

8 Romantische Maschinen

Zur Maschine in Hoffmanns Poetik

Das Ganze ist eine Allegorie – eine fortgeführte Metapher! –
Sie verstehen mich! – Sapienti sat!

Professor Spalanzani in DER SANDMANN (DKV, DSM)

Wie bereits in Kapitel 1.1 ausgeführt,²⁰¹ teilt sich die maschinelle Domäne des Virtuellen in zwei Kategorien auf: Einerseits prädestiniert sich die *Optik* mit ihrer Affinität zur zentralperspektivischen Darstellung und ihrer Verwandtschaft mit der physikalischen Deutung des Virtuellen (vgl. Kapitel V) für eine nähere Betrachtung. Andererseits ist auch die *Symbolmaschine* zu untersuchen, die sich zum einen durch ihre Potentialität, zum anderen durch ihr Verhältnis zum ›symbolisierten‹ Imaginären (vgl. Caduff 2003: 153) für eine weitere Verhandlung auszeichnet. Wie sich mit Hoffmanns Poetik zeigen lässt, sind die beiden Domänen des Virtuellen nicht als deterministische Polaritäten zu deuten, die zueinander in Opposition stehen. Hoffmann ›spielt‹ vielmehr mit beiden Stoßrichtungen und verflechtet diese ›Heterogenitäten‹ zu einem universellen Kunstwerk, das sich nicht mittels binärer Systematik er-

201 Siehe insbesondere Abb. 1 auf Seite 18.

schließen lässt, sondern vielmehr als Interpretationsraum, der sich *zwischen* den Extrema aufspannt, zu deuten ist.



Die Verwendung des Maschinenbegriffs ist, wie bereits die Ausführungen in diesem Kapitel gezeigt haben, nicht unproblematisch. Dennoch soll im Kontext der vorliegenden Arbeit an der Terminologie – und insbesondere an dem dahinter stehenden Konzept – festgehalten werden, zumal auch Hoffmann selbst mit dem Begriff der Maschine in seiner ambivalenten und plural angelegten Semantik arbeitet. Um die Problematik zwischen der Maschine als »Ding« (Heidegger 1967: 47) und der Maschine als Epistēmē zu entzerren, widmet sich das nachfolgende Kapitel dediziert den maschinellen Artefakten, die Hoffmann innerdiegetisch ausbuchstabiert. Nachdem, wie bereits ausgeführt, der Sehvorgang eine besondere Bedeutung als primäres Wahrnehmungsmuster des »Virtuellen« besitzt und so eine Interpretation des »Virtuellen« als optisches Phänomen privilegiert, konzentriert sich dieses Kapitel vorwiegend auf ausgewählte optische Maschinen in Hoffmanns Texten. Diese Zuspitzung ist nicht nur vor dem Hintergrund der vielfältigen Maschinen ratsam, die Hoffmann in seinem Werk motivisch verarbeitet, und deren vollständige Bearbeitung den Fokus der vorliegenden Arbeit zu sehr weiten würden, sondern korreliert auch mit der typisch romantischen Vorstellung, dass »sämmtliches Wahrnehmungsvermögen [...] dem Auge« (Novalis 1901a: 2) gleicht. Die kantische »Einbildungskraft in Freyheit« (Kant 1797: 328) bedient sich demnach in romantischer Interpretation einer dezidiert visuellen Modalität, ein Befund, der durchaus mit der platonischen Idee harmoniert, die das »Denken [als] ein Sehen mit den Augen der Seele« (Perpeet 1988: 21) deutet.

Als »Werkzeuge« der Inszenierung (vgl. Jean Paul 1804: 53; vgl. dazu auch Kremer 2003: 173) von imaginären Räumen fungieren bei Hoffmann wiederholt diverse Varianten von optischen Instrumenten, die als Mittel der »Schwellenüberschreitung« die Suggestivkraft der »kulissenhafte[n] Kunstwelt« (Kremer 2003: 104) verstärken und modulieren. Durch den Einsatz von dezidiert optischen Maschinen rekurriert Hoffmann nicht nur auf die Subjektivität und Sprunghaftigkeit des menschlichen Sehens als zentrales Konstituens von »fiktionalen Räumen« (Esposito 1998: 272), sondern greift damit auch eine Kon-

zeptualisierung für eine ›fixe Idee‹²⁰² auf, die, wie etwa Segebrecht (2008: 1414) hinweist, als ›Glasmotiv‹ in »fast in jedem medizinischen Werk zum Wahnsinn zitiert« werde. Festzuhalten ist daher, dass bei den maschinellen Motiven, die Hoffmann in seinem Prosawerk verarbeitet, stets die Komponente des Somnambulismus bzw. des Wahnsinns als besondere Form der gesteigerten, ›unbesonnenen‹ Einbildungskraft mitschwingt. Wie bereits gezeigt, ist im romantischen Denken diese Einbildungskraft als Introspektive angelegt, daher verhandelt auch Hoffmann die Verknüpfung von Imagination und Perzeption (vgl. dazu Gaderer 2009: 12, 91) unter dem Vorzeichen eines maschinellen Prozesses – ein Befund, der bisweilen zu einem ›symbiotischen‹ Verhältnis (vgl. ebd.: 189, 222) zwischen der Imagination der Protagonist:innen und den ›maschinell‹ geschaffenen Inhalten führt, die, durch die »Vorgängigkeit des Visuellen« (Kremer 2003: 177), eine bildliche Medialität besitzen. Die Maschinen nehmen daher grob zwei zentrale Rollen ein: Einerseits können sie als ›Resonationsraum‹ gelesen werden – als ›leere Leinwand‹, auf der das »Geisterreich des Unendlichen« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634) kondensieren kann.²⁰³ Andererseits treten sie auch als »Verstärkermedien« (Lieb 2012a: 201) zu Tage, als ›Brennglas‹, um die Perzeption der »reale[n] Welt« (Leibnitz 1847: 50) zu potenzieren (vgl. Novalis 1901a: 304) und so die Funktion der Instrumente, die um 1800 als ›epistemische Objekte‹ (d.h. als Apparate zur aufklärerischen Evidenzgewinnung) Verwendung finden, zu invertieren. Besonders prononciert lässt sich dieser Befund im ›Wetterglas‹ festmachen, das Hoffmann zu Beginn des *Sandmanns* motivisch verarbeitet.

8.1 Wetterglas

Zu Beginn des *Nachtstücks*, das Hoffmann erzählperspektivisch zunächst in Briefform inszeniert, berichtet Protagonist Nathanael an seinen Freund Lothar von dem Besuch eines Krämers an seiner Haustür, der ihn an ein trauma-

202 Der Begriff der ›fixen Idee‹ ist durchaus als quasi-medizinischer Fachbegriff zu verstehen – so benutzt etwa Johann Christian Reil in seinen *Rhapsodien* [sic!] den Terminus in der Schilderung von klinischen Krankheitsbildern (vgl. Reil 1803: 312), um den labilen psychischen Zustand der Patient:innen zu beschreiben.

203 Auf diesen Aspekt wird mit Blick auf Hoffmanns Erzählung *Der Artushof* in Kapitel V nochmals detailliert eingegangen.

tisches Kindheitserlebnis erinnert habe: Im Krämer erkennt Nathanael Coppelius/Coppola, alias ›den Sandmann‹, wieder, mithin ein ehemaliger Freund von Nathanaels Vater, der ihm schon in der Kindheit Angst und Schrecken eingejagt (vgl. DKV, DSM: 13–14) und durch einen nächtlichen Unfall bei einem obskuren alchemistischen Experiment offenbar den Tod des Vaters mitverschuldet habe (vgl. ebd.: 19). Dass jener ›Sandmann‹ Jahre später Nathanael als »Wetterglashändler« (ebd.: 11) aufsucht, der ihm seine Waren feil bietet, lässt sich als übergreifende Programmatik für das *Nachtstück* lesen. So ist bereits im Begriff des ›Wetterglases‹ eine breite Ambivalenz angelegt, wie sich in dessen historischer Entwicklungsgeschichte zeigt: Als ›Wetterglas‹ werden verschiedene Instrumente bezeichnet, deren Einsatzzweck von naturwissenschaftlicher Anwendung bis hin zu esoterischen/mystischen Gebrauch variiert – so definiert das *Zedlersche Lexikon* das Wetterglas als »*Barometrum* oder besser *Baroscopium*« (Zedler 1748: Spalte 1056), das »auf recht zweifelhaften physikalischen Voraussetzungen« (Drux 2005: 7–8) beruht. Nachdem Coppelius in der Szene als »piemontesischer Mechanicus« (DKV, DSM: 20) auftritt und die erste Niederschrift des *Nachtstücks* um 1815 stattfand (vgl. Steinecke 2009: 961), ließe sich auch eine Verwandtschaft mit dem ›Florentinischen Wetterglas‹ vermuten, das sich bestenfalls zur rudimentären Temperaturmessung eignet, jedoch keine verlässlichen Skalen aufweist und auch keinerlei Replikation und Vergleichbarkeit zulässt – so zumindest schildert es etwa Jacques Barthélemi Micheli du Crest um 1765 in seiner Abhandlung *Kleine Schriften von den Thermometern und Barometern* (vgl. Du Crest 1765: 2–4).²⁰⁴ Kohärent dazu umreißt Herrmann (2015: 50) auch die Konnotationen, die sich aus dem Beruf der ›Wetterglashändler:in‹ ergeben: So waren im 18. Jahrhundert die Händler:innen optischer Instrumente oftmals von wenig ehrbaren Charakter und verkauften Apparate von zweifelhafter (Abbildungs-)Qualität und mit optischen Fehlern behaftet. Dass Coppola als ›Wetterglashändler‹ beschrieben wird, lässt sich demnach aus mehreren Perspektiven verhandeln: So ist zweifelsohne zu argumentieren, dass mit dem Prädikat des ›Wetterglashändlers‹ Coppola als obskurer Hochstapler charakterisiert wird; gleichzeitig nimmt jedoch das ›Wetterglas‹ ein zentrales Motiv des *Sandmanns* vorweg: Die Maschine kann als Paradoxon gelesen werden, das einerseits die Existenz einer durch

204 Vgl. dazu auch den Eintrag zum ›Florentinischen Wetterglas‹ im *Zedlerschen Lexikon* »Weil die Grade der Wärme und Kälte ein willkührliches Maaß sind; so hat ein jedes Thermometer Grade von verschiedener Grösse, und stimmt also keines mit dem andern überein.« (Zedler 1748: Spalte 1062)

sie geschaffenen deterministischen Wirklichkeit zumindest implizit suggeriert; gleichzeitig jedoch das Moment der Täuschung aufruft, welche die subjektive Wahrnehmung ihrer Benutzer:innen nicht nur augmentiert, sondern auch verfremdet.²⁰⁵

Das ›Wetterglas‹ deutet mit seinem naturwissenschaftlichen Nimbus an, die Realität objektiv und deterministisch abzubilden, tatsächlich ist jedoch bereits durch das ›Design‹ ohne verlässliche Skalen die betrügerische Absicht des Erfinders angelegt. So zeichnet sich in Coppola eine Figuration des cartesianischen *Genius malignus* (vgl. Descartes 1882: 26) ab, der durch die Modulation der Wahrnehmung Nathanael zu seinem ›Gefangenen‹ (vgl. ebd.) macht.

Wird das Wetterglas als Barometer gelesen, so macht dieses Instrument einen bisher nicht wahrnehmbaren Teil der Realität zwar *sichtbar*, indem es die *atmosphärische* Domäne des Luftdrucks²⁰⁶ in eine visuelle Medialität überführt – aus diesem Grund wird auch im *Zedlerschen Lexikon* betont, dass es sich um ein »*Baroscopium*« (Zedler 1748: Spalte 1056), also um ein visuell abzulesendes Instrument, handele. Gleichzeitig ist diese mediale Transformation stets vor der Folie der Unzuverlässigkeit und Täuschung zu lesen, die stellvertretend für die Programmatik des *Nachtstücks* angelegt ist: Der *Eigensinn* des ›Wetterglases‹ rekurriert dezidiert auf eine Poetik des Visuellen (vgl. Kremer 2003: 177; Steinecke 2009: 967), die das Sehen zum zentralen Angelpunkt der Wahrnehmung erhebt (vgl. Böhme 2006b: 120; vgl. dazu auch Novalis 1901a: 2), artikuliert aber gleichzeitig die Unzuverlässigkeit der Darstellung, die bereits Freud (1919: 304) den Berichten Nathanaels unterstellte. Diese Unzuverlässigkeit ist ferner in der psychischen Konstitution der Erzählinstanz zu verorten, deren »*unreine Vermischung*« (Anonym 1817: Spalte 598) von Realität und Traum auch durch das Glasmotiv zum Vorschein gebracht wird (vgl. dazu auch Segebrecht 2008: 1414).

205 Einmal mehr ist in diesem Zusammenhang auch auf Heinrich von Kleists ›grüne Brillengläser‹ in seiner ›Kant-Krise‹ zu verweisen (vgl. dazu die Fußnote auf Seite 38).

206 In der (atmosphärischen) Beschreibung der Situation verwendet Hoffmann Metaphern, die auf diese Domäne rekurrieren: »Dunkle Ahnungen eines gräßlichen mir drohenden Geschicks breiten sich wie schwarze Wolkenschatten über mich aus, undurchdringlich jedem freundlichen Sonnenstrahl.« (DKV, DSM: 11)

8.2 Perspektiv

Vom ›Wetterglashändler‹ Coppola kauft Nathanael in Italien des zweite optische Instrument, das an dieser Stelle anzusprechen und in der vom ›Wetterglas‹ aufgezeigten Fluchtlinie zu lesen ist. Das ›Perspektiv‹ verwendet Nathanael im weiteren Verlauf des Texts, um die Tochter seines Professors, die sich später als konstruiertes Automat herausstellt, heimlich zu beobachten. Zunächst erwirbt Nathanael die Optik nur, um den Händler Coppola loszuwerden, der ihn erneut überfallartig in seiner neuen Wohnung aufsucht (vgl. DKV, DSM: 35–36). Trotz seiner anfänglichen Ablehnung stellt sich jedoch das Perspektiv als besonderes Verstärkermedium heraus, das Nathanael vollkommen neue *Perspektiven* auf das Objekt seiner Begierde – die schöne Olimpia – ermöglicht. Die Passage, in der Nathanael die vermeintlichen Qualitäten des Fernrohrs erfasst, findet sich bei Hoffmann folgendermaßen:

Noch im Leben war ihm kein Glas vorgekommen, das die Gegenstände so rein, scharf und deutlich dicht vor die Augen rückte. Unwillkürlich sah er hinein in Spalanzani's Zimmer; Olimpia saß, wie gewöhnlich, vor dem kleinen Tisch, die Arme darauf gelegt, die Hände gefaltet. – Nun erschauete Nathanael erst Olimpia's wunderschön geformtes Gesicht. Nur die Augen schienen ihm gar seltsam starr und tot. Doch wie er immer schärfer und schärfer durch das Glas hinschaute, war es, als gingen in Olimpia's Augen feuchte Mondesstrahlen auf. Es schien, als wenn nun erst die Sehkraft entzündet würde; immer lebendiger und lebendiger flammten die Blicke. Nathanael lag wie festgezaubert im Fenster, immer fort und fort die himmlisch-schöne Olimpia betrachtend. (Ebd.: 36)

Diese Passage wird gemeinhin im Dispositiv der Optik interpretiert – so betont etwa Steigerwald (2000: 127) in diesem Zusammenhang den semantischen Unterschied, der sich aus den Beschreibungen innerhalb des Textes ergibt: So liest er das ›Schauen‹ Nathanaels in Opposition zum ›Sehen‹ als »produktive Betrachtung Olimpias [...], die durch Empfindungen und Einbildungskraft affiziert« (ebd.) sei. »Eben dieses ›Schauen‹ bewirkt denn auch die Verlebendigung der Maschine in seinen Augen, die sie in eine ›himmlich-schöne‹ Gestalt verwandelt.« (Ebd.) Dieser Befund lässt sich auch medientheoretisch lesen: Neben Nathanaels Wahrnehmungsmodus, der, wie Freud (1919: 304) festgestellt hat, stark von seiner psychischen Konstitution geprägt ist, skizziert Hoffmann eine ›transparent immediacy‹, mithin eine mediale Konfiguration, deren Rezeption als »looking through« (Lanham 1993:

43) gelesen werden kann. Wie sich mit Verweis auf Albrecht Dürers Unterweisung *Von der Perspektive* (1525) feststellen lässt, bedeutet ›Perspektive‹ »Durchsehung« (Dürer 1893: 319; vgl. dazu auch Panofsky 1980: 99). Diese ›Durchsehung‹ ist nur deshalb möglich, weil Nathanael ein ›Perspektiv‹ benutzt, mithin eine optische Maschine nach der Bauart eines ›galileischen Fernrohrs‹, das im Unterschied zu einem ›Kepler-Fernrohr‹ aufrechte und seitenrichtige Bilder produziert. In diesem Zusammenhang ist auch der Eintrag unter dem Lemma ›Fern-Glaß, Perspectiv, Telescopium, Tubus‹ im Band 9 des *Zedlerschen Lexikons* (1735) heranzuführen, in dem das Perspektiv in Verbindung zu Galileis Schrift *Sidereus Nuncius* gebracht wird (vgl. Zedler 1735: Spalte 592). Während das Kepler-Fernrohr in physikalisch-optischer Lesart ein ›reelles Bild‹ produziert, erzeugt das Galilei-Fernrohr, wie auch bereits im *Zedlerschen Lexikons* festgestellt wird, einen »*Focus virtualis*« (ebd.: Spalte 594), mithin ein ›virtuelles Bild‹, das ausschließlich betrachtet, jedoch nicht projiziert werden kann (vgl. dazu etwa Erb 2011: 127–128). Dieses Spezifikum findet sich auch in einem Spiegel wieder (vgl. Fischer 2005: 3), was der nachfolgend ausgeführten Spiegelmetaphorik im Perspektiv auch eine physikalische Fundierung verleiht.

Während die ›hypermediacy‹ stets zwischen ›looking at‹ und ›looking through‹ oszilliert (vgl. Bolter/Grusin 2002: 41), die Rezipient:in also in ihrer Kontemplation immer wieder aus der fiktionalen Realität zurück in die tatsächliche Wirklichkeit überführt wird (vgl. Lanham 1993: 43), findet sich durch die psychische Veranlagung Nathanaels eine vollständige ›transparent immediacy‹ wieder.²⁰⁷ Das ›Schauen‹ durch das Perspektiv ist also nicht nur als »produktive Betrachtung« zu lesen, wie es etwa Steigerwald (2000: 127) ausführt, sondern vielmehr als Metamorphose respektive als ›Virtualisierung‹ des Subjekts (vgl. Ryan 2015: 22) zu einer fremdbestimmten Maschine zu interpretieren, wie sich auch in den Zuschreibungen nachweisen lässt, die Hoffmann in der Passage verwendet. So schaut Nathanael »[u]nwillkürlich« (DKV, DSM: 36) »durch das Glas« (ebd.), liegt »wie festgezaubert im Fenster« (ebd.)

207 Dass Hoffmann die initialen Beobachtungsszenen stets durch ein *Fenster* inszeniert (vgl. etwa DKV, DSM: 24–25; 34) lässt sich auch als Reminiszenz auf Leon Battista Albertis berühmte Maltechnik deuten, mit der er zunächst ein Rechteck als ›offenes Fenster‹ auf die Leinwand zeichnet, durch das sein Motiv gesehen werden soll (vgl. Masheck 1991: 34). Bei richtiger Anwendung, so Bolter/Grusin (2002: 25), verschwindet die Oberfläche des Gemäldes und die Betrachter:in nimmt nur die Szene *hinter* dem Fenster wahr.

und benutzt, »wie von unwiderstehlicher Gewalt getrieben« (ebd.: 37) das optische Gerät.

Steigerwald (2000: 127) spricht weiterhin von den physikalischen Eigenschaften des Perspektivs, die sich aus Hoffmanns verwendeter Begrifflichkeit ableiten lassen: So erlaube das Glas zwar eine »reine« und »deutliche« Darstellung, jedoch keine »klare«. Die Interpretation greift in diesem Zusammenhang etwas kurz: Ein Medium, das »rein, scharf und deutlich« abbildet, erfüllt in physikalischer Lesart bereits die wichtigsten zentralen Kriterien, die an ein optisches System gestellt werden können (vgl. dazu auch Dörband 2005: 73–79). Das Fehlen der Klarheit – gemeinhin das Maß der optischen Transparenz – würde im physikalischen Sinn »lediglich« zu einem unschärferen Bild führen (Fensterglas gilt im Sprachgebrauch etwa als »klarer« im Vergleich zu Milchglas), was in Opposition zum Prädikat »scharf« stehen würde. Neben dieser dezidiert »naturwissenschaftlichen« angelegten Argumentation, deren Aussagekraft in einem Prosatext der Romantik mitunter anzuzweifeln ist, da die Funktionen der Instrumente mittels Verfremdung und Invertierung poetisch nutzbar gemacht werden, lässt sich hier auch aus einer semantischen Perspektive argumentieren, indem das von Hoffmann verwendete Wörterbuch (*Versuch einer allgemeinen deutschen Synonymik*) herangezogen wird. Dort wird unter den Lemmata »Hell. Klar. Heiter.« ebenfalls ausgeführt, dass »Klarheit« nicht nur als Maß der optischen Transparenz zu verstehen, sondern insbesondere dem »Trüben« gegenübergestellt sei (vgl. Eberhard 1799: 88–89).

