



AV

Komparatistik

Jahrbuch
der Deutschen Gesellschaft
für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft

2017

Aus dem Inhalt: Joachim Harst, Christian Moser, Linda Simonis: Languages of Theory. Introduction • Maria Boletsi: Towards a Visual Middle Voice. Crisis, Dispossession, and Spectrality in Spain's Hologram Protest • Peter Brandes: Poetics of the Bed. Narrated Everydayness as Language of Theory • Annette Simonis: Stephen Greenblatt and the Making of a New Philology of Culture • Dagmar Reichardt: Creating Notions of Transculturality. The Work of Fernando Ortiz and his Impact on Europe • Michael Eggers: Topics of Theory and the Rhetoric of Bruno Latour • Nicolas Pethes: Philological Paperwork. The Question of Theory within a Praxeological Perspective on Literary Scholarship • Achim Geisenhanslüke: Philological Understanding in the Era After Theory • Joachim Harst: Borges: Philology as Poetry • Regine Strätling: The ›Love of words‹ and the Anti-Philological Stance in Roland Barthes' »S/Z« • Markus Winkler: Genealogy and Philology • Christian Moser: Language and Liability in Eighteenth-Century Theories of the Origin of Culture and Society (Goguet, Smith, Rousseau) • Linda Simonis: The Language of Commitment. The Oath and its Implications for Literary Theory • Kathrin Schödel: Political Speech Acts? Jacques Rancière's Theories and a Political Philology of Current Discourses of Migration • Helmut Pillau: »Ein großer weltlicher Staatsmann wider alle Wahrscheinlichkeiten.« Gertrud Kolmar und Jean-Clément Martin über Robespierre • Pauline Preisler: Die abstrakte Illustration. Paul Klees »Hoffmanneske Märchenszene« und E. T. A. Hoffmanns »Der Goldene Topf« • Nachruf, Rezensionen.

Komparatistik 2017



AISTHESIS VERLAG



ISBN 978-3-8498-1292-8
ISSN 1432-5306

AV

Komparatistik

Jahrbuch
der Deutschen Gesellschaft
für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft

2017

Herausgegeben im Auftrag des Vorstands
der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine
und Vergleichende Literaturwissenschaft
von Joachim Harst, Christian Moser und Linda Simonis

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2018



ICLA 2016
VIENNA

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Redaktion: Joachim Harst

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2018
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1292-8
ISSN 1432-5306
www.aisthesis.de

Inhaltsverzeichnis

Joachim Harst / Christian Moser / Linda Simonis Vorwort	9
NACHRUF	
Sandro Moraldo Komparatist mit Leidenschaft – Nachruf auf Remo Ceserani	11
THEMENSCHWERPUNKT: THE LANGUAGES OF THEORY	
Joachim Harst, Christian Moser, Linda Simonis Languages of Theory. Introduction	15
Maria Boletsi Towards a Visual Middle Voice. Crisis, Dispossession, and Spectrality in Spain’s Hologram Protest	19
Peter Brandes Poetics of the Bed. Narrated Everydayness as Language of Theory	37
Annette Simonis Stephen Greenblatt and the Making of a New Philology of Culture	53
Dagmar Reichardt Creating Notions of Transculturality. The Work of Fernando Ortiz and his Impact on Europe	67
Michael Eggers Topics of Theory and the Rhetoric of Bruno Latour	83
Nicolas Pethes Philological Paperwork. The Question of Theory within a Praxeological Perspective on Literary Scholarship	99
Achim Geisenhanslüke Philological Understanding in the Era After Theory	113

Joachim Harst	
Borges: Philology as Poetry	123
Regine Strätling	
The ‘Love of words’ and the Anti-Philological Stance in Roland Barthes’ <i>S/Z</i>	139
Markus Winkler	
Genealogy and Philology	153
Christian Moser	
Language and Liability in Eighteenth-Century Theories of the Origin of Culture and Society (Goguet, Smith, Rousseau)	163
Linda Simonis	
The Language of Commitment. The Oath and its Implications for Literary Theory	185
Kathrin Schödel	
Political Speech Acts? Jacques Rancière’s Theories and a Political Philology of Current Discourses of Migration	201

WEITERE BEITRÄGE

Helmut Pillau	
„Ein großer weltlicher Staatsmann wider alle Wahrscheinlichkeiten.“ Gertrud Kolmar und Jean-Clément Martin über Robespierre	221
Pauline Preisler	
Die abstrakte Illustration. Paul Klees <i>Hoffmanneske Märchenscene</i> und E. T. A. Hoffmanns <i>Der Goldene Topf</i>	245

REZENSIONEN

Markus Schleich, Jonas Nesselhauf. <i>Fernsehserien. Geschichte, Theorie, Narration</i> (Kathrin Ackermann-Pojtinger)	263
<i>Primitivismus intermedial.</i> (von Björn Bertrams)	266
Julia Bohnengel. <i>Das gegessene Herz. Eine europäische Kulturgeschichte vom Mittelalter bis zum 19. Jahrhundert: Herzmärs – Le cœur mangé – Il cuore mangiato – The eaten heart</i> (von Albert Gier)	270

<i>Funktionen der Fantastik. Neue Formen des Weltbezugs von Literatur und Film nach 1945</i> (von Eva Gillhuber)	276
Solvejg Nitzke. <i>Die Produktion der Katastrophe. Das Tunguska-Ereignis und die Programme der Moderne</i> (von Stephanie Heimgartner)	280
Claudia Lillge. <i>Arbeit. Eine Literatur- und Mediengeschichte Großbritanniens</i> (von Julia Hoydis)	282
Paul Strohmaier. <i>Diesseits der Sprache. Immanenz als Paradigma in der Lyrik der Moderne (Valéry, Montale, Pessoa)</i> (von Milan Herold)	285
<i>Neue Realismen in der Gegenwartsliteratur</i> (von Michael Navratil)	288
Steffen Röhrs. <i>Körper als Geschichte(n). Geschichtsreflexionen und Körperdarstellungen in der deutschsprachigen Erzählliteratur (1981-2012)</i> (von Jonas Nesselhauf)	294
<i>Theorie erzählen. Raconter la théorie. Narrating Theory. Fiktionalisierte Literaturtheorie im Roman</i> (von Beatrice Nickel)	296
<i>Extreme Erfahrungen. Grenzen des Erlebens und der Darstellung</i> (von Solvejg Nitzke)	299
<i>Spielräume und Raumspiele in der Literatur</i> (von Eckhard Lobsien)	302
Melanie Rohner. <i>Farbbekennnisse. Postkoloniale Perspektiven auf Max Frischs Stiller und Homo faber</i> (von Iulia-Karin Patrut)	306
Christian Moser/Regine Strätling (Hg.). <i>Sich selbst aufs Spiel setzen. Spiel als Technik und Medium von Subjektivierung</i> (von Laetitia Rimpau)	311
<i>Die Renaissancen des Kitsch</i> (von Franziska Thiel)	318
Reinhard M. Möller. <i>Situationen des Fremden. Ästhetik und Reiseliteratur im späten 18. Jahrhundert</i> (von Sandra Vlasta)	323
Michael Eggers. <i>Vergleichendes Erkennen. Zur Wissenschaftsgeschichte und Epistemologie des Vergleichs und zur Genealogie der Komparatistik</i> (von Carsten Zelle)	327
<i>Nach Szondi. Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Freien Universität Berlin 1965-2015</i> (von Carsten Zelle)	333
<i>The Cambridge Companion to the Literature of Berlin</i> (von Gianna Zocco)	336

BUCHVORSTELLUNG

Sabine Mainberger/Esther Ramharter (Hg.): <i>Linienwissen und Liniendenken</i>	343
Beiträgerinnen und Beiträger der Ausgabe 2017	346

Pauline Preisler

Die abstrakte Illustration

Paul Klees *Hoffmanneske Märchenszene* und E. T. A. Hoffmanns
Der Goldene Topf

Die Illustration als intermediales Phänomen

Die Erzählungen E. T. A. Hoffmanns haben seit jeher bildende Künstler fasziniert, mit über 3000 Illustrationen von Künstlern des In- und Auslandes zählt er zu „den meist illustrierten Autoren der Weltliteratur“.¹ Dennoch sind diese Illustrationen bislang kaum aus medienkomparatistischer Sicht untersucht worden. Wie wird die Hoffmann'sche Erzählweise in das bildliche Medium übersetzt? Dieser Frage, die vorliegender Aufsatz sich stellt, ist noch kaum einer nachgegangen. Selbst über die Zeichnungen Alfred Kubins zu den *Nachtstücken*, die wohl als ähnlich kongenial zu bezeichnen sind wie die Liedkompositionen Robert Schumanns zu Gedichten Eichendorffs, findet sich nur ein einziger Beitrag, der seinen Gegenstand aus psychoanalytischer Perspektive beleuchtet.² Und auch Elke Riemer, deren Monographie im E. T. A. Hoffmann-Portal als „Standardwerk“³ auf diesem Gebiet bezeichnet wird, legt ihren Überlegungen keine theoretische Reflexion über das Bild-Text-Verhältnis zugrunde, obwohl dieses laut Einleitung im Mittelpunkt der Untersuchung stehen soll.⁴ Anders geht Reinhard Heinritz in der Einführung des Sammelbandes *Buchillustrationen als Kunstform* vor. Im Rekurs auf A. W. Schlegels Flaxman-Aufsatz setzt er eine dialogische, gleichberechtigte Beziehung zwischen Text und Bild voraus⁵ und bezeichnet die Illustration als „Medienwechsel“⁶, ohne den Begriff des Mediums zu definieren.

