



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale Interclasse in
Lingue, Letterature e Mediazione culturale (LTLLM)
Classe LT-12

Tesina di Laurea

Ekphrasis und Musik in E.T.A Hoffmanns Die Fermate

Relatore
Prof. Elisabetta Mengaldo

Laureando
Nicole Corso
n° matr.1227373 / LTLLM

Anno Accademico 2021 / 2022

Un ringraziamento alla mia famiglia, in particolare ai miei genitori e Sara. Grazie al loro sostegno ed incoraggiamento sono riuscita a raggiungere questo traguardo.

Ringrazio anche la Prof.ssa Elisabetta Mengaldo, relatrice di questa tesi, che mi ha trasmesso la passione per la letteratura e l'entusiasmo necessario affinché il mio elaborato prendesse forma giorno dopo giorno.

Inhaltsverzeichnis

1. Historischer und literarischer Kontext	11
1. Historischer Kontext	11
2. Literarischer Kontext	12
3. Zwei führende romantische Begriffe	14
1. Romantische Sehnsucht	14
2. Romantische Ironie	15
4. Hoffmanns Begeisterung für die Musik	17
2. Hoffmanns Sammlung <i>Die Serapionsbrüder</i> und Hummels <i>Gesellschaft in einer römischen Locanda</i>	19
1. Die Serapionsbrüder und das Serapiontische Prinzip	19
2. Der Klassizismus: Hummels <i>Gesellschaft in einer römischen Locanda</i>	23
3. Der Klassizismus: Ein historischer Überblick	25
3. Intermedialität und Ekphrasis	27
1. Intertextualität, Transtextualität und Intermedialität	27
2. Text-Bild-Beziehungen in der Antike: Ein historischer Überblick	28
3. Intermedialität in E.T.A Hoffmanns <i>Die Fermate</i>	31
4. Ekphrasis in E.T.A Hoffmanns <i>Die Fermate</i>	35

EINLEITUNG

In dieser BA-Arbeit werde ich Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns Musiknovelle *Die Fermate* und Johann Erdmann Hummels Gemälde *Gesellschaft in einer römischen Locanda* betrachten, um Intermedialität und Ekphrasis im Wechselverhältnis von Gemälde und Novelle zu untersuchen. In meiner Arbeit, die eine der berühmtesten Texte Hoffmanns fokussiert, geht es also um ein literarisches und künstlerisches Thema zugleich. Da die ganze Sammlung *Die Serapions-Brüder*, in der die Musiknovelle *Die Fermate* enthalten ist, deutschsprachig ist, habe ich dieselbe Sprache für meine Arbeit gewählt. Meiner Meinung nach ist es besser dieselbe Sprache des analysierten Werkes zu wählen, wenn wir eine literarische Forschung durchführen, um die evokative Kraft einiger spezifischer Begriffe im Übersetzungsprozess nicht zu verlieren. Meine Forschung basiert hauptsächlich auf E.T.A Hoffmann Sammlung *Die Serapions-Brüder*.¹ In meiner Arbeit werden auch verschiedene Texte aus der Forschungsliteratur herangezogen, die ein wichtiger Ausgangspunkt für meine Forschung gewesen sind, wie Lubkoll und Neumeyers *E.T.A Hoffmann-Handbuch: Leben- Werk- Wirkung*² und Kumbiers *“Besonnenheit”, Ekphrasis and the Disappearing Subject in E.T.A Hoffmann’s “Die Fermate”*³. Um meine Arbeit richtig zu verstehen, muss man erst den historischen und literarischen Kontext von Hoffmanns Zeit erkennen. Aus diesem Grund behandelt das erste Kapitel meiner Arbeit einige wichtige kulturhistorische Aspekte der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Das erste Kapitel trägt den Titel *Historischer und literarischer Kontext*. Der erste Teil des Kapitels fokussiert Hoffmanns Leben und auf die Napoleonischen Kriege. Der zweite Teil geht auf den literarischen Kontext und die Geburt der Romantik ein, insbesondere auf die von Novalis und den Gebrüdern Schlegel gegründete Zeitschrift *Athenäum*. Vertieft werden in diesem Zusammenhang die zwei leitenden Themen der Romantik: die romantische Sehnsucht und die romantische Ironie. In dem Absatz zur romantischen Sehnsucht ist Novalis’ *Heinrich von Ofterdingen*⁴ zitiert. Der Absatz enthält auch eine kurze Analyse von Caspar David Friedrichs Gemälde *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, das mit dem Konzept der Sehnsucht verknüpft ist und emblematisch für die Epoche der Romantik geworden ist. In dem Absatz zur romantischen Ironie ist Friedrich Schlegels *Athenäumsfragment* Nr. 53⁵ zitiert, dass eine leitende Rolle für das Verständnis des Konzepts der

¹ E.T.A Hoffmann: *Die Serapions-Brüder*. Hg von W. Segebrecht und U. Segebrecht, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 2008.

² Lubkoll, C. & Neumeyer, H.: *E.T.A Hoffmann-Handbuch: Leben- Werk- Wirkung*. Stuttgart, J. B. Metzler’sche Verlagsbuchhandlung & Carl Ernst Poeschel GmbH.

³ Kumbier, W. (2001): *“Besonnenheit”, Ekphrasis and the Disappearing Subject in E.T.A Hoffmann’s “Die Fermate”*. In: *Criticism, Summer 2001*, Vol. 43, No. 3 (Summer 2001). S.325-339

⁴ Novalis: *Heinrich von Ofterdingen. Ein nachgelassener Roman*. Berlin, Realschulbuchhandlung, 1802.

⁵ Schlegel, Friedrich von. & Behler, Ernst. & Eichner, Hans. & Anstett, Jean-Jacques, (1958). *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. München: F. Schöningh

romantischen Ironie spielt. Obwohl ich schon über Hoffmanns Leben in dem ersten Teil dieses Kapitels gesprochen habe, braucht Hoffmanns Begeisterung für die Musik ein separates Kapitel, weil er eine brennende Leidenschaft für die Musik hatte, insbesondere für Beethoven. In diesem Teil des Kapitels wird Hoffmanns *Rezension der 5. Symphonie von Ludwig van Beethoven*⁶ zitiert. Das zweite Kapitel trägt den Titel *Hoffmanns Sammlung Die Serapionsbrüder und Hummels Gesellschaft in einer römischen Locanda* und geht auf die Handlung von Hoffmanns Geschichte *Die Fermate* und auf die Analyse von Hummels Gemälde ein, die miteinander verbunden sind. Der erste Abschnitt betrachtet die Gründung von Hoffmanns Kreis von Literaten *Die Serapionsbrüder*, der als Vorbild für die Freundesgruppe der Novellensammlung gedient hat. Die Freundesgruppe der Sammlung trägt tatsächlich denselben Namen des Kreises. Für seine Sammlung wird Hoffmann von vielen Novellensammlungen inspiriert, am wichtigsten von Giovanni Boccaccios *Decamerone*. In diesem Abschnitt werden Boccaccios *Decamerone* und Hoffmanns *Die Serapionsbrüder* verglichen. Boccaccios *Decamerone* hat Hoffmanns Sammlung beeinflusst, aber Hoffmann hat Veränderungen vorgenommen: Die kommunikative Gesamtsituation in *Die Serapionsbrüder* ist tatsächlich entschieden verändert. Hoffmann erfindet *das Serapiontische Prinzip*, das in diesem Abschnitt zitiert wird und eine leitende Rolle in der ganzen Sammlung spielt. Da die Herkunft des Prinzips in der Erzählung *Der Einsiedler Serapion* zum Ausdruck kommt, ist es nötig, diese Geschichte zu erkennen. Aus diesem Grund habe ich die Handlung dieser Geschichte kurz zusammengefasst. Der erste Abschnitt enthält auch die Zusammenfassung der Geschichte *Rat Krespel*, die mit dem Serapiontischen Prinzip ebenfalls verknüpft ist. Das Serapiontische Prinzip ist für Hoffmann auf komplexe Weise auch mit dem Prinzip der Duplizität verbunden, die in diesem Abschnitt auch analysiert wird. Hummels Gemälde *Gesellschaft in einer römischen Locanda* wird im Jahr 1814 gemalt. Da man weiß, dass der Klassizismus sich zwischen 1750 und 1830 entwickelt, versteht man, dass Hummels Gemälde zu dieser künstlerischen und literarischen Bewegung gehört. Aus diesem Grund behandelt der zweite Abschnitt des zweiten Kapitels den Klassizismus. Hier werden die Charakteristika des Klassizismus erläutert, die auch in Hummels Gemälde *Gesellschaft in einer römischen Locanda* anwesend sind. Da das Gemälde auf komplexe Weise mit der Geschichte verbunden ist, wird die Handlung in Hoffmanns *Die Fermate* in demselben Abschnitt erklärt. Das zweite Kapitel schließt mit einem historischen Überblick des Klassizismus ab, indem Johann Joachim Winckelmanns Werk *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und*

⁶ HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus: [Rezension der 5. Symphonie von Ludwig van Beethoven.] In: Allgemeine musikalische Zeitung 12 (1810), Nr. 40, Sp. 630–642 u. Nr. 41, Sp. 652–659. Digitale Edition von Jochen A. Bär. Vechta 2014. (Quellen zur Literatur- und Kunstreflexion des 18. und 19. Jahrhunderts, Reihe A, Nr. 1094.)

*Bildhauerkunst*⁷ zitiert wird, weil es zentral für die Entwicklung des Klassizismus gewesen ist. Das dritte Kapitel trägt den Titel *Intermedialität und Ekphrasis* und repräsentiert den Kernpunkt meiner These. Im ersten Abschnitt wird eine Kontextualisierung gemacht, um die Entstehung des Konzepts der Intermedialität zu erklären. Erst wird Gabriele Rippls Forschung *Intermedialität: Text/Bild-Verhältnisse*⁸ zitiert, um eine Definition des Begriffs Intermedialität zu geben. Um das Konzept der Intermedialität zu verstehen, muss man den Ursprung des Begriffs kennen. Aus diesem Grund werden Studien über Strukturalismus und Poststrukturalismus betrachtet. Obwohl der Begriff Intermedialität durch Bachtin, Kristeva und Genette eingeführt wurde, kann man Verweise auf intermediale und intertextuelle Beziehungen auch in der Antike finden. Aus diesem Grund wird auch ein historischer Überblick geboten, um die Text-Bild Beziehungen in der Antike zu erklären. Horaz' Prinzip „ut pictura poesis“ wirkt dabei als leitendes Beispiel. Im 18. Jahrhundert widerspricht Gotthold Ephraim Lessing dem Analogieverhältnis zwischen Kunst und Dichtung in seiner Schrift *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766), die in diesem zweiten Abschnitt betrachtet und zitiert wird. Der dritte Abschnitt des dritten Kapitels behandelt die Intermedialität in E.T.A Hoffmanns *Die Fermate* und liefert eine detailliertere Analyse der Novelle. Mithilfe einiger Passagen wird dabei der intermediale Zusammenhang erklärt. Das dritte Kapitel schließt mit einem Abschnitt über Ekphrasis ab, in dem Kumbiers Werk *“Besonnenheit”, Ekphrasis and the Disappearing Subject in E.T.A Hoffmann's “Die Fermate”*⁹ betrachtet wird. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann ist nicht nur ein Schriftsteller gewesen, sondern auch ein Maler und Musiker. Da meine Arbeit ein Werk analysiert, in dem Malerei, Musik und Literatur miteinander verbunden sind, kann sie das Interesse von Kunst- und LiteraturliebhaberInnen wecken.