So ist vielmehr die beschriebene optische Transparenz des Perspektivs als »transparent immediacy« zu lesen, mithin also als wahrnehmungsästhetisches Phänomen, das dediziert an das beobachtende Subjekt gebunden ist. Nachdem die Charakteristika, die dem Perspektiv im Text zugeschrieben werden, ausschließlich aus der Perspektive Nathanaels geschildert werden, ist jene Einordnung im Kontext eines übersteigerten, unbesonnenen und möglicherweise auch »wahnsinnigen« (vgl. Freud 1919: 304) Wahrnehmungsmusters zu werten. Dementsprechend zeichnet sich das Perspektiv keineswegs durch seine etwaigen physikalisch-optischen Qualitäten aus – was im Hinblick auf die Hochstapelei Coppolas²⁰⁸ auch eher unwahrscheinlich scheint. Coppola verliert außer den Ausrufen »sköne Glas – sköne Glas!« (DKV, DSM: 36) kaum

208 Neben den Aspekten, die im Zusammenhang zum »Wetterglas« bereits dargelegt wurden, lässt sich die Hochstapelei Coppolas auch mit der Passage im Text belegen, in der Nathanaels Vater durch seine Experimente mit Coppelius im Labor durch einen Unfall tödlich verletzt wird (vgl. DKV, DSM: 19). Dieses Argument setzt jedoch voraus, dass

tiefgreifendere Bemerkungen zum Perspektiv in Nathanaels Händen, jedoch findet sich ein fruchtbarer Hinweis zu den besonderen Qualitäten der Instrumente gleich zu Beginn der Szene: Coppola bietet seine Waren mit dem Hinweis an, er habe »sköne Oke – sköne Oke!« (Ebd.: 35) in seinem Angebot, worauf Nathanael entgegnet: »Toller Mensch, wie kannst du Augen haben?« (Ebd.). Tatsächlich gemeint sind, wie sich im Anschluss herausstellt, zwar die Brillen, die Coppola feil bietet, jedoch findet sich in der Gleichsetzung eines mechanischen Artefakts (der Brille, bzw. als pars pro toto interpretiert: sämtlicher optischen Instrumente aus dem Angebot Coppolas) mit dem menschlichen Auge ein Aspekt, der sich als »Mechanisierung des Sehvorgangs« lesen lässt.²⁰⁹ Dementsprechend greift die eingangs aufgestellte Feststellung, im Perspektiv finde sich ein Verstärkermedium, ein Stück weit zu kurz – die Linse vergrößert nicht nur optisch, sondern sie entwickelt selbst poetisches Potential:²¹⁰ Dass Nathanael insbesondere die vormals starren Augen Olimpias, die »keine Sehkraft« (ebd.: 25) zu haben schienen, jetzt mit der Metapher »feuchte Mondesstrahlen« (ebd.: 36) beschreibt,²¹¹ die »immer lebendiger und lebendiger« (ebd.) aufflammen, dann schafft das Perspektiv eine eigene neue Rea-

Coppelius und Coppola ein und dieselbe Person sind, was der Text zwar andeutet, jedoch zu keiner Stelle erschöpfend ausbuchstabiert (vgl. ebd.: 24; Steinecke 2009: 966).

209 Gaderer (2009: 88–89) weist auch auf die öffentliche Haltung der Gesellschaft um 1800 hin, die nicht nur Brillenverkäufer aufgrund der schlechten Qualität der optischen Instrumente als Scharlatane bewertete, sondern auch den Brillenträger selbst als verblendet betrachtete.

210 Vgl. dazu auch das Werk von Johann Christian Wiegleb *Unterricht in der natürlichen Magie oder zu allerhand belustigenden und nützlichen Kunststücken*, das Hoffmann, wie Einträge aus seinem Notizbuch (vgl. NACHLASS I: 10) und Tagebuch (vgl. TAGEBUCH I: 6) belegen, auch rezipierte. Wiegleb schildert die Illusion eines »magischen Perspektivs«, das durch eine Spiegelanordnung suggeriert, man könne durch ein opakes Objekt sehen (vgl. Wiegleb 1782: 152–153).

211 Diese Charakterisierung ist zudem als komplementär zur Beschreibung von Nathanaels Verlobten Clara zu lesen. Deren Augen werden im Text mit »einem See von Ruisdael, in dem sich des wolkenlosen Himmels reines Azur, Wald und Blumenflur, der reichen Landschaft ganzes buntes, heitres Leben spiegelt« (DKV, DSM: 28) beschrieben. Im Hinblick auf Ruisdaels Symbolismus, der in seinen *fantasielandschaften* einbeschrieben ist (vgl. Gilboa 2009: 255), lässt sich aus der Beschreibung von Claras Augen als *Spiegel eines Gemäldes* eine weitere Ebene von Konnotationen aufziehen, die die Konzepte der Idealisierung und Symbolisierung (vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel 6.3) eines imaginären Abbilds umfasst. Die Beschreibung Claras wird jedoch nicht (oder bestenfalls implizit) aus der Perspektive Nathanaels wiedergegeben, sondern durch eine namenlose Erzählinstanz (vgl. DKV, DSM: 27–28) – dementsprechend ist die direkte Gegenüberstellung dieser beiden Charakterisierungen nur eingeschränkt möglich.

lität, die aus der Potenzierung von Nathanaels Imagination gespeist wird.²¹² Insofern präsentiert sich die Idee des Verstärkermediums durchaus tauglich, wenn sie nicht als Verstärkung der tatsächlichen Wirklichkeit gelesen wird, sondern als ›Katalysator‹²¹³ zur ›Entzündung‹ der Imaginationskraft der Beobachter:in, die, wie in Kapitel 5 ausgeführt, die Wirklichkeit als initiales Ur- oder Referenzbild verwendet. Diese Bemühung zur Differenzierung des ›Verstärkermediums‹ mag auf den ersten Blick verwundern, ist jedoch notwendig, um das Perspektiv sowohl als »Imaginationswerfer« (Matt 1971: 35) als auch als ›Projektionsmaschine‹ zu interpretieren.

Diese Umdeutung einer Rezeptions- zu einer Produktionsmaschine degradiert dabei keineswegs die Relevanz der Wahrnehmung im Prozess der ›ma-

212 Es verwundert etwas, dass die vielfältigen Untersuchungen zum *Sandmann* diese Passage nicht in den Kontext zu Jean Pauls Ausführungen zur Einbildungskraft setzen. Dieser schreibt in seiner *Vorschule der Aesthetik*, dass die Phantasie als höchste Form der Imagination die Inkorporation des Unendlichen in das Absolute darstelle und gebraucht hier das nachfolgende sprachliche Bild: »nicht aus einem Zimmer voll Luft, sondern erst aus der ganzen Höhe der Luftsäule kann das Aetherblau eines Himmels geschaffen werden.« (Jean Paul 1804: 33) Hoffmann überführt dieses metaphorische Bild in eine physikalische Realität, indem Nathanaels Perspektiv durch die Reflexion in Olimpias Augen eine derartige Luftsäule schafft, die durch die unendliche Rekursion zwischen Spiegel und Imagination eigenes poetisches Potential entfaltet. Bereits im *Zedlerschen Lexikon* wird um 1735 ausgeführt, dass das ›Perspectiv‹ eine der »vortrefflichsten Erfindungen« sei, »wodurch denen Weltweisen die Augen der Gestaltt sind eröffnet worden, daß sich der Himmel bey ihnen in eine ganz andere Gestaltt, wie sie ihn sich sonst eingebildet haben« (Zedler 1735: Spalte 591) verändert. Die Benutzung dieses optischen Instruments *verfremdet* also den »natürlichen« Blick, da »allein weil ein Strahl, indem er durch viel Gläser parsiret, wegen der daher entstehenden vielfältigen *Refraction*, und der mit ihr *combinirten Reflexion*, sehr geschwächt wird, so können die *Objecta* nicht anders als sehr dunkel erscheinen« (ebd.: Spalte 593). Die »Mondesstrahlen« (DKV, DSM: 36), die aus Olimpias Augen entstehen, lassen sich daher parallel zu Jean Pauls ›Aetherblau‹ als mehrfach reflektierte Sehstrahlen lesen – dabei referenziert der ›Mond‹ nicht nur die Abschwächung der (Licht-)Strahlen, sondern könnte auch als Verweis auf den *Eigensinn* des Perspektivs gelesen werden. So werden im *Zedlerschen Lexikon* auch Konstruktionen eines Fernrohrs vorgestellt, die sich neben Linsen auch eines Spiegels bedienen (vgl. Zedler 1735: Spalte 603), was zu einem virtuellen Bild führt, das sich durch sehr charakteristische ring- respektive halbmondförmige Artefakte auszeichnet, die sich insbesondere an punktuell leuchtenden/reflektierenden Objekten im Unschärfebereich herausbilden.

213 Der Begriff des ›Katalysators‹ eignet sich trotz seines Abstands zu optischen Medien durchaus, da in ihm das (chemische) Ermöglichen einer *Schwellenüberschreitung* angelegt ist, ohne selbst an der Reaktion teilzunehmen. Darüber hinausgehend zitiert Hoffmann mit seiner Wortwahl im *Sandmann* auch alchemistische Terminologie (vgl. DKV, DSM: 17–18).

schinellen Imagination«, im Gegenteil: Die bisherigen Wahrnehmungsmodi gingen von dezidiert sensorischen Phänomenen aus, die als Prozesse der ›leiblichen‹ Rezeption zu deuten sind. Die durch das ›Verstärkermedium‹ potenzierte Wahrnehmung lässt sich dagegen als Bestandteil der *Imagination* lesen, mithin also dem ›kognitiven‹ Verbund von *Leib* und *Seele*, bekommt also – neben der reinen sensorischen Funktion – zusätzlich eigenes ›poetisches‹ Potential. Das Perspektiv lässt sich demnach als *Virtualisierungsmaschine* lesen, deren spezifischer *Eigensinn* sich einerseits durch die im Objekt angelegten Veränderungsgesetze (also dem *Eigensinn* des physikalischen Apparats), andererseits durch die *Eigensinnigkeit* des nutzenden Subjekts konstituiert und so dem »Mechanisch-Dinglichen« (Kremer 2003: 199) *Lebendigkeit*²¹⁴ verleiht (vgl. dazu auch Kapitel 6.4).

In welchem Verhältnis steht nun dieser Befund, der den *Eigensinn* einer Maschine auch im geradezu ›organischen‹ – einmal mehr ist an Hoffmanns Metapher des ›Keims‹ zu erinnern – Innenleben eines Subjektes verortet, mit dem deterministischen bzw. ›berechenbaren‹ Aspekten einer Maschine? Festzuhalten ist, dass das von Hoffmann aufgerufene Perspektiv – das sich mit Verweis auf das *Zedlersche Lexikon* als Fernrohr deuten lässt (vgl. Zedler 1735: Spalte 591) – als Apparat respektive als ›Rechenmaschine‹ anzusehen ist, der »aus jedem gesehenen Datum ein konstruiertes und verrechnetes Datum« (Vogl 2001: 115–116) produziert:

Das Fernrohr erscheint nun als gebaute, konstruierte, materialisierte theoria oder Schau: Es ist kein Apparat zur Vergrößerung, zum Näherrücken der Dinge oder zur Abbildung mehr; es ist nicht einfach eine Verlängerung der Sinne, kein Hilfsmittel, das die Reichweite der Sinne erhöht oder korrigiert und sich schließlich in seinen Vorteilen für die ›Verrichtungen auf dem Lande wie für die Seefahrt erschöpft‹. Es erschafft vielmehr die Sinne neu, definiert das, was Sinneswahrnehmung und Sehen bedeutet, und macht aus jedem gesehenen Datum ein konstruiertes und verrechnetes Datum, es produziert schließlich Phänomene und ›Nachrichten‹, die

214 Diese Lebendigkeit lässt sich nicht nur in einer Fluchtlinie mit dem *Serapiontischen Prinzip* (vgl. dazu die Ausführungen zur Serapiontik in Kapitel 6.2) lesen, sondern auch mit der durch die Erzählinstanz im *Sandmann* eingeführten Metaphorik zur Malerei als produktionsästhetische Methode verknüpft werden (vgl. DKV, DSM: 26).

allesamt den Stempel der Theorie tragen und mit jeder sinnlichen Evidenz ein Verfahren zur Errechnung dieser Evidenz übermitteln. (Ebd.)

Nachdem unter romantischen Autor:innen, wie sich etwa bei Novalis zeigt, das Sehen nicht nur als zentralen Wahrnehmungsmodus interpretiert (vgl. Novalis 1901a: 2), sondern das Auge gleichzeitig als »Sprachorgan des Gefühls« (ebd.: 304) gedeutet wurde, korrespondiert diese Konstitution des »Imaginationswerfers« (vgl. Matt 1971: 35) mit der Lesart der Maschine als symbiotische Verbindung von Imagination und Bild (vgl. Gaderer 2009: 189). »Schon 1604 hatte Kepler das Auge als optischen Apparat – aus Linse, Dunkelkammer und Netzhaut bzw. Schirm – das Sehen selbst als optische Verzerrung und damit jede Sinneswahrnehmung als konstitutive Sinnestäuschung bestimmt.« (Vogl 2001: 116)²¹⁵ So lässt sich argumentieren, dass die Maschine als Konzeptualisierung der Unzuverlässigkeit und der romantischen Subjektivierung gelesen werden kann – mithin ist im Fernrohr gleichsam ein Rückkanal zwischen Subjekt (= Beobachter:in) und Objekt (= das Beobachtete) angelegt: Ein Fernrohr ist demnach nicht nur eine Maschine, die eine Relation zu einer entfernten Koordinate im Raum durch Vergrößerung heranholt, sondern verortet gleichzeitig den räumlichen Standpunkt und die Perspektive der Beobachter:in. Durch diesen in der Anwendungspraxis des »Fern-Glaß« (Zedler 1735: Spalte 591) angelegten Rückkanal lässt sich Nathanaels »Taschenperspektiv« (DKV, DSM: 36) auch metaphorisch als »Spiegelsystem« lesen, das seine eigene Wahrnehmung auf ihn zurück wirft. Wie mit Verweis auf Jean Pauls Metapher der Phantasie als »Luftsäule« festgestellt, ist diese Wahrnehmung bereits als Fragment der Imagination zu lesen und wird, durch die ständigen Reflexionen in einer schier unendlichen Kaskade an *feedback*-Schleifen immer weiter potenziert. Mit dieser Interpretation des Perspektivs als Spiegelsystem lässt sich auch die weiter oben zitierte Passage neu konzeptualisieren, in der Nathanael in Olimpias Augen »feuchte Mondesstrahlen« (ebd.) aufgehen sieht. Diese Beobachtung ist zum einen, wie bereits ausgeführt,²¹⁶ als Invertierung von Nathanaels »prosaischer« Verlobten zu sehen (vgl. dazu auch Steinecke 2009: 967); zum anderen lassen sich in den »feuchten Mondesstrahlen« auch

215 Wie in Kapitel 8,5 und V ausgeführt werden wird, lässt sich diese »maschinelle« Konstitution des Auges, auch mit Hinblick auf Hoffmanns Poetik, zielführender mit Leonardo da Vincis Ausführungen des Auges als *Sehapparat* verhandeln.

216 Vgl. etwa die Ausführungen in der Fußnote auf Seite 253.

die optischen Qualitäten eines Spiegels einschreiben.²¹⁷ Während sich in Claras Augen das »ideal-rationale«, gleichwohl prosaische Leben widerspiegelt, findet sich in Olimpias Augen das farblose *Schattenreich* der *pareidologischen* Imagination, wie es die Erzählinstanz mit den Analogien zur Malerei beschreibt (vgl. DKV, DSM: 26). In dieser Fluchtlinie ist auch die Aussage von Clara zu lesen, die sie in einem Brief an Nathanael zu Papier bringt:

Haben wir festen, durch das heitre Leben gestärkten, Sinn genug, um fremdes feindliches Einwirken als solches stets zu erkennen und den Weg, in den uns Neigung und Beruf geschoben, ruhigen Schrittes zu verfolgen, so geht wohl jene unheimliche Macht unter in dem vergeblichen Ringen nach der Gestaltung, die unser eignes Spiegelbild sein sollte. (Ebd.: 22–23)

Clara vertritt in diesen Zeilen, konform ihrer dargestellten Persönlichkeit, eine rationale Perspektive, die »von vielen kalt, gefühllos, prosaisch gescholten« (ebd.: 28) wird. In dieser aufklärerischen Denkweise bildet das »Spiegelbild« eine isomorphe (optische) Reproduktion der Realität ab; dementsprechend findet sich Claras pointierte Selbsteinschätzung ebenfalls in diesem Brief wieder: »Du wirst sagen: in dies kalte Gemüt dringt kein Strahl des Geheimnisvollen, das den Menschen oft mit unsichtbaren Armen umfaßt; sie erschaut nur die bunte Oberfläche der Welt« (ebd.: 22). Aus diesem Grund findet sich in ihren Augen auch der »See von Ruisdael« (ebd.: 28) wieder, in dem sich die umgebende Landschaft isomorph und unverzerrt widerspiegelt; wohingegen in Olimpias Augen die »Mondesstrahlen« (ebd.: 36) aufgehen. Clara reflektiert gewissermaßen die rationale Wirklichkeit, während sich in Olimpia der »Strahl aus dem verheißenden Jenseits« (ebd.: 40) wiederfindet, in dem

217 Keine der Stellenkommentare der *Nachtstücke* geht darauf ein, weshalb Hoffmann Olimpias Augen mit *feuchten* Mondesstrahlen beschreibt. Vermutlich spielt Hoffmann hier auf den »*humor aqueus crystallinus*« (Adelung 1811: Spalte 126) an, mithin die »wässerige, krystallene Feuchtigkeit im Auge« (ebd.), die bereits im *Zedlerschen Lexikon* unter dem Lemma des »Perspectivs« respektive des »Fern-Glaßes« erwähnt wird: »Wir sehen nemlich eine Sache deutlich, wenn sich das Bildniß von ihr auf der *Retina* unsers Auges deutlich abmahlet. Nun ereignet sich dieses bey denen erhabenen Gläsern, von welcher Beschaffenheit auch der *Humor crystallinus* unsers Auges ist« (Zedler 1735: Spalte 590). In dem Hoffmann also auch dem Automat Olimpia einen »Blick« durch »feuchte Mondesstrahlen« verleiht, implementiert er ein Linsensystem in den »Augen« Olimpias. Durch die Hinzunahme von Nathanaels Perspektiv als zweite Linse konturiert Hoffmann hier also ein »metaphorisches Fernrohr, dessen »Tubus« (ebd.: Spalte 591) wiederum in der »Luftsäule« (Jean Paul 1804: 33) angelegt ist, die sich zwischen dem Beobachter (Nathanael) und der Beobachteten (Olimpia) aufspannt.

sich Nathanaels »ganzes Sein spiegelt« (ebd.), das hier als übersteigerte Imagination (vgl. dazu Steinecke 2009: 969–970) angelegt ist. Diese narzisstische (vgl. Kapitel 3.1) Konstitution des Dichters – die Parallelen des *Sandmanns* zu Ovids *Metamorphosen* wurden etwa von Kicaj (2016: 89–90) nachgewiesen – leitet gewissermaßen auf das nachfolgende Kapitel über, das den Spiegel als optisches Instrument der poetischen Reflexion verhandelt.

8.3 Spiegel

Einen Zauberspiegel zuzubereiten. Hierzu kann ein jeder gemeiner Planspiegel gebraucht werden. Nur gehört hauptsächlich eine Maschine dazu, welche manchen Unkundigen auf den Verdacht einer Zauberey verleiten könnte

*Johann Christian Wiegleb: Optisches Kunststück Nro. 20
in UNTERRICHT IN DER NATÜRLICHEN MAGIE (1782)*

Unabhängig vom Narzissmus, in dessen Konnotat stets der ›Wahnsinn‹ mitschwingt, findet der Spiegel in Hoffmanns Œuvre auch dann Verwendung, wenn die ›besonnene‹ Selbstreflexion als romantisches Ideal verhandelt wird: »Hoffmann folgt damit dem zu Beginn des 19. Jahrhunderts immer noch aktuellen Spiegeltopos, der den Vorgang der herkömmlichen Spiegelung als Selbstreflexion zum Inhalt hat« (Gaderer 2009: 197). Besonders prononciert lässt sich dieser Befund in einem Text nachweisen, der bisweilen dem *Sandmann* gegenüber gestellt wird: Im *Nachtstück Das öde Haus* skizziert Hoffmann mit Theodor eine ›erfolgreiche‹, mithin also ›besonnene‹ Künstlerfigur, die sich – analog zu Nathanael – für die ›wunderbaren‹ Aspekte der Wirklichkeit empfänglich zeigt, jedoch durch die metaperspektivische Selbstreflexion ihre besondere Imaginationskraft ›besonnen‹ nutzen kann. Die Spiegel nehmen in dem *Nachtstück* eine Doppelfunktion ein, die einerseits als optische Analogie eines besonderen Wahrnehmungsmodus, andererseits jedoch auch als ›Medium‹ zur Sichtbarmachung des Innenlebens des Protagonisten gelesen werden kann. Wie später in Kapitel 12.2 mit Verweis auf Lacan (2015: 212–213) verhandelt wird, stellt der Spiegelraum, mithin also der *virtuelle* Raum, sowohl ein Medium der Selbstreflexion als auch eine Konzeptualisierung der Vermischung von subjektiver Beobachtung und objektiver Realität dar, was eine Äs-

thetik des fiktionalen Raumes konstituiert, die in Kapitel 6.6 als ›manieristische Mimesis‹ gefasst wurde.

Der erste Spiegel, der im Text angesprochen wird, findet sich zu Beginn der Binnenerzählung, in der Theodor von dem markanten Erlebnis berichtet, er habe eine geheimnisvolle Frau im Fenster eines vermeintlich verlassenen ›öden Hauses‹ bemerkt. Diese Beobachtung, die er, analog zu Nathanael, ebenfalls mit einem ›Perspektiv‹, nämlich seines »Operngucker[s]« (DKV, DÖH: 169) durchführt, fasziniert ihn derart, dass er in einen exaltierten traumähnlichen Zustand verfällt, der, wie etwa Steinecke (2009: 1010–1011) anmerkt, auf die zeitgenössische psychologische Forschung rekurriert. Dass Theodor unmittelbar nach dem ›Erwachen‹ – einem »gescheuerte[n] Gedanke[n]« (DKV, DÖH: 169) folgend – den »leuchtenden Spiegelladen« (ebd.: 169) der angrenzenden Konditorei aufsucht, leitet programmatisch das Spiegelmotiv des Textes ein: Indem Theodor einen ›tatsächlichen‹ Spiegelraum betritt, der sich jedoch als ›prosaische‹ Konditorei entpuppt, ›spielt‹ Hoffmann mit den Funktionsweisen des Spiegels, der einerseits als profanes Möbel,²¹⁸ andererseits jedoch als ›metaphorische Maschine‹ zu lesen ist, die zum einen die ›wunderbare‹, dem ›Somnambulismus‹ affine Wahrnehmungsweise aufruft und zum anderen die Lösung dieser Problematik, die besonnene Selbstreflexion, in einem Apparat versammelt.

