

DER SECHSTE SINN DER LITERATUR.

Entwurf einer romantischen Wissenspoetik in

E.T.A. Hoffmanns *Das öde Haus* (1817)

Simon Trautmann

Humboldt-Universität zu Berlin

Am Ende des 18. Jahrhunderts zeichnet sich eine kulturgeschichtliche Krise ab, die zu den folgenreichsten der Moderne zählt: jene Einsicht, dass die epistemischen Mittel der Aufklärung nicht ausreichen, um die moderne Lebenswirklichkeit des Menschen angemessen wahrnehmen und verstehen zu können. Die Formen und Möglichkeiten der Kunst, etwa Einbildungskraft und Phantasie, treten nun als gleichgewichtige Wahrnehmungs- und Erkenntnismodelle in Konkurrenz zu den systematischen, vernunftgesteuerten Wissensformen. Maßgeblich ist die deutsche Romantik an diesem Paradigmenwechsel im Feld der Episteme wie der Ästhetik beteiligt, welcher sich im Zusammenspiel neu formierender Wahrnehmungsmuster, Erkenntnismodelle und Darstellungskonzepte in den verschiedenen Künsten als das Programm einer ‚romantischen Wissenspoetik‘ bezeichnen lässt. Diese unerhörte Poetik öffnet bzw. dynamisiert das Wissensarchiv der Aufklärung und trägt so den Konflikt zwischen Epistemen und Ästhetik nicht nur thematisch oder begrifflich aus, sondern macht ihn in den Ordnungen des Wissens und Darstellens auch pragmatisch fruchtbar. Dabei handelt es sich um ein transgressives Spiel mehrseitiger Transfers zwischen Naturwissenschaft und Kunst, die zugleich als Prozesse der produktiven Wechselprofilierung beider

Diskurse zu verstehen sind (Brandstetter et al. 9-13).

Als Schlüsselfigur in dieser Umbruchsituation gilt E.T.A. Hoffmann (1776–1822), der wie kein anderer auf der Grenze zwischen wissenschaftlichen und poetischen Argumentationsfeldern steht und in den merkwürdigsten Überschreitungen aus der romantischen Poesie wie aus dem wissenschaftlichen Wissen von der ‚Wirklichkeit‘ schöpft (Brandstetter 11). Hoffmanns grenzüberschreitende Wissenspoetik geht jedoch über die vermeintliche Trennung von Kunst und Wissenschaft hinaus: sie stellt gerade auch die Naturwissenschaften literarisch auf die Probe und produziert so durch die Verflechtung spielerisch – oftmals unter Einsatz von Ironie und entlarvender Komik – ganz neue Wissensformen. Helmar Schramm hat diese Form theatraler Inszenierung mit dem von Hoffmann gebrauchten Begriff der Karnevalisierung als einen *Karneval des Denkens* (1996) bezeichnet: ein sich zwischen die Dynamiken von Wissen und Kunst schiebendes drittes, mediales Wahrnehmungsfeld, durch welches wissenschaftliche und poetische Kräfte gemeinsam wirksam werden.¹

Gerhard Neumann beschreibt Hoffmanns Poetologie dementsprechend als eine *Romantische Aufklärung* (1997), die sich auf jene Systemstelle richtet, in der „Wahrnehmung und Darstellung, Wissenschaft und Poesie, Noesis und Mimesis, Faktum und Fiktion

sich verschränken und wechselweise erhellen“ (109). Nach Neumann geht es dem Romantiker um die Ausmessung der Möglichkeiten und Grenzen erweiterter Aufklärung, was auch als Wissenschafts- und Fortschrittskritik aufgefasst werden kann (109). Hoffmann ist ein wissenschaftlich geschulter Beobachter, der sich in seinen Erzählungen modernster Erkundungsformen des Realen und der mit ihnen verknüpften Wahrnehmungserweiterungen zu bedienen weiß („Aufklärung“ 106). Er vereinigt dabei romantische mit aufklärerischen Tendenzen, denn die in seinen Texten angestellten Experimente der Erkundung des Wirklichen stehen in einem seltsamen Zwiespalt: der wissenschaftliche Wille zur Aufhellung des bisher Unbegriffenen wird mit der Faszination durch das undurchdringliche Rätsel kontrastiert (107).

Diese facettenreichen, von der Forschung immer noch nicht ausreichend gewürdigten Aspekte von inszenierter Wahrnehmung, Medialität und Wissensproduktion bestimmen deutlich auch Hoffmanns 1817 veröffentlichte Erzählung *Das öde Haus*²: die Geschichte eines alten Hauses, in welchem sich unheimliche Vorgänge ereignen, die von dem Dichter Theodor durch verschiedene optische Medien wie Fenster, Spiegel und Fernrohr beobachtet und später erzählt werden. Das Rätsel um die phantastischen Erscheinungen oder optischen Täuschungen, die sogar in den Wahnsinn führen, wird bis zum Schluss nicht aufgelöst – auch wenn verschiedene wissenschaftliche Theoreme im Text herangezogen werden. Dementsprechend bemerkte Claudius Sittig jüngst, dass es in der Erzählung um die

Inszenierung immer neuer Erklärungsmodelle gehe, keine der Hypothesen werde aber plausibilisiert, vielmehr verschiedene Lösungsmöglichkeiten angeboten, die keine restlose Aufklärung liefern (245, 248).

Hoffmanns grenzüberschreitende Wissenspoetik geht jedoch über die vermeintliche Trennung von Kunst und Wissenschaft hinaus: sie stellt gerade auch die Naturwissenschaften literarisch auf die Probe und produziert so durch die Verflechtung spielerisch – oftmals unter Einsatz von Ironie und entlarvender Komik – ganz neue Wissensformen.

Dem außerordentlich breit rezipierten *Sandmann* strukturell ähnlich, wurde *Das öde Haus* meist in Hinblick auf seinen bekannteren Vorläufer untersucht. Ansonsten wurde dem *Nachtstück* von der Forschung bisher wenig Beachtung geschenkt.³ Hoffmanns eigenes Urteil zum *Öden Haus* vom 8. März 1818 ist besonders negativ, was zusätzlich zur Vernachlässigung der Erzählung beigetragen haben mag: „das öde Haus taugt nichts“ (Hoffmann, „Briefe“ 137). Die jüngere Hoffmann-Forschung erlaubt jedoch einen neuen, unverstellten Blick auf die Erzählung, welcher der Einschätzung ihres Autors nicht entspricht. Die aktuellen Forschungsbeiträge weisen explizit auf Hoffmanns Beschäftigung mit den Wissenschaften hin, ohne jedoch danach zu fragen, welche literarische *techné* in Bezug auf Wissen und Wissenschaft im *Öden Haus* konkret vorliegt.⁴ Nur Rupert Gaderer stellt verallgemeinernd eine bei Hoffmann existente Symbiose von Kunst und Wissenschaft fest und beschreibt Technik und Poetik in analogen Experimental- bzw. Abbildungsverhältnissen.⁵ Als Forschungsdesiderat bleibt jedoch die Analyse der epistemologischen Leistungen einer romantischen Wissenspoetik⁶ in *Das öde Haus* bestehen, die nicht nur in den *Nachtstücken*, sondern durchgängig in Hoffmanns Œuvre verhandelt wird. Meine Leitfrage soll hier die transgressive medialtheatrale Inszenierung von Wissen in seinen Beziehungen bzw.

Differenzen zu Wissenschaft und Kunst sein. Die methodische Annäherung erfolgt über die von Nicolas Pethes (2004) und Joseph Vogl (1999) vorgeschlagenen Kategorien einer Epistemologie der Poetik bzw. Poetologie des Wissens⁷ und deren Verschränkung im Experiment.

Jenseits des Transfers, der Koevolution oder der wechselseitigen Beobachtung zwischen Wissen und Poetik kann Literatur selbst als ‚Wissensexperiment‘ verstanden werden, indem sie die Elemente ihres Versuchs – Wissensmodelle und Poetologien – wie in den Wissenschaften probeweise, revidierbar und ergebnisoffen in eine Konstellation bringt. Die Einheit und Differenz zwischen Poesie und Wissenschaft wird so sichtbar: Die Versuchspraxen der Erprobung von ‚Wissen‘ und seinen Konsequenzen in beiden Feldern verbinden und trennen sich entlang der Differenz von Aktualität und Potentialität. Während die Wissenschaft nur Teile des Wissbaren realisiert, fungiert die Literatur als Archiv des ausgeschlossenen, fiktiv aber aktualisierbaren Wissens. Sie ist somit ein Experimentierfeld für die verschiedenen Möglichkeiten, Wissen zu konstruieren und testet die Verbindung und Wiederauflösung von Kategorien anstatt fixe Bezüge herzustellen. Literatur kann potentielle Wissensmöglichkeiten durchspielen und Konsequenzen beobachtbar machen, ohne sie lebenswirklich umsetzen zu müssen (Pethes 367-371).⁸

Thomas Macho und Annette Wunschel, die Herausgeber des Sammelbandes *Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur* (2004), betonen hierzu ergänzend die mentale Modellierung, die zum Charakter jedes Experiments gehört, und deren Konsequenzen nur durch eine Art von Erzählung dokumentiert werden können. Gedankenexperimente erscheinen als notwendig

literarisch wie wissenschaftlich, weil sie an tatsächliche Theorien und Experimente gebunden sind. Das Gewicht fiktiver, metaphorischer und narrativer Kompositionselemente wissenschaftlicher Texte und Theorien rückt damit verstärkt ins Blickfeld der Forschung. Gedankenexperimente können *Science in Fiction* oder *Fiction in Science* repräsentieren – sie radikalisieren die Transgression zwischen *facts* und *fictions*, zwischen Wissenschaft, Literatur, Kunst und Philosophie (Macho et al. 11f.).

Ich versuche die genannten Thesen zur romantischen Wissenspoetik und dem Experiment-Charakter von Literatur mittels einer ebenso experimentellen Analyse einiger, das ‚Wissen‘ darstellender Textpassagen aus der Hoffmanschen Erzählung zu überprüfen. Mit Sigrid Weigels Überlegungen zum Gedankenexperiment in Literatur und Wissenschaft verstehe ich dabei auch die literaturwissenschaftliche Untersuchung als ein „imaginäres *in vivo*-Labor“ („Gedankenexperiment“ 201), das sich, wie meine wissenspoetischen Analysen zeigen werden, auf einer „Praxis des Fingierens“ gründet (185). Die Versuchsanordnung verläuft folgendermaßen: I. Beginnend mit der Bezeichnung des dichtenden Protagonisten Theodor als „Spalanzanische Fledermaus“ durch dessen Freunde (198), II. den konkurrierenden Definitionen der Termini „wunderlich“ und „wunderbar“ (164) nach Eberhards *Synonymik* über III. Theodors eigensinnige Lektüre von Reils *Rhapsodien* hin zu IV. zwei Schlussszenen der Erzählung, anhand derer zugleich mein hier vorgestellter Entwurf einer Hoffmannschen Wissenspoetik im *Öden Haus* resümiert werden soll.

Der Dichter Theodor als „Spalanzanische Fledermaus“

Schon das Rahmengespräch des *Öden Hauses* setzt spielerisch einen hochverdichteten erkenntnistheoretischen Diskurs zwischen den Freunden Lelio, Franz und Theodor in Gang:

„Glaubst du denn nicht, daß das Erkennen, das beinahe noch schönere Ahnen der Wunder unseres Lebens manchem verliehen ist, wie ein besonderer Sinn? Um nur gleich aus der dunklen Region, in die wir uns verlieren könnten, herauf zu springen in den heitren Augenblick, werf' ich euch das skurrile Gleichnis hin, daß Menschen, denen die Schergabe das Wunderbare zu schauen, mir wohl wie die Fledermäuse bedünken wollen, an denen der gelehrte Anatom Spalanzani einen vortrefflichen sechsten Sinn entdeckte, der als schalkhafter Stellvertreter nicht allein alles, sondern viel mehr ausrichtet, als alle übrigen Sinne zusammengenommen.“ „Ho ho“, rief Franz lächelnd, „so wären denn die Fledermäuse eigentlich recht die gebornen natürlichen Somnambulen!“ (163f.)