⁷ Johann Joachim Winckelmann (1756): *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Im Verlag der Waltherischen Handlung;

⁸ Gabriele Rippl (2014): *Intermedialität: Text/Bild-Verhältnisse*. In: Handbuch Literatur & Visuelle Kultur. Berlin, De Gruyter 2014

⁹ Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon. Oder: Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte*. Stuttgart, Reclam, 1994

I. HISTORISCHER UND LITERARISCHER KONTEXT

Historischer Kontext

Im Jahr 1797 wird Friedrich Wilhelm III zum König von Preußen gekrönt. Dank seiner Frau, Königin Luise Auguste Wilhelmine Amalie, Herzogin zu Mecklenburg-Strelitz¹⁰, die ein brennendes Interesse an Kunst, Theater und Oper hat, blüht das kulturelle Leben Berlins auf. Gerade in den Jahren der Regierung König Wilhelms III beginnt für Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann eine neue bemerkenswerte Lebensphase. Vor 1798 studiert Hoffmann zuerst Jura, wie sein Vater. Ohne Begeisterung besucht er die Universität Königsbergs, in dem er im Jahr 1776 geboren ist. Kurz nach seinem Abschluss verändert sich jedoch sein Interessensgebiet und er beginnt sich auf Musik, Literatur und Kunst zu konzentrieren. Während des Berliner Aufenthalts genießt Hoffmann das vielfältige kulturelle Leben der Hauptstadt und führt seine Begeisterung für die Musik weiter. Er arbeitet tatsächlich als Komponist und Sänger. Das 1804 komponierte Singspiel *Die lustigen Musikanten*¹¹ gilt als das erste Zeugnis seiner musikalischen Tätigkeit. Das Titelblatt der Partitur dieses Singspiels trägt aber den Autornamen „Ernst Theodor *Amadeus* Hoffmann“. Das heißt, er verwandelt seinen dritten Vornamen „Wilhelm“ in „Amadeus“ – ganz im Geiste Mozarts. Auch seine Tochter erhält den Namen einer künstlerischen Figur: Cäcilia, Patronin der Kirchenmusik. Bis 1805 verbringt Hoffmann eine angenehme Zeit, die aber 1806 endet, als Napoleon im Krieg gegen Preußen siegt. Am Anfang des 19. Jahrhunderts ist tatsächlich Napoleon auf dem Vormarsch und unterwirft beinahe ganze Europa. Nach seiner Krönung, die im Jahr 1804 stattfindet, beginnt der Kaiser der Umgestaltung eines ganzen Kontinentes: Er will, dass ganze Europa unter der französischen Herrschaft steht. Die Errungenschaften der Französischen Revolution sollen verbreitet werden. Tatsächlich gelingt es seinen Armeen Österreich, Russland und – zwei Jahre später – auch Preußen zu besiegen. Die Lage der Deutschen Nation ist kritisch: Vor Napoleon war das Heilige Römische Reich Deutscher Nation ein Flickenteppich Hunderter Gebiete, Territorien und Herrschaften. Jetzt werden alle geistlichen Gebiete aufgelöst und neu verteilt. Das heißt, Deutschland wird komplett umgebaut. Nach dem Sieg über das Königreich löst der französische General die preußische Verwaltung auf. Aus diesem Grund ist Hoffmann gezwungen, Preußen zu verlassen. Wegen dieses Konfliktes beginnt für Hoffmann eine schwierige Zeit, weil er keine Möglichkeit hat, mit seiner Kunst Lebensunterhalt zu bestreiten. Im Jahr 1808 flieht er nach Bamberg, wo er verschiedene wichtige

¹⁰Ehefrau von Friedrich Wilhelm III, Königin Luise Herzogin zu Mecklenburg-Strelitz (1776-1810) war eine anmutige Königin und Philanthropin. Während des Kriegs gegen Napoleon suchte sie den diplomatischen Weg und der direkte Kontakt zum französischen General, um das Beste für das Reich zu erzielen. Aus diesem Grund war sie auch als Preußens mächtigste Frau bekannt.

¹¹Hoffmanns Singspiel in zwei Akten, das er im Jahr 1804 realisiert hat. Der Librettist ist Clemens Brentano (1778-1842).

Erfahrungen macht. Dort kann er seine Leidenschaft für die Bildende Kunst äußern, weil er als Theatermaler und Architekt arbeitet. Hier probiert er auch als Musikdirektor zu arbeiten, aber diese Erfahrung ist nur kurz. Nach der bambergischen Erfahrung fährt Hoffmann nach Sachsen, die wegen Napoleon ein Kriegsgebiet geworden ist. Im Jahr 1811 ist Napoleon auf dem Höhepunkt seiner Macht. Nur ein Herrscher widersetzt sich ihm noch: der russische Zar Alexander. Im Jahr 1812 schreitet Napoleons Armee nach Russland vor. Wegen schlechten Wetters muss sie sich jedoch zurückziehen. Nach der Niederlage gegen Russland sammelt Napoleon seine Armee in der Stadt, die für kurze Zeit sein Hauptquartier wird. In Sachsen verbinden sich Preußen und Russland, die seit Februar 1813 alliiert gewesen sind, damit sie den langjährigen Konflikt beenden können. Napoleon siegt über die Alliierten und in Dresden erreicht der französische General den letzten großen Sieg auf deutschem Boden. In Deutschland erheben sich die Länder, ehemalige Feinde oder Verbündete Napoleons, in den Befreiungskriegen: Die Deutschen kämpfen und werden unterstützt von den Österreichern, Engländern und von Schweden. Im Oktober 1813 besiegen die Verbündeten Napoleon in der Völkerschlacht von Leipzig. Ein halbes Jahr später muss der Kaiser abdanken und man verbannt ihn auf die Insel Elba. Im Jahr 1815 kehrt er im Triumphzug in die französische Hauptstadt zurück und für 100 Tage herrscht Napoleon noch einmal. Bei der Schlacht von Waterloo gelingt es Engländern und Preußischen Truppen die Franzosen endgültig zu schlagen. Im Jahr 1815 findet der Wiener Kongress statt, in dem die Zukunft Europas entschieden wird. 1821 stirbt Napoleon im Exil auf St. Helena. Ein Jahr später stirbt Hoffmann in Berlin.

Literarischer Kontext

Ende des 18. Jahrhunderts sind große Teile Europas, darunter Preußen, von der romantischen Ästhetik geprägt. Man kann die Hauptmerkmale der Romantik nicht verstehen, ohne den Ursprung und die Geschichte dieser Bewegung zu kennen. Im 15. Jahrhundert wurde der Begriff *Roman* für die abenteuerlichen Ritterepen verwendet. Da die Ritterepen oft fiktiv waren, wurde dieses Adjektiv von den Aufklärern des 18. Jahrhunderts angeschwärzt: Für die Aufklärer bedeutete es so viel wie ‚unwirklich‘. Die Aufklärung hatte absolut unterschiedliche Ideale im Vergleich zur Romantik. Ihre Hauptziele waren die Verbreitung der Bildung und der Vernunft und den Kampf gegen jeden irrationalen Obskurantismus. Die Aufklärung wurde durch die Philosophie des *Rationalismus* angeregt. Die Epoche der Romantik folgte auf die Aufklärung und war die Reaktion auf eine Kultur, die alles auf rationale Vernunft und wissenschaftliche Entwicklung setzte. Die Romantiker setzten dieser Entwicklung die Idealisierung der Natur entgegen. Ende des 18. Jahrhunderts bezeichnet der Begriff *Romantik* neue Ausdrucksformen, die sich von den klassischen Regeln abwenden. Wegen Napoleons Aufstiegs entwickelt sich die deutsche Romantik in einer Zeit mit schwierigen

Veränderungen für Europa. Die theoretischen Grundlagen der romantischen Literatur werden von Intellektuellen und Philosophen wie Friedrich Schlegel und Friedrich von Hardenberg – auch als Novalis bekannt – geschaffen. Sie versuchen eine literarische Theorie zu verfassen. Friedrich Schlegel, sein Bruder August Wilhelm Schlegel und Novalis entwickeln die Kernpunkte der romantischen Universalpoesie, die zum großen Teil in der Zeitschrift *Athenäum*¹² formuliert werden. In der Zeitschrift werden die neuen Ideen über Kunst und Dichtung diskutiert und Friedrich Schlegel fasst die Merkmale der romantischen Literatur zusammen. Er sagt, dass die romantische Poesie eine Universalpoesie sei. Diese Poesie solle Kritik, Kunstpoesie, Naturpoesie und Genialität vermischen. Der Begriff Universalpoesie bedeutet die Überwindung der Grenze zwischen Gattungen und Künsten, aber auch zwischen Poesie und Kritik. Schlegel und Novalis gehören zur ersten Phase der romantischen Bewegung, die als Frühromantik bekannt ist und sich zwischen 1797 und 1801 entwickelt. Die Intellektuellen dieser ersten Phase konzentrieren sich auf den ‚Sinn fürs Unendliche‘: Sie streben nach etwas Höherem, wie zum Beispiel nach der Vermittlung zwischen Natur und Gesellschaft und zwischen Vernunft und Gefühl. Obwohl Hoffmann zu den Spätromantikern gehört, also zu dem zweiten Teil der Romantik, wird er auch von den Idealen der Frühromantik beeinflusst. Hoffmanns Kunstwerke weisen tatsächlich eine Mischung aller Gattungen und Medien auf, die charakteristisch für frühromantische Literatur ist. Sowohl die Frühromantiker als auch Hoffmann haben breite literarische Interessen, die sich auf die gesamte Weltliteratur erstrecken. Wichtige Vorbilder suchen sie zum Beispiel in Dantes *Divina Commedia* und in der orientalischen Poesie¹³. Schon im Jugendalter beginnt Hoffmann seine Lieblingsautoren durch das Lesen zu entdecken. Zu ihnen gehören Cervantes *Don Quijote*, Shakespeares *Romeo und Julia* und Boccaccios *Decamerone*, der als Hauptmodell für sein Werk *Die Serapionsbrüder* betrachtet wird. Hoffmann folgt auch der von Ludwig Tieck verkörperten Traditionslinie: Tieck war eine führende Figur der romantischen Bewegung. Hoffmann liest auch Rousseaus *Confessions*, weil Psychologie und Naturwissenschaft von besonderem Interesse für ihn sind. Während des Aufenthaltes in Bamberg interessiert er sich tatsächlich auch für Naturphilosophie, die eine große Rolle in seinen Werken spielen wird.

¹² So lautet der Name der Zeitschrift der Gebrüder Schlegel, in dem sie systematische Versuche führten, eine romantische Universalpoesie zu erschaffen. Die Zeitschrift erschien drei Jahre lang; nach Novalis' Tod im Jahre 1801 wurde die Publikation ausgesetzt.

¹³ In *E.T. A Hoffmann: Leben-Werk-Wirkung*. Kremer zitiert den Märchenzyklus Gallands *1001 Nacht* (Kremer 2010: 41). In: Kremer, D. (2010): *E.T.A Hoffmann: Leben-Werk-Wirkung. 2., erweiterte Auflage*. Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/ New York.