Wie stark Hoffmann den Spiegel an die Figur Theodors und dessen psychische Konstitution bindet, wird in einer Passage offenbar, in der Theodor von seiner Kindheit berichtet, in der die Spiegel eine derartige Anziehungskraft auf ihn ausübten, sodass ihm seine ›Wartfrau‹ die Legende erzählt, dass ein »fremdes, garstiges Gesicht« (ebd.: 177) herausschaue, wenn Kinder nachts in den Spiegel blickten. In einer Art selbsterfüllenden Prophezeiung glaubt der heranwachsende Theodor tatsächlich, dass »ein Paar gräßliche glühende Augen aus dem Spiegel fürchterlich herausfunkeln« (ebd.: 178), was zu einer Ohnmacht und einer darauf folgenden Krankheit führt (ebd.: 180–181). In dieser Fluchtlinie setzt Hoffmann den Spiegel zunächst auf eine Ebene mit den »Verhexungen, Zauberbildnern [...] und anderen unsinnigen abergläubischen Fantastereien längst verjährter alberner Zeit« (ebd.: 185), schwächt diesen Konnex jedoch ab, indem er, wiederum durch die Rekursion auf die zeitgenössische Forschung der Psyche, eher versöhnliche Töne anschlägt, in

218 Hoffmann rekurriert hier vermutlich auf eine tatsächliche Realie – namentlich das verspiegelte Interieur der ›Fuchsschen Konditorei‹ in Berlin (vgl. Rodenberg 1987: 310).

denen das Alberne weiterhin in der Natur des Menschen selbst angelegt ist (vgl. ebd.: 184–185).²¹⁹ Mit diesem Befund ist festzuhalten, dass der wunderbare Wahrnehmungsmodus tatsächlich als psychische Konstitution Theodors zu interpretieren ist, dessen frühkindliche Spiegelerfahrung als Verkehrung von Spiegelbild und Betrachter (vgl. Lieb 2012a: 201) gelesen werden kann. Der erwachsene Theodor brauche jedoch, so Lieb (ebd.) weiter, eine »Reihung von Medien«, um die »Inversion von Körper und Bild« zu vollziehen. Zentrales Element dieser Reihung – einmal mehr ist hier an Jean Pauls Metapher der Phantasie als ›Luftsäule‹ zu erinnern (vgl. Jean Paul 1804: 33) – ist ein Spiegel, den Theodor als ›Verstärkermedium‹ (vgl. Lieb 2012a: 201) benutzt.

Dieser Spiegel kommt in Theodors Besitz, weil sich ihm ein etwas zwielichtiger italienischer Kaufmann andient und ihm einen Taschenspiegel verkauft (vgl. DKV, DÖH: 177). Analog zum *Sandmann* kommt der Kauf erst zustande, nachdem sich Theodor von den besonderen Qualitäten des Instruments überzeugt hat: So erblickt er »in den schärfsten deutlichsten Zügen« die »Vision« (ebd.: 177) im öden Haus, erlebt also die kindliche Urszene ein zweites Mal. Diesem Qualitätsurteil invers steht die Aussage eines Passanten zu Theodor, der ihm anrät, er möge sich »vor Taschenspiegeln in acht [nehmen], die so häßlich lügen.« (Ebd.: 179) Analog zum Perspektiv in *Der Sandmann* scheint die optische Qualität des Spiegels dichotomisch angelegt – zumindest ergibt sich eine deutliche Diskrepanz zwischen der Zuschreibung Theodors (›scharf, ›deutlich‹) und dem Urteil des Passanten (›häßlich lügend‹). Diese Diskrepanz untermauert einmal mehr, dass der Spiegel als *Interface* zur spezifischen Wahrnehmung Theodors eingesetzt wird, die besonderen Zuschreibungen sind daher nicht als physikalisch-optische Charakteristika eines ›Dings‹ zu in-

219 Vgl. zum Spiegel als Verweis auf die Psyche etwa die zeitgenössischen Ausführungen von Reil (1803: 169): »Durchgehends werden Kranke, die in Gefässsiebern phantasieren, oder Wöchnerinnen, die an Raserey leiden, durch vieles Licht, Gemählde, Spiegel, Geräusch, viele Besuche, Widersprüche u. s. w. mehr aufgeregt«. Bei Schubert (1840: 7) findet sich dagegen insbesondere die Verbindung von Traum und Spiegel prononciert ausgeführt, der in der Beschreibung einer Krankengeschichte etwa notiert: »Alles, auch das, wessen er sich im wachen Zustand kaum bewußt war, sah und erkannte und fühlte er hier, gleichsam in einen ihm vorgehaltenen Spiegel blickend, aufs Lebhafteste und Deutlichste, und nachdem sich ihm so, in wenig Augenblicken, die Geschichte eines ganzen Lebens wiederholt und recht eigentlich erneuert hatte, erwachte er durch die große Lebhaftigkeit, womit die eine Scene des verflossenen Lebens sein Gefühl ergriffen hatte.« Vgl. zum ›Albernen‹, das Hoffmann aufruft, einmal mehr den *humor aqueus crystallinus*, der bereits vor der Folie des Perspektivs angesprochen wurde (siehe dazu etwa die Anmerkungen in der Fußnote auf Seite 257).

interpretieren, sondern stellen vielmehr Reflexionen eines spezifischen Wahrnehmungsmodus dar.

Insbesondere diese Beobachtungsszene in *Das öde Haus* zeichnet sich durch ihre Parallelität mit dem *Sandmann* aus. Während Nathanael mit seinem Perspektiv affirmativ ein *Kunstwerk* – mithin das ›tote‹ Automat Olimpia – betrachtet, wird in *Das öde Haus* angedeutet, dass Theodor mit dem Taschenspiegel ebenfalls ein Kunstwerk – ein Portraitgemälde – ›erschaut‹ (vgl. ebd.: 179).

Exkurs: Das ›Claude-Glas‹

Im Kontext der »Taschenspiegel [...], die so häßlich lügen« (ebd.: 179) lässt sich an dieser Stelle auch ein Utensil aus dem 18. Jahrhundert ansprechen, das zudem in dem Zusammenhang gelesen werden muss, dass Theodor im *öden Haus* mittels eines Spiegels auf ein *Gemälde* blickt und das bisher noch nicht für die Interpretation von Hoffmanns Text fruchtbar gemacht wurde: Um 1775 wurde die Verwendung eines besonderen Requisits en vogue, das aus einem getönten runden Konvexspiegel in einer reisefreundlichen Messingfassung bestand.²²⁰ Mittels dieses Instruments wurden Landschaftsbeobachtungen durchgeführt, um die ästhetischen Qualitäten einer Gegend durch die optische Verzerrung (durch die konkave Form wird der Raum auf eine kleinere Fläche bildlich transponiert, was sich aus heutiger Perspektive mit einem Foto vergleichen lässt, das mittels einer Weitwinkellinse aufgenommen wurde), Farbverfälschung und nicht zuletzt durch die Rahmung herauszuarbeiten (vgl. dazu: Märker/Wagner 1981: 10).²²¹ Mithin wird so also das metaphorische »Miniaturgemälde einer Vorstellung« (Reil 1803: 55) durch den *Eigensinn* eines Apparats hergestellt. Ebenfalls ist davon auszugehen, dass die »auratische Erhöhung, die sich durch den Blick durch eine Glasscheibe ergibt (vgl. Kacunko 2010: 403)«²²² ebenso im Spiegel festzumachen ist. Dieser Taschenspiegel wurde nach dem

220 Vgl. dazu die Beschreibung des Spiegels in *Das öde Haus* als »kleinen runden Taschenspiegel« (DKV, DÖH: 177).

221 Vgl. dazu auch das Gleichnis, das Jean Paul bemüht, um die aufklärerische, »herzlose Besonnenheit« zu beschreiben: »Dann kommt die nicht viel bessere Objektivität einer herzlosen Besonnenheit, welche heimlich nur an sich denkt und stets einen Maler malt; welche das Objektiv-Glas am Auge hält, das Okular-Glas aber gegen das Objekt und dadurch dieses ins Unendliche zurücksetzt.« (Jean Paul 1804: 90)

222 Dieses Motiv findet sich als »Albertis Fenster« auch im *Sandmann* wieder (vgl. dazu die Fußnote auf Seite 251): Der erste Blick, den Nathanael auf das Automat Olimpia

barocken Landschaftsmaler Claude Lorrain benannt, der idealtypische, ›pittoreske‹ (vgl. Antrop/van Eetvelde 2017: 47) Szenerien malte,²²³ wobei in der Forschung umstritten ist, ob Claude dieses Hilfsmittel tatsächlich auch selbst benutzte (vgl. Kacunko 2010: 580). Das ›Claude-Glas‹ diente demnach nicht nur der ausschließlichen Beobachtung, sondern insbesondere der bildlichen Dokumentation, indem das ›komponierte‹ Motiv im Anschluss des öfteren mittels Zeichnung oder Aquarell festgehalten wurde (vgl. Karentzos/Kittner 2010: 285). Es ist davon auszugehen, dass der in Mal- und Zeichentechnik bewanderte Hoffmann von diesem Hilfsmittel Kenntnis hatte und mit der Darstellung des Taschenspiegels im *öden Haus* ironisch die Verwendungsweise des ›Claude-Glases‹ zitiert: Während das tatsächliche Instrument zur ›Verbildlichung‹ eines Raumes verwendet wurde, funktioniert Theodors Taschenspiegel invers: Er verlebendigt ein Gemälde, indem er die ›Lebenskraft‹ des Protagonisten auf ein Ölportrait projiziert (vgl. DKV, DÖH: 177–179).



Neben seiner motivischen Verwendung in *Das öde Haus* nimmt der Spiegel in einem weiteren Text Hoffmanns eine zentrale Rolle ein: In *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* ist die Spiegelung bzw. die Dichotomie zwischen Bild und Abbild ein Sujet, der innerhalb der Erzählung verhandelt wird (vgl. Steinecke/Allroggen 2006b: 801–802). Auch hier kommt dem Spiegel die Rolle eines ›Verstärkermediums‹ (vgl. Gaderer 2015: 63; Lieb 2012a: 201) zu, das ebenfalls im Kontext der zeitgenössischen psychiatrischen Diskurse des ›Mesmerismus‹ beziehungsweise des ›animalischen Magnetismus‹ zu lesen ist²²⁴ – da

bekommt, findet durch die Rahmung einer Glastüre statt, deren Gardine einen kleinen Spalt freigelassen hat (vgl. DKV, DSM: 24–25).

223 Die von Claude gemalten Szenen hatten erheblichen Einfluss auf die Gartengestaltung der damaligen Zeit und sind daher auch in den Zusammenhang mit der Raumtheorie und insbesondere zu den Ausführungen zum Spiegelraum (Kapitel 12.2) zu setzen. Dazu kann etwa auch der bereits angesprochene Dialog in *Die Elixire des Teufels* herangezogen werden, in dem der ›Inspektor der fürstlichen Bildergalerie‹ dem Protagonisten darlegt, dass sich die Fürstin durch ihre Betätigung als Landschaftsmalerin auch für die Landschaftsgestaltung prädestiniere. (vgl. DKV, ELIXIERE: 149)

224 Gaderer verweist hier auf die Monografie Carl Alexander Ferdinand Kluges, betitelt mit *Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus als Heilmittel*. In diesem Werk wird dem Spiegel ein eigener Paragraf gewidmet (vgl. Kluge 1815: 312, 397–398), die von Gaderer (2015: 63) verwendete Seitenangabe (Seite 47) belegt jedoch kaum die von ihm aufgestellte Aussage des Spiegels als ›Verstärkermedium‹ im Mesmerismus.

nach der damaligen Lehrmeinung der Zustand des ›Somnambulismus‹ deutlich stärker hervortritt, wenn die Patient:in sich selbst in einem Spiegel sieht. (vgl. Kluge 1815: 398)²²⁵

Dementsprechend gehen viele Lesarten dezidiert auf die psychiatrischen Motive des Texts ein – so lässt sich der Spiegel in metaphorischer Bedeutung als Darstellungsform einer Identitätsproblematik interpretieren (vgl. Auhuber 1986: 78; Guggenberger 2015: 34; Schäfer 2012: 132–134; Steinecke/Allroggen 2006b: 802), die das Motiv eines Doppelgängers zitiert (vgl. Schäfer 2012: 133). Neben dieser metaphorischen Semantik präsentiert sich der Spiegel in seiner pragmatischen Funktion als optisches Instrument ebenso relevant: Im Spiegel kondensiert sich mithin der große (mediale) Umbruch, der im 19. Jahrhundert – mithin parallel zur Entstehung des Textes im Januar 1815 – stattfand: »Nachdem die Neuzeit noch zaghaft vom Motiv und der Metapher des Spiegels Abschied nahm, kam es um 1800 zunächst darauf an, seine materiell-physische und optisch-mechanisch-chemische sowie vor allem mediale ›Verwertung‹ entschieden voranzutreiben.« (Kacunko 2010: 399) In dieser Passage aus Kacunkos Monografie zur Kulturgeschichte des Spiegels lässt sich bereits herauslesen, dass die isolierte Interpretation in einer dediziert metaphorischen Lesart nur eine Teilmenge der Bedeutungen des Spiegels adressieren kann. So sind insbesondere seine medialen Eigenschaften, die ihn erst dazu prädestinieren, um etwa das abstrakte Konzept der »Figurenüberlappungen« (Guggenberger 2015: 34) als gebrochene Identitäten zu illustrieren,

225 Die Beschreibung, die Kluge zur Illustration des Effekts wählt, bildet eine interessante Parallele zur Schilderung einer Szene in Hoffmanns *Die Abenteuer der Sylvesternacht*: Kluge schreibt, der Effekt des Spiegels als Verstärkung des Wahnsinns sei zuerst beobachtet worden, als sich ein Patient in den damals üblichen, mit Glas überzogenen Knöpfen des Medizinergewandes spiegelte (vgl. Kluge 1815: 397). In *Die Abenteuer der Sylvesternacht* findet sich ebenfalls die Beschreibung einer ›zufälligen‹ Spiegelung: So wurde zwar der Wandspiegel in der Kneipe verhüllt (vgl. DKV, ASN: 334), jedoch benutzt der Erzähler eine »spiegelblank geschliffene Stahldose« (ebd.: 335), die, sobald sich ›der Kleine‹ darin spiegelt, dessen visuelle Erscheinung verändert. Auch Schubert schreibt zum Spiegel in *Die Symbolik des Traumes*: »Ja in einem gewissen wohlbekannten Falle wurde durch den plötzlichen Anblick neugescheuerter zinnerner Gefäße ein ganz neues inneres Gesicht erweckt, welches mit großer Klarheit Himmlisches und Irdisches durchschaute (in einem untergeordneten Kreise pflegt schon das Hineinblicken in den aus einer hellpolierten Metallfläche bestehenden Erdspiegel in reizbaren Personen einen dem magnetischen Hellsehen ähnlichen Zustand hervorzubringen).« (Schubert 1840: 209) Das Motiv eines »speculum magicum« (Gaderer 2015: 63) wird von Hoffmann um 1794 auch in einer Gouachezeichnung bildnerisch umgesetzt, die posthum mit ›Die Phantasie erscheint Hoffmann zum Troste‹ betitelt wurde (vgl. Barck 1993: 78–79; Kesting 1993: 34).

sowie seine technisch-perspektivischen Phänomene Gegenstand der weiteren Betrachtung. Kacunko (2010: 399) schreibt etwa weiter, der Spiegel kristallisiere sich als »mediale Konstante heraus, die wie kaum eine andere Instanz die brüchigen Kontinuitäten der Kunst- und Kulturgeschichte tatsächlich als Kontinuitäten erscheinen ließ«. Wie bereits im einführenden Kapitel dieser Arbeit (Kapitel 1.1) dargelegt, ist das *Virtuelle* als spiegelhafte und mithin verzerrende Projektion der mimetischen Realität angelegt. Wird der Spiegel als optisches System gelesen, so sind mit dem Gegenstands- und Abbildungsraum zwei Räume zu unterscheiden, die der Spiegel durch seine trennende Funktion konstituiert (vgl. Fischer 2005: 3). Als »idealer« Spiegel wird der Planspiegel bezeichnet, der das einzige optische System ist, das zumindest theoretisch verzerrungsfreie *virtuelle* (vgl. ebd.: 9) und isomorphe Abbildungen im exakt gleichen Größenverhältnis produzieren kann (vgl. ebd.: 4). Nachdem der Stand der Technik, insbesondere zu Hoffmanns Zeiten, nicht ermöglichte, Spiegel herzustellen, die dieser idealen Abbildungsfunktion entsprechen (vgl. Pick 1949: 12), sind dementsprechend Verzerrungen zu erwarten, die sich aus den unterschiedlichen Einfalls- und Ausfallswinkel der parallel einfallenden Strahlen ergeben (vgl. Fischer 2005: 19). Dieser technische Befund, der die »diegetische um eine perspektivische Vielschichtigkeit« (Schäfer 2012: 131) erweitert, ist mit dem nachfolgenden Blick auf *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* insbesondere medientheoretisch zu verhandeln.

Geradezu symptomatisch für die Dichotomie, die sich aus dieser mehrschichtigen Lesart des Spiegels ergibt, ist die Beschreibung eines naturalistischen Gemäldes, das die Erzählinstanz des reisenden Enthusiasten mit dem Attribut »wie aus dem Spiegel gestohlen« (DKV, ASN: 336) ausstattet. Diese direkte Relation zwischen Gegenstandsraum und Abbildungsraum wird im weiteren Verlauf des Textes immer weiter revidiert – Schäfer (2012: 133) spricht daher auch von der »zentralen Metapher des blinden Spiegels«, die in Hoffmanns *Fantasiestück* angelegt sei. Einmal mehr ist an dieser Stelle auch darauf hinzuweisen, dass die im »idealen Planspiegel« aufzufindende isomorphe Abbildungsfunktion nicht dem romantischen Ideal entspricht. Während der Planspiegel seinen *Eigensinn* durch eine »transparent immediacy« ersetzt, konstituiert sich der *Eigensinn* des Spiegels in der romantischen Poetik einerseits aus der Prädisposition der Maschine selbst und dem symbiotischen Verbund der *Eigensinnigkeit* der Künstler:in mit der *Eigensinnigkeit* der »erweiterten Rezipient:in«. Dieser Befund zeichnet sich bereits in der Verwendung des »gemeinen Planspiegels« bei Wiegleb (1782: 177) ab, der mitnichten eine isomorphe, mithin »herzlose« (vgl. Jean Paul 1804: 90) Abbildungsfunktion avi-

siert, sondern vielmehr die Phantasmagorie einer »natürlichen Magie« zum Ziel hat. Demnach ist festzustellen, dass sich hier eine grundlegende Diskrepanz bei der Verwendung des Begriffs des »Virtuellen« offenbart, welcher in der technisch-naturwissenschaftlichen Optik eine »ideale« Abbildungsfunktion beschreibt, während sich das Virtuelle in »philosophischer« Lesart gerade dadurch auszeichnet, dass es nicht mehr »auf die Unterscheidung von Zeichen und Referent bezogen werden« (Esposito 1998: 270) kann – so würde die isomorphe Abbildung, die dem *Eigensinn* des »Optisch-Virtuellen« entspricht, eine Ästhetik der Imitatio bedingen, die sich in dieser Fluchtlinie eher mit dem Prädikat der »Simulation« fassen ließe.

Wie sich in *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* zeigt, zielt auch Hoffmann nicht auf eine Simulationsästhetik ab, indem er nicht nur die Transformation eines fiktiven Raums in das Virtuelle beschreibt, sondern diese Metamorphose an den Erfahrungshorizont – mithin der *Eigensinnigkeit* – eines Subjekts bindet, das durch diese wiederum Transformation virtualisiert wird. Dieser Befund wird insbesondere im vierten Teil des Textes virulent, dessen »Schauplatz« Hoffmann zu Beginn nach Nürnberg verlegt (vgl. DKV, ASN: 358), was als Reminiszenz auf die zeitgenössischen Nürnberger Spiegelmanufakturen gelesen werden kann, die sich auf die Herstellung von Konvexspiegeln spezialisiert hatten (vgl. Konersmann 1991: 137; Schäfer 2012: 134). Konvexspiegel greifen in den Abbildungsmaßstab des optischen Systems ein und verkleinern die Abbildung (vgl. Fischer 2005: 9), was wiederum als Verweis auf die Figur Erasmus Spikers gelesen werden kann, die im Fantasiestück als »der Kleine« bezeichnet wird. In diesem Teil der Erzählung, die mit dem Zwischentitel »Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde« überschrieben ist, überlässt Erasmus der italienischen Kurtisane (vgl. DKV, ASN: 347) Giulietta sein Spiegelbild, die ihn um »diesen Traum deines [= Erasmus'] Ichs« (ebd.: 349) bittet. Diese Szene spielt sich wiederum in einem »Kabinett« (ebd.: 348) ab, mithin in einem Raum, der sich, wie in Kapitel 12.3 dargelegt wird, durch seine hypermedialen, heterotopischen und affirmativen Funktionen auszeichnet.²²⁶

Nachdem Erasmus zugesagt hat, Guiletta sein Spiegelbild zu überlassen, wandelt sich der im Zimmer angebrachte Kabinettspiegel in ein Portal: »[A]ls er dies gesprochen [...] ließ sie ihn los und streckte sehnsuchtsvoll die Arme aus nach dem Spiegel. Erasmus sah wie sein Bild unabhängig von seinen Be-

226 Vgl. dazu etwa die Funktion des Kabinetts in *Das Sanctus* (vgl. DKV, DS: 160) oder in *Die Automate* (vgl. DKV, DA: 399).

wegungen hervortrat, wie es in Juliettas Arme glitt, wie es mit ihr im seltsamen Duft verschwand.« (Ebd.: 350)

Mit der Figur des Erasmus skizziert Hoffmann eine von seinen zahlreichen Künstler:innenbearbeitungen (vgl. Steinecke/Allroggen 2006b: 804), die durch ihr Künstler:innendasein dem romantischen Ideal (vgl. Uerlings 2016a: 9) der Sublimierung in das Imaginäre verpflichtet sind. Die Konsequenzen aus der *vollständigen* Realisierung dieses Ideals verhandelt Hoffmann in dieser Szene: Der »gegenständliche« Maler Erasmus verliert seine »Abbildlichkeit«, indem er sein »Traumich« (DKV, ASN: 351) aufgibt und so zu einer Figur der »Nichtidentität und Nichtfixierbarkeit« (Schäfer 2012: 133) transformiert wird. Einmal mehr verarbeitet Hoffmann hier eine These, die Schubert in *Die Symbolik des Traumes* ausbuchstabiert:²²⁷ Im konstruktivistischen Kognitionsmodell des »Mesmerismus« verwendet Schubert die Metapher einer »Kerze« (Schubert 1840: 124), um die Relevanz der Seele in der Weltwahrnehmung hervorzuheben, denn ohne die Seele gleiche der Geist »einem Wanderer im Thale der finstern Nacht« (ebd.). Wenn Erasmus den »Traum seines Ichs« (vgl. DKV, ASN: 349) am Spiegel des Kabinetts, »an dessen Seiten helle Kerzen brannten« (ebd.), von sich abspaltet, fällt er »bewußtlos zu Boden« (ebd.: 350) und kommt in »dicker dichter Finsternis« (ebd.) wieder zu sich.

