

DAS CAPRICCIO UND SEINE INTERMEDIALE VERWIRKLICHUNG IN E.T.A. HOFFMANNS *PRINZESSIN BRAMBILLA*

VERA ADRIENN TÓTH
Eötvös Loránd Universität, Budapest

1. Einleitung

Inwiefern ein literarisches Werk auf Form, Struktur und Wirkungseffekte einer musikalischen und bildkünstlerischen Kunstform Bezug nehmen kann, inwieweit also das musikalische und das bildliche Medium in der Literatur erscheinen und analoge oder zumindest ähnliche Wirkungen hervorzurufen vermag – das ist das Thema des vorliegenden Beitrags.

Dazu wird im Folgenden eine kurze Fallstudie dargestellt, die sich auf E.T.A. Hoffmanns literarisches Werk *Prinzessin Brambilla* bezieht, und zeigt, wie der Autor eine musikalische Kunstform – das Capriccio – und eine konkrete Bilderfolge narrativ umgesetzt hat. Ohne auf theoretische Fragen näher einzugehen, sollen hier nur die zwei wichtigsten Schlüsselbegriffe „Intermedialität“ und „Capriccio“ kurz in Erinnerung gerufen werden.

2. Intermediale Bezüge – Literatur als Objektmedium

Intermedialität ist kein neues Phänomen, allerdings äußerst aktuell. Sie ist aktuell wegen der Tendenzen, dass sich mediale Ausdrucksformen und Gattungen heute zunehmend „aufeinander bewegen, mischen, gegenseitig durchdringen, aufeinander Bezug nehmen“¹ – wie es von Irina Rajewsky, einer bekannten Theoretikerin dieses Forschungsfeldes festgestellt wurde.

Die Wurzeln der Intermedialität sind im Wesentlichen auf die Epoche der Romantik zurückzuführen. Die Romantiker erwiesen sich hinsichtlich der Verknüpfung der Sinne einerseits und der Medien – Literatur, Musik, bildende Kunst – andererseits als damals absolut modern. Sie können als Vorreiter der Modernität des 20-21. Jahrhunderts angesehen werden.

Im größten Teil von E.T.A. Hoffmanns Werken sind mehrere Medien – Text, Musik und Bild – und ihre Motive in irgendeiner Weise präsent. Für diese Werke sind die in der Literaturforschung als ‚intermediale Bezüge‘ bezeichneten Verbindungen charakteristisch. Das bedeutet, dass verschiedene Medien, die ursprünglich mit unterschiedlichen Sinnesorganen wahrgenommen werden können, mithilfe *eines* Mediums vermittelt werden. Im Falle dieser Werke ist das kontaktnehmende oder Objektmedium die Literatur, die Sprache, die die kontaktgebenden Referenzmedien Musik und Bild in sich aufnimmt. Das heißt, alle drei Medien werden mit den der Literatur eigenen spezifischen Mitteln thematisiert, simuliert beziehungsweise reproduziert. Das Capriccio als Formgeber der *Prinzessin Brambilla* ermöglicht durch E.T.A. Hoffmanns erzählerische Vorgehensweise die Gestaltung eines intermedialen Kunstwerks.

¹ RAJEWSKY 2002, 1.

3. Die Kunstform Capriccio

Das Capriccio ist eine Kunstform, die in mehreren Kunstzweigen beheimatet ist. In der Musik findet man Stücke, die als Capriccio bezeichnet sind, bereits bei Johann Sebastian Bach aus der Zeit um 1700. Besonders bekannt sind Niccolò Paganinis 24 *Capricci* für Violine solo, die erstmals 1820 gedruckt wurden. In der bildenden Kunst wurde der Begriff Capriccio von Jacques Callot mit seinen 1617 entstandenen Radierungen *Capricci di varie figure* eingeführt.

Die literarische Umsetzung der Kunstform erfolgte erstmals von E.T.A. Hoffmann, und zwar unter der Inspiration von Radierungen gerade Jacques Callots. Allerdings waren diese Radierungen nicht Callots *Capricci*, sondern die Bilderfolge mit dem Titel *Balli di Sfessania*, die Szenen der Commedia dell'arte darstellt. Die grotesken, skurrilen Tänzerfiguren, die auf diesen Radierungen abgebildet sind, regten Hoffmann zur Gestaltung einer narrativen Handlung an, die zur Karnevalszeit in Rom spielt. Das so entstandene Erzählwerk ist das literarische Capriccio *Prinzessin Brambilla*.