Zwei führende romantische Begriffe

Romantische Sehnsucht

Am wichtigsten ist für die Romantiker die romantische Sehnsucht. Laut Novalis ist sie eine „süße Wehmut“¹⁴ und repräsentiert das Streben nach dem Unerreichbaren. In seinem Romanfragment *Heinrich von Ofterdingen* wurde die romantische Sehnsucht durch eine blaue Blume repräsentiert:

Sie liegt mir unaufhörlich im Sinn, und ich kann nichts anderes dichten und denken. So ist mir noch nie zumute gewesen: es ist, als hätt ich vorhin geträumt, oder ich wäre in eine andere Welt hinübergeschlummert; denn in der Welt, in der ich sonst lebte, wer hätte da sich um Blumen bekümmert, und gar von einer so seltsamen Leidenschaft für eine Blume hab' ich damals nie gehört. Wo eigentlich nur der Fremde herkam?¹⁵

Die blaue Blume ist bei Novalis nicht als Pflanze zu verstehen, sondern als Symbol für Liebe und Sehnsucht. Heinrich, der Protagonist des Romans, wird von der Blume angezogen, die sich ihrerseits zu ihm wendet und im Inneren ein Mädchengesicht hat. Die Blume verbindet die Menschen mit der Natur, die auch wichtig für die romantische Dichtung ist. Die Sehnsucht ist ein komplexes und enigmatisches Konzept, das schwierig zu verstehen ist. Um das Gefühl der Sehnsucht besser zu verstehen, kann man auch Caspar David Friedrichs Gemälde *Wanderer über dem Nebelmeer* betrachten, das emblematisch für die romantische Epoche geworden ist. Die Figur in Friedrichs Gemälde steht allein auf einem hohen Felsen, an der zentralen Stelle des Bildes. Er steht im unmittelbaren Kontakt mit der Natur und um ihn herum ist nur Nebel. Obwohl er dem Betrachter den Rücken zuwendet, verstehen wir, dass sein Blick ins Unendliche geht. Er sieht in die Ferne. Im Hintergrund dominieren helle Farben, wie weiß und hellblau. Der Nebel des Gemäldes symbolisiert also das Unerreichbare, das unbeschreiblich ist. Der Wanderer strebt nach diesem Unerreichbaren und wird vom Nebel angezogen, gleich wie Heinrich von der blauen Blume.

¹⁴ Novalis: *Heinrich von Ofterdingen. Ein nachgelassener Roman*. Berlin, Realschulbuchhandlung; 1802, S. 100

¹⁵ Vgl. Novalis *Heinrich von Ofterdingen*, a.o.O., S. 3

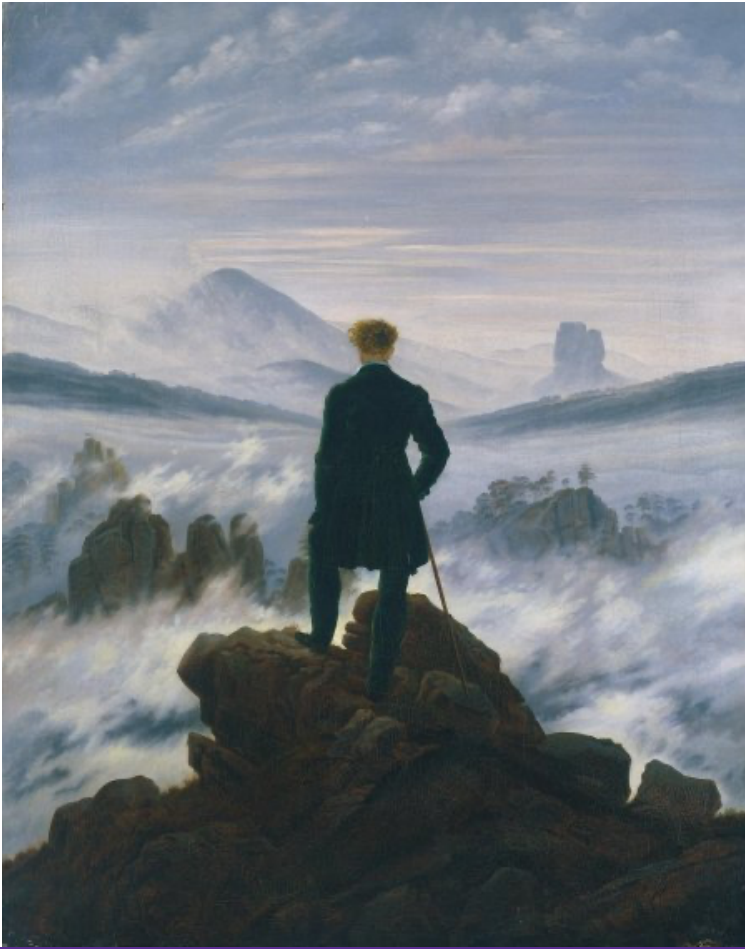


Abbildung 1 Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, 1817, Öl auf Leinwand, 94, 8 x 74, 8 cm, Hamburger Kunsthalle

Romantische Ironie

Die romantische Ironie ist keine Haltung, sondern beschreibt die Dissonanz der Welt und drückt die Differenz zwischen Realität und Ideal aus. Für die Romantiker ist Ironie kein rein rhetorisches Mittel, sondern ist ein entscheidendes Erkenntnisinstrument, weil sie neue Perspektiven der Weltanschauung vorstellt. Das Konzept wird von Friedrich Schlegel geprägt. Friedrich Schlegels *Athenäumsfragmente* 53 stellt ein Dilemma vor: „Es ist gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben, und keins zu haben. Er wird sich also wohl entschließen müssen, beides zu verbinden.“¹⁶ Die Ironie ist der einzige Ausweg aus diesem Dilemma, weil sie jeglichen Schematismus des Denkens verhindert. Auf diese Weise distanziert sich die romantische Ironie von der rhetorischen Ironie, die schon in der Antike praktiziert wurde. Definitionsgemäß:

¹⁶ Friedrich Schlegel: *Athenäum Fragmente* 53. In *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe, Band 2*, München, Paderborn, Wien, Zürich 1967, S. 165-256. Erstdruck in: *Athenäum* (Berlin), 1. Bd., 2. Stück, 1798.

Der Begriff lässt sich aus dem Griechischen (εἰρωνεία ~ eironeía) ableiten und mit Verstellung oder aber auch Vortäuschung übersetzen. Demzufolge verweist schon die Übersetzung darauf, worum es grundsätzlich geht: nämlich um das Vortäuschen einer Aussage, obwohl das genaue Gegenteil dieser Aussage gemeint ist.¹⁷

Die Ironie der Romantik ist demgegenüber weit radikaler gemeint. Friederich Schlegel schreibt: „Die Ironie ist eine permanente Parekbase“¹⁸. Mit dem Begriff Parekbase meint Schlegel, dass alles zugleich wieder relativiert wird. Das heißt, es gibt keine unbedingte Wirklichkeit mehr.

In ancient comedy, parekbasis designates a buffoonish interruption of the plot, a means for establishing direct contact with the audience, and an illusion-shattering opportunity to reflect on the action on stage. In Schlegel's aesthetic theory, parekbasis becomes an almost invisible veil, a kind of sublimated ecstasy. It does not punctually transgress the limit between two spheres, i.e., art and reality, but starts a permanent, universal movement instead [...].¹⁹

In der Literatur soll man die inhaltliche Oberfläche der Texte nicht buchstäblich deuten. Im Gegenteil: Man muss die Texte ironisch als Kontrapunkt zur Wirklichkeit des Lebensalltags lesen und ihre Künstlichkeit betrachten. Dies bedeutet eine Absage an die künstlerische Mimesis. Novalis schreibt an seinem Bruder Karl von Hardenberg:

„Ja keine Nachahmung der Natur. Die Poësie ist durchaus das Gegenteil. Höchstens kann die Nachahmung der Natur, der Wirklichkeit nur allegorisch, oder im Gegensatz, oder des tragischen und lustigen Effects wegen hin und wieder gebraucht werden. | Alles muß poetischen seyn.“²⁰

Das, was in einer Erzählung oder in einem Roman erzählt wird (der Plot, also) ist nicht der entscheidende Faktor und man sollte einen romantischen Text nicht realistisch und buchstäblich verstehen.

Hoffmanns Begeisterung für die Musik

Musik ist für Hoffmann keine bloße Unterhaltung und lustiger Zeitvertreib, vielmehr steht sie im Mittelpunkt seiner künstlerischen Arbeit – daneben steht auch eine lebendige Tätigkeit als Zeichner,

¹⁷ Wortwuchs.net: *Ironie* abgerufen am 24. 08. von

<https://wortwuchs.net/stilmittel/ironie/#:~:text=Der%20Begriff%20I%20C3%A4sst%20sich%20aus,Gegenteil%20dieser%20Aussage%20gemeint%20ist>

¹⁸ Schlegel, Friedrich von. & Behler, Ernst. & Eichner, Hans. & Anstett, Jean-Jacques. Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. München: F. Schöningh (1958).

¹⁹ Armen Avanesian: *Irony and The Logic of Modernity*. Berlin, Walter de Gruyter GmbH & Co KG. 2015, S. 30

²⁰ Novalis an den Bruder Karl. In: *Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Hg von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Zweite, nach den Handschriften ergänzte, erweiterte und verbesserte Auflage in vier Bänden und einem Begleitband. Vierter Band: *Tagebücher, Briefwechsel, Zeitgenössische Zeugnisse*. Stuttgart 1975, S. 251-253

Maler und Schriftsteller. Obwohl Hoffmann vor allem ein bekannter Literat ist, spielt die Musik eine leitende Rolle in seinem Leben. Er sieht sich selbst in erster Linie als Komponist und betrachtet die Musik als die einzige wahre Kunst. Die Änderung seines dritten Vornamens betont wie oben erläutert die Wichtigkeit der Musik in seinem Leben. Zwischen 1809 und 1814 beschäftigt er sich mit musikalischen Rezensionen und Besprechungen: Er veröffentlicht circa 30 Besprechungen, darunter verschiedene Rezensionen für die *Allgemeine Musikalische Zeitung* in Leipzig, und konzentriert sich nicht nur auf dem theoretischen Teil der Musik, sondern auch auf ihren praktischen Teil: In denselben Jahren arbeitet er als Musiker und Operndirigent. In seinen Schriften setzt er sich mit Komponisten wie Mozart und Beethoven auseinander. Hoffmanns berühmteste Besprechung ist die Rezension der 5. Sinfonie Beethovens. Laut Hoffmann ist Beethovens Musik *undiszipliniert*, weil sie Beethovens zügelloser Fantasie folgt. Sie ist innovativ und fortschrittlich. Dank ihrer undisziplinierten Natur kann Beethovens Musik die Menschen mit unaussprechlicher Sehnsucht füllen. Aus diesem Grund wird Beethovens Musik von Hoffmann als emblematisch für die Romantik betrachtet. In seiner berühmten Rezension schreibt Hoffmann: „Beethovens Musik bewegt die Hebel des Schauers, der Furcht, des Entsetzens, des Schmerzes, und erweckt jene unendliche Sehnsucht, die das Wesen der Romantik ist. Beethoven ist ein rein romantischer.“²¹ Während seiner musikalischen Studien beschäftigt sich Hoffmann nicht nur mit Beethoven, sondern mit allen Künstlern der *Wiener Klassik*: in seinen Kompositionen folgt er auch der von Mozart und Haydn verkörperten Traditionslinie. In derselben Rezension schreibt er: „Haydn fasst das Menschliche im menschlichen Leben romantisch auf; er ist kommensurabler für die Mehrzahl. Mozart nimmt das Übermenschliche, das Wunderbare, welches im innern Geiste wohnt, in Anspruch.“²² Obwohl er sich an die Prinzipien der Klassik hält, experimentiert er auch mit innovativen romantischen Techniken: Hoffmanns Kompositionen enthalten Elemente der Empfindsamkeit und der Frühromantik. Hoffmanns musikalische Erfahrungen sind auf komplexe Weise mit seinen Texten verknüpft: In Hoffmanns literarischen Texten tauchen verschiedene Figuren auf, die zum Musikbetrieb gehören oder die sich durch Musik ausdrücken. Hoffmanns literarische Arbeit enthält Strukturen, die an musikalische Kompositionen erinnern. Das heißt, ohne Musik kann man Hoffmanns literarische Produktion nicht völlig verstehen und umgekehrt. Es ist auch wichtig zu bemerken, dass Hoffmann – im Zeichen der Romantik – mehrmals die Einheit dieser Kunstformen betont.