Diese Abtrennung respektive die Desynchronisation der »humoristische[n] Parallele zwischen Realismus und Idealismus, zwischen Leib und Seele« (Jean Paul 1804: 178), die Hoffmann mit dem Spiegel exemplifiziert, löst die dualistische, mithin parallele Modellierung der Leib-Seele-Monade (vgl. Leibnitz 1847: 18) auf, entzieht dem Subjekt demnach das mit dem Virtuellen gleichgesetzte autodynamische Kraftpotential. Wie bereits ausgeführt, lässt sich das Virtuelle als Kontinuum modellieren, das an seinen Extrema einerseits positivistisch als Potential, andererseits auch pessimistisch als Trugbild zu lesen ist (vgl. Ryan 2015: 19). Gleichwohl die vorliegende Arbeit diesen Pessimismus nicht kritiklos teilt, so ist dennoch festzuhalten, dass sich diese Phänomene unter der Domäne der (optischen) Maschine versammeln lassen. In dieser Fluchtlinie ist die Szene in *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* zu lesen: Mit Erasmus' Wahnsinn (vgl. DKV, ASN: 349) und unter Hinzunahme des Spiegels buchstabiert Hoffmann mithin eine Ausprägung des Virtuellen aus, die sich mit Ryan (2015: 19) respektive Baudrillard (1994: 3) als »fake«, beziehungsweise als »Simulacrum« lesen lässt. Folglich findet hier eine »Virtu-

227 Ein Langzitat der betreffenden Passage findet sich auf Seite 195.

alisierung« eines Subjekts statt, die so Ryan (2015: 22) weiter, zu einer Entmenschlichung führe, mithin ein Befund den Hoffmann bereits um 1815 in seinem *Fantasiestück* skizziert.

8.4 Krystall

Die »qualitative Potenzierung« (Novalis 1901a: 304) von Hoffmanns »Spiels der Spiegelungen« (Schäfer 2012: 134), die sich in *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* identifizieren lässt, leitet auf das Motiv des »Krystalls« in Hoffmanns Œuvre über, das die perspektivischen Duplikationen, die durch den Spiegeltopos vorgezeichnet werden, vervielfältigt. Im Text selbst wird dieses Artefakt etwa referenziert, wenn Erasmus den Gesang seines Ideals als »wunderbare Krystallstimme [...], die jedes Gemüt ganz und gar befin« (DKV, ASN: 345) preist. Hervorzuheben ist, dass Hoffmann in seiner Prosa das Krystallmotiv in multiplen Rollen verwendet. Zum einen in bildlicher Medialität als Potenzierung des Spiegels, dessen starre Relationalität zwischen Ur- und Abbild durch physikalisch-optische Phänomene, wie etwa multiple Brechungen, Aberrationen oder Multiplikationen aufgelöst wird. Andererseits kommen dem Krystall, wie an dieser Stelle zunächst ausgeführt werden soll, geradezu *intermediale* Qualitäten zu, da in Hoffmanns Poetik diese »Pierrierie« (vgl. dazu einmal mehr Kesting 1990: 165–166) auch in auditiver Medialität ausbuchstabiert wird und das im Krystall angelegte Glasmotiv (vgl. Segebrecht 2008: 1414) übergreifend in das Verhältnis zu den zahlreichen psychischen Motiven in seinen Texten zu setzen ist.

Hoffmann spielt mit der »Krystallstimme« auf die »Glasharmonika« an, mithin ein tatsächliches Musikinstrument, das zur damaligen Zeit eine gewisse Popularität besaß.²²⁸ Die Glasharmonika erzeugt sphärische und ätherische Klänge, deren nachgesagt wurde, dass sie Musiker:innen wie auch Zuhörer:in-

228 Unter anderem war die letzte Arbeit des von Hoffmann verehrte Mozart ein Stück für die Glasharmonika. Auch Christoph Willibald Gluck, den Hoffmann in *Ritter Gluck* persiflierte, komponierte für das Instrument (vgl. Schmidt 2003: 282). Zudem ist auch auf Jean Paul zu verweisen, der in *Titan* die Harmonika als das »melodische Requiem des Tages [...] der Zephyr des Klanges« (Jean Paul 1801: 105) bezeichnet. Hoffmann referenziert dieses Werk in *Prinzessin Brambilla*, im Kontext des *Chronischen Dualismus* (vgl. Kapitel 4.5) implizit (vgl. DKV, PB: 894).

nen wahnsinnig werden ließen.²²⁹ In Anbetracht von Erasmus' Wahnsinn (vgl. DKV, ASN: 349)²³⁰ liegt der Schluss nahe, dass der Spiegeltopos in *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* nur den Auftakt für das konsequent nachfolgende Artefakt darstellt, das die im Spiegel angelegte Reflexionsmetapher ein weiteres Mal multipliziert. Hoffmanns Poetik ›spielt‹ daher nicht nur mit ihrer Transformation in dezidiert bildliche Ästhetik, sondern die medialen Formate werden zu einer geradezu multimedialen Komposition arrangiert. Das von Gaderer (2009: 189) in den optischen Medien identifizierte »symbiotische[] Verhältnis zwischen apparativen Abbildern und der Einbildungskraft« muss an dieser Stelle also zu einer hypermedialen ›Collage‹ erweitert werden. Bolter/Grusin (2002: 39–41) haben festgestellt, dass sich die ›hypermediacy‹ dadurch auszeichnet, dass sie in ihrer Medialität zwischen »looking-through« (Lanham 1993: 5) und »looking-at« (ebd.) changiert. Ein Befund, der sich mit den optischen Charakteristika von Hoffmanns Krystall aufs Deutlichste illustrieren lässt: Was Lanham (ebd.: 43) für den ›elektronischen Text‹ feststellt, nämlich, dass sich dessen hypermediale Ästhetik durch ihre Oszillation auszeichnet (›continual oscillation between unselfconscious expression and self-conscious design« (ebd.)), findet sich bereits in der Poetik Hoffmanns wieder. Während Kant, wie in Kapitel 1.1 ausgeführt, dem Text noch unterstellt, direkt mit dem Verstand zu sprechen, ohne den ›Umweg‹ über die Sinne zu be-

229 Hoffmann nimmt auf dieses Phänomen in dem Text *Brief des Kapellmeisters Johannes Kreisler an ...* Bezug, wenn er schreibt: »Ist es nun gewiß, daß die Harmonika in der Musik so wenig zu leisten vermag, so war es nur der Ton an und für sich selbst, der Bewunderung, ja durch den Reiz des Neuen ungewöhnliches Staunen erregte. Diese Bewunderung, dieses Wohlgefallen an dem gestaltlosen Stoff konnte aber unmöglich lange währen, und mußte desto mehr schwinden je unbefriedigter alle Ansprüche auf musikalische Gestaltung geblieben. Zu dem fiel das Aufkommen der Harmonika in die Periode der schwachen Nerven, und hieß es nun, daß die Harmonika magisch auf die Nerven wirke, so konnte es nicht fehlen, daß sich das Instrument aller empfindsamen Seelen bemächtigte.« (FB: 325)

230 Nachdem Hoffmann in *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* die zeitgenössischen psychischen Forschungen des ›Mesmerismus‹ verarbeitet, ist anzumerken, dass Mesmer das Instrument auch als therapeutisches Mittel verwendete (vgl. Mesmer 1781: 75), um die »bei Frauen als beunruhigend ausgeprägt empfundene Einbildungskraft den Ritualen intellektueller Selbstbeherrschung« (Schmidt 2003: 283) unterzuordnen. Auch hier lässt sich eine rezeptionsästhetisch ambivalente Position der Glasharmonika festmachen, wie etwa zeitgenössische Berichte des Harmonikaspielers Carl Leopold Röllig bezeugen, der in Briefform die Wirkung des Instruments beschreibt (vgl. Röllig 1787: 8). Die Glasharmonika ist daher als maschinelle ›Stimulanz‹ der Einbildungskraft zu lesen, die diese potenziert, moduliert, moderiert und alteriert.

nötigen (vgl. Barck 1993: 63; Kant 1797: 328), findet sich in Hoffmanns Poetik stellenweise die Umkehrung dieses Prinzips wieder: Mit dem Krystall konzeptualisiert Hoffmann daher eine ›multisensorische‹ Medienästhetik, die zwar Elemente der ›transparent immediacy‹ umfasst, diese jedoch durch die »Refraction« (Goethe 1810b: 262) soweit verfremdet, dass die Rezipient:innen stets zwischen Immersion und Reflexion changieren. Während der Spiegel noch wie das transparente ›Fenster Albertis‹²³¹ wirkt, findet sich in der *Inspectio crystalli* (vgl. Gaderer 2009: 189) emergentes Potential, das sich aus der Verbindung der Rezeption der tatsächlichen Realität mit der Einbildungskraft der Rezipient:innen speist.²³²

Zentrale Domäne dieses hypermedialen Kunstwerks ist, wie bereits aufs Deutlichste herausgearbeitet wurde, die »Bildungskraft oder Phantasie« (Jean Paul 1804: 32) der Rezipient:innen, deren Neudefinition als ›kompetente Leser:innen‹ respektive als ›creators‹ (vgl. Sherman/Craig 2003: 50) jene Ästhetik bedingt, die sich nicht mehr durch vollständige ›transparent immediacy‹, sondern vielmehr durch ein (selbst-)reflektiertes »Fiktivitätsbewusstsein[]« (Wirth 2012b: 491) auszeichnet. Oder anders ausgedrückt: Die *willingly suspension of disbelief* (vgl. Coleridge 1847: 1–2; DKV, ELIXIERE: 11) konstituiert sich nicht mehr auf der Produktionsseite durch das *Kaschieren* respektive auf der Rezeptionsseite durch das *Ignorieren* der Medialität eines Kunstwerks, sondern vielmehr durch eine Inszenierung, die es den Rezipient:innen ermöglicht, aus einer reflektierten Metaperspektive auf beide Realitätssysteme gleichermaßen Einfluss zu nehmen.

Nachdem die subjektive Einbildungskraft, wie etwa in Kapitel 4.3 ausgeführt, eine stete Affinität zur psychischen Krankheit markiert, ist die Glasharmonika als Verweis auf das Motiv des Wahnsinns bzw. des Somnambulismus zu lesen, während die Maschine, die durch ihre paradoxe Charakteristik – einerseits als Induktor und andererseits als Therapeutikum – selbst multi-

231 Vgl. dazu auch die Fußnote auf Seite 251.

232 Auch wenn der Spiegel eine direkte Relation zwischen Ur- und Abbild herstellt, ist diese Doppelbödigkeit bereits im ›Speculum magicum‹ nachzuweisen, gleichwohl der Krystall diese Abbildungsfunktion durch Potenzierung vervielfältigt und verfremdet. So werden um 1743 die Praktiken des ›Spiegelsehens‹ und des ›Krystallsehens‹ im *Zedlerschen Lexikon* unter einem Lemma zusammengefasst: »Spiegelsehen oder Cristallensehen, *Inspectio crystalli* vel *speculi magici*. *Speculatoria*, werden diejenigen abergläubischen Bemühungen genennet, da man durch einen gewissen Spiegel oder Glas zukünftige oder auch verborgene Dinge zu offenbaren vorgiebt« (Zedler 1743, Spalte: 1619)

perspektivisch gebrochen ist.²³³ Darüber hinausgehend ist sie eine ›Maschine‹, eine *Erfindung*,²³⁴ die als »Erzeugnis einer ausgeklügelten Maschinenkunst« (Schmidt 2003: 281) bzw. »planvoller Ingenieurskunst« (ebd.) gewissermaßen den (spät-)barocken Automatenbau und dessen Illusionsästhetik in einem Musikinstrument vereint.

Insofern scheint es nur konsequent, dass auch das Automat Olympia in *Der Sandmann* »eine Bravour-Arie mit heller, beinahe schneidender Glasglockenstimme« (DKV, DSM: 38) vorträgt. Die Verwendung der Glasglockenstimme (vgl. Kaiser 2010: 348) verweist einmal mehr auf die paradoxe Ambivalenz, die sich aus dem ätherischen Klang und dem gleichzeitig mitschwingenden Charakter einer Maschine bildet: Die Glasharmonika – und in einer erweiterten Perspektive auch der Krystall – ist daher stets in einer dualen Struktur zu lesen, die zwischen rational-naturwissenschaftlichem und mystisch-magischem Weltbild verortet ist.

Neben dieser dezidiert auditiven Medialität, die im Krystall angelegt ist, sind insbesondere – auch vor der Folie der Spiegelung – die optischen Konnotationen zu verhandeln, die sich mit Verweis auf Goethes ästhetisch-naturwissenschaftlichen Studien in seiner *Farbenlehre* einleiten lassen, in der ein Prisma zur Anwendung kommt, um die Beschaffenheit des Lichts zu beforschen (vgl. etwa: Goethe 1810b: 278). Analog zum ›Wetterglas‹ macht das ›Instrument‹ also etwas sichtbar, das in der ›Natur‹, um mit Leibniz zu sprechen, *virtuell* angelegt war (vgl. Leibniz 1847: 50). Die »regelmäßige Evozierung [sic!] des Unfasslichen, Erstaunlichen und Außergewöhnlichen« (Gaderer 2009: 191), lässt sich nicht nur durch die mannigfaltige, nur bedingt vorhersehbare »Refraction« (Goethe 1810b: 262) eines geschliffenen Kristalls erklären, son-

233 Nebenbei bemerkt lässt sich der Wahnsinn, der mit dem Instrument einher geht, auch rational-naturwissenschaftlich erklären: So gehen heutige Theorien von einer Vergiftung durch Bleifarben aus, die benutzt wurden, um die Gläser besser voneinander unterscheidbar zu halten, bzw. um sie genauer auf eine bestimmte Tonhöhe stimmen zu können (vgl. Bergk 2017: o.S.). Beispielsweise wird bisweilen spekuliert, dass Beethoven einer derartigen Vergiftung erlag, die er sich durch das Spiel auf der Glasharmonika zuzog (vgl. ebd.).

234 Erfinder der Glasharmonika war übrigens Benjamin Franklin, der 1761 das erste Instrument vorstellte, nachdem er durch das ›Angelic-organon‹ von Richard Puckeridge dazu inspiriert wurde (vgl. Röllig 1787: 4)

dern auch durch seine Eigenschaft der Sichtbarmachung und Hervorbringung, wie sich etwa aus einer Passage aus Hoffmanns privaten Notizbuch zeigt:

Ein sehr schönes Bild ist von den sogenannten deformirten [sic!] Gemälden herzunehmen. Es sind z. B. auf einer Tapete verschiedene Theile, Züge eines Bildes verstreut, so daß man nichts Deutliches wahrnimmt; aber ein besonders dazu geschliffenes Glas vereinigt die verstreuten Züge, und durch dasselbe schauend, erblickt man das Bild. (Wiegles Magie.) (NACHLASS I: 10)

Dieser Eintrag verdeutlicht, dass der Krystall in Hoffmanns Poetik einerseits als naturwissenschaftliches ›Werkzeug‹ zur Evidenzgewinnung zu fassen ist, mit dem das Fantastische mit ›materielle[n] Mittel[n]‹ (Jean Paul 1804: 25) prosaisch aufgelöst werden kann. Andererseits ist der Krystall, wie es Hoffmann durch seinen Verweis auf Wiegles Werk *Unterricht in der natürlichen Magie oder zu allerhand belustigenden und nützlichen Kunststücken* (vgl. Wiegles 1782: 176) andeutet, auch als ›Instrument‹ zur Schwellenüberschreitung in das Reich des Außergewöhnlichen zu deuten. Aus bildästhetischer Perspektive stellt sich bei der Anamorphose, die Hoffmann in seinem Notizbuch beschreibt, eine »Oszillation des Bildstatus zwischen Transparenz und Opazität« (Cha 2008: 7) ein, die nicht nur wahrnehmungsästhetisch mit dem Changieren zwischen einer ›looking-at‹ und ›looking-through‹ Modalität (vgl. Latham 1993: 43) zu fassen ist, sondern vor der Folie der ›bildlichen Poetik‹ auch stellvertretend für die hypermediale Charakteristik von Hoffmanns Erzählverfahren zu deuten ist.

Während Wiegles in seinem Werk das Evozieren des ›Magischen‹ mittels naturwissenschaftlichen Mitteln beschreibt (vgl. Neumann 1999: 124), lassen sich die gleichen Phänomene auch mit epistemischen Vorzeichen lesen. Besonders deutlich wird dies etwa in der Beschreibung der Lichtzerlegung mittels »Prismate«, die sich einerseits bei Wiegles (1782: 176) als ›magische‹ Inszenierung, andererseits jedoch auch bei Goethe als Experiment mit naturwissenschaftlicher Prägung findet:

Da ich aber nicht habe finden können, daß durch irgend eine Mischung des Weißen und wahrhaft Schwarzen [...] daß, sage ich, je daraus Blau, Gelb, Roth, geschweige denn die übrigen Farben könnten erzeugt werden; da wir ferner sehen, daß diese Farben durchs Prisma und andre durchsichtige Körper hervorzubringen sind mit Beyhülfe der Brechung: so scheint es, man müsse die Brechung auch zu Hülfe nehmen, um einige Farben zu erklären, zu deren Entstehung sie beyträgt, weil sie auf eine

oder die andre Weise den Schatten mit dem gebrochenen Lichte verbindet, oder auf eine Art, die wir gegenwärtig nicht abhandeln können. (Goethe 1810b: 316–317)

Der ›Modus‹ mit dem diese ›Magie‹ in Hoffmanns Poetik hervorgebracht wird, ist stets in der subjektiven Einbildungskraft zu verorten, gleichwohl jedoch zwischen dem Früh- und Spätwerk ein Unterschied im Mittel der ›Beherrschung‹ zu identifizieren ist: Während in Hoffmanns Märchen *Prinzessin Brambilla* der selbstreflexive Humor als zentrales Dispositiv fungiert (vgl. Kremer 1993: 289; Scherer 2012b: 243; Steinecke 2009: 1162), wird in den *Fantasie- und Nachtstücken* eher die selbstreflexive Besonnenheit als Mäßigungsmittel verhandelt. Als Ideal für eine ›erfolgreiche‹ Künstlerfigur, die, wie Hoffmann in der *Beethoven-Rezension* ausbuchstabiert, »sein Ich von dem innern Reich« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 633) trennt und daher »darüber als unumschränkter Herr« (ebd.) gebietet, ist einmal mehr Theodor aus dem *Nachtstück Das öde Haus* heranzuführen, dessen ›besonderen‹ Wahrnehmungsmodus Hoffmann nicht nur durch den Spiegeltopos, sondern, wie nachfolgend gezeigt werden soll, auch durch die Kombination von Perspektiv und Krystall darstellt.

Bei der Beobachtung des öden Hauses mittels seines ›Opernguckers‹ gerät Theodor in einen besonderen Zustand: »ein sonderbar bänglich wonniges Gefühl durchströmte mit elektrischer Wärme mein Inneres« (DKV, DÖH: 169), als im Fenster die »blenden weiße, schön geformte Hand eines Frauenzimmers, an deren kleinem Finger ein Brillant mit ungewöhnlichem Feuer funkelte« (ebd.) und »eine hohe seltsam geformte Krystallflasche« (ebd.) erscheint.²³⁵ Nachdem sich später herausstellt, dass Theodor nur ein *Gemälde* beobachtet, ist hier von einer weiteren Verschränkung zu sprechen, die durch das technische Instrument des Opernglases induziert wird. Analog zu *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* ruft Hoffmann hier keinen gegenständlichen Krystall auf, sondern aktiviert den besonderen Zustand Theodors durch ein *Gemälde* eines Brillanten. Die im *Nachtstück* ausgeführte Verschränkung wird offenbar, wenn die Ausführungen von Kesting (1990: 165–166) mit einbezogen wer-

235 Die ›elektrische Wärme‹, die Theodor nach dem Rezeptionsvorgang verspürt, ist in den Kontext des Krystallmotivs einzureihen: Der weiter unten im Kontext der Elektrizität im Hoffmann-Korpus (Kapitel 9) mehrfach zitierte Jacob Siegmund von Waitz nennt in seiner *Abhandlung von der Electricität und deren Ursachen* explizit auch den ›Crystall‹ als ›electricischer Körper‹ (vgl. Waitz 1745: 3), was eine Prädisposition des Krystalls zur Elektrizität nahelegt.

den, die anmerkt, dass die von Hoffmann verwendeten ›Pierrerien‹ eine spezifische Funktion einnehmen, um das »künstliche Reich der Kunst« mit dem »Reich der Edelsteine und Metalle« zu exemplifizieren. In der hier untersuchten Passage des *öden Hauses* invertiert Hoffmann diesen ästhetischen Prozess ein Stück weit, indem er die bildende Kunst verwendet, um auf das ›Reich der Edelsteine‹ zu rekurrieren.

Festzuhalten ist an dieser Stelle, dass Hoffmann den Krystall zumeist als metaphorisches, indirektes Motiv in Stellung bringt. Entweder, wie in *Der Sandmann* oder in den *Abenteuern der Sylvester-Nacht* als Musikinstrument oder, wie in *Das öde Haus*, als Gemälde. Der Krystall löst mithin einen semiotischen Prozess aus, sodass das Artefakt nicht mehr durch seine rein physikalischen Qualitäten funktioniert, sondern vielmehr mittels ikonischer Eigenschaften als visueller Code (vgl. dazu: Eco 2002: 197–198) seine Wirksamkeit entfaltet. Dieser Befund wird anschließend unter Rückgriff auf Novalis, der die Sublimierung der »Crystallisation« (Novalis 1901a: 33) als »Atmosphäre des Dichters« (ebd.) bezeichnet, verhandelt. Nachdem der Krystall bisher als dezidiert optisches Artefakt unter der Domäne der Maschine untersucht wurde, offenbart sich hier eine Schnittmenge mit den atmosphärischen Charakteristika des Virtuellen – so umfasst das Motiv des Krystalls mithin einen überaus fruchtbaren Dualismus zwischen der epistemischen und maschinellen Domäne (vgl. dazu einmal mehr Abb. 1 auf Seite 18), die nachfolgend mit Blick auf Hoffmanns Märchen *Der goldene Topf* verhandelt wird.

In der ersten ›Vigilie‹ zu Beginn des Texts findet sich eine Passage, die gewissermaßen die Programmatik des Märchens vorzeichnet (vgl. Wirth 2012a: 117). Als Protagonist Anselmus in unbedachter Eile auf der Straße einen Korb mit Äpfel und Kuchen umstößt, wird er von einem ›häßlichen Weib‹ mit den Worten »Ja renne – renne nur zu, Satanskind – ins Krystall bald dein Fall – ins Krystall!« (DKV, GT: 229) verflucht. Dieser ›Fall ins Krystall‹ ist, wie Wirth (2012a: 117) weiter ausführt, als Konzeptualisierung des Wahnsinns zu lesen, der, nach Wirths Auslegung von Hoffmanns Text, bei allen »Menschen mit poetischem Gemüt« auftrete, die nicht durch künstlerische Betätigung einen Zugang zum Reich der Phantasie fänden, sondern am Konflikt zwischen bürgerlicher Profanität und poetischer Sehnsucht zerbrächen. Hoffmanns Märchen verhandelt daher den Konnex Krystall–Imagination weder vor dem Hintergrund der Besonnenheit – wie etwa in *Das öde Haus* – oder des Humors (*Prinzessin Brambilla*), sondern zeichnet vielmehr die Genese einer Künstler-

persönlichkeit nach, die zunächst Zugang zu ihrer Imagination, zu ihrem ›inneren Reich‹, finden muss.