4. Das Capriccio in der Musik

Als grobe Definition des Capriccios kann ein freies, spielerisches Musikstück genannt werden. Die Bedeutung ‚Laune‘ ist sowohl dem italienischen Wort *il capriccio* als auch dem französischen *le caprice* eigen. Das davon abgeleitete Adjektiv *kapriziös* bedeutet demnach ‚launisch‘, ‚eigenwillig‘, ‚geistreich‘ und ‚die Regeln durchbrechend‘. Diese Bedeutungen des Wortes ‚Capriccio‘ sind relativ bekannt. Will man für das musikalische Capriccio eine professionellere Definition geben, so kann das *Musikalische Lexikon* von Heinrich Christoph Koch zur Hilfe genommen werden. Kochs Definition stammt aus dem Jahre 1802.²

Kochs *Musikalisches Lexikon* führt sogar mehrere verschiedene Begriffsbestimmungen an. Diese bezeichnen verschiedene Aspekte der Kunstform ‚Capriccio‘ und auch deren zeitlich unterschiedliche Bedeutungsvarianten. Als Grundbestimmung des Begriffs kann die folgende Definition gelesen werden:

Ein Tonstück, bey welchem sich der Componist nicht an die bey den gewöhnlichen Tonstücken eingeführten Formen und Tonausweichungen bindet, sondern sich mehr der so eben in seiner Fantasie herrschenden Laune, als einem überdachten Plane überläßt. Das Capriccio hat daher nicht immer den Ausdruck einer einzigen schon bestimmten Empfindung zum Gegenstande.³

Obwohl diese Definition eindeutig auf die Freiheiten des Komponisten bezüglich Aufbau, Modulationen – das heißt, Tonartwechsel – und Stimmung seines Musikstücks verweist, wird im darauffolgenden Absatz des Lexikonartikels betont, dass diese Freiheiten durchaus nicht das Fehlen der Ordnung und des musikalischen Zusammenhangs bedeuten. Vielmehr unterscheidet sich das Capriccio „von den gewöhnlichern Tonstücken durch seine freyere

² Die Koch'sche Definition war auch Hoffmann bekannt. Davon zeugt die Erwähnung des Lexikons in Hoffmanns Roman *Lebensansichten des Katers Murr*.

³ KOCH 1802, Sp. 305f.

Form, durch weniger durchgehaltenen Charakter, und ein lockereres Aneinanderreihen der Gedanken“.⁴

Das Capriccio ist in der Musik hauptsächlich seit der Romantik beliebt und verbreitet. Es liefert interessante Ergebnisse, zwei frühere musikalische Formen, die Sonatenhauptsatzform der Wiener Klassik und die Fugenform des Barock mit ihm im Spiegel der Koch'schen Definition zu vergleichen. Gerade diese beiden Formen zeichnen sich nämlich durch einen strengen formalen Aufbau aus. Besonders die Sonatenhauptsatzform, der alle Hauptsätze der Symphonien, Streichquartetten und Sonaten seit der Wiener Klassik folgen, ist sowohl bezüglich ihrer Tonart- als auch ihrer Themenstruktur streng geordnet. Man kann deshalb behaupten, dass sie einen klassizistischen Gegenpol zum romantischen Capriccio bildet. Die andere genannte Form, die barocke Fuge, ist durch den kontrapunktischen polyphonen Aufbau ebenfalls stark geregelt. Auch in ihrer Tonartstruktur gibt es eine gewisse im Voraus bestimmte Ordnung. Allerdings führt Koch in seinem Lexikon eine Definition für das Capriccio an, die zwar damals schon als veraltet betrachtet werden musste, aber die musikalische Form des Capriccios gewissermaßen mit der barocken Fuge in Verbindung setzt:

Ehedem bezeichnete *Capriccio* auch eine für die Claviaturinstrumente bestimmte fugenartige Composition über einen lebhaften Hauptsatz, der nicht streng nach den Regeln der Fuge und des Widerschlages ausgeführt wurde.⁵

Eine solche „fugenartige Composition“ wurde also dem Capriccio ähnlich mit gewisser Freiheit, man kann sagen, mit einem gewissen Improvisationscharakter vorgetragen. Selbst unter Johann Sebastian Bachs Werken finden wir Kompositionen, die – wie beispielsweise die *Zwei- und Dreistimmigen Inventionen* – als relativ freie „Vorstudien“ zu den großartigen „wirklichen“ Fugen verstanden werden können. In Bachs *Inventionen* ist nicht zuletzt jenes Improvisationsvermögen zu entdecken, das als wichtiger Maßstab der damaligen künstlerischen Leistung galt. Dieses Vermögen gewann in der Romantik wieder an Bedeutung.

