

Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Band: - (2003)

Heft: 34: Nach der Bibel = Après la Bible : approaches to the scriptures

Buchbesprechung: Lectorium

Autor: Westerhoff, Armin / Antonsen, Jan Erik

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 22.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Lectorium

Eberhard Ostermann: Die Authentizität des Ästhetischen. Studien zur ästhetischen Transformation der Rhetorik. München: Wilhelm Fink Verlag 2002 (= Figuren 10). 306 S. ISBN: 3-7705-3642-8.

1. Im Jahre 1798 fordert Friedrich Schlegel in einem seiner berühmtesten *Athenäums-Fragmente*, die "Philosophie mit der Rhetorik und der Poesie in Berührung zu setzen" (vgl. S. 177).¹ Mit der vorliegenden Untersuchung gelangt Eberhard Ostermann über frühere Arbeiten zu dem Verhältnis von Rhetorik und Ästhetik hinaus, indem er, anders als diese, sein Thema tatsächlich, der Forderung Schlegels entsprechend, von zwei Seiten her beleuchtet und folglich nicht auf eine einzige Perspektive beschränkt. Zum einen setzt er die Rhetorik und die Ästhetik, die Kunst und die Philosophie in Beziehung, indem er den Wandel der Bedeutungen des Wortes 'Authentizität' in seinen rhetorischen und ästhetischen Kontexten problemgeschichtlich von Aristoteles herleitet und dann für die Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zum Ende des 20. Jahrhunderts darstellt. Hier bestätigt er die Einsicht in die "Emanzipation des Ästhetischen" (15) von der Rhetorik. Zum anderen erarbeitet er das Thema auch systematisch: als Suche nach der Begründung 'authentischer' Kunst (11 ff.). Hinsichtlich dieser Frage erweist sich der Rückgriff auf die ursprünglich rhetorische Bedeutung des Begriffs 'Authentizität' als überraschend tragfähige Grösse der Definition. Von Beginn des Buches an tritt die Frage nach der Selbstbegründung der Kunst als selbständigen Erkenntnisbereiches und damit auch die Frage nach dem Selbstverständnis (moderner) Kunst hervor (12): Der geschickte Blickwechsel von der Rhetorik zur Ästhetik und von der Ästhetik zur Rhetorik erlaubt dabei in zehn Autorenportraits (vgl. zum selbständigen Charakter der einzelnen "Studien": S. 18) jeweils viele Details und Bezüge vor Augen zu stellen, die man nicht ohne weiteres berücksichtigt hätte, und die so verschiedene Aspekte wie Kants offene Ablehnung der Rhetorik (139 ff.) bei gleichzeitigem Rekurs auf deren Denkfiguren (146 ff.) oder sogar noch die Beziehung der so genannten "läppischen" Gegenstände zur (glaubwürdigen) Kunst (271) einschliessen kann. Im einzelnen behandelt Ostermann auch das 18. Jahrhundert mit kenntnisreichen Kapiteln zu du Bos, Baumgarten, Hume, Herder und Kant (47-176) in einem Umfang, der selbst bereits ein eigenes Buch abgeben könnte, bevor er auf Friedrich Schlegel, dem er im

¹ Vgl. Friedrich Schlegel: "Athenäums-Fragment" 116. In: F. S., *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Hg. v. Ernst Behler, München/Paderborn/Zürich/Wien 1958 ff., Band 1, S. 182.

Übrigen das ausführlichste Kapitel widmet (177-226), Dilthey (227-248), Blumenberg (248-266) und schliesslich Danto und dessen *The Transfiguration of the Commonplace* eingeht.

Den aktuellen systematischen Bezugspunkt der Studie bildet die heute begegnende Schwierigkeit, 'authentische Kunst' als solche zu bestimmen und mit ihren Erzeugnissen einen Werkbegriff zu verbinden, da der Status der Kunst inmitten einer allgemeinen Ästhetisierung aller Lebensbereiche und der lebensweltlichen Einstellungen zunehmend prekär zu werden scheint. Dieser Bezug bildet, in der Einleitung und in dem Arthur C. Danto gewidmeten Schlusskapitel behandelt (11-18; 267-285), die Klammer des Buches. In ihr findet die Fragestellung des Buches ihr kunstphilosophisches Telos, und Dantos Versuch, den Werkbegriff mit Hilfe von Aristoteles (vgl. 272) und der rhetorischen Tradition zu restituieren, kann als der prononcierte Beleg für das Fortleben rhetorischer Traditionen im ästhetischen Denken gelten. Ihren Ausgangspunkt nimmt die Studie bewusst bei Aristoteles, weil dieser mit seinem *Rhetorik*-Lehrbuch eine umfassende Rhetorik im Sinne einer "Theorie des kommunikativen Handelns" (252) entwickelt habe, deren Orientierung an den sprecher-, werks- und rezeptionsseitigen Komponenten der Rede spätere Adaptationen begünstige (22). Ostermann wertet mit diesem Rückgang auf Aristoteles (und nicht auf die römischen Rhetoriker, deren Ziel die praktische Ausbildung des Redners war) auch die Rhetorik auf; erkennbar ist es sein Ziel, in ihr ein theoretisches Modell des Sprechhandelns zu finden, das den Sachbezug (und die relative Autonomie des Gesagten) genauso berücksichtigen kann wie die Einbettung in reale, historische Kontexte und Wirkabsichten. – Die Zuschreibung von 'Authentizität' erfolgt demnach immer dann, wenn Redner, Rede und Publikum (als geeigneter Adressat) dem Gegenstand gegenüber als angemessen bewertet werden können. Dieses Modell ist um so tragfähiger, als es den Verfasser aufgrund seiner Elastizität befähigt, den Vergleich ganzer Ensembles von Begriffen und Funktionen zu verschiedenen historischen Momenten durchzuführen (vgl. 146), eine für dieses weitgefaste Thema unabdingbare Voraussetzung.

2. Die Möglichkeit einer "ästhetischen Transformation der Rhetorik" sieht Ostermann konkret in Aristoteles' Beschreibung der epideiktischen Rede begründet (40-46). Diese Redegattung sei, anders als die beiden 'antagonistischen' Redeformen, die politische und die Gerichtsrede, weniger deutlich auf eine ausserrhetorische Intention abgestellt, der sie dienen müsse. Als Lob- oder Tadelrede konzipiert, verfolge der Redner mit ihr vielmehr das vergleichsweise genügsame Ziel einer Zustimmung zum ausgesprochenen Lob oder Tadel und, auf seine rhetorische Leistung bezogen, den Beifall zur

gelungenen *ostentatio*, zu seiner Zurschaustellung (41). Diese Zielsetzung sei aber dem heutigen Verständnis ästhetischer Intentionalität grundsätzlich vergleichbar; das Kunstwerk wolle um seiner selbst willen genossen werden und den Rezipienten zugleich – hinsichtlich seiner ästhetischen Gestaltung – auf das zustimmende Kunsturteil verpflichten. Ostermann vertritt hier die These, dass Aristoteles' Theorie des *genos epideiktikon* mit ihrer doppelten Ausrichtung an ästhetischer und kritischer Zustimmung der modernen Kunst näher stehe als seine *Poetik*, die einseitiger die 'Mimesis'-Funktion und die rein ästhetische Seite (also nicht die kritische) betone (37; 40).

Welche rasanten Schritte die Rezeption der Idee einer 'gläubwürdigen' Kunst durchlaufen kann, zeigt das – viel spätere – Beispiel Friedrich Schlegels. Dieser Denker steht – wie der für die Geschichte der Rhetorik ebenfalls wichtige Novalis (179; 187-194) und die frühromantische Bewegung überhaupt – für das Denken in universellen Bezügen. An Kants und Fichtes Transzendentalphilosophie geschult, erweitert Schlegel, der auch noch einmal die ganze rhetorische Tradition vor ihm bündelt, das Feld der Anwendung zunächst für die Dichtung und für die Kunst auf die "Wirklichkeit" und in der Folge dieses Wechsels auch für die Rhetorik. Eine Formulierung von Novalis weist auf die auch Schlegel eigene Tendenz: Dichtung – oder romantisch: 'Poesie' – sei das "ächt absolut Reelle" (vgl. 179). Weil der Kunst im romantischen Denken die (auch utopisch gemeinte) Eigenschaft, die Wirklichkeit nicht nur zu repräsentieren, sondern zu sein, zugesprochen wird, erhöht sich ihr Rang, aber auch die Problematik der 'authentischen Kunst' "erheblich" (179 f.): Die Rhetorik "erhält dabei zuallererst den Sinn, den Wirklichkeitscharakter der Poesie selbst unter Beweis zu stellen, d. h. die Rhetorik dient nicht mehr der Zurichtung von Kunst und Literatur für ausserästhetische Zwecke, sondern der Selbstdurchsetzung und Selbstvermittlung von Kunst und Literatur" (180). Hiermit ist die einschneidendste Veränderung angesprochen, die der Begriff des 'Authentischen' wohl je erfahren hat: Das rhetorische Verfahren einer Erzeugung von 'Authentizität' wirkt nicht mehr sichtbar und auf einen offensichtlichen Zweck bezogen, ist dafür aber um so bestimmender das der Selbstbegründung von Kunst zugrundeliegende Muster, das die formale Seite prägt. An dieser Stelle wird einsichtig, wie geschickt die doppelte Linienführung Ostermanns für das rhetorisch-ästhetische Verhältnis – Sachbezug in der Rede oder Gehalt im Kunstwerk einerseits, Intentionalität und formelle Gestaltung andererseits – gewählt ist: Man erkennt nun, wie sehr die Thematik einer komplexen und gleichzeitig dehnbaren Gedankenfigur bedarf, wenn man die heute gängige Verwendung des Wortes 'authentisch' als

‚glaubwürdiger Kunst‘ in der Bandbreite seiner Bedeutungen und von seinem Ursprung her verstehen will.

Gleichwohl zeigen die beiden folgenden Studien zu Dilthey und Blumenberg, die als Rezeption der Rezeption umschrieben werden könnten, weil beide ohne das frühere Insistieren Schlegels auf der „Existenz“ (198) in ihrer lebensphilosophischen Haltung nicht denkbar wären, definatorische Verknäppungen für den Begriff ‚authentischer Kunst‘. Während Dilthey ‚authentische Kunst‘ nunmehr als Ausdruckskunst und mit Blick auf den „ganzen Menschen“ (230) denkt, betont Blumenberg stärker die kompensatorische, befreiende Seite der Kunst in einer Welt mangelnder Authentizität (255-267). Hiermit treten Betonungen und Anliegen hervor, die das ‚Leben‘ und die Kunst besonders eng verbunden sehen, doch mögen diese Entwürfe kaum noch auf die Frage nach dem Werkcharakter ‚authentischer‘ Kunst (und damit auf Aristoteles) antworten (vgl. jedoch die Ausführungen zu einem Werkbegriff bei Blumenberg, S. 255f.). Es ist hingegen das Verdienst Arthur C. Dantos, der Fragestellung ihre ursprüngliche Form restituiert zu haben, ohne die Errungenschaften der Frühromantik und der Moderne in Frage zu stellen. Danto erkennt in der Notwendigkeit einer Unterscheidung zwischen gewöhnlichen Objekten und Kunstwerken, deren äussere Erscheinungsweise an diese Gewöhnlichkeit gebunden ist – sein Beispiel sind Duchamps *ready mades* –, die eigentliche Herausforderung der Kunstphilosophie. Seine Antwort ist dabei eine Replik auf das dreiteilige Modell aus Aristoteles‘ *Rhetorik*: Als ‚authentische Kunst‘ wird jene Kunst begriffen, die ihre Darstellung von dem durch sie Dargestellten ‚glaubwürdig‘ als eine solche Darstellung (und damit als künstlerische) abzusetzen vermag. D. h.: Kunstgegenstände enthalten neben ihrem materiellen Gegenstand einen Bezug (Dantos berühmte *aboutness*), der von einer künstlerischen Intention stammt, die ihrerseits als Intention entziffert werden muss, um gültig zu sein (274). Damit aber werden der Gegenstandsbezug und die Intentionalität als wesentliche Grössen der ‚Authentizität‘ validiert; provozierende moderne Kunstwerke wie die *ready mades* erscheinen in dieser Hinsicht als „Metaphern für Kunstwerke“ und mögen so auf eine „persuasive Weise“ belegen, wie sich Kunst „heute als Kunst geltend“ (284) macht.

3. Die Untersuchung Ostermanns behandelt einen komplexen Gegenstand, und die didaktische Gabe des Autors ist zuallererst zu rühmen. Mehrfach kommen seine Autorenkapitel Einführungen zu den jeweils besprochenen Autoren gleich, beispielshalber enthalten die Ausführungen zu Dilthey noch viel Wissenswertes zum Verhältnis von Hermeneutik, Poetik und Rhetorik. Und immer ist die

sichere Handhabung der jeweiligen philosophischen Terminologie zu bewundern; die spezifische Fragestellung nach der Auffassung von 'Rhetorik' und 'Ästhetik' sicher im Blick, gelingt dem Verfasser eine ausgeglichene Darstellung jeder Position, wobei er auf deutlich wertende Vokabeln weitgehend verzichtet. Kohärenz verleiht dem Buch dabei nicht nur die bereits ausgesprochene Orientierung an einem kommunikationstheoretischen Verständnis von Rhetorik, sondern auch eine versteckter enthaltene Geschichte der Bedeutung des Zuhörers bzw. Rezipienten, die wohl nur dieser Ansatz zu enthüllen vermag. Schon Aristoteles überrascht damit, dass auch dem Publikum seine eigene ‚Authentizität‘ zugesprochen werden kann; er denkt dabei, an den (noch) nicht geeigneten Zuhörer, dem der Sachverstand mangle (20f.). Mit Humes Begriff des 'Kennertums' (134-139), mit Kants rezeptionsseitig ausgelegter Kunstphilosophie in der *Kritik der Urteilskraft* (164ff.), mit Schlegels hohem Begriff des Kritikers (217-226), mit Diltheys Hermeneutik (240; 242ff.) und schliesslich mit Dantos Unterscheidung einer "Oberflächen-" und einer "Tiefeninterpretation" (283) kehrt das Thema immer wieder in das Blickfeld des Lesers zurück. Darin drückt sich wohl ein weiteres wichtiges Merkmal der kunstphilosophischen (und subjektphilosophischen) Entwicklung aus, welche die Zuschreibung von Eigenschaften (wie hier derjenigen der 'Authentizität') nur noch über Anerkennungsverhältnisse denken mag. Dass Ostermann beharrlich zu diesem Punkt zurückkehrt, zeigt einerseits seine Vertrautheit mit der kunst- und subjektphilosophischen Argumentation; es gibt der Darstellung aber vor allem eine unverwechselbare Wendung, die das Thema vertieft.

Armin Westerhoff

Olaf Schmidt, "Callots fantastisch karikierte Blätter". Intermediale Inszenierungen und romantische Kunsttheorie im Werk E.T.A. Hoffmanns. Berlin: Erich Schmidt 2003. 272 S.

Dass E.T.A. Hoffmann nicht bloss einer der zentralen Schriftsteller der deutschen wie der europäischen Romantik ist, sondern ebenso auch Musiker und Maler war, hat schon bei seinen Zeitgenossen und mehr noch bei der nachfolgenden Schriftstellergeneration fast in ganz Europa für stete und anhaltende Bewunderung gesorgt. Da lag und liegt es auf der Hand, Hoffmanns lebenslange Beschäftigung mit den anderen Künsten umgekehrt auch für die Deutung seiner Texte fruchtbar zu machen. Geschah dies bis anhin vorab in Untersuchungen zum Verhältnis von Dichtung und Musik, eingedenk des Umstands, dass die frühesten publizierten Erzählungen Hoffmanns, *Ritter Gluck* und *Don Juan*, Musik zum zentralen Thema machen, so rückt in der anzuzeigenden Studie das Verhältnis von Dichtung und darstellender Kunst in den Blickpunkt. Der Verfasser beruft sich dabei bereits im Titel mit Recht auf die kurze Abhandlung *Jaques Callot*, die Hoffmann, als Gegengewicht zu der von ihm nur widerwillig akzeptierten Vorrede Jean Pauls, dem ersten Band der *Fantasiestücke* als "Vorwort"¹ vorausschickte; dieser kurze Text, der das Dichtungsprogramm der *Fantasiestücke* in einer Auseinandersetzung mit zwei Radierungen Callots entwickelt, dient dem Verfasser als Ausgangspunkt einer neuerlichen Untersuchung der "intermedialen Verfasstheit" (S. 11) von Hoffmanns Erzählungen. Der die kulturwissenschaftliche Stossrichtung der Arbeit betonende Schlüsselbegriff der Intermedialität wird entsprechend lediglich im eingeschränkten Sinn als "literarische Reaktion auf Bilder" (S. 12) verstanden.

Als Brennpunkt der Arbeit stellt sich die Narrativierung von Bildern als selbstreflexives Element in Hoffmanns Erzählungen dar; die Selbstreflexivität, ein zentrales poetologisches Postulat der Romantik, realisiere sich bei Hoffmann – so die zentrale These – vorab im Verhältnis der Intermedialität. Hoffmanns Erzählwerk wird damit – dies ist ein Verdienst der Arbeit – in eine Linie mit dichtungstheoretischen Positionen gebracht, wie sie vor allem Friedrich Schlegel und Novalis vertreten haben; indem die Inszenierung und sprachliche Umsetzung von Bildern als Realisierung der Schlegelschen

¹ Hoffmann benutzt im Brief an Kunz vom 20. Juli 1813 diesen Terminus für *Jaques Callot*, vgl. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: *Briefwechsel*. Hg. v. Hans von Müller und Friedrich Schnapp. München 1967. Bd. 1, S. 400.

„progressiven Universalpoesie“ gedeutet wird, erscheint Hoffmann als „Frühromantiker post festum“ (S. 145).

In einem ersten Kapitel gibt der Verfasser einen kurzen historischen Abriss der Text-Bild-Problematik, der die Zeitspanne von der italienischen Renaissance bis etwa 1800 umfasst. Er macht dabei in knappen Strichen den Paradigmenwechsel in der literarischen Bildbeschreibung deutlich, der, von Lessing ausgehend, in den Reflexionen zur Kunstbetrachtung bei Wackenroder/Tieck und vor allem dann in August Wilhelm Schlegels *Gemählde* eingeläutet wird. Die veränderte Einstellung der Frühromantiker zum Bild kulminiere in einer neuen Auffassung des Gemäldes als eines „wahrnehmungserweiternden Erkenntnisorgan[s]“ (S. 48).

Die Erörterung der dem Blick und dem Sehen innewohnenden Problematik für die romantische Ästhetik und, von da aus, für die poetologischen Konzepte der Frühromantik führt zur Diskussion des romantischen Unsagbarkeitstopos: Das Misstrauen der Sprache gegenüber, das bei Hoffmann auffällig oft thematisiert ist, versucht der Verf. durch den Hinweis auf die „prinzipielle Defizienz aller Kunstformen“ (S. 64) zu entschärfen, wobei es ihm freilich nicht gelingt, die alte Aporie der Romantik-Forschung aufzulösen, dass die Auseinandersetzung mit den verschiedenen Künsten immer nur als eine sprachliche zum Ausdruck kommt und die Annäherung des literarischen Sprechens an Ausdrucksformen anderer Künste doch nie die Grenzen des eigenen Mediums übersteigen kann. Zudem wird ein zweites Problem gerade durch die Argumentation bzw. die Gewichtung der in Anschlag gebrachten Argumente virulent: Wenn Gemälde und Zeichnungen aufgrund ihrer unmittelbaren Wirkungsweise dem sprachlichen Text gegenüber als überlegen gelten, warum sollten sich dann Texte poetologisch durch die Narrativierung von Bildern legitimieren, durch einen Umformungsprozess also, der gerade das auflöst, was als Vorzug des Mediums Bild angesehen worden war? Und genügt es für eine Untersuchung, die letztlich die immanente Poetologie der Texte Hoffmanns anzielt, zu konstatieren, dass die Funktion der nunmehr narrativierten Bilder darin bestehe, „die Autorität des Textes [zu] subvertieren“ (S. 68)?

Zudem wäre zu bedenken, ob eine deutlichere kritische Distanz zum Untersuchungsgegenstand nicht einen Erkenntnisgewinn versprochen hätte, indem das romantisch-ästhetische Bildverständnis nicht durchweg als heuristische Grundlage übernommen, sondern die prinzipiellen Differenzen zwischen sprachlichem Text und darstellendem Bild als Argument zur Beurteilung eines sich Bildern verdankenden Redens verfügbar gehalten würde. Wenn der Verf. etwa wiederholt konstatiert, dass Bilder Texten gegenüber „einen uneinholbaren Bedeutungsüberschuss“ besitzen (S. 229), so scheint

ihm zu entgehen, dass damit nicht der prinzipielle Unterschied zwischen darstellendem Bild und sprachlichem Text charakterisiert sein kann: Vielmehr kommt dieses semantische Gefälle notwendigerweise dort zustande, wo ein Text sich insofern in den Dienst eines Bildes stellt, als er dieses deutet und damit ein Verständnis dieses Bildes (von mehreren möglichen) festschreibt.

Zu überzeugen vermag indes die sorgfältige Herausarbeitung der Faszination der Frühromantiker durch die Zeichnung oder den Umriss, der insofern als "intermediale Universalie" (S. 73) fungiere als sich von ihm aus eine direkte Verbindung zum ästhetischen Konzept des Fragments herstellen lässt, wie der Verf. anhand einer Interpretation von August Wilhelm Schlegels *Flaxman*-Aufsatz zeigt; Schlegels Aufsatz könne geradezu als *das* frühromantische Modell einer Text-Bild-Beziehung gelten.

Hier schliesst sich eine ausführliche Behandlung von Hoffmanns *Jaques Callot* an, den der Verf. als poetologischen Basistext von Hoffmanns "manieristischer Ästhetik" (S. 85) behandelt. Durch die Wahl Callots als "individuelles Genie-Paradigma" (S. 99) begeben sich Hoffmann in ein ambivalentes Verhältnis zu den ästhetischen und poetologischen Positionen der Frühromantik, indem er einerseits deren Postulat der intermedialen Verflechtung der Künste übernehme, andererseits aber nicht auf klassische Vorbilder, sondern auf einen manieristischen Vertreter der Zunft Bezug nehme. Dabei zeigt der Verf., dass *Jaques Callot* eine romantische Uminterpretation der Callotschen Zeichenkunst darstellt, die sich frühromantischer Ästhetik ebenso wie der Anwendung bestimmter Techniken aus dem Arsenal der klassischen Rhetorik verdankt, so dass sich der Aufsatz als "ironischer Alternativentwurf" (S. 125) zum klassizistischen Kunstideal Winckelmannscher Prägung lesen lasse. Zugleich wird dabei die Verbindung zur Tradition und Diskussion der Groteske im 18. Jahrhundert freigelegt, als deren Fortsetzung und romantische Umprägung die Hoffmannsche Kunstideologie erscheint. Diese in sich schlüssige und (teilweise) neue Aspekte aufweisenden Ausführungen laufen indes weniger auf eine Konturierung von Hoffmanns immanenter Dichtungstheorie hinaus als auf eine Festlegung der den Erzählungen zugrundeliegenden Wirkungsästhetik. Wenn sich als Telos von Hoffmanns Erzähl-schaffen, auf der Grundlage von Zymners Manierismus-Definition², implizit die "Ver-

² Der Verf. bezieht sich auf Rüdiger Zymner, "Manierismus als Ästhetik. Systematische Aspekte einer ästhetischen Kategorie", *Manier und Ma-*

blüffung" (S. 155) herausstellt, so scheint der Aufwand für eine solche Einsicht doch unverhältnismässig zu sein, zumal eine solche Wirkungsabsicht auch keineswegs den Verdacht einer ‚l’art-pour-l’art‘-Ästhetik ausräumt, wie es der Verf. mit dieser Argumentation beabsichtigt.

Für solche Unsicherheiten in der Argumentationsführung entschädigt aber das sorgfältig an den Texten herausgearbeitete ästhetische Modell der Text-Bild-Beziehung – das eigentliche Kernstück der Studie – mit ihren beiden eingehenden, das zentrale Untersuchungsthema nie aus dem Blickwinkel verlierenden Einzelstudien zu den Erzählungen *Doge und Dogaresse* und *Prinzessin Brambilla*. Auf der Grundlage der Bestimmung des Stellenwerts, den die Malerei in Hoffmanns impliziter Kunsttheorie einnimmt, wird in überzeugenden Analysen anhand einschlägiger Beispiele zunächst die narrative Imitation und Integration von Bildern erörtert, wobei sich die intermediale Verfasstheit der Texte als Projekt eines romantischen experimentellen Erzählens niederschlägt. Im Anschluss daran zeigt der Verf. am Beispiel der genannten Texte, dass Hoffmanns Erzählen insofern intermedial gesteuert sei, als es als Produkt eines Wechselspiels zwischen Bild und Text zum Ausdruck komme. Hier wird nun in der Tat ein Element von Hoffmanns Dichtungstheorie deutlich, indem durch die Offenlegung ihrer Genese zugleich die poetologische Verfasstheit der Texte zur Sprache gebracht ist, womit ein Vorgang der Selbstreferentialität sichtbar wird, der als Einlösung eines genuin frühromantischen Postulats anzusprechen ist.

Schmidts ist es mit dieser meistens klaren, wohltuend nüchtern formulierten, wenn auch in ihren zentralen Erkenntnissen gelegentlich redundant wirkenden Studie gelungen, bisher nicht oder nicht genügend ausführlich angesprochene Aspekte im Erzählwerk Hoffmanns herauszuarbeiten. Der poetologische Stellenwert der nunmehr freigelegten "intermedialen Inszenierungen" bedarf dabei wohl noch einer eingehenderen Prüfung und einer deutlicheren Verankerung im Gesamtwerk (wozu der Verf. im Schlusswort bereits einige Richtlinien aufzeigt). Vor allem wäre zu zeigen, welchen Platz etwa die Musik und das Theater in diesem Wechselspiel der Künste

nerismus, hg. v. Wolfgang Braungart. Tübingen 2000, S. 1-14 (wobei er die weit wichtigere Monographie Zymners zum Manierismus – *Manierismus. Zur poetischen Artistik bei Johann Fischart, Jean Paul und Arno Schmidt*. Paderborn, Zürich 1995 – unberücksichtigt lässt).

und Medien einnimmt; auch die Verbindung der Hoffmannschen Poetologie zur frühromantischen Ästhetik erfordert noch weiterführende Untersuchungen.

Jan Erik Antonsen