Dass diese Einbildungskraft als zentrales Thema in Hoffmanns Märchen zu lesen ist, wird in einer weiteren Passage aus der ersten ›Vigilie‹ deutlich. Diese Schlüsselszene findet sich gegen Ende, als sich Anselmus unter einem Holunderbusch am Ufer der Elbe seinen Gedanken hingibt (vgl. DKV, GT: 231). Zunächst findet sich eine unspezifische Referenz auf die Spiegelung in den »goldgelben Wellen des schönen Elbstroms« (ebd.), die zwar in der fraglichen Szene nicht mehr adressiert werden, jedoch die nachfolgenden Schilderungen einleiten und mit einem ›atmosphärischen‹ Vorzeichen versehen. Im Selbstgespräch versunken wird Anselmus von einem Rascheln aus dem Holunderbusch aus seinen Gedanken gerissen: »Da fing es an zu flüstern und zu lispeln, und es war, als ertönten die Blüten wie aufgehängene Krystallglöckchen. Anselmus horchte und horchte. Da wurde, er wußte selbst nicht wie, das Gelispel und Geflüster und Geklingel zu leisen halbverwehten Worten« (ebd.: 233). In dieser Szene macht Anselmus Bekanntschaft mit »seiner [...] Schlange« (Wirth 2012a: 117) Serpentina, die ihn mit »herrliche[n], dunkelblaue[n] Augen« (DKV, GT: 234) anblickt und in die er sich innig verliebt (vgl. ebd.: 235). Diese Szene ist in einer Fluchtlinie mit Jean Pauls Imaginationsmodell zu lesen, in dem er die höchste Stufe der »Bildungskraft oder Phantasie« (Jean Paul 1804: 32) mit einem »Elementargeist« (ebd.) vergleicht, der dem ›genialen Subjekt‹ Zugang zur Phantasie als »Hieroglyphen-Alphabet« (ebd.) der Natur erschließt und den Hoffmann mit Serpentina als Allegorie der Schrift (vgl. Kittler 1995: 135) *ausbuchstabiert*. Dass diese Szene ausschließlich in Anselmus' »Innern« (DKV, GT: 238) als Produkt seiner Imagination²³⁶ entsteht, deutet der Anfang der zweiten ›Vigilie‹ an, in dem die direkte Ansprache einer Bürgersfamilie, die am Elbufer spazieren geht, Anselmus aus seinem »tiefen Traum« (ebd.: 236) rüttelt.²³⁷ Durch die Referenzierung der ›Krystal-

236 Später wird Anselmus auch selbstreflexiv fragen, ob »diese Schlangen nur [...] ein Erzeugnis [...] [seiner] erhitzten überspannten Einbildungskraft« (DKV, GT: 255) waren.

237 An dieser Stelle kann auch der ›Weg zurück ins Prosaische‹ angesprochen werden – wie finden die poetischen Charaktere zurück in die ›tatsächliche‹ Wirklichkeit, nachdem sie sich durch Spiegel, Krystalle und sonstigen Maschinen in das Reich des Traums (vgl. DKV, GT: 252) versetzt haben? In Hoffmanns Œuvre wird dieser Rückweg oft mittels einer direkten Anrede einer unbeteiligten Person initiiert, die den Protagonisten »erwachen« (ebd.: 236) lassen. Neben der Bürgersfamilie in *Der goldene Topf* ist hier etwa auch der ›Alte‹ in *Das öde Haus* zu nennen, der Theodor aus seinem imaginären Wahrnehmungsmodus herauslöst (vgl. DKV, DÖH: 178–179).

le« skizziert Hoffmann demnach als ersten Schritt zu einer Künstlerpersönlichkeit einen besonderen Wahrnehmungsmodus, mithin eine »Sehergabe« (DKV, DÖH: 163), die bereits im Zusammenhang mit dem *öden Haus* untersucht wurde. In *Der goldene Topf* lassen sich jedoch zwei Ergänzungen zu diesem Aspekt herausarbeiten.

Im Kontext des *Serapiontischen Prinzips* wurde bereits das Konzept der *Pareidolie* erörtert,²³⁸ das sich hier um die Dimension des »Krystalls« erweitert präsentiert. So besitzt der Holunderbusch, unter dem sich Anselmus seinen Gedanken hingibt, offenbar ebenfalls Qualitäten, die sich pareidologisch nutzbar machen lassen: Nach einem »Dreiklang heller Krystallglocken« (DKV, GT: 234) und einem speziellen Stand der Abendsonne, die ihre Strahlen durch das Blattwerk schießt (vgl. ebd.: 233), »da war es, als streue der Holunderbusch tausend funkelnde Smaragden durch seine dunkle Blätter.« (Ebd.: 234) In dieser Lesart wird der »Krystall« um die Komponente der Suggestivkraft erweitert: Neben der Funktion der Pierrerien, die vornehmlich die Brechung und Distribution des Lichts als visuelle Repräsentation einer durch die Einbildungskraft angeregten Wahrnehmung referenzieren, findet sich in den »Smaragden« der Holunderblätter nun die optische Komponente der Diffusion wieder, die dem Protagonisten so eine Projektionsfläche für seine Imagination bietet.²³⁹

Wie etwa Wirth (2012a: 117) mit dem »Fall ins Krystall« (DKV, GT: 244) andeutet, findet sich stets auch die Komponente der Umschließung innerhalb des »Krystalls« wieder. Während Theodor in *Das öde Haus* lediglich ein Gemälde einer Krystallflasche suggestiv beobachtet (vgl. DKV, DÖH: 169), wird Anselmus in der neunten und zehnten »Vigilie« tatsächlich in einem »gläsernen Gefängnis« (DKV, GT: 303) in Form einer »wohlverstopften Krystallflasche« (ebd.: 302) eingeschlossen. Mit dieser Beschreibung exemplifiziert Hoffmann einmal mehr die Gefährlichkeit der besonderen »Sehergabe«, die das Subjekt je-

238 Vgl. dazu Kapitel 6.2 und zur Pareidolie insbesondere den Exkurs ab Seite 159.

239 Wie stark das Konzept der Pareidolie im *Goldenen Topf* verankert ist, kann an zwei neuralgischen Textstellen festgemacht werden: Als Anselmus in der neunten »Vigilie« unter dem Einfluss des »feindlichen Prinzips« steht, verliert er sein Talent, die Texte des Archivarius Lindholm verstehen und kalligrafisch kopieren zu können. Als ihm der Archivarius ein zu kopierendes Original vorlegt »schien das Pergament nur ein bunt geaderter Marmor oder ein mit Moosen durchsprenkelter Stein« (DKV, GT: 301) zu sein. In der zwölften »Vigilie«, in der Anselmus seine wahre Bestimmung gefunden hat und sich im poetischen Zauberreich niederlässt, kann seine Einbildungskraft frei arbeiten und verwandelt so die Pflanzen in Lindholms Garten in einen Tempel aus »bunten Marmor« (ebd.: 320) mit »wunderbar bemoosten Stufen« (ebd.).

derzeit »ins Krystall« (ebd.: 229), mithin also in den Wahnsinn, stürzen kann. Der »Krystall« nimmt hier demnach eine ambivalent zu lesende Doppelfunktion ein, die *mediale* Qualitäten besitzt: Einerseits ermöglichen die Pierrerien erst den Zugang zum poetischen Reich, indem sie die prosaische Wirklichkeit modulieren; andererseits schafft der »Krystall« hier auch das einengende Gefängnis des Wahnsinns, aus dem sich das Künstlersubjekt befreien muss.²⁴⁰

Die Szene ist jedoch nicht nur in ihrer dezidiert metaphorischen Bedeutung zu lesen, sondern ist auch in ihrer Darstellung bezeichnend.²⁴¹ Die Genese des »Krystalls«, in dem Anselmus gegen Ende der neunten »Vigile« eingeschlossen wird, beschreibt Hoffmann als *Kristallisation*, indem er (al-)chemische Motive aufruft: »[...] und nun sprühten ihre aufgesperrten Rachen Feuer-Katarakte auf den Anselmus und es war als verdichteten sich die Feuerströme um seinen Körper und würden zur festen eiskalten Masse.« (DKV, GT: 302) Nachdem Anselmus der Ausbruch aus dem »krystallinen« Zustand gelingt, indem er die Schlange Serpentina ehelicht (vgl. ebd.: 316) referenziert Hoffmann hier eine »hochzeitliche Verbindung, die als alchemistische Sublimation zu denken ist (vgl. Wirth 2012a: 118–119), mithin als Metamorphose des »krystallinen« Feststoffs in ein »atmosphärisches« Gas. Hoffmann dekliniert in dieser Passage diese Metapher vollständig aus: So ist das »atmosphärische Gas« nicht nur implizit in Anselmus neuer »Heimat«, dem materielosen, weil imaginären Atlantis, zu verorten (vgl. DKV, GT: 316), sondern findet sich insbesondere zum Schluss des Märchens wieder, nachdem die Erzählinstanz – wiederum dank »chemischer Nachhilfe« in Form eines Schluckes aus dem goldenen Topf (vgl. ebd.: 318) – ein Wiedersehen mit Anselmus beschreibt:

Das Azur löst sich von den Wänden und wallt wie duftiger Nebel auf und nieder, aber blendende Strahlen schießen durch den Duft der sich wie in jauchzender kindlicher Lust wirbelt und dreht und aufsteigt bis zur unermesslichen Höhe die sich über den Palmblättern wölbt. – Aber immer blendender häuft sich Strahl auf Strahl, bis in hellem Sonnenglan-

240 Im Text erfolgt dieser Ausbruch durch die Intervention der Schlange Serpentina, die, wie in Kapitel 6,3 ausgeführt, als Konzeptualisierung für einen poetischen Schreibprozess zu lesen ist.

241 Im Text wird diese Lesart, die ausschließlich auf die einbeschriebene Metaphorik rekurriert, in einem Dialog zwischen Veronika und dem Registrator/Hofrat Heerbrand auch kritisiert: Wenn der Hofrat die Erzählungen Veronikas als »poetische Allegorie – gleichsam ein Gedicht« (DKV, GT: 314) einordnen möchte, entgegnet ihm seine zukünftige Braut: »Halten Sie das wofür Sie wollen, bester Hofrat! fiel Veronika ein, vielleicht für einen recht albern Traum« (ebd.: 314).

ze sich der unabsehbare Hain aufschließt in dem ich den Anselmus erblicke. (Ebd.: 319)

Zur Einordnung dieser Passage ist eine Parallele mit einer Notiz aus Novalis' *Blüthenstaub-Fragmenten* hervorzuheben:

Nichts ist poetischer, als Erinnerung und Ahndung, oder Vorstellung der Zukunft. Die gewöhnliche Gegenwart verknüpft beyde durch Beschränkung, es entsteht Continuität durch Erstarrung, Crystallisation. Es giebt aber eine geistige Gegenwart, die beyde durch Auflösung identificirt, und diese Mischung ist das Element, die Atmosphäre des Dichters. (Novalis 1901b: 33)

Die besondere Wahrnehmung, die Hoffmann in seinem Werk auch anhand des Krystalls konzeptualisiert, ist daher nur ein erster Schritt zur Herausbildung einer Künstler:innen- respektive Autor:innenpersönlichkeit. Das »romantische Genie« führt dagegen die »antipodischen« (vgl. DKV, DÖH: 164) Modi Imagination und Perzeption zu einem »Element« (Novalis 1901a: 33) zusammen, macht also, wie es Jean Paul in seiner *Vorschule der Ästhetik* ausdrückt, die »Wirklichkeit zugleich zum Gegenstande und zum Werkzeuge der Darstellung« (Jean Paul 1804: 53). Hoffmann realisiert in seiner Poetik diese Forderung durch die in Kapitel 6.6 ausgeführte *bildliche* Ästhetik der »manieristische Mimesis«, die sich ebenfalls mit der (physikalischen) Erscheinungsform des Krystalls konzeptualisieren lässt. Dessen erratisch anmutende Brechungen und (Wider-)Spiegelungen bilden eine Metapher, um die »groteske« (DKV, JC: 20), »unreine Vermischung« (Anonym 1817: Spalte 598) von fiktionalem und tatsächlichem Raum, von Imagination und Perzeption und, wie sich mit Blick auf Novalis' »Crystallisation« zeigt, von Vergangenheit und Zukunft in seiner Poetik herauszuarbeiten.

Um die Ausführungen zum Krystall an dieser Stelle zu einem vorläufigen Ende zu führen, werden nachfolgend die herausragendsten Aspekte dieses Motivs kursorisch zusammen gefasst.

- Die Funktionsweise des Krystalls besteht nicht nur in der zufällig wirkenden Distribution des Lichts, sondern auch als »potenzierter Spiegel«, der das romantische Ideal der Selbstreflexion mit der Forderung nach der Potenzierung des Alltäglichen in einem Artefakt versammelt. Während im Spiegel bereits die »alltägliche Präsenz der Verfremdung« (Kremer 1993: 280) angelegt ist, vervielfältigt respektive *potenziert* der

Krystall die binäre Spiegelsymmetrie zu einer multiplen *Projektion*. Bereits Novalis hat darauf hingewiesen, dass die ›Crystallisation‹ als Angelpunkt des Gegenwärtigen zu lesen sei, der zwischen »Erinnerung und Ahndung« (Novalis 1901b: 33) angelegt ist, mithin die projizierten Vorzeichnungen des Vergangenen bricht. Wie sich in *Der goldene Topf* zeigt, ist das eigentliche poetische Potential jedoch in der Sublimation des Krystalls zu verorten, dessen Atmosphäre die Projektionen sichtbar macht.

- Die bereits im Perspektiv vermutete katalytische Funktion der optischen Medien als ›Beschleuniger‹ der Einbildungskraft²⁴² lässt sich im Krystall durch seine Konnotationen mit den alchemistischen Prozessen deutlich prononcierter herausarbeiten: Wenn etwa in *Prinzessin Brambilla* von einem »Vermählungs-Kampf« (DKV, PB: 821) oder in *Der goldene Topf* von einer Krystallisation (vgl. DKV, GT: 302) gesprochen wird, dann rekurren diese Passagen zum einen auf das Modell einer alchemistischen Metamorphose, rufen jedoch gleichzeitig das Paradoxon auf, dass die übersteigerte Bewegung letztlich zu einer ›totalen‹ Fixierung des Künstler:innensubjekts innerhalb des Imaginären führt, das sich, wie anhand der Figur des Anselmus gezeigt, zu einem Gefängnis wandelt.²⁴³ Ähnlich des bereits angesprochenen Glasmotivs, das in einer Fluchtlinie zum Wahnsinn zu lesen ist, ist im Krystall daher stets die Gefahr der Übersteigerung (»Melancholie und Hysterie« (Schmidt 2003: 283)) angelegt.
- Analog zur Alchemie vereint der Krystall eine paradoxe Metaposition zwischen einer naturwissenschaftlichen Rationalität (z.B. das Prisma als epistemisches Instrument) und einer mystisch-mythologischen Fantas-

242 Wie sich etwa in Hoffmanns Beschreibungen des Wahnsinns zeigt, ist die ›Beschleunigung‹ ebenfalls in eine Fluchtlinie zur übersteigerten, unbesonnenen Einbildungskraft zu setzen. Deutlich wird dies beispielsweise in Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* kurz vor dem suizidalen Sprung des Protagonisten vom Ratsturm: »Nun rasste Nathanael herum auf der Galerie und sprang hoch in die Lüfte und schrie: ›Feuerkreis dreh' dich – Feuerkreis dreh' dich‹« (DKV, DSM: 49). Vgl. zur Beschleunigung auch Virilios *Dromologie* und die Konzeption des ›eigentlichen Unfalls‹, die bereits unter dem Vorzeichen des ästhetischen *Glitches* in *Der goldene Topf* fruchtbar gemacht wurde (Kapitel 6.3).

243 Vgl. dazu einmal mehr den Aspekt der ›Macht in der Maschine‹, wie er bereits mit Verweis auf Flusser (1997: 9) in Kapitel 7 verhandelt wurde.

tik (z.B. die Glasharmonika mit ans »Zauberhafte« (Röllig 1787: 5) grenzender Wirkung).

Nachdem der Krystall stets im Kontext der Einbildungskraft zu lesen ist, die ihrerseits wiederum als spezifischer Wahrnehmungsmodus der suggestiven Introspektive aufgefasst werden kann, rekurren die Pierrerien – analog zu den anderen optischen Instrumenten, die Hoffmann bearbeitet – auch auf das Sehen als dominierende Modalität der Perzeption. In dieser Wahrnehmungsästhetik wirkt der Krystall auch als metaperspektivische Konzeptualisierung für die »Manier Callot's«, deren Spezifika Hoffmann in seiner Hommage an Callot zu Beginn der *Fantasiestücke* mit einer Metaphorik beschreibt, die assoziativ die optischen Eigenschaften eines Krystalls referenziert (vgl. etwa DKV, JC: 17). Der Krystall ist jedoch nur eines von Hoffmanns Instrumenten, die sich makroperspektivisch als »Vergegenständlichung« eines Erzählprinzips lesen lassen, wie sich mit Blick auf die Camera obscura zeigen lässt, die nachfolgend untersucht wird.

8.5 Camera Obscura

Camera obscura, eine finstere Cammer. Wird in der Optic ein Ort genennet, welcher ganz verfinstert ist, daß nichts als nur durch eine kleine Oeffnung die Strahlen des Lichts hineinfallen können. Der Endzweck der Camera obscuræ ist, gewisse optische Vorstellungen und Experimente darinnen zu machen.

Definition einer Camera obscura im ZEDLERSCHEN LEXIKON (1733)

Analog zum Krystall, der in *Der goldene Topf* zu Beginn auf das Erzählprinzip des Textes verweist, findet sich im Roman *Die Elixire des Teufels* – den Hoffmann auch unter das Prinzip »in Callot's Manier« stellt (vgl. DKV, ELIXIERE: 9) – ein programmatischer Hinweis des fiktiven Herausgebers an die Leser:in:

Entschließe dich aber, mit dem Medardus, als seist du sein treuer Gefährte, durch finstre Kreuzgänge und Zellen – durch die bunte – bunteste Welt zu ziehen und mit ihm das Schauerliche, Entsetzliche, Tolle, Possenhafte seines Lebens zu ertragen, so wirst du dich vielleicht an die mannigfachen Bildern der Camera obscura, die sich dir aufgetan, ergötzen. –

Es kann auch kommen, daß das gestaltlosscheinende, sowie du schärfer es ins Auge fassst, sich dir bald deutlich und rund darstellt. (Ebd.: 12)

Hoffmann ›beschwört‹ hier einen Rezeptionsmodus, der sich unter dem Vorzeichen des bereits verhandelten maschinellen Täuschungsmotivs deuten lässt – so setze der Roman, wie Kittler (1994: 229) postuliert, »schon im Herausgebervorwort [...] alle optischen Täuschungen als gelungen voraus.« Neben dieser extradiegetischen Lesart, die die Camera obscura als Vorzeichnung einer poetischen Programmatik der Imagination interpretiert (vgl. dazu ebd.: 230), findet sich die Camera obscura auch als innerdiegetisches Artefakt in den *Elixieren* wieder. So verdichtet Stiegler (1995: 235–236) das Motiv des im Text immer wiederkehrenden Lindenbaums derart, dass sich – so seine These – im Stamm des Baums eine technische Realisation einer Camera obscura wiederfinden lasse.²⁴⁴ Für diese Lesart ist es notwendig, dass die Passage im Roman, in der Medardus »von der herrlichen Kirche in der heiligen Linde« (DKV, ELIXIERE: 15) berichtet, im Wortsinne gedeutet wird, obwohl sich im betreffenden Abschnitt auch Hinweise finden lassen, dass ›In der heiligen Linde‹ als Eigenname zu lesen ist (ebd.). Trotz dieser Problematik eignet sich die Linde²⁴⁵ als zentraler Topos einer ›Reproduktionsmaschine‹ (vgl. Stiegler 1995: 246), um den Text als Verhandlung eines ständigen medialen Übersetzungsvorgangs zu lesen: »Bilder sind Übersetzungen von Erzählungen, die ihrerseits [...] Übersetzungen von Bildern sind.« (Ebd.: 236) Analog zu Novalis' Gedanken zur ›Crystallisation‹, in dem die ›Ahndung der Zukunft‹ gleichsam als mehrfach gebrochene Projektion der Erinnerung modelliert wird (vgl. Novalis 1901a: 33), rekurriert die Camera obscura in der Linde als Projektions-, bzw. Reproduktionsmaschine (vgl. Heydenreich 2015b: 299–300) auf die Funktionsweise eines technischen Artefakts: Obwohl die Leser:in des Romans nur die ›normierten‹ Buchstaben vor Augen hat (zumindest deutet die Rolle des ›Herausgebers‹ darauf hin, dass Hoffmann hier den medialen *Eigensinn* eines

244 Bereits um 1733 wird im *Zedlerschen Lexikon* zwischen einer »Camera obscura naturalis« (Zedler 1733: Spalte 377) und einer »Camera obscura artificialis« (ebd.: Spalte 384) unterschieden.