5. Das Capriccio in der bildenden Kunst

Das lockere Nebeneinander der unterschiedlichsten Themen und Motive charakterisiert auch das erste bildkünstlerische Capriccio, die bereits erwähnte Radierungsserie *Capricci di varie figure* von Jacques Callot. Callot steht mit diesen Radierungen am Anfang einer Tradition, die bis in die Moderne reicht. Der Begriff ‚Capriccio‘ wird dabei oft synonym mit ‚Fantasiestück‘ gebraucht. Das Prinzip des Capriccios zeichnet sich in der bildenden Kunst durch einen bizarren Aufbau des Kunstwerks, durch extravagante Themen, nicht selten durch karikaturistische Züge und Fantastik in der Bildstruktur aus.⁶ Zu den grundlegenden Faktoren, die das Capriccio als Kunstform festlegen, gehören Scherz, Ironie, freie Erfindung, das uneingeschränkte Spiel der Gedanken des Künstlers, seine verschiedensten Einfälle und Ideen sowie eine gewisse Zusammenhangslosigkeit innerhalb der Struktur des

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Vgl.: TRAEGER 2000, 57.

Kunstprodukts.⁷ Die künstlerische Fantasiewelt genießt einen hohen Grad an Freiheiten, die artistischen Mittel der Darstellung, der Konstruktion und der Kombination können vielseitig verwendet werden. Allerdings gibt es selbst „in den sonderbarsten Erfindungen, in allen Bereichen der scheinbar chaotischen Phantasietätigkeit gewisse Regeln, die eingehalten werden“.⁸ So wird eine Genauigkeit und absichtsvolle Kalkulation der Einzelheiten gefordert, selbst wenn diese als absurd erscheinen sollen.

Beliebte und oft benutzte künstlerische Mittel sind im bildkünstlerischen Capriccio die Vergrößerung der Dimensionen, die Mehrdeutigkeit der abgebildeten Elemente durch Gestaltmetamorphosen, die die Grenzen zwischen den Erscheinungen verwischen, das Spiel mit Licht und Schatten, die Verschränkung von Innen- und Außenwelt. Das Dargestellte ist häufig undurchschaubar und verrätselt, die verschiedenen miteinander kombinierten Perspektiven rufen ungewohnte, manchmal sogar absurde Effekte hervor.⁹ Den Phänomenen wird ihre Eindeutigkeit abgesprochen. Dadurch entstehen vielseitige und vielschichtige Interpretationsmöglichkeiten. Die schöpferische Willkür führt zu Verwirrung. Allerdings appellieren die Unbestimmtheiten und Unverständlichkeiten eines bildkünstlerischen Capriccios an den Betrachter, dessen Mitwirkung zur Deutung des Kunstwerks notwendig ist.¹⁰

Insgesamt kann behauptet werden, dass für das Capriccio in der bildenden Kunst „der Verstoß gegen eine Regel, das Recht auf Abweichung, die Relativierung absoluter Maßstäbe“ gattungstiftend ist.¹¹

6. Die erzählerische Struktur der *Prinzessin Brambilla*

Hoffmann selbst bezeichnet seine *Prinzessin Brambilla* in zweierlei Hinsichten als Capriccio. Schon im Vorwort des Werkes wird es hervorgehoben, dass die *Prinzessin Brambilla* durchaus bildnerische und musikalische Bezüge hat.

Die Handlung selbst spielt in Rom zur Zeit des Karnevals. Im Mittelpunkt stehen die merkwürdigen Erlebnisse eines Schauspielers, Giglio Favas, der seine Verlobte, die Putzmacherin Giacinta verlässt, um die Liebe der orientalischen Prinzessin Brambilla zu gewinnen. Die Suche nach der Prinzessin wird zu einer Art Maskenspiel, wo verschiedene Charaktermasken der italienischen Commedia dell'arte erscheinen. Giglio selbst kleidet sich in die Charaktermaske des Pantalon und findet in dem assyrischen Prinzen Cornelio Chiapperi seinen Doppelgänger.

Die Geschehnisse werden vom Marktschreier Celionati vorwärtsgetrieben, der sich am Ende ebenfalls als eine Doppelgängerfigur entpuppt, nämlich als Doppelgänger des Fürsten Bastianello di Pistoja, der eine Theaterreform in Rom anstrebt. Dazu braucht er Giglio, Giacinta und das ganze karnevalistische Spiel. Selbst die Prinzessin Brambilla erweist sich als eine Traumgestalt: in Wirklichkeit ist sie Giacinta, die arme Putzmacherin.

In die aus zwei Handlungssträngen bestehende Hauptgeschichte ist eine längere „mythische“ Erzählung von der Urdarquelle eingelegt. Der Mythos wird von Celionati erzählt, seine Lehre beziehungsweise das klare Spiegelbild der Urdarquelle soll die Men-

⁷ Vgl.: HILDEBRAND-SCHAT 2004, 304.

⁸ HOLLÄNDER 1998, 97.

⁹ Vgl. Ebd., 105.

¹⁰ Vgl. HOFMANN, W. 1998, 157.

¹¹ Ebd., 162.

schen ändern, die verloren gegangene Harmonie mit der Natur wiederherstellen.

Hoffmanns Capriccio versucht mithilfe einer humoristischen Darstellungsweise den Humor selbst als Ziel des Lebens und gleichsam des Theaters oder allgemeiner: der Dichtung zu etablieren. Wie es in der Erzählung gesagt wird, soll

in der kleinen Welt, das Theater genannt, [...] ein Paar [gefunden werden], das nicht allein von wahrer Fantasie, von wahrem Humor im Innern beseelt, sondern auch im Stande wäre, diese Stimmung des Gemüts objektiv, wie in einem Spiegel, zu erkennen und sie *so* ins äußere Leben treten zu lassen, daß sie auf die große Welt, in der jene kleine Welt eingeschlossen, wirke, wie ein mächtiger Zauber.¹²

Humor und Fantasie sollen zur Selbsterkenntnis, zur Welterkenntnis und zur wahren Kunst führen.

7. Markierungen der intermedialen Beziehungen

Der Untertitel des Werkes, „*Ein Capriccio nach Jakob Callot*“ ist eine paratextuelle Markierung der intermedialen Beziehung zwischen Text und den Kupferstichen Jacques Callots. Bereits hier wird auf die ursprünglich nicht-literarische Kunstform ‚Capriccio‘ hingewiesen. An dieser Stelle ist es noch einmal hervorzuheben, dass die *Prinzessin Brambilla* zwar aufgrund einer Quelle entstanden ist, die auf „Meister Callot“¹³ zurückzuführen ist, diese Quelle jedoch nicht Callots Radierungsserie *Capricci di varie figure* war, sondern die *Balli di Sfessania*. Hoffmann wählte acht von den 24 Radierungen der *Balli di Sfessania* aus und gestaltete sein literarisches Capriccio nach seinen eigenen Vorstellungen. Die Hinweise auf Callot sind demnach nicht ganz eindeutig.

Das Vorwort des Werkes fungiert mit der expliziten Erwähnung der „Basis des Ganzen, nämlich Callot’s fantastisch karikierte[r] Blätter“ sowie der Aufforderung, beim Lesen „auch daran zu denken, was der Musiker etwa von einem Capriccio verlangen mag“¹⁴, als Markierung der intermedialen Beziehung zwischen bildender Kunst, Musik und Literatur. Für diese paratextuelle Erwähnung der kontaktgebenden oder anders ausgedrückt „Objekt“-Medien ‚Bild‘ und ‚Musik‘ ist Hoffmann, der Autor des Textes, zuständig. Damit ist eine eindeutige Intentionalität der intermedialen Bezugnahme gegeben. Es erfolgt mit Werner Wolfs Terminologie eine „quasi-intertextuelle Bezugnahme“ auf eine konkrete musikalische Kunstform, nämlich auf das ‚Capriccio‘, das gewissermaßen als ‚Prä-Text‘ konzipiert ist, mit welchem der eigentliche Text der *Brambilla* in einem der intertextuellen Bezugnahme verwandten Verhältnis steht.¹⁵

Die Kunstform ‚Capriccio‘ wird auch im Weiteren mehrmals explizit als Grundlage der *Prinzessin Brambilla* genannt. Diese Nennung wird zum Teil von dem Erzähler, zum Teil aber auch von Figuren vorgenommen. Für dieses Letztere ist das siebente Kapitel ein Beispiel, wo der Marktschreier Celionati, der eigentlich das ganze Spiel als ein karnevalis-

¹² HOFFMANN, E.T.A. 1985, 910ff.

¹³ Ebd., 912.

¹⁴ Ebd., 769.

¹⁵ Vgl. WOLF 1999, 57.

tisches Theaterstück inszeniert, über dieses Stück wie folgt spricht: „Ich meine nemlich den Leser des Capriccio’s, Prinzessin Brambilla geheißten, einer Geschichte, in der wir selbst vorkommen und mitspielen“.¹⁶

8. Strukturparallelen zwischen Text, Musik und Bild

Auf Strukturparallelen, die einem musikalischen Capriccio und Hoffmanns literarischem Werk gemeinsam sind, weist die folgende Textstelle der *Prinzessin Brambilla* hin:

In dem höchst merkwürdigen Originalcapriccio, dem der Erzähler genau nacharbeitet, befindet sich hier eine Lücke. Um musikalisch zu reden, fehlt der Übergang von einer Tonart zur anderen, so daß der neue Akkord ohne alle gehörige Vorbereitung losschlägt. Ja man könnte sagen, das Capriccio bräche ab mit einer unaufgelösten Dissonanz.¹⁷

Diese Textstelle betont die Prozesshaftigkeit des Erzählvorgangs, der einer Improvisation ähnlich ist, wo – wie in dem musikalischen Capriccio – das Weiterführen des Stückes immer das Ergebnis einer augenblicklichen Entscheidung des Vortragenden, gegebenenfalls des Komponisten ist. So können im Vortrag des musikalischen wie im Erzählvorgang des literarischen Capriccios Lücken, fehlende Übergänge von einer musikalischen Tonart oder literarischen Szene zur anderen, unvorbereitete musikalische Akkorde oder erzählerische Wendungen, unaufgelöste klangliche Dissonanzen oder abgebrochene Handlungsstränge usw. entstehen, beziehungsweise auftreten. Wie in einem musikalischen Capriccio sich die Motive wechseln, so kann man in der *Prinzessin Brambilla* Sprünge in der Handlung finden; die Doppelgängerfiguren und die unerwarteten spielerischen Handlungsmomente ähneln den Themenwechseln, den plötzlichen Modulationen und dem Ideenreichtum eines musikalischen Capriccios. Die zitierte Textstelle stellt am genauesten die Charakteristika eines musikalischen Capriccios sowie seine Verwandtschaften mit dem Hoffmann’schen Text dar, so dass es möglich wird, die sprachlich-textuelle Imitation der musikalischen Kunstform nachzuvollziehen.

Mit ihrer mehrsträngigen, nicht selten als chaotisch und unverfolgbar erscheinenden Handlungsführung kann die *Prinzessin Brambilla* auch mit dem bildkünstlerischen Capriccio in Verbindung gesetzt werden. Die Doppelgängerfiguren und die komplizierte Handlungsstruktur machen das Werk undurchschaubar. Die Perspektiven wechseln sich dabei abrupt, im Karneval und um die Hauptfigur Giglio herrscht Verwirrung. Die karnevalistischen Masken und Kostüme sprengen die Dimensionen des Alltags, sie tragen zur Absurdität der Geschehnisse bei. Der Leser wird in starkem Maße in den Interpretationsprozess des Werkes einbezogen, wobei selbst am Ende nicht alle Einzelheiten enträtselt werden können.

¹⁶ HOFFMANN, E.T.A. 1985, 892.

¹⁷ Ebd., 876f.

9. „Ausgangspunkt“ und „Ergebnis“ – das Verhältnis der *Balli di Sfessania* zur *Prinzessin Brambilla*

Die Callot'schen Radierungen sind zweifach mit der *Prinzessin Brambilla* in Verbindung gebracht: Einerseits wird behauptet, dass die Bilder Callots den Ausgangspunkt und die Grundlage der Erzählung bildeten. Im zweiten Kapitel spricht der fiktive Herausgeber der Geschichte, dem Hoffmann die Worte seiner Erzählung in den Mund gibt, von der „abenteuerliche[n] Geschichte von der Prinzessin Brambilla“, die er „in Meister Callots kecken Federstrichen angedeutet fand“.¹⁸ Die Erwähnung von Callots Bildern ist eine Markierung und – mit Werner Wolfs Terminus – zugleich eine intratextuelle, narratorische Thematisierung des bildlichen Ausgangsmediums der intermedialen Bezugnahme. Diese Thematisierung schreitet bis zum Status einer metatextuellen Reflexion voran, das heißt, der Erzähler spricht im fiktionalen Text über diesen Text selbst.¹⁹

Andererseits sind die Callot'schen Kupferstiche dem Text als Illustration beigegeben und jedes Bild ist an der entsprechenden Stelle des Textes ekphrastisch dargestellt. Ekphrasis ist die schriftliche Darstellung, die verbale Repräsentation von bildkünstlerischen Werken, hier den Radierungen *Balli di Sfessania*. Hoffmanns detaillierte Beschreibungen der Kupferstiche ermöglichen, die entsprechenden Textstellen so zu lesen, als würde man das Bild ebenso sehen wie die Worte. Dies ist insofern nicht selbstverständlich, als – wie es Olaf Schmidt bemerkt –

Hoffmann [...] keine Anweisungen zur Positionierung der Callotschen Kupferstiche in der *Brambilla* gegeben [hat]. Jede Ausgabe verfährt denn auch anders: Die sogenannte Serapions-Ausgabe setzt zwei Stiche am Anfang eines jeden Kapitels, die Insel-Ausgabe folgt ihr darin. In der Ellinger-Ausgabe erscheint das erste Bild als Frontispiz, das zweite im ersten Kapitel, das dritte im zweiten Kapitel und so weiter. Die Ausgabe des Deutschen Klassiker Verlags zeigt die Bilder komplett am Schluß. Nur in der Reclam-Ausgabe stehen die Bilder ihren entsprechenden Textstellen gegenüber.²⁰

Dennoch erkennt man zumindest bei wiederholtem Lesen der *Prinzessin Brambilla* die Passagen, wo Bilder beschrieben werden, also das textuelle Medium auf das Bildliche Bezug nimmt. Hier seien nur zwei Beispiele der Ekphrasis aus Hoffmanns literarischem Capriccio angeführt:

Gleich andern Tages unterließ Giglio nicht, sich eine Maske zu verschaffen, die ihm, nach Celionatis Rat, abenteuerlich und abscheulich genug schien. Eine seltsame mit zwei hohen Hahnfedern geschmückte Kappe, dazu eine Larve mit einer roten, in hakenförmigem Bau und unbilliger Länge und Spitze alle Exzesse der ausgelassensten Nasen überbietend, ein Wams mit dicken Knöpfen, dem des Brighella nicht unähnlich, ein breites hölzernes Schwert [...] ²¹ –

¹⁸ Ebd., 790.

¹⁹ Vgl. WOLF 1999, 56.

²⁰ SCHMIDT 1999, 61, Anm. 35.

²¹ HOFFMANN, E.T.A. 1985, 787ff.

– so wird Giglios Kleidung beschrieben, in der er aufbricht, im Durcheinander des Karnevals die Prinzessin *Brambilla* zu suchen.

Das zweite Beispiel stammt aus dem dritten Kapitel, wo Giglio seinen Doppelgänger tanzen sieht:

Ein possierlicher Kerl, bis auf die geringste Kleinigkeit gekleidet, wie Giglio, ja was Größe, Stellung u. s. w. betrifft, sein zweites Ich, tanzte nämlich, Chitarre spielend, mit einem sehr zierlich gekleideten Frauenzimmer, welche Castagnetten schlug.²²

Diese Stelle thematisiert mit der Erwähnung der Instrumente „Chitarre“ und „Castagnette“ sowie des Tanzes zugleich eine Art musikalischer Darbietung.

10. Akustische Ähnlichkeiten zwischen Text und Musik

Hervorzuheben ist noch eine Technik der Musikalisierung des sprachlichen Mediums, die die Ähnlichkeit zwischen verbalen und musikalischen Signifikanten ausnützt. Die Bezeichnung dieser Technik, „Wortmusik“, wird in Anlehnung auf die Typologisierung Steven Paul Schers auch von Werner Wolf verwendet. Wortmusik imitiert den musikalischen Klang poetisch und macht den Eindruck der Präsenz von Musik im Text durch die Hervorhebung der akustischen Dimensionen der verbalen Signifikanten. Diese Signifikanten imitieren Musik durch die Verwendung von Tonhöhe, Klangfarbe, Rhythmus, durch die Einführung von ‚Harmonien‘ oder ‚Dissonanzen‘ in verschiedenen Formen von akustischen Wiederholungen oder durch ‚Onomatopoetika‘, das heißt, klagnachahmende, lautmalerische Wörter.²³ Für diesen Typ der intermedialen Bezugnahme zwischen Text und Musik sei hier die Stelle aus Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* erwähnt, wo der orientalische Karnevalzug in Begleitung von geblasenen Pfeifen und geschlagenen Zimbeln und Trommeln in Rom ankommt:

Hinter [den] Musikanten zogen zwei mächtige Strauße eine große [...] goldgleißende Tulpe, in der ein kleiner alter Mann saß [...]. Ihm folgten zwölf reich gekleidete Mohren [...], die jedesmal, wenn der kleine Alte [...] ein sehr feines scharf durchdringendes: Kurri – pire – ksi – li – i i i vernehmen ließ, mit gewaltig dröhnenden Stimmen sangen: Bram – bure – bil – bal – Alama monsa Kikiburra – son – ton!²⁴

11. Zusammenfassung

Hoffmann hat in seiner *Prinzessin Brambilla* musikalische, bildkünstlerische und sprachlich-literarische Elemente vereinigt. Mit der Synthese der drei Kunstarten schuf er ein komplexes Werk, in dem das sprachliche Medium Verwandtschaften mit der musikalischen und bildkünstlerischen Kunstform ‚Capriccio‘ aufweist. Callots Stiche sind in der *Brambilla* auch materiell präsent, während das musikalische Medium in der Struktur des literarischen

²² Ebd., 828.

²³ Vgl. WOLF 1999, 58.

²⁴ HOFFMANN, E.T.A. 1985, 781.

Mediums erscheint und eigentlich von diesem getragen wird. Hoffmann realisierte mit der Integration der drei Künste – wie es von Olaf Schmidt bezeichnet wurde – ein „*intermediales* Gesamtkunstwerk“.²⁵

Literatur

HILDEBRAND-SCHAT 2004

HILDEBRAND-SCHAT, Viola: Zeichnung im Dienste der Literaturvermittlung. Moritz Retzschs Illustrationen als Ausdruck bürgerlichen Kunstverstehens. Würzburg, KÖNIGSHAUSEN – NEUMANN, 2004.

HOFFMANN, E.T.A. 1985

HOFFMANN, E.T.A.: Prinzessin Brambilla. Ein Capriccio nach Jakob Callot. In: Ders.: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Frankfurt am Main, DEUTSCHER KLASSIKER VERLAG, 1985ff. Band 3, 767-912.

HOFMANN, W. 1998

HOFMANN, Werner: „Glühend Eis“ und „schwarzer Schnee“ – Anmerkungen zur „gesetzlosen Willkür des jetzigen Zeitalters“ (Jean Paul). In: Kunstform Capriccio: von der Grotteske zur Spieltheorie der Moderne. Ekkehard MAI und Joachim REES (Hrsg.) Köln, KÖNIG, 1998, 155-178.

HOLLÄNDER 1998

HOLLÄNDER, Hans: Piranesis Carceri. Capriccio und Kalkül. In: Kunstform Capriccio: von der Grotteske zur Spieltheorie der Moderne. Ekkehard MAI und Joachim REES (Hrsg.) Köln, KÖNIG, 1998, 97-112.

KOCH 1802

KOCH, Heinrich Christoph: Musikalisches Lexikon. Frankfurt am Main, BEY AUGUST HERMANN DEM JÜNGERN, 1802.

RAJEWSKY 2002

RAJEWSKY, Irina O.: Intermedialität. Tübingen – Basel, FRANCKE, 2002.

SCHMIDT 1999

SCHMIDT, Olaf: „Die Wundernadel des Meisters“ – Zum Bild-Text-Verhältnis in E.T.A. Hoffmanns Capriccio Prinzessin Brambilla. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 7. 1999, 50-62.

TRAEGER 2000

TRAEGER, Jörg: Goya: die Kunst der Freiheit. München, C. H. BECK, 2000.

WOLF 1999

WOLF, Werner: The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality. Amsterdam – Atlanta, GA, RODOPI, 1999.

²⁵ SCHMIDT 1999, 54.