

# 13 Das ›dialektische Prinzip‹ der Atmosphäre

Atmosphäre, so haben die bisherigen Kapitel gezeigt, konstituiert sich stets im ›Zwischenraum‹ (vgl. Foucault 2008: 122; Krämer 2006: 77), der durch die Interaktion eines Subjekts mit einem Ort aufgespannt wird. Wie ebenfalls bereits ausgeführt, kann dieser ›Ort‹ als deterministisches ›Substrat‹ gedeutet werden, das gleichermaßen in einem innerdiegetisch ausgeführten topografischen Datum (›Tor aus Elfenbein‹) und in der Materialität der ›toten Buchstäblichkeit‹ (vgl. dazu Certeau 2015: 346–347; Kremer 2003: 94) eines Textes anzutreffen ist.

Dieser Befund ist, wie im Kontext von Hoffmanns *Serapiontischen Prinzip* ausgeführt, in einer Fluchtlinie mit Lévy's verschränktem ›Möbiusband‹ aus Aktualisierung und Virtualisierung zu lesen. So findet sich daher in der Atmosphäre eine Dialektik des Wirklichen und Möglichen (»Dialectic of the real and the possible« (Lévy 1998: 75)), die für das Virtuelle – insbesondere im Kontext der Verwandtschaft des Virtuellen mit dem Kontingenten (vgl. Esposito 1998: 269) – hochgradig relevant scheint und daher im Nachfolgenden vor der Folie der romantischen Poetik untersucht wird.

## Crystallisation und Sublimierung

Einmal mehr ist in diesem Zusammenhang die Notiz von Novalis heranzuziehen, in der die ›Crystallisation‹ und die nachfolgenden Sublimierung dieses ›toten Objekts‹ eine »hochzeitliche Vereinigung« (Kremer 1993: 112) zweier

entgegengesetzter Domänen konzeptualisiert. Während bei Novalis die »Erinnerung und Ahndung« (Novalis 1901a: 33) zunächst in der »gewöhnliche[n] Gegenwart« (ebd.) eine kristalline »Contiguität« (ebd.) einnehmen, aus der sie mittels Sublimierung in eine »geistige Gegenwart« (ebd.), mithin in die »Atmosphäre des Dichters« (ebd.) überführt werden, ist bei Hoffmann in der Sublimierung, wie bereits in Kapitel 4 mit Blick auf das Märchen *Der goldene Topf* ausgeführt, eine Verbindung des Märchenhaften mit dem Alltäglichen (vgl. Wirth 2012a: 119) respektive des Realistischen und des Wunderbaren (vgl. dazu Durst 2002: 167) zu identifizieren. Die »Auflösung« (Novalis 1901a: 33) der prosaischen Gegenwart, was Novalis nicht nur in der Sublimierung, sondern auch in der »qualitative[n] Potenzierung« (ebd.: 304) fasst, kulminiert schließlich in der berühmten Äußerung, »[d]ie Welt« müsse »romantisirt werden« (ebd.). In dieser Fluchtlinie lässt sich Lévy's Postulat, Texte seien als virtuelle Objekte zu deuten, die durch ihre abstrakte Natur weitgehende Autonomie von jeglichen Substraten besäßen (vgl. Lévy 1998: 47), einordnen.<sup>388</sup>

Durch die Sublimierung der gewöhnlichen Gegenwart in eine Atmosphäre löst sich die Poetik vom »grammatischen« (vgl. Schleiermacher 1838: 14) Verhältnis von Zeichen und Referent ab. Gleichwohl artikuliert sich, wie bereits mehrfach ausgeführt, die romantische Poetik durch das »semiotische Paradigma« (vgl. Esposito 1998: 270) des Gewöhnlichen und Alltäglichen, das jedoch zunächst durch die »Romantisierung« (vgl. Novalis 1901a: 304) *verfremdet* wird und so als Substrat, mithin als »Nährboden«/als das »magische Präparat« (vgl. AMZ, BEETHOVEN II: Spalte 143–144) für das genuin Neue zu lesen ist. Das Virtuelle bedient sich daher in romantischer Denkart dem Prosaischen, das als »hieroglyphisches« Zeichensystem verstanden wird. Mit Blick auf Moritz (1788: 4) ist diese Verfremdung auch als Überhöhung der Objektwelt zu lesen, in der das Vorbild respektive das Urbild, zunächst nachgeahmt und schließlich übertroffen wird – und so die von Lévy für die virtuelle Charakteristik des Textes proklamierte Autonomie umsetzt.<sup>389</sup>

Wie Ryan (2015: 26) hingewiesen hat, ist der Prozess der Aktualisierung irreversibel, so lässt sich weder die sprichwörtliche Eiche auf die ursprüngliche

<sup>388</sup> »Since its Mesopotamian origin the text has been a virtual object, abstract, independent of any particular substrate.« (Lévy 1998: 47)

<sup>389</sup> Diese Überhöhung des Alltäglichen findet bei Hoffmann etwa mit Hilfe von (optischen) Maschinen statt. Auch im kurzen Exkurs zum »Claude-Glas« (ab Seite 261) lässt sich dieses Phänomen nachvollziehen: So verwandle dieser besondere Spiegel, wie etwa Karentzos/Kittner (2010: 285) argumentieren, die Natur in eine Ideallandschaft. Diese

Eichel reduzieren (vgl. ebd.: 18), noch kann der ›Baum‹, der, wie Hoffmann in der *Beethoven Rezension* schreibt, durch das tiefe Eingehen in das Werk Shakespeares erwächst, auf den ›Keim‹ zurückgeführt werden (vgl. AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634). Vielmehr erzeugt die in der Rezeption geschaffene Aktualisierung wiederum eine Vielzahl an neuen ›Keimen‹ mit virtuellem Potential, die ihrerseits wiederum aktualisiert werden können. So ist der Begriff des Substrats, den Lévy in seinem Zitat benutzt, aus zwei Gründen zutiefst problematisch: Einerseits rekurriert Lévy mit seiner Begrifflichkeit nicht auf den ›Nährboden‹ der »magische[n] Präparate« (AMZ, BEETHOVEN II: Spalte 144), als der die romantische Kunst zu deuten ist. Andererseits lässt er auch den Umstand unberücksichtigt, dass in romantischer Prosa selbst das vollkommen Fantastische mittels der »Morphologie der äußern Objektwelt« (Matt 1971: 22) artikuliert wird. Aus diesem Grund ist auch die mittels Metafiktionalität realisierte Herausbildung einer ›kompetenten Leser:in‹ für die Rezeption romantischer Texte ausschlaggebend, da sie die mehrfach verschränkten und arabesk versponnenen Fäden, mithin das »Netzwerk von an den Rezipienten gerichteten Appellstrukturen« (Antor 2016: 620) zu einem systemischen Raum weben muss. Die »Pluralität möglicher Bedeutungen« (ebd.: 621) – und mit ihr das virtuelle Potential eines romantischen Textes – entsteht nicht durch eine starre, ›unelastische‹ Zuordnung von Zeichen und Referenz, die »dem Grammatiker ohne Genius nur todte, starre Rechenexempel bleiben« (AMZ, BEETHOVEN II: Spalte 144) und »auf einen Calculus zurückgeführt werden« (Schleiermacher 1838: 14) kann, sondern vielmehr durch die dezidiert *unendliche* Anzahl an möglichen Aktualisierungen aus *einem* virtuellen Objekt (vgl. dazu Ryan 2015: 26). Nachdem Lévy in seiner Monografie zum Virtuellen einen vergleichbaren Befund konstatiert, mithin, dass sich der Text als virtu-

Transformation geschieht einerseits durch die besondere *Geste der Beobachtung*, andererseits durch die ›auratische Überhöhung, die sich aufgrund der Rahmung und des Blicks durch die Glasscheibe (vgl. Kacunko 2010: 403) ergibt. Nachdem sich die ›Aura‹ nicht als »ästhetisch-sentimentale Einstellung, sondern durch eine bestimmte Weise der Wahrnehmung« (Schmitz 2016: 109) konstituiert, zeigt sich so einmal mehr die Relevanz des besonderen Wahrnehmungsmodus für die Atmosphäre, den Hoffmann in seinem Werk sowohl mit dem *serapiontischen* Schauen als auch mit der ›Manier Callot's‹ ausbuchstabiert. Besonders prononciert offenbart sich die Symbiose aus ästhetischer Überhöhung und Wahrnehmung etwa im Märchen *Nußknacker und Mausekönig* in dem nicht nur die besondere Fantasie der kindlichen Protagonistin verhandelt wird (vgl. DKV, NUM: 306), sondern auch die auratische Überhöhung des Blickes durch die »himmelhelle[n] Scheiben« (ebd.: 251) des Vitrinenschanks thematisiert wird, in dem »alles drinnen sich beinahe blanker und hübscher ausnahm, als wenn man es in den Händen hatte« (ebd.).

elles Objekt zu einer Vielzahl an Aktualisierungen multipliziert, die dezidiert an den subjektiven Rezeptionsprozess und nicht zuletzt an die Rezipient:in selbst gebunden sind, die eine »semantic landscape above the smooth pages of the text« (Lévy 1998: 47) errichtet, so ist anzunehmen, dass sich die von ihm unterstellte Unabhängigkeit von einem »substrate« (ebd.) nicht auf die Absenz von jeglicher prosaischer Zeichenhaftigkeit bezieht, die sich zweifelsohne in jedem Text finden lässt. Vielmehr erinnert die von ihm aufgerufene »semantic landscape« an die »Erzeugung eines Raumes« (Certeau 2015: 346) bei der Lektüre und referenziert jene (atmosphärische) Zwischenräumlichkeit, die bereits Foucault (2008: 122) für die Poetik um 1800 festgestellt hat. Wenn also bei Lévy von einer »Autonomie des Substrats« die Rede ist, dann wird das Phänomen aufgerufen, dass sich »das Imaginäre [...] nicht in Absetzung vom Realen« (ebd.) konstituiert, sondern vielmehr im »Zwischenraum« (ebd.) zwischen Subjekt und Text stattfindet, der durch das in der Rezeption entstehende »Gewebe« (vgl. Barnickel 2015a: 44) aufgespannt wird. Die »semantic landscape« ist also nichts anderes als die »Atmosphäre des Dichters« (Novalis 1901a: 33), die sich durch die Zusammenführung des Heterogenen, des Virtuellen und des Aktualisierten konstituiert. Nachdem im romantischen Rezeptionsmodell die Leser:in als »erweiterte Autor:in« zu deuten ist, lässt sich die Atmosphäre, die Novalis dezidiert für »Dichter[]« (ebd.) aufruft, ebenfalls für die Rezipient:innenschaft beanspruchen, die ihrerseits bei der Rezeption eine Schreibpraxis umsetzen: Nicht nur durch das mnemotechnische »Einschreiben« der aus dem Text vergegenwärtigten Szenen als »Schattenbilder« in den »Wunderblock« des Gedächtnisses, sondern auch durch das Aufspannen des semantischen Gewebes bei der Lektüre. So wurde diese Praktik des »Nähens« respektive »Verwebens« als Metapher des poetischen Schreibens von Kremer (1993: 305–306) und Schmidt (1999: 53–54) für Hoffmanns Prosa fruchtbar gemacht, gleichwohl eignet sich das Motiv des Gewebes als raumaufspannende Praktik jedoch auch, um vor der Folie der Leser:in als »erweiterte Autor:in« die Rezeptions- und Produktionsseite zusammenzuschalten und das »Möbiusband« aus Virtualisierung und Aktualisierung im romantischen Kontext zu konzeptualisieren.

### 13.1 ›Zwei Seiten einer Kugel‹

Die Zusammenführung des Heterogenen als Spezifikum von Hoffmanns Erzählverfahren wurde auch in der zeitgenössischen Kulturkritik verhandelt (vgl. dazu auch Kapitel 4.4). So schreibt im Juli 1817 ein namentlich nicht genannter Rezensent in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* zu den *Nachtstücken*, Hoffmanns Poetik lasse die »Phantasiewelt und Wirklichkeit als zwey Hälften einer Kugel erscheinen [...], von denen bald die eine, bald die andere beleuchtet oder beschattet ist« (Anonym 1817: Spalte 597). Obwohl der anonyme Rezensent mit diesem Urteil die Arbeitsweise Hoffmanns kritisieren möchte, arbeitet er gleichwohl ein zentrales Charakteristikum heraus, das nicht nur Hoffmanns Poetik konzeptualisiert, sondern das gleichermaßen hervorhebt, weshalb sich Hoffmanns Erzählverfahren auch für eine Ästhetik des Virtuellen prädestiniert.

Die überaus kritische Rezension fußt dabei auf einem Missverständnis – so bemängelt der Rezensent, dass Hoffmann im *Sandmann* eine »unreine Vermischung« (ebd.: 598) implementiere, anstatt ein »poetisches Ineinanderspielen der Phantasie und Wirklichkeit« (ebd.) umzusetzen. Tatsächlich zielt Hoffmanns Poetik, wie er in seiner Hommage an Jaques Callot zu Beginn der *Fantasiestücke* verhandelt, auf eine Komposition »aus den heterogensten Elementen« (DKV, JC: 17). Jedoch ist, wie das vorhergehende Kapitel gezeigt hat, diese »Crystallisation« (Novalis 1901a: 33) nur der erste Schritt im poetischen Prozess, die eigentliche »Vermischung«, die »hochzeitliche Vereinigung« (Kremer 1993: 112), findet in der Sublimierung dieser »Contiguität« (Novalis 1901a: 33) statt. Bezeichnenderweise deutet selbst der Rezensent mit seiner Wortwahl auf dieses poetisches Ziel hin, wenn er von einem »Ineinanderspielen« (Anonym 1817: Spalte 598, Hervorhebung: A.S.) spricht. Wie bereits mehrfach in der vorliegenden Arbeit verhandelt, ist das Spiel respektive der »Spielraum zu so manchem« (BRIEFE I: 176), den sich Hoffmann mit der »Manier Callot's« erschließt, in einer Fluchtlinie mit dem freudianischen Ich zu lesen (vgl. Neuhaus 2009: 372). Dieses Dispositiv nimmt Hoffmann mit der selbstreflexiven Besonnenheit, die sich hier mit einer Trennung des »Ich[s] von dem innern Reich« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 633) offenbart, gut 80 Jahre vor Freud vorweg. Hoffmann verhandelt in seinem Prosawerk diesen Befund mit seinen zahlreichen Künstler:innenfiguren, die – mit der Ausnahme Theodors in *Das öde Haus* – »nirgends zuhause denn in ihrer Kunst« (Kesting 1990: 165) sind, dem Ideal der Besonnenheit also dezidiert nicht entspre-

chen. Die kritisch-rhetorische Frage des Rezensenten, ob »der *Dichter* seine Menschen schaffen [dürfe], um sie zu *vernichten*« (Anonym 1817: Spalte 598) läuft daher ins Leere: Die Figur Nathanaels findet ein tragisches Ende, gerade *weil* Hoffmann mit dieser Wendung das Ideal der Besonnenheit, die Sublimierung des *crystallinen* Heterogenen, mittels einer antithetisch angelegten Charakterzeichnung artikuliert.<sup>390</sup>

Neben dieser dezidiert »psychologischen« Interpretation, hat der Befund, den der Rezensent in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* konturiert, auch ästhetische Implikationen:

Diese Poetik der Phantastik, die nicht abschließend zwischen verschiedenen Realitätssystemen entscheidet, hält Identitäten in der Schweben, um zwischen den Modi des Traums, der Phantasie, des Wahnsinns und der Kunst einen autonomen Raum der Imagination zu etablieren, der zwischen Alltag und der Welt des Wunderbaren steht. (Meteling 2012d: 85)

Jean Paul spricht in dieser Fluchtlinie von einem »dritten Weg« der Poesie, auf dem »der Dichter das Wunder weder zerstöre, wie ein exegetischer Theolog, noch in der Körperwelt unnatürlich festhalte, wie ein Taschenspieler« (Jean Paul 1804: 27). Das Wunderbare ist also weder auf sein profanes und prosaisches »Substrat« zu reduzieren, noch in ein vollkommen Fantastisches zu transzendieren, sondern vielmehr im mehrfach angesprochenen »Zwischenraum« zu verorten. Dieser Zwischenraum besitzt eine dezidiert atmosphärische Charakteristik, weil er, wie es Jean Paul ausdrückt, in einem »Antagonismus zwischen Sub- und Objekt« (ebd.: 55) entsteht – was eine der zentralen Eigenschaften des Atmosphärischen darstellt (vgl. dazu Blum 2010: 13). Andererseits konstituiert sich dieser Raum als »Atmosphäre des Dichters« (Novalis 1901a: 33) nicht nur auf der Produktionsseite, sondern ebenso in der »Zwischenräumlichkeit« im Rezeptionsprozess, bei dem die Rezipient:innen selbst als »erweiterte Autor:innen«, mithin als »Dichter:innen«, auftreten. Um diesen Befund nochmals auf die anonyme Rezension der *Nachtstücke* zu beziehen, ließe sich feststellen, dass die »Kugel« (Anonym 1817: Spalte 597) respektive die »Sphäre«, die der Rezensent aufruft, durchaus zentrale Spezifika

390 Besonders plastisch wird dieser Befund auch in *Der goldene Topf* deutlich: Zum endgültigen Abschluss seiner Transformation vom Schreiber zum Dichter bricht Anselmus aus seinem »gläsernen Gefängnis« (DKV, GT: 303) aus.

von Hoffmanns Poetik fassen kann – gleichwohl sie dann als sublimierte ›Atmo-Sphäre‹ zu deuten ist.

Diese Atmosphäre, die durch das »Aequilibrieren zwischen äußerer und innerer Welt« (Jean Paul 1804: 55), zwischen »Phantasiewelt und Wirklichkeit« (Anonym 1817: Spalte 597) entsteht, zeichnet sich durch ihre Autonomie vom Alltäglichen aus – setzt also einmal mehr die von Lévy (1998: 47) aufgerufene Unabhängigkeit eines virtuellen Objekts um. Nachdem so die »Morphologie der äußern Objektwelt« (Matt 1971: 22) für die Poesie »nicht die Folie, sondern die Fassung legt« (Jean Paul 1804: 69), kann dieser imaginäre Raum nicht mehr durch eine Gegenbegrifflichkeit (Antonymie) mit dem Realen gefasst werden.<sup>391</sup> In ästhetischer Hinsicht konsolidiert sich daher in diesem Raum das genuin Virtuelle, dessen Morphologie »nicht mehr auf die Unterscheidung von Zeichen und Referent bezogen werden« (Esposito 1998: 270) und dessen semiotisches Paradigma nicht mehr durch die »Konfrontation mit seinem (vermeintlichem) Gegenbegriff«<sup>392</sup> definiert werden kann. Der imaginäre Raum, der »zwischen dem Buch und der Lampe« (Foucault 2008: 122) aufgespannt wird, konstituiert sich daher aus Objekten, »für welche die Frage der realen Realität ganz und gar gleichgültig ist« (Esposito 1998: 270), was einmal mehr den Virtualitätscharakter (vgl. dazu auch Lévy 1998: 23) von Hoffmanns Poetik hervorhebt, der sich durch das Aufspannen eines autonomen Raumes im individuellen Rezeptionsvorgang konsolidiert. Nachdem der anonyme Rezensent mit der Metapher von »zwey Hälften einer Kugel [...] von denen bald die eine, bald die andere beleuchtet oder beschattet ist« (Anonym 1817: Spalte 597) zumindest implizit das Motiv des Chiaroscuro in den *Nachtstücken* aufgreift, das in der vorliegenden Arbeit bereits als Umsetzung der »Unbestimmtheitsstellen« (Ingarden 1994: 43; vgl. dazu auch Iser 1994: 228–

**391** Vor dieser Folie ist auch das Verhältnis der romantischen Künstler:innen zur Aufklärung zu lesen (vgl. dazu auch Kapitel 1.1): Die Poesie der Romantik etabliert einen (autonomen) ästhetischen Raum, der sich nicht nur der Profanisierung der »Wunder [...] durch Auflösung« (Jean Paul 1804: 26) und Entzauberung (vgl. ebd.: 25) erwehrt, sondern in dem der Gegenbeweis, seit Descartes' *genius malignus* mithin die zentrale Methode der wissenschaftlichen Beweisführung (vgl. Descartes 1882: 22–26), ins Leere läuft.

**392** Diese Wortwahl lehnt sich bewusst an eine Formulierung an, die Recki (1991: 118) für ihre Ausführungen zur *Mimesis* (vgl. Kapitel 6.6) wählte, um hervorzuheben, dass die Konfrontation des Virtuellen mit dem Realen zu keinen befriedigendem Ergebnis führt. Vielmehr lässt sich das Virtuelle, wie bereits ausgeführt, durch seine poetisch wie auch ästhetisch überaus fruchtbare Opposition zum Aktualisierten fassen, indem das Virtuelle und das Aktualisierte eine ›Schleife‹ respektive ein ›Möbiusband‹ bilden.

229) vor der Folie von Hoffmanns ›bildlicher Poetik‹ gedeutet wurde, ist einmal mehr daran zu erinnern, dass das ›Auffüllen der Leerstellen‹ nur einen Bruchteil der Aktualisierung ausmacht (vgl. Ryan 2015: 33). Um also an dieser Stelle wieder das symbiotische ›Möbiusband‹ von Virtualisierung und Aktualisierung aufzugreifen, dann ist festzuhalten, dass das genuin Virtuelle in den ›transformativen‹ Praktiken bei der Lektüre zu verorten ist, die sich insbesondere in der Vergegenwärtigung eines systemischen Raums respektive von »semantic landscapes« (Lévy 1998: 47) offenbaren, die aus der »toten Buchstäblichkeit« (Kremer 2003: 94) entstehen.

## 13.2 Virtuelle Räume

Lévys ›Möbiusband‹ der gegenseitigen Verschränkung von Virtualisierung und Aktualisierung ist daher auch raumtheoretisch zu lesen, denn »Erzählungen führen [...] eine Arbeit aus, die unaufhörlich Orte in Räume und Räume in Orte verwandelt.« (Certeau 2015: 346) Die Erzeugung eines (atmosphärischen) Raumes durch die Interaktion eines Subjekts mit dem ›toten Ort‹ des Texts scheint, so Certeau (ebd.) weiter, »immer durch eine Bewegung bedingt zu sein, die ihn mit einer Geschichte verbindet.«

Deutlich wird dieser Befund in Hoffmanns Poetik etwa in der Hommage an Callot zu Beginn der *Fantasiestücke*, in der Hoffmann dezidiert auf die Rezeption eingeht, wenn er schreibt, dass sich die abgebildeten Figuren in Callots Zeichnungen bei längerer Kontemplation belebten und »kräftig und in den natürlichsten Farben glänzend hervor[schreiteten]« (DKV, JC: 17). Die ehemals zweidimensionalen statischen Abbildungen werden demnach durch den besonderen Wahrnehmungsmodus des ›Schauens‹ zu einem mehrdimensionalen, geradezu performativen Raum transformiert (vgl. dazu auch Fischer-Lichte 2017: 187). Die bedruckten Papiere – etwa Callots Kupferstiche oder die aufgeschlagene Buchseite – sind also zunächst ›tote Orte‹, beinhalten jedoch einen durch das rezipierende Subjekt zu *entfaltenden* ›Möglichkeitsraum‹, dessen plurale Aktualisierungspotentiale als ›eingepflanzte Veränderungsgesetze‹ (vgl. Leibnitz 1847: 50) zu deuten sind, mithin also »Noch-nicht-Wirklichkeiten« (Flusser 2015: 277), was ihnen, durch das im ›Reichtum des Dokuments‹ (vgl. Foucault 2008: 122) einbeschriebene (Kraft-)Potential, Qualitäten verleiht, die sie, wie bereits dargestellt, als virtuelle Substrate prädestinieren. Diese ›Noch-nicht-Wirklichkeiten‹ lassen sich auch in einer Fluchtlinie mit Lévy

›Möbiusband‹ des symbiotischen Ineinanderspielens von Aktualisierung und Virtualisierung lesen, so spricht auch (Flusser 2015: 277) für das Virtuelle von einer »verzwickte[n] Schleife«, da sich aktualisierter und virtueller Raum gegenseitig bedingen – mithin ein Befund, der sich bereits im ›Prinzip der Duplizität‹ andeutet, das Hoffmann in den *Serapions-Brüdern* ausbuchstabiert (vgl. dazu auch Foucault 2005b: 935).

Hoffmann konturiert mit seinen poetischen Programmen einen Rezeptionsmodus, der hier in seiner metafiktionalen Funktion gedeutet werden soll: Die ›Manier Callot's‹ ist nicht nur als poetisches Programm des Autors zu verstehen, sondern auch als ›Modell‹ (vgl. Mucha 2016: 276) für die Lektüre, die sich – auch durch die in der Programmatik angelegte explizite Aufforderung zur ›Verräumlichung‹ respektive zur (medialen) ›Transformation‹ in einer Fluchtrichtung mit dem ›Möbiusband‹ von Aktualisierung und Virtualisierung lesen lässt (vgl. Ryan 2015: 33). So ist einmal mehr herauszustellen, dass sich die Praktik der Aktualisierung eines ›virtuellen Objekts‹ (vgl. Lévy 1998: 47) – wie etwa eines Texts – insbesondere dadurch auszeichnet, dass nicht nur die Leerstellen der virtuellen Substrate mittels subjektiver Fantasie ›aufgefüllt‹ werden (›filling in the blanks« (Ryan 2015: 33)), sondern, dass die Rezipient:innen bei der Lektüre ein *räumliches* System aktualisieren, das in der vorliegenden Arbeit bereits mit Blick auf die Metapher des »Fadens« (DKV, ELIXIERE: 12) und des ›Gewebes‹ verhandelt wurde (vgl. dazu einmal mehr Barnickel 2015a: 44; Kremer 1993: 305–306; Schmidt 1999: 53–54). Wie sich jedoch zeigen lässt, beinhaltet die ›Manier Callot's‹ auch das Modell einer Rezeptionspraktik, in dem diese räumliche Vergegenwärtigung mittels dezidiert bildlicher Medialität verhandelt wird. Hervorzuheben ist, dass Unbestimmtheitsstelle und räumliche Vergegenwärtigung nicht in Opposition zueinander stehen, sondern, wie nachfolgend gezeigt wird, ein geradezu symbiotisches Verhältnis eingehen. So ist in diesem Kontext die Metaphorik des Chiaroscuro heranzuführen, mit der Hoffmann bereits im Titel seiner *Nachtstücke* ›spielt‹. Diese besondere Maltechnik des Hell-Dunkel-Kontrasts wurde in der vorliegenden Arbeit bereits vor der Folie der Unbestimmtheitsstelle verhandelt, gleichwohl zeichnet sich das Chiaroscuro durch Schattenwurf und Lichtführung auch dadurch aus, dass der Betrachter:in eine Tiefensuggestion vermittelt wird, die eine *räumliche* Plastizität aus dem zweidimensionalen Medium erscheinen lässt.

Dieser Befund konturiert eine genuin transformative – und damit dezidiert virtuelle (vgl. Lévy 1998: 25; Ryan 2015: 27) – Ästhetik, die nicht nur die bereits hinreichend herausgestellte Bildlichkeit von Hoffmanns Texten (vgl.

Caduff 2003: 153; Kaiser 1988: 47) hervorhebt, sondern einen ›Appell‹ respektive eine ›Affordanz‹ realisiert, die auf eine Verräumlichung des virtuellen Substrats abzielt. Diese Transformation findet sich nicht nur in der ›Manier Calot's‹, sondern auch im *Serapiontischen Prinzip* wieder, in dem Hoffmann durch das in der Rahmenhandlung der *Serapions-Brüder* ausbuchstabierte Ideal der Lebendigkeit (vgl. DKV, SB2: 69, 125) besonderen Fokus auf die Performanz der imaginären Räume legt. Nachdem Räume, wie bereits Umberto Eco (2002: 296–297) hingewiesen hat, zu einer Modellbildung beim Subjekt führen, buchstabiert Hoffmann beide poetischen Programme – die auch als Raumästhetiken zu denken sind<sup>393</sup> – innerhalb seines Prosawerks als Metafiktionen aus, was auch darauf zurückzuführen ist, dass die mentalen Modelle »universale kognitive Konstruktionsprozesse« (Mucha 2016: 282) einfordern, die den Leser:innen zu vermitteln sind.

Deutet man diesen Befund unter einem dezidiert konstruktivistischen Vorzeichen, so gibt Hoffmann seinen Leser:innen zunächst eine »Vor-Schrift« (Kremer 2003: 71) an die Hand, die zumeist tatsächlich dem Text voran gestellt ist. Analog zu Anselmus, der im *goldenen Topf* zunächst durch eine »Schreibschule« (Kittler 1995: 106) gehen muss, sorgt also auch Hoffmann für eine ›Schreibschulung‹ bei seiner Rezipient:innenschaft zur Herausbildung ›kompetenter Leser:innen‹ (vgl. Kremer 2003: 106), die als ›erweiterte Autor:innen‹ die Raummodelle als »Hieroglyphen« (Schubert 1840: 23; vgl. auch Jean Paul 1804: 32) in ihr Gedächtnis als »Wunderblock« (Freud 1925: 1) *einschreiben*. Dieser Prozess lässt sich auch in die Dialektik von Virtualisierung und Aktualisierung einordnen: Hoffmanns Texte konturieren virtuelle ›Orte‹, die bei der Lektüre zunächst zu Räumen aktualisiert und anschließend im Gedächtnis wieder zu ›Orten‹ virtualisiert werden. So ist einmal mehr die Verwandtschaft der von Hoffmann aufgerufenen Mnemotechnik der »Schattenbilder des in tiefe Nacht versunkenen Lebens« (DKV, SB2: 13) mit dem »allegorische[n] Schriftbild« (Benjamin 1928: 174) der ›toten Buchstäblichkeit‹ (vgl. Kremer 2003: 94) hervorzuheben. Wenn also »Erzählungen [...] eine Arbeit ausführen[, die unaufhörlich Orte in Räume und Räume in Orte verwandelt« (Certeau 2015: 346), dann lässt sich diese These anhand von Hoffmanns poetischen Programmen belegen, wie etwa ein Blick auf das *Nachtstück Das steinerne Herz* zeigt, dessen arabeske Charakteristik – die nicht nur innerdiegetisch

393 Vgl. dazu auch die in Kapitel 4 und 6.6 verhandelte Konnotation des Manierbegriffes mit der Architektur.

als Motiv, sondern auch als poetische Programmatik des *Nachtstückes* selbst zu lesen ist – bereits unter architektonischen Gesichtspunkten in Kapitel 4 fruchtbar gemacht wurde. So konsolidiert sich in diesem Text eine Schnittstelle zwischen Raum und Schriftlichkeit, die als Verweiskfunktion, mithin als affirmativer ›Appell‹ an die Fantasie der Leser:innen zu deuten ist. Demnach sind »literarische Räumlichkeiten keine Kulissen oder keine bloßen Behälter vom Erzählten [...], sondern Orte, wo sich semiotische Prozesse aktivieren lassen.« (Milone 2013: 71)<sup>394</sup> Hoffmann verwendet diese Verweiskfunktion, um damit das Innenleben – Schleiermacher (1838: 37) würde an dieser Stelle von der ›Psyche‹ sprechen – seiner Protagonist:innen zu artikulieren.<sup>395</sup> Mithin lassen sich daher diese Charakterzüge von Hoffmanns Figuren in die Architekturen *einschreiben* – in *Das steinerne Herz* konstituiert sich etwa in der Beschreibung des Landsitzes das Psychogramm des Hofrats Reutlinger, dessen »besonderer wunderbarer Geist aus diesen bemalten Steinen« (DKV, DSH: 318) hervorgeht<sup>396</sup> und so einen *Genius loci* im Wortsinne hervorbringt.<sup>397</sup> Da das »von außen [...] auf altertümliche groteske Weise mit bunten gemalten Zieraten verschmückt[e]« (ebd.) Landhaus, das innen »mit [in] grellen Farben ge-

394 An dieser Stelle ist nochmals auf den von Certeau (2015: 345–346) ausbuchstabierten und für die Zielsetzung der vorliegenden Arbeit überaus wichtigen terminologischen Unterschied zwischen ›Ort‹ und ›Raum‹ hinzuweisen: Tatsächlich sind die »literarischen Räumlichkeiten« also zunächst ›Orte‹ der ›toten Buchstäblichkeit, die erst *nach* ihrer semiotischen Aktivierung im Rezeptionsprozess genuinen *Raum*charakter besitzen.

395 Dieser Befund ist nicht exklusiv für *Das steinerne Herz* zu beanspruchen. Vielmehr verwendet Hoffmann auch in den *Elixieren des Teufels* dezidiert räumliche Motive, um das Innenleben seiner Figuren zu exponieren (vgl. etwa DKV, ELIXIERE: 148–150). Darüber hinausgehend wird im Kontext der Architektur als Psychogramm weiter unten auch auf *Der Artushof* näher eingegangen.

396 Vgl. dazu auch die Dissertation von Lange (2007: 70), der die Raumkonstruktion des Anwesens als ›Doppelgänger‹ des Hausherrn interpretiert.

397 In historischer Lesart versammelt der *Genius loci* alle Qualitäten eines Ortes, die sich nicht in eindeutig bestimmbar Phänomenen oder Begriffen festmachen lassen, jedoch unzweifelhaft die spezifische Situation, die ›Atmosphäre‹ des Orts prägen (vgl. Pieper 1984: 27). Es verwundert daher nicht, dass das Konzept, das bereits in der römischen Antike als ›atmosphärisches Eigenleben eines Ortes‹ seinen Anfang nahm und bis 1800 einige Neu- und Umdeutungen erfahren hat, von den romantischen Künstler:innen und Autor:innen wieder in seiner ursprünglichen Bedeutung aufgegriffen wurde (vgl. ebd.). Mithin findet sich im *Genius loci* also jenes produktiv nutzbare Dilemma des ›Unaussprechlichen‹ wieder, das Hoffmann bereits um 1810 in seiner *Beethoven-Rezension* im performativen Ereignis der Musikrezeption identifiziert hatte und das er in seinem Aufsatz in der *AMZ* mittels raumästhetischer Beschreibungstechnik auflöst (vgl. *AMZ*, BEE-THOVEN I: Spalte 631).

malte[n] Arabesken, die in den wunderlichsten Verschlingungen, Menschen- und Tiergestalten, Blumen, Früchte, Gesteine, darstellen« (ebd.) ausgestaltet ist, werden diese »hieroglyphischen« (Schrift-)Zeichen zu einem *Symbol* für die Figur des Landrats selbst.<sup>398</sup>

Die Ambivalenzen einer »Seele« (Schubert 1840: 24) respektive der fehlende Determinismus eines Psychogramms korrespondiert typischerweise nicht mit der starren und fixierten Ordnung eines Ortes bzw. einer Topografie. Hoffmann begegnet diesem Dilemma, indem er ambivalente Orte schafft, die das Heterogene in einem topologischen Datum versammeln. Die psychische Disposition des Hofrats äußert sich daher nicht nur in der Beschreibung des Landhauses, sondern auch in der Architektur des »altfranzösischen« Gartens, die »der albernen Kleinigkeitskrämerei« (DKV, DSH: 319) eines englischen Gartens und insbesondere der »regellose[n] Willkür« (ebd.) des Landsitzes gegenübergestellt wird. In der strengen Anlage »mit langen, breiten, von hohen Taxuswänden umschlossenen Gängen« (ebd.) findet sich das Motiv des »kontemplativen Verirrens« innerhalb eines kalkulierten Raumes wieder, der sich durch eine perpetuierende Entfaltung auszeichnet (vgl. dazu Kapitel 6.7).<sup>399</sup> Mithin bildet das Ensemble Landhaus–Garten eine heterotopische Konfiguration, die Hoffmann wiederum in der Parkanlage in einer arabesken Verschlingung aufgreift, indem er die strenge Ordnung des »altfranzösischen Gartenkunstwerk[s]« (ebd.) mit der Beschreibung eines »finstern Hain[s] von Trauerweiden, Hängebirken und Weymoutskiefern« (ebd.) kontrastiert. Der Garten umfasst daher eine semiotische Konfiguration, die durch den Hain, der in der Form eines Herzens angeordnet ist, »wie man es von der Höhe des Hauses hinabschauend, deutlich wahrnehmen kann« (ebd.) akzentuiert wird, indem das Herz nicht nur den Titel des *Nachtstücks* referenziert, sondern einmal mehr die heterotopische Charakteristik dieses spezifischen Ensembles hervorhebt.<sup>400</sup> So lässt sich die Diskrepanz zwischen der »überreichen« Ausstattung des Anwesens, die Hoffmann der formalisierten Architektur des altfran-

398 Vgl. dazu auch Walter Benjamins Feststellung: »Das Ornament ist [...], was dem Gemälde die Signatur« (Benjamin 2006: 52) darstellt.

399 Vgl. dazu auch die metaphorische Funktion des französischen Parks »mit seiner einem geometrischen Muster unterworfenen Natur«, die Durst (2012: 71) – allerdings nicht in Bezug auf Hoffmanns Texte – als Verweis auf die Rationalität deutet.

400 Vgl. dazu etwa Foucaults Beispiel der kreuzförmig angeordneten Dorfgrundrisse in den jesuitischen Kolonien in Südamerika, das er in *Von anderen Räumen* anführt (vgl. Foucault 2005b: 941).

zösischen Gartens gegenüberstellt, in eine Fluchtlinie mit der Fähigkeit der Heterotopie setzen, »mehrere Orte, die eigentlich nicht miteinander verträglich sind, an einem einzigen Ort nebeneinander zu stellen.« (Foucault 2005b: 938) Das Konzept der Heterotopie ist wiederum als dezidiert räumliches Format in einer Kontinuität mit Foucaults Überlegungen über den Zusammenhang zwischen Sprache, Schrift und Raum zu lesen (vgl. Klass 2020: 306), die er etwa in *Die Sprache des Raums* ausbreitet: So werde das »herrschende Primat der Zeit durch den Primat des Raums abgelöst« (ebd.), mithin eine Wende, die Foucault (2005a: 533–534) im 20. Jahrhundert verortet, in der er das Schreiben nicht mehr als dezidiert serielle ›écriture‹ deutet, sondern vielmehr als sprachliche ›Entfaltung‹ im Raum interpretiert.<sup>401</sup>

Während also Leibniz noch davon ausgeht, dass die göttlichen Veränderungsgesetze, die virtuell in die Monaden ›eingepflanzt‹ wurden, »wie aufgezogene Uhrfedern nacheinander« (Leibnitz 1847: 50) ablaufen, findet sich in der romantischen Poetik das Ideal einer *Entfaltung* angelegt, das die Linearität des Textes – mithin dessen *Eigensinn* – aufbricht. Vor der Folie der romantischen Vorstellung der ›Leser:innen als erweiterte Autor:innen‹ ist dieser von der seriellen ›écriture‹ autonome Schreibakt gleichzeitig im Rezeptionsakt zu verorten, in welchem die Leser:innen Räume aufspannen. Hoffmanns textuelle und mit Text beschriebene ›Orte‹ sind daher dezidiert ›virtuelle Objekte‹, die das Potential besitzen, zu Räumen aktualisiert zu werden – dabei korrespondieren die innerdiegetisch beschriebenen Topografien und Architekturen gleichermaßen mit der Schrift respektive des Texts als heterotopischer Ort.