245 Das Motiv der Linde als Metapher offenbart mehrere Ebenen der Interpretation. So ist der Lindenbaum zwar eine typische Wahl für den zentralen Ort innerhalb eines Dorfes/Weilers – sein Auftauchen vor einem Kloster also auch aus historischer Perspektive nicht unüblich. Trotzdem kann in Anbetracht der »autopsieartigen Aufschlüsselung« (Barnickel 2015a: 43), die das Erzählverfahren des Romans auszeichnet, die Linde auch als zentraler Richtsort (vgl. Rieder et al. 1979: 63) gelesen werden.

gedruckten Buches aufruft), die als Derivat aus der »kleine[n], unleserliche[n] mönchische[n] Handschrift« (DKV, ELIXIERE: 12) der Aufzeichnungen Medardus' entstanden sind, sollen durch den Aufruf der Maschine bei der Lektüre »mannigfache Bilder« (vgl. ebd.) vor dem inneren Auge entstehen. Die »tote Buchstäblichkeit« (vgl. Kremer 2003: 94) respektive der »tote Ort« (vgl. Certeau 2015: 346) der gedruckten Zeichen soll also zu einer »performativen Bühne« (vgl. Heydenreich 2015b: 299; Kittler 1994: 220) transformiert werden. Geradezu »beschwörend« wendet sich daher der fiktive Herausgeber in direkter Ansprache an seine Leser:innen, indem er ihnen – analog zum *Sandmann* – ein inneres *Gemälde* vorzeichnet:

Dich umwehen die geheimnisvollen Schauer der wunderbaren Sagen und Legenden die dort abgebildet, dir ist, als geschähe alles vor deinen Augen, und willig magst du daran glauben. In dieser Stimmung liest du die Geschichte des Medardus, und wohl magst du auch dann die sonderbaren Visionen des Mönchs für mehr halten, als für das regellose Spiel der erhitzten Einbildungskraft. (DKV, ELIXIERE: 11)

Einmal mehr ist an dieser Stelle das Zwischenfazit zu ziehen, dass sich Hoffmanns Poetik durch das Spiel mit der Medialität auszeichnet: In den *Elixieren* kaschiert er etwa die Limitationen der Schrift, indem er die Lektüre als Projektionsvorgang denkt, den er durch die Analogie zu einer weiteren Medientechnik konzeptualisiert.²⁴⁶

Obwohl Stiegler und Kittler die Camera obscura als maschinelle beziehungsweise optische Konzeptualisierung von Hoffmanns Poetik lesen, beschäftigen sie sich mit der spezifischen Bildästhetik, mithin dem *Eigensinn* der Camera obscura bestenfalls implizit. So lässt dich die Camera obscura stell-

²⁴⁶ Aus diesem Grund spricht Kittler (1994: 221) hier auch davon, dass die Metapher der *Laterna magica* passgenauer scheine, um als »Modell für romantische Wirkungspoetiken« herzuhalten, da Hoffmann seinen Leser:innen »Romane wie innere Filme« verkaufe. Aus rein philologischer Perspektive überzeugt diese Lesart jedoch nur bedingt – in einem späteren Aufsatz spricht Kittler (1999: 109) auch nur noch von einer Camera obscura als maschinelle Repräsentation von Hoffmanns Erzähltechnik – denn Hoffmann ruft zu Beginn der *Elixiere* unzweifelhaft und wortwörtlich die Camera obscura auf, um die Funktionsweise seiner Wirkungspoetik darzustellen (vgl. DKV, ELIXIERE: 12). Gleichwohl ist die *Laterna magica*, wie im nachfolgenden Kapitel 8.6 gezeigt wird, durchaus für die Analyse von Hoffmanns Poetik fruchtbar, allerdings ändert sich dabei das wirkpoetische Vorzeichen subtil. Es ist daher anzunehmen, dass Hoffmann den spezifischen *Eigensinn* der Maschinen verwendet, um die maschinell erzeugte Bildästhetik als poetisches Prinzip auf seine Texte zu übertragen.

vertretend »für die mimetische Wiedergabe, für die wissenschaftliche Objektivierung des zentralperspektivischen Blicks« (Heydenreich 2015a: 168) interpretieren, die »empirische Ausschnitte von Wirklichkeit« (Gamper 2009: 17) abbildet. Gleichwohl ist, wie auch Heydenreich (2015b: 300) an anderer Stelle hinweist, dieser Konnex nicht kanonisch aufrecht zu halten, »da der Text die ontologischen Stufen der Medialität, die Abfolge Urbild/Abbild, subvertiert.« Bezeichnenderweise lässt sich dieser Befund in der Bildästhetik der Camera obscura selbst nachweisen, die nur auf den ersten Blick der isomorphen Simulationsästhetik einer mathematisch-ontologischen Zentralperspektive genügt:

1. Das Abbild einer Camera obscura ist über die gesamte Fläche mit einer gleichmäßigen Unschärfe versehen, deren Grad maßgeblich von Durchmesser und Krümmung der Blende beeinflusst wird. Bleibt man der Lesart Stieglers treu, der in den *Elixieren* die Blende der Camera obscura in einem Astloch verortet (vgl. Stiegler 1995: 239), so ist davon auszugehen, dass diese Unschärfe entsprechend groß ist.²⁴⁷
2. Die Schärfentiefe des Abbilds ist »unendlich«, daher führt die Position der abzubildenden Gegenstände auf der Tiefenachse nicht zu wahrnehmbaren Differenzen im Schärfeeindruck des Abbildes. Gleichzeitig reduziert die Camera obscura eine dreidimensionale Szene auf eine zumeist zweidimensionale, planare Fläche.²⁴⁸ Darüber hinausgehend fehlt bei einer Camera obscura prinzipbedingt das zweite Auge in der Abbildung, was den Tiefeneindruck im Vergleich zum menschlichen Sehen um einen weiteren Faktor – den der Stereoskopie – beschneidet (vgl. dazu auch Cutting 1997: 80). Bereits Leonardo da Vinci, der im Roman als Lehrmeister des Malers auftritt (vgl. DKV, ELIXIERE: 277), beschäftigt sich in seinen Schriften mit diesem Dilemma (vgl. Da Vinci 1747: 92),

247 Wie Kaminski (2001: 312–313) gezeigt hat, ist die Interpretation Stieglers fehlerhaft: So lässt sich die Inszenierung dieser Projektionsszene deutlich widerspruchsfreier auflösen, wenn die Camera obscura *in* die Kirche verlegt wird, durch deren Fensteröffnungen die Außenwelt in den dunklen Kirchenraum fällt.

248 In der Sekundärliteratur wird diese Zweidimensionalität oftmals prominent hervorgehoben (vgl. etwa Heydenreich 2015b: 299). Folgt man aber Stieglers Interpretation der »Spiegelreflexkamerastammlinde« (Stiegler 1995: 235), dann bildet die Kamera das Projektionsbild innerhalb des Stammes auf eine gewölbte Fläche ab, was das Abbild ein weiteres Mal moduliert. Ein vergleichbarer Effekt tritt bei Kaminskis Interpretation der Szene ein, in der das Bild auf die Raumgeometrie der Kirche fällt (vgl. Kaminski 2001: 313).

was in Kapitel V auch unter dem Vorzeichen der Atmosphäre verhandelt wird (vgl. dazu insbesondere auch die Fußnote auf Seite 457).

3. Durch die Beugung der Lichtstrahlen werden insbesondere bei kontrastreichen Abbildungssituationen Effekte beobachtet, die Lichtquellen überzeichnen und ›überstrahlen‹ lassen.²⁴⁹
4. Das Abbild der Camera obscura ist, wie bereits im *Zedlerschen Lexikon* aufs Deutlichste ausgeführt wird (vgl. Zedler 1733: Spalte 378), in Relation zum Gegenstandsraum seitenverkehrt und um 180° gedreht.

Dieser spezifische *Eigensinn* der Bilder einer Camera obscura besitzt zwar ein objektivizierbares, mithin kartesisches/mathematisches (vgl. dazu auch ebd.: 383) Substrat, sodass die Abbildungsfunktion, wie bereits Leonardo da Vinci festgestellt hat, vermeintlich kongruent zu einigen Modi des menschlichen Sehens ist (vgl. Fehrenbach 2002: 533), jedoch werden diese deterministischen Aspekte durch Verfremdungseffekte überlagert, was sich einmal mehr als bildliche Realisation von Hoffmanns manieristischer Mimesis lesen lässt. Nachdem das Abbild der Camera obscura, wie in (1) ausgeführt, durch eine homogene Unschärfe gekennzeichnet ist, ist dieses Bild auch als Affordanz zu deuten, das erst durch den ›pareidologisch-suggestiven‹ Blick der Rezipient:in seine Wirkästhetik entfaltet. Dass Hoffmann auf diese bildliche Unschärfe als *Eigensinn* der ›Reproduktionsmaschine‹ rekurriert, wird in den *Elixieren* unmittelbar nach der Vorstellung der Camera obscura in der Herausgeberfiktion deutlich: »Es kann auch kommen, daß das gestaltlosscheinende, sowie du schärfer es ins Auge fassdest, sich dir bald deutlich und rund darstellt.« (DKV, ELIXIERE: 12) Analog zum *Sandmann* spielt Hoffmann hier mit den Zuschreibungen an ein optisches System: Nathanaels ›scharfen Blick‹ durch das – vermutlich minderwertige – Perspektiv (vgl. DKV, DSM: 36) ist ebenso als Produkt der Einbildungskraft zu werten, wie die optische ›Schärfe‹, die der fiktive Herausgeber in den *Elixieren* beschwört. Auch Kittler (1994: 221) rekurriert auf den *Sandmann* in seinen Ausführungen zur Camera obscura in den *Elixieren*: Wie bereits ausgeführt, argumentiert er, dass sich die Laterna magica zur maschinellen Realisation der Wirkpoetik besser eigne, da die romantischen Autoren die Strategie verfolgten, »das ›Gebilde‹ vor ihrem inneren Auge [...] ›mit allen

249 Dieser Effekt wird bisweilen als ›Blooming‹ bezeichnet. Aus optischer Perspektive schreibt etwa Frölich (2005: 54), dass »Licht auch an solche Stellen des Bildes gerät, wo nach den Gesetzen der geometrischen Optik vollständige Dunkelheit herrschen sollte.«

glühenden Farben und Schatten und Lichtern« aufs innere Auge ihrer Leser zu projizieren«. Tatsächlich klammert diese Lesart jedoch einen wichtigen Aspekt von Hoffmanns Poetik aus: So zeigt sich bereits im *Sandmann*, dass Hoffmann seinen Leser:innen »mit einigen verwegenen Strichen« (DKV, DSM: 26) nur die ersten Affordanzen anbietet. Die ›Manier Callot's‹, unter deren Vorzeichen sowohl der *Sandmann* als auch die *Elixire* zu lesen sind, zeichnet sich gerade dadurch aus, dass die bildlichen Analogien »oft nur durch ein Paar kühne Striche angedeutet« (DKV, JC: 17) werden, die individuelle Synthese der imaginären Bilder jedoch den Rezipient:innen überantwortet wird, die »sich selbst mitten im Bilde« (DKV, DSM: 26) wännen. Hoffmann beschreibt also keine isomorphe Bildübertragung, sondern vielmehr die Überführung der bildlichen Suggestivkraft, die »wie ein elektrischer Schlag« (ebd.; vgl. dazu auch Gamper 2009: 245) die Imagination der Leser:innen entzünden soll. So trägt die/der ›creator‹ (vgl. Sherman/Craig 2003: 50) respektive die Rezipient:in, deren »Verstehensleistung eine für das erweiterte romantische Autorverständnis konstitutive Rolle spielt« (Stockinger 2012b: 491) die Verantwortung, um »das gestaltlos-scheinende« (DKV, ELIXIERE: 12) zu »einem sinnigen bedeutungsvollen Ganzen« (ebd.) zu verbinden. Mit der »Camera obscura als ›Metapher einer Lektüre‹« (Kremer 2012b: 152) führt Hoffmann demnach eine Ästhetik der *bildlichen* Täuschung (vgl. Kittler 1994: 229) ein, die sich nicht durch die ›Duplikation der Wirklichkeit‹ (vgl. Ryan 2015: 19) respektive der »Simulation« (Esposito 1998: 270) auszeichnet, obwohl die zentralperspektivische Konstitution des Apparats – und seine Verwendung in der bildenden Kunst als Maschine zur »Abcopirung« (Zedler 1733: Spalte 383) – auf diese Abbildungsfunktion hindeutet. Vielmehr skizziert Hoffmann mit der Camera obscura eine Maschine, die ein Hybrid zwischen Imagination und Projektion darstellt. Nachdem das genuin Virtuelle nicht nur durch seine visuelle Medialität geprägt ist, sondern insbesondere durch seinen transformativen *Eigensinn* gefasst werden kann – was die Ästhetik des Virtuellen von der Simulation unterscheidet – findet sich in der spezifischen Verwendung der Camera obscura bei Hoffmann jene Charakteristika ausbuchstabiert, die auf eine dezidiert virtuelle Ästhetik hindeutet. Hoffmanns Camera obscura dient also gerade *nicht* der »Abcopirung« (ebd.) respektive dem direkten Bildertransport, der eine isomorphe Kopie der äußeren Wirklichkeit im »Miniaturgemälde einer Vorstellung« (Reil 1803: 55) verfolgt, sondern nutzt den defizitären *Eigensinn* der Maschine als poetische Produktivkraft. Mithin ist das transformative Moment, das das Virtuelle markiert, daher in den Medientransformationen von Hoffmanns Poetik eingezeichnet. Nachdem in dieser Kaskade aus mehrfach hintereinander ver-

schalteten Übersetzungen am Ende die Einbildungskraft der Rezipient:innen angelegt ist, ist anzunehmen, dass die zur Imagination notwendigen Affordanzen mittels spezifischer Unbestimmtheitsstellen geschaffen werden. Dabei konzipiert Hoffmann diese ›Leere‹ mit Blick auf die ›Manier Callot's‹ auch als ›überreiche Fülle‹ (vgl. DKV, JC: 17; Schneider 2015a: 328), als inkommensurable Bildkomplexität, deren Suggestivkraft sich durch eine Verfremdung von alltäglichen Szenen konstituiert, die dann im »Schimmer einer gewissen romantischen Originalität« (DKV, JC: 17) erscheinen. Durch die über das gesamte Bild verteilte Unschärfe der Camera obscura (1) und der Reduktion von Tiefeninformationen (2) schafft der Apparat eine Abbildung, die eine gewöhnliche Szene zu einem romantischen *Gemälde* transformiert.²⁵⁰ Daher zeichnet sich das »Miniaturgemälde einer Vorstellung« (Reil 1803: 55), mithin also das von den Rezipient:innen synthetisierte Bild, wiederum durch ein ›Chiaroscuro‹ aus. Wirkästhetisch lässt sich diese Abbildung in einer Fluchtlinie mit der Bildästhetik einer Camera obscura setzen, mithin als eine weichgezeichnete Projektion einer dreidimensionalen Situation auf eine zweidimensionale Fläche: Die Unschärfe reduziert die räumliche Prägnanz, weicht Kontraste auf und homogenisiert, um mit Böhme (2006b: 220) zu sprechen, die »Physiognomik« der Szene – mithin Charakteristika, die Hoffmann auch den Arbeiten Callots zuschreibt (vgl. DKV, JC: 17–18). Nachdem diese Bilder jeweils im subjektiven Imaginären der Rezipient:innen Form und Gestalt annehmen, ist daher davon auszugehen, dass die Camera obscura nicht nur *ein* romantisches Gemälde realisiert, sondern, dass der *Eigensinn* dieser Maschine deutliche Schnittmengen mit den pluralen Entfaltungsmöglichkeiten aufweist, die Hoffmann etwa in der ›Manier Callot's‹ ausbuchstabiert. Gleichzeitig verhandelt das Abbild der Camera obscura durch ihre geometrische Transformation (4) das Verhältnis zwischen Realität und Abbild, problematisiert also die Wirklichkeitsabbildung und die inhärenten Grenzen des Mimetischen (vgl. dazu auch Steinecke 2019: 594), indem den Rezipient:innen die Medialität des Abbilds stets vor ihren (inneren) Augen geführt wird.

Dabei konstituiert sich diese ›hypermediacy‹ nicht nur durch den *Eigensinn* der Projektion selbst, sondern wird auch von Topologie und Oberflächenbeschaffenheit der Projektionsfläche beeinflusst, was sich als Verweis auf die

250 So schreibt der von Hoffmann rezipierte (vgl. TAGEBUCH I: 6) Johann Christian Wiegleb in *Unterricht in der natürlichen Magie*, dass sich das Abbild einer Camera obscura in »den schönsten Farben und in der schönsten Ordnung, wie gemalt« (Wiegleb 1782: 157) auf der Projektionsfläche zeige.

Eigensinnigkeit der Rezipient:in deuten lässt. Hoffmann verhandelt diese Konfiguration im Roman – so erinnert sich etwa Medardus zu Beginn des ersten Bands der *Elixiere* an »den mit Silber überzogenen Stamm der Linde, auf welche die Engel das wundertätige Bild der heiligen Jungfrau niedersetzten« (DKV, ELIXIERE: 16), was Stiegler (1995: 239) als Spiegel auf der Innen- oder Außenseite des hohlen Stammes der Linde interpretiert, mithin eine Interpretation, die durchaus zweifelhaft scheint, weil sie Hoffmanns Beschreibung der Szene sehr weit auslegt. Kaminski (2001: 312) problematisiert etwa Stieglers Ausführungen einerseits philologisch, da sich im Text keinerlei Beschreibung eines hohlen Stammes finden lasse und andererseits medientechnisch, da »ein hohler Stamm allein noch keine Camera obscura« darstelle.

Wird die situative Beschreibung dagegen als Realie gelesen, so bezieht sich Hoffmann mit hoher Wahrscheinlichkeit auf ein Kuriosum innerhalb der Kirche. So erwähnt Ulbrich (1901: 25), dass an einem Pfeiler des Mittelschiffs der Wallfahrtskirche *Heiligenlinde* um 1652 ein Lindenstamm mit einer Madonnenstatue errichtet wurde (vgl. dazu auch Steinecke 2019: 594–595). Dieser »mit Silber überzogene Stamm der Linde, auf welche die Engel das wundertätige der heiligen Jungfrau niedersetzten« (DKV, ELIXIERE: 16) wird von (Kaminski 2001: 313) als Spiegel interpretiert, »der das Bild seinerseits seitenverkehrt (und somit wieder *recte*) sowie (wegen der Rundung des Lindenstammes) verzerrt an Wände und Decke des Innenraumes reflektiert.« In dieser streng historischen Lesart, die freilich stets Hoffmanns »Spiel« mit fantastischen und ironischen (vgl. Becker 1998: 118) Erzählverfahren, das multiple Deutungsstränge ermöglicht, reflektieren muss, scheint die Camera obscura *im* Lindenbaum mindestens zweifelhaft, vielmehr erinnert die räumliche Inszenierung an Hoffmanns Beschreibung im *Nachtstück Die Jesuitenkirche in G.*, in der Maler Berthold mittels Projektionstechnik ein Trompe-l'œil in eine Nische der Kirche überträgt (vgl. DKV, DJG: 115).

Gleichwohl ist aber beiden Deutungssträngen gemein, dass die produzierten Bilder ihre »empirische« Abbildungsfunktion von Wirklichkeit (vgl. Gaderer 2009: 17) verlieren – so ist die Bilddrehung respektive Verzerrung nicht nur als Referenz auf die nichtpersistenten, dualistischen Raumkonfigurationen in den *Elixieren* zu lesen, sondern gleichsam als hypermediale »Inszenierung« einer apparativen Abbildung und, in metaperspektivischer Deutung, auch von Hoffmanns Poetik, die auf die *Eigensinnigkeit* seiner Leser:innen, welche die

Bilder auf ihre subjektive Art²⁵¹ verzerrt, angewiesen ist. Während Hoffmann also einerseits auf die von Kittler (1994: 229) hervorgehobene Täuschungsästhetik einer Camera obscura rekurriert, mithin also eine ›transparent immediacy‹, in der die Leser:innen »willig« (DKV, ELIXIERE: 11) an die Realität des Bildes glauben (vgl. Bolter/Grusin 2002: 31), modifiziert die symbiotische Kombination der *Eigensinnigkeit* der Rezipient:innen mit dem *Eigensinn* der Camera obscura diese Konstellation, indem sie durch Verfremdung und Verzerrung die Medialität der Abbildung herausstellt. Analog zu den Feststellungen von Bolter/Grusin (ebd.: 41), die im Kontext der Hypermedialität von einer Oszillation der Rezipient:innen zwischen ›looking at‹ und ›looking through‹ sprechen, changiert so auch der Bildeindruck der Leser:innen der *Elixire* zwischen Immersion und Reflexion.

Hoffmann verhandelt diese Rezeptionsästhetik als Metafiktion innerhalb des diegetischen Rahmens des Romans, indem er die medientechnischen Konfigurationen als Metapher für den Wahrnehmungsmodus des Protagonisten Medardus ausbuchstabiert. Vor dem Hintergrund des hypermedialen *Eigensinns* der Camera obscura, der sich durch seinen fragmentarischen und performativen Charakter auszeichnet (vgl. dazu auch ebd.: 31), ist der *Erste Abschnitt* des Romans auch als Geburtsszene²⁵² zu lesen: »Mit dem ersten Bewusstsein dämmern mir die lieblichen Bilder von dem Kloster, und von der Kirche in der heiligen Linde, auf« (DKV, ELIXIERE: 15) glaubt Medardus sich zu erinnern, während er tatsächlich nur die synthetisierten Bilder seiner Einbildungskraft artikuliert, die er aus den Erzählungen seiner Mutter ableitet und die in sein »Innres gedrungen« (ebd.: 16) sind. Im Hinblick auf diese Verfremdung ist auch eine Deutung denkbar, die Medardus selbst zur »Camera obscura naturalis« (Zedler 1733: Spalte 384) in der Linde macht: »Mich umrauscht noch der dunkle Wald – mich umduften noch die üppig aufgekeimten Gräser, die bunten Blumen, die meine Wiege waren.« (DKV, ELIXIERE: 15–16) Diese Lesart deutet sich bereits im Vorwort des fiktiven Herausgebers an, der, unmittelbar nach der Einführung der Camera obscura als maschinelle Wirkästhetik, die Leser:in nicht nur auf das komplexe Geflecht von Medardus' Wahnsinn

251 Vgl. dazu einmal mehr Hoffmanns Hommage an Jaques Callot zu Beginn der *Fantasiestücke*, in der er ebenfalls von der dezidiert an das Individuum gebundene Art der Kontemplation spricht (vgl. DKV, JC: 17–18).

252 Vgl. dazu auch Hoffmanns Märchen *Der goldene Topf*, in dem Protagonist Anselmus eine metaphorische Wiedergeburt als Spross des Holunder- und Lindenbaums (!) erfährt (vgl. DKV, GT: 316–317).

und dessen Verwandtschaftsbeziehungen vorbereitet, sondern durch die besondere Metaphorik auf den Lindenbaum anspielt: »Du erkennst den verborgenen Keim, den ein dunkles Verhängnis gebär, und der, zur üppigen Pflanze emporgeschossen, fort und fort wuchert in tausend Ranken, bis *eine* Blüte, zur Frucht reifend, allen Lebenssaft an sich zieht, und den Keim selbst tötet.« (Ebd.: 12) Diese Verbindung von Camera obscura und menschlicher Wahrnehmung – die im romantischen Denken wiederum als Verhandlung von (introspektivischer) Perzeption, Apperzeption und Reflexion zu modellieren ist – wird nachfolgend unter dem Vorzeichen des ›Schauens‹ verhandelt. Dieses ›Schauen‹ ist, wie sich mit Medardus' Medientransformationen zeigen lässt, in denen er die verbalen Erzählungen der Mutter zunächst verbildlicht, um sie dann in formalisierten, ›mönchischen‹ Text zu transformieren, der sich jedoch bei der Lektüre wieder in imaginäre *Gemälde* verwandeln soll, deutlich weiter zu fassen als bloße Rezeption. Vielmehr reiht sich diese Lesart eines Wahrnehmungsphänomens nicht nur in die platonische Vorstellung des Denkens als Sehen mit den Augen der Seele ein (vgl. Perpeet 1988: 21), sondern verhandelt diese Idee insbesondere vor der Folie einer apparativen Umsetzung.

