

# Inhaltsverzeichnis

## Kapitel 1

Einleitung.....	17
-----------------	----

## Kapitel 2

Kunst und Literatur: Grundlagen zum Verständnis von Hoffmanns	
Bild-Text-Relation.....	29
I. Die Verbindung von Wort und Bild und Begriffsklärungen für	
Phänomen und Arbeitsmethode des „Kunstsehens“.....	29
II. E.T.A. Hoffmann, die bildende Kunst und die Poetik des	
Schauens.....	39
1. Hoffmann als bildender Künstler .....	39
2. Erläuterungen zum „serapontischen Prinzip“ als Basis	
des „Kunstsehens“.....	45

## Kapitel 3

<i>Doge und Dogaresse</i> als Prototyp der literarischen	
Gemäldekonstruktion und als poetologischer Reflexionsrahmen.....	53
I. Bildbeschreibung als literarisches Kreationsideal? .....	53
1. <i>Doge und Dogaresse</i> , der Maler Carl Wilhelm	
Kolbe d.J. und E.T.A. Hoffmanns Beziehung zu ihm .....	53
2. Die vermeintliche Kategorie der Anregung oder	
Der inszenierte Dekorumsgedanke.....	56
3. Veränderte Mimesis: Modifikation durch „kunstsehende“	
Bildbeschreibung .....	58
4. Vernetzungsstrategien: Die Integration von Bild und Text	
im einzelnen Artefakt .....	61
4.1. Der Sinspruch im Rahmen des Gemäldes und	
seine Eingliederung in die Erzählung .....	61
4.2. Themenwahl, der Vierzeiler und die Emblem-	
ähnlichkeit des Literaturbildes.....	63

4.3. Mehrfache und vielschichtige Verrätselung des Kolbe-Bildes .....	66
4.4. Die Hebelwirkung: Funktionalisierung der Rätselstruktur.....	69
II. Literarische Porträtkonstruktion.....	70
1. Voraussetzungen für die Porträtmalerei E.T.A. Hoffmanns.....	70
2. Ikonographie: Besondere Porträtgestaltung in <i>Doge und Dogaresse</i> .....	73
2.1. Madonnen-Typus und Jünglingsporträt oder Die Ergänzungsschemata.....	73
2.2. Idol und Held: Funktionalisierung der „Ikone“ für den Rätselkontext.....	77
2.3. Vecchio Pantalone und Annunziata – Karikatur und Idealbild .....	79
III. Dekonstruktion als Konstruktion: Das Auflösen der Perspektive .....	83
1. Veränderte Bild-Distribution .....	83
1.1. Der Tausch von Haupt- und Nebenfiguren.....	83
1.2. Das Meer: Verdichtet konstruierte Dekonstruktion .....	84
2. Erneute Rätselstruktur im Literaturgemälde: Die unsichere Figureneinordnung als Konsequenz der Dekonstruktion.....	85
3. Die Bilder ohne Zusammenhang oder Die doch zielorientierte Retrospektive .....	86
4. Raumdarstellung und Zeitpunktkonstatierung als präfigurierende Größen der Gedankeninszenierung .....	88
IV. Blick und Introspektion: Das gemalte Gedankenbild .....	90
1. Blickkunst bei C.W. Kolbe, E.T.A. Hoffmann und C.D. Friedrich: Die Bild-Text-Zirkulation .....	90
2. Exkurs: Die innere Seelenlandschaft im <i>Wanderer über dem Nebelmeer</i> .....	92
V. Die künstlerische Schaffensproblematik vor dem Hintergrund der Bild-Text-Relation.....	94
1. Der Dichter als Seher: Die Funktion des Gemäldes für Hoffmanns literarische Bildproduktion.....	94
1.1. Julia und der alte Mann: Gemaltes Déjà-vu und Vergeistigungsprozeß .....	94
1.2. Blick in die Tiefe: Sprachlosigkeit, Wahnsinn, Abstraktionskunst und Medienwechsel .....	96
1.3. Der Sinn des Medienwechsels .....	98

VI. „Kunstsehen“ verstehen: Die Rolle des Rezipienten für den Dialog Hoffmanns mit der Malerei und die Bedeutung des Gemäldes für den Leser .....	102
1. Die Vorbereitung der intermedialen Rolle im Rahmen der Abstraktion .....	102
2. Die Bedeutung der Als-ob-Effekte und des Historikers für den Leser .....	103
3. Kunst im Werden: Der Betrachter ist im fragmentarischen Bild .....	106
VII. Zusammenfassung der Erkenntnisse: Hoffmanns Literatur-Bild-Kategorien als Paradigmen für die Untersuchung des „Kunstsehens“ .....	109
 Kapitel 4	
Die <i>Fermate</i> : Ein Gemälde des Augenblicks .....	113
I. Aisthesis: Vergleich zwischen Dichtungspraxis und Maltheorie in der <i>Fermate</i> .....	113
1. Seitenblicke auf Bild, Text und Betrachtungsweise - das Vorverständnis .....	113
2. Das Verschränken von Dekorum, emblematischer Struktur und funktionalisierter Titelgebung .....	118
3. Der Bogen zum richtigen „Kunstsehen“: Das Fermatenzeichen als architektonisches Moment oder Die komplementären Kunstanschauungen .....	121
4. Irritierte Wahrnehmungsklisches in Bild und Text .....	123
4.1. Hummels Konstruktionskunst und Hoffmanns Frage nach der „richtigen“ Perspektive .....	123
4.2. Frozen picture und die Folgen: Die mehrfache Funktionalisierung des „Tableau vivant“ .....	127
II. Das Geheimnis des Augenblicks und das Auflösen des Fermaten-Rätsels .....	132
1. Der Nexus der Begriffsklärung „Augenblick“ und „Fermate“ für den Kontext der Hoffmannschen Bild-Text-Relation .....	132
2. Das gemalte Gedankenbild als musikalisches Augenblicksstück oder die zu improvisierende Kadenz .....	134
3. Das gemalte Gedankenbild: Pausenlied und „Augenblitz“ im Sinne von Initialzündung und Kunstentfaltung .....	135
4. Gestaltungsproblem <i>Fermate</i> : Blickpunktsprünge in Bild und Text .....	139

4.1. Syntaktische Fermatenstruktur des gemalten Pausenliedes .....	139
4.2. „Die eine singt, die andere spielt Chitarra“ – die Wirkungsmacht des Fermatenmoments bezüglich der „Doppel-Erscheinung“ .....	142
4.2.1 Strukturästhetik des Unaussprechlichen.....	142
4.2.2. Transposition: Fermatenmoment und Lauretta - Augenblick der Liebe .....	144
4.2.3. Der „Kulminationspunkt“ Teresina: Das Sinnbild des Kunstreiters als getauschtes Bild im Bild.....	146
4.2.4. Fermate und die Integration von <i>Opera buffa</i> und <i>Opera seria</i> oder <i>Das Doppelporträt</i> als Projektionsfläche kompositioneller Fermatenkunst.....	149
4.2.5. <i>Buffo-IntermeZZi</i> und die kanonische Bildstruktur als Zugang zum „Kunstsehen“ der Fermate .....	151
4.3. „Zwischen beiden [...] ein Abbatte“: Der Augenblick als Zeitpunkt der Erkenntnis und Vollendung des Seins .....	154
5. Die gemalte Augentäuschung: Das Zusammenspiel von Déjà-vu und <i>Trompe l’œil</i> und das Gouache-Gemälde <i>Die Fantasie erscheint Hoffmann zum Troste</i> .....	163
5.1. Joseph Freiherr von Eichendorff und E.T.A. Hoffmanns <i>Die Fermate</i> .....	163
5.2. Biographisches Déjà-vu und Kunstproduktion: Das Gouachebild <i>Die Fantasie erscheint Hoffmann zum Troste</i> und seine Wiederentdeckung für <i>Die Fermate</i> .....	165
5.3. Die „Doppelerscheinung“ als „Bildnis des Genius“ unter Beachtung der Namensgebung .....	170

## Kapitel 5

Exkurs: Rückblick und Vorschau.....	173
I. Augen-Blicke in Malerei und Literatur .....	173
1. Einordnung des Exkurses in den Zusammenhang .....	173
2. Grundsätzliches zum Sehen und essentielle Blickarten für E.T.A. Hoffmann und Georg Heym.....	174
3. E.T.A. Hoffmanns romantisches Sehen als Zusammenspiel konkurrierender Blickarten: „Kunstsehen“ von Jaques Callot über Daniel Chodowiecki bis hin zu Carl Wilhelm Kolbe d.J.....	179

II. Das Nachtstück.....	183
1. Wissenswertes zum Nachtstück und seine Rezeption durch E.T.A. Hoffmann .....	183
2. <i>Der Sandmann</i> oder Die Wichtigkeit der Allegorie im Nachtstück .....	190
3. Ideen zum Porträtmotiv und Nachtstück am Beispiel <i>Die Elixiere des Teufels</i> .....	193
 Kapitel 6	
„Kunstsehen“ - Georg Heyms literarisches <i>Mona-Lisa</i> -Gemälde	
<i>Der Dieb</i> : Ein nächtliches Porträt des Blickkampfs.....	199
I. Der expressionistische Dichter und die bildende Kunst, sein Faible für Romantik und die Wahl der Gattung Novelle .....	199
II. Die Gemälde-Text-Konnexion in <i>Der Dieb</i> .....	204
1. Die Bedeutung des „Mottos“ und des Dekorums für den Bild-Text-Diskurs Heyms.....	204
1.1. Das „Motto“: Der Heymsche Anachoret Serapion und der Irre als Selbstbegriff des Dichters .....	204
1.2. Der Dekorumsgedanke vor dem Prospekt des Leonardo-Kultes und der <i>Mona-Lisa</i> -Rezeption .....	209
2. Die Bedeutsamkeit der Landschaft für die Lesbarkeit von Kunst .....	212
2.1. Natur und optische Orientiertheit .....	212
2.2. Abruf und Funktionalisierung des Wolkenmotivs .....	212
3. Heyms <i>Mona-Lisa</i> -Porträt: Die Ästhetik der Wechselwirkung von Innen und Außen .....	214
3.1. Die romantische, „nächtliche“ Verlebendigung von Bildern .....	214
3.2. Die Sfumato-Technik Leonardo da Vincis und die malende Schreibart Georg Heyms .....	215
3.3. Simultaneitätswirkung: Die Kombination von Reihungsstil, romantischer Synästhesie und Sfumato.....	217
3.4. Das Verständnis vom getauschten Vorder- und Hintergrund .....	218
3.4.1. Simultanes Innen und Außen durch visionären Religionseifer als Movens der Umnachtung .....	218

3.4.2. Die Funktionalisierung von Phillip Otto Runge's <i>Der kleine Morgen</i> im Kontext des Tauschs von Vorder- und Hintergrundwahrnehmung .....	219
3.4.3. Die Dialogisierung des Gemäldes durch die experimentelle Maltechnik Heyms .....	221
4. Perspektivwechsel als Blickgefecht .....	222
4.1. Die literarische Verschmelzung von „Liebesblick“ und „bösem Blick“ .....	222
4.2. Personifikation der Dingwelt als Basis der Dekomposition und Blickpunktsprünge .....	223
4.3. Die gestalterische Vorbereitung des Blickgefechts .....	226
4.4. Blickpunktsprünge als Kampfsituation .....	228
4.4.1. Rollentausch im Blickkampf .....	229
4.4.2. Die Bedeutung des Ortswechsels .....	230
5. Der Dichter als Seher .....	232
5.1. Der Blick aus dem Fenster .....	232
5.2. „Augen, meine lieben Fensterlein“ - die nihilistische Parodie des Kunstschaffens .....	234
5.2.1. Der Zusammenhang von Fenstermotiv und Blickthematik .....	234
5.2.2. Augen als Blick des Künstlers am Beispiel von Marianne von Werefkin's <i>Selbstbildnis I</i> .....	235
5.2.3. Bildzerstörung und versagtes Liebesglück im Rahmen poetologischer Reflexion .....	240
III. Fazit Heym .....	244
 Kapitel 7 Der letzte Blick .....	247
 Verzeichnis der verwendeten Siglen .....	255
Abbildungen .....	257
Nachweis der Abbildungen .....	283
Literaturverzeichnis .....	285