

literatur für leser:innen

22

45. Jahrgang

1-2

Kunst in E.T.A. Hoffmann –
E.T.A. Hoffmann in der Kunst.
Intermediale Aspekte seines
Werkes und Wirkens

Herausgegeben von Ricarda Schmidt
und Sheila Dickson

Mit Beiträgen von Ricarda Schmidt,
Frederike Middelhoff, Laura Vordermayer,
Christian Quintes, Polly Dickson,
Monika Schmitz-Emans und Sheila Dickson



PETER LANG

Inhaltsverzeichnis

Ricarda Schmidt

Einleitung _____ 1

Ricarda Schmidt

Von Callot bis Kolbe. Zur Heterogenität von E.T.A.

Hoffmanns ästhetischen Bezugspunkten in der visuellen Kunst _____ 13

Frederike Middelhoff

Hoffmann und die Kunst (nach) der Natur _____ 25

Laura Vordermayer

Karikatur als Kunstgenre und Darstellungstechnik:

E.T.A. Hoffmanns zeichnerische und literarische Karikaturen _____ 43

Christian Quintes

„Jüngling, aus dir hätte viel werden können“. Künstlerfiguren

und Kunsttheorie in E.T.A. Hoffmanns Werk _____ 61

Polly Dickson

Hoffmann's Signature Doodles _____ 77

Monika Schmitz-Emans

Gezeichnetes Theater, gezeichnete Imaginationen:

Comics und Graphic Novels zu Texten E.T.A. Hoffmanns _____ 93

Sheila Dickson

Stephan Klenner-Otto's E.T.A. Hoffmann Illustrations _____ 113

literatur für leser:innen

herausgegeben von:	ISSN 0343-1657 eISSN 2364-7183 Keith Bullivant, Ingo Cornils, Serena Grazzini, Carsten Jakobi, Frederike Middelhoff, Bernhard Spies, Barbara Thums, Christine Waldschmidt, Sabine Wilke
Peer Review:	literatur für leser:innen ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber:innen weitergegeben und von allen begutachtet. Jede:r Herausgeber:in hat ein Vetorecht.
Verlag und Anzeigenverwaltung:	Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Gontardstraße 11, 10178 Berlin Telefon: +49 (0) 30 232 567 900, Telefax +49 (0) 30 232 567 902
Redaktion der englischsprachigen Beiträge:	Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130, University of Washington, Seattle, WA 98195, USA wilke@u.washington.edu
Redaktion der deutschsprachigen Beiträge	Dr. Ingo Cornils, Professor of German Studies, School of Languages, Cultures and Societies, University of Leeds, Leeds LS2 9JT, UK i.cornils@leeds.ac.uk
Erscheinungsweise:	3mal jährlich (März/Juli/November)
Bezugsbedingungen:	Jahresabonnement EUR 76,00; Jahresabonnement für Studenten EUR 34,00. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung. Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck, Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und Fernsehsendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch auszugsweise – bleiben vorbehalten.

PETER LANG



open



Die Online-Ausgabe dieser Publikation ist Open Access verfügbar und im Rahmen der Creative Commons Lizenz CC-BY 4.0 wiederverwendbar. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Gesamtverzeichnis der Beiträge

Heft 1

Felix Lempp/Antje Schmidt/Jule Thiemann

Poetische Taxonomien. Eine Einführung mit Christian Morgenstern _____ 1

Ludwig Fischer

Poesie des Benennens. Über den Gebrauch von Namen und
Zuschreibungen in Nature Writing _____ 11

Laura Isengard

„Dinge[], die niemand kennt.“ – Adalbert Stifters *Kazensilber* (1853)
und die Kunst der Unterscheidung _____ 31

Andrea Schütte

Das Pflanzenreich ordnen. Paul Scheerbart im Botanischen Garten _____ 49

Anna Staab

Ordnungen im Nebel: Alexander Giesches Inszenierung von Max Frischs
Der Mensch erscheint im Holozän am Schauspielhaus Zürich (2020) _____ 67

Yvonne Pauly

Philologische Taxonomien: Literaturwissenschaftliche (Un-)Ordnungen
zeitgenössischer Naturlyrik. Ein Werkstattbericht _____ 87

Heft 2

Frederike Middelhoff

Editorial: Verbriefte Frühromantik, weiblich gewendet. Korrespondentinnen
im Gespräch mit Friedrich Schlegel und Friedrich von Hardenberg _____ 105

Nicholas Saul

„Die Frau des gebildeten Standes, ist der Ungebildete“. Zum Verhältnis
von Weiblichkeit und Sprache im Briefwechsel zwischen Friedrich von
Hardenbergs und Caroline Schlegel _____ 113

Alexander Knopf

Am Rande des Gesprächs. Untersuchungen zur epistolaren Kommunikation
im Schlegel-Kreis (Friedrich Schlegel, Caroline Schlegel, Friedrich von
Hardenberg/Novalis, Dorothea Veit) _____ 125

Yvonne Al-Taie

Der Brief als soziales Medium. Körperlichkeit, gegenwärtiges Erleben und epistolare Vermittlung in den Briefen des Grüninger Kreises an Novalis _____ 141

Cosima Jungk

„Fühlen ist gewiß mehr als Sehen“ – Formen und Funktionen der Intimität in den Briefen von Friedrich Schlegel und Dorothea Veit an Karoline Paulus und Rahel Levin _____ 161

Antonia Villinger

Dorothea Schlegel als Reiseliteratin. Briefe aus Italien im Mai 1818 an Friedrich Schlegel _____ 177

Claudia Bamberg

Mein „Sorgenkind“ – mein „geliebter Bruder“: Friedrich Schlegel in den Briefen der Schwestern Charlotte und Henriette Ernst sowie der Mutter Johanna Christiane Erdmuthe Schlegel _____ 193

Heft 3**Clemens Günther/Laura Isengard**

Editorial _____ 209

Roman Widder

Katastrophenimmunisierung im Chtuluzän: Adalbert Stifters *Nachkommenschaften* (1864) _____ 215

Laura Isengard

Katastrophe und Rettung bei Stifter und Raabe _____ 235

Oliver Völker

Linie – Priel – Strömung. Instabiles Katastrophenwissen und Ozeanographie in Theodor Storms *Der Schimmelreiter* _____ 251

Felix Schallenberg

Meeresgewalt. Zur Funktion von Flutkatastrophen in Wilhelm Jensens *Posthuma* und *Vor der Elbmündung* _____ 265

Einleitung

Der 200. Todestag von E.T.A. Hoffmann am 25. Juni 2022 hat zu zahlreichen Feiern seines Werkes Anlass gegeben. Unter dem Titel „Art in Hoffmann – Hoffmann in Art. Aspects of Intermediality“ fanden am 24. Juni 2022 im Goethe-Institut in Glasgow ein literaturwissenschaftlicher Workshop und eine Kunstausstellung mit Werken von zeitgenössischen deutschen, englischen und schottischen Künstler:innen statt, die sich von Hoffmann haben inspirieren lassen.¹ Die beiden Veranstaltungen wurden von Sheila Dickson und Ricarda Schmidt organisiert, unterstützt von der Universität Glasgow, dem Goethe-Institut Glasgow, der Universität Exeter und dem Hoffmann-Portal in Berlin. All diesen Institutionen gilt unser herzlicher Dank. Die ausgearbeiteten Vorträge des literarischen Workshops legen wir hier in einem Doppelheft von *literatur für Leser:innen* vor – wir sind den Herausgeber:innen der Zeitschrift sehr dankbar, dass sie dem visuellen Aspekt unseres Projektes in diesem Doppelheft den nötigen Raum gegeben haben. Der um den Gedankenstrich spiegelbildlich angelegte Titel des Workshops will dessen Anliegen vermitteln, zum einen in Hoffmanns eigenem Werk intermediale Bezüge zur Kunst zu untersuchen, zum anderen die Wirkung von Hoffmanns literarischem Werk in der neueren Kunst in den Blick zu nehmen.

Sich dem Werk Hoffmanns unter dem Aspekt der Kunst zu nähern, liegt bei Hoffmanns Multitalent nahe. Obwohl E.T.A. Hoffmann heutzutage vor allem als Schriftsteller bekannt ist, hat der studierte und praktizierende Jurist sehr ernsthaft musikalische und malerische Studien getrieben und war in allen drei Bereichen zeitlebens selbst künstlerisch aktiv.² In dem ersten von Hoffmann überlieferten Brief vom Oktober 1794 berichtet der 18jährige seinem Freund Theodor Gottlieb von Hippel, wie er sich als Maler ein erstes Einkommen verschaffen wollte – und dabei kläglich scheiterte.³ Doch das hält ihn nicht davon ab, weiterhin zu malen und zu zeichnen: Seine Praxis reicht von Karikaturen von Menschen in seiner Umgebung, über zeichnerische Darstellungen seiner fiktionalen Figuren (besonders bekannt sind seine Zeichnungen zum Text des *Sandmanns* sowie des Kapellmeisters Kreisler), Umschlagzeichnungen und Vignetten für seine Buchpublikationen, humoristische Selbstportraits, Portraits seiner Freunde und Bekannten, bis zur Darstellung seiner physischen und geistigen Umwelt etwa im berühmten „Kunzischen Reiß“. ⁴ Hoffmann erwarb sich durch eigene Praxis, das Studium berühmter Maler und

1 https://www.goethe.de/ins/gb/en/ver.cfm?event_id=22648372 (29.09.2023).

2 Vgl. die Übersicht über das Verhältnis von Bild und Text bei Hoffmann von Bettina Brandl-Risi: Bild/Gemälde/Zeichnung. In: *E.T.A. Hoffmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Christine Lubkoll/Harald Neumeyer. Stuttgart 2015, S. 356–362.

3 Vgl. E.T.A. Hoffmann an Theodor Gottlieb von Hippel, Oktober 1794. In: Ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Hartmut Steinecke/Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen u.a. Frankfurt/M. 1985–2004, Bd. 1: *Frühe Prosa. Briefe. Tagebücher. Libretti. Juristische Schrift. Werke 1794–1813*. Hrsg. von Gerhard Allroggen u.a. Frankfurt/M. 2003, S. 11. Im Folgenden werden Zitate aus diesem Band mit der Sigle „H 1“ und entsprechender Seitenzahl nachgewiesen.

4 E.T.A. Hoffmann: *Kunzischer Reiß (Juli 1815)*. In: Hartmut Steinecke/Gerhard Allroggen: *Zu Textanordnung, Textgestalt und Kommentaranlage*. In: E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Hartmut

Grafiker (im Original vor allem in den Galerien in Dresden und Berlin; aber auch durch Kupferstiche, von denen er etwa Jacques Callots *Balli di Sfessania* als Geburtstagsgeschenk erhielt und die er daher gründlich und immer wieder studieren konnte) und die Auseinandersetzung mit theoretischen Diskursen über Kunst ein solides Fundament an Kenntnissen, die er in seinem literarischen Schaffen fruchtbar machte.

Bekanntlich wollte Hoffmann seine literarischen Werke erst mit seinem Namen kennzeichnen, nachdem er sich als Musiker einen Namen gemacht hatte. Von daher erschienen Band 1 und 2 seiner vierbändigen ersten Sammlung von Erzählungen 1814 anonym, jedoch mit Berufung auf einen bekannten Grafiker, unter dem Titel *Fantasiestücke in Callot's Manier*.⁵ Auch seine nächsten drei Bücher, nämlich sein Roman *Die Elixire des Teufels* (H 2/2, S. 9–352), die Erzählensammlung *Nachtstücke*⁶ und der Theaterdialog *Seltsame Leiden eines Theater-Direktors* (H 3, S. 399–518) nennen beim Ersterscheinen keinen Autoren, sondern fingieren jeweils, der Text sei „Herausgegeben von dem Verfasser der *Fantasiestücke in Callots Manier*“ (H 2/2, S. 9 und Abb. 1 nach S. 544; H 3, S. 9) oder, die Autorfunktion noch mehr verunsichernd, „[a]us mündlicher Tradition mitgeteilt vom Verfasser der *Fantasiestücke in Callots Manier*“ (H 3, S. 399). Jacques Callot (1592–1635), der lothringische Kupferstecher, der zur Zeit des 30jährigen Krieges aktiv war, ist wohl der Künstler, der den frühesten und nachhaltigsten Eindruck auf Hoffmann gemacht hat. Zur Bedeutung von Callot für Hoffmanns literarisches Werk gibt es die meisten Einzeluntersuchungen, die von der Einschätzung, Hoffmann habe Callot missverstanden, bis zum enthusiastischen Lob reichen, er habe Callot kongenial in Schrift umgesetzt.⁷

Steinecke/Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen u.a. Frankfurt/M. 1985–2004, Bd. 2/2: *Die Elixire des Teufels. Werke 1814–1816*. Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt/M. 1988, S. 540–544, hier Abb. 2–3, nach S. 544 (die Seiten der Illustrationen sind nicht nummeriert). Im Folgenden werden Zitate aus diesem Band mit der Sigle ‚H 2/2‘ und entsprechender Seitenangabe nachgewiesen.

- 5 E.T.A. Hoffmann: *Fantasiestücke in Callot's Manier*. In: Ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Hartmut Steinecke/Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen u.a. Frankfurt/M. 1985–2004, Bd. 2/1: *Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814*. Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen/Wulf Segebrecht. Frankfurt/M. 1993, S. 9–531, hier S. 9. Sämtliche Zitate aus diesem Band werden im Folgenden mit der Sigle ‚H 2/1‘ und entsprechender Seitenzahl nachgewiesen.
- 6 E.T.A. Hoffmann: *Nachtstücke*. In: Ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Hartmut Steinecke/Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen u.a. Frankfurt/M. 1985–2004, Bd. 3: *Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816–1820*. Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt/M. 1985, S. 9–345. Im Folgenden wird dieser Band mit der Sigle ‚H 3‘ und entsprechender Seitenangabe nachgewiesen.
- 7 Vgl. Victor Manheimer: *Die balli von Jacques Callot. Ein Essay*. Potsdam 1921. Von Manheimer stammt das Urteil, Hoffmanns Neigung zu Callot beruhe auf einem „Mißverständnis“ (ebd., S. 53). Richard von Schaukal: Jacques Callot und E.T.A. Hoffmann. In: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 11/1923, S. 156–165; Siegbert Praver: Die Farben des Jacques Callot. E.T.A. Hoffmanns „Entschuldigung“ seiner Kunst. In: *Wissen aus Erfahrung. Werkbegriff und Interpretation heute. Festschrift für Herman Meyer zum 65. Geburtstag*. Hrsg. von Alexander von Bormann u.a. Tübingen 1976, S. 392–401; Bernard Dieterle: *Erzählte Bilder. Zum narrativen Umgang mit Gemälden*. Marburg 1988; Stephan Reher: *Leuchtende Finsternis. Erzählen in Callots Manier*. Köln 1997 (= Kölner germanistische Studien, Bd. 37); Katrin Bomhoff: *Bildende Kunst und Dichtung. Die Selbstinterpretation E.T.A. Hoffmanns in der Kunst Jaques Callots und Salvator Rosas*. Freiburg i.Br. 1999, S. 1–147. Bomhoff vertritt die Schaukal diametral entgegengesetzte These von der kongenialen Umsetzung (vgl. Bomhoff, S. 76); Olaf Schmidt: „*Callots fantastisch karikierte Blätter*“. *Intermediale Inszenierung und romantische Kunsttheorie im Werk E.T.A. Hoffmanns*. Berlin 2003; Gesa Horstmann: Hoffmanns erzählte Berlinbilder – zwischen Callots Manier und Hogarth'scher Schreibart. In: *Begrenzte Natur und Unendlichkeit der Idee. Literatur und Bildende Kunst in Klassizismus und Romantik*. Hrsg. von Jutta Müller-Tamm/Cornelia

Aber Hoffmann hat sich literarisch auch auf die Werke so verschiedener Maler wie Rubens, Rembrandt, Breughel, Mieris;⁸ Salvator Rosa;⁹ Raffael;¹⁰ Hummel, Kolbe¹¹ sowie verschiedene andere Zeitgenossen und zeitgenössische Kunstformen (z.B. *Tableaux vivants* oder Phantasmagorien) bezogen. Während die Bedeutung der oben genannten Maler für Hoffmanns Texte unterschiedlich intensiv in der Forschung diskutiert worden ist, fehlen bis jetzt Überlegungen dazu, welche Schlüsse sich aus der Summe dieser so unterschiedlichen Bezugspunkte in der visuellen Kunst für Hoffmanns literarische Ästhetik ziehen lassen. Ricarda Schmidt argumentiert in ihrem Aufsatz „Von Callot bis Kolbe. Zur Heterogenität von E.T.A. Hoffmanns ästhetischen Bezugspunkten in der visuellen Kunst“, dass diese Maler und Grafiker nicht eine Stufenleiter von Hoffmanns ästhetischen Präferenzen darstellen, die er nach und nach hinter sich lässt. Vielmehr reflektiere Hoffmann in ihnen simultan diverse Facetten seines eigenen künstlerischen Temperaments, die sich überlagern: nämlich Sehnsucht nach Transzendenz, Harmonie, Einfachheit (verkörpert in Raphael); Faszination von der Fülle des Lebens, der Struktur im scheinbaren Chaos, dem Fantastischen und Komischen (wie Hoffmann sie in Callot gesehen hat); die Erhabenheit der Natur als Szenerie für Unheimliches und Bedrohliches (in Salvator Rosa). Diese von verschiedenen Malern verkörperten ästhetischen Tendenzen gehen in Hoffmanns literarischem Schaffen eine spannungsreiche Symbiose ein. Sie sind in ihrem Verhältnis zueinander in einzelnen Werken jeweils unterschiedlich gewichtet und haben in ihrer Komplexität zu diversen Interpretationen Anlass gegeben. Statt also Hoffmann für die Moderne oder die Postmoderne zu beanspruchen und ihn aus der Romantik herauszulösen, wie das oft geschehen ist,¹² wird hier die Faszination Hoffmanns in

Ortlieb. Würzburg 2004, S. 295–318; Ricarda Schmidt: *Wenn mehrere Künste im Spiel sind. Intermedialität bei E.T.A. Hoffmann*. Göttingen 2006, S. 141–192; Tiziana Corda: *E.T.A. Hoffmann und Carlo Gozzi: der Einfluss der Commedia dell'Arte und der Fiabe Teatrali in Hoffmanns Werk*. Würzburg 2012.

- 8 Vgl. zur Funktion dieser Maler und ihrer Werke in Hoffmanns Erzählung *Die Abenteurer der Sylvester-Nacht* das Kapitel in Ricarda Schmidt: *Wenn mehrere Künste im Spiel sind*, S. 115–134.
- 9 Vgl. die Analysen zu Hoffmann und Salvator Rosa bei Günter Schnitzler: Künste im Gespräch. Zu Bezügen zwischen Salvator Rosa, E.T.A. Hoffmann und Franz Liszt. In: *Welttheater – die Künste im 19. Jahrhundert*. Freiburg i.Br. 1992, S. 211–227; siehe dazu auch Katrin Bomhoff: *Bildende Kunst und Dichtung*, S. 148–223; Ricarda Schmidt: *Wenn mehrere Künste im Spiel sind*, S. 115–118 und S. 137–140; Christian Heigel: *Ästhetik der Künste bildende Kunst und Musik im Lichte Salvator Rosas bei E.T.A. Hoffmann*. In: *Salvator Rosa in Deutschland*. Hrsg. von Achim Aurnhammer/Günter Schnitzler/Mario Zanucchi. Freiburg i.Br. u.a. 2008, S. 263–277.
- 10 Vgl. zur Bedeutung von Raffael bei Hoffmann: Michele Cometa: Hoffmann und die italienische Kunst. In: *Das Land der Sehnsucht. E.T.A. Hoffmann und Italien*. Hrsg. von Sandro M. Moraldo. Heidelberg 2002, S. 105–126; Ricarda Schmidt: *Wenn mehrere Künste im Spiel sind*, S. 115–134; Barbara Pogonowska: Die Krise des genialen Künstlerlertums in E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Die Jesuitenkirche in G*. In: *Facetten des Künstler(tum)s in Literatur und Kultur. Studien und Aufsätze*. Hrsg. von Nina Nowara-Matusik. Berlin 2019 (= Perspektiven der Literatur- und Kulturwissenschaft, Bd. 2), S. 73–86. Hoffmann schreibt durchgehend „Raphael“.
- 11 Vgl. zu Hoffmanns von den Gemälden Hummels und Kolbes inspirierten ekphrastischen Erzählungen: Ernst Scheyer: Johann Erdmann Hummel und die deutsche Dichtung. Joseph von Eichendorff – E.T.A. Hoffmann – Johann Wolfgang von Goethe. In: *Aurora*. 33/1973, S. 43–62; Christoph E. Schweitzer: Bild, Struktur und Bedeutung: E.T.A. Hoffmanns *Die Fermate*. In: *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft*. 19/1973, S. 49–52; Melanie Klier: *Kunstsehen – Literarische Konstruktion und Reflexion von Gemälden in E.T.A. Hoffmanns Serapions-Brüdern mit Blick auf die Prosa Georg Heyms*. Frankfurt/M. 2002 (= Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland, Bd. 35).
- 12 Vgl. u.a. Todd Kontje: Biography in Triplicate. E.T.A. Hoffmanns *Die Abenteurer der Sylvester-Nacht*. In: *The German Quarterly* 58/1985, H. 3, S. 348–360; Manfred Momberger: *Sonne und Punsch. Die Dissemination des romantischen Kunstbegriffs bei E.T.A. Hoffmann*. München 1986; Ethel Matala de Mazza: *Erinnerungen,*

den vielfältigen Spannungen seines Werkes lokalisiert und kulturhistorisch verankert. Selbstreferentielle Theoretisierung von Bildlichkeit überschneidet sich mit bildmagischer Verlebendigung.

Hoffmann hat die Kunstdiskurse seiner Zeit intensiv verfolgt, sich ausführlich mit ästhetischen Theorien beschäftigt, Kunstlexika und Kunstgeschichten studiert. August Wilhelm Schlegel, Carl Ludwig Fernow, Denis Diderot, Johann Dominik Fiorillo, Johann Heinrich Füssli, Anton Joseph Dezallier d'Argenville gehören zu den Autoren, die Hoffmanns Kunstvorstellungen theoretisch und historisch geprägt haben.¹³

Einem Aspekt der romantischen Kunsttheorie, der breit diskutiert worden ist, aber noch nicht in Bezug auf Hoffmann, widmet sich der zweite Aufsatz des Bandes: dem Diskurs der Naturnachahmung in der Malerei.¹⁴ Frederike Middelhoff situiert in ihrem Aufsatz „Hoffmann und die Kunst (nach) der Natur“ Hoffmann auf der romantischen Seite der Naturnachahmung, nämlich der Vorstellung von der Natur als Prozessnatur, nicht Produktnatur wie in der Klassik. Middelhoff zeigt, dass Hoffmann die malerische Nachahmung der Natur thematisiert, um in seinen Texten Szenarien, Personen und ästhetische Positionen zu charakterisieren, und zwar als entweder der klassischen Vorstellung von Naturnachahmung oder der romantischen zugehörig. Dabei erweist sich auch hier das Element der Spannung zwischen Gegensätzlichem als Eigentümlichkeit Hoffmanns. Middelhoff arbeitet heraus, dass in Hoffmanns positiven Bezügen

Wiederholungen, Löscharbeiten. Zur Nachtseite der Bilder in E.T.A. Hoffmanns *Abenteuern der Silvester-Nacht*. In: ›Hoffmanneske Geschichte. Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Hrsg. von Gerhard Neumann. Würzburg 2005 (= Stiftung der Romantikforschung, Bd. 32), S. 153–178.

- 13** Vgl. August Wilhelm Schlegel: *Die Kunstlehre. Kritische Schriften und Briefe*. Bd. 2. Hrsg. von Edgar Lohner. Stuttgart 1963; Ders.: *Die Gemälde. Gespräch*. In: *Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*, Bd. II. Ausgewählt und bearbeitet von Curt Grützmacher. Reinbek bei Hamburg 1969 (= Rowohlt's Klassiker der Literatur und der Wissenschaft. Deutsche Literatur, Bd. 30), S. 9–72.
Carl Ludwig Fernow: *Römische Studien*. 1.-3. Theil. Zürich 1806–1808; Ders.: *Sitten und Culturgemälde von Rom. Mit dem Bildnisse des Kardinals Ruffo und neun andern Kupfern*. Gotha 1802; Johann Dominik Fiorillo: *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten. Dritter Band, die Geschichte der Malhrey in Frankreich enthaltend*. Göttingen 1805; Ders.: *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den Niederlanden*. 4 Bde. Hannover 1815–1820; Denis Diderot: *Essais sur la peinture*. In: Ders.: *Œuvres Esthétique*. Hrsg. von Paul Vernière. Paris 1959, S. 657–740; Ders.: *Pensées détachées sur la peinture*. In: Ebd., S. 741–840; Johann Heinrich Füssli: *Allgemeines Künstlerlexikon, oder Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgießer, Stahlschneider etc.etc. Nebst angehängten Verzeichnissen der Lehrmeister und Schüler, auch der Bildnisse, der in diesem Lexikon enthaltenen Künstler. Zweyter Theil, welcher die Fortsetzung und Ergänzung des ersten enthält. Anhang zum siebten Abschnitt, welcher das Leben Raphael Sanzio's, und die Litteratur von dessen Werken in sich faßt*. Zürich MDCCCXIV, S. 1–95; Anton Joseph Dezallier d'Argenville: *Leben der berühmtesten Maler, nebst einigen Anmerkungen über ihren Charakter, der Anzeige ihrer vornehmsten Werke*. Aus dem Französischen übersetzt und mit Anmerkungen erläutert von J.J. Volkmann. Zweyter Theil: Von den Lombardischen, Neapolitanischen, Spanischen und Genuesischen Malern. Leipzig 1767.
- 14** Vgl. zum modernen kritischen Diskurs über Naturnachahmung in der Landschaftsmalerei: Linda Siegel: *Caspar David Friedrich and the Age of German Romanticism*. Wellesley 1978; Friedmar Apel: *Der Schauer der Landschaft. E.T.A. Hoffmann*. In: Ders.: *Deutscher Geist und deutsche Landschaft. Eine Topographie*. München 1998, S. 111–117; Werner Busch: *Autonome Landschaften?* In: *Landschaften von Brueghel bis Kandinsky*. Hrsg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Ostfildern-Ruit 2001, S. 16–27; Michael F. Zimmermann: *Radical Alienation – Radical Involvement: A Brief History of Subjectivity and Landscape up to Impressionism*. In: *From Corot to Monet: The Ecology of Impressionism*. Hrsg. von Stephen F. Eisenman. Paris 2010, S. 107–119; Werner Busch: *Romantische Landschaftsmalerei. Zum unterschiedlichen Verständnis des Romantischen in nordeuropäischen Ländern*. In: *Die Romantik im Norden: Von Friedrich bis Turner*. Hrsg. von Ders./David Jackson/Jenny David. Groningen 2017, S. 7–21.

auf Landschaftsmalerei Idealität und Realität, Idealisierung und Naturalismus, Empirie und Fantasie, Malerei und Dichtung interdependent sind. Mit der Verknüpfung von Mimesis und Transzendierung hat Hoffmann Teil an der Ästhetik der romantischen Landschaftsmalerei, nämlich dem Konzept „einer aus sich selbst schöpfenden Kunst, die der selbstschaffenden Natur nacheifert“ (Middelhoff). Es ist eine Kunst, die nicht spiegelbildlich abbildet, sondern die subjektive Wahrnehmung des Abzubildenden mit einbezieht.

Hoffmann selbst hat zwar schnell eingesehen, dass er als Maler nicht talentiert genug war. Aber er hat trotzdem weiterhin Freunde und Bekannte gemalt – unter anderem das Portrait der Mutter seines Freundes (vgl. H 1, S. 29). Vor allem jedoch hat er Zeit seines Lebens gezeichnet und eine besondere Stärke in Karikaturen bewiesen.¹⁵ Ernste Folgen hatten seine zeichnerischen Aktivitäten, als er 1802 kurz nach seiner Ernennung zum Rat bei der Regierung in Posen bei einer Fastnachtsredoute Karikaturen seiner Vorgesetzten anfertigte, die (ohne sein Wissen?) in Umlauf gebracht wurden. Er wurde strafversetzt in die Provinz, nach Plock.¹⁶ Später jedoch haben seine karikaturistischen Fähigkeiten als Zeichner ihm aus einem Engpass geholfen. Als Hoffmann in finanziellen Schwierigkeiten war, nachdem er Ende Februar 1814 seine Stelle als Musikdirektor in Leipzig und Dresden verloren hatte und bevor er im September 1814 in Berlin als Kammergerichtsrat auf Probe ohne Gehalt eingestellt wurde, hat er drei anti-napoleonische Karikaturen angefertigt, die sein Einkommen aufgebessert haben.¹⁷ Bestimmungsmerkmale der Karikatur als eine Form von transmedialer Darstellung untersucht Laura Vordermayer in ihrem Aufsatz „Karikatur als Kunstgenre und Darstellungstechnik: E.T.A. Hoffmanns zeichnerische und literarische Karikaturen“. Sie arbeitet als gemeinsames Charakteristikum von Hoffmanns Karikaturen in Schrift und Bild eine Spannung zwischen Wiedererkennbarkeit und Verzerrung heraus: Denn deformierende Verfremdung als Vehikel der Kritik kann nur wirksam sein, wenn der zu kritisierende Gegenstand dennoch von den Rezipient:innen erkannt wird. Hatte Frederike Middelhoff am Beispiel der Diskurse zur Landschaftsmalerei eine Spannung zwischen Empirie und Ideal diskutiert, bezieht sich bei Hoffmanns Karikaturen die Spannung auf „[d]ie Dynamik, die aus der Kombination von wiedererkennbarer Referenz auf eine außertextliche Realität und einer antimimetischen Ästhetik entsteht“ (Vordermayer). An vier Beispielen identifiziert Vordermayer

15 Vgl. die folgenden Untersuchungen zu Hoffmann als Zeichner, Maler und Karikaturist: Theo Piana: *E.T.A. Hoffmann als bildender Künstler*. Berlin 1954; Elisabeth Langer: *E.T.A. Hoffmann als Zeichner und Maler*. Dissertation. Graz 1980; Hyun-Sook Lee: *Die Bedeutung von Zeichnen und Malerei für die Erzählkunst E.T.A. Hoffmanns*. Frankfurt/M. 1985 (= Würzburger Hochschulschriften zur neueren deutschen Literaturgeschichte, Bd. 7); Dietmar J. Ponert: *E.T.A. Hoffmann – Das bildkünstlerische Werk. Ein kritisches Gesamtverzeichnis*. Hrsg. von der Staatsbibliothek Bamberg. Bd. 1: Text. Petersberg 2012; Ders.: *E.T.A. Hoffmann – Das bildkünstlerische Werk. Ein kritisches Gesamtverzeichnis*. Bd. 2. Petersberg 2016; Günter Oesterle: *Arabeske/Groteske/Karikatur*. In: Lubkoll/Neumeyer (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann-Handbuch*, S. 339–345; Claudia Liebrand (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann: Zeichnungen und Karikaturen*. Ditzingen 2022.