Wenn von einem Medienwechsel die Rede ist, sollte jedoch die Bedeutung des Medienbegriffs klar sein, da dieser viele unterschiedliche Konzepte auf den

1 Elke Riemer. *E. T. A. Hoffmann und seine Illustratoren*. Hildesheim: Gerstenberg, 1976. S. 11.

2 Vgl. Gerlinde Gehrig. *Sandmann und Geierkind. Phantastische Diskurse im Werk Alfred Kubins*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2004.

3 Vgl. E. T. A. Hoffmann-Portal <<http://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/erforschen/rezeption/illustrationsgeschichte/>> (letzter Aufruf: 29.10.2017).

4 Vgl. Riemer. *Hoffmann und seine Illustratoren* (wie Anm. 1). S. 11. Auch in ihrem aktuellen Beitrag im E. T. A. Hoffmann-Portal klammert Riemer die Intermedialität der Illustration aus und liefert vielmehr einen Überblick über die bildkünstlerischen Auseinandersetzungen mit Hoffmanns Erzählungen. Vgl. E. T. A. Hoffmann-Portal (wie Anm. 3). Letzter Aufruf: 29.10.2017.

5 Vgl. Reinhard Heinritz. „Einführung: Buchillustration als künstlerisches Genre“. *Buchillustration als Kunstform. Fritz Fischer zu E. T. A. Hoffmann und Jean Paul*. Hg. Reinhard Heinritz. Frankfurt a. M. [u. a.]: Peter Lang, 1999. S. 11-28, hier S. 15-19.

6 Ebd. S. 12.

Plan gerufen hat. Ich beziehe mich hier auf den Ansatz Lars Elleströms, der das Medium als „a complex of interrelated facets – the technical, the modal and the qualifying aspects“⁷ betrachtet. Modalität meint Elleström zufolge die latenten Eigenschaften eines Mediums, die sich auf seine semiotische, zeitlich-räumliche, sensorische und materielle Dimension beziehen.⁸ Konkret manifestieren sie sich in einer materiellen Form, die Elleström als *technical medium*⁹ bezeichnet. Die materielle Modalität und das technische Medium hängen also eng miteinander zusammen, der Übergang zwischen beiden Kategorien ist fließend. Dennoch plädiert Elleström dafür, sie zu unterscheiden: „[...] the material modality of sculpture consists of (an idea of) extended, generally solid materiality that can be realized by technical media such as bronze, stone or plaster.“¹⁰ Das technische Medium entspricht somit dem Begriff der *medial configuration*¹¹ nach Irina Rajewski.

Ähnlich wie Rajewski fordert auch Elleström eine Differenzierung zwischen den einzelnen Medien. Denn wenn Intermedialität, zu deren Erscheinungsformen Rajewski auch den bereits erwähnten Medienwechsel zählt¹², als eine Interaktion *zwischen* Medien verstanden wird, müssen die medialen Grenzen, die dabei überschritten werden, zunächst definiert werden.¹³ Dies bedeutet aber keineswegs, dass die Modalität eines Mediums einseitig zu betrachten ist. So betont Elleström, dass jedes Medium hinsichtlich seiner semiotischen und zeitlich-räumlichen Modalität unterschiedliche Modi integriert.¹⁴

Das Konzept von Lessing, der Malerei als eine Raum- und Dichtung als eine Zeitkunst definiert¹⁵, zählt daher nicht zu den aktuellen Medienbegriffen, sondern drückt vielmehr ästhetische Vorstellungen aus, die im Kontext des Auf-

7 Lars Elleström. „The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations“. *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Hg. Lars Elleström. Basingstoke [u. a.]: Palgrave Macmillan, 2010. S. 11-48, hier S. 37.

8 Vgl. ebd. S. 17-24.

9 Vgl. ebd. S. 17.

10 Ebd. S. 30.

11 Vgl. Irina O. Rajewski. „Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality“. *Media Borders, Multimodality and Intermediality* (wie Anm. 7). S. 51-68, hier S. 53.

12 Vgl. ebd. S. 55.

13 Vgl. ebd. S. 52. Vgl. auch Elleström. „The Modalities of Media“ (wie Anm. 7). S. 27f.

14 Vgl. Elleström. „The Modalities of Media“ (wie Anm. 7). S. 24. Für „a more precise differentiation of mixtures“ plädiert auch Mitchell, der dadurch seine ehemalige Kritik an der Mediengrenze neu formuliert (W.J.T. Mitchell. „There are no visual media“. *Media Art Histories*. Hg. Oliver Grau. Cambridge/Massachusetts/London: The MIT Press, 2007. S. 395-406, hier S. 399). So heißt es in dem bereits zitierten Aufsatz von 2007: „All media are, *from the standpoint of sensory modality*, „mixed media““ (ebd. S. 395, Hervorhebung P. Preisler). Medien zu unterscheiden bedeutet somit herauszufinden, wie sich die einzelnen Exemplare unterschiedlich konstituieren (vgl. ebd. S. 399).

15 Vgl. Gotthold Ephraim Lessing. „Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“. *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Bd. 5/2. Hg. Wilfried Barner. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1990. S. 11-321.

klärungsklassizismus verankert sind. Medien bestehen also nicht nur aus modalen und technischen Aspekten. Sie sind nämlich ebenfalls Teil historischer und soziokultureller Zusammenhänge, was Elleström als *contextual qualifying aspect* bezeichnet.¹⁶ Der Kontext des Mediums ist verbunden mit seiner Entstehung, legt seinen Gebrauch, seine Funktion fest. Und, wie sich am Beispiel von *Laokoon* demonstrieren lässt, zeigen sich in bestimmten historischen Kontexten Kriterien, anhand derer Medien definiert werden. Dies nennt Elleström *operational qualifying aspect*.¹⁷

Lessings Ansatz findet seinen Nachhall in vielen Untersuchungen der Illustration. So charakterisiert z. B. Christina Ionescu Bilder als statisch und synchron, während sie Texte als dynamisch und diachron beschreibt.¹⁸ Problematisch ist dabei jedoch, dass sie den historischen Rahmen dieser Definitionen nicht bedenkt, die, wie bereits erwähnt, nicht mehr aktuell sind. Denn aus heutiger Sicht scheint Ionescus Gegenüberstellung fragwürdig, da sie nicht zwischen der Materialität und dem Rezeptionsprozess der Medien differenziert. Verglichen mit einer Theateraufführung sind sowohl das Bild als auch der Text von der materiellen Modalität her konstant. Die Wahrnehmung und Interpretation beider Medien entfaltet sich hingegen in der Zeit. Mit Recht bemerkt daher E. H. Gombrich, dass es dem menschlichen Auge kaum möglich sei, den Aufbau eines Bildes mit einem Blick zu erfassen.¹⁹ Darüber hinaus gestalten sich Rezeptionsvorgänge komplexer, als bei Lessing dargestellt. Denn Eindrücke folgen in der Wahrnehmung nicht aufeinander wie die Perlen einer Kette. Vielmehr bilden sie im Akt der Pro- und Retention eine Einheit. Somit sind auch Augenblicke nicht isolierbar, sondern immer verbunden mit voraus- und zurückdeutenden Gedächtnisprozessen, deren Schilderung Gombrich in Augustinus *Confessiones* beobachtet.²⁰ Der prägnanteste Augenblick einer Erzählung, den der Illustrator

16 Vgl. Elleström. „The Modalities of Media“ (wie Anm. 7). S. 24.

17 Vgl. ebd. S. 25. Wenn im Folgenden von einem „Text“ die Rede ist, verstehe ich diesen Begriff nicht im Sinne Elleströms, der „Text“ als *basic medium* auffasst. Im Gegensatz zum *qualified medium* definiert sich das *basic medium* weitgehend über die vier Modalitäten. Die *qualifying aspects of media* spielen dabei laut Elleström keine große Rolle (vgl. ebd. S. 27). – Es mag zwar stimmen, dass der Begriff „Literatur“ im Gegensatz zum Begriff „Text“ ästhetische Kriterien involviert. Dennoch hat sich der alphabetische Text in einem bestimmten kulturellen Rahmen entwickelt und wird durch Lesen und Schreiben in kulturelle Praktiken eingebunden. Somit fußt ein „Text“ meiner Ansicht nach sowohl auf den vier Modalitäten als auch auf *qualifying aspects*.