Menschliche Erkenntnis über die „Wunder unseres Lebens“, gar die „Schergabe das Wunderbare zu schauen“ vergleicht Franz hier in einem „skurrile[n] Gleichnis“ von Mensch und Tier mit Lazzaro Spalanzanis naturwissenschaftlicher Entdeckung des „sechsten Sinn[s]“ bei Fledermäusen, die 1795 in der Schrift *Ueber einen muthmaßlich neuen Sinn bey Fledermäusen* in Deutschland veröffentlicht wurde.⁹ Der Darstellung zeitgenössischen physikalischen Wissens in der Literatur haftet jedoch ein ironisches Moment an, das die physikalische Wahrnehmungsfähigkeit übersteigt: Wird der neu entdeckte ‚sechste Sinn‘ (den Wissenschaftler heute mit Begriffen wie Ultraschall oder Echolot besetzen) doch als alle anderen Sinne überschreitender „schalkhafter Stellvertreter“ personifiziert bzw. anthropomorphisiert, welcher die Fledermäuse wiederum als die „gebornen natürlichen

Somnambulen“, also als Schlafwandler verkleidet in Szene setzt. Franz folgt mit dieser ‚übersinnlichen‘, hellseherischen Wahrnehmungskonzeption, die sich aus dem Gebiet der Physik entfernt, präzise der Analogisierung von tierischer und somnambuler menschlicher Wahrnehmung in zeitgenössischen Theorien über den animalischen Magnetismus, wie sie in Deutschland etwa durch Carl Alexander Ferdinand Kluge (*Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus als Heilmittel*, 1811) und Gotthilf Heinrich Schubert (*Die Symbolik des Traumes*, 1814) populär wurden: Beide Forscher erwähnen Spalanzanis geblendete Fledermäuse, die ebenso wie Somnambule fähig seien, mit ihrem sechsten Sinn Übersinnliches zu empfinden (Gaderer 92).¹⁰

Die Engführung der animalischen mit der somnambulen Wahrnehmung des Menschen, der besondere Sinn für das Wunderbare „aus der dunklen Region“ entspricht ganz dem Programm der Hoffmannschen *Nachtstücke*, die sich der literarischen Erkundung der dunklen Seiten der menschlichen Seele widmen (Kremer 68). Schuberts *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (1808) haben für Hoffmann dabei neben zahlreichen anderen psychiatrischen und parawissenschaftlichen Texten zu psychologischen Grenzphänomenen einen zentralen Stellenwert (68). Johann Christian Reils *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen* (1803) werden ebenfalls im *Öden Haus* aufgegriffen und dabei von Theodor, wie noch zu zeigen ist, das Verhältnis von ‚Wahnsinn‘ und aufklärerischer Wissenschaft neu definiert. Dem aufklärerischen Primat des Verstandes steht in der Romantik das komplexe, in sich widersprüchliche Bündel der Triebe gegenüber; Gefühle und unbewusste Motivationen, die sich über Traum,

Somnambulismus, Anfälle, Visionen oder Hypnose mitteilen, erlangen einen besonderen Stellenwert (Kremer 68). In Schuberts Schriften wird eine romantische Naturphilosophie der menschlichen Seele mit den Magnetismus-Forschungen des Arztes Anton Mesmer zu einer Psychologie verdichtet, die sich stark an ‚pathologischen‘ Fällen ausrichtet und im Zustand des ausgeschalteten Bewusstseins das Geheimnis einer tieferen Verbindung des Individuums mit seiner Umwelt zu erkennen sucht (Kremer 69). Die Wahrnehmung im Traum, der ‚Wahnsinn‘ der Somnambulen wie die ‚Sehergabe‘ der Fledermaus werden von den Romantikern demnach zu Reservoirs eines ‚anderen Wissens‘ erklärt.

Franz definiert das Wahrnehmungsvermögen dieses ‚sechsten Sinns‘ nachfolgend ganz präzise: „[...] an jeder Erscheinung, sei es Person, Tat oder Begebenheit, sogleich dasjenige exzentrische zu schauen, zu dem wir in unserm gewöhnlichen Leben keine Gleichung finden und es daher wunderbar nennen“ („Haus“ 164). Damit wird zugleich die Theorie vom animalischen Magnetismus implizit überschritten, indem der ‚sechste Sinn‘ in eine wahrnehmungs- und erkenntnistheoretisch fundierte – zwischen Medizin, Okkultismus, Poesie und ‚Wahnsinn‘ changierende – allgemeine Praxis exzentrischer sinnlicher ‚Anschauung‘ des Alltäglichen („jeder Erscheinung“) übersetzt und ausgeweitet wird. Dem skurrilen poetischen „Gleichnis“ (163f.) zu Beginn wird nun die mathematisch konnotierte, der aufklärerischen Wissenschaft zugehörige, jedoch logisch-rational nicht auflösbare „Gleichung“ gegenübergestellt, mit der sich das Wunderbare nicht berechnen lässt.

Skurrile wie erkenntnisreiche Spannungen zwischen dem Mensch als Vernunftwesen und seinen

animalischen, körperlich-emotionalen Anteilen beschreiben schließlich auch in „exzentrische[n]“ Bahnen den Fortgang der Erzählung, die sich dem ‚Übersinnlichen‘ selbst anzunähern scheint, nachdem Lelio nach einer Bestimmung von ‚Normalität‘ fragt:

„Was ist denn aber gewöhnliches Leben? – Ach das Drehen in dem engen Kreise, an den unsere Nase überall stößt, und doch will man wohl Courbetten versuchen im taktmäßigen Paßgang des Alltagsgeschäfts. Ich kenne jemanden, dem jene Sehergabe, von der wir sprechen, ganz vorzüglich eigen scheint. Daher kommt es, daß er oft unbekannt Menschen, die irgend etwas verwunderliches in Gang, Kleidung, Ton, Blick haben, Tagelang nachläuft, daß er über eine Begebenheit, über eine Tat, leicht hin erzählt, keiner Beachtung wert und von niemanden beachtet, tiefsinnig wird, daß er antipodische Dinge zusammen stellt und Beziehungen heraus fantasiert, an die niemand denkt.“ Lelio rief laut: „Halt, halt, das ist ja unser Theodor, der ganz was besonderes im Kopfe zu haben scheint, da er mit solch seltsamen Blicken in das Blaue heraus schaut.“ („Haus“ 164)

In dieser komischen Gesprächsszene wird der in der Folge selbst auftretende fantasiebegabte Seher-Dichter Theodor von seinem Freund Lelio wiedererkannt und mit dem Potential der Spalanzanischen Fledermaus assoziiert. Es handelt sich um eine Form der Animalisierung, die am Erzählschluss noch deutlicher in Erscheinung tritt: „Als sie schieden, nahm Franz Theodors Hand und sprach, sie leise schüttelnd, mit beinahe wehmütigem Lächeln: Gute Nacht, du Spalanzanische Fledermaus!“ („Haus“ 198). Theodors besonderes, die Sinne umspannendes Wahrnehmungsvermögen („Gang, Kleidung, Ton, Blick“), seine ungewöhnlich starke Einbildungskraft schlägt metaphorische „Courbetten“ – Bogensprünge von Dressurpferden – in den „taktmäßigen Paßgang“ der Ordnung eines scheinbar gesicherten Alltagswissens.

Wie die nachfolgenden Untersuchungen dieser zwischen ‚realem Leben‘ und ‚phantastischer Kunst‘ schillernden Erzählung von Ernst *Theodor* Amadeus Hoffmann zeigen sollen, werden die „Courbetten“ im Text gleichsam performativ selbst inszeniert. Am binnenstrukturellen Transformationsmedium der Metapher¹¹ vom ‚sechsten Sinn‘ wird aber schon zu Beginn eine in vielfältige Wissensdiskurse diffundierende, mit spielerischen metonymischen Verkettungen, Vergleichen, Synthesen und komischen Auflösungen des ‚Sinns‘ arbeitende romantische Wissenspoetik – der erkenntnisproduktive (nicht mit ‚Unsinn‘ zu verwechselnde) ‚sechste Sinn‘ der Hoffmannschen Literatur ablesbar. Die Verkleidung der Dichter-Figur Theodors als Spalanzanische Fledermaus macht über die Grenzen von Poesie, Okkultismus und Naturwissenschaft hinweg zugleich auf ein grundlegendes Prinzip der Sinnproduktion aufmerksam: ‚Wissen‘ entsteht erst durch Fiktionen bzw. Imaginationen und rhetorische bzw. begriffliche Konstruktionen.¹²

Man kann diesen in der Erzählung vorgeführten Prozess, der verschiedene sinnliche Wahrnehmungsweisen sowie wissenschaftliche Erkenntnisse, Begriffsbildungen und Experimente einschließt, als ein ‚Gedankenexperiment‘ beschreiben: Als Typus des Fingierens ist es in der Literatur wie in der Wissenschaft zu finden, spielt sich letztlich aber in der Sphäre der Imagination, der Vorstellung und der Sprache ab („Gedankenexperiment“ 185). Das Fingieren vereint mit der wissenschaftlichen Methodik: Annahmen, Hypothesen- und Modellbildung sowie die Anordnung von Untersuchungsobjekten zum Zweck der Beobachtung ihrer Eigenschaften (185). Dabei eignet sich das literarische Gedankenexperiment laut Sigrid Weigel besonders für

solche Experimente, die nicht realisierbar sind, weil sie in noch unerforschte Regionen des Körpers vordringen oder eine Lebensgefahr darstellen; es kann damit ein anderes, spezifisch literarisches Wissen über mögliche Konsequenzen von wissenschaftlichen Experimenten hervorbringen (201).

Spalanzani lässt im wissenschaftlichen Experiment die Fledermäuse geblendet durch sein Zimmer flattern und stellt so die Theorie vom ‚sechsten Sinn‘ inszenatorisch auf die Probe. In seinem Bericht wird er später das Fiktive, Imaginäre, Unbegriffliche und seltsam Wähnende dieses Vorgangs betonen.¹³ Diese Konstellation zwischen Fiktion und Experiment kann man auch auf einen Ansatz Joseph Vogls zur Poetologie des Wissens um 1800 beziehen, der das Auftauchen neuer Wissensobjekte und Erkenntnisbereiche gleichermaßen als Form ihrer Inszenierung begreift. Indem der ‚sechste Sinn‘ der Spalanzanischen Fledermaus in Hoffmanns Erzählung wiederum auf seinen metaphorischen Gehalt zurückgeführt bzw. die Figur refiktionalisiert wird, spricht sich in dieser immanenten Distanz zwischen Wort und Sache nach Vogl zugleich die historische Materialität bzw. Historizität des formulierten Wissens aus (Vogl 13f.). Analog zu Spalanzanis wissenschaftlichem Vorgehen kann man Theodors im Handlungsverlauf durch optische Täuschungen und Wahnvorstellungen irritierte visuelle Wahrnehmung als einen ‚Blendungsvorgang‘ verstehen, welchem der fledermaushafte Protagonist mit seiner Sehergabe wie ein Proband im Experiment des Erzählgeschehens ausgesetzt wird.