²¹ HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus: [Rezension der 5. Symphonie von Ludwig van Beethoven.] In: *Allgemeine musikalische Zeitung* 12 (1810), Nr. 40, Sp. 630–642 u. Nr. 41, Sp. 652–659. Digitale Edition von Jochen A. Bär. Vechta 2014. (Quellen zur Literatur- und Kunstreflexion des 18. und 19. Jahrhunderts, Reihe A, Nr. 1094.)

²² HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus: [Rezension der 5. Symphonie von Ludwig van Beethoven.] In: *Allgemeine musikalische Zeitung* 12 (1810), Nr. 40, Sp. 630–642 u. Nr. 41, Sp. 652–659. Digitale Edition von Jochen A. Bär. Vechta 2014. (Quellen zur Literatur- und Kunstreflexion des 18. und 19. Jahrhunderts, Reihe A, Nr. 1094.)

II. HOFFMANNS SAMMLUNG *DIE SERAPIONSBRÜDER* UND HUMMELS *GESELLSCHAFT IN EINER RÖMISCHEN LOCANDA*

Die Serapionsbrüder und das Serapiontische Prinzip

Im Jahr 1814 kehrt Hoffmann von Dresden nach Berlin zurück. Nach seiner Rückkehr gründet er einen Kreis von Literaten, die sich regelmäßig in seiner Wohnung treffen. Die Mitglieder sind der Naturforscher und Dichter Adalbert von Chamisso, der Schriftsteller David Ferdinand Koreff, Theodor Gottlieb von Hippel, Julius Eduard Hitzig und zwei romantische Dichter: Karl Wilhelm Salice-Contessa und Friedrich de la Motte Fouqué. Während der sogenannten *Seraphinen-Abende* diskutieren die Mitglieder über Kunst und Literatur. Das erste Treffen findet am 12. Oktober 1814 statt, der Gedenktag des heiligen Seraphinus von Montegrano. Aus diesem Grund trägt der Zirkel den Namen *Die Seraphinenbrüder*. Insbesondere Chamisso spielt eine leitende Rolle in der Geschichte des Zirkels. Im Jahr 1815 bricht er auf zur Weltumsegelung mit der Rurik-Expedition²³. Aus diesem Grund enden die wöchentlichen Treffen des Zirkels. Dennoch trifft sich der Kreis im Jahr 1818, am Gedenktag des heiligen Serapions – dem 14. November – wieder. Die Mitglieder benennen ihn um: aus *Seraphinenbrüder* wird *Serapionsbrüder*, ganz im Geiste des heiligen Serapions. Im Jahr 1821 veröffentlicht Hoffmann seine berühmte Sammlung von Erzählungen, die den Titel *Die Serapionsbrüder* trägt. Diese Sammlung besteht sowohl aus bereits vorher veröffentlichten Erzählungen als auch aus neuen Erzählungen. In diesem Werk fügt Hoffmann auch eine Rahmenhandlung ein, in der sich einige Freunde treffen und Geschichte erzählen, die sowohl um Probleme der Kunst und des Künstlertums als auch um Illusion und Desillusionierung, Utopie und Aporie, Gesundheit und Krankheit kreisen. Hoffmanns Sammlung *Die Serapionsbrüder* ist eine Geschichte in der Geschichte, in der die literarisch gebildeten Freunde als fiktive Autoren der Erzählung fungieren. Vorbild für diesen Freundkreis sind die Treffen des literarischen Kreises *Die Serapionsbrüder* gewesen. Sowohl der literarische Kreis als auch der fiktive Freundeskreis stellen tatsächlich sechs Mitglieder vor. Die Teilnehmer des Freundeskreises sind Theodor, Cyprian, Lothar, Ottmar, Sylvester und Vinzenz. Die Sammlung besteht aus vier Bänden: Der erste Band enthält acht Erzählungen, darunter *Der Einsiedler Serapion*, *Rat Krespel* und *Die Fermate*; Der zweite Band versammelt sieben Erzählungen, während der dritte Band aus sechs Erzählungen besteht. Schließlich enthält der vierte Band sieben Texte. Nicht nur wird Hoffmann von den Novellensammlungen seiner Zeit inspiriert, sondern auch von der Rahmenstruktur von Boccaccios

²³ Die russische Rurik-Expedition war eine Weltumsegelung, die vom 1815 bis zum 1818 dauern sollte. Sie sollte die Forscher zur Entdeckung und Erkundung der Nordwestpassage führen. Wegen des schlechten Wetters erreichte sie ihr Ziel jedoch nicht und kehrte früher als geplant zurück.

Decamerone. Er nimmt aber Veränderungen vor. Der *Decamerone* wird circa im Jahr 1350 veröffentlicht. Nach der Pestepidemie des 1348 beginnt Boccaccio die Sammlung zu schreiben. Die Novellen werden jedoch schrittweise in die Sammlung eingeführt, auch nach der Erstveröffentlichung des *Decamerone*. Die endgültige Fassung stammt aus dem Jahr 1370. Boccaccio entscheidet sich für die Gattung der Novelle, eine Kurzerzählung, die aus der mündlichen Tradition stammt. Im *Decamerone* geht es um eine Gruppe von zehn Florentinern, die wegen der Pestepidemie die Stadt verlassen müssen. Die zehn Jugendlichen der *Allegra Brigata* – so wird die Gruppe genannt – tanzen, singen und erzählen sich an jeweils zehn Tagen zehn Geschichten, um sich zu unterhalten. Insgesamt enthält Boccaccios *Decamerone* hundert Novellen, genau wie die hundert Gesänge der *Divina Commedia* von Dante. Die Protagonisten des *Decamerone* legen ein Erzählprogramm fest, das eine Vielzahl von menschlichen Erfahrungen vorstellt. Die Charaktere sind sowohl Adelige als auch Bürger und Bauern. Die wichtigsten Themen sind Glück, Liebe, Täuschungen und Großzügigkeit. Jede Novelle hat eine einzige moralische Funktion und enthält am Ende eine Moral der Geschichte. Auch die Schriftsteller und Intellektuellen des Freundeskreises *Die Serapionsbrüder* leben in ihrer eigenen Gegenwart – in der Zeit nach der Französischen Revolution. Die kommunikative Gesamtsituation in Hoffmanns *Die Serapionsbrüder* ist auch entscheidend geändert. Die von Hoffmann inszenierte Mündlichkeit ist nachträglich konstruiert. Die sechs Freunde erzählen an den acht Abenden nämlich keine mündliche Geschichte, sondern verlesen die Manuskripte, die sie selbst verfasst haben. Hoffmanns Werk trägt tatsächlich den Untertitel *Gesammelte Erzählungen und Märchen*, weil die Sammlung auch Fragmente, Märchen und unterschiedliche Gesprächsformate enthält. *Die Serapiontiker* – d.h. die sechs Freunde der Rahmengeschichte – folgen schließlich nicht einem bestimmten Erzählprogramm, sondern dem sogenannten *Serapiontischen Prinzip*. Dieses lautet wie folgt:

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. [...] Der Einsiedler Serapion sei unser Schutzpatron, er lasse seine Sehergabe über uns walten, seiner Regel wollen wir folgen, als getreue Serapions-Brüder! ²⁴

Die Herkunft dieses Prinzips kommt in der Erzählung *Der Einsiedler Serapion* zum Ausdruck, in der es um die Geschichte eines talentierten Dichters geht, der als Eremit in einer Waldhütte in völligem Einklang mit der Natur lebte und behauptete, der heilige Serapion zu sein. Aus diesem

²⁴ E.T.A Hoffmann: *Die Serapions-Brüder*. Hg von W. Segebrecht und U. Segebrecht, Frankfurt am Main 2008, Deutscher Klassiker Verlag, 1819, S. 69

Grund wurde er als Verrückter betrachtet. Er glaubte aber, dass die Vorstellungen in seinem Inneren nicht mehr oder wenig wahr als die Realität der Außenwelt sind. Laut dem Einsiedler Serapion gibt es eine Zweiteilung zwischen Innen- und Außenwelten, zwischen Fantasie und alltäglicher Wirklichkeit. Der Einsiedler Serapion wird von den sechs Freunden als Schutzpatron betrachtet. Während ihrer Treffen einigen sich die sechs Freunde darüber, beide Seiten der Dichotomie von Innen- und Außenwelt als gleichwertig zu betrachten und bewerten demnach die ‚serapiontische‘ Qualität ihrer Texte. Sie müssen jede Form von Nachahmungspoetik und jeden Realismus unterlassen, wenn sie die Märchen und Geschichte erzählen. Obwohl die Geschichte *Der Einsiedler Serapion* als Grundlage dieses Prinzips wirkt, wird dieses nicht direkt im Anschluss an diese Erzählung formuliert, sondern nach der Erzählung *Rat Krespel*, als Lothar den wahnsinnigen Serapion mit Krespel vergleicht. Die Hauptfigur Krespel lebt mit seiner Tochter Antonie in einer kleinen Provinzstadt. Über den Rat zirkulieren in der Stadt wunderliche Geschichten. Er liebt die Musik und vor allem alte italienische Geigen. Er ist ein talentierter Musiker und seine Tochter hat eine wunderbare Stimme und wird als hochmusikalisch bezeichnet. Sie ist aber krank: Je höher ihre Stimme während des Singens wird, desto schlechter wird ihre Gesundheit. Da die Musik ihre Krankheit verschlimmert, verbietet ihr Krespel das Singen. Sie kann nur noch mit ihrem Vater singen. Der Kernpunkt der Geschichte ist, dass Krespels Liebe für die Musik und für seine Tochter zur Obsession wird. Aber dann verliebt sich ein Komponist in Antonie und verführt das Mädchen zum Singen: „Nun fiel Antonie ein in leisen hingehauchten Tönen, die immer steigend und steigend zum schmetternden Fortissimo wurden“²⁵. Schließlich bringt sie das Singen zum Tod. Während die Tochter singt, hat der Vater einen Albtraum, der dieselbe Lage widerspiegelt. „Er sprang in Antoniens Zimmer. Sie lag mit geschlossenen Augen [...]. Sie war aber tot.“²⁶ Sowohl *Rat Krespel* als auch *Der Einsiedler Serapion* hängen mit E.T.A Hoffmanns Idee zusammen, dass die Kunst den Künstler regiert. Das Irrationale der Kunst sprengt alle Grenzen und macht den Dichter Serapion und den Musiker Krespel verrückt, bis sie Traum und Wirklichkeit verwechseln: Der Einsiedler Serapion denkt, dass Innen- und Außenwelten gleichrangig sind. Im Gegenteil erlebt der Rat einen prophetischen Albtraum, in dem er Realität und Fantasie nicht unterscheiden kann. In Anlehnung an dessen Imagination und Wirklichkeit verbindenden Wahrnehmungsmodus entwickelt Lothar das Prinzip des Klubs. Das ‚Serapiontische Prinzip‘ ist für Hoffmann auf komplexe Weise auch mit dem ‚Prinzip der Duplizität‘ verbunden. Die zwei Prinzipien sind einander entgegengesetzt, weil das Wissen um die Existenz einer Außenwelt suspendiert wird, sobald die inneren Vorstellungen beobachtet werden. Hoffman glaubt jedoch, dass die Wirklichkeit von einer Duplizität geprägt ist.

