

## Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	11
<b>I. Historischer Abriss der Wort-Bild-Problematik.....</b>	<b>15</b>
I.1 Die Opposition von Bild und Text .....	15
I.2 Die Emanzipation des Bildes seit der Renaissance .....	21
I.3 Die Identifizierung der Medien in der rationalistischen Poetik.....	26
I.4 Die Aufwertung der Sinnlichkeit.....	29
I.5 Die Trennung der Künste.....	31
<b>II. Theorie und Praxis der Bild-Text-Intermedialität in der Romantik</b>	<b>34</b>
II.1 Die romantische Entdeckung der Malerei.....	34
II.1.1 Wackenroders enthusiastisches Rezeptionsprinzip.....	34
II.1.2 Raffaels <i>Sixtinische Madonna</i> und die Dresdner Galerie.....	39
II.1.3 A. W. Schlegels <i>Gemälde-Gespräch</i> .....	41
II.1.4 Friedrich Schlegels Gemäldebeschreibungen in der <i>Europa</i> .....	44
II.1.5 Typen romantischer Bildumsetzung.....	47
II.2 Die romantische Schule des Sehens.....	49
II.2.1 Die Spiritualisierung des Auges.....	49
II.2.2 Das romantische Schauen.....	51
II.2.3 Sehen und Sprechen.....	54
II.2.4 Die inneren Bilder und die poetische Praxis.....	57
II.3 Der „Hang zum Gesamtkunstwerk“.....	62
II.3.1 Romantische Textolatrie.....	62
II.3.2 Die prinzipielle Defizienz aller Kunstformen.....	64
II.3.3 Intermedialität im Medium der Sprache.....	66

II.4 Ein alternativer Entwurf: Intermedialität als bimediale Komposition...	70
II.4.1 Die romantische Präferenz des <i>disegno</i> .....	70
II.4.2 Das Doppelvermögen des Umrisses.....	73
II.4.3 A. W. Schlegels Flaxman-Aufsatz.....	77
<b>III. E. T. A. Hoffmanns manieristische Ästhetik.....</b>	<b>85</b>
III.1 Hoffmanns Fortschreibung der „progressiven Universalpoesie“: Erste Annäherung.....	85
III.2 Callot als Chiffre romantisch-antiklassischer Kunstprogrammatis.....	88
III.2.1 Callot als literarisches Eponym.....	88
III.2.2 Serapiontisches Prinzip und Callots Manier.....	91
III.2.3 Callots Konkurrenten: Hogarth und Rosa.....	93
III.2.4 Hoffmanns persönliches Genie-Paradigma: Callot.....	97
III.3 Callots Manier: Hoffmanns subjektives Nachahmungsprinzip.....	101
III.3.1 Ingeniöse und interdisziplinäre Nachahmung.....	101
III.3.2 Hoffmann als ein literarischer Flaxman.....	105
III.3.3 Lichtenbergs poetische Bilderklärung.....	108
III.3.4 Die <i>Fantasiestücke</i> als intermediale Komposition.....	111
III.4 Die Callotsche Schule des Sehens.....	116
III.4.1 Die Romantisierung der Callotschen Zeichenkunst.....	116
III.4.2 Callots phantastische Verfremdungstechnik.....	118
III.4.3 Romantischer Antiklassizismus.....	124
III.4.4 Wielands Vermittlung der Groteske.....	126
III.4.5 Groteske Ekphrasis.....	128
III.4.6 Die oxymoronische Struktur.....	132
III.4.7 Skizzenhaftigkeit.....	134
III.4.8 Figuren- und Dinghäufung.....	136
III.4.9 Die Fokussierung des Details in <i>Des Veters Eckfenster</i> .....	138
III.5 Hoffmanns Fortschreibung der „progressiven Universalpoesie“: Zweite Annäherung.....	141
III.6 Hoffmanns manieristische Romantikauffassung.....	146
III.6.1 Cervantes – Wieland – Callot.....	146
III.6.2 Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil.....	150
III.6.3 Antiklassisches Kunstprogramm und demonstrative Artistik.....	153

<b>IV. Formen der Bild-Text-Intermedialität bei Hoffmann</b> .....	157
IV.1 Die Malerei in Hoffmanns impliziter Kunsttheorie.....	157
IV.1.1 Hoffmanns Einschätzung der Einzelkünste.....	157
IV.1.2 Die Ambivalenz der Malerei.....	159
IV.2 Hoffmanns narrativer Umgang mit Bildern.....	167
IV.2.1 Imitation und Integration.....	167
IV.2.2 Intermedialität als experimentelles Erzählprojekt.....	173
IV.3 Die Visualisierung von Erzählszenen.....	176
IV.3.1 Der Leser als Zuschauer .....	176
IV.3.2 Die Bildnarrativierung in der Tradition der Schauerliteratur.....	179
IV.3.3 Die implizite Thematisierung von Intermedialität.....	184
IV.4 Bild-Text-Interaktion als poetische Autoreflexion:	
<i>Doge und Dogaresse</i> .....	188
IV.4.1 Der intermediale Zugang.....	188
IV.4.2 Poetologische Voraussetzungen.....	189
IV.4.3 Die stoffliche Basis: Le Brets Geschichtswerk.....	192
IV.4.4 Kolbes poetische Erfassung des Stoffes.....	195
IV.4.5 Der tiefere Sinn des Bildes.....	198
IV.4.6 Die intermediale Wechselbeziehung.....	202
IV.4.7 Die Einbildungskraft des Rezipienten.....	206
IV.5 Die bimediale Komposition: <i>Prinzessin Brambilla</i> .....	209
IV.5.1 Noch einmal: Callot.....	209
IV.5.2 Goethe und Gozzi.....	210
IV.5.3 Fiktionale und authentische Genese.....	212
IV.5.4 Auswahl, Anordnung und Umsetzung der <i>balli</i> .....	215
IV.5.5 Das Capriccio: Intermedialität und antiklassisches Kunstprogramm	218
IV.5.6 <i>Prinzessin Brambilla</i> als <i>commedia dell'arte</i> .....	222
IV.5.7 Duplizität und wechselseitige Spiegelung.....	225
IV.5.8 Die gegenseitige Spiegelung von Bild und Text.....	227
IV.5.9 Autonomie der Kunst und fiktionale Autorschaft.....	229
IV.5.10 Die Rolle des Lesers.....	234
Schlußwort.....	238

Bibliographie .....	242
Primärtext .....	242
Quellen .....	243
Forschungsliteratur.....	248

## Abbildungsverzeichnis

1. Jacques Callot: <i>La Foire de Gondreville</i> .....	267
2. Jacques Callot: <i>La Tentation de Saint Antoine</i> .....	267
3. Karl Wilhelm Kolbe: <i>Doge und Dogaresse</i> .....	268
4. Carl Friedrich Thieles Stiche der <i>balli de sfessania</i> von J. Callot.....	269

## Quellen

Der Abdruck der Abbildungen 1 – 3 erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Deutschen Klassiker Verlags.

Für die Bereitstellung der Druckvorlagen für die *balli di sfessania* danke ich der Staatsbibliothek Bamberg.