An dieser Stelle ist nochmals besonders hervorzuheben, dass Leonardo da Vinci – der in den *Elixieren* als Lehrmeister des Malers (!) einen kurzen Auftritt hat (vgl. DKV, ELIXIERE: 277) – sich der Camera obscura als Konzeptualisierung bedient, um die Funktionsweise des menschlichen Auges nachzuvollziehen (vgl. Ackerman 1978: 142; Wade et al. 2001: 231; Wallace 1977: 107).²⁵³ Dementsprechend ist der *Eigensinn* der Camera obscura auch als wahrnehmungsästhetisches Phänomen zu denken, das nun einerseits in das naturwissenschaftliche Konzept der geometrischen Optik, andererseits auch in dessen qualitative Limitierungen eingebettet wird. Dieser Befund offenbart sich auch bei Johannes Kepler, der das Auge ebenfalls »als optischen Apparat – aus Linse, Dunkelkammer und Netzhaut bzw. Schirm« (Vogl 2001: 116) begreift und das Sehen konsequent »als optische Verzerrung und damit jede Sinneswahrnehmung als konstitutive Sinnestäuschung bestimmt.« (Ebd.)

Diese geradezu cartesianische Denkweise (*Genius malignus*) korrespondiert mit dem *Eigensinn* einer apparativen Camera obscura. Mit Blick auf Panofskys Feststellung, dass sich die in der Camera obscura angelegte zentralper-

253 Diese Referenz wird etwa von Heydenreich (2015b: 299) nicht gesehen, die im *E.T.A. Hoffmann Handbuch* den Zusammenhang von Camera obscura und menschlichem Sehen Johannes Kepler zuschreibt.

spektivische Konstruktion nicht kongruent mit der ›tatsächlichen‹ Kognition zeigt (vgl. Panofsky 1980: 101), ist das Perzeptionsmodell, das Hoffmann mit der Camera obscura skizziert, nicht als exklusiv physikalisch-deterministischer respektive ›empirischer‹ Projektionsvorgang zu denken, sondern vielmehr als kognitiver Prozess, in dem Wahrnehmung und Imagination als eine logische Einheit auftreten.²⁵⁴ Die Camera obscura artikuliert demnach den Modus einer ständigen wahrnehmungsästhetischen Ambivalenz, in der das Subjekt zwischen empirischen, jedoch unvollständigen ›Daten‹ der Außenwelt und einer subjektiven von der Imagination gespeisten Ergänzungsleistung der Innenwelt vermittelt.

Die Metapher des ›Sehens‹, das im Hoffmann-Korpus zu einer fundamentalen Poetik erhoben wurde (vgl. etwa Bergengruen/Hilpert 2015: 296; Herrmann 2015: 52; Heydenreich 2015a: 299), ist daher nicht als ›objektive‹ respektive ›aufklärerische‹ Perzeption zu fassen, sondern wesentlich zielführender mit dem ›maschinellen Sehen‹ einer Camera obscura umrissen, deren Bild als unscharfes, dunkles und dimensionsarmes Gebilde eine selbstreflexive Innenschau verlangt, die dieses sensorische Signal durch die Kraft der Imagination »mit einem dichten changierendem Gewebe der Phantasie« (Matt 1971: 34) überzieht.

Insofern eignet sich die Camera obscura auch, um die Konditionen des *serapiontischen Schauens* in ein technisches Artefakt zu überführen. Wie in Kapitel 6.2 umrissen, rekurriert die *Serapiontik* auf die Metapher eines ›Schattenbilds‹ (vgl. DKV, SB2: 13), das von der Autor:in/Künstler:in mit *Lebendigkeit* anzureichern ist (vgl. ebd.: 176). Neben der bereits herausgearbeiteten hypermedialen Performanz (vgl. Heydenreich 2015b: 299; Kittler 1994: 220) der Bilder einer Camera obscura, die mit der *serapiontischen* Forderung nach Lebendigkeit korrespondieren, finden sich die Qualitäten eines Schattens dagegen zunächst nicht in der Bildästhetik des Apparats wieder. So ist das Abbild – trotz der hier angesprochenen Defizite – aus physikalischer Perspektive farblos. Es lässt sich jedoch hier rezeptionsästhetisch mit einem physiologischen bedingten Phänomen des menschlichen Sehens argumentieren, das insbesondere in dunklen (obskuren!) Umgebungen – wie etwa Hoffmanns Beschrei-

254 Leonardo da Vinci war auch einer der ersten, die durch das Zusammenspiel von Beobachtung und Imagination neue Perspektiven antizipieren konnte. Durch diese Konvergenz zwischen mimetischer und amimetischer Denkweise schuf er beispielsweise um 1502 eine Kartografie des Flusses Arno in Norditalien, die sich der damals unbekannten orthogonalen Projektion bediente (vgl. Wallace 1977: 112–113).

bung des dunklen Innenraums der Kirche (vgl. Kaminski 2001: 312) – die Farbsicht zugunsten eine besseren Auflösung der Helligkeitswerte unterordnet: Das Bild *scheint* also farblos und schemenhaft. Die »bunte – bunteste Welt« (DKV, ELIXIERE: 12), die der fiktive Herausgeber in seiner Vorrede beschwört und die »schönsten Farben [...] wie gemalt« (Wiegleb 1782: 157) sind also vielmehr Produkte der Einbildungskraft der Leser:innen, die »das gestaltlosscheinende« (DKV, ELIXIERE: 12) konkretisieren.

Einmal mehr ist in diesem Kontext auf den Konnex von Einbildungskraft und Wahnsinn hinzuweisen, den Hoffmann in seinem Werk ausbuchstabiert. Die Verbindung von Einbildungskraft und maschinellern Sehen spielt daher auch mit der motivischen Konzeptualisierung von Wahnsinn und Maschine. Die besonnene Beherrschung der Einbildungskraft, die in Hoffmanns Poetik den wenigen erfolgreichen Künstler:innenfiguren (etwa Theodor in *Das öde Haus*) vorbehalten bleibt, soll sich vielmehr auf die »kompetenten Leser:innen« als erweiterte Autor:innen übertragen. Diese Besonnenheit, die Hoffmann etwa in der *Beethoven-Rezension* ausbuchstabiert, adressiert diese besondere Konstitution der Wahrnehmung, indem das (Künstler:innen-)Subjekt sein ›Ich‹ selbstreflexiv von beiden Räumen abtrennt, ohne jedoch das Handlungspotential als Künstler:in respektive ›creator‹ aufzugeben (vgl. etwa AMZ, BEETHOVEN I: Spalten 633–634). Es ist dabei kein Zufall, dass Hoffmann die Aspekte der Wahrnehmung unter dem Vorzeichen eines Künstlers verhandelt – so spricht etwa bereits Leonardo da Vinci davon, dass die Camera obscura des Auges ein *Gemälde* der Natur auf der Netzhaut produziere (vgl. Fehrenbach 2002: 533).²⁵⁵

Mit der Camera obscura wird demnach die Wahrnehmung dezidiert als mediales Phänomen gedeutet. Der spezifische *Eigensinn* dieses Wahrnehmungsapparats findet sich in den *Elixieren* nicht nur in der Ästhetik der evozierten Bilder, sondern auch als Poetik des Romans selbst, in der die eigene Medialität hinterfragt und als Metafiktionen inszeniert wird. Nachdem Hoffmann den Text mit »Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus eines Kapuziners« (DKV, ELIXIERE: 9) untertitelt, ist in der »typografischen« Qualität der »kleine[n], unleserliche[n] mönchische[n] Handschrift« (ebd.: 12) eine Referenz auf die Abbildungscharakteristik der Camera obscura angelegt – in der

255 In dieser Fluchtlinie sind auch die Ausführungen Hoffmanns im *Sandmann* zu lesen, die bereits weiter oben untersucht wurden: So werden Claras Augen mit einem Gemälde von Ruisdael (vgl. dazu die Fußnote auf Seite 253) verglichen (vgl. DKV, DSM: 28) oder in Olimpias Blick gehen »feuchte Mondesstrahlen« (ebd.: 36) auf.

»das Medium Alphabet in Optik« (Kittler 1994: 233) übergeht. Wenn also der fiktive Herausgeber des Romans davon spricht, dass es ihm erst »nach vieler Mühe gelang [...], Buchstaben und Worte zu entziffern« (DKV, ELIXIERE: 276), dann beschreibt er damit die Ästhetik der Bilder einer Camera obscura, die nur durch den Verbund von Rezeption und Imagination interpretiert werden können. Deutlich wird diese Lesart insbesondere, wenn die Passage, die dem Zitat vorgeschaltet ist, in die Argumentation miteinbezogen wird: So schreibt der fiktive Herausgeber im zweiten Band des Romans:

Wir, ich meine dich und mich, mein günstiger Leser! wissen aber viel zu wenig Deutliches von den Ahnungen und Träumen des Bruders Medardus, als daß wir, ohne zu lesen, was der Maler aufgeschrieben, auch nur im mindesten das Band zusammenknüpfen vermöchten, welches die verworrenen auseinanderlaufenden Fäden der Geschichte des Medardus, wie in einem Knoten einigt.²⁵⁶ Ein besseres Gleichnis übrigens ist es, daß uns der Fokus fehlt, aus dem die verschiedenen bunten Strahlen brachen. Das Manuskript des seligen Kapuziners war in altes vergelbtes Pergament eingeschlagen, und dies Pergament mit kleiner, beinahe unleserlicher Schrift beschrieben, die, da sich darin eine ganz seltsame Hand kund tat, meine Neugierde nicht wenig reizte. (Ebd.: 276)

Sowohl der »fehlende Fokus« als auch die »vergelbten Pergamentseiten« verweisen deutlich auf die Abbildungsqualität respektive den *Eigensinn* einer Camera obscura.

Die Leser:innen sollen – analog zum fiktionalen Herausgeber – eine »autopsieartige[] Aufschlüsselung« (Barnickel 2015a: 43) der »Gefühlswelt« (ebd.) des Protagonisten unternehmen. Zur Sichtbarmachung dieser »inneren Bilder« (Gaderer 2009: 73) verwendet Hoffmann, wie Heydenreich (2015b: 300) ausführt, das »optisch Virtuelle«, indem Apparate diese imaginären Konfigurationen nach außen projizieren; mithin ein Befund, der im nachfolgenden Kapitel nochmals deutlicher ausgeführt wird. Gleichwohl ist an dieser Stelle

256 Hier bezieht sich der Herausgeber ebenfalls auf eine Passage in der Rahmenhandlung, die zu Beginn des Romans erscheint. Als Konzeptualisierung der Einbildungskraft wird die Metapher der »symbolische[n] Erkenntnis des geheimen Fadens« (DKV, ELIXIERE: 12) eingeführt, die als bestimmende Komponente der Rezeption postuliert wird (vgl. ebd.: 11–12). Diese Metapher kann auch im Zusammenhang mit den *Serapions-Brüdern* gelesen werden – Segebrecht (2008: 1616) weist etwa im Kontext der Erzählung *Der Zusammenhang der Dinge* darauf hin, dass Hoffmann sich hier auf eine Passage von Goethes *Die Wahlverwandtschaft* bezieht.

nochmals hervorzuheben, dass Hoffmann die Camera obscura in den Elixieren nicht als »epistemisches Objekt« (vgl. ebd.: 298) zur »wissenschaftlichen« Beobachtung verwendet. Die Projektion des Innenlebens funktioniert mit der Figur des Medardus, indem Hoffmann die Nichtabbildbarkeit und Nichtartikulierbarkeit der »Gefühlswelt« (Barnickel 2015a: 43) als konstitutives Merkmal seiner Poetik inszeniert. Daher werden Medardus' Erlebnisse vor der Folie des *Eigensinns* einer Camera obscura exponiert, deren defizitäre Abbildungskapazität Hoffmann im Roman selbst als verschwommen (vgl. DKV, ELIXIERE: 276) und »gestaltlos« (ebd.: 12) beschreibt und so die »verschwommene« und unergründliche Identität des Protagonisten unterstreicht. Hoffmann rekurriert also gerade nicht auf ein »epistemisches« Abbildungsverfahren, mithin eine isomorphe Replikation, sondern vielmehr auf ein suggestives *Gemälde* – also auf ein virtuelles Kunstwerk – das ausschließlich in einer subjektiven Vergegenwärtigung entstehen kann. Diese *Potentialität* des Textes kann sich daher nur entfalten, wenn dieser von einer »kompetenten Leser:in« rezipiert wird, die als erweiterte Autor:in/Künstler:in (vgl. Novalis 1901a: 34) das suggestive Urbild – analog zu Leonardos Pareidolie (vgl. Kapitel 6.2) – als Inspiration für eigene imaginäre Konkretisierungen verwendet.

8.6 Laterna magica

Wie bereits angedeutet, interpretiert Kittler (1994: 221) die Camera obscura in den *Elixieren* als Laterna magica: »Modell für romantische Wirkungspoetiken stand also weniger die Camera obscura als vielmehr ihre technische Umkehrung: die Laterna magica.« (Ebd.) Hintergrund von Kittlers These ist, dass die Laterna magica als »aufgewertete« und invertierte Camera obscura zu lesen ist, deren Lochblende durch eine Linse ersetzt wurde und deren »Dunkelkammerwand durch ein reelles, also gezeichnetes oder gemaltes Abbild von Sachverhalten« (ebd.: 222) ersetzt wurde. Anhand einer dahinter positionierten Lichtquelle projiziert diese Apparatur dann dieses Bild durch eine Optik auf die Wände der Umgebung, was, wie Kittler (ebd.: 220) argumentiert, der romantischen Wirkästhetik, die mittels der medialen Transformation der Schrift in Bilder funktioniert, passgenauer entspreche: Die Rezipient:innen seien nicht mehr damit beschäftigt, die Schriftzeichen zu entziffern, sondern

sähen vielmehr einen »Film« (ebd.). Diese Lesart ist aus mehreren Gründen kritisch zu sehen:

- Filmrezeption ist eine dezidiert passive Mediennutzungsform, die nicht dem romantischen Ideal einer »erweiterten Autor:in« (Novalis 1901a: 34) entspricht und vielmehr die für die romantische Poetik konstitutive hermeneutische »Verstehensleistung« (Stockinger 2012b: 491; vgl. dazu auch Schleiermacher 1838: 16–17) der »kompetenten Leser:innen« (vgl. Kremer 2003: 106) degradiert. So geht Kittler (1994: 221) vom Ideal einer direkten Bildübertragung der »innere[n] Gebilde« (DKV, DSM: 26) aus, gleichwohl Hoffmann vielmehr eine Poetik verfolgt, die sich nicht durch eine isomorphe (Bild-)Projektion, sondern vielmehr durch die Übertragung der Suggestivkraft der imaginären Bilder auszeichnet.²⁵⁷
- Rein philologisch argumentiert, verwendet Hoffmann im Vorwort des Herausgebers und im Ersten Abschnitt der *Elixire* den Begriff »Camera obscura«, obwohl er mit der Laterna magica nachweislich vertraut war, da er nicht nur deren Funktionsprinzip im zweiten Band des Roman referenziert (vgl. DKV, ELIXIERE: 268; Kaminski 2001: 309–310) sondern, wie später gezeigt wird, den Apparat auch wortwörtlich als Metapher in anderen Texten verwendet (vgl. etwa DKV, SB3: 314–315).
- Kittler (1994: 222) bringt die Camera obscura in Verbindung mit der Wahrnehmung von Objekten, während die Laterna magica die Wahrnehmung von Subjekten mechanisiere; gleichwohl die Figur Medardus

²⁵⁷ Hoffmann gebraucht die Metapher der Laterna magica pluralistisch – so findet sich in seiner privaten Korrespondenz auch Verwendungsformen, die auf eine direkte Bildübertragung abzielen: Im Postskriptum eines Briefs an Hippel schreibt Hoffmann etwa 1796, dass er »den Schieber in der Laterna magica« (NACHLASS II: 127) seiner Phantasie öffnen möchte, damit Hippel an Hoffmanns imaginärer Welt – ein imaginierter gemeinsamer Spaziergang durch Süddeutschland – teilhaben kann. Der (noch junge) Hoffmann konzeptualisiert also auch sein idealisiertes Verständnis der Imagination als »Bildmaschine«. Wie aus dem Brief erkenntlich wird, ist insbesondere die Teilhabe, mithin also das Zugänglichmachen an der verborgenen/unsichtbaren Imagination für Hoffmann entscheidend; so spricht er etwa davon, dass die »Fantasie [...] oft egoistisch« (ebd.: 127) sei, daher biete sich »in specie das Malen!« (Ebd.: 127) als Artikulationsform der imaginären Bilder an.

in den *Elixieren* mit den mechanisierten Wahrnehmungsmodi der Camera obscura ausgestattet wird.²⁵⁸

294

Während die Laterna magica in den *Elixieren* also bestenfalls implizit aufgerufen wird,²⁵⁹ findet sich in Hoffmanns *Serapions-Brüdern* ein Beispiel für diesen Apparat in allegorischer Verwendung, der nicht nur als Konzeptualisierung eine spezifische Poetik adressiert, sondern auch das – im Vergleich zur Camera obscura – geänderte wirkpoetische Vorzeichen verdeutlicht: Zu Beginn des zweiten Bandes der *Serapions-Brüder* (Dritter Abschnitt) rekapitulieren die anwesenden Freunde in der Rahmenhandlung ein weiteres Mal die Grundsätze des *Serapiontischen Prinzips* (vgl. dazu auch die Ausführungen zur *Serapiontik* in Kapitel 6.2), indem sie über den Charakter des Serapionbruders Sylvesters sprechen:

Setzt sich Sylvester hin, und faßt das innere Gebilde in Worten, so treibt ihn gewiß ein unwiderstehlicher Drang dazu an. Er schreibt gewiß nichts auf, das er nicht wahrhaft im Innern empfunden, geschaut, und schon deshalb muß er unter uns sein als wahrer Serapions-Bruder. (DKV, SB3: 314)

Der ›Besonnenheit‹ Sylvesters komplementär werden die Erzählungen des Serapionsbruders Vinzenz positioniert:

Er hat das unversiegbare Talent, alles, das gewöhnlichste und außerordentlichste, in den bizarresten Bildern darzustellen, und kommt noch

258 Zwar überzeugt Kittlers Interpretation der Camera obscura als Laterna magica in den *Elixieren* nur bedingt, allerdings zeigt sich die Inversion der Beobachtungsperspektive durchaus fruchtbar: Ein prominenter Topos, den Hoffmann im Roman bearbeitet, stellt die »Dunkelheit der Psyche« (Barnickel 2015a: 43) dar, die nicht nur mit dem dunklen Bild der Camera obscura korrespondiert, sondern durch den maschinellen Wahrnehmungsmodus der Hauptfigur exemplifiziert wird. Mit Blick auf die von Hoffmann oft benutzte Analogie von Wahnsinn und Maschine ist Kittler in diesem Punkt Recht zu geben: Unter dem Vorzeichen, dass Medardus kein selbstbestimmtes, ›besonnenes‹ Subjekt ist, sondern als maschinelles, von seiner psychischen Disposition fremdbestimmtes ›Objekt‹ handelt (vgl. etwa DKV, ELIXIERE: 267), wird, um mit Kittler (1994: 222) zu sprechen, dessen Wahrnehmung tatsächlich mechanisiert.

259 So wird die Laterna magica wie Kaminski (2001: 309–310) festgestellt hat, nur beiläufig erwähnt, wenn Medardus etwa im *Zweiten Teil* des Romans den Besuch eines italienischen Kapuzinerklosters beschreibt: »Endlich trat ich in eine Seitenkapelle, deren Altar von den, durch die bunten Fensterscheiben brechenden Sonnenstrahlen magisch beleuchtet wurde.« (DKV, ELIXIERE: 268)

hinzu, daß er alles mit hellem beinahe schneidendem Ton und einem höchst drolligen Pathos vorträgt,²⁶⁰ so gleicht sein Gespräch oft einer Galerie der buntesten Bilder einer magischen Laterne, die in stetem rastlosen Wechsel den Sinn fortreißen, ohne irgend eine ruhige Anschauung zuzulassen. (Ebd.: 314–315)

Diese hypermediale Charakteristik – einmal mehr ist auf die Performanz und das Fragmentarische als zentrale Aspekte der ›hypermediacy‹ nach Bolter/Grusin (2002: 31) hinzuweisen – spricht dafür, die überreiche und heterogene Komposition der ›Manier Callot's‹ (vgl. DKV, JC: 17) auch als Medien- respektive Maschinenästhetik zu lesen. Bei den *Elixieren*, die Hoffmann ebenfalls unter der Programmatik der »Callot's Manier« (DKV, ELIXIERE: 9) versammelt, weisen etwa Kaminski (2001: 307–309) und Kittler (1994: 220) auf deren medientechnische Grundierung hin, die in der Hoffmann-Forschung lange unter den psychologischen Auslegungen des Romans verborgen war und erst sukzessive freigelegt wird. Einen ähnlichen Befund ist den *Serapions-Brüdern* zu unterstellen, gleichwohl in Hoffmanns Poetik die psychologischen und medientechnischen Konfigurationen symbiotisch ineinander übergehen. So wird Vinzenz, dessen Erzählverfahren mit einer *Laterna magica* verglichen werden, im weiteren Verlauf des Gesprächs als ›Magnetiseur‹ beschrieben (vgl. DKV, SB3: 315). Hoffmann ›spielt‹ in dieser Charakterisierung vermutlich mit einer Realie – so lässt sich die Figur ›Vinzenz‹ als Alter-Ego des Hoffmann-Vertrauten Johannes Ferdinand Koreff lesen, der an der Universität Berlin einen Lehrstuhl für den ›animalischen Magnetismus‹ inne hatte (vgl. Gaderer 2009: 51). In Hoffmanns ›Spiel‹ werden die starren Verknüpfungen zwischen Person, Maschine und Erzählverfahren allerdings ironisch gebrochen, indem die Serapionsbrüder den Selbstanspruch Vinzenz' in Frage stellen (vgl. DKV, SB3: 316) und dessen individuelles poetisches Prinzip selbstreflexiv als »geziemlichen Wahnsinn« (ebd.: 484) einordnen.