²⁵ vgl. Hoffmann *Die Serapions-Brüder* a.o.O., S. 63

²⁶ vgl. Hoffmann *Die Serapions-Brüder* a.o.O., S. 64

Die zwei Prinzipien können tatsächlich auch zusammenwirken: Nur dank der Einsicht in die Beziehung zwischen Innen- und Außenwelt ist man in der Lage, die Wirklichkeit zu erkennen. Nach seiner anfänglichen Behandlung in *Der Einsiedler Serapion* ist das Prinzip der Duplizität nicht mehr explizit vorhanden. Es wirkt aber als strukturbildendes Element in vielen Erzählungen der Erzählsammlung, in denen sich die Figuren in einer spannungsreichen Doppelexistenz zwischen Wirklichkeit und Poesie bewegen. Die Musiknovelle *Die Fermate* wirkt als perfektes und signifikantes Beispiel der Duplizität zwischen Wirklichkeit und Fantasie und des damit verknüpften Konzeptes der *Intermedialität* der Kunstformen, weil sie drei verschiedene Kunstformen thematisiert und ineinandergreifen lässt: Musik, Malerei und Prosa.

Der Klassizismus: Hummels *Gesellschaft in einer römischen Locanda*



Abbildung 2. Johann Erdmann Hummel, *Die Fermate (Gesellschaft in einer römischen Locanda)*, um 1814, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Neue Pinakothek München

Sie beginnt mit einer kurzen Beschreibung des Gemäldes *Die Fermate* oder *Gesellschaft in einer römischen Locanda* (siehe Abb. 1), das im Jahr 1814 von Johann Erdmann Hummel gemalt wurde, gefolgt von einer persönlichen Geschichte, die Theodor seinem Freund Eduard erzählt. Es lohnt sich, kurz auf das Gemälde einzugehen, bevor man die Geschichte liest. Johann Erdmann Hummel ist ein deutscher Maler gewesen und ist im Jahr 1769 geboren. Da man weiß, dass der *Klassizismus* sich zwischen 1750 und 1830 entwickelt, soll man Hummel als klassischen Maler betrachten. Der Begriff *klassisch* wird auch mit Wörtern wie *harmonisch* und *vorbildlich* verbunden, weil die Künstler der Epoche nach den Idealen der Harmonie und Totalität streben. So orientiert sich dieser Stil an antiken Formen und Motiven, die von klaren und einfachen Linien und einer strengen Geometrie geprägt sind. Andere Merkmale des *Klassizismus* sind die klassizistische Architekturelemente, das heißt Zierelementen wie zum Beispiel Lauben, die als Hintergrundbild für die Figuren im Bild dienen. Architektonische Elemente wie Säulen mit ionischen oder korinthischen Kapitellen sind auch stiltypisch. Speziell in der Architektur orientieren sich die Künstler am Stil antiker Bauten. In der

Malerei betont die Farbe lediglich die Stofflichkeit und die körperliche Plastizität der Figuren, die sich linear von ihrem Hintergrund abheben und oft blockhaft wirken. Hummels *Die Fermate (Gesellschaft in einer römischen Locanda)* folgt dem klassizistischen Kanon: Das Gemälde ist tatsächlich von einer kühlen Klarheit geprägt. Die drei Protagonisten, zwei Musikerinnen, die farbige Kleidungen tragen, und ein Geistlicher sitzen unter einer Laube. Obwohl die Umgebung dunkel ist, lassen sich verschiedene Figuren unterscheiden: ein Ritter, eine Dame mit einem Kind und zwei Kellner. Alle Figuren schauen den Hauptfiguren zu, die sich mit ihrer Musik beschäftigen. Sowohl die Nebenfiguren als auch der Geistliche haben einen besorgten Gesichtsausdruck. Ein Erzähler in der dritten Person erklärt in den ersten Zeilen der Musiknovelle *Die Fermate* den Grund für diese besorgten Gesichter: Wegen eines Fehlers hat der Geistliche die musikalische Performance der Sängerin zerstört und fürchtet, sie somit irritiert zu haben. Das Gemälde wirkt als Fotografie der Ruhe vor dem Sturm, der sich kurz danach wegen der Wut der Sängerin entfesseln wird. Obwohl Hoffmanns *Die Fermate* mit einer Erzählung in der dritten Person beginnt, die Hummels Gemälde beschreibt, wird der Kern dieser Geschichte von Theodor, also in der ersten Person, erzählt. Der Kernpunkt der Geschichte ist die persönliche und musikalische Entwicklung, die Theodor erlebte als er jünger war. Seine persönliche Geschichte ist auf komplexe Weise mit dem Gemälde verknüpft. Im Jahr 1814 stehen die zwei Charaktere Theodor und Eduard vor diesem Gemälde. „Wie durch einen Zauberschlag“²⁷ versenkt sich Theodor in die Szenerie, bis er Teil des Gemäldes wird. Tatsächlich sagt er Eduard, dass „das Bild getreu eine Szene aus meinem Leben mit völliger Porträtähnlichkeit der handelnden Personen darstellt“.²⁸ Bei einer Flasche Wein erzählt Theodor dem Freunde seine Geschichte von den zwei italienischen Frauen, Lauretta und Teresina. Mit 19 Jahren begegnet er den beiden Frauen in der deutschen Provinz. Laurettas Stimme verzaubert Theodor und er beginnt die Damen auf dem Flügel zu begleiten. Er kann sich von Lauretta nicht trennen. Er wird aber abgekanzelt, als er die letzte Fermate verdirbt. Wegen dieser Handlungswendung trennt er sich von Lauretta und beginnt mit Teresina zu arbeiten. Als zufälliger Ohrenzeuge eines Gesprächs entdeckt er, dass er lediglich ausgenutzt wird. Ohne Vorankündigung verlässt Theodor das Duo und geht seinen eigenen Lebensweg, um eine persönliche Kunsterfahrung zu erleben. Jahre später begegnet er den italienischen Schwestern in einer bekannten Szene, als Laurettas Trillo erneut zerstört wird. Diesmal ist ein Geistlicher schuldig. Am Ende verknüpft sich also Hummels Gemälde mit Theodors Erzählung: Das Gemälde fungiert als reflektierender Spiegel von Theodors Erfahrung und schließt die fast zyklische Musiknovelle ab. Reich an Kunsterfahrung sieht Theodor die zwei Schwestern mit anderen Augen.

²⁷ vgl. Hoffmann *Die Serapions-Brüder* a.o.O., S. 73

²⁸ vgl. Hoffmann *Die Serapions-Brüder* ebd.

Der Klassizismus: Ein historischer Überblick

Im 18. und 19. Jahrhundert bedeutet *klassisch* so viel wie *antik*, weil die Maler dieser Epoche sich von den römischen und griechischen Antiken inspirieren lassen. Der Klassizismus verbreitete sich ab 1760 und löste den Barock ab. Der Klassizismus ist eine Reaktion auf die ornamentale Kunst des Barock, die sich vor allem in einer kunstvollen und reichen Architektur ausprägte. Typisch für den Klassizismus war die ideologische Begeisterung, die deutliche Parallelen in der Philosophie der Aufklärung hatte: Statt eines allumfassenden Humanismus galt es nun, spezielles Wissen zu erlangen. Die Kunst sollte durch Logik und Vernunft geleitet werden. Die ersten klassizistischen Ausprägungen finden sich im späten 18. Jahrhundert. Als Begründer des Klassizismus gilt Johann Joachim Winckelmann, deutscher Archäologe, Bibliothekar und Antiquar. Unter dem Einfluss der Aufklärungsphilosophie und den archäologischen Ausgrabungen in Italien – in Pompeji und Herculaneum, die auch den Pompejanischen Stil auslösten – entwickelt er sein an der klassischen Kunst orientiertes ästhetisches Programm. Erzielt wird dabei eine grundlegende Erneuerung der Kunst. In seinem Werk *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1756) schreibt er:

Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten, und was jemand vom Homer gesagt, daß derjenige ihn bewundern lernet, der ihn wohl verstehen gelernt, gilt auch von den Kunstwerken der Alten, sonderlich der Griechen. Man muß mit ihnen, wie mit seinem Freunde, bekannt geworden sein, um den Laokoon ebenso unnachahmlich als den Homer zu finden. In solcher genauen Bekanntschaft wird man wie Nikomachos von der Helena des Zeuxis urteilen: „Nimm meine Augen“, sagte er zu einen Unwissenden, der das Bild tadeln wollte, „so wird sie dir eine Göttin scheinen.“²⁹

Die Nachahmung der Alten war für ihn der einzige Weg, um an eigener Größe zu gewinnen. Andere Kernpunkte dieses Textes sind die erzieherische Funktion der Kunst, die Vernunft, die die Sinnlichkeit kontrolliert und steuern soll, und das berühmte Begriffspaar „edle Einfalt und stille Größe“, die sich dem ornamentalen Barockstil widersetzen sollen. Winckelmann schreibt:

Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdrucke. So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele.³⁰

²⁹ Johann Joachim Winckelmann (1756): *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Dresden; Im Verlag der Waltherischen Handlung. S. 3

³⁰ Vgl. Winckelmann, a.a.O., S, 17

III. INTERMEDIALITÄT UND EKPHRASIS

Intertextualität, Transtextualität und Intermedialität

Intermedialität ist ein theoretisches Konzept, das die Beziehung zwischen verschiedenen Medien, zum Beispiel zwischen Bildern und Text oder zwischen Texten und Musik, bezeichnet. So hat sie Gabriele Rippl definiert:

Die Intermedialitätsforschung ermöglicht folglich die Untersuchung von komplexen Mechanismen der Bedeutungsbildung in und durch inter- und multimediale Konstellationen und stellt dabei das Erklärungspotential von Sprachmodellen für andere Medien wie Bilder oder Musik infrage. Zudem privilegiert sie ein ‚demokratisches‘ Vorgehen, das heißt, sie beschäftigt sich nicht ausschließlich mit hochkulturellen Kunstformen, sondern auch und gerade mit Produkten der Populärkultur und den neuen Medien.³¹

Um das Konzept der Intermedialität zu verstehen, muss man außerdem den Ursprung dieses Begriffs aus dem der Intertextualität heraus erkennen, wie Lubkoll und Neumeyer erläuterten haben:

Er kommt sowohl in theoretischen Reflexionen über die Philosophie der Künste als auch in der Analyse historischer Bezüge zwischen verschiedenen Medien [...]. Das Konzept Intermedialität hat sich aus dem der Intertextualität entwickelt und ist zum einen ein Oberbegriff geworden, der Intertextualität als eine Subkategorie umfasst, dem aber zum anderen die diversen ideologischen Ansprüche der Intertextualitätsdebatte noch anhaften.³²

Der Intertextualitätsbegriff ist im Strukturalismus und Poststrukturalismus entwickelt worden: Michail Bachtins Konzept der Dialogizität wurde zur Grundlage von Julia Kristevas Forschung *Séméiôtiké: recherches pour une sémanalyse*³³, die eine leitende Rolle in der Entwicklung des Begriffs „Intermedialität“ spielt. Bachtin vertritt die These, dass ein Dialog zwischen zwei Gesprächspartnern Dialogizität schafft. Laut Bachtin präsentiert ein Dialog keine fixierte Beziehung zwischen Zeichen und Referenten, weil die Beziehung von den verschiedenen Kulturen abhängig ist. Davon ausgehend geht Kristeva einen Schritt weiter:

Für Bachtin ist der Dialog nicht nur die vom Subjekt übernommene Sprache, sondern vielmehr eine Schreibweise (*écriture*), in der man den anderen liest, [...] So bezeichnet der Bachtinsche Dialogismus die Schreibweise zugleich

³¹Gabriele Rippl: *Intermedialität: Text/Bild-Verhältnisse*. In: Handbuch Literatur & Visuelle Kultur. Berlin, De Gruyter 2014, S. 140

³² Lubkoll, C. & Neumeyer, H. *E.T.A Hoffmann-Handbuch: Leben- Werk- Wirkung*. Stuttgart, J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung & Carl Ernst Poeschel GmbH. 2015, S. 373

³³J. Kristeva : *Le mot, le dialogue et le roman*. In : Dies : *Séméiôtiké : recherches pour une sémanalyse*, Paris, 1969 Éditions du Seuil

als Subjektivität und als Kommunikativität, oder besser gesagt als Intertextualität. [...] Jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der Intertextualität, und die poetische Sprache lässt sich zumindest als eine doppelte lesen.”³⁴

Kristeva schließt daraus, dass Texte per se intertextuell sind. Fünfzehn Jahre später entwickelt Gérard Genette in *Palimpsestes*³⁵ ein Instrumentarium zur systematischen Analyse der Beziehungen zwischen unterschiedlichen Texten.

