

Die Zeitmetapher in Hoffmanns Serapions-Brüdern : Vergänglichkeit und Verewigungsversuch

Ingrid Lacheny

► **To cite this version:**

Ingrid Lacheny. Die Zeitmetapher in Hoffmanns Serapions-Brüdern : Vergänglichkeit und Verewigungsversuch. Meridian Critic – Analele Universității ”Ștefan cel Mare” Suceava, Editura Universității ”Ștefan cel Mare”, 2011, 2, pp.15-28. hal-02559969

HAL Id: hal-02559969

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02559969>

Submitted on 14 Oct 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MERIDIAN CRITIC

ANALELE

UNIVERSITĂȚII
„ȘTEFAN CEL MARE” SUCEAVA

SERIA FILOLOGIE

B. LITERATURĂ

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor-șef	Prof. dr. Mircea A. DIACONU
Redactor-șef adjunct	Prof. dr. Elena-Brândușa STEICIUC
Colegiul de redacție	Prof. dr. Albușița-Muguraș CONSTANTINESCU Conf. dr. Sabina FÎNARU, Conf. dr. Cornelia MACSINIUC Conf. dr. Ovidiu MORAR, Conf. dr. Elena-Luminița TURCU Lector dr. Daniela PETROȘEL, Lector dr. Gabriela RANGU Lector dr. Codruț ȘERBAN
Secretar de redacție	Lector dr. Raluca DIMIAN
Coperta	Conf. dr. I.C. CORJAN
Responsabil de număr	Lector dr. Raluca DIMIAN

COLEGIUL ȘTIINȚIFIC

Acad. Mihai CIMPOI (Chișinău – Republica Moldova)
Acad. Nicolae MANOLESCU (Academia Română)
Prof. dr. Jean BURGOS (Chambéry – Franța)
Prof. dr. Alain MONTANDON (Clermont-Ferrand – Franța)
Prof. dr. Jean-Paul MADOU (Chambéry – Franța)
Prof. dr. Constantin GRIGORUȚ (Otago – Noua Zeelandă)
Prof. dr. Jorge PAREDES (Otago – Noua Zeelandă)
Prof. dr. Maria SLEAHTIȚCHI (Bălți – Republica Moldova)
Prof. dr. Mircea MARTIN (Universitatea din București)
Prof. dr. Mircea MUTHU (Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca)
Prof. dr. Ioan POP (Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca)
Prof. dr. Andrei CORBEA-HOIȘIE (Universitatea „Al. I. Cuza”, Iași)
Prof. dr. Cornel UNGUREANU (Universitatea de Vest, Timișoara)
Prof. dr. Al. CISTELECAN (Universitatea „Petru Maior”, Târgu Mureș)

ADRESA REDACȚIEI

Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava
Facultatea de Litere și Științe ale Comunicării
Str. Universității nr.13, Corp A, Camera 4, 720229 Suceava
Tel./Fax: 0230 524 097

Revistă recunoscută CNCSIS și cotate în categoria **B+ (cod 419)**.

Pagină web: <http://analelitere.usv.ro/>

ISSN: 2069 – 6787

© Copyright, 2010, Editura Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava.
Toate drepturile asupra acestei ediții sunt rezervate.

Procesare pe calculator:

Documentarist Iuliana CÎRSTIUC

Bun de tipar: 14.XII.2011

Apărut: 2011

Editura Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava
720229 – Suceava Str. Universității nr. 13

MERIDIAN CRITIC

ANALELE

**UNIVERSITĂȚII
„ȘTEFAN CEL MARE” SUCEAVA**

SERIA FILOLOGIE

B. LITERATURĂ

TOMUL XVII, NR. 2

2011

**Editura Universității din Suceava
2011**

SUMAR

I. DOSAR CRITIC. TIMPUL FICTIONAL (II)	7
Raluca DIMIAN-HERGHELIU, Einleitung: Zum Thema Zeit in der Literatur.....	9
Ingrid-Remy LACHENY, Die Zeitmetapher in Hoffmanns <i>Serapions-Brüdern</i> : Vergänglichkeit und Verewigungsversuch	15
Peter C. POHL, Zeitkonflikte. Zur Transformation der Muße im Bildungsroman (Wieland, Hoffmann, Freytag)	29
Rainer NOSKE, Und jetzt war Sonnabend. Zeit und Geschehen in zwei Romanen Fontanes	51
Fabian GROSSENBACHER, Kafka „aus der Mitte seiner Bildwelt“ gedeutet – Über einige Aspekte von Bild und Zeit in Walter Benjamins Kafka-Lektüre	61
Jean-Pierre CHASSAGNE, Zeitliche Diskontinuität als Motiv und als Strukturelement in <i>Zwischen neun und neun</i> von Leo Perutz	81
Eva NÄGELI, Langweile, Schreib- und Traum-Zeit im Bureau – Uhren und Zeit in einigen Texten Robert Walsers	91
Markus BAUER, Metamorphosen der Zeit – Walter Benjamins Begründung der Melancholie	113
Silvia RICHTER, “When the World Disappears...” – Emmanuel Levinas’s <i>Carnets de captivité</i> in Light of His Early Philosophical Writings ...	123
Ramona TRUFIN, Eskapaden in einem Zeit-Raum-Kontinuum in Ingeborg Bachmanns Prosa	139
Martina LÄUBLI, Gleichzeitig – ungleichzeitig. Gespenstische Zeit in W.G. Sebalds <i>Austerlitz</i>	151
Matthias HAFT, Subjektive Historie bei Maxim Biller. Geschichtsvergegenwärtigung durch das Individuum	159
Mathilde BATAILLÉ, Angoisse du temps et obsession du passé: <i>Les Météores</i> de Michel Tournier, un roman «secondaire»	169
Johann REIßER, Ereignisverzweigungen und Gegenwartenspiegelungen – Zeit(ver)formungen in Gedichten von Ulrike Draesner und Barbara Köhler	177
Carmen Elisabeth PUCHIANU, Zeit und Politik in der rumäniendeutschen Gegenwartsliteratur. Überlegungen am Rande einiger Beispiele aus Joachim Wittstocks Lyrik	193

Silvia-Oana ALESTAR, Les instances de la dimension spatio-temporelle dans le roman surréaliste: Le cas de Boris Vian	205
--	-----

II. EXEGEZE **213**

Salim GASTI, La perception sensorielle de la femme et le souvenir dans les poèmes antéislamiques appelés «Les suspendues»	215
Irena TRUJIC, <i>Je me souviens</i> : La querelle gaumiste entre tempête et débâcle ...	233
Simona ANTOFI, Temporalitate narativă, lumi posibile și metatext în <i>Catastihul amorului</i>	241
Mihaela PARPALEA, Immer mal Dichtung und Geschichte	247
Dana NICA, De la <i>géopoétique</i> au <i>géogramme</i> : Paul Chamberland	259
Ioan FĂRMUȘ, Reclădind imaginea cititorului. Lectura ca indeterminate în romanul <i>Patul lui Procust</i> de Camil Petrescu	275
Florina CERCEL, L'identité maaloufienne au carrefour des cultures	287
Daniela PINTILEI, Entre deux amours: les langues et la traduction	297
Florin ȚUPU, Memoria teologiei ca literatură a detenției	305
Liliana-Stela BALAN, Constantin Virgil Negoită sau împotriva logicii binare	315