Die nachfolgenden Überlegungen zur *Laterna magica* sind demnach stets vor der Folie einer überzeichneten und ironisierenden Verwendung zu deuten. Der hypermediale *Eigensinn* der *Laterna magica* korrespondiert mit der »Form der Arabeske«, die Japp (2012: 262) in den *Serapions-Brüdern* nachweist, deren »auffällige Heterogenität der Sujets und die bunte Anordnung der Tex-

260 Vgl. dazu die Charakterisierung, die der fiktive Herausgeber in den *Elixieren* für die Aufzeichnungen Francescos verwendet: Die Geschichte sei »beinahe Chronikenartig [sic!] und sehr aphoristisch geschrieben. Der seltsame Ton klingt im deutschen nur rau [sic!] und dumpf, wie ein gesprungenes Glas« (DKV, ELIXIERE: 276).

te« (Lubkoll 2015a: 77) an die These erinnert, Hoffmann präsentiere seinen Leser:innen einen ›Film‹, die Kittler (1994: 220) im Kontext der *Elixiere* aufstellt. Dieser Befund ist insbesondere im Vergleich der Urteile der Serapionsbrüder zu den unterschiedlichen Erzählverfahren zu lesen: Die ›besonnene‹ Poetik Sylvesters, der die »innere[n] Gebilde« (DKV, SB3: 314) in Worte fasst, nachdem er sie zunächst »wahrhaft im Innern empfunden« (ebd.) hat, zielt auf die Übertragung der Suggestivkraft des Imaginären ab, deren »schöne[], milde[] Strahlen gar herrlich herausfunkelte[n]« (ebd.: 313). Dem gegenüber steht das ›wahnsinnige‹, ›magnetische‹ Erzählverfahren, das Hoffmann Vinzenz verleiht: Dessen Poetik, die mittels der Laterna magica konzeptualisiert wird, produziert eine hypermediale »Galerie der buntesten Bilder einer magischen Laterne« (ebd.: 315), die »in stetem rastlosen Wechsel den Sinn fortreißen, ohne irgend eine ruhige Anschauung zuzulassen.« (Ebd.) So erinnert Vinzenz' Erzählweise an die »inkommensurable[] Bildkomplexität« (Kremer 2003: 99) der romantischen Kunstkonzeption nach Schlegel, wie sich auch im »Brillantfeuer [des] auflodernden Humor[s]« (DKV, SB3: 315) zeigt, der laut Schlegel die ›Kunst beseele‹ (vgl. Schlegel 1798: 28).

Dieses Krystall- und Feuermotiv findet sich auch in den *Elixieren* wieder. So interpretiert Kaminski (2001: 311) eine weitere Passage im Roman unter dem Vorzeichen der Laterna magica: »Zufällig [...] habe der heilige Antonius einmal eine dieser Flaschen geöffnet, da sei ein seltsam betäubender Dampf herausgefahren und allerlei scheußliche sinneverwirrende Bilder der Hölle, hätten den Heiligen umschwebt« (DKV, ELIXIERE: 36). Diese Szene lässt sich als Referenz auf die ›phantasmagorische‹ Anwendungspraxis der Laterna magica deuten, deren Bilder um 1800 auf aufsteigendem Rauch projiziert wurden (vgl. Gaderer 2009: 16–17) um so den Eindruck von Lebendigkeit – mit hin eine zentrale Charakteristik des *Serapiontischen Prinzips* – zu evozieren.²⁶¹

Exkurs: Zur Phantasmagorie der Laterna magica

Der von Hoffmann rezipierte (vgl. TAGEBUCH I: 6) Johann Christian Wiegleb schildert in seiner Monografie *Unterricht in der natürlichen Magie* ein ›Experiment‹, das eine Laterna magica und »ausgebreiteten Rauch« (Wiegleb 1782: 167) verwendet, um die Illusion eines »Gespenst[s]« (ebd.: 168) entstehen zu

261 In der Rahmenhandlung der *Serapions-Brüder* findet sich auch eine intertextuelle Referenz auf die *Elixiere* (vgl. DKV, SB2: 37; vgl. dazu auch Steinecke 2019: 552–553).

lassen. Im Kontext der Projektion auf ein Rauchvolumen sind auch die Ausführungen von Gaderer (2009: 16–17) zu lesen, der ein im März 1789 stattgefundenes Experiment beschreibt, das in den *Berlinischen Monatsschriften* dokumentiert wurde.²⁶² In dem Experiment wird aus der Perspektive eines Augenzeugen berichtet, wie ein fahrender Schausteller (›Philidor‹) die Illusion erzeugt, dass er die Gestalten verstorbener Menschen erscheinen lassen könne. Dazu verwendet er, wie der Augenzeuge im Nachhinein feststellt, eine adaptierte Form einer Laterna magica (vgl. Anonym 1789: 483), dessen Bild jedoch nicht nur auf eine Leinwand geworfen wird, sondern durch die Projektion in den künstlichen Rauch im Raum, der durch ein »Rauchfass« (ebd.: 477) erzeugt wurde, eine plastische, dimensionale Komponente bekommt (vgl. dazu auch Wiegleb 1782: 167). Die erste Illusion, die Philidor hervorbringt, ist der ›Geist‹ von Voltaire, die der anonyme Augenzeuge folgendermaßen schildert: »Das Phantom schien sich im Profil etwas rechts zu bewegen; und würde ohne den dicken [sic!] Rauch, wie ein Schattenspiel ohne Farben, oder wie eine vergrößerte jedoch weisse ombre chinoise geschienen haben« (Anonym 1789: 480).²⁶³

Der dichte Rauch, der im Zimmer geschaffen wurde, besitzt demnach selbst ›poetisches‹ Potential – nämlich insofern, als dass er nicht nur, wie Gaderer (2009: 17) anmerkt, als ›Projektionsfläche‹ dient, sondern als *räumliches* Volumen der Projektion neue Qualitäten verleiht. In diesem Zusammenhang

262 Gaderer (2009: 16) gibt in Fußnote 5 an, der Beitrag sei in der Ausgabe 28 erschienen. Für die hier weiteren Betrachtungen wird ein Digitalisat der Universität Bielefeld verwendet, das unter folgender persistenten URL zu finden ist: http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/resolver?urn=urn:nbn:de:oo7o-disa-2239816_013_628. Nach diesem Digitalisat erscheint der Beitrag in der Ausgabe 13 (die Ausgabe 28 erschien erst im Jahr 1796). Des Weiteren ergeben sich Diskrepanzen bei der Angabe der Seitenzahl zwischen den Angaben von Gaderer (Seite 474) und dem Digitalisat (Seite 475), wenn der Titel des Experiments (›Expériences Physiques du Sr. Philidor‹) zitiert wird. Als Autor gibt Gaderer ›J. v. Schwarzkopf‹ an, jedoch ist der Beitrag selbst nicht namentlich gekennzeichnet und am Ende nur mit ›S.‹ unterschrieben. In einer Fußnote, die an den Beginn des Berichts gesetzt wurde, spricht der Herausgeber der *Berlinischen Monatsschriften* an, dass er froh sei, zwei Berichte dieses Ereignisses von zwei unterschiedlichen Augenzeugen wiedergeben zu können. Der erste Bericht ist namentlich mit »Freih. von der Reck« (Gedike/Biester 1789: 457) gekennzeichnet, während der unmittelbar nachfolgende Text keiner Autor:in zugeordnet wurde. Daher wird hier explizit nicht die Autorangabe von Gaderer übernommen, sondern die entsprechenden Textzitate mit der Sigle ›Anonym 1789‹ gekennzeichnet.

263 Mit ›ombre chinoise‹ ist eine besondere Art des Schattenspiels gemeint. Auch Wiegleb geht im ›Optischen Kunststück Nro. 17‹ auf »[D]as chinesische Schattenspiel« (Wiegleb 1782: 173) ein, benutzt aber bei seiner Darstellung keinen Nebel oder Rauch.

ist auch die Äußerung des Augenzeugen zu lesen, der betont, dass ohne des Rauchs nur »ein Schattenspiel ohne Farben« im Zimmer stattfinden würde. Es ließe sich nun die Schlussfolgerung ziehen, dass allein durch die physikalische Komponente des Rauchs – kleine Schwebeteilchen in der Luft – ein Projektionsvolumen geschaffen wurde, das ausschließlich durch diese angereicherte Dimensionalität sein neues ästhetisches Potential entfaltet. Bleibt man jedoch den Bericht des Augenzeugen treu, dann ist diese Lesart nur ein Aspekt, der nicht vollumfänglich den Prozess erklären kann, der sich bei den »Expériences Physiques du Sr. Philidor« abgespielt hat. Zunächst ist festzustellen, dass der Rauch im (abgedunkelten) Zimmer die Sehkraft der Anwesenden stark eingeschränkte: der Experimentator benutzte »das Rauchfaß auf eine für die Augen seiner Zuschauer sehr empfindliche Art« (Anonym 1789: 477), schreibt der Augenzeuge – der Rauch manipuliert mithin nicht nur die Wahrnehmung, sondern beschränkt die Sensitivität derselben deutlich. Aus diesem Grund lässt sich auch die Diskrepanz, die sich in der Beschreibung der Erscheinung Voltaires findet, durch diese Kontextualisierung auflösen. So wird einerseits geschildert, dass die anwesende Gesellschaft den »Geist« Voltaires »in weißem langem Gewande, mit rundem Haar, fast in natürlicher Größe« (ebd.: 480) erkannte, andererseits jedoch »die fast unkennbaren Gesichtszüge deutlicher zu sehen wünschte« (ebd.). Die »poetische Kraft« des Rauchs ist demnach zweigeteilt: Einerseits transformiert er durch sein Volumen eine zweidimensionale Projektionsfläche in einen dreidimensionalen Projektionsraum, andererseits schafft er durch Behinderung und Manipulation der Wahrnehmung einen Resonanzraum, deren Unbestimmtheitsstellen die Imagination der Rezipient:innen befüllen kann. Wie sich in Kapitel V zeigen wird, ist diese »atmosphärische« Phantasmagorie eine zentrale Parallele zwischen der maschinellen und der atmosphärischen Domäne des Virtuellen.



Wie lassen sich nun die Wirkpoetiken der Camera obscura und Laterna magica in Hoffmanns Texten unterscheiden? Trifft Kittlers Vermutung zu, dass der romantische Roman die »Laterna magica eines Autors für die Camera obscura seiner Leser« (Kittler 1994: 229) ist? Lassen sich die Inkonsistenzen, die sich in Stieglers Lesart der Camera obscura in der Linde des Klosters ergeben (vgl. Kaminski 2001: 312–313), tatsächlich mittels medientechnischer Argumentationen auflösen? Es verwundert zutiefst, dass sich weder Kittler noch Stiegler mit den Bildästhetiken respektive den spezifischen *Eigensinnen* der

von ihnen untersuchten medientechnischen Apparate auseinander setzen. Werden die produzierten Bildwelten vor diesen Gesichtspunkten gelesen, so fällt auf: Das Bild einer Camera obscura ist, wie bereits festgestellt, stets unscharf, farbarm und geometrisch verzerrt. Trotz der wissenschaftsgeschichtlichen Konnotation der Camera obscura, »Ausschnitte von Wirklichkeit« (Gaderer 2009: 17) abzubilden, ergibt sich das Illusionspotential dieses Apparats in Hoffmanns Poetik nicht durch die Simulationsästhetik einer ›transparent immediacy‹, sondern braucht stets die Imaginationskraft der Rezipient:innen, um medienästhetisch zu funktionieren. Dieser Befund ist umso prononcierter, wenn die Camera obscura nicht als konstruierter Apparat, sondern vielmehr als »*Camera obscura naturalis*« (Zedler 1733: Spalte 384) konstituiert wird, wie es Hoffmann in den *Elixieren* ausbuchstabiert, in der der Kirchenraum die dunkle Kammer, das Kirchenfenster die Lochblende,²⁶⁴ eine silberne, facettierte Säule zum Spiegel und die Topografie der Kirchenwände zur Projektionsleinwand transformiert werden.

Dem gegenüber ist die Laterna magica zu lesen, eine deutlich fortgeschrittene Maschine, die durch eine Linse scharfe, farbige und seitenrichtige Projektionen hervorbringen kann, mithin also das Potential zu einer ›transparent immediacy‹ besitzt. Das verzerrte ›Gemälde der Natur‹, das Leonardo da Vinci in der Camera obscura verortet, wird also in der Laterna magica zu einem ›tatsächlichen‹ Gemälde eines Künstler:innensubjekts transformiert. Nachdem, wie bereits aufs Deutlichste herausgearbeitet wurde, Hoffmanns Poetik nicht auf eine direkte Bildübertragung abzielt, die die Laterna magica technisch ermöglichen würde, *verfremdet* Hoffmann diese Bilder, sobald er die Laterna magica als Konzeptionalisierung seiner Erzählverfahren einsetzt: Entweder, wie in den *Serapions-Brüdern* durch das ›Brillantfeuer des Humors‹,

264 Bei aller Kritik an Stieglers Interpretation des Astlochs als Lochblende ergibt sich auch bei Kaminskis Ausführungen ein Manko: Zum einen philologisch, da Hoffmann die »bunten Fensterscheiben« (DKV, ELIXIERE: 268) erst bei seiner Bearbeitung der Laterna magica in der römischen Kirche erwähnt, während sich in der ›Kirche in der heiligen Linde‹ keine Referenz auf die Fenster finden lassen. Und zum anderen offenbart sich auch eine medientechnische Diskrepanz: Die »Fensteröffnungen« (Kaminski 2001: 312) einer Kirche wären viel zu groß, um als Lochblende die »bunte – bunteste Welt« (DKV, ELIXIERE: 12) abbilden zu können: Das Bild würde also nicht »seitenverkehrt und auf dem Kopf stehend« (Kaminski 2001: 312–313) in den Kircheninnenraum geworfen werden, sondern, einer Laterna magica gleich, als direkte Projektion der Glasmalereien auf der Raumgeometrie erscheinen.

oder, wie in den *Elixieren*, durch Räumlichkeit, Lebendigkeit und Ephemeralität, die sich durch den Rauch als Projektionsfläche ergeben.

Um also die Wirkpoetiken der Camera obscura respektive der Laterna magica zu untersuchen, reicht eine singuläre medientechnische Lesart in Hoffmanns Poetik nicht aus. Wie Kaminski (2001: 311) bereits bei den *Elixieren* hinweist, ist dem »diskursiven Zusammentreffen dieser beiden invers konzipierten optischen Apparaturen [...] mit der bloßen Registrierung kontingenter Motivverwendung nicht beizukommen«. Selbst die inverse Positionierung von Camera obscura und Laterna magica, die Kaminski in seinen Überlegungen noch herausstellt, ist durchaus anzuzweifeln. So merkt etwa Heydenreich (2015b: 300) an, dass »der Text die ontologischen Stufen der Medialität, die Abfolge Urbild/Abbild subvertiert«. Einmal mehr ist also festzustellen, dass Hoffmann mit den Apparaturen »spielt«, sie also nicht durch ihre medientechnische Funktionsweise, sondern vielmehr durch ihre medienästhetische Rezeptionsweise zu interpretieren sind. Medienhistorisch gelesen kritisiert Hoffmann mit diesem »Spiel« das Normativ des zeitgenössischen Empirismus, indem er »Gegenbilder zum Rationalismus der Aufklärung« (Weitin 2012: 164) konzipiert. In einer Umgebung, in der die »universalisierte Wirkungsmacht epistemischer Wissensformen sämtliche Lebensbereiche durchdringt, wird nicht die Sicherheit des Wissens, sondern der systematische Zweifel zum Paradigma.« (Ebd.) Aus diesem Grund erscheint die taxonomische – und damit aufklärerisch-deterministische – Klassifikation der Camera obscura als Wahrnehmungsmodalität der Leser:innen und der Laterna magica als Illusionswerkzeug der Künstler:innen/Autor:innen, wie es etwa Kittler (1994: 221) vorschlägt, nicht zielführend.

Die Romantiker:innen gehen vielmehr davon aus, dass neben dem »Licht der Vernunft« (Steinecke 2019: 563) der Aufklärung auch »»Nachtseiten« [...], die dem Verstand nicht zugänglich sind« (ebd.), existieren. Hoffmann realisiert dieses Paradigma, indem er die Abbildungsfunktion des Mimetischen, die insbesondere in die Camera obscura eingeschrieben ist, problematisiert (vgl. Heydenreich 2015b: 299; Steinecke 2019: 594) und durch eine Ästhetik der Suggestion ersetzt, die sich im Bildlichen durch die Hell-Dunkel-Malerei des »Chiaroscuro« und deren Unbestimmtheitsstellen artikuliert (vgl. Kapitel V). Mit hin ersetzt Hoffmann, wie Kaminski (2001: 315–316) hinweist, das Prinzip der Mimesis durch das einer Poesis. Diese Konstellation ergebe sich, so Kaminski (ebd.: 316) weiter, indem die Funktionsprinzipien der Camera obscura mit jenen der Laterna magica vermischt respektive »kontaminiert« (ebd.) werden. Diese Interpretation ist durchaus nicht neu, so ruft Schubert in *Symbolik des*

Traumes zur Verdeutlichung seines Kognitionsmodells ebenfalls Funktionen der Camera obscura und Laterna magica auf, um die systemische Verbindung von Geist, Seele und Perzeption zu illustrieren,²⁶⁵ gleichwohl ›potenziert‹ Hoffmann dieses Gefüge zu einem »*perpetuum mobile*, eine durch Beginn- und Endlosigkeit gekennzeichnete Projektionskette« (ebd.: 315). Als produktives Resultat dieser Konfiguration zeigt sich, dass Hoffmann das singuläre mimetische Urbild durch eine hypermediale Kaskade pluraler Projektionen und Reflexionen ersetzt, die, ähnlich zum Krystall, durch opulente Reichhaltigkeit eine eigenständige Realität hervorbringt. In diesem Zusammenhang ist einmal mehr die von Jean Paul aufgerufene Metapher der ›Luftsäule‹, die das ›Aetherblaus des Himmels‹ hervorbringt, als Konzeptualisierung der Phantasie herauszustellen, denn diese kann »nicht aus einem Zimmer voll Luft, sondern erst aus der ganzen Höhe der Luftsäule [...] geschaffen werden« (Jean Paul 1804: 33). Wenn Hoffmann also auch die phantasmagorischen Experimente mit der Laterna magica aufruft, dann dient dieser *künstliche* Rauch/Nebel respektive die künstlich geschaffene *Atmosphäre* als ›Beschleuniger‹ der Phantasie. Während Jean Paul noch die natürlichen atmosphärischen Phänomene einer Luftsäule aufruft, die »das Absolute und das Unendliche« (ebd.) zusammen führen, schafft das »Rauchfass« (Anonym 1789: 477) gewissermaßen den »Aether« (Jean Paul 1804: 33) in der bürgerlichen Stube.

Was Bolz (1979: 79) in der hermeneutischen Praxis der Frühromantik identifiziert, die die »klassische Einbahnstraße des Sinns von Signifikat zum Signifikanten erstmals für den Gegenverkehr« freigibt, findet in Hoffmanns Poetik ein mittels Maschinen exemplifiziertes Korrelat. Dieser Befund ist, insbesondere durch diese optisch-maschinelle Beschreibungstechnik in einer Fluchtlinie des Virtuellen zu lesen – Hoffmanns »Poesis« (Kaminski 2001: 316) steht so nicht nur für die Abkehr einer Simulationsästhetik, sondern insbesondere für die Realisation einer genuin virtuellen Ästhetik, die, wie Esposito (1998: 270) betont, »nicht mehr auf die Unterscheidung von Zeichen und Referent bezogen werden« kann. Dieses Virtuelle erzeugt, so Esposito (ebd.) weiter, »keine falschen realen Objekte, sondern wahre virtuelle Objekte, für welche die Frage der realen Realität ganz und gar gleichgültig ist.«²⁶⁶ Dass Hoffmann hier eine ›Spielart‹ des Virtuellen ausbuchstabiert, lässt sich auch durch diese

265 Ein Langzitat der betreffenden Passage findet sich auf Seite 195.

266 Diese Vorstellung findet sich bereits in der antiken Idee der Mimesis konturiert, die zwischen einer ›ebenbildnerischen‹ – mithin ›kopierenden‹ – und einer ›trugbildnerischen‹ Kunst unterscheidet, welche »die wahren Verhältnisse des Schönen« (Platon

Eigenschaft des Virtuellen verdeutlichen: Wie Bolter/Grusin (2002: 53) ausführen, konstituiert sich ›das Reale‹ nicht durch eine etwaige ontologische respektive metaphysische Realität, sondern vielmehr durch eine unmittelbare emotionale Reaktion der Rezipient:innen. Und gerade diese Reaktion avisiert Hoffmann im Vorwort der *Elixire*, wenn er seine Leser:innen in direkter Ansprache auf die »Stimmung« (DKV, ELIXIERE: 11) der »geheimnisvollen Schauer« (ebd.) einstimmt, an die sie »willig« (ebd.) glauben sollen. Gleichwohl zielt Hoffmanns Poesis, die er in den Elixieren verfolgt, nicht auf einen »Total-Effekt« (DKV, K1: 73) ab, wie er ihn im *Kreislerianum* Nro. 6 ausbuchstabiert, der den Leser:innen den »Sinn fortreißen« (DKV, SB3: 315) soll, sondern rekuriert vielmehr auf ein reflektiertes Fiktivitätsbewusstsein (vgl. Wirth 2012b: 491), das im Sinne der Herausbildung ›kompetenter Leser:innen‹ durch die »offenkundige Unzuverlässigkeit des Erzählers« (Barnickel 2015a: 42) auch den Zweifel an der Wirklichkeit zu einem konstitutiven Bestandteil der Poetik erhebt. Die optischen Apparate befördern daher »die Sensibilisierung der Sinne für die Überschreitung der Schwelle zum Imaginären und für die Wahrnehmung des Wunderbaren.« (Heydenreich 2015b: 299)

Hoffmann buchstabiert mit seinen Künstler:innenfiguren mehrmals die Gefahr aus, dass die übersteigerte Einbildungskraft einen steten Drift in den Wahnsinn beinhaltet. Nachdem die Leser:innen nun als »erweiterte Autor:innen« selbst als ›creators‹ respektive als Künstler:innen gedeutet werden können, bezweckt Hoffmann mit seinen Medientechnologien gerade nicht das Evozieren von Trugbildern/*Simulacra* (›transparent immediacy‹), die die Rezipient:innen »den Geistern der manipulierenden Medientechniken hilflos« (Gaderer 2009: 19) ausliefern, sondern bringt eine ›hypermediacy‹ in Stellung, deren Rezeptionsmodi zwischen ›looking-through‹ und ›looking-at‹ (vgl. Lanham 1993: 5) changieren. Insofern exponiert die innerdiegetisch verhandelte Medientechnik das Funktionsprinzip von Hoffmanns Poetik, das in den *Elixieren* ebenfalls im »Unbestimmten zwischen Fakt und Fiktion« (Heydenreich 2015b: 299) oszilliert.²⁶⁷

1826a: 185) wiedergibt, indem sie in die isomorphe Abbildung eingreift (vgl. dazu Kapitel 6.6).

267 In den *Beethoven-Rezensionen* hat Hoffmann diese stete (Selbst-)Reflexion bereits unter dem Stichwort der ›Besonnenheit‹ konzeptualisiert: Analog zu den von Hoffmann vorgestellten romantischen ›Genies‹ (vgl. dazu Jean Paul 1804: 55) – wie etwa Beethoven, Mozart, Haydn und Shakespeare – sollen auch die Leser:innen der *Elixire* ihr »Ich von