18 Vgl. Christina Ionescu. „Introduction. Towards a Reconfiguration of the Visual Periphery of the Text in the Eighteenth-Century Illustrated Book“. *Book Illustration in the Long Eighteenth-Century: Reconfiguring the Visual Periphery of the Text*. Hg. Christina Ionescu. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2011. S. 1-50, hier S. 36.

19 Vgl. E. H. Gombrich. „Moment and Movement in Art“. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 27 (1964): S. 293-306, hier S. 301.

20 Vgl. ebd. S. 298-300.

laut Lessing darstellen sollte²¹, ist folglich ein Konstrukt, welches nicht mit der menschlichen Wahrnehmung übereinstimmt.

Entgegen der Annahme Gombrichs blieb Lessings Restriktion der bildenden Kunst auf das Räumliche in der Ästhetik allerdings nicht unbestritten.²² So bemerkt ebenfalls Paul Klee, der Lessings Trennung zwischen einer Zeit- und einer Raumkunst scharf attackiert, dass die Rezeption des Bildes zeitlich verläuft. Seine Beobachtung: „Das bildnerische Werk [...] wird aufgenommen in der Bewegung (Augenmuskeln)“²³ ähnelt ein wenig Gombrichs These, dass der Betrachter ein Bild mit den Augen scanne.²⁴ Daher greift Klee in seiner Farblithographie *Hoffmanneske Märchenszene* auch mehrere zeitliche Phasen des *Goldenen Topfes* auf, was Lessing jedoch als „ein[en] Eingriff des Malers in das Gebiete des Dichters, den der gute Geschmack nie billigen wird“²⁵, beurteilen würde.

An dieser Illustration, welche dieser Aufsatz behandelt, zeigt sich eine weitere Problematik, die sich ergibt, wenn die Forschung zur Illustration Lessings Ansatz übernimmt, ohne ihn historisch einzuordnen: Sie lässt dadurch nämlich wenig Raum für Illustrationen, die anderen Kontexten entstammen, spricht mit anderen *qualifying aspects* zusammenhängen. Denn so wie Kontexte sich ändern, ändern sich auch die ästhetischen Vorstellungen der Künstler.

Abstrakte Illustration: (k)ein Paradox?

Klees Illustration ist außerdem noch in anderer Hinsicht ungewöhnlich: Sie entspricht nicht der Illustration des 18. Jahrhunderts, die einen Wendepunkt in der Illustrationsgeschichte markiert und nach wie vor das Bild dieses Genres prägt. Durch die „Herausbildung eines breiteren Leserpublikums“²⁶ wendet der Illustrator dieser Zeit sich zunehmend fiktionalen, weltlichen Texten zu. Die Funktion der Bilder besteht von nun an vor allem darin, dem Leser die fiktive Welt mit den Mitteln ihres Mediums nahe zu bringen. So wird z. B. das Äußere einer Figur durch die tendenziell ikonischen Zeichen des Bildes anschaulicher dargestellt als durch die, im Vergleich dazu, mehr symbolischen Beschreibungen des Textes. Zentral ist dabei die Vermittlung der Realillusion. Denn, wie Edward Hodnett feststellt, sind Leser des *Robinson Crusoe* und des *The Vicar of Wakefield*

21 „Die Malerei kann in ihren coexistierenden Compositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am Begreiflichsten wird.“ Lessing, „Laokoon“ (wie Anm. 15). S. 117.

22 Vgl. Gombrich, „Moment and Movement in Art“ (wie Anm. 19). S. 295.

23 Paul Klee, *Schriften. Rezensionen und Aufsätze*. Hg. Christian Geelhaar. Köln: DuMont, 1976. S. 120.

24 Vgl. Gombrich, „Moment and Movement in Art“. (wie Anm. 19). S. 301.

25 Lessing, „Laokoon“ (wie Anm. 15). S. 130.

26 Breon Mitchell, „Das illustrierte Buch als *Livre d'Artiste*: Eine zeitgenössische Perspektive“. *Literatur und Bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Hg. Ulrich Weisstein. Berlin: Erich Schmidt, 1992. S. 102-112, hier S. 102.

„more likely to welcome pictures of characters and settings ‘the way they really looked’ than the way they might have appeared to Pablo Picasso.”²⁷

Dies trifft jedoch nicht auf Klees Bild zu, welches seinen Gegenstand auf abstrakte Weise gestaltet. Eine abstrakte Illustration – dies mag auf den ersten Blick widersprüchlich erscheinen, gilt doch ausgerechnet die abstrakte Kunst als diejenige, welche sich auf sich selbst bezieht und sich selbst repräsentiert. Nicht zufällig vergleicht schließlich Anna Hampel Klees Darstellungsweise mit der romantischen Ironie Hoffmanns und bezeichnet die Farblithographie explizit nicht als Illustration, sondern als „autonomes Kunstgebilde“²⁸.

Ich finde darin jedoch keinen Grund dafür, die *Hoffmanneske Märchenszene* nicht als Illustration zu betrachten. Denn auch ein abstraktes Bild ist weit entfernt davon, nur auf sich selbst zu verweisen. In dem Moment nämlich, in dem es als autonom beschrieben wird, ist es – paradoxerweise – schon *nicht* mehr autonom, sondern betritt das Feld medialer Interaktion. Ähnlich verhält es sich auch mit der so genannten reinen Malerei, deren Beziehung zu theoretischen und philosophischen Texten Mitchell hervorhebt.²⁹ Auch wenn Kunst selbstreflexiv ist, kann sie also kaum das Zusammenspiel mit anderen Medien vermeiden.

Darüber hinaus scheint mir die bei Hampel ebenfalls anklingende Annahme, das illustrierende Bild sei dem Text gegenüber sekundär und weniger eigenständig³⁰, nicht haltbar. So lässt sich mit Aron Kibédi Varga festhalten, dass es sich bei Illustrationen immer um „different modes of *interpretation*“³¹ handelt. Und beruhen nicht auch Texte auf Interpretationen? Schließlich greifen sie Zitate auf, die wie bei einer Collage in einen anderen Kontext überführt und dadurch umgedeutet werden.

Fragwürdig ist somit die Definition des Eigenen, die der voraussetzt, der Illustration als nicht eigenständig versteht. Denn das Eigene konstituiert sich immer in seiner Beziehung zum Anderen, ist immer auf das Andere hingeordnet. Die Vorstellung der Kunst als eine *creatio ex nihilo* ist, obwohl längst obsolet, offensichtlich dennoch ein Grund dafür, dass nicht nur die Illustrationen zu den Erzählungen Hoffmanns, sondern auch allgemein Illustrationen, besonders in der deutschen Forschung, ein Schattendasein fristen.³²

Wer die Illustration als ‚Ideenklau‘ versteht, ignoriert außerdem, dass das Bild, als anderes Medium, den Inhalt des Textes verändert, transformiert. Aus diesem

27 Edward Hodnett. *Image and Text: Studies in the Illustration of English Literature*. London: Scholar Press, 1982. S. 14.

28 Anna Hampel. „Rezeption in der bildenden Kunst“. *E. T. A. Hoffmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Christine Lubkoll/Harald Neumeyer. Stuttgart: J.B. Metzler, 2015. S. 427f., hier S. 428.

29 Vgl. Mitchell. „There are no visual media“ (wie Anm. 14). S. 396.

30 Vgl. Hampel. „Rezeption in der bildenden Kunst“ (wie Anm. 28). S. 428.

31 Aaron Kibédi Varga. „Criteria for Describing Word-and-Image Relations“. *Poetics Today* 10 (1989): S. 31-53, hier S. 44.

32 Interessant ist hier – gerade aus komparatistischer Sicht – der Vergleich mit anderen Forschungen wie bspw. der amerikanischen, wo sich die Buchillustration des 18. Jahrhunderts zu einem beliebten Thema entwickelt hat. Vgl. Ionescu. „Introduction. Towards a Reconfiguration of the Visual Periphery of the Text“ (wie Anm. 18). S. 2f.

weiteren Grund wird dieser Aufsatz Klees *Hoffmanneske Märchenszene* und Hoffmanns *Goldenen Topf* aus medienkomparatistischer Sicht verglichen. Im Gegensatz zu Jürgen Glaesemer, der 1986 schreibt: „Bis heute blieb der Inhalt der *Hoffmannesken Szene* weitgehend ungeklärt“³³, haben zuvor bereits Jürgen Walter und Elke Riemer den Bezug des Bildes zu Hoffmanns *Märchen aus der neueren Zeit* erkannt.³⁴ Bevor Klees Farblithographie kontextualisiert und die Beziehung zwischen Text und Bild unter die Lupe genommen wird, werde ich zunächst das Phantastische dieser Erzählung skizzieren. Denn, wie sich im Folgenden zeigen wird, ist dieser Aspekt relevant für den Medienwechsel.

Zwischen *Wunderlich* und *Wunderbar*. Das Phantastische in Hoffmanns *Goldenem Topf*

Doch bleibt es ein gewagtes Unternehmen das durchaus Fantastische ins gewöhnliche Leben hineinzuspielen und ernsthaften Leuten, Obergerichtsräten, Archivaren und Studenten tolle Zauberkappen über zu werfen, daß sie wie fabelhafte Spukgeister am hellen lichten Tage durch die lebhaftesten Straßen der bekanntesten Städte schleichen und man irre werden kann an jedem ehrlichen Nachbar.³⁵

Die Beobachtung, die Cyprian in Bezug auf den *Goldenen Topf* äußert, trifft einen Kernpunkt Hoffmannscher Poetik. Es handelt sich dabei nach der Formulierung von Pierre-Georges Castex um „une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle“.³⁶ Dieses Zusammenspiel von Alltäglichem und Ungewöhnlichem erwähnt auch Hoffmann selbst, der in seinem Aufsatz *Jacques Callot* den Figuren des manieristischen Zeichners etwas „fremdartig Bekanntes“³⁷ zuschreibt. Jacques Callot, der Hoffmann zufolge die äußere Welt romantisiert³⁸, dient ihm also als Projektionsfläche für seine eigenen poetologischen Vorstellungen³⁹:

33 Jürgen Glaesemer. „Klee und Jacques Offenbach“. *Paul Klee und die Musik*. Schirn-Kunsthalle Frankfurt, 14. Juni bis 17. August 1986. Bearbeitet von Ole Henrik Moe. Berlin: Nicolai, 1986. S. 217-228, hier S. 225.

34 Vgl. Jürgen Walter. „*Hoffmanneske Märchenszene* – E. T. A. Hoffmann und Paul Klee“. *Antaios* 9 (1968): S. 466-482. Vgl. auch Riemer. *Hoffmann und seine Illustratoren* (wie Anm. 1). S. 55.

35 E. T. A. Hoffmann. *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Bd. 4. Hg. Wulf Segebrecht. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2001. S. 308.

36 Pierre-Georges Castex. *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: Corti, 1962. S. 8.

37 E. T. A. Hoffmann. „Jacques Callot“. *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Bd. 2/1. Hg. Hartmut Steinecke. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1993. S. 17f., hier S. 17.

38 „Selbst das Gemeinste aus dem Alltagsleben – sein Bauerntanz zu dem Musikanten aufspielen, die wie Vögelein in den Bäumen sitzen, – erscheint in dem Schimmer einer gewissen romantischen Originalität“ (ebd.).

39 Vgl. dazu auch Kathrin Bomhoff. *Bildende Kunst und Dichtung. Die Selbstinterpretation E. T. A. Hoffmanns in der Kunst Jacques Callots und Salvator Rosas*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1999. S. 66.

Könnte ein Dichter oder Schriftsteller, dem die Gestalten des gewöhnlichen Lebens in seinem innern romantischen Geisterreiche erscheinen, und der sie nun in dem Schimmer, von dem sie dort umflossen, wie in einem fremden wunderlichen Putze darstellt, sich nicht wenigstens mit diesem Meister entschuldigen und sagen: Er habe in Callot's Manier arbeiten wollen?⁴⁰

Mit der Wahl Callots, dessen „groteske Gestalten“⁴¹ mimetische Normen brechen, distanziert sich Hoffmann laut Renate Lachmann von dem Phantastikbegriff der Aufklärung. Denn, wie sie an der Ästhetik Bodmers illustriert, postuliert dieser die Restriktion dichterischer Erfindung durch das Wahrscheinliche.⁴² Hoffmann hingegen verfolgt eine „Phantastik verschärfter Fiktion“⁴³.

Diese These Lachmanns lässt sich gut am *Goldenen Topf* belegen. Der Erzähler, der den Text mit einer exakten Zeit- und Ortsangabe beginnt: „Am Himmelfahrtstage Nachmittags um drei Uhr rannte ein junger Mensch in Dresden durchs schwarze Tor“⁴⁴, untergräbt diesen klaren Realitätsbezug im Laufe der folgenden Vigilien. Von seiner philiströsen Umgebung für betrunken oder wahnsinnig gehalten (vgl. GT 235f.) zweifelt der Student Anselmus an dem Wahrheitsgehalt seiner Vision.⁴⁵ Und auch die mythische Erzählung des Archivarius Lindhorst erscheint in der bürgerlichen Gesellschaft des Kaffeehauses sehr sonderbar. So bedient sich Lindhorst einer alchemistischen Symbolik⁴⁶, die der Registrator Heerbrand als „orientalische[n] Schwulst“ (GT 246) empfindet,

40 Hoffmann. „Jaques Callot“ (wie Anm. 37). S. 18.

41 Ebd.

42 Vgl. Renate Lachmann. „E. T. A. Hoffmanns Phantastikbegriff“. *Hoffmanneske Geschichte. Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*. Hg. Gerhard Neumann. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. S. 135-152, hier S. 138f.

43 Ebd. S. 140.

44 E. T. A. Hoffmann. „Der Goldene Topf“. *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Bd. 2/1 (wie Anm. 37). S. 229-321, hier S. 229. Im Folgenden wird dieser Text unter der Sigle GT mit Angabe der Seitenzahl zitiert.

45 Deutlich zeigt sich dies auch bei der darauf folgenden Gondelfahrt über die Elbe. Anselmus, der im Wasser die goldenen Schlänglein wieder zu sehen glaubt, befindet sich durch die Reaktion der anderen Figuren in „ein[em] tolle[n] Zwiespalt“ (GT 238). Einerseits entpuppen sich die Schlänglein als Spiegelung eines Feuerwerks auf dem Wasser, andererseits hört er erneut ihr Flüstern. Diese Unschlüssigkeit wird sprachlich ausgedrückt durch den Konjunktiv II: „es war ihm, als säh' er im Wiederschein drei grünlühende Streife“ (GT 239).

46 Seine „herrliche Liebesgeschichte“ (GT 247) lässt sich bspw. Detlef Kremer zufolge als Referenz auf die Chiffrierpraktik mittelalterlicher Alchemie deuten: Die Synthese der Gegensätze im alchemistischen Experiment wird oft durch eine Liebesgeschichte verschlüsselt, die sich einer bestimmten Bildersprache bedient. So spielt z. B. der geflügelte Drache in Lindhorsts Erzählung auf die alchemistische Verbindung der Elemente und ihre Metamorphose an. Vgl. Detlef Kremer. „Alchemie und Kabbala. Hermetische Referenzen im *Goldenen Topf*“. *E. T. A. Hoffmann Jahrbuch 2* (1994): S. 36-56, hier S. 41f.

und dekonstruiert in dem weiteren Bericht über seine Verwandtschaft die Zeit- und Raumordnung der ersten Vigilie.⁴⁷

Aufgrund der Berührung von philiströser und poetischer Welt oszilliert der Text zwischen zwei Polen: dem *Wunderlichen* und dem *Wunderbaren*. In der Erzählung *Das öde Haus* erklärt Theodor seinem Freund diese Begriffe folgendermaßen:

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 hinzufüge, ihrem gewöhnlichen Gange entgegen zu sein scheint.⁴⁸

Das *Wunderliche* entspricht der Sicht des Philisters, der mit rationalen Mitteln versucht, etwas zu fassen, was sich dem Rationalen entzieht. Aus diesem Grund nennt auch Heerbrand Lindhorst „ein[en] ganz wunderliche[n] alte[n] Mann“ (GT 250). Das *Wunderbare* hingegen, welches sich dem poetischen Gemüt offenbart⁴⁹, bedarf nach den Worten Lachmanns „keiner Erklärung, weil es außerhalb der *ratio* ‚geschieht.‘“⁵⁰ Um die Töchter Lindhorsts in ihrer Schlangengestalt zu schauen und „ihre liebliche[n] Krystallstimmen“ (GT 290) zu vernehmen, ist vielmehr ein unbewusst-träumerischer Zustand von Nöten, also „eine höhere Art von Algebra, [...], die aber nur der versteckte Poet in unserm Innern zu handhaben weiß.“⁵¹ Letztlich entscheidet der Blickwinkel darüber, wie sich die Figur der romantisierten Welt gegenüber positioniert. So führt Theodor aus, 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.“⁵²

47 „Jetzt hält er [Lindhorsts Bruder] sich in einem Zypressenwalde dicht bei Tunis auf, dort hat er einen berühmten mystischen Karfunkel zu bewachen, [...] weshalb er denn nur auf ein Viertelstündchen [...] abkommen kann um mir in der Geschwindigkeit zu erzählen, was es gutes Neues an den Quellen des Nils gibt.“ (GT 248)

48 E. T. A. Hoffmann. „Das öde Haus“. *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Bd. 3. Hg. Hartmut Steinecke. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1985. S. 163-198, hier S. 164.

49 Zurückgekehrt in die bürgerliche Welt Dresdens, kann sich Anselmus in der zweiten Vigilie zunächst nicht mehr daran erinnern, „was er *wunderbares* gesehen“ (GT 237, Hervorhebung P. Preisler).

50 Lachmann. „Hoffmanns Phantastikbegriff“ (wie Anm. 42). S. 143.

51 Gotthilf Heinrich Schubert. *Die Symbolik des Traumes*. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1814. Heidelberg: Schneider, 1968. S. 3. Als Anselmus am Holunderbaum von einer Bürgersfrau angesprochen wird, empfindet er dies so, „als würde er aus einem tiefen Traum gerüttelt“ (GT 236). Und in der achten Vigilie erwacht er ebenfalls nach der Begegnung mit Serpentina „wie aus einem tiefen Traume“ (GT 292).

52 Hoffmann. „Das öde Haus“ (wie Anm. 48). S. 165.

Anselmus, der als Kopist im poetischen Laboratorium Lindhorsts tätig wird, entwickelt sich zum Dichter und zieht nach der Buße seines Sündenfalls in Atlantis ein, um „in der heiligen Harmonie mit der ganzen Natur“ (GT 290) zu leben. Er wechselt damit endgültig seinen Aggregatzustand, verlässt die körperliche Welt und tritt in die geistige Sphäre der Imagination ein.⁵³ Durch „Glauben und [...] Liebe“ (GT 286) überwindet er auch die anfänglichen Zweifel an seinen Visionen, die synästhetisches Erleben auszeichnet, denn „[a]lle Sinne sind am Ende Ein Sinn.“⁵⁴ So nimmt Anselmus im Garten Lindhorsts Vögel als Blumen wahr, deren „Geruch [...] aus ihren Kelchen empor[steigt] in leisen, lieblichen Tönen“ (GT 285). Das, was der Philister „als gewöhnliche Scherbenpflanzen, allerlei Geranien, Myrtenstöcke u. dergl.“ (GT 300) erkennt, überzieht der Poet mit „einem dichten, changierenden Gewebe der Phantasie“⁵⁵. Doch gleichzeitig ist die Außenwelt nicht nur Projektionsfläche für die Erzeugnisse der Einbildungskraft. Sie fungiert nämlich ebenfalls als „der Hebel, der jene [geistige] Kraft in Bewegung setzt.“⁵⁶ Denn da der Mensch in der irdischen Welt, um es mit Lothar zu sagen, „eingeschachtet“⁵⁷ ist, sind Innen- und Außenwelt nicht voneinander zu trennen. Dieser Duplizität muss der Dichter sich daher bewusst sein.

Obwohl Hoffmann die Verzahnung von Innen und Außen explizit erst in seinem Erzählband *Die Serapionsbrüder* thematisiert, lässt sich dieses Konzept laut Sandra Kluwe auch auf seine zuvor publizierten Erzählungen beziehen.⁵⁸ Anselmus' Dasein in Atlantis entspricht somit nicht Hoffmanns Vorstellungen vom Dichtertum. Denn durch seine einseitige Poetisierung der Welt erlangt er gerade nicht, wie Bettina Gockel annimmt, „die Fähigkeit, die Duplizität des Lebens wahrzunehmen.“⁵⁹ Es ist vielmehr der Erzähler, der in der zwölften Vigilie Realität und Poesie wieder in eine dialektische Spannung zueinander setzt und die frühromantische Einheit von Mensch und Natur ironisch bricht. Wenn

53 Die Analogie zwischen romantischer Imagination und alchemistischem Experiment legt Kremer in seinem bereits erwähnten Aufsatz dar. Denn die Vorstellung, dass im Experiment unedle Stoffe vergoldet werden, lässt sich auch auf das Konzept des Romantisierens nach Novalis übertragen (vgl. Kremer, „Alchemie und Kabbala“ [wie Anm. 46]. S. 40). – Vor diesem Hintergrund lässt sich auch die Farbsymbolik des Goldenen Topfes erklären, den Anselmus bei seiner Vermählung mit Serpentin als Brautgabe erhält. Das Gelingen des Experiments wird, ähnlich wie in der dritten Vigilie, mit einer chymischen Hochzeit metaphorisch umschrieben (vgl. ebd. S. 47).

54 Novalis. „Heinrich von Ofterdingen“. *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Bd. 1. Hg. Paul Kluckhohn/Richard Samuel. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1960. S. 185-369, hier S. 331.

55 Peter von Matt. *Die Augen der Automaten. E. T. A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst*. Tübingen: Max Niemeyer, 1971. S. 34.

56 Hoffmann. *Sämtliche Werke*. Bd. 4 (wie Anm. 35). S. 68.

57 Ebd.

58 Vgl. Sandra Kluwe. „E. T. A. Hoffmanns Kontrafakturprinzip. Ein Deutungsansatz zum Goldenen Topf“. *E. T. A. Hoffmann Jahrbuch* 16 (2008): S. 70-81, hier S. 72.

59 Bettina Gockel. „Duplizität als visuelles Prinzip: Paul Klees *Hoffmanneske Märchen-scene*“. *Paul Klee: Art in the Making 1883-1940*. Hg. Wolfgang Kersten/Yuko Ikeda/Kenjün Miwa. Tokyo: National Museum of Modern Art, 2011. S. 56-65, hier S. 63.

Lindhorst den Erzähler, der über seine Befangenheit im Irdischen klagt, darauf hinweist, dass er in Atlantis „wenigstens einen artigen Meierhof als poetisches Besitztum [seines] inneren Sinns“ (GT 321) habe, deutet dies an, „daß die Option für Atlantis nicht, wie in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*, im Sinne einer verklärenden, geschichtsphilosophischen Utopie zu verstehen ist.“⁶⁰ Denn „das Leben in der Poesie“ (GT 321) steht im direkten Zusammenhang mit dem irdischen Leben des Erzählers. Besonders deutlich wird dies dadurch, dass seine Vision von Atlantis durch Arrak initiiert wird, den er aus einem goldenen Pokal trinkt. Die Koppelung von Alkohol und Blut Christi profanisiert die romantische Kunstmetaphysik und die Vorstellungen der Alchemie, die auf diese Weise in ein groteskes Licht gerückt werden.⁶¹ Ähnlich wie Callots Zeichnungen liegt auch dem *Goldenen Topf* eine „aus den heterogensten Elementen geschaffene[] Komposition[]“⁶² zugrunde.

Durch seinen Alkoholkonsum wird die Vision des Erzählers darüber hinaus mehrdeutig. Handelt es sich bei dem Beschriebenen um die Einbildung eines Betrunkenen oder sind tatsächlich übernatürliche Kräfte im Spiel? Der Leser empfindet jene Unschlüssigkeit, die Tzvetan Todorov als konstitutiv für die phantastische Literatur benennt. Bemerkenswert ist hier allerdings, dass der Leser auch dann noch zweifelt, wenn der Protagonist seine Zweifel an dem Wahrheitsgehalt seiner Wahrnehmungen bereits überwunden hat.⁶³ Nicht nur die ersten Vigilien, sondern auch die letzte Vigilie changieren für den Leser zwischen dem einen Blick, der das *Wunderbare* schaut, und dem anderen Blick, der das *Wunderliche* erkennt.⁶⁴ Und so bleibt er auch über das Ende der Erzählung hinaus gespalten „in zwei Teile, von denen einer die sogenannten Wunder

60 Detlef Kremer. *E. T. A. Hoffmann: Erzählungen und Romane*. Berlin: Erich Schmidt, 1999. S. 29.

61 Vgl. Kluwe. „Hoffmanns Kontrafakturprinzip“ (wie Anm. 58). S. 81. – Aufgrund dieser Konfrontation von Wirklichem und Wunderbarem versteht Kluwe Hoffmanns *Märchen aus der neuen Zeit* als eine Kontrafaktur des Volksmärchens (vgl. ebd. S. 74). Dass Hoffmanns Poetik von Perraults *Contes du temps passé* abweicht, erkennt auch der bereits zitierte Castex (vgl. Castex. *Le Conte fantastique en France* [wie Anm. 36]. S. 8). In der Hoffmann-Forschung hat sich daher der von Richard Benz stammende Begriff „Wirklichkeitsmärchen“ (Richard Benz. *Märchendichtungen der Romantiker. Mit einer Vorgeschichte*. Gotha: Perthes, 1908. S. 142) etabliert.

62 Hoffmann. „Jaques Callot“ (wie Anm. 37). S. 17.

63 Laut Todorov übernimmt der Leser phantastischer Erzählungen häufig die Zweifel des Protagonisten, der sich mit einem außergewöhnlichen Ereignis konfrontiert sieht. Allerdings beobachtet er auch Abweichungen von dieser Regel. Vgl. Tzvetan Todorov. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970. S. 37f.