16 Vgl. Abbildungen von Hoffmanns malerischen und zeichnerischen Werken in H 1, nach S. 1088 (Abb. 1–8) und nach S. 1240 (Abb. 9–29).

17 Vgl. Ricarda Schmidt: Von Ausstellungsbesuchen und Karikaturen. E.T.A. Hoffmann als Rezipient und Produzent bildender Kunst. In: *Unheimlich Fantastisch – E.T.A. Hoffmann 2022. Begleitbuch zur Ausstellung Staatsbibliothek Bamberg 25.07.–22.10.2022, Staatsbibliothek Berlin 17.08.–02.11.2022, Deutsches Romantik-Museum Frankfurt am Main 24.11.2022–12.02.2023*. Hrsg. von Benjamin Schlodder/Christina Schmitz/Bettina Wagner/Wolfgang Bunzel. Leipzig 2022, S. 121–136. Vgl. auch die Abbildung der anti-napoleonischen Karikaturen in H 2/1, nach S. 536, Abb. 1–3.

die kulturellen Kritikpunkte von Hoffmanns Karikaturen (Lavaters Physiognomik;¹⁸ preußische Bürokratie; der geizige, oberflächliche und geistlose Beamte, für den Kunst nur zur Manifestierung seines gesellschaftlichen Status' dient). Sie untersucht die je spezifischen, oft intermedialen ästhetischen Mittel, die Hoffmann dafür einsetzt, um das Wirkliche und Fantastische gleichzeitig aufscheinen zu lassen.

In seinen literarischen Texten hat Hoffmann immer wieder fiktionale Künstlergestalten aller Couleur geschaffen: Musiker, Maler, Schriftsteller, Magier, Kunsthandwerker. Zwar bezieht er sich deutlich auf seine romantischen Vorgänger, vor allem Ludwig Tiecks italienreisenden Maler in *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) und Novalis' Dichter *Heinrich von Ofterdingen* (1802). Worin er sich aber von ihnen unterscheidet, ist die große Bandbreite zwischen Erfolg und Scheitern als Künstler, die Hoffmann fiktional erkundet.¹⁹ Die meisten seiner Künstler sind nicht als positive Vorbilder mit modellhaften Entwicklungsgeschichten angelegt wie Tiecks Franz oder Novalis' Heinrich, sondern als Suchende und Irrende, oft Scheiternde.²⁰ Aus den Schwierigkeiten oder gar dem Verfehlen des Künstlertums sind Hoffmanns positive Vorstellungen von dem, was einen erfolgreichen Künstler ausmacht, indirekt zu erschließen.

Am Beispiel von zwei Erzählungen Hoffmanns, die von einem Musiker und einem Maler handeln, deduziert Christian Quintes in seinem Aufsatz „Jüngling, aus dir hätte viel werden können'. Künstlerfiguren und Kunsttheorie in E.T.A. Hoffmanns Werk“ eine dreistufige Produktionstheorie Hoffmanns, die er in Beziehung zu Schellings Ästhetiktheorie im *System des transzendentalen Idealismus*²¹ setzt. Quintes postuliert die folgenden Entsprechungen zwischen Hoffmanns und Schellings ästhetischen Theorien zur Produktion von Kunstwerken: 1) die handwerkliche Basis (bewusstes Handeln); 2) Einbildungskraft, Inspiration und Imagination, die im Traum aktiv wird (unbewusste Produktion); 3) künstlerische Erhebung und Produktion des Kunstwerkes (Schellings Kombination von bewusster Reflexion und unbewusster Produktion). Mit einer bis jetzt weitgehend vernachlässigten Produktionsform Hoffmanns, die nicht den Anspruch erhebt, ein Werk zu sein, sondern sozusagen in den Phasen

18 Vgl. zu Lavaters Physiognomik: Stephan Pabst: *Fiktionen des inneren Menschen. Die literarische Umwertung der Physiognomik bei Jean Paul und E.T.A. Hoffmann*. Heidelberg 2007; Johann Caspar Lavater: *Von der Physiognomik*. Leipzig 1772; Ders.: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*. 4 Bde. Leipzig, Winterthur 1777.

19 Vgl. zum Verhältnis von Literatur und Kunst in der Romantik und besonders bei Hoffmann: Wolfdietrich Rasch (Hrsg.): *Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zu Problem ihrer Wechselbeziehungen im 19. Jahrhundert*. Frankfurt/M. 1970; Siegfried Schumm: *Einsicht und Darstellung. Untersuchung zum Kunstverständnis E.T.A. Hoffmanns*. Göttingen 1974; Gerhard Neumann/Günter Oesterle (Hrsg.): *Bild und Schrift in der Romantik*. Würzburg 1999; Michele Cometa: Hoffmann und die italienische Kunst. In: *Das Land der Sehnsucht. E.T.A. Hoffmann und Italien*. Hrsg. von Sandro M. Moraldo. Heidelberg 2002, S. 105–126; Corina Caduff: *Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800*. München 2003; Olaf Schmidt: „Callots fantastisch karierte Blätter“. *Intermediale Inszenierung und romantische Kunsttheorie im Werk E.T.A. Hoffmanns*. Berlin 2003.

20 Vgl. zur Interpretation der Künstlerfiguren bei Hoffmann: Claudia Liebrand: *Aporie des Kunstmythos. Die Texte E.T.A. Hoffmanns*. Freiburg i.Br. 1996 (= Habilitationsschrift, Universität Freiburg im Breisgau); Ricarda Schmidt: Schmerzliches Sehnen und böser Hohn. Ambivalenzen in Hoffmanns Darstellung von Künstlern. In: *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch*. 17/2009, S. 20–36; Marion Geiger: Kreative Mimesis. E. T. A. Hoffmanns *Die Jesuiterkirche in G*. In: *Orbis litterarum*. 68/2013, H. 1, S 17–42; Barbara Pogonowska: Die Krise des genialen Künstlertums in E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Die Jesuiterkirche in G*. In: Nina Nowara-Matusik (Hrsg.): *Facetten des Künstler(tum)s in Literatur und Kultur*, S. 73–86.

21 Vgl. F.W.J. Schelling: *System des transzendentalen Idealismus*. Hrsg. von Horst D. Brandt/Peter Müller. Hamburg 2000.

der Entspannung oder Abspannung nebenher produziert wird, beschäftigt sich Polly Dickson in ihrem Aufsatz „Hoffmann’s Signature Doodles“. Betrachtet werden seine gezeichneten Selbstportraits, die er in freundschaftlichen Briefen oft an die Stelle einer Unterschrift setzte, sowie das In-Szene-Setzen von Unterschriften in seinen fiktionalen Texten. Am Beispiel von Hoffmanns gezeichneten und fiktionalen Unterschriften zeigt Dickson, wie er mit dem Konzept der autographischen Ähnlichkeit oder Korrespondenz zum Selbst auf eine Weise spielt, dass die Konventionen des autographischen Raums sowohl belebt als auch spielerisch subvertiert werden. Weiterhin beschäftigt sich der Aufsatz mit der Spur einer unabsichtlichen Anwesenheit des Schreibers: dem Tintenkleck, und zwar in einer von Hoffmanns Zeichnungen und im Märchen *Der goldene Topf*. Der unabsichtliche Tintenkleck, den Anselmus beim Kopieren eines Manuskripts produziert, markiert die unterschiedlichen Weisen, das Manuskript zu lesen und die Wege, zwischen denen Anselmus wählen muss. Dickson liest die Unterschriften-Zeichnungen und geistesabwesenden Produktionen von Hoffmann und seinen Protagonisten als kleine graphische Formexperimente, als Gespräch zwischen dem glücklichen Zufall und der Bewegung zur gestalteten Form, auch als Hoffmanns Impuls zur Selbststilisierung, als Fiktionalisierung des Autors.

Zusammenfassend lässt sich aus diesen fünf Einzeluntersuchungen zur Kunst bei Hoffmann das Fazit ziehen, dass Hoffmanns Werk aus der Spannung zwischen Gegensätzlichem seine Energie bezieht. Da ist zunächst Hoffmanns Begeisterung für ganz verschiedene historische Maler mit ästhetischen Praktiken, die von manieristischer komischer Exaltation und scheinbar chaotischer Detailfülle (Callot) über den Versuch, das Transzendente in Einfachheit und Schönheit ansichtig zu machen (Raphael) bis zu Landschaften geht, die sowohl Erhabenheit als auch Schauer und Bedrohung (Salvator Rosa) ausdrücken. Es sind dies Tendenzen, die auch in Hoffmanns Werk in jeweils unterschiedlichen Mischungen ausgeprägt sind (so etwa wenn Hoffmanns fiktionale Malerfiguren sich Raphael zum Vorbild nehmen, doch ihre Geschichten mit ästhetischen Mitteln des Schauerromans oder der *Commedia dell’Arte* erzählt werden). Oft kommt es auch innerhalb eines Werkes zu einem Farb- oder Tonwechsel, wie wir ihn aus der Musik späterer Zeit etwa von Gustav Mahler kennen, wo Innigkeit in dissonante Parodie umschlagen kann. So etwa bei Hoffmann der Perspektivenwechsel im *Sandmann* (H 3, S. 11–49), von Nathanaels Innenperspektive, die zur Identifikation mit ihm und seiner Überzeugung einlädt, dass eine äußere böse Macht ihn bedroht, zur Außenperspektive, die in seiner Liebe zu einer ihm ohne Widerspruch geduldig zuhörenden Puppe seine Egozentrik komisch-schaurig ausstellt. An Hoffmanns karikaturistischer Praxis in Bild und Wort erweist sich seine Sehnsucht nach dem Idealen zugleich mit einem scharfen Auge für menschliche Schwächen, Selbsttäuschungen, Illusionen, Lächerlichkeiten, die er ästhetisch in den Balanceakt zwischen der Wiedererkennbarkeit des Dargestellten und dessen antimimetischer Verzerrung erfolgreich umsetzt. Hoffmanns Diskurse über Landschaftsmalerei, die er oft als ästhetische Leseanweisungen oder zur Charakterisierung fiktionaler Personen einsetzt, demonstrieren, dass er eine Art von Naturnachahmung schätzt, die nicht einfach einen Vorwurf genau kopiert, sondern das subjektive Verständnis des Betrachters/der Betrachterin des zu gestaltenden Objektes zugleich zum Ausdruck bringt und so Mimesis und Fantasie miteinander verbindet, wie es der romantischen Vorstellung von der *natura naturans* entspricht. Hoffmanns eigene Praxis umfasst das Ephemere (den Klecks, die Skizze seiner selbst, die als Unterschrift fungiert) ebenso wie das Streben nach dem

Höchsten. Von daher ist es nicht verwunderlich, zu sehen, wie groß die Bandbreite seiner fiktionalen Künstlergestalten ist. Denn ihn interessiert nicht nur der Künstler als Ideal in höchster Vollendung, sondern auch die Untersuchung, an welchen Problemen ein werdender Künstler scheitern kann. Dabei hat Hoffmann unvergessliche Exzentriker geschaffen (wie etwa den vor leerer Leinwand sitzenden Maler Berklinger im *Artushof*,²² oder den verrückt gewordenen Maler Leonhard aus dem *Kater Murr*,²³ der in Ketten gehalten wird). Doch diese gescheiterten Künstler stehen neben fiktionalen Künstlern, die trotz Schaffenskrisen ein ästhetisch anspruchsvolles Gemälde vollenden wie etwa in *Signor Formica* (H 4, S. 922–1022), selbst wenn sie das Vollenden scheinbar mit dem Tode bezahlen wie in *Die Jesuiterkirche in G.* (H 3, S. 110–140). Vor allem jedoch bezeugt sich Hoffmanns Glaube an die Kunst an Gemälden, die ihn dazu inspirierten, zu ihnen Geschichten zu erfinden, die seine eigenen ästhetischen Interessen gestalten, sowie in der Berufung auf historische Maler, deren Werke für ihn gültiger Ausdruck menschlicher Wahrheiten und Einsichten geworden sind. Aus der fiktionalen Darstellung eines gescheiterten Künstlers zu folgern, dass Hoffmann die Möglichkeit, Kunst in der Gegenwart zu schaffen, selbst für gescheitert hält, wäre verfehlt und trägt überdies der vollendeten Form von Hoffmanns Texten nicht genug Rechnung. Denn mit Ausnahme des durch seinen Tod unvollendet gebliebenen Romans *Kater Murr* hat Hoffmann, wie die Musiker und Maler seiner Zeit, die Fäden seines Werkes am Schluss jeweils zusammengeführt und dabei oft einen doppelten oder dreifachen Schluss gestaltet, die verschiedenen Farbtönen oder Tonarten gleichen: Im *Goldenen Topf* (H 2/1, S. 302–321) etwa sind dies erstens die märchenhafte Vereinigung von Anselmus und Serpentina im mythischen Atlantis in der 10. Vigilie, zweitens die bürgerliche Ehe von Heerbrand und Angelika in Dresden mit den beide Ehepartner zufriedenstellenden Statussymbolen in der 11. Vigilie und drittens den um Gestaltung und Einsicht ringenden Erzähler in der abschließenden 12. Vigilie, der zwar kein Rittergut in Atlantis hat, aber doch einen sogenannten Meierhof – und Pusch, mit dessen Hilfe er, zwischen Dresden und Atlantis hin- und herschwebend, das Märchen zu Ende schreibt und Mimesis und Fantasie vereint. In *Meister Floh* gibt es die bürgerliche Eheschließung von Peregrinus Tyss und Röschen Lämmerhirt (die Idylle, die Röschen personifiziert, ist sprechend in ihrem Vor- und Zunamen verkörpert), aber auch den romantischen Liebestod von Tulpe und der Distel Zeherit, alias George Pusch und Dörtje Elverdink.²⁴ Hoffmann zeichnet sich sowohl durch überschwängliche Fantasie als auch durch Genuss der Annehmlichkeiten aus, die der bürgerliche Alltag zu bieten hat. Dementsprechend hat er kritische Distanz und Zuneigung sowohl zu seinen Künstlergestalten als auch den Bürgern, die seine Märchenwelt bevölkern.

22 E.T.A. Hoffmann: *Der Artushof*. In: Ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Hartmut Steinecke/Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen u.a. Frankfurt/M. 1985–2004; Bd. 4: *Die Serapiens-Brüder*. Hrsg. von Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht. Frankfurt/M. 2001, S. 177–206, hier bes. S. 191 f.

23 E.T.A. Hoffmann: *Lebens-Ansichten des Katers Murr*. In: Ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Hartmut Steinecke/Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen u.a. Frankfurt/M. 1985–2004; Bd. 5: *Lebens-Ansichten des Katers Murr. Werke 1820–1821*. Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt/M. 1992, S. 9–458, hier bes. S. 170–173.

24 E.T.A. Hoffmann: *Meister Floh*. In: Ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Hartmut Steinecke/Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen u.a. Frankfurt/M. 1985–2004; Bd. 6: *Späte Prosa. Briefe. Tagebücher und Aufzeichnungen. Juristische Schriften. Werke 1814–1822*. Hrsg. von Gerhard Allroggen u.a. Frankfurt/M. 2004, S. 303–467, hier bes. S. 465.

Die Farbpalette seines literarischen Pinsels hat unendlich viele Farbabstufungen, von denen jedoch nicht immer alle wahrgenommen werden.

Im zweiten Teil unseres Workshops stand die Wirkung Hoffmanns auf die bildende Kunst der Gegenwart im Mittelpunkt. Die Bandbreite der auf Hoffmann reagierenden Künstler reicht von Adolph von Menzel,²⁵ Hugo Steiner-Prag,²⁶ Alfred Kubin,²⁷ Paul Klee,²⁸ Oskar Schlemmer,²⁹ Karl Georg Hemmerich,³⁰ Horst Janssen,³¹ Michael Mathias Prechtl³² zu Stephan Klenner-Otto.³³ Seit Elke Riemers grundlegender Untersuchung *E.T.A. Hoffmann und seine Illustratoren*³⁴ ist fast ein halbes Jahrhundert vergangen. Wir konzentrieren uns deshalb hier auf von Hoffmann inspirierte Kunstwerke, die in den letzten 50 Jahren entstanden sind, nämlich zum einen auf comics, graphic novels, zum anderen auf die bibliophilen Illustrationen von Stephan Klenner-Otto, um neue künstlerische Sichtweisen auf Hoffmann zu reflektieren.

Monika Schmitz-Emans untersucht Comics und Graphic Novels aus den letzten 50 Jahren. Sie rückt in diesen von Hoffmann inspirierten Werken vor allem die immer wieder gestellte Frage nach der konstitutiven Rolle der Imagination in Sehprozessen in den Mittelpunkt. Da in Hoffmanns Nachtstück *Der Sandmann* das Seh- und Blickmotiv konstitutiv ist, zählt gerade diese Erzählung Hoffmanns zu den in Comics und Graphic Novels am häufigsten aufgegriffenen.

Bei Dino Battaglia (1970) ist das Sehmotiv umgesetzt in Illuminationseffekte, Schatten, verschwimmende Konturen, Irritationen erzeugende Kippeffekte zwischen Schwarz und Weiß. Inhaltlich konzentriert sich Battaglia diesem Interesse entsprechend auf das Nathanael-Olimpia-Motiv, beschneidet also die Komplexität der Erzählung, spitzt sie auf Auflösungsprozesse, Ordnungsverlust und Desorientierung zu.

25 Vgl. Menzels Federlithographie von 1837 von E.T.A. Hoffmann und Friedrich Ludwig Zacharias Werner: <https://www.hellenicaworld.com/Art/Paintings/en/Part16367.html> (29.09.2023).

26 Hugo Steiner-Prag hat 1907 und 1920 *Die Elixire des Teufels* illustriert: <https://www.lbi.org/griffinger/record/5565625> (29.09.2023), und auch Hoffmanns Erzählungen.

27 Alfred Kubin hat 1913 Hoffmanns *Nachtstücke* illustriert: <https://www.abebooks.com/Alfred-Kubin-Nachtst%C3%BCcke-E.T.A.Hoffmann-M%C3%BCnchenLeipzig-G.M%C3%BCller/19928243846/bd> (29.09.2023).

28 Paul Klee hat sich vom *Goldenen Topf* inspirieren lassen: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/483143> (29.09.2023)

29 Vgl. zu Oskar Schlemmers von E.T.A. Hoffmann inspiriertem *Triadischen Ballett*: <https://www.kulturjoker.de/heute-vor-80-jahren-starb-oskar-schlemmer-in-baden-baden-das-museum-frieder-burda-gedenkt-dem-lehrer-des-dessauer-bauhauses/> (29.09.2023).

30 Vgl. die meist aus den 1920er Jahren stammenden 78 Tafeln von Hemmerich zu den *Fantasiestücken, Kreisleriana, Prinzessin Brambilla* und den *Elixieren des Teufels* in: Wolfram Lambrecht/Thomas Noll: *Die graphischen Zyklen von Karl Georg Hemmerich zu E.T.A. Hoffmann und zur Passion*. Steinebach a.d. Wied 2008.

31 Vgl. Horst Janssens wohl berühmtestes Portrait von Hoffmann als Doppelgänger: <https://www.pinterest.co.uk/pin/476677941802500544/> (29.09.2023).

32 Vgl. Prechtls Illustration von Hoffmanns *Kater Murr* von 2001: <https://www.abebooks.com/9783406475351/Lebensansichten-Katers-Murr-Hoffmann-Ernst-3406475353/plp> (29.09.2023).

33 Vgl. die von Sheila Dickson eingerichtete Webseite bei der Universität Glasgow zu Klenner-Ottos Hoffmann-Portraits und Hoffmann-Illustrationen: <https://klenner-otto-hoffmann.gla.ac.uk/portraits-of-e-t-a-hoffmann/> (29.09.2023).

34 Elke Riemer: *E.T.A. Hoffmann und seine Illustratoren*. Hildesheim 1976 (2nd ed. 1978). <https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/portfolio-item/riemer-buddecke/> (22.05.2023). Vgl. auch *E.T.A. Hoffmann und sein Werk im Spiegel der Grafik*. Hrsg. von den Museen der Stadt Bamberg und dem Kulturamt der Stadt Bamberg. Bamberg 2009.

Andrea Grosso Cipontes Graphic Novel zum *Sandmann* (2014) setzt die Gattung des Nachtstücks in schwarz grundierte Sequenzen um, angereichert mit bekannten Augen- und Blickmotiven aus Buñuel, Goya und Hitchcock. Vergrößerte und verformte Augen, Linsen für optische Geräte und konkav verformte Bilder setzen die Betrachter:innen in einen ähnlichen Taumel, in dem sich der Held befindet. Inszeniert wird ein Bildertheater der Medien, das auf Hoffmann basiert, aber in der Konzentration auf die Verformung von Wahrnehmung über ihn hinausgeht.

Vitali Konstantinovs *Der Sandmann* (2019) ist in groteskem Stil gezeichnet, hauptsächlich schwarz-weiß, aber rote Herzen und Flammen sowie monströse Erscheinungen schlagen eine Brücke zu Populärkulturellem.

Michael Mikolajczak und Jacek Piotrowski (2019) nehmen Hoffmanns Sandmann-Erzählung als Basis, doch durch die Eliminierung der Figur der Clara und stattdessen die Gestaltung von Nathanael und Coppelius als Doppelgängerpaar, die jeweils die Ängste des anderen verkörpern, gibt es in dieser Graphic Novel keine Stimme der Vernunft.

Von Interesse für die Graphic Novel ist auch die Geheimnisstruktur in Hoffmanns Texten, die Decodierung von Verrätseltem, wie etwa im *Fräulein von Scuderi* von Alexandra Kardinar und Volker Schlecht (2011). Diese Graphic Novel löst den linearen Erzählerdiskurs in polyperspektivische Bildszenen auf. Die Akteure wirken wie ausgeschnittene Papierfiguren und erwecken dadurch den Eindruck, sie seien kontrollierbar in einer artifiziellen, gemachten Welt. Der Einsatz von Symbolen, Logos, nonverbalen Zeichen ‚übersetzt‘ das Erzählte teilweise in eine Symbolschrift und macht Lektüre zur Decodierung.

Leo Leowalds *Die Elixire des Teufels* (2001) als Kurzcomic von acht Panels ist eine parodistische Fassung von Hoffmanns langem und komplexen Roman, eine Verulung des Klassiker-Kanons, der für seine Wirkung eine gute Kenntnis des Romans voraussetzt. Dagegen ist Tommy Redolfis *Le Violon de Cremona* (2010) eine analog visuell inszenierte Fassung von Hoffmanns *Rat Krespel* mit stimmungsvollen, skurrilen, expressiven Elementen.

In Natalie Andrewsons *The Nutcracker and the Mouse King* (2020) wirken Akteure und Dinge puppen- und spielzeughaft. Die Differenz zwischen Hoffmanns bürgerlicher Welt und der Fantasie- und Traumwelt verliert sich bei Andrewson infolge des homogenen Visualisierungsstils. Insgesamt wird in den auf Hoffmann basierenden Comics und Graphic Novels das der Vernunft Fremde, Schaurige, Monströse, das Verräselte und Geheimnisvolle in den Vordergrund gestellt, z.T. aus dem bei Hoffmann vorhandenen Streben nach formaler Balance zwischen Fantasie und Verstand herausgelöst.

Das Fantastische wird auch bei den Illustrationen von Stephan Klenner-Otto³⁵ in den Vordergrund gerückt. Neben verschiedenen Portraits von Hoffmann,³⁶ in denen sich oft auch der Grafiker selbst spiegelt, hat Klenner-Otto bibliophile Ausgaben von

35 Vgl. zum Werk von Klenner-Otto: Jürgen Zinck/Stephan Klenner-Otto: *Lebensblätter. Werk und Leben des Stephan Klenner-Otto*. Kulmbach 2023, S. 17 f. Alexander Kosenina: "Ein Meer aus Köpfen schenk' ich dir". In: *F.A.Z.*, 23.10.2009.

36 Vgl. Frank Piontek: Träume, Flüge, Monstren. Stephan Klenner-Otto. In: *Alfred Kubin – Caspar Walter Rauh – Stephan Klenner-Otto. Traumbilder – Bilderträume. Drei Generationen phantastischer Kunst*. Hrsg. von Wolfram Benda. Hannover 2009, S. 73–83, hier S. 78. Die Portraits sind online zugänglich: <https://>

Hoffmanns *Rat Krespel* (2004) und *Der Sandmann* (2008) illustriert.³⁷ Eine Serie von Farbradierungen zu *Der goldene Topf* wurde als Portfolio verkauft, außerdem gibt es einzelne Illustrationen zu *Ritter Gluck*, *Die Elixiere des Teufels*, *Klein Zaches* und *Kater Murr*. Sheila Dickson analysiert am Beispiel von Klenner-Ottos Illustration von zwei Erzählungen, nämlich *Rat Krespel* (2004) und *Der Sandmann* (2008), wie Klenner-Otto Hoffmanns Interaktionen zwischen männlichen und weiblichen Protagonist:innen und ihren Mentor:innen gestaltet, die die Dualität zwischen bürgerlicher und übernatürlicher Welt in Hoffmanns Werk wiedergeben und wie er die narrativen Unsicherheiten der Gattung des Fantastischen in visuelle Kunst übersetzt. Dickson arbeitet heraus, dass Klenner-Otto besonders die Komplexität und die Deformationen der Titelfiguren interessieren. Rat Krespels Faszination mit dem Wohlklang von Geigen motiviert Klenner-Otto dazu, dass er ihn in Form einer Geige darstellt, die, verbogen und mit Augen und Schneckenhäusern ausgestattet, eine surrealistische Gestalt geworden ist. Antonie wird bei Klenner-Otto primär als von ihrem Vater unterdrückte Gestalt dargestellt. Mit dieser Fokussierung auf Patriarchatskritik wird allerdings der Perspektivenwechsel in der Erzählung, die die bis dahin dominante melodramatische Sichtweise des erzählenden Enthusiasten plötzlich durch Krespels Innensicht ironisiert, bei Seite gelassen zugunsten einer Betonung der kritischen Sicht auf Geschlechtsverhältnisse aus der Perspektive des 21. Jahrhunderts.

In Klenner-Ottos Illustration des *Sandmanns* rückt die Perspektive Nathanaels in das Zentrum, während sie bei Hoffmann ironisch gebrochen wird durch verschiedene Perspektivewechsel. Nathanaels Blick folgend (wie er unter anderem in seinen Träumen artikuliert wird), verbindet Klenner-Otto in seinen Darstellungen Clara mit dem Tod, und Olimpia erscheint als die attraktivere Frau. Nathanaels Persönlichkeitsgefährdung wiederum wird durch Beigaben wie Skelette und körperlose Augen ausgedrückt. Die Verwischung der Grenzen zwischen dem Sandmann des Ammenmärchens, dem Advokaten Coppelius aus der Kindheitserinnerung und dem Mechaniker Coppola in der Erzählung von Nathanaels Wahrnehmung der Wirklichkeit wird bei Klenner-Otto auf die Differenz zwischen einer Sandmann-Figur und einer Coppelius-Figur zugespitzt. Dabei verkörpert Klenner-Ottos fantastische Sandmann-Figur die positiven Seiten der Imagination, und Coppelius die negativen des Automatenherstellers.

Sowohl die Comics und graphischen Romane als auch die Illustrationen Klenner-Ottos zeigen, wie sehr Hoffmanns komplexe Gestalten die Fantasie bildender Künstler anregen und wie sehr sie dazu einladen, Hoffmanns eindrückliche Sonderlinge mit Sehgewohnheiten, politischen Haltungen und Darstellungsmitteln, wie sie im 20. und 21. Jahrhundert entwickelt wurden, neu in den Blick zu nehmen. Diese neuen Darstellungsmittel wiederum animieren die Betrachter:innen dazu, Hoffmanns Geschichten neu zu lesen und deren psychologische Vielschichtigkeit, Ironie und erzählerische Raffinesse zu entdecken und zu genießen.

commons.wikimedia.org/wiki/Category:Portraits_of_E._T._A._Hoffmann#/media/File:ETA_Hoffmann.jpg; https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Portraits_of_E._T._A._Hoffmann#/media/File:E.T.A._Hoffmann_Selbstportrait.jpg (22.05.2023).

37 Vgl. die Information zu den limitierten bibliographischen Ausgaben in Sheila Dicksons Aufsatz in diesem Sonderheft.

Von Callot bis Kolbe. Zur Heterogenität von E.T.A. Hoffmanns ästhetischen Bezugspunkten in der visuellen Kunst

Abstract

Der Aufsatz untersucht Hoffmanns literarischen Bezug auf unterschiedliche historische Maler und Grafiker: Jacques Callot, Johann Erdmann Hummel, Raphael, Salvator Rosa und Carl Wilhelm Kolbe. Es wird gezeigt, dass die Rezeption dieser Künstler sich in Hoffmanns Werk überlagert. Daraus ist zu schließen, dass Hoffmann in ihnen diverse Facetten seines eigenen künstlerischen Temperaments reflektiert: nämlich Sehnsucht nach Transzendenz, Harmonie, Einfachheit (Raphael); Faszination von der Fülle des Lebens, der Struktur im scheinbaren Chaos, dem Fantastischen und Komischen (Callot); die Erhabenheit der Natur als Szenerie für Unheimliches und Bedrohliches (Rosa). Diese ästhetischen Tendenzen gehen in Hoffmanns literarischem Schaffen eine Symbiose ein, die in verschiedenen Werken jeweils unterschiedlich gewichtet sind. Hummel und Kolbe dagegen wirkten nicht primär in ihrer eigenen Ästhetik auf Hoffmann, sondern dienten ihm zum Medium, um seine Kunsterfahrung auf ihre Werke zu projizieren.