Wie stark Hoffmann Architektur und Schrift zusammen bindet, lässt sich auch im *Nachtstück Die Jesuitenkirche in G.* festmachen: Zu Beginn des Texts wird die Erzählinstanz des reisenden Enthusiasten durch die Kirchengebäude geführt, wo sie auf den unglücklichen, schmerzgeplagten Maler Berthold trifft, der den Gipsstuck der Kirche mit einem Anstrich versieht, um ihn wie Marmor wirken zu lassen (vgl. DKV, DJG: 112). Mit dieser Marmorierung schafft Berthold sein eigenes vor der Folie der Pareidolie zu lesendes ›Geisterreich‹, das sein ›Inneres‹, die Symptome seines ›Grams‹, ins äußere Leben trägt. So erkennt Berthold in den von ihm geschaffenen Mustern »Menschengesich-

401 Auch Hoffmann verhandelt diesen Befund innerhalb seines *Nachtstücks*: So deuten die verschiedenen und arabesk miteinander verflochtenen Zeitebenen und anachronistischen Eigenheiten, die Hoffmann in der Topografie des Landsitzes zusammen bindet, auf jene Verräumlichung der Zeit hin. (Vgl. dazu auch das Zusammenbinden von Raum und Zeit im *serapiontischen* Erzählen (vgl. DKV, SB2: 33–34))

ter« (ebd.), beschreibt also eine Pareidolie par excellence.<sup>402</sup> Kittlers Aufsatz *Eine Mathematik der Endlichkeit* ist eine der wenigen Arbeiten, die Hoffmanns *Nachtstück* nicht als reine Bearbeitung einer Künstlerbiografie, sondern auch vor der Folie einer Medientheorie liest. Gleichwohl konzentriert sich Kittler (1999: 104) in seiner Analyse der Worte Bertholds ausschließlich auf die Aspekte der linearen Abbildung – dass Berthold jedoch auch *Gesichter* in der faksimilierten Marmorierung zu erkennen glaubt, war bisher nicht Bestandteil des wissenschaftlichen Diskurses. Diese Lesart ist insbesondere von dem Hintergrund der Biografie Bertholds schlüssig, der sich der Porträtmalerei entsagt hat, um nicht an seine unglückliche Liebe erinnert zu werden (vgl. DKV, DJG: 117) – selbst das unfertige Porträt am Altar der Kirche muss während seiner Anwesenheit verhüllt werden, damit er nicht dem Wahnsinn anheim fällt (vgl. ebd.: 113–114)). Wenn Berthold – analog zu Leonardo da Vinci (vgl. Anonym 1821: 3) – im entropischen ›Noise‹ der von ihm (re-)produzierten Marmoroberfläche Gesichter zu erkennen glaubt, so aktualisiert Berthold ein ›virtuelles Objekt‹:<sup>403</sup>

Ein Marmorblock, obgleich er leblos ist und bleibt, kann darum nichts desto weniger lebende Gestalt durch den Architekt und Bildhauer werden; ein Mensch, wiewohl er lebt und Gestalt hat, ist darum noch lange keine lebende Gestalt. [...] So lange wir über seine Gestalt bloß denken, ist sie leblos, bloße Abstraction; so lange wir sein Leben bloß fühlen, ist es gestaltlos, bloße Impression. Nur indem seine Form in unserer Empfindung lebt, und sein Leben in unserem Verstande sich formt, ist er lebende Gestalt, und dies wird überall der Fall seyn, wo wir ihn als schön beurtheilen. (Schiller 1875d: 234–235)

Das Schöne, ist, wie Kant (1797: 71–72) gezeigt hat, stets als Produkt der subjektiven Einbildungskraft zu interpretieren: In *Die Jesuitenkirche in G.* lässt sich diese Verbindung von Ästhetik und Einbildungskraft herausarbeiten, wenn

402 Vgl. dazu den ›Exkurs: Pareidolie‹ auf Seite 159.

403 Lévy (1998: 76–77) weist unmissverständlich darauf hin, dass ein Gemälde respektive ein Kunstwerk, als virtuelles Objekt zu denken ist. In Anbetracht dass die »Oberfläche [...] de[n] Zweck des Kunstwerks« (Hatzemböller/Walzel 2009: 22) darstellt, lassen sich Bertholds Arbeiten, die er tagsüber durchführt, in einer Fluchtlinie zum Kunstwerk lesen. Dem gegenüber stehen Bertholds nächtliche Arbeiten, in denen er, wie in Kapitel 9 verhandelt, zu einem »Roboter« (Kittler 1999: 106) wird, der »medientechnische Algorithmen« (ebd.) ausführt.

die Oberflächen, die Berthold bearbeitet, auch unter dem Vorzeichen der Architekturtheorie gelesen werden. So ist zunächst festzuhalten, dass die jesuitische Barockarchitektur ohnehin auf seine ästhetische Wirkung und weniger auf qualitative Substanz optimiert ist – die Betonung auf das Sichtbare spricht der Oberfläche eine besondere Relevanz zu: So ist die handwerkliche Qualität (›hýlē‹) der Barockarchitektur oftmals mangelhaft, wenn sie durch entsprechende Ornamentik und Oberflächengestaltung (›morphē‹) kaschiert werden kann (vgl. dazu etwa Koch 1988: 238). Damit kommt der Oberfläche eine zentrale Verweisfunktion zu, denn im »Sichtbaren verehrt sie [= die barocke Kunst] das Unsichtbare.« (Ebd.: 237) Als Bestandteil der Gegenreformation referenziert die (vermeintliche) Opulenz auf die Größe Christi, muss also durch Illusionstechniken eine Wirkästhetik der Erhabenheit realisieren, denn das »Heilige als trompe-l'oeil, dessen optische Pracht verstockte Schriftgläubige wieder zur alleinseigmachenden Kirche lockt, ist selbstredend ›von dieser‹ und nicht ›von jener Welt‹ [...]«.« (Kittler 1999: 107) Mithin ist Bertholds ›Marmor‹ als ›Symbol‹ zu deuten, das auf die transzendente Herrlichkeit Christis verweist – die Kirchenbesucher:innen sollen den Stein daher nicht in seiner Materialität rezipieren, sondern vielmehr die in die Oberfläche *eingeschriebene* Metapher *lesen*.<sup>404</sup> Konsequent dazu ähnelt Bertholds Übermalen der Wände in praktischer Hinsicht nicht einem ›Anstreichen‹, sondern vielmehr der detaillierten Ausarbeitung der Marmorierung des Natursteins, der durch eine feine rote Aderzeichnung auf gelben Grund gekennzeichnet ist.<sup>405</sup> Die Zeichnung dieser Adern ist daher mit Anselmus' Schlangenlinien aus *Der goldene Topf* vergleichbar<sup>406</sup> – Bertholds »krummes, verworrenes Zeug« (DKV, DJG:

404 Mit diesem Befund steht diese Passage in einer Kontinuität mit dem Text *Das steinerne Herz*. Wie bereits in Kapitel 4 im Kontext der Arabeske (die ebenfalls als romantische Hieroglyphe, mithin also als *Schriftzeichen* zu deuten ist) ausgeführt, findet sich in der szenischen Beschreibung des Landhauses eine symbolische Verweisfunktion wieder, die ebenfalls aus »bemalten Steinen« (DKV, DSH: 318), »bunten gemalten Zieraten« (ebd.) und »mit grellen Farben gemalte Arabesken« (ebd.) auf »Gipsmarmor« (ebd.) besteht und »deren Bedeutung [...] ohne weitere Verdeutlichung« (ebd.: 319) für die »kompetente« *Leser:in* zu erraten ist.

405 Eine Beschreibung des ›Giallo antik‹, mithin der von Berthold imitierten Marmorart aus geologischer und kulturwissenschaftlicher Perspektive findet sich bei Bugini et al. (2019: 107).

406 Vgl. dazu auch die Passage aus *Der goldene Topf*, in der Anselmus in seiner Kopiertätigkeit der schwerwiegende Fehler unterläuft: »Ja bei dem Überblick des Ganzen schien das Pergament nur ein bunt geaderter Marmor oder ein mit Moosen durchsprenkelter Stein.« (DKV, GT: 301)

112) lässt sich daher auch als Praktik des *Schreibens* lesen, die mit dem Marmor eine schriftbildliche *Textur* produziert.<sup>407</sup> Im Hinblick auf die bereits mehrfach ausgeführte Konstitution eines Texts als ›virtuelles Objekt‹ ist demnach festzuhalten, dass Hoffmanns spezifische ›Spielart‹ des Virtuellen auch in den innerdiegetisch ausbuchstabilten Raumkonfigurationen *eingeschrieben* ist.

Dieser Konnex von virtuellem Objekt und Raum lässt sich insbesondere mit Blick auf den Artushof, der titelgebenden Realie in Hoffmanns *serapiontischen* Erzählung *Der Artushof* verhandeln. Während das Werk von der Hoffmann-Forschung eher stiefmütterlich behandelt wurde (vgl. Segebrecht 2008: 1318) und der Text zumeist als Bearbeitung einer Künstlerbiografie<sup>408</sup> gedeutet wurde, findet sich auch der Ansatz, den *Artushof* als Auseinandersetzung von mimetischem Ur- und imaginären Abbild zu lesen (vgl. Begemann 2015: 94–95),<sup>409</sup> die, wie nachfolgend gezeigt werden soll, auch in den raumästhetischen Konfigurationen des Texts aufzufinden ist. Dieser Befund ist insbesondere vor dem Hintergrund zu verhandeln, dass Hoffmann in der Erzählung dezidiert mit innerdiegetisch ausbuchstabilten raumästhetischen Motiven arbeitet, die ihrerseits durch ihre ›künstlichen‹ wie auch ›kunsthafte‹ Charakteristika als ›virtuelle Objekte‹ zu deuten sind. Einmal mehr konturiert Hoffmann so das Ineinanderspielen von Virtualisierung und Aktualisierung nicht

407 Im Text wird zweimal auf den Marmor verwiesen: Einerseits führt Professor Walter den reisenden Enthusiasten durch die Kirchenanlage und spricht vom »polierten Gips« (DKV, DJG: 112), der durch den Maler zu »verschiedenen Marmorarten« (ebd.) ausgestaltet wird. Im weiteren Verlauf beschreibt der Enthusiast, dass Berthold die Kirchenwände mit »Giallo antik« (ebd.) bemale, einer besonderen Sorte des wertvollen numidischen Marmors (vgl. Steinecke 2009: 991), mit dem ein Großteil der Prunk- und Sakralbauten im römischen Reich ausgestaltet wurden (vgl. dazu etwa Bugini et al. 2019: 107). Gemeinhin wurde diese Marmorsorte als »Marmor numidicum« bezeichnet, nur die Steinmetze am päpstlichen Hof bezeichneten den Stein als »Giallo antico« (vgl. ebd.). Berthold bemalt die Kirche daher nicht mit einer beliebigen Steintextur, sondern versieht die Wände mit einer Oberfläche, die »symbolisch« auf die abendländische Kulturgeschichte verweist.

408 Vor der Folie dieses Befundes wird der *Artushof* auch als humoristisches Gegenstück zu *Die Jesuitenkirche in G.* gelesen – so weist Begemann (2015: 96) auf die Parallelen von Traugott (Protagonist in *Der Artushof*) und Berthold (*Die Jesuitenkirche in G.*) hin: Während Traugott schließlich zu dem Schluss gelangt, dass die Verwirklichung seines Idealbilds (»Felizitas«) weder möglich noch erstrebenswert ist, führt die Profanität von Bertholds personifizierter Muse (»Angiola«) schließlich zum inneren Bruch des Künstlers.

409 Auch Matt (1971: 5–7) greift den *Artushof* »prononciert, aber auch vereinsseitig« (Begemann 2015: 94) auf, um sein Konzept der amimetischen Imagination (vgl. Kapitel 6) zu skizzieren.

nur mittels seinen poetischen Programmen zwischen Text und Leser:in, sondern verhandelt dieses ›Möbiusband‹ ebenso innerhalb des diegetischen Rahmens. Während jedoch im Märchen *Der goldene Topf* diese ›hochzeitliche Verbindung‹ anhand der Kulturtechnik des Schreibens respektive mit der ›toten Örtlichkeit‹ (vgl. Certeau 2015: 345–346) der Schrift verhandelt wird, ist der ›tote Ort‹ im *Artushof* tatsächlich im Wortsinne als ›Architektur‹ zu lesen. Konkret: Der ›tote Ort‹ kann sich bei Hoffmann einerseits auf die ›tote Buchstäblichkeit‹ eines Texts beziehen, der durch einen besonderen – zumeist mittels Metafiktionen ausbuchstabierten Rezeptionsmodus – in einen atmosphärischen Raum transformiert wird. Gleichwohl findet sich der ›tote Ort‹ in Hoffmanns Werk auch als topografisches bzw. architektonisches Datum wieder, das – ebenfalls durch eine bestimmte Rezeptionspraktik – eine Transformation zum atmosphärischen Raum vollzieht. Wie nachfolgend gezeigt werden soll, sind beide ›Orte‹ jedoch dezidiert als ›virtuelle Objekte‹ zu deuten und insbesondere zu *lesen*. Nachdem Text, so ist einmal mehr mit Lévy (1998: 47) festzuhalten, als ein ›virtuelles Objekt‹ zu interpretieren ist, stellt sich daher die Frage, ob sich auch Hoffmanns Architekturen und Topografien in seiner »allegorisch zugerichteten Welt, in der [...] jeder Ort einen bestimmten Zeichenwert« (Kremer 2003: 104) besitzt, als ›Text‹ lesen lassen.

Die Erzählinstanz<sup>410</sup> übernimmt in *Der Artushof* die Rolle des *serapiontisch* ›Schauenden‹, da sie nicht nur die architektonische Szene beschreibt, sondern der Leser:in in direkter Ansprache auch die Wirkästhetik der Topologien vermittelt, indem sie »die Welt [...] mit einem dichten, changierendem Gewebe der Phantasie« (Matt 1971: 34) überzieht.<sup>411</sup> Hoffmann schaltet so die Perspektive der Erzählinstanz mit der Perspektive der Leser:innen zusammen, um nicht nur »zur Bildung eines reflektierten ›Fiktivitätsbewusstseins‹« (Wirth 2012b: 491) beizutragen, sondern um die Leser:in selbst in die Rolle der ›erweiterte Autor:in‹ zu versetzen (vgl. Kapitel 4.6). Vor diesem Hintergrund »entfalteten Architekturen und Topographien in vielen Texten Hoffmanns ein genuin poetologisches Potential, daher können viele Baugeschichten als Reflexionen oder implizite Anleitungen zum Geschichtenbauen gelesen werden« (Arburg

410 Hoffmann bettet den Text auch in den Kontext der *Serapions-Brüder* ein – die Erzählung wird daher als *vorgelesener* Bericht des Serapionsbruder Cyprian ausgegeben (vgl. DKV, SB2: 176).

411 Der Serapionsbruder Cyprian als Erzählinstanz merkt etwa an, dass ihn »Erinnerungen [...] [seines] Aufenthalts in der edlen Handelsstadt Danzig entzündeten.« (DKV, SB2: 176)

2015: 347). Die Architekturen in Hoffmanns Œuvre sind deswegen stets vor der Folie der Metafiktionalität zu verhandeln, um den Leser:innen eine Rezeptions- und insbesondere eine ›Schreibschule‹ zukommen zu lassen, wie sich diese Inhalte als ›Schattenbilder‹ in den ›Wunderblock‹ ihres Gedächtnisses einschreiben lassen.

Mit dem szenischen ›Setting‹ des Artushofs ruft Hoffmann eine Realie in Danzig auf, die die Erzählinstanz den Leser:innen in direkter Ansprache zu Beginn des Textes beschreibt.<sup>412</sup> Auffallend ist, dass Hoffmann bei der Darstellung des Interieurs des Gebäudes auf dezidiert bildliche Charakteristika rekurriert, die er bereits in den *Fantasiestücken* – bei der Prägung der ›Manier Callot's‹ – in seiner Hommage an Jaques Callot aufruft, die jedoch im Kontext des Artushofs um eine Dimensionsebene erweitert werden: Zu Beginn des Textes wird ein Saal beschrieben, der zu Hoffmanns Lebzeiten als Börse genutzt wurde (vgl. Segebrecht 2008: 1320) und daher zu den Handelszeiten einem kakophonischen ›Meltingpot‹ gleicht (vgl. DKV, AH: 177). Bereits in dieser Konfiguration zitiert diese Beschreibung der Topografie das Virtuelle, nimmt also die virtuelle Charakteristik des Textes ein Stück weit vorweg: So ist der Artushof zu Börsenzeiten gerade keine Markthalle, in der gegenständliche Waren feilgeboten werden, sondern Umschlagplatz für »Avisobriefe« (DKV, AH: 179) und »Papiere« (ebd.: 188) – mithin für in Schrift fixierte virtualisierte Güter und virtualisierte Werte. Diese Konfiguration ändert sich schlagartig nach Börsenschluss, da der Artushof dann als *Passage*, die »als Durchgang zwei Straßen verbindet« (ebd.: 177) genutzt wird.<sup>413</sup>

Analog zur bereits untersuchten Architektur des *Nachtstücks Das steinerne Herz* verwendet Hoffmann den *genius loci*<sup>414</sup> des Orts, um damit das Innenle-

412 Vgl. dazu auch die bereits weiter oben ausgeführten Anmerkungen zur ›Vor-Schrift‹, die Hoffmanns Poetik auszeichnen und die in einer Fluchtlinie zur ›Schreibschule‹ zu lesen sind.

413 Vgl. dazu auch Benjamin (2006: 45–47), der etwa schreibt, dass in den Pariser Passagen – die jedoch erst *nach* der Veröffentlichung des *Artushofs* in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts entstehen – die »Kunst in den Dienst des Kaufmanns« trete. Der Artushof lässt sich als Vorgänger dieser Passagenkultur lesen, der zwar (noch) nicht die Stahlbauatmosphäre der klassischen Pariser Passage besitzt, jedoch in seiner kommerziellen Widmung nicht nur die von Benjamin (ebd.: 45) propagierte Warenhaus- und Handelscharakteristik vorweg nimmt, sondern ihrerseits überzeichnet: In den Benjaminischen Passagen werden gegenständliche Waren in artifizierlicher Architektur gehandelt; wohingegen im »Durchgang« (DKV, AH: 177) des Artushofs mit virtuellen Werten Geschäfte gemacht werden – bei vergleichbarer Künstlichkeit und Kunsthaftigkeit des Orts.

414 Vgl. zum *genius loci* die Fußnote auf Seite 439.

ben des Protagonisten Traugott ›in die äußere Welt zu tragen‹. Gewissermaßen steht die ›Passage‹ des Artushofs stellvertretend für den Scheideweg Traugotts, der sich für seinen künftigen Lebensentwurf zwischen der ›Straße‹ der Bürgerlichkeit oder dem Weg eines Künstlers entscheiden muss.<sup>415</sup> Analog zu Traugotts Changieren zwischen profaner Alltäglichkeit und transzendenten Künstlerdasein oszilliert auch die ›architektonische Atmosphäre‹ (vgl. dazu Böhme 2006a: 16) des Artushofs zwischen Börse und Sakralbau, denn die ›Passage‹ wird nach dem Ende des geschäftigen Treibens der Börse durch die »trüben Fenster« (DKV, AH: 177) in ein »magisches Helldunkel« (ebd.) getaucht. Zusätzlich verleihen die »vier Granitsäulen, die des Saales Wölbung tragen« (ebd.: 189) dem Raum eine kirchlich anmutende Ausstrahlung. Die dezidiert virtuelle Charakteristik der Börse wird daher in eine ›Lichtatmosphäre‹ (vgl. Böhme 2006b: 140–142) transformiert, die durch ihre »Verweiskfunktion« (Rortermund 1968: 55) auf das Transzendente/Metaphysische selbst wiederum als virtuelles Objekt zu deuten ist.

Innerhalb dieses Rahmens bekommt Protagonist Traugott während seiner Tätigkeit als zukünftiger »Associé« (DKV, AH: 179) von seinem Handelsherrn und Schwiegervater in spe den Auftrag, einen Geschäftsbrief (»Aviso« (ebd.)) zu schreiben. Tatsächlich schweift Traugotts Blick während des Schreibens ab und er skizziert gedankenverloren anstelle des Geschäftsbriefs die historisierenden Wandgemälde des Artushofs, »avisiert« (vgl. Begemann 2015: 94) gewissermaßen durch die Praktik des Schreibens seine zukünftige Biografie, in der er sich dem bürgerlichen Lebensentwurf des Kaufmanns entsagt und stattdessen eine Tätigkeit als Künstler anstrebt. Wenn also die Erzählinstanz die Transformation des Artushofs beschreibt, dann ist damit auch der Wechsel der »räumlich ergossenen Gefühle« (vgl. Schmitz 2016: 30) gemeint, die sich in der Aktualisierung des virtuellen Objekts/Raums konstituieren. Beide Stoßrichtungen sind in der Heterotopie (vgl. Foucault 2005b: 938) der Architektur angelegt, erst die »Alltagspraktiken« (Certeau 2015: 346) und die »Gefühle« (vgl. Schmitz 2016: 19–20) der Subjekte transformieren das virtuelle Objekt zu den jeweiligen Aktualisierungsformen.

Nachdem die Topografie des Artushofs so eine Verweiskfunktion auf das Innenleben Traugotts realisiert, ist der Ort nicht nur »eine Art Behälter« (Fi-

415 Vgl. dazu auch die Funktion der »Heerstraße« (DKV, RG: 24) in Hoffmanns Frühwerk *Ritter Gluck*, die stellvertretend für das Alltägliche zu lesen ist (vgl. Steinecke/Allroggen 2006b: 619): Der »Durchgang« (DKV, AH: 177) des Artushofs ist daher auch in seiner »Scharnierfunktion« (Miller 1975: 365) als »Schwelle« zu deuten (vgl. Kapitel 12.3).

scher-Lichte 2017: 187), sondern vielmehr, wie bereits ausgeführt, selbst als ›virtuelles Objekt‹ zu lesen – mithin ist Traugotts ›Avisieren‹,<sup>416</sup> das bereits durch die Virtualitätscharakteristik der Börse ein entsprechendes semantisches Vorzeichen erhalten hat, auch als *Aktualisieren* der Architektur als virtuelles Objekt zu deuten. Das Virtuelle in der Architektur des Artushofs lässt sich daher in zwei verschiedene Stoßrichtungen aktualisieren: Diese Stoßrichtungen ›präpariert‹<sup>417</sup> respektive ›pflanzte‹ Hoffmann bereits als ›Veränderungsgesetz‹ (vgl. Leibnitz 1847: 50) in das virtuelle Objekt ein – während im Artushof als Handelsort für virtualisierte Güter das Substrat für eine Aktualisierung in Richtung einer bürgerlichen Existenz angelegt ist, findet sich in der ›sakralen Passage‹ der »Keim« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634; vgl. dazu auch DKV, ELIXIERE: 12) für eine Künstlerbiografie ›eingepflanzt‹ (vgl. Leibnitz 1847: 50). Freilich obliegt es dem individuellen Subjekt, ob dieses im Keim angelegte ›Veränderungsgesetz‹ tatsächlich aktualisiert wird – was Hoffmann in der Erzählung auch durch die Verschränkung beider Domänen verhandelt: So skizziert (und aktualisiert) Traugott seinen Künstlertraum innerhalb der ›sakralen Passage‹ ausgerechnet auf einem »Aviso« (DKV, AH: 179), also auf einem »Papier« (ebd.: 178), das der profan-bürgerlichen Stoßrichtung zuzuordnen ist. Mithin erfüllt die Topografie daher eine geradezu *mediale* Funktion, denn Traugotts ›Avisieren‹ sorgt, wie die Erzählinstanz ausführt, dass »all' das seltsame Bild- und Schnitzwerk, womit die Wände überreich verziert [...] rege und lebendig« (ebd.: 177) wird.

Dieser Befund erinnert deutlich an die ›Manier Callot's‹ – nicht nur durch die im »Helldunkel« (ebd.) ausbuchstabierten Hell-Dunkel-Kontraste, die in einer Fluchtrichtung mit dem Chiaroscuro der *Nachtstücke* zu lesen sind – sondern insbesondere durch die in dieser Rezeptionssituation angelegte mediale Transformation, die sich, analog zur ›Manier Callot's‹, mittels der »überreichen aus den heterogensten Elementen geschaffenen Kompositionen« (DKV, JC: 17) konstituiert. Ähnlich zur ›callotischen Zusammenführung‹, in der die

**416** Vgl. dazu einmal mehr die Ausführungen zur Crystallisation, die Novalis zur Beschreibung der »Atmosphäre des Dichters« (Novalis 1901a: 33) benutzt: Analog zur »Erinnerung« (ebd.) skizziert Traugott die historisierenden Wandgemälde in der Börse, während er gleichzeitig die »Ahndung, oder Vorstellung der Zukunft« (ebd.) ›avisier‹, indem er seinen künftigen Lebenswandel vergegenwärtigt. Mithin ist also der Artushof in einer Fluchtlinie zum ›Cabinett‹ in *Das Sanctus* respektive zur Vitrine in *Nußknacker und Mauskönig* zu lesen.

**417** Vgl. dazu einmal mehr die Metapher der »magischen Präparate« (AMZ, BEETHOVEN II: Spalte 144), die Hoffmann in der *Beethoven-Rezension* gebraucht.

Figuren durch den suggestiven Blick aus dem Bild schreiten (vgl. ebd.), werden die Wandgemälde im Artushof mit Charakteristika der imaginierten Lebendigkeit ausgestattet (vgl. DKV, AH: 183–184) – mithin auch eine der zentralen Komponenten des *Serapiontischen Prinzips* – wenn etwa die Erzählinstanz suggeriert, die Figuren auf den Bildern würden »so keck und lebendig daher [schreiten], daß Du [...] glaubst, sie werden nun gleich alle zu jenem großen Fenster dort hinaus auf den langen Markt ziehen.« (Ebd.: 178) Wie in Kapitel 3.3 herausgearbeitet, zielt die ›Manier Callot's‹ darauf ab, neben ihrer Textgestalt weitere Ebenen der Medialität zu *entfalten*. Ein Text soll also nicht nur in seiner ›Schriftbildlichkeit‹ (Krämer 2006: 76) rezipiert, sondern vielmehr im Imaginären wieder zu Bildern synthetisiert werden. Dazu buchstabiert Hoffmann in den Werken, die er unter der ›Manier Callot's‹ versammelt, einen spezifischen Rezeptionsmodus aus, um »die besondere subjective Art«, wie der Verfasser die Gestalten des gemeinen Lebens anschaut und auffasst« (BRIEFE I: 183) in ein ästhetisches Programm zu überführen. Vor der Folie der Leser:in als ›erweiterte Autor:in‹ fördert und fordert Hoffmann diesen Rezeptionsmodus auch bei und von seiner Leser:innenschaft ein. Nachdem, wie bereits festgestellt, die Architekturen in Hoffmanns Werk nicht nur als Baugeschichten, sondern auch als Anleitungen zum Geschichtenbauen zu deuten sind (vgl. Arburg 2015: 347), lassen sich die räumlichen Beschreibungen, die sich etwa im *Artushof* finden lassen, in einer Fluchtlinie zu Hoffmanns ›Herausbildung einer kompetenten Leser:in‹ deuten. Insofern ist »die besondere subjective Art« (BRIEFE I: 183), mit der die Bilder Callots zu betrachten sind, deckungsgleich mit dem subjektiven Blick, mit dem Traugott die Architektur des Artushofs ›erschaut‹. Der Protagonist nutzt also tatsächlich den Ort des Artushofs, um eine Geschichte – seine Lebensgeschichte – zu ›bauen‹. Indem Traugott »gedankenlos mit der Feder auf dem Papier herumkritzelte« (DKV, AH: 179) ruft Hoffmann darüber hinausgehend auch die Praxis dieses Geschichtenbauens auf: Die Geschichtsarchitekturen werden errichtet, indem sie *geschrieben* werden und die entstehenden »Papiere« (ebd.: 188) stellen virtuelle Objekte dar, die aktualisiert werden können, indem sie ›avisirt‹ – also *erschaut* – werden. Diese Vorgehensweise findet sich bereits in der Rahmenhandlung des *Artushofs* angelegt: So kommt die Erzählung nur dadurch zustande, weil Serapionsbruder Cyprian seine eigenen vergangenen Erinnerungen ›avisirt‹ und diese mittels Schrift zu einem sprichwörtlichen ›Ort‹ – mithin der Geschichte *Der*

*Artushof* – überführt.<sup>418</sup> Dieser ›Ort‹ erfährt dann durch seinen Vortrag im geselligen Kreis der Serapionsbrüder eine Aktualisierung (vgl. DKV, SBz: 176), was einmal mehr die dezidiert virtuelle Charakteristik, die sich durch das ›Möbiusband‹ von Virtualisierung und Aktualisierung auszeichnet, hervorhebt.

Nachdem in der ›Manier Callot's‹ der besondere Wahrnehmungsmodus, den Hoffmann durch das kontemplative ›Schauen‹ auf ein bildliches Kunstwerk exemplifiziert, auch als Rezeptionsmodus auf den Text übertragen werden soll, ist daher festzuhalten, dass die Architekturen des Artushofs auch als Text zu deuten sind. Analog zu Traugotts Wahrnehmung sollen die Rezipient:innen mit ähnlichem affirmativen Blick den ›geschriebenen Ort‹ (vgl. Certeau 2015: 345) des *Artushofs* erschauen und zum ›Bauen‹ ihrer eigenen Geschichte verwenden.<sup>419</sup> Im Text fordert die Erzählinstanz diese Praktik von den Rezipient:innen in direkter Ansprache ein; so »konntest Du nicht umhin, günstiger Leser, in so fern Du nämlich ein rüstiger Zeichner bist, mit Tinte und Feder jenen prächtigen Bürgermeister mit seinem wunderschönen Pagen [= ein Teil der Wandbilder im Artushof] abzukonterfeien.« (DKV, AH: 178) Und weiter: »Auf den Tischen rings umher lag ja auch sonst immer auf öffentliche Kosten Papier, Tinte und Feder bereit, das Material war also bei der Hand und lockte Dich unwiderstehlich an.« (Ebd.) Mit diesen Schreibutensilien *armirt* (vgl. Novalis 1901a: 24–25) Hoffmann seine Leser:in, ›präpariert‹ also mithin

**418** Insofern steht *Der Artushof*, da der Titel bereits ein zentrales Erzählprinzip vorweg nimmt, in einer Kontinuität mit *Die Automate*: Während in *Die Automate* der Text als Maschine zu lesen ist, verhandelt Hoffmann in *Der Artushof* – analog zu der Erzählung *Das steinerne Herz* – den Text als ›Ort‹, der zu einem (atmosphärischen) ›Raum‹ aktualisiert wird.

**419** Dass Architektur auch in ihrer kommunikativen (und daher auch medialen) Funktion zu interpretieren ist, hat bereits Umberto Eco (2002: 296) herausgestellt, was sich vor der Folie der Atmosphäre, die sich bekanntlich zwischen Subjekt und Ort konstituiert, auch für das Virtuelle fruchtbar machen lässt. Die tiefe Verwandtschaft von Text und Bauwerk verarbeitet um 1831 – und damit deutlich nach der Veröffentlichung von Hoffmanns *Artushof* – auch Victor Hugo (2002: 101), der in *Notre-Dame de Paris*. 1482 schreibt, das ›Buch töte das Bauwerk‹, weil »bis in das fünfzehnte Jahrhundert christlicher Zeitrechnung [...] die Baukunst [als] das große Buch der Menschheit« (ebd.: 99) zu deuten sei. Das Motiv, dass sich Architektur als Text rezipieren und interpretieren lässt, blickt daher auf eine lange Kulturgeschichte zurück.

den ›Keim‹, um – analog zu Traugott – »mit der Feder auf dem Papier« (DKV, AH: 179) herumzukritzeln und so eigene Geschichten zu ›avisieren‹.<sup>420</sup>

Während sich jedoch Callots Kupferstiche durch eine dezidiert zweidimensionale, monochromatische und statische Medialität auszeichnen, und die ›Lebendigkeit‹, ›Farbigkeit‹ und ›Räumlichkeit‹ durch die Interaktion der Fantasie mit dem ›totem Ort‹ synthetisiert wird (vgl. dazu einmal mehr Certeau 2015: 345), sind die medialen Konfigurationen des Artushof divergent, da die »überreichen aus den heterogensten Elementen geschaffenen Kompositionen« (DKV, JC: 17), die Hoffmann bereits in der ›Manier Callot's‹ konturiert, nochmals ›potenziert‹ werden: So zeichnen sich die Urbilder des Artushofs durch ihre Dimensionalität aus, die sich nicht nur durch das architektonische ›Setting‹ als Wandgemälde, sondern ebenso durch die verwendete Produktionstechnik selbst konstituiert: Im Text wird diese spezifische Qualität in einer Konversation zwischen Traugott und dessen zukünftigen Mentor Berklinger thematisiert, in der Traugott ausführt, »eine wunderbare fantastische Welt habe sich ihm in dem Artushof erschlossen« (DKV, AH: 183), wenn er die »halb-gemalten halb geschnitzten« (ebd.) Darstellungen an den Wänden des Artushofs suggestiv betrachte. Hoffmann verarbeitet hier vermutlich eine Realie, so wurden die gemalten Hirsche auf den Wandbildern im Danziger Artushof etwa mit echten Geweihen ausgestattet, was, nebenbei bemerkt, die damalige Bevölkerung stark polarisierte (vgl. Röper 1973: 278–279).<sup>421</sup> Diese hybriden und »überreich[en]« (DKV, AH: 177) Bildwelten, die zwischen Plastik und Malerei, zwischen (Wand-)Gemälde und Bauwerk zu verorten sind, reichern den Gehalt an dargestellter Information zusätzlich an – vervielfältigen also das Phänomen der »inkommensurablen Bildkomplexität« (Kremer 2003: 99) in Hoffmanns Poetik ein weiteres Mal. Die ›Hypermedialität‹, die sich in den Arbeiten Callots zeigt, wird durch die dezidiert räumliche Beschreibungsweise zu einer ›Hyperrealität‹ transformiert, die als performative Kulisse dient:

420 Vgl. dazu einmal mehr Freuds Metapher des Gedächtnisses als ›Wunderblock‹, der die Kognition als Schreib- beziehungsweise Leseprozess deutet (vgl. Freud 1925: 1–3). Darüber hinausgehend ist an die dezidiert romantische Vorstellung zu erinnern, die die Fantasie als wirkendes Prinzip auf das Gedächtnis interpretiert (vgl. dazu etwa Jean Paul 1804: 31–32; Novalis 1901b: 627–628).

421 Hoffmann greift diese Diskussion zumindest fragmentarisch auch in seinem Text auf (vgl. DKV, AH: 183). Zur zeitgenössischen Ausgestaltung des Artushofs kann an dieser Stelle nicht nur auf die hier verwendeten Ausführungen von Hans Röper, sondern auch auf das Werk Bruno Meyers (*Der Danziger Artushof, Übersichtsplan über seinen Wand-schmuck*) verwiesen werden.

Das romantische Rezeptionsmodell zeichnet sich, wie bereits mehrfach herausgestellt, dadurch aus, dass »die Welt [...] mit einem dichten, changierenden Gewebe der Phantasie« (Matt 1971: 34) zu überziehen ist. »Hyperrealität, so betont Eco (1986: 43), ist gekennzeichnet, dass sie nicht mehr vorgibt, eine Reproduktion der Realität zu sein, sondern nichts anderes reproduziert als die Fantasie selbst (vgl. dazu auch Bolter/Grusin 2002: 53). Insofern ist bereits der Titel der Erzählung programmatisch, da der Artushof eine Realie in Danzig aufruft, die tatsächlich nach den mittelalterlichen Epen des König Artus benannt wurde (vgl. Röper 1973: 277; Segebrecht 2008: 1322). Ohne hier die Diskussion über die tatsächliche Existenz eines »König Artus« eröffnen zu wollen, kann an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass die Namensgebung, die ein historisches Epos zitiert, eine weitere hyperreale Dimension eröffnet, die sich in der Ästhetik des Bauwerks widerspiegelt: Die Ausstattung und Architektur referenzieren daher mithin eine idealisierte Vorstellung einer »höfischen« Tafelrunde, die in das Gebäude als »Buch der Menschheit« (Hugo 2002: 99) *eingeschrieben* ist. Gleichwohl ist diese Konfiguration durch ihre Verweisfunktion auf die Fantasie von zutiefst hyperrealer Natur (vgl. Eco 1986: 43) – denn initial erbaut wurde der Artushof von Kaufmännern, die das Bauwerk – auch schon vor seiner Zeit als Börse – für ihre profanen Zusammenkünfte nutzten (vgl. etwa Röper 1973: 278). Analog zu den Benjaminischen Passagen – und einmal mehr ist an die Beschreibung des Artushofs als »Durchgang« (DKV, AH: 177) zu erinnern – »tritt die Kunst in den Dienst des Kaufmanns« (Benjamin 2006: 45) und konstituiert ein Bauwerk, das dezidiert »transitorischen Zwecken« (ebd.: 46) dient – das Gebäude bekommt dadurch zeichenhaften Charakter und »wirkt« durch seine Verweisfunktion. Nachdem es auf eine »ästhetische Idee« verweist, die sich nicht durch den *Eigensinn* der Architektur abbilden lässt, ist diese Transformation in der Fantasie der rezipierenden Subjekte – also deren *Eigensinnigkeit* – angelegt.

Zur Darstellung dieser transformativen – und daher auch genuin virtuellen (vgl. Ryan 2015: 27) – Charakteristik des Bauwerks rekurriert Hoffmann nicht nur auf die »überreiche« (DKV, JC: 17) Zeichenhaftigkeit der Architektur, sondern ruft – analog zum Chiaroscuro der »Manier Callot's« – auch eine spezifische Form des Verbergens und Verhüllens auf, die paradoxerweise die »Bildkomplexität« (Kremer 2003: 99) stellenweise reduziert. Wie bereits ausgeführt, ist diese Zusammenführung des Heterogenen geradezu typisch für Hoffmanns Poetik und deutet vor der Folie des Bauwerks als Text auch auf die heterotopische Funktion der Architektur in Hoffmanns Œuvre, da Heterotopien die zentrale Eigenschaft besitzen, »mehrere Orte, die eigentlich nicht

miteinander verträglich sind, an einem einzigen Ort nebeneinander zu stellen« (Foucault 2005b: 938). In *Der Artushof* spricht etwa die Erzählinstanz von einem ›magischen Helldunkel‹ (vgl. DKV, AH: 177), das die Bilder und Plastiken »rege und lebendig« (ebd.) werden lasse.<sup>422</sup> Neben den »überreichen aus den heterogensten Elementen geschaffenen Kompositionen« (DKV, JC: 17), die Hoffmann in der ›Manier Callot's‹ konzeptualisiert und der »überreich verziert[en]« (DKV, AH: 144) Architektur des Artushofs findet sich daher auch eine suggestive Unbestimmtheitsstelle angelegt, die nicht mittels der »unendlichen Fülle« (Uerlings 2016a: 28; vgl. dazu insbesondere auch Schneider 2015a: 328) wirkt, sondern eine ›tatsächliche‹ Leerstelle implementiert. Dass Hoffmann hier auf den verbergenden Effekt der Lichtstimmung anspielt, wird, neben des Hell-Dunkel-Kontrasts, auch an der »Dämmerung« (DKV, AH: 177) deutlich, die zur ›Schauerlichkeit‹ der Plastiken beiträgt. Neben des ›Chiaroscuro‹ finden sich daher in der Beschreibung auch Anklänge an die Maltechnik des ›sfumato‹ wieder, wenn etwa die Figuren des großen Gemäldes »unkennlich hoch im grauen Nebel« (ebd.) schweben und so den Blick auf bisher nachrangige Details lenken, die die Betrachter:in »verlocken mit süßem Gelispel.« (Ebd.)<sup>423</sup>

Den malerischen Verfahren des *sfumato* und der Hell-Dunkel-Malerei des ›Chiaroscuro‹ ist gemein, dass sie die Informationsdichte des (dargestellten) Orts reduzieren, während sie paradoxerweise Phänomene aufrufen, die sich als Referenz einer dritten (›räumlichen‹) Dimension lesen lassen. Hoffmanns Poetik changiert daher zwischen Bildlichkeit und Räumlichkeit, indem er zur

422 Vgl. dazu die zeitgenössische Kritik, die die »Verteilung des Lichts« (DKV, JC: 17) in Callots Bildern bemängelte und der Hoffmann entgegnet, dass Callots Kunst »über die Regeln der Malerei hinaus« reiche. Ein Beispiel, das die illustrative Ästhetik von Callots Hell-Dunkel-Kontrasten akzentuiert, findet sich etwa im Werk *a la Sanguine Lavé de Bist-re* [sic!] ([https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1895-1214-76](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1895-1214-76)). Es ist jedoch nicht nachzuweisen, ob Hoffmann mit diesem Kunstwerk vertraut war. Darüber hinausgehend wurde bereits in Kapitel 12.3 das ›Cabinett‹ angesprochen, mithin eine zwischen Möbel und Architektur changierende Konfiguration, die ebenfalls ›schwellenüberschreitende‹ Funktionen besitzt, die Hoffmann – etwa im Märchen *Nußknacker und Mausekönig* – durch »ein sanftes anmutiges Licht« (DKV, NUM: 252), mithin also durch das Schatten-spiel des Chiaroscuro, potenziert.

423 Nachdem der Artushof als Realie gelesen wird, bezieht sich Hoffmann mit dieser Beschreibung auf das Gemälde *Das jüngste Gericht* von Anton Möller aus dem Jahr 1601. Die Komposition dieses Werks ordnet – wie etwa Segebrecht (2008: 1321) ausführt – die dargestellten ›Tugenden‹ weit oben, also himmelsnah, an, während die ›Laster‹ weit unten, nahe der Hölle, im Bild erschienen.

Darstellung der Leerstellen eines Raums auf dezidiert bildliche/malerische Praktiken rekurriert, die jedoch wiederum in der (suggestiven) Verräumlichung dieses Bildes zur Anwendung kommen. Dieser Befund deutet daher auf eine tiefe Verwandtschaft respektive auf ein Ineinanderspielen von Räumlichkeit und Bildlichkeit in Hoffmanns Poetik hin – die jedoch beide im ›virtuellen Objekt‹ (Lévy 1998: 47) der Schrift codiert (vgl. Eco 2002: 146–147) sind. Nicht nur diese transformative Charakteristik, sondern auch das symbiotische Verhältnis von Unbestimmtheitsstelle und räumlicher Vergegenwärtigung – mithin zwei fundamentale Charakteristika der Aktualisierung des Virtuellen (vgl. Ryan 2015: 33) – verdeutlicht einmal mehr die zutiefst virtuelle Konstitution von Hoffmanns Poetik. So beschreibt Hoffmann in seinen Erzählungen nicht nur imaginäre Räume, die dann von den Rezipient:innen konkretisiert werden, sondern legt auch, wie bereits weiter oben mit Verweis auf das ›magische Präparat‹ ausgeführt, das Fundament für die räumliche Aktualisierung der virtuellen Objekte. Diese »mobile and irregular semantic landscape« (Lévy 1998: 47), welche die Leser:innen bei der Lektüre errichten, ist dabei nicht deckungsgleich mit dem beschriebenen literarischen Ort, sondern stellt einen autonomen Raum dar, der aus den ›Anleitungen zum Geschichtenbauen‹, mithin aus den innerdiegetisch ausgeführten topologischen Beschreibungen aktualisiert wird.

Mithin stellt sich der Titel dieses Kapitels (›Virtuelle Räume‹) als Widerspruch in sich selbst heraus – der Text als ›virtuelles Objekt‹ *ist* und *beschreibt* einen Ort, der jedoch stets in seiner ›toten Buchstäblichkeit‹ verharret, bis aus diesem »magischen Präparat[ ]« (AMZ, BEETHOVEN II: Spalte 144) im individuellen Rezeptionsakt ein *Raum* aufgespannt wird (vgl. Certeau 2015: 345). So lassen sich diese im Text angelegten ›virtuellen Räume‹ als »Spielpläne[ ]« (Kremer 2003: 104) lesen, mithin als hypermediale (vgl. Bolter/Grusin 2002: 54) und hyperreale (vgl. Eco 1986: 43) »Spiele der Phantasie mit sich selbst« (Kremer 2003: 104). Diese Selbstreferenz konstituiert nicht nur die von Lévy (1998: 47) für das Virtuelle aufgerufene – und in diesem Kapitel verhandelte – Autonomie von einem bestimmten ›Substrat‹, sondern ist, wie das nachfolgende Kapitel zeigen wird, in einer Fluchtlinie mit Hoffmanns ›bildlicher Poetik‹ zu lesen.

### Zum *sfumato* als medienästhetisches Phänomen

Hoffmann rekurriert in seinem Prosawerk mehrmals auf Leonardo da Vinci (vgl. etwa DKV, ELIXIERE: 277), dessen Inspirationsmethode der Pareido-

lie bereits im Kontext des *Serapiontischen Prinzips* untersucht wurde.<sup>424</sup> Mit dem *sfumato*, dessen atmosphärischen Phänomene Hoffmann in *Der Artushof* aufruft, findet sich eine Maltechnik Leonardos, die geradezu stellvertretend für das Changieren von ›transparent immediacy‹ und ›hypermediacy‹ in Hoffmanns bildlicher respektive räumlicher Poetik zu deuten ist. Bildästhetisch zeichnet sich das *sfumato*<sup>425</sup> als eine Technik der Ölmalerei aus, die es erlaubt, sehr fein aufgelöste Farbverläufe und weiche Kanten zu erzeugen, die den bearbeiteten Bereich<sup>426</sup> darstellen, als läge er unter einem Schleier.<sup>427</sup> Das *sfumato* ist daher als Dimension der Atmosphäre zu verstehen – deutlich wird dies etwa, wenn Leonardos berühmte *Mona Lisa* untersucht wird: Dass das Gemälde die Qualitäten des *sfumato* aufweist, steht in der wissenschaftlichen Diskussion weitgehend außer Frage (vgl. etwa: Viguerie et al. 2010: 6125). Darüber hinausgehend schreibt Wallace (1977: 140), kein Werk Leonardos gebe »die Tiefe und den Dunst der Atmosphäre vollkommener wieder als der Hintergrund der *Mona Lisa* [...], der die Luftperspektive in höchster Vollendung darstellt.« In dieser Fluchtlinie ist daher das *sfumato* als übergreifende Atmosphäre zu sehen, die Interferenzen mit der von Wallace (ebd.) angesprochenen ›Luftperspektive‹ aufweist. Diese ›Luftperspektive‹ erinnert deutlich an Jean Pauls Metapher des ›Aetherblaus‹, das er verwendet, um die Rolle der Fantasie in der Poetik zu konzeptualisieren – so führe die Fantasie »gleichsam [...] das Unendliche [...] näher und anschaulicher vor den sterblichen Menschen« (Jean Paul 1804: 33), denn »nicht aus einem Zimmer voll Luft, sondern erst aus der ganzen Höhe der Luftsäule kann das Aetherblau eines Himmels ge-

424 Siehe dazu den ›Exkurs: Pareidolie‹ auf Seite 159.

425 Zur Terminologie ist kurz anzumerken, dass die zeitgenössischen Meister der Renaissance den Begriff nicht in seiner substantivierten Form (›sfumato‹), sondern typischerweise als Verb (›sfumare‹) gebrauchten (vgl. Nagel 1993: 7). Der Begriff des ›sfumato‹ findet sich daher erst, wenn aus kunsthistorischer Perspektive Werke einer Analyse unterzogen werden – paradoxerweise ist jedoch in dieser Verwendung auch die Ursache zu suchen, weshalb ›sfumato‹ einerseits als Bezeichnung für eine spezifische Maltechnik jedoch auch für die daraus entstehende Wirkästhetik verwendet wird (vgl. ebd.).

426 In spezifischer Auslegung wird das *sfumato* als besondere Darstellung der Hauttöne eines Gesichts interpretiert (vgl. Elias/Cotte 2008: 2146; Viguerie et al. 2010: 6125), während die generische Lesart das *sfumato* als Maltechnik begreift, die sich auch über ein gesamtes Werk erstrecken kann (vgl. Gregory 2017: 194).

427 Vgl. dazu auch das Motiv des Nebels als Wetterphänomen in *Der Artushof*, das in einer Fluchtlinie mit dem *sfumato* zu lesen ist (vgl. etwa DKV, AH: 177, 187, 197).

schaffen werden.« (Ebd.)<sup>428</sup> Nachdem die »Wahrnehmung [...] den Begriff des Unendlichen nicht« kennt, wie Cassirer (2010: 98) feststellt, ist sie daher »von vornherein an bestimmte Grenzen der Wahrnehmungsfähigkeit und somit an ein bestimmt abgegrenztes Gebiet des Räumlichen gebunden.« Zur Darstellung des zutiefst romantischen Anspruchs an die Unendlichkeit eines Kunstwerks (vgl. Novalis 1901a: 304–305) sind die Künstler:innen daher aufgrund der Inkommensurabilität auf ein *Medium* angewiesen. In Anbetracht von Hoffmanns bildlicher/räumlicher Poetik ist dazu jene Ästhetik des *sfumato* hervorzuheben, die ebenso Bild und Raum miteinander verschränkt und in ihrer Verweiskfunktion auf die Fantasie eine Unendlichkeit referenziert, die sich rezeptionsästhetisch wiederum durch die »Pluralität möglicher Bedeutungen« (Antor 2016: 621) konstituiert.

Die Verweiskfunktion markiert diese Phänomene als dediziert virtuelle Objekte (vgl. dazu Ryan 2015: 31), denn gerade das unendliche Streben kennzeichnet deren Potentialität – selbst »virtuelle« Objekte, die der »Natur« entstammen, zeichnen sich durch ihre Unerreichbarkeit aus: »The most striking virtual objects in the natural world are optical—perfectly definite visible ›things‹ that prove to be intangible, such as rainbows and mirages.« (Langer 1953: 48)<sup>429</sup> Besonders prominent verhandelt Hoffmann diesen Befund in der *Beethoven-Rezension*, in der er das »wehmüthige[] Verlangen« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 632) mit dem »Glanz des Abendrothes« (ebd.) konzeptualisiert. Hoffmann ruft also ein atmosphärisches Phänomen auf, das sich maltechnisch mit der »Luftperspektive« des *sfumato* realisieren lässt. Dabei präsentiert sich das *sfumato* zuweilen als Paradoxon: Als Teilmenge der »Luftperspektive« kann das *sfumato* als Technik naturalistischer Abbildung verstanden werden – so macht sich bereits Leonardo Gedanken zur perspektivischen Farbverschiebung und »organische[n] Auffassung der Natur« (Pochat 1973: 317). Es ist also anzunehmen, dass Leonardo mit dem *sfumato* durchaus die Wirkästhetik einer naturalistischen Darstellung erzeugen wollte – beispielsweise gibt er in seinem *Trattato della Pittura*, deren deutsche Übersetzung von 1747 hier herangezo-

428 Vgl. dazu auch §780 in Goethes *Farbenlehre*: »Wie wir den hohen Himmel, die fern-ten Berge blau sehen, so scheint eine blaue Fläche auch vor uns zurückzuweichen.« (Goethe 1810a: 295) Sowie §783: »Zimmer, die rein blau austapeziert sind, erscheinen gewissermaßen weit, aber eigentlich leer und kalt.« (Ebd.)

429 Mit »mirage« ist hier der Effekt der Luftspiegelung (»Fata Morgana«) gemeint. Vgl. dazu auch die Beschreibung der »Fata Morgana [sic!]« (Goethe 1796a: 173) als »wunderliches Luftgemälde« (ebd.) im zweiten Band von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*.

gen wird, Ratschläge, wie diese Luftperspektive unter anderem durch Weichzeichnung der Linien herzustellen ist (vgl. Da Vinci 1747: 85, 91–92). Erklärtes Ziel ist dabei stets, die ›Erhabenheit‹ der Natur in ihrer Vollkommenheit abzubilden (vgl. ebd.: 91), oder, wie Nagel (1993: 7) ausführt, den Eindruck eines dreidimensionalen Reliefs in einem (zweidimensionalen) Gemälde einzufangen. Andererseits ist ebenfalls herauszuarbeiten, dass Leonardo feststellt, dass Gemälde selbst bei mimetisch ›perfekter‹ Reproduktion »niemal[s] so erhaben scheinen als sie in der Natur« (Da Vinci 1747: 91) aufzufinden seien.<sup>430</sup>

Tatsächlich strebt die Maltechnik daher zwar die Konstitution einer ›transparent immediacy‹ (vgl. Bolter/Grusin 2002: 25) des Mediums an, verschleiert also »den Werkprozess im perfekten Bild« (Fehrenbach 2002: 524), gleichwohl stärkt die »Auflösung der Bildfläche in der ›perfekten‹ Durchsicht [...] paradoxerweise mit dem *sfumato* die Opazität des Gemäldes; die Suche nach den wahren Konturen der Figur führt zu ihrer undefinierbarkeit, das Dargestellte verweist damit auf das Undarstellbare usw.« (Ebd.). Es ist daher anzunehmen, dass diese Selbstreflexivität in einer Fluchtlinie mit der »Poesie der Poesie« in der Tradition der Frühromantik« (Begemann 2015: 93) steht – sie ist also, um den bereits festgestellten Befund der Hyperrealität aufzugreifen, als »Spiel[] der Phantasie mit sich selbst« (Kremer 2003: 104) zu lesen. Mithin ist im *sfumato* daher, bildästhetisch gesprochen, »so etwas wie ein[] Exzess des Medialen« (Gregory 2017: 194) auszumachen. Dieses Paradoxon zwischen medialer Opazität und Transparenz, das sich im *sfumato* festmachen lässt, ist bereits in seiner Produktionsästhetik angelegt – so verweisen auch Bolter/Grusin (2002: 25) darauf, dass sich in der individuellen Art der naturalistischen Maltechnik wiederum die Präsenz der Künstler:in manifestiere und so die ›Gemachtheit‹, mithin die Künstlichkeit respektive die Medialität des Kunstwerks exponiere. Die ›Authentizität‹ der kontemplativen Erfahrung speist sich also nicht durch die Referenzierung einer externen Realität, son-

**430** Laut Leonardo sei dafür ursächlich, dass ein Gemälde keine stereoskopische Projektion darstellen könne – die abgebildete Natur scheine immer so, als habe der Beobachter nur ein Auge (vgl. Da Vinci 1747: 92). Vergleicht man diese Überlegungen mit neueren physiologischen Forschungen, so ist gleichwohl festzustellen, dass der Einfluss der *binokularen Disparität* auf die Tiefenwahrnehmung nur bei Distanzen bis etwa 900 Metern auf der Tiefenachse als Wahrnehmungskomponente wirken kann, jedoch bereits wesentlich früher von anderen Faktoren – unter anderem auch der mittels *sfumato* erzeugbaren Luftperspektive (!) – überlagert wird: Werden alle Phänomene der Kognition berücksichtigt, dann ist die *binokulare Disparität* ausschließlich bei Tiefendistanzen bis etwa einem Meter dominierender Faktor der Wahrnehmung (vgl. Cutting 1997: 29).

dern vielmehr durch den Verweis auf sich selbst (vgl. ebd.: 53). Der hypermediale Exzess ist dabei nicht als ›Störung‹ oder Artefakt, sondern vielmehr als ästhetische Kraft (vgl. ebd.; Gregory 2017: 194) zu deuten:

So zielt der Ehrgeiz des Malers nicht darauf, die Wirkungen des Mediums zu neutralisieren, um die Dinge in ihrer geometrischen Reinheit zu erfassen; für ihn handelt es sich vielmehr darum, die Kräfte der medialen Übertragung einzufangen und in der Darstellung selbst wirksam werden zu lassen (Gregory 2017: 194)<sup>431</sup>

Mit dem *sfumato* – und analog mit den atmosphärischen Phänomenen des »grauen Nebel[s]« (DKV, AH: 177) respektive dem »Helldunkel durch die trüben Fenster« (ebd.: 177), die Hoffmann im *Artushof* beschreibt, lässt sich der atmosphärische Streuung des Lichts Rechnung tragen (vgl. Gregory 2017: 194), die auch im Kontext von Leonardo da Vinci zu deuten ist. So bringt dieser um 1490 in einem Manuskript die These zu Papier, dass sich die »farbigen Lichtstrahlen zwischen Objekt und Auge zu einem Verbund ›verweben‹, [und] als Textur den mehr oder weniger transparenten Raum durchstrahlen« (Fehrenbach 2005: 129). Mit diesem Befund lässt sich einmal mehr der Konnex zwischen den »semantic landscapes« (Lévy 1998: 47) – mithin der ›Verräumlichung‹ eines Texts bei der Rezeption zu einem semantischen Gewebe (vgl. Ryan 2015: 33) – und der Atmosphäre belegen. Die »Atmosphäre des Dichters« (Novalis 1901a: 33), die Novalis in der Sublimation des ›Crystals‹ – dessen optische Charakteristika bereits in Kapitel 8.4 verhandelt wurden – festmacht, ist daher auch als bild- und raumästhetisches Phänomen zu lesen.<sup>432</sup>

**431** Dieser Befund erinnert deutlich an das Funktionsprinzip der *Serapiontik*, die ebenfalls keine isomorphe ›Kopie‹ der ›tatsächlichen Wirklichkeit‹ bezweckt, sondern vielmehr die adäquate Vermittlung der Wirkästhetik zum Ideal erhebt.

**432** Vgl. dazu die in Kapitel 8.6 ausgeführte Phantasmagorie der *Laterna magica*, die Hoffmann in seiner Poetik verarbeitet. Darüber hinausgehend findet sich das Motiv des sichtbar gemachten Lichts auch prominent im *Nachtstück Das öde Haus* wieder, wie sich etwa in folgender Passage zeigt: »Meine Fantasie war im Arbeiten und noch in selbiger Nacht nicht sowohl im Traum, als im Delirieren des Einschlafens, sah ich deutlich die Hand mit dem funkelnden Diamant am Finger, den Arm mit der glänzenden Spange. Wie aus dünnen grauen Nebeln trat nach und nach ein holdes Antlitz mit wehmütig flehenden blauen Himmelsaugen, dann die ganze wunderherrliche Gestalt eines Mädchens in voller anmutiger Jugendblüte hervor. Bald bemerkte ich, daß das, was ich für Nebel hielt, der feine Dampf war, der aus der Krystallflasche, die die Gestalt in den Händen hielt, in sich kreiselndem Gewirbel emporstieg. ›O du holdes Zauberbild, rief ich voll Entzücken,

## Zu Projektion und (Zentral-)Perspektive

Unser Geist soll sinnlich wahrnehmbare Maschine werden, nicht in uns, aber außer uns.

*Novalis: MATERIALIEN ZUR ENCYCLOPÄDIE (1901b [1798–1799])*

In Hoffmanns Poetik werden also, wie das vorhergehende Kapitel gezeigt hat, nicht nur die metaphorischen Fäden eines Textes miteinander verwebt (vgl. DKV, PB: 773; DKV, ELIXIERE: 12; Kremer 1993: 305–306; Schmidt 1999: 53–54), sondern auch die mittels der Atmosphäre sichtbar gemachte Lichtstrahlen – deren Metaphorik bereits vor der Folie der optischen Phänomene der Maschine gelesen wurde (vgl. die Ausführungen ab Seite 296) – zu einer *räumlichen Textur* verknüpft. Nachdem in romantischer Denkart »sämtliches Wahrnehmungsvermögen [...] dem Auge« (Novalis 1901a: 2) gleicht, sind Leonardos Überlegungen zum Sehen respektive zum Auge auch in medientheoretischer Perspektive fruchtbar:

Im Spätmittelalter und auch bei Leonardo erzeugt die Metaphorik der wissenschaftlichen Optik daraus selbst ein dichtes Gewebe, bei dem schleierartige Häutchen als Abbilder der Dinge auf die feuchten *tunicae* des Auges treffen, um zuletzt über das netzartige Gespinnst der *retina* an die kognitiven Instanzen im Schädelinnern weiterzueilen. Die sich von den Gegenständen ablösenden *spetie* oder *simulacra* sind ausdehnungslos, lassen sich analytisch auf eindimensionale Strahlen zurückführen und durchfliegen den transparenten Raum annähernd zeitlos, sind aber dennoch feinstofflich – hauchdünne Gebilde, Imponderabilien, die sich Leonardo dem *spiritus* analog dachte. (Fehrenbach 2005: 130)

Einmal mehr lässt sich dieser Befund in einer Fluchtlinie mit Jean Pauls Modell der Phantasie lesen: So funktioniert die ›Einbildungskraft‹ – mithin die erste Stufe in seiner Typologie – mittels Bildern, die »nur zugeflogne Abblätterungen von der wirklichen Welt« (Jean Paul 1804: 31) darstellen. In romantischer Denkart ist Sehen jedoch nicht nur als Rezeption jener ›wirklichen Welt‹, sondern insbesondere auch als Introspektive zu deuten, die in der scholastischen Tradition des ›Sehen[s] mit den Augen der Seele‹ (Perpeet 1988: 21)

»o du holdes Zauberbild, tu es mir kund, wo du weilst, was dich gefangenhält?« (DKV, DÖH: 174).

als »metonymische Engführung von Seher und Dichter in der Antike« (Kleinschmidt 2012: 538) zu fassen ist. Besonders prononciert zeigt sich dieser Befund etwa in Hoffmanns *Serapiontik*, in der die Vergegenwärtigung gleichsam als Rezeption der hieroglyphischen, in den ›Wunderblock‹ des Gedächtnisses eingeschriebenen Schattenbilder zu deuten ist (vgl. etwa DKV, SB2: 13). Analog dazu schreibt etwa Jean Paul, dass die Einbildungskraft »nichts als eine potenzierte hellfarbigere Erinnerung« (Jean Paul 1804: 31) darstelle und auch Novalis merkt an, dass die Einbildungskraft als Fantasie einzuordnen ist, sobald »sie auf das Gedächtniß wirkt, und Denkkraft, indem sie auf den Verstand wirkt.« (Novalis 1901b: 627–628) Es verwundert daher nicht, dass das Auge eine Vermittlungsposition respektive ›Scharnierfunktion‹ (vgl. Kapitel 12.3) erhält, die zwischen Wahrnehmungsorgan und freudianischen ›Ich‹ changiert, denn der »Sitz der Seele ist da, wo sich Innenwelt und Außenwelt berühren.« (Novalis 1901a: 5)<sup>433</sup> Das »romantische Interesse an Psychologie« (Kremer 2003: 86) liegt daher auch in diesem Befund begründet, da sich die im Wahnsinn nachzuweisende »perspektivisch verschobene Wahrnehmung« (ebd.) nicht nur poetologisch nutzen lässt, sondern sich, wie in Kapitel 6.5 ausgeführt wurde, auch als Vehikel zum Exponieren der – andernfalls im ›obskuren‹ Inneren verbleibenden – ›Seeleninhalte‹ anbietet. Diesen Vorgang beschreibt bereits Kant (1766: 60) in *Träume eines Geistersehers*, wenn er davon spricht, dass die »Hirngespenster« als »wahre Gegenstände die Sinne betrügen«:

Ohne über jenen Begriff der ›Projektion‹ zu verfügen, der im Deutschen erst gegen Mitte des 19. Jahrhunderts bei der Beschreibung von optischen und psychischen Prozessen üblich wird, beschreibt Kant, wie pathologische Geisterseher ihre Hirngespinnste ›außer sich versetzen‹ (Andriopoulos 2006: 182)