64 Diese Opposition Hoffmanns lässt sich Lachmann zufolge mit Todorovs *merveilleux* und *étrange*, den benachbarten Gattungen des Phantastischen, vergleichen (vgl. Lachmann. „Hoffmanns Phantastikbegriff“ [wie Anm. 42]. S. 143). Im Gegensatz zu Klaus Kanzog, der das Phantastische bei Hoffmann von Todorovs Ansatz trennt (vgl. Klaus Kanzog. „Was ist ‚hoffmannesk‘? Versuch einer Antwort“. *E. T. A. Hoffmann Jahrbuch* 5 [1997]: S. 7-18, hier S. 10), weisen beide Konzepte also durchaus Parallelen auf.

erkennt und willig glaubt, der andere dagegen sich über diese Erkenntnis, über diesen Glauben gar höchlich verwundert.“⁶⁵

Im Geiste des Betrachters. Graphik als Abstraktion bei Paul Klee

Wie zu Beginn erwähnt, stellt Klees *Hoffmanneske Märchenszene* einige Vigilien aus dem *Goldenen Topf* dar. So erinnert die Figur in der linken Ecke, die nach hinten gelehnt neben einem Baum steht, an Anselmus' Vision unter dem Holunderbaum. Die Arbeit als Kopist, die der Student verrichten muss, um nach Atlantis zu gelangen, sieht Riemer in dem Dreieck dargestellt.⁶⁶ Das Zentrum des Bildes zeigt seine Himmelfahrt, die Figuren auf der Leiter verkörpern laut Walter Lindhorst und Serpentina, die den goldenen Topf mit der Feuerlilie trägt.⁶⁷ Und auch Anselmus' Fall ins Kristall findet Eingang in Klees Lithographie: Im Inneren der Architektur kann der Betrachter eine Figur erkennen, die in einer Flasche sitzt. Links oben in der Flasche bemerkt Walther außerdem eine Feder, die er als Anspielung auf Lindhorsts Kontrahentin, die alte Apfelfrau, deutet.⁶⁸

An den Zeichnungen dieser Textstellen fällt besonders die ebenfalls bereits angedeutete fragmentarische, antiillusionistische Darstellungsweise auf. Verteilungen von Licht und Schatten, die ein Bild plastischer erscheinen lassen, fehlen ebenso wie Details der abgebildeten Figuren und Gegenstände. So heißt es auch in Klees Beitrag zum Sammelband *Schöpferische Konfessionen*: „[...] je mehr Gewicht auf die der graphischen Darstellung zugrunde liegenden Formenelemente gelegt ist, desto mangelhafter die Rüstung zur realistischen Darstellung sichtbarer Dinge.“⁶⁹ Aus dieser Aussage sollte man jedoch nicht schließen, dass Klee in diesem Text für eine ‚reine‘ Kunst plädiert, wie dies noch in seinem 1913 publizierten Aufsatz *Ueber das Licht*, einer freien Übersetzung von Delaunays *La Lumière*, der Fall war.⁷⁰ Denn nicht das autonome Wesen der Malerei steht fünf Jahre später im Vordergrund. Es lassen sich vielmehr Referenzen auf einen Diskurs beobachten, der die Graphik zu dem bildkünstlerischen Medium erklärt, welches die Phantasie des Betrachters involviert. Sowohl Max Klingers Essay *Malerei und Zeichnung* als auch Hoffmanns Aufsatz *Jaques Callot* nennt Annie Bourneuf als relevant für Klees Affinität zur Graphik.⁷¹ Seit 1905 besaß

65 E. T. A. Hoffmann. „Meister Floh“. *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Bd. 6. Hg. Gerhard Allroggen [u. a.]. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2004. S. 303-467, hier S. 408.

66 Vgl. Riemer. *Hoffmann und seine Illustratoren* (wie Anm. 1). S. 56.

67 Vgl. Walter. „E. T. A. Hoffmann und Paul Klee“ (wie Anm. 34). S. 480.

68 Vgl. ebd. S. 479. Nach Serpentinias Erzählung verdankt die Alte „ihr Dasein der Liebe einer solchen aus dem Fittig des Drachen herabgestäubten Feder zu einer Runkelrübe“ (GT 292).

69 Paul Klee. *Schriften* (wie Anm. 23). S. 118.

70 Vgl. ebd. S. 116f.

71 Vgl. Annie Bourneuf. *Paul Klee: The Visible and the Legible*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2015. S. 83-93.



Paul Klee: *Hoffmanneske Märchenszene*. Farblithographie, 1921, Sprengel Museum Hannover.

(Aus: *Paul Klee und die Romantik*. Anlässlich der Ausstellung *Paul Klee und die Romantik*, Ulmer Museum, 8. März bis 17. Mai 2009. Hg. Brigitte Reinhardt. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009. S. 37.)

er nicht nur die *Fantasiestücke in Callot's Manier*⁷², sondern vermerkte auch 1918 die Lektüre Hoffmanns in seinem Tagebuch.⁷³

Wie aber muss ein Bild beschaffen sein, um die Einbildungskraft des Betrachters zu stimulieren? Wer danach fragt, stößt auf die Form des *Non finito*, welches die Vorstellungen von graphischer Kunst im 18. und 19. Jahrhundert prägt.⁷⁴ Als „nur durch ein paar kühne Striche angedeutet“⁷⁵ beschreibt bspw. Hoffmann Callots Figuren. Das, was bei der grafischen Darstellung ausgespart wird, soll der Betrachter ergänzen. Häufig handelt es sich dabei um die „natürlichsten Farben“⁷⁶, da die Bilder meist als schwarz-weißer Druck vorliegen. Dies ist zwar bei Klees Farblithographie, einer Hybridform aus Malerei und Graphik, nicht der Fall. Dennoch lässt sich die schematische Darstellungsweise der gezeichneten Gegenstände und Figuren mit Hoffmanns Beschreibung von Callots Blättern vergleichen. Und da der Betrachter das Gezeichnete in seiner Einbildung ‚ausmalen‘ soll, bewertet Klee das ikonische Zeichen in seinem Beitrag für *Schöpferische Konfessionen* nicht so negativ wie in seinem früheren Aufsatz *Ueber das Licht*.⁷⁷ Sein späterer Text handelt vielmehr von einer Rezeption, die man mit Wittgenstein als „das Aufleuchten des Aspekts, halb Seherlebnis, halb ein Denken“⁷⁸ bezeichnen kann. Eine Zickzacklinie lässt sich bspw. als Blitz deuten und mehrere Punkte als Sternenhimmel.⁷⁹

Die produktive Rolle des Rezipienten macht schließlich das eingangs erwähnte Sehen nach Lessing, welches die bildliche Struktur in einem Augenblick zu erfassen vermag⁸⁰, unmöglich. Denn wie in *Jaques Callot*⁸¹ erstreckt sich auch für Klee die Bildwahrnehmung über eine längere Zeitspanne. So fordert er den Betrachter im Rekurs auf Anselm Feuerbach auf, sich vor das Bild auf einen Stuhl zu setzen, um während der Betrachtung nicht zu ermüden.⁸² Vor diesem Hintergrund erscheint, wie bereits angesprochen, Lessings Trennung zwischen einer Zeit- und einer Raumkunst als „gelehrter Wahn. Denn auch der Raum ist ein zeitlicher Begriff.“⁸³

72 Vgl. ebd. S. 66.

73 „Die Hofman [!] Lectüre fortgesetzt.“ Paul Klee. *Tagebücher 1898-1918*. Hg. Paul Klee-Stiftung/Kunstmuseum Bern. Stuttgart: Gerd Hatje, 1988. S. 470.

74 Vgl. Bourneuf. *Klee: The Visible and the Legible* (wie Anm. 71). S. 86f.

75 Hoffmann. „Jaques Callot“ (wie Anm. 37). S. 17.

76 Ebd.

77 Hier heißt es noch: „Solange die Kunst vom Gegenstand nicht loskommt, bleibt sie Beschreibung, Litteratur, [...] verdammt sich zur Sklaverei der Imitation.“ Klee. *Schriften* (wie Anm. 23). S. 116.

78 Ludwig Wittgenstein. *Schriften*. Bd. 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1960. S. 507.

79 Vgl. Klee. *Schriften* (wie Anm. 23). S. 119.

80 Vgl. Lessing. „Laokoon“ (wie Anm. 15). S. 124.

81 Hoffmann spricht Callot folgendermaßen an: „Schau ich deine überreichen aus den heterogensten Elementen geschaffenen Kompositionen lange [!] an, so beleben sich die tausend und tausend Figuren und jede schreitet, oft aus dem tiefsten Hintergrunde, [...] kräftig und in den natürlichsten Farben glänzend hervor.“ Hoffmann. „Jaques Callot“ (wie Anm. 37). S. 17.

82 Vgl. Klee. *Schriften* (wie Anm. 23). S. 120.

83 Ebd. S. 119.

Diese Kritik an Lessings *Laokoon* zeigt, dass Klee nach dem Ersten Weltkrieg eine Annäherung der Literatur und der bildenden Kunst anstrebt. Dies trifft auch auf Max Klinger zu, der in seinem Aufsatz *Malerei und Zeichnung* die Ästhetik der Druckgraphik von der Ästhetik der Malerei abgrenzt. Im Gegensatz zur Autonomie der Malerei regt die so genannte „Griffelkunst“⁸⁴ nicht nur durch Leerstellen die Phantasie des Betrachters an.⁸⁵ Sie lädt vor allem sowohl zu Ideenassoziationen als auch zum Fabulieren ein und erschließt sich dadurch „Quellen der Poesie, [...] der geistigen Vertiefung, die der Malerei [...] nur selten, teilweise gar nicht zugänglich sind.“⁸⁶ Denn die Verwendung arbiträrer Zeichen und Allegorien ist laut Lessing der Dichtung, nicht aber der Malerei vorbehalten.⁸⁷

Zweifellos sind diese *qualifying aspects*, die die Malerei nach Klinger auszeichnen, aus heutiger Sicht fragwürdig. Wie eingangs dargelegt, ist sie weit entfernt davon, autonom zu sein. Und so, wie der Reif in der Graphik nicht nur die Sonne, sondern auch „Freiheit, Wärme [und] Raum“⁸⁸ repräsentiert, stellt auch der Heiligenschein der christlichen Ikonographie Konnotationen dar, die in arbiträrer Beziehung zum bildlichen Zeichen stehen. Gleichzeitig zeigt sich an diesem Beispiel, dass die Konnotationsschicht des Bildes auf seiner Interaktion mit einem Text beruht, der die bildliche Bedeutungsvielfalt einschränkt. Dies gilt für Graphik und Malerei gleichermaßen. „L’ancrage est la fonction la plus fréquente du message linguistique“, bemerkt auch Roland Barthes.⁸⁹

Klee scheint jedoch auf Klingers Aufsatz zu referieren, wenn er die Kombinationen graphischer Elemente als Bereicherung der formalen und daher auch ideellen Ausdrucksmöglichkeiten beurteilt.⁹⁰ Denn in der bildenden Kunst ist nicht, wie Lessing annimmt, „alles sichtbar; und auf einerlei Art sichtbar“⁹¹. Im Gegenteil: „Kunst [...] macht sichtbar“⁹² und wird dadurch Grundlage für Märchen⁹³, was Wassily Kandinsky explizit ablehnt.⁹⁴ Abstraktion bedeutet bei

84 „Ich möchte das Wort ‚Griffel‘, das gemeinsame Werkzeug aller vervielfältigenden Techniken, das symbolische Wort für Feder und Stift, als Stamm zu einem Worte ‚Griffelkunst‘ wählen.“ Max Klinger. *Malerei und Zeichnung*. 3. Aufl. Leipzig: Arthur Georgi, 1899. S. 4.

85 Vgl. ebd. S. 22-29.

86 Ebd. S. 7.

87 Vgl. Lessing. „Laokoon“ (wie Anm. 15). S. 106f.

88 Max Klinger. *Malerei und Zeichnung* (wie Anm. 84). S. 36.

89 Roland Barthes. „Rhétorique de l’image“. *L’obvie et l’obtus*. Paris: Édition du Seuil, 1982. S. 25-42, hier S. 32.

90 Vgl. Klee. *Schriften* (wie Anm. 23). S. 119.

91 Lessing. „Laokoon“ (wie Anm. 15). S. 102.

92 Klee. *Schriften* (wie Anm. 23). S. 118.

93 „Das Wesen der Graphik verführt leicht und mit Recht zur Abstraktion. Schemen- und Märchenhaftigkeit des imaginären Charakters ist gegeben [...]“ (ebd.).

94 Kandinsky vergleicht den „Kampf mit der Märchenluft“ mit dem Kampf gegen die Naturnachahmung in der Kunst (Wassily Kandinsky. *Über das Geistige in der Kunst*. 4. Aufl. Bern-Bümpliz: Benteli, 1952. S. 122).

Klee also nicht „self-referential closure, but [...] a multiplication of signifying chains“⁹⁵.

Phantastische Raumerfahrung. Klees Illustration zum *Goldenen Topf*

Vor diesem Hintergrund bedeutet der Titel *Hoffmanneske Märchenszene* nicht nur, wie Riemer erwähnt, dass Klee ein Märchen Hoffmanns illustriert⁹⁶, sondern verweist ebenfalls auf sein Konzept graphischer Kunst. Doch was macht dieses Bild zu einer Illustration? Denn, wie zu Beginn angesprochen, erzeugt die rudimentäre Darstellung der Figuren nicht den Realitäreffekt, der in der Regel von Illustrationen erwartet wird.

Die Figuren und Gegenstände sind allerdings nicht das Einzige, was sich auf den *Goldenen Topf* beziehen lässt. Es ist vor allem die Struktur des Bildes, die sich nach Walter in eine zeichnerische und eine malerische Ebene einteilen lässt. Während nämlich die aus Linien gezeichneten Figuren und Gegenstände die alltägliche Welt der Erzählung repräsentieren, stellen die farbigen Rechtecke das Wunderbare dar, welches sich in der Erzählung durch den „Dreiklang heller Krystallglocken“ (GT 234) ankündigt. Denn die Anordnung der rechteckigen Flächen von hell nach dunkel ähnelt dem Schillern eines Kristalls.⁹⁷ Darüber hinaus entsteht aufgrund der Komplementärfarben Gelb und Violet der Eindruck einer optischen Pendelbewegung. Ähnliches beobachtet auch Bettina Gockel, die ebenfalls anmerkt, dass die Flächen der *Hoffmannesken Märchenszene* wie Craquelé im Kleinformat aussehen. Diese Wirkung, die von aufgespritzter Farbe herrührt, verstärkt den Eindruck optischer Beweglichkeit.⁹⁸ Folglich realisieren die Elemente dieses *technical mediums* Klees Vorstellung, dass ein Bild „festgelegte Bewegung“⁹⁹ sei.

Und auch folgende Aussage findet sich in der Farblithographie wieder: „Entsteht vielleicht ein Bildwerk auf einmal? Nein, es wird Stück für Stück aufgebaut, nicht anders als ein Haus.“¹⁰⁰ Denn das dreischiffige Gebäude greift nicht nur Klees Metapher von der Entstehung des Kunstwerks auf. Vielmehr kann man ebenfalls beobachten, dass Farbe und Linie das Bild ‚bauen‘. Aus Anselmus’ Nasenspitze entwickelt sich bspw. eine Linie, die in das Innere einer Architektur zu führen scheint. In unterschiedlichen Teilen des Gebäudes, welches im Laufe der Betrachtung entsteht, sind unterschiedliche Situationen des Märchens abgebildet. Dies verweist auf Klees Kritik an Lessings *Laokoon*, seine Annahme, dass der bildliche Raum ähnlich wie eine erzählte Handlung in der Zeit wahrgenommen wird. Und doch bleibt die räumliche Anordnung letztlich unklar. So stellt Gockel fest, dass für den Betrachter nicht einsichtig wird, ob der Baum links

95 Bourneuf. *Klee: The Visible and the Legible* (wie Anm. 71). S. 54.

96 Vgl. Riemer. *Hoffmann und seine Illustratoren* (wie Anm. 1). S. 55.

97 Vgl. Walter. „E. T. A. Hoffmann und Paul Klee“ (wie Anm. 34). S. 466-470.

98 Vgl. Gockel. „Duplizität als visuelles Prinzip“ (wie Anm. 59). S. 57.

99 Klee. *Schriften* (wie Anm. 23). S. 120.

100 Ebd.

sich innerhalb oder vor der Architektur befindet.¹⁰¹ Von einer Perspektive im Sinne der Renaissance kann bei Klee kaum die Rede sein. Denn nicht die Gestaltung eines „völlig rationalen, d. h. unendlichen, stetigen und homogenen [...] Raumes“¹⁰² ist hier wichtig, sondern eine räumliche Metamorphose.

Anders als bei Riemer, die in Klees Bild die romantische Ironie zu erkennen meint¹⁰³, zeigt sich somit in der Farblithographie, wie eingangs bereits angedeutet, das Phantastische. Wenn man Klees abstrakte Darstellungsweise mit der romantischen Ironie vergleicht, sollte man außerdem differenzierter vorgehen als Riemer oder auch Walter, der von einer „spielerisch-ironische[n] Paraphrase mit bildnerischen Mitteln“¹⁰⁴ spricht. Zwar erinnern die fragmentarischen Figuren und Gegenstände an die Passagen des Textes, die seine Gemachtheit reflektieren, wie z. B. die direkte Leseransprache des Erzählers. Dennoch lässt sich fragen, ob Klees Gestaltung nur mit der romantischen Ironie gleichzusetzen ist. Denn ausgerechnet die Aussagen des Künstlers, die Walter zitiert, um seine These zu stützen, sprechen dagegen. Wenn Klee nämlich in seinem Tagebuch schreibt, dass in der Kunst „der Erdgedanke [...] vor dem Weltgedanken zurück“¹⁰⁵ trete, entspricht dies nicht der Hoffmannschen Ironie, die doch letztlich darauf abzielt, dass auch der Weltgedanke dem Erdgedanken wieder weichen muss. Vor allem die zwölfte Vigilie spricht für die Relativierung des Überirdischen durch das Irdische. Denn schließlich handelt es sich bei der Kunst um eine „Darstellung des Absoluten oder des Universums in einem Besonderen“.¹⁰⁶ Und auch Klees Beitrag für den Sammelband *Schöpferische Konfessionen* spricht nicht unbedingt dafür, seine Bilder vorschnell als „ironisch“ im Sinne der Romantik zu bezeichnen. So weist der Ausruf „Die Kunst spielt mit den letzten Dingen ein unwissend Spiel und erreicht sie doch!“¹⁰⁷ nicht darauf hin, dass menschliche Kunst sich im Sinne des Duplizitätsprinzips der irdischen Welt verdankt und daher ihre Grenzen reflektieren sollte. Dass Romantik nämlich nicht nur die Sehnsucht nach dem Unbedingten bedeutet, sondern auch für eine experimentelle Gedankenakrobatik steht, die eine unendliche Annäherung an das Absolute anstrebt, vergisst Walter in seinem Aufsatz.

So wie die Erzählung zwischen dem Wunderlichen und dem Wunderbaren, zwischen natürlichen und übernatürlichen Ursachen der erzählten Ereignisse oszilliert, erzeugt auch das Bild „ein stets schwankendes Gleichgewicht zwischen Verstehen und Nichtverstehen, zwischen Rationalität und Irrationalität“¹⁰⁸. Doch wohin führt der Medienwechsel? Worin unterscheidet sich die bildliche Darstellung des Phantastischen von ihrem literarischen Pendant? Die Antwort

101 Vgl. Gockel. „Duplizität als visuelles Prinzip“ (wie Anm. 59). S. 60.

102 Erwin Panofsky. „Die Perspektive als ‚symbolische Form‘“. *Deutschsprachige Aufsätze*. Bd. 2. Hg. Karen Michels/Martin Warnke. Berlin: Akademie-Verlag, 1998. S. 664-757, hier S. 666.

103 Vgl. Riemer. *Hoffmann und seine Illustratoren* (wie Anm. 1). S. 64.

104 Walter. „E. T. A. Hoffmann und Paul Klee“ (wie Anm. 34). S. 478.

105 Klee. *Tagebücher* (wie Anm. 73). S. 400.

106 *Schellings Werke*. Erg.-Bd. 3. Hg. Manfred Schröter. München: Beck, 1959. S. 285.

107 Klee. *Schriften* (wie Anm. 23). S. 122.

108 Gockel. „Duplizität als visuelles Prinzip“ (wie Anm. 59). S. 60.

hängt mit der Kategorie des virtuellen Raumes zusammen, die zur zeitlich-räumlichen Modalität des Mediums gehört.¹⁰⁹ Denn Klees Farblithographie dekonstruiert den Code der Perspektive, den der Text aufgrund seines anderen semiotischen Systems nicht kennt. Für den Text spielt ebenfalls der virtuelle Raum eine Rolle, wie sich an dem Wechsel zwischen Atlantis und Dresden demonstrieren lässt. Hier kommen jedoch gleichzeitig Figuren ins Spiel, die diesen wahrnehmen. Die Gedanken, Gefühle und Sinneseindrücke einer Figur, die eine Erzählung in interner Fokalisierung wiedergibt, bringt ein Bild, wie auch Werner Wolf feststellt, mehr indirekt durch indexikalische Zeichen zum Ausdruck, da es sich vorwiegend auf die Darstellung sichtbarer Oberflächen (oder in diesem Fall: sichtbar zu machender Oberflächen) konzentriert. Weil finale und kausale Beziehungen wie bspw. die Handlungsmotivation der Figuren auf diese Weise kaum vermittelt werden können, spricht Wolf dem bildnerischen Medium weniger narratives Potential zu als dem sprachlichen.¹¹⁰ Welchen Deutungsspielraum Bilder dem Betrachter in dieser Hinsicht eröffnen, zeigt bspw. Hoffmanns Ekphrasis eines Dosengemäldes.¹¹¹

Während dem Leser also die Wahrnehmung der Figuren bezüglich des phantastischen Raumes sprachlich vermittelt wird, wird der Betrachter des Bildes auf seine eigene Wahrnehmung angesichts eines ambivalenten Raumes verwiesen. Dies führt dazu, dass er nicht an der Wahrnehmung der Figuren, sondern an seiner eigenen zweifelt. Dadurch eröffnen sich den Medien jeweils unterschiedliche Möglichkeiten. Denn da der Text die Innensicht der Figur mehr integriert als das Bild, ist es für den Leser leichter als für den Betrachter sich mit der Sicht einer Figur zu identifizieren, ihre Verwirrung angesichts der erzählten Welt zu übernehmen, wie dies zu Beginn des *Goldenen Topfes* der Fall ist. Der Betrachter des Bildes hingegen sieht sich in eine ähnliche Lage versetzt wie Anselmus, der nicht weiß, ob er grüngoldene Schlangen oder Lichtreflexionen sieht. Und indem der Betrachter im Gegensatz zur Erzählung seine eigene Wahrnehmung in Frage stellt, „erhellte“¹¹² die Farblithographie das Phantastische Hoffmanns durch ihre eigene, medienspezifische Perspektive. Dies macht Klees Bild zur Illustration.

Was diese Analyse deutlich macht, ist Folgendes: Eine Illustration ist nicht einfach nur „ein zusätzliches Deutungsangebot“¹¹³, wie Riemer es in ihrem aktuel-

109 Vgl. Elleström. „The Modalities of Media“ (wie Anm. 7). S. 20.

110 Vgl. Werner Wolf. „Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie“. *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Hg. Ansgar Nünning/Vera Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002. S. 23-104, hier S. 54f.

111 Vgl. E. T. A. Hoffmann. „Die Feuerbrunst. Ein Dosengemälde von Rembrandt“. *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Bd. 1. Hg. Gerhard Allroggen [u. a.]. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2003. S. 783-785.

112 Zur Bedeutung des Begriffs „illustrieren“ bemerkt auch Erich Kästner: „Illustrieren, daß heißt auf deutsch: durchlichten, erhellen, Lichter aufstecken.“ Erich Kästner. „Illustrieren, was ist das?“. *Philobiblon* 3 (1959): S. 186-190, hier S. 186.

113 E. T. A. Hoffmann-Portal (wie Anm. 3). Letzter Aufruf: 29.10.2017.

len Beitrag auf der Seite des E. T. A. Hoffmann-Portals formuliert, sondern auch ein anderes Medium, welches im Vergleich zum Text Ähnlichkeiten, aber auch Differenzen aufweist und dadurch den Text erhellt, sprich bereichert. Denn sie stellt Themen des Textes aus anderer Sicht dar. Die Wahrnehmung beider Medien ist ein zeitlicher Prozess, ihre semiotischen Systeme sind jedoch verschieden. Darüber hinaus fehlt dem Bild die Innensicht der Figuren. Aus diesem Grund wird die Verwirrung, die beide Medien jeweils erzeugen, unterschiedlich rezipiert. Dieses Bewusstsein fehlt jedoch in den wenigen Beiträgen, die die Forschung zu Illustrationen Hoffmann'scher Erzählungen vorgelegt hat. So stellen zwar Walter und auch Riemer Beziehungen zwischen beiden Artefakten her, reflektieren aber kaum den medialen Eigensinn des Bildes.

Indem Klees Farblithographie die Erzählung nicht um das Aussehen bestimmter Figuren und Schauplätze, sondern um optische Irritation ergänzt, entspricht sie nicht der gängigen Vorstellung von Illustration, die durch Exemplare des 18. Jahrhunderts geprägt ist. Gerade deshalb zeigt dieses Beispiel aber, dass auch abstrakte, selbstreflexive Bilder als Illustrationen fungieren können und zeugt dadurch von der Vielfältigkeit eines Genres, welches noch weiterer Erforschung harret. Und gerade die Hoffmann-Illustrationen, zu denen bislang wenig Forschung vorliegt, erweisen sich für die Komparatistik als sehr ergiebig. Denn wie eingangs angesprochen, haben auch viele ausländische Künstler Hoffmanns Erzählungen illustriert und tun es immer noch. So ist es laut Riemer an russischen Kunsthochschulen für Graphik und Buchkunst, vor allem in Kalinograd, Petersburg und Moskau, üblich, Hoffmann zu illustrieren.¹¹⁴ Die dort entstehenden Illustrationen lassen sich nicht nur in intermedialer, sondern auch in interkultureller Hinsicht untersuchen und betreffen somit mehrere komparatistische Arbeitsgebiete.

114 Vgl. ebd.