Keywords: E.T.A. Hoffmann, Jacques Callot, Raffaello Sanzio (Raphael), Salvator Rosa, Carl Wilhelm Kolbe

E.T.A. Hoffmann war zeitlebens in drei verschiedenen Kunstsparten aktiv: Musik, Literatur und bildende Kunst. Im Laufe der Zeit wurde die Literatur in seiner Produktion dominant. Doch ist es charakteristisch für ihn, dass er in der Literatur immer wieder die Grenzen der Gattung ins Intermediale hin überschritten hat. Er hat nicht nur produktions- und rezeptionsästhetische, psychische und soziologische Probleme fiktionaler Kunstschaffender dargestellt, sondern sich auch auf viele konkrete historische Maler, Grafiker, Komponisten, Musiker, Schriftsteller und ihre Werke sowie theoretische ästhetische Diskurse seiner Zeit bezogen. Hoffmann war sicher einer der versiertesten ästhetischen Kenner seiner Zeit, und zwar einer, bei dem tiefstes Verständnis des Handwerklichen und Technischen mit der Fähigkeit einherging, ästhetisch komplexe Gebilde allgemein verständlich zu vermitteln.

In diesem Aufsatz möchte ich mich auf Hoffmanns literarische Bezugnahme auf historische Maler bzw. Grafiker konzentrieren.¹ Mir soll es hier nicht darum gehen zu diskutieren, ob Hoffmann die Werke dieser Künstler adäquat verstanden hat.

1 Vgl. zur Intermedialität mit der bildenden Kunst bei Hoffmann: Katrin Bornhoff: *Bildende Kunst und Dichtung. Die Selbstinterpretation E.T.A. Hoffmanns in der Kunst Jaques Callots und Salvator Rosas*. Freiburg i.Br. 1999; Corina Caduff: *Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800*. München 2003; Bernard Dieterle: *Erzählte Bilder. Zum narrativen Umgang mit Gemälden*. Marburg 1988; Melanie Klier: *Kunstsehen – Literarische Konstruktion und Reflexion von Gemälden in E.T.A. Hoffmanns Serapions-Brüdern mit Blick auf die Prosa Georg Heyms*. Frankfurt/M. 2002 (= Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland, Bd. 35); Siegbert Praver: Die Farben des Jacques Callot. E.T.A. Hoffmanns „Entschuldigung“ seiner Kunst. In: *Wissen aus Erfahrung. Werkbegriff und Interpretation heute. Festschrift für Herman Meyer zum 65. Geburtstag*. Hrsg. von Alexander von Bormann et al. Tübingen 1976, S. 392–401; Wolfdietrich Rasch (Hrsg.): *Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zu Problem ihrer Wechselbeziehungen im 19. Jahrhundert*. Frankfurt/M. 1970; Stephan Reher: *Leuchtende Finsternis. Erzählen in Callots Manier*. Köln 1997 (= Kölner

Vielmehr will ich die ästhetische Diversität der Künstler, auf die Hoffmann sich positiv bezieht, hervorheben, um zu argumentieren, dass das Nebeneinander von verschiedenen intermedialen Bezugspunkten Charakteristika, Spannungen und Widersprüche in Hoffmanns literarischem Schaffen erhellt. Hoffmann hat sich in seinem Werk auf über 50 Maler und Grafiker bezogen,² die ich natürlich nicht alle aufführen kann. Ich konzentriere mich hier auf fünf für Hoffmann besonders wichtige Künstler und stelle Hoffmanns literarische Bezugnahme auf ihre Werke zunächst in chronologischer Reihenfolge vor: Zuerst und vielleicht am intensivsten und nachhaltigsten bezieht sich Hoffmann auf den lothringischen Kupferstecher Jacques Callot (1592–1635), der zur Zeit des 30jährigen Krieges arbeitete. Sein manieristischer Stil mit einem Gewimmel von Figuren fasziniert Hoffmann so sehr, dass er 1814 seine erste Buchveröffentlichung nach ihm *Fantasiestücke in Callot's Manier*³ benennt und ihm darin einen einleitenden Text widmet: *Jacques Callot* (H 2/1, S. 17–18). In seinem anti-Napoleonischen Pamphlet *Die Vision auf dem Schlachtfelde bei Dresden* (1814) (H 2/1, S. 479–482) lässt sich eine visuelle Anregung aus Callots Schlachtendarstellung entziffern.⁴ In *Prinzessin Brambilla*⁵ nimmt Hoffmann eine Serie von Callots Kupferstichen zur Vorlage, um die er die Handlung seines Capriccios rankt.⁶ Fast zeitgleich mit Callot lernt Hoffmann das Werk des zeitgenössischen Malers und Berliner Professors für Perspektive, Optik und Architektur Johann Erdmann Hummel (1769–1852) kennen. Hummels *Gesellschaft in einer italienischen Locanda*⁷ hat Hoffmann 1814 in der Berliner Akademie der Künste ausgestellt gesehen und 1815 zu der Erzählung *Die Fermate* verarbeitet (später in *Die Serapions-Brüder* (1819) wieder veröffentlicht).⁸

germanistische Studien, Bd. 37); Richard von Schaukal: Jacques Callot und E.T.A. Hoffmann. In: *Germanisch-romanische Monatsschrift*. 11/1923, S. 156–165; Ernst Scheyer: Johann Erdmann Hummel und die deutsche Dichtung. Joseph von Eichendorff – E.T.A. Hoffmann – Johann Wolfgang von Goethe. In: *Aurora*. 33/1973, S. 43–62; Olaf Schmidt: „Callots fantastisch karikierte Blätter“. *Intermediale Inszenierung und romantische Kunsttheorie im Werk E.T.A. Hoffmanns*. Berlin 2003; Ricarda Schmidt: *Wenn mehrere Künste im Spiel sind. Intermedialität bei E.T.A. Hoffmann*. Göttingen 2006; Siegfried Schumm: *Einsicht und Darstellung. Untersuchung zum Kunstverständnis E.T.A. Hoffmanns*. Göttingen 1974; Christoph E. Schweitzer: Bild, Struktur und Bedeutung: E.T.A. Hoffmanns *Die Fermate*. In: *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft*. 19/1973, S. 49–52.

2 Vgl. Klier: *Kunstsehen*, S. 43.

3 Vgl. E.T.A. Hoffmann: *Fantasiestücke in Callot's Manier*. In: Ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Hartmut Steinecke/Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen u.a. Frankfurt/M. 1985–2004, Bd. 2/1: *Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814*. Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen/Wulf Segebrecht. Frankfurt/M. 1993, S. 9–531. Sämtliche Zitate aus diesem Band werden im Folgenden mit der Sigle ‚H 2/1‘ und entsprechender Seitenzahl nachgewiesen.

4 Vgl. Callots Radierung: https://en.wikipedia.org/wiki/Les_Grandes_Mis%C3%A8res_de_la_guerre#/media/File:Battle_from_The_Miseries_and_Misfortunes_of_War_by_Jacques_Callot.jpg (22.1.2023).

5 Vgl. E.T.A. Hoffmann: *Prinzessin Brambilla*. In: Ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Hartmut Steinecke/Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen u.a. Frankfurt/M. 1985–2004, Bd. 3: *Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816–1820*. Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt/M. 1985, S. 767–912. Sämtliche Zitate aus diesem Band werden im Folgenden mit der Sigle ‚H 3‘ und entsprechender Seitenzahl nachgewiesen.

6 Vgl. Callots Radierungsserie *Balli di Sfessania*, die Hoffmann inspirierte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacques_Callot_Balli_di_Sfessania.jpg (22.1.2023).

7 Vgl. Hummels Gemälde: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hummel,_Johann_Erdmann_%E2%80%94_Die_Fermate_%E2%80%94_1814_c._1814.jpg (22.1.2023). Dem oben genannten ursprünglichen Titel des Gemäldes wurde später der Titel von Hoffmanns Erzählung vorangestellt, weil es durch sie bekannt gemacht wurde.

Den Renaissancemaler Raffaello Sanzio (Raphael) (1483–1521), von dem zu Hoffmanns Zeit nur ein einziges Gemälde in Deutschland zu sehen war, nämlich die *Sixtinische Madonna*,⁹ hat Hoffmann in seiner Dresdener Zeit (1813–14) kennengelernt, also noch vor Hummels *Locanda*. Auf Raphael als Maler-Vorbild höchsten Ranges und als Vergleichsmaßstab für die Werke des fiktionalen Malers Berthold bezieht Hoffmann sich in der Erzählung *Die Jesuiterkirche in G.*, die 1816 im ersten Band der *Nachtstücke* veröffentlicht wurde (H 3, S. 110–140). Als Vorbild für einen Künstler dient Raphael auch in der 1819 veröffentlichten Erzählung *Signor Formica* (H 4, S. 922–1011).

Salvator Rosa (1615–1673) inspiriert Hoffmann mit seinen felsigen Landschaften. In seinem literarischen Werk benennt Hoffmann nicht bestimmte einzelne Werke Rosas, sondern bezieht sich vornehmlich auf seine Landschaften als solche. Berthold in *Die Jesuiterkirche in G.* nimmt in „Salvator Rosa's rauhen Wüsteneien“ (H 3, S. 127) ein unbestimmtes sublimes Etwas wahr, was den Landschaften seines Lehrers Philipp Hackert fehlt. Rosas Landschaften werden mit namentlicher Nennung ihres Schöpfers als Kulisse evoziert für das exzentrische Leben des Titelhelden in *Der Einsiedler Serapion* (1819 zuerst erschienen, dann in der Sammlung *Die Serapions-Brüder*) (H 4, S. 23–37, hier S. 24),¹⁰ der sich lebhaft einbildet, in der thebanischen Wüste zu leben. In *Signor Formica* (H 4, S. 922–1011) wird aus dem historischen Maler eine fiktionale Figur, dessen Leben und Werk gegen Missverständnisse verteidigt werden.

Carl Wilhelm Kolbe (1781–1853) war ein weiterer Zeitgenosse Hoffmanns, dessen Werke er in den jährlichen Ausstellungen in der Berliner Akademie der Künste gesehen hat. Gleich zwei seiner Gemälde regten Hoffmann zu Erzählungen an: Kolbes 1816 ausgestelltes Gemälde *Doge und Dogaresse*¹¹ zu der gleichnamigen Erzählung (1818 zuerst erschienen, dann 1819 in *Die Serapions-Brüder*) (H 4, S. 429–483). Die im Herbst 1818 ausgestellte *Böttcherwerkstatt* muss Hoffmann bereits in Kolbes Atelier gesehen haben, weil seine darauf beruhende Erzählung *Meister Martin der Kufner und seine Gesellen* schon 1818 erschien und später dann in *Die Serapions-Brüder* eingegliedert wurde (H 4, S. 502–569). Beide Gemälde zeigen in einem behäbigen Stil mehrere Jahrhunderte zurückliegende historische Sujets, die Hoffmann in seinen Erzählungen in zeitlich auseinandergefaltete Konflikte umsetzt, die politische, soziologische und ästhetische Dimensionen umfassen.

Die Phasen der Auseinandersetzung mit diesen fünf sehr unterschiedlichen Malern haben sich in Hoffmanns Rezeption überlagert: Hoffmanns Arbeit mit Callot in

8 Vgl. E.T.A. Hoffmann: *Die Serapions-Brüder*. In: Ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Hartmut Steinecke/Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen u.a. Frankfurt/M. 1985–2004, Bd. 4: *Die Serapions-Brüder*. Hrsg. von Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht. Frankfurt/M. 2001, S. 71–94. Sämtliche Zitate aus diesem Band werden im Folgenden mit der Sigle „H 4“ und entsprechender Seitenzahl nachgewiesen.

9 Vgl. Raphaels Gemälde: [https://de.wikipedia.org/wiki/Sixtinische_Madonna#/media/Datei:RAFAEL_-_Madonna_Sixtina_\(Gem%C3%A4ldegalerie_Alter_Meister,_Dresden,_1513-14._%C3%93leo_sobre_lienzo,_265_x_196_cm\).jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Sixtinische_Madonna#/media/Datei:RAFAEL_-_Madonna_Sixtina_(Gem%C3%A4ldegalerie_Alter_Meister,_Dresden,_1513-14._%C3%93leo_sobre_lienzo,_265_x_196_cm).jpg) (22.1.2023).

10 Vgl. die folgenden Landschaften von Salvator Rosa: https://en.wikipedia.org/wiki/Salvator_Rosa#/media/File:Salvator_Rosa_-_Rocky_Landscape_with_a_Huntsman_and_Warriors_-_WGA20063.jpg (22.1.2023). Vgl. auch <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/salvator-rosa-landscape-with-tobias-and-the-angel> (22.1.2023).

11 Vgl. Kolbes Gemälde: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carl_Wilhelm_Kolbe_d.J._-_Doge_und_Dogaresse.jpg (22.1.2023).

Prinzessin Brambilla erfolgt fast zeitgleich mit seinen durch Kolbe inspirierten Erzählungen. Raphael und Salvator Rosa sind in *Signor Formica* beide Vorbilder für den fiktionalen Maler Antonio Scacciati. Hoffmanns Bekanntschaft mit Hummel (1814) folgt der mit Raphael (1813/14) sehr eng, und auch die Verarbeitung ihrer Werke in Erzählungen geschieht innerhalb eines Jahres. Daraus lässt sich schließen, dass diese fünf Maler mit ihren Werken Hoffmann dazu inspirierten, jeweils Facetten seiner eigenen ästhetischen Bestrebungen zu reflektieren oder zu gestalten. Sie stellen nicht etwa verschiedene Phasen seiner Ästhetik nacheinander dar, von denen er die früheren zugunsten der späteren überwunden hat, sondern sind als Spektrum von Hoffmanns ästhetischen Bestrebungen zu lesen.

Im Folgenden will ich untersuchen, was Hoffmann von diesen so verschiedenen Malern in seinen Erzählungen aufgreift und wie er dies einsetzt, um herauszuarbeiten, in welchem Spannungsverhältnis seine Bewunderung für Raphael mit seiner Faszination von Callot steht, welche verschiedenen Aspekte seiner Ästhetik in seinem Interesse an Rosa und Raphael anklingen und wie Kolbes Historismus und Hummels Perspektivismus in diese Mischung passen.

Prinzipiell bestehen die folgenden Möglichkeiten der literarischen Bezugnahme: Ekphrasis a) entweder als einführende Verlebendigung des dargestellten Sujets à la Winkelmann und Heinse¹² oder b) als Kompositionsanalyse; des Weiteren c) Handlungsfortschreibung, d) Allusion auf Teilaspekte oder e) die ästhetische Eigenheit eines Künstlers zum literarischen Vorbild erhebend.

Hoffmann hat eine Reihe von Grafiken oder Gemälden als Ausgangspunkt für Erzählungen genommen und sie ekphrastisch vorgestellt, bevor er den im Bild dargestellten Augenblick in eine zeitlich ausgedehnte Handlung einbettete (so etwa mit Werken von Callot, Hummel, Kolbe).¹³ Zum anderen spielt er auf bestimmte Werke an, um eine seiner literarischen Figuren den Leser:innen bildlich vor Augen zu stellen, sie zu charakterisieren, sie gar in einen kunsthistorischen Diskurs zu stellen (beispielsweise vergleicht er seine literarischen Figuren mit Gestalten auf Gemälden von Rembrandt, Raphael, Mieris, Titian, und vielen anderen).¹⁴ Drittens nimmt er bestimmte Charakteristika aus dem Werk von bildenden Künstlern zum Vorbild für seine eigene Kunst (besonders Callot, aber auch Salvator Rosa). Er versucht, die Eigenarten des Stils eines Künstlers zu erfassen, der ihn fasziniert, und dabei sich über seine eigene Kunst klar zu werden.¹⁵

12 Vgl. Helmut Pfotenhauer: Winkelmann und Heinse. Die Typen der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert oder die Geburt der neueren Kunstgeschichte. In: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Gottfried Boehm/Helmut Pfotenhauer. München 1996, S. 313–340.

13 Besonders Hoffmanns ekphrastischer Bezug auf Callot ist von vielen verschiedenen Perspektiven her untersucht worden: Vgl. Bomhoff: *Bildende Kunst und Dichtung*, S. 47–69; Dieterle: *Erzählte Bilder*, S. 84–98; Schaukal: Jacques Callot und E.T.A. Hoffmann, S. 156–165; R. Schmidt: *Wenn mehrere Künste im Spiel sind*, S. 96 und S. 141–192. Zu Hoffmanns Inspiration durch zeitgenössische Berliner Maler zu Erzählungen, die ein konkretes Gemälde zum Ausgangspunkt nehmen, vgl. besonders Klier: *Kunstsehen*, S. 53–1–111 zu der von Kolbe Gemälde *Doge und Dogaresa* inspirierten gleichnamigen Erzählung Hoffmanns und S. 113–172 zu Hoffmanns Erzählung *Die Fermate* und Hummels Gemälde als Vorlage.

14 Vgl. dazu meine Analyse von *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht*. In: R. Schmidt, *Wenn mehrere Künste im Spiel sind*, S. 90–114.

15 Vgl. zu Hoffmanns Bezug auf Salvator Rosa: Günter Schnitzler: *Künste im Gespräch. Zu Bezügen zwischen Salvator Rosa, E.T.A. Hoffmann und Franz Liszt*. In: *Welttheater – die Künste im 19. Jahrhundert*. Freiburg

I. Hoffmann und Callot

Das Urteil der Forschung ist geteilt, ob Hoffmann Callot kongenial in Literatur umgesetzt,¹⁶ ihn gründlich missverstanden,¹⁷ oder aber ob er Callot romantisch transformiert habe.¹⁸ In Hoffmanns erstem Fantasiestück *Jaques Callot* (H 2/1, S. 17 f.) steht nicht die ekphrastische Darstellung von Callots Radierungen im Zentrum seines Interesses, sondern Ausgangspunkt ist die subjektive Faszination des Autors von dem Gesamtwerk dieses Grafikers und der Versuch, diese Faszination durch eine Analyse seines Stils zu verstehen. So heißt es einleitend in einer intimen Ansprache des Autors an den bewunderten Kupferstecher:

Warum kann ich mich an deinen sonderbaren fantastischen Blättern nicht satt sehen, du kecker Meister! – Warum kommen mir deine Gestalten, oft nur durch ein Paar kühne Striche angedeutet, nicht aus dem Sinn? – Schaue ich deine überreichen aus den heterogensten Elementen geschaffenen Kompositionen lange an, so beleben sich die tausend und tausend Figuren, und jede schreitet, oft aus dem tiefsten Hintergrunde, wo es erst schwer hielt sie nur zu entdecken, kräftig und in den natürlichsten Farben glänzend hervor. – (H 2/1, S. 17)

Hoffmann ist angetan von der „Fülle von Gegenständen“ (ebd.), die Callot auf engem Raum darstellt. Er spricht hyperbolisch gar von „tausend und tausend Figuren“ (ebd.) auf Callots Stichen. Was ihn besonders anzieht, ist die Tatsache, dass sich nach dem ersten Eindruck von Verwirrung dann doch die einzelnen Gestalten klar erkennen lassen. Sie werden sowohl in ihrer lebendigen Eigenart als auch als Teil des Gesamtwerkes kenntlich:

Kein Meister hat wie Callot gewußt, in einem kleinen Raum eine Fülle von Gegenständen zusammenzudrängen, die ohne den Blick zu verwirren, neben einander, ja ineinander heraustreten, so daß das Einzelne als Einzelnes für sich bestehend, doch dem Ganzen sich anreihet. (Ebd.)

D.h. also, Ordnung und Struktur im scheinbaren Chaos ist das *eine* Prinzip, was Hoffmann an Callot fasziniert und was er für seine literarische Kunst als Vorbild nimmt.

Zum anderen ist es das Fantastische, was Hoffmann anzieht. Das Adjektiv „fantastisch“ wird gleich drei Mal (einmal in substantivierter Form) in diesem kurzen Text verwendet. Es geht Hoffmann um etwas vom banalen Alltag Abweichendes, das er auch mit den Worten „sonderbar[.]“ (ebd.), „kühn und keck“ (H 2/1, S. 18), „wunderlich[.]“ (H 2/1, S. 17 und 18), „etwas fremdartig Bekanntes“ (H 2/1, S. 17), „groteske Gestalten“ (H 2/1, S. 18), „Skurrilität“ (ebd.), „romantische[.] Originalität“ (H 2/1, S. 17) umschreibt. Was Hoffmann bei Callot anzieht, ist das ästhetisch Kühne, Frappante, Kräftige, Lebendige, jenseits der Norm Liegende.

In *Jaques Callot* wird dieses Fantastische am Beispiel von zwei spezifischen Werken Callots verdeutlicht: *La Foire de Gondreville* und *La Tentation de Saint Antoine*. Die *Tentation*¹⁹ stellt eine auf den ersten Blick unübersehbare Fülle von Kreaturen in der Luft, im Wasser, auf der Erde und in Felsnischen dar. Viele davon sind barocke Fabelwesen, Mischgebilde aus Mensch und Tier oder auch aus Fabelwesen und Ding.

i.Br. 1992, S. 211–227; Bomhoff: *Bildende Kunst und Dichtung*, S. 129–146; und R. Schmidt: *Wenn mehrere Künste im Spiel sind*, S. 115–140.

16 So Bomhoff: *Bildende Kunst und Dichtung*, S. 76.

17 So Richard Schaukal: Jacques Callot und E.T.A. Hoffmann, S. 164.

18 Vgl. R. Schmidt: *Wenn mehrere Künste im Spiel sind*, S. 192.

19 Vgl. <https://estampe.hypotheses.org/tag/tentation-de-saint-antoine> (22.1.2023).

Ein einziges solcher Mischwesen greift Hoffmann heraus, nämlich den am rechten oberen Bildrand dargestellten Teufel mit Flinte: „Wie ist doch [...] der Teufel, dem in der Versuchung des heiligen Antonius die Nase zur Flinte gewachsen, womit er unaufhörlich nach dem Mann Gottes zielt, so vortrefflich – der lustige Teufel Feuerwerker“ (H 2/1, S. 18).

Die geheime Andeutung, die Hoffmann aus Callots Fusion von Nase und Flinte entnimmt, löst dieses Fabelwesen aus dem religiösen Kosmos des Barocks heraus, und sieht in ihr die *Conditio humana* verkörpert, die er „unter dem Schleier der Skurrilität“ (ebd.) mit „Ironie“ (ebd.) gestaltet sieht: Der christliche Teufel ist durch Hoffmanns romantischen Blick zu einem säkularen Feuerwerker mutiert, und zwar von einer das Seelenheil bedrohenden zu einer lustigen Figur.

Am Beispiel von *La Foire de Gondreville*²⁰ macht Hoffmann deutlich, dass ihn auch an Callots Darstellung des Alltäglichen dessen Verfremdung fasziniert:

Selbst das Gemeinste aus dem Alltagsleben – sein Bauertanz zu dem Musikanten aufspielen, die wie Vögelein in den Bäumen sitzen, – erscheint in dem Schimmer einer gewissen romantischen Originalität, so daß das dem Fantastischen hingeebene Gemüt auf eine wunderbare Weise davon angesprochen wird. (H 2/1, S. 17 f.)

Er sieht Callots barocken Manierismus sozusagen mit Novalis' romantischen Augen, hier als Platzierung des Menschlichen in einem Kontext, wo man Animalisches erwartet.

Darüber hinaus lässt sich im Verweis auf Callots Aufzüge und „Bataillen“ (H 2/1, S. 17) eine Radierung aus Callots großer Anti-Kriegs-Serie *Les grandes misères et les malheurs de la guerre*²¹ entziffern. Sie wird in diesem Fantasiestück nicht weiter behandelt. Doch ist bisher in der Hoffmann-Forschung noch nicht beachtet worden, dass Hoffmann sich in seinem 1814 erschienenen Flugblatt *Die Vision auf einem Schlachtfelde bei Dresden* (H 2/1, S. 479–482) indirekt (ohne Namensnennung) auf Callots Darstellung einer großen Schlacht im Dreißigjährigen Krieg bezieht.

In der Schlacht bei Dresden (25.–27. August 1813) verlor Napoleon etwa 10 000 Mann, die alliierten Heere von Preußen, Österreich und Russland um 15 000. Hoffmann besuchte das Schlachtfeld zwei Tage später und machte Notizen in seinem Tagebuch, die er im Dezember 1813, nachdem sich Napoleons Kriegsglück in der Völkerschlacht bei Leipzig (16.–19. Oktober 1813) gewendet hatte, zu einem Pamphlet ausarbeitete. Hoffmanns Verleger Kunz veröffentlichte den Text 1814 ohne Hoffmanns Wissen und Zustimmung als unabhängiges Flugblatt (Hoffmann hatte ihn für die *Zeitung für die elegante Welt* geplant). Der Ich-Erzähler nimmt darin die gleiche Perspektive wie ein Betrachter von Callots Radierung eines Schlachtfeldes aus dem 30jährigen Krieg ein und sieht auf eine mit Leichen und Sterbenden bedeckte Ebene hinunter. Während er noch den Schlachtenlärm im Ohr hat, verdichtet sich die Luft über dem Schlachtfeld – genau wie in den bewegten Staubwolken über der Schlacht bei Callot aus *Les grandes misères et les malheurs de la guerre*.

²⁰ Vgl. Callots Stich: <https://catalogue.swannalleries.com/Lots/LotDetails?salenname=JACQUES-CALLOT-La-Foire-de-Gondreville.-2522%2B%2B%2B%2B%2B83%2B-%2B%2B760665&saleno=2522&lotNo=83&refNo=760665> (22.1.2023).

²¹ Vgl. Callots Radierung https://en.wikipedia.org/wiki/Les_Grandes_Mis%C3%A8res_de_la_guerre#/media/File:Battle_from_The_Miseries_and_Misfortunes_of_War_by_Jacques_Callot.jpg (22.1.2023).

Sodann wird Callots Luftbewegung in Hoffmanns Pamphlet anthropomorphisiert zu einer lebendigen Gestalt: „Da war es mir, als zöge ein dünner Nebel über die Flur, und in ihm schwamm eine Rauchsäule, die sich allmählich verdickte zu einer finstern Gestalt.“ (H 2/1, S. 479)

Daraus entwickelt sich eine Vision, die einen Dialog zwischen der im Wolkengesicht über dem Schlachtfeld schwebenden Gestalt Napoleons und den Toten imaginiert. Die Toten und Verwundeten der Schlacht erheben sich mit Klagegeheul gegen diese Verdichtung Napoleons in dem Wolkengesicht und schwören ihrem Mörder Rache. Doch Napoleon, die dunkle Gestalt am Himmel, weigert sich (wie der Held in Mozarts *Don Giovanni* – der Lieblingsoper Hoffmanns, die er mehrmals in Dresden dirigierte) zu bereuen und eine Macht über sich anzuerkennen. Das Blut der Toten scheint sich sodann zu einem Drachen zu verdichten und die Gestalt Napoleons zu erdrücken (ähnlich wie in Mozarts Oper die Steinstatue den gleichnamigen Helden erdrückt, der nicht bereut). Die Schreie des Tyrannen um Hilfe bleiben unbeantwortet, und er wird von den Kriegstoten zu ewigem Leiden verurteilt. Dieses Urteil hallt noch in den Ohren des Erzählers, als er wie aus einem schweren Traum erwacht. Der Traum ist hier die Brücke, die von Callots realistischem Anti-Kriegsstich zu Hoffmanns fantastischem Anti-Kriegspamphlet führt, in dem Callots Wolkenbildung anthropomorphisiert ist.

Ekphrastisch und zugleich in der literarischen Appropriation verfremdend, verfährt Hoffmann mit Callots Commedia dell'arte-Serie *Balli di sfessania*²² in seinem Capriccio *Prinzessin Brambilla* (1820). Von den 24 Radierungen der barocken Serie wählt Hoffmann acht aus, deren Vordergrundfiguren er nachstechen lässt und seinem Text zugrunde legt. Der Text beschreibt jeden Stich genau, sowohl in der Einfühlung in die dargestellten Figuren (Ekphrase à la Heise und Winkelmann) als auch in der Komposition. Aber aus diesen acht Radierungen von je zwei Commedia dell'arte-Figuren konstruiert Hoffmann eine zusammenhängende Geschichte. Die obszönen Radierungen Callots lässt Hoffmann aus – in diesem Ausfiltern manifestiert sich eine gewisse Verengung der Sittlichkeitsvorstellungen vom 17. zum 19. Jahrhundert. Callots exaltierte Figuren, die Typen der Commedia dell'arte oft in Kampfstellung vorstellen, deutet Hoffmanns Capriccio als verschiedene psychische Aspekte der gleichen Gestalten. Hoffmann internalisiert und psychologisiert also Callots Figurengestaltung und überführt den jeweils bildlich dargestellten Moment in einen teleologischen Prozess. Es ist ein Bildungsprozess, der in der Verfremdung des Alltags, in der Exzentrik der Figurendarstellung, in der Maskierung und im Theaterspiel zu faszinieren sucht.

II. Hoffmann und Hummel

Nachdem wir die exzentrische Beweglichkeit und Fantastik von Callots Gestalten bewundert haben, überrascht es vielleicht, dass Hoffmann sich auch von dem eher statuesken Malstil Johann Erdmann Hummels angezogen fühlte. Hummels Gestalten haftet selbst in der südlichen Szenerie einer Weinlaube etwas Gefrorenes, Steifes an. Während Hoffmann in Callots Stichen allein auf Grund der Lebendigkeit und Fantastik des Dargestellten Farbe und Glanz imaginiert, hat Hummel den beiden Sängern

²² Vgl. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacques_Callot_Balli_di_Sfessania.jpg (22.1.2023).

im Vordergrund tatsächlich reich glänzende und schimmernde Kleider gegeben, deren Faltenwurf dem Maler die Gelegenheit bietet, sein Geschick in der Darstellung von Licht und Schatten zu demonstrieren. Wegen seines technischen Interesses an komplizierten Perspektiven bekam Hummel den Spitznamen Perspektivhummel. Hier werden die drei Figuren im Vordergrund von drei verschiedenen Perspektiven her betrachtet: Extern von dem vor dem Bild stehenden Betrachter, bildintern von dem aus dem Hintergrund auf die Szene schauenden Reiter sowie von dem seitlich rechts hereinkommenden Wirt mit einem Krug. Die Vielfalt der räumlichen Perspektiven in Hummels Gemälde und das Schillern der Gewänder übersetzt Hoffmann ins Zeitliche²³ und Psychische: Sein Erzähler imaginiert Begegnungen mit den beiden Sängerinnen zu verschiedenen Zeiten, die jeweils wichtige Stationen in seinem musikalischen Werdegang verdeutlichen. Dabei werden Licht und Schatten im Künstlertum und Charakter der Sängerinnen sowie des von ihnen zuerst angeregten, dann auf Distanz gehenden Komponisten von verschiedenen Seiten her beleuchtet. Der statuesken Anmutung des Gemäldes gibt Hoffmann überdies einen musikalischen Sinn, nämlich als Moment, in dem die Sängerin im Vortrag einer Fermate begriffen ist, die sie über Gebühr lange ausdehnt. Hoffmann lässt sich hier also von einem mittelmäßigen Gemälde anregen, seine visuellen Eigenschaften sowohl ins Musikalische als auch Literarische zu übersetzen. Faszinierend ist dabei, dass Hoffmann in seiner Erzählung einerseits den Ernst des ästhetischen Bestrebens in Hummels Gemälde einfängt, aber es zugleich in eine ironische Distanz stellt: Im Literarischen wird hier also wesentlich mehr gestaltet als eine kongeniale Umsetzung eines Gemäldes in ein anderes Medium.

