

6 Zum Imaginären im Hoffmann-Korpus

Das Schattenreich ist das Paradies der Phantasten.

Immanuel Kant: TRÄUME EINES GEISTERSEHERS (1766)

Wie sich bereits abzeichnet, stellt in Hoffmanns Œuvre die Einbildungskraft ein zentrales Motiv dar, das aus verschiedenen Perspektiven verhandelt wird. Insbesondere unterscheidet Hoffmann die ›besonnene‹ Einbildungskraft als zentrale Charakteristik des Genies (vgl. etwa Kapitel 4.3 zur Genieästhetik) und die zügellose, überbordende Einbildungskraft, die – zumindest konnotativ – dem Wahnsinn beizuordnen ist (vgl. dazu auch Eberhard 1800: 286). Gleichzeitig wurde bereits herausgearbeitet, dass in Hoffmanns Poetik das Potential zum ›Genie‹ nicht ausschließlich der historischen Autor:in eines Kunstwerks zugesprochen wird, sondern dass vielmehr die Rezipient:innen als ›erweiterte Autor:innen‹ (vgl. Novalis 1901b: 34) respektive als ›creators‹ des imaginären Kunstwerks selbst Charakterzüge dieses Genies aufweisen müssen.

Um Hoffmanns Verständnis des Imaginären zu untersuchen, ist zunächst einzugrenzen, mit welcher spezifischen Auslegung das Imaginäre in seinem Werk ausbuchstabiert wird. Einmal mehr bietet sich für dieses Vorhaben ein Blick auf die *Beethoven-Rezension* an, die, wie bereits ausgeführt, als Hybrid zwischen (musik-)ästhetischem Fachaufsatz und, durch ihre spätere Übernahme in die *Kreisleriana* (vgl. DKV, K1: 52), auch als fiktionales Werk zu lesen ist. Die Beschäftigung mit einem Text über Musik bietet sich auch deswegen an, weil die performative Ästhetik eines Musikstücks das Ephemere imaginärer

Wirklichkeiten verdeutlicht, die sich durch das individuelle Rezeptionsereignis konstituieren.¹⁰⁸ In der Auseinandersetzung mit den ästhetischen Qualitäten der Musik skizziert Hoffmann das Imaginäre in typisch romantischer Interpretation, wenn er schreibt: »Die Musik schliesst dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äussern Sinnenwelt, die ihm umgiebt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurücklässt, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben.« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 631)

Hoffmann liefert hier bereits eine erste Definition des Imaginären, das er als divergent zu der Realität (»unbekanntes Reich« (ebd.), »nichts gemein [...] mit der äussern Sinnenwelt« (ebd.)) und durch diese Autonomie zunächst als unbestimmbar auffasst. Das Ablösen dieses »Reichs« von der Wahrnehmungswelt der tatsächlichen Wirklichkeit könnte, um Jean Pauls Hierarchie der Einbildungskraft nochmals aufzugreifen, als letzte Stufe der Imagination angesehen werden. Konform mit der Definition der kantischen Einbildungskraft als Konstituens der »ästhetischen Idee« geht die von Hoffmann umrissene »Unaussprechlichkeit«, die sich in die von Kant (1797: 301) aufgezeigte Unbestimmbarkeit der geniehaften Imagination – mithin der »Einbildungskraft in Freyheit« (ebd.: 328) – einschreiben lässt.

Welche (mediale) Strategie wählt daher Hoffmann, um die von Kant postulierte Inadäquanz des Sprachausdrucks zur Artikulation der »unbegrenzten Mannigfaltigkeit« (ebd.) einer ästhetischen Idee zu kompensieren? Wie Steinecke (1997: 191) ausführt, zeichnet sich Hoffmanns Arbeitsweise dadurch aus, »daß es ihm gelingt, für neue Einsichten auch neue Formen der Darstellung zu finden, die Elemente der Erörterung und Erzählung, des Nachempfindens und der Analyse miteinander verbinden.« Die grundsätzliche Herausforderung der Verschriftlichung eines Musikerlebnisses – oder von imaginären Wirklichkeiten im Allgemeinen – ist nicht nur die von Steinecke (ebd.) aufgezeigte Problematik der Translation von einer medialen Ausdrucksform in eine andere, sondern insbesondere die Artikulation des subjektiven Rezeptionsphänomens, das »alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurücklässt« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 631). Die »Unmöglichkeit dieses Prozesses« sei, so Steinecke (1997: 191) weiter, ein bestimmender Diskurs in der Roman-

108 Nachdem der Text später Eingang in die *Fantasiestücke* findet, die auch ein musikalisches Konnotat erhalten (vgl. dazu den Exkurs zu der spezifischen Schreibart des Begriffes »Phantasie« auf Seite 135), ist erneut darauf hinzuweisen, dass die »Fantasie« in dezidiert musikalischer Lesart als freie Improvisation *ohne* schriftliche Fixierung gelten kann.

tik,¹⁰⁹ der jedoch zumeist darauf abzielte, »die Differenzen dennoch zu überbrücken.« Dementsprechend löst Hoffmann diese Differenzen mit einer, wie in Kapitel 3.3 umrissen, intermedialen Arbeitsweise auf: Der wörtlichen Unbestimmbarkeit der evozierten Gefühle setzt er eine Beschreibung von Situationen und Szenarios entgegen, die er als Analogie zum Musikerlebnis gebraucht. Hoffmanns Ziel in der *Beethoven-Rezension* ist, nachzuweisen, dass Beethovens Kompositionsstil, der damals als »undiszipliniert« und »nur einer zügellosen Phantasie folgend« kritisiert wurde (vgl. Allroggen 2012: 414; Gess 2015: 17), durch das individuelle Hörereignis eine innere Struktur entfaltet (vgl. dazu auch AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634). Der Problematik der Unartikulierbarkeit dieser Gefühle begegnet er mit einer synästhetischen Arbeitsweise, indem er räumliche Szenarios beschreibt, die »analoge« Emotionen auslösen – ein Vorgehen, das Peter von Matt (1971: 1) als »neuartig« beschreibt.

Zu Beethovens Musik schreibt Hoffmann:

So öffnet uns auch Beethovens Instrumental-Musik das Reich des Ungeheuren und Unermesslichen. Glühende Strahlen schießen durch dieses Reiches tiefe Nacht, und wir werden Riesenschatten gewahr, die auf- und abwogen, enger und enger uns einschliessen, und alles in uns vernichten, nur nicht den Schmerz der unendlichen Sehnsucht, in welcher jede Lust, die, schnell in jauchzenden Tönen emporgestiegen, hinsinkt und untergeht, und nur in diesem Schmerz, der, Liebe, Hoffnung, Freude in sich verzehrend, aber nicht zerstörend, unsre Brust mit einem vollstimmigen Zusammenklänge aller Leidenschaften zersprengen will, leben wir fort und sind entzückte Geisterseher. (AMZ, BEETHOVEN I: Spalten 632–633)

Der Begriff der (impliziten) »Hörer:in« muss innerhalb dieses Kontexts in einer dualen Semantik interpretiert werden: Die technische Reproduzierbarkeit der Musik war zu Beginn des 19. Jahrhunderts nur insofern gegeben, als dass

109 Verdeutlichen lässt sich dieser Befund, wenn der Text der Rezension in den neuen Kontext der *Kreisleriana* eingebettet wird (vgl. DKV, K1: 52–82). Als Autor des Textes präsentiert sich nun nicht mehr der (anonyme) Musikrezensent Hoffmann, sondern die fiktive Figur Johannes Kreisler, die, wie Steinecke/Allroggen (2006b: 638–639) anmerken, im Vergleich zu Hoffmann eine deutlich pointiertere Position zur symbolhaften Fixierung der Musik in Zeichen einnehme. Kreisler spricht sich deutlich und vehement gegen die Idee aus, Musik könne in Symbolen codiert werden, denn »vergeblich ringen wir danach, diese [die Musik] in Zeichen festzubannen« (DKV, K2: 454). Auch in Hoffmanns musikwissenschaftlichen Texten findet sich diese Vorstellung wieder; so schreibt er etwa in seinem Aufsatz *Alte und neue Kirchenmusik*, dass die Fixierung die »Musik zur spekulativen Wissenschaft entstelle« (vgl. DKV, KM: 507).

Partituren auch für den Hausgebrauch am heimischen Instrument zur Verfügung standen.¹¹⁰ Durch diesen Befund zeigt sich besonders deutlich, dass das Imaginäre in einem individuellen Syntheseprozess konstituiert wird, bei dem die selbstreflexive Vergegenwärtigung der Rezeption nachfolgt: Das ›Hörerereignis‹ findet daher nur dann statt, wenn das rezipierende Subjekt nicht nur *Leser:in* der Partitur, sondern auch *Interpret:in* der Noten ist. Ob diese Interpretation wiederum rein imaginär durch Antizipation oder durch das praktische Spiel am Instrument stattfindet, ist dabei von nachrangiger Bedeutung, vielmehr ist die Potentialität des Textes respektive der Partitur hervorzuheben, auf die Hoffmann rekurriert. Festzuhalten ist, dass das Imaginäre durchaus in einem Verhältnis zu einem – mitunter mimetischen – Zeichensystem steht, gleichwohl diese Zeichen als initialer ›Auftakt‹ »nicht die Folie, sondern nur die Fassung« (Jean Paul 1804: 69) für das Imaginäre darstellen (vgl. dazu auch DKV, KM: 507). In dezidiert semiotischer Terminologie artikuliert sich das (musikalische) Kunstwerk also mittels »vorausgegangenen, evozierten und negierten Codes« (Eco 2002: 310). So sind die ›räumlichen‹ Beschreibungen, die Hoffmann als Analogien zur Gefühlsartikulation benutzt, als *remediierte* (vgl. Bolter/Grusin 2002: 45) Symbolkonglomerate zu lesen, was den idealisierten, mithin feierlich-pathetischen (vgl. dazu auch Steinecke/Allroggen 2006b: 668) Duktus der Darstellung bedingt und in einer Kontinuität mit Jean Pauls »Veredlung durch Form« (Jean Paul 1804: 68) zu lesen ist.

Exkurs: Typografie als intermediales Artefakt

Hoffmann nutzt sehr ausgiebig die Möglichkeit, Notenzitate als Partitur in den Fließtext seiner Rezensionen zu integrieren, um sich, wie Willer (2015a: 218) betont, äußerst detailliert mit den ausgewählten Stellen innerhalb der zu analysierenden Werke auseinanderzusetzen. Die Verbindung von textueller Beschreibung des Rezeptionsmoments und Partitur (vgl. dazu etwa AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 637) lässt sich, so Willer (2015a: 218) weiter, als Versuch Hoffmanns interpretieren, eine »hochauflösende[] Beschreibungstechnik« zu etablieren, die ohne metaphorische bzw. synästhetische Analogien funktioniert – auch weil sie an die notenlesende Kenner:in gerichtet ist. Dass dieser

110 Die *Allgemeine musikalische Zeitung*, in der die Rezension zuerst erschienen, listet daher zu Beginn der Rezensionen Preise und Bezugsquelle der Noten auf (vgl. AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 630). Auch die Druckqualität der Partiturseiten findet gleichrangig zur ästhetischen Analyse Beachtung (vgl. dazu auch Willer 2015a: 217).

Abschnitt der Rezension nicht in den *Kreisleriana* übernommen wird, ist nicht nur durch seinen zielgruppenspezifischen musikwissenschaftlichen Fokus begründet, sondern lässt sich auch als künstlerische Entscheidung Hoffmanns lesen, als ›Spiel‹ mit den nun entstehenden Ambivalenzen des Imaginären, um den »Spielraum« (BRIEFE I: 176) der ›Manier Callot's‹ durch die »Generierung und immer neuen Zusammensetzung von Vorstellungsinhalten« (Caduff 2003: 153) zu erweitern.

Dass Willers These einer ›hochauflösenden Beschreibungstechnik‹ tatsächlich zu kurz greift, um Hoffmanns Verfahren der Mischung von Fließtext und Partitur zu erfassen, wird besonders in einem Absatz aus dem Aufsatz *Alte und neue Kirchenmusik* deutlich, in dem Hoffmann die Partitur als Versuch einer Fixierung von Musik kritisiert: Durch die Verschriftlichung gerate die Kunst in die Domäne der Wissenschaftlichkeit (vgl. auch die ›ästhetischen Messkünstler‹ in der *Beethoven Rezension*) und würde so ihrer ›kultischen‹ Wirkästhetik beraubt (vgl. DKV, KM: 507). Gleichwohl finden sich in diesem Aufsatz auch Partiturzitate: So ist Hoffmanns Kritik an der Verschriftlichung nicht als grundsätzliche Ablehnung zu verstehen, sondern vielmehr als Kritik an der Praxis, diese Partituren als eine Art deterministisches Faktum anzusehen, das keinerlei Interpretation bedarf. Die Partitur ist demnach gerade *nicht* Bestandteil einer ›hochauflösenden Beschreibungstaktik‹ sondern vielmehr Teil eines hypermedialen ›Spiels‹, dessen Ziel nicht die Reduktion der Ambiguität darstellt, sondern vielmehr als Affordanz zur Imagination zu lesen ist, die die Performanz respektive die Genese gegenüber dem abgeschlossenen Kunstwerk privilegiert (vgl. dazu auch Bolter/Grusin 2002: 31; Krämer 2001: 354).

Die Anreicherung eines Texts mit nichtalphabetischen Zeichen findet sich auch in privaten Texten Hoffmanns, wie nachfolgend mit einem Auszug aus dessen persönlichen Tagebüchern kurz dargestellt werden kann. So verwendet er kleine gemalte ›Icons‹ (siehe Abb. 4), um den Tagebucheintrag mit einer selbstreflexiven Emotionsebene anzureichern, die auch als ›Folie‹ gedacht werden kann, mit deren Hilfe die jeweilige Passage zu lesen ist. Deutlich wird dieser Befund insbesondere bei Hoffmanns Symbolen für seinen Alkoholkonsum, deren Semantik er durch eine qualitative Abstufung weiter ausdifferenziert: So zeichnet Hoffmann einen Becher, um seine ›Trunkenheit‹ für den jeweiligen Tag anzudeuten und einen Becher mit Flügeln, der stellvertre-

tend für den ›exaltierten Rausch‹ zu lesen ist.¹¹¹ Es bleibt Spekulation, ob das Icon für den angedachten Suizid (vgl. dazu auch Wittkop-Ménardeau 2004: 74), das sich an zwei Stellen im Tagebuch findet, als Präzisierung des Tagebucheintrags oder aber als Kompensation zur Artikulation des Unausprechlichen zu deuten ist.

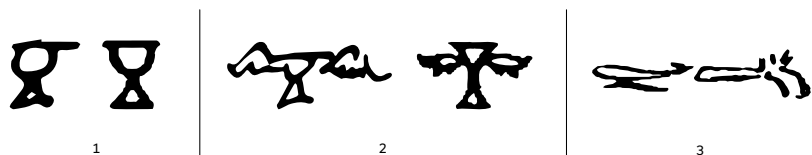


Abb. 4. Digitalisate aus der 1915 publizierte Druckausgabe von Hoffmanns Tagebüchern. Das Zeichen für ›Trunkenheit/Alkoholkonsum (1), links als Hoffmanns Zeichnung und rechts als eigens angefertigter Bleisatzletter; das Zeichen für ›(exaltierten) Rausch‹ (2) links als Hoffmanns Zeichnung und rechts als eigens angefertigter Bleisatzletter sowie das Zeichen für das Unausprechliche: die Überlegung zum Suizid (3) als Hoffmanns Originalzeichnung (keine Entsprechung im Bleisatz). Quelle: Eigene Darstellung unter Verwendung der Druckausgabe von 1915 (Verlag Gebrüder Paetel, Berlin).

6.1 Zum ›Wunderlichen‹ und ›Wunderbaren‹

Alles wahre Wunderbare ist für sich poetisch.

Jean Paul: VORSCHULE DER AESTHETIK (1804)

In seiner Monografie *Elektropoetologie* beschäftigt sich Michael Gamper eingehend mit dem Begriff des ›Wunderbaren‹, der insbesondere im Barock eine signifikante Neukonstituierung erfahren hat: Während das ›Wunderbare‹ zunächst als Attribut des »Göttlich-Mirakulösen« (Gamper 2009: 37) aufzufassen ist, wandelt sich die Bedeutung schließlich zu einer naturwissenschaftlich geprägten Semantik, um das ›Erstaunlich-Neue‹ zu konzeptualisieren (vgl. ebd.).

¹¹¹ Die Typograf:in, die die handschriftlichen Tagebücher um 1915 mittels Bleisatz in ein standardisiertes Schriftraster überführen muss, fertigt dafür eigens zwei Bleisatzlettern an, um Hoffmanns Ikonografie abdrucken zu können (vgl. Müller 1915, LXXXI).

Festzustellen ist, dass die fundamentale Eigenschaft des ›Wunderbaren‹ als ›umbrella term‹ für obskure Kräfte, die nur indirekt durch ihre Repräsentation zu beobachten sind, erhalten bleibt – ein Phänomen, das sich mit dem besonderen Verhältnis der Naturwissenschaften mit der zeitgenössischen Kultur des Experiments erklären lässt.¹¹² Mit dem Begriff des ›Wunderbaren‹ ist ferner eine gewisse ›poetische Anreicherung‹ verbunden, nämlich überall dort, »wo jenseits der Evidenz der Effekte eine epistemologische Lücke klaffte, die mit poetologischen Mitteln überspielt werden konnte« (ebd.: 38).

Im Zusammenhang mit Hoffmanns Werk ist das ›Wunderbare‹ insbesondere im Kontext der Erzählung *Das öde Haus* zu verhandeln, die zu Beginn des zweiten Bands der *Nachtstücke* erscheint und bisweilen als »Spiegelgeschichte zum *Sandmann*« (Schneider 2015a: 330) gelesen wird. Hoffmann etabliert hier – ähnlich zu den später veröffentlichten *Serapions-Brüdern* – eine Gesprächssituation zwischen drei Freunden, die als Rahmenhandlung eine durch die Erzählfigur Theodor vorgetragene Binnengeschichte einfasst. Dieser Rahmenhandlung ist wiederum ein einleitender Satz einer nicht näher ausgeführten Erzählinstanz vorangestellt: »Man war darüber einig, daß die wirklichen Erscheinungen im Leben oft viel wunderbarer sich gestalteten, als alles, was die regste Fantasie zu erfinden trachte.«¹¹³ (DKV, DÖH: 163). Das Gespräch der Rahmenhandlung ist davon geprägt, dass die drei Freunde »über das Verhältnis von Alltag und Wunderbarem« (Steinecke 2009: 1005) sprechen und dabei die »Sehergabe« (DKV, DÖH: 164) Theodors herausarbeiten, die als besondere Veranlagung beschrieben wird (vgl. ebd.: 163–164), welche ihn auch für die Rolle des Erzählers der Binnenhandlung prädestiniert. Einleitend stellt Franz in der Rahmenhandlung folgende rhetorische Frage, um die besondere Anlage seines Freundes Theodor zu fassen: »Glaubst du denn nicht, daß das Erkennen, das beinahe noch schönere Ahnen der Wunder unseres Lebens manchem verliehen ist, wie ein besonderer Sinn?« (Ebd.: 163) Es ist demnach festzuhalten, dass die ›Sehergabe‹ Theodors vornehmlich als Wahrnehmungsmodus zu interpretieren ist, und, unter Vorgriff auf das spä-

112 Das Experiment changierte um 1800 zwischen einem Mittel der objektiven Wissensgenerierung durch empirische Methodik und einer sensationsheischenden, mithin ›phantasmagorischen‹ Vorführung (vgl. Gaderer 2009: 16–17).

113 In seinen Kommentaren zu den *Nachtstücken* merkt Kaiser (2010: 363) an, dass diese Passage als Kommentar Hoffmanns zur Verteidigung seines fantastischen Erzählens in der direkten Auseinandersetzung gegen das historische Erzählen im Stil Sir Walter Scotts zu interpretieren sei.

ter von Hoffmann etablierte *Serapiontische Prinzip*, als Hybrid zwischen mimetischer und amimetischer Wahrnehmungs- und Erzählweise zu deuten ist: Theodor rekurriert dabei auf tatsächlich erlebte Begebenheiten, deren ›Schattenbilder‹ in seiner Erinnerung jedoch mit deutlich lebendiger ›Inkarnation‹ wiedergegeben werden. Eine der Schlüsselpassagen, die für die nachfolgenden Überlegungen von zentraler Bedeutung ist, findet sich ebenfalls in der Rahmenhandlung in einem Dialog zwischen Lelio und Theodor. Auf die Unterstellung von Lelio, dass er »ganz was Besonderes im Kopfe zu haben scheint, da er mit solch seltsamen Blicken in das Blaue heraus schaut« (ebd.: 164) entgegnet Theodor, dass seine Blicke seltsam seien, »so lang darin der Reflex des wahrhaft Seltsamen« (ebd.) angelegt sei, das er »im Geiste schaute« (ebd.). In dieser Introspektive ist mithin ein synthetisierender Prozess zu verorten, der die Leerstellen der als symbolisierte Schattenbilder memorierten Erlebnisse mittels imaginativer Kraft zu einem neuen Kunstwerk ergänzt. Daher finden sich in der Erzählung auch Elemente, die sich dediziert nicht auf Phänomene beziehen, die sich in der erzählerischen Wirklichkeit (›diegetischen Realität‹) zugetragen haben, sondern durch den besonderen Wahrnehmungsmodus Theodors entstanden sind. Nachdem dieses imaginäre Kunstwerk von dezidiert bildlicher Medialität ist, sind dessen Phänomene nur deswegen zu artikulieren, weil Theodor das erwähnte Talent der ›besonderen‹ Wahrnehmung – sowohl der reflexiven Innenschau als auch der ›besonderen‹ Beobachtungsgabe der äußeren Realität – besitzt. Um das Spezifikum von Theodors ›Sehergabe‹ nachzuvollziehen, ist zunächst die Ambivalenz des ›Sehens‹ als Wahrnehmungsmodus im romantischen Denken herauszustellen: Obwohl etwa Novalis betont, dass »sämtliches Wahrnehmungsvermögen [...] dem Auge« (Novalis 1901a: 2) gleicht und sich auch Hoffmanns Poetik durch eine »Vorgängigkeit des Visuellen« (Kremer 2003: 177) auszeichnet, scheint der Wahrnehmungsmodus des ›Sehens‹ frappierend begrenzt: »Wir sehen, aber wir schauen nicht, wir registrieren, doch wir erkennen nicht, wir nehmen auf – aber nicht wahr.« (Schnell 2000: 13) Die automatisierten Komponenten der Wahrnehmung sind also Ergebnis eines ständigen unterbewussten Selektionsprozesses, der als eine Art ›Kompromiß‹ zwischen dem initialen Reiz, den intrinsischen Erwartungen und den physiologischen Einflüssen (vgl. Pieper 1979: 31–33) zu lesen ist. Mit Verweis auf Kaiser (1988: 33), der betont, Hoffmanns Poetik ziele bewusst auf eine »Verfremdung der automatisierten Wahrnehmung« ab, ist daher festzuhalten, dass Theodors ›Sehergabe‹ zunächst als ›Schauen‹ einzuordnen ist, mithin als ein Perzeptionsmodus, der nicht auf die kontinuierliche Optimierung der kognitiven Last ausgerichtet ist, sondern vielmehr

eine Vergegenwärtigung der bewussten Wahrnehmung der »äußern Objektwelt« (Matt 1971: 22) darstellt. Gleichwohl bleibt die Kognition nicht auf die reine »äußere Welt« beschränkt, vielmehr ist die Wahrnehmung, die Hoffmann mit Theodor ausbuchstabiert, als symbiotischer Vorgang zwischen Phantasie und Perzeption angelegt: »Schauen« aber heißt auch hier nicht die Welt beobachten, sondern sie mit einem dichten changierenden Gewebe der Phantasie [zu] überziehen« (ebd.: 34). Dieser Prozess ist nur durch eine (selbst-)reflexive Introspektive denkbar: So umfasst das »Schauen« in romantischer Denkweise nicht nur die Rezeption der äußeren Wirklichkeit, sondern insbesondere auch den Blick nach Innen auf das »innern Reich« (AMZ, BEETHOVEN II: Spalte 633) der Phantasie. In der zeitgenössischen Psychologie des *Mesmerismus*, die in *Das öde Haus* ebenfalls motivisch bearbeitet wird (vgl. DKV, DÖH: 184), wird diese doppelte Konstitution der Kognition als »innres Auge« (Schubert 1840: 125) gelesen, das zwischen ontologischer und phantastischer Wirklichkeit oszilliert, sodass Theodor – analog zu der von Jean Paul (1804: 30) aufgerufenen Komponente der Phantasie als Zusammenführung heterogener Elemente – »antipodische Dinge zusammen stellt und Beziehungen heraus fantasiert, an die niemand denkt« (DKV, DÖH: 164). Dass Theodor zwischen beiden Wahrnehmungsmodi changieren kann¹¹⁴ und gleichzeitig eine reflexive, mithin »besonnene« Distanz seines »Ichs« zu den Bildern seiner Einbildungskraft beibehält (vgl. dazu auch Gaderer 2015: 63), macht ihn zu einer der wenigen »erfolgreichen« Künstler:innenfiguren, die Hoffmann in seinem *Ceuvre* ausbuchstabiert.

Im Kontext des *öden Hauses* lassen sich die unterschiedlichen Wahrnehmungsmodi anhand der semantischen Differenz zwischen den Begriffen »wunderlich« und »wunderbar« näher exemplifizieren: Im Text findet sich dazu eine Diskussion, die zu Beginn der Rahmenhandlung geführt wird, nachdem Theodor die Verwendung des Attributs »Verwunderlich« durch seinen Freund Lelio kritisiert: Laut ihm sei das »Wunderliche« als »alle Äußerungen der Erkenntnis und des Begehrens [...], die sich durch keinen vernünftigen Grund rechtfertigen lassen« (DKV, DÖH: 164) definiert. »Wunderbar« dagegen seien alle Phänomene, die »man für unmöglich, für unbegreiflich hält« (ebd.) und »die bekannten Kräfte der Natur« (ebd.) übersteigen oder ihnen entgegen stehen. In den eher spärlichen Untersuchungen des *Nachtstücks* (vgl. Gaderer 2015: 62) wird

¹¹⁴ Das Wechseln des phantasievollen Schauens zurück in das prosaische Sehen beschreibt Hoffmann mit der Metaphorik des Aufwachens (vgl. DKV, DÖH: 169).

diese Passage als prototypische Theorie der Phantastik gelesen – so buchstabiere Hoffmann »die zwei Manifestationen des Phantastischen« (Lieb 2012a: 199) durch die Ausdifferenzierung von »wunderbar« und »wunderlich« aus.

Die Rolle Theodors lässt sich auch mit Blick auf eine weitere zeichenhafte Implikation deuten, wenn die in Kapitel 4 aufgezeigte »Verweisfunktion« der romantischen Arabeske in die Überlegungen mit aufgenommen wird. Theodor etwa leitet seine Erzählung mit folgendem Satz ein: »Aber gewiß ist es, daß das anscheinend Wunderliche aus dem Wunderbaren sproßt, und daß wir nur oft den wunderbaren Stamm nicht sehen, aus dem die wunderlichen Zweige mit Blättern und Blüten hervorsprossen.«¹¹⁵ (DKV, DÖH: 165) Um die arabeske »Hieroglyphik« (vgl. Kapitel 6.4) richtig deuten zu können, ist hier demnach ein besonderer Wahrnehmungsmodus notwendig, der hinter das vermeintlich »wunderliche« Blattwerk blicken kann. Dieser Befund ist insbesondere in der Fluchtlinie zur Produktionsästhetik der Binnenerzählung zu lesen: So gibt Theodor preis, das er die »Erinnerung eines unlängst erlebten Abenteuers« (ebd.: 164), das er »im Geiste schaute« (ebd.) für seine Erzählung aufruft.¹¹⁶ Dass dieser Blick nach Innen gleichsam als »Symbolisierung des Imaginären« (Caduff 2003: 153) zu lesen ist, macht Hoffmann deutlich, indem er Theodor als Vermittler zwischen seiner »Erinnerung« und den Aufzeichnungen aus seinem »Taschenbuch« (DKV, DÖH: 165) mit »allerlei Notizen von seiner Reise« (ebd.) positioniert. So werde, wie Lieb (2012a: 199) ausführt, »ein mündliches Erzählen inszeniert, das konsequent auf den Akt des Schreibens bezogen bleibt«.

In der vorliegenden Arbeit wurde bereits mehrmals auf Johann August Eberhards *Versuch einer allgemeinen deutschen Synonymik in einem kritisch philosophischen Wörterbuche der sinnverwandten Wörter der hochdeutschen Mundart* verwiesen – stets mit dem Hinweis, dass dieses Wörterbuch auch von Hoffmann verwendet wurde. In der Rahmenhandlung des *öden Hauses* findet sich nun eine direkte Referenz, indem Theodor das Werk namentlich erwähnt (vgl.