Zur Sichtbarmachung dieses »Bild[es], das ihm im Innern aufgegangen« (DKV, SB2: 69) verwendet Hoffmann das ›optisch Virtuelle‹, indem Apparate, wie Kapitel 8 gezeigt hat, diese imaginären Konfigurationen nach außen projizieren (vgl. dazu Heydenreich 2015b: 300), gleichzeitig lässt sich das *Serapiontische Prinzip* selbst als Medientheorie, mithin als *Formatierung dieser Projektion*,

433 Vgl. dazu einmal mehr LaMettries *L'homme machine*, in dem »die im Auge gemalten Gegenstände wie von einer magischen Laterne zurückgeworfen werden.« (La Mettrie 1875: 39)

die »die Darstellung ins äußere Leben« (DKV, SB2: 69) trägt, deuten. Einmal mehr ist daher zu betonen, dass der besondere Wahrnehmungsmodus, der die Welt »mit einem dichten, changierendem Gewebe der Phantasie« (Matt 1971: 34) überzieht, nicht nur bei der Rezeption der »wirklichen Welt« (Jean Paul 1804: 31) von Relevanz ist, sondern ebenso als Formatierung der Introspektive gelten kann, die ebenfalls als *serapiontisches* ›Schauen‹ zu deuten ist. Hoffmann setzt also eine »romantische Doppelreflexion« (Kremer 2003: 91) um, die, wie Kapitel 8 gezeigt hat, auch an den *Eigensinn* der optischen Instrumente gebunden ist.<sup>434</sup> Während sich das Sehen respektive das Schauen, wie bereits Leonardo da Vinci festgestellt hat, mit der Camera obscura konzeptualisieren lässt, ist die maschinelle Umkehrung, mithin die Projektion, welche die ›Bilder nach außen trägt‹, mit der Laterna magica zu verhandeln:

Dieses instrumentenhistorische Changieren zwischen Camera obscura und Laterna magica markiert den medienhistorischen und wissenschaftlichen Umbruch zwischen der Etablierung der Zentralperspektive, für die die Camera obscura symbolisch steht, und deren Ablösung durch das, was die Laterna magica poetologisch symbolisiert: Literatur als ein perspektivisches Inszenierungsspiel, in der die Grenze von Urbild und Abbild, von Fakt und Fiktion, von Projektion und Imagination selbstreferentiell in Frage gestellt wird. (Heydenreich 2015b: 300)

Perspektive bedeutet, wie bereits Albrecht Dürer (1893: 319) festgestellt hat, »Durchsehung« (vgl. dazu auch Panofsky 1980: 99), was auf eine ›transparent immediacy‹ hindeutet: Indem die Zentralperspektive vermeintlich das menschliche Sehen abbildet (vgl. dazu etwa Bolter/Grusin 2002: 21), trans-

**434** An dieser Stelle wird nochmals die Semantik des *Eigensinns* deutlich, der einerseits als ästhetischer ›Drive‹ eines Materials respektive Mediums gelesen werden kann, jedoch gleichzeitig die *Eigensinnigkeit* des (Künstler:innen-)Subjekts umfasst (vgl. Schiesser 2005: 257–259). In der *Serapiontik* wird diese Konfiguration besonders exponiert, da in der Introspektive nicht nur Medium und Künstler:in zusammenfallen, sondern durch Hoffmanns metafiktionale Poetik *Eigensinn* und *Eigensinnigkeit* »ins äußere Leben« (DKV, SB2: 69) getragen wird. Vor der Folie der Künstler:in deren Affinität zum Wahnsinn/Somnambulismus Hoffmann mehrmals verhandelt, erklärt sich daher auch das Motiv des *homme machine* in Hoffmanns *Ceuvre*, indem die *Eigensinnigkeit* des Somnambulen/Wahnsinnigen mit dem *Eigensinn* einer Maschine artikuliert wird. Nachdem, wie bereits in Kapitel 7 verhandelt, jede maschinengestützte Beobachtung auch auf die Theorie des Instruments rückgeführt werden kann (vgl. dazu Galilei 1989: 38–39; Vogl 2001: 115) konturiert Hoffmann mit der ›Mechanisierung‹ des Menschen gleichzeitig eine rudimentäre Theorie der devianten, weil wahnsinnigen Psyche.

formiert sie die subjektive Wahrnehmung in einen objektiven – und vom *Eigensinn* und *Eigensinnigkeit* losgelösten – ›Calculus‹.<sup>435</sup> In dieser Idee liegt eine epistemische Wende angelegt, welche die Optik zur fundamentalen Grundlage der Wissenschaft erhebt (vgl. Putscher 1991: 150), in der mit der Camera obscura für eine »mimetische[n] Wiedergabe, für die wissenschaftliche Objektivierung des zentralperspektivischen Blicks« (Heydenreich 2015a: 168) das passende Instrument zur Verfügung steht. Das ›optisch Virtuelle‹ würde in dieser Fluchtrichtung zu einer reinen (aufklärerischen) Abbildungsfunktion reduziert, das danach strebt ›die Wirklichkeit‹ so genau und objektiv wie möglich ›abzukopieren‹ (vgl. Zedler 1733: Spalte 383). Daher schafft die Zentralperspektive, so weist etwa Panofsky (1980: 99) hin, ein ›Fenster‹, »durch das wir in den Raum hindurchzublicken glauben sollen«. Der fiktionale Raum, der durch die Interaktion des rezipierenden Subjekts mit dem inszenierten Ort entsteht (vgl. Foucault 2008: 121–122) wäre demnach nicht nur an das ›semiotische Paradigma‹ (vgl. Esposito 1998: 270) der »wirklichen Welt« (Jean Paul 1804: 31) gebunden, sondern erschöpft sich an der profanen, isomorphen und geradezu kartesischen Reproduktion des Alltäglichen – was den fiktionalen Raum mit einer *Simulation* gleichsetzen würde. Bereits Leonardo verwendet in seinem Modell des Sehens den Begriff der »*simulacra*« (Fehrenbach 2005: 130) – was deutlich auf eine Stoßrichtung des Virtuellen hindeutet, in der die projizierten Bilder als *Simulacra* im Sinne Baudrillards zu lesen sind (vgl. Baudrillard 1978: 9–10), mithin als Trugbilder, die, wie es (Kant 1766: 60) formuliert, als »wahre Gegenstände die Sinne betrügen«.

Daher zweifelt bereits Leonardo da Vinci, der die Camera obscura – und mit ihr die Zentralperspektive – als Konzeptualisierung des menschlichen Auges verwendet, an der Tauglichkeit des Modells. Lässt sich das Auge – und mit ihr die ›Seele‹ als »innres Auge« (Schubert 1840: 125) – tatsächlich in einen ›Calculus‹ überführen? Ontologische Realität wird durch die Zentralperspektive auf eine kalkulierte Medialität gebracht – und dennoch ist sowohl das ›Gemälde der Natur‹, das sich auf der Netzhaut des Auges abzeichnet (vgl. Fehrenbach 2002: 533) als auch das »Miniaturgemälde einer Vorstellung« (Reil 1803: 55) durch Qualitäten gekennzeichnet, die sich nicht zentralpers-

435 Vgl. dazu einmal mehr Schleiermachers Hermeneutik, die sich einerseits in einen »Calculus« (Schleiermacher 1838: 14), mithin in eine »grammatische Messkunst« (vgl. AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634) und andererseits in eine »psychologische« (vgl. Schleiermacher 1838: 15–16) Stoßrichtung aufspaltet, die die *Eigensinnigkeit* der Künstler:in untersucht (vgl. ebd.: 168, 192).

pektivisch fassen lassen. Bereits in Kapitel 5 wurde ausgeführt, dass sich das romantische Modell der Fantasie dadurch auszeichnet, dass das Imaginäre nicht nur aus »Abblätterungen von der wirklichen Welt« (Jean Paul 1804: 31) besteht, sondern vielmehr deutlich transformativere Praktiken als die reine Abbildung bzw. »Abkopierung« (Zedler 1733: Spalte 383) umfasst. Vor dem Hintergrund der »Vorgängigkeit des Visuellen«, den Kremer (2003: 177) als grundlegenden Topos der Romantik identifiziert, konturiert die romantische Poetik daher Wahrnehmungsmodelle, die sich von der Vorstellung eines rein deterministischen Sehens emanzipieren und der kartesischen Projektion ein holistisches Kognitionsmodell entgegen stellen, das Wahrnehmung und Subjekt als systemischen Zusammenhang begreifen, der sich nicht auf eine geometrische Funktion reduzieren lässt (vgl. Schubert 1840: 124–125),<sup>436</sup> sondern vielmehr ›atmosphärisch‹ zu verhandeln ist. Diese Entwicklung ist insbesondere vor dem bereits ausgeführten Hintergrund relevant, dass die subjektive Imagination als vergegenwärtigende Introspektive – also als *Sehvorgang* – gedeutet werden kann.

Exemplarisch lässt sich hier einmal mehr das ›Chiaroscuro‹ heranzuführen, mit dem Hoffmann, nicht nur als bekennender Kunstenthusiast, sondern insbesondere durch seine Erfahrung als ›Bühnenbildmaler‹<sup>437</sup> durch die Inszenierung von räumlicher Tiefe mittels Hell-Dunkel-Kontrasten bestens vertraut war (vgl. dazu Gamper 2009: 180). Ferner ist, unter anderem durch die Betitelung der *Nachtstücke*, das ›Chiaroscuro‹ als ›Spiel‹ mit den Ästhetiken der Hell-Dunkel-Malerei zu deuten, das als übergreifende Konzeptualisierung von Hoffmanns Poetik gelesen werden kann (vgl. dazu etwa Heimes 2012a: 190; Kaiser 2010: 408–409; Steinecke 2009: 953–955). Die Technik des Chiaroscuro, die der Domäne der *perspectiva naturalis* eines ›natürlichen‹ re-

436 Ein Langzitat der betreffenden Passage aus Schuberts *Symbolik des Traumes* findet sich auf Seite 195.

437 Dieser Begriff ist nur bedingt deckungsgleich mit dem heutigen Sprachgebrauch – Hoffmanns Tätigkeiten würden sich heute präziser als Szenograf fassen lassen. Der Begriff des ›Szenografen‹ zitiert dabei auch Vitruvs *Zehn Bücher über die Architektur*, in der die ›scenographia‹ nicht nur auf die Zentralperspektive Bezug nimmt, sondern insbesondere als Komponente der ›dispositio‹ – der phantasievollen (!) Zusammenstellung der Gestaltungselemente zu einem ästhetischen Ganzen – gelesen wird (vgl. Jesberg 1987: 29). Anzumerken ist, dass die vitruvische ›Zentralperspektive‹ jedoch nur bedingt mit der modernen perspektivischen Konstruktion gleichzusetzen ist – Panofsky (1980: 106) weist etwa darauf hin, dass sich die perspektivischen Strahlen in antiken Darstellungen nicht in einem Punkt treffen, sondern eher auf einer gemeinsamen Achse liegen.

spektive wahrnehmungsästhetisch geschaffenen Raums zuzuschreiben ist, funktioniert nicht durch geometrische Konstruktion (vgl. Günzel 2010: 86), sondern orientiert sich vielmehr an der ›hyperbolischen Perspektive‹ als natürliche Form der Raumwahrnehmung, die nur teilweise in einer zentralperspektivischen Projektion abgebildet werden kann (vgl. Panofsky 1980: 101). Der Prozess der Inszenierung ist mithin als Dialektik zu denken, die ambivalente Situationen schafft, die zwischen berechnender Konstruktion einerseits und naturalistischer Suggestion andererseits oszillieren. Die Spezifik der romantischen Raummodells zeichnet sich also dadurch aus, dass dem konstruktiv-konstitutiven Determinismus des kalkulierten (Bild-)Raums mit einer ›spielerischen‹ und auf das individuelle Subjekt bezogenen Wirkästhetik begegnet wird.

Besonders deutlich wird diese Ambivalenz in Hoffmanns *Die Jesuiterkirche in G.*: Der Kirchenraum bildet in diesem *Nachtstück* eine *Realie*, die als *Schauplatz*<sup>438</sup> der Rahmenhandlung, mithin als »Kulisse ästhetischer Inszenierungen« (Heimes 2012a: 192) dient. Diese Kulisse wird einerseits von der Künstlerfigur (!) Berthold mittels mathematischer Berechnung durch eine zentralperspektivische Projektion ausgestaltet (vgl. DKV, DJG: 114), gleichwohl findet sich jedoch auch durch die Kontraste der verschiedenen Beleuchtungsmodi der Kirche das oben angesprochene ›Spiel‹ mit Helligkeit und Dunkelheit (›Chiaroscuro‹), das als übergreifendes ästhetisches Motiv den gesamten Band der *Nachtstücke* rahmt. Die Lesart, die den Kirchenraum deziert als ›Kulisse‹ interpretiert, lässt sich im Text selbst etwa in der Passage festmachen, in der Professor Aloysius Walter dem reisenden Enthusiasten erklärt, dass die barocke Opulenz der Gebäude nur als Trugbild bestehe: »Was Sie von der Pracht unserer Gebäude hier am Orte sagen, möchte sich wohl nur auf die Annehmlichkeit der Form beziehen. Hier, wo der Marmor unerschwinglich ist [...], hat man sich, der neuen Tendenz gemäß, mit Surrogaten behelfen müssen.« (Ebd.: 112) Wie bereits ausgeführt, ist der Marmor des Kirchenraumes demnach nur ›polierter Gips‹ (vgl. ebd.), wie er auch in der Gestaltung von Bühnenbildern zum Einsatz kommt. Als Randnotiz lässt sich an dieser Stelle auch die Erwähnung eines ›Professors Eytelweins‹ im nächtlichen Dialog zwischen Berthold und dem Enthusiasten ansprechen; Berthold führt aus: »Wie kommt es, daß die Gegenstände in der Ferne sich verklei-

438 Vgl. dazu auch die Verwendung des Begriffs ›Schauplatz‹ im Kontext der *Serapions-Brüder* (vgl. DKV, SB2: 176; vgl. dazu auch Eberhard 1863: 549).

nern? Die einzige dumme Frage eines Chinesen könnte selbst den Professor Eytelwein in Verlegenheit setzen« (ebd.: 119).<sup>439</sup> Wie etwa Kaiser (2010: 357) hinweist, handelt es sich dabei um den Direktor der Berliner Bauakademie Johann Albert Eytelwein, der ein zweibändiges Werk zur Perspektivenlehre veröffentlichte.<sup>440</sup> Eytelwein nimmt in §1 seiner Ausführungen auch eine Begriffsbestimmung vor, in der er die ›Scenographie‹ als »perspektivische Zeichenkunst, bei welcher vorausgesetzt wird, daß alle Gesichtsstrahlen, welche von den Gegenständen nach dem Auge kommen, grade Linien sind« (Eytelwein 1810: 13) definiert. Eytelwein spricht hier also von einer ›klassischen‹ zentralperspektivischen Darstellung, die sich nicht den physiologischen Wahrnehmungsmodalitäten unterordnet. Gleichwohl ist durch die Referenzierung Eytelweins ein ambivalenter Aspekt festzuhalten, der die von Gaderer (2009: 180) postulierte Opposition zwischen konstruierten Raum der Zentralperspektive einerseits und der *perspectiva naturalis* des ›Chiaroscuro‹ andererseits in Frage stellt. So widmet sich Eytelwein im zweiten Abschnitt seines Werks ausführlich der korrekten *Berechnung* von Schattenverhältnissen, beschäftigt sich also mit einem zentralen Charakteristikum des ›Chiaroscuro‹ aus einer dezidiert mathematischen Perspektive (vgl. Eytelwein 1810: 90–93). Daher ist zu fragen, ob der imaginäre Raum, der laut Gaderer (2009: 180) »nicht mit Hilfe geometrischer Regeln inszeniert, sondern durch Kontrastierung bzw. farbliche Abstufung von Hell und Dunkel hervorgerufen« werde, dennoch Fragmente der mathematischen Konstruktion besitzt, wie sie etwa in Kapitel 6.7 ausgebreitet wurden. Diese Ambivalenz lässt sich auflösen, wenn an dieser Stelle kurz die (Mal-)Technik von Caravaggio als ›Erfinders‹ des ›Chiaroscuro‹ reflektiert wird, dessen Gemälde, nebenbei bemerkt, Hoffmann auch bekannt waren (vgl. Kleßmann 1995: 197–198). Wie neuere Forschungen zeigen, arbeitete Caravaggio möglicherweise als einer der ersten Künstler:innen mit einer Camera obscura<sup>441</sup> und mit photographischen Medien, die eine ab-

439 Die ›dumme Frage eines Chinesen‹ erklärt Kittler (1999: 111) mit der Problematik, dass jesuitische Missionare in Fernost feststellten, dass die Einheimischen perspektivische Zeichnungen nicht interpretieren konnten.

440 Kaiser (2010: 357) schreibt den Namen ›Eitelwein‹, obwohl er sich auf das 1810 in Berlin publizierte Exemplar des Buches bezieht, in dem die von Hoffmann verwendete Schreibweise zur Anwendung kommt (vgl. Eytelwein 1810: 3).

441 Tatsächlich verwendete er wohl ein sehr ausgeklügeltes System aus Lochkamera und Hohlspiegeln (›Della Porta System‹), um das projizierte Bild zumindest teilweise wieder seitenrichtig darzustellen (vgl. Lapucci 2008: 40). Die hier zitierte Roberta Lapucci deutet ferner an, das ›Chiaroscuro‹ selbst sei als Artefakt der schlechten Abbildungs-

zubildende Situation lange genug konservierten, um zentrale Aspekte als Linienzzeichnung festzuhalten und den natürlichen Schattenwurf einzufangen (vgl. Andreani 2009: o.S.).<sup>442</sup> Wie bereits ausgeführt (vgl. Kapitel 8.5), bildet der *Eigensinn* der Camera obscura eine Konzeptualisierung für den ›maschinell-algorithmischen‹ Aspekt des *serapiontischen Sehens* ab, ist also selbst als Hybrid zwischen mathematischer Konstruktion und suggestiver Imagination einzuordnen.<sup>443</sup> Obwohl Caravaggios Kunst also mitunter durch eine Projektion erstellt wurde, ist sie freilich nicht ausschließlich auf den dahinter stehenden maschinellen Prozess reduzierbar: »His [= Caravaggios] mastery of certain techniques before his time in no way diminishes his genius. To the contrary: clearly, you can't just project images on a canvas and copy them to become a Caravaggio!« (Ebd.) Es ist daher an dieser Stelle gleichwohl festzuhalten, dass Lapuccis These der maschinellen Unterstützung von Caravaggio nicht unbestritten ist (vgl. dazu etwa: Stork 2011: 11), jedoch deutet die Diskussion darauf hin, dass selbst bei angenommener ›traditioneller‹ Arbeitsweise ein hohes Maß an Vorbereitungs- und Planungsarbeit für Caravaggios Kunst notwendig war. Dementsprechend lässt sich schließen, dass die im ›Chiaroscuro‹ vermutete *perspectiva naturalis*, die einen nicht-berechneten Wahr-

qualität der optischen Instrumente entstanden (vgl. ebd.: 41), was zwar den Diskursraum über das Verhältnis von Technik und Kunst öffnen würde und auch in der Fluchtlinie der vorliegenden Arbeit sicherlich fruchtbare Aspekte beitragen könnte (z.B. *Eigensinn*, Täuschungsmotiv der Maschine, etc.). Allerdings sind Lapuccis Thesen – wie auch später nochmals ausgeführt – in der Kunsthistorik nicht unumstritten. Um daher den Fokus nicht zu sehr auf eine laufende Diskussion einer fremden Wissenschaftsdisziplin zu richten, wird an dieser Stelle nicht weiter auf diese Hypothese eingegangen.

<sup>442</sup> Wie der Eintrag zur Camera obscura im *Zedlerschen Lexikon* von 1733 zeigt, wurden derartige Diskurse auch im 18. Jahrhundert geführt, was es durchaus wahrscheinlich macht, dass Hoffmann zumindest implizit auf diese Debatte anspielt. So wird im Lexikon eine »*machine*« (Zedler 1733: Spalte 383) als Abwandlung der »*Cameræ obscuræ portatiles*« (ebd.) beschrieben, die transportabel im Feld bei der »Abcopierung« (ebd.) eingesetzt werden könne.

<sup>443</sup> So stellt etwa Bongers (2003: 43) fest, dass die ›Fixierung des Blicks‹, wie es etwa das *serapiontische Sehen* einfordert, als Vorbote für die technische Umsetzung der Photographie zu deuten ist. Im Kontext von Hoffmanns Spätwerk *Des Vettters Eckfenster* geht er von einer geradezu »kinematografische[n] Atmosphäre« (ebd.) aus, die die räumlichen Konfigurationen zu Kulissen wandle. Die *Serapiontik* ist in dieser Lesart also stets mit dem Konnotat der Inszenierung versehen, die Interferenzen mit der Maschine besitzt.

nehmungsmodus umfasst, wiederum nur einen Teilaspekt der Ästhetik der Hell-Dunkel-Kontraste vereinnahmt.

In dieser Ambivalenz zwischen berechneter Zentralperspektive und wahrnehmungsästhetischer *perceptiva naturalis* ist demnach die »kulissenhafte Kunstwelt« (Kremer 2003: 104) Hoffmanns zu lesen. Als Konsequenz dieses Befundes rekurren die romantischen Kunstwerke zwar auf tatsächliche Wirklichkeiten und Topografien (›Realien‹), die jedoch als ›Requisite‹, oder, wie es Jean Paul (1804: 53) formuliert, als »Werkzeuge der Darstellung« zu verstehen sind, die als mimetisch-manieristisches Zeichensysteme nur lose an naturalistische Kategorien wie Determinismus oder Persistenz gebunden sind. Es verwundert daher nicht, dass die zeitgenössischen Naturdarstellungen zu einer stereotypischen Ästhetik tendieren, da sie nicht ontologisch, sondern vielmehr durch ihren Zeichencharakter als formalisierte ›romantische Urschrift‹ wirken, deren hieroglyphisches Format jedoch nicht auf eine kausale Entschlüsselung angelegt ist, sondern sich, wie in der im Kapitel 6.7 zur Domäne der *Berechenbarkeit* aufgezeigt, in der perpetuierenden »Entfaltung der Landschaft und Natur als Kunstraum« (Kremer 2003: 193) offenbart.

Wie bereits mehrfach ausgeführt, spricht Hoffmann von einem »Spielraum« (BRIEFE I: 176), den er sich mit der ›Manier Callot's‹ erschließen wolle. Insbesondere das ›Spiel‹ ist an dieser Stelle nochmals herauszugreifen. So bestimmt Schiller in seinen *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* mit dem Stoff- und Formtrieb zwei zentrale Triebe, deren antagonistisches und synergetisches Wirken die menschliche Existenz bestimmen (vgl. Neuhaus 2009: 372; Schiller 1875d: 234–235):

Damit formuliert Schiller Vorstellungen der heuristischen Aufteilung von Körper und Geist, Gefühl und Verstand neu, die Sigmund Freud 100 Jahre später zu den Kategorien Es und Über-Ich weiterentwickeln wird. Wenn bei Freud das Ich als Sitz der Persönlichkeit des Menschen einen Vermittlungsauftrag erhält, so ist es bei Schiller der Spieltrieb, der den Antagonismus von Stofftrieb und Formtrieb aufheben kann (Neuhaus 2009: 372)

Vor diesem Hintergrund wird offenbar, weshalb Hoffmanns mit Künstler:innenfiguren – wie etwa Berklinger (*Der Artushof*) oder Berthold (*Die Jesuitenkirche in G.*) – den Wahnsinn als maßgebliche Gefahr einer ungezügelter Imaginationskraft in Stellung bringt: Im Unterschied zu den gescheiterten Künstler:innen verlangt Hoffmanns Poetik nach einer ›kompetenten Leser:in‹, die die Rolle des ›creators‹ nicht nur durch ihre Imaginationskraft ausüben kann, sondern die ihre ›phantastische Bildungskraft‹ (Jean Paul 1804: 37) auch

durch den Spieltrieb selbstbestimmt und ›besonnen‹ sowohl reflektieren als auch projizieren kann. Hoffmanns Inszenierungen sind daher *atmosphärische* ›Spielräume‹, deren »poetologisches Potential« (Arburg 2015: 347) sich durch einen interaktiven Prozess zwischen Rezipient:in und ›Ort‹ konsolidiert. So wird »Literatur [...] ein perspektivisches Inszenierungsspiel, in der die Grenze von Urbild und Abbild, von Fakt und Fiktion, von Projektion und Imagination selbstreferentiell in Frage gestellt wird.« (Heydenreich 2015b: 300)



Um an dieser Stelle ein Resümee zu ziehen, ist festzuhalten, dass in Hoffmanns Poetik beide Domänen des Virtuellen nachzuweisen sind, wie sich exemplarisch mit der Bildästhetik des in den *Nachtstücken* angelegten Chiaroscuro darlegen lässt. So findet sich einerseits die ›calculierte‹ (vgl. Schleiermacher 1838: 14), mithin ›grammatische‹ (vgl. AMZ, BEETHOVEN II: Spalten 143–144), vermeintliche Trugbilder produzierende (Abbildungs-)Maschine in seinen Erzählverfahren angelegt. Tatsächlich referenzieren diese *Simulacra* (vgl. Baudrillard 1978: 7–8; Fehrenbach 2005: 130) jedoch nicht einen Referent der tatsächlichen Wirklichkeit, sondern dienen vielmehr als »Werkzeuge der Darstellung« (Jean Paul 1804: 53), um zuvorderst auf sich selbst und schließlich auf die Imaginationskraft der Rezipient:innen zu verweisen. Durch diese Konstitution besitzen sie also genuin transformatives Potential, das jedoch eine adäquate, romantisch-hermeneutische Rezeption einfordert. Aus diesem Grund ist einmal mehr die Herausbildung einer ›kompetenten Leser:in‹ (vgl. Kremer 2003: 106) erforderlich, die die prosaischen Zeichen nicht als profane/isomorphe Referenz auf das Alltägliche deutet, sondern als hieroglyphisches Symbol, das auf das »Geisterreich« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634) des Fantastischen verweist. Die Bildästhetik des Chiaroscuro bietet sich daher auch deswegen als Beispiel an, weil sie einerseits die produktionsästhetischen Komponenten berücksichtigt, die – wie in diesem Kapitel gezeigt wurde – durchaus von Berechenbarkeit gezeichnet sind und sich naturalistischer, mithin ›profaner‹ Darstellungsästhetiken bedient. Gleichmaßen verdeutlicht das Chiaroscuro aber auch die Relevanz der Imaginationsleistung der Rezipient:innen, die die bildlichen Leerstellen nicht nur ergänzen, sondern die ›Atmosphäre‹, welche dieser Hell-Dunkel-Kontrast schafft, als ›Appell‹ zur imaginären Verräumlichung deuten sollen. Festzuhalten ist daher, dass diese Befunde deutlich darauf hinweisen, dass Hoffmanns Prosa als virtuelles Objekt aufzufassen ist, das auf eine ›Entfaltung‹ (vgl. ebd.) angelegt ist. Nach-

dem diese Entfaltung einerseits als subjektive Ergänzungsleistung (»filling in the blanks« (Ryan 2015: 33)), andererseits als genuin transformative Praktik der Verräumlichung zu lesen ist, ist sie in einer Fluchtlinie mit der subjektiven Aktualisierung einzuordnen, wie sie etwa Lévy (1998: 47) und Ryan (2015: 33) im ›Möbiusband‹ von Virtualisierung und Aktualisierung ausbuchstabieren. So konstituiert sich das Virtuelle in Hoffmanns Poetik aus beiden Domänen: Der Maschine als Teil der ›grammatischen‹ Abbildungsleistung und der Atmosphäre als Interaktion zwischen Leser:in und Text. Die Relevanz der Vorstellungskraft, die diese Atmosphäre auszeichnet, lässt sich jedoch – bildästhetisch gesprochen – nicht nur im Chiaroscuro festmachen, sondern auch im *sfumato*, das bereits als praktische Realisierungsmethode der Luftperspektive gedeutet wurde. Diese Luftperspektive besitzt dabei eine deutliche Verweisfunktion auf die subjektive Fantasie, wie bereits mit Jean Pauls Metapher des »Aetherblau[s]« (Jean Paul 1804: 33) respektive in Hoffmanns *Œuvre* etwa mit den »Himmelsaugen« (DKV, DÖH: 174) in *Das öde Haus*, den »herrlich[en] dunkelblaue[n] Augen« (DKV, GT: 234) im *goldenen Topf* und schließlich dem »Abendroth« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 632) in der *Beethoven-Rezension* angedeutet wurde. Nachdem sich das *sfumato* durch seine hypermedialen und hyperrealen Charakteristika in seiner Selbstreferenzialität auszeichnet, konstituiert sich der fantastische Raum mittels einer suggestiven Introspektive, in der die »Seele« (Schubert 1840: 40) als »innres Auge« (ebd.: 125) das »innere Gemälde« (vgl. Fehrenbach 2002: 533) bzw. das »Miniaturgemälde einer Vorstellung« (Reil 1803: 55) suggestiv betrachtet. Dabei sind diese ›Gemälde‹, wie mit Verweis auf Leonardo da Vincis Theorie des Sehens ausgeführt, »nur zugeflogne Abblätterungen von der wirklichen Welt« (Jean Paul 1804: 31), mithin also »Schattenbilder« (DKV, SB2: 13) der Erinnerung, die auch als hieroglyphischer Text zu deuten sind. Nachdem Atmosphäre durch die Interaktion eines Subjekts mit einem ›toten Ort‹ (also einem Text oder einem Gemälde) konstituiert wird, findet sich diese Atmosphäre auch bei der Introspektive im imaginären Raum (›Geisterreich‹) *innerhalb* eines Subjektes wieder. Mit Verweis auf Leonardos Lichtstrahlen, die mittels der Atmosphäre sichtbar werden, ist also festzuhalten, dass in der *Serapiontik*, die »wesentlich als Projektion zu verstehen« (Matt 1971: 34) ist, das »Bild, das [...] im Innern aufgegangen« (DKV, SB2: 69) ein Gewebe aus Lichtstrahlen darstellt, die dem Schattenbild zu Le-

bendigkeit und Räumlichkeit verhilft.<sup>444</sup> In dieser Fluchtlinie lässt sich auch das Feuermotiv, das Hoffmann in seine Künstler:innenfiguren einschreibt, einordnen: Nachdem bereits die Introspektive als Projektion zu denken ist, benötigt die »Seele« (Schubert 1840: 40), »einem Wanderer im Thale der finstern Nacht« (ebd.: 125) gleich, gewissermaßen »Brennstoff«, um diese Projektion wie in einer *Laterna magica* umzusetzen.<sup>445</sup> Jean Paul benennt mit »Fieber, Nervenschwäche, Getränke« (Jean Paul 1804: 31) drei dieser »Brennstoffe« der Fantasie, während Hoffmann das Feuermotiv im Wahnsinn (vgl. etwa DKV, K1: 32, 38; DKV, DSM: 49), im Alkohol (vgl. BRIEFE I: 181; DKV, GT: 274),<sup>446</sup> in

**444** Vgl. dazu auch die Bemerkungen des fiktiven Herausgebers in *Die Elixire des Teufels*, der einerseits die Metapher des Verknüpfens aufruft, um »die verworrenen auseinanderlaufenden Fäden der Geschichte [...] wie in einem Knoten« (DKV, ELIXIERE: 276) einigen zu lassen. Andererseits bemüht er jedoch auch ein »besseres Gleichnis« (ebd.), indem er feststellt, »daß uns der Fokus« (ebd.) fehle, »aus dem die verschiedenen bunten Strahlen brachen.« (Ebd.) Zur Forderung nach der Lebendigkeit vgl. auch den Exkurs zu den Inszenierungstechniken der *Laterna magica* (ab Seite 296), die dreidimensionale Bewegtbilder mittels einer Projektion auf Rauch realisierten.

**445** Vgl. dazu einmal mehr die Ausführungen La Mettries: »Ich gebrauche immer das Wort Vorstellen, weil ich glaube, dass man sich Alles vorstellt, und dass alle Theile der Seele mit Recht das Vorstellungsvermögen zurückgeführt werden können [...], so dass also der Verstand, das Urtheil, das Gedächtniss nur Theile der Seele sind, welche keineswegs selbstwaltend auftreten, sondern auf die markige Umhüllung eingeschränkt sind, auf welche die im Auge gemalten Gegenstände wie von einer magischen Laterne zurückgeworfen werden.« (La Mettrie 1875: 39)

**446** Dieser Befund ist auch auf den historischen Autor Hoffmann auszuweiten, der nicht nur in seinem persönlichem Tagebuch ein eigenes Notationssystem für sein jeweiliges Niveau an Trunkenheit einführt (vgl. Abb. 4 auf Seite 148), sondern in seiner privaten Korrespondenz ebenfalls den Alkohol thematisiert, wie sich exemplarisch in einer Passage aus dem Briefwechsel zwischen Hoffmann und Kunz zeigen lässt: »Unwillkürlich gerathe ich auch hier, wo ich es nicht wollte, in die kriegerischen Szenen des Tages, indem ich aber ein Glas Cagiorischen Burgunders genieße, verschwinden plötzlich Kanonen, Granaten [...], und ich sitze mit Ihnen in höchster Gemüthlichkeit in den herrlichen Katakomben des Maxplatzes, der mir in schimmernden Lichtern oft wie der Markusplatz erschienen, da sich der Dunst der sublimsten Weine zum poetischen Linsenglas verdichtet, vor dem sich allerlei närrische Gestalten in scurrilen Bockssprüngen lustig und ergötzlich bewegten!« (BRIEFE I: 181) Anmerkung: Der Rahmen für diesen Brief ist das Kriegsgeschehen der Befreiungskriege in und um Dresden im Jahr 1813. Dieser Krieg wirkt sich auch auf das bürgerliche Leben Hoffmanns aus: Als er den Brief verfasst, wurde erst kurz zuvor ein Zivilist in seiner Wohnung durch eine explodierende Granate getötet (vgl. ebd.: 180–181) – wenn Hoffmann also schreibt, dass er sich in den schönen Künsten bewege, wenn er »nicht morgen oder übermorgen durch eine preußische, österreichische oder russische Granate in die Luft gesprengt« (ebd.: 180) werde, dann ist diese Äußerung durchaus wörtlich zu verstehen. Obwohl Hoffmann Zeuge der »Schlacht um

der Liebe (vgl. ebd.: 234) und schließlich auch in der »Feuer-Materie« (Waitz 1745: 51) der Elektrizität verortet (vgl. DKV, GT: 234; DKV, DSM: 26). So verarbeitet er in seinem Œuvre daher eine dezidiert antike Vorstellung, mithin dass das »menschliche Auge selbst lichthaft [ist] und wie die Sonne Licht« (Perpeet 1988: 21) emittiert<sup>447</sup> – ein Befund, der auch für die Seele als »inneres Auge« zu beanspruchen ist. Dieser »Glutblick strahlender Augen« (ebd.: 23) findet sich etwa in den »feuchte[n] Mondesstrahlen« (DKV, DSM: 36) respektive den »großen strahlenden Augen« (ebd.: 37) Olimpias im *Sandmann*, in den »Lichtstrahlen« (DKV, RG: 25) des »große[n], helle[n] Auge[s]« (ebd.) in *Ritter Gluck* oder in dem »Feuer, was in den schwarzen Augen [Bertholds] strahlte« (DKV, DJG: 113) in *Die Jesuiterkirche in G.*<sup>448</sup>

Neben diesem Befund, der bereits mit Verweis auf Leonardo da Vincis Modell des Sehens fruchtbar gemacht wurde, findet sich auch eine ästhetische Komponente in der antiken Vorstellung der Wahrnehmung wieder. So verarbeitet Hoffmann auch das Motiv des Glanzes in seinen Werken, das sich einerseits in der Fluchtrichtung des Spiegels,<sup>449</sup> andererseits unter dem Vorzeichen der Farbigkeit fruchtbar machen lässt. Festzuhalten ist, dass in der Antike »alle glänzenden Oberflächen zugleich [als] schön« (Hatzenböckler/Wal-

Dresden« war, in der innerhalb von zwei Tagen etwa 25.000 Soldaten getötet und Teile der Dresdner Vororte stark zerstört wurden, findet sich im Brief an Kunz dagegen kaum Hinweis, jedoch notiert er in seinem Tagebuch am 28. August 1813: »Todten-Gräber zogen mit Trommel und Pfeifen auf Schlachtfeld – ich wollte hingehen, blieb aber zurück aus Besorgniß Verwundete herumtragen zu müssen – Noch spät um 8 Uhr Abends bemerkte ich eine lebhafte Kanonade.« (TAGEBUCH IV: 217) und einen Tag später: »Schlachtfeld gesehen entsetzlicher Anblick, zerschmetterte Köpfe [...] Unvergeßliche Eindrücke. Was ich so oft im Traume gesehn ist mir erfüllt worden – auf furchtbare Weise – Verstümmelte zerrissene Menschen!!« (Ebd.: 217–218)

**447** Vgl. dazu auch die »Worte eines alten Mystikers« – vermutlich Plotin – die Goethe in der Einleitung des ersten Bandes seiner *Farbenlehre* zitiert:

»Wär' nicht das Auge sonnenhaft,  
Wie könnten wir das Licht erblicken?  
Lebt' nicht in uns des Gottes eigne Kraft,  
Wie könnt' uns Göttliches entzücken?« (Goethe 1810a, XXXVIII)

**448** Vgl. dazu auch die Passage in der *Jesuiterkirche*, in der Berthold in der nächtlichen Projektionsszene monologisiert: »aus ihren [= den ›belebten‹ Figuren Prometheus'] Augen strahlte jenes himmlische Feuer, das in ihrem Innern brannte« (DKV, DJG: 117), sowie die Terminologie der »Gesichtsstrahlen« bei Eytelwein (1810: 13).

**449** Vgl. dazu auch eine Passage aus *Der goldene Topf*, in der der Spiegel als Reflexionsmedium der ›Strahlen‹ genutzt wird und so die fantastische Wirkung verstärkt: »[U]nd es war, als schossen feurige Strahlen aus dem Spiegel, die in ihr Innerstes drangen und es wohlthuend erwärmten.« (DKV, GT: 282)

zel 2009: 20) angesehen wurden, unabhängig ob sie den dezidierten Kunst- oder den alltäglichen Gebrauchsobjekten zuzurechnen waren (vgl. Perpeet 1988: 22).<sup>450</sup> Wie Aristoteles hervorhebt, ist »Glänzen [...] nichts anderes, als stetiges und geschlossenes Leuchten« (Aristoteles 1957: 96), was einmal mehr die Komponente der Projektion in Hoffmanns Poetik hervorhebt. Wenn etwa die Erzählinstanz im *Sandmann* schreibt, ihr käme »keine Rede in den Sinn, die nur im mindesten etwas von dem Farbenglanz des innern Bildes abzuspiegeln schien« (DKV, DSM: 27), dann rekurriert sie auf eine Projektion, die zunächst im Imaginären stattgefunden hat, mithin also auf die virtualisierten ›Schattenbilder‹ der Erinnerung, die im atmosphärischen Raum der Fantasie zu einem farbenfrohen und lebendigen *Gewebe* aktualisiert wurden und die nun – ebenfalls dezidiert optisch – als »Darstellung ins äußere Leben« (DKV, SB2: 69) zu tragen sind. Mit dem *Serapiontischen Prinzip*, das »wesentlich als Projektion zu verstehen« (Matt 1971: 34) ist, überführt Hoffmann das Ideal, den »Glanz« (DKV, SB2: 68) dieses Gebildes mit all seinen »Farben, Lichtern und Schatten« (ebd.: 69) adäquat zu artikulieren, in ein poetisches Programm.

Die blendende Wirkung einer hellen Oberfläche in einen dunklen Raum hat bereits Goethe (1810a: 14–16) in seiner Farbenlehre untersucht und kommt zu dem Schluss, dass sich sehphysiologische Phänomene einstellen, die den Oberflächen Qualitäten verleihen, die objektiv nicht vorhanden sind. Diese Erscheinungen nennt Goethe ›Glanzbilder‹ (vgl. ebd.: 17),<sup>451</sup> die sich insbesondere aus dem Kontrast zwischen der Helligkeit und Dunkelheit ergeben – mithin also aus dem ›Chiaroscuro‹ des imaginären Raums. Dass sich dieser Glanz durch die Fantasie konstituiert, wird etwa in einer Szene in *Der Artushof* deutlich, in der Hoffmann mit Berklinger eine Künstlerfigur skizziert, die vor einer grau grundierten, jedoch ansonsten vollkommen leeren Leinwand sitzt und ›imaginär malt‹. Das daraus entstehende imaginäre ›Werk‹ beschreibt er auch mit dezidierten Charakteristika der (Bild-)Oberfläche, etwa mit dem »Funkeln der Blumen und Metalle« (DKV, AH: 191), was einmal mehr darauf

450 Mit dieser dem Glanz beigeordneten Schönheit ist auch zu argumentieren, dass sich mit dem Schönen auch eine ästhetische Form der Lebendigkeit konstituiert – wie sich mit Verweis auf Schiller zeigen lässt (vgl. dazu das Langzitat auf Seite 442).

451 Vgl. dazu auch das ›Blooming‹, das bereits bei der Verhandlung des *Eigensinns* der Camera obscura in Kapitel 8.5 thematisiert wurde.

hindeutet, dass der Glanz durch das Zusammenspiel von Imagination und Oberfläche geschaffen wird.<sup>452</sup>

In der Hoffmann-Forschung wird bisweilen davon ausgegangen, dass sich die prominent im Märchen auftretende Lilienmetaphorik in *Der goldene Topf* auch als Fortschreibung von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* lesen lässt (vgl. etwa Goethe 1796b: 438; vgl. dazu auch Wirth 2012a: 115),<sup>453</sup> gleichwohl sie auch bildästhetisch fruchtbar zu machen ist. In diesem Kontext ist nochmals die *Farbenlehre* heranzuziehen, in der Goethe schreibt, »daß gewisse Blumen im Sommer bey Abendzeit gleichsam blitzen, phosphoresciren oder ein augenblickliches Licht ausströmen.« (Goethe 1810a: 21) Analog zu dieser Feststellung Goethes und Berklingers Schilderung seines imaginären ›Gemäldes‹ in *Der Artushof* findet sich auch im *goldenen Topf* die Metaphorik der metallisch glänzenden Blumen wieder, so heißt es etwa: »Habe ich nicht all die schönen Blumen [...] mit meinen schönsten Metallen geputzt, habe ich nicht ihre Keime wacker gehegt und gepflegt und an ihnen manche schöne Farbe verschwendet?« (DKV, GT: 290) Diese Passage ist insbesondere in das Verhältnis mit Schuberts *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* zu setzen – mithin stellt der Glanz des Metalls auch eine Schwellenüberschreitung (vgl. Kapitel 12.3) dar,<sup>454</sup> denn Schubert stellt fest, dass »der Uebergang aus dem Steinreich in das der Pflanzen und Thiere, in jeder Hinsicht in den Metallen gesucht werden« (Schubert 1808: 200) müsse: »Das ganze Reich der Metalle, scheint an den Gränzen der beyden Welten, aus dem Untergang und einer der Verwesung ähnlichen Vernichtung des Anorganischen entstanden, und

452 Vgl. dazu auch die Definition des ›Enthusiasmus‹ in Eberhards *Versuch einer allgemeinen deutschen Synonymik*, die bereits für die Verhandlung der besonderen Charakteristik des ›reisenden Enthusiasten‹ herangezogen wurde, der in einigen Werken Hoffmanns die Rolle einer Erzählinstanz einnimmt. So schreibt Eberhard (1798: 143), dass bei der Begeisterung »die *blendenden Bilder* der Einbildungskraft« den »ruhigen Gang der kalten Vernunft binden« würden, was einmal mehr die Verbindung des Glanzes mit der subjektiven Imagination hervorhebt.

453 Besonders prononciert findet sich die Lilienmetaphorik in der ›Dritten Vigilie‹ ausbuchstabiert, in der Hoffmann Fantasie und Liebe zusammen bindet, wie sich etwa in der »herrliche[n] Feuerlilie« (DKV, GT: 245), sowie in der »unendliche[n] Liebe zu der schönen Lilie« (ebd.: 246), die Anselmus »in das einsame Tal« (ebd.: 246) bringt, in dem »die Granitfelsen [...] ihre Häupter« (ebd.: 246) neigen, zeigt.

454 Vgl. dazu auch die bereits verhandelte multiple Bedeutung des Begriffs der ›Augen‹ in *Der Sandmann*, die auch als *Erzeinschlüsse* gedeutet werden können (vgl. Hoffmann 1962: 246), was angesichts der traumatischen Szene im alchemistischen Labor die Metamorphose der Figur Nathanael zu einer ›Maschine‹ markiert.

in sich den Keim der neuen, organischen Zeit zu tragen.« (Ebd.: 201) Im Kontext von Hoffmanns Pierrerien (vgl. Kesting 1990: 165–166) ist diesem Befund ebenfalls hinzuzufügen, dass Schubert in seiner Monografie feststellt, dass die »schönsten Farben, von dem Purpurroth der Granaten oder dem Rosenroth des Rubins bis zu dem schönen Grün des Schmaragds, [...] im Steinreich bloß durch die Einmischung der Metalle« (Schubert 1808: 200) auftreten. Mithin verweisen die Metalle daher implizit auch auf den *verfremdenden* und »potenzierenden« *Eigensinns* des Krystalls, der wiederum unter dem Vorzeichen der Optik und vor der Folie der Atmosphäre zu lesen ist.

Im Kontext des Virtuellen ist hier also zu fragen, ob der »Glanz«, wie sich etwa mit Blick auf Goethes Feststellungen in seiner *Farbenlehre* vermuten lässt, ein »Trugbild« darstellt, das sowohl als *Simulacrum* im Sinne Leonardo da Vincis, als auch im Sinne Baudrillards zu lesen ist.<sup>455</sup> Einmal mehr ist darauf zu verweisen, dass sich das Virtuelle in zwei Stoßrichtungen aufteilen lässt, die sich einerseits vor der Folie des (optischen) Täuschungsmotivs, andererseits aber auch mit Leibniz (1879: 53) als »eingepflanztes« Potential deuten lässt (vgl. auch Leibnitz 1847: 50). Fallen Hoffmanns »Glanzbilder« daher in die erste Kategorie, die mit deutlich pessimistischem und geradezu »maschinell« Vorzeichen zu lesen ist, wie sich mit nachfolgendem Blick auf Ryans Ausführungen andeutet?

Why is virtual reality the end of illusion? Because it posits the deliberate and cynical choice—live in the real, or live in the virtual—and as if we were seduced by the virtual into making the wrong choice. In this black and white vision, once we enter the virtual worlds of modern media, they close down upon us, and there is no way back to the real. Further on, however, Baudrillard seems to switch sides, gleefully warning us that »fortu-

455 Auch wenn Leonardo und Baudrillard offensichtlich verschiedene Vorstellungen mit dem Konzept des *Simulacrums* verbinden, so eint beiden Semantiken eine zentrale Funktionalität, die sich durch eine »Kopie« der physikalischen (Um-)Welt auszeichnet: Leonardos *Simulacra* bestehen, wie bereits mit Fehrenbach (2005: 130) ausgeführt, aus Bildern, die als »Abblätterungen von der wirklichen Welt« (Jean Paul 1804: 31) auf der Netzhaut des Auges entstehen. Damit korrespondieren diese (Trug-)Bilder durchaus mit den *Simulacra* im Sinne Baudrillards, der mit der »Substituierung des Realen durch Zeichen des Realen« (Baudrillard 1978: 9) eine ähnliche Funktion des *Simulacrums* aufruft (vgl. etwa ebd.: 3; Ryan 2015: 19).

nately all this is impossible, as if we had invested our hopes in this dystopian vision. (Ryan 2015: 23)

Wie bereits mehrfach in dieser Arbeit verhandelt, löst Hoffmann diese Frage dialektisch auf, indem er einen Dualismus von Wirklichkeiten postuliert, in der weder eine singuläre Verortung des Subjektes in einer Wirklichkeit noch eine ›chronisch dualistische‹ Verortung in beiden Wirklichkeiten erstrebenswert scheint. Vielmehr findet sich in der Besonnenheit, die ›das Ich‹ etwa mittels Ironie und Humor sowohl vom ›Geisterreich‹ (vgl. AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634) als auch vom Alltäglichen trennt, ein Ideal ausbuchstabiert, das über beide Realitäten ›gebieten‹ (vgl. ebd.: Spalten 633–634) kann. Dieser Befund zeigt sich nicht nur im Schwellenphänomen, im ›Uebergang aus dem Steinreich in das der Pflanzen und Thiere‹ (Schubert 1808: 200), der »in jeder Hinsicht in den Metallen gesucht werden« (ebd.) müsse. In den Metallen und deren ›Glanzbildern‹ findet sich in Hoffmanns Poetik vielmehr die *Schwellenüberschreitung*, das »Aequilibrieren zwischen äußerer und innerer Welt« (Jean Paul 1804: 55), als Bildästhetik ausbuchstabiert, da »die Gestalten der Oberwelt in dem Reich der Metalle noch vollkommener abgespiegelt« (Schubert 1808: 200) werden. Mithin rekurriert Schubert hier also auf die bereits mit Blick auf Moritz (1788: 4) verhandelte Idealisierung des ›Urbildes‹, die in dieser Arbeit mit dem Aufgreifen von Hoffmanns »conceptions comiques les plus supra-naturelles« (Baudelaire 1868: 392) respektive mit der ›manieristisches Mimesis‹ gefasst wurde. Die ›Glanzbilder‹ sind in Hoffmanns Poetik demnach dualistisch angelegt – sie sind durchaus *Simulacra*, die jedoch durch ihre *Verfremdung* und Potenzierung der Abspiegelung eine, um mit Jean Pauls (1804: 178) Worten zu sprechen, »humoristische Parallele zwischen Realismus und Idealismus, zwischen Leib und Seele vor dem Angesichte der unendlichen Gleichung« ziehen und so ein »Gleichgewicht und einen Antagonismus zwischen Sub- und Objekt« (ebd.: 55) konstituieren.

Den Wahnsinnigen fehlt diese Besonnenheit, daher stellt Schubert – mit hin eine Instanz in der zeitgenössischen Psychiatrie um 1800 – auch fest, dass »die Somnambülen nicht bloß die unmittelbare Berührung, sondern selbst die Annäherung von Metallen sehr deutlich, und oft schmerzhaft empfinden.« (Schubert 1808: 336)<sup>456</sup> Gleichzeitig besitzen diese ›Somnambülen‹ jedoch, um

456 In Hoffmanns Werk findet sich dieses Motiv etwa in *Die Abenteuer der Sylvesternacht* in der Szene in der Kellerkneipe ausbuchstabiert (vgl. DKV, ASN: 336).

in Schuberts Terminologie zu bleiben, eine geradezu ›atmosphärische‹ Ausstrahlung: »Jene Atmosphäre, wenn wir diesen Ausdruck hier brauchen wollen, ist nun bey einigen lebenden und sonst gesunden Personen von solchem Umfang, daß diese selbst von ziemlich entfernt unter ihren Füßen, oder neben ihnen verborgnen Metallen einige deutliche Empfindung haben.« (Ebd.: 356) Hoffmanns Künstler:innen, die er als Figuren in seinem Werk auftreten lässt, sind also nicht ausschließlich mit einem exklusiv defizitärem Vorzeichen zu lesen – denn sie besitzen durch diese im Somnambulismus angelegte Atmosphäre eine Übertragungsfunktion, um ihre Umwelt besonders wahrzunehmen und anschließend zu ›entzünden‹ (vgl. etwa DKV, SB2: 69; DKV, DSM: 26). Schubert (1808: 355) spricht in diesem Zusammenhang vom »Galvanismus«, während Hoffmann mit dem ›elektrischen Schlag‹ (vgl. DKV, DSM: 26) ein ›phantasmagorisches Phänomen‹ (vgl. Gamper 2009: 245; DKV, ASN: 334) bemüht, das sich auch mit dem Vorzeichen des Atmosphärischen lesen lässt.<sup>457</sup> Gleichwohl Schubert jedoch den ›Somnambülen‹ ein Delirium unterstellt, da sie »außer ihnen befindliche Gegenstände erkennen, ohne sie eigentlich zu sehen« (Schubert 1808: 356), interpretiert Hoffmann diese Charakteristik mit einem durchaus positiven Vorzeichen – so zeichnet sich Hoffmanns Ideal einer ›erfolgreichen‹ Künstler:in dadurch aus, dass sie, wie etwa mit der Figur Theodors in *Das öde Haus* ausbuchstabiert (vgl. etwa DKV, DÖH: 164–165), einerseits diese ›atmosphärische‹ Übertragungsfunktion eines »Somnambulen« (ebd.: 164) besitzt, gleichzeitig jedoch das Alltägliche besonnen ›abspiegeln‹ und ›potenzieren‹ kann. Aus diesem Grund ist ein gewisses Maß an Somnambulismus auch für die ›erfolgreiche‹ Künstler:innenfigur notwendig, denn bei einer ›gesunden‹, mithin ›prosaischen‹ Person ist das »geistige Auge [...] nahezu blind« (Krämer 2001: 349).<sup>458</sup> Geradezu paradox scheint dabei, dass auch für die distanzierte Besonnenheit das Auge eine zentrale Stellung einnimmt, das »als Fernsinn par excellence [...] seine objektivierende Rolle [...] zu spielen vermag, in dem es auf Distanz zum Objekt bleiben kann.« (Ebd.:

457 Vgl. dazu auch den Glanz als Phänomen eines ›electrisierten Cörpers‹, wie es etwa Waitz (1745: 5) ausbuchstabiert: »Wenn ein *electrisirter* Cörper nahe zu jedweden andern gebracht wird; so entsteht an denen äußern Theilen solcher Körper ein Glanz«.

458 Hoffmann verhandelt diesen Befund besonders zu Beginn des *Nachtstücks* (!) *Das öde Haus*, wenn der besondere Wahrnehmungsmodus Theodors mit dem Sehen einer Fledermaus verglichen wird (vgl. DKV, DÖH: 163–164). Dem gegenüber ist die Figur Claras in *Der Sandmann* anzuführen, die dem Ideal einer ›aufgeklärten‹ und rationalen Persönlichkeit entspricht und daher zwar ein glückliches, jedoch auch zutiefst profanes Leben führt (vgl. DKV, DSM: 22–23, 32, 49).

359) Mithin wirkt die Atmosphäre in Hoffmanns Poetik daher in zwei Richtungen: Einerseits macht sie die ›Lichtstrahlen‹ bei der Introspektive, mithin dem *Lesen* der erinnerten Schattenbilder sichtbar, die das Künstler:innensubjekt »in den engen Raum seines Gehirns einschachteln« (DKV, SB2: 34) musste. Durch diese selbstreflexive Rezeption ›errichtet‹ die ›erweiterte Autor:in‹ zunächst eine imaginäre und dezidiert *räumliche* Topologie, mithin eine »semantic landscape« (Lévy 1998: 47) im »Geisterreiche« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 658) ihres Imaginären.

Andererseits ist die »metonymische Engführung von Seher und Dichter« (Kleinschmidt 2012: 538), wie mit Verweis auf die antike Vorstellung eines ›lichthaften Auges‹ (vgl. Perpeet 1988: 21) ebenfalls als Projektion zu denken. »Das Auge ist das Sprachorgan des Gefühls« (Novalis 1901a: 304) notiert Novalis, was verdeutlicht, dass ein romantisches Genie die imaginären Inhalte nicht nur in die Außenwelt zu kommunizieren, sondern geradezu zu projizieren hat.<sup>459</sup> Nachdem Hoffmann mit der *Serapiontik* diese Projektion in ein poetisches Programm überführt, ist das ›serapiontische Schauen‹ demnach nicht nur als Rezeption, sondern auch als dezidiert optische Projektion zu deuten, die »die Darstellung ins äußere Leben« (DKV, SB2: 69) trägt.<sup>460</sup> Auch in der äußeren Welt benötigen diese Strahlen, analog zu den imaginären Lichtstrahlen in Leonardo da Vincis Kognitionsmodell, ein Medium respektive ein »Vehikel« (Novalis 1901b: 648) das diese sichtbar macht. Mit der Phantasmagorie der *Laterna magica* findet sich bei Hoffmann diese Sichtbarmachung mittels maschineller Hilfsmittel ausbuchstabiert, indem die virtuellen Bilder auf den Rauch

459 Vgl. dazu einmal mehr Jean Pauls Typologie der Genies in seiner *Vorschule der Ästhetik*. Während das »weibliche oder passive Genie [...] reicher an empfangender als schaffender Phantasie« (Jean Paul 1804: 42–43) ist, zeichnet sich »[d]as geniale Ideal« (ebd.: 74) durch seine Fähigkeit aus, seine imaginären Bilder nach außen zu tragen. Mit der ›ge-scheiterten‹ Künstlerfigur Bertholds buchstabiert Hoffmann dieses Ideal in *Die Jesuitenkirche in G.* aus: Berthold klagt nicht nur darüber, dass er die Gestalten, die ihm in seiner Fantasie erscheinen, nicht in ein bildliches Kunstwerk überführen kann, sondern beschreibt auch die Darstellungsweise, wie sich ihm die Bilder in seinem Imaginären präsentieren: »Dieser Lichtpunkt sollte die herrlichste Gestalt sein, die je eines Bildners Fantasie aufgegangen; aber vergebens strebte ich, wenn sie im Traume von Himmelsstrahlen umflossen mir erschien, ihre Züge zu erfassen.« (DKV, DJG: 133)

460 Vgl. dazu auch Serapions Monolog in *Der Einsiedler Serapion*: »[U]nd vor meinen Augen begeben sich die wunderbarsten Ereignisse und Taten. Viele haben das auch unglaublich gefunden und gemeint, ich bilde mir nur ein, das vor mir im äußern Leben wirklich sich ereignen zu sehen was sich nur als Geburt meines Geistes, meiner Fantasie gestalte.« (DKV, SB2: 33)

im Zimmer projiziert werden und so in eine bewegte, *lebendige* und dreidimensionale Medialität transformiert werden (vgl. Kapitel 8.6). Dieses maschinelle Wirkprinzip ist auch als Poetologie zu verstehen – die imaginären Bilder sollen, wie es im *Serapiontischen Prinzip* ausbuchstabiert wird, ein poetisches Programm erfüllen, indem sie »mit einer plastischen Ründung, mit einem glühenden Leben« (DKV, SB2: 34) hervortreten. Das Atmosphärische sorgt also dadurch, dass das sehende respektive ›projizierende‹ Subjekt eine dezidiert *räumliche* Projektion in die Atmosphäre vollzieht.<sup>461</sup> Es entsteht also wiederum ein topologischer ›Ort‹, eine »mobile and irregular semantic landscape« (Lévy 1998: 47) aus den Lichtfäden, die von den Rezipient:innen – analog zur ›linienhaften‹ Marmorierung in *Die Jesuiterkirche in G.*, zu den arabischen Zeichen des Landsitzes in *Das steinerne Herz* oder den Wandgemälden im *Artushof* – gelesen werden sollen.<sup>462</sup> Diese in das »Vehikel« (Novalis 1901b: 648) des »Aether[s]« (ebd.) eingeschriebenen Topologien bedingen »die Affection durch die Objecte oder ihren Schein selbst, oder durch Zeichen, mittelst welcher sie die Leser und Zuhörer nöthigen, die bezeichneten Objecte selbst in sich hervorzubringen.« (Ebd.: 647) Wie das nachfolgende Kapitel zeigt, lässt sich diese Form der Artikulation nicht nur als ›Lichtmalerei‹ respektive, um mit Goethe (1796a: 173) zu sprechen: als ein »wunderliches Luftgemälde« – deuten, sondern bekommt Mitte des 20. Jahrhunderts ein Adäquat, das diese poetische Programmatik in ein Computerprogramm überführt.

**461** Es ist demnach auch zu fragen, ob das Atmosphärische, das durch seine Unbestimmtheitsstellen, dunklen Nischen (›Chiaroscuro‹) und nebulösen Verzerrungen (*sfumato*) als optisch ausbuchstabiertes Gegenkonzept zur Aufklärung zu denken ist. Die antike Lichtmetaphorik, die als Markierung für epistemische Evidenz bereits seit der Antike Verwendung findet (vgl. etwa Perpeet 1988: 21) ist dabei in einer Fluchtlinie mit der Metaphorik der (frühen) Neuzeit zu lesen, in der ebenfalls Analogien »des Einsehens, der Klarheit, der Abbildung, der Reflektion, des Spiegels und der Perspektivität [sic!]« (Krämer 2001: 347) Verwendung finden. Wie bereits in dieser Arbeit ausgeführt, ist insbesondere die ›Klarheit‹ in Hoffmanns Poetik ambivalent zu lesen, wie sich etwa mit der Figur Claras und den optischen Eigenschaften von Nathanaels ›Perspektiv‹ (*Der Sandmann*) zeigen lässt (vgl. Kapitel 8). Hoffmann *verfremdet* also ›Maschinen‹ der aufklärerischen Evidenzgewinnung, indem etwa das Perspektiv gerade keine objektive ›Wahrheit‹ ans Licht bringt/zu Tage fördert und der Spiegel keine isomorphe respektive kartesische Abbildung ermöglicht.

**462** Besonders komprimiert offenbart sich dieser Befund in der Rahmenhandlung der *Serapions-Brüder*, die den *Artushof* einleitet. So wird diese *Erzählung*, deren Titel bereits auf eine deutlich ›räumliche‹ Konfiguration hindeutet, als Wiedergabe von Cyprians Erinnerungen ausgegeben, die ihn »entzündeten« (DKV, SB2: 176).