Das narrative Setting des *Öden Hauses* gestaltet sich damit wie Theodors Praxis der exzentrischen Beobachtung, der intensiven Eigen- und Fremd-

wahrnehmung als eine Experimentalanordnung verschiedener Wissensfelder, eine *fröhliche Wissenschaft*, in der Fiktion und faktuales Wissen am Beginn des 19. Jahrhunderts nicht *per se* als getrennt erscheinen. Vielmehr werden die epistemologischen Potentiale von ‚Literatur‘ und ‚Wissenschaft‘ in produktiven Konstellationen und Symbolisierungen zuallererst diskursiv hervorgebracht und auf ihre je spezifischen Möglichkeiten bzw. ihr abgründiges Nicht-Wissen bezüglich der Erkenntnis über die „Wunder“ aus einer „dunklen Region“ („Haus“ 163) hin erprobt und neu verhandelt. Die Spalanzanische Fledermaus kann somit als wissenspoetische Chiffre eines ‚sechsten Sinns‘ der romantischen Literatur gelesen werden, die vermeintlich objektives ‚Wissen‘ in einen phantastischen Taumel versetzt. Mit dem dämonischen Schauermotiv der Fledermaus wird dem Bildprogramm der *Nachtstücke* gemäß aber auch ein unheimliches, animalisch-fremdes, nicht exakt zu bestimmendes Erkenntnispotential fingiert, das in ein rein rationales Weltbild einen bleibenden Riss einträgt. Dieses hier vorgestellte wissenspoetische Spannungsverhältnis soll nun anhand Theodors eigener Positionierung zum *Wunderlichen* und *Wunderbaren* näher analysiert werden.

„Wunderlich“ vs. „Wunderbar“: Eberhards

Synonymik

Am Ende des Rahmengesprächs fordern die beiden Freunde Theodor zum Erzählen seines kürzlich erlebten phantastischen Abenteuers auf – doch der Beginn des dichterischen Erlebnisberichts wird sogleich von wissenschaftlicher Rede konterkariert:

„Erzählen“, fuhr Theodor fort, „möcht’ ich wohl, doch

muß ich zuvörderst dir, lieber Lelio, sagen, daß du die Beispiele, die meine Sehergabe dartun sollten, ziemlich schlecht wähltest. Aus Eberhards Synonymik mußt du wissen, daß *wunderlich* alle Äußerungen der Erkenntnis und des Begehrens genannt werden, die sich durch keinen vernünftigen Grund rechtfertigen lassen, *wunderbar* aber dasjenige heißt, was man für unmöglich, für unbegreiflich hält, was die bekannten Kräfte der Natur zu übersteigen, oder wie ich hinzu füge, ihrem gewöhnlichen Gange entgegen zu sein scheint. Daraus wirst du entnehmen, daß du vorhin Rücksicht meiner angeblichen Sehergabe das Wunderliche mit dem Wunderbarem verwechseltest. 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. In dem Abenteuer, das ich euch mitteilen will, mischt sich beides, das Wunderliche und Wunderbare, auf, wie mich dünkt, recht schauerliche Weise.“ („Haus“ 164f., Hervorhebungen im Original)

Theodors spannungssteigernde Zäsur schiebt die eigentliche Erzählung vom *Öden Haus* auf und verlagert das phantastische Moment auf einen anderen Schauplatz: Der Dichter nimmt ironisch Abstand zu seiner „angeblichen Sehergabe“ und spricht nun wie ein gelehrter Wissenschaftler, der *ad hoc* die Definition aus einem Wörterbuch vorträgt. Vom Wissensobjekt – der somnambulen Spalanzanischen Fledermaus – wird er jetzt zum Subjekt eines vermeintlichen Wissens, das in Konkurrenz zu dem Diskurs des Freundes Lelio tritt („mußt du wissen“), da dessen sprachlicher Habitus durch Theodor theatralisch imitiert wird. Im Modus einer logischen Beweisführung widerlegt der *poeta doctus* die vorangegangene Herleitung der Begriffe „*wunderlich*“ und „*wunderbar*“ sprachwissenschaftlich bzw. *kritisch-philosophisch* mithilfe einer zeitgenössischen „Synonymik“. Gemeint ist hier das Werk *Versuch einer allgemeinen deutschen Synonymik in einem kritisch-*

philosophischen Wörterbuche der sinnverwandten Wörter der hochdeutschen Mundart (6 Bde., Halle u. Leipzig 1795–1802) des aufklärerischen Philosophen Johann August Eberhard (1739–1809) (Steinecke 1010). Mittels wissenschaftlicher Rhetorik wird an dieser Stelle gerade die „Sehergabe das Wunderbare zu schauen“ („Haus“ 163) auf humoreske Weise als unlogisch klassifiziert und schließlich mit dem „Wunderlichen“ identifiziert.

Theodors scheinbar wörtliche Zitate aus dem *Wörterbuche der sinnverwandten Wörter* bringen dabei die erkenntnisleitende Definitionsmacht eines zentralen wissenschaftlichen Dispositivs buchstäblich zur Darstellung. Die Wissensaussagen des Wörterbuchs legitimieren sich über ein institutionalisiertes Aufschreibesystem¹⁴, das deren Wissenschaftlichkeit konstituiert und bezeugt. Im wiederholten Verweis auf ein wissenschaftliches Werk macht der Erzähltext sichtbar, dass Wissenschaft (wie Literatur) im Sinne von Derridas *écriture* stets auf Techniken und Medien der schriftlichen Aufzeichnung und argumentativen, habitualisierten Performanz basiert¹⁵, die hier über die Materialität der Signifikanten „wunderlich“ und „wunderbar“ aus Eberhards Wörterbuch (zusätzlich noch markiert durch Kursivierung) gleichsam selbst auf der Ebene diskursiver ‚Tatsachen‘ zitiert und so im performativen Akt von Theodors Vortrag inszeniert wie auch durch die Lektüre der Erzählung vor Augen geführt werden.

Die Rahmenerzählung führt jedoch in der Wiederholung der Wörter aus dem Buch nicht nur die Modalitäten der Objektivierung von Wissen auf. Theodor geht noch einen Schritt weiter: Indem er diesem iterativen Sprechakt unter der Hand eine eigenmächtige Ergänzung oder differenzielle Verschiebung der Eberhardschen Definitionen beigt

(„wie ich hinzu füge“) und den Originaltext dabei auch inhaltlich modifiziert, also gerade *nicht* wortgetreu zitiert¹⁶ (wie es oberflächlich scheinen mag), wird die strenge terminologische Grenzziehung der Begriffe subjektiv korrigiert, schlussendlich gar transgrediert¹⁷ – denn das zu erzählende Abenteuer soll als quasi wissenschaftliches, doch unter der Hand gegen den Aufklärer Eberhard gerichtetes Beweismittel für die „recht schauerliche“ Mischung des Wunderlichen mit dem Wunderbaren dienen.¹⁸ In einer doppelten Bewegung eignet sich Theodor die von Eberhard behauptete faktuale Geltungsmacht mimetisch an und hebt sie zugleich ironisch auf: Wo Eberhard die Synonyme zu trennen sucht, setzt Theodor auf deren Verbindung.

Eberhards Intention der *Synonymik* ist eine ‚Vervollkommnung‘ der deutschen Sprache durch ihre Differenzierung. Sprache begreift er als ein zu präzisierendes Werkzeug im Zeichen des Fortschritts der vernünftigen Kenntnis der Welt durch die eindeutige Bezeichnung der Dinge. Totale Synonymie erscheint ihm daher als ein unökonomischer Zustand der mangelnden sprachlichen Präzision. Diese analytisch-mechanische Sprachauffassung der Aufklärung, welche die Sprache als Mittel zur geordneten, differenzierten Weltbeschreibung einsetzt, steht im deutlichen Widerspruch zum synthetisierenden, also gerade nicht auf sprachlicher Distinktion gründenden symbolisch-poetischen Sprachverständnis der Romantik (Sittig 237f.; Bär 6f.).

Zusätzlich hebt Theodor die Differenz der wissenschaftlich zergliederten Termini über eine bildkräftige Allegorie der organischen Verwachsung auf: „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 hervor sprossen“ („Haus“ 165). Hoffmann spielt hier auf einen wirkmächtigen Topos der Wissenschaftsgeschichte an: den *arbor scientiae* (*Baum des Wissens*), eine scheinbar natürliche, jedoch streng hierarchisch-systematische Darstellung menschlichen Wissens in seiner Ordnung und Verkettung, die den Zeitgenossen wohl vor allem durch die berühmte *Encyclopédie* (1751–1772) von Diderot und d’Alembert vertraut war.¹⁹ Das von den Autoren verwendete Baum-Diagramm war insofern neu und unerhört, weil es eine klare Grenze zwischen dem zog, was man wissen und was man nicht wissen konnte. Das Heilige siedelten sie jenseits der Erkenntnisfähigkeit des Verstandes an, wodurch die Theologie aus dem Bereich des Wissbaren der modernen Welt der Gelehrsamkeit ausgeschlossen wurde (Landwehr et al. 166, 168). Der Wissens-Baum steht also keinesfalls für ‚neutrale‘ Informationsvermittlung, sondern für eine durch-regulierte Politik der Wissensordnung, die in hohem Maße dem Programm der Aufklärung verpflichtet ist (168). Auch Eberhards *Synonymik* mit ihren eindeutigen, auf sprachliche Differenzierung setzenden Definitionen und Ableitungen ist in diesem Kontext zu lesen.

Vor der Folie des paradigmatischen wissenschaftlichen Dispositivs vom *arbor scientiae* wird nun aber erneut eine hoffmanneske Wissenspoetik vorgeführt, die alle Begriffslogiken und Definitionsversuche aufhebt. In einer ironischen Verkehrung von Wissen und Scheinen („gewiß ist es, daß das anscheinend Wunderliche“), empirischem Sehen und hellstichtiger Blindheit wird das *Wunderliche* als Spross und Zweig des *Wunderbaren* dargestellt, dessen „Stamm“ nur nicht sichtbar ist. Eingebunden ist diese romantische Erkenntnisreflexion in einen religiösen

Bedeutungshorizont des Wunderbaren, welcher das Gespräch der Freunde von Anfang an perspektiviert. Lelio klagt zu Beginn darüber, dass das sinnliche Vermögen abhanden gekommen sei, den von Franz beschworenen „über uns herrschenden, uns selbst bedingenden Geist“ zu erkennen: „Ach das ist ja eben die entsetzlichste Folge unserer Entartung nach dem Sündenfall, daß diese Erkenntnis uns fehlt!“ Franz erwidert daraufhin, dass das „Ahnen der Wunder unseres Lebens“ manchem wie ein „besonderer Sinn“ („Haus“ 163) dennoch verliehen sei. Lelio schreibt damit den Verlust wahrer „Erkenntnis“ dem Sündenfall zu, dem Essen der verbotenen Frucht vom *Baum der Erkenntnis* (Gen. 3) und der folgenden Vertreibung aus dem Paradies (Sittig 239). Der enzyklopädische *Baum des Wissens* wird demnach in der Bildsprache der Rahmenerzählung mit dem biblischen *Baum der Erkenntnis* genealogisch zusammengeführt.

Sigrid Weigel hat nachgewiesen, dass selbst im Genealogie-Artikel der *Encyclopédie* ein Querverweis zur Darstellungsform des Baumes zu finden ist und dieser als bildliche Ikone und prägendes Schema genealogischer Darstellungen auf die mythische Szene des Stammbaums, die biblische Erzählung vom Sündenfall zurückgeht, in welcher das Erkennen bereits in eine Dialektik von Leben und Wissen eingebunden ist („Genea-Logik“ 25, 29). Weigel interpretiert das Bild der *Encyclopédie* an der Schwelle von Baum und System als ein epistemologisches Modell, welches noch auf dem Prinzip der Ähnlichkeit beruht, weil es das menschliche Wissen systematisiert, indem es dieses als quasi natürliches Wachstum aus den Verstandes-fähigkeiten darstellt. Dabei löst die hierarchisch-genealogische Ordnung von Wissensklassen in der Repräsentationsform des Baumes d’Alemberts Problem, die verzweigte Vielfalt des

Wissens als Einheit zu beschreiben. Der Ikonographie des Stammbaums kommt also die Aufgabe zu, die Unklarheiten und Lücken in der wissenschaftlichen Erklärung zu überbrücken und diese in der Vollkommenheit des Modells zu verbergen. In der Geschichte genealogischer Figuren markiert die Baumikone daher die symptomatische Position einer imaginär strukturierten Synthese der vielfältigen Dimensionen, die in der Genealogie interagieren. Die Schwierigkeiten einer Klärung dieser komplexen Probleme sind in der Meistertrope des Baumes verdichtet und aufgehoben („Genea-Logik“ 42, 51f.).

Exakt diese aufklärerische Symptomatik wird in Hoffmanns wissenspoetischer Betrachtung behandelt: Während die Aufklärer mithilfe des Baum-Schemas den Ursprung menschlicher Erkenntnis in der Vernunft konstruieren und daraus eine enzyklopädische Taxonomie des Wissens ableiten (etwa der hierarchischen Klassifikation und sprachwissenschaftlichen Differenzierung der Begriffe *wunderlich* und *wunderbar*), die das Heilige, also das genuin *Wunderbare* ausschließen soll, zeigt die romantische Erzählung die religiöse Herkunft dieses rationalen Wissensmodells auf, indem es sich dem ‚unsichtbaren‘, mythischen Ursprung dieser Meistertrope zuwendet. Theodor leitet mithilfe der Baum-Metapher quasi wissenschaftlich, doch entgegen der aufklärerischen Intention das *Wunderliche* genealogisch vom *Wunderbaren* ab und macht so die verleugnete religiöse Fundierung moderner Erkenntnisfindung sichtbar.

Die verblasste Metaphorik des Baumstamms reflektiert aber nicht nur die historischen Voraussetzungen des Wissensbaumes. Durch die genealogische Betrachtung der Baum-Ikonographie

wird dieses Bild der Aufklärung, das auf eine Objektivierung des Wissens durch die Vernunft zielt, katachrestisch auf seinen imaginären, metaphorischen bzw. bildkünstlerischen Gehalt zurückgeführt und mythopoetisch dekonstruiert. Was im Bild des Wissensbaumes selbst nicht erkannt werden kann, ist sein totalisierendes, auf einer Verabsolutierung der Vernunft gründendes Schema einer einheitlichen und wahren Ordnung der Welt, die sich als visuelle Evidenz offenbaren soll, dabei aber jegliche Abweichung von diesem Modell auslöscht. Damit wird in der Erzählung einmal mehr der Vorrang visueller Erkenntnis, einer globalen Sichtbarmachung, in Zweifel gezogen. Nach dem Sündenfall ist das optische Wahrnehmungsvermögen des Menschen beschränkt, er glaubt nur noch an das, was er im Wörterbuch, in der Enzyklopädie liest. Doch die Bilder und Schriftzeichen können ihm gerade nicht vor Augen führen, wo sie ihren Ursprung haben. Hoffmann hat so bereits die Historizität der aufklärerischen Projekte d’Alemberts und Eberhards bis zur Kenntlichkeit entstellt.

Hier kommt erneut der ‚sechste Sinn‘ einer romantischen Wissenspoetik ins Spiel, der zuvor von der geblendeten Spalanzanischen Fledermaus verkörpert wurde, und der an dieser Stelle die Grenzen enzyklopädischen ‚Universalwissens‘, den ‚blinden Fleck‘ des von den Aufklärern exkludierten *Wunderbaren*, die unmögliche Trennung des profanen Seltsamen vom rational Unerklärlichen, ‚Übersinnlichen‘²⁰ aufzeigt. Hoffmann lässt die Baum-Metaphorik zwischen einer ‚Versinnlichung‘ des *Wunderbaren* (in Form seiner wunderlichen Zweige, die mit Blättern und Blüten in das Menschenleben reichen) und der Entnaturalisierung des wissen-

schaftlichen Faktenwissens changieren. Der Text reflektiert so epistemologisch die unartikulierten medialen Voraussetzungen der aufklärerischen Wissenschaften. Die unsichtbare Verflechtung der in ihrer schriftlichen Materialität inszenierten Signifikanten *wunderlich* und *wunderbar*, das Fehlen eines visuell evidenten Stamms oder sinnlogischen, rationalen Ursprungs im Schema des enzyklopädischen Wörterbuchs verweist dabei epistemologisch auf eine dem gesamten Wissenschaftsapparat immanente Differenz sprachlicher Repräsentation²¹ und erinnert in ihrer verzweigt sprossenden, wurzelartigen, also nicht-dichotomen, dezentrierten Struktur an das wuchernde Wissensmodell des *Rhizoms*²² von Deleuze und Guattari.

Auf dem Schauplatz der Schrift, der enzyklopädischen Bühne des Wörterbuchs setzt Hoffmann wunderliche, gar mythische Verwandtschaften zwischen den *sinnverwandten Wörtern* in Szene, die deren regulative Ordnung und Klassifizierbarkeit überschreiten. Indem sie ein phantasmologisches Erkenntnispotential der Literatur ins Spiel bringen, das die Wissensmodelle hinterfragt und die Begriffe vermischt, wird das wissenspoetische Experiment des *Öden Hauses* konsequent fortgeschrieben.²³ Wie dies ebenso die Lektüre wissenschaftlicher Texte über den ‚Wahnsinn‘ betrifft und in der Binnenerzählung reflektiert wird, soll nun nachfolgend gezeigt werden.

Wahnsinn und Wissen: Die Lektüre von „Reils Buch“

Theodor erzählt rückblickend, wie er von einem heruntergekommenen Haus in der Stadt „***n“ (165) in Bann gezogen wird. Der geheimnisvoll verschlüsselte Schauplatz lässt sich zwar als Hoffmanns Wohnort Berlin deuten, indem der Name

jedoch anonymisiert und aus seinem unmittelbaren Kontext gelöst wird, setzt er innerhalb der literarischen Fiktion ein Entzifferungsspiel mit dem Leser in Gang. Damit öffnet die Chiffrierung einen imaginären, ästhetischen Projektionsspielraum, der keine eindeutige Referenz außerhalb des Textes zulässt und so die Selbstreferenz des Erzählens bzw. die semiotische Optik selbst in den Mittelpunkt rückt („Gläsern“ 64). Demgemäß wird in der Erzählung der epistemologische Status visueller Zeichen permanent wahrnehmungstheoretisch und wissenspoetisch reflektiert – sei es durch die Lektüre einzelner Buchstaben sowie ganzer wissenschaftlicher Schriften, durch die Betrachtung von Bildern oder die Beschreibung vieldeutiger Blicke, die von optisch-technischen Medien verstärkt oder gebrochen werden.

Die Erzählung beschreibt, wie Theodor am Fenster des titelgebenden Öden Hauses eine Frau zu erblicken glaubt, in die er sich schließlich leidenschaftlich verliebt. Im Traum erscheint sie ihm als ideales weibliches Wesen, auch wenn ihre Augen „etwas todstarres“ haben und „die Täuschung eines lebhaft gemalten Gemäldes“ („Haus“ 176) naheliegt. Die Verlebendigung der seltsamen Erscheinung gelingt vollkommen, als ihm ein Krämer einen kleinen Taschenspiegel verkauft, den er zur Beobachtung der Frau am Fenster einsetzt. Der Blick in den Spiegel lähmt jedoch Auge und Körper des Betrachters. Theodor nimmt sich daher zusehends als Opfer unbekannter Mächte wahr, die er für sein übersteigertes Begehren und seinen beginnenden Wahnsinn verantwortlich macht (Lieb, „Das öde Haus“ 197f.). Die Parallelen zum 1815 verfassten *Sandmann* sind offensichtlich: Dort ist es Nathanael, ein Physikstudent, welcher vom Wetterglashändler Coppola ein Fernrohr erhält, das seinen Blick auf die

hinter einem Fenster sitzende schöne Olimpia lenkt. Nathanaels Liebe geht über in Wahnsinn, weil sich die Geliebte als Automatenpuppe herausstellt und von ihrem Schöpfer Spalanzani und Coppola im Streit zerstört wird. Damit beschreibt Hoffmann die romantische Liebe wie später im *Öden Haus* als einen Medieneffekt – wobei die namentliche Verwandtschaft zwischen der Figur Spalanzanis und dem schon erwähnten italienischen Fledermaus-Forscher Lazzaro Spalanzani auf eine semiotische Beziehung optischer Medien verweist (das ital. Verb *spalancare* bedeutet „die Augen aufreißen“), durch welche die Differenz von natürlichem Sehen, künstlichem Medium und Wahrnehmung der Figuren eingeebnet wird (Lieb, „Der Sandmann“ 172, 179f.).

Der intertextuelle Verweis auf den betrügerischen Schöpfer Spalanzani sowie den gleichnamigen Forscher, der seinen Untersuchungsobjekten im Experiment gewaltsam die Augen blendet (wie der Sandmann den Kindern die Augen raubt), um zu neuen wissenschaftlichen Erkenntnissen zu gelangen, zieht einmal mehr die epistemologische Fähigkeit des Augensinns in Zweifel. Theodor ist selbst eine blinde „Spalanzanische Fledermaus“ („Haus“ 198), deren visuelle Wahrnehmung an Grenzen gelangt, zugleich scheint er aber mit seinem besonderen ‚sechsten Sinn‘ seherisch befähigt, womit der im aufklärerischen Licht dominante Erkenntnisinn der Augen erneut getrübt wird.

Die auf Theodor ‚fremdbestimmt‘ wie schädigend wirkende visuelle Wahrnehmung scheint sich radikal zu verändern als ein wissenschaftlicher Text ins Spiel kommt:

Diese ewige Spannung wirkte gar verderblich auf mich ein, blaß wie der Tod und zerstört im ganzen Wesen schwankte ich umher, meine Freunde hielten mich für

krank, und ihre ewigen Mahnungen brachten mich endlich dahin, über meinen Zustand, so wie ich es nur vermochte, ernstlich nachzusinnen. War es Absicht oder Zufall, daß einer der Freunde, welcher Arzneikunde studierte, bei einem Besuch Reils Buch über Geisteszerrüttungen zurückließ. Ich fing an zu lesen, das Werk zog mich unwiderstehlich an, aber wie ward mir, als ich in allem, was über fixen Wahnsinn gesagt, mich selbst wieder fand! („Haus“ 181)

Bei dem Buch, von dem in dieser Lese-Szene die Rede ist, handelt es sich um die von Johann Christian Reil (1759–1813), einem Wegbereiter der romantischen Medizin wie der modernen Psychiatrie verfassten *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen* (1803). Das „Werk“ wird nicht nur dem Titel nach zitiert, sondern dem darin besprochenen „fixen Wahnsinn“²⁴ buchstäblich eine Stimme verliehen. Zwischen „Absicht“ und „Zufall“ kommt hier ein psychologisches Wissen zur Darstellung, das dem lesenden Protagonisten im Modus einer aristotelischen *anagnorisis* seinen Zustand dramatisch vergegenwärtigt. Die Lektüre des Buches schlägt dabei um in eine Lektüre des ‚Ich‘: eine Selbstwahrnehmung, gar Selbsterkenntnis im Wissen des schriftlichen Mediums, die als durchaus prekär zu bezeichnen ist.²⁵ Handelt es sich bei dieser theatralischen Erkennungsszene doch um ein kippendes Spiel zwischen wahnhafter Fremdheit, die in vermeintliche Erkenntnis umschlägt und schließlich wieder in imaginäre Entfremdung verkehrt wird.²⁶

Indem sich Theodor im Buch lesend „selbst wieder fand“, also spiegelt und innerlich identifiziert, das „Werk“ ihn zugleich jedoch „unwiderstehlich“ wie ein Liebesobjekt anzieht, werden die Mechanismen einer fetischisierten Lust als selbstreferenzielles Zeichenspiel vorgeführt: der Leser Theodor belebt die Buchstaben, die Literalität der psychologischen

Vorlage wirkt dabei auf seine Imagination ein und bietet so ein ähnlich identifikatorisches Potential wie des Dichters ir/reales Spiegelbild im Fenster („Gläsern“ 72f.). Das lesende Verstehen des wissenschaftlichen Textes bzw. der psychologische Erkenntnisvorgang tragen so, mit Reil gesprochen, selbst Züge eines „fixe[n] Wahnsinn[s]“ (Reil 306). Die durch Lektüre beförderte Selbstdiagnose wird ironischerweise als das Produkt einer plötzlichen Imagination vorgeführt (Kohns 202). Entgegen Reils abwertender Pathologisierung des Wahns als eines irrationalen Geschehens wird die „fixe Idee“ durch Lektüre seines Werks schrittweise buchstäblich „reell“ (Reil 306-309). Theodors ‚Selbsterkenntnis‘, die scheinbar wiedererlangte Ganzheit seiner Identität – zuvor war er „zerstört im ganzen Wesen“ („Haus“ 181) – erweist sich somit als das Ergebnis einer imaginären Synthese, deren Herstellung der Figur nun selbst dramatisch vergegenwärtigt wird und welche durch die Lektüre der *Rhapsodien* sowie rezeptionsästhetisch in der ganzen Erzählung vom *Öden Haus* nachvollzogen werden kann (Kohns 215, 218, 221). Diese performativ bezeugte Dissoziation und Wiederherstellung von Theodors Identität verdeutlicht, dass die Kohärenz jedes Subjekts abhängig von seiner eigenen Vorstellung ist und auf einer ursprünglichen Diskontinuität beruht (Kohns 217f.).

Theodors wiederholte Auseinandersetzung mit der *écriture* der Wissenschaft macht zugleich auf den stets zeichenhaften, nur scheinbar objektiv-faktualen Status wissenschaftlichen Wissens, auf seine Materialität bzw. konstruierte Medialität aufmerksam. Wie die Erzählung zeigt, ereignen sich Lektüre- und Erkenntnisprozesse nie rein objektiv und distanziert, sondern werden durch subjektive Imaginationen

geleitet. Dabei wird das wissenschaftliche Wissen über den ‚Wahnsinn‘ ebenso wie die literarische Behandlung des Themas von der Produktion und Rezeption im künstlich konstruierten Medium des Buches gesteuert: Schließlich behauptet das Textmedium eine Wahrheit, die sich durch die enorme Wirkung optischer Zeichen zeitigt. Die schriftliche ‚Realität‘ der Buchstabenreihen, in der sich Theodor, nachdem er schon „ernstlich nachzusinnen“ begonnen hat, wieder zerstreut, erweist sich dabei als künstliche Setzung, weil er sein scheinbar wahrhaftiges, ganzes Ich „in allem“ („Haus“ 181), was im Buch geschrieben steht, erkennt und sogar eine leidenschaftliche Lektüre der als ‚lyrisch‘ und bruchstückhaft markierten *Rhapsodien*²⁷ wagt. Der wissenschaftliche Text wird so poetisiert, das Faktenwissen gar ‚romantisiert‘, wodurch die Grenzen zur Fiktion endgültig verschwimmen. „Reils Buch über Geisteszerrüttungen“ (181) kann wie die anderen Medien in Hoffmanns Text allenfalls nur eine prekäre Identität und Evidenz stiften.

Diese erzählerische Transgression des vermeintlich gesetzmäßig ‚Gewussten‘ in der Konstellation zwischen Selbsterkenntnis, Poesie und Psychiatrie ist zugleich eine Allegorie der Nichtdefinierbarkeit und Unlesbarkeit des ‚echten‘ Wahnsinns im institutionalisierten Aufschreibesystem der Wissenschaften. Wissenspoetisch betrachtet, kommt in dieser Szene vor allem erneut die produktionsästhetische Qualität der Einbildungskraft als ‚sechster Sinn‘ der Poesie in den Blick, indem sie ihre Mechanismen aufdeckt: Das *Nachtstück* gibt dem vom Verstummen bedrohten, von aufklärerischer Rationalität beherrschten ‚Wahnsinn‘ in der Figur Theodors seine Geltung zurück, es bestätigt entgegen Reil experimentell gerade, „dass der Wahn Wahrheit“

(Reil 308) *ist* und die Wahrheit ebenso vom imaginativen ‚Wahn‘ abhängt, indem die wissenschaftliche Wahrheitserzeugung wie die Kunst von der erkenntnisproduktiven Qualität der Einbildungskraft (zu der in gesteigerter Form der Wahnsinn gehören mag) vorangetrieben wird.²⁸

Hoffmanns Erzählung reiht sich damit nahtlos in die Emanzipationsgeschichte der Einbildungskraft in der Romantik ein, die gegenüber der Vernunft auf einer Rehabilitierung sinnlicher Erkenntnis basiert, welche bereits im 18. Jahrhundert die Ästhetik neu fundiert hat. Grundlegend für das 18. Jahrhundert war Christian Wolffs Bestimmung der produktiven Einbildungskraft, auch Dichtungskraft genannt, die ein sowohl ästhetisches als auch wissenschaftliches Potential entfaltet. Die daran anschließende Wirkungsästhetik und Poetik lotete den Spielraum der eigengesetzlichen Einbildungskraft als *analogon rationis* („Vernunftähnliches“, Baumgarten) und als poetisches Genie aus (z. B. bei Herder), welches durch ästhetische Fiktionen die Möglichkeiten von Denken, Fühlen und Handeln erweitern soll. In der romantischen Kunsttheorie Friedrich Schlegels gilt die Einbildungskraft schließlich als ein konstitutives Vermögen des Subjekts – im Erfinden, Denken und Dichten entfaltet sie ihre höchste Freiheit (Dürbeck 115-118).

Die Wahrheit kommt zum „Vorschein“

Am Ende der Erzählung bleiben weitere Erklärungsversuche für Theodors „fixen Wahnsinn“ („Haus“ 181) nicht aus. Bei einer Gesprächsrunde präsentieren sich diese in der wissenschaftlichen Form von Patientenprotokollen der zeitgenössischen Chronisten des animalischen Magnetismus (Gaderer 102):

Es begab sich, daß ich mich einst bei einer Abendgesellschaft befand, in der über psychische Einflüsse und Wirkungen, über das dunkle unbekannte Gebiet des Magnetismus gesprochen wurde. Man kam vorzüglich auf die Möglichkeit der Einwirkung eines entfernten psychischen Prinzips, sie wurde aus vielen Beispielen bewiesen, und vorzüglich führte ein junger, dem Magnetismus ergebener, Arzt an, daß er, wie mehrere andere, oder vielmehr wie *alle* kräftige Magnetiseurs, es vermöge, aus der Ferne bloß durch den festfixierten Gedanken und Willen auf seine Somnambulen zu wirken. Alles was Kluge, Schubert, Bartels u. m. darüber gesagt haben, kam nach und nach zum Vorschein. „Das Wichtigste“, fing endlich einer der Anwesenden, ein als scharfsinniger Beobachter bekannter Mediziner, an, „das Wichtigste von Allem bleibt mir immer, daß der Magnetismus manches Geheimnis, das wir als gemeine schlichte Lebenserfahrung nun eben für kein Geheimnis erkennen wollen, zu erschließen scheint.“ („Haus“ 183f.)

Auch wenn das „dunkle unbekannte Gebiet des Magnetismus“ hier einiges Licht auf die seltsamen Vorfälle rund um das Öde Haus werfen soll, handelt es sich bei der vorliegenden Passage entgegen der Interpretation Rupert Gaderers gerade nicht um eine allmähliche Entzauberung des *Wunderbaren*, die Erhellung einer Aufklärungsgeschichte mittels der Theorien vom animalischen Magnetismus, durch welche die „wirklichen Erscheinungen im Leben“ („Haus“ 163) für Theodor evident werden (Gaderer 102f.). Liest man den Text genau, so wird die wissenschaftliche, „aus vielen Beispielen bewiesen[e]“ Evidenz der Lehren von „Kluge, Schubert, Bartels u. m.“ zwar vordergründig behauptet, doch geschieht dies in einem Modus der Fiktionalisierung, der „nach und nach zum Vorschein“ kommt. Diese schleierhafte Inszenierung rückt erneut das Moment einer dunklen, täuschenden Verstellungskunst ins Bild, die das

faktisch zitierte Wissen sogleich von der Erzählstimme metanarrativ unterminiert – was selbst von einem „scharfsinnige[n]“ Mediziner angedeutet wird, der konstatiert, „daß der Magnetismus manches Geheimnis“ des Lebens „zu erschließen scheint“. Nochmals zeichnet sich an dieser Stelle ab, wie Wissenschaft im poetischen Experiment aufs Spiel gesetzt und ihr Erkenntnisvermögen erprobt und ironisiert wird.

Zuletzt lernt Theodor bei einer Abendgesellschaft eine junge Frau kennen, in der er sein geliebtes Spiegelbild zu erblicken glaubt, „so daß gar keine Täuschung möglich ist“ und „sich auch nicht der leiseste Anklang jener verderblichen wahnsinnigen Liebeswut“ („Haus“ 190) in ihm regt. Die Begegnung mit der vermeintlichen Frau vom Fenster des *Öden Hauses* führt wiederum aber nicht dazu, dass das Geheimnis in der Erzählung gänzlich aufgeklärt wird, wie Gaderer behauptet (Gaderer 104). Theodor war zwischenzeitig in das *Öde Haus* – das Zentrum aller Rätsel – eingedrungen und hat dort eine wahnsinnige Frau getroffen. Dieser Wahnsinnigen werden am Schluss des Textes von Doktor K., bei dem sich Theodor zuvor behandeln ließ, die Kräfte des animalischen Magnetismus zugeschrieben. Mithilfe des Magnetismus soll die Frau Theodor in ihren Bann gezogen und dabei das Bild ihrer Tochter aufgedrängt haben (104). Doch die Begegnung mit der vermeintlichen Geliebten gestaltet sich äußerst wunderlich:

– Meiner Nachbarin stürzten die Tränen aus den Augen: „Bin ich nicht ein albernes Kind“, wandte sie sich zu mir. Schon erst hatte sie über Migraine geklagt. „Die gewöhnliche Folge des nervösen Kopfschmerzes“, erwiderte ich daher mit unbefangenen Ton, „wofür nichts besser hilft, als der muntre kecke Geist, der in dem Schaum dieses Dichtergetränks sprudelt.“ Mit diesen

Worten schenkte ich Champagner, den sie erst abgelehnt, in ihr Glas ein, und indem sie davon nippte, dankte ihr Blick meiner Deutung der Tränen, die sie nicht zu bergen vermochte. Es schien heller geworden in ihrem Innern und alles wäre gut gegangen, wenn ich nicht zuletzt unversehends hart an das vor mir stehende englische Glas gestoßen, so daß es in gellender schneidender Höhe ertönte. Da erbleichte meine Nachbarin bis zum Tode, und auch mich ergriff ein plötzliches Grauen, weil der Ton mir die Stimme der wahnsinnigen Alten im öden Hause schien. („Haus“ 191f.)

Man kann diese Abschlusszene als eine Experimentalanordnung lesen, die *in nuce* die von mir beschriebenen Verfahren romantischer Wissenspoetik demonstriert. Es handelt sich dabei um jene Grenzerweiterung sinnlicher Wahrnehmung im Zeitalter der Aufklärung, die Gerhard Neumann als „ein multimediales (den Medienspielraum der fünf Sinne bis an die Grenzen ausschöpfendes) und damit gewissermaßen auch ‚multisensorielles‘ Projekt“ beschrieben hat, das zudem mit der Selbstbestimmung des Subjekts im Zusammenspiel der Geschlechter verbunden ist („Aufklärung“ 107).

Am Schluss der Hoffmannschen Erzählung werden die Wissensgrenzen durch ein Spiel der Zeichen erneut transgrediert: Motiviert sich doch Theodors „Deutung“ der Tränen der jungen Frau über eine parodierende medizinische Diagnose ihres „nervösen Kopfschmerzes“ – die „Migraine“ erscheint dem Künstler als eindeutiges, „gewöhnliche[s]“ Symptom, das nun ironischerweise mit dem närrischen „Geist“ des „Dichtergetränks“ Champagner kuriert werden soll. Das Innere der Frau „schien heller geworden“, ihr Leiden und damit ihre rätselhafte Identität werden sich vermutlich aufklären. Sie bringt dabei ein poetisches, romantisches Zeichen an die Textoberfläche, dessen Entzifferung trügerisch

bleibt, denn die Tränen werden durch einen Blick begleitet, den Theodor zunächst als Bestätigung interpretiert und der als Mitteilung ihrer Innerlichkeit schließlich fehlgeht, da die Begegnung der beiden im Text plötzlich abbricht. Zwischen den täuschenden Medien bzw. den sinnlichen Feldern von Akustik und Optik zirkulieren metonymisch die Zeichen: vom „unbefangenen Ton“, dem Schaum, der „sprudelt“, einem tränenreichen Gesicht mit dankbarem Blick über den schlagartigen Stoß gegen das „Glas“ hin zu einem in „gellender schneidender Höhe“ erklingenden „Ton“, der allein in Theodors Wahrnehmung zu einer wahnsinnigen „Stimme“ zu mutieren *scheint*. Eine Beeinflussung der beiden Gesprächspartner durch die wahnsinnige Alte bzw. den animalischen Magnetismus klingt zwar erneut an, wird aber zugleich in Zweifel gezogen.

Der Text inszeniert ein visuell gesichertes, empirisches Wissen, das im schimmernden Medium des Glases durch einen an die „hart[e]“ Materialität des Zeichens rührenden akustischen, ‚realen‘ Stoß poetisch reflektiert und schließlich mittels einer unheimlichen, nahezu musikalischen, ‚rhapsodischen‘ Dramaturgie in eine traumatische Erinnerungsspur transformiert wird. Die sinnliche, Zeit und Raum durchdringende Semiose der „Stimme“ eröffnet so als Schock zwischen poetischem Rausch und ‚Wahn‘ einen Abgrund des Wissens jenseits sprachlicher Realitätserfassung und bringt dadurch selbstreflexiv den ‚sechsten Sinn‘ der Literatur in Schwingung. Dieser synergetisch, optisch, akustisch und haptisch zusammenwirkende Schein im Medium der Fiktion (als phantastischer „Geist“ aus dem Glas) lenkt den Leserblick auf ein gespenstisch wahnendes, romantisches Nichtwissen, mithin die Grenzen jeglicher Erkenntnis, welche die vom Licht geblendete

Aufklärung nicht sieht.

Die interpretative Unentscheidbarkeit der insbesondere am Erzählschluss dargestellten sinnlichen Phänomene kann mit Katherine Hayles aber zugleich als eine produktive Heimsuchung der Germanistik über ihr Fachgebiet hinaus verstanden werden. Hayles beschreibt die gerade nicht selbstverständliche Unterscheidung von Literatur und Wissenschaft als einen Fluch, der über der Literaturwissenschaft liegt und der nach Erklärungen verlangt, die an die grundlegenden Grenzen disziplinären Wissens rühren.²⁹ Literarische Texte und Wissensordnungen stehen in keiner je entschiedenen Relation, sondern in einem stets uneindeutigen Modus der Disparatheit zueinander (Vogl 14f.). Hoffmanns Erzählung fordert den Interpreten förmlich dazu auf, diese indifferente Disparatheit literarischer Stimmen und Phänomene anzuerkennen, die Grenze zwischen Fakten und Fiktionen immer wieder neu auszuloten und offen zu halten. Nach Joseph Vogl ist eine Poetologie des Wissens daher keiner bestimmten Methode verpflichtet, sie beginnt vielmehr dort, wo die Gegenstände des Wissens nicht einfach gegeben sind und sie endet damit, diese Unverfügbarkeit zu erhalten: „[...] nichts Nahes, das nicht in größter Entfernung wiederkehren würde“ (Vogl 16).

¹ Vgl. Schramm, Helmar. *Karneval des Denkens. Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. und 17. Jahrhunderts*. Berlin: Akademie Verlag, 1996. Dazu auch: Brandstetter et al. 12.

² Im Folgenden zitiert unter Angabe der Seitenzahlen nach: Hoffmann, E.T.A. „Das öde Haus“. Ders.: *Sämtliche Werke 3: Nachtstücke, Klein Zaches, Prinzessin Brambilla, Werke 1816–1820*. Hgg. Hartmut Steinecke u. Wulf Segebrecht. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1985. 163–198. Über die Entstehungsgeschichte der Erzählung ist wenig bekannt; die Niederschrift fand vermutlich zwischen Herbst 1816 und Frühjahr 1817 statt. Der Text wurde im November 1817 in der *Reimerschen Realschulbuchhandlung* an erster Stelle des

zweiten Bandes der *Nachtstücke* veröffentlicht.

³ Schon 1985 hat Hartmut Steinecke aber darauf aufmerksam gemacht, dass in den *Nachtstücken* Phänomene immer wieder naturwissenschaftlich, psychologisch oder medizinisch erklärt würden, man sich dabei jedoch nie sicher sein könne, ob diese szientifischen Erklärungen hinreichen oder nicht gar in die Irre führen würden; stets blieben weitere Teile, die solchen Erklärungen unzugänglich seien. Steinecke sieht hier Hoffmanns Kritik an den aufklärerischen Wissenschaften bestätigt und verweist vage auf den Einfluss von Schuberts *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (1808). Vgl. Steinecke 956f. Vgl. auch zur älteren Forschung ausführlich: Lieb, „Das öde Haus“ 197.

⁴ Claudia Lieb betont die gezielte, vieldeutige Rätselhaftigkeit des *Öden Hauses* sowie Hoffmanns Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Psychiatrie. Für die Klärung der Todesfälle im Text böten sich etwa dämonische oder magnetische Kräfte, Liebesverzauberung oder die natürliche Lösung des ärztlich attestierten Nervenschlags an. Vgl. Lieb, „Und hinter tausend Gläsern“ 63, 65. Oliver Kohns deutet die epistemologische Qualität der Erzählung im Sinne einer Präfiguration moderner Subjektivität wie auch der lacanianischen Psychoanalyse in der Beziehung zwischen Theodor und dem Spiegelbild an. Ein möglicher wissenschaftlicher Ansatz wird aber nur *en passant* skizziert: „Nicht eine Psychologie ist es, die Hoffmanns Texte bilden, sondern eher eine allgemeine Phantasmologie: eine Lehre von der Macht und der Funktion des Phantastischen“ (Kohns 217, 220).

⁵ Gaderers medien- bzw. wissenschaftsgeschichtliche Forschungsarbeit zu den Phantasmagorien-Aufführungen um 1800 sowie zu okkulten und literarischen Diskursen über Zauberspiegel und Kristalle schließt eine wichtige Lücke zu den Wissensformationen in der Erzählung. Gaderer konstatiert zu Beginn seiner Arbeit, dass Hoffmann nicht nur technische Aspekte reproduziere, seine literarischen Modifikationen vielmehr neue Verständnishorizonte wissenschaftlicher Weltbilder erschlossen, indem sie probenhalber naturwissenschaftliche Experimente, optische und elektrotechnische Theorien sowie okkulte Praktiken mit poetischen Konzepten verbinden, wobei eine dynamische Oszillation zwischen ‚Realem‘ und ‚Imaginärem‘ stattfindet. In seiner Interpretation des *Öden Hauses* fällt Gaderer jedoch auf das wissenschaftliche Erklärungsmodell vom animalischen Magnetismus zurück und löst so das Ende der Erzählung nach dem Schema einer Aufklärungsgeschichte einseitig auf, anstatt die eigendynamische Wissenspoetik des Textes selbst zu erkennen. Vgl. Gaderer, Rupert. *Poetik der Technik. Elektrizität und Optik bei E.T.A. Hoffmann*. Freiburg i. Br. [u. a.]: Rombach, 2009. 11f., 34, 103-105.

⁶ Siehe hierzu die neueren Beiträge von: Schweizer, Stefan. „Zwischen Poesie und Wissen. E.T.A. Hoffmanns *Der Magnetiseur*“. *E.-T.-A.-Hoffmann-Jahrbuch* 15 (2007): 25-49; Stadler, Ulrich. „Über Sonderlinge,

Spieler und Dichter. Zum Verhältnis von Poesie und Wissenschaft in E.T.A. Hoffmanns *Serapions-Brüdern*“. *Hoffmanneske Geschichte. Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*. Hg. Gerhard Neumann. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. 277-292; Barkhoff, Jürgen. „Inszenierung – Narration – *his story*“. Zur Wissenspoetik im Mesmerismus und in E.T.A. Hoffmanns *Das Sanctus*“. *Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800*. Hgg. Gabriele Brandstetter u. Gerhard Neumann. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004. 91-122.

⁷ Entscheidend für eine epistemologische und rhetorische Revision der Wissenschaftsgeschichte ist die Historizität, Konstruktivität, Diskursivität und Poetizität des Wissens. Dabei ist zu beachten, dass sich Wissenschaft stets in Texten artikuliert, deren Zeichenmaterialität und argumentative Performanz sie zu einer ‚Schreibpraxis‘ machen, die einem bestimmten Sprach- und Aufschreibehabitus folgt. Wissen wird performativ erzeugt und ist als ‚Wissenschaft‘ der rhetorische Effekt von ‚Objektivität‘. Vgl. hierzu Pethes 359f., 365-367 sowie Vogl 13. In der Etymologie des Begriffs ‚Poesie‘ ist selbst ein performatives Produktionsverfahren auf stofflich-medialer Grundlage angelegt, auf das ich im Folgenden besonders achten möchte: *poesis*, aus gr. *poiesis*, eigentlich „Tun, Herstellung, Schöpfung“, zu gr. *poiein* „dichten“, (eigentlich „machen, schaffen“). Vgl. Kluge 710.

⁸ ‚Wissen‘ und ‚Poetik‘ sind dabei als gleichberechtigte Aneignungsmodi von Informationen zu verstehen, deren Berührungspunkte weniger aus der wechselseitigen Beeinflussung, sondern der gemeinsamen Quelle, aus denen beide ihre Elemente beziehen, herzuleiten sind. Michel Serres entwirft hier ein Netz aus Kommunikation, Interferenz und Übertragung von Aussagen zwischen den Disziplinen, die diese weniger produzieren als sich vielmehr über sie selbst erst zu konstituieren. Vgl. Serres, Michel. *Hermes. Literature, Science, Philosophy*. Hg. Josué V. Harari u. David F. Bell. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982. Vgl. zu Serres: Pethes 370.

⁹ Der berühmte italienische Naturforscher Lazzaro Spalanzani (1729–1799) beobachtete, dass Fledermäuse ihren Orientierungssinn behalten, auch wenn sie geblendet werden. Er schloss daraus auf einen ‚sechsten Sinn‘ und berichtete 1793/94 in einer Schrift darüber, die 1795 in deutscher Übersetzung erschienen ist: „Ueber einen muthmaßlich neuen Sinn bey Fledermäusen“. *Neues Journal der Physik* 1 (1795): 399-429. Hoffmann wurde wahrscheinlich durch einen Hinweis Carl Alexander Ferdinand Kluges mit dem Experiment bekannt. Vgl. Steinecke 973, 1009.

¹⁰ In Kluges *Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus als Heilmittel* (1811) gibt es einen entsprechenden Verweis auf Spalanzani: „§. 204. Im Thierreiche giebt es mannigfaltige Erscheinungen, die nicht anders erklärt werden können, als daß man um den Thierkörper einen sensiblen Wirkungskreis annimmt, durch welchen das Thier in den Stand gesetzt

wird, nicht bloß, ohne Gebrauch der übrigen Sinne, aus der Ferne zu empfinden, sondern auch wieder, über seinen Körper hinaus, in die Ferne zu wirken. Zu den Erscheinungen der erstern Art gehören unter mehreren anderen: das feine, in die Ferne extendirte Wahrnehmungsvermögen einiger Muscheln, Naiden und Arm-Polypen *a.*) beim gänzlichen Mangel des Gesichte, so wie auch das so auffallende Ferngefühl der, von Spallanzani nicht bloß geblendeten, sondern auch aller übrigen Sinne beraubten Fledermäuse *b.*“ (Kluge 289). Zur Analogie zwischen magnetischem Hellsehen und sechstem Sinn bei Fledermäusen vgl. laut Gaderer auch: Schubert 170. Zu untersuchen wäre außerdem der ebenfalls in Hoffmanns Erzählung erwähnte „Bartels“ im späteren Dialog über den Magnetismus (183f.). Gemeint ist Ernst Daniel August Bartels, der 1812 die *Grundzüge einer Physiologie und Physik des animalischen Magnetismus* veröffentlicht hat.

¹¹ Vgl. Pethes 363; dazu grundlegend auch: Hayles, N. Katherine. „Literature and Science“. *Encyclopedia of Literature and Criticism*. Hg. Martin Coyle. Detroit: Gale Research, 1991. 1068-1081. Hier: 1071f. Beide Forscher beziehen sich in ihrer Analyse der Metapher auf eine Studie von Gillian Beer: *Darwin's Plots. Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*, London [u. a.]: Routledge & Kegan Paul, 1983.

¹² Überlegungen zur Performanz des Wissens haben schon 1872 Friedrich Nietzsches genealogisches Verfahren geprägt, welches in jeder strengen Begriffsbildung das Vergessen einer „primitiven Metaphernwelt“ wirken sieht. Nietzsche, Friedrich. „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn“. Ders.: *Werke* 3. Hg. Karl Schlechta. München: Hanser, 1969. 1017-1030. Hier: 1024. Vgl. zu Nietzsche: Vogl 13.

¹³ „Ich ergreife diese Gelegenheit, Ihnen eine neue höchst merkwürdige Entdeckung von mir mitzuthemen, die meinem Bedünken nach, zu denen gehört, welche wahr sind, ohne wahrscheinlich zu seyn.“ Und später: „Deswegen bin ich geneigt, zu glauben, wenigstens noch bis jetzt, daß den Mangel der Augen ein neues Organ, oder ein neuer Sinn ersetze, den wir nicht haben, und von welchem wir uns folglich auch keinen Begriff machen können“ (Spallanzani 400, 403).

¹⁴ Vgl. Kittler, Friedrich A. *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München: Fink, 1985.

¹⁵ Vgl. zu diesem Aspekt grundlegend Rheinberger, Hans Jörg. „Experimental Systems, Graphematic Spaces“. *Inscribing Science. Scientific Texts and the Materiality of Communication*. Hg. Timothy Lenoir. Stanford: Stanford University Press, 1998. 285-303. Vgl. ergänzend: Pethes 361f., 365 sowie Vogl 15.

¹⁶ Eberhards Definitionen lauten im Original: „Wunderlich sind zunächst bloß menschliche Meynungen, Handlungen, Wünsche, Verlangen, Zumuthungen, kurz alle Äußerungen des Erkenntniß- und Begeh-rungsvermögens, die sich durch keinen vernünftigen Grund rechtfertigen lassen. Sie können daher nur in den besonderen Launen, in den

Leidenschaften, die einen Menschen beherrschen, in seinem augen-blicklichen und immer wechselnden Eigensinne ihren Grund haben. Denn die Urtheile der Vernunft über unsre Handlungen richten sich nach der Natur und Beschaffenheit der Dinge, und sind daher allgemein und unveränderlich“ (Bd. 6: 92). – „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). Beim *Wunderlichen* fällt auf, dass Theodor das Zitat um die vermögenspsychologische Signatur verkürzt und sich damit weit von der semantischen Differenzierung der Vorlage entfernt. Bei Eberhard bleibt die Vernunft maßgeblich, das Wunderliche wurzelt bloß in den „besonderen Launen“ der Menschen. In Theodors Terminologie wird das Wunderliche aber nicht diskreditiert, sondern als würdiger Gegenstand der Beobachtung, der auf das Wunderbare verweist und als dessen Erscheinungsform gilt, nobilitiert. Vgl. Sittig 240f. Ähnlich verhält es sich mit Eberhards aufklärerischer Sicht auf das Wunderbare, welches im Wörterbuch mit dem Unmöglichen ineins gesetzt wird und deshalb „unbegreiflich“ ist, weil es den als absolut geltenden Naturgesetzen widerspricht. Theodor übernimmt den Ausdruck der „bekannten Kräfte der Natur“ von Eberhard und deklariert seine ergänzende Bestimmung („wie ich hinzu füge, ihrem gewöhnlichen Gange entgegen zu sein scheint“, 164) als eigene, die aber im Wörterbuch vorgeprägt ist („was wenigstens nicht nach dem gewöhnlichen Maaßstabe dieser Kräfte kann gemessen werden“). Lothar Pikulik hat bereits 1979 den zweideutigen Sinn von Theodors Äußerungen zu Eberhard herausgearbeitet, in denen eine romantische Perspektive die aufgeklärte Sicht überlagert: Eberhard intendiert, dass die „bekannten Kräfte der Natur“ ein allgemeingültiges Wissen darstellen – Theodors romantische Phantasie liest aber die Formulierungen gegen den Strich, sie legt das ‚Bekannte‘ im Wortlaut der Definition als etwas Beschränktes aus, das er durch den Hintergedanken relativiert, dass es auch noch Unbekanntes geben kann. Mit dem Zusatz zieht Theodor sogar die absolute Geltung der damals bereits bekannten Naturgesetze implizit in Zweifel. Das Attribut „gewöhnlich[en]“ erscheint dabei ebenso doppeldeutig wie das Attribut „bekannt[en]“, weil es ebenfalls die Möglichkeit andeutet, dass das Naturgeschehen auch ungewöhnlich verlaufen kann. Der Begriff des Gewöhnlichen wird hier von Theodor in seiner Bedingtheit und bloß relativen Geltung durchschaut. Er verweist auf die menschliche Gewohnheit und suggeriert, dass die Zeitgenossen den Gang der Natur nur für absolut gesetzmäßig und unabänderlich halten, weil sie ihn so gewohnt sind. Gewohnheiten bestehen aber nicht von Anfang an, sondern bilden sich erst, sie sind zwar beständig, aber nicht unabänderlich. Vor diesem Hintergrund erscheinen die Naturgesetze in der

Erzählung als bloße Konventionen. Vgl. Pikulik 436f.

¹⁷ Sittig konstatiert ähnlich, dass die analytische begriffliche Differenz, die durch den Hinweis auf Eberhards *Synonymik* eingeführt wird, durch den behaupteten sachlichen Zusammenhang wieder verwischt werde, wobei Theodor dessen Komplexität noch steigert. Vgl. Sittig 240f.

¹⁸ Am Erzählschluss wird Theodors These der Mischung schließlich auch von den Freunden nochmals mit nahezu wörtlicher Wiederholung argumentativ bestätigt: „Noch Manches sprachen die Freunde über Theodors Abenteuer und gaben ihm Recht, daß sich darin das Wunderliche mit dem Wunderbaren auf seltsame grauliche Weise mische“ (198).

¹⁹ Diese Enzyklopädie hat entscheidend zur Organisation des Wissens der Neuzeit beigetragen. Als Darstellungsprinzip benutzten die Herausgeber die bereits zu ihrer Zeit seit Jahrhunderten etablierte Figur vom *Baum des Wissens*, wobei sie sich vor allem an der Vorlage Francis Bacons (1561–1626), dem englischen Philosophen und Wegbereiter des Empirismus, orientierten. Vgl. Landwehr et al. 165f.

²⁰ Der erste Satz der Erzählung bringt dieses Missverhältnis bereits zur Sprache: „– Man war darüber einig, daß die wirklichen Erscheinungen im Leben oft viel wunderbarer sich gestalteten, als alles, was die regste Fantasie zu erfinden trachte“ (163). Vgl. zu dieser Beobachtung: Steinecke 1006.

²¹ Derridas *écriture* der Wissenschaften basiert auf seiner dekonstruktivistischen Theorie der *différance*, der Bedeutungserzeugung durch die Differenz sprachlicher Zeichen. Vgl. hierzu ausführlich Hagner, Michael. „Zwei Anmerkungen zur Repräsentation in der Wissenschaftsgeschichte“. *Räume des Wissens. Repräsentation. Codierung. Spur*. Hgg. Hans Jörg Rheinberger, Michael Hagner u. Bettina Wahrig-Schmidt. Berlin: Akademie Verlag, 1997. 339-355. Dazu auch: Pethes 361f.

²² Vgl. Deleuze, Gilles und Félix Guattari. *Rhizome*. Paris: Éditions de Minuit, 1976.

²³ Vgl. die allgemeine Betrachtung zu den Leistungen romantischer Wissenspoetik von Brandstetter und Neumann: „Das entscheidende Moment in diesem Verarbeitungsprozeß von Überlieferung und Innovation liegt darin, daß es hier nicht primär um die Erweiterung, Korrektur und Entideologisierung eines überalterten Wissensbestandes geht, sondern vielmehr um die Umordnung und Neuformulierung von Strukturen des Wissens. [...] Wissenssoziologisch gesehen handelt es sich bei diesem vielschichtigen Prozeß der Umbesetzung nicht um die auf Totalität hin orientierte Abdichtung und Vervollkommnung des zuvor von der Aufklärung konzipierten Archivs, sondern vielmehr um dessen Öffnung und Dynamisierung: das Überspringen des enzyklopädischen Systems und seines Subsumptionsmechanismus, wie es zum Beispiel Friedrich von Hardenbergs ‚Enzyklopädistik‘ nach dem hybriden Vorstellungsmuster der Zerstäubung (‚Blütenstaub‘), der Dissemination und der Proliferation

in Vorschlag bringt“ (Brandstetter et al. 10). Hoffmanns Modell der synthetisierenden Mischung bzw. Sprossung und der Aufwertung des Wunderbaren knüpft hier mehr als deutlich an. Sittig bemerkt, dass das ‚Wunderbare‘ um 1800 als programmatischer poetologischer Zentralbegriff der Romantik in das Projekt einer ‚progressiven Universalpoesie‘ und einen Prozess des ‚Romantisierens‘ eingebunden ist, in dessen Verlauf die Grenzen zwischen ‚Gewöhnlichem‘ und ‚Wunderbarem‘ durchlässig werden sollen. Vgl. Sittig 231. Eine ausführliche literaturhistorische Kontextualisierung der romantischen Motive und Darstellungstechniken in Hoffmanns Erzählung ist im Rahmen meiner Arbeit nicht möglich. Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass die narrative Schichtung der Erzählung im Zusammenhang der frühromantischen Transzendentalpoesie steht, die wechselseitige Nivellierung der Erklärungen für das Spukgeschehen einen Reflex auf ‚romantische Ironie‘ bildet und die Rezeption naturwissenschaftlicher Wissensbestände ebenfalls im Kontext der ‚Universalpoesie‘ zu deuten wäre.

²⁴ Reil handelt in seinen *Rhapsodien* (besonders in § 20) über den „fixe[n] Wahnsinn“, der „in einer partiellen Verkehrtheit des Vorstellungsvermögens“ bestehe, „die sich auf einen oder auf eine Reihe homogener Gegenstände bezieht“: „[...] fixe Ideen und subjektive Ueberzeugung, dass der Wahn Wahrheit sey, gehören wesentlich zur Charakteristik dieser Krankheit [...]. Von dem klarsten Bewusstseyn der Täuschung geht es durch ein Intervall des Zweifels zur völligen Ueberzeugung, die fixe Idee sey reell, also zum Wahnsinn fort“ (Reil 306-309).

²⁵ Hier lässt sich an die widersprüchlichen Praktiken der Subjektconstitution in Michel Foucaults *Hermeneutik des Subjekts* anschließen. Foucault interpretiert etwa das „Erkenne dich selbst!“ des delphischen Orakels als Form einer beständigen Selbstdisziplinierung. Vgl. Foucault, Michel. *Hermeneutik des Subjekts. Vorlesung am Collège de France (1981/82)*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. Hier insbesondere: *Vorlesung vom 6. Januar 1982. Erste Stunde*. 15-45.

²⁶ Ich folge hier der Analyse Gerhard Neumanns zur wissenspoetischen Funktion der *anagnorisis* in E.T.A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla*. Vgl. Neumann, „Prinzessin Brambilla“ 18f.

²⁷ Hoffmann wird nicht entgangen sein, dass *Rhapsodien* nicht nur allgemein etwas Bruchstückhaftes, Unzusammenhängendes, sondern auch ein Genre epischer Dichtung, ein ekstatisches Gedicht in freier Gestaltung oder ein Instrumental- bzw. Vokalstück mit phantastischen Elementen bezeichnen können. Vgl. Duden 1310. Der ironische Doppelsinn von Reils Titel wird im Text noch verstärkt, nachdem Theodor einen Mediziner aufsucht – „Doktor K., berühmt durch seine Behandlung und Heilung der Wahnsinnigen“ (182). Doktor K. präsentiert am Schluss der Binnenerzählung eine ihm mitgeteilte Familiengeschichte, welche die rätselhaften Vorgänge im *Öden Haus* aufklären soll, dabei aber selbst vom Wahnsinn der Protagonisten geprägt ist.

Wie Doktor K. bemerkt, „werden die Mitteilungen der Gräfin Gabriele von S. so *rhapsodisch*, daß nur ein tieferer Blick den näheren Zusammenhang auffassen kann“ (196, Hervorhebung S.T.).

²⁸ Anlass zu dieser Interpretation gibt auch der Begriff „Werk“ (181) für Reils Buch, der nicht nur auf wissenschaftliche, sondern ebenso auf sämtliche künstlerischen Produktionen bezogen werden kann. Vgl. zum Verhältnis von Wahn, Wissen und Disziplinen bzw. Institutionen ausführlich: Pazzini, Karl-Josef, Marianne Schuller u. Michael Wimmer. „Vorwort“. *Wahn – Wissen – Institution I. Undisziplinierbare Näherungen*. Hgg. dies. Bielefeld: transcript, 2005. 7-10. Die Autoren konstatieren die Schwierigkeit der Abgrenzung des Wahnsinns. Die niemals zur Ruhe kommende Virulenz dieses Faktums beträfe neben dem Wahnsinn an sich vor allem die Wissensdiskurse: „Gerade das, was ihn trennt, fremd macht, seine Mitteilung nicht ankommen und das Verstehen aussetzen lässt, das, was Angst macht und Abwehr erzeugt, scheint paradoxerweise zugleich das zu sein, was uns berührt und unser Begehren zu wissen weitertreibt“ (Pazzini et al. 7). Vgl. hierzu grundlegend: Felman, Shoshana. *Writing and Madness*

(*Literature/Philosophy/Psychoanalysis*). Palo Alto: Stanford University Press, 2003. Der Wahnsinn wird von Pazzini et al. als das bezeichnet, „was das Wissen von innen heraus, in seiner Genesis und in seiner Geltung infiziert“ (Pazzini et al. 7). Die unterschiedlichen Wissensformen und Disziplinen mit ihren Institutionen, vor allem jene, welche sich explizit mit dem Wahnsinn im pathologischen Sinne befassen, über ihn reden und schreiben, seien ihrerseits nicht frei von Anmutungen, halluzinatorischen Vorstellungen, Intuitionen, also von einem wahnenden Geschehen. Die neuere Auseinandersetzung mit dieser Thematik wurde wesentlich durch Michel Foucaults Studien zum Verstummen des Wahnsinns in wissenschaftlichen Diskursen inspiriert. Vgl. Foucault, Michel. *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1969.

²⁹ Vgl. Hayles 1068, 1080: „[...] literature and science is not a self-evident category for literary study. Its obvious constructedness calls out for explanation – a call, that is both a curse and a blessing. [...] Although literature and science thus has limits within itself, it also points out to the more fundamental limits of disciplinary knowledge.“

Literaturverzeichnis

- Bär, Jochen A. *Sprachreflexion der deutschen Frühromantik. Konzepte zwischen Universalpoesie und Grammatischem Kosmopolitismus. Mit lexikographischem Anhang*. Berlin: de Gruyter, 1999.
- Barkhoff, Jürgen. „Inszenierung – Narration – *his story*“. Zur Wissenspoetik im Mesmerismus und in E.T.A. Hoffmanns *Das Sanctus*“. *Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800*. Hgg. Gabriele Brandstetter u. Gerhard Neumann. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004. 91-122.
- Beer, Gillian. *Darwin's Plots. Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*. London: Routledge & Kegan Paul, 1983.
- Brandstetter, Gabriele u. Gerhard Neumann. „Einleitung“. *Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800*. Hgg. dies. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004. 9-13.
- Deleuze, Gilles u. Félix Guattari. *Rhizome*. Paris: Éditions de Minuit, 1976.
- Duden. *Deutsches Universalwörterbuch*. Hg. Wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion. 4., neu bearb. u. erw. Aufl. Mannheim: Dudenverlag, 2001.
- Dürbeck, Gabriele. Art. „Einbildungskraft“. *Enzyklopädie der Neuzeit*. Bd. 3: *Dynastie – Freundschaftslinien*. Hg. Friedrich Jaeger. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006. 115-118.
- Eberhard, Johann August. *Versuch einer allgemeinen deutschen Synonymik in einem kritisch-philosophischen Wörterbuche der sinnverwandten Wörter der hoch- deutschen Mundart*. 6 Bde. Halle u. Leipzig: Ruff, 1795–1802.
- Felman, Shoshana. *Writing and Madness (Literature/Philosophy/Psychoanalysis)*. Palo Alto: Stanford University Press, 2003.
- Foucault, Michel. *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1969.
- . *Hermeneutik des Subjekts. Vorlesung am Collège de France (1981/82)*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.
- Gaderer, Rupert. *Poetik der Technik. Elektrizität und Optik bei E.T.A. Hoffmann*. Freiburg i. Br.: Rombach, 2009.
- Hagner, Michael. „Zwei Anmerkungen zur Repräsentation in der Wissenschafts-geschichte“. *Räume des Wissens. Repräsentation. Codierung. Spur*. Hgg. Hans Jörg Rheinberger, Michael Hagner u. Bettina Wahrig-Schmidt. Berlin: Akademie Verlag, 1997. 339-355.
- Hayles, N. Katherine. „Literature and Science“. *Encyclopedia of Literature and Criticism*. Hg. Martin Coyle. Detroit: Gale Research, 1991. 1068-1081.

- Hoffmann, E.T.A. „Das öde Haus“. Ders.: *Sämtliche Werke 3: Nachtstücke, Klein Zaches, Prinzessin Brambilla, Werke 1816–1820*. Hgg. Hartmut Steinecke u. Wulf Segebrecht. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1985. 163-198.
- . „Briefe 1814–1822“. Ders.: *Sämtliche Werke 6: Späte Prosa, Briefe, Tagebücher und Aufzeichnungen, Juristische Schriften, Werke 1814–1822*. Hgg. Hartmut Steinecke et al. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2004. 9-246.
- Kittler, Friedrich A. *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München: Fink, 1985.
- Kluge, Carl Alexander Ferdinand. *Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus als Heilmittel*. Berlin: C. Salfeld, 1811.
- Kluge, Friedrich. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache / Kluge*. Bearb. v. Elmar Seebold. 24., durchges. u. erw. Aufl. Berlin: de Gruyter, 2002.
- Kohns, Oliver. *Die Verrücktheit des Sinns. Wahnsinn und Zeichen bei Kant, E.T.A. Hoffmann und Thomas Carlyle*. Bielefeld: transcript, 2007.
- Kremer, Detlef. *E.T.A. Hoffmann zur Einführung*. Hamburg: Junius, 1998.
- Landwehr, Achim u. Stefanie Stockhorst. *Einführung in die europäische Kulturgeschichte*. Paderborn: Schöningh, 2004.
- Lieb, Claudia. „Und hinter tausend Gläsern keine Welt. Raum, Körper und Schrift in E.T.A. Hoffmanns *Das öde Haus*“. *E.-T.-A.-Hoffmann-Jahrbuch* 10 (2002): 58-75.
- . „Das öde Haus“. *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Detlef Kremer. Berlin: de Gruyter, 2009. 197-202.
- . „Der Sandmann“. *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Detlef Kremer. Berlin: de Gruyter, 2009. 169-185.
- Macho, Thomas u. Annette Wunschel. „Mentale Versuchsanordnungen“. *Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur*. Hgg. dies. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2004. 9-14.
- Neumann, Gerhard. „Romantische Aufklärung – Zu E.T.A. Hoffmanns Wissenschaftspoetik“. *Aufklärung als Form. Beiträge zu einem historischen und aktuellen Problem*. Hgg. Helmut Schmiedt u. Helmut J. Schneider. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1997. 106-148.
- . „E.T.A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* als Entwurf einer ‚Wissenspoetik‘. Wissenschaft – Theater – Literatur“. *Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800*. Hgg. ders. u. Gabriele Brandstetter. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004. 15-48.
- Nietzsche, Friedrich. „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn“. Ders.: *Werke 3*. Hg. Karl Schlechta. München: Hanser, 1969. 1017-1030.
- Pazzini, Karl-Josef, Marianne Schuller u. Michael Wimmer. „Vorwort“. *Wahn – Wissen – Institution I. Undisziplinierbare Näherungen*. Hgg. dies. Bielefeld: transcript, 2005. 7-10.

- Pethes, Nicolas. „Poetik/Wissen: Konzeptionen eines problematischen Transfers“. *Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800*. Hgg. Gabriele Brandstetter u. Gerhard Neumann. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004. 341-372.
- Pikulik, Lothar. *Romantik als Ungenügen an der Normalität. Am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979.
- Reil, Johann Christian. *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen*. Halle: Curtsche Buchhandlung, 1803.
- Rheinberger, Hans Jörg. „Experimental Systems, Graphematic Spaces“. *Inscribing Science. Scientific Texts and the Materiality of Communication*. Hg. Timothy Lenoir. Stanford, N.J.: Stanford University Press, 1998. 285-303.
- Schramm, Helmar. *Karneval des Denkens. Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. und 17. Jahrhunderts*. Berlin: Akademie Verlag, 1996.
- Schubert, Gotthilf Heinrich. *Die Symbolik des Traumes*. 2. Aufl. Bamberg: Kunz, 1821.
- Schweizer, Stefan. „Zwischen Poesie und Wissen. E.T.A. Hoffmanns *Der Magnetiseur*“. *E.-T.-A.-Hoffmann-Jahrbuch* 15 (2007): 25-49.
- Serres, Michel. *Hermes. Literature, Science, Philosophy*. Hgg. Josué V. Harari u. David F. Bell. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982.
- Sittig, Claudius. „Vom ‚Wunderlichen‘ in der Poesie. Wissbegierde und Einbildungskraft in E.T.A. Hoffmanns ‚Nachtstück‘ *Das Öde Haus*“. *Populäre Erscheinungen. Der deutsche Schauerroman um 1800*. Hgg. Barry Murnane u. Andrew Cusack. München: Fink, 2011. 231-249.
- Spalanzani, Lazzaro. „Ueber einen muthmaßlich neuen Sinn bey Fledermäusen“. *Neues Journal der Physik* 1 (1795): 399-429.
- Stadler, Ulrich. „Über Sonderlinge, Spieler und Dichter. Zum Verhältnis von Poesie und Wissenschaft in E.T.A. Hoffmanns *Serapions-Brüdern*“. *Hoffmanneske Geschichte. Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*. Hg. Gerhard Neumann. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. 277-292.
- Steinecke, Hartmut. „Kommentar“. E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke 3: Nachtstücke, Klein Zaches, Prinzessin Brambilla, Werke 1816–1820*. Hg. ders. u. Wulf Segebrecht. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1985. 921-1194.
- Vogl, Joseph. „Einleitung“. *Poetologien des Wissens um 1800*. Hg. ders. München: Fink, 1999. 7-16.
- Weigel, Sigrid. „Das Gedankenexperiment: Nagelprobe auf die *facultas fingendi* in Wissenschaft und Literatur“. *Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur*. Hgg. Thomas Macho u. Annette Wunschel. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2004. 183-205.
- . *Genea-Logik. Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und Naturwissenschaften*. München: Fink, 2006.