115 Vgl. dazu auch Hoffmanns Wortwahl zu Shakespeares Werk in der *Beethoven-Revision*, in der er schreibt, dass nur aus dem »tiefern Blick ein schöner Baum, Knospen und Blätter, Blüten und Früchte aus einem Keim treibend, erwächst« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634).

116 Vgl. dazu auch Sigmund Freuds Anmerkungen zum »Wunderblock«, den er als Konzeptualisierung für das Gedächtnis verwendet: Nachdem in diesen »Wunderblock« die Erinnerungen gleichsam »eingeschrieben« werden (vgl. Freud 1925: 1–3), ist – unter Vorgriff auf die nachfolgenden Ausführungen – Theodors »wunderbarer Wahrnehmungsmodus« auch vor der Folie einer Praktik des *Schreibens* zu deuten.

DKV, DÖH: 164) und, wie Kaiser (2010: 364) betont, fast wortwörtlich aus Eberhards Ausführungen zum Lemma ›Seltsam. Abenteuerlich. Wunderlich. Wundersam. Wunderbar.‹ zitiert. Die Passage zu ›wunderlich‹ findet sich bei Eberhard folgendermaßen:

Wunderlich sind zunächst bloß menschliche Meynungen, Handlungen, Wünsche, Verlangen, Zumuthungen; kurz alle Äußerungen des Erkenntniß- und Begehrungsvermögens, die sich durch keinen vernünftigen Grund rechtfertigen lassen. Sie können daher nur in den besondern Launen, in den Leidenschaften, die einen Menschen beherrschen, in seinem augenblicklichen und immer wechselnden Eigensinne ihren Grund haben. Denn die Urtheile der Vernunft über unsere Handlungen richten sich nach der Natur und Beschaffenheit der Dinge, und sind daher allgemein und unveränderlich. (Eberhard 1802: 92)

›Wunderlich‹ sind nach dieser Lesart mithin Handlungen, die der Vernunft, die als objektive Auseinandersetzung mit der tatsächlichen Realität gelesen wird, entgegen stehen. Neben dieser einleitenden Definition bringt Eberhard daher das ›Wunderliche‹ mit dem ›Seltsamen‹ in Verbindung, und betont die negative Konnotation des »Unvollkommenen, Unrechten und Schlechten« (ebd.) im ›Wunderlichen‹. Generell sieht Eberhard sowohl das ›Wunderliche‹ als auch das ›Wunderbare‹ als Teilmenge des ›Seltsamen‹ an – zumindest finden sich die von Hoffmann zitierten lexikalischen Definitionen der beiden Termini nicht als eigenständige Einträge, sondern als eine von diversen Präzisierungen des Stichworts ›seltsam‹ in Eberhards Werk wieder. (vgl. ebd.: 91). So definiert Eberhard das ›Wunderbare‹ folgendermaßen:

Wunderbar nennt man das, dessen Möglichkeit man nicht einsieht und was man daher für unbegreiflich hält. Eigentlich wird es von dem Großen gesagt, das über die bekannten Kräfte der Natur ist, was wenigstens nicht nach dem gewöhnlichen Maaßstabe dieser Kräfte kann gemessen werden. (Ebd.: 93)

Wenn Lieb (2012a: 198–199) unter Bezug auf Lachmann (2002: 87–88) davon ausgeht, dass sich in Hoffmanns *Nachtstück* eine Grundlage zur Theoriebildung der Fantastik auffinden lasse, dann sind die Kategorien (vgl. Neuhaus 2013: 145), die Todorov (1973: 25) zum Fantastischen aufstellt, ins Verhältnis zum *öden Haus* zu setzen. Mithin bildet Hoffmanns Ausdifferenzierung zum ›Wunderbaren‹ und ›Wunderlichen‹ die möglichen Fluchtrichtungen des Fantastischen recht passgenau ab: Laut Todorov (ebd.: 25) ist das Fantasti-

sche ein liminaler Zustand¹¹⁷ der Rezipient:innen, der sich zu einem von zwei möglichen Extrema auflöst: Wenn sich die Leser:in entscheidet, dass die Naturgesetze der objektiven Realität intakt bleiben und eine Erklärung der beschriebenen Phänomene erlauben, dann wandelt sich das Fantastische zum Unheimlichen (vgl. ebd. 41). Hoffmann buchstabiert diese Fluchtrichtung auch im *öden Haus* aus (vgl. etwa DKV, DÖH: 165, 183, 198). Oder die Leser:in kommt zum Schluss, dass neue, von der physikalischen Realität divergente, »Naturgesetze« erdacht werden müssen, die das Fantastische hin zum Wunderbaren auflösen (vgl. Neuhaus 2013: 145; Todorov 1973: 41), mithin ein Befund, der sich etwa zu Beginn des *Nachtstücks* mit der intertextuellen Übernahme der Definition des »Wunderlichen« und »Wunderbaren« aus Eberhards Wörterbuch wiederfindet. In diesem lexikalischen Eintrag wird weiter ausgeführt, dass der Begriff des Wunderbaren an das Vorwissen der Beobachter:in geknüpft ist: »Dem Unwissenden muss folglich vieles *wunderbar* scheinen, was dem Unterrichteten nicht so scheint« (Eberhard 1802: 93). Eberhard positioniert daher den Begriff des »Wunderbaren« als Relikt der voraufklärerischen Zeit, wenn er schreibt, die »rohe Unwissenheit des heroischen Zeitalters mußte in einer Welt von lauter *wunderbaren* Begebenheiten leben, und vieles mußte ihr *wunderbar* und natürlich unbegreifbar seyn, was die heutige Physik sehr gut erklären, ja selbst bewerkstelligen kann« (ebd.).¹¹⁸ Nachdem so das »Wunderbare« durch die Aufklärung ins »Wunderliche« transformiert wird, büßen diese »neuen Naturgesetze«, die Todorov (1973: 41) im »Wunderbaren« verortet, ihre »Novität« (Durst 2010: 36) ein und rufen »fortan bei Erzähler und Figuren kein Erstaunen mehr hervor, da sie zu natürlichen Phänomen der erzählten Welt« (ebd.) transformiert werden. Im *öden Haus* nimmt sich Hoffmann diesem Dilemma an – so stellt sich Theodor einerseits die selbstreflexive Frage, ob er nicht ein »wahnsinniger Tor« sei, der »das Gewöhnliche in das Wunderbare« ziehe und »mit frommer ritterlicher Treue am Wunderbaren« festhalte (vgl. DKV, DÖH: 168). Andererseits sind die *Nachtstücke* auch als »Gegenbilder zum Rationalismus der Aufklärung« (Weitin 2012: 164) konzipiert. In einem zeitgenössischen Kontext, in dem die »universalisierte Wirkungsmacht epistemischer Wissensformen sämtliche Lebensbereiche durchdringt, wird nicht

117 Vgl. zur Liminalität auch die Ausführungen in der Fußnote auf Seite 420.

118 Vgl. dazu auch das von Hoffmann rezipierte Werk *Unterricht in der natürlichen Magie* von Wiegleb (1782), das sich, so zumindest eine Lesart, der Aufklärung des Magischen widmet, indem es beliebte phantasmagorische Effekte und Tricks mittels der Naturwissenschaft erklärt (vgl. dazu auch Lindner 2018: 211–212).

die Sicherheit des Wissens, sondern der systematische Zweifel zum Paradigma.« (Ebd.) Auch aus diesem Grund verwendet Hoffmann in seinem Œuvre eine Vielfalt an Erzählerfiguren und -instanzen, deren spezifische Unzuverlässigkeit den »Urteilszweifel über den Wirklichkeitsstatus« (Schneider 2015a: 327) der erzählten Realität – trotz aufklärerischem Interesse – aufrecht hält. Und aus diesem Grund ist die Romantik an einem Wissenschaftsverständnis interessiert, das die Profanisierung eines »wunderbaren« Phänomens zu einem »wunderlichen« Epistem durch die Naturwissenschaften zumindest durch den performativen Charakter einer unterhaltenden Aufführung kompensiert. So weist etwa Gamper (2009: 35–37) nach, dass sich dieser Aspekt in der »phantasmagorischen Experimentalkultur« um 1800 wiederfinde. Wie in Kapitel V verhandelt werden wird, skizziert Jean Paul eine Stoßrichtung des romantischen Erzählens, das weder die »Entzauberung« der »wunderbaren« Phänomene adressiert – denn »kein Mensch wird erklärten Kunststücken zuschauen« (Jean Paul 1804: 26) – noch eine Poetik, die darauf abzielt, ihre »Wunder nicht zu erklären, sondern nur zu erfinden« (ebd.).



Bei aller Auseinandersetzung mit der Differenz zwischen den Begriffen des »Wunderbaren« und »Wunderlichen« ist an dieser Stelle auch eine Gegenposition anzuführen: So schreibt Drux (2005: 23) in seinem Kommentar zum *Sandmann*, Hoffmann verwende die »Begriffe »seltsam«, »wunderlich« und »wunderbar« [...] zumeist in gleicher Bedeutung.« Nachdem *Das öde Haus* verschiedene Merkmale besitzt, die parallel zum *Sandmann* gelesen werden können (vgl. Schneider 2015a: 330; Steinecke 2009: 1007), ist an dieser Stelle mit Blick auf dieses *Nachtstück* die These von Drux kurz zu verhandeln. In *Der Sandmann* findet sich der Begriff »wunderlich« – analog zum *öden Haus* – ebenfalls in einer Vorrede, in der eine externe Erzählinstanz die nachfolgende Passage einleitet: »Seltsamer und wunderlicher kann nichts erfunden werden, als dasjenige ist, was sich mit meinem armen Freunde, dem jungen Studenten Nathanael, zugetragen« (DKV, DSM: 25). Bleibt man Hoffmanns Interpretation respektive der lexikalischen Definition des Lemmas »wunderlich« von Eberhards Wörterbuch treu, so bezieht sich das »Wunderliche« tatsächlich auf das Schlechte, Irrationale und Kranke des menschlichen Geistes – was sich weitgehend mit dem »somniauben« Charakter Nathanaels in *Der Sandmann* deckt. Dass Hoffmann das »Seltsame«, »Wunderliche« und »Wunderbare« synonym verwendet, lässt sich hier nicht nachweisen: Vielmehr folgt er weitgehend der Definiti-

on von Eberhard (1802: 91–94), der das ›Wunderliche‹ unter dem Lemma des ›Seltsamen‹ verortet, was sich auch in der Textgestalt des *Sandmanns* niederschlägt.¹¹⁹ Darüber hinausgehend verfolgt Hoffmann im *Sandmann* eine Ästhetik des Unheimlichen, wie bereits Sigmund Freud (1919: 306) ausgeführt hat. Da das Unheimliche, wie sich mit Blick auf Todorov (1973: 25) zeigen lässt, in einer Fluchtlinie mit dem Wunderbaren zu lesen ist, deutet Hoffmanns Wortwahl im *Nachtstück* daher keineswegs auf eine synonyme Verwendung der Begriffe ›wunderbar‹ und ›wunderlich‹ hin.

6.2 Serapiontisches Prinzip

Mit dem *Serapiontischen Prinzip* findet sich gewissermaßen ein Ansatz zur Systematisierung von Hoffmanns spezifischen Erzählverfahren, die das Paradoxon von ›hochauflösender‹ Beschreibungstechnik (vgl. Willer 2015b: 218) und inhärenter Unartikulierbarkeit des Imaginären als ästhetisches Prinzip fruchtbar macht. Die *Serapiontik* gilt als eines der zentralen Elemente von Hoffmanns Poetik und wurde daher in der Forschung bereits aus verschiedenen Perspektiven eingehend diskutiert (vgl. Segebrecht 2008: 1246) – gleichwohl lässt sich, worauf Barnickel (2015b: 399) hinweist, die werkübergreifende Bedeutung dieser Programmatik nur schwer fassen. Während Kleinschmidt (2012: 537) zunächst von einer »produktionsästhetischen Regel« spricht, schlägt etwa Pikulik (1987: 40) vor, die *Serapiontik* nicht als ein Prinzip, sondern als »einen ganzen Komplex von Prinzipien oder ein Prinzip mit mehreren verschiedenen Aspekten« zu deuten. Die jüngere Hoffmann-Forschung geht daher, so nochmals Kleinschmidt (2012: 539), nicht von einem isolierten (und in sich kohärenten) Prinzip aus, sondern sieht die *Serapiontik* als Verbund vielschichtiger Dualismen (vgl. auch Barnickel 2015b: 395). Die Entstehungsgeschichte von Hoffmanns namensgebenden Sammelband *Die Serapions-Brüder*, der sich – analog zu den *Fantasiestücken* – als Zusammenstellung unterschiedlichster,

119 So führt etwa Protagonist Nathanael aus, der Sandmann habe ihn »auf die Bahn des Wunderbaren« (DKV, DSM: 14) gebracht, wenn er vom »Abenteuerlichen« (ebd.) spricht. Trotz des »gesunden, sonst so ruhigen Schlaf[es]« (ebd.: 21) wird Clara von »allerlei wunderlichen Traumgebilden« (ebd.) gestört. Und schließlich bringt die Erzählinstanz, konform zur lexikalischen Definition im *Synonymischen Handbuch* das Seltsame in unmittelbare Nähe zum Wunderlichen (vgl. ebd.: 25).

zum Großteil bereits im Vorfeld veröffentlichter Erzählungen präsentiert (vgl. Segebrecht 2008: 1228), stellte Hoffmann vor die Problematik, eine Art Werkkohärenz zu schaffen, die die collagenhafte Sammlung unter einem zentralen Thema versammelt (vgl. Kleßmann 1995: 429–430). Kleinschmidt (2012: 539) sieht diese Rahmenbedingungen als zentral für die Interpretation des *Serapiontischen Prinzips* an: Hoffmann versuche mit einer »poetologisch-selbstreflexiven Metaperspektive« eine Verbindung zwischen den einzelnen Werken zu erschaffen – indem er seinen Leser:innen einen hermeneutischen Interpretationsmaßstab durch die Gespräche in der Rahmenerzählung an die Hand gibt. Obwohl zweifelsohne »die Kategorie des Serapiontischen bei Hoffmann nicht eindeutig gefaßt ist« (Kremer 2003: 178; vgl. dazu auch Japp 1992: 64) ist diese Lesart, die frappierend an ältere Interpretationen erinnert, die bereits die »Manier Callot's« als »Verlegenheitslösung« deuteten (vgl. dazu auch Kapitel 2.2), nur insofern zielführend, als dass Hoffmann eine »romantische Doppelreflexion« (Kremer 2003: 91) realisiert, indem er innerhalb des Kontexts eines Prosawerks eine Poetik vorzeichnet, mit der dieses Werk eigens gelesen werden kann.¹²⁰

Gemeinhin wird davon ausgegangen, dass das *Serapiontische Prinzip* erst nach der zweiten Erzählung (*Rat Krespel*) im ersten Band der *Serapions-Brüder* in einem Monolog von der Figur Lothars konkretisiert wird (vgl. Barnickel 2015b: 395; Lubkoll 2015a: 76) und die erste Erzählung – im Nachhinein betitelt mit *Der Einsiedler Serapion* – programmatisch die nachfolgenden ästhetischen Überlegungen vorbereitet (vgl. Kleinschmidt 2012: 537; Segebrecht 2008: 1249). Dennoch finden sich bereits zu Beginn der Bandes Fragmente, die sich als Hinführung zur späteren »Poetik« (Barnickel 2015b: 399; Steinicke 1997: 60) lesen lassen: So diskutieren die Freunde ihr Wiedersehen, das nach 12 Jahren »nicht so erfreulich ist, als wir es wohl gedacht haben mochten« (DKV, SB2: 13). Grund dafür ist, dass die Erinnerung einerseits nur einen vergangenen Status Quo fixieren kann und die individuellen Entwicklungen der Charaktere in der Zwischenzeit nicht abbildet (vgl. ebd.: 13, 22), andererseits, dass die Erinnerungen selbst verblassen: »Nur die Schattenbilder des in tiefe Nacht versunkenen Lebens bleiben zurück, und walten in unserm Innern, und necken und höhnen uns oft, wie spukhafte Träume.« (Ebd.:

120 Wie eine zeitgenössische Rezension von Wetzel (1819: 1201) zeigt, wurde diese Lesart bereits kurz nach Veröffentlichung der *Serapions-Brüder* praktiziert – vgl. dazu Kapitel 2.2.

13) spricht Lothar im ersten Absatz des Bandes.¹²¹ Aus dieser kurzen Passage lassen sich mit den Aspekten der Schattenbilder¹²² und Erinnerungen bereits zwei Schlüsselemente des *Serapiontischen Prinzips* ableiten. Dabei sind die Schattenbilder gleichsam als abstrahierte Projektionen der Erinnerung zu lesen (vgl. dazu auch Kremer 2003: 177), die in ihrer Gestalt jedoch wesentliche Defizite aufweisen, wie etwa Farbigkeit und Lebendigkeit. Möglicherweise greift Hoffmann hier auf die Konzeption der ersten Stufe der Einbildungskraft zurück, die Jean Paul in der *Vorschule der Ästhetik* skizziert. In diesen Ausführungen wird die Einbildungskraft als »potenzierte hellfarbigere Erinnerung« (Jean Paul 1804: 31) skizziert, deren Bilder nur als »zugeflogne Abblätterungen von der wirklichen Welt« (ebd.) zu deuten seien. Dass die *Serapions-Brüder* mit diesen Gedanken eingeleitet werden – die darüber hinaus in den wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit der *Serapiontik* kaum Beachtung fanden – lässt sich auf zweierlei Art fruchtbar machen: Einerseits wird bereits im ersten Absatz des Prosawerks die prominente Position des Imaginären in der *Serapiontik* deutlich (vgl. Barnickel 2015b: 396), andererseits ist jedoch mit dieser Ausführung ein qualitativer Anspruch verbunden: Analog zu Jean Paul, der die »Abblätterungen« als trivialste Form der Einbildungskraft positioniert, die vom (Künstler:innen-)Subjekt zu neuer Darstellung gebracht werden muss (vgl. Jean Paul 1804: 32), ist auch im *Serapiontischen Prinzip* der produktionsästhetische »Appell« eingeschrieben, die Schattenbilder qua Imagination zu (neuer) Farbe und Lebendigkeit zu verhelfen (vgl. Kremer 2003: 177).

121 An dieser Stelle kann kurz auf eine Passage aus *Der Sandmann* eingegangen werden, die ebenfalls in dieser Fluchtlinie gedeutet werden kann. Kurz vor Nathanaels suicidalen Sprung vom Rattsturm schreibt Hoffmann, dass dieser einen »Riesenschatten« (DKV, DSM: 48) auf den Marktplatz werfe, was bei einem Sonnenstand um die »Mittagsstunde« (ebd.) eher unrealistisch scheint. Werden die Schatten als Erinnerungen gelesen, so nimmt der »Riesenschatten« mitunter die darauf folgenden Entwicklungen vorweg. Diese Lesart lässt sich unterfüttern, wenn der Kontext der Passage in die Argumentation einbezogen wird: Unmittelbar vor der Szene auf dem Marktplatz lässt Siegmund Nathanael nicht weiter reden »aus Besorgnis, tief verletzende Erinnerungen« (ebd.) würden seinem Freund aufgehen.

122 Vgl. dazu auch eine Passage in den *Blüthenstaub-Fragmenten*, in denen Novalis schreibt, die »Außenwelt« werfe ihre Schatten in das »Lichtreich« der Fantasie (vgl. Novalis 1901a: 4).

Exkurs: Pareidolie

159

Die Schattenbilder, die Hoffmann zu Beginn des Textes als Konzeptualisierung für vergangene Erinnerungen bemüht, die durch ihre imaginäre Vergegenwärtigung neu gelesen¹²³ werden, lassen sich – auch durch die dezidiert bildlichen Erzählverfahren Hoffmanns – nicht nur metaphorisch, sondern auch in ihrer Gestalt untersuchen. Insbesondere der Prozess der individuellen Vergegenwärtigung, der die Schatten mittels Einbildungskraft zu Lebendigkeit führt, ist als kognitiver Prozess zu interpretieren, der in einer Kontinuität mit der *Pareidolie* gesetzt werden kann. Die *Pareidolie* bezeichnet das kognitionspsychologische Phänomen, in generischen Stimuli Muster oder vertraute Gegenstände zu erkennen, die in dem Signal objektiv nicht vorhanden sind. Insbesondere Schattenbilder eignen sich für diese Form der (Auto-)Suggestion besonders gut – bereits Leonardo da Vinci empfahl die suggestive Betrachtung von arbiträren Mustern (Schatten, Wolken, ungleichmäßig gefärbte Steine) als Kreativ- und Inspirationsmethode (vgl. Da Vinci 1882: 57) und ging soweit, dass er die Form der schnellen Skizze, inspiriert durch die kontemplative Betrachtung von entropischen Mustern, der durchdachten und gewissenhaft ausgeführten Zeichnung bevorzugte (vgl. Gombrich 1972: 150–151).¹²⁴ Nachdem die Imagination bereits in Kapitel 5 als »chief creative faculty« (Slesarev et al. 2012: 667) gedeutet wurde, ist demnach Leonardos Kreativtechnik in einer Fluchtlinie mit dem Diskurs zur Einbildungskraft um 1800 zu lesen. Wie sich zeigen lässt, wurde diese Diskussion dezidiert auch mit Verweis auf jene Inspirationstechnik geführt, wie eine kurze, anonym publizierte Einlassung im Periodikum *Der Zuschauer* zeigt, mithin also in einer Publikation, in

123 Vgl. dazu einmal mehr Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik*, in der von einem »Hieroglyphen-Alphabet« (Jean Paul 1804: 32) ausgegangen wird, das »mit wenigen Bildern« (ebd.) die Phantasie in Gang setzen könne.

124 Vgl. dazu auch die Ausführungen Hoffmanns in *Jaques Callot* zu Beginn der *Fantasiestücke*, in der er die Arbeitsweise des Künstlers hervorhebt, dessen »Gestalten [...] oft nur durch ein paar kühne Striche angedeutet« (DKV, JC: 17) seien. Erst nach längerer, mithin kontemplativer, Betrachtung erscheinen die Gestalten »oft aus dem tiefsten Hintergrunde, wo es erst schwer hielt sie nur zu entdecken, kräftig und in den natürlichsten Farben glänzend hervor.« (Ebd.)

der auch Hoffmann veröffentlichte.¹²⁵ Die komplette Passage, betitelt mit *Illusiou* findet folgendermaßen Abdruck:

Leonardo da Vinci erzählt, er habe die meisten seiner Köpfe zu dem Gemälde, das Abendmahl, von einer bloß mit Kalk beworfenen (berappten) Mauer hergenommen, welche seinem Arbeitszimmer gegenüberstand; er sah nämlich diese so lange an, bis seine Einbildungskraft den Flecken derselben Form gab und sie zu Gesichtern bildete.¹²⁶ (Anonym 1821: 3)¹²⁷

Tatsächlich spricht sich Leonardo für eine »neuerfundene Art des Schauens« (Da Vinci 1882: 56) aus, die darin besteht,

dass du auf manche Mauern hinsiehst die mit allerlei Flecken bekleckt sind oder auf Gestein von verschiedenem Gemisch. Hast du irgend eine Situation zu erfinden so kannst du da Dinge erblicken die diversen Landschaften gleich sehen geschmückt mit Gebirgen Flüssen Felsen Bäumen grossen Ebenen Thal und Hügeln in mancherlei Art. (Ebd.: 57)

Nachdem im weiteren Verlauf dieser Arbeit das bildliche Kunstwerk als Medium des imaginären Raumes besondere Aufmerksamkeit erfährt (siehe dazu das Kapitel 6.4), sind die ästhetischen Prinzipien, die zur Genese des Kunstwerks beitragen, besonders herauszuarbeiten. Zudem ist zu beachten, dass die *Pareidolie* früher als Indiz für eine psychische Störung angesehen wurde (vgl. Chalup et al. 2010: 262) und sich daher auch mit dem von Hoffmann oft bear-

125 So schreibt er in der Erstausgabe der Zeitschrift einen Brief an den Herausgeber, in der er zur Kritik am *Serapiontischen Prinzip* Stellung nimmt – darauf wird in diesem Kapitel im Nachfolgenden weiter eingegangen.

126 In Hoffmanns Roman *Die Elixiere des Teufels*, in dem Leonardo da Vinci ebenfalls als Lehrmeister Franceskos erwähnt wird (vgl. DKV, ELIXIERE: 277), findet sich eine Bearbeitung dieses Phänomens, das jedoch mit dem Vorzeichen des Wahnsinns gelesen werden muss: Wenn Medardus/Leonard zu Beginn des zweiten Bandes im Kerker der Burg eingesperrt ist und dank sensorischer Deprivation – durch ein Missverständnis werden ihm auch die spärlichen Möbel seiner Zelle genommen – immer mehr mit seinen Gedanken alleine gelassen wird, muss er selbst das einzig verbleibende Licht löschen, weil ihn sonst »allerlei verzerrte Gesichter« (ebd.: 200) angrinsen. Deutlich »besonnener« schildert Theodor das Phänomen im *Nachtstück Das öde Haus*, wenn er davon spricht, dass »die toten Gebilde, die sonst ordentlich aus den Mauern hervorzuschweben schienen, allmählich verschwanden.« (DKV, DÖH: 168)

127 Die Zitation ist hier uneindeutig, da das mehrseitige Periodikum über keinerlei Spaltennummerierung oder Seitenpaginierung verfügt. Die betreffende Stelle findet sich in der Ausgabe No. 135 vom 10. November 1821.

beiteten Motiv des Wahnsinns als Charakteristik der (gescheiterten) Künstler:in einreicht. Mit der *Pareidolie* findet sich nun jedoch eine weitere Brücke zwischen der mimetischen Imagination und dem amimetischen Imaginären: Durch die Innenschau auf die Schattenbilder der Erinnerung, die Jean Paul als »Abblätterungen von der wirklichen Welt« (Jean Paul 1804: 31) deutet, werden vollkommen neue Inhalte synthetisiert, die mit der ursprünglich rezipierten und memorierten Szene nichts mehr gemein haben, jedoch trotzdem auf sie als initiale Inspirationsquelle angewiesen sind.¹²⁸ In dieser Lesart werden die Schattenbilder der Erinnerung als »Hieroglyphen« gelesen, die in romantischer Deutung nicht nach einer monokausalen Entschlüsselung streben, sondern, wie etwa bereits mit Verweis auf Jean Paul gezeigt werden konnte, als initiales Konstitutiv für die Phantasie angelegt sind (vgl. ebd.: 32), die aus den Bildern neue Wirklichkeiten synthetisiert. Während Leonardo da Vinci die Suggestionskraft aus der Kontemplation von »berappten Kalkwänden« gewinnt, verschieben die Romantiker:innen diesen Prozess in das Imaginäre: Die verblassten Erinnerungen bilden eine Projektionsfläche, die autosuggestiv durch Introspektive funktioniert. Um diesen Exkurs abzuschließen, ist daher festzuhalten, dass sich die *Pareidolie* durch zwei zentrale Charakteristika prädeterminiert, um in Relation zur *Serapiontik* gesetzt zu werden. So zeichnet sie sich einerseits als autosuggestiver Wahrnehmungsmodus eines (Künstler:innen-) Subjekts aus, was mithin die Produktionsästhetik als Externalisierung einer imaginären Rezeptionsästhetik formatiert. Darüber hinausgehend nimmt sie – auch durch ihre implizite Referenz auf Leonardo da Vinci – Bezug auf die

128 Auch wenn Goethe in seiner *Farbenlehre* die Physik der Farben nur sehr unpräzise wiedergibt, so ist dennoch ein Aspekt festzuhalten, der sich auch im Kontext der *Serapiontik* fruchtbar machen lässt: Goethe umreißt in Kapitel VI des ersten Bandes die Farbigkeit der Schatten anhand einiger Naturbeobachtungen. Während er die Phänomene mit aus heutiger Perspektive eher zweifelhaften Erklärungen versieht, so ist ein zentraler Aspekt aus den Ausführungen festzuhalten: Für Goethe (1810a: 30) ist der Schatten auch als »Medium« anzusehen, das bisher verborgene Charakteristika (wie etwa die chromatischen Oberflächeneigenschaften) sichtbar macht. Dabei ist die »Schattenfarbe« nach Goethe stets als Produkt eines Rezeptionsprozesses zu lesen und weniger als deterministische physikalische Eigenschaft. Im Schatten einbeschrieben ist daher auch in farbsthetischer Deutung eine »Verweiskfunktion«, die durch Projektion bisher nicht sichtbare Qualitäten einer Oberfläche offenbart.

Arbeitsweise des bildenden Künstlers, die auch in Hoffmanns Œuvre ein bedeutendes Motiv darstellt.



Wie tief die Autosuggestion im *Serapiontischen Prinzip* verankert ist, lässt sich mit einer Passage aus den *Serapions-Brüdern* zeigen, die von einem Großteil der Hoffmann-Forschung als konstitutiv für die *Serapiontik* betrachtet wird: Nach der Erzählung *Rat Krespel*, die der Serapionsbruder Theodor vorträgt, ergreift Lothar das Wort und spricht die ›berühmten‹ zwei Sätze, die die vielzitierte Grundlage für das *Serapiontische Prinzip* bilden:

Jeder prüfe wohl, ob er auch wirklich das geschaut, was er zu verkünden unternommen, ehe er es wagt laut damit zu werden. Wenigstens strebe jeder recht ernstlich darnach, das Bild, das ihm im Innern aufgegangen recht zu erfassen mit allen seinen Gestalten, Farben, Lichtern und Schatten, und dann, wenn er sich recht entzündet davon fühlt, die Darstellung ins äußere Leben zu tragen. (DKV, SB2: 69)

So ist zunächst festzuhalten, dass das *serapiontische* Erzählen zuvorderst als ein Wahrnehmungsmodus einzuordnen ist – diese Fixierung auf eine zentral erscheinende ästhetische Maxime scheint auf die »metonymische Engführung von Seher und Dichter in der Antike« (Kleinschmidt 2012: 538) zu rekurrieren. So findet sich bereits in antiker Deutung das Denken als dezidiert visueller Vorgang angelegt: »Wie für Platon Denken ein Sehen mit den Augen der Seele ist, ist es für Plotin noch immer innere Opsis.« (Perpeet 1988: 21) Diese Sehergabe ist also weniger als physiologische Perzeption, sondern eher als suggestiver ›Blick nach Innen‹ respektive als ›Schauen‹ zu lesen, wie sich in der berühmten Textpassage selbst nachweisen lässt: So spricht Lothar davon, dass jeder das ›geschaut‹ haben solle, was er zu erzählen plane, mithin also seinen Blick nach innen auf das mentale Bild des Imaginären zu richten habe. Die einfache Wiedergabe der tatsächlichen – »empirischen« (Novalis 1901b: 611) – Wirklichkeit ist also nur dann als Bestandteil des *serapiontischen* Erzählens anzusehen, wenn diese Wirklichkeit durch den ›Doppelspiegel‹ der Erzähler:in/Dichter:in kommuniziert und ›verfremdet‹ wird: Zunächst als subjektiver Wahrnehmungs- und Reflexionsvorgang und im Nachgang als Rekapitulation und Rezeption des »Miniaturgemälde[s] einer Vorstellung« (Reil 1803: 55), das durch den suggestiven Blick auf die memorierten Schattenbilder entstanden ist. »[N]icht um die Wirklichkeit selbst geht es, sondern

allenfalls um das Bild von ihr, das der Dichter entwickelt hat, also um eine Vorstellung, eine Auffassung, eine Deutung von Wirklichkeit, die dem Dichter ganz und gar eigentümlich ist.« (Segebrecht 2008: 1247)

Nachdem, wie mit Verweis auf den Anfang der *Serapions-Brüder* ausgeführt wurde, die inneren Bilder zunächst als ›Schatten‹ zu lesen sind, wird die Relevanz der Autosuggestion offensichtlich: Erst durch die suggestive Re-Rezeption der memorierten Silhouetten lässt sich aus den monochromatischen Konglomeraten die von den Serapionsbrüdern geforderte Bildästhetik (etwa Farbigkeit oder Lebendigkeit) synthetisieren, die allerdings wiederum an der inhärenten Unartikulierbarkeit des Imaginären scheitert.

Da Lothar in seinem Postulat betont, dass er hier auf ›die Regel‹ des Einsiedlers Serapion rekurriert, dessen Sehergabe den Freundeszirkel erfüllen solle (vgl. DKV, SB2: 69), ist an dieser Stelle nochmals der Blick zurück auf die Erzählung *Der Einsiedler Serapion* zu richten, um das *Serapiontische Prinzip* weiter zu verhandeln. Es fällt auf, dass Theodor im Nachgang die ›Regel des Einsiedlers Serapion‹ (ebd.: 70) abschwächt, da sie in der Praxis »eben nichts weiter« (ebd.) bedeute, »als daß sie überein gekommen [waren] sich durchaus niemals mit schlechtem Machwerk zu quälen« (ebd.).

Trotz dieser Abschwächung, die sich auch als Distanzierung Theodors vom »Wahnsinn« (ebd.: 37) des Einsiedlers lesen lässt, kann die Erzählung als programmatische Vorzeichnung des *Serapiontischen Prinzips* interpretiert werden: Eine besondere Passage, in der einige zentrale Aspekte der *Serapiontik* vorweggenommen werden, findet sich in der Szene, in der Cyprian ein zweites Mal Serapion in seiner Hütte im Wald aufsucht, um ihn mit einer emotionalen Ansprache die Irrationalität seiner Wahrnehmung zu vergegenwärtigen. Nachdem Cyprian mit diesem Vorhaben jedoch an der Argumentation Serapions scheitert, da dessen »methodischer Wahnsinn« (ebd.: 35) gestattet, dass er in ›seiner‹ Wirklichkeit kohärente Argumente vorbringen kann, die wiederum Cyprians Argumente, die von einer divergenten Wirklichkeitskonstruktion ausgehen, entkräften. Nach dieser Diskussion, als Cyprian sich bereits wieder entfernen möchte, breitet der Einsiedler seine subjektive ›Poetik‹ aus, die sich auch als Konzeptualisierung des später postulierten *Serapiontischen Prinzips* eignet.

Serapion schildert hier die Wahrnehmung ›seiner‹ Wirklichkeit: So steige er manchmal »auf die Spitze jenes Berges, von dem man bei heitrem Wetter ganz deutlich die Türme von Alexandrien erblickt« (ebd.: 33). Eine erste Parallele zu diesem ›objektiv‹ unmöglichen Postulat findet sich etwa in Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart*, in der auch der Blick »von einem süddeutschen

Klosterberg« (Kremer 2003: 104) möglich ist (vgl. Eichendorff 1841: 360). Der deterministische Unterschied zwischen den beiden Topografien besteht darin, dass Eichendorff die räumliche Konstitution als »kulissenhafte Kunstwelt« (Kremer 2003: 104) konstruiert, während bei Hoffmanns Konfiguration Serapions amimetische Wahrnehmungsmodus zu einer »fantastischen« Wirklichkeit führt.

Serapion führt weiter aus, dass die Imagination die zentrale menschliche Qualität sei:

Ist es nicht der Geist allein, der das was sich um uns her begibt in Raum und Zeit, zu erfassen vermag? Ja was hört was sieht, was fühlt in uns? – vielleicht die toten Maschinen, die wir Auge – Ohr – Hand etc. nennen und nicht der Geist? – Gestaltet sich nun etwa der Geist seine in Raum und Zeit bedingte Welt im Innern auf eigne Hand und überläßt jene Funktionen einem andern uns innewohnenden Prinzip? (DKV, SB2: 33–34)

Raum und Zeit werden also in Serapions Wirklichkeit von ihm selbst erschaffen, sind mithin vom Subjekt abhängig und daher relativ (vgl. dazu auch Novalis 1901b: 534). Serapion präzisiert diese Auffassung noch weiter, wenn er etwa von seiner (in den Maßstäben von Cyprian: imaginären) Begegnung mit Ariost erzählt:

Eben gestern sprach Ariost von den Gebilden seiner Fantasie und meinte, er habe im Innern Gestalten und Begebenheiten geschaffen, die niemals in Raum und Zeit existierten. Ich bestritt, daß dies möglich, und er mußte mir einräumen, daß es nur Mangel höherer Erkenntnis sei, wenn der Dichter alles, was er vermöge seiner besonderen Sehergabe vor sich in vollem Leben erschau, in den engen Raum seines Gehirns einschachteln wolle. (DKV, SB2: 34)

Mit dem »wahnsinnigen« »Genius« Serapions konturiert Hoffmann die Problematik zwischen einer vollständig amimetischen, von der prosaischen Alltagswelt losgelösten Vorstellungskraft, die mit ihrer bildlichen Medialität kollidiert. So spricht Serapion von »Gebilden« in seiner Fantasie und einer »besonderen Sehergabe«, die jedoch ausschließlich als introspektiver Blick nach Innen zu lesen ist, während die »Außenwelt« (Novalis 1901a: 5) lediglich durch die »toten Maschinen« der Augen wahrgenommen wird. Mit Serapion findet sich also eine Künstlerfigur in Hoffmanns Erzählungen, die tatsächlich eine »*creatio ex nihilo*« (Stalder 2021: 125) umsetzen kann – gleichwohl diese Fähig-

keit dem Wahnsinnigen vorbehalten bleibt. In dieser Fluchtlinie ist, wie Barnickel (2015b: 395) schreibt, Serapion als »Symbolfigur für ein anti-mimetisches, autonomes Literaturverständnis« zu lesen, »das auf der Produktionsseite die innere Schau der Einbildungskraft gegenüber der Darstellung äußerer Wirklichkeit privilegiert«. Dass er diese ›höchste Erkenntnis‹ besitzt, demonstriert Serapion im Anschluss, wenn er eine Novelle vorträgt,

wie sie nur der geistreichste, mit der feurigsten Phantasie begabte Dichter anlegen, durchführen kann. Alle Gestalten traten mit einer plastischen Ründung, mit einem glühenden Leben hervor, daß man fortgerissen, bestrickt von magischer Gewalt wie im Traum daran glauben mußte, daß Serapion alles selbst wirklich von seinem Berge erschaut. (DKV, SB2: 34)

In dieser Passage wird deutlich, dass Cyprian noch nicht den ›wunderbaren‹ »Maaßstabe« (Eberhard 1802: 93) Serapions vollkommen adaptiert hat: Cyprians Metrik ist noch von mimetischer Natur, folgt also dem Konzept der Gegenbegrifflichkeit, wenn er die Erzählung mit dem Prädikat ›wirklich erschaut‹ als formvollendet bewertet und so das Paradigma der ›tatsächlichen Wirklichkeit‹ als ästhetische Referenz verwendet (vgl. dazu auch Segebrecht 2008: 1249). Diese kurze Passage erweitert das *Serapiontische Prinzip* jedoch um den Maßstab der ›Plastizität‹: Eine Erzählung bedarf also mehrdimensionaler Elemente – was nicht nur metaphorisch, sondern auch raumästhetisch zu verstehen ist: So transformiert Serapion in Cyprians Urteil das zweidimensionale Bild im Imaginären zunächst durch die Einführung einer dritten Dimension zu einem Bildraum (wenn er etwa von einer ›plastischen Ründung‹ spricht), den er dann durch das ›glühende Leben‹ zu einem geradezu performativen Raum weiterentwickelt.



Fasst man die bisherigen Fragmente, die sich ausschließlich an der Passage von Lothars Monolog in der Rahmenhandlung und der identitäts- sowie namensstiftenden Erzählung orientiert, zusammen, so lassen sich zur *Serapiontik* folgende Aspekte ableiten: Hoffmanns poetisches Programm ist zunächst als Ästhetik der Vermittlung von Innen- und Außenwelt zu verstehen, denn eine bloße Wiedergabe von Erlebtem genügt dem poetischen Programm nicht,

die Aufgabe der erzählenden Person besteht in der ›Inkarnation‹¹²⁹ der memorierten Schattenfiguren mit Farbe und Lebendigkeit. Das suggestive Sehen wird um einen weiteren Modus erweitert: Neben der ›besonderen‹ Beobachtungsgabe, mit der die Erzähler:in die tatsächliche Wirklichkeit ›romantisier‹ und ›potenziert‹ findet sich das Sehen, das Hoffmann als ›Schauen‹ konzeptualisiert, insbesondere als suggestive Introspektive in das Imaginäre wieder, mit der die Erzähler:in die Schattenbilder der Erinnerung rezipiert. So lässt sich das *Serapiontische Prinzip* auch als mediale ›Abbildungsästhetik‹ der memorierten und abstrahierten Urbilder lesen. Nachdem aber die »Einbildungskraft [...] auf das Gedächtniß wirckt« (Novalis 1901b: 627), ist die *Serapiontik* gleichermaßen als Produktionsästhetik zu deuten, die jedoch an die Wahrnehmung gebunden bleibt. Da diese selbst evozierten inneren Bilder Qualitäten eines abstrahierten ›Kunstwerks‹ besitzen (vgl. dazu auch Blamberger 1991: 128)¹³⁰ sind die medialen Transformationen, die sich in der *Serapiontik* wiederfinden, integraler Teil der Prinzipis;¹³¹ – auch, um »das ›verständige‹ Alltagsbewußtsein und die verfestigten Wahrnehmungsklischees des Lesers/Hörers zu irritieren« (Kaiser 1988: 133). Die Übersetzungsbedingten auftretenden Verluste und Artefakte sind jedoch nicht als Störfaktoren zu lesen, sondern offenbaren immanentes poetisches Potential, indem sie die Morphologie des ›prosaischen‹ Substrats, d.h. die »Abblätterungen von der wirklichen Welt« (Jean Paul 1804: 31), poetisch transformieren. Im Kontext der Genieästhetik in seiner *Vorschule der Ästhetik* merkt etwa Jean Paul an, dass die Poesie die »Form« (ebd.: 68) des »äußern mechanischen Stoff[es]« (ebd.) der »Wirklichkeit« (ebd.) veredle, was Novalis durch eine »qualitative Potenzierung« (Novalis 1901a: 304) konzeptualisiert. Das *serapiontische* Erzählen verlangt daher nach einer ›kompetenten‹ Rezeption, die durch die mediale Transformation geschaffenen Unbe-

129 Vgl. zur Form und Inkarnation (incarnatio = ›Fleischwerdung‹) auch eine Passage aus *Die Elixire des Teufels*, in der Hoffmann die besondere Arbeitsweise des Malers Franceskos folgendermaßen schildert: »Keiner als er vermochte, die buhlerische Üppigkeit der weiblichen Gestalten so wahrhaft darzustellen, indem er von lebenden Modellen die Karnation, von den alten Marmorbildern aber Form und Bildung entnahm« (DKV, ELIXIERE: 279).

130 Vgl. dazu einmal mehr sowohl das »Miniaturgemälde einer Vorstellung«, wie es Reil (1803: 55) ausbuchstabiert und Serapions Postulat, »daß es nur Mangel höherer Erkenntnis sei, wenn der Dichter alles, was er vermöge seiner besonderen Sehergabe vor sich in vollem Leben erschauet, in den engen Raum seines Gehirns einschachteln wolle« (DKV, SB2: 34).

131 Dieser Aspekt wird in Kapitel V aufgegriffen und als Indiz für das Virtuelle in Hoffmanns Poetik fruchtbar gemacht. Vgl. dazu insbesondere Abb. 6 auf Seite 366.

stimmtheitsstellen nicht als Defizit, sondern vielmehr als Affordanz auffasst. Diese Rezeption ist doppelbödig ausgelegt: So ist einerseits der vergegenwärtigende Blick nach Innen auf die memorierten ›Schattenbilder‹ ein rezeptionsästhetisches Moment, andererseits ist eine ›kompetente‹ Rezeption auch bei den Adressat:innen als ›erweiterte Autor:innen‹ (vgl. ebd.: 34) einer *serapiontischen* Erzählung notwendig, um die »bezeichneten Objecte selbst in sich her-vorzubringen.« (Novalis 1901b: 647)

Etwas divergent zu den bisherigen Interpretationen, die das *Serapiontische Prinzip* hauptsächlich in der Rahmenhandlung des ersten Bandes der *Serapions-Brüder* zwischen *Rat Krespel* und *Die Fermate* im Monolog Lothars verorten (vgl. DKV, SB2: 69), sieht Kaiser die *Serapiontik* in einer Passage des dritten Bandes artikuliert: Im Anschluss an *Die Brautwahl* findet sich eine Ausführung Lothars, der seine ›wunderliche‹ (vgl. DKV, SB1: 719) Erzählung vor der Kritik Ottmars verteidigt. Kaiser (1988: 133) bezieht sich hier auf die Aussage Lothars, er sei seinem »Hange, das Märchenhafte in die Gegenwart, in das wirkliche Leben zu versetzen, wiederum treulich gefolgt« (DKV, SB1: 720).

Der Fokus liegt hier also zunächst auf der Fragestellung, ob das Potential des serapiontischen Erzählens »allein [in] der subjektiven Imaginationskraft des Künstlers« (Kaiser 1988: 133) verortet ist, oder ob man »ein objektives Substrat annimmt, dem der Künstler kraft seiner Imagination zum Ausdruck verhilft« (ebd.: 134). In den *Serapions-Brüdern* sind grundsätzlich beide Fluchtrichtungen denkbar – so buchstabiert Hoffmann etwa in *Der Einsiedler Serapion* eine Künstlerfigur aus, deren Einbildungskraft ausschließlich amimetisch (›creatio ex nihilo‹) funktioniert, während die Serapionsbrüder in ihren Erzählungen auf die ›phantastische Verkehrung‹ des Alltäglichen (vgl. Kremer 2003: 101) rekurren. Wie bereits weiter oben ausgeführt, wurde die Frage nach der Rolle der ›prosaischen‹ Wirklichkeit in der *Serapiontik* bisher nicht zufriedenstellend beantwortet und äußert sich mithin in einer nicht aufzulösenden Kontroverse innerhalb einzelner Hoffmann-Lesarten. Stellvertretend kann an hier etwa die Auseinandersetzung zwischen der Deutung des *Serapiontischen Prinzips* nach Segebrecht (2008: 1247) (*Serapiontik* als Auseinandersetzung mit dem Bild der erlebten Wirklichkeit) und der Interpretation Peter von Matts (*Serapiontik* als vollständige Autonomie der Imagination) angesprochen (vgl. Blamberger 1991: 98; Kaiser 1988: 204; Matt 1971: 18) werden. Mithin scheint eine Lesart der *Serapiontik* am zielführendsten, die die Ambivalenz zwischen der Idealisierung von Serapions amimetischer Kunstkonzeption (vgl. Barnickel 2015b: 396) und dessen fehlende »Erkenntnis der Duplizität« (DKV, SB2: 68) von Alltäglichem und Wunderbarem als jene Irritation der »verfestigten

Wahrnehmungsklischees des Lesers/Hörers« deutet, die Kaiser (1988: 133) als zentrales wirkästhetisches Ziel von Hoffmanns Poetik bestimmt.

Die Interpretation Kaisers, der, wie bereits aufgezeigt, die Hauptquelle des *Serapiontischen Prinzips* divergent zur dominierenden Forschungsmeinung in einer Textstelle des dritten Bandes der *Serapions-Brüder* verortet, eröffnet jedoch die Möglichkeit, einen weiteren Aspekt der *Serapiontik* einzuführen, auf den Kaiser in der – recht kurz gehaltenen – Passage zum *Serapiontischen Prinzip* seiner Monografie nicht eingeht: Kurz bevor Lothar das oben wiedergegebene Zitat zum Märchenhaften, das in die Gegenwart versetzt wurde, ausspricht, verteidigt er sich auf eine andere Kritik Ottmars. Dieser wirft ihm vor, dass seine Erzählung als »willkürlich zusammengefügt[es] Mosaik« (DKV, SB1: 719) aufzufassen sei, welches »das Auge verwirrt, so daß es keine bestimmte Figur zu erfassen vermag« (ebd.). In seiner Antwort auf diese Kritik entgegnet Lothar, Ottmar möge »wenigstens nachgiebig genug [sein], dem Dinge, das du wunderlich toll nennst, eine kaleidoskopische Natur einzuräumen, nach welcher die heterogensten Stoffe willkürlich durcheinander geschüttelt, doch zuletzt artige Figuren bilden.« (Ebd.: 720)¹³² Das *Serapiontische Prinzip* kann also auch die ›Klammer‹ bilden, die der zunächst arbiträr respektive entropisch scheinende Wirklichkeit durch das besondere ›Schauen‹¹³³ eine eigenständige und – trotz der Heterogenität von Alltags- und ›Geisterwelt‹ – konsistente Ästhetik verleiht. Diese Rekombination ist nur dann möglich, wenn die einzelnen mimetischen (!) Bestandteile des ›Mosaiks‹ (vgl. ebd.: 719) als *Zeichen*

132 Einmal mehr lässt sich an dieser Stelle darauf hinweisen, dass zwischen der ›Callo's Manier‹ und dem *Serapiontischen Prinzip* bedeutende Berührungspunkte bestehen: In seiner Hommage an Jaques Callot schildert Hoffmann etwa ein durchaus vergleichbares Rezeptionsmuster, das aus den »überreichen aus den heterogensten Elementen geschaffenen Kompositionen« (DKV, JC: 17) lebendige (!) Figuren imaginiert. Dass bisweilen auch die Figur Lothars als »literarisches Alter ego« (Kremer 2003: 177) Hoffmanns gedeutet wird, betont die Verwandtschaft zwischen der ›Manier Callot's‹, die der historische Hoffmann in *Jaques Callot* ausbreitet und der *Serapiontik*, die hier stellvertretend durch eine literarische Figur artikuliert wird. Einschränkend ist allerdings hinzuzufügen, dass sich die Behauptung, dass sich in den einzelnen Serapionsbrüdern die historischen Personen aus Hoffmanns Freundeskreis wiederfinden lassen, auf Hitzig zurückführen lässt und eher als ungesicherte Spekulation zu lesen ist (vgl. Segebrecht 2008: 1243–1244). Sie überzeugt allenfalls insofern, als dass »alle namentlich genannten Serapionsbrüder – wie immer bei Hoffmanns Figuren – Projektionen des Dichters selbst [sind], wobei allerdings die Freunde persönliche Züge beigesteuert haben.« (Kleßmann 1995: 429)

133 Vgl. dazu einmal mehr den im vorhergehenden Kapitel ausgeführten ›antipodischen Wahrnehmungsmodus‹ und die suggestive Kontemplation der Pareidolie, wie sie sich in Leonardo da Vincis Inspirationstechnik findet.

gedeutet werden, deren individueller semantischer Wert auf ihre Gestalt, beziehungsweise ihre »Form« (Jean Paul 1804: 68) reduziert wurde, während die Bedeutung nur durch die Interpretation des gesamten Arrangements entsteht. Diese Verwandtschaft der *Serapiontik* mit der Schrift zeigt sich an mehreren Stellen in den *Serapions-Brüdern*. So setzt etwa Kremer (1993: 82) die »plastische Ründung« (DKV, SB2: 34), mit der Cyprian die Ästhetik der Darstellung von Serapions Erzählung charakterisiert, in eine Fluchtlinie mit dem Motiv des Schreibens als poetische Praxis, die Hoffmann mit vergleichbarer Metaphorik in *Der goldene Topf* ausbuchstabiert (vgl. DKV, GT: 273; vgl. dazu insbesondere Kittler 1995: 135–136). Auch die Medialität und Ästhetik der abstrahierten »Schattenbilder«, die Hoffmann zu Beginn der *Serapions-Brüder* aufruft, um die symbolhafte Repräsentation der mimetischen Wirklichkeit im Imaginären zu konzeptualisieren, erinnert an jene Schrift, die Jean Paul in seiner *Vorschule der Ästhetik* ausführt: So ist Jean Pauls Gleichnis der »Phantasie [als] das Hieroglyphen-Alphabet [der Natur], wovon sie mit wenigen Bildern angesprochen wird« (Jean Paul 1804: 32) in einer Fluchtlinie mit einer Metapher zu lesen, die Sigmund Freud bemüht, um die Funktion des subjektiven Gedächtnisses zu konzeptualisieren. Analog zu Hoffmann, der in den *Serapions-Brüdern* die Schattenbilder als in die Erinnerung *eingeschriebene Symbole* deutet, schreibt auch Freud (1925: 2–4) in seiner *Notiz über den Wunderblock*, dass das »Wahrnehmungssystem« die abstrahierten Erfahrungen in die Erinnerung »einritz« respektive »einschreibt«. Nachdem so das Gedächtnis als Einschreibemedium – mithin als »Wunderblock« – zu deuten ist, der mittels des besonderen Wahrnehmungsmodus *beschrieben* wird, bietet sich nachfolgend eine Verhandlung der Schrift und Schriftlichkeit im Kontext des Imaginären an.

6.3 Zur Schrift als Medium imaginärer Wirklichkeiten

Wie Freuds Gleichnis des »Wunderblocks« einmal mehr verdeutlicht, ist sowohl der Einschreibeprozess der Erinnerungen in das Gedächtnis als auch die »wunderbare« Rezeption derselben, gleichermaßen im »inneren romantischen Geisterreiche« (DKV, JC: 18) eines individuellen Subjektes zu verorten, was

die romantische Leser:in nicht nur zu einer ›erweiterten Autor:in‹, sondern insbesondere auch zu einer ›Schreiber:in‹ erweitert.

170

Im Zusammenhang mit dem romantischen Imaginationskonzept zeigte sich bereits, wie ausführlich die Funktion des Lesers und die Relation Autor-Leser in den Texten behandelt werden. Kaum eine romantische Erzählung verzichtet darauf, Schrift oder Schreiben, das Requisit des Buches oder zumindest den Akt der Imagination zum Thema zu machen. (Kremer 2003: 106)

Wie bereits in der Differenzierung der Imagination vom Imaginären (vgl. Kapitel 5.2) herausgearbeitet, ist die Imagination gleichsam als ›Symbolisierung‹ des Imaginären zu lesen – der Einbildungskraft kommt daher die Aufgabe zu, nicht nur ein mediales Bezugssystem, sondern insbesondere auch eine Formattierung für die imaginären Inhalte zu finden (vgl. dazu einmal mehr Jean Paul 1804: 67–68). Mit den Worten Kremers, der betont, dass sich die Poesie der Romantik zur »Konstruktion imaginärer Welten« anbiete, »indem sie Schrift als ›immaterielle Materialität‹« (Kremer 2003: 70) behandle, prädestiniert sich daher die Praxis des Schreibens als Kulturtechnik, sowie die Schrift als determinierendes Format für die Verhandlung der Medialität des Imaginären.¹³⁴

Zur Auseinandersetzung mit diesem Befund bietet sich Hoffmanns Märchen *Der goldene Topf* an, in dem beide Aspekte ein bestimmendes Motiv darstellen. So ermahnt etwa der Archivarius Lindhorst seinen Schreibschüler Anselmus zur größten Vorsicht, weil ihn bereits ein Schreibfehler ins Unglück stürzen würde (vgl. DKV, GT: 286).

Warum ein falscher Strich oder ein einziger Tintenklecks schon das Unglück bedeutet, warum Hoffmanns Schreiber sich diplomatisch genau an die Vor-Schrift der hermetischen Texte halten muß, erhält seine Plausibilität erst vor dem Hintergrund der kabbalistischen Einschätzung der wel-

134 Vgl. dazu einmal mehr das in Kapitel 1.1 verhandelte Postulat Kants, dass die »Dichtkunst (die fast gänzlich dem Genie ihren Ursprung verdankt, und am wenigsten durch Vorschrift, oder durch Beyspiele geleitet seyn will)« (Kant 1797: 328), die »Einbildungskraft in Freyheit« (ebd.) setze und sich so für die Darstellung ästhetischer Ideen auszeichne.

terzeugenden und, im Falle einer fehlerhaften Abschrift, weltvernichtenden Energie der Schrift. (Kremer 2003: 71)

Kremer beschäftigt sich hier mit einer Szene, in der der Student Anselmus die Aufgabe erhält, wertvolle Dokumente des Archivarius Lindhorst kalligrafisch zu kopieren. Diese Schreibübung steht – so eine populäre Deutung – stellvertretend für die Genese eines Autors, der zunächst die Produkte seiner »erhitzen überspannten Einbildungskraft« (DKV, GT: 255) Herr werden muss, bevor er »dem System in strahlenden Dichtertum beitreten kann« (Kittler 1995: 106). Die bestimmende Lesart des *goldene Topfes* ist es daher, den Text als »Entwicklungsroman in Märchenform« (Steinecke/Allroggen 2006b: 777) zu interpretieren, der die Metamorphose des Protagonisten Anselmus »vom Schreiber zum Schriftsteller« (Wirth 2012a: 114) nachzeichnet. Wie Kittler dargelegt hat, ist die Schrift in diesem Prozess als zentrales Moment zu lesen – so müsse Anselmus »erst einmal durch eine Schreibschule gehen, die seine bisherige Handschrift am Ideal normiert« (Kittler 1995: 106), bevor er seine Transformation zum Autor vollziehen kann.

Als übergreifende Metapher für dieses »richtige« Schreiben finden sich im Text zwei goldgrünen Schlangen, die Anselmus in seiner Imagination als Tierwesen erschafft (vgl. DKV, GT: 234–235) und die sein Mentor Lindhorst als seine Töchter vorstellt (vgl. ebd.: 255). Diese Schlangen – und aus Anselmus Perspektive insbesondere die Schlange »Serpentina«, in die er sich verliebt – sind, wie Kittler (1995: 135–136) nachweist, stellvertretend für eine formvollendete kalligrafische Handschrift zu lesen. Kittlers »Normierung« (vgl. ebd.: 106) bzw. auch Kremers »Vor-Schrift« (vgl. Kremer 2003: 71) sind daher an spezifische Medien gebundene Kulturtechniken, die der Problematik der Unartikulierbarkeit des Imaginären durch eine »Formatierung« der Symbolisierung begegnen – und so Kants Postulat realisieren, der annimmt, dass die »Dichtkunst [...] die Einbildungskraft in Freyheit« (Kant 1797: 328) setze, sie jedoch ihre Bedeutungspluralität »innerhalb der Schranken eines gegebenen Begriffs« (ebd.) entfalte. Nachdem der »Prozessor« dieser medialen Transformation im Autor:innensubjekt selbst angelegt ist, ist diese »Symbolisierung des Imaginären« (Caduff 2003: 153) im romantischen Verständnis keine deterministische, isomorphe Translation *eines* Begriffes in *ein* Symbol, sondern, wie etwa Kremer (2003: 107) hinweist, als ästhetischer Prozess zu lesen, der nicht auf eine

singuläre Erschließung angelegt ist, sondern – im Sinne einer ›romantischen Hermeneutik‹ – eine plurale und dezidiert subjektive Entfaltung avisiert.¹³⁵

Die Rolle des Lindhorst, der im Text »Archivarius« (DKV, GT: 242) genannt wird, stehe, so Kittler (1995: 107), stellvertretend für einen Typus des Lehrenden, der mit der europäischen (Lehr-)Tradition bricht, indem er keine eigenen Arbeiten als Vorlage verwendet.¹³⁶

Als »Regisseur der ganzen Schreibszene« (ebd.: 110) fungiert der Archivarius als »Orchestrator« des »Programms«, das Anselmus abarbeitet. Dass in den Schreibübungen ein algorithmisches Programm vollzogen wird, lässt sich mit dem stoischen Können des Studenten belegen: Während Anselmus' eigene Arbeitsproben von Lindhorst abfällig beurteilt werden (vgl. DKV, GT: 272–273), ist seine Arbeit beim »Abschreiben oder vielmehr Nachmalen« (ebd.: 285) der Manuskripte makellos. Ursächlich dafür ist einerseits die chemische Nachhilfe (vgl. Wirth 2012a: 118), die der »gute alte Rheinwein« (DKV, GT: 274) im Studenten auslöst, andererseits auch die Fremdsteuerung seiner Tätigkeit durch die Schlange Serpentina:

War ihm vor dem Essen das Kopieren der arabischen Zeichen geglückt, so ging die Arbeit jetzt noch viel besser von Statten, ja er konnte selbst die Schnelle und Leichtigkeit nicht begreifen, womit er die krausen Züge der fremden Schrift nachzumalen vermochte. – Aber es war, als flüstere aus dem innersten Gemüte eine Stimme in vernehmlichen Worten [...]. Und so wie er voll innern Entzückens die Töne vernahm, wurden ihm immer verständlicher die unbekannten Zeichen – er durfte kaum mehr hineinblicken in das Original – ja es war, als stünden schon wie in blasser Schrift die Zeichen auf dem Pergament, und er dürfe sie nur mit geübter Hand schwarz überziehen. (Ebd.: 274)

Es verwundert etwas, dass Kittler hier nicht auf die »medientechnischen Algorithmen« (Kittler 1999: 106) verweist, die er in seinem Aufsatz *Eine Mathematik der Endlichkeit* in Hoffmanns *Nachtstück Die Jesuiterkirche in G.* identifiziert (siehe dazu das Kapitel 9): Analog zum Maler Berthold, dessen Arbeit im *Nachtstück* zu einem »Programm« transformiert und der Protagonist selbst

135 Vgl. dazu auch die von Kremer (2003: 198) markierte ›Elastizität‹ der Zuordnung von Zeichen und Referenz in der romantischen Poetik.

136 Kittler deutet diesen neuen Typus noch wesentlich weiter, wenn er, unter Rückbezug auf das Zitat »Von Weibern muss man reden, von Männern schreiben lernen.« (Hippel 1792: 270) aus Hippels Monografie *Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber* konstatiert, dass hier eine geradezu ›weibliche‹ Pädagogik in Lindhorst auszumachen sei.

– in Kittlers Terminologie – zu einem »Roboter« (ebd.) verwandelt wird, ist in *Der goldene Topf* ein ähnliches Phänomen zu beobachten: Hier führt Anselmus in seinen Schreibebeiten ebenfalls ohne Selbstbestimmung ein algorithmisches Programm¹³⁷ aus, das hier auch einen Namen erhält: Serpentina. In dieser Schlange, die zwischen Allegorie und Gegenständlichkeit oszilliert, ist nicht nur das Konzept der »Schrift« bzw. »des Schreibens« eingefasst, sondern insbesondere die Antithese zu Anselmus' »englische[r] Kursivschrift« (DKV, GT: 268), die zu damaliger Zeit als »Pädagogenstandard« (Kittler 1995: 102) gelten konnte (vgl. dazu auch: Steinecke/Allroggen 2006b: 785). Wie Kittler (1995: 106) schreibt, muss Anselmus' Handschrift zunächst »am Ideal normiert« werden – eine *Formatierung*, die Lindhorst zunächst mit einem arabischen Original (vgl. DKV, GT: 273) vornimmt, mithin einem Schriftsystem, das zwar ästhetisch den Duktus einer Handschrift besitzt, jedoch einen hohen Formalisierungsgrad aufweist (vgl. Haarmann 1991: 321).¹³⁸

Um den herausragenden Stellenwert der »normierten« Zeichen in der Romantik hervorzuheben, kann im Folgenden einmal mehr die zugespitzte¹³⁹ Passage von Foucaults *Nachwort zu Flaubert – Die Versuchung des heiligen Antonius* herangeführt werden:

Das 19. Jahrhundert hat einen Raum der Imagination entdeckt, dessen Stärke die vorherigen Zeitalter noch nicht einmal geahnt haben dürften. Dieser neue Ort der Phantasmen ist nicht mehr die Nacht, der Schlaf der Vernunft, die offene ungewisse Leere angesichts der Begierde: Er ist im Gegenteil das Wachen, die unermüdliche Aufmerksamkeit, der gelehrte Eifer, die Aufmerksamkeit, die auf der Lauer liegt. Das Chimärische entsteht fortan aus der schwarz-weißen Oberfläche gedruckter Zeichen, aus dem geschlossenen und verstaubten Band, aus dem vergessene Wörter aufsteigen, sobald man ihn aufschlägt; es entfaltet sich sorgfältig in der lärmgedämpften Bibliothek mit ihren Büchersäulen, ihren aufgereihten Titeln und Regalen, die sie von allen Seiten einschließen, auf der ande-

137 Gemeint ist hier tatsächlich ein »Programm« im Sinne von »Code«, der auf einem Prozessor ausgeführt wird.

138 Die arabische Schrift ist laut Haarmann (1991: 320–321) durch die wiederholte Verwendung von Ligaturen geprägt, die »Zeichen [werden] nicht in einer Einzelform verwendet [...], sondern jeder Buchstabe in Abhängigkeit von seiner Umgebung [...] geschrieben«. Diese Rückbezüglichkeit erinnert dabei an rekursive Paradigmen, wie sie auch in der algorithmischen Programmierung auftreten.

139 Zu kritisieren ist, dass diese Behauptung sicherlich in Frage gestellt werden kann – so ist vielmehr davon auszugehen, dass auch im Barock die Imagination als wichtige Komponente der Kognition anerkannt war (vgl. Schmidt 2006: 357).

ren Seite jedoch auf unmögliche Welten hin öffnen. Das Imaginäre haust zwischen Buch und Lampe. (Foucault 2008: 121–122)

Foucault beschreibt hier das Leser:innensubjekt als ›Prozessor‹, das das »Phantastische nicht mehr in seinem Herzen« (ebd.: 122) trage, sondern aus einer Aggregation von Wissen – man könnte hier auch von ›Daten‹ sprechen – selbst aktualisiert. Anselmus ist in Hoffmanns Text jedoch nicht verständiger, mit-hin ›kompetenter‹ *Leser*, sondern stoischer *Schreiber* – ihm obliegt es daher, diese Daten fehlerfrei bereit zu stellen, gleichwohl er den semantischen Gehalt der »besonderen Zeichen« (DKV, GT: 285) nicht versteht.

Erst durch einen ›Fehler‹ im medientechnischen Programm bekommt ›Datenverarbeiter‹ Anselmus Zutritt zum metaphorischen Zauberreich und kann sich mit Serpentina im »geheimnisvollen wunderbaren Reiche« (ebd.: 315) der Poesie niederlassen. Die Potentialität dieses ›Fehlers‹ ist zunächst in der Ermahnung Lindhorsts an Anselmus zu suchen, der ihn in der achten ›Vigilie‹ des Texts darauf aufmerksam macht, dass der Umgang mit den zu kopierenden Originalen mit größter Vorsicht zu erfolgen sei: »ein falscher Strich, oder was der Himmel verhüten möge, ein Tintenfleck auf das Original gespritzt stürzt Sie [= Anselmus] ins Unglück.« (Ebd.: 286) Bezeichnenderweise sind es wieder chemische Prozesse – in Form der Nachwirkungen eines feucht-fröhlichen Abends bei Anselmus' Freund Paulmann (vgl. ebd.: 297–300), die den Protagonisten in eine derartig prosaische Stimmung versetzen, dass er in der neunten ›Vigilie‹ die Magie in Lindhorsts Haus nicht mehr wahrnehmen kann (vgl. ebd.: 300–301) und auf dem zu kopierenden Original nur »sonderbare krause Züge und Schnörkel durcheinander« (ebd.: 301) erkennen kann. In diesem Zustand macht der ›Prozessor‹ Anselmus einen folgenreichen Fehler, da er ohne Serpentinats Unterstützung seine Arbeit aufnimmt:

Ja bei dem Überblick des Ganzen schien das Pergament nur ein bunt geaderter Marmor oder ein mit Moosen durchsprenkelter Stein. – Er wollte dem unerachtet das Mögliche versuchen und tunkte getrost die Feder ein, aber die Tinte wollte durchaus nicht fließen, er spritzte die Feder ungeduldig aus und – o Himmel! ein großer Klecks fiel auf das ausgebreitete Original. Zischend und brausend fuhr ein blauer Blitz aus dem Fleck und schlängelte sich krachend durch das Zimmer bis zur Decke herauf. [...] Aber indem Anselmus Glieder enger und enger sich zusammenziehend erstarrten, vergingen ihm die Gedanken. Als er wieder zu sich kam, konnte er sich nicht regen und bewegen, er war wie von einem glänzenden Schein umgeben, an dem er sich, wollte er nur die Hand erheben oder sonst sich rühren, stieß. – Ach! er saß in einer wohlverstopften Krystall-

flasche auf einem Repositorium im Bibliothekszimmer des Archivarius
Lindhorst. (Ebd.: 301–302)

Aus medientheoretischer Perspektive lässt sich mit dem ›Fleck‹/›Klecks‹, den Anselmus auf dem Pergament hinterlässt, von einem *Glitch* sprechen, der ihn nicht nur aus seinem ›Flow‹ wirft – und dadurch das fremdbestimmte algorithmische Programm unterbricht – sondern durch seine Unmittelbarkeit ein besonderes ästhetisches Potential verspricht. Glitches sind im Sinne eines ästhetischen Moments als plötzliche ›Störung‹ eines technischen Systems zu definieren, die ein Objekt aus seiner hergebrachten Form und Diskurs herauslöst und die in einer Fluchtlinie mit Virilios ›eigentlichen Unfall‹ zu lesen sind (vgl. Menkman 2011: 339–344; vgl. dazu auch: Virilio 2009: 87). Nach dieser Definition des ›ästhetischen Glitches‹ lässt sich, wenn Anselmus als medialer Prozessor gelesen wird, der Fleck auf dem Pergament als Fehlfunktion deuten, die jedoch das ›Objekt‹ (gemeint ist hier Anselmus) zu einer neuen Seinsweise transformiert. Die Betonung auf die ästhetische Charakteristik des Glitches ist hier als Wirkästhetik zu lesen – gleichwohl präsentieren sich die ›technischen‹ Aspekte des Glitches – auch im Kontext von Anselmus' Malheur – durchaus fruchtbar. Virilio führt in seinem Text aus, der ›eigentliche Unfall‹ sei gewissermaßen in das ›Objekt‹ einbeschrieben, werde demnach bereits bei der Herstellung ›vorprogrammiert‹ (vgl. Virilio 2015: 87–88). Auch die dediziert ingenieurswissenschaftlicher Perspektive, die den Glitch als Fehlfunktion einer logischen Schaltung durch externe Beeinflussung (vgl. dazu etwa Garg et al. 2006: 773) definiert, lässt sich in den Kontext des *goldenen Topfes* setzen. Wenn Lindhorst, wie etwa Kittler (1995: 106) schreibt, als ›Pädagoge‹ gelesen wird, dann ist davon auszugehen, dass der ›Unfall‹ in Form des Tintenklecks eine ›vorprogrammierte‹, bewusste Kalkulation des Archivarius war, dessen Warnung (vgl. DKV, GT: 286) als selbsterfüllende Prophezeiung für den ›algorithmischen Datenverarbeiter‹ Anselmus angelegt war.

Unter Vorgriff auf die Abschnitte IV und V ist an dieser Stelle einmal mehr die Relevanz von Leibniz' *Monadologie* für die Verhandlung des Virtuellen heranzuführen; so schreibt Leibniz: »Alle jemals stattfindenden Veränderungen sind längst von Anbeginn her in jeder Monade oder vielmehr in dem ihr von Gott eingepflanzten Veränderungsgesetze virtuell vorhanden, und laufen wie aufgezogene Uhrfedern nacheinander ab.« (Leibnitz 1847: 50) Vor dem Hintergrund des *Glitches* ist nun zu argumentieren, dass Hoffmann in den schwarz-weißen Buchstaben eines Buchs respektive in den ›Wunderblock‹ der Erinnerung eingeschriebenen ›Schattenbilder‹ ebenfalls Verände-

runnungsgesetze im Sinne von *Glitches* »einpflanzt«/»einprogrammiert«, um – analog zu Anselmus – seine Leser:innen in Autor:innen zu transformieren. Diese Transformation findet genau dann statt, wenn die Leser:innen den Text nicht mehr »kopieren«, also wörtlich/isomorph *rezipieren*, sondern vielmehr mit der »Einbildungskraft in Freyheit« (Kant 1797: 328) *interpretieren* und so mit ihrer eigenen *Eigensinnigkeit überschreiben*. Dieser Befund ist auch für das Virtuelle hochgradig relevant: Im *goldenen Topf* entfaltet sich der Zugang zum poetischen Zauberreich, weil Anselmus mit dem »Klecks« den Urtext obfuskiert, was eine deutliche Analogie zum »Technisch-Virtuellen« aufweist. In digitalen Wirklichkeiten, wie etwa Computerspielen oder der virtuellen Realität, lassen sich Glitches ausnutzen, um Bereiche zu betreten, die von »programmatischen Zwischenräumen« bis hin zu Räumen, die zwar grundsätzlich von den Autor:innen angelegt wurden, jedoch nicht für die Nutzung durch die Rezipient:innen bestimmt sind, reichen. Durch den Zugang in diese Areale verschaffen sich Nutzer:innen bisweilen Möglichkeiten, um eine Anwendung vollkommen neu zu erfahren. Dieses Ausnutzen eines Glitches ist wiederum ein Kennzeichen hoher »gaming literacy« (vgl. Cook/Duncan 2015: 186), daher lässt sich dessen Gebrauch als Indikator für die Meisterschaft einer Anwender:in lesen, was einmal mehr in einer Fluchtlinie mit der Entwicklung Anselmus vom Studenten zum Dichter respektive analog zur Herausbildung einer »erweiterten Autor:in« aus der »kompetenten Leser:in« zu deuten ist.



Auch wenn die Bedeutung der Schrift auf die Imagination nicht zu unterschätzen ist, ist dennoch darauf hinzuweisen, dass diese »Normierung« nur ein erster Schritt in die Richtung eines *formvollendeten* Poeten darstellt. Im *goldenen Topf* werden die nachfolgenden Entwicklungsschritte zwar nur implizit näher dargelegt, jedoch lässt sich in dieser Fluchtlinie mit der Genese des Malers Berthold in *Die Jesuiterkirche in G.* eine andere Künstlerbiografie aus Hoffmanns Œuvre anführen: Auf seiner Italienreise trifft der Protagonist des *Nachtstücks* nach seinen anfänglichen Erfolgen als Landschaftsmaler auf

den ›alten Maltheser‹,¹⁴⁰ der seine Arbeiten dahingehend kritisiert, dass sie nur unverständige Kopien darstellten:

Kann denn das bloße genaue Abschreiben der Natur jemals dahin führen? – Wie ärmlich, wie steif und gezwungen sieht die nachgemalte Handschrift in einer fremden Sprache aus, die der Abschreiber nicht verstand und daher den Sinn der Züge, die er mühsam abschnörkelte, nicht zu deuten wußte. So sind die Landschaften deines Meisters korrekte Abschriften eines in ihm fremder Sprache geschriebenen Originals. (DKV, DJG: 129–130)

Aus dieser Passage wird deutlich, dass die »Praktik nicht [...] die Kunst selbst« (ebd.: 130) darstellt, das ›korrekte‹ Schreiben demnach nur als erster Schritt zur Genese einer wahren Künstlerpersönlichkeit anzusehen ist. Es ist anzumerken, dass der ›Maltheser‹ neben dem ›richtigen Schreiben‹ auch das ›richtige Sehen‹ in seiner kurzen Unterrichtung postuliert. Dieses ›Sehen‹ umfasst nicht nur der Blick in die Landschaft (vgl. ebd.: 129), sondern insbesondere eine reflektierte Introspektive auf die Bilder, die aus der eigenen Imagina-

140 Dass Hoffmann hier ausgerechnet einen ›Maltheser‹ auftreten lässt, der »auf Maltha von griechischen Eltern geboren« (DKV, DJG: 128) wurde, wird in den einschlägigen Stellenkommentaren (RECLAM und DEUTSCHER KLASSIKER VERLAG) nicht näher erläutert. Im Zusammenhang mit der Art und Weise wie der ›Maltheser‹ die Arbeiten Bertrams kommentiert, indem er nicht mit dem Instrumentarium der Kunstkritik, sondern mit Analogien der Kalligrafie arbeitet (vgl. ebd.: 129–130), lässt sich auch eine Parallele mit dem biografischen Hintergrund des ›Malthesers‹ aufzeigen. Bereits zu Hoffmanns Zeiten wurde auf der Insel Malta zwar Arabisch gesprochen, jedoch unter Verwendung eines lateinischen Alphabets, um die spezifische Weltanschauung der Insel als christliches Bollwerk gegen die Muslime auch im Medium der Schrift zu fixieren (vgl. Haarmann 1991: 116–118). Diese einmalige Kombination von orientalischer Sprache und abendländischen Schriftsystem wird darüber hinaus von Hoffmann erweitert, indem ein weiteres Zeichensystem – das Griechische – in die Biografie des ›Malthesers‹ integriert wird. In Gestalt dieses Charakters lässt sich daher nicht nur der romantische Universalitätsanspruch (siehe Kapitel 3.2) nachvollziehen, sondern auch die Zusammenführung verschiedener, mitunter auch heterogener, Denk- und Zeichenmuster in ein holistisches System (vgl. dazu etwa die Metapher des Mosaiks, die Hoffmann in den *Serapions-Brüdern* aufruft). Dass ›prosaischere‹ Gemüter wie etwa Bertholds deutscher Mentor in Rom (in Gestalt des Landschaftsmalers Philipp Hackert) mit dieser Persönlichkeit nicht umgehen können, zeigt sich etwa in dessen Kommentar: »alles was er [= der ›Maltheser‹] macht, hat ein fantastisches Ansehen, welches wohl daher rührt, weil er über jede Darstellung durch die Kunst ganz tolle absurde Meinungen und sich ein künstlerisches System gebaut hat, das den Teufel nichts taugt.« (DKV, DJG: 128)

tion entstehen (vgl. ebd.: 130), nimmt mithin also Elemente des *Serapiontischen Prinzips* vorweg.

Matt (1971: 3) geht soweit, als dass er provokativ die Frage stellt, ob die Äußerungen des ›Malthesers‹ »mehr als geläufige Formeln darstellen« würden. In dieser Fluchtlinie, die davon ausgeht, dass bei der Kunstproduktion »alles Äußere belanglos« (ebd.: 4) sei und das Erlernen der ›richtigen Schrift‹ nur deswegen nötig sei, »weil unversehens naturähnliche Bilder im Künstler auftauchen können, die er festzuhalten fähig sein muss« (ebd.), lässt sich auch die nachfolgende These einreihen, in der davon auszugehen ist, dass das Überkommen der Schrift nur ein erster Schritt hin zu Hoffmanns Ideal eines Kunstwerks, das »nur noch im Kopfe stattfindet« (Kesting 1990: 169), darstellt. Dieses Kunstwerk ist demzufolge immateriell und gewissermaßen ›medienlos‹ – wenn der Begriff des Mediums als technisches Artefakt gedeutet wird. Eine Figur, die sich stellvertretend für diese »immediacy« (Bolter/Grusin 2002: 21) prädestiniert, die die Unmittelbarkeit des Texts um die Komponente der Immaterialität steigert, ist etwa Kreisler, der seine Aufzeichnungen verbrennt¹⁴¹ oder Ritter Gluck, der seine Partituren ausschließlich aus dem Stegreif intoniert,¹⁴² mithin also Charaktere, die sich durchaus als Personifikation

141 Das Motiv des Feuers lässt sich in den *Kreisleriana Nro. 1–6* auch als Metapher eines überreizten Gemüts lesen, das mit einer »bis zur zerstörenden Flamme aufglühenden Fantasie« (DKV, K1: 32) ausgestattet ist. Daher spricht Kreisler auch von einem »Feuer« (ebd.: 38), das in seine Fingerspitzen beim Klavierspiel fährt, oder von Tönen, die wie »funkelnde Salamander« (ebd.: 45) emporsteigen. Wenn Kreisler seine Notizen verbrennt (vgl. ebd.: 62) bzw. auch den Wunsch äußert, alle nachfolgenden Aufzeichnungen mögen nach seinem Tod verbrannt werden (vgl. ebd.), dann lässt sich diese Aussage nur bedingt als Postulat für ein grundsätzliches Überkommen der Schrift lesen, sondern eröffnet eher die Lesart, das medientechnische ›Programm‹ der Aufzeichnungen müsse in letzter Instanz im metaphorischen ›Feuer‹ der Fantasie ankommen und dort ausgeführt (exekutiert) werden. Da die *Kreisleriana* stets vor der Folie der Ironie und Callotischer Überzeichnung zu lesen sind, sind Kreislers Aussagen pluralistisch zu deuten und zielen bewusst nicht auf eine eindeutige Entschlüsselung ab: So spricht er im *Kreislerianum Nro. 5* einerseits davon, dass er sich seit seiner Kindheit Notizen von merkwürdigen Begegnungen macht (vgl. ebd.: 61), gleichzeitig beschließt er nach einem ironischen Kommentar seines Veters – der den Titel des Notizbuchs von ›Zerstreute Gedanken‹ in ›Höchst! Zerstreute Gedanken‹ ändert – »nichts mehr aufzuschreiben, sondern alles im Innern dirigieren und wirken zu lassen« (ebd.: 62).

142 Die betreffende Passage in Ritter Gluck zitiert dabei noch das ›überkommene‹ Medium: So wird etwa die Erzählinstanz aufgefordert, die Seiten des Partiturbuchs während Glucks Klavierspiel umzublättern, obwohl sich darauf nur leere Lineaturen befinden (vgl. DKV, RG: 29–30).

eines Ideals lesen lassen, das das Medium der Schrift in letzter Konsequenz ebenfalls überkommen möchte. Diese Loslösung vom (physikalischen) Medium begünstigt eine amimetische Ästhetik: »Das Kunstwerk, das nur noch im Kopfe existiert, kann sich realisieren, hat alle Potentialität dazu in sich, soll es aber bewusst nicht, um sich nicht mehr mit der Welt und Umwelt zu vermählen.« (Kesting 1990: 169)

Dieses Ideal eines ›transzendentalen‹ Kunstwerks findet sich auch in der *Beethoven-Rezension* bzw. im *Kreislerianum Nro. 6* wieder, etwa wenn Hoffmann von einer inhärenten ›Unaussprechlichkeit‹ der Musik ausgeht (vgl. AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 631), die er in seinem Text auflöst, indem er einen ›Doppelspiegel‹ in Stellung bringt: So beschreibt er nicht die Musik selbst, sondern vielmehr die Stimmung bei der Rezeption, deren Inkommensurabilität er wiederum mit bildlich-räumlichen Analogien auflöst. Hoffmanns Erzähltechnik ist daher – trotz des Ideals vom »Kunstwerk, das nur noch im Kopfe existiert« (Kesting 1990: 169) – auf ein bildhaftes und in seiner Morphologie zutiefst mimetisches Zeichensystem angewiesen (vgl. dazu auch Eco 2002: 145), das jedoch stets in seiner Verweisfunktion zu lesen ist.

Ein Kunstwerk, das jegliche Materialität abgelegt hat, weil es nur noch im individuellen Imaginären stattfindet, spielt mit der Vorstellung von einer ›transparent immediacy‹ (vgl. Bolter/Grusin 2002: 21), mit einem ›Kurzschluss‹ (vgl. Gamper 2009: 245) in der Übertragung, der letztendlich die Medialität obsolet macht. Wie Bolter und Grusin betonen, konstituiert sich die ›transparent immediacy‹ stets durch ihre Opposition zu ihrem Gegenpart, der ›hypermediacy‹ (vgl. Bolter/Grusin 2002: 5, 31). Das vermeintliche (vgl. Kapitel V) Überkommen der Schrift, die sich im mentalen Kunstwerk manifestiert, äußert sich daher paradoxerweise gerade in der metafikionalen Inszenierung der Schrift in Hoffmanns Poetik. So findet sich die omnipräsente Thematisierung der Schrift und des Schreibens, die Kremer (2003: 106) in der romantischen Literatur ausmacht, nicht nur prominent im *goldenen Topf*, sondern etwa auch in Hoffmanns Roman *Kater Murr* wieder. Wenn etwa Juri Lotman (1981: 102) anmerkt, dass der Druckfehler in *Kater Murr* als bewusstes Stilmittel zu verstehen ist, dann ist an dieser Stelle hervorzuheben, dass Hoffmann die Medialität selbst inszeniert, den ›Mechanismus‹, mithin die ›Gemachtheit‹ seiner Texte also durchaus auch in nicht-transzendenter, objektiver Weise freilegt. Lotman vertritt die These, dass jeder künstlerische Text über zwei Chiffrierungen verfügt, von dem die erste Chiffrierung als ›natürliche Sprache‹ aufgefasst wird, deren Mechanismus zunächst unsichtbar ist,

da Sender:in und Rezipient:in diese Chiffrierung automatisch en- und decodieren (vgl. ebd.: 129).

Diese Automatisierung, das Zurücktreten der Medialität, wäre beim ›transzendenten‹ Kunstwerk, wie es etwa Kesting (1990: 169) als das Ideal Hoffmanns postuliert, gewünscht – aus diesem Grund muss Anselmus' Handschrift im *Goldenen Topf* zunächst »am Ideal normiert« (Kittler 1995: 106) werden, da die von Lotman angesprochene Automatisierung zwischen Sender:in und Empfänger:in nur dann reibungslos zustande kommt, wenn ein hoher Normierungsgrad Ambivalenzen und Uneindeutigkeiten unterbindet. Gerade diese Standardisierung verfolgte Hoffmann in seinen Werken jedoch erwiesenermaßen nicht; so lassen Hoffmanns Autographen »erkennen, was jeder, der sich mit seinen Anschauungen befaßt hat, ohnehin weiß: daß ihm das Prinzip der ›Vereinheitlichung‹, der Normierung fremd war; er verfuhr innerhalb seiner Werke, ja im gleichen Text unterschiedlich und ›inkonsequent‹« (Segebrecht 2008: 1224–1225). So legt Hoffmanns eigene Arbeitsweise Teile des Codierungsmechanismus frei – und implementiert daher selbst den *Glitch*, der, wie in *Der goldene Topf* gezeigt, erst den Zugang zum ›Zauberreich der Poesie‹ freischaltet und seine Rezipient:innen zu ›erweiterten Leser:innen‹ nobilitiert. Hoffmanns »Gipfelpunkt« ist daher nicht ausschließlich vom Ideal der transzendenten ›transparency‹ geprägt, wie es etwa Kesting (1990: 169) – ohne bibliografischen Beleg – andeutet, sondern vielmehr als dialektische Verschränkung sowohl einer ›transparent immediacy‹ als auch einer ›hypermediacy‹. Mit Verweis auf Umberto Eco ist zu argumentieren, dass ein Kunstwerk »den neuen Code mitteilt, der in ihm selbst liegt, ihn jedoch auf der Basis von vorausgegangenen, evozierten und negierten Codes darstellt.« (Eco 2002: 310) Eine Feststellung, die sich einmal mehr mit Hoffmanns Beschreibungsweise in der *Beethoven-Rezension* festmachen lässt, in der er ein Kunstwerk (die Musik Beethovens) mittels eines vorausgegangenen (›remediated‹) Code – die bildlichen Beschreibungen – artikuliert.

Die natürliche Sprache, die – freilich idealisiert – von Sender:in und Empfänger:in gleichermaßen gesprochen wird, stellt in Lotmans Modell daher nur die Chiffrierung erster Ordnung dar. Nachdem sowohl die En- als auch Decodierung nahezu automatisch von den beteiligten Kommunikationsteilnehmer:innen vonstatten geht, wird »der Mechanismus [...] gleichsam durchsichtig« (Lotman 1981: 129), oder, um mit Bolter/Grusin (2002: 21) zu sprechen: ›transparent‹. Ein ›künstlerischer Text‹ respektive ein Kunstwerk beinhaltet darüber hinausgehend eine Chiffrierung der zweiten Ordnung, die sich als ›ästhetische‹ Codierung lesen lässt und die die »ästhetische Funktionsfähigkeit«

(Lotman 1981: 129) des Textes sicherstellt. In dieser Fluchtlinie ist einmal mehr die Feststellung Kremers heranzuziehen, der im Kontext der symbolischen Repräsentation des Imaginären ausführt, dass in der Romantik das »Symbol [...] auf dem Gebiet der Ästhetik verhandelt« (Kremer 2003: 107) werde.

Neben dem einfachen Bewusstsein über das Vorhandensein dieser zweiten Codifizierungsebene benötigt das Subjekt zur Rezeption der sekundären Chiffrierung zudem »Unkenntnis (genauer: die unvollständige Kenntnis) des dabei verwendeten sekundären Codes« (Lotman 1981: 129), der, wie Eco (2002: 310) festgestellt hat, aus Fragmenten eines vorangegangenen Codes besteht – mithin also jenes Phänomen, das Bolter/Grusin (2002) medientheoretisch mit dem Konzept der »Remediation« fassen. Durch diese Ambivalenz zwischen unvollständiger Kenntnis und dem grundsätzlichen Bedürfnis nach Entschlüsselung gehen die Rezipient:innen bei allen Elementen des Ausdrucks von Bedeutsamkeit oder, um in Lotmans Terminologie zu bleiben, von »Inhaltlichkeit« (Lotman 1981: 129) aus. Mit diesem Phänomen »spielt« Hoffmann mitunter, so findet sich der beabsichtigte *Glitch* nicht nur als Motiv innerhalb des diegetischen Raums (*Der goldene Topf*), sondern auch in der Verhandlung zwischen Text und Leser:in angelegt:

Betrachten wir den Text als einen künstlerischen Text, so kann sich im Prinzip jedes beliebige Element – bis hin zum Druckfehler, wie E. T. A. Hoffmann scharfsinnig im Vorwort zu den »Lebensansichten des Katers Murr« schrieb – als bedeutungstragend herausstellen. (Ebd.)

Aus diesem Grund ist der erwähnte Druckfehler in *Kater Murr* nicht nur Stilmittel, sondern gleichsam Störfaktor, der als Metafiktion auf die Konstitutionsbedingungen, mithin die Medialität des Texts rekurriert, den Mechanismus der ersten Chiffrierungsebene also wieder sichtbar macht.¹⁴³ Lotman

¹⁴³ Vgl. dazu auch die Problematik, die sich durch die technischen Übertragungsvorgänge ergibt: Steinecke (2009: 1140) weist etwa darauf hin, dass implizite Korrekturen aufgrund »der bekannten Schwierigkeiten beim Umgang mit Hoffmann-Handschriften und -Drucken [...] nur sehr zurückhaltend erfolgen« sollten. Besonders offensichtlich wird die Problematik, wenn der Erstdruck von *Prinzessin Brambilla* untersucht wird: Zwar teilt Hoffmann seinem Lektor postalisch mit, dass »die ersten vier Bogen [...] so korrekt gedruckt [seien] wie noch keins von meinen Werken« (Hoffmann 1820, zitiert nach: Steinecke 2009: 1140), trotzdem weist der finale Druck derartig viele Fehler auf, dass am Ende ein Verzeichnis der sinnentstellenden Druckfehlern angefügt wird (vgl. JM, BRAMBILLA: 311), während »Geringere [...] sich von selbst« (ebd.) ergeben würden und daher nicht in die Liste aufgenommen wurden. Vor dem Hintergrund der »Druckfehler«, die

weist darauf auch hin, wenn er schreibt, dass »in künstlerisch funktionierenden Texten die Aufmerksamkeit oft auf die Elemente fixiert bleibt, die in anderen Fällen automatisch wahrgenommen und vom Bewußtsein nicht registriert werden.« (Ebd.) Nachdem Hoffmann eine Erzählverfahren implementiert, um »das ›verständige‹ Alltagsbewußtsein und die verfestigten Wahrnehmungsklischees des Lesers/Hörers zu irritieren« (Kaiser 1988: 133), umfasst Hoffmanns Poetik also beide Domänen, die sich in Bolter und Grusins Konzept der Remediation auffinden lassen: Einerseits findet sich die ›transparent immediacy‹ wieder, indem davon ausgegangen wird, dass das Ideal von Hoffmanns Kunstkonzeption ausschließlich in einer ›mentalene‹ Medialität artikuliert wird und in letzter Konsequenz jede Materialität zugunsten einer Unmittelbarkeit ablehnt. Andererseits finden sich mit den bewusst komponierten ›Glitches‹ in Hoffmanns Texten auch Fragmente der ›hypermediacy‹ wieder, die die Gemachtheit des Textes exponieren.

6.4 Hermetische ›Hieroglyphen‹ – Zum Kunstwerkscharakter der imaginären Symbole

Sollte Poesie nichts als innre Mahlerey und Musik seyn?

Novalis: FRAGMENTE (1901a [1799?])

Wie bereits in der Auseinandersetzung mit dem romantischen Imaginationskonzept ausgeführt, bezeichnet Jean Paul (1804: 32) in seiner *Vorschule der Ästhetik* die Phantasie als das »Hieroglyphen-Alphabet« der Natur.¹⁴⁴ Im Kontext Hoffmanns ist der Begriff der ›Natur‹ sehr differenziert zu lesen, so darf die »Kargheit« (Wittkop-Ménardeau 2004: 141) von Hoffmanns Naturdarstellungen etwa nicht darüber hinwegtäuschen, dass im romantischen Denken Natur als »Begriff des kosmischen Universums« (ebd.: 112) zu lesen ist und damit stellvertretend ein holistisches Weltbild mit allen Dualismen und Wirklichkei-

in *Kater Murr* ein bewusst gesetztes Stilmittel darstellen, ist daher die Problematik, die Steinecke (2009: 1140) hier umreißt, offensichtlich.

144 Vgl. dazu auch die Verwendung des Begriffs der Chiffrenschrift bei Kant (1797: 275) in seiner *Critik der Urtheilskraft*, in der er in §42 schreibt, »die Natur [spreche] in ihren schönen Formen figürlich« in einer »Chifferschrift [sic!]« zum Menschen.

ten konzeptualisiert, das sich jedoch einer direkten künstlerischen Artikulation erwehrt. Deutlich wird diese Problematik etwa in dem *Nachtstück Die Jesuiterkirche in G.*, wenn Protagonist Berthold – in einer Kontinuität zu Jean Paul – die Natur als hieroglyphisches Zeichensystem begreift:

Ich lag von zauberischen Düften umspielt im grünen Gebüsch, und die Stimme der Natur ging vernehmbar im melodisch klingenden Wehen durch den dunklen Wald. – »Horch – horch auf – Geweihter! Vernimm die Urtöne der Schöpfung, die sich gestalten zu Wesen, deinem Sinn empfänglich.« – Und indem ich die Akkorde deutlicher und deutlicher erklängen hörte, war es, als sei ein neuer Sinn in mir erwacht, der mit wunderbarer Klarheit das erfaßte, was mir unerforschlich geschienen. – Wie in seltsamen Hieroglyphen zeichnete ich das mir aufgeschlossene Geheimnis mit Flammenzügen in die Lüfte; aber die Hieroglyphenschrift war eine wunderherrliche Landschaft, auf der Baum, Gebüsch, Blume, Berg und Gewässer, wie in lautem wonnigem Klingen sich regten und bewegten. (DKV, DJG: 131)

Einmal mehr lässt sich die in dieser Passage angelegte Problematik der Inkommensurabilität in einer Kontinuität mit der *Beethoven-Rezension* lesen, zumindest insofern, als dass das »Dilemma, in Worten über Musik zu reden« (Steinecke/Allroggen 2006b: 638) auch hier zu identifizieren ist. So artikuliert auch Berthold das performative Ereignis einer multisensorischen Erfahrung, indem er eine metaphorische, mithin synästhetische Ausdrucksform verwendet, die, im Gegensatz zur Beschreibungstechnik der *Beethoven-Rezension* (vgl. die Ausführungen in Kapitel 6), jedoch keine »multimediale« Komponente besitzt, sondern vielmehr durch die synthetisierende Funktion der Imagination der Rezipient:in funktioniert. Analog zur Partitur in der *Beethoven-Rezension*, die eine individuelle Interpretation verlangt, zielt die Hieroglyphe nicht auf eine singuläre Dekodierung ab,¹⁴⁵ sondern bedingt durch ihre Hermetik eine subjektive imaginäre Synthese neuer Welten (vgl. dazu auch Kremer 2003: 71) mittels einer »kompetenten« und »erweiterten« Rezeption. In dieser Fluchtlinie ist auch die bereits weiter oben herangeführte Passage zu lesen, in der sich der Maltheser gegen »das bloße genaue Abschreiben der Natur« (DKV, DJG: 129) ausspricht und den Zweck der Kunst in der »Auffassung der Natur in der tiefs-

145 Zur Hieroglyphe als Motiv des Unartikulierbaren vgl. auch die Äußerungen Bertholds in *Die Jesuiterkirche in G.* (vgl. DKV, DJG: 131 und 133).

ten Bedeutung des höhern Sinns« (ebd.)¹⁴⁶ verortet.¹⁴⁷ Nachdem das Imaginäre nur mittels Symbolisierung in ein artikulierbares Format überführt werden kann, ist die Hieroglyphe die zeichenhafte Ausdrucksform der Unbestimmtheitsstellen, die von den Rezipient:innen mit subjektiv synthetisierten Inhalt befüllt werden.¹⁴⁸ Es liegt auf der Hand, dass sich diese Hieroglyphen »weder in diskursive Sprache und Begrifflichkeit, noch in Alltäglichkeit« (Kesting 1990: 169) rückübersetzen lassen. Kesting macht diese Feststellung im Zusammenhang von Kreislers musikalischer Ausdrucksform, in der die Töne als Hieroglyphen der »Sprache des Himmels« (ebd.) zu denken sind. Gleichwohl findet sich dieses Phänomen auch in Hoffmanns Darstellungen der bildenden Kunst wieder, wie sich etwa im *Nachtstück Die Jesuiterkirche in G.* zeigt, in dem Berthold scheitert, die hieroglyphischen Zeichen, die ihm im Traum erscheinen, bildhaft darzustellen (vgl. DKV, DJG: 129). Insofern konzeptualisiert die Hieroglyphe das Paradox des Imaginären, das zwar einerseits durch seine bild- und zeichenhafte Konfiguration geprägt ist, andererseits sich jedoch jeder medialen Repräsentation und Artikulation entzieht – mithin ein Phänomen, das die Hieroglyphe durch ihre inhärente Hermetik kommuniziert.¹⁴⁹ Darüber hi-

146 Vgl. dazu die in Kapitel 6.6 angestoßene Diskussion über die »trugbildnerische Kunst«, die, wie Platon (1824: 184) feststellt, nicht das Urbild kopieren, sondern vielmehr »die wahren Verhältnisse des Schönen wiedergeben« solle.

147 Das »Buch der Natur« impliziert, wie etwa Benjamin (2006: 580) hinweist, »daß man das Wirkliche wie einen Text lesen kann« – ein Befund der in Kapitel 6.6 näher verhandelt wird.

148 Im Unterschied zum Pathos der Frühromantiker findet sich bei Hoffmann jedoch auch ein ironischer »Twist« zu dieser, der Hieroglyphe einbeschriebenen, Unbestimmtheit wieder, wie sich etwa in einer Passage aus dem *Nachtstück Der Sandmann* zeigt: Während das Automat Olympia – eine Maschine in Gestalt eines Menschen – tatsächlich nur die semantisch leeren Geräusche »Ach – Ach – Ach!« (DKV, DSM: 40) wiedergeben kann, imaginiert Protagonist Nathanael in diesen Lauten echtes Verständnis, denn »diese wenigen Worte erscheinen als echte Hieroglyphe der innern Welt voll Liebe und hoher Erkenntnis des geistigen Lebens in der Anschauung des ewigen Jenseits« (ebd.: 42).

149 Dieser Befund ist insbesondere in den historischen Kontext zu setzen: Nachdem die Übersetzungsversuche des Jesuiten (!) Athanasius Kircher im 17. Jahrhundert zu keinem zufriedenstellenden Ergebnis führten (vgl. etwa Athanasius 1676: 49), waren die Schriftzeichen erst im Todesjahr Hoffmanns (1822) vollständig entziffert (vgl. Champollion 1822: 6–7). Insofern sind die Konnotationen im romantischen Verständnis des Begriffs der Hieroglyphe vielfältig angelegt: Einerseits deutet die Hieroglyphe in ihrer Morphologie auf ein arkanes Bildsymbol hin, das – frei nach Kirchner – nicht in Worte zu übersetzen ist. Andererseits bemühen sich Sprachwissenschaftler und Okkultisten an der Schwelle des 19. Jahrhundert um eine Entschlüsselung des »Codes« um, wie Kremer (2003: 66) ausführt, die verborgenen Ähnlichkeiten einer allumfassenden Spra-

nausgehend verdeutlicht die Hieroglyphe den Verweischarakter der Zeichen, deren bildliche Repräsentation nur eine Chiffre der ersten Ordnung darstellt, während die Chiffre der zweiten Ordnung durch die Interpretation im Rezeptionsvorgang konstituiert wird. Und schließlich exemplifiziert die Hieroglyphe durch ihre Historizität das Phänomen, dass ein Kunstwerk, wie bereits herausgearbeitet, »auf der Basis von vorausgegangenen, evozierten und negierten Codes« (Eco 2002: 310) funktioniert.

Nachdem, auch mit Verweis auf das *Serapiontische Prinzip*, festzuhalten ist, dass sich die imaginären Wirklichkeiten als *bildliches* ›Kunstwerk‹ lesen lassen – oder, um in der Terminologie von Schleiermacher (1838: 16) zu bleiben: ›Charakteristika eines Kunstwerks‹ besitzen – ist die »Medienkonkurrenz von Bild und Poesie« (Weitin 2012: 168) ein prägendes Thema, das sich über das gesamte Œuvre Hoffmanns erstreckt (vgl. dazu auch die Ausführungen zur Intermedialität in Kapitel 3.3).

Die dafür notwendigen Übersetzungsprozesse sind, wie sich etwa mit Lotman (1981: 30) zeigen lässt, nicht nur ein »Mechanismus der kulturellen Wirklichkeitsaneignung«, sondern vielmehr ein System zur Produktion von Wirklichkeit: Die Symboltransformationen in der Überführung von mimetischen Beobachtungen in das ›Schattenreich‹ der Schrift (bzw. in die hieroglyphische Schriftbildlichkeit), entfalten mithin das Potential, »kraft einer ästhetischen Magie neue phantastische Welten« (Kremer 2003: 71) zu erschaffen. So kann sich die »[r]omantische Poesie [...] als neue Weltschöpfung, als Konstruktion imaginärer Welten anbieten, indem sie Schrift als ›immaterielle Materialität‹ [...] behandelt« (ebd.: 70), die dann durch die romantische Hermeneutik (vgl. Schleiermacher 1838: 16) von den Leser:innen konkretisiert wird. So spiegelt die Medialität der hieroglyphischen Schrift die Konstitution des Imaginären wieder: Auch wenn die Romantiker:innen ein semiotisches Modell idealisieren, dass die Fähigkeit hat, »direkt auf die Dinge einzuwirken, sie anzuziehen oder sie abzustoßen, ihre Eigenheiten, ihre Kräfte und ihre Geheimnisse darzustellen« (Foucault 1974: 71), so »verschiebt sich das metaphysische Interesse dabei notwendig[erweise] in eine ästhetische Richtung« (Kremer 2003: 66). Das Imaginäre ist daher als ›Kunstwerk‹ zu lesen, als hermetische Affordanz

che der Natur freizulegen, die »nach der babylonischen Sprachverwirrung verschüttet« wurden.

dessen inhärent defizitäre Artikulationsform zwischen Bildlichkeit und Zeichenhaftigkeit changiert.

Das Verständnis der Einbildungskraft, mit deren Aufwertung im 18. Jahrhundert die Aufwertung der Erkenntniskräfte einhergeht, ist bis heute gemeinhin überwiegend bildhaft besetzt. Genauso verhält es sich mit dem im Zuge der Postmoderne etablierten Begriff des Imaginären: in jüngsten Darstellungen aus den Bereichen Medien- und Literaturtheorie geht man [...] von der ›Bildlichkeit‹, der ›Bildhaftigkeit‹ oder ›bildhaften Struktur‹ des Imaginären aus, und dieses wird auch stets an Bildbeispielen exemplifiziert. (Caduff 2003: 153)

Mit der *Bildlichkeit*, die, wie Kaiser (1988: 47) betont, als »Stärke« Hoffmanns erkannt wurde, ist demnach eine (mediale) ›Brücke‹ zwischen dem modernen Begriff des Imaginären und dem ›traditionellen‹ Verständnis der Imagination geschlagen.

Wie bereits in Kapitel 3.2 ausgeführt, ›spielt‹ Hoffmann in seiner ›bildlichen Poetik‹ mit jenen Befund, dass die imaginäre Welt »ewig nur werden, nie vollendet sein kann« (Schlegel 1798: 29), mithin dass sie sich stets nur annäherungsweise zeigen, jedoch nicht direkt artikulieren lässt. Diese »Paradoxie von Universalanspruch und Unabschließbarkeit« (Kremer 2003: 92) verhandelt Hoffmann, indem er durch eine Metaperspektive auf das Werk das Erzählverfahren des Texts in die Produktionsästhetik eines bildlichen Kunstwerks einschreibt und so zur Herausbildung einer ›kompetenten Rezipient:innen-schaft‹ beiträgt, indem die Leser:innen, metaphorisch gesprochen, zu ›Maler:innen‹ auf der Leinwand ihres individuellen Imaginären werden.

Besonders deutlich wird dieser Befund anhand der namenlosen Erzählinstanz in *Der Sandmann*. Nachdem die Geschichte bisher ausschließlich durch die Wiedergabe zweier Briefe vorangetrieben wurde, übernimmt an dieser Stelle ohne einleitende Vorrede eine nicht näher ausgeführte Erzählinstanz den verbleibenden Teil des Textes (vgl. DKV, DSM: 25). Neben der bereits in Kapitel 4.6 verhandelten Bearbeitung der wechselnden Erzählperspektiven als Möglichkeitsraum lässt sich an der Gestalt der Erzählinstanz im *Sandmann* die von Kremer (2003: 133) als ›selbstreflexive Dekonstruktion‹ bezeichnete Poetik Hoffmanns um den Faktor der *Bildlichkeit* erweitern. Dabei ist jedoch festzuhalten, dass die bereits untersuchte Interpretation von Steinecke (1997: 56), der stark pointiert davon ausgeht, Hoffmann gebe mit dieser Strategie »dem Mangelhaften eine Funktion«, in dieser Form nicht beizubehalten ist; vielmehr sind die Bemerkungen der Erzählinstanz über die Problematik der

Artikulation des Imaginären als metafiktionale Reflexion Hoffmanns zur Genese eines Texts zu lesen, die mittels der Ironie artikuliert wird. Die Erzählinstanz wendet sich etwa mit der folgenden Beschreibung an die Leser:innen:

187

Und nun wolltest Du das innere Gebilde mit allen glühenden Farben und Schatten und Lichtern aussprechen und mühest Dich ab, Worte zu finden, um nur anzufangen. Aber es war Dir, als müßtest Du nun gleich im ersten Wort alles Wunderbare, Herrliche, Entsetzliche, Lustige, Grauenhafte, das sich zugetragen, recht zusammengreifen, so daß es, wie ein elektrischer Schlag, alle treffe. Doch jedes Wort, alles was die Rede vermag, schien Dir farblos und frostig und tot.¹⁵⁰ (DKV, DSM: 26)

In dieser Passage lässt sich nicht nur die dezidiert *bildliche* Repräsentation des Imaginären, die Hoffmann in seinen *Texten* ausbuchstabiert, sondern auch die rudimentäre Ästhetik (›glühende Farben‹, ›Schatten‹, ›Lichter‹), die als implizites Ideal für die Kommunikation respektive Artikulation dieses inneren Bildes an die Außenwelt gelten kann, nachweisen. Gleichwohl das *Serapiontische Prinzip* in den hier zitierten *Nachtstücken* noch nicht als poetische Methode etabliert ist, erinnert auch Drux (2005: 24–25) daran, dass sich in der Ausgestaltung des ›inneren Bildes‹ bereits zentrale Aspekte der *Serapiontik* festmachen lassen.

Zur Kompensation des nicht realisierbaren ›elektrischen Schlags‹ (vgl. DKV, DSM: 26), der als ›medialer Kurzschluss‹ (vgl. Gamper 2009: 145) »ein Ab-solutes zum Ausdruck bringen« (Kremer 2003: 66) könnte, skizziert Hoffmann dagegen eine bildhafte Poetik, die ihre defizitäre Artikulation zu einem zentralen Funktionsprinzip erhöht. Anstatt also dem Ideal der direkten, möglichst ›medienarmen‹ Artikulation (›immediacy‹) nachzueifern und letztendlich am Versuch zu scheitern, ›spielt‹ Hoffmann mit dem Inversen: Indem er eine hypermediale Poetik implementiert, die die entstehenden Übersetzungsverluste der medialen Transformation des Erlebten in ein abstraktes Schattenbild der Erinnerung, die nachfolgende Vergewärtigung als Introspektive, dessen Relektüre in der »Symbolisierung des Imaginären« (Caduff 2003: 153) und die Artikulation als verschriftliche Erzählung inszeniert, schafft er pro-

150 Eine ähnliche Fluchtichtung findet sich bereits bei Hoffmanns literarischem Debüt *Ritter Gluck* in den *Fantasiestücken* wieder – so umschreibt die Erzählinstanz die musikalische Darbietung eines Orchesters als »nur schwache Umrisse eines mit lebendigen Farben ausgeführten Meisterwerks« (DKV, RG: 22).

duktiv nutzbare Unbestimmtheitsstellen für seine Leser:innen, indem er auf den *Eigensinn*¹⁵¹ eines Bildes rekurriert.

Die visuelle Gestalt der Hieroglyphen in ihrer bildsprachlichen Hermetik liefert für diesen Befund eine äquivalente Ästhetik. Nachdem in romantischer Perspektive auch die Natur als Hieroglyphe gelesen wird (vgl. DKV, DJG: 131; Jean Paul 1804: 32; Schubert 1840: 53), deutet diese Konstitution jedoch auch auf eine weitere Bedeutungsebene hin: So sind sämtliche in der romantischen Kunst verwendete mimetische Zeichen auch als Hieroglyphen zu deuten, mithin als bildhafte – und stereotypische (vgl. Kremer 2003: 104) – Symbole, die stets in ihrer »Verweissfunktion« (Rotermund 1968: 55) zu lesen sind. Diese Ästhetisierung, mithin Potenzierung (vgl. Novalis 1901a: 526–527) der prosaischen Zeichen, indem das Alltägliche mit »allegorische[n] Bedeutungen« (Kremer 2003: 104) aufgeladen wird, reflektiert Hoffmann in *Die Jesuiterkirche in G.* durch das motivische Aufgreifen einer zeitgenössischen Diskussion: Einmal mehr äußert sich der von Kremer (ebd.: 66) festgestellte Befund, dass sich bei der Artikulation das Imaginären das »metaphysische Interesse [...] notwendig[erweise] in eine ästhetische Richtung« verschiebt, bei Hoffmann durch eine metafictional zu lesende kunstästhetische Auseinandersetzung »zwischen der klassischen Kunstauffassung einerseits, welche Kunst als Abbildung der Wirklichkeit definiert, und zwischen den romantischen Kunsttheorien andererseits, die Kunst als subjektiven Ausdruck verstehen« (Geiger 2013: 19), angelegt. Es ist daher anzunehmen, dass sich in der Verhandlung von suggestiver Innen- und mimetischer Außenwelt ein Spannungsfeld konturiert, das Hoffmann mit der Künstlerbiografie des Malers Berthold im *Nachtstück Die Jesuiterkirche in G.* bearbeitet. So lassen sich die beiden Lehrmeister des Protagonisten als Personifikation einer jeweiligen Lehrmeinung lesen – während der deutsche Maler Hackert mit der »reinen Nachahmung der Natur« (DKV, DJG: 126) ein naturalistisch-mimetisches Abbildungskonzept vertritt, das im Zusammenhang mit der Schrift als »Kopie« verstanden werden kann, findet sich in den Einlassungen des »Malthesers« eine auf die Wirkästhetik abzielendes Ästhetik wieder, deren Suggestionskraft auf das Imaginäre einwirkt (vgl. ebd.: 129–130). Nachdem Hoffmann diese bildästhetische Diskussion an die Biografie der Künstlerfigur bindet, die Ambivalenz zwischen artikulierbarer prosaischer Alltäglichkeit und obskurem fantastischem Imagi-

151 Der *Eigensinn* als durchaus auch ästhetisch fruchtbares Konzept wird weiter unten in Kapitel 7.2 verhandelt.

nären mithin aus einer dezidiert subjektivierten Perspektive verhandelt, wird dieses Spezifikum in nachfolgendem Kapitel näher untersucht.

6.5 Emergenz – Psychiatrische Befunde zwischen dem Alltäglichen und dem Wunderbaren

Im Hinblick auf das Motiv des Somnambulismus respektive des Wahnsinns, das Hoffmann für seine Künstler:innenfiguren verwendet, soll in diesem Kapitel ein kursorischer Überblick über das Motiv der Psychiatrie als Erzählverfahren des ›Prinzips der Duplizität‹ unternommen werden. Als Ausgangslage für die nachfolgenden Verhandlungen ist anzunehmen, dass Hoffmann mit einer Vielzahl an Erzählperspektiven experimentiert (siehe Kapitel 4.6), die Narration jedoch zumeist an den subjektiven Blickwinkel einer Erzählinstanz bindet (vgl. Kapitel 4). Der psychopathologische Zustand dieses Subjekts wirkt sich direkt auf seine Wahrnehmung aus, was wiederum unmittelbare Konsequenzen auf die wiedergegebene Diegese nach sich zieht. Die durch Somnambulismus oder Wahnsinn verfremdete Wahrnehmung legt sich also wie eine Folie zwischen Wirklichkeitskonstruktion und Rezipient:in. Daher lassen sich Hoffmanns Bearbeitungen der zeitgenössischen Psychiatrie, wie etwa den ›Mesmerismus‹ und ›Magnetismus‹ (vgl. Siebenpfeiffer 2012b: 62), in zweierlei Richtungen lesen: Einerseits als wahrnehmungsästhetischen Effekt, der die prosaische Wirklichkeit verfremdet und den »Urteilszweifel« (Schneider 2015a: 327), der als eine der »wichtigsten wirkungspoetischen Strategien« (ebd.) Hoffmanns gelesen wird, zu realisieren. Andererseits ermöglicht der Wahnsinn eine Abbildungsfunktion zur Artikulation des »inneren Reich[s]« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 633) eines Subjekts, wie bereits Johann Christian Reil in seinen *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen* feststellt: »Endlich lässt sich von der Narrheit der Menschen in den Tollhäusern weit mehr Nutzen ziehn, als bisher geschehen ist. Man findet sie hier ohne Maske, und sieht, was sie sind und werden können, wenn das Räderwerk der Organisation in Unordnung gerathen ist.« (Reil 1803: 51)

Analog zur zeitgenössischen Psychiatrie, die sich durch die »Beschäftigung mit devianten Phänomenen der Seele Aufschlüsse über deren innere Natur erhofft« (Barnickel 2015b: 396) legt Hoffmann mit seinen Psychogrammen die ›innere Natur‹ der Poesie frei. So wird etwa in den *Serapions-Brüdern* das Ideal eines Kunstwerks, »das nur noch im Kopfe existiert« (Kesting 1990: 169) und

sich von jedweden mimetischen Substrat emanzipiert, durch den ›methodischen Wahnsinn‹ (vgl. DKV, SB2: 35) Serapions artikuliert. Nachdem diese Introspektive jedoch auch mit dem Vorzeichen des Wahnsinns markiert wurde, sorgt dieses Erzählverfahren gleichzeitig für eine *Verfremdung*, um das ›Ich‹ der Leser:innen, die als erweiterte Autor:innen (vgl. Novalis 1901a: 34) auch dem Ideal der besonnenen, selbstreflexiven (vgl. DKV, DÖH: 163) und distanzierten (vgl. AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 633) Genieästhetik genügen müssen, vom ›innern Reich‹ (ebd.) abzutrennen. Wie Neuhaus (2013: 146) ausgeführt hat, sind derartige Verfremdungen gleichwohl als ambivalent zu lesen, denn sie sorgen nicht nur für Distanz, sondern »ermöglichen [...] oftmals das identifikatorische Eingehen in eine ›andere‹ Welt«. Diese Ambivalenz findet sich im Übrigen auch in Hoffmanns Bearbeitungen der zeitgenössischen psychiatrischen Behandlungsmethoden als »ambivalente Machtpraktiken« (Siebenpfeiffer 2012b: 62), deren »Repräsentanten vor Missbrauch, Betrug und Selbstbetrug nicht gefeit sind« (ebd.).

Wie bereits in Kapitel 4.4 dargelegt, reagierte das damalige Feuilleton eher verhalten auf Hoffmanns Bearbeitungen des Wahnsinns: In einer zeitgenössischen Rezension in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung*, in der alle Einzelwerke des gesamten ersten Teils der *Nachtstücke* besprochen werden, erfährt etwa der *Sandmann* harsche Kritik: »Hier überschreitet der grässliche Ernst die Grenze der Dichtung, und einige ironische Blicke [...] können die schauerlichen Farben nicht dämpfen, die der Vf. aufgetragen hat.« (Anonym 1817: Spalte 597). Die (anonyme) Rezensent:in wirft im weiteren Verlauf folgende Frage auf: »darf der *Dichter* seine Menschen schaffen, um sie zu *vernichten*?« (Ebd.: Spalte 598)

In der zeitgenössische Sichtweise übertritt Hoffmann also die Grenzen, der damals im Genre der Dichtung eingeschriebenen Möglichkeiten. Retrospektiv kann die Kritik an der Arbeitsweise Hoffmanns aber als Indiz für eine besondere Erzählweise gelesen werden, die nicht nur die Genregrenzen übertritt, sondern insbesondere ein neues Verständnis des Dualismus Phantasie–Alltäglichkeit (vgl. dazu auch Kremer 2003: 107) prägt, die sich etwa in einer Dissoziation zwischen Innen- und Außenwelt artikuliert.

Wo aber keine höhere Ansicht über die vernichtete Hoheit des Menschen tröstet, und wie hier, der durch Phantasie Gefallene von der Phantasie dem nüchternen Verstande zum kalten Bedauern überlassen wird, da scheint uns vielmehr eine *unreine* Vermischung, als ein poetisches Inein-

andersspielen der Phantasie und Wirklichkeit vorgegangen zu seyn. (Anonym 1817: Spalte 598)

Der Befund einer ›unreinen Vermischung‹, den die anonyme Rezensent:in in Hoffmanns Poetik identifiziert, deutet auf ein Spezifikum phantastischer Literatur hin, das Durst (2002: 166) unter Bezug auf Todorov als »kosmologisches Oxymoron« gedeutet hat, mithin eine Konfiguration, in der »weder das realistische System *noch* das konkurrierende wunderbare eindeutig gültig ist.« Die Literatur des Wunderbaren, so noch einmal Durst (2018: 155), lasse sich nicht von der realistischen Literatur unterscheiden, indem man auf die »Verletzung der Naturgesetze« verweise, wie es indessen zumeist in der Fantastikforschung auszumachen sei, denn das Ignorieren stelle vielmehr eine »grundlegende Eigenschaft des Erzählens dar.« (Ebd.: 159; vgl. dazu auch Durst 2010: 29) Entsprechend läuft, wie in Kapitel V nochmal aufgegriffen wird, die Kritik der Rezensent:in ins Leere, denn es ist für das ›Funktionieren‹ der Erzählung unerheblich, ob das Wunderbare im *Sandmann* als subjektives und damit problematisch gewordenes Wahrnehmungsphänomen (vgl. Lindner 2018: 209) unter dem Vorzeichen des ›Wahnsinns‹ zu deuten ist, oder ob Nathanael tatsächlich zum Opfer einer übernatürlichen Macht wurde. So betont auch Durst (2002: 168), dass sich selbst bei Texten, die das »Wunderbare zu einer kardinalfunktionalen Einheit, zu einem Scharnier der Basiserzählung« (Durst 2012: 70) erheben, sich realistische Erklärungen für die vermeintlich wunderbaren Phänomene finden lassen, »ohne die Erzählung gänzlich zum Verschwinden zu bringen« (Durst 2002: 168; vgl. dazu auch Durst 2012: 64). Das Narrativ des *Sandmanns* lässt sich daher in einer ›realistischen‹ Stoßrichtung als krankhafte Wahrnehmungsverzerrung Nathanaels erklären oder als übernatürlicher Eingriff einer fremden Macht, die mit Coppelius/Coppola eine Figuration erfährt. Das wirkpoetische ›Ziel‹ des Texts, das Evozieren des Unheimlichen (vgl. dazu auch Freud 1919: 304), erfüllen beide Erklärungsansätze: So ist die tiefe Einsicht in ein psychisches Krankheitsbild, das »dem nüchternen Verstande [der Rezipient:innen] zum kalten Bedauern überlassen wird« (Anonym 1817: Spalte 598) zu Beginn des 19. Jahrhunderts ebenso unheimlich, wie die unberechenbare Intervention einer unheilbringenden Instanz. Beide Stoßrichtungen vereint jedoch noch ein weiterer Aspekt: Die »fiktionsexterne[] Wirklichkeit« (Durst 2012: 57), was in zeitgenössischer Terminologie als ›äußere Wirklichkeit‹ (vgl. Jean Paul 1804: 68) respektive als »äußere[s] Leben« (DKV, SB2: 69) bezeichnet wird, ist in Hoffmanns Poetik kein valider Maß-

stab¹⁵² – weil Nathanael, analog zum Großteil von Hoffmanns Künstler:innenfiguren, »nirgends zuhause denn in seiner Kunst« (vgl. Kesting 1990: 165) ist, und durch die zutiefst subjektive an die psychische Prädisposition des Protagonisten gebundene Erzählweise die Leser:in stets in Ambivalenz gehalten wird, ob die geschilderten Ereignisse stattgefunden haben oder nicht. Bereits Freud (1919: 304) stellt fest, dass es Hoffmann »zweifelhaft [mache], ob wir es mit einem ersten Delirium des angstbesessenen Knaben oder mit einem Bericht zu tun haben, der als real in der Darstellungswelt der Erzählung aufzufassen ist.« Diese »Unschlüssigkeit des implizierten Lesers, ob ein wunderbares Ereignis stattgefunden habe oder nicht« (Durst 2002: 166) stellt, »nach der minimalistischen Bestimmung Todorovs« (ebd.), eine zentrale Eigenschaft fantastischer Literatur dar. Nachdem diese ohnehin nicht an die, um mit Leibniz zu sprechen, »Veränderungsgesetze« (Leibnitz 1847: 50) respektive Paradigmen der Naturgesetze gebunden ist, zeichnet sich mit dem Wunderbaren daher auch eine Charakteristik des Virtuellen in Hoffmanns Poetik ab, das ebenfalls nicht durch die Differenz zu den (physikalischen) Naturgesetzen gefasst werden kann, denn der Zweck des Virtuellen ist, wie Esposito (1998: 270) feststellt, eine »alternative Realitätsdimension zu schaffen: keine falschen realen Objekte, sondern wahre virtuelle Objekte, für welche die Frage der realen Realität ganz und gar gleichgültig ist.« Während sich also die von »Gott eingepflanzten Veränderungsgesetze« (Leibnitz 1847: 50), die laut Leibniz in jeder Monade »virtuell vorhanden« (ebd.) sind, deckungsgleich mit den Naturgesetzen zeigen, konvergiert in der Fantastik das »Realitätssystem« (Durst 2002: 161; vgl. auch Durst 2012: 57) des Wunderbaren mit den Paradigmen der »äußeren Wirklichkeit«. Wie sich bereits in der Rolle der Leser:in als »erweiterte Autor:in« andeutet, wäre es an dieser Stelle jedoch nicht zutreffend, die Implementierung der »Veränderungsgesetze« schlichtweg dem historischen Autor Hoffmann zu überantworten, der als »unumschränkter Herr« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634) die virtuellen Potentiale in seine Texte »einpflanzt«. Vielmehr konstituiert sich, wie Abschnitt IV und V zeigen wird, in Hoffmanns spezifischer Poetik eine Symbiose im »Zwischenraum« (Foucault 2008: 122)

152 Vgl. dazu einmal mehr die Ausführungen in Eberhards *Synonymik*, in der das Wunderbare als jenes Phänomen definiert wird, welches »über die bekannten Kräfte der Natur ist, was wenigstens nicht nach dem gewöhnlichen Maaßstabe dieser Kräfte [...] gemessen werden« (Eberhard 1802: 93) kann. Das Wunderbare kann also – analog zum Virtuellen – »nicht mehr auf die Unterscheidung von Zeichen und Referent bezogen werden.« (Esposito 1998: 270)

von textuellem Substrat und Leser:in respektive an der ›Schwelle‹ zwischen »Phantasie und Wirklichkeit« (Anonym 1817: Spalte 598).

Protagonist Nathanael geht in *Der Sandmann* schließlich an dem »wunderbaren« Eingriff zugrunde (vgl. DKV, DSM: 49), obwohl die »wahre wirkliche Außenwelt aber daran wohl wenig teilhatte« (ebd.: 21). Parallel zum *Sandmann* ist an dieser Stelle auch das *Nachtstück Das öde Haus* anzuführen, eine Erzählung, die in der Hoffmann-Forschung zumeist in einer Kontinuität zum *Sandmann* gelesen wird (vgl. Lieb 2012a: 197). Auch im *öden Haus* findet sich das Motiv der besonderen Wahrnehmung als Mittel der Emergenz ausgeführt – zunächst in indirekter Form, wenn im Gespräch Theodors Prädisposition mit dem sechsten Sinn der Fledermäuse verglichen wird, die von Franz mit leichter Ironie als die »geborenen natürlichen Somnambulen« (DKV, DÖH: 163–164) bezeichnet werden.¹⁵³ Der Unterschied zum *Sandmann* ist jedoch, dass Theodor in seiner Vermittlerposition auch eine Metaperspektive auf sein eigenes Handeln und Erleben bekommt – und daher in der Lage ist, in reflektierter Distanz die erzählte Wirklichkeit aufzuspannen. So kann er sich innerhalb der Binnenerzählung auch selbstreflexiv fragen, ob er »nicht ein recht wahn-sinniger Tor« (ebd.: 168) sei. Diese Distanzierung, in der er »sein Ich von dem innern Reich« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalten 633–634) trennt, bewahrt den Protagonisten vor dem fatalen Schicksal, das Hoffmann mit Nathanael im *Sandmann* vorzeichnet. Im Gegensatz zu Nathanael oszilliert Theodor zwischen den beiden Wirklichkeitskonstruktionen, taucht also aus seinem »wun-

153 Die wenigen wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit dem *Nachtstück* (vgl. Steinecke 2009: 1005) beschäftigen sich zumeist mit der Prämisse, dass das *öde Haus* hauptsächlich als Bearbeitung der zeitgenössischen Wissenschaft (vgl. Gaderer 2015: 62) oder als Auseinandersetzung mit dem »animalischen Magnetismus« bzw. des »Mesmerismus« zu lesen sei (vgl. Lieb 2012a: 200). Insbesondere finden sich etwa Referenzen auf Johann Christian Reils *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen* (vgl. DKV, DÖH: 181) sowie auf weitere damalige Koryphäen der Nervenheilkunde (Kluge, Schubert, Bartels), die namentlich im Text erwähnt werden (vgl. ebd.: 184). Die zeitgenössische wissenschaftliche Schule des »Mesmerismus« bzw. der »animalische Magnetismus« zur Behandlung psychisch Kranker verarbeitet Hoffmann in einigen seiner Werke, so dass er mithin den Ruf genießt, »der literarische Magnetiseur schlechthin« (Barkhoff 1995: 195) zu sein. Eine vollständige Auflistung, von Hoffmanns Werke, in denen der »Mesmerismus« bearbeitet wird, findet sich etwa bei Auhuber (1986: 76), der einmal mehr betont, dass Hoffmann als durchaus informiert bzw. belesen in der damaligen psychiatrischen Fachliteratur gelten könne (vgl. ebd.: 9).

derbaren« (vgl. Kapitel 6.1) Zustand auf und kehrt in die »prosaische« (DKV, DÖH: 169) Wirklichkeit zurück.

In seiner Metaperspektive gebraucht Theodor den Begriff des »prosaischen Dämons« (vgl. ebd.: 169), um die Diskrepanz zwischen seinem Innenleben und der Wirklichkeit zu illustrieren. Im »prosaischen Dämon« schwingt die Konnotation eines inneren Konflikts mit – die Passage im Text deutet darauf hin, dass der »Dämon« eine durchaus rationale Erklärung für Theodors imaginär augmentierte Wahrnehmung liefert.¹⁵⁴ So zeigt sich hier die Ambivalenz in Hoffmanns Konzeption des Imaginären: Einerseits besteht die Gefahr, durch die reflexive Distanz den Alltag zu sehr die fantastische Wirklichkeit »kontaminieren« zu lassen und so das Fantastische hin zum »Wunderlichen« aufzulösen. Andererseits ist, wie Hoffmann etwa mit Nathanael (*Der Sandmann*) oder Serapion (*Der Einsiedler Serapion*) ausbuchstabiert, die vollständige Verortung des »Ichs« im Kunstwerk ebenfalls problematisch. So notiert Novalis:

Wir haben zwey Systeme von Sinnen, die so verschieden sie auch erscheinen, doch auf das innigste mit einander verwebt sind. Ein System heißt der Körper, Eins die Seele. Jenes steht in der Abhängigkeit von äußeren Reitzen, deren Inbegriff wir die Natur oder die äußere Welt nennen. Dieses steht ursprünglich in der Abhängigkeit eines Inbegriffs innerer Reize, den wir den Geist nennen, oder die Geisterwelt. Gewöhnlich steht dieses letztere System in einem Associationsnexus mit dem andern System, und wird von diesem afficirt. Dennoch sind häufige Spuren eines umgekehrten Verhältnisses anzutreffen, und man bemerckt bald, daß beyde Systeme eigentlich in einem vollkommenen Wechselverhältnisse stehn sollten, in welchem jedes von seiner Welt afficirt, einen Einklang, keinen Einton bildete. Kurz, beyde Welten, so wie beyde Systeme sollen eine freye Harmonie, keine Disharmonie oder Monotonie bilden. (Novalis 1901a: 306)

Mit dem Oxymoron des »prosaischen Dämons« wird auch in *Das öde Haus* die Grenze zwischen der »Geisterwelt« und dem Alltäglichen dialektisch aufgelöst. So ist das »simultane Auftreten und wechselseitige Durchdringen von Alltäglichem und Wunderbaren« wie Meteling (2012b: 516) ausführt, ein zentrales Merkmal von Hoffmanns Fantastik, das er in den *Serapions-Brüdern* mit der »Erkenntnis der Duplizität« (DKV, SB2: 68) einen Namen verleiht.

154 »[D]er prosaische Dämon flüsterte mir sehr vernehmlich in die Ohren, daß soeben die reiche, sonntäglich geschmückte Konditorsfrau eine geleerte Flasche feinen Rosenwassers o. s. auf die Fensterbank gestellt.« (DKV, DÖH: 169)

Mit dem ›prosaischen Dämon‹ rekurriert Hoffmann vermutlich auf den »(so-kratistischen[n]) Dämon«, den Schubert (1840: 83) in *Die Symbolik des Traumes* verwendet, um die innere Stimme der Vernunft des Patienten in seinen mesmerischen Behandlungsmethoden zu konzeptualisieren. Durch die direkte Referenz auf Schuberts Monografie in *Das öde Haus* (vgl. DKV, DÖH: 184) realisiert Hoffmann mit der motivischen Bearbeitung der zeitgenössischen Psychiatrie ein Erzählverfahren, um das wechselseitige Verhältnis von Alltäglichkeit und Wunderbaren zu verhandeln und so eine »Verkehrung gewohnter Beziehungen, die Art, das Bekannte zu verfremden und das Fremde als das Geläufige zu behandeln« (Kremer 1997: 35) realisieren zu können. Ziel dieser Verkehrung ist also, die »Beschränkung« (Novalis 1901a: 33) der »gewöhnliche[n] Gegenwart« (ebd.) zu transformieren, »[i]ndem [...] dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnißvolles Ansehn« (ebd.: 304–305) verliehen wird, wie Novalis in seiner berühmten Bemerkung zur ›Romantisierung der Welt‹ anmerkt. Bereits Schubert (1840: 6) adressiert in *Die Symbolik des Traumes* jene Verkehrung, die im »Zustande des Deliriums« auf-trete und in der »die Seele zum Theil eine ganz andere Sprache zu sprechen« scheint: »Gewisse Naturgegenstände oder Eigenschaften der Dinge bedeuten jetzt auf einmal Personen, und umgekehrt stellen sich uns gewisse Eigenschaften oder Handlungen unter dem Bilde von Personen dar.« (Ebd.; vgl. dazu auch Steinecke 2009: 1010) Diese ›Sprache‹ funktioniere, so Schubert (1840: 6) weiter, durch »wenige hieroglyphische, seltsam aneinander gefügte Bilder«, mit denen wir »in wenigen Momenten mehr aus[drücken], als wir mit Worten in ganzen Stunden auseinanderzusetzen vermöchten«. So wird in *Die Symbolik des Traumes* ein Wahrnehmungsmodell aufgezeigt, dass das Sehen nicht nur als rein perzeptiven Vorgang, sondern als kombinierten Kognitionsprozess deutet, der zwischen Außen- und Innenwelt moderiert:

An diesen und ähnliche Vorgänge der niederen Körperwelt erinnern jene Erscheinungen aus der höheren Geschichte des Geistes und der Seele, mit denen wir uns hier zunächst beschäftigen wollten. Das Thier bestehet aus Seele und Leib der Mensch aber ist Geist Seele und Leib zugleich. Wie der verbrennende Körper dessen Licht über einen weiten Kreis hinüber Alles erhellet und offenkundig macht, an sich selber nichts von dem weiß und erkennt, was sein Licht offenbart, sondern erst das erkennende und verstehende Auge; wie die Durchsichtigkeit zwar auch eine niedere Art von Sehen ist, aber kein eignes, selbstständiges, sondern erst durch das und in dem dahinter stehenden Auge zu einem solchen wird; so weiß auch die Seele an sich selber nichts von der ganzen wundervollen Welt, die sich während der Zustände ihres Hellsehens in ihrem Lichte spiegelt.

Auf der andern Seite gleicht aber auch der Geist, in seinem jetzigen Zustande der Gebundenheit an Seele und Leib einem Wanderer im Thale der finstern Nacht, der erst bei dem Lichte der Kerze, welches, ohne selber zu erkennen, die Welt um ihn her erkennbar macht, seinen Weg zu finden und zu sehen vermag, und der von der Gegend umher gerade nur so viel sieht, als das mehr oder minder helle Licht, daß er in seiner Hand trägt, davon beleuchtet. Auch in der Seele des Thieres leuchtet demnach und spiegelt sich alles Das ab, was in der Seele des Menschen, aber es ist kein eigenthümliches, innres Auge da, das sich diese hineinfallenden Strahlen zueignen, sie wahrhaft merken und sehen könnte eben so wie in das durchsichtige Glas zwar alle die Strahlen und Farben auch hineinfallen, welche sich in die durchsichtigen Flüssigkeiten des Auges hineinsenken, aber ohne daß in jenem ein empfindender Nerv, das ohne Rührung hindurchgehende Licht zu erfassen und zu fühlen vermöchte. (Ebd.: 124–125)

Das ›innere Auge‹, das Schubert hier skizziert, ist als integraler kognitiver Prozess zu verstehen, der den Menschen vom Tier unterscheidet. Daher konturiert Schubert nicht nur ein Modell der Wahrnehmung, sondern vielmehr ein Hybrid aus Kognition und Imagination, mithin also ein Modell, das einerseits das Alltägliche und andererseits die »Geisterwelt« (Novalis 1901a: 306) dialektisch miteinander verschränkt. Wie bereits in Kapitel 5 herausgearbeitet, geht Jean Paul in seiner *Vorschule der Ästhetik* von einem dreistufigen Schema der Imagination aus, das ebenfalls eine grundsätzliche Unterscheidung zwischen der ›Einbildungskraft‹ als ›mechanische‹ Komponente der Reflexion der äußeren Wirklichkeit und der ›Phantasie‹ als erkennend-reflexiven Kognitionsprozess der inneren Wirklichkeit postuliert (vgl. Jean Paul 1804: 36). Schuberts Ausführungen schließen mithin die Brücke zwischen der Imagination und der Wahrnehmung, indem sie das ›empfindende‹ Wahrnehmen als Innenschau darstellen, das von den ›mechanischen‹ Teilen (›durchsichtiges Glas‹) gespeist wird.

Die Verhandlung des Wahnsinns – insbesondere im Kontext des Mesmerismus – gibt Hoffmann erzähltechnisch den Vorteil, diese latenten Prozesse des Imaginären durch deren Überzeichnung freizulegen: Während der rationale Mensch seine imaginäre Innenschau nicht nach außen kehrt – wie es Hoffmann etwa mit der Figur Claras in *Der Sandmann* ausbuchstabiert (vgl. DKV, DSM: 22) – findet sich im Wahnsinnigen ein Subjekt, das den Prozess des Blicks nach Innen exponiert. Diese Charakteristik teilen sich sowohl Künstler:in als auch wahnsinnige Patient:in gleichermaßen – und Hoffmann verhandelt diese Parallele in seinen zahlreichen Bearbeitungen der psychisch gebrochenen Künstler:innenfiguren. In dieser Fluchtlinie ist auch das *Serapiontische*

Prinzip als Umformung des Mesmerismus zu lesen, »um so das zunächst vollständig im Innern ›aufgegangen[e]‹ Bild in Form einer Dichtung wieder ins ›äußere Leben [zu] tragen« (Bergengruen/Hilpert 2015: 294). Gleichzeitig unterliegt das Imaginäre nach wie vor dem Dilemma der Unartikulierbarkeit, so dass etwa Serapions Bemühen der Artikulation mit dem Wahnsinn in Verbindung gebracht wird und die Serapionsbrüder ihre inneren Bilder nur durch die Verfremdung einer fiktiven Erzählung und durch selbstreflexive Distanz »ins äußere Leben [...] tragen« (DKV, SB2: 69) können. So eignet sich der Wahnsinn, um Hoffmanns Modell der »Duplizität« (ebd.: 68), die Parallelität von innerer und äußerer Welt, zu artikulieren, indem mit Nathanael in *Der Sandmann* oder mit Serapion in *Der Einsiedler Serapion* Figuren in Stellung gebracht werden, denen die »Erkenntnis« (ebd.) derselben abhanden gekommen ist.

6.6 Mimesis und Manier – Hoffmanns ›manieristische Mimesis‹

Des Dichters Reich sey die Welt, in den Fokus seiner Zeit gedrängt. Sein Plan und seine Ausführung sey dichterisch, das ist, dichterische Natur. Er kann alles brauchen, er muß es nur mit Geist amalgamiren, er muß ein Ganzes daraus machen. Das Allgemeine, wie das Besondere muß er darstellen – alle Darstellung ist im Entgegengesetzten und seine Freyheit im Verbinden macht ihn unumschränkt.

Novalis: NACHLESE (1901b [1800?])

Wie in den vorausgegangenen Kapiteln ausgeführt, ist die Gegenüberstellung zwischen dem ›klassischen‹ und typischerweise als ›romantisch‹ (vgl. Geiger 2013: 19) bezeichneten Kunstverständnis ein prägender Diskurs um 1800, der nicht nur motivisch von Hoffmann in seinem Prosawerk bearbeitet wird, sondern auch bildästhetische Aspekte tangiert, die durch die bereits diskutierte Bildlichkeit in Hoffmanns Poetik entstehen (vgl. dazu auch Kaiser 1988: 47). Obwohl sich diese Medialität durch die imaginäre Vergegenwärtigung bei der Rezeption konstituiert, ist gleichwohl auch festzuhalten, dass das Imaginäre – wie sich etwa im Kontext des *Serapiontischen Prinzip* zeigt – keine »*creatio ex nihilo*« (Stalder 2021: 125) darstellt, sondern vielmehr auf ein Substrat aus der Außenwelt angewiesen ist, was die Relevanz der subjektiven Wahrnehmung in

Hoffmanns Poetik hervorhebt. Der Mesmerismus, den Hoffmann ebenfalls als Topos in seinem Werk aufgreift, ist daher nicht nur als motivisches Spiel mit der zeitgenössischen Psychologie, sondern auch als Verhandlung eines Wahrnehmungsmodells zu lesen, das als Hybrid zwischen ontologischer Realität und subjektiven Erleben angelegt ist. So finden sich in Schuberts Ausführungen deutliche Hinweise, dass erst durch das Ineinandergreifen von objektiver Außenwelt und suggestivem Imaginären – was Novalis (1901b: 662) »mit dem Geist amalgamieren« nennt – ein verständiges Wahrnehmen möglich ist (vgl. Schubert 1840: 124–125).¹⁵⁵ Mit der Mimesis, so die These in diesem Kapitel, ist eine Konzeptualisierung gefunden, die diese Interaktion zwischen Außen- und Innenwelt im Subjekt (bild-)ästhetisch fassen kann.

Die historische Fundierung der Mimesis soll im Nachfolgenden in ihren Grundzügen nachvollzogen werden. Als grundsätzliches Problem zeigt sich, dass dem Begriff nicht nur mehrfache Um- und Neuinterpretationen im Zuge der Zeit widerfahren sind, was eine entsprechende Kontextualisierung erfordert, sondern dass er, wie etwa Woodruff (1992: 73) hinweist, kaum in »moderne« Terminologie zu übersetzen ist, die die Semantik vollumfänglich fassen könnte. Prägend für den historischen Begriff der Mimesis ist eine einleitende These in Aristoteles' *Poetik*, die auch in Abgrenzung – jedoch nicht als Antwort (ebd.: 74) – zu Platons pejorative (vgl. ebd.: 73–74) Ausführungen zur Nachahmungsästhetik gelesen werden kann. Aristoteles stellt fest, dass sämtliche Werke der Dichtung und der Musik Nachahmungen darstellten:

Epische und tragische Dichtung also, außerdem die Komödie, die Dithyrambendichtung und der größte Teil der Kunst des Aulos- und des Kitharaspieles sind grundsätzlich alle Nachahmungen. Sie unterscheiden sich aber voneinander in dreifacher Hinsicht: dadurch, dass sie in verschiedenen Medien nachahmen, dadurch, dass sie Verschiedenes, oder dadurch, dass sie auf verschiedene Weise, d. h. nicht im selben Darstellungs-Modus nachahmen. (Aristoteles 2008: 3 (a15))

Im Unterschied zu Platon ist die Aristotelische Mimesis – trotz ihrer inkonsistenten Verwendung (vgl. Woodruff 1992: 74) – durchaus positiv konnotiert, so ist die Nachahmung als eine der grundlegenden Naturen des Menschen zu

¹⁵⁵ Vgl. dazu auch die Gegenüberstellung von Abstraktion und Impression, die Schiller (1875: 234–235) in seinen *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* ausbuchstabiert.

lesen, da jeder fundamentale Lernprozess zunächst auf einer mimetischen Nachbildung fuße (vgl. Aristoteles 2008: 5 (a25)) und jede Kunst und Kunstfertigkeit in dieser Nachahmung zu verorten sei (vgl. Blumenberg 2012: 55).¹⁵⁶ Wie bereits angedeutet, bildet die Übersetzung der Mimesis mit ›Nachahmung‹ in moderner Lesart nur Teilbereiche der antiken Semantik ab; etwas greifbarer wird das Konzept, wenn es als übergreifendes ›ästhetisches Prinzip‹ in der Auseinandersetzung mit der Natur (vgl. ebd.) gelesen wird. Wie etwa Woodruff (1992: 73) schreibt, sind ›mimemata‹ – mithin das imaginäre (!) Produkt eines mimetischen Prozesses – recht zielführend auch in heutiger Terminologie mit ›Bilder‹ zu übersetzen. In dieser Fluchtlinie kann die Mimesis als ›abbildende‹ Funktion verstanden werden, die auch mit dem in Kapitel 5 herausgearbeiteten Imaginären ins Verhältnis zu setzen ist, das sich ebenfalls einer dezidiert bildlichen Medialität bedient (vgl. Caduff 2003: 153). Kongruent mit dieser bildlichen Interpretation der Mimesis findet sich bereits bei Aristoteles nachfolgende Passage:

Da die Tragödie die Nachahmung von Menschen ist, die besser sind als wir, muss man die guten Portraitmaler nachahmen. Auch sie nämlich geben zwar das individuelle Aussehen wieder, machen das Portrait dem Modell ähnlich, zeichnen aber ein Bild, das schöner ist. (Aristoteles 2008: 22 (b10))¹⁵⁷

Mithin ist daher festzuhalten, dass sich bereits bei Aristoteles die Mimesis nicht auf ihre reine Abbildungsfunktion beschränkt, sondern in dieser medialen Transformation auch eine Ästhetisierung zu identifizieren ist. Eine ähnliche Fluchtrichtung findet sich auch in Platons *Sophistes*, in dem er zwischen zwei Arten der »bildermachenden Kunst« (Platon 1824: 185)¹⁵⁸ unterscheidet:

¹⁵⁶ Die Vorstellung des nachahmenden Lernens als Fundament der *conditio humana* findet sich auch in den im Kontext der Imagination (Kapitel 5) fruchtbar gemachten Ausführungen Kants in seiner *Kritik der Urtheilskraft* wieder (vgl. Kant 1797: 290).

¹⁵⁷ Vgl. dazu die Einführung der Erzählinstanz in Hoffmanns *Sandmann*, die über den Transfer der inneren imaginären Bilder zu einem rezipierbaren Kunstwerk spricht und mit diesen Gedanken mithin ein poetisches Prinzip Hoffmanns freilegt. Die namenlose Erzählinstanz etwa spricht: »Mir kam keine Rede in den Sinn, die nur im mindesten etwas von dem Farbenglanz des innern Bildes abzuspiegeln schien. [...] Vielleicht gelingt es mir, manche Gestalt, wie ein guter Portraitmaler, so aufzufassen, daß du es ähnlich findest, ohne das Original zu kennen [...]« (DKV, DSM: 27)

¹⁵⁸ Die folgenden Zitate aus *Sophistes* folgen dem Wortlaut der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher aus der Ausgabe von 1824.

»die ebenbildnerische und die trugbildnerische« (ebd.). Dabei besteht »die ebenbildnerische Kunst der Ebenbilder [...] eigentlich darin, wenn jemand nach des Urbildes Verhältnissen [...] die Entstehung einer Nachahmung bewirkt.« (Ebd.: 184) Dem gegenüber steht die »trugbildnerische« Kunst, die »die wahren Verhältnisse des Schönen wiedergeben« (ebd.) will, auch wenn dieses Ideal bedeutet, von der urbildlichen Vorlage abzuweichen. Insofern bestehen durchaus Schnittmengen zwischen der antiken Bedeutung der Mimesis als »Prinzip der Nachahmung und Vollendung« (vgl. Blumenberg 2012: 55) und einer romantischen Lesart der Mimesis, die Kremer (2003: 101) als »Regulativ der Nachahmung« deutet.¹⁵⁹

In dieser Fluchtrichtung kann die Mimesis als ästhetisches Prinzip gelesen werden, das die Verhandlung zwischen der ontologischen Realität und dem Imaginären im Kunstwerk formatiert. Blumenberg (2012: 55) weist in diesem Zusammenhang auf die Doppelbedeutung des Terminus »Kunst« im antiken Kontext hin, der in moderner Lesart wesentlich schärfer in *das Künstliche* und *das Künstlerische* aufgetrennt wird. Der Aristotelische Kunstbegriff müsse dagegen immer im Kontext einer dualistischen Semantik verstanden werden (vgl. dazu etwa Aristoteles 1829: 28), insbesondere in der Interpretation, dass der Zweck der Kunst sowohl in der Vollendung als auch in der Nachahmung des Natürlichen¹⁶⁰ zu finden sei.

Die mimetische Nachahmung in romantischer Lesart ist jedoch, wie sich etwa bei Moritz (1788: 4) zeigt, nicht als isomorphe Kopie oder Faksimile anzusehen, sondern eher »im edlern moralischen Sinn« als idealisierendes Nachstreben zu lesen, mithin also eine konzeptionelle Imitation, die durch den

159 Anzumerken ist in diesem Zusammenhang ebenfalls, dass sich das Konzept der Mimesis zwar wie der sprichwörtliche rote Faden durch die europäische Kulturgeschichte zieht (vgl. dazu etwa Auerbach (2015): *Mimesis – Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*), sein analytisches Potential jedoch bis auf wenige isolierte Ausnahmen, kaum genutzt wurde (vgl. Jörissen 2007: 81). Eine dieser Ausnahmen bildet, so Jörissen (ebd.: 81–82) weiter, etwa Adornos *Ästhetische Theorie*, die auch Rötzer (1991: 299) aufgreift, um die Mimesis als »dialektische Gegeninstanz zur technischen Konstruktion« zu denken, die nicht als reine, naturalistische Projektion, sondern stets als Abbildungsprinzip zu verstehen sei (vgl. dazu auch Recki 1991: 118).

160 Blumenberg (2012: 55) verwendet hier den Terminus »das Naturgegebene«, das er wiederum dualistisch modelliert: einerseits könne Natur als produzierendes Prinzip, andererseits als produzierte Gestalt aufgefasst werden. Recki (1991: 118) ergänzt, dass »Natur« – auch im antiken Denken – ebenfalls eine Abstraktion darstelle, die »ihre Bestimmung erst in der Konfrontation mit ihrem jeweiligen Gegenbegriff« erhalte (vgl. dazu etwa Aristoteles 1829: 26).

Duktus der nachahmenden Künstler:in eine individuelle Ausprägung erfährt (vgl. dazu das oben zitierte Gleichnis des aristotelischen Portraitmalers). Moritz leistet, wie etwa Schmitz-Emans (2007: 44) hervorhebt, einen integralen Beitrag, um die Autonomieästhetik der Romantik theoretisch einzuleiten. Mithin steht das Ideal der ästhetischen Autonomie keinesfalls im Gegensatz zum Konzept der Mimesis, sondern ist eher als Formatierung eines Prozesses der Auseinandersetzung zu lesen. Im Zuge der Romantikforschung bearbeitet Kremer (1997: 44–48) das Thema eingehend: So lasse sich laut ihm zwar eine grundlegende Opposition zwischen den ästhetischen Konzepten der ›Imitatio‹ und ›Mimesis‹ in den Theorien des 18. Jahrhunderts nachweisen, jedoch betont er die enge Verwandtschaft und Bedingtheit der beiden Extrema: »Selbst der schlichteste Naturalismus in der Kunst kommt nicht ohne ein Mindestmaß an Phantasie und perspektivischer Gestaltung aus, ebenso wie jede noch so willkürliche Imaginationsleistung an einen mimetischen Grundzug gebunden bleibt.« (Ebd.: 44) Jean Paul schreibt in seiner *Vorschule der Ästhetik*, dass es ohnehin kaum gelänge, die vielschichtige Individualität der Natur zu kopieren, daher sei allein der Versuch bereits sinnlos (vgl. Jean Paul 1804: 10–11). Wie Peter von Matt gezeigt hat, sind in Jean Pauls Ausführungen jedoch noch Fragmente von einer Kunstvorstellung zu identifizieren, die auf eine dezidierte Nachahmungsästhetik rekurrieren; nachdem dieses Kunstverständnis bei Hoffmann ausdrücklich nicht nachzuweisen ist, lässt sich hier ein Bruch zwischen Jean Paul und Hoffmann identifizieren (vgl. Matt 1971: 21).

In seinem Werk greift Hoffmann die »Oppositionsformel« (Kremer 2003: 101) von Imitatio und Mimesis respektive Alltäglichem und Wunderbaren motivisch auf, etwa indem er diese kunsttheoretische Diskussion an den subjektiven Erfahrungshorizont der Figur Bertholds in dem *Nachtstück Die Jesuiterkirche in G.* bindet. In einer Dialogszene konstatiert die Erzählinstanz des reisenden Enthusiasten eine angenommene ästhetische Hierarchie, in der die Historien- und Landschaftsmalerei der von Berthold gegenwärtig praktizierten Architekturmalerei¹⁶¹ übergeordnet sei (vgl. DKV, DJG: 116).¹⁶² Dieses Ge-

161 Mit ›Architekturmalerei‹ ist die bildliche Ausgestaltung von Gebäuden durch ein perspektivisch-kalkuliertes Trompe-l'œil gemeint.

162 Die Diskussion um eine angenommene Hierarchie der Genres in der bildenden Kunst ist bedeutend älter. Eines der ersten Postulate stammt aus dem Jahr 1667 und wurde von André Félibien im Vorwort des 1669 veröffentlichten Jahresbandes *Conferences de l'Academie Royale de Peinture et de Sculpture* veröffentlicht. Auch Félibien stellte die Historienmalerei an die Spitze seiner Typologie (vgl. Félibien 1669: o.S.).

sprach leitet mithin auf den biografischen Hintergrund Bertholds über, der sich als Konzeptualisierung dieser kunstästhetischen Debatte lesen lässt. So reiste der Künstler in jungen Jahren ursprünglich nach Italien, um sein Talent als Landschaftsmaler zu verfeinern, sein dortiges Umfeld der »Künstler und Kunstfreunde« (ebd.: 125) postulieren jedoch die alleinige Überlegenheit der Historienmalerei und raten ihm, wenn er ein erfolgreicher Künstler werden wolle, sich diesem Genre zuzuwenden. (vgl. ebd.: 126) Wie bereits im Kontext der Schriftlichkeit (vgl. Kapitel 6.3) ausgeführt, durchläuft Berthold eine individuelle Entwicklung, die zum Teil an zwei unterschiedliche Lehrmeister gekoppelt ist: So lässt sich die Lehrmeinung, die Bertholds Mentor Hackert vorzeichnet, als Imitatio, die Fluchtlinie des »Malthesers« dagegen als mimetische Konzeption lesen. Hoffmann bearbeitet in *Die Jesuiterkirche in G.* daher nur scheinbar die ästhetischen Spezifika der einzelnen Genres, sondern konturiert vielmehr ein dialektisches Spiel, das zwischen mimetischen und imitierenden Abbildungskonzepten verhandelt. Diese kunstästhetischen Überlegungen bindet Hoffmann an die subjektive Perspektive des Protagonisten Berthold, dessen »psychischer« Innenkampf mittels einer zeitgenössischen Kunstdebatte artikuliert wird. Gewissermaßen bildet Bertholds idealisierte Imagination (vgl. ebd.: 134–135) – die ihn letztlich auch zerstört (vgl. Schneider 2015b: 58) – eine Konzeptualisierung der Mimesis, während sein Rückfall in das »Handwerk« der Architekturmalerei als Hersteller von Trompe-l'œils und Faksimile-Marmor (vgl. DKV, DJG: 112) als Imitatio zu lesen ist.¹⁶³ Konsequent dazu spricht Bertholds Arbeitgeber von »Tüchtigkeit« (vgl. ebd.: 113), was im damaligen Sprachgebrauch konnotativ eher mit handwerklichen Fertigkeiten in Verbindung gebracht wurde und weniger auf höhere kunstästhetische Qualität hindeutet.¹⁶⁴

Nachdem die Mimesis, wie zu Beginn des Kapitels festgestellt, als Auseinandersetzung mit der Natur zu lesen ist, um »einerseits zu vollenden, anderer-

163 Es erstaunt daher etwas, dass Kremer (1997: 44) von einem »Mindestmaß [...] an perspektivischer Gestaltung« spricht, inhärent also andeutet, dass Perspektivtreue ein definierendes Element der Mimesis sei. Dieser Interpretation ist etwa ein Zitat aus Hoffmanns *Die Jesuiterkirche in G.* entgegenzustellen. So spricht die Erzählinstanz in Gestalt des »reisenden Enthusiasten« mit dem Maler Berthold über dessen gegenwärtige Beschäftigung: der Architekturmalerei. »Architektur-Malerei bleibt doch immer etwas Untergeordnetes; [...] Selbst das einzige Fantastische Eurer Malerei, die sinnetäuschende Perspektive, hängt von genauer Berechnung ab« (DKV, DJG: 116).

164 Das von Hoffmann verwendete Wörterbuch unterscheidet etwa zwischen der »Tüchtigkeit« und dem »Geschick« (vgl. Eberhard 1802: 179).

seits (das Naturgegebene) nachzuahmen« (Blumenberg 2012: 55), ist nachfolgend das Bild der Natur an der Schwelle des 19. Jahrhunderts zu präzisieren. Kant schreibt etwa in §45 seiner *Kritik der Urtheilskraft*: »Die Natur war schön, wenn sie zugleich als Kunst aussah; und die Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewußt sind, sie sey Kunst, und sie uns doch als Natur aussieht.« (Kant 1797: 286) Dass diese Auseinandersetzung mit der Natur nicht singulär als »reine« Mimesis oder Imitatio einzuordnen ist, wird auch in Hoffmanns *Die Jesuiterkirche in G.* deutlich. So offenbaren sich etwa auch in Hackerts Lehrmeinung dezidiert mimetische Fragmente: Einerseits kopiert Berthold, einem Naturforscher gleich, die »verschiedenen Baum- und Gesträucharten« (DKV, DJG: 127), andererseits fügt er jedoch seinen Darstellungen auch Bearbeitungen »des Dunstigen und Duftigen, wie es auf Hackertschen Gemälden zu finden« (ebd.) ist, bei. Dass Hoffmann diese Auseinandersetzung motivisch anhand der bildenden Kunst ausbuchstabiert, betont nicht nur einmal mehr die dezidiert bildliche Medialität der »Mimemata« (Woodruff 1992: 73), die sich in der Auseinandersetzung mit der Natur herausbilden, sondern auch die Relevanz der Verhandlung des durchaus problematischen Konzepts der Mimesis in der Fluchtlinie der vorliegenden Arbeit.

Die in der Konzeption der Mimesis einbeschriebene Auseinandersetzung mit dem Natürlichen scheint zunächst mit dem romantischen Ideal der Kunstautonomie zu kollidieren. Kremer präzisiert daher die Rolle der Natur im romantischen Denken als Zeichensystem, das auf die Ergänzungsleistung der Rezipient:in angewiesen ist:

Oberflächlich gesehen widerspricht dem romantischen Verzicht auf Naturnachahmung die Häufigkeit von Naturszenen in romantischen Texten. Bei genauerem Hinsehen fällt allerdings auf, wie sehr die Naturszenarien auf Stereotypen basieren, auf allegorische Bedeutungen hin ausgelegt sind und wie ausgeprägt der Naturraum als Effekt einer Imaginationsleistung ausgewiesen ist. (Kremer 2003: 193)

Mit diesem Befund lässt sich einmal mehr argumentieren, dass in der romantischen Poetik selbstverständlich Elemente der Natur repliziert werden, sich diese Replikation jedoch nicht in ihrer bloßen imitierenden Existenz erschöpft, sondern sie vielmehr als Verweis für eine tieferliegende ästhetische Idee zu lesen sind (vgl. dazu auch das weiter oben angerissene Postulat von Moritz (1788: 4)). Dementsprechend ist die mimetische Nachahmung eher als Glyphe innerhalb eines Symbolraumes zu interpretieren, wie bereits mit Jean Pauls Ausspruch, die Phantasie sei das »Hieroglyphen-Alphabet« der Na-

tur (vgl. Jean Paul 1804: 32), gezeigt wurde. So führt die Mimesis in romantischer Deutung den Symbolismus imaginärer Wirklichkeiten mit den Raumkonstruktionen der Romantik zusammen. Die Zuordnung der Symbole zu ihrer Bedeutung charakterisiert Kremer (2003: 198) als »elastisch«, also uneindeutig und wechselhaft. Nachdem sich jedes Kunstwerk, wie Umberto Eco (2002: 310) gezeigt hat, mittels vorausgegangenen und negierten Codes artikuliert, sind die vermeintlichen Nachahmungen tatsächlich zunächst als Signifikante eines »Kunstwollens« (Steinecke 1997: 55) zu lesen, die auf eine latente, erst bei der Rezeption zu erschließende Bedeutungsebene verweisen. Wie bereits aus der historischen Semantik hervorgeht, findet sich in der Mimesis eine Ästhetisierung respektive Idealisierung einbeschrieben. Während in der Antike diese Ästhetisierung von der Künstler:in respektive der Autor:in vorgenommen wird, findet sich ab 1800 diese Ästhetisierung – die Novalis als Potenzierung konzeptualisiert (vgl. Novalis 1901b: 526–527) – in einem Interaktionsprozess zwischen Kunstwerk und Rezipient:in angelegt. Mit Foucault (2008: 122) ist daher festzustellen, dass sich das Imaginäre »nicht in Absetzung des Realen, um dieses zu negieren oder zu kompensieren« konstituiert, sondern es »sich zwischen den Zeichen« erstreckt.¹⁶⁵

Dass in Hoffmanns Poetik die Rolle der Künstler:in der Rezipient:in zufällt, wird in *Der Sandmann* offensichtlich: Während bei Aristoteles der »Portraitmaler« die für die Mimesis notwendige Ästhetisierung vornimmt (vgl. Aristoteles 2008: 22), verlagert Hoffmann in seiner Poetik die Bildsynthese in das Imaginäre seiner Rezipient:innen. So wird zwar auch in *Der Sandmann* das sprachliche Bild eines »Portraitmaler[s]« (DKV, DSM: 27) bemüht, wenn die Erzählinstanz ihre (poetische) Arbeitsweise beschreibt, gleichwohl findet die Ästhetisierung im Auseinandersetzungsprozess von Rezipient:in und Kunstwerk statt, da der Text nur den »Umriß des Gebildes [...] wie in eines matt geschliffenen Spiegels Widerschein« (ebd.) wiedergeben könne. Dementsprechend fordert die Erzählinstanz die individuelle Leser:in auf, *selbst* wie »ein kecker Maler« (ebd.: 26) vorzugehen.

Aufgrund der subjektiven Konkretisationen, die sich durch die von Hoffmanns Poetik vorangetriebene »kompetente« romantische Hermeneutik herausbilden, stehen die Zuordnungen von Signifikant und Signifikat – trotz

165 In Opposition zur scholastischen Tradition, die die Bestimmungen eher durch die »Konfrontation mit ihrem jeweiligen Gegenbegriff« (Recki 1991: 118) herausbildet, findet sich hier eine Hermeneutik, die durch die Interaktion von Rezipient:in und Zeichen funktioniert.

des ›natürlichen‹ Substrats – nicht mehr in singulärer Verbindung zueinander, sondern bilden ein »elastisches« (Kremer 2003: 198), plurales und in sich verschachteltes Bedeutungsgeflecht aus, das jede eindimensionale Zuordnung verunmöglicht. Als ›Symbol‹ für diese Konstitution bietet sich wiederum das Bild der Arabeske an, deren hermeneutischer Entschlüsselungsprozess niemals abgeschlossen ist und das nicht zuletzt durch seine naturalistische Formensprache¹⁶⁶ und bildliche Medialität stellvertretend für die romantische Mimesis im Allgemeinen gelesen werden kann (vgl. dazu auch: Koch 1988: 393).

Die Arabeske liefert auch das Stichwort, um auszuführen, wie divergent sich die unterschiedlichen Lesarten der romantischen Konzeption der Mimesis zeigen. Während, wie dargestellt, Kremer (1997: 44–48) das Konzept in das Autonomiepostulat der Romantik einschreibt und von einem »Regulativ der Nachahmung« (Kremer 2003: 101) spricht, findet sich etwa bei Böttcher (2015: 69) die These, dass sich in Hoffmanns Werken auch Aspekte des Amimetischen wiederfinden lassen. So schreibt er etwa in seiner Auseinandersetzung mit dem *Nachtstück Das steinerne Herz*, dass sich hier ein Text präsentiere, der ein »phantasiebetontes, freies Formspiel mit einer deutlichen Tendenz zum A-mimetischen, Artifizialen und Selbstbezüglichen« aufweise. An dieser Stelle zeigt sich auch die Problematik des Mimesis-Begriffs, da er bisweilen synonym zur ›Imitatio‹ gedeutet wird, während er gleichzeitig auch als Opposition einer Nachahmungsästhetik Verwendung findet. Tatsächlich ähneln sich die Semantiken der Amimesis in der Deutung Böttchers durchaus der Lesart des Mimetischen, wie sie etwa Kremer (2003: 44–45) ausbuchstabiert, insofern, als dass beide auf das Phänomen rekurren, dass Zeichen und Referent voneinander entkoppelt werden. Nachdem Böttcher in seiner Argumentation die Ausführungen von Lange (2007: 73) zitiert, in der ebenfalls die arabeske Formenvielfalt des Textes in seiner Selbstreflexivität betont wird, lässt sich die Arabeske als naturalistische ›Hieroglyphe‹ lesen, die jedoch eine Semantik besitzt, die vornehmlich durch Selbstbezüglichkeit und nicht durch den Verweis auf einen ›prosaischen‹ Referenten entsteht – gleichwohl der Signifikant eine dezidiert alltägliche »Form« (Jean Paul 1804: 69) besitzt.

Diese Loslösung der Semantik des hieroglyphischen Bild-Zeichens von seinem ›mimetischen‹, mithin alltäglichen Substrats verhandelt Hoffmann ästhetisch etwa durch den »Spielraum« (BRIEFE I: 176), den er sich mit der

¹⁶⁶ Vgl. dazu auch die Ausführungen Friedrich Schlegels als ›Erfinder‹ der Terminologie, der ebenfalls die Arabeske als ›Naturprodukt‹ betrachtet (vgl. Schlegel 1968: 331).

›Manier Callot's‹ erschließt. Bisher wurde in der vorliegenden Arbeit diesem Untertitel, den Hoffmann unter anderem für seine *Fantasie-* und *Nachtstücke* verwendet, überwiegend im Kontext der Intermedialität Beachtung geschenkt (vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel 3.3), auf die spezifische Wortwahl der ›Manier‹ jedoch nicht weiter eingegangen. Grundlegend lässt sich der Terminus ›Manier‹ vom italienischen ›maniera‹ = Art und Weise ableiten und bezeichnete im 16. Jahrhundert den individuellen Duktus einer Künstler:in, der sich nicht auf generelle Gestalt- oder Kunstprinzipien zurückführen ließ (vgl. Steinecke/Allroggen 2006b: 588). Dabei ist im romantischen Denken insbesondere das Kopieren respektive Imitieren dieser Eigenheiten unter dem pejorativen Manierbegriff zu stellen, so stellt etwa Schleiermacher (1838: 145) fest, dass sich die Rezeptionscharakteristika zwischen allen Individuen unterscheiden, denn jedes Subjekt besitzt eine »eigenthümliche Art den Gegenstand aufzufassen«:

Da der Mensch immer in einer Mannigfaltigkeit von Vorstellungen ist, so ist jedes entstanden aus Aufnahme und Ausschließen. Ist aber dieses oder sonst etwas nicht aus der persönlichen Eigenthümlichkeit hervorgegangen, sondern angelernt oder angewöhnt, oder auf den Effekt gearbeitet, so ist das Manier und manierirt ist immer schlechter Styl. (Ebd.)

Wenn Hoffmann also von einer ›Manier Callot's‹ spricht, dann ›spielt‹ er mit der Konnotation des Begriffs, um sich die »eigenthümliche Art den Gegenstand aufzufassen« (ebd.) des Künstlers zu eigen zu machen. Diese Eigentümlichkeit zielt dabei auf eine medienübergreifende Ästhetik ab, wie sich mit dem von Hoffmann verwendeten Wörterbuch (*Versuch einer allgemeinen deutschen Synonymik*) zeigen lässt:

Es scheint, als wenn das Wort *Manier* aus den italienischen Mahlerschulen in die Kunstsprache gekommen ist, und dann wäre die Ableitung desselben von MANUS, die Hand, nicht ganz unwahrscheinlich. Denn man nennt auch die eigenthümliche Art zu schreiben eines Menschen seine *Hand*. Dann wäre es ursprünglich die besondere Behandlungsart des bildenden Künstlers die in den eigenen Kunstfertigkeiten seiner Hand ihren Grund hat. (Eberhard 1800: 116)

Mit der ›Manier‹ ist daher eine Konzeptualisierung gefunden, die nicht nur den ›handwerklichen‹ Aspekt des Schreibens referenziert, sondern auch die ›hieroglyphische‹ Formsprache dieser Kulturtechnik dialektisch zwischen imitierender Nachahmungsästhetik und selbstbezoglicher Amimesis verortet, wie

sich im historischen Kontext zeigt: Während für Kant (1797: 311) das »Manieren [...] eine andere Art von Nachäffung« darstellt, betrachtet Goethe in seinem Zeitschriftenaufsatz *Fortsetzung der Auszüge aus dem Taschenbuch eines Reisenden. – Einfach Nachahmung der Natur, Manier, Styl*. die Manier als Zwischenstufe, die zwischen der Reproduktion der Natur und dem Höchsten, dem »Styl« einzuordnen sei (vgl. Goethe 1789: 113–116):

Er [der Künstler] sieht eine Uebereinstimmung vieler Gegenstände, die er nur in ein Bild bringen kann indem er das Einzelne aufopfert; es verdrießt ihn, der Natur ihre Buchstaben im Zeichnen nur gleichsam nachzubuchstabieren; er erfindet sich selbst eine *Weise*, macht sich selbst eine *Sprache*, um das, was er mit der Seele ergriffen, wieder nach seiner Art auszudrücken, einem Gegenstande den er öfters wiederholt hat eine eigne bezeichnende Form zu geben, ohne, wenn er ihn wiederholt, die Natur selbst vor sich zu haben, noch auch sich geradezu ihrer ganz lebhaft zu erinnern. (Ebd.: 115)

Die von Goethe propagierte Abwertung der Manier gegenüber des Stils ist in Hoffmanns Texten in dieser Form nicht anzutreffen – Kaiser (1988: 34) geht sogar soweit, dass die von Hoffmann gewählte Untertitelung mit »In Callot's Manier« als dezidierte Gegenthese zu Goethe gelesen werden müsse. Dabei lässt sich Hoffmanns Verwendung des Begriffs auch als ironisierendes »Spiel« mit dem aus damaliger Perspektive problematischen Begriff lesen – so stellt er seinen Lesern im einleitenden Vorwort der *Fantasiestücke* auch die folgende rhetorische Frage:

Könnte ein Dichter oder Schriftsteller, dem die Gestalten des gewöhnlichen Lebens in seinem innern romantischen Geisterreiche erscheinen, und der sie nun in dem Schimmer, von dem sie dort umflossen, wie in einem fremden wunderlichen Putze darstellt, sich nicht wenigstens mit diesem Meister entschuldigen und sagen: Er habe in Callot's Manier arbeiten wollen? (DKV, JC: 18)

In Hoffmanns Manierbegriff ist also nicht nur die Intermedialität prominent angelegt, sondern insbesondere auch die ironische Verfremdung, die sich durch die zeitgenössische Semantik ergibt. So rekurriert Hoffmanns Poetik, wie Stockinger (2012a: 91) ausführt, auf eine Darstellungsart, die »eine »manierierte« Naturnachahmung im Sinn Goethes bereits hinter sich gelassen und die stattdessen eine verallgemeinerbare wie allgemeingültige Sprache für die immanente Gesetzlichkeit der Sachverhalte gefunden hat: den »Stil«.

Wenn Hoffmann nun explizit die ›Manier‹ aufruft, dann ist diese Zuschreibung auch als selbstreflexives ›Spiel‹ zu lesen, um aufzuzeigen, dass eine »Einheit des Werkes«, die Schleiermacher (1838: 144) als zentral für die Herausbildung eines ›Styls‹ erachtet, nicht zu erwarten ist, sondern sich erst durch die ›besonnene‹, mithin ›kompetente‹ Rezeption einstellt; – oder, um an dieser Stelle mit Jean Paul (1804: 36) zu sprechen: »die Phantasie drängt die Theile zu einem abgeschlossenen heiteren Ganzen zusammen.« So bildet die ›Manier‹ das ›Substrat‹, aus dem nach »dem tiefern Blick ein schöner Baum, Knospen und Blätter, Blüten und Früchte aus einen Keim treibend, erwächst« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634), wie Hoffmann zu Shakespeares Werk schreibt, dem »ästhetische Messkünstler« (ebd.) ebenfalls einen Mangel an »wahrer Einheit und inneren Zusammenhanges« (ebd.) vorwarfen.

Gemäß diesen Ausführungen zur ›Manier Callot's‹ ist die spezifische Mimesis, die Hoffmann in seiner Poetik verfolgt, als ›manieristische Mimesis‹ zu deuten. Als hieroglyphisches Zeichensystem, das ›spielerisch‹ zu lesen ist, indem es das Imaginäre als fragmentarische Verschränkung des Alltäglichen mit dem Wunderbaren ästhetisiert. Einmal mehr ist in diesem Zusammenhang der Begriff des ›Spiels‹ herauszustellen, der, wie Neuhaus (2009: 372) herausgearbeitet hat, als Konzeptualisierung des freudianischen ›Ichs‹ gelesen werden muss. Nachdem die Mimesis in romantischer Deutung nicht nur auf die »Nachäffung« (Kant 1797: 311) der Natur, sondern vielmehr auf das idealisierende Nachstreben (vgl. Moritz 1788: 4) respektive die Potenzierung (vgl. Novalis 1901a: 304) des Naturgegebenen rekurriert, wird die Position der Rezipient:innen als ›erweiterte Autor:innen‹ (vgl. ebd.: 34) deutlich, welche die wahrgenommenen, mithin ›erschauten‹ »Mimemata« (Woodruff 1992: 73) in eine subjektive und dezidiert an das Individuum gebundene Hieroglyphenschrift überführen, deren Konnex zum Urobjekt ›elastisch‹ (vgl. Kremer 2003: 198) angelegt ist. Mit der ›Manier‹ ruft Hoffmann daher auch die »eigenthümliche Art zu schreiben« (Eberhard 1800: 116) auf, mithin also die individuelle Praktik, mit der die ›erweiterten Autor:innen‹ das Wahrgenommene in den ›Wunderblock‹ ihres Gedächtnisses einschreiben.

6.7 Maschinelle Grammatik und mathematische Hermeneutik

Sie [= die Mathematik] ist ein schriftliches Instrument, was noch unendlicher Perfection fähig ist, ein Hauptbeweis der Sympathie und Identität der Natur und des Gemüths.

Novalis: FRAGMENTE (1901b [1800])

Beispielhaft für ein konkretes Zeichen einer manieristisch geprägten Mimesis kann die in Kapitel 4 verhandelte Arabeske dienen, die sich nicht nur durch die bereits aufgezeigte architektonische/ornamentale Konnotation (vgl. etwa den Landsitz in *Das steinerne Herz*) als manieristisches Zeichen offenbart, sondern auch – wie nachfolgend gezeigt werden soll – als Konzeptualisierung eines spezifischen Unendlichkeitsthemas einer imaginären Realität zu lesen ist. Für die nachfolgende Argumentation lässt sich nochmals die Passage zu Shakespeare aus Hoffmanns *Beethoven-Rezension* heranziehen:

Wie ästhetische Messkünstler im Shakspeare [sic!] oft über gänzlichen Mangel wahrer Einheit und inneren Zusammenhanges geklagt haben, und nur dem tiefern Blick ein schöner Baum, Knospen und Blätter, Blüten und Früchte aus einem Keim treibend, erwächst: so entfaltet auch nur ein sehr tiefes Eingehen in die innere Structur Beethovenscher Musik *die* hohe Besonnenheit des Meisters, welche von dem wahren Genie unzertrennlich ist und von dem anhaltenden Studium der Kunst genährt wird. (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634)

Analog zur ›romantischen Hermeneutik‹, in der Schleiermacher (1838: 16) betont, dass die »Ausführung [nicht] in einem Kunstwerk« ende, sondern vielmehr »nur den *Charakter* der Kunst an sich trägt«, entfaltet sich die ›Struktur‹ daher durch die tiefe Kontemplation des Kunstwerks, indem sie sich als arabeske Verschlingung offenbart. Diese »Symbolisierung des Imaginären« (Caduff 2003: 153) ist stets subjektiv – so betont auch Schleiermacher (1838: 15–16), dass der hermeneutische Prozess als Synthese einer inneren Struktur bei der Rezeption eines Kunstwerks zu lesen sei und seinerseits wiederum zu einem imaginären Kunstwerk führe. Analog zu dieser inneren Struktur, so Hoffmann, wirke auch Beethovens Werk, das durch die Entfaltung »den Zuhörer unwiderstehlich fortreisst in das wundervolle Geisterreich des Unend-

lichen« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634). Mit diesen Ausführungen möchte Hoffmann darlegen, dass Beethoven ein ›besonnenes‹ Genie ist, das sich nicht »um Form und Auswahl der Gedanken unbesorgt, [...] seinem Feuer und den augenblicklichen Eingebungen seiner Einbildungskraft überließ« (ebd.: Spalte 633), sondern vielmehr, wie bereits in Kapitel 4.3 dargelegt, »sein Ich von dem innern Reich der Töne« (ebd.: Spalten 633–634) trennt und dadurch genuin romantisches Talent erkennen lässt (vgl. ebd.: Spalte 633). Eine Möglichkeit, um dieses spezifische Charakteristikum der romantischen Besonnenheit zu fassen, ist im Subjekt zu verorten, das die medialen Transformationen von prosaischem Substrat zu hieroglyphischem Bildzeichen und vice versa vornimmt. Diese Übersetzung kann, »gewissermaßen mechanisirt, also auf einen Calculus zurückgeführt werden«, wie Schleiermacher (1838: 14) in seinen Ausführungen zur Hermeneutik anmerkt.

Die dieser Stoßrichtung zugrunde liegende These ist, dass Hoffmann in den Kompositionen von einem berechneten, mithin geradezu ›mathematischen‹ Substrat respektive einer »künstlich geordneten Verwirrung« (Schlegel 1968: 318) ausgeht, das den Kunstwerken zugrunde liegt. Zunächst deutet sich in einem nachfolgenden Teil der Rezension – der, nebenbei bemerkt, auch in den *Fantasiestücken* Eingang findet (vgl. DKV, K1: 56) – an, dass sich die ›Besonnenheit‹ Beethovens durch das »Studium der Kunst« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 641) konstituiere, da der »Meister das Ganze mit allen den charaktervollen Zügen nicht allein im Geist auffasste, sondern auch durchdachte.« (Ebd.)

Insbesondere in der ›Fortsetzung¹⁶⁷ der *Beethoven-Rezension*, die Hoffmann drei Jahre nach dem ersten Teil ebenfalls in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* veröffentlicht, wird der berechnete Unterbau der Kompositionen deutlich:

Nur der Componist drang wahrhaft in die Geheimnisse der Harmonie ein, der durch sie auf das Gemüth des Menschen zu wirken vermag; ihm sind die Zahlen Proportionen, welche dem Grammatiker ohne Genius

167 In der 1813 veröffentlichten Rezension bespricht Hoffmann ein anderes Werk Beethovens. Nachdem jedoch beide musikwissenschaftlichen Besprechungen im *Kreislerianum* Nro. 4 zu einem *Fantasiestück* synthetisiert werden (vgl. dazu etwa Uerlings 2016b: 395–396) sind die ästhetischen Ausführungen Hoffmanns in einem Verbund zu lesen.

nur todte, starre Rechenexempel bleiben, magische Präparate, denen er eine Zauberwelt entstehen lässt. (AMZ, BEETHOVEN II: Spalten 143–144)

Mit dieser Passage ist zu argumentieren, dass sich zwei grundsätzliche Fluchtrichtungen der ›Mathematik‹ in Hoffmanns Poetik abzeichnen: Einerseits eine ›Rechenkunst‹ und andererseits eine ›potenzierte‹, durch das romantische Genie zu erschließende, ›Zauberwelt‹ eines Kunstwerks. Auch die Rezeption dieses Kunstwerks, so nochmals Schleiermacher (1838: 14), kann »nicht dem Calcül unterworfen werden«, denn die »innere Structur« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634), die Hoffmann in Shakespeares Texten und Beethovens Partituren nachweist, ist ein Phänomen, das auf der Rezeptionsseite nicht auf eine deterministische (›grammatikalische‹) Dekodierung der arabesken Verschlingung abzielt, sondern vielmehr im Konzept der hermeneutischen ›Entfaltung‹ eine Rezeptionsästhetik des ›kontemplativen Verirrens‹ innerhalb eines ästhetischen Raumes vorzeichnet. So lässt Hoffmann im *Kreislerianum Nro. 4* die ›Autormaske‹ Kreisler darlegen, dass er bei der Musikrezeption in einem »mit allerlei seltenen Bäumen, Gewächsen und wunderbaren Blumen umflochtenen Irrgarten eines fantastischen Parks wandelt und immer tiefer und tiefer hineingerät, [und] nicht aus den wundervollen Wendungen und Verschlingungen [...] herauszukommen vermag« (DKV, K1: 57–58). Trotz dieser Verirrung ist gleichzeitig festzuhalten, dass die Arabeske durchaus das Rezeptionsereignis formatiert: So gebraucht Kreisler nicht die Metapher einer, um mit Goethe (1959: 347) zu sprechen, ›systemlosen‹ *Natur*, sondern mit dem ›Park‹ eine Raumkonfiguration, die die Zeichen der Natur zu einem formalisierten und idealisierten Ensemble *normiert*.¹⁶⁸ Um die Unendlichkeit – und damit den Universalitätsanspruch (vgl. Kapitel 3.2) – dieses künstlichen und kunsthaften Ortes zu wahren, ist daher eine ›fantastische‹ Modulation notwendig, mithin eine Rezeptionsästhetik, die sich durch eine perpetuierende Reflexionstiefe (vgl. dazu auch Kremer 2003: 99) auszeichnet. Die Realisation eines ›universellen‹ romantischen Kunstwerks mit seiner »inkommensurablen Bildkomplexität« (ebd.) geschieht daher durch eine berechnete *Natur*, die jedoch als symbolische Hieroglyphe gelesen wird: So erschließt das individuelle Rezeptionsereignis, das Hoffmann als sukzessive ›Entfaltung‹ (vgl. AMZ,

168 Vgl. dazu auch die Ausführungen der Erzählinstanz im *Nachtstück Das steinerne Herz* zum »Gartenkunstwerk« (DKV, DSH: 319) des französischen Gartens, mithin eine Landschaftsarchitektur, die sich durch die formale Strenge und dem ›kalkulierten Verlaufen‹ in einem Irrgarten auszeichnet.

BEETHOVEN I: Spalte 634) einer »Mannigfaltigkeit« (DKV, K1: 58) konzeptualisiert, den Rezipient:innen das »wundervolle Geisterreich des Unendlichen« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634) durch die »fraktale Fantastik« einer unendlichen Arabeske.

Mit Blick auf die nachfolgenden Kapitel, die dezidiert die beiden Stoßrichtungen des Virtuellen verhandeln, ist die Relevanz der Mathematik für das Virtuelle festzuhalten – so beschreibt Hoffmann hier etwa einen »virtuellen« Raum, dessen Körper, wie etwa Flusser (2015: 277) ausführt, durch »Raffungen« entstehen, sich also durch ihre Berechenbarkeit auszeichnen. Diese Berechenbarkeit deutet sich, wie ebenfalls im folgenden Kapitel verhandelt wird, bereits in Leibniz' Ausführungen zum Virtuellen in seiner *Monadologie* an, in der er schreibt, dass die »von Gott eingepflanzten Veränderungsgesetze [in jeder Monade] virtuell vorhanden« (Leibnitz 1847: 50) sind und »wie aufgezogene Uhrfedern nacheinander« (ebd.) ablaufen. Hoffmanns Erzählverfahren zeichnen sich dabei durch zwei verschiedene Arten von »Mathematik« aus. Zu identifizieren sind etwa die »starre[n] Rechenexempel« (AMZ, BEETHOVEN II: Spalte 144), mithin das »Calcül« (Schleiermacher 1838: 14), das Hoffmann besonders prononciert im *Nachtstück Die Jesuiterkirche in G.* ausbuchstabiert. In einer Szene beschreibt die Erzählinstanz des reisenden Enthusiasten, wie der Maler Berthold das Trompe-l'œil eines »hervorspringenden Altars« in eine »halbrunde Blende« der Jesuiterkirche malt (vgl. DKV, DJG: 114–116). Um die zweidimensionale Urskizze auf die dreidimensionale Topografie der Kirchenarchitektur zu überführen, verwendet der Maler das Verfahren einer Strahlenprojektion, indem er mittels Fackel die Schatten eines Perspektivrasters an die Kirchenwand überträgt (vgl. ebd.: 114–115). Nachdem auf die medientheoretischen Implikationen dieses Verfahrens im nachfolgenden Kapitel tiefer eingegangen wird, ist an dieser Stelle die »Mathematik« dieser Übertragung besonders hervorzuheben. Bertholds »einfache geniale Weise« (ebd.: 115) der Bildübertragung, in der »das einzige Fantastische [...] von genauer Berechnung« (ebd.: 116) abhängt, referenziert eine »grammatische Rechenkunst« mit singulären Relationalitäten, mithin ein isomorphes Zuweisungsverfahren, in der jeder Entität *eine* korrespondierende Entität zugewiesen wird. Diese Isomorphie erinnert an das »Calcül«, das Schleiermacher für die Übersetzung von Rede und Sprache postuliert, als dass das »Geschäft die Rede in Beziehung auf die Sprache zu verstehen, [...] gewissermaßen mechanisirt, also auf einen Calcul

lus zurückgeführt werden« (Schleiermacher 1838: 14) kann.¹⁶⁹ Nachdem der Maler Berthold in der *Jesuiterkirche* gleichsam als ›Schreiber‹ auftritt (vgl. Kapitel 6.3), unterliegt er ebenfalls dieser ›Mechanisierung‹. So vermerkt etwa Kittler (1999: 106), dass Berthold »wie ein Roboter [...] medientechnische Algorithmen« ausführe, wenn er das Raster mittels Schattenwurf auf die Kirchenwand überträgt. Anstatt also eine ausgefeilte »Gleichung der Quadrate, die die krummen Linien des Netzes auf die Höhlung« (DKV, DJG: 115) berechnen könnte, auszuarbeiten und so ein »magische[s] Präparat[]« (AMZ, BEETHOVEN II: Spalte 144) herzustellen, behilft sich Berthold mit einer trivialen Technik des ›Brute-forcings‹, das Kittler (1999: 105–106) mit dem (Raytrace-)Rendering der modernen Computergrafik vergleicht. Diese berechneten Schattenwürfe sind daher nicht als suggestive, mithin *pareidologisch* zu lesende Bildinspirationen zu deuten, sondern vielmehr als ›grammatische Calcüle‹ (vgl. Schleiermacher 1838: 14), die auf ein singuläres respektive isomorphes Verhältnis von Urbild und Abbild hindeuten.

Das Gegenkonzept zu dieser Mathematik als ›Rechenexempel‹ findet sich in den »magische[n] Präparate[n]« (AMZ, BEETHOVEN II: Spalte 144), die in der *Beethoven-Rezension* ausgeführt werden, gleichwohl gebraucht Hoffmann auch in der Beschreibung von Beethovens Musik die Metapher einer Projektion, die jedoch, im Gegensatz zu Bertholds ›singulärem‹ Abbildungsverfahren, zu einer Pluralität ›potenziert‹ wird:

Seltsame Gestalten beginnen einen lustigen Tanz, indem sie bald zu einem Lichtpunkt verschweben, bald funkelnd und blitzend auseinander fahren, und mitten in diesem aufgeschlossenen Geisterreiche horcht die entzückte Seele der unbekannten Sprache zu, und versteht alle die geheimsten Ahnungen, von denen sie ergriffen. (Ebd.: Spalte 143)

Hoffmanns »unbekannte[] Sprache« (ebd.) ist dabei in einer Fluchtlinie zur romantischen Hermeneutik zu lesen, denn, so notiert Novalis zu Beginn der *Blütenstaub-Fragmente*, die »Sprachlehre [ist] [...] die Dynamik des Geisterreichs« (Novalis 1901a: 1). Daher betont auch Schleiermacher (1838: 14), dass zwar die semiotischen Paradigmen der Übersetzung von Sprache in Rede ›mechanisiert‹ werden können, gleichwohl sei die eigentliche Hermeneutik im

169 Vgl. dazu auch einmal mehr die Anmerkungen zu Beginn dieses Kapitels, in der Kants Ausführungen zur ›mechanischen‹ respektive ›schönen‹ Kunst unter dem Vorzeichen der Einbildungskraft verhandelt wurden (vgl. Kant 1797: 294).

verstehenden Subjekt selbst zu verorten, was eine singuläre Relationalität ausschließe:

214

Betrachtet man nun aber die Sprache als aus den jedesmaligen Akten des Sprechens entstanden, so kann auch sie, da auf Individuelles zurückgehend, nicht dem Calcül unterworfen werden; sie ist selbst ein Individuum gegen andere und das Verstehen der Sprache unter dem eigenthümlichen Geiste des Redenden eine Kunst, wie jene andere Seite, also keine mechanische, also beide Seiten einander gleich. (Ebd.)

So sind Hoffmanns ›Rechenexempel‹ in ihrer Isomorphie in einer Fluchtlinie zu Schleiermachers Begriff der ›Grammatik‹ zu lesen, während die ›magischen Präparate‹ mit der romantischen Hermeneutik korrespondieren (vgl. ebd.: 16). Mithin adressieren Hoffmann und Schleiermacher also zwei Stoßrichtungen eines Übersetzungsparadigmas, wie es auch Novalis ausbuchstabiert:

Eine Uebersetzung ist entweder grammatisch [...], oder mythisch. Mythische Uebersetzungen sind Uebersetzungen im höchsten Styl. Sie stellen den reinen, vollendeten Karakter des individuellen Kunstwercks dar. Sie geben uns nicht das wirkliche Kunstwerck, sondern das Ideal desselben. (Novalis 1901a: 16)

Der Begriff des ›Präparats‹, das Hoffmann in der *Beethoven-Rezension* bemüht, verweist daher auf eine plurale, mithin *organische* respektive arabeske Relationalität, die sich im Subjekt selbst konstituiert, – denn die »Differenzen des menschlichen Geistes« sind, so Schleiermacher (1838: 11), von Individuum zu Individuum unterschiedlich angelegt. Aus den ›magischen Präparaten‹ respektive den ›mythischen Übersetzungen‹ ›erwächst‹ also durch die subjektive Phantasie ein »schöner Baum Knospen und Blätter, Blüten und Früchte aus einem Keim treibend« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 634), mithin also ein arabeskes »*Hieroglyphen-Alphabet* [...], wovon sie [= die Phantasie] mit wenigen Bildern angesprochen wird« (Jean Paul 1804: 32). Diese Bildlichkeit findet sich auch bei Hoffmann, der in der *Beethoven-Rezension* davon schreibt, dass sich in dieser »Zauberwelt« (AMZ, BEETHOVEN II: Spalte 144) »in rastlosem Fluge die wunderbarsten Bilder« (ebd.: 143) den Zuhörer:innen offenbaren – mithin konstituiert sich die »Mannigfaltigkeit« (DKV, K1: 58) daher aus der Pluralität der Konkretisationen. Aus diesem Grund deutet Schleier-

macher, wie bereits mehrmals hingewiesen, die romantische Hermeneutik vor der Folie eines ›unendlichen‹ Kunstwerks:

215

Das volle Geschäft der Hermeneutik ist als Kunstwerk zu betrachten, aber nicht, als ob die Ausführung in einem Kunstwerk endigte, sondern so daß die Thätigkeit nur den Charakter der Kunst an sich trägt, weil mit den Regeln nicht auch die Anwendung gegeben ist, d. i. nicht mechanisch werden kann. (Schleiermacher 1838: 16)

Die spezifische Wirkästhetik eines Kunstwerks, das diese ›unendliche Mannigfaltigkeit‹ besitzt, lässt sich mit unter dem Konzept der ›Erhabenheit‹ subsumieren. Bereits 1757 notiert Burke (1757: 52): »Infinity has a tendency to fill the mind with that sort of delightful horror, which is the most genuine effect, and truest test of the sublime.« Diese Lesart ist auch im romantischen Denken nachzuweisen, so unterteilt beispielsweise Eberhard (1799: 132) in seinem Wörterbuch das Sublime in zwei Domänen: Einerseits lasse sich das Erhabene als physikalische Größe oder Ausdehnung begreifen, die »für unser Anschauen unendlich ist«, andererseits kann das Erhabene auch »das unermesslich *Große* in dem Genie« bezeichnen. Kant (1797: 169) argumentiert, dass die unermessliche Größe des Erhabenen ihren Maßstab durch sich selbst erhält: »Es ist eine Größe, die bloß sich selber gleich ist.« Daher finde sich das Erhabene nicht in der (physikalischen) Natur, sondern ausschließlich im subjektiven Imaginären (vgl. ebd.), das sich, wie gerade festgestellt, mittels ›kalkulierter Symbole‹ artikuliert, die im hermeneutischen Prozess ›entfaltet‹ (vgl. dazu auch Iser 1994: 228) werden. Anzumerken ist, dass Kant hier dezidiert aufklärerisch argumentiert: In der Natur sei keine Unendlichkeit ohne Maßstab oder Größenreferenz aufzufinden, weder in Mikro- noch in Makroperspektive: »Die Telescope haben uns die erstere, die Microscope die letztere Bemerkung zu machen reichlichen Stoff an die Hand gegeben.« (Kant 1797: 170) Dem gegenüber sind etwa Goethes Ausführungen zu stellen, der davon ausgeht, dass Natur ein »Leben und Folge aus einem unbekannten Zentrum, zu einer nicht erkennbaren Grenze« (Goethe 1959: 347) sei, dessen Betrachtung »daher endlos« (ebd.) sei.

So steht das ›Erhabene‹ in einer Fluchtlinie mit dem ›Wunderbaren‹, das, wie bereits ausgeführt, ebenfalls eine Neukonfiguration der *Natur* bedingt. Es verwundert daher nicht, dass im Laufe des 19. Jahrhunderts das von Kant geprägte, eher negativ konnotierte Verständnis des Erhabenen, das, analog zum ›Wunderbaren‹, nicht dem Ideal der Aufklärung entsprach, zu einer positiven Rezeptionsästhetik umgedeutet wurde, in der sich das Subjekt in der Erhaben-

heit des Objektes durch »die Überwältigung und Erweiterung seiner Einbildungskraft« (Berressem 2016: 169) verliert. Konsequenz dazu findet sich das Erhabene in romantischer Lesart daher nicht nur in der Naturbetrachtung, sondern auch in der Kontemplation der Kunst wieder: So konzipiert Schlegel »das romantische Kunstwerk als formales Gebilde von hoher semiotischer Verdichtung, dessen präzise äußere Begrenzung mit einer unendlichen Reflexionstiefe und einer inkommensurablen Bildkomplexität kommuniziert« (Kremer 2003: 99). Archetypus dieses Kunstwerks sei, so Kremer (ebd.) weiter, der Roman, »weil er von seinen formalen Voraussetzungen her dem Primat der Unendlichkeit am nächsten« komme, mithin ein Befund, der sich bereits mit Verweis auf Kants *Critik der Urtheilskraft* nachweisen lässt, in der er postuliert, die ›Dichtkunst‹ setze die »Einbildungskraft in Freyheit« (Kant 1797: 328) und ermögliche so eine »unbegrenzte[] Mannigfaltigkeit möglicher damit zusammenstimmender Formen« (Kant 1797: 328). In dieser Fluchtlinie zeigt sich, dass auch in romantischer Deutung das Erhabene als Prozess der Konzeptualisierung zu lesen ist, wie bereits Kant (ebd.: 173–174) angemerkt hat. So schreibt Schlegel, die (tragische) Kunst sei »als idealistische Darstellung einer erhabenen oder schönen Wirklichkeit« (Schlegel 1968: 357) anzusehen. In der romantischen Deutung des Erhabenen kristallisiert sich mithin eine Rezeptionsästhetik heraus, die der symbolisch-formalisierten Konstitution des Kunstwerks eine durch perpetuierende Imaginations- und Reflexionstiefen geschaffene Unendlichkeit entgegensetzt, was einmal mehr die Notwendigkeit der Herausbildung einer zur ›romantischen Hermeneutik‹ fähigen Leser:in hervorhebt.

Dieser Befund deutet sich bereits in der ›arabesken Verschachtelung‹¹⁷⁰ an, die Hoffmann in der *Beethoven-Rezension* als mediale Beschreibungstechnik des Unendlichen verwendet. Analog zu Kant (1797: 206), der schreibt, das Erhabene sei als »ein Gegenstand (der Natur)« zu denken, dessen »Vorstellung das Gemüth bestimmt, sich die Unerreichbarkeit der Natur als Darstellung

170 Vor diesem Hintergrund erklärt sich daher, dass der sprachliche Duktus in Hoffmanns Beschreibung – trotz musikwissenschaftlichem Anspruch – zu pathetischen, mithin »eindringlichen, beschwörenden, nicht selten feierlichen Formulierungen« (Steincke/Allroggen 2006b: 638) neigt: Die *textuellen* Beschreibungen, die Hoffmann für die Schilderung des *performativen Erlebnisses* der Musik respektive der Vergegenwärtigung des Musikgenusses wählt, erinnern wiederum an eine Ekphrasis, mithin der schriftlichen Darstellung von verschiedenen *Landschaftsgemälden*, die ihrerseits wiederum *szenografische* und *performative* Anleihen besitzen.

von Ideen zu denken« findet sich bei Hoffmann eine räumliche Beschreibung eines Naturereignisses, das zwischen hieroglyphischem Zeichen, atmosphärischem Phänomen und Metapher oszilliert, um die spezifische Wirkästhetik eines performativen Musikerlebnisses herauszuarbeiten:

Ein Leben voll Liebe, voll Seligkeit, wie vor der Sünde, in ewiger Jugend; kein Leiden, kein Schmerz; nur süßes, wehmüthiges Verlangen nach der geliebten Gestalt, die ferne im Glanz des Abendrothes daher schwebt, nicht näher kommt und nicht verschwindet; und so lange sie da ist, wird es nicht Nacht, denn die selbst ist das Abendroth, von dem Berg und Hain erglühen. (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 632)

So ist also festzuhalten, dass das Sublime, obwohl Hoffmann den Begriff in keiner der Varianten der *Beethoven-Rezension* verwendet, als Rezeptionsästhetik der ›hypermedialen‹ Komponenten in den Texten tauglich scheint.¹⁷¹ Als Produktionsmethode für diese Kunstwerke von inkommensurabler Bildkomplexität (vgl. Kremer 2003: 99) bringt Hoffmann nicht nur hypermediale Räume in Stellung, sondern verhandelt auch Motive, die sich vor der Folie einer ›hermeneutischen Mathematik‹ lesen lassen – mithin einer Ästhetik, die die deterministischen respektive ›prosaischen‹ Objekte als Substrat eines im Rezeptionsakt entstehenden Kunstwerks begreift. Nachdem sich Hoffmanns Poetik auch durch die Medientransformationen – oder, um Novalis' Terminologie aufzugreifen: »Uebersetzungen« (Novalis 1901a: 16) – auszeichnet (vgl. etwa Kapitel 3.3), sind beide von Schleiermacher (1838: 16) aufgezeigten Paradigmen (›Grammatik‹ und ›Hermeneutik‹) zu verhandeln.



Das Ziel dieser Arbeit ist, das Virtuelle als konzeptionelles Motiv, poetologischer Topos und erzählerisches Verfahren in Hoffmanns Œuvre zu verhandeln. So ist an dieser Stelle, die mithin auf die beiden nachfolgenden Kapitel überleitet, die die zwei Domänen des Virtuellen untersuchen, zu fragen, ob sich die beiden Stoßrichtungen der ›Mathematik‹ respektive der »Sprachlehre« (Novalis 1901a: 1) in diese Domänen einschreiben lassen (vgl. Abb. 5).

¹⁷¹ Selbst der ›delightful horror‹, den Burke (1757: 52) im Erhabenen ausmacht, ist in Hoffmanns Darstellungen anzutreffen, wie sich etwa in den Ausführungen zu Mozart zeigt: »In die Tiefen des Geisterreichs führt uns Mozart. Furcht umfängt uns; aber, ohne Marter, ist sie mehr Ahnung des Unendlichen.« (AMZ, BEETHOVEN I: Spalte 632)

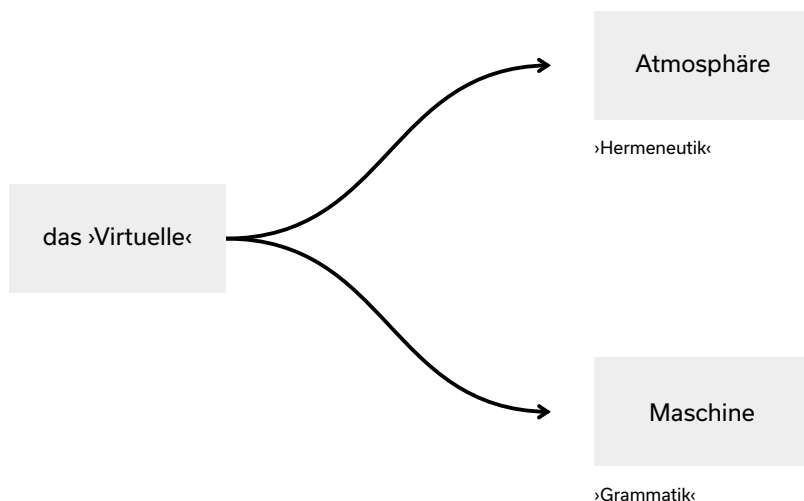


Abb. 5. Schematische Darstellung der Zuordnung von Schleiermachers ›Übersetzungsparadigmen‹ zu den Domänen des Virtuellen. (Quelle: Eigene Darstellung)

Ist die maschinelle Domäne des Virtuellen, die unmittelbar nachfolgend verhandelt wird, eine Ausprägung der »Grammatik« (Schleiermacher 1838: 14) respektive der »Rechenexempel« (AMZ, BEETHOVEN II: Spalte 144), die eine direkte Relationalität von Ur- und Abbild verlangt? Sind also die optischen Aspekte des Virtuellen tatsächlich dezidierte ›Spiegelwelten‹, die ›grammatisch‹ an ihre Urbilder gebunden sind? Welche Strategien der ›Verfremdungen‹ finden in Hoffmanns Poetik Verwendung, die diese Relationalität vervielfältigen? Lassen sich etwa in Hoffmanns Bearbeitungen der Abbildungsverfahren auch Aspekte festmachen, die die reine Imitatio durchbrechen und sich so von der Ästhetik der Simulation (vgl. Esposito 1998: 270) emanzipieren? Mit diesen Fragen beschäftigt sich nachfolgend Abschnitt IV.

Ebenfalls zu verhandeln ist, ob sich die atmosphärischen Charakteristika des Virtuellen kongruent mit den ›hermeneutischen‹ Prinzipien erweisen: Sind die »magische[n] Präparate« (AMZ, BEETHOVEN II: Spalte 144), die einer »Zauberwelt entsteigen« (ebd.), jene Potentialitäten des Texts, die Lévy (1998: 47–49) und Ryan (2015: 26, 32–34) als epistemische Stoßrichtung des Virtuellen deuten? Dieser Frage geht Kapitel V nach.