III. Hoffmann und Raphael

Hoffmann hat Raphaels Sixtinische Madonna während seines Dresden-Aufenthaltes 1813–14 intensiv bewundert. Er war darin sicher auch angeregt von der dialogischen Besprechung dieses Werkes in August Wilhelm Schlegels *Die Gemälde* (1799), wo Louise (hinter der sich Caroline Schlegel verbarg), Waller und Reinhold verschiedene Herangehensweisen an die Interpretation eines Gemäldes verkörpern.

In *Die Jesuiterkirche in G.* fungiert Raphael als positiver Vergleichsmaßstab, um die malerischen Bemühungen Bertholds zu bewerten, der in Italien seine Ausbildung vollenden will. Dabei wird zum einen die Erhabenheit des Sujets hervorgehoben: „aber so wie Raphaels Maria in der Dresdner Galerie verkündete ihr Blick die höhere Macht der Gottes-Mutter“ (H 3, S. 121). Zum anderen stellt die Hoheit und Harmonie der Komposition das Faszinosum dar: „Die Komposition [des fiktionalen Gemäldes] war wie Raphaels Styl, einfach und himmlisch erhaben!“ (H 3, S. 121) Überdies machen auf Hoffmanns fiktionalen Maler Berthold „Raphaels mächtige Fresko-Gemälde im Vatikan“ (H 3, S. 125) einen tiefen Eindruck. Der Autor selbst kannte sie jedoch nur aus zweiter Hand, war er doch nie in Italien gewesen.

Raphael wird hier – ähnlich wie Beethovens Instrumentalmusik in Hoffmanns berühmter Rezension *Beethovens Instrumental-Musik* (H 2/1, S. 52–61) – romantisiert

23 Vgl. zur Zeitlichkeit in Hoffmanns Erzählung Klier: *Kunstsehen*, bes. S. 132–162.

als Ausdruck unnennbarer Sehnsucht, Ahnung des Unendlichen und Sprache des Geisterreiches.²⁴ Im Kontrast dazu stehen die schauerromantischen Elemente der Erzählung.

In *Signor Formica* bemerkt Hoffmanns fiktionalisierter Salvator Rosa in dem jungen Maler Antonio Scacciati nicht nur eine physische Ähnlichkeit mit Sanzio (Raphaels Spitzname) (vgl. H 4, S. 934). Er sieht in ihm auch einen würdigen Nachfolger (doch nicht Nachahmer!) von Raphael, den er als den größten Maler der Zeit bewertet (vgl. H 4, S. 942). Wenn er Raphael über Titian und Velasquez erhebt, so geschieht dies auf Grund der „göttlichen Gedanken“ (ebd.) in Raphaels Werk, wohingegen im Werk von Titian und Velasquez „das Fleisch, aber nicht das Wort“ (ebd.) charakteristisch sei. Dass Raphaels Erhabenheit in einer Erzählung gepriesen wird, die selbst im *Commedia dell'Arte*-Stil geschrieben ist (dabei an Callots *Balli di Sfessania*-Serie erinnernd), zeigt, wie nahe beieinander das Erhabene und das Groteske bei Hoffmann liegen.

IV. Hoffmann und Salvator Rosa

Während Callots Grafik Hoffmann in ihrer Fantastik, Fülle und Klarheit der dargestellten menschlichen Gestalten ansprach, die durch Callots extrem feine Linienführung möglich war, und ihn erkennen ließ, dass das Exzentrische und Exaltierte ästhetisch Vergnügen machen und einem ethischen Ziel dienen kann, sind es bei dem italienischen Maler Salvator Rosa Ölgemälde von Landschaften, die eher düstere Stimmungen evozieren. Hoffmann faszinieren Rosas Felslandschaften, vor deren vertikaler Dramatik sich die menschlichen Gestalten (aus Bibel und Mythos) winzig ausnehmen. Dunkle Wolken, windgeschüttelte kahle Bäume, düstere Farben unterstreichen weiterhin das Abenteuerliche, Bedrohliche von Salvator Rosas Landschaften. Hier konnte Hoffmann ein visuelles Vorbild für seine Schauerromantik finden.²⁵ Er sieht in Rosa das exotisch Fremde, Abenteuerliche, also die Kulisse für romantische Begebenheiten. So ruft er zum einen in den Leser:innen mit der Formel von „Salvator Rosa's wildem Gebürge“ (H 4, S. 24) einen konkreten visuellen Kontext für seinen fiktionalen Einsiedler Serapion auf. Gleichzeitig deutet er darauf hin, dass das Zusammenwirken von Kunst, die die Wahrnehmung der Wirklichkeit formt (nämlich Salvator Rosas Gemälde), und wahrgenommener Wirklichkeit ein Gefühl des Seltsamen, Schaurigen im Erzähler erzeugt, weil die Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit oder Abbild und Originalbild verschwimmen:

Solchen Gefühls kann man sich wohl auch kaum erwehren, wenn das, was man nur auf Bildern sah oder nur aus Büchern kannte, plötzlich ins wirkliche Leben tritt. Da saß nun der Anachoret aus der alten Zeit des Christentums in Salvator Rosa's wildem Gebürge lebendig mir vor Augen. (H 4, S. 24)

Die Adjektive, die Hoffmann mit Salvator Rosas Gemälden verbindet, sind aufschlussreiche Signale für das, was gemeinhin als hoffmannesk gilt, nämlich das Gespenstische, Abgründige, Unheimliche:

²⁴ Vgl. Caduff: *Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800*, S. 75.

²⁵ Vgl. dazu Ruth Neubauer-Petzoldt: *Ästhetik des Schreckens/Das Unheimliche*. In: *E.T.A. Hoffmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Christine Lubkoll/Harald Neumeyer. Stuttgart 2015, S. 351–355.

rauh (vgl. H 3, S. 127)
wild, trotzig, abenteuerlich (vgl. H 4, S. 922)
düster, grauenvoll, bizarr (vgl. H 4, S. 923)
fremd, entsetzlich (vgl. H 4, S. 924)
keck, kühn, wunderbar (vgl. H 4, S. 936)
lebendig, erhaben (vgl. H 4, S. 937)

Der Erzähler referiert Taillasson über Rosa:

Seine Werke tragen den Charakter eines wilden Stolzes, einer bizarren Energie der Gedanken und ihrer Ausführung. Nicht in der lieblichen Anmut grüner Wiesen, blühender Felder, duftender Haine, murmelnder Quellen, nein, in den Schauern gigantisch aufgetürmter Felsen, oder Meeresstrände, wilder unwirtbarer Forsten tut sich ihm die Natur auf, und nicht das Flüstern des Abendwindes, das rauschende Säuseln der Blätter, nein, das Brausen des Orkans, der Donner der Katarakte ist die Stimme, die er vernimmt. Betrachtet man seine Einöden, und die Männer von fremdem, wilden Ansehn, die bald einzeln, bald truppweise umherschleichen, so kommen von selbst die unheimlichen Gedanken. Hier geschah ein gräßlicher Mord, dorten wurde der blutende Leichnam in den Abgrund geschleudert u.s.w. (H 4, S. 923 f.)

Der Erzähler spricht sich dagegen aus, vom Werk auf die Person des Malers zu schließen:

mag das alles nun sein, sage ich, unrecht bliebe es doch, von den Werken auf den Meister selbst zu schließen, und zu wähen, er, der das Wilde, Entsetzliche in vollem Leben darstellt, müsse auch selbst ein wilder entsetzlicher Mensch gewesen sein. Wer viel von dem Schwerte spricht, führt es oft am schlechtesten; wer tief in der Seele alle Schrecknisse blutiger Gräuel fühlt, daß er sie, Palette, Pinsel oder Feder in der Hand, in das Leben zu rufen vermag, ist sie zu üben am wenigsten fähig! (H 4, S. 924)

Den Leser:innen will der Erzähler Salvator als einen Mann schildern, der, „in Feuer und Leben glühend und sprühend, aber dabei mit dem treuesten, herrlichsten Gemüt begabt, das oft selbst die bittere Ironie zu beherrschen weiß, die sich, wie bei allen Menschen tiefen Geistes, aus der klarsten Anschauung des Lebens gestaltet.“ (Ebd.) Dies liest sich wie eine Reaktion des Autors Hoffmann auf seine Kritiker, d.h. also, er projiziert auf seinen Protagonisten Rosa die Differenz zwischen Fremdwahrnehmung und Selbstwahrnehmung, die er selbst mit seinem literarischen Werk erfuhr. Ob Hoffmann Rosas lange als Selbstportrait geltendes Gemälde kannte, das heute als Personifikation der Philosophie verstanden wird, weiß ich nicht.²⁶ Doch an ihm wird die Faszination und Bedrohlichkeit frappant deutlich, mit der Salvator Rosa als Person seine Umgebung fesselte. Dass Salvator Rosa, der Schöpfer bizarrer, Abenteuerluft atmender Landschaften als fiktionale Gestalt in einer Erzählung auftritt, die selbst wiederum im Commedia dell'Arte-Stil Callots erzählt wird, ist ein weiterer Hinweis darauf, dass die Eigenart von Hoffmanns literarischem Werk in der Spannung von Gegensätzen liegt, die in seinen so verschiedenen malerischen Bezugspunkten anschaulich werden.

V. Hoffmann und Kolbe

Carl Wilhelm Kolbe d.J. (1781–1853) hat Hoffmann mit zwei Gemälden zu Erzählungen inspiriert, von denen ich hier nur eines betrachten werde. Während jedoch Callot, Raphael und Rosa historische Größen sind, die für bestimmte ästhetische Positionen einstehen, die Hoffmann selbst im Medium der Literatur anstrebt, ist Kolbe

²⁶ Vgl. Rosas Portrait: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/salvator-rosa-philosophy> (22.1.2023).

(wie Hummel) heutzutage nur bekannt, weil Hoffmann ihre Gemälde zum Anlass für Erzählungen genommen hat. Kolbes 1816 in der Berliner Akademieausstellung mit großem Beifall aufgenommenes Gemälde *Doge und Dogaresse*²⁷ und das im Herbst 1818 gezeigte Gemälde *Die Böttcherwerkstatt* thematisieren historisch weit zurückliegende Zeiten: *Doge und Dogaresse* evoziert die Pracht von Venedigs Architektur im Hintergrund, mit dem Herrscherpaar in reicher Robe aus dem 14. Jahrhundert zentralperspektivisch im Mittelpunkt des Bildes stehend. *Die Böttcherwerkstatt* blickt auf eine Handwerkstradition zurück, die schon über 200 Jahre vergangen war, als das Bild ausgestellt wurde. Das historische Thema beider Gemälde geht mit einer gewissen ästhetischen Behäbigkeit in der Darstellung einher, wenn auch in *Doge und Dogaresse* durch den Altersunterschied des Dogenpaares und den nach unten gesenkten Blick der Dogaresse sehr verdeckt ein Konflikt angedeutet wird.

Hoffmanns Erzählung setzt ekphrastisch ein, und zwar in der Tradition von Heinse und Winckelmann mit einer Konzentration auf das Verständnis der seelischen Beschaffenheit der Figuren des Gemäldes, während die technische Konfiguration in den Hintergrund tritt:

er ein Greis mit grauem Bart, sonderbar gemischte Züge, die bald auf Kraft, bald auf Schwäche, bald auf Stolz und Übermut, bald auf Gutmütigkeit deuten, im braunroten Gesicht; sie ein junges Weib, sehnsüchtige Trauer, träumendes Verlangen im Blick, in der ganzen Haltung. (H 4, S. 429. Herv. im Original)

Diese Beschreibung hebt nicht nur auf den innerseelischen Konflikt jeder Figur ab, sondern auch auf den Konflikt zwischen ihnen, lenkt also die Aufmerksamkeit der Leser:innen auf widersprüchliche psychische Prozesse. Ein Streit unter den Betrachter:innen des Gemäldes hinsichtlich der Deutung der in den Rahmen eingeschnittenen Verse für dessen Verständnis betont sodann den Rätselcharakter (mit Verweis auf das Rätsel der Turandot [vgl. H 4, S. 430]) als romantisches Charakteristikum des Kunstwerkes. Dieses Rätsel wird von dem hinzutretenden Fremden ‚gelöst‘, indem er dem malerisch dargestellten Augenblick eine Beziehung zur historischen Zeit zusammen mit einem emphatischen Wahrheitsanspruch der künstlerischen Darstellung zuspricht:

Es ist ein eignes Geheimnis, daß in dem Gemüt des Künstlers oft ein Bild aufgeht, dessen Gestalten, zuvor unkennbare körperlose im leeren Luftraum treibende Nebel, eben in dem Gemüte des Künstlers erst sich zum Leben formen und ihre Heimat zu finden scheinen. Und plötzlich verknüpft sich das Bild mit der Vergangenheit oder auch mit der Zukunft, und stellt nur dar, was wirklich geschah oder geschehen wird. Kolbe mag vielleicht selber noch nicht wissen, daß er auf dem Bilde dort, niemanden anders darstellte, als den Dogen Marino Faleri und seine Gattin Annunziata. (H 4, S. 430 f.)

Die Erzählung besteht in der Ausfüllung dieses Anspruchs des Fremden, nämlich der sich in der Zeit entfaltenden Handlung zwischen dem Dogen und den Machtstrukturen in Venedig einerseits (wobei Manipulation, Populismus, die Verkettung von Zufall und falschen Schlussfolgerungen kritisch dargestellt werden) sowie der Entfaltung des träumenden Verlangens seiner Frau andererseits, das nicht durch den Dogen gestillt werden kann, sondern in einem romantischen Liebestod endet.

27 Vgl. Kolbes Gemälde: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carl_Wilhelm_Kolbe_d.J._-_Doge_und_Dogaresse.jpg (22.1.2023).

Zusammenfassung

In den drei historischen Künstlern, auf die Hoffmann sich wiederholt bezieht, können wir drei verschiedene Aspekte seiner eigenen komplexen Ästhetik ablesen:

- 1) In Raphael findet Hoffmann sein ernsthaftes Streben nach dem Idealen ausgedrückt, seine romantische Sehnsucht nach dem Transzendenten, nach Harmonie, Einfachheit, Ausgewogenheit und Balance.
- 2) In Callot interessieren ihn die Fülle, die Komik, das Unerwartete und Fantastische in der Darstellung des Lebens; Struktur im scheinbaren Chaos; Expressivität mit der Tendenz zur Karikatur, der überraschenden Kombination; Genauigkeit und Feinheit in der Beobachtung und Darstellung.
- 3) In Salvator Rosas Gemälden sieht Hoffmann eine Erhabenheit der Natur, die als Szenerie für Unheimliches, Bedrohliches empfunden wird.

Die ernsthafte Sehnsucht nach Transzendenz (Raphael), das Komisch-Fantastische und die lebendige Fülle (Callot) sowie das Unheimlich-Bedrohliche (Rosa) gehen in Hoffmanns literarischem Schaffen eine Symbiose ein, die in verschiedenen Werken jeweils unterschiedlich gewichtet ist. Oft wird in Hoffmanns Werk nur eine dieser Tendenzen wahrgenommen und damit viel von seiner Komplexität herausgefiltert.

Darüber hinaus zeichnen sich alle drei Künstler durch einen starken Formenwillen aus, der auch Hoffmann eigen ist. Zu analysieren, wie das oben aufgezeigte Heterogene bei Hoffmann jeweils in der Form gebändigt wird, wäre m.E. eine spannende Aufgabe der Hoffmann-Forschung.

Hummel und Kolbe dagegen sind zeitgenössische Maler von so durchschnittlicher Qualität, dass ihr Werk heute vergessen wäre, wenn Hoffmann ihre Gemälde nicht zum Anlass für seine Erzählungen genommen hätte. Für beide Maler gilt, dass ihre Werke nicht primär in ihrer Ästhetik auf Hoffmanns Ästhetik wirkten, sondern, wie Klier über Kolbes *Doge und Dogaresse* schreibt, ihre Gemälde werden „dem Dichter zum Medium, um über die eigenen schöpferischen Fähigkeiten und Ausdrucksmöglichkeiten zu reflektieren und die Ergebnisse in Form einer literarischen Maske zu präsentieren“.²⁸

28 Klier, *Kunstsehen*, S. 96.

Hoffmann und die Kunst (nach) der Natur

Abstract

Der Beitrag untersucht Hoffmanns literarische Auseinandersetzungen mit den ästhetischen Modellierungen und impliziten Naturkonzepten der Landschaftsmalerei um 1800. Hoffmann, so die Grundannahme des Artikels, arbeitet sich in verschiedenen Texten an den Möglichkeiten und Grenzen einer künstlerischen Ästhetik ab, die ‚Natur‘ nicht nur abbilden, sondern romantisch transformieren und als genuin ‚lebendig‘ bzw. selbst schöpferisch tätig vor Augen stellen will, sich aber gleichzeitig von einer allegorischen Idealisierung oder naiven Abbildungslogik des Landschaftlichen zu distanzieren versucht. In seinen Erzählungen lotet Hoffmann die unterschiedlichen Maximen und Verfahren der Landschaftskunst aus, indem er seine Figuren die Kunst, ‚nach der Natur‘ zu malen, kommentieren oder sie selbst Landschaften via Sprache oder Malerei inszenieren lässt. Auf diese Weise werden in Hoffmanns Erzähltexten klassizistische und romantische Ideale der Landschaftskunst voneinander abgegrenzt.

Keywords: E.T.A. Hoffmann, Landschaftsmalerei, Mimesis, Jakob P. Hackert, Jacob van Ruisdael

I. Einleitung

Von einer künstlerischen Ästhetik, die Idealen einer Nachahmungsästhetik verpflichtet ist, die sich entweder die Losung ‚nach der Natur‘ im herkömmlichen Verständnis der möglichst getreuen Wiedergabe „einer toten Produktnatur“¹ oder die (Re-)Konstruktion einer antikisiert-allegorisierten Ideallandschaft zur Maßgabe macht, wollte sich die frühromantische Theorie dezidiert abgrenzen.² Auch für die romantische Landschaftsmalerei und die Landschaften (in) der romantischen Literatur, um die es mir im Folgenden mit Blick auf ausgewählte Texte E.T.A. Hoffmanns gehen wird, galt daher in erster Linie das Programm einer Idealisierung im Gegensatz zu einem quasi-mimetischen (unreflektiert-naiven) Naturalismus: Keine Kopie, kein ‚naturgetreues‘ Abbild sollten Literatur und Malerei liefern. Vielmehr wurde die Repräsentation eines ‚geschauten‘ Bildes, eine spezifische Anschauung der nichtmenschlichen ‚Natur‘ in der Romantik gesucht und angestrebt.³ Zum Gegenstand des Interesses avancierten daher Mimesis transzendierende Formen der Darstellung, die einerseits imstande sein

- 1 Johanna Hueck: Schellings Ökologien. In: *Romantische Ökologien. Vielfältige Naturen um 1800*. Hrsg. von Roland Borgards/Frederike Middelhoff/Barbara Thums. Berlin 2023, S. 41–54, hier S. 44. Schellings wirkmächtiges Naturverständnis inklusive der Differenzierung zwischen „einer toten Produktnatur einerseits und einer selbstlebendigen Prozessnatur andererseits“ (ebd.) ist in seiner Bedeutung für das romantische Naturverständnis kaum zu überschätzen.
- 2 Vgl. in diesem Zusammenhang u.a. Manfred Frank: *Das Problem ‚Zeit‘ in der deutschen Romantik. Zeitbewußtsein und Bewußtsein von Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung*. Paderborn u.a. 1990, S. 88: „Seit der Romantik hat sich fast jede moderne Kunstrichtung gegen das Prinzip der Naturnachahmung erklärt.“
- 3 Vgl. u.a. Wolfgang Preisendanz: Zur Poetik der deutschen Romantik I: Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung. In: *Die deutsche Romantik*. Hrsg. von Hans Steffen. Göttingen 2002, S. 54–74; Bruno

sollten, die schöpferische Kraft des künstlerischen Geistes manifest werden zu lassen und die andererseits auch vermögen, die individuelle Anschauung und Lebendigkeit der ‚Natur‘ vor Augen zu führen.

Indem sie Formen und Funktionen der Landschaftsmalerei beleuchten, differenzieren Hoffmanns Texte zwischen einem klassizistischen Formideal auf der einen Seite, das die dynamische Prozessnatur (*natura naturans*) in ‚tote Natur‘ (*natura naturata*) verwandelt, und einer romantischen Verfahrenskunst auf der anderen Seite, die nicht nur die subjektive Sicht und die Phantasie des Künstlers reflektiert, sondern auch die Dynamik und Unverfügbarkeit der Natur zur Anschauung zu bringen sucht. Eine lebendige und verlebendigende Ästhetik, der es gelingt, Landschaften als lebendige Umwelten vor Augen zu stellen und dabei einen „gänzlich schlüssigen atmosphärischen Moment“⁴ zu beschwören, der gleichfalls den Künstler und seine individuelle Wahrnehmung (inklusive seiner Wahrnehmungsprobleme) reflektiert, wird somit zum romantischen Desiderat. Mit seiner Kritik an der klassizistischen Malerei, die Landschaften ‚naturgetreu‘ abbilden will, plädiert Hoffmann für eine Ästhetik der Landschaft als Raum des Lebendigen.

Die Frage nach der Lebendigkeit und Autonomie der Natur und Suche nach dem Urgrund des Lebens nahm um 1800 einen zentralen Stellenwert ein – auch in der ästhetischen Theorie der Romantik.⁵ Dass Kunst als *imitatio* der Natur – und nicht, wie beispielsweise von Winckelmann visioniert, als Nachahmung der Antike – zu verstehen sei, rückte angesichts einer romantischen Vorstellung von ‚Natur‘ als autonomer und autarker Einheit in der Vielheit als Gegenmodell zum Nachahmungsbegriff der Klassik in den Blick. Während die Klassik einer Idealisierung der Natur durch die Kunst zuarbeitete und Kunst als „Versinnlichung von Ideen und Begriffen“ erfasste, „die nur der Verständige entschlüsseln kann“,⁶ war die Romantik an einer Ästhetik und einer Kunst interessiert, die so autonom und lebendig genannt werden könne, wie die Natur selbst. In seinen Berliner Vorlesungen (1801) insistierte August Wilhelm Schlegel daher, dass

die Kunst die Natur nachahmen [soll]. Das heißt nämlich, sie soll wie die Natur selbständig schaffend, organisiert und organisierend, lebendige Werke bilden, die nicht erst durch einen fremden Mechanismus, wie etwa eine Pendeluhr, sondern durch inwohnende Kraft, wie das Sonnensystem, beweglich sind, und vollendet in sich selbst zurückkehren.⁷

Markwardt: *Geschichte der deutschen Poetik*. Band III: Klassik und Romantik. 2. Aufl. Berlin 1971, S. 259 f.; s. komprimiert bei Armand Nivelle: *Frühromantische Dichtungstheorie*. Berlin 1970, S. 18: „Wenn der Begriff der Nachahmung der Natur für die Romantik noch irgendeinen Sinn hat, so kann er nur darin liegen, daß die unbedingte Seinsweise der Kunst mit derjenigen der Natur identisch ist.“ Vgl. in diesem Zusammenhang auch Manfred Frank: *Einführung in die frühromantische Ästhetik*. Frankfurt/M., 6. Aufl. 2015, S. 218 f. zu Schellings Re-Evaluierung des Naturschönen im Anschluss an Kant.

- 4 Werner Busch: *Autonome Landschaften? In: Landschaften von Bruegel bis Kandinsky*. Hrsg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Ostfildern-Ruit 2001, S. 16–27, hier S. 27. Busch diskutiert hier John Constables *Die Schleuse* (1823) inklusive Constables „snow“-Technik, die der Landschaft eine „flirrende Lebendigkeit verlieh[t]“ (ebd., S. 28).
- 5 Vgl. u.a. Joan Steigerwald: *Experimenting at the Boundaries of Life: Organic Vitality in Germany around 1800*. Pittsburgh 2019; Amanda J. Goldstein: *Sweet Science: Romantic Materialism and the New Logics of Life*. Chicago 2017; Robert J. Richards: *The Romantic Conception of Life*. Chicago 2002; Georg Toepfer: *Leben*. In: Ders.: *Historisches Wörterbuch der Biologie*. Bd. 2. Darmstadt 2011, S. 420–483, hier S. 437 f.
- 6 Cornelia Zumbusch: *Weimarer Klassik. Eine Einführung*. Berlin 2019, S. 45.
- 7 August Wilhelm Schlegel: *Kritische Schriften und Briefe II: Die Kunstlehre*. Hrsg. von Edgar Lohner. Stuttgart 1963, S. 91. Schlegels Maximen gründen nicht zuletzt auf eine Auseinandersetzung mit Karl Philipp Moritz'

‚Natur‘ und nichtmenschliche Umwelten gelten damit um 1800 nicht als passive Projektionsflächen menschlicher Allegorien oder als endliche Chiffren des Unendlichen, sondern rücken als künstlerisches Vorbild in den Blick – als Ideal einer Kunst, die (mit Schlegel gesprochen, dem „Sonnensystem“ gleich) aus sich selbst schöpft und in sich selbst zurückkehrt. *Natura naturans* als lebendige, der Individuation und Vergeistigung ihrer Produkte zuarbeitende Akteurin zu begreifen, bedeutete damit auch, sie als Künstlerin ernst zu nehmen und die Analogie zwischen Kunst und Natur programmatisch zu verstehen.

II. Landschaften|Land schaffen

Im Vorwort der *Elixire des Teufels* müht sich der Herausgeber, den Leser:innen mit den limitierten Mitteln der Sprache nicht nur eine ‚natürliche‘ Landschaft vor Augen zu stellen, sondern auch die passenden Worte zu finden, die einerseits die Wirkungsästhetik der Landschaft zum Ausdruck bringen, andererseits die Authentizität der anschließenden Erzählung vermitteln sollen:

Gern möchte ich dich, günstiger Leser! unter jene dunkle Platanen führen, wo ich die seltsame Geschichte des Bruders Medardus zum erstenmale las. Du würdest dich mit mir auf dieselbe, in duftige Stauden und bunt glühende Blumen halb versteckte, steinerne Bank setzen; du würdest, so wie ich, recht sehnsüchtig nach den blauen Bergen schauen, die sich in wunderlichen Gebilden hinter dem sonnigen Tal auftürmen, das am Ende des Laubganges sich vor uns ausbreitet. Aber nun wendest du dich um, und erblickest kaum zwanzig Schritte hinter uns ein gotisches Gebäude, dessen Portal reich mit Statuen verziert ist. – Durch die dunklen Zweige der Platanen schauen dich Heiligenbilder recht mit klaren lebendigen Augen an; es sind die frischen Freskogemälde, die auf der breiten Mauer prangen. – Die Sonne steht glutrot auf dem Gebürge, der Abendwind erhebt sich, überall Leben und Bewegung. Flüsternd und rauschend gehen wunderbare Stimmen durch Baum und Gebüsch: als würden sie steigend und steigend zu Gesang und Orgelklang, so tönt es von ferne herüber. Ernste Männer, in weit gefalteten Gewändern, wandeln, den frommen Blick emporgerichtet, schweigend, durch die Laubgänge des Gartens. Sind denn die Heiligenbilder lebendig worden und herabgestiegen von den hohen Sims? – Dich umwehen die geheimnisvollen Schauer der wunderbaren Sagen und Legenden die dort abgebildet, dir ist, als geschähe Alles vor deinen Augen, und willig magst du daran glauben. In dieser Stimmung liesest du die Geschichte des Medardus, und wohl magst du auch dann die sonderbaren Visionen des Mönchs für mehr halten, als für das regellose Spiel der erhitzten Einbildungskraft.⁸

Der Herausgeber (re-)konstruiert eine vergangene Lektüreszene, in der die landschaftliche Umgebung eine zentrale Rolle spielt. Das Landschaftsbild, das gleichzeitig ein Stimmungsbild aus Worten ist, wird synästhetisch vermittelt: Seh-, Geruchs-, Gehör- und Tastsinn sind involviert. Auf den ersten Blick scheint das Ziel dieses multisensorisch orientierten *evidentia*-Verfahrens ein Erfahrbarmachen des umfassenden Eindrucks jener spezifischen Atmosphäre, in der alles „Leben und Bewegung“ ist und in der die glühende Temperatur der Außenwelt mit der innerlichen

Über die bildende Nachahmung des Schönen (1788). Siehe dazu Carolin Rocks: The moral force of art. Karl Philipp Moritz on formative imitation and ‚Bildung‘. In: *Forces of Nature in German Romanticism. Dynamism and Agency in German Romanticism*. Hrsg. von Adrian Renner/Frederike Middelhoff. Berlin, Boston 2022 (= *Imaginarien der Kraft*, Bd. 4), S. 57–77.

8 E.T.A. Hoffmann: *Die Elixire des Teufels*. In: Ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Hartmut Steinecke/Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen u.a. Frankfurt/M. 1985–2004, Bd. 2/2: *Die Elixire des Teufels. Werke 1814–1816*. Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt/M. 1988, S. 9–352, hier S. 11. Im Folgenden wird dieser Band mit der Sigle ‚H 2/2‘ und entsprechenden Seitenzahlen referenziert.