III. RECENZII **321**

Dana Nica, Cristina Petraș (éd.), <i>Regards sur le Québec</i> (Tania MUNTEANU) .	323
Alvin H. Rosenfeld (coord.), <i>The Writer Uprooted. Contemporary Jewish Exile Literature</i> (Georgeta ȚAN)	326
<i>La Retraduction</i> (sous la direction de Robert Kahn et Catriona Seth), (Dana-Mihaela BEREHOLSCHI)	328
Cornel Ungureanu, <i>La Vest de Eden. O introducere în literatura exilului</i> (Florica TEODORIUC)	330
Charles Guignebert, <i>Creștinismul antic</i> (Petronela MUNTEANU)	332
<i>Hic et nunc und die Wiederholung der Geschichte</i> . Cătălin Dorian Florescu, <i>Jacob beschließt zu lieben</i> (Cosmin DRAGOSTE)	334
Jörn Albrecht, <i>Literarische Übersetzung. Geschichte, Theorie, kulturelle Wirkung</i> (Carmen BERCEA)	336

IV. NOTE DESPRE AUTORI

DIE ZEITMETAPHER IN HOFFMANNS *SERAPIONS- BRÜDERN*: VERGÄNGLICHKEIT UND VEREWIGUNGSVERSUCH

Ingrid REMY-LACHENY
Universität Paris III
ingridremy@orange.fr

Abstract: Faced with earth vanity and in order to insure the survival of his work, the Serapiontic artist has no other means than to challenge temporality while he is aware of its pervert effects. It is for this purpose that to writing he applies music, the most temporal art according to the first Romantics, here understood both in its material and symbolic forms. Moreover, the general structure of *The Serapion Brethren*, where texts and discussions alternate, underlines this very destructive aspect of time and meanwhile fixes the latter in a reality in which each reader can find his place. In often addressing a universal and atemporal reader, Hoffmann aims at passing on his work and, in this way, at making it durable.

Key-words: musical writing, reader, universality, reception, art.

Résumé: Confronté à la vanité terrestre, l'artiste sérapiotique n'a pas d'autre moyen, pour assurer la survie de ses œuvres, que de défier le temps tout en constatant ses effets pervers. C'est à ce fin qu'il applique à l'écriture la musique, art temporel par excellence selon les premiers romantiques, entendu ici sous une forme tant concrète que symbolique. De plus, la structure générale des *Frères de Saint-Sérapion*, où alternent récits et entretiens, souligne cet aspect destructeur du temps tout en figeant ce dernier dans une réalité au sein de laquelle chaque récepteur peut trouver sa place. En s'adressant souvent directement à un lecteur universel et atemporel, Hoffmann vise à transmettre et, ainsi, à pérenniser son œuvre.

Mots-clés: écriture musicale, lecteur, universalité, réception, art.

Die Serapions-Brüder E.T.A. Hoffmanns (1818-1820) symbolisieren ein aus Erzählungen, Gesprächen und Diskussionen bestehendes vielfältiges offenes Werk: Die Vervielfältigung der Perspektiven, die Themenauswahl und die Erzählstruktur des Ganzen bekämpfen sozusagen die Zeitflucht und schreiben sich bis zu einem gewissen Grad in die Tradition der Frühromantik ein. Die hervorgehobene Vergangenheit wird vergegenwärtigt und der Unterschied zwischen der chronologischen Rahmenerzählung und den

Binnengeschichten, die sich in verschiedenen Zeitaltern abspielen, integriert den Leser in jede Zeitebene. Der Rezipient wird also universal.

Indem Hoffmann die Schrift mit anderen Künsten (Malerei, Architektur, Musik) verknüpft, schafft er seine eigene Wirklichkeit jenseits der historischen und politischen Realität. Der zerstörerischen Zeit setzt er also das schöpferische und fantasievolle Erzählprinzip, das serapiontische Erzählen, das die Einbildungskraft (das geistige und innere Auge) und die Vernunft (das leibliche Auge) verbindet, entgegen. Wenn auch die meisten Erzählungen in einer bestimmten Epoche verankert sind, bemächtigt sich Hoffmann dieser Zeit und spricht einen atemporalen Leser an. Gegen die unbezwingliche Macht der Zeit, die zu dem Tod jedes Lebewesens führt, leisten die Erzählinstanzen, die Figuren der Fiktion und der Künstler Widerstand. Eben der Künstler parallelisiert die Kunst des Raums (Malerei) und die der Zeit (Musik): Hoffmann verfährt wie der Maler mit seinem Pinsel oder wie der Musiker mit den Tasten des Instruments. Er ruft bei seinem Leser mentale Bilder und Klänge hervor.

1. „Die unbezwingliche Macht der Zeit“

„Nimmer wiederkehrt, was einmal da gewesen. Eitles Mühen, sich entgegenzustemmen der unbezwinglichen Macht der Zeit, die fort und fort schafft in ewigem Zerstören“ [HOFFMANN, 2001: 13], lautet die pessimistische Feststellung Lothars am Anfang der *Serapions-Brüder*. Jeder Mensch ist also mit der Vergänglichkeit des irdischen Lebens konfrontiert und dem Tod ausgeliefert: Es gehört sozusagen zum „Zusammenhang der Dinge“.

Das Motiv der Zeit durchzieht das ganze Werk, das so endet wie es angefangen hatte, nämlich mit einer direkten Anspielung auf die Eitelkeit, was Theodor wie folgt formuliert:

„Ich weiß in der Tat nicht, wie mir die wehmütige Ahnung kommt, daß wir uns auf lange Zeit trennen, vielleicht niemals wiedersehen werden, doch wird wohl das Andenken an diese Serapionsabende in unserer Seele fortleben“ [HOFFMANN, 2001: 1199].

Die serapiontischen Erzählinstanzen sind also nicht im Stande, das Rad der Zeit anzuhalten oder zu verlangsamen. Somit wickeln sie alle Erzählungen wie einen Faden ab, der mit anderen Fäden verstrickt und verwoben ist. Das ganze Kunstwerk gleicht infolgedessen einem Gewebe, das den allmächtigen Zeitlauf widerspiegelt. In „Der Zusammenhang der Dinge“ verkörpert Lothar das schon vorbestimmte Schicksal jedes Lebewesens. Die Erzählung endet mit einer freundlichen Stimmung und mit folgendem Gedanken Theodors, der das serapiontische Prinzip in den Vordergrund schiebt: „Sollte das Geschick uns nun wirklich trennen, so laßt uns auch geschieden die Regel des heiligen Serapion treu bewahren“ [HOFFMANN, 2001: 1199]. Die systematischen Gespräche zwischen den verschiedenen Erzählern, die jede Geschichte ankündigen und kommentieren, stellen keine belanglosen Ornamente dar. Als eine Art Arabeske unterstützen sie die ästhetischen Theorien Hoffmanns; sie leiten die Themen der Erzählungen ein und kritisieren sie. Sie haben eine sowohl anaphorische als auch kataphorische Funktion und spannen den erzählerischen Faden.

Das Motiv des Fadens auf der „Erzählschleife“ und das Symbol des Kaleidoskops (Vervielfältigung der Themen) rechtfertigen die Parallelisierung zwischen Horizontalität (Flucht der Zeit und Zeit der Erzählung) und Vertikalität (Vielfalt der Themen und Unterbrechungen in der Erzählung selbst).

Gleich am Anfang betont Lothar die waagerechte Zeitlinie, indem er seine Lust, für die serapiontischen Abende einen genauen Tag festzusetzen, ausdrückt: „Und hiermit erkläre ich die Präliminarien unsers neuen Bundes feierlichst für abgeschlossen, und setze fest, daß wir uns jede Woche an einem bestimmten Tage zusammenfinden wollen“ [HOFFMANN, 2001: 16]. Die Zeitmetapher erstreckt sich dann bis zur letzten Seite: „Nimmer wiederkehrt, was einmal da gewesen ist. [...] Nur die Schattenbilder des in tiefe Nacht versunkenen Lebens bleiben zurück [...]“ [HOFFMANN, 2001: 13]. Theodor ist sich hier der zerstörerischen Macht der Zeit bewusst, was auch anlässlich der fünften Versammlung der Fall gewesen war:

„Aufs neue hatte das Leben in seiner stets wechselnden Gestaltung die Freunde auseinander geworfen [...] Mehrere Monate waren vergangen. [...] Dem Cyprian verdanken wir den Grundstein des heiligen Serapion, auf den wir ein Gebäude stützten, das für das Leben gebaut schien und zusammenstürzte in wenigen Monden“ [HOFFMANN, 2001: 619-620].

Der fünfte Abend spannt den Erzählfaden wieder ab, welchen die Lebensereignisse, der „Zusammenhang der Dinge“ zerrissen hatten. Dieser Abend entspricht dem ersten: Er appelliert an eine Wiedergeburt der serapiontischen Freundschaft:

„Laßt uns also die alte Zeit und alte Ansprüche aus ihr her vergessen, und von jener Gesinnung ausgehend, versuchen, wie sich ein neues Band unter uns verknüpft“ [...]

„Was gilt, dem wackern Keim, den wir bilden, entkeimt wieder ein lebensfrischer Baum mit Blüten und Früchten“ [HOFFMANN, 2001: 15 / 621].

Die Zeitthematik wohnt nicht nur dem allgemeinen Rahmen des Werks inne: Einerseits fügt Hoffmann die meisten Erzählungen in einen historischen Kontext ein, der an die fließende oder schon verflossene Zeit erinnert, andererseits wohnt der Leser temporalen Brüchen bei, wo er selber Verknüpfungen und Hinweise begreift oder schöpft. Dieses Verfahren greift auf die Charakteristiken der romantischen Musik zurück. Die Kontinuität, die Brüche, die Symmetrie, die für das Motiv der Arabeske typisch sind, werden durch die Metapher des Textes als Stoff, als anscheinend chaotisches und verstricktes Gespinnst verstärkt. Der Erzähler gleicht einem Weber und trotz auf diese Weise der Zeit, die „den ganzen Makrokosmos“ als ein „große[s] künstlich zusammengefügte[s] Uhrwerk“ [HOFFMANN, 2001: 1055] reflektiert. Die Zeitflucht wird durch temporale Messpunkte markiert, die das Erzählen als einen Prozess hervorhebt, wobei die Erzählungen in die Zeitgeschichte eingebettet werden, z. B. in die Epoche von Ludwig dem Vierzehnten („Das Fräulein von Scuderi“) oder in das sechzehnte Jahrhundert („Meister Martin der Kufner und seine Gesellen“). „Meister Martin“ beginnt also mit einer Beschreibung alter Bilder und zielt auf die Aktualisierung

eines anderen Zeitalters hin. Der Erzähler fordert dadurch den Leser auf, ihn in zwar weit zurückliegenden, aber unvergesslichen Zeiten zu begleiten:

„Wohl mag Dir auch, geliebter Leser das Herz aufgehen in ahnungsvoller Wehmut, wenn du über eine Stätte wandelst, wo die herrlichen Denkmäler altdeutscher Kunst, wie beredte Zeugen, den Glanz, den frommen Fleiß, die Wahrhaftigkeit einer schönen vergangenen Zeit verkünden“ [HOFFMANN, 2001: 502].

Nur der Leser kann also dank seiner Einbildungskraft die Vergangenheit wieder beleben und die Geschichte vergegenwärtigen. Damit können Legenden, Sagen und Märchen überleben, auch wenn die Rezipienten sich immer wieder ändern.

„Das ewig rollende Rad der Zeit“ [HOFFMANN, 2001: 502] führt zu einem gewissen Tod, eine pessimistische Feststellung, die in den meisten serapiontischen Erzählungen vorkommt: Elis in „Die Bergwerke zu Falun“ stirbt auf seiner Reise in den Bauch der Erde oder Antonie in „Rat Krespel“ verfällt einer geheimnisvollen Krankheit, indem sie ihren Geliebten wiedersieht. Deshalb unternehmen die Erzählinstanzen wie die Figuren der Erzählungen selbst den Versuch, das sich unermüdlich drehende Zeitrad zu verlangsamen. Verschiedene Widerstandsmethoden werden ins Werk gesetzt wie das Beharren auf der Kindheit (Felix und Christlieb in „Das fremde Kind“, Marie in „Nußknacker und Mäusekönig“), die unentbehrliche Verankerung in der Vergangenheit (Elis in „Die Bergwerke zu Falun“, die Tante Alexanders in „Ein Fragment aus dem Leben dreier Freunde“, die als Geist in ihrem Haus spukt, um ihre Vergangenheit heraufzubeschwören) oder die Notwendigkeit, ein „Vergangenheitswesen“ zu bleiben (der Einsiedler Serapion oder der Maler Berklinger) bzw. das Geheimnis der Kunst lüften zu wollen wie Rat Krespel es versucht, indem er die Violinen in Stücke reißt.

Die Verkörperung an sich des Widerstands stellt der Eremit Serapion dar: Laut Serapion steuert der menschliche Geist die Zeit und den Raum, da die Organe wie Maschinen funktionieren:

„Ja, was hört, was sieht, was fühlt in uns? – vielleicht die toten Maschinen die wir Auge – Ohr – Hand etc. nennen und nicht der Geist?“ [HOFFMANN, 2001: 34]

Der Geist vermag über den Lauf der Zeit die Oberhand zu gewinnen. Die von Serapion hier gestellte rhetorische Frage deckt die Verachtung des Eremiten für die aufklärerischen Theorien der Wahrnehmung auf, die nur auf dem Verstand und der empirischen Erfahrung beruhen. Das Gefühl von Raum und Zeit sei vollkommen subjektiv. Für real hält Serapion also seine Vorstellungswelt und nicht die Welt, die die anderen Individuen als soziale Menschen regiert. Das poetische Ideal der *Serapions-Brüder* besteht also darin, die Kluft zwischen Geist und Natur zu überwinden und der Fantasie so viel Platz wie der realen Welt zu geben.

Ein anderes, aber perverses Mittel, gegen die Macht der Zeit Widerstand zu leisten, bildet der Hang zum Mechanischen (Professor X in „Die Automate“, Droßelmeier in „Nußknacker und Mäusekönig“), zum Magnetismus („Der unheimliche Geist“, „Die Automate“) oder zum Vampirismus und Kannibalismus (Aurelie in „Vampyrismus“). Auf diese Weise hoffen die Menschen darauf, ihre

Lebenskraft bei anderen zu schöpfen und dadurch das ewige Leben zu erreichen. Drosselmeier als Uhrmacher und Automatenbauer versucht, die Zeit zu bewältigen. Nur Traumfiguren kann es aber gelingen: Der Nussknacker vermag, die Zeit anzuhalten, indem er den Mausekönig niederschlägt und seine sieben goldenen Kronen raubt. Die Zahl „sieben“ symbolisiert das Alter der Vernunft und das Ende des Traums und der Kindheit. Durch den Tod des Ungeziefers entzieht sich also die siebenjährige Marie der Gefahr des Fantasieverlustes. Hybris und irdische Eitelkeit werden folglich nur dank eines reichen Inneren bekämpft. In diesem Sinne wirft „das Märchen von der harten Nuß“ die Probleme des Scheins und des menschlichen Egozentrismus auf und misst dem Onirismus Bedeutung wieder bei.

Mit der Zeit konfrontiert strebt der Mensch danach, in einem Ausgleichsprozess Zuflucht zu finden. Die Automatenbauer oder der Magnetiseur versuchen also, sich Gott zu vermessen und über das Menschengeschlecht zu spotten. Der wahre Künstler lehnt aber das Künstliche ab und seine Einbildungskraft verkörpert seine einzige Waffe. Durch seine Werke und deren Fortleben schafft er für sich eine Art Ewigkeit. Er überwindet den Tod und bleibt in der Zeit erstarrt. Deshalb darf er die Frau, die ihn inspiriert hat, nicht heiraten, um die unübersehbaren Spuren des Alters wahrzunehmen. Aus diesem Grund bedauert Theodor in „Die Fermate“, seinen „Musen“ wieder zu begegnen:

„Jeder Komponist erinnert sich wohl eines mächtigen Eindrucks, den die Zeit nicht vernichtet [...]. Glücklicherweise ist der Komponist zu preisen, der niemals mehr im irdischen Leben *die* widerschaut, die mit geheimnisvoller Kraft seine innere Musik zu entzünden wußte“ [HOFFMANN, 2001: 91-92].

Der Künstler soll also seine Inspirationsquelle abstrahieren und sie in eine Allegorie umwandeln. Die Frau wird ihm zum Kunstwerk und sie verliert dabei gewissermaßen jede Spur von Eitelkeit. Das Kunstwerk spiegelt das Genie seines Schöpfers wider. Das Spiegelmotiv erscheint hier als positiv, was bei Hoffmann aber nicht immer der Fall ist. Wenn Marie im See seine Doppelfigur in Form einer Traumgestalt wahrnimmt, ist Ännchen („Die Königsbraut“) mit ihrer eigenen Hässlichkeit konfrontiert: „O-o-To-ch-ter-wie-si-ehst-d-u-a-u-s!“ Fräulein Ännchen rannte ins Zimmer, sah in den Spiegel und fuhr zurück von jähem Todesschreck erfaßt“ [HOFFMANN, 2001: 1186]. Der Spiegel als Allegorie des Altwerdens und der Vergänglichkeit verhehlt nichts. Er reflektiert den Schein und das Bild des Menschen. Als Spiegel gilt auch der Andere, durch den der Mensch andere Facetten seines Ichs entdeckt. Es geht um ein entweder narzisstisches (vergebliches) oder ästhetisches (eitles) Streben. Der Spiegel, als Instrument der Augentäuschung schlechthin, verschönert (Marie) aber verzerrt (Ännchen) und verursacht oft Wahnfälle und Wahrnehmungsprobleme. Er verbindet Zeit (Alter) und Raum (Widerspiegelung der Umgebung) miteinander. *Die Serapions-Brüder* an sich verbinden auch Zeit und Raum, da sie sowohl die Bedeutung der Musik als auch die der Malerei hervorheben.

2. Die musikalische Schriftlichkeit

Die Erzählkunst stellt einen Impuls, ein Handeln dar, sie ist nicht erstarrt. Mit der Musik verknüpft symbolisiert sie also einen Aspekt des frühromantischen Ideals:

„Denn Zeit ist allgemeine Form der Einbildung des Unendlichen ins Endliche, sofern als Form, abstrahiert von dem Realen, angeschaut“ [SCHELLING, 1990: 135].

Die Musik schafft eine Harmonie zwischen dem Gehörsinn und dem Geist, der in dem artikulierten Diskurs gebärt. Sie kreiert mentale unfixierte Bilder, die sich nach der Laune und dem Seelenzustand des Zuhörers ändern.

Laut der romantischen Theoretiker ist die Musik die Kunst der Zeit. Heißt es also, dass die Musik auch als vergängliche Kunst begriffen werden darf? Die Schrift versucht, die Allegorie der Zeit hervortreten zu lassen und vor allem der Vergänglichkeit der Kunst, und dadurch deren Verschwinden, vorzubeugen. Hoffmann tendiert nicht dazu, die *Serapions-Brüder* wie ein Musikstück zu gestalten, er strebt aber nicht ganz nach Ritter Glucks Vorstellung, die darin besteht, die Notenschrift und die Partituren als eine Gefahr zu betrachten. Hier führt die musikalische Schriftlichkeit zu keiner Kunstzerstörung. Die Musik und der Schreibakt treten erstmals als Zeitallegorie auf. Das Komponieren bzw. der Akt des Komponierens wird durch den Schreibprozess ersetzt. Das Schreiben ist auch eine zeitliche Kunst, die erst dank der Veröffentlichung oder der mündlichen Übertragung (Märchentradition) festgehalten wird.

Die Musik wurzelt in der menschlichen Seele und kann nur mittels einer Partitur fixiert werden:

„Zu den musikalischen Elementen, die in die Poesie übernommen werden, zählen Formmerkmale wie das Arabeske und das Variationsprinzip, zudem das Ideal der Ungegenständlichkeit. Eine poetische Qualität hingegen, die in die Musikästhetik übergeht, ist die Aufhebung der Zeit im Kunstwerk“ [STEGBAUER, 2006: 121].

Die erwähnte Zeitaufhebung ist mehr symbolisch als objektiv. Die Zeit wie die Musik, die das Werk durchzieht, ist nicht linear, wie die Vielfalt der Zeitschichten es beweist. Die serapiontische Musik als Schrift verfährt z.B. mit Wiederholungen, Analepsen und Prolepsen:

„Die Musik [...] gehorcht dem Prinzip der variierenden Wiederholung. Sie wächst gleichsam in Kreisen, nicht linear; wie Blütenblätter, nicht wie Perlen an einer Schnur“ [STEGBAUER, 2006: 129].

Das Motiv des Blütenblatts erscheint in „Meister Martin“, wo die Frauenfigur Rosa heißt. Die Blütenblätter deuten nicht nur auf den Topos der Liebe hin, sondern auch auf ein Erzählprinzip. Sie stellen nämlich die Abwechslung von Gesängen, Dialogen und Erzählungen dar. Diese Struktur entspricht der Fuge und der Variation. Wenn Novalis den Akzent auf die Laute und den sinnlichen Aspekt der Musik legt, während Schlegel deren Form, Struktur und allegorische Dimension analysiert, dann lässt sich die Musik bei dem Dichter und bei dem Theoretiker in die Schrift integrieren. Dadurch verbindet

Hoffmann Kunst und Schrift, um die Zeit zu „bekämpfen“: Die Musik wie die Bilder bestehen im Inneren fort.

Die serapiontische musikalische Schriftlichkeit hebt die Integration der Musik in den temporalen Erzähl- und Schreibprozess hervor. Der Schriftsteller schreibt keine Musik, entwirft keine Partitur, sondern ermöglicht den Übergang vom Lesen zum Hören. Die serapiontischen Freunde können miteinander singen, wie es nach dem theoretischen Gespräch „Der Dichter und der Komponist“ stattfindet:

„Ha! rief Ottmar, ich erinnere mich wohl jener Übung, die du meinst mit dem Singen nach unsichtbaren Noten. – Du zeigtest die Akkorde aus den Tasten des Pianofortes ohne sie anzuschlagen und jeder gab den Ton der ihm zugeteilten Stimme an ohne sie vorher auf dem Instrumente zu hören [...] Theodor schlug auf dem Pianoforte [...], dann begannen die vier Stimmen“ [STEGBAUER, 2006: 120].

Die metaphorische Musikschrift fordert auch den Leser dazu auf, die Akkorde und die Musik der *Serapions-Brüder* zu vernehmen, ohne Noten zu sehen. Deshalb tauchen ebenfalls Sänger und Musiker auf („Die Fermate“, „Rat Krespel“, „Der Kampf der Sänger“, usw.). Weder die Melodie noch die Noten werden geschrieben, sondern nur die Texte der Lieder. Alle mittelbaren und unmittelbaren Rekurse auf die Musiksphäre geben dem Leser den notwendigen Impuls, sich seines inneren Ohrs wie seines inneren Auges zu bedienen :

„Dein Zuhören ist gar nichts – die fremden Töne drängen dir Ideen oder vielmehr sprachlose Gefühle auf, aber wenn du eigne Empfindungen – die inartikulierte Sprache des Herzens aushauchst in die Töne deines Instruments, denn erst fühlst du, was Musik ist. Mich hat Musik empfinden gelehrt, oder vielmehr schlummernde Gefühle geweckt“, schreibt Hoffmann in einem Brief an Hippel vom 24. 01. 1796 [HOFFMANN, 2003: 56]. Durch die musikalische Schriftlichkeit, durch diesen Kunsthauch, der dem ganzen Werk innewohnt, ist der Leser im Stande, neu und anders zu empfinden. Die Musik vermag verschiedene Formen anzunehmen wie eine theoretische („Der Dichter und der Komponist“), eine philosophische oder pathologische („Rat Krespel“, „Der Baron von B.“), eine erzählerische (die in den Zwischenerzählungen bestehenden Kritiken und Bemerkungen), oder noch eine groteske und witzige Form („Die Fermate“, „Der Baron von B.“). Natürlich können sich diese verschiedenen Formen in den Erzählungen auch überlappen. Den *Serapions-Brüdern* liegt eine Wahrnehmungsproblematik zu Grunde, die jeweils eine Augen- und Ohrenproblematik aufdeckt. Die musikalische Schriftlichkeit, die in dem System der Sprachlaute, der Wiederholung der Töne, in den Rhythmen und den musikalischen Momenten besteht, muss metaphorisch begriffen werden und prägt auch die Struktur und den Bau des Werks:

„Hoffmann fühlte sich in den vorgegebenen Formen nicht recht wohl und suchte zeit seines Komponierens nach neuen Möglichkeiten, auch in Tönen das auszudrücken, was er als Musikschriftsteller erkannt und als Dichter intuitiv erfaßt hat. Daher bleiben viele seiner Werke stilistisch zwiespältig. [...]

Homophonie und Polyphonie, Sonatensatz und Kontrapunkt, strenge motivistische Arbeit [...] stehen unversöhnt nebeneinander. Aus alledem entwickelt Hoffmann eine eigene musikalische Sprache, in der alle Stilelemente verschmolzen, technisch sicher beherrscht und nur dem einen Zweck untergeordnet sind, Ausdrucksmittel des Unausprechlichen zu sein, Schlüssel zum Reich des Unendlichen“ [SEIFERT / SÖLLE, 1976: 252-253].

Das Verhältnis zwischen Ton, Laut und Wort und die verschiedenen Arten, die Musik in die narrative Form und in die Erzählungen selbst zu integrieren, kommen durch die Polyphonie, den Kontrapunkt und den Klang der Sprache zum Ausdruck.

Die Polyphonie oder Mehrstimmigkeit verweist auf die Vielfalt der Erzählinstanzen und auf die Verschachtelung der Erzählungen. Vier Stimmen verschaffen sich abwechselnd Gehör. Die horizontale Linie des Kontrapunkts ist also der in die Zeit eingeschriebene erzählerische Faden. Die kontrapunktische Schrift besteht in den Themenvariationen. Fünf Hauptthemen treten dabei hervor: die Kunst, das Psychische, die (Natur)philosophie, die Kindheit und die Liebe. Hoffmann versucht aber, die horizontale Linie des Erzählens in ein zeitliches Gewebe zu verwandeln. Somit benutzt er den Akkord und rekurriert auf Themenassoziationen.

Hoffmann verfasst die *Serapions-Brüder* nur metaphorischerweise wie eine Partitur, die auf dem Modell der polyphonischen Technik der Mehrstimmigkeit und der kontrapunktischen Methode (Thema mit Variationen) beruht. Er begnügt sich aber nicht mit der horizontalen, nicht harmonischen Linie, sondern bedient sich des Akkords, wie es z.B. das Thema der Kunst und dessen Variationen veranschaulicht:

Thema	Akkorde	Akkorde unter allen Themen
Kunst	<ul style="list-style-type: none"> • Musik + Architektur: „Rat Krespel“ • Musik + Tanz: „Der Zusammenhang der Dinge“ • Musik + Malerei: „Die Fermate“ • Musik + Theater + Malerei: „Signor Formica“ • Musik + Dichtung: „Der Dichter und der Komponist“ 	<ul style="list-style-type: none"> • Kunst + das Psychische (Wahn): „Rat Krespel“, „Der Artushof“, „Der Baron von B.“ • Kunst + Naturphilosophie: „Die Automate“, „Der Kampf der Sänger“, „Die Bergwerke zu Falun“ • Kunst + Kindheit: „Der Nußknacker und der Mäusekönig“ • Kunst + Liebe: „Der Nußknacker und der Mäusekönig“, „Der Kampf der Sänger“, „Die Fermate“, „Signor Formica“.

Außer der polyphonischen und kontrapunktischen Schrift legt Hoffmann auch auf andere musikalische Elemente Wert. Es geht um Formen der Lautmalerei, um Alliterationen, Assonanzen und gesungene Couplets. Die sprachlichen Komponenten führen zu Musikmetaphern und Synästhesien. Die Musiksphäre bringt den Menschen und die Natur in Einklang. Die Natur sei eine Äolsharfe. Sie

sei ein musikalisches Instrument, dessen Töne wieder Tasten höherer Saiten in uns seien (Ideenassoziationen) laut eines Novalis-Fragments. Wie die Natur wird die menschliche Seele verdinglicht und funktioniert wie ein Musikinstrument. Das Verhältnis zwischen Natur und Mensch wird vor allem an Hand der lexikalischen Felder des Tons und der Natur geschildert. Dadurch hat die Musik als Laute eine Vereinigungskraft. Die Töne und der verwendete Wortschatz werden akribisch ausgesucht, um das Gezwitscher der Vögel, das Brausen des Windes oder das Rauschen des Wassers spür- und hörbar zu machen, wie wir es zum Beispiel am Anfang der Erzählung „Der Kampf der Sänger“ zu tun haben: „Die Quellen murmelten, die Büsche rauschten wie in heimlichem Liebesgeplauder und dazwischen klagte eine Nachtigall ihr süßes Weh“ [HOFFMANN, 2001: 332]. Die Töne bringen auch Gemütszustände zum Ausdruck: „Sein Ton war bald rauh und heftig schreiend bald leise gedehnt“ [HOFFMANN, 2001: 43]. Der Kontrast zwischen dem Vokal [I], dem Konsonanten [r] und dem Vokal [e:], zwischen kurzen, harten und langen, weichen Vokalen oder Konsonanten wird hier in „Rat Krespel“ hervorgehoben. Die Rede Krespels ähnelt einer Melodie und seine Seele einem Instrument. Die Diskrepanz zwischen der Laune des Menschen und dem verwendeten Ton – „aber immer paßte es nicht zu dem, was Krespel sprach“ [HOFFMANN, 2001: 43] – setzt eine nevroische Figur in Szene, die als ein falsch gestimmtes Instrument betrachtet wird. Ähnliches gilt auch für den Baron von B.: „Dicht am Stege rutschte er mit zitternden Bogen hinauf, schnarrend, pfeifend, quäkend, miauend“ [HOFFMANN, 2001: 904]. Die präzise ausgesuchten Töne verlebendigen den Text und verwandeln ihn in eine temporale musikalische Kunst. Der Leser kann die Szene zugleich wahrnehmen und vernehmen. Das Spiel der Töne soll im „Nußknacker“ dem Leser Maries Beklemmung vermitteln: „Uhr, Uhre, Uhre, Uhren müßt alle leise schnurren, leise schnurren, purr purr – pum pum purr purr pum pum“ [HOFFMANN, 2001: 254]. Der mit dem Ticken der Uhr assoziierte Schrei der Eule und deren Bewegungen werden noch authentischer durch die Alliterationen und Assonanzen ans Licht gebracht. Diese Art Musikalität vermag auch den Zeitlauf und das Groteske zu markieren. In „Das Fremde Kind“ wird der in eine Fliege verwandelte Magister Tinte zornig: „er brummte und summte und schnarrte und knarrte“ [HOFFMANN, 2001: 601]. Die Alliteration auf [m], [t] und [r] und die Assonanz auf [u] und [a] sind mit der Lautmalerei so verknüpft, dass der Leser das Geräusch einer Fliege zu vernehmen glaubt. Die onomatopoetische Technik und die Methode der Wortwiederholung sind an der musikalischen Schriftlichkeit beteiligt. Im „Nußknacker“ vernimmt der Leser mit seinem inneren Ohr die knabbernden Mäuse, die läutenden Glocken, die Schlacht und die Kanone: „knack, krick, Schnack“, „Bum, burum, Bumburum, Bum“, „kling, klang“, „Hink und Honk und Honk [...] Pak und Pik, und Pik und Puk“ [HOFFMANN, 2001: 264]. Durch dieses System der Laute, durch Klang und Rhythmus nähert sich die Schrift der zeitlichen Musiksphäre an. Diese Annäherung wird auch durch den Gebrauch der musikalischen Momente unterstrichen.

Der Rhythmus der Sätze, die Zeichensetzung und die Wortwiederholungen tragen auch zu der musikalischen Schriftlichkeit bei. Im „Nußknacker“ sind zwei

Beispiele besonders interessant. Marie entdeckt die Wunderwelt des Nußknackers und hört zwei Silberstimmen:

Wer schwimmt auf rosigem See ? – die Fee! Mücklein! Bim bim Fischlein, sim sim – Schwäne! Schwa schwa, Goldvogel! trarah, Wellenströme, – *rührt* euch, *klinget, singet, wehet, spähet* – Feelein, Feelein kommt gezogen; Rosenwogen, *wühlet, kühlet, spület – spült hinan – hinan!* [HOFFMANN, 2001: 295]

Der Rhythmus der Sätze ist eher langsam und beschleunigt sich erst durch die Ausrufezeichen, die Gedankenstriche, die Kommata, die Wiederholungen. Der onomatopoetische Stil und die Diminutivform „-lein“ bringt eine Art Kindeslied zum Ausdruck, dessen mündlicher Charakter auf die Tradition des Volksmärchens hinweist.

Im folgenden Auszug lassen die Kommata und die sieben mal wiederholte Konjunktion „und“, die am Anfang immer zwei Termini und am Ende fünf verbindet, einen schnellen Rhythmus entstehen, der ein Gedränge symbolisiert:

„Da gab es schön gekleidete Herren *und* Damen, Armenier *und* Griechen, Juden *und* Tyroler, Offiziere *und* Soldaten, *und* Prediger *und* Schäfer *und* Hanswürste, kurz alle nur möglichen Leute, wie sie in der Welt zu finden sind“ [HOFFMANN, 2001: 297].

Der Leser nimmt diese Menge Leute wahr und kann sich auch vorstellen, wie laut sie auftreten. Die Musik ist keine Kunst mehr an sich, sie wird in diesem Fall zu einem zeitlich geprägten Klangmedium. Das letzte Beispiel setzt die Tänzerin Emanuela in „Der Zusammenhang der Dinge“ in Szene:

„Immer stärker und mächtiger sauste und brauste das Tambourin, rauschten die Saiten der Chitarre, immer kühner wurden *die Wendungen, die Sprünge* des Mädchens [...] Immer glühender wurde ihre Begeisterung, immer mächtiger ihrer Stimme Klang, immer stärker rauschten die Akkorde“ [HOFFMANN, 2001: 1058].

Die zum lexikalischen Musikfeld gehörenden wiederholten Verben „sausen“, „brausen“ und „rauschen“, die durch das Adverb „immer“ unterstrichenen Adjektive in Komparativform, die das Subjekt etwas entfernen, zielen darauf hin, die Tanz- und Musikkunst intensiver darzustellen. Der Leser hört die rapider werdende Musik und sieht die flinken, gewandten und graziösen Bewegungen Emanuelas, die diese Musik begleiten. Der Leser spürt nicht nur den sich beschleunigenden oder verlangsamenden Rhythmus der Erzählung, sondern auch deren in der Zeit verankerte musikalische Intensität.

Die Couplets innerhalb der Erzählungen spielen auch eine wesentliche Rolle, da sie den thematischen Stoff ergänzen. Sie treten in „Die Automate“, „Doge und Dogaresse“, „Meister Martin“ oder in „Der Zusammenhang der Dinge“ auf. In italienischer oder deutscher Sprache beziehen sie sich auf das Thema der ewigen Liebe oder der Sehnsucht nach der verlorenen oder noch nicht eroberten Geliebten, was die Motive der Rose, des Weines oder des Meers betonen.

Die musikalische Schriftlichkeit spornt die Einbildungskraft des Lesers an; mit der Malerei verknüpft, verleiht sie seinem kreativen Elan die notwendige Nahrung. Die Malerei ist aber nicht die einzige Kunst, die mit der Musik assoziiert

wird. In „Rat Krespel“ trägt die Architektur auch zu der Entfaltung der Musikalität bei. In Schellings *Philosophie der Kunst* habe die Architektur wie die Musik einen rhythmischen, harmonischen und melodischen Teil. Sie sei eine konkrete und räumliche Musik, die einem zeitlichen Vorgang entspricht.

Der Musiker Krespel baut sein Haus auf fantasievolle Weise: Es war nämlich ein Haus, „welches von der Außenseite den tollsten Anblick gewährte [aber] dessen innere Einrichtung eine ganz eigene Wohlbehaglichkeit erregte“ [HOFFMANN, 2001: 42]. Das Gebäude gleicht also seiner Persönlichkeit: merkwürdig, einzigartig und jenseits aller Normen.

Zu Beginn der Erzählung baut er das Haus, dann zerlegt er die Violinen, schließlich zerstört er sie ganz. Die Kunst erscheint als ein Freiheitsraum, das Haus ist die Metapher dieser Freiheit und des Musikinstruments. Sein Bau definiert den geheimnisvollen Charakter Krespels: Mehr als ein Gerüst wird dies zum Spiegel des Gemüts. Der Akt des Bauens beruht also auf zwei Bedeutungen: einer künstlerischen und einer pathologischen. Der Rückgriff auf eine Kunst des Raums, um eine Kunst der Zeit einzuleiten, ist insofern nicht erstaunlich, als der Akt des Bauens einen inneren Raum eingrenzt. Wenn das Haus von außen als seltsam erscheint, hegt der Beobachter aber ein angenehmes Gefühl, sobald er alles von innen sieht. Das Innere ist das Wichtigste. Im Gegensatz zu seinem Instrument kann Krespel sein Haus betreten, es ist kein definitiv unzugänglicher Ort. Es ist Krespel und dem Leser möglich, das Werk von innen zu beobachten. Die Tür des Hauses führt zum Reich des Traums, des Unbewussten, aber auf eine unmittelbarere Weise als im Falle des Musikinstruments. Was das Instrument anbelangt, so braucht der Musiker wie der Zuhörer mehr Introspektion, es erweist sich für ihn also als eine kompliziertere Aufgabe. Krespel kann Geigen zerlegen, wie er es sich wünscht, allerdings wird er das Geheimnis der Musik durch keine künstlerische konkrete Betrachtung von innen lösen. Die Musik an sich ist das Rätselhafte. Sie ist kein Hereintreten, sondern ein Heraushören, und deshalb ist die Beziehung zwischen Krespel und der Kunst eine eher pathologische als eine künstlerische. Die musikalische Schriftlichkeit, die die *Serapions-Brüder* durchzieht, bleibt ein Heraushören aus der Schrift. Der Leser versucht aus der Dichtung Melodien herauszuhören, wie Kreisler damals „Melodien aus den Moosen“ [HOFFMANN, 1964: 325] herauszusehen pflegte. Die Lektüre ist das einzige Medium, das aus einem Hineinschauen ein Heraushören machen kann. Die Ohrenproblematik gehört eher konsubstanziell zu der musikalischen Schriftlichkeit. Theodor W. Adorno besteht in seinem Aufsatz „Fragment über Musik und Sprache“ auf dem Wesensunterschied zwischen Musik und Sprache: „Musik ist sprachähnlich. [...] Aber Musik ist keine Sprache. [...] Wer Musik wörtlich als Sprache nimmt, führt sie irre“ [ADORNO, 1978: 255]. Die Musik ist eine verinnerlichte Sprache. Die musikalische Schriftlichkeit weist insofern auf etwas Konkretes hin, als sie dem Leser ein inneres Auge und Ohr verleiht, damit dieser das Gelesene nicht nur wahr-, sondern auch vernimmt. Es wird ihm dann möglich, die Wörter und die Atmosphäre in Musik umzusetzen.

3. Der (a)temporale Leser

Beim Lesen wird sich der Leser der Heterogenität der äußeren Dinge und Lebewesen bewusst. Der Erzählprozess schafft eine unvorhersehbare Realität, in welcher die Zeit nicht linear und chronologisch vergeht. „Das Kunstwerk ist das einzige Mittel, die verlorene Zeit wiederzufinden“ [PROUST, 1986: 293]: „L'œuvre d'art [est] le seul moyen de retrouver le Temps perdu“] und dem Leser die Möglichkeit zu geben, die Kunst zu verewigen. Die Schrift widersteht der Zeitflucht, die Rezeption verkörpert die einzige Waffe gegen das Unbehagen des Künstlers und dessen Verschwinden: „Das Kunstwerk vollendet sich erst in der Darstellung, die es findet, und [...] alle literarischen Kunstwerke vermögen, sich erst in der Lektüre zu vollenden. [...] In ihm scheint Raum und Zeit aufgehoben“ [GADAMER, 1965: 157]. In den *Serapions-Brüdern* wird dem Leser die Aufgabe zugeteilt, dem Text des Schriftstellers neues Leben einzuhauchen und alle Stücke des Erzählmosaiks zusammenzubringen, um einen Gesamtüberblick zu bekommen und Hoffmanns komplexes Universum zu begreifen:

„Daraus, daß die Eindrücke eines Kunstwerkes bey verschiedenen Personen an Reichthum und Tiefe und Zartheit so erstaunlich weit von einander abstehen, leuchtet es ein, wie viel auf das ankommt, was der Betrachter mit hinzubringt“ [SCHLEGEL, 1996: 18], betont August Wilhelm Schlegel in „Die Gemählde“.

In diesem Sinne bildet das Werk Hoffmanns keinen geschlossenen Kreis. Immer wieder kommen neue Interpretationen und Gesichtspunkte zum Ausdruck:

„Das Princip der Zeit im Subjekt ist das Selbstbewußtseyn, welches eben die Einbildung der Einheit des Bewußtseyns in die Vielheit im Idealen ist. Hieraus ist die nahe Verwandtschaft des Gehörsinns überhaupt und der Musik und der Rede insbesondere mit dem Selbstbewußtseyn begriffen“ [SCHELLING, 1990: 135].

Dieses „Selbstbewusstsein“ ist eng mit der Arbeit der Fantasie verknüpft. In „Meister Martin“ z.B. soll sich der Leser mit der Illusion abfinden, ein Teil der Erzählung zu sein und von dem Erzähler angesprochen zu werden, als sei er ein direkter Augenzeuge der Realität der Fiktion:

„Laß es Dir nun gefallen, geliebter Leser! daß eins dieser Bilder [des tüchtigen Bürgerlebens] vor Dir aufgestellt werde. [...] Vielleicht wirst Du selbst heimisch in Meister Martins Hause und verweilst gern bei seinen Kufen und Kannen?“ [HOFFMANN, 2001: 503]

Das Erzählprinzip erweist sich als ein indirekter Mittler der Wirklichkeit und baut einen fiktiven Kommunikationsort zwischen den Erzählern, dem Schriftsteller, den Figuren und dem Leser auf. In „Vampyrismus“ und in den Rahmengesprächen stellt die Einbildungskraft und die Fantasie des Lesers den Hebel der Angst dar, denn „warum sollte es dem Dichter nicht vergönnt sein, die Hebel der Furcht, des Grauens, des Entsetzens zu bewegen?“ [HOFFMANN, 2001: 1117]

Solange es eine Rezeption gibt, wird das Kunstwerk überleben. Somit ist die Musik, wie das Lesen, eine Kunst der Zeit, deren Tod nur sicher ist, wenn

keine Zuhörer oder keine Leser mehr existieren. Mit anderen Worten: Die Kunst stirbt aus, wenn sie keine Empfänger mehr hat.

Bei Hoffmann symbolisiert die Kunst eine individuelle Vervollkommnung und der Schreibakt gleicht einem Therapieversuch. Somit bedarf der Erzähler/ Dichter eines Empfängers, eines Gesprächspartners, in welchen er seine Ideale und Gemütsregungen hineinprojizieren kann. Die Problematisierung des künstlerischen Ichs spiegelt den Willen wider, alle Künste als Ort der Synästhesie und der Heterogenität hervorzuheben.

Das Heterogene besteht aus verschiedenen Erzählgenres (Novellen, Märchen, Zwischenerzählungen, Gesprächen), aus der thematischen Vielfalt, aus der wechselhaften Präsenz des Erzählten und des Gesungenen. Charakteristisch sind auch die narrative *mise en abyme* oder der narrative Polyzentrismus, d.h. das Spiel der Erzählperspektiven und -ebenen, die chronologischen Brüche innerhalb der Erzählungen und die erzählerischen Verzweigungen, wie in „Doge und Dogaresse“, „Rat Krespel“, „Die Bergwerke zu Falun“ und vor allem „Die Brautwahl“. Die ersten zwei Kapitel dieser witzigen und etwas grotesken Erzählung bringen zwei Schicksale zum Vorschein, die sich im dritten überlappen. „Die Brautwahl“ nähert sich der Mosaiktheorie an, weil ein nicht zusammengesetztes Puzzle nicht so klar wäre. Am Ende des zweiten Kapitels, das sich auf einer anderen Zeitebene abspielt, unterstreicht der Erzähler die narrative Verschachtelung:

„Auf welche Weise der Goldschmidt seine Operationen gegen den Geheimen Kanzlei-Sekretär begann, hat der geneigte Leser bereits im ersten Kapitel erfahren“ [HOFFMANN, 2001: 668].

In den *Serapions-Brüdern* spielt das Motiv der Zeit eine ambivalente Rolle: Chronologisch markiert, oft in einer festgelegten Zeitschicht verankert bekämpfen die Erzählungen die „Macht der Zeit“. Die Serapions-Brüder stellen zwar auf eine pessimistische, wohl auch realistische Weise die unvermeidbare Flucht der Zeit und damit den Tod des Menschen fest, sie streben aber nach einer unsterblichen Kunstform. Die Kunst vermag dank des Rezipienten fortzuleben. Aus diesem Grunde entspricht die Musik keiner Kunst der Zeit und die Malerei repräsentiert keine Kunst des Raums. Von den ästhetischen Theorien der Frühromantiker nimmt Hoffmann Abstand und versucht, seine eigene Realität zu erfinden. Diese Realität geht über die irdische Vergänglichkeit hinaus, sie entspricht der Zeit der Kindheit und der utopischen Welt, die nur im Inneren jedes Menschen überlebt. Die Schrift als Verewigungsinstanz betont dadurch die Wichtigkeit der menschlichen Fantasie und die Notwendigkeit, dem toten und erstarrten Philistinismus den Rücken zu kehren. Deshalb wird der Leser angesprochen und aus ihm wird ein Teil der Erzählung gemacht: Als Vermittler zwischen Realität und Realität der Fiktion wie als Empfänger stellt er die letzte Hoffnung des Künstlers dar.

BIBLIOGRAPHIE

- Adorno, Theodor W., „Fragment über Musik und Sprache“, in: *Quasi una fantasia*, Gesammelte Werke, Band 16, Frankfurt am Main 1978;
- Gadamer, Hans Georg, *Wahrheit und Methode*, 2. Auflage, Tübingen 1965;
- Hoffmann, E.T.A., *Die Serapions-Brüder*, in: Wulf Segebrecht (Hg.), *E.T.A. Hoffmann, Sämtliche Werke*, Band 4, Frankfurt am Main 2001;
- Hoffmann, E.T.A., *Frühe Werke und Prosa 1794-1813*, in: Wulf Segebrecht (Hg.), *E.T.A. Hoffmann, Sämtliche Werke*, Band 1, Frankfurt am Main 2003;
- Hoffmann, E.T.A., *Fantasie- und Nachtstücke*, Stuttgart, 1964;
- Lacheny, Ingrid, *Les Frères de Saint-Sérapion d'E.T.A. Hoffmann: Une œuvre d'“art total“?*, Saarbrücken 2010;
- Proust, Marcel, *Le temps retrouvé*, Paris, 1986;
- Schelling, Friedrich, *Philosophie der Kunst*, Darmstadt, 1990;
- Schlegel, August Wilhelm, *Die Gemälde*, Gespräch, Dresden, 1996;
- Stegbauer, Hanna, *Die Akustik der Seele. Zum Einfluss der Literatur auf die Entstehung der romantischen Instrumentalmusik und ihrer Semantik*, Göttingen, 2006;
- Seifert, Wolfgang und Sölle, Dorothee, „In Dresden und in Atlantis“, in: Helmut Prang (Hg.), *E.T.A. Hoffmann*, Darmstadt, 1976.