Je dirais plutôt aujourd’hui, plus largement, que cet objet est la transtextualité, ou transcendance textuelle du texte, que je définissais déjà, grossièrement, par « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes » [...] Il me semble aujourd’hui (13 octobre 1981) percevoir cinq types de relations transtextuelles, que j’enumérerai dans un ordre approximativement croissant d’abstraction, d’implication et de globalité. Le premier a été, voici quelques années, exploré par Julia Kristeva 3, sous le nom d’intertextualité, et cette nomination nous fournit évidemment notre paradigme terminologique.³⁶

Genette benützt den Oberbegriff Transtextualität, um die Beziehungen zu anderen Texten zu beschreiben, und betrachtet den Begriff Intertextualität als eine der fünf Unterkategorien der Transtextualität. Nicht alle diese Unterkategorien werden heutzutage üblicherweise verwendet, der Begriff Intertextualität hat sich aber in der Literaturanalyse definitiv durchgesetzt und wird heutzutage häufig verwendet. Dieser Entwicklungsprozess hat eine Reihe von Studien inspiriert, die sich der Geschichte des Begriffs widmen³⁷ und die Entwicklungen der Intermedialität noch heute analysieren.

Text-Bild-Beziehungen in der Antike: Ein historischer Überblick

Obwohl der Begriff Intermedialität von Bachtin, Kristeva und Genettes Forschungen eingeführt wurde, kann man Verweise auf intermediale und intertextuelle Beziehungen auch in der Antike finden. Die alten Griechen und Römer fokussieren auf die strukturelle Ähnlichkeit von Text und Bild, Horaz’ *Ars poetica* wirkt dabei als leitendes Beispiel. Seine *Ars poetica* – auch als *Epistula ad Pisones* bekannt – wird im 1. Jahrhundert v. Chr. geschrieben. Das Traktat erklärt, wie Dichtung in ihren verschiedenen Formen verfasst wird, welche Funktion sie haben soll und wie der Dichter stilistisch

³⁴ J. Kristeva: *Wort, Dialog und Roman bei Bachtin*. In: *Literaturwissenschaft und Linguistik III*, Hg. v. J. Ihwe; Frankfurt am Main 1972, S. 345–375.

³⁵ Gérard Genette : *Palimpsestes: La Littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, coll. « Essais », 1982.

³⁶ Vgl. Genette *Palimpsestes*, a.o.O., S. 12

³⁷ Vgl. Ewa Irina O. Rajewsky : *Intermedialität*. UTB, Stuttgart, 2002

und rhetorisch verfahren soll. Wichtig ist das Prinzip „ut pictura poesis“, dass Horaz in seinem Traktat geschafft hat.

*Ut pictura poesis; erit quae, si propius stes,
te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;
haec amat obscurum, uolet haec sub luce uideri,
iudicis argutum quae non formidat acumen;
haec placuit semel, haec deciens repetita placebit.*

*Wie ein Gemälde ist die Dichtkunst; die eine wird, wenn du näher stehst,
dich mehr fesseln, und eine andere, wenn du weiter entfernt stehst;
die eine liebt das Dunkle, die andere muss man bei Sonnenlicht sehen,
die den scharfsinnigen Urteilsspruch des Richters nicht fürchtet;
die eine hat dir einmal gefallen, die andere wird's noch bei der zehnten Wiederholung³⁸.*

„Ut pictura poesis“ bedeutet dabei, dass die Malerei wie eine stumme Dichtung ist und, umgekehrt, dass die Dichtung wie die redende Malerei ist. Im 18. Jahrhundert widerspricht Gotthold Ephraim Lessing das Analogieverhältnis zwischen Kunst und Dichtung in seiner Schrift *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766). Lessing schreibt über die grundlegenden Unterschiede zwischen Dichtung und Malerei:

Die blendende Antithese des griechischen Voltaire, daß die Malerei eine stumme Poesie, und die Poesie eine redende Malerei sei, stand wohl in keinem Lehrbuche. Es war ein Einfall, wie Simonides mehrere hatte; dessen wahrer Teil so einleuchtend ist, daß man das Unbestimmte und Falsche, welches er mit sich führet, übersehen zu müssen glaubet.³⁹

Laut Lessing folgt die Dichtung dem Prinzip der Sukzessivität. Er betrachtet die Dichtung als eine Zeitkunst. Im Gegenteil folgt die Malerei dem Prinzip der Simultaneität:

Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel oder Zeichen gebraucht als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit [...]: So können neben einander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die nebeneinander, oder deren Theile nebeneinander existiren, auf einander folgende Zeichen aber, auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Theile aufeinander folgen.⁴⁰

³⁸ Q. Horatius Flaccus (13. v. Chr): *Ars Poetica*. Epistula 2,2. Abgerufen am 24. August 2022, von <https://www.lateinlehrer.net/autoren/horaz/ars-poetica>

³⁹ Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon. Oder: Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte*. Stuttgart, Reclam, 1994, S. 5

⁴⁰ vgl. Lessing *Laokoon*, a.o.O., S 115

Wenige Dekaden später wird Lessings kategoriale Trennung zwischen bildender Kunst und Dichtung von Romantikern wie Hoffmann hinterfragt oder gar umgestaltet werden. Der historische Überblick, den Gabriele Rippl's Forschung liefert, zeigt, dass die Beziehungen zwischen Text und Bild im Laufe der Jahrhunderte sehr unterschiedlich konzeptualisiert wurden.

Intermedialität in E.T.A Hoffmanns *Die Fermate*

Hoffmann hat sich thematisch und ästhetisch immer wieder von Künstlern und Kunstwerken bzw. von anderen Medien anregen lassen. Das heißt, Intermedialität steht im Vordergrund seiner literarischen Werke, die auch aus diesem Grund komplexe Bedeutungen haben. Bereits am Anfang sind Malerei, Musik und Literatur in *Die Fermate* miteinander verbunden: Mit der Beschreibung von Hummels Gemälde beginnt die Erzählung, die mit dem musikwissenschaftlichen Begriff „Fermate“ verknüpft ist. Dieser Terminus kennzeichnet in der Musiktheorie einen Ruhepunkt. Laut der *Encyklopädie der gesamten Musik-Wissenschaft für Künstler, Kunstfreunde und Gebildete* bedeutet „Fermate“ eine

mit einem Ruhezeichen (Corona, Couronne) versehene und über ihre eigentliche Geltung ausgehaltene Note oder Pause. Sie unterbricht die Taktbewegung und bringt einen Ruhepunkt in die musikalische Periode, ohne sie zu schließen. Ihre Anwendung findet sie bei Stellen, wo Verwunderung und Erstaunen ausgedrückt werden soll, oder wo die Empfindung sich durch ihre völlige Ergießung erschöpft zu haben scheint; [...] ⁴¹

⁴¹ Gathy, August (Hg.): *Musikalisches Conversations-Lexikon. Encyklopädie der gesamten Musik-Wissenschaft für Künstler, Kunstfreunde und Gebildete*. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage, Hamburg 1840. S. 125

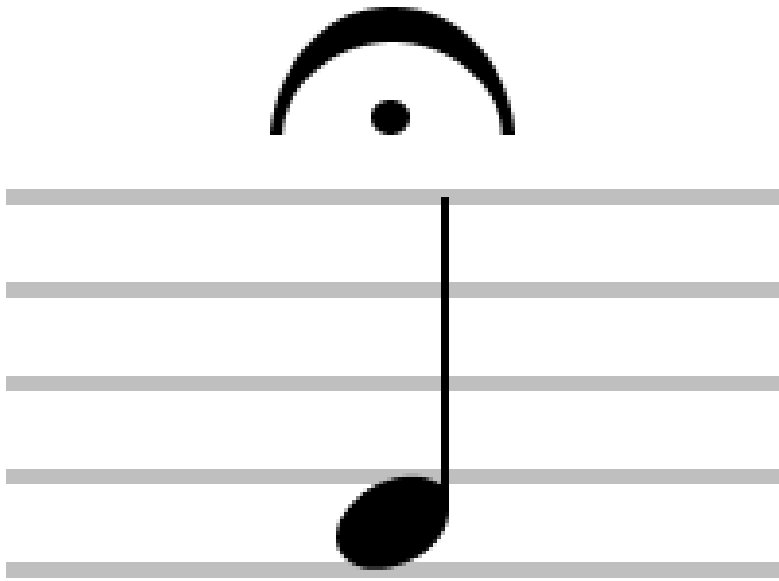


Abbildung 3 Die Fermate (Quelle: Musik Lexikon in: MusikTreff.Info)

Obwohl die Subjekte des Gemäldes drei Musiker sind und die Definition der musikalischen Fermate deutlich ist, ist die echte Verknüpfung zwischen dem Bild, der Geschichte und dem musikwissenschaftlichen Terminus am Anfang der Erzählung noch nicht klar. Das Begriffspaar „Aug‘ und Gemüt“⁴² ist der Schlüssel zu einem korrekten Verständnis dieser Verknüpfung. Die gemalte Szene, die die musikalische Initiationsgeschichte Theodors auslöst, soll „Aug‘ und Gemüt“ erlustigen, wie zu Beginn der Erzählung erläutert wird:

Hummels heitres lebenskräftiges Bild, die Gesellschaft in einer italienischen Lokanda, ist bekannt worden durch die Berliner Kunstausstellung im Herbst 1814, auf der es sich befand, Aug' und Gemüt gar vieler erlustigend. – Eine üppig verwachsene Laube – ein mit Wein und Früchten besetzter Tisch – an demselben zwei italienische Frauen einander gegenüberstehend – die eine singt, die andere spielt Chitarra – zwischen beiden hinterwärts stehend ein Abbate, der den Musikdirektor macht.⁴³

Mit diesem Begriffspaar thematisiert Hoffmann zwei unterschiedliche Möglichkeiten der Kunstbetrachtung, die zwei Lesearten des Texts implizieren. Einerseits repräsentiert Eduard den oberflächigen Betrachter – das *Aug* –, der das Bild nur lustig findet. Ironischerweise, interpretiert Eduard das Gemälde aber auch als kulinarischen Anlass, benutzt also den Geschmacksinn und den Sehsinn, die traditionell oberflächlichen Sinne sind. Er sagt:

⁴² vgl. Hoffmann *Die Serapions-Brüder* a.o.O., S. 71

⁴³ vgl. Hoffmann *Die Serapions-Brüder* Ebd

Ich möchte nur gleich hineinsteigen in die Laube und eine von den allerliebsten Korbflaschen öffnen, die mich dort vom Tische herab anlächeln. – Wahrhaftig, mir ist es, als spüre ich schon etwas von dem süßen Duft des edlen Weins. – Nein, diese Anregung darf nicht verhauchen in der kalten nüchternen Luft, die uns hier umweht. – Dem herrlichen Bilde, der Kunst, dem heitern Italia, wo hoch die Lebenslust aufglüht, zu Ehren laß uns hingehen und eine Flasche italienischen Weins ausstechen.⁴⁴

Andererseits basiert Theodors Beobachtung nicht nur auf dem Sehsinn, sondern er führt eine tiefere Analyse des Gemäldes durch. Das Bild wirkt auch auf sein *Gemüt* und erweckt seine Erinnerungen:

Theodor hatte, während Eduard dies in abgebrochenen Sätzen sprach, schweigend und tief in sich gekehrt dagestanden. »Ja, das laß uns tun!« fuhr er jetzt auf, wie aus einem Traum erwachend, aber kaum loskommen konnte er von dem Bilde, und als er, dem Freunde mechanisch folgend, sich schon an der Tür befand, warf er noch sehnsüchtige Blicke zurück nach den Sängerinnen und nach dem Abbate. [...]»Ich kann versichern,« erwiderte Theodor, »daß auch ich alles Heitere und Anmutige des lebendigen Bildes in vollem Maße genossen, aber ganz wunderbar ist es doch, daß das Bild getreu eine Szene aus meinem Leben mit völliger Porträtähnlichkeit der handelnden Personen darstellt.«⁴⁵

Theodors Kunstbetrachtung ist die einzige der beiden Möglichkeiten, die zum intermedialen Gesamtzusammenhang der Geschichte führt: Nachdem wir den Rückblick auf Theodors Jugend und auf das zweite Treffen mit den Schwestern erkannt haben, verstehen wir, dass die Hauptfigur Theodor den Reiter des Gemäldes darstellt. Aus Theodors Perspektive versteht der Leser auch, dass das Gemälde die architektonische Form des Fermate-Zeichens aufweist: Der Halbkreis des Laubendachs repräsentiert den Bogen des musikalischen Symbols (siehe Abb. 1) und der darunter gesetzte Reiter Theodor repräsentiert den Punkt der Fermate (siehe Abb. 2).

⁴⁴ vgl. Hoffmann *Die Serapions-Brüder* a.o.O., S. 72

⁴⁵ vgl. Hoffmann *Die Serapions-Brüder*, a.o.O., S. 73



Abbildung 4 Johann Erdmann Hummel, *Die Fermate (Gesellschaft in einer römischen Locanda)*, um 1814, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Neue Pinakothek München

Der intermediale Zusammenhang wird dem Leser also erst spät verdeutlicht. Das heißt, nur aus einer umgekehrten Perspektive versteht der Leser die Verbindung zwischen Text, Bild und Musik in Hoffmanns *Die Fermate*. Die Erzählung

öffnet dem Leser buchstäblich die Augen für eine neue Perspektive des Kunstverständnisses: Kunst soll nicht nur das Auge erfreuen, sondern auch das Gemüt erfassen, ein von der bloßen Oberfläche in die Tiefe gehendes Verständnis wird dem Rezipienten abverlangt. Nur so kann der Leser den vielfachen Wechsel der Perspektive in der "Fermate" begreifen, verstehen, wie sich (Bild-) Vordergrund und Hintergrund fast unmerklich verschieben und am Ende aus der 'richtigen' Perspektive den Zusammenhang Text-Bild-Musik – und buchstäblich die Fermate im Bild – erkennen.⁴⁶

⁴⁶ Windisch, K.: *Intermedialität und Synästhesie in der Literatur der Romantik*. [goethezeitportal.de](http://www.goethezeitportal.de). 2003, Abgerufen am 24. August 2022, von <http://www.goethezeitportal.de/wissen/projekttepool/intermedialitaet/autoren/eta-hoffmann/die-fermate/zusammenfassung.html>

Als Theodor vom Erzähler zum Reiter im Bild wird, wechselt die Perspektive von außen nach innen:

Kurz vorher, als ich vor zwei Jahren Rom verlassen wollte, machte ich zu Pferde einen kleinen Abstecher. Vor einer Lokanda stand ein recht freundliches Mädchen, und es fiel mir ein, wie behaglich es sein müsse, mir von dem niedlichen Kinde einen Trunk edlen Weins reichen zu lassen. Ich hielt vor der Haustüre in dem von glühenden Streiflichtern durchglänzten Laubgange. Mir schallten aus der Ferne Gesang und Chitarratöne entgegen – Ich horchte hoch auf, denn die beiden weiblichen Stimmen wirkten ganz sonderbar auf mich, seltsam gingen dunkle Erinnerungen in mir auf, die sich nicht gestalten wollten. Ich stieg vom Pferde und näherte mich langsam und auf jeden Ton lauschend der Weinlaube, aus der die Musik zu ertönen schien.⁴⁷

Ende der Geschichte wechselt Theodor erneut seine Perspektive – von innen nach außen –, weil er ein neues Selbstbewusstsein gewonnen hat. Der Fehler in der musikalischen Fermate, dass Theodor viele Jahre zuvor gemacht hat, erlaubte ihm sich persönlich und beruflich zu entwickeln. Er sagt:

Das einzige, was ich mir erlaubte, war, dem Abbate zu erzählen, wie vor mehreren Jahren mir auch in einer Anfossischen Arie ein ganz gleicher Unfall begegnet, wie heute ihm. Ich drängte mein ganzes Beisammensein mit den Schwestern in die tragikomische Szene hinein und ließ, kräftige Seitenhiebe austeilend, die Schwestern das Übergewicht fühlen, das die an mancher Lebens- und Kunsterfahrung reichen Jahre mir über sie gegeben hatten. ›Und gut war es doch,‹ schloß ich, ›daß ich hineinschlug in die Fermate, denn das Ding war angelegt auf ewige Zeiten, und ich glaube, ließ ich die Sängerin gewähren, so säß ich noch am Flügel.⁴⁸

Jetzt beurteilt er seine Jugenderfahrung mit Humor, aber auch mit Desillusionierung, weil er die gealterten Sängerrinnen in einem anderen Licht sieht. Er sagt:

Der Zauber ist vernichtet, und die innere Melodie, sonst Herrliches verkündend, wird zur Klage über eine zerbrochene Suppenschüssel oder einen Tintenfleck in neuer Wäsche. – Glückliche ist der Komponist zu preisen, der niemals mehr im irdischen Leben die wiederschaut, die mit geheimnisvoller Kraft seine innere Musik zu entzünden wußte. Mag der Jüngling sich heftig bewegen in Liebesqual und Verzweiflung, wenn die holde Zauberin von ihm geschieden, ihre Gestalt wird ein himmelherrlicher Ton, und der lebt fort in ewiger Jugendfülle und Schönheit, und aus ihm werden die Melodien geboren, die nur sie und wieder sie sind. Was ist sie denn nun aber anders als das höchste Ideal, das aus dem Innern heraus sich in der äußern fremden Gestalt spiegelt.⁴⁹

⁴⁷ vgl. Hoffmann *Die Serapions-Brüder a.o.O.*, S. 89

⁴⁸ vgl. Hoffmann *Die Serapions-Brüder a.o.O.*, S. 90

⁴⁹ vgl. Hoffmann *Die Serapions-Brüder, a.o.O.*, S. 93

Theodors Erfahrung scheint so unmöglich, dass die Grenze zwischen Realität und Fantasie gelöscht wird: Die Figuren dieser Geschichte bewegen sich in einer spannungsreichen Doppelsexistenz zwischen Wirklichkeit und Kunstwelten und das Prinzip der Duplizität ist implizit angewendet. Am Ende begreift Eduard den Sinn dieser Doppelsexistenz zwischen Kunst und Wirklichkeit und sagt: „Sonderbar, aber ziemlich plausibel“⁵⁰.

Ekphrasis in E.T.A Hoffmanns *Die Fermate*

Die Serapiontiker erzählen keine mündliche Geschichte, sondern verlesen die Manuskripte, die sie selbst verfasst haben (siehe Kap. II). *Die Fermate* beginnt mit einer Erzählung in der dritten Person. Dieser heterodiegetische Erzähler ist einer der sechs Freunde, die zur Rahmenerzählung der Sammlung gehören. Er liest die Geschichte vor und führt die Ekphrasis des Gemäldes durch. In der vom Serapiontiker vorgelesenen Geschichte hat Theodor die Funktion des autodiegetischen Erzählers: Er nimmt an der Erzählung teil und kommt darin als Hauptfigur vor. Die Geschichte vermengt drei Künste miteinander: Musik, Erzählliteratur und Malerei, die seine komplexe Handlung verwirren. In den Worten William Kumbiers:

Die Fermate more ambitiously intensifies compositional dynamics also by involving a third art, painting, in addition to the arts of narrative and music. More precisely, beyond the interimplications of music and narrative Hoffmann typically develops, the story draws meanings both from a hypostasized painting – or at least one that most readers can only imagine, despite the fact that it corresponds to an actual painting Hoffmann knew and can be sought out – and, crucially, from ekphrasis, the verbal description and elaboration of that hypostasized painting.⁵¹

Um das Konzept der Ekphrasis in *Die Fermate* zu verstehen, muss man erst die Bedeutung des Begriffs „Ekphrasis“ analysieren. In *Museum of Word. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, James A. W. Heffernan beschreibt das Konzept der Ekphrasis:

*If ekphrasis is to be defined as a mode, the definition must be sharp enough to identify a distinguishable body of literature and yet also elastic enough to reach from classicism to post-modernism, from Homer to Ashbery. As the point of departure for my own theory of ekphrasis, I propose a definition simple in form but complex in its implications: ekphrasis is the verbal representation of visual representation.*⁵²

⁵⁰ vgl. Hoffmann *Die Serapions-Brüder* ebd.

⁵¹ Kumbier, W: „Besonnenheit“, *Ekphrasis and the Disappearing Subject in E.T.A Hoffmann's "Die Fermate"*. In: *Criticism*, Summer 2001, Vol. 43, No. 3 (Summer 2001), pp. 328

⁵² A. W. Heffernan: *Museum of Word. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago, Illinois University of Chicago Press; 2004 S. 3

Ekphrasis gibt der Geschichte Bewegung und kontextualisiert das Gemälde: Sie erzählt was das Gemälde allein nicht erzählen kann. Die Ekphrasis in *Die Fermate* fungiert als Einführung der Erzählung und fixiert Theodors Figur in seiner Geschichte: Dank der Ekphrasis ist Theodor selbst bereits im Gemälde anwesend, was der Leser aber erst später erfährt. Theodor erzählt eine persönliche Erfahrung, die das im Gemälde Dargestellte widerspiegelt. Kumbier erklärt:

The painting that provokes *Die Fermate* opens, if only for an instant, the shutter possibility that something has escaped that authorial control and must be circumscribed by a more comprehensive, more resourceful fictional figuration. [...] Through the ekphrasis Hoffmann creates, which is only voiced through Theodor's reading, Hoffmann usurps the privileged artistic perspective of Hummel, whose painting disappears into the narrative context Hoffmann spins around like cotton candy.⁵³

Ekphrasis und Intermedialität sind in der Geschichte demnach verknüpft. Obwohl die Ekphrasis sich am Anfang der Geschichte befindet, versteht der Leser jedoch erst am Ende der Erzählung, dass Theodor Teil des Gemäldes ist. Der intermediale Zusammenhang wird dem Leser also erst spät verdeutlicht. Das heißt, nur aus einer umgekehrten Perspektive versteht der Leser die Geschichte.