„erhitzten Einbildungskraft“ korrespondiert, sie allerdings nicht kausal bedingt. Einer wirkungsästhetisch reflektierten Anwendung von Farbpalette und Perspektivität des Landschaftsmalers gleich werden Hell-Dunkel-Kontraste („Dunkle Platanen“ vs. „bunt glühende Blumen“; „dunkle[] Zweige“; „glutrot[e]“ Sonne), Fluchtpunkte und Nähe-Distanz-Verhältnisse („blaue[] Berge[], die sich [...] hinter dem sonnigten Tal auftürmen, das am Ende des Laubganges sich vor uns ausbreitet“) eingesetzt und durch auditive, musikalische Elemente („Flüsternd und rauschend gehen wunderbare Stimmen“; „Gesang und Orgelklang, so tönt es von ferne herüber“) und olfaktorische Suggestionen („duftige Stauden“) ergänzt.

Ließe sich nun zunächst ohne Weiteres annehmen, dass Hoffmann hier der ökonomischen „logic of a certain type of Romanticism“⁹ folgt, um mit allen rhetorischen Raffinessen der Ekphrasis und Synästhesie ein durchaus mit ‚schauerromanhaften‘¹⁰ Elementen angereicherte Landschaftsambiente zu entwerfen, wird bei genauerem Hinsehen schnell deutlich, dass der Text die Wiedergabe bzw. das ‚Rendering‘ der Landschaft als mediale Unmöglichkeit markiert. Was der Herausgeber (vermeintlich) gesehen, gehört, gerochen und empfunden hat, bevor und als er die Lektüre der Medardus-Geschichte vollzog, wird als unvermittelbar betont: Die Suggestion des landschaftlichen Ambientes steht im *modus irrealis* und wird damit als unmögliches Projekt gerahmt („würdest [...] setzen“; „würdest [...] schauen“; „als würden sie [...] zu Gesang und Orgelklang“; „als geschähe Alles vor deinen Augen“; „liesest du“). Formen der Herstellung und Mittelbarkeit einer Landschaft werden damit gleichermaßen sprachlich-synästhetisch forciert wie modal zurückgenommen. Die (De-)Konstruktion eines Ambientes wird durch- und gleichzeitig vorgeführt und stellt damit die Idee einer intersubjektiv geteilten Anschauung von Landschaft grundsätzlich in Frage. Der Text entwirft eine Wortkulisse, die sich als solche zu erkennen gibt und damit als Simulakrum einer Landschaft in den Fokus gerät, die jenseits ihrer Sprachlichkeit keine Entsprechung hat. Die sprachlichen Verfahren, mit denen Landschaften geschaffen werden, finden sich bei Hoffmann also nicht illusionistisch verschleiert, sondern werden offen zur Schau gestellt.¹¹

Zentraler Gegenstand des (de-)konstruierten Ambientes ist bei Hoffmann das Animationspotential der erzählten Landschaft. „Leben und Bewegung“ beschränken sich nicht nur auf das Ambiente, sondern werden auch auf die „Heiligenbilder“ projiziert, die mit „lebendigen Augen“ zu schauen und in der Tat „lebendig [ge]worden“ zu sein scheinen (H 2/2, S. 11). Leben und Verlebendigung werden hier mit rhetorischen Strategien wie *ekphrasis* und *enargeia* enggeführt, ihre Evidenz und Wirksamkeit wird aber durch den *modus irrealis* gleichzeitig in Zweifel gezogen: die erzählte Landschaft

9 Timothy Morton: *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge, Mass. 2007, S. 36. Morton kritisiert diese Form ökonomischer Annäherung an ‚Natur‘, die mit sprachlichen Mitteln das Ambiente („ambience“) einer bestimmten Umgebung und Stimmung evozieren soll, als Projektion; die Produktion von „ambience“ gründet auf intermedial angelegte Techniken, die Morton mit Konzepten aus „film (rendering), music (the Aeolian, the timbral, tone), poetry (the Aeolian), painting (re-mark), and writing (tone)“ in Verbindung bringt (ebd., S. 34).

10 Vgl. Friedmar Apel: *Der Schauer der Landschaft*. E.T.A. Hoffmann. In: Ders.: *Deutscher Geist und deutsche Landschaft. Eine Topographie*. München 1998, S. 111–117.

11 Mit diesen selbstreflexiven narrativen Strategien der Hervorbringung von ‚Landschaftlichkeit‘ tritt Hoffmann in die Nähe einer Landschaftskunst, wie sie Johannes Grave für Philipp Otto Runge herausgearbeitet hat. Auch Runge, so Grave, sucht den bildgebenden Konstruktionscharakter der Landschaftsdarstellung „nicht zugunsten eines illusionistischen Effekts zu verleugnen, sondern klar hervortreten zu lassen“ (Johannes Grave:

wird zwar als lebendig postuliert, die Übertragbarkeit dieses Eindrucks von Lebendigkeit wird aber gleichzeitig mithilfe eines mehrschichtigen Ausstellens der Gemachtheit der Landschaft unterlaufen.

Das Vorwort der *Elixiere des Teufels* verdeutlicht demnach drei Aspekte, die Hoffmanns intermediale Annäherung an erzählte und gemalte Landschaften charakterisieren und die im Folgenden genauer beleuchtet werden sollen: Erstens setzt sich Hoffmann mit den rhetorischen Produktionsstrategien und ästhetischen Implikationen ‚lebendiger‘ Landschaften auseinander. Das (mit Worten) Malen lebendiger Landschaften wird hier zum Testballon für eine Kunst, die Nachahmung der Natur als mimetische Annäherung an eine als autonom und autark agierende Natur ernst nimmt und die künstlerische Produktion des Menschen mit der *poiesis* der Natur gleichsetzt. Zweitens lotet Hoffmann mit den erzählten Landschaften die Potenziale und Grenzen narrativer Verfahren aus. Die Frage, die seinen Landschaftsbeschreibungen – seien sie noch so „skizzenhaft“¹² – eingeschrieben ist, umkreist die spezifischen Strategien des Erzählens von Landschaften im Horizont von und in Konkurrenz zur Landschaftsmalerei. Wie Michael Zimmermann argumentiert hat, verstanden die Akteur:innen der Romantik „that sight is not isolated from the other senses but invisibly connected to them by deep links; [...] that we experience the landscape as a manifestation of the biosphere as a unified whole.“¹³ Damit ist allerdings noch nicht gesagt, wie die individuelle Erfahrung bzw. Impression einer Landschaft medial repräsentiert wird und mit welchen Strategien die Malerei und die Erzählkunst aufwarten können, um gleichzeitig auch einen ästhetischen Ausdruck für die Autonomie der Natur zu (er-)finden. Wie der Blick auf seine Erzähltexte zeigt, sind diese Fragen für Hoffmann alles andere als irrelevant. Drittens erkunden Hoffmanns erzählte Landschaften das Verhältnis zwischen *res* und *verba*, Empirie und Idee, Realität und Fiktion. So endet die (De-)Konstruktion des Ambientes in den *Elixieren des Teufels*, die das perspektivische Spektrum zwischen Hell und Dunkel, Nähe und Ferne, *horror* und *delight* („wunderlichen Gebilden hinter dem sonnigten Tal“, „wunderbare Stimmen“; „geheimnisvolle[] Schauer der wunderbaren Sagen und Legenden“) auskostet, nicht als bloße ‚Stimmungsmache‘, um die nahezu unglaubliche Geschichte und „die sonderbaren Visionen des Mönchs“ (H 2/2, S. 11) entfalten zu können. Vielmehr bezieht das Vorwort die zwischen Phantasie und Konkretion angelegte wundersame Landschaft letztlich auf einen referentialisierten (und für Hoffmanns zeitgenössische Leser:innen problemlos lokalisierbaren) Raum: „der herrliche Garten des Capuzinerklosters in B.“ (H 2/2, S. 12). Die konkrete, tatsächliche Landschaft, die via Sprache versuchsweise zur Anschauung gebracht bzw. „geschaut“ (H 2/2, S. 12) werden soll (ein von

Runges Poetologie der bildlichen Darstellung. Überlegungen zu *Lehrstunde der Nachtigall*. In: *Kosmos Runge. Das Hamburger Symposium*. Hrsg. von Markus Bertsch/Hubert Gaßner/Jens Howoldt. Hamburg 2013, S. 159–179, hier S. 161. Im Gegensatz zu Hoffmanns sind Runges Landschaftsästhetiken des Illusionsbruchs allerdings auch transzendentalistisch begründet.

- 12** Gesa Horstmann: Hoffmanns erzählte Berlinbilder – zwischen Callots Manier und Hogarth’scher Schreibeart. In: *Begrenzte Natur und Unendlichkeit der Idee. Literatur und Bildende Kunst in Klassizismus und Romantik*. Hrsg. von Jutta Müller-Tamm/Cornelia Ortlieb. Würzburg 2004, S. 295–318, hier S. 295. Horstmann vertritt die These, dass ‚der Städter‘ Hoffmann „Landschaftsbeschreibungen“ – wenn überhaupt – nur „skizzenhaft“ in seine Erzählungen einbettet, „extensive Naturschilderungen sucht man vergebens in seinem Werk“.
- 13** Michael F. Zimmermann: Radical Alienation – Radical Involvement: A Brief History of Subjectivity and Landscape up to Impressionism. In: *From Corot to Monet: The Ecology of Impressionism*. Hrsg. von Stephen F. Eisenman. Paris 2010, S. 107–119, hier S. 107.

vornherein unmögliches Unterfangen), findet nur im Verweis auf das Kapuzinerkloster in Bamberg eine anschauliche Entsprechung.¹⁴

III. Se(h)en: Allegorisierung, Idealisierung, Naturalisierung

Die Schwierigkeit, Geschautes und Gefühltes sprachlich zu rekonfigurieren, die Herausforderung eine lebendige Erfahrung nicht zu vergegenwärtigen und effektiv zu vermitteln, durchzieht Hoffmanns Texte bekanntlich als wiederkehrende Reflexion, die das Verhältnis zwischen Wort- und Bildkunst verhandelt. Stimmungen und Erfahrungen, die mitunter die Grenzen des Verstehens überschreiten, mit Worten zu erfassen, sind – ganz ähnlich wie in den *Elixieren des Teufels* – beispielsweise auch für den Einstieg in *Der Sandmann* maßgeblich:

Seitsamer und wunderlicher kann nichts erfunden werden, als dasjenige ist, was sich mit meinem armen Freunde, dem jungen Studenten Nathanael, zugetragen, und was ich dir, günstiger Leser! zu erzählen unternommen. [...] Und nun wolltest du das innere Gebilde mit allen glühenden Farben und Schatten und Lichtern aussprechen und mütest dich ab, Worte zu finden, um nur anzufangen. Aber es war dir, als müßtest du nun gleich im ersten Wort Alles Wunderbare, Herrliche, Entsetzliche, Lustige, Grauenhafte, das sich zugetragen, recht zusammengreifen, so daß es, wie ein elektrischer Schlag, alle treffe. Doch jedes Wort, Alles, was Rede vermag, schien dir farblos und frostig und tot. Du suchst und suchst, und stotterst und stammelst, und die nüchternen Fragen der Freunde schlagen, wie eisige Windeshauche, hinein in deine innere Glut, bis sie verlöschen will. Hattest du aber, wie ein kecker Maler, erst mit einigen verwegenen Strichen den Umriß deines innern Bildes hingeworfen, so trugst du mit leichter Mühe immer glühender und glühender die Farben auf, und das lebendige Gewühl mannigfacher Gestalten riß die Freunde fort, und sie sahen, wie du, sich selbst mitten im Bilde, das aus deinem Gemüt hervorgegangen!¹⁵

Hoffmanns Einstieg verhandelt das Spannungsfeld zwischen Farb- und Wortkunst im polaren Metaphernfeld von Hitze und Kälte, Glut und Eis, der An- und Abwesenheit von Farbe und Lebendigkeit („farblos und frostig und tot“). Der Unmöglichkeit, „[a]lles Wunderbare, Herrliche, Entsetzliche, Lustige, Grauenhafte, das sich zuge- tragen“, mit Worten bzw. alledem, „was Rede vermag“, wiederzugeben, setzt der Erzähler die Formen einer Überzeichnung durch die Malerei entgegen. Erkaltet das glühend Erlebte in der wörtlichen Vermittlung und ist derart außerstande, den Funken bei den Adressat:innen überspringen zu lassen, so lassen die Farben des „keck[en]“ Malers das Erlebte „glühender“ vor Augen treten, als es tatsächlich geschehen ist. Läuft die Malerei also Gefahr, mit ihrer Farbpalette den Bogen zu überspannen und ‚affektheischend‘ zu arbeiten, droht die Erzählkunst, ihren Gegenstand zum Eisblock werden zu lassen. Obwohl es in dieser Eingangssequenz nicht um Landschaften und

14 Vgl. z.B. Friedrich Carl Rupprechts „Capuciner-Kirche und Kloster St. Heinrich und Kunegund in Bamberg“ (1817), <https://www.kunstfreund.eu/Bamberg-Teilansicht-Kapuziner-Kloster-Capuciner-Kirche-und-Kloster-St-Heinrich-und-Kunegund-in-Bamberg>. (02.06.2023); vgl. auch Hans Paschke: Das Kapuzinerkloster zu Bamberg. In: *Bericht des Historischen Vereins für die Pflege der Geschichte des ehemaligen Fürstbistums Bamberg*. 113/1977, S. 5–122. Vgl. auch Hartmut Steinecke/Günter Allroggen: Biographischer Hintergrund. In: H 2/2, S. 553–558, hier S. 554–557.

15 E.T.A. Hoffmann: *Der Sandmann*. In: Ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Hartmut Steinecke/Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen u.a. Frankfurt/M. 1985–2004, Bd. 3: *Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816–1820*. Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt/M. 1985, S. 11–49, hier S. 25 f. Im Folgenden wird dieser Band mit der Sigle ‚H 3‘ und entsprechenden Seitenzahlen referenziert.

ihre Darstellung bzw. Vermittlung geht, nimmt der *Sandmann* hier auf ein bereits aus den *Elixieren* bekanntes Austarieren zwischen Helligkeit und Dunkel, „Schatten und Lichtern“ Bezug. Der Erzähler verknüpft erneut einen (grellen) Farbduktus mit ‚Leben‘ bzw. Lebendigkeitsgraden („lebendige[s] Gewühl“). Des Weiteren wird mit der Diskussion des Verhältnisses zwischen Erzählkunst und Bildender Kunst sowie der Frage nach dem angemessenen medialen Ausdruck der ‚Farbe‘ und des ‚Lichts‘, das sowohl in Malerei als auch in der Erzählung zum Lackmустest lebendiger Darstellung wird, eine Brücke zu den Landschaftsmalereidiskursen im *Sandmann* geschlagen. Deutlich wird dabei, dass Hoffmanns Bezüge zur Landschaftskunst offenkundig nicht nur mit der Darstellung von Landschaften im Speziellen befasst sind, sondern die Möglichkeiten und Beschränkungen von Dichtung und Malerei im Allgemeinen ausloten.

So wird die Porträtierung Claras, die der heterodiegetische Erzähler gleich zu Beginn vornehmen will, unmittelbar wieder unterbrochen, weil ihm ihr „Bild so lebendig vor Augen [steht]“, dass er „nicht wegschauen kann“ (H 3, S. 27). Statt dieses geschaute „lebendige[n]“ Bild von Nathanaels Verlobter den Adressat:innen in Worten wiederzugeben, rekurriert der Erzähler – hochgradig ironisch – auf das Wort anderer Autoritäten, die den (‚schönen‘) Künsten zugeordnet sind:

Für schön konnte Clara keinesweges gelten; das meinten alle, die sich von Amts wegen auf Schönheit verstehen. Doch lobten die Architekten die reinen Verhältnisse ihres Wuchses, die Maler fanden Nacken, Schultern und Brust beinahe zu keusch geformt, verliebten sich dagegen sämtlich in das wunderbare Magdalenenhaar und faselten überhaupt viel von Battonischem Kolorit. Einer von ihnen, ein wirklicher Fantast, verglich aber höchstseltsamer Weise Clara's Augen mit einem See von Ruisdael, in dem sich des wolkenlosen Himmels reines Azur, Wald- und Blumenflur, der reichen Landschaft ganzes buntes, heitres Leben spiegelt. Dichter und Meister gingen aber weiter und sprachen: Was See – was Spiegel! – Können wir denn das Mädchen anschauen, ohne daß uns aus ihrem Blick wunderbare himmlische Gesänge und Klänge entgegenstrahlen, die in unser Innerstes dringen, daß da alles wach und rege wird? (H 3, S. 27 f.)

Sowohl die Vertreter der Malerei als auch die Repräsentanten der Dicht- und Sängerkunst sehen nicht Clara als Person, sondern ein nach künstlerischen Maßstäben zu bewertendes Objekt vor sich. Sie parzellieren und setzen ihren Körper als Bildnis zu anderen Frauen-Bildern in Relation;¹⁶ Claras Körper erscheint als männliche Projektionsfläche künstlerischer Ideale und Ausdrucksformen und als Kunst-Werk, das es in Komposition und Ausführung zu kritisieren gilt. Während die Architekten sich auf ihren Körperbau konzentrieren und darin (ähnlich einem symmetrisch konzipierten Gebäude) ideale Proportionen zu erkennen meinen, erscheinen den klassizistisch orientierten Malern einerseits diese Proportionen ‚nicht weiblich genug‘ („zu keusch“), andererseits fragmentieren, stilisieren und verbildlichen sie Claras Körper zu einer allegorischen Leinwand nach „Battonischem Kolorit“.¹⁷ Auch der (romantische) Fantast

16 Vgl. zu diesen Praktiken in kulturgeschichtlicher Hinsicht nach wie vor einschlägig Silvia Bovenschen: Schattenexistenz und Bilderreichtum. In: Dies.: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. 3. Aufl. Frankfurt/M. 2016, S. 17–62.

17 Das Gemälde *Büßende Magdalena* (ca. 1742) des römischen Malers Pompeo Batoni (1708–1787) gilt heute als vernichtet (vgl. <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/464581> [01.06.2023]), war Hoffmanns Zeitgenossen aber als Sammlungsstück der Dresdner Gemäldegalerie bekannt (vgl. Wilhelm Schäfer: *Die Königliche Gemälde-Galerie zu Dresden zur Erleichterung eingehender Studien in der Geschichte der Malerei und deren Kunstkritik*. Bd. 1. Dresden 1859, S. 135).

sieht Clara nicht als ‚ganzen Menschen‘; ihn interessieren ihre Augen, die ihn an die Landschaften holländischer Malerei und einen „See von Ruisdael“ erinnern.¹⁸ Die Dichter wiederum suchen in Claras Blick oder Gestalt nicht ein künstlerisches Ideal, das es mit den Werken/Worten der Kunstgeschichte biblisch-allegorisch (Batoni) oder naturalistisch (Ruisdael) zu beschreiben gilt, sondern betrachten Claras Angesicht als Medium des Transzendenten, das sich in Gesang und Klang quasi-göttlich Mitteilung verschafft. Claras Anblick wird ihnen damit zum musenhaften Katalysator von Affekten und Empfindungszuständen, die künstlerische Produktion befördern.

In der kunsttheoretisch reflektierten Diskussion zu Clara, die durch den Erzähler vermittelt wird, übersteigen die Dicht- und Gesangskunst das Wirkungsvermögen der Malerei nicht einfach; die Bewegung von Batoni über Ruisdael hin zum „Innersten“, wo „alles wach und rege wird“, setzt vielmehr auch zwei Modelle künstlerischer Produktion und Rezeption zueinander in Beziehung. Während der Blick und die künstlerische Maxime der Maler durch konkrete Vor-Bilder (*Maria Magdalena* von Batoni; See von Ruisdael) präfiguriert ist und ihr Kunstbegriff daher an die Perspektive und *imitatio* der Vorbilder gebunden ist, wird den Dichtern Claras Anblick zum initialen Moment, um eigene Bilder aus dem Inneren zu erschaffen. Werden die Maler durch Clara an malerische Vor-Bilder erinnert (sehen sie also als Nachahmung großer Werke), bilden sich die göttlich inspirierten ‚Erfindungen‘ der wandernden Wortkünstler („Dichter und Meister“) aus den eigenen, innersten Empfindungen heraus, nachdem sich Claras Anblick in Töne übersetzt hat und diese Laute wiederum die ‚Saiten‘ ihrer eigenen dichterischen ‚Klangkörper‘ berührt und regsam gemacht haben. Bemessen die Maler das Mädchen gemäß tradierten Normen, die vor allem Form- und Bedeutungsspektren betreffen, schöpfen die Dichter und Sänger, durch Clara angeregt, vor allem aus sich selbst.

Sowohl bei Nathanael als auch bei den Malern liegt das Ideal im Auge des Betrachters: Sie sehen in Clara (bzw. ihren Körperteilen), was sie zu sehen wünschen. Die Wortkünstler hingegen machen das Gesehene nicht zum Anlass eines (rationalen) Vergleichs oder einer (kunstgeschichtlich informierten) Bewertung, sondern lassen sich von Claras Anblick affizieren und zur eigenen künstlerischen Produktion inspirieren. Genau an diesem Punkt kommt die Gegenüberstellung von barocker Allegorie und holländischer Landschaftskunst ins Spiel. Auf den ersten Blick ließe sich annehmen, dass es Hoffmann mit dem Rekurs auf Batoni und Ruisdael um eine Kontrastierung zwischen allegorischer und naturalistischer Malerei, zwischen italienischem und holländischem Barock geht. Doch erweitert sich das Bild, sobald die Ruisdaelschen Seenlandschaften in den Fokus rücken.¹⁹ Zwar lässt sich festhalten, dass Hoffmann barocke Kunstvorstellungen, in denen Landschaften in erster Linie

18 Es bleibt unklar, ob es sich hierbei um Jacob van Ruisdael (1629–1682), seinen Onkel Salomon van Ruysdael (ca. 1602–1670) oder Schüler Ruisdaels handeln soll. Zur Konfusion über die Signatur „Ruisdael“, die erst Ende des 19. Jahrhunderts geklärt wurde, vgl. Cornelis Hofstede de Groot: *A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch Painters of the Seventeenth Century*. Übers. v. Edward G. Hawke. London 1912, S. 4.

19 Zum ‚Ruisdael revival‘ um 1800, an dem neben Caspar David Friedrich auch Johann Wolfgang Goethe (vgl. sein Essay „Ruydael als Dichter“ von 1813) teilhatte, vgl. Linda Siegel: *Caspar David Friedrich and the Age of German Romanticism*. Wellesley 1978. Hoffmann war mit Ruisdaels Gemälden aus Dresden bekannt, vgl. E.T.A. Hoffmann: *Der Sandmann. Textkritik, Edition, Kommentar*. Hrsg. von Ulrich Hohoff. Berlin, New York 1988, S. 258.

als unbedeutende Hintergrundflächen firmieren, vor denen sich biblische Dramen und göttliche Bedeutungen entfalten können, mit der holländischen Landschaftsmalerei kontrastiert, in denen Landschaften selbst zu Protagonisten werden. Wie mit Blick auf die gemalten Seen von Jacob van Ruisdael (ca. 1629–1682) gezeigt werden kann, argumentiert Hoffmann allerdings nicht zugunsten einer Landschaftsmalerei, die Idee gegen Empirie, Idealisierung gegen Naturalisierung in Stellung bringt. Vielmehr führt er mit dem malenden „Fantast“ den Vertreter eines Kunstmodells ein, das der romantischen (und nicht der holländischen) Landschaftsmalerei verpflichtet ist: Idealität und Realität, die Idee der empirisch unverfügbaren autarken Natur (*natura naturans*) und die physisch realisierte, so vergängliche wie greifbare Produktnatur (*natura naturata*) erscheinen dabei interdependent. Denn Ruisdaels Wasserbilder, die Hoffmann in Dresden sehen konnte, stellen Meer, Sumpf und Seenlandschaften in der Tat ins Zentrum der Bildkomposition.²⁰ „[W]olkenlose[] Himmel“ von „reinem Azur“ sowie „Wald- und Blumenflur“, die laut dem Fantasten auf der gemalten Wasseroberfläche reflektiert werden, sucht man in Ruisdaels Wasser- und Wald-Stücken allerdings vergeblich.

Tatsächlich ist Ruisdael dafür bekannt, in seinen Landschaftsbildern *nie* auf Wolken verzichtet zu haben, um Sonnenstrahlen und Schattenwürfe gezielt einsetzen zu können.²¹ Am Himmel seiner See- und Waldstücke platzierte er spektakuläre Wolkenformationen;²² Waldflächen werden in seinen gemalten Wasserspiegeln zwar gedoppelt,²³ ein „Blumenflur“ findet sich allerdings – wenn man so will – überhaupt nur in Bezug auf die Seerosen, die z.B. die Wasseroberfläche in *Eichen an einem See*²⁴ oder in *A Pool Surrounded by Trees*²⁵ überziehen. Einen See, der „der reichen Landschaft ganzes buntes, heitres Leben spiegelt“, gibt es bei Ruisdael nur bedingt,²⁶ häufig sind seine See- und Sumpflandschaften, inklusive der Wasserflächen, eher düster; seine Meere werden vom Sturm aufgeraut.²⁷

20 Vgl. z.B. Jacob van Ruisdael: *Pond at the Edge of a Wood* (Seymour Slive: *Jacob van Ruisdael: A Complete Catalogue of His Paintings, Drawings, and Etchings*. London 2001, S. 280); Jacob van Ruisdael: *Wooded Landscape with a Pond* (Slive: *Jacob van Ruisdael*, S. 280 f.); Jacob van Ruisdael: *Pool Surrounded by Trees, and Two Sportsmen Coursing a Hare* (ebd., S. 287).

21 Vgl. Groot: *Catalogue Raisonné*, S. 3: „Ruisdael never painted a hot day. He always has the sky covered with clouds, through which the sun's rays penetrate here and there, producing a definite beam of sunshine, and an effect of light and shade such as may be noticed in the work of a painter of interiors where the sunlight enters the room through a little window. The sun, as a rule, is high in the sky. Ruisdael rendered no special effects of sunrise or sunset, or of approaching darkness.“

22 Vgl. z.B. *Wood at the Edge of a River* (Slive: *Jacob van Ruisdael*, S. 307).

23 Vgl. u.a. *Marsh in a Forest* (ca. 1665). In: Ebd., S. 311.

24 Jacob von Ruisdael: *Eichen an einem See mit Wasserrosen* (ca. 1670). In: Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Inventar-Nr. 885G, https://www.bildindex.de/document/obj02552643?medium=gg3353_071 (30.09.2023).

25 Jacob van Ruisdael: *A Pool Surrounded by Trees [...]* (ca. 1665). In: National Gallery London, Inventar-Nr. NG854, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jacob-van-ruisdael-a-pool-surrounded-by-trees> (01.06.2023).

26 Ausnahmen bilden Bilder wie *A Forest Scene with Water* (ca. 1653). In: Groot: *Catalogue Raisonné*, S. 142, in denen Hirten und ihre Tiere die Landschaften durchschreiten, sowie Genregemälde wie *Die Jagd* (ca. 1665/1670). In: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inventar-Nr. 1492, <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/401719> (01.10.2023); s. dazu auch Slive: *Jacob van Ruisdael*; S. 269.

27 Vgl. Hofstede de Groot: *Catalogue Raisonné*, S. 3: „Ruisdael's seas are always rough, and viewed under a dark and stormy sky. Time has darkened them, thus increasing the gloomy effect. A few little vessels struggling against the elements introduce a dramatic element into the compositions.“

Offenkundig besitzt der Fantast eine verzerrte Erinnerung, genauer: ein idealisiertes Bild, von Ruisdaels (Wald-)See-Szenen. Laut seiner Auffassung sind Ruisdaels Himmel azurblau und „wolkenlos“²⁸: Indem er Ruisdaels Gemälde idealisiert, setzt er ein Verfahren fort, das bei Ruisdael bereits angelegt war. Denn für Ruisdael bedeutete ‚nach der Natur‘ („truth [sic] to nature“, wie H. de Groot über den Maler schreibt) – gewissermaßen präromantisch – immer auch den Einsatz der eigenen Phantasie („imagination“).²⁸ Über Ruisdael hinausgehend, der beispielsweise die Proportionen seiner Landschaften modifizierte, um deutlich ausgeprägtere Konturen und möglichst stimmungsvolle, erhabene Effekte zu kreieren,²⁹ schöpft der Fantast – seinem Namen getreu – nicht nur aus dem, was er sieht, sondern auch aus dem, was er schaut, d.h., was seine Phantasie der empirischen Anschauung hinzufügt.³⁰ Im Zuge einer ‚Bereinigung‘ der wolkenverhangenen Himmel und spiegelnden Seeflächen von Ruisdael, an die ihn Claras Augen erinnern, schreibt er sich imaginativ gleichzeitig auch eigenmächtig in das ‚Kunstwerk‘ ein, in dem er sich selbst bespiegelt.³¹ In der schöpferischen Natur, die sich dem bloßen Auge entzieht und für die der Künstler nur idealiter ein Abbild bzw. einen Ausdruck erfinden kann, findet der Fantast einen Spiegel seiner selbst. Was mit der Referenz des ‚Fantasten‘ auf Ruisdaels Seen also deutlich wird, ist zweierlei. Zum einen verhandelt Hoffmann hier das Paradigma ‚nach der Natur‘ im Spannungsfeld von Idealismus und Naturalismus in der romantischen Landschaftsmalerei. Zum anderen beleuchtet er das Verhältnis zwischen Kunst und Natur bzw. zwischen einer aus sich selbst schöpfenden Form der Kunst, die der selbstschaffenden Natur nacheifert. Hoffmanns Fantast gibt sich somit als Repräsentant der romantischen Landschaftskunst zu erkennen. Wie Werner Busch herausgearbeitet hat, ist die Verknüpfung von Mimesis bzw. ‚Naturtreue‘ einerseits und Transzendierung bzw. Idealisierung der geschauten Umwelt andererseits für die romantische Landschaftsmalerei in Europa konstitutiv. Ganz unterschiedliche Künstler – von Caspar David Friedrich über John Constable und William Turner bis hin zu Christoffer Wilhelm Eckersberg – eint ein „Romantic paradigm of opening-up and deliberately sustaining the tension between ideal and reality“.³² Hoffmann arbeitet sich mit seinen erzählten

28 Ebd.: „In truth, Ruisdael’s art consists of that combination of truth [sic] to nature and of imagination which has made him the greatest landscape-painter of Holland, and has caused his pictures to rank, at all times, among the most admired treasures of this art.“ Vgl. in diesem Sinne auch die Beschreibung des Rijksmuseums, in der man festhält, dass Ruisdaels Kompositionen oft „more imposing than reality“ seien (<https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio/artists/jacob-isaacksz-van-ruisdael> [01.06.2023]).

29 Vgl. Groot: *Catalogue Raisonné*, S. 2. Hofstede de Groot vertritt die Auffassung, dass diese Übertreibung bzw. Idealisierung zeitgenössisch typisch war und u.a. dem Bedürfnis geschuldet sei, „to increase the romantic charm of his subjects for the benefit of the admirers of his pictures who themselves lived in a flat country, and partly, too, from his liking for the very popular northern landscapes by Allaert van Everdingen“ (ebd.). Dass diese Erklärung nicht umfassend zufriedenstellend ist, liegt auf der Hand.

30 Interferenzen zum serapiontischen Prinzip, die hier beobachtet werden können, scheinen mir evident.

31 Damit weicht der Fantast von Goethes Deutung von Ruisdaels dichterischer Malkunst ab. Goethe betrachtet Ruisdael als Symbolkünstler, dessen gemalte (Kultur-)Landschaften (Ruine und Wasserfall; Kloster; Friedhof), „den innern Sinn aufruf[en], das Andenken anreg[en], und zuletzt einen Begriff ausspr[echen], ohne sich darin aufzulösen oder zu verkühlen.“ (Johann Wolfgang Goethe: *Ruysdal als Dichter* [1813/16]. In: Ders.: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Hrsg. von Karl Eibl/Dieter Borchmeyer u.a. Frankfurt/M. 1987–2013, 1. Abteilung, Bd. 19: *Ästhetische Schriften 1806–1815*. Hrsg. von Friedmar Apel. Frankfurt/M. 1998, S. 632–636, hier S. 632).

32 Werner Busch: Romantische Landschaftsmalerei. Zum unterschiedlichen Verständnis des Romantischen in nordeuropäischen Ländern. In: *Die Romantik im Norden: Von Friedrich bis Turner*. Hrsg. von Ders./David Jackson/Jenny David. Groningen 2017, S. 7–21, hier S. 21.

Landschaften und seinen Textbezügen zur Landschaftsmalerei an genau diesem Paradigma ab und setzt es zu anderen Formen und Graden der landschaftlichen Idealisierung in ein Verhältnis: Rückte der italienische Barock die Landschaft in den Hintergrund, um biblische Szenen ins Zentrum der Bildkomposition zu stellen, richtete der holländische Barock den Blick auf ‚ganze Landschaften‘ in großflächigen Formaten, die hier gleichzeitig nach ästhetischen Kriterien idealisiert wurden. Die romantische Landschaftskunst kommt mit dem Fantasten ins Spiel: Der romantische Künstler malt ‚nach der Natur‘, der er – dem Absoluten und dem Göttlichen ähnlich – eine Agentialität zuschreibt, die sich der Repräsentation entzieht und nur approximativ, im Verfahren der Idealisierung, zur Anschauung gebracht werden kann. Als autonomer Schöpfer spiegelt sich der Künstler in der autonomen Natur und idealisiert sie daher weniger nach theologischen Kriterien (wie der italienische Barock) oder nach ästhetischen Merkmalen (wie der holländischer Barock), sondern nach erkenntnistheoretisch-naturphilosophischen Kriterien. Wenn Geist und Natur identisch sind bzw., wie Schelling schreibt, die Natur „der sichtbare Geist, der Geist die unsichtbare Natur“³³ sein soll, erscheinen Verfahren der Idealisierung von Landschaften als Annäherungen an den Geist bzw. an die schaffende, „unsichtbare Natur“, der im Zuge der Idealisierung eine zeichenhafte Entsprechung gegeben wird.³⁴

IV. Sehen versus Schauen ‚nach der Natur‘

Zwischen barocker Allegorie (Batoni), die Landschaften zum Verschwinden bringt, und einem niederländischen Naturalismus (Ruisdael), der (Wald-)Seenlandschaften nach ästhetischen Gesichtspunkten komponiert und re-proportioniert,³⁵ steht bei Hoffmann die klassizistische Landschaftsmalerei, namentlich: die italienisch-antikisierenden Ideallandschaften eines Jakob Philipp Hackert (1737–1807). Dass Hoffmann in *Die Jesuiterkirche in G.* im Rekurs auf Hackert einen „klassizistische[n] Nachahmungsbegriff“ gegen „frühromantische Kunstfrömmigkeit“ in Stellung bringt, ist hinreichend bekannt.³⁶ Weniger prominent wurde in der Forschung diskutiert, dass sich Hoffmann auch noch Jahre später, in den *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, mit Hackerts mimetischer Prospektmalerei, mit Fragen der Naturnachahmung und damit zusammenhängend mit dem Verhältnis zwischen erzählten und gemalten Landschaften auseinandersetzt.

33 Friedrich Wilhelm Schelling: Ideen zu einer Philosophie der Natur [1797]. In: Ders.: *Historisch-Kritische Ausgabe*. Hrsg. von Hans Michael Baumgartner/Wilhelm G. Jacobs/Hermann Krings. Bd. 5. Hrsg. von Manfred Dürner unter Mitwirkung von Walter Schieche. Stuttgart 1994, S. 107.

34 Vgl. in diesem Sinne auch Nina Amstutz: *Caspar David Friedrich: Nature and the Self*. New Haven, London 2020.

35 Dass Goethe Jacob van Ruisdael als besonders hervorragenden (poetischen) Landschaftsmaler betrachtet, verwundert auch angesichts der Idealvorstellungen Goethes hinsichtlich der Landschaftsmalerei nicht. Goethe differenziert zwischen dem Maler von Aussichten auf der einen, und dem „Landschaftsmaler im edelsten Sinne“ auf der anderen Seite. Letzter müsse, „um sein Gedicht darzustellen [...] alle Springfedern der Kunst in Bewegung setz[en]“, um „ein schönes Ganzes zu erzielen“ und auf der Basis des Realen in eine ideale Richtung zu zielen (Goethe [1804], zit. nach Ricarda Schmidt: *Wenn mehrere Künste im Spiel sind. Intermedialität bei E.T.A. Hoffmann*. Göttingen 2006, S. 125).

36 Sabine Schneider: Die Jesuiterkirche in G. In: *E.T.A. Hoffmann-Handbuch*. Hrsg. von Christine Lubkoll/Harald Neumeyer. Stuttgart 2015, S. 56–59, hier S. 57; Schmidt: *Wenn mehrere Künste im Spiel sind*, S. 124 f.

In den *Lebens-Ansichten* wird Hackert als einer derjenigen Vertreter der Landschafts(garten)malerei eingeführt, die sich der Naturnachahmung im Sinne eines Abbildverhältnis verschreiben und gewissermaßen kosmetisch mit ihrem Gegenstand verfahren, um das Sichtbare möglichst ‚naturgetreu‘ wiederzugeben. Mit ironischem Gestus versetzt Kreisler, von Hedwiga bei seinen musikalischen Improvisationen am Klavier gestört und ans Fenster zur Aussicht genötigt, auf die Frage, wie ihm der „Geierstein in der leuchtenden Abendsonne“ gefalle, mit Blick auf den Landschaftspark:

[I]n der Tat, gnädigste Prinzessin, der Park ist herrlich, und ganz besonders ist es mir lieb, daß sämtliche Bäume grünes Laub tragen, welches ich überhaupt an allen Bäumen, Sträuchern und Gräsern sehr bewundere und verehere, und jeden Frühling dem Allmächtigen danke, daß es wieder grün worden, und nicht rot, welches in jeder Landschaft zu tadeln, und bei den besten Landschaftern, wie z.B. Claude Lorrain oder Berghem, ja selbst bei Hackert, der bloß seine Wiesengründe was wenigens pudert, nirgends zu finden.³⁷

Hackert, 1807 in Florenz verstorben, war Ende des 18. Jahrhunderts gewissermaßen das, was Claude Lorrain (1600–1682) für die französische und Nicolaes Berchem (1620–1683) für die niederländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts bedeuteten.³⁸ Seine häufig italienischen Lokalitäten nachempfundenen „Landschaften nach der Natur“³⁹ galten dem Maler Johann Heinrich Meyer, der eine „Würdigung“ des verstorbenen Kollegen in Goethes *Biographischer Skizze*⁴⁰ von Hackert drucken ließ, als lobenswerte „Prospect“-Malerei, die bukolisch-pastorale Szenen einer immergrünen, immer-sommerlich leuchtenden Landschaft serialisiert und mit dem Lokalkolorit der jeweiligen Umgebung sowie entsprechenden Menschen- und Tierfiguren (aus-)„staffiert“.⁴¹ „Erfindung“⁴² bzw. „Erfindungsgabe“,⁴³ so Meyer, gehe einem Prospektkünstler wie Hackert, der die Landschaft mit seinen Aussichtsgemälden buchstäblich auf Distanz hält,⁴⁴ allerdings gänzlich ab.

Wurde in der *Jesuitenkirche* – Hackerts *Ueber Landschaftsmalerei* in Goethes *Biographischer Skizze* zitierend – das „Dunstige“ und „Duftige“ der Hackertschen

37 E.T.A. Hoffmann: *Lebens-Ansichten des Katers Murr*. In: Ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Hartmut Steinecke/Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen u.a. Frankfurt/M. 1985–2004, Bd. 5: *Lebens-Ansichten des Katers Murr. Werke 1820–1821*. Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt/M. 1992, S. 9–458. Im Folgenden wird dieser Band mit der Sigle ‚H 5‘ und entsprechenden Seitenzahlen im Fließtext referenziert.

38 Dass Hoffmann sich mit dieser Zusammenstellung auch an A.W. Schlegels Aufsatz *Die Gemähde* (1799) abarbeitet, in dem Hackert und Lorrain (sowie Ruisdael) prominent diskutiert werden, erwähne ich hier nur am Rande.

39 Nibert Miller: „Die Regeln des großen Stils aus der schönen Natur“ (1997), zitiert nach Friedmar Apel: Hackerts entlaufener Schüler. Die Unsichtbarkeit des Kunstwerks bei E.T.A. Hoffmann. In: *Begrenzte Natur und Unendlichkeit der Idee. Literatur und Bildende Kunst in Klassizismus und Romantik*. Hrsg. von Jutta Müller-Tamm/Comelia Ortlieb. Würzburg 2004, S. 283–294, hier S. 286. Apel fokussiert – ebenso wie Sabine Schneider – auf Hoffmanns konkrete Auseinandersetzung mit und Literarisierung von Hackert in *Die Jesuitenkirche in G*. Ich möchte diese Perspektive erweitern.

40 Johann Wolfgang Goethe: *Philipp Hackert. Biographische Skizze, meist nach dessen eigenen Aufsätzen entworfen* (1811). In: Ders.: *Ästhetische Schriften*, S. 411–599.

41 Johann Heinrich Meyer: Hackert's Kunstcharakter und Würdigung seiner Werke. In: Goethe: *Philipp Hackert*, S. 572–577, hier S. 576.

42 Ebd., S. 573 (Herv. im Original).

43 Ebd., S. 576.

44 Vgl. Johann Christoph Adelung: Prospect. In: Ders.: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart* [...]. Bd. 3. Zweyte vermehrte, und verbesserte Ausgabe. Leipzig 1798, S. 848 f., hier 849: „Was man in einiger Ferne erblickt, und die Aussicht in die Ferne; die Aussicht Besonders ein Theil der Erdfläche, so wie er sich dem Auge in der Entfernung darstellt; die Ansicht. Daher der Prospect-Mahler, welcher vornehmlich solche Prospective mahlt.“

Landschaften der Lächerlichkeit preis und einer umfassenden Kritik der Nachahmungsästhetik anheim gegeben,⁴⁵ so schließt Kreisler ebenfalls an Goethes *Skizze* an, wenn er Hackert mit Claude Lorrain und Nicolaes van Berchem in eine Reihe stellt.⁴⁶ Kreisler verhöhnt Hackert allerdings nicht allein als Kopist von Lorrain und Berchem, sondern vielmehr auch die Ästhetik der Kopie, die er in Hackerts, Lorrains und Berchems Landschaftsmalerei zu beobachten scheint. Diese superlativischen (hier wohl deutlich ironisch zu verstehenden) „besten Landschaft[er]“ verpflichten sich laut Kreisler einer Nachahmungsmaxime, die zum einen Abbildqualität und vermeintliche Objektivität des Gesehenen über subjektiv Geschautes stellt und für die zum anderen die dynamische, geistig-schaffende Natur kein Vorbild, keine Analogie zum autonomen Künstler bildet. Die Natur bzw. Landschaft wird im Zuge eines solchen mimetischen Verfahrens vielmehr zum ästhetischen Objekt, zum toten, kosmetisch behandelten („gepuderten“) Gegenstand der Anschauung. Hackerts Prospektmalerei, die den Abstand zwischen Betrachtung/Künstler und Betrachtetem/Landschaft einfordert,⁴⁷ so ließe sich zuspitzen, verdinglicht die Landschaft und macht sie zur austauschbaren ‚Werbefläche‘ für eine klassizistische Nachahmungsästhetik einerseits, für konsumierbare italienische Landschaften und exemplarische Landschaftsgärten andererseits. Hackerts Landschaften erhalten damit Ordnungs- und Modellcharakter⁴⁸ für eine spezifische Auffassung von Abbildungsverhältnissen, in denen das betrachtende Subjekt und die betrachtete Landschaft voneinander geschieden werden und in denen subjektive Sichtweisen auf bzw. Vermengungsprozesse zwischen Mensch und Natur/Landschaft vermieden werden sollen. Individuelle, prozessgeleitete Eindrücke einer gleichfalls dynamischen Landschaft, in der das Laub der Bäume oder die Gräser (wie sodann im Impressionismus) rot statt grün erscheinen, sind für eine Ästhetik, die „idealischen Styl“ immer am Maßstab einer naturalistischen Norm, einer „Wahrheit der Natur“⁴⁹ bemisst, nicht tolerierbar. Kreislers sarkastischer Kommentar auf Hackerts kopistische Landschaftsmalerei „nach der Natur“⁵⁰ betont, dass die klassizistische Nachahmungsästhetik ‚Natur‘ zu katalog- und schaufensterartigen Landschaften stilisiert und ent-individualisiert. Lebendige Natur wird in diesen Gemälden zum unbelebten Gegenstand und rückt damit in die Nähe zur Ästhetik des Stilllebens.⁵¹ Solche Reproduktionen der Natur vermögen die Produktivität der Natur ebenso wenig einzufangen wie die Schöpferkraft des Geistes, die der Natur ebenfalls inhärent ist.

45 Vgl. Schmidt: *Wenn mehrere Künste im Spiel sind*, S. 125, sowie ebd., Anm. 47.

46 Vgl. Goethe: *Philipp Hackert*, S. 415: „Er [Hackert; F.M.] verfertigte hierauf manche fleißige Studien, nicht weniger mit vielem Verdienst ausgeführte Kopien nach *Claude Le Lorrain*, *Swanefeld*, *Moucheron*, *Berghem*, *Asselyn* u.s.w.“ (Herv. im Original).

47 Vgl. dazu u.a. Johann Philipp Hackert: Über Landschaftsmalerei. Theoretische Fragmente <von J. P. Hackert, mit einer Einleitung Goethes>. In: Goethe: *Philipp Hackert*, S. 577–590, hier S. 580 f.

48 Vgl. in diesem Sinne auch Hackerts Einteilung und Anleitung zum Malen von Bäumen, ebd., S. 312 f.

49 Jakob Philipp Hackert: Brief an den Herausgeber. Datiert vom 4. März 1806. In: Goethe: *Philipp Hackert*, S. 594–597, hier S. 596. Hackert betont, dass „mit dem großen idealischen Styl Wahrheit der Natur sowohl in Ton als auch in Formen zu verbinden“ (ebd., S. 595) sei.

50 Hackert: Über Landschaftsmalerei, S. 581.

51 Lebendige Natur und individuelle Lebewesen werden in dieser Nachahmungsästhetik zu leblosen Objekten, so dass sie wie „Stillleben“ erscheinen, umfasst dieses Genre doch „any work that depicts inanimate objects gathered together into a coherent whole“ (Rosemary Lloyd: *Shimmering in a Transformed Light. Writing the Still Life*. New York 2005, S. xiii).

Kreislers Kritik zielt auf eine Landschaftsmalerei, die, erstens, außerstande ist, medial einzufangen, was über den beschränkten menschlichen Visus hinausgeht, und die, zweitens, poetische Visionen und das dichterische Prinzip für die Darstellung von Landschaften ablehnt. Die schöpferische *poiesis* der Natur bekommt in der klassizistischen Nachahmungsästhetik ebenso wenig Raum wie die poetische Vision der Dichtkunst. Eine Malerei, die von der Dichtung inspiriert, genauer: durch Prinzipien der (Er-)Findung und der Phantasie, der rhetorischen Formung und der Selbstreflexion geprägt ist, hat in dieser Malerei keinen Platz. Ein Zusammenspiel zwischen (romantischer) Dichtkunst und Malerei, zwischen erzählten und gemalten Landschaften lehnt eine Hackertsche Nachahmungsästhetik ebenso ab wie eine Beeinflussung der Malerei durch die Dichtkunst. Damit steht Hackerts objektivistische Nachahmungsästhetik im deutlichen Kontrast zu einer romantischen Auffassung der Verflechtung von Literatur und Malerei, wie sie Hoffmann in seinen erzählten Landschaften vorführt.

In der Erzählung *Die Brautwahl* (1818) wird diese intermediale Verschränkung besonders augenfällig und erneut, im Rekurs auf Goethes *Skizze*, von Hackerts Landschaftsästhetik abgegrenzt. Als der Protagonist der Erzählung, Edmund Lehsen, im Berliner Tiergarten beim Zeichnen vom Goldschmied Leonhard überrascht wird, entspinnt sich ein Dialog über das Malen von Gesehenem und Geschautem, von mimetischer Reproduktion und poetischer Vision. Dabei scheint der Text zunächst an Hackerts Biografie und seine frühen Studien zur Landschaftsmalerei anzuknüpfen. Edmund Lehsen, so der Erzähler, male „an einer einsamen Stelle des Tiergartens eine schöne Baumgruppe nach der Natur“.⁵² Am selben Ort, so Goethe, habe Hackert nach der *imitatio* u.a. von Lorrain und Berghem seine ersten eigenen ‚naturgetreuen‘ Landschaftsbilder entworfen. Hackert, schreibt Goethe, habe „viel nach der Natur“ gezeichnet, „wenigstens theilweise, was ihm von schönen Bäumen der Thiergarten bey Berlin und Charlottenburg darboten [*sic*], in einer übrigens für den Landschaftsmaler nicht günstigen Gegend“.⁵³ Im Gegensatz zu Goethes Hackert arbeitet sich Hoffmanns Edmund im Tiergarten aber an ganz anderen ‚naturgetreuen‘ Abbildungen nichtmenschlicher Umwelten ab, wie die Unterhaltung zwischen Edmund und Leonhard zeigt. Mit Leonhard werfen die Leser:innen einen Blick über Edmunds Schulter auf die Zeichnung ‚nach der Natur‘:

[D]as ist ja eine ganz sonderbare Zeichnung, lieber junger Mann, das werden ja am Ende keine Bäume, das wird ja ganz etwas anders. [...] [I]ch meine, aus den dicken Blättern da kuckten allerlei Gestalten heraus im buntesten Wechsel, bald Genien, bald seltsame Tiere, bald Jungfrauen, bald Blumen. Und doch sollte das Ganze wohl nur sich zu jener Baumgruppe uns gegenüber gestalten, durch die die Strahlen der Abendsonne so lieblich funkeln. (H 4, S. 655)

Edmunds ‚naturgetreue‘ Darstellung gibt den organischen Komponenten der Bäume sowie dem Farbspiel der Abendsonne und der damit verknüpften subjektiven Ansicht der Baumgruppe einen ästhetischen Ausdruck. Das Schauspiel der Wahrnehmung ernst nehmend, verdichtet Edmund die Zeichnung zu einem Netzwerk des Lebendigen, einem Zusammenschluss von Empirie und Phantasie, in dem die Grenzen

52 E.T.A. Hoffmann: *Die Brautwahl*. In: Ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Hartmut Steinecke/Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen u.a. Frankfurt/M. 1985–2004, Bd. 4: *Die Serapions-Brüder*. Hrsg. von Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht. Frankfurt/M. 2001, S. 640–722, hier S. 655. Im Folgenden wird der Band mit der Sigle ‚H 4‘ und entsprechenden Seitenzahlen referenziert.

53 Goethe: *Philipp Hackert*, S. 415.

zwischen verschiedenen Spezies ebenso durchlässig werden wie die Wechselwirkung von Licht und Leben. Edmund ist über Leonhards Urteil mehr als erfreut und begreift die Rückmeldung als Selbstbestätigung seiner künstlerischen Intention:

Sie haben entweder einen gar tiefen Sinn, ein durchschauendes Auge für dergleichen, oder ich war in diesen Augenblicken glücklicher im Darstellen meiner innersten Empfindung, als jemals. Ist es Ihnen nicht auch so, wenn Sie sich in der Natur ganz Ihrem sehnsüchtigen Gefühl überlassen, als schauten durch die Bäume, durch das Gebüsch, allerlei wunderbare Gestalten Sie mit holden Augen an? – Das war es, was ich in dieser Zeichnung recht versinnlichen wollte, und ich merke, es ist mir gelungen. (H 4, S. 655)

Edmunds Maxime „in der Natur“ ‚nach der Natur‘ zu malen, bemisst sich nicht an einer Prospekt-Ästhetik, in der die Kopie des empirisch Erfassbaren und damit die leblose Produktnatur im Zentrum steht, sondern spielt einer „transempirisch[en]“⁵⁴ Ästhetik zu, die Reales und Ideales ebenso aufeinander bezieht, wie sie das Zusammenspiel zwischen der *poiesis* der Natur und dem poetischen Sinn des Künstlers ‚für die Natur‘ beleuchtet. Das Wunderbare (Ideale) zeigt sich nicht auf den ersten, und vor allem nicht auf den bloß an der Produktnatur orientierten Blick. Erst die sinnliche, poetische Annäherung an die schaffende Prozessnatur, die ihrerseits als lebendig wahrgenommen wird (und nicht erst verlebendigt werden muss), öffnet den Blick für das Schauspiel des Wunderbaren. Während Hackert im Tiergarten Bäume (und – gewissermaßen unterscheidungslos – Venusstatuen)⁵⁵ ‚nach der Natur‘ sowie nach herbarischem Blatt-Modell⁵⁶ zeichnet und allein nach wirkungsästhetischen Kriterien mit ‚Dunst‘ und ‚Puderquaste‘ idealisiert, plädiert Edmund für eine sinnliche Anschauung der lebendigen Natur – eine Anschauung, in der allerdings nicht, wie Leonhard zunächst vermutet, künstlerische Willkür („anmutige[s] Spiel Ihrer Fantasie“), bloße Etüde, Entspannung oder Zeitvertreib („frei von allem eigentlichen Studium sich Rast geben“; „sich erheitern und erkräftigen“ [H 4, S. 655]) maßgeblich sind. Vielmehr, so Edmund, sei in diesem dichterischen Umgang mit der Natur die ‚wahre Natur‘ der Landschaftskunst und eine poetische Ästhetik der Natur zu finden, die dem Ausdruck ‚nach der Natur‘ überhaupt erst gerecht werde:

Keinesweges, mein Herr! erwiderte Edmund, gerade diese Art nach der Natur zu zeichnen, halte ich für mein bestes, nutzenvollstes Studieren. Aus solchen Studien trag‘ ich das wahrhaft Poetische, Fantastische in die Landschaft. Dichter muß der Landschaftsmaler eben so gut sein, als der Geschichtsmaler, sonst bleibt er ewig ein Stümper. (H 4, S. 655 f.)

Dichtung und Malerei – so Edmunds Credo – müssen sich in der Landschaftsmalerei gegenseitig befruchten. Im Gegensatz zu Hackerts Nachahmungsästhetik, die das Poetisch-Dichterische nicht nur aus der Landschaftsmalerei verbannt, sondern vielmehr in der Natur nur ‚Wahrheit‘ (Real) und nichts Poetisch-Dichterisches (Ideal) sieht, sucht Edmund nach einer poetischen Anschauung, die der *poiesis* der Natur gerecht wird. Edmund poetisiert eine selbst als poetisch-aktiv betrachtete *natura naturans* und affirmiert eine romantische Ästhetik der Landschaftsmalerei, die Ideales im Realen aufscheinen lässt und gleichermaßen die Dichtkunst als Vorbild für poetische Verfahren des Idealisierens in der Bildenden Kunst betrachtet.

⁵⁴ Apel: Hackerts entlaufener Schüler, S. 289.

⁵⁵ Vgl. Goethe: *Skizze*, S. 417.

⁵⁶ Hackert animiert den Landschaftsmaler, die Nachahmung verschiedener Blattformen einzuüben, vgl. Hackert: Über Landschaftsmalerei, S. 581 f.

Friedrich Hackert und Edmund Lehsen, klassizistische und romantische Landschaftsästhetik werden demnach in *Die Brautwahl* diametral zueinander in Stellung gebracht. Hierbei kontrastieren nicht nur die Auffassungen davon, was ‚nach der Natur‘ bedeutet (Real vs. Ideal, Wahrheit/Empirie vs. Vision/Emotion), sondern auch, was ‚Natur‘ bedeutet (statische, tote Produktnatur vs. lebendige Prozessnatur).⁵⁷ Für Edmund (und Hoffmann) ist die Landschaftsmalerei nicht an der Mimesis einer Objektnatur, sondern an der Nachahmung der Prozessnatur interessiert. Nur eine poetische Mimesis kann diese Annäherung vollziehen – eine mediale Annäherung an die Natur, die nicht das oberflächlich Sichtbare, sondern das Unsichtbare (Wunderbare/Individuelle/Sinnliche) in den Blick nimmt und zum Ausgangspunkt der Darstellung macht.

V. Schluss: Kunst nach der Natur

Bedeutung und Probleme eines künstlerischen Schaffens ‚nach der Natur‘ adressiert Hoffmann – ähnlich der dialogischen Struktur in *Die Brautwahl* – auch in seinem letzten Roman prominent. In den *Lebens-Ansichten des Katers Murr* sind es allerdings zwei weibliche Figuren, die gegensätzliche Charakterzüge tragen und auch entsprechend unterschiedliche Sichtweisen zum Verhältnis von Kunst und Natur, Nachahmungsästhetik und poetischer Landschaftskunst verkörpern. Gleich zu Beginn der Kreisler-Biographie konstruiert der Erzähler ein spezifisches Landschaftsparkambiente⁵⁸ und betont dabei das Pittoreske der Gegend: Julius und Hedwigas Weg endet am See, in dem sich der „ferne Geierstein mit seinen malerischen Ruinen abspiegelt[“ (H 5, S. 59). Der Erzähler bereitet hier die Thematisierung von Fragen zur Landschaftsmalerei sorgsam vor – und übergibt den weiblichen Kontrastfiguren das Wort: Während Julia, vom Anblick der Szene affiziert, „aus voller Seele“ bekräftigt, dass sich ihren Augen hier das „[S]chön[e]“ zeige, optiert Hedwiga dafür, von der Umgebung (nämlich von der brennenden „Abendsonne“, die womöglich auch den Verstand und die Einbildung erhitzen könnte) abzurücken; stattdessen solle man in die Fischerhütte ans Fenster treten, weil „drin [...] die Aussicht nach dem Geierstein aus dem mittlern Fenster noch schöner [ist] als hier, da die Gegend dort nicht Panorama, sondern in gruppiertes Ansicht, wahrhaftes Bild erscheint.“ (H 5, S. 59) Hedwigas ideale Landschaft ist eine gerahmte Ansicht der Natur, die einer Hängung in der Gemäldegalerie gleichkommt. Ausschnitthafte, staffierte ‚Gemälde‘ der Natur erscheinen gemäß einer solchen Naturauffassung „noch schöner“, noch „wahrhafte[r]“

57 Ähnlich wie Edmund wird Alexander von Humboldt (exemplarisch auf Ruisdael, Everdingen, Lorrain, Poussin und Annibal Carracci verweisend) argumentieren: „Die Landschaftsmalerei, welche ebenso wenig bloß nachahmend ist, hat ein mehr materielles Substratum, ein mehr irdisches Treiben. Sie bedarf einer großen Masse und durch eine Mannigfaltigkeit unmittelbar sinnlicher Anschauung, welche das Gemüt in sich aufnehmen und durch eigene Kraft befruchtet den Sinnen wie ein freies Kunstwerk wiedergeben soll. [...] Das Großartige, was dieser schöpferischen Geisteskraft die Landschaftsmalerei, als eine mehr oder minder begeisterte Naturdichtung, verdankt [...], ist, wie der mit Phantasie begabte Mensch etwas nicht an den Boden Gefesseltes.“ (Alexander von Humboldt: *Ansichten der Natur*. 3. Aufl. Stuttgart 1849, S. 275 f.)

58 H 5, S. 59: „Wie ein goldner Schleier lag der Schein der sinkenden Sonne ausgebreitet über dem Walde. Kein Blättlein rührte sich. In ahnungsvollem Schweigen harrten Baum und Gebüsch, daß der Abendwind komme und mit ihnen kose. Nur das Getöse des Waldbachs, der über weiße Kiesel fortbrauste, unterbrach die tiefe Stille. Arm in Arm verschlungen schweigend, wandelten die Mädchen fort durch die schmalen Blumengänge, über die Brücken, die über die verschiedenen Schlingungen des Bachs führten, bis sie an das Ende des Parks, an den großen See kamen, in dem sich der ferne Geierstein mit seinen malerischen Ruinen abspiegelte.“

als das Original. Dass Hedwiga hier einem klassizistischen Landschaftsideal nach Hackertschem Ordnungs- und Modellcharakter beipflichtet, das Kopieren und Studieren dem Imaginieren und Idealisieren voranstellt, liegt nahe. Auch ihr Rückzug in den schattigen (Wirtschafts-)Raum der Fischerhütte steht im Zeichen einer Distanzierung von, nicht einer Analogisierung und Korrespondenz mit der Landschaft, die nunmehr am Fenster, hinter Glas betrachtet und nicht als körperlich geteilter Raum erfahrbar wird. Sobald die Frauen in die Hütte eintreten, wünscht sich Hedwiga dann auch, die – wie sie findet – „ungemein pikant[e]“ (H 5, S. 59) Aussicht zu zeichnen. Julia wiederum stellt ein anderes Extrem dar. Selbst wenn sie zeichnen würde – ein Versuch, den die Sängerin im Roman an keiner Stelle unternimmt –, wäre es ihr aufgrund ihrer enthusiastischen Anlage nicht möglich, ‚nach der Natur‘ zu malen, weil sie der Anblick der Landschaft zu stark affiziere. An Zeichnen, das Besonnenheit und Konzentration erfordert, sei unter diesen Umständen gar nicht mehr zu denken:

Ich möchte, sprach Julia, ich möchte dich beinahe um deine Kunstfertigkeit beneiden, Bäume und Gebüsche, Berge, Seen so ganz nach der Natur zeichnen zu können. Aber ich weiß es schon, könnte ich auch so hübsch zeichnen als du, doch wird es mir niemals gelingen, eine Landschaft nach der Natur aufzunehmen, und zwar um desto weniger, je herrlicher der Anblick. Vor lauter Freude und Entzücken des Schauens würd' ich gar nicht zur Arbeit kommen. (H 5, S. 59)

Im Gegensatz zu Hedwiga sieht sich Julia außerstande, ihre lebhaften Eindrücke und individuellen Affekte aus der Bildkomposition auszuschließen und sich der Anfertigung einer Kopie statt des Blicks auf das Original der Landschaft zu widmen. Eine emotionale Distanzierung steht Julia nicht zur Verfügung. Eine Malkunst, die „so ganz nach der Natur“ verfährt, indem sie die detailgetreue Nachbildung einer Landschaft nach den Kriterien der Objektivität und künstlerischen Distanz anstrebt, steht auch dem Naturell einer musikalischen Figur wie Julia fern. Wenngleich sie dem Charakter eines romantischen Künstlers wie Edmund nicht verwandt ist und sie keine eigenen Texte, Bilder und Kompositionen anfertigt – eben nicht zuletzt, weil sie die Balance zwischen Begeisterung und Besonnenheit nicht findet –, wird in ihrer Anlage als Gegenfigur zu Hedwigas mimetischem Nachahmungsideal deutlich, mit welcher Kontinuität Hoffmann in seinen Erzähltexten Fragen zum Spannungsfeld von Nachahmung, poetischer Anschauung und natürlicher Schaffenskraft am Beispiel der Landschaftsmalerei und im Horizont künstlerischer Produktions- und Wirkungsästhetik einspeist.

Die Gegenpole und Schattierungen zwischen klassizistischer Nachahmungskunst und romantischer Landschaftsmalerei werden in Hoffmanns Texten demnach in allen Schaffensperioden auf der diskursiven wie auch auf der figuralen Ebene zum Gegenstand. Leinwand und Text, Malerei und Dichtkunst, gemalte und erzählte Landschaften werden dabei systematisch aufeinander bezogen und hinsichtlich des Verhältnisses von Kunst und Natur befragt. Eine Konstante in Hoffmanns Beschäftigung mit der Frage, welchen Stellenwert und welche Bedeutung ‚nach der Natur‘ für die Kunst besitzt, bildet dabei die Doppelperspektive auf das vermeintliche Gegensatzpaar ‚Natur/Kultur‘. Denn Hoffmanns erzählte Kulturlandschaften (v.a. Gärten und Parks), in denen zahlreiche seiner kunsttheoretischen Dialoge geführt werden, zeigen, dass ‚Natur‘ immer schon kulturell durchformt und ‚Kultur‘ ohne eine Deutung von ‚Natur‘ strenggenommen undenkbar ist.

Karikatur als Kunstgenre und Darstellungstechnik: E.T.A. Hoffmanns zeichnerische und literarische Karikaturen

Abstract

August Wilhelm Schlegel beschreibt die Karikatur in seiner *Kunstlehre* (1884) als „Spiel“, in dem sich die „Unbändigkeit der Phantasie [...] Luft macht“.¹ Die zentrale Dynamik der Karikatur besteht in einem Zusammenspiel von Wiedererkennbarkeit und Fiktionalität, das E.T.A. Hoffmann auf vielfältige Weise fruchtbar macht und das sich je nach Medium unterschiedlich gestaltet. In meinem Beitrag untersuche ich sowohl zeichnerische als auch literarische Karikaturen, wobei ich im Besonderen auf die Texte *Das steinerne Herz* (1817) und *Die Brautwahl* (1819) eingehe. In der medienübergreifenden Analyse wird deutlich, welches Potential ein geschärfter Karikaturbegriff auch für die Textinterpretation haben kann.

Keywords: E.T.A. Hoffmann, Karikatur, Intermedialität, Text-Bild-Kombination, Ekphrasis

„Nachmittags den *Candide* gelesen – die Norm eines guten Romans – der philosophische durchgeführte Satz versteckt sich hinter dem Vorhange voll Carrikaturen.“² Die poetologische Bemerkung, die sich in diesen Zeilen aus Hoffmanns Tagebucheintrag vom 7. Januar 1804 verbirgt, lässt einen vorsichtigen Blick auf die Bedeutung der Karikatur als ästhetisches Mittel zu. In der Häufung bilden Karikaturen eine zeichenhafte Oberfläche, hinter der das Bezeichnete, die philosophische Aussage, nicht unmittelbar sichtbar ist; dennoch steht ihr Vorhandensein außer Frage, und so suggeriert die Metapher, dass dieser „philosophische [...] Satz“ zwar versteckt, aber nicht unauffindbar ist. Die Konzeption von Karikaturen als ‚verbergendes‘ Mittel der Darstellung einer philosophischen Aussage ist von einem inneren Widerspruch geprägt, der als Ausgangspunkt für die in diesem Beitrag entwickelten Überlegungen zur Karikatur bei E.T.A. Hoffmann dient.

Einen Versuch, Hoffmanns Karikaturen in Bild und Erzähltext zu untersuchen, unternimmt bereits Hyun-Sook Lee in ihrer Monografie zur *Bedeutung von Zeichnen und Malerei für die Erzählkunst E.T.A. Hoffmanns*. Ihrer eher knappen Betrachtung der zeichnerischen Karikaturen legt sie in erster Linie August Wilhelm Schlegels Ausführungen zur Karikatur zugrunde, auf die in Abschnitt eins dieses Beitrags noch zurückzukommen sein wird.³ Diese Begriffsbestimmung wird in der Besprechung von literarischen Karikaturen allerdings nicht mehr aufgegriffen, sodass der

-
- 1 August Wilhelm Schlegel: *Die Kunstlehre*. In: *Kritische Schriften und Briefe*. Bd. 2. Hrsg. von Edgar Lohner. Stuttgart 1963, S. 204.
 - 2 E.T.A. Hoffmann: Tagebucheintrag vom 7.1.1804. In: Ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Hartmut Steinecke/Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen u.a. Frankfurt/M. 1985–2004, Bd. 1: *Frühe Prosa. Briefe. Tagebücher. Libretti. Juristische Schrift. Werke 1794–1813*. Hrsg. von Gerhard Allroggen u.a. Frankfurt/M. 2003, S. 341. Im Folgenden wird dieser Band mit der Sigle ‚H 1‘ und entsprechenden Seitenzahlen referenziert.
 - 3 Vgl. Hyun-Sook Lee: *Die Bedeutung von Zeichnen und Malerei für die Erzählkunst E.T.A. Hoffmanns*. Frankfurt/M. 1985 (= Würzburger Hochschulschriften zur neueren deutschen Literaturgeschichte, Bd. 7), S. 28–35.

Zusammenhang zwischen Zeichnungen und Texten Hoffmanns letztlich vage bleibt.⁴ Eine systematische Untersuchung von Hoffmanns Karikaturen steht bislang noch aus. Günter Oesterle kommt in seiner exemplarischen Betrachtung der Texte *Der goldene Topf*, *Das steinerne Herz*, *Prinzessin Brambilla* und *Die Brautwahl* zum Schluss, dass Hoffmann sich „nicht nur mit den ästhetischen und kunsttheoretischen Möglichkeiten der Karikatur, der scherzhaften pointierten Zeichnung, dem das Ideal umkehrenden Verfahren und der stigmatisierenden Funktion aus[kennt], er weiß auch um ihre mediale, reproduktionstechnische und öffentlichkeitswirksame Fähigkeit“.⁵ Infolgedessen plädiert er für eine detailliertere Analyse der Hoffmann'schen Karikaturen.⁶ In jüngster Zeit hat Claudia Liebrand eine Sammlung von Zeichnungen und Karikaturen Hoffmanns herausgegeben;⁷ in Bezug auf die Karikaturen innerhalb des bildkünstlerischen Werks sind die Arbeiten von Elisabeth Langer und Dietmar Ponert hervorzuheben.⁸

Meine Untersuchung von Hoffmanns zeichnerischen und literarischen Karikaturen knüpft an diese Ansätze an; eine vorangestellte Definition von Karikatur als transmediale ästhetische Kategorie soll dabei die Grundlage für einen systematischen Vergleich bieten, der in der anschließenden Analyse anhand exemplarisch ausgewählter Zeichnungen und Erzählungen erfolgt. Vorab kann bereits zwischen drei verschiedenen Formen und Verwendungsweisen der Karikatur unterschieden werden. (1) Die gezeichnete Karikatur als Kunstgenre ist dem Bereich der bildenden Künste zuzuordnen: Die „Evidenz des Dargestellten [ist] dank ikonischer Zeichen gegeben“.⁹ Allerdings enthält sie häufig Schrift und ist in diesem Fall bereits als Text-Bild-Kombination zu betrachten. (2) In der Ekphrasis ist die Karikatur als Element der Handlung Teil des Textes und wird damit allein durch symbolische Zeichen vermittelt. Die Beschreibungen beziehen sich insofern auf ein Abwesendes, als das Bild selbst nicht unmittelbar im Text präsent ist. Nach Irina Rajewsky birgt der intermediale Verweis auf ein altermediales Werk auch eine „systemreferentielle Dimension“;¹⁰ die Beschreibung einer Karikatur beinhaltet auf einer abstrakteren Ebene eine Thematisierung der karikierenden Zeichnung als andere mediale Form der Darstellung. (3) Schließlich stellt sich die Frage nach der sprachlichen Karikatur als Darstellungstechnik im Text: Karikatur wird mit sprachlichen Mitteln erzeugt, ohne dass eine Karikatur als Element der Handlung vorhanden ist.

4 Ebd., S. 204. Lees zentrale These besteht in einer Differenzierung zwischen Figuren mit einem Bezug zur extratextuellen Realität einerseits und Darstellungen von rein fiktiven, missgestalteten Figuren andererseits: Während erstere hauptsächlich im Hinblick auf charakterliche Merkmale karikiert werden, zeichnen sich letztere durch eine „zeichnerisch-malerische Darstellung“ (S. 204) aus. Das Fehlen eines klar definierten Karikaturbegriffs als Grundlage für die medienübergreifende Analyse führt nicht nur zu einem Problem der Abgrenzung gegenüber verwandten Kategorien wie der des Grotesken, sondern schafft auch eine schwierige Ausgangsposition für die Bestimmung von Textpassagen als karikaturistisch.

5 Günter Oesterle: *Arabeske/Groteske/Karikatur*. In: *E.T.A. Hoffmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Christine Lubkoll/Harald Neumeyer. Berlin 2015, S. 339–345, hier S. 344.

6 Vgl. ebd., S. 345.

7 Claudia Liebrand (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann: Zeichnungen und Karikaturen*. Ditzingen 2022.

8 Vgl. Elisabeth Langer: *E.T.A. Hoffmann als Zeichner und Maler*. Dissertation. Graz 1980; Dietmar J. Ponert: *E.T.A. Hoffmann – Das bildkünstlerische Werk. Ein kritisches Gesamtverzeichnis*. Hrsg. von der Staatsbibliothek Bamberg. Bd. 1: Text. Petersberg 2012.

9 Evi Zemanek: *Intermedialität – Interart Studies*. Hrsg. von Evi Zemanek/Alexander Nebrig. Berlin 2012, S. 159–174, hier S. 163.

10 Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*. Tübingen 2002, S. 149–155.

In dieser Kategorisierung deutet sich bereits das Spektrum an unterschiedlichen Anwendungsmöglichkeiten von Karikatur an. Im Folgenden sollen diese näher untersucht werden, wobei sich stets die Frage nach gemeinsamen Merkmalen stellt, die eine medienübergreifende Untersuchung von Werken unter dem Begriff der Karikatur überhaupt erst ermöglichen. Auf dem Prüfstand steht also eine Definition von Karikatur als transmediale Form der Darstellung: Diese soll, nach einer allgemeinen Bestimmung, an Zeichnungen und Texte Hoffmanns herangetragen werden. Ausleitend wird der Mehrwert eines solchen Karikaturbegriffs für die Analyse der Beispiele reflektiert.

I. Die Karikatur als transmediale Form der Darstellung: Definitorische Annäherungen

Im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* definiert Gertrud Rösch die Karikatur als „Darstellung in Bild oder auch Wort, in der Personen oder Vorgänge in deformierend verknäppter, vielfach komischer Art und Weise charakterisiert und so häufig auch kritisiert werden“.¹¹ Die Begriffsbestimmung spricht der Karikatur explizit eine transmediale Qualität zu. In Bezug auf den Bereich der bildenden Kunst präzisiert Rösch zudem, dass Karikaturen häufig „aus Schrift- und Bildelementen kombiniert“,¹² also in sich bereits intermediale Formen sind.

Gegenstand der Darstellung können Personen oder Ereignisse sein; mit Rückbezug auf die Porträt-Kunst, in der die Karikatur ihre Wurzeln hat, formulieren Kunstwissenschaftler:innen daher das Kriterium einer gewissen Ähnlichkeit, die trotz aller Verfremdung beibehalten wird und die eine Wiedererkennbarkeit garantiert.¹³ Wo der Gegenstand nicht erkannt wird und die Referenz auf die dargestellte Realität nicht hergestellt werden kann, so ließe sich hieraus folgern, ist die Karikatur gescheitert.

Ihre Ästhetik zeichnet sich durch eine gezielte Verzerrung der Formen und Proportionen aus. Dies lässt sich auch aus der Etymologie des Begriffs herleiten, der auf das Italienische zurückgeht und dort als Gattungsbegriff ab dem späten 17. Jahrhundert im Bereich der Porträt-Kunst belegt ist; das italienische Verb „caricare“ lässt sich mit „beladen“ oder „übertreiben“ übersetzen.¹⁴ Günter Oesterle beschreibt die „ritratini carichi“ als „Technik der Schnellzeichnung, die mit den Mitteln der Formverknäpfung, -verdichtung und -übertreibung analog zur Idealisierung in scherzhafter Absicht unvollkommene Ansätze der Natur mit den Mitteln der Kunst steigert und vollendet“.¹⁵ Hans-Georg von Arburg spricht von einer der Karikatur eigenen „Disproportionalität“,¹⁶ die in der einseitigen Hervorhebung oder Reduktion einzelner Teile oder in der unverhältnismäßigen Kombination von Elementen, die nicht zusammen gehören, besteht.

11 Gertrud Rösch: Karikatur. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 2. Hrsg. von Harald Fricke. Berlin, New York 2007, S. 233–237, hier S. 233.

12 Ebd., S. 234.

13 Cécile Guinand: *Roman et caricature au XIXe siècle. Poétiques réalistes entre Illusions perdues et Éducation sentimentale*. Genf 2020, S. 24 f.

14 Vgl. Rösch: Karikatur, S. 234; Guinand: *Roman et caricature*, S. 23.

15 Günter Oesterle: Karikatur als Vorschule von Modernität. Überlegungen zu einer Kulturpoetik der Karikatur mit Rücksicht auf Charles Baudelaire. In: *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*. Hrsg. von Silvio Vietta/Dirk Kemper. München 1998, S. 259–86, hier S. 269.

16 Hans-Georg von Arburg: *Kunst-Wissenschaft um 1800. Studien zu Georg Christoph Lichtenbergs Hogarth-Kommentaren*. Göttingen 1998, S. 74.

Wenngleich also eine Wiedererkennbarkeit des Dargestellten gegeben ist, gründet das Ziel der Karikatur nicht in der Nachahmung von Realität. Sie ist vielmehr ein künstlerisches Verfahren, durch das ausgewählte, von der Norm abweichende Aspekte betont und hyperbolisch gesteigert werden. In Bezug auf Baudelaires ästhetische Reflexionen zur Karikatur spricht Oesterle von einer Verbindung „[des] Wirkliche[n] und [des] Phantastische[n]“.¹⁷ Die Dynamik, die aus der Kombination von wiedererkennbarer Referenz auf eine außertextliche Realität und einer antimimetischen Ästhetik entsteht, erinnert an die zu Beginn dieses Beitrags zitierte Metapher Hoffmanns: Sie scheint die Grundlage für das Potential der Karikatur zu bilden, den „philosophische[n] durchgeführte[n] Satz“ (H 1, S 341) zu verbergen und doch auch erkennbar werden zu lassen. Hoffmanns Formulierung suggeriert, dass sie dabei letztlich eine Aussage über die Realität vermittelt und vielleicht sogar, wie Oesterle darlegt, eine enthüllende Wirkung hat.¹⁸ Hier ist an die kritische Beziehung der Karikatur zu ihrem Gegenstand zu denken, die Rösch in der eingangs zitierten Definition hervorhebt und die sie in Verbindung mit einer der Karikatur eigenen Komik setzt. Es erscheint naheliegend, letztere als Effekt der Dynamik von Wiedererkennung und Verzerrung zu betrachten.

In den herangezogenen Begriffsbestimmungen wird deutlich, dass eine Ästhetik der Karikatur auf Übertreibung und Verknappung beruht. Diese Merkmale finden sich bereits in August Wilhelm Schlegels *Kunstlehre* wieder (1884; als erster Teil seiner *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* 1801 in Berlin gehalten):

[Die Karikatur] besteht darin, daß das Abweichende, Bizarre mit Ausschließung alles Übrigen in wenigen, aber starken Zügen aufgefaßt, und so eine Gestalt durchgängig in Mißgestalt verwandelt wird. Charakteristische Exzentrizität ist ihr Wesen, und die Skizze die ihr angemessene Form, weil jede Ausführung die ursprüngliche Keckheit des ersten Auffassens schwächen muß.¹⁹

In Schlegels Auffassung eignet sich die Karikatur gerade durch ihre Fokussierung auf das von der Norm abweichende, die „Verwandlung“ des Schönen in das Hässliche und die Reduziertheit ihrer Darstellung als „Spiel [...]“, worin sich das übermütige Talent von ernsteren Anstrengungen erholt, und für die Unbändigkeit der Phantasie gleichsam [als] unschädliche[r] Ausweg, um ihr Luft zu machen“.²⁰ Die Abgrenzung der Karikatur gegenüber einer ernsten und fordernden Malerei illustriert ihren Status als ästhetisches Randphänomen, den sie nach Oesterle bis zum Einsetzen der Moderne behielt.²¹ Zugleich wird allerdings auch ein Gestaltungsfreiraum offenbar, in dem der Fantasie des Künstlers keine Grenzen gesetzt sind. Wie dieser genutzt werden kann, wird sich in der nun anschließenden Analyse von je zwei Zeichnungen und zwei Erzähltexten Hoffmanns zeigen.

II. Hoffmanns Zeichnungen

II.1. Selbstbildnis: Brustbild mit physiognomischen Erläuterungen (Kategorie 1)

Die erste Zeichnung, die in diesem Beitrag näher untersucht wird, ist ein mit Bleistift gezeichnetes Selbstporträt Hoffmanns aus dem Jahr 1815 (Abb. 1). Volkmar

¹⁷ Oesterle: *Karikatur als Vorschule von Modernität*, S. 265.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 278 f.

¹⁹ Schlegel: *Kunstlehre*, S. 204.

²⁰ Ebd.

²¹ Vgl. Oesterle: *Karikatur als Vorschule von Modernität*, S. 260.

Rummel zieht die Zeichnung in einem Beitrag zu Karikaturen Hoffmanns heran, wobei er anmerkt, dass gerade die Übertreibung von spezifischen körperlichen Merkmalen und Zügen wenig ausgeprägt ist.²² Auch für Lee sind die Grenzen zwischen Porträt und Karikatur fließend.²³

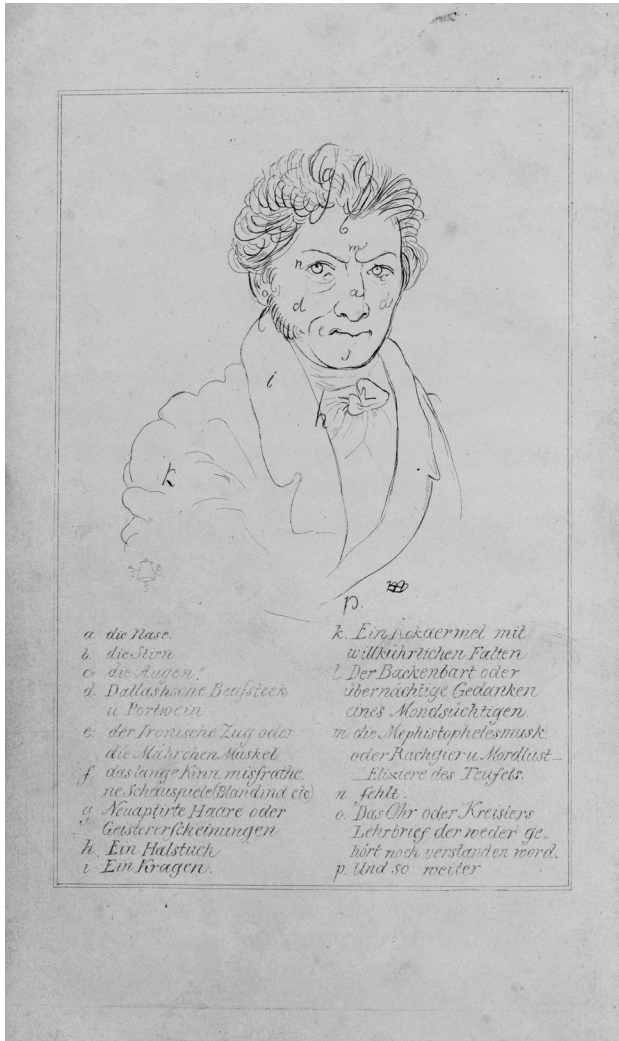


Abb. 1: Selbstbildnis: Brustbild mit physiognomischen Erläuterungen. / Staatsbibliothek Bamberg, Signatur V A 225c. Foto: Gerald Raab.²⁴

²² Vgl. Volkmar Rummel: Karikaturen. In: E.T.A. Hoffmann Portal, https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/leben-und-werk/zeichner/karikaturen/#_ftn1 (03.03.2023).

²³ Lee: *Zeichnen und Malerei*, S. 28.

²⁴ Vgl. auch die Reproduktion im Apparat von E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Hartmut Steinecke/Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Alloggen u.a. Frankfurt/M. 1985–2004,

Wie Stephan Pabst hervorhebt, handelt es sich um eine Text-Bild-Kombination, deren Bedeutung und Wirkung maßgeblich von der Verschränkung beider Medien abhängt.²⁵ Bild und Text stehen in einer nicht auflösenden gegenseitigen Bezüglichkeit, aus der heraus die Karikatur erst entsteht.

Betrachtet man die Zeichnung gesondert vor dem Hintergrund des im ersten Abschnitt dargelegten Karikaturbegriffs, fällt zunächst die skizzenhafte, reduzierte Darstellung auf. Die Hervorhebung einzelner Details vollzieht sich erst durch die Beschriftung in Verbindung mit der Legende unterhalb des Porträts. Die Bezeichnungen, die ausgewählte Bildbereiche wie Körperteile und Teile der Kleidung hervorheben, erscheinen genauso „willkürlich“ wie die Falten auf dem Rockärmel (k). Komik entsteht durch eine Reihe von Diskrepanzen, Spannungen und Widersprüchen zwischen Bild und Legende sowie innerhalb der letzteren.

Erstens unterlaufen tautologische Beschriftungen wie „Nase“, „Stirn“ und „Augen“ das Selbstverständnis physiologischer Studien, indem sie zu einer psychologischen Deutung des Gesichts ansetzen, die dann aber verweigert wird.²⁶ Hervorgehoben wird nicht das Individuelle, von der Norm Abweichende, sondern Merkmale, deren allgemeiner Charakter durch die Verwendung des unbestimmten Artikels teilweise noch verstärkt wird (h, i, k). Die komische Verdopplung dieser Merkmale in Bild und Legende ist als Übertreibung des Gewöhnlichen und Reduzierung auf das Offensichtliche lesbar, durch die der wissenschaftliche Anspruch der Physiognomik Johann Caspar Lavaters, dessen vierbändige *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (1775–1778) bereits zum Zeitpunkt ihres Erscheinens Kritik auf sich zogen,²⁷ karikiert wird. Pabst weist darauf hin, dass Hoffmann in seiner juristischen Berufstätigkeit eine kritische Haltung gegenüber der Physiognomik hatte, die in Gerichtsprozessen zur praktischen Anwendung herangezogen wurde, um psychologische Gutachten zu erstellen. Juristische Berichte Hoffmanns zeigen, dass er die Belastbarkeit solcher Urteile in Zweifel zog und physiognomische Deutungen als spekulativ und willkürlich empfand.²⁸

Physiognomische Theorien werden *zweitens* auch durch unangemessene Zuweisungen und die Abwesenheit von Erklärungen ad absurdum geführt. Die Assoziierung der Wangen mit „Dallastische[m] Beefsteek u. Portwein“ (d) überführt Begriffe aus dem Wortfeld der Kulinarik in die Struktur der physiognomischen Studie. An anderer Stelle führt die Annotation ins Leere (n und p). Wie bei den tautologischen Bezeichnungen wird im Porträt zu einer Deutung angesetzt, die in der Legende verweigert wird. Die Zuschreibung (n) ist dabei mehrdeutig: Einerseits fehlt eine psychologische Erläuterung des entsprechenden Körperteils, andererseits kann das physische Merkmal als abwesend begriffen werden. Über die Frage, um was es sich dabei handelt, kann möglicherweise eine Passage aus Lavaters *Von der Physiognomik* (1772) Aufschluss geben:

Bd. 2/1: *Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814*. Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen/Wulf Segebrecht. Frankfurt/M. 1993, S. 535–536, hier S. 536, Abb. 11. Im Folgenden wird dieser Band mit der Sigle ‚H 2/1‘ und entsprechenden Seitenzahlen referenziert.

25 Vgl. Stephan Pabst: *Fiktionen des inneren Menschen. Die literarische Umwertung der Physiognomik bei Jean Paul und E.T.A. Hoffmann*. Heidelberg 2007, S. 229.

26 Vgl. ebd.

27 Vgl. ebd., S. 21 f.

28 Vgl. ebd., S. 230–232.

welchen Zug oder welche Züge haben unter zwanzig Genies, die ich vor mir sehe, die meisten mit einander gemein? und ich finde zum Exempel dies Aehnliche in dem Stirnbeine, unter den Augenbraunen, oder in der tiefen Eingebogenheit oben am obern Augenliede, so zeichne ich mir diese Beobachtungen besonders aus; halte sie aber deswegen noch lange nicht für absolute und in jedem Falle entscheidende Merkmale eines vorzüglichen Verstandes. Ich gehe nun wieder zu den Menschen. Ich wende meine Beobachtung an; ich finde sehr viele Verständige, die dieses Merkmal nicht haben; und schließe also, daß das nicht das einzige Merkmal des Verstandes ist. Ich bemerke, zweytens, daß beynahe alle, die dieses Merkmal haben, verständig sind; daraus schließe ich, daß es, wenn gleich nicht das einzige, dennoch ein sehr gemeines und ziemlich zuverlässiges Merkmal des Verstandes sey. Ich finde drittens einen Thoren, der eben dieses Merkmal, aber auch zugleich Merkmale der Thorheit hat und schließe also: dieses Merkmal ist nicht das einzige, aber dennoch ein gemeines ziemlich zuverlässiges Merkmal des Verstandes, wenn keine entgegenstehende oder offenbar widersprechende Züge vorhanden sind.²⁹

Trotz der Einschränkungen gilt eine bestimmte Form der Stirn- und Augenpartie als „ziemlich zuverlässiges Merkmal des Verstandes“.³⁰ Liest man den im Zitat beschriebenen Zusammenhang zwischen Stirn, Augenbrauen und Augenlid als Bezugspunkt der Annotierung unter (n), ergibt sich hieraus eine selbstironische Charakterisierung Hoffmanns, die mit der Wahrnehmung seines literarischen Werks und seiner Person als dem Wahnsinn naher, von Geistererscheinungen heimgesuchter Künstler spielt. Diese setzte bereits zu Hoffmanns Lebzeiten ein:³¹ so ist in der Rezension zu den Fantasiestücken in der *Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung*, die im Wesentlichen Goethes Beurteilung folgte, etwa die Rede von einem „durchgängige[n] Mangel an Verstand“.³² Tautologische, unangemessene und abwesende Erläuterungen erzeugen Brüche zwischen Form und Inhalt, Darstellung und Deutung: Die Physiognomik ist als strukturgebendes Prinzip wiedererkennbar, wird jedoch semantisch ausgehöhlt, wodurch sie zum Gegenstand der Karikatur wird. Hoffmann nutzt den Gestaltungsfreiraum der Karikatur darüber hinaus für eine selbstironische Darstellung seiner Künstlerexistenz in der öffentlichen Wahrnehmung.

Eine solche Selbstdarstellung resultiert, *drittens*, aus der Kombination von anatomischen Fantasiebegriffen mit ästhetischen, motivischen und gattungsspezifischen Merkmalen seines literarischen Werks in der Legende (e, m)³³ sowie die Verbindung von Körperteilen mit bestimmten Texten (f, m, o)³⁴ oder allgemeinen Beschreibungen, in denen sich Selbst- und Fremdwahrnehmung, Person und Werk mischen (g, l, m).³⁵

29 Johann Caspar Lavater: *Von der Physiognomik*. Leipzig 1772, S. 66f; <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11252010?page=,1> (06.03.2023).

30 Vgl. auch Lavaters kritische Beurteilung eines Goethe-Profiles: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*. Bd. 3. Leipzig 1777, S. 218; https://www.deutschestextarchiv.de/book/show/lavater_fragment03_1777 (06.03.2023): „In der Stirne bis zur Augenbraune heller, richtiger, schneller Verstand – [...] das Auge hier hat bloß noch im obern Augenliede Spuren des kraftvollen Genius“.

31 Vgl. Ute Klein: *Die produktive Rezeption E.T.A. Hoffmanns in Frankreich*. Frankfurt/M. 2000 (= Kölner Studien zur Literaturwissenschaft, Bd. 12), S. 19, 21.

32 *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung* 12/4, Nr. 232 (Dezember 1815), S. 417–432, hier S. 417.

33 Zur insgesamt positiven Rezeption der Märchen, insbesondere des *Goldenen Topfes*, vgl. den Kommentar in E.T.A. Hoffmann: *Der goldene Topf* [Apparat]. In: H 2/1, S. 746–796, hier S. 761 f.

34 Zur überwiegend negativen Rezeption des Schauspiels *Prinzessin Blandina* (1815) und zu Hoffmanns eigenem negativen Urteil vgl. den Kommentar in E.T.A. Hoffmann: *Kreisleriana* [Kommentar]. In: H 2/1, S. 826 f.

35 Einige schriftliche Zeugnisse, die allerdings erst nach dem Selbstporträt entstanden sind, zeigen eine entsprechende Wahrnehmung der Person Hoffmanns. Ob diese Eindrücke bereits zur Zeit vor und um 1815 verbreitet waren, lässt sich an dieser Stelle leider nicht feststellen. Zu I: In Goethes Übersetzung und Kommentierung des rezensierenden Essays von Sir Walter Scott in *The Foreign Quarterly Review* ist die Rede von den „Verrücktheiten eines Mondsüchtigen“; Johann Wolfgang von Goethe: *The Foreign Quarterly Review*. In: Ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Hrsg. von Karl Richter. Bd. 18.2.

In diesem Zusammenhang wird die Zeichnung als selbstironische Kommentierung einer Verschmelzung von Künstler und Werk lesbar, wie sie in der Öffentlichkeit schon zu Lebzeiten Hoffmanns wahrgenommen wird. In einem Brief an Carl Friedrich Kunz schreibt der nach Erscheinen der *Fantasiestücke in Callot's Manier* (1814/15) bekannt gewordene Autor am 28.9.1814:

Nach dem Diner wurde ich gestern bei ein Tee unt<er> dem Namen eines Doktor Schulz aus Rathenow eingeführt, und erst nachdem viel und gut musiziert, sagte Fouqué: „Der Kapellm<eister> J<ohan- nes> Kr<eisler> befindet sich unter uns – und hier ist er! – ppp Das übrige könn<en> Sie sich denken!“³⁶

Ebenso wie der in der Physiognomik postulierte Zusammenhang zwischen äußerem Erscheinungsbild und Charaktereigenschaften wird die Übereinstimmung zwischen Autor und Werk als willkürliche und reduktive Zu- und Festschreibung entlarvt, die auch ein Missverstehen des literarischen Textes zur Folge hat (o: „Das Ohr oder Kreislers Lehrbrief der weder gehört noch verstanden word.“).

II.2. Hoffmanns Kampf gegen die Bürokratie (Kategorie 1)

Die nachfolgende Federzeichnung (Abb. 2, 1821) ist als Reproduktion in Wilhelm Dorows Sammlung von Faksimiles (1837) erhalten; den Erläuterungen zufolge stammt sie von Hitzig, der Dorow in einem Brief darüber schrieb:

Die zwei Zeichnungen, [...] welche ich Ihnen mittheile, sind auf grobem Akten-Umschlagpapier hingeworfen, und wie unzählige andere dergleichen in den Sitzungen entstanden, wenn gerade gleichgültigen Vorträgen zuzuhören oder vielmehr nicht zuzuhören war; sie wurden dann bei dem Nachhausegehen dem Freunde und Kollegen abseits in die Hand gesteckt.³⁷

Hrsg. von Johannes John u.a. München 1996, S. 94–97, hier S. 95. Ob die Bezeichnung Hoffmanns als „Mondsüchtiger“ vor diesen Text Goethes von 1827 zurückgeht, muss an dieser Stelle offen bleiben. Zu Assoziationen Hoffmanns mit Teufelsfiguren gibt es mehrere Quellen, etwa eine Rezension zu Hitzigs *Aus Hoffmanns Leben und Nachlass* (1823), vermutlich von Rochlitz, vom 15.05.1823: „Der erste Band ist geziert mit H.s gut gestochenem Bildnis, nach seiner eigenen Zeichnung. (Er sagte früher einmal zum Schreiber dieses: [„]Meine Fratze kriegt immer mehr von Göthes *Mephistopheles* [Hervorhebung; LV]. Gut! Wenn sich's nur endlich vervollständigt: so ist's doch 'was!['] Man siehet aus diesem, allerdings geistvollen Kopfe, daß ihm dieser Wunsch ziemlich in Erfüllung gegangen.“ Zitiert nach: Friedrich Schnapp (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann in Aufzeichnungen seiner Freunde und Bekannten*. München 1974, S. 279; Wilhelm Dorow hält um 1844/45 über eine Begegnung mit Hoffmann fest: „er fand in diesem Kreise den Kammergerichtsrath Hoffmann (Bruder Medardus), der einen sehr unheimlichen Eindruck machte, ja wahrhaft gespenstisch auf ihn einwirkte. D.'s Gefühl war so erregt durch diese äußerliche Erscheinung, daß die Augen sofort auf Hoffmanns Füße sich richteten, ob nicht vielleicht der Pferdefuß irgendwo zum Vorschein kommen möchte“ (Schnapp: *E.T.A. Hoffmann*, S. 318); vgl. auch Carl Maria von Webers Brief vom 14.06.1816 (ebd., S. 328).

36 E.T.A. Hoffmann an Carl Friedrich Kunz, 28.09.1814. In: E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Hartmut Steinecke/Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen u.a. Frankfurt/M. 1985–2004, Bd. 6: *Späte Prosa. Briefe. Tagebücher und Aufzeichnungen. Juristische Schriften. Werke 1814–1822*. Hrsg. von Gerhard Allroggen u.a. Frankfurt/M. 2004, S. 47. Im Folgenden wird dieser Band mit der Sigle ‚H 6‘ und entsprechenden Seitenzahlen referenziert. Die Szene wird auch bei Hitzig beschrieben: *Aus Hoffmanns Leben und Nachlass. Herausgegeben von dem Verfasser des Lebens-Abrißes Friedrich Ludwig Zacharias Werners*. Berlin 1823, S. 113 f.

37 Staatsbibliothek zu Berlin – PK. *Facsimile von Handschriften berühmter Männer und Frauen aus der Sammlung des Herausgebers/bekannt gemacht und mit histor. Erl. begleitet von Wilhelm Dorow*. No. 3. Berlin 1837, No. 6. Projekt E.T.A. Hoffmann Digital: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000292C800030000> (14.06.2021).

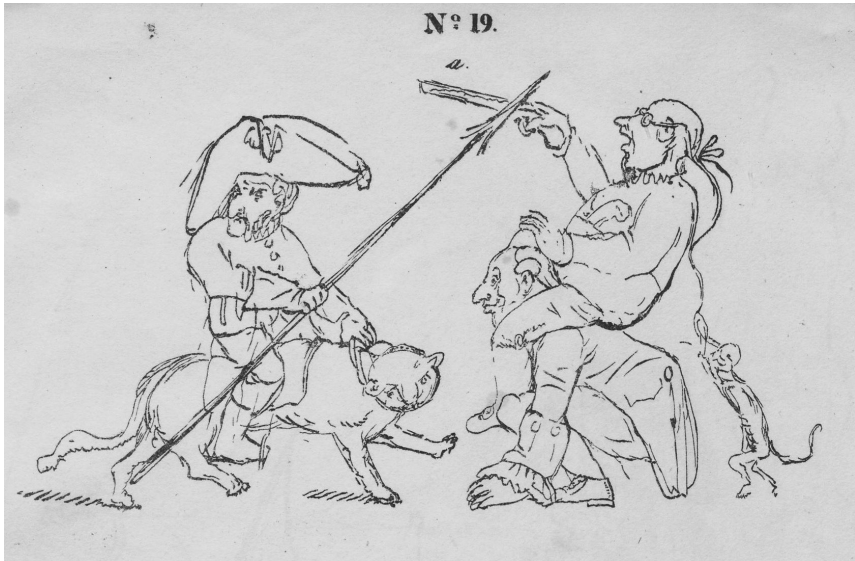


Abb. 2: Hoffmanns Kampf gegen die Bürokratie. Staatsbibliothek zu Berlin – PK. *Facsimile von Handschriften berühmter Männer und Frauen aus der Sammlung des Herausgebers/ bekannt gemacht und mit histor. Erl. begleitet von Wilhelm Dorow. No. 3. Berlin, L. Sachse & Co., 1837, No. 19/Signatur: Hs LS FL 8730.*

Folgt man der Datierung der Zeichnung auf das Jahr 1821,³⁸ lässt sich das Tier auf der linken Seite als Kater Murr lesen; der erste Band der *Lebens-Ansichten* war 1820 erschienen, der zweite Band gerade in Arbeit. Die autotextuelle Referenz erlaubt die Identifizierung der linken Figur mit Hoffmann und gewährleistet so die Wiedererkennbarkeit zumindest einer der Figuren. Nach Piana ist Hoffmann in seiner Ziviluniform zu sehen, im Angriff gegen „zwei personifizierte Vertreter des preußischen Beamtentums“;³⁹ Ponert beschreibt seine Kleidung dagegen als „phantastische Gewandung“.⁴⁰ Günzel und Lee lesen die Zeichnung als Karikatur des reaktionären Polizeirektors Karl Albert von Kamptz, mit dem Hoffmann als Mitglied der vom preußischen König einberufenen „Immediat-Untersuchungskommission zur Ermittlung hochverrätherischer Verbindungen und anderer gefährlicher Umtriebe“ in Konflikt geriet; dabei bleibt offen, welche der beiden Beamtenfiguren von Kamptz darstellen soll.⁴¹

Anders als das zuvor untersuchte Selbstbildnis beinhaltet diese Zeichnung keinen Text. Die deutliche Überzeichnung und verzerrten Proportionen der aufeinander-sitzenden Beamten ebenso wie die reduzierte Darstellungsweise entsprechen den eingangs definierten ästhetischen Merkmalen der Karikatur. Ihr antimimetischer

38 Vgl. Ponert: *Hoffmann*, S. 352; Theo Piana: *E.T.A. Hoffmann als bildender Künstler*. Berlin 1954, S. 99 (Abb. 7); Klaus Günzel: *E.T.A. Hoffmann. Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten*. Berlin 1979, S. 551 (Abb. 32).

39 Vgl. Piana: *Hoffmann*, S. 94. Auch Langer beschreibt Hoffmanns Kleidung als Uniform und bezieht sich dabei auf einen Bericht Hitzigs; vgl. Langer: *Hoffmann*, S. 303.

40 Vgl. Ponert: *Hoffmann*, S. 353.

41 Vgl. Günzel: *Hoffmann*, S. 403; Lee: *Zeichnen und Malerei*, S. 34.

Charakter drückt sich dabei nicht allein in der Übertreibung ausgewählter Elemente der beobachteten Realität, sondern auch in deren Fiktionalisierung im Rahmen einer fantastischen Szene aus, die Hoffmanns Auseinandersetzung mit den preußischen Justizbeamten symbolisiert; der Modus, in dem der Gegenstand der Karikatur zur Darstellung gelangt, ist einer der Uneigentlichkeit und die Figuren sind als exemplarische zu lesen.

Die Dynamik aus Wiedererkennbarkeit, insbesondere der Hoffmann-Figur auf dem Kater Murr, und Fantastik schafft einen Raum voller Gegensätzlichkeiten, die einen komischen Effekt sowie eine kritische Distanzierung erzeugen. Auf der Ebene der Kleidung suggeriert Hoffmanns uniformartige Kleidung eine gewisse Autorität: In der juristischen Verteidigung des Turnvaters Jahn und in den zahlreichen diesbezüglichen Schreiben der Immediat-Kommission an Justizminister Friedrich Leopold von Kirchhausen führt Hoffmann den Kampf gegen „ein ganzes Gewebe heillosen Willkür, frecher Nichtachtung aller Gesetze, persönlicher Animositäten“.⁴² Dazu passt auch die Lanze, die sich als Symbolisierung des Ideals der Ritterlichkeit lesen lässt und die sich mit der Pistole des Beamten kreuzt. Folgt man Ponerts Beschreibung, ergibt sich über die unterschiedliche Bekleidung der Figuren ein Gegensatz zwischen einer veralteten, verstockten und pedantischen Geisteshaltung der Beamten auf der einen und einer innovativen, freien Fantasie auf der anderen Seite. Diese Interpretation wird durch die Reittiere unterstützt; im äußeren Erscheinungsbild der Figuren ist es in erster Linie die aus dem 18. Jahrhundert stammende Tracht der Beamten,⁴³ die in diese Richtung weist. So ist der Zopf als Symbolisierung des 18. Jahrhunderts lesbar, dessen politische und gesellschaftliche Vorstellungen überlebt sind: Der Zopf der Beamtenfigur ist denkbar ausgedünnt.⁴⁴

Der Kater Murr kontrastiert mit dem hockenden Beamten, der Hoffmanns Antagonist als Reittier dient; die groteske Verschmelzung von Mensch und Tier wird durch die an einen Schnabel erinnernde Nase, die Körperhaltung sowie das wie Schwanzfedern herabhängende Ende des Rocks betont. Neben dem Gegensatz zwischen Gesetzesordnung und Willkür drückt die Zeichnung die Diskrepanz zwischen schöpferischer Fantasie und stupider Bürokratie aus. Diese wird noch weiter verschärft, liest man das hinter den Beamten befindliche, auf den Hinterbeinen aufgerichtete Tier als Affen.⁴⁵ In der zweiten Serie der *Kreiseriana* schreibt der dressierte Affe Milo in *Nachricht von einem gebildeten jungen Mann* über seine Sorgen, den Anforderungen der gelehrten Gesellschaft nicht entsprechen zu können. Sein Mentor, der „Professor der Ästhetik“, aber lacht und gibt folgenden Rat:

Sprechen, sprechen, sprechen müssen Sie lernen, alles Übrige findet sich von selbst. Geläufig, gewandt, geschickt sprechen, das ist das ganze Geheimnis. [...] Einige leichte Lektüre kann Ihnen übrigens wohl nützlich sein, und zur Hilfe merken Sie sich einige angenehme Phrasen die überall vorteilhaft eingestreut werden, und gleichsam zum Refrain dienen können.⁴⁶

⁴² Hoffmann an Gottlieb von Hippel, 24.06.1820 (nach: Günzel: *Hoffmann*, S. 405).

⁴³ Vgl. Ponert: *Hoffmann*, S. 352.

⁴⁴ Im Grimmschen Wörterbuch heißt es, „Zopf als Sinnbild des 18. Jahrhunderts bezeichnet a) die veralteten politischen und sozialen Zustände, den Geist des Rationalismus und Absolutismus. er verbindet sich gern mit philister und perrücke [...] weiter bekam es den allgemeineren Sinn von verstockter, unbeweglicher Pedanterie [...]“; <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB#1> (21.03.2023). Hierzu passt auch die Brille, die Langert als „geistige Kurzsichtigkeit“ deutet: Langert: *Hoffmann*, S. 304.

⁴⁵ Auch Ponert liest das Tier als Affen; vgl. Ponert: *Hoffmann*, S. 353.

⁴⁶ Vgl. E.T.A. Hoffmann: *Kreiseriana*. In: H 2/1, S. 423.

Die mit satirischer Schärfe dargestellte Oberflächlichkeit und mangelnde Originalität der höheren Gesellschaftsschichten ist über die Präsenz des Affen den beiden Beamten zuzuordnen. Als Tierfigur, die durch Nachahmung von Vorgefundenem einen kulturellen Bildungsprozess bis hin zu einem gefestigten Selbstverständnis als Künstler durchläuft, kann sie wie der Kater Murr in *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern* als „Medium [der Satire]“⁴⁷ gelesen werden – als ästhetische Form, mit der der Autor die Gesellschaft seiner Zeit in einer umfassenden Art satirisch darstellen kann.⁴⁸

Insofern die Zeichnung in der an den Reittieren ersichtlichen Diskrepanz auch Hoffmanns Doppelexistenz als Kammergerichtsrat und Autor literarischer Texte hervorhebt, illustriert sie einen wachsenden inneren Konflikt, der in mehreren Briefen thematisiert wird. An Ferdinand Dümmler schreibt Hoffmann am 21.03.1820: „[I]ch lege nun gewiß los mit dem zweiten Teil [des *Murr*], zu dem reichlich Kollektaneen längst fertig liegen – Gott helfe mir nur vor den ††† demagogischen Umtrieben!“ (H 6, S. 177).⁴⁹ Wie das Disziplinarverfahren deutlich macht, dem sich Hoffmann als Folge seiner Arbeit am Märchen *Meister Floh* (1822) stellen musste, sind die beiden Lebensbereiche der Justiz und der Kunst keine trennscharf voneinander abgegrenzten Sphären: Die „Knarrpanti-Episode“, in der sich von Kamptz verleumdet sah, wurde zensiert und erst 1906 veröffentlicht. Umgekehrt ist die Verfolgung der Katzburschen im *Kater Murr* als satirische Darstellung jener willkürlichen Polizeimaßnahmen lesbar;⁵⁰ nahm Hoffmann sie dort mit literarischen Mitteln ins Visier, bekämpfte er sie mit juristischen Mitteln in seiner Tätigkeit in der Untersuchungskommission. Die Auseinandersetzung zwischen einem als willkürlich, selbstgerecht und geistlos empfundenen Justizbeamtentum und der Fantasie des Autors, die in der Affäre um *Meister Floh* ihren Höhepunkt erreicht, wird in der überspitzten Darstellung der Karikatur vorweggenommen.

III. Hoffmanns Texte

III.1. *Das steinerne Herz* (Kategorie 2)

Die Schlusserzählung des zweiten Bandes der *Nachtstücke* (1817) hat in der Forschung bislang wenig Beachtung gefunden. Für eine Untersuchung der Karikatur in Hoffmanns Erzählungen ist der Text allerdings von Bedeutung, wie auch Oesterle

47 Hartmut Steinecke: Kommentar. In: E.T.A. Hoffmann: *Lebens-Ansichten des Katers Murr*. In: Ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Hartmut Steinecke/Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen u.a. Frankfurt/M. 1985–2004, Bd. 5: *Lebens-Ansichten des Katers Murr. Werke 1820–1821*. Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt/M. 1992, S. 903–1051, hier S. 983. Im Folgenden wird dieser Band mit der Sigle ‚H 5‘ und entsprechenden Seitenzahlen referenziert.

48 Im *Kater Murr* findet sich im Gespräch zwischen dem auch hier auftretenden Professor der Ästhetik und dem Meister Abraham eine Anspielung auf den Affen Milo: „Möglich, ja sogar leicht mag es sein, daß man einem Kinde, das die Auffassungsgabe, wie sie ungefähr bei den Affen anzutreffen, und ein gutes Gedächtnis besitzt, eine Menge Dinge systematisch eintrichtern kann, die es dann vor den Leuten auskramt.“ (H 5, S. 88)

49 In einem weiteren Brief an Dümmler vom 05.12.1820 heißt es ganz ähnlich: „Am Murr wird *wirklich* gearbeitet, wiewohl zur Zeit leider! langsam, dann aber rascher und rascher, indem ich gänzliche Erlösung von den ††† demagogischen Umtrieben noch in diesem Jahr zuversichtlich hoffe“ (H 6, S. 197 f. Herv. im Original).

50 Vgl. Steinecke: Kommentar. In: H 5, S. 987–989.

hervorhebt: „[In] *Das steinerne Herz* wird eine andersartige Konstellation kontrastierender Weltentwürfe vorgeführt: Der evozierten Welt einer vergangenen, nostalgisch reinszenierten Rokokoarabeske wird die brisante Gewalt einer modernen Karikatur gegenübergestellt.“⁵¹ Innerhalb der eingangs vorgeschlagenen Ausdifferenzierung von Verwendungsweisen der Karikatur entspricht der Text der zweiten Kategorie, indem eine karikierende Darstellung in der Ekphrasis beschrieben wird.

Retrospektiv erzählt eine nicht am Geschehen beteiligte Ich-Figur vom „*Fest der alten Zeit*“⁵², das der Hofrat Reutlinger alle drei Jahre am Tag Mariä Geburt in Erinnerung an seine Jugendzeit veranstaltet und bei dem die Gäste Kostüme aus dem Jahr 1760 tragen. Überraschend erscheint auch sein Neffe Max, der als Kind vom Hofrat verstoßen wurde, weil er mit dem herzförmigen roten Stein gespielt hatte, den Reutlinger in den Boden eines Pavillons in seinem Garten einlassen wollte, um später darunter begraben zu werden; der Hofrat deutete die beobachtete Szene sogleich in einem übertragenen Sinne als unlauteres Spiel mit seinem Herzen (H 3, S. 323). Der junge Max unterbricht die Gesellschaft beim Musizieren, um dem General Rixendorf für seine Rettung zu danken (H 3, S. 331). Was sich zugetragen hat, wird im Anschluss durch den Bericht Willibalds vermittelt, der sich als Erzählfigur auf der intradiegetischen Ebene durch das Festgeschehen bewegt und seinem Begleiter dabei von Episoden aus dem Leben der Gäste berichtet. Willibald, der als „eingefleischte[r] ironische[r] Satan“ (H 3, S. 325) gilt, leistet dabei eine ironische Brechung des dargestellten Gesellschaftslebens. Indem er die Karikatur einschließlich der Umstände, in denen sie zustande kam, schildert, wird auch die Rezeption der Zeichnung durch das Publikum thematisiert – sowohl der Zuhörerschaft Willibalds⁵³ als auch der Straßensjungen innerhalb der metadiegetischen Erzählung, die über die als Aushang veröffentlichte Karikatur lachen. Die narrative Struktur ermöglicht somit die explizite Thematisierung der Wirkung der beschriebenen Zeichnung, die eine doppelte ist. Die Reaktion der Straßensjungen, die „jubelnd die Mützen“ (H 3, S. 335) schwenken, zeigt ihren komischen Effekt; die Tatsache, dass sie dabei den unter der Zeichnung geschriebenen Vers wiederholen, macht deutlich, dass die Komik maßgeblich aus der in Karikaturen häufig zu findenden intermedialen Verschränkung von Bild und Text heraus entsteht. Darüber hinaus verweist die abwehrende Haltung der Damen in Willibalds Publikum, die sich weitere Details zur Zeichnung verbitten, darauf, dass die Karikatur mit den Normen gesellschaftlich akzeptierter Darstellungs- und Umgangsformen bricht; hieraus erwächst auch ihr kritisches Potential, das sich auf der Handlungsebene anhand der Klage gegen den Urheber der Zeichnung, Reutlingers Neffen Max, zeigt.⁵⁴

Max, der als Schreiber arbeitet, hat die Karikatur angefertigt, um den Sohn seines Herrn zu rächen: Dieser war ungeladen zu einer Schneiderhochzeit gegangen und

51 Oesterle: Arabeske/Groteske/Karikatur, S. 341.

52 E.T.A. Hoffmann: *Das steinerne Herz*. In: Ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Hartmut Steinecke/Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen u.a. Frankfurt/M. 1985–2004, Bd. 3: *Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816–1820*. Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt/M. 1985, S. 318–345, hier S. 323 (Hervorhebungen im Original). Im Folgenden wird dieser Band mit der Sigle ‚H 3‘ und entsprechenden Seitenzahlen referenziert.

53 Vgl. Philipp Böttcher: *Das steinerne Herz*. In: Lubkoll/Neumeyer (Hrsg.), *E.T.A. Hoffmann-Handbuch*, S. 68–70, hier S. 70.

54 Vgl. auch Oesterle: Arabeske/Groteske/Karikatur, S. 342.

wurde von den Schneidern die Treppe hinuntergeworfen. In der direkten Rede Willibalds stellt sich die Begebenheit folgendermaßen dar:

Der Schreiber Max [...] setzte sich andern Tages hin, nahm ein großes schönes Blatt Velinpapier, Bleifeder und Tusche, und zeichnete mit der vollendetsten Wahrheit einen großen stattlichen Ziegenbock hin. Die Physiognomie dieses wunderbaren Tiers gab jedem Physiognomen reichlichen Stoff zum Studium. In dem Blick der geistreichen Augen lag etwas Überschwengliches, wiewohl um das Maul und um den Bart herum einige Konvulsionen zitternd zu spielen schienen. Das Ganze zeugte von innerer unaussprechlicher Qual. In der Tat war auch der gute Bock beschäftigt, auf eine sehr natürliche, wiewohl schmerzliche Weise ganz kleine allerliebste, mit Schere und Bügeleisen bewaffnete Scheiderlein zur Welt zu befördern, die in den wunderlichsten Gruppen ihre Lebenstätigkeit bewiesen. Unter dem Bilde stand ein Vers, den ich leider vergessen, doch irr' ich nicht, so hieß die erste Zeile: Ei was hat der Bock – gegessen (H 3, S. 334).

Der Vers, von dem Willibald nur den Anfang rezitiert, bezieht sich erläuternd auf das Bild und dynamisiert es insofern, als es die dargestellte Szene in einen zeitlichen Prozess – nämlich den der Verdauung – einbindet. Die groteske Kombination von Tier- und Menschengestalt bietet die Grundlage für Brüche im Register, die zur Komik der Passage beitragen („Bock“, „Maul“; „geistreiche Augen“, „innere unaussprechliche Qual“ etc.).

Die Wirkung resultiert aus dem hervorgehobenen Kontrast zwischen einer realistischen, wiedererkennbaren Darstellung („mit der vollendetsten Wahrheit“) von Tier und Schneidern einerseits und der fantastischen Szene andererseits. Hierzu passen auch die Beurteilung der Zeichnung durch Rixendorf, der die sauber ausgearbeiteten Details betont (H 3, S. 335), und die Argumentation, mit der die juristische Klage abgewehrt wird: Die Zeichnung sei eine Kopie eines Bildes auf Rixendorfs Tabaksbeutel, die Variationen aber das Ergebnis der „schaffenden Fantasie“ (H 3, S. 336) des Schreibers. Die Abweichungen vom beobachteten Gegenstand werden ausdrücklich als Gestaltungsfreiheit des Künstlers legitimiert. Die Thematisierung der Karikatur in *Das steinerne Herz* ließe sich so als poetologische Reflexion über ihr ästhetisches Potential lesen, das sich durch die konsequente Ausnutzung des zwischen Wiedererkennbarkeit und Abweichung, zwischen Nachahmung und Fiktionalisierung von Realität sich auftuenden Gestaltungsfreiraums auszeichnet.

III.2. *Die Brautwahl* (Kategorie 3)

Abschließend soll eine Erzählung betrachtet werden, in der die Karikatur nicht als Element der Handlung beschrieben, sondern erst im Text und mit sprachlichen Mitteln erzeugt wird (Typ 3 der einleitend etablierten Kategorisierung). *Die Brautwahl* wurde zunächst im *Berlinischen Taschen-Kalender auf das Schalt-Jahr 1820*, dann, in einer leicht abgeänderten Version, im dritten Band der *Serapions-Brüder* publiziert.⁵⁵ Günter Oesterle weist nach, wie im Konflikt zwischen dem Kommissionsrat Voßwinkel und dem jungen Maler Lehsen das Wissen um die Fähigkeit der Karikatur, ihren Gegenstand öffentlichkeitswirksam zu kritisieren und lächerlich zu machen, zum Wendepunkt wird: Als Voßwinkel die Verbindung zwischen seiner Tochter Albertine und Lehsen verhindern will, droht der Goldschmied Leonhard, Lehsens Mentor, mit der Umarbeitung des zuvor angefertigten Porträts des Kommissionsrats zur entstellenden

⁵⁵ Die Veränderungen beinhalten vor allem das Wegfallen der Anspielungen auf Berliner Lokalitäten und Bekanntheiten; vgl. hierzu Wulf Segebrecht: Kommentar. In: H 4, S. 1467.

Karikatur.⁵⁶ Die Bearbeitung besteht, getreu Schlegels Bestimmung der Karikatur als „[V]erwand[ung] eine[r] Gestalt [...] in Mißgestalt“,⁵⁷ in der Hervorhebung und Über-treibung des Hässlichen, hier der jüngst erlittenen Verluste und Niederlagen Voßwin-kels. So fasst Leonhard zusammen: „Alles Lächerliche, alles Alberne, das man von Ihnen erzählt hat und noch erzählt, wird aufgefrischt mit neuen, glänzenden Farben“.⁵⁸ Wenngleich das Porträt des Kommissionsrats, auf das der Goldschmied verweist, ein idealisierendes Gemälde ist und zu Repräsentationszwecken angefertigt wurde, kann die Szene seiner Entstehung dennoch als Karikatur gelesen werden: Diese wird mit den Darstellungsmitteln des literarischen Textes erzeugt.

[Lehsen] bat den Kommissionsrat, sich im Geist in den heitersten, frohsten Moment seines Lebens zu versetzen, etwa wie ihm seine verstorbene Gattin zum erstenmal ihre Liebe versichert, oder wie ihm Al-bertine geboren, oder wie er vielleicht einen verloren geglaubten Freund unvermutet wieder gesehen.–

Halt, rief der Kommissionsrat, halt Herr Lehsen, vor ungefähr drei Monaten erhielt ich den Aviso aus Hamburg, daß ich in der dortigen Lotterie einen bedeutenden Gewinn gemacht. – Mit dem offenen Briefe in der Hand lief ich zu meiner Tochter! – Einen froheren Augenblick habe ich in meinem Leben nicht gehabt; wählen wir also denselben, und damit mir und Ihnen alles besser vor Augen komme, will ich den Brief holen und ihn wie damals offen in der Hand halten.

Edmund mußte den Kommissionsrat wirklich in dieser Stellung malen, auf den offenen Brief aber ganz deutlich und leserlich dessen Inhalt hinschreiben:

Ew. Wohlgeb. habe ich die Ehre zu avertieren u.s.w.

Auf einem kleinen Tisch daneben mußte (so wollt' es der Kommissionsrat) das geöffnete Couvert liegen, so daß man die Aufschrift:

Des Herrn Kommissionsrats, Stadtverordneten und Feuerherrn Melchior Voßwinkel, Wohlgeboren
zu Berlin

deutlich lesen konnte und auch das Postzeichen: Hamburg, durfte Edmund nicht vergessen nach dem Leben zu kopieren. Edmund malte übrigens einen sehr hübschen, freundlichen, stattlich gekleideten Mann, der in der Tat einige entfernte Züge von dem Kommissionsrat im Gesichte trug, so daß jeