



HAL
open science

Das Hoffmanneske bei Paul Klee und Oskar Schlemmer : Aspekte der Intermedialität

Ingrid Lacheny

► **To cite this version:**

Ingrid Lacheny. Das Hoffmanneske bei Paul Klee und Oskar Schlemmer : Aspekte der Intermedialität. E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch, 2019, 27, pp.68-82. hal-02559998

HAL Id: hal-02559998

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02559998>

Submitted on 29 Aug 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.

Das Hoffmanneske¹ bei Paul Klee² und Oskar Schlemmer³: Aspekte der Intermedialität

Ingrid Lacheny (Metz)

Die Intermedialität führt zu semiotischen Spielen und besitzt eine ästhetische mehrperspektivische Funktion. Laut Jörg Robert ist Intermedialität die „Bezeichnung für eine Relation zwischen zwei Medien. Beide müssen sich in einer gemeinsamen ‚dritten‘ Ebene [...] begegnen“⁴, die sich als „Mittler oder Bote, Überträger oder Spur“⁵ erweist. J.E. Müller spricht von „konzeptueller Komplizität, deren Brüche und ästhetische Schichtungen zu neuen Experimenten führen“⁶. Die Intermedialität öffnet dabei der Wissenschaft, der Linguistik und der Semiologie neue Perspektiven. Die Aspekte der Intermedialität, die wir auf Klees und Schlemmers Werke⁷ in Zusammenhang mit Hoffmanns Poetologie und Schriften anwenden möchten, weisen auf die Konzepte des Übergangs, der semiotischen Wechselwirkungen hin. Wenn die Sekundärliteratur prinzipiell die Bezüge Klees auf Hoffmann hervorgehoben hat, hat sie sich kaum mit den Werken Oskar Schlemmers beschäftigt. Schlemmer bezieht sich immerhin auf Hoffmann in seinem Tagebuch (September 1922 und 1931), in seinen Studien

¹ Wir bevorzugen hier das Adjektiv „Hoffmannesk“ in Bezug auf das bekannte Bild Paul Klees *Hoffmanneske Szene* (*Hoffmanneske Märchenszene* oder sogar *Hoffmanneske Geschichte* (1921). Dieses Bild und das Adjektiv „Hoffmannesk“ werden auch als Cover für das folgende Buch verwendet: Gerhard Neumann (Hg.): *Hoffmanneske Geschichte. Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*, Würzburg 2005. Nicht verwunderlich ist diese von Klee wiederaufgenommene Beziehung zwischen dem Ikonischen und dem Schriftlichen bei Hoffmann. Das intermediale Vorgehen ist besonders grundlegend u.a. in einer von Gerhard Neumann und Günter Oesterle veröffentlichten Studie: *Bild und Schrift in der Romantik*, Würzburg 1999 und vor allem in dem Artikel Neumanns: „Narration und Schriftlichkeit“, in: demselben, S. 109-142.

² Paul Klee (1879-1940) hat sich sein Leben lang von E.T.A. Hoffmann und von dessen Hang zum Phantastischen und zum künstlerischen Multiperspektivismus inspirieren lassen, worauf sich das Werk von Hartmut Steinecke bezieht: *Die Kunst der Fantasie. E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk*, Frankfurt am Main, Leipzig 2004. (Bezug auf Klee, S. 588).

³ Oskar Schlemmer (1888-1943) hat sich in seinen theoretischen Schriften vor allem auf Hoffmanns Bezug auf das Künstliche bezogen. Dieser Bezug lag der Kunstaussstellung in dem Centre Pompidou Metz (2016) zu Grunde. Vgl. <https://www.centrepompidou-metz.fr/sites/default/files/images/dossiers/2016.10-OS.pdf> [letzter Zugriff am 14. 12. 2018]. Besonders interessant als Grundlage und Ansporn für die vorliegende Analyse ist das von Claire Rouhier veröffentlichte Werk: *Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art*, Paris 2001 und insbesondere der von Didier Plassard verfasste Artikel: „Eine schöne Kunstfigur: masques et marionnettes chez Oskar Schlemmer“, in: demselben, S. 55-66.

⁴ Jörg Robert: *Einführung in die Intermedialität*, Darmstadt 2014, S. 21.

⁵ Ebd., S. 22.

⁶ Jürgen E. Müller: „L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire: perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision“, in: *Cinémas*. Montréal 2000 (10, 2-3), S. 105-134, hier S. 113: „Un produit médiatique devient intermédiatique quand il transpose le côté à côté multimédiatique, le système de citations médiatiques, en une complicité conceptuelle dont les ruptures et les stratifications esthétiques ouvrent d'autres voies à l'expérience. C'est alors dans la reconstruction de relations intermédiatiques que se trouve l'un des centres d'intérêt de la science et de l'histoire des médias et de la sémiologie“.

⁷ Vgl. Christian Geelhaar: *Paul Klee und das Bauhaus*, Köln 1972. Der Autor betont, wie E.T.A. Hoffmann die Bauhauskünstler Klee und Schlemmer inspiriert und fasziniert hat.

Mensch und Kunstfigur (1925)⁸ und *Das figurale Kabinett* (1922-1923)⁹, die wir¹⁰ jetzt untersuchen möchten.

Die palimpsestartige Funktion des intermedialen Verfahrens verwandelt die Kunst in eine hybride Form, deren Wahrnehmung pluridimensional ist¹¹. In diesem intermedialen Dialog steht E.T.A. Hoffmann (1776-1822) als Vermittler, als Künstler mitten im Schaffensprozess¹².

Die aus dem Intermedialen, Transgenerischen und Transmedialen entstandenen Aspekte der Hybridität und der Heterogenität¹³ spiegeln sich in dem Universalitätsideal der deutschen Romantik, das im Fragment 116 des *Athenäums* der Gebrüder Schlegel (1798) zum Ausdruck kommt:

„Die romantische Poesie [...] will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren [...]. [Sie] kann auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie eine endlose Reihe von Spiegeln vervielfachen“¹⁴.

Dieses romantische Versprechen von Intermedialität und dualistischem Kunstansatz durch die sogenannte „Reihe von Spiegeln“ möchten wir mit Hoffmanns Ästhetik und heterogener, vielfältiger Kunstkombination verbinden. Das Hybride, das Heterogene und weiterhin das Chaotische verstoßen *a priori* gegen die Symbolik¹⁵ des *Bauhaus*, das die Ordnung und die Präzision der Form und der Konturen substantiell verkörpert¹⁶. Außerdem sei das Fragmentarische – also die ästhetische Vielfalt – eine Folge der Treue zur Inspiration, betont Klee. Wo sie aufhöre, sei auch das Werk zu stoppen¹⁷. Auch wenn „Maß und Gesetz in der Kunst etwas sehr Hohes“ ist, „steht [am Anfang] das Gefühl, der Strom des Unbewußten, die

⁸ *Mensch und Kunstfigur*, in: Farkas Molnar, Laszlo Moholy-Nagy und Oskar Schlemmer: *Die Bühne im Bauhaus*, München, Bauhausbücher 4, 1925. Wir zitieren aber in unserer Analyse aus dem Buch: *Oskar Schlemmer: Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften. 1912-1943*, hg. v. Andreas Hüneke, Leipzig 1989, S. 142-155.

⁹ *Das figurale Kabinett I*, in: ebd., S. 175-176.

¹⁰ Vgl. Ingrid Lacheny: „Danser machinalement ou repenser le mouvement? Oskar Schlemmer ou le ‚danseur-machine‘“, in: Johannes Dahm (u.a.): *Machines/Maschinen*, Rennes 2019 (im Erscheinen).

¹¹ Vgl. Maurice Merleau-Ponty: *Phénoménologie de la perception*, Paris 1945, S. 57, S. 74, S.96.

¹² Vgl. Pauline Nadrigny: „Musique/peinture: la tentation de l’analogie. Le cas Morton Feldman“, *Archives de philosophie* 2017/2 (Bd. 80), S. 296-293, hier: 270. Wir versuchen hier voreilige Analogien zu vermeiden und vielmehr eine Brücke zwischen Hoffmann und den Bauhauskünstlern zu schlagen.

¹³ Vgl. Hartmut Steinecke: *Die Kunst der Phantasie. E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk*, Frankfurt am Main 2004, S. 575.

¹⁴ Friedrich Schlegel: *Kritische und theoretische Schriften*, Stuttgart 1978, S. 90.

¹⁵ Lionel Richard: *Comprendre le Bauhaus*, Paris 2012.

¹⁶ Vgl. Oskar Schlemmer: *Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften. 1912-1943*, hg. v. Andreas Hüneke, Leipzig 1989.

¹⁷ Paul Klee: *Tagebücher 1898-1918*, Köln 1957, S. 182.

freie, *ungebundene* Schöpfung“, schreibt Schlemmer¹⁸. Bei Hoffmann ist das Chaos nur ein scheinbares Chaos¹⁹, was mit der Methode der Arabeske²⁰ zu tun hat und Gefühl und Kreativität miteinander kombiniert. Die Erzählrahmen, die Figurenkonstellationen, die Erzählperspektiven und -verstrickungen machen aus dem Gesamtwerk Hoffmanns ein polyphonisches, rigoros aufgebautes Ensemble²¹. Diese Form der intermedialen Ästhetisierung bei Klee und Schlemmer tritt auch klar gegen den herkömmlichen Topos der Musik als Kunst der Zeit und die Malerei als Kunst des Raums auf. Wir sind also hier von Lessings Überlegungen in seinem *Laokoon*²² ziemlich entfernt²³. In *Schöpferische Konfession* (1920) nennt Klee Lessings Gedanken eine „Illusion“, denn auch der Raum sei ein zeitlicher Begriff²⁴. Durch seine Maltechnik beabsichtigt Klee die Musik und den Ablauf der Töne darzustellen und den Zuschauer zu einer progressiven Interpretation und Lektüre des Bildes anzutreiben²⁵: eine Art und Weise, den Zuschauer anzusprechen, wie der Hoffmannsche Erzähler durch seine Leseranreden es schon schriftlich tut. Der Leser/ Zuschauer wird dabei zu einem Mitschöpfer: „In Konsequenz schafft der Leser als Bildbetrachter die Figuren im [...] Diskurs selbst mit“²⁶.

Bei Hoffmann – und später im *Bauhaus* – handelt es sich um die Räumlichkeit der Musik und um die Zeitlichkeit der Malerei. „Das Absolute und der Kontrapunkt in der Malerei sind mir Erzeugnisse des Verstandes“, schreibt²⁷ Schlemmer am 19. August 1918 in einem Brief an Otto Meyer-Amden. Schlemmer setzt sich mit Kandinskys Analogieversuch auseinander, er erkennt aber klare Wechselwirkungen zwischen Musik und Malerei, wie Hoffmann zu seiner Zeit und durch die serapiontische Erzählweise zum Ausdruck gebracht hat. Bemerkenswert sind Hoffmanns Schreibart²⁸ und seine Weise durch ekphrastische Stilmittel und musikalische, architektonische und malerische Bezüge mit der Kunst umzugehen. In dieser Perspektive gilt Hoffmann als Visionär oder zumindest als Avantgardist, was ihn unmöglich nur als

¹⁸ Schlemmer, *Idealist der Form*. [Anmerkung 16], S. 230.

¹⁹ Bettina Schäfer: *Ohne Anfang – ohne Ende. Arabeske Darstellungsformen in E.T.A. Hoffmanns Roman Lebens-Ansichten des Katers Murr*, Bielefeld 2000.

²⁰ Alain Muzelle: *L'Arabesque. La théorie romantique de Friedrich Schlegel dans l'Athenäum*, Paris 2006. Vgl. Oskar Schlemmers Erwähnung der Arabeske, in: Schlemmer, *Idealist der Form*. [Anmerkung 16], S. 309.

²¹ Vgl. Ingrid Lacheny: *Les Frères de Saint-Sérapion: une œuvre d'„art total“?*, Saarbrücken 2010.

²² G.E. Lessing: *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Stuttgart Reclam, 1964 (1766), S. 129: „Die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, so wie der Raum das Gebiet des Malers“.

²³ Vgl. Liliane Louvel: *L'œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse 1993.

²⁴ Paul Klee: „Schöpferische Konfession“. Vgl. Theodor Wiesengrund Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main 1958.

²⁵ Vgl. u.a. Frank Schneider (Hg): *Im Spiel der Wellen. Musik nach Bildern*, München 2000.

²⁶ Mélanie Klier: *Kunstsehen. Literarische Konstruktion und Reflexion von Gemälden in E.T.A. Hoffmanns Serapions-Brüdern mit Blick auf die Prosa Georg Heyms*, Frankfurt am Main 2002, S. 76.

²⁷ Schlemmer, *Idealist der Form*. [Anmerkung 16], S. 41.

²⁸ Vgl. Lacheny, *Les Frères de Saint-Sérapion: une œuvre d'„art total“?* [Anmerkung 21].

Spätromantiker einordnen²⁹ lässt. Die traditionellen Gattungsformen und Klassifizierungen verlieren in diesem Sinne an Bedeutung, denn die Künste erweisen sich hier als eng miteinander verflochten³⁰. Von Musik malen, visualisieren, vernehmen und wahrnehmen und von semiotischen ästhetischen Interaktionen ist, wie schon erwähnt, sowohl in den Erzählungen als auch in den theoretischen Schriften, in den Tagebüchern oder in den Briefen Klees und Schlemmers die Rede.

Die Hoffmannschen Spuren bei Klee und Schlemmer stellen unmittelbar die Frage nach der Rezeption³¹ und können unter den Aspekten der Erzählkunst und -theorie, des Schaffensprozesses und der abstrakten Kunst berücksichtigt werden. Der Blick Klees und Schlemmers auf Hoffmanns Sichtweise(n) verstärkt bei dem Mehrfachkünstler die von Forschern aus der internationalen Germanistik³² bereits analysierte ambivalente, dualistische oder pluridimensionale Diegese, was z.B. die narrative, stoffliche und schriftliche Komplexität der *Serapionsbrüder* (1818-1820) ans Licht bringt.

In seinen Erzählungen und besonders durch sein serapiontisches Prinzip³³ baut Hoffmann keine Kunsthierarchie auf. Seine Schöpfungskraft entspricht dem Ideal der Jenaer Romantik (1798-1804), die eine universale Form der Kunst bestrebt, indem er über eine etwas vormoderne erzähltheoretische Schreibweise verfügt. Die Bauhäusler haben Hoffmanns Streben nach einem Werk der gesamten Kunst wieder aufgenommen³⁴ und den Akzent auf die Kosmogonie im romantischen (Schlegelschen) Sinne gelegt. Am 13. April 1915 schreibt³⁵ Schlemmer in dieser Hinsicht in seinem Tagebuch: „Ich suche das Dürerhafte, das in Grünewald als Farbe und Zeichnung höchste Höhe erreicht. Wirklich: eine Vereinigung aller Arten: Die Art! Alles sich aneignend und verbindend“. Die Künste interagieren also systematisch und ohne Zügel. Klee begreift auch die Kunst als eine mit kreativer Sinnesenergie verbundene dynamische Semiologie:

„Solche Beweglichkeit auf den natürlichen Schöpfungswegen ist eine gute Formungsschule. Sie vermag den Schaffenden von Grund aus zu bewegen, und selber

²⁹ Vgl. Patricia Viallet: „Mise en images, mise en récit: le conte d'E. T. A. Hoffmann *Le Petit Zachée surnommé Cinabre* (re)vu par Steffen Faust“, in: *Image et narrative* 17, 2, 2016, Fn. 22, S. 50.

³⁰ „Die Kunst ist alle Künste“. Etienne Souriau: *La correspondance des arts*, Paris 1947, S. 222: „L'art, c'est tous les arts“ [Übersetzung vom Verfasser].

³¹ Hans Robert Jauss: *Die Theorie der Rezeption*, Konstanz 1987.

³² Vgl. die Publikationen u.a. von Christine Lubkoll, Hilda Meldrum Brown, Alain Muzelle, Gerhard Neumann, Günter Oesterle, Elke Riemer-Buddecke, Wulf Segebrecht, Monika Schmitz-Emans, Hartmut Steinecke oder Erika Tunner.

³³ Hilda Meldrum Brown: *E.T.A. Hoffmann and the Serapiontic Principle. Critique and Creativity*, Columbia 2006.

³⁴ Lionel Richard: *Comprendre le Bauhaus*, Paris 2012 © 2009.

³⁵ Schlemmer, *Idealist der Form*. [Anmerkung 16], S. 18.

beweglich, wird [der Künstler] schon für die Freiheit der Entwicklung auf seinen eigenen Gestaltungswegen sorgen“³⁶.

Durch das Stichwort „Freiheit“ geht die Kunst über die einfache Wahrnehmung hinaus. Bei Schlemmer sei ein Kunstwerk auch eine Verkündigung der Freiheit³⁷. Nicht nur die Form, sondern auch die intrinsische Bedeutung des Kunstobjekts in Bezug auf andere Medien und Künste spielt hier eine wesentliche Rolle. Klee lässt sich mehr von „dem Schema der atomistischen Assoziation“ – „typisch für die Denkweise des 19. Jahrhunderts“ – „als von der *Gestalt*theorie“³⁸ des 20. Jahrhunderts inspirieren. Zu betonen ist auch, dass Klee und Schlemmer zwei Künstlerfiguren sind, die sich eine Zeit lang auf das *Bauhaus* und dessen formale Gedanken berufen haben, sich aber auch im Endeffekt von dessen Konzeptionen distanziert haben³⁹. Was Klee an Hoffmann allem Anschein nach begeistert hat, waren seine Versuche die Künste in Einklang zu bringen und seine originelle Erzählweise, die lexikalischen Felder und seine musikalische Schriftlichkeit durch Assonanzen, Alliterationen, musikalische Erzählstruktur⁴⁰, was an den arabesken Stil der Jenaer Romantik und insbesondere Schlegels erinnert: „Die eigentliche sichtbare Musik sind Arabeske, Muster, Ornamente“⁴¹, hebt Friedrich Schlegel in *Das Gespräch über die Poesie* (1800) hervor. Im Juli 1917 betont Klee in seinem Tagebuch, die polyphone Malerei sei der Musik dadurch überlegen, als das Zeitliche [...] mehr ein Räumliches ist⁴². Der Sinn und Zweck der Kunst ist das „Sichtbarmachen“⁴³, ob zeitlich oder räumlich. Es ist also kein Zufall, wenn Klee den Schriftsteller Hoffmann und sein Kunstcredo⁴⁴ an dem selben Tag, dem 10. Dezember 1918, aufdeckt und zwei Jahre später in

³⁶ Paul Klee: *Über die moderne Kunst*, Bern 1979 © 1945, S. 45.

³⁷ Schlemmer, *Idealist der Form*. [Anmerkung 16], S. 91. [Tagebuch, Juni 1913].

³⁸ Elodie Vitale: *Le Bauhaus de Weimar*, Brüssel, Lüttich 1989, S. 154: „[il] s’inspire davantage du schéma d’association atomiste propre à la pensée du 19^{ème} siècle que de la théorie de la *Gestalt*“ [Übersetzung vom Verfasser].

³⁹ Schlemmer, *Idealist der Form*. [Anmerkung 16], S. 272: „Mein Abgang vom Bauhaus 1929 in Dessau erfolgte, als die von dem damaligen Direktor Hannes Meyer genährte Kommunistische Welle sich auch gegen mich erhob. Ich lehnte entschieden ab, mich kommunistischen Tendenzen zu verschreiben, weil sie meinen Idealen und Talenten völlig wesensfremd wären“.

⁴⁰ Vgl. Lacheny, *Les Frères de Saint-Sérapion: une œuvre d’„art total“?* [Anmerkung 21].

⁴¹ Die Studien von Karl Konrad Polheim (*Die Arabeske: Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*, Paderborn 1966), Günter Oesterle („Arabeske, Schrift und Poesie in E.T.A. Hoffmanns Kunstmärchen *Der Goldene Topf*“, in: *Athenäum* 1 (1991), S. 69-107) und Alain Muzelle (*L’arabesque. La théorie romantique de Friedrich Schlegel dans l’Athenäum*, Paris 2006), sind besonders von Belang.

⁴² Klee, *Tagebücher 1898-1918*. [Anmerkung 17], S. 583.

⁴³ Vgl. Neumann, *Hoffmanneske Geschichte*. [Anmerkung 1], S.10: „Worauf Hoffmann hier die Aufmerksamkeit lenkt, ist die [...] Figur des schöpferischen Beobachters, der [...] die Erzählsequenzen, Wissensordnungen und Lineaturen sichtbar macht“. Die wesentliche Rolle des Rezipienten wird also hier hervorgehoben. Der Rezipient gilt als Mitschöpfer des künstlerischen Werks.

⁴⁴ Klee, *Tagebücher 1898-1918*. [Anmerkung 17], S. 418.

Schöpferische Konfession als theoretisches Konzept erweitert⁴⁵. Paul Klee hatte sich schon im Februar 1906⁴⁶ mit Hoffmanns Werken beschäftigt, wie es im Tagebuch steht: Hoffmann, auf der gleichen Ebene wie Rabelais und Molière, ordnete Klee der „Weltliteratur“ zu. Besonders die *Fantasiestücke* und die Erzählung *Klein Zaches genannt Zinnober* finden bei ihm Anklang. In *Paul Klee und das Bauhaus* verweist Christian Geelhaar⁴⁷ auf plausible Hoffmannsche Inspirationsquellen für das bildnerische Werk Klees wie *Zaubertheater* (1923/25) und *Karneval im Gebirge* (1923). Das erste beziehe sich auf *Prinzessin Brambilla* und das zweite auf *Der Sandmann* und *Klein Zaches genannt Zinnober*. Schlemmer hat sich eher auf Hoffmanns Kunstfiguren, auf die Theorie des Künstlichen⁴⁸ und des kaleidoskopischen narrativen Spiels bezogen: Das Kunstwerk ist kein statisches Kunstwerk, die temporalen und räumlichen Bewegungen spielen dabei eine wesentliche Rolle⁴⁹:

„Die Bühne als Stätte zeitlichen Geschehens bietet hingegen die *Bewegung von Form und Farbe*; zunächst in ihrer primären Gestalt als bewegliche, farbige oder unfarbige, lineare, flächige oder plastische Einzelformen, desgleichen veränderlicher beweglicher Raum und verwandelbare architektonische Gebilde. Solches kaleidoskopisch[e] Spiel [...] wäre [...] die *absolute* Schaubühne. [...] [Der Mensch] sucht sein Ebenbild, den Übermenschen oder die Phantasiegestalt“⁵⁰

Auch Hoffmann verstand das „kaleidoskopische Spiel“ als Schaubühne, auf welcher der Erzähler wie die Erzählfiguren in Szene treten, um die Lebensdualität der Kunst, des Menschen und dessen lächerliche Skurrilität und Grotteske in den Vordergrund zu rücken. In der serapiontischen Erzählung *Signor Formica* spielt Signor Formica/ Salvator Rosa eine doppelte Rolle: eine Rolle auf der Bühne als Signor Formica und eine Rolle in der realen bürgerlichen Welt als Salvator Rosa. Wenn dieser Zerrspiegel bei den Romantikern tatsächlich ein ästhetisches Verfahren bedeutet, verleiht er der Hoffmannschen Erzählung eine unleugbare Würze, eine theatralische Spannung, die den Erzählrahmen abgrenzt und eine kathartische Funktion besitzt.

In Schlemmers obigem Zitat verweist das Substantiv „Übermensch“ in dieser Perspektive auf die dreidimensionale Vorgehensweise der Intermedialität, sprich die ästhetische, die psychologische und die metaphysische. Hier finden wir auch die synästhetischen und

⁴⁵ Ingrid Lacheny: „Paul Klee: (dé)construction de l’image et organisation du chaos comme démarche esthétique et littéraire“, in: *Ecrivains et artistes. Entre échanges et rivalités aux XIX^e, XX^e et XXI^e siècles*, hg. von Sylvie Grimm-Hamen, Ingrid Lacheny und Alain Muzelle, Nancy 2019, S. 111-126. [im Druck].

⁴⁶ Klee, *Tagebücher 1898-1918*. [Anmerkung 17], S. 207.

⁴⁷ Geelhaar, *Paul Klee und das Bauhaus*. [Anmerkung 7], S. 69.

⁴⁸ Schlemmer, *Idealist der Form*. [Anmerkung 16], S. 95, S. 153, S. 175, S. 238.

⁴⁹ Vgl. Oskar Schlemmer: *Der Mensch im Ideenkreis* (1928), in: ebd., S. 267.

⁵⁰ Oskar Schlemmer: *Mensch und Kunstfigur* (1952), in: ebd., S. 145.

intermedialen Aspekte, die seine Werke sowie die Werke Hoffmanns durchziehen. Ähnliches gilt auch für Klee: Die Kunst als Medium – abgesehen von ihren Genres und Erscheinungsformen. Aus dem von Schlemmer hervorgehobenen kaleidoskopischen Spiel wird der Künstler zu einem „Mehrfachkünstler“⁵¹. Hoffmann wie Klee wussten eigentlich nicht, wozu sie wirklich geboren waren: „[...] irgend ein Kunstprodukt müsse aus dem Chaos hervorgehen! – ob das nun ein Buch – eine Oper – ein Gemälde seyn wird“, schrieb Hoffmann an Hippel am 28. Februar 1804. Klee sei Dichter, Lebemann, Satiriker, Künstler, Geiger⁵². „Was mu[ss] ein Künstler alles sein, Dichter, Naturforscher, Philosoph“, fragt er sich⁵³. Was Schlemmer betrifft, so schwankt er zwischen Malerei und Theater, wie er es am 14. Juli 1925 in einem Brief an seine Ehefrau Tut unterstreicht: „Malerei oder Bühne! Möchte doch sehr das ‚Metaphysische Theater‘ machen. [...] Wenn ich male, fallen mir tausend Sachen ein. Wenn ich an Bühne denke, fallen mir tausend Sachen ein“⁵⁴. Ob bildende Künste oder Bühnenkünste, grenzen Klee und Schlemmer einen intermedialen Raum ein, der der Erzähltechnik Hoffmanns entspricht: Die raumzeitlichen Grenzen und die Erzählperspektiven überlappen sich. Somit nimmt der Leser/ Zuschauer die Realität des Künstlers durch ein Vervielfältigungsglas wahr, was der Schrift bei Hoffmann unheimliche Aspekte gewährt, wie es z.B. im Nachtstück *Der Sandmann*, in der serapiontischen Erzählung *Nußknacker und Mausekönig* oder im Fantasiestück *Der goldene Topf* der Fall ist.

Bei Hoffmann entsteht das Fantastische aus dem Unheimlichen⁵⁵, aus dem Unbehagen, das die Begegnung einer Kunstfigur mit einem Menschen hervorruft, wie die Erzählungen *Die Automate* oder *Der Sandmann* ans Licht bringen. Wenn die Kunstfigur keine skurrilen, grotesken oder dämonischen Züge annimmt, so kann der Mensch mechanisch, ja unbesonnen handeln. Dieser Topos kommt bei Hoffmann andauernd zum Ausdruck, wenn der Erzähler eine magnetisierte, zerrissene oder sogar kranke bzw. erkrankte Figur in Szene setzt. Der Mensch als Marionette oder als mechanisierte Puppe besitzt also etwas Erschreckendes an sich und entspricht einer Art von Enthumanisierungsprozess. Nach Paul Klee „zeugt und gebiert [das Leben]. Wann wird [aber] die abgenutzte Maschine Kinder haben?“⁵⁶ Durch diese Frage warnt Klee vor der Gefahr der Mechanisierung und deren Exzesse. Das Übermaß an Fortschritt mag die künstlerische Kreativität verdrängen. Die Kunst geht nämlich idealerweise über das

⁵¹ Vgl.: http://www.etahg.de/de/der_mehrfachkuenstler [letzter Zugriff am 14.12.2018].

⁵² Klee, *Tagebücher 1898-1918*. [Anmerkung 17], S. 57.

⁵³ Ebd., S. 266.

⁵⁴ Schlemmer, *Idealist der Form*. [Anmerkung 16], S. 134.

⁵⁵ Sigmund Freud: *Das Unheimliche*, Frankfurt am Main 1963.

⁵⁶ Paul Klee, in: <https://books.google.fr/books?isbn=1783106891> [letzter Zugriff am 17.12.18].

Mechanische hinaus. Bei Schlemmer verkörpern die „Abstraktion“ und im Endeffekt eine Form des Mechanischen eine „Überleitung zum Leben“⁵⁷ (Brief an Otto Meyer-Amden, 25. Mai 1920): Der Mensch soll (sich) dekonstruieren können, um (sich) anderswo zu rekonstruieren und sich dessen Körperlichkeit und darüber hinaus Besonderheit bewusst zu werden. Die abstrakte (Kunst)figur bezieht sich also auf nichts Morbides. Das aus dem Abstraktionsprozess entstandene Künstliche versinnbildlicht vielmehr eine erneute Lebenskraft. Die Kunstfigur (durch das Maskenspiel oder die eigenartigen Kostüme) nimmt vor allem eine Bühnendimension an, wo der mechanisierte und abstrahierte Mensch sich durch sein Kostüm und seine Tanzbewegungen verwandelt:

„Das Bestreben, den Menschen aus seiner Gebundenheit zu lösen und seine Bewegungsfreiheit über das natürliche Maß zu steigern, setzte an Stelle des Organismus die mechanische Kunstfigur: Automat und Marionette. Dieser hat Heinrich v. Kleist, jenem E. T. A. Hoffmann Hymnen gesungen“⁵⁸

Bei Hoffmann kann aber von einem Lob an den Automatenmenschen nicht die Rede sein. Was Schlemmer von Hoffmann wiederaufnimmt, ist die Heterogenität, die Originalität innerhalb einer sehr methodisch strukturierten Einheit:

„Die Mittel jeder Kunst sind künstliche, und jede Kunst gewinnt durch das Erkennen und Bekennen ihrer Mittel. Heinrich von Kleists ‚Über das Marionettentheater‘ ist die überzeugende Mahnung an dieses Künstliche, und vollends sind es E.T.A. Hoffmanns ‚Phantasiestücke‘ (der vollkommene Maschinist, die Automaten)“⁵⁹.

Bei Schlemmer geht es offensichtlich um eine andere Form des Fantastischen, um eine verwandelte reale Welt⁶⁰, die das Abstrakte mit dem Figurativen verknüpft und nach einer ästhetischen Zukunft trachtet:

„Für [Schlemmer] bedeutet abstrakt kurzweg Stil, und Stil bedeutet bekanntlich letzte Form, die möglichste Vollendung. [...] Zweifellos ist unsere Zeit [...] dem Experimentellen abhold. Dennoch darf es nicht verkannt werden. Denn was ist dieses Experimentelle anderes als der jeweils nächste Schritt in die Zukunft?“⁶¹

Zu seiner Zeit inkarniert auch E.T.A. Hoffmann etwas Experimentelles, etwas Neues: einen fantastischen Weg ins Innere, den viele trotz einer unleugbaren Faszination abgestoßen haben.

⁵⁷ Schlemmer, *Idealist der Form*. [Anmerkung 16], S. 62.

⁵⁸ Walter Gropius, Laszlo Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer, *Die Bühne im Bauhaus*, Munich 1924, S. 18/ Schlemmer, *Idealist der Form*. [Anmerkung 16], S. 153. [*Mensch und Figur*].

⁵⁹ Schlemmer, *Idealist der Form*. [Anmerkung 16], S. 95 [*Tagebuch*, September 1922].

⁶⁰ Vgl. Erika Tunner: „Le fantastique n’est qu’une dimension du réel“, in: *E.T.A. Hoffmann et le fantastique*, hg. v. Jean-Marie Paul, Nancy 1992, S. 55-66.

⁶¹ Schlemmer, *Idealist der Form*. [Anmerkung 16], S. 239 [*Tagebuch*, 7.09.1931].

Die Thematisierung des Unheimlichen und des Künstlichen⁶² (Mensch als Puppe, Marionette oder Automat) ist nicht immer wohlwollend und vorurteilsfrei rezipiert worden. Immerhin lässt Schlemmer – wie früher Hoffmann – den Menschen als Kunstfigur auf die Bühne treten.

Wenn der Schlegelsche Künstler „sein Zentrum in sich selbst hat“⁶³, haben die Tänzer in *Das Triadische Ballett* (1922) ihr Zentrum außerhalb von sich selbst: „Dynamik des Körpers. Bewegung, Tanz. Körpergefühl. Der Mensch in seinen Beziehungen zur Umwelt“⁶⁴. Das Zentrum (Schwer- oder Fluchtpunkt) kommt auf die Bühne durch die Tänzerbewegungen zum Ausdruck. Dieses Zentrum bildet keinen Weg ins Innere. Es ist ein oszillierendes Zentrum, das noch schwankt. Ein Künstler wie Oskar Schlemmer schafft in einem beschränkten Raum eine innovative sinnstiftende Bühnenkunst, bei der der Zuschauer eine entscheidende Rolle mit zu spielen hat. Die Kunst verwandelt sich in eine vielschichtige Interpretationsstätte: „Glaub jetzt: es ist meine persönliche Aufgabe, in Deutschland diese Art Theater zu machen. Bin da immer in meinem Element. Die vielen Stimmen haben, scheint’s, doch recht, die mich da hinweisen“⁶⁵.

Unseres Erachtens liefert Klees Bild *Hoffmanneske Märchenszene* (1921)⁶⁶ Deutungsschlüssel zur Hoffmannschen Erzähltheorie. In ihrem vor kurzem veröffentlichten fundamentalen Beitrag⁶⁷ „Illustrationen zum Werk E.T.A. Hoffmanns“ auf dem Hoffmann-Portal betont Elke Riemer-Buddecke, dass dieses Bild sich in Anspielung auf *Der Goldene Topf* oder *Des Veters Eckfenster* etwas frei interpretieren lässt.⁶⁸ In diesem Werk Klees stimmen der chromatische Hintergrund und die polyphonische Transkription der horizontalen und vertikalen Linien mit dem Hoffmannschen Erzählprinzip überein, welches das Auge der Vernunft und das der Fantasie, des Imaginären, die komplexen Figurenkonstellationen oder die ästhetischen, ja synästhetischen Korrespondenzen in Einklang bringt: „Dieses durch das Kleesche Bild und seinen Titel evozierte Vorstellung, daß Hoffmanns ‚Geschichten‘ als Bildgewebe lesbar werden [...] unterstellt dem Autor einen äußerst modernen Habitus bei der Auffassung seiner zeitgenössischen Wirklichkeit“⁶⁹. Die Prinzipien der Polyphonie und der Musikalität gelten hier für das ganze Wahrnehmungsfeld: Schrift, Malerei und Musik sind harmonisch miteinander verstrickt – sowohl in der Theorie als auch in der Praxis. Das Bild Klees stellt ein

⁶² Peter Gendolla: *Anatomien der Puppe. Zur Geschichte des Maschinenmenschen bei Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Villiers de l’Isle Adam und Hans Bellmer*, Heidelberg 1992.

⁶³ Friedrich Schlegel: *Schriften und Fragmente*, Stuttgart 1956, S. 94 [Ideen].

⁶⁴ Schlemmer, *Idealist der Form*. [Anmerkung 16], S. 102 [*Tagebuch*, November 1922].

⁶⁵ Ebd., S. 134 [Brief an Tut, 14. Juli 1925].

⁶⁶ <https://www.moma.org/collection/works/71537#> [letzter Zugriff am 14. 12. 2018].

⁶⁷ Elke Riemer-Buddecke: „Illustrationen zum Werk E.T.A. Hoffmanns“, in: <https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/erforschen/rezeption/illustrationsgeschichte/> [letzter Zugriff am 14. 12. 2018].

⁶⁸ Gerhard Neumann bezieht sich ausschließlich auf die Erzählung *Des Veters Eckfenster*. Elke Riemer-Buddecke hat also hier die intertextuellen Referenzen etwas aktualisiert und erweitert.

⁶⁹ Neumann, *Hoffmanneske Geschichte*. [Anmerkung 1], S. 8.

polychromatisches Schachbrettmuster mit Pastellfarben als Hintergrund dar, was dem Ganzen Rhythmus und Musikalität verleiht und auf das programmatische „serapiontische Prinzip“ zurückweist:

„Ich meine, daß die Basis der Himmelsleiter, auf der man hinausteigen will in höhere Regionen, befestigt sein müsse im Leben, so daß jeder nachzusteigen vermag. Befindet er sich dann immer höher und höher hinaufgeklettert, in einem fantastischen Zauberreich, so wird er glauben, dies Reich gehöre auch noch in sein Leben hinein, und sei eigentlich der wunderbar herrlichste Teil desselben.“⁷⁰

Das Motiv des Hinaufkletterns wird bei Paul Klee durch den Pfeil⁷¹ verstärkt, dessen Endpunkt einem hervorspringenden Brunnen entspricht, und auf welchem ein wie von kleinen Nadeln durchstochenes Herz, über dem Fluchtpunkt, sitzt. Bezieht es sich also auf die Himmelsleiter, die das poetologische Serapionsprinzip aufdeckt oder auf den von der Gesellschaft missverstandenen Künstler, wie den verunglückten Dichter Nathanael in *Der Sandmann*? Die temporalen Zeichen wie die Uhren oder der Hahn, die Koexistenz von Tag und Nacht, von dem Realen und dem Imaginären rufen die irdische Eitelkeit in Erinnerung. Der Künstler sieht sich zwei Auswegen gegenüber: sich von dem Traumleben verschlingen lassen und in der realen Welt nicht mehr Fuß fassen [Anselmus⁷² in *Der Goldene Topf*] oder in einem Zwischenbereich leben und, in diesem Fall, sich mit der realen Existenz abfinden [Marie Stahlbaum in *Nußknacker und Mausekönig*]: „Marie soll noch zur Stunde Königin eines Landes sein, in dem man [...] die allerherrlichsten wunderbarsten Dinge erblicken kann, wenn man nur danach Augen hat“⁷³. Der Nachname „Stahlbaum“ verweist gewiss auf die Spannung zwischen der Natur, dem Traum, der romantischen Kosmogonie („Baum“) und der etwas zu rigiden, ordnungsgemäßen Bürgerlichkeit der Aufklärung („Stahl“). Zwischen der Marie Hoffmanns und dem Baumgleichnis Klees in *Über die moderne Kunst* wäre eine gewagte Parallele zu ziehen:

„Lassen Sie mich ein Gleichnis gebrauchen, das Gleichnis vom Baum. Der Künstler hat sich mit dieser vielgestaltigen Welt befaßt [...]. Er ist so gut orientiert, daß er die Flucht der Erscheinungen und der Erfahrungen zu ordnen vermag. Die Orientierung in den Dingen der Natur und des Lebens, diese vielverästelte und verzweigte Ordnung möchte ich dem Wurzelwerk des Baums vergleichen. Von daher strömen dem Künstler die Säfte

⁷⁰ E.T.A. Hoffmann: *Die Serapions-Brüder*, Bd. 4, Frankfurt am Main 2001, S. 721.

⁷¹ Vgl. Geelhaar, *Paul Klee und das Bauhaus*. [Anmerkung 7].

⁷² E.T.A. Hoffmann: *Fantasiestücke in Callot's Manier*, hg. v. Hartmut Steinecke, Frankfurt am Main 2006, S. 321: „Ach, glücklicher Anselmus, der du die Bürde des alltäglichen Lebens abgeworfen, der du in der Liebe zu der holden Serpentina die Schwingen rüstig rührtest und nun lebst in Wonne und Freude auf deinem Rittergut in Atlantis! – Aber ich Armer! – bald – ja in wenigen Minuten bin ich [...] versetzt in mein Dachstübchen, und die Armseligkeiten des bedürftigen Lebens befangen meinen Sinn, und mein Blick ist von tausend Unheil wie von dickem Nebel umhüllt“.

⁷³ Hoffmann, *Die Serapions-Brüder*. [Anmerkung 70], S. 306.

zu, um durch ihn und durch sein Auge hindurchzugehen. So steht er an der Stelle des Stammes“⁷⁴.

Der Baumstamm repräsentiert nämlich den Künstler und die Äste stellen den mit der Traumsphäre und der Kreativität verknüpften Geist dar. Die Vernunft, der rationale Empirismus versinnbildlichen die Baumwurzeln. Der Künstler Steffen Faust⁷⁵ nimmt gewissermaßen diese Symbolik durch seine Illustration des *Goldenen Topfs* wieder auf⁷⁶, d.h. das Wechselspiel zwischen dem Realen und dem Imaginären durch den Schreibprozess.

Klee hat die Hoffmannsche Dualität verbildlicht⁷⁷: das Innere/ das Äußere, der Künstler/ die Gesellschaft, das Kind/ der Bürger, die Vernunft/ der Traum. Er öffnet dabei einen intermedialen Raum, der den von Musikalität geprägten Hintergrund, das Farbenspiel des Schachbrettmusters und die poetologischen Überlegungen miteinander verknüpft. Symbolisch betrachtet kommt das Bild *Hoffmanneske Szene* einem polyphonischen Werk gleich. Die Prinzipien der Fuge lassen sich auf das Gesichtsfeld anwenden. Die Methoden und die ästhetischen Diskurse, die enge Beziehung zwischen Erzähltechnik, Narration und Kunst weisen auf das Paradigma des Rahmens⁷⁸ hin. Erzählrahmen oder Bilderrahmen grenzen einen Raum ein, der sich in die Zeitlichkeit, in die Temporalität (oder nicht) einbettet. Der Künstler kann diesen Rahmen freiwillig übertreten oder den Zuschauer veranlassen, es selber zu tun. Hinter dem Verb „übertreten“ erscheinen auch das Verb „übergehen“ und der Terminus „Übergang“⁷⁹. Der intermediale Raum, der durch den Raum und dessen Übertretung entsteht, schreibt die Kunst in einen unvollendeten Prozess, in eine *Energie* ein, die noch am Werk ist.

Die Kunst und deren Anwendungsbereiche, die enge Beziehung zwischen Narration und ästhetischem Diskurs weisen, wie schon erwähnt, auf das Paradigma des Rahmens hin und darüber hinaus auf dessen eventuelle Übertretung. Der Erzähl- und Bilderrahmen grenzen einen temporalen oder nicht temporalen Raum ein, welchen der Künstler freiwillig übertreten darf oder zum Übertreten anregt:

„Die in Serapion verkörperte Grenzüberschreitung zwischen. Biographisch-faktischem‘ Rahmen und künstlerisch gestaltetem Phantasie-Bild wird zu einem programmatischen

⁷⁴ Klee, *Über die moderne Kunst*. [Anmerkung 36], S.11-13.

⁷⁵ Biografie des Künstlers: www.steffen-faust.de [letzter Zugriff am 14. 12. 2018].

⁷⁶ http://www.steffen-faust.de/Hoffmann/Goldener_Topf/Goldener_Topf1.php [letzter Zugriff am 14. 12. 2018].

⁷⁷ Vgl. Geelhaar, *Paul Klee und das Bauhaus*. [Anmerkung 7].

⁷⁸ Vgl. Klee, *Über die moderne Kunst*. [Anmerkung 36], S.17-21.

⁷⁹ Vgl. Ingrid Lacheny (u. a.): „Le passage“/ „Der Übergang“. *Esthétique du discours, écritures, histoires et réceptions croisées. Diskursästhetik, Schreibverfahren, Perspektive und Rezeptionen*. Bern, Brüssel, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien 2014.

Akt. Wie in einem Vexierbild verschwimmen die Konturen heterogener Erfahrungsbereiche⁸⁰, betont Monika Schmitz-Emans.

In diesem intermedialen Freiheitsraum treten die Pluridimensionalität des Rahmens, die Dualität des Äußeren und des Inneren, die Kunstrezeption und das innere Leben des Künstlers ins Spiel. Der Schaffensprozess besteht hier darin, einen normativen Rahmen zu betreten und dann aus diesem Rahmen auszusteigen. Bei Schlemmer entspricht der Bühnenraum einem Rahmen, wie er anlässlich der technischen Aufführung seines Werks *Das figurale Kabinett I* (1922/1923) kommentiert: „Organisation ist alles, das Heterogenste zu organisieren das Schwerste“⁸¹. Das Heterogene in *Das figurale Kabinett* besteht in den Bühnenanweisungen Schlemmers, die den Menschen und die Maschine *zusammenstellen*. Mitten auf der Bühne soll „E.T.A. Hoffmanns Spallanzini“ „dirigierend, gestikulierend, telefonierend [...] tausend Tode sterbend durch Selbstschuß und aus Sorge um die Funktion des Funktionellen“⁸² auftreten. Wie wir wissen, ist Spalanzani⁸³ in *Der Sandmann* der Hersteller des Automaten Olympia, den er als seine Tochter vorstellt und der im Nachhinein den Verstand Nathanaëls beeinträchtigt und schließlich den letzten zum Tode führt. 1924 malt Paul Klee *Jahrmarktmusik*, ein Bild, das acht musizierende Automaten darstellt, die der „Magister“⁸⁴ (oder Maestro bei Klee) wie Marionetten animiert, was den Kunstauffassungen Oskar Schlemmers und E.T.A. Hoffmanns miteinander kombiniert. Jedoch handelt es sich bei Schlemmer nie um echte Maschinen, um echte Automaten, sondern immer wieder um Tänzer: „Selbst die Mechanik der Marionette ist relativ, da sie ja kein Automat ist wie E.T.A. Hoffmanns Olympia, sondern die Klaviatur der menschlichen Hand die Bewegung erzeugt“⁸⁵. Auch in *Figur und Raumlineatur*⁸⁶ (1924) und in *Das Triadische Ballett* rückt der Mensch – oder eher der menschliche Körper – an die erste Stelle: „Das Fluidum Mensch ist also immer mit im Spiel“⁸⁷ schreibt er in seinem Tagebuch am 7. September 1931. Vermag der Tänzer mitten im Rahmen zwar dem Rahmen zu entkommen (Befreiung, Entrahmung, Übertretung) und wieder hineinzugehen, so verschwindet er doch nie von der Bühne.

⁸⁰ Vgl. Monika Schmitz-Emans: „Der durchbrochene Rahmen. Überlegungen zu einem Strukturmodell des Phantastischen bei E.T.A. Hoffmann“, in: *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann Gesellschaft*. Bamberg: E.T.A.-Hoffmann-Gesellschaft e.V., 1968 (32), S. 74-88, hier S. 80.

⁸¹ Schlemmer, *Idealist der Form*. [Anmerkung 16], S. 175.

⁸² Ebd., S. 175.

⁸³ mit einem „I“ bei E.T.A. Hoffmann

⁸⁴ Schlemmer, *Idealist der Form*. [Anmerkung 16], S. 175.

⁸⁵ Ebd. S. 238.

⁸⁶ <https://www.centrepompidou-metz.fr/sites/default/files/images/dossiers/2016.10-OS.pd> [letzter Zugriff am 14.12.2018].

⁸⁷ Schlemmer, *Idealist der Form*. [Anmerkung 16], S. 238. [*Tagebuch*, 7.09.1931].

„[...] gegenüber der [...] Raum -, Form- und Farbenwelt [ist der Mensch] das Gefäß des unbewußten, unmittelbaren, transzendentalen; [...] er ist Kündler, ja Schöpfer eines wichtigen Elements der Bühne, vielleicht des wichtigsten: Laut, Wort, Sprache“⁸⁸.

Dieser Aspekt der Utopie⁸⁹ – im Sinne von „Unort“⁹⁰ –, wo die Ästhetik eine Form von anthropologischer Intermedialität annimmt, ist mit dem Kunstideal verknüpft. Die durch den Bilder- oder Bühnenrahmen entstandene Räumlichkeit wird stets von einer erneuten Zeitlichkeit – die der Blick des Zuschauers anspricht – konstruiert oder dekonstruiert⁹¹. Die Masken, die Verstellungsmanöver und umso mehr die Abstraktion könnten eine Art und Weise sein, eine offensichtliche Aporie zu umgehen oder zu übertreffen: „Bei der Kunst ist das Sehen nicht so wesentlich wie das Sichtbarmachen“⁹².

Klees Bild *Hat Kopf, Hand, Fuß, Herz*⁹³ (1930) setzt die Bewegung „aus dem Rahmen“ in Szene. Wir haben es hier mit einer Form von Dekonstruktion und von Exzentrizität im etymologischen Sinne des Wortes [ex-zentrisch] zu tun. Mitten in einem Rahmen gönnt sich der Künstler einen Freiheitsraum. Klee behauptet, das Bildwerk werde „Stück für Stück aufgebaut, nicht anders als ein Haus“⁹⁴, was eine direkte Parallele zu Hoffmanns Erzählfigur Rat Krespel zieht. In der eponymischen Erzählung baut der Künstler sein Haus mit dem Genie und mit der Originalität eines Musikers⁹⁵. Diese Parallele zwischen Architektur und Musik, die auch in der *Kunstlehre*⁹⁶ (1801-1802) August Schlegels präsent ist, wird von Oskar Schlemmer als Intermedialitätszugang verwendet: „Die ‚absolute‘ Kunst, die der ‚reinen‘ Form und Farbe, gehört der Architektur und allem, was darinnen ist. Die Malerei bedarf eines Mediums aus der sichtbaren Welt, um sich darzustellen. Das vornehmste Objekt: der Mensch“⁹⁷. Schlemmer nimmt nicht die Architektur als Musikallegorie wieder auf, er begreift den geometrischen, architektonischen Rahmen als Freiheitsraum wie Krespel sein Haus als innere Welt, als innere Kreativität und Einbildungskraft konzipiert. Den Ausdruck von Exzentrizität gibt *Das Triadische Ballet* am Ende des ersten Teils und zu Beginn des zweiten zu sehen: Die jeweiligen

⁸⁸ Oskar Schlemmer: „Die Bühne“. In: *Bauhaus*, 1927 (3), S. 2.

⁸⁹ Vgl. Bernhard Waldenfels: *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen: Modi leibhaftiger Erfahrung*, Frankfurt am Main 2009.

⁹⁰ Vgl. Ute Guzzoni: *Weile und Weite. Zur nicht-metrischen Erfahrung von Zeit und Raum*, Freiburg, München 2017, S. 67.

⁹¹ Vgl. Adnen Jdey: *Derrida et la question de l'art. Déconstructions de l'esthétique*, Nantes 2011.

⁹² Klee, *Tagebücher 1898-1918*. [Anmerkung 17], S. 418.

⁹³ <http://alfredflechtheim.com/werke/hat-kopf-hand-fuss-und-herz> [letzter Zugriff am 14.12. 2018].

⁹⁴ Paul Klee: „Schöpferische Konfession“, in: *Tribüne der Kunst und Zeit*, hg. v. Kasimir Edschmid, Berlin 1920, S. 33.

⁹⁵ Aus „Rat Krespel“: „[...] in kurzer Zeit stand ein völlig eingerichtetes Haus da, welches von der Außenseite den tollsten Anblick gewährte, da kein Fenster dem andern gleich war, dessen innere Einrichtung aber eine ganz eigene Wohlbehaglichkeit erregte“, in: Hoffmann, *Die Serapions-Brüder*, [Anmerkung 70], S. 42.

⁹⁶ August Schlegel: *Die Kunstlehre*, Stuttgart 1963, S. 143, S. 207.

⁹⁷ Schlemmer, *Idealist der Form*. [Anmerkung 16], S. 121.

Tänzer verlassen die Mitte der Bühne und bewegen sich seitwärts. Das Haus Krespels und die Choreographie Schlemmers setzen beide eine Doppeltendenz ins Licht: „das Innere der äußeren Welt behaupten“⁹⁸ und „die Kunst als Schöpfungsakt eines individuellen, einzigartigen und inneren Ichs“⁹⁹ betonen.

In *Garten in der Ebene II* (1920)¹⁰⁰ und in *Fuge in Rot* (1921)¹⁰¹ assoziiert Klee die grafische Geste mit der musikalischen¹⁰²: „Immer drängen sich mir Parallelen zwischen Musik und bildender Kunst auf. [...] Sicher beide Künste zeitlich, das ließe sich leicht nachweisen.“¹⁰³. Klee konzipiert den Blick auf der Leinwand wie einen temporalen Prozess, in welchem der Zuschauer die Sinngebung des Bildes nicht global, sondern schrittweise erfasst. Klee malt Punkte und Linien wie Notenschrift, wie eine Musikpartitur, oder stellt durch eine Farbabstufung die Melodien und das polyphonische Verfahren dar. Wenn Hoffmann versucht, durch seine Erzähltechnik die Musik sicht- und vernehmbar zu machen, beabsichtigt Klee das Malerische und das Musikalische der Pinselbewegungen in Einklang zu bringen. In diesem Sinne fließen Maler, Schriftsteller und Musiker zueinander: Die Musik wird konkret, sie ruft Bilder und Sinneseindrücke herbei, was wir u.a. durch die Titel mancher Werke, die auf die Musik direkt anspielen: *Die Zeichnung mit der Fermate* (1918)¹⁰⁴ oder *Fuge in Rot* (1921) beziehen sich unmittelbar auf das intermediale Verfahren. Die Musik wird zu (heiliger) Schrift, zu „Hieroglyphe“¹⁰⁵. Das Sehvermögen des Musikers bildet – laut Hoffmann in *Johannes Kreislers Lehrbrief* – ein „Hören von Innen“ und das „Hören [...] ein Sehen von Innen“¹⁰⁶. Die Musik sei an sich „die inartikulierte Sprache des Herzens“, schreibt er am 25. Januar 1796¹⁰⁷ an seinen Freund Hippel. Die musikalische Schriftlichkeit bei Hoffmann oder die Darstellung von Symbolen bzw. von musikalischen Formen bei Klee symbolisieren die sichtbare, konkrete Musik und in *Ritter Gluck* wird die Musik unsichtbar. Die Partitur ohne Noten kommt Klees Künstlerportraits, den Blättern ohne Schrift gleich:

⁹⁸ Alain Montandon: „L’imaginaire de la musique chez E.T.A. Hoffmann“, in: *E.T.A. Hoffmann et la musique*, hg. v. Alain Montandon, Bern 1987, S. 20: „revendique[r] l’intériorité contre le monde extérieur“ [Übersetzung vom Verfasser].

⁹⁹ Ebd., S. 20: „un acte de la réaffirmation de l’art comme production d’un moi individuel, unique, intérieur“ [Übersetzung vom Verfasser].

¹⁰⁰ <https://www.ake-images.de/archive/2UMDHURCJGAF.html> [letzter Zugriff am 14.12. 2019].

¹⁰¹ <https://www.ake-images.fr/archive/Fuge-in-Rot-2UMDHUH16Y2B.html> [letzter Zugriff am 14.12. 2019].

¹⁰² Vgl. Jean-Yves Bosseur: *Musique et arts plastiques. Interactions au XXe siècle*, Paris 2006 © 1998.

¹⁰³ Klee, *Tagebücher: 1898-1918*. [Anmerkung 17], S. 187.

¹⁰⁴ <http://paulklee.fr/html/1918b.html> [letzter Zugriff am 14.12. 2019].

¹⁰⁵ Hoffmann, *Fantasiestücke in Callot’s Manier*. [Anmerkung 72], S. 454.

¹⁰⁶ Ebd., S. 453.

¹⁰⁷ E.T.A. Hoffmann: *Frühe Prosa. Werke 1794-1813*, Bd. 4, Frankfurt am Main 2003, S. 56.

„[...] wer schildert mein Erstaunen, als ich rastrierte Blätter, aber mit keiner Note beschrieben erblickte! [...] [D]as Allegro war nur mit Glucks Hauptgedanken durchflochten. Er brachte so viele neue geniale Wendungen hinein, daß mein Erstaunen immer wuchs. [...] [S]eine veränderte Musik war die Glucksche Szene gleichsam in höherer Potenz“¹⁰⁸.

Über diesen poetologischen Aspekt hinaus ruft Klee in *Adam und Evchen*¹⁰⁹ (1921) den Hoffmannschen Erzähler in Erinnerung, der als ein Puppenspieler mit seiner Kunstfigur auftritt. Adam lässt sich mit dem Künstler vergleichen. Der Blick des Mannes ist wie erstarrt im Gegensatz zu dem von „Evchen“, deren Gesicht sich dem Menschen zuwendet. Der Künstler wäre dann also vor allem ein Vermittler, der auf sein Werk keinen Einfluss mehr hat. Diese ironische¹¹⁰ Haltung dem Schöpfungsprozess und der künstlerischen Introspektion gegenüber spiegelt die Zweifel und Befürchtungen des Malers wider, die mit seiner sozialen Stellung und seiner Zeit verbunden sind. Die Beziehung des Künstlers zu seinem Werk bringt eine Duplizität ans Licht, die dieses zweistirnige Wesen auf einer Theaterbühne darzustellen scheint. Auf einem Foto mit Schlemmer (*Oskar Schlemmer mit Maske und Metallobjekt*¹¹¹, 1931) verstellt die Maske diesmal nichts, sie symbolisiert eine Fortsetzung des Menschen, ja sogar einen Doppelgänger von diesem. In *Mensch und Kunstfigur* stellt die Maske durch „Verstellung, Verkleidung, Verwandlung“ einen wichtigen Bestandteil der Theatralität dar:

„Die Umbildung des menschlichen Körpers, seine Verwandlung, wird ermöglicht durch das Kostüm, die Verkleidung, Kostüm und Maske unterstützen die Erscheinung oder verändern sie, bringen das Wesen zum Ausdruck oder täuschen über dasselbe, verstärken seine organische oder mechanische Gesetzmäßigkeit oder heben sie auf“¹¹².

Die Präsenz der Maske führt zu einer effektiveren Abstraktion der menschlichen Gestalt¹¹³: Der Mensch tritt als Kunstwesen auf. Bei Hoffmann verstellt oder versteckt die Maske das Gesicht¹¹⁴. Die Maske kommt aber keinem abstrakten Unterfangen wie bei Schlemmer gleich. Sie weist meistens auf die *Commedia dell'arte* und deren szenische Spiele (*Signor Formica*

¹⁰⁸ Ebd., S. 510-511.

¹⁰⁹ <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1987.455.7/> [letzter Zugriff am 14.12. 2018].

¹¹⁰ (romantische) Ironie/ Witz: Die romantische Ironie (Schlegels *Lyceumsfragment* 42) ist bei Friedrich Schlegel positiv konnotiert. Sie weist auf die Form des Paradoxons und der Poesie hin, auf die auf Freiheit beruhende Beziehung, die der Mensch nicht nur mit seiner eigenen Individualität besitzt, sondern auch mit seiner Umgebung. Demnach besitzt die Ironie aus dieser Perspektive eine universale und transzendente Dimension. Vgl. Alain Muzelle: *L'Arabesque. La théorie romantique de Friedrich Schlegel dans l'Athenäum*, Paris 2006.

¹¹¹ <http://www.fbs-stg.de/images/pdf/Oskar%20Schlemmer%20E2%80%93%20Kurzbiografie.pdf> [letzter Zugriff am 14.12 2018].

¹¹² Schlemmer, *Idealist der Form*. [Anmerkung 16], S. 148.

¹¹³ Ebd., S. 231.

¹¹⁴ Vgl. die Studien von Tiziana Corda über die Beziehungen zwischen E.T.A. Hoffmann und der *Commedia dell'arte*: „E.T.A. Hoffmann und die Commedia dell'Arte. Das Fragment gebliebene ‚Schauspiel‘ Prinzessin Blandina“, in: *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch*. Bd. 23 (H. 61), 2015, S. 50-60 und *E.T.A. Hoffmann und Carlo Gozzi. Einflüsse der Commedia dell'Arte und der ‚Fiabe Teatrali‘ auf Hoffmanns Werk*, Würzburg 2012.

u.a.) hin. Immerhin spielt die Maske in der Augenproblematik eine wichtige Rolle und unterstützt dabei intermediale Schaffensprozesse. Laut August Macke in dem *Almanach des Blauen Reiters* soll der Mensch bzw. der Künstler hinter seiner Maske Gefühle verhüllen:

„Die Freuden, die Leiden des Menschen [...] stehen [...] hinter den [...] Bildern [...] und Masken, hinter den musikalischen Werken, den Schaustücken und Tänzen. Wo sie nicht dahinter stehen, wo Formen leer, grundlos gemacht werden, da ist auch nicht Kunst.“¹¹⁵

Das hat Hoffmann in seiner Erzählung *Der Zusammenhang der Dinge* (1820) sehr gut zum Ausdruck gebracht, indem die beschriebene Tänzerin und deren Bewegungen die Zuschauer rührt. Diese Seelenbewegung entspricht keiner romantischen Gefühlsduselei, sondern einer ästhetischen, künstlerischen Zuneigung und Veranlagung.

„In der Mitte des Kreises tanzte ein Mädchen mit verbundenen Augen [...] den Fandango, indem sie das Tambourin dazu schlug. [...] Die Tänzerin [...] ging fremdartig gekleidet [...]. Ihr Wuchs, jede ihrer Bewegungen war die Zierlichkeit, die Anmut selbst“¹¹⁶

Wenn Schlemmer die künstliche Botschaft (Rezeption und Kunstwerk an sich) bevorzugt – „Nicht Jammer über Mechanisierung, sondern Freude über Präzision. Die Künstler sind bereit, die Schattenseiten und Gefahr ihres mechanistischen Zeitalters in die Lichtseite exakter Metaphysik umzumünzen“¹¹⁷ (April 1926) –, hält sich Klee etwas mehr zurück. Im Gegensatz zu Nathanael in *Der Sandmann* gibt es aber bei den Bauhauskünstlern im Schöpfungsakt keinen narzisstischen oder egozentrischen Willen. Die Szene, die Leinwand, das weiße Blatt repräsentieren einen dialogischen Raum und schaffen eine triadische Beziehung zwischen dem Künstler, dessen Kunst und dem Rezipienten: „Manchmal träume ich ein Werk von einer ganz großen Spannweite [...]. Das wird sicher ein Traum bleiben [...]. Wir müssen es noch suchen. [...] Aber wir suchen ein Volk, wir begannen damit, drüben am staatlichen Bauhaus. [...] Mehr können wir nicht tun“¹¹⁸.

Wenn wir uns auf Schlemmer und das *Bauhaus* beziehen, so gelten der Raum der Bühne und das Theater, das das Figurative mit dem Abstrakten¹¹⁹ verbindet, für einen experimentellen Ort, der für den Akt des Übertretens, für die Pluridimensionalität und Intermedialität besonders geeignet ist. Als Diskurs fördert die Kunst eine Rezeption dieses Diskurses: Das Wort, die

¹¹⁵ August Macke: „Die Masken“, in: Wassily Kandinsky und Franz Marc: *Der Blaue Reiter*, München 1965, S. 59.

¹¹⁶ Hoffmann, *Die Serapions-Brüder*. [Anmerkung 70], S. 1057.

¹¹⁷ Schlemmer, *Idealist der Form*. [Anmerkung 16], S. 163.

¹¹⁸ Klee, *Über die moderne Kunst*. [Anmerkung 36], S.53.

¹¹⁹ Schlemmer, *Idealist der Form*. [Anmerkung 16], S. 239, Vgl. die Definition des Adjektivs „abstrakt“.

Schrift verwandelt sich in Bild und Ton. Somit verleiht Hoffmann den Künsten eine neue Funktion: Er integriert sie in den Erzählprozess und in den Schreibakt. Er schreibt wie ein Musiker musiziert/ komponiert oder wie ein Maler malt, er assoziiert das Figurative und das Abstrakte, gibt dabei zu sehen und zu hören. Das serapiontische Prinzip verknüpft also die Dissonanz, die Disharmonie (Eigenschaft der konkreten atonalen Musik) und die abstrakte Kunst. Es ist folglich kein Zufall, dass Hoffmann die Transgenerizität und die Intermedialität bei Klee oder bei Schlemmer angespornt hat.