⁵³ Kumbier, „Besonnenheit“, a.a.O.S. 338

FAZIT

Der Kernpunkt meine BA-Arbeit befindet sich in dem dritten Kapitel, in dem die Analyse der Intermedialität und Ekphrasis zwischen dem Gemälde Hummels und der musikalischen Novelle Hoffmanns vertieft wird. Hier habe ich die Anwesenheit von Intermedialität und Ekphrasis ausführlich untersucht. Intermedialität ist ein theoretisches Konzept, das die Beziehung zwischen verschiedenen Medien bezeichnet. Da Hoffmanns Musiknovelle drei verschiedene Kunstformen – Musik, Kunst und Literatur – miteinander ins Verhältnis bringt, behauptete man zu Recht die Anwesenheit der Intermedialität in *Die Fermate*. Was für den Leser schwierig zu verstehen ist, ist auf welche Weise sich die Figur Theodors mit dem Gemälde verknüpfte. Das Konzept der Ekphrasis erklärt die Verknüpfung zwischen Theodors persönlicher Erfahrung und Hummels Gemälde: Die Ekphrasis in *Die Fermate* fungiert nämlich als Einstieg in die Erzählung und fixiert Theodors Figur in seiner Geschichte. Das Problem ist jedoch, dass der Leser erst am Ende der Erzählung diese Verknüpfung überhaupt versteht. Die Intermedialität lässt sich außerdem nicht nur zwischen dem Gemälde und der Novelle, sondern auch zwischen dieser und der Musik verorten. Obwohl das Gemälde als Rahmen der Erzählung fungiert, ist die Musik am wichtigsten. Theodor konfrontiert sich sowohl mit dem Gemälde als auch mit der Musik, die eine entscheidende Rolle in seiner persönlichen Entwicklung spielt: Der Fehler während der musikalischen Fermate, den Theodor gemacht hat, zerstört zwar zuerst sein Verhältnis zu den beiden italienischen Musikerinnen, erlaubt ihm jedoch auf lange Sicht, sich persönlich und beruflich zu entwickeln. Das Gemälde und die Musik sind auch miteinander verknüpft, weil das Gemälde die architektonische Form des Fermate-Zeichens aufweist. Der Halbkreis des Laubendachs des Gemäldes repräsentiert den Bogen des musikalischen Symbols und der darunter gesetzte Reiter repräsentiert den Punkt der Fermate. Die Intermedialität in *Die Fermate* ist somit nicht ein-, sondern vielseitig. Nicht nur weist meine Untersuchung die Anwesenheit von Ekphrasis und Intermedialität in *Die Fermate* nach, sondern sie enthält auch die detaillierten Analysen dieser beiden Begriffe, um dem Leser eine klare Erklärung von Hoffmanns komplexer Erzählung zu geben. Ekphrasis und Intermedialität spielen die wichtigste Rolle in Hoffmanns *Die Fermate* und nur aus einer umgekehrten Perspektive versteht der Leser völlig die Geschichte.

QUELLEN

Bücher

A. W. Heffernan: *Museum of Word. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago, Illinois University of Chicago Press; 2004

Brown, H. M.: *E. T. A. Hoffmann and the Serapiontic Principle: Critique and Creativity. Studies in German Literature, Linguistics, and Culture*. Rochester, NY: Camden House, 2006. In: Clason, C. R. (2011): *Goethe Yearbook*. Rochester Vol.18, (2011) 333-334.

E.T.A HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus: [Rezension der 5. Symphonie von Ludwig van Beethoven.] In: *Allgemeine musikalische Zeitung* 12 (1810), Nr. 40, Sp. 630–642 u. Nr. 41, Sp. 652–659. Digitale Edition von Jochen A. Bär. Vechta 2014. (Quellen zur Literatur- und Kunstreflexion des 18. und 19. Jahrhunderts, Reihe A, Nr. 1094.)

E.T.A Hoffmann: *Die Serapions-Brüder*. 1819 Hg von W. Segebrecht und U. Segebrecht, Frankfurt am Main 2008, Deutscher Klassiker Verlag

Gabriele Rippl: *Intermedialität: Text/Bild-Verhältnisse*. In: *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. Berlin, De Gruyter 2014

Gathy, August (Hg.): *Musikalisches Conversations-Lexikon. Encyclopädie der gesammten Musik-Wissenschaft für Künstler, Kunstfreunde und Gebildete*. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage, Hamburg 1840.

Gerard Genette: *Palimpsestes: La Littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, coll. « Essais », 1982.

Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon. Oder: Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte*. Stuttgart, Reclam, 1994

Johann Joachim Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Dresden; Im Verlag der Waltherischen Handlung, 1756

Kremer, D.: *E.T.A Hoffmann: Leben-Werk-Wirkung. 2., erweiterte Auflage*. Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/ New York, 2010

J. Kristeva: *Le mot, le dialogue et le roman*. In : Dies.: *Séméiotiké: recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969

J. Kristeva: *Wort, Dialog und Roman bei Bachtin*. In: *Literaturwissenschaft und Linguistik III*, Hg. v. J. Ihwe; Frankfurt am Main 1972, S. 345–375.

Lubkoll, C. & Neumeyer, H.: *E.T.A Hoffmann-Handbuch: Leben- Werk- Wirkung*. Stuttgart, J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung & Carl Ernst Poeschel GmbH, 2015

Novalis an den Bruder Karl. In: *Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Hg von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Zweite, nach den Handschriften ergänzte, erweiterte und verbesserte Auflage in vier Bänden und einem Begleitband. Vierter Band: *Tagebücher, Briefwechsel, Zeitgenössische Zeugnisse*. Stuttgart 1975, S. 251-253

Novalis: *Heinrich von Ofterdingen. Ein nachgelassener Roman.* Berlin, Realschulbuchhandlung, 1802

Röder, B.: *A Study of The Major Novellas of E.T.A Hoffmann.* Rochester: NY, Camden House, 2003

Schlegel, F. *Athenäum Fragmente 53.* In *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe, Band 2,* München, Paderborn, Wien, Zürich 1967, S. 165-256. Erstdruck in: *Athenäum* (Berlin), 1. Bd., 2. Stück, 1798.

Schlegel, Friedrich von. & Behler, Ernst. & Eichner, Hans. & Anstett, Jean-Jacques, 1958. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe.* München: F. Schöningh

Zeitschriftenartikel

Kumbier, W. "Besonnenheit", *Ekphrasis and the Disappearing Subject in E.T.A Hoffmann's "Die Fermate"*. In: *Criticism, Summer 2001*, Vol. 43, No. 3 (Summer 2001),

McGalthery, J. M.: *Der Himmel Hängt ihm voller Geigen: E.T.A Hoffmann's Rat Krespel, Die Fermate and Der Baron von B.* In: *The German Quarterly*, Mar., 1978, Vol. 51, No. 2 (Mar., 1978), pp. 135-149.

Online-Quellen

E.T.A Hoffmann-Gesellschaft abgerufen am 24.08.22 von <https://etahg.de/>

Krunic, D. *Integration von Elementen der Bildenden Kunst und der Musik dargestellt an E.T.A Hoffmanns "Die Fermate"*. 2002, Abgerufen am 24.08.22 von <http://www.goethezeitportal.de/wissen/projektetapool/intermedialitaet/autoren/eta-hoffmann/die-fermate.html>

Q. Horatius Flaccus: *Ars Poetica.* Epistula 2,2. 13. v. Chr. Abgerufen am 24.08. 22, von <https://www.lateinlehrer.net/autoren/horaz/ars-poetica>

Windisch, K. *Intermedialität und Synästhesie in der Literatur der Romantik.* 2003

[goethezeitportal.de](http://www.goethezeitportal.de). Abgerufen am 24. 08.22 von

<http://www.goethezeitportal.de/wissen/projektetapool/intermedialitaet/autoren/eta-hoffmann/die-fermate/zusammenfassung.html>

Wortwuchs.net: *Ironie* abgerufen am 24. 08.22 von

<https://wortwuchs.net/stilmittel/ironie/#:~:text=Der%20Begriff%20l%C3%A4sst%20sich%20aus,Gegenteil%20dieser%20Aussage%20gemeint%20ist>

La mia tesi analizza il racconto *Die Fermate* dello scrittore ed artista a tutto tondo Ernst Theodor Amadeus Hoffmann e il dipinto di Johann Erdmann Hummel *Gesellschaft in einer römischen Locanda*, per dimostrare la presenza di Intermedialità ed Ekphrasis nella correlazione tra le due opere considerate. La scelta di realizzare il mio lavoro in lingua tedesca è giustificata dal fatto che nella traduzione di opere letterarie si corre spesso il rischio di perdere la forza evocativa delle parole. Il primo capitolo introduce il contesto storico europeo della prima parte del XIX secolo. La vita dell'autore viene descritta parallelamente a quella di Napoleone Bonaparte. Particolare attenzione viene dedicata anche alle guerre napoleoniche, poiché il piano di conquista del generale francese condizionò particolarmente la vita di Hoffmann. Oltre alla contestualizzazione storica, il primo capitolo presenta anche quella letteraria; il secondo paragrafo è, infatti, dedicato alla nascita del romanticismo e approfondisce due dei termini più importanti per questo movimento: l'ironia e la nostalgia romantica. Sebbene Hoffmann sia appartenuto alla seconda generazione di romantici, la prima parte del movimento ha influenzato molto la sua produzione artistico-letteraria. Il primo capitolo si conclude con un paragrafo dedicato alla passione di Hoffmann per la musica e in particolare per Beethoven. Il secondo capitolo riguarda la raccolta di novelle di Hoffmann *Die Serapionsbrüder*, che porta lo stesso nome del circolo di letterati di cui Hoffmann faceva parte nella prima metà del 1800, e che ispirò la cornice narrativa della successiva raccolta. Il capitolo mette poi a confronto il *Decamerone* di Boccaccio e l'opera in questione. Si conclude, infine, con il riassunto della trama di *Die Fermate* e l'analisi del dipinto di Hummel, seguita da un approfondimento sul Classicismo, la corrente artistica a cui il pittore appartenne. Nel terzo capitolo viene inizialmente condotta un'analisi più approfondita del concetto di intermedialità; nel primo paragrafo vengono prese in considerazione l'origine del termine e la presenza dell'intermedialità nelle opere dello scrittore antico Orazio e di Johann Joachim Winckelmann, per poi analizzare la sua concettualizzazione nelle teorie letterarie del Novecento (Kristeva, Bachtin, Genette). L'intermedialità in *Die Fermate* non si realizza solamente tra pittura e scrittura, ma anche tra scrittura e musica. La musica gioca un ruolo fondamentale nella novella: l'errore commesso da Theodor durante la cadenza musicale eseguita da Lauretta rappresenta, infatti, la svolta decisiva per la carriera del protagonista. Senza tale errore Theodor non sarebbe diventato il musicista che è a fine novella. Grazie alla musica Theodor intraprende un percorso di crescita personale, che influenza anche la sua carriera da compositore. L'intermedialità si realizza anche tra dipinto e musica, poiché l'arco della locanda del dipinto di Hummel richiama la parte superiore del simbolo della cadenza musicale; il cavaliere sullo sfondo del dipinto ricorda invece il punto, ovvero la parte inferiore, dello stesso simbolo. Si può quindi confermare che l'intermedialità in *Die Fermate* non sia unilaterale, bensì

multilaterale. Il capitolo si conclude con un paragrafo dedicato all'analisi del concetto di ekhprasis e al ruolo che gioca nel racconto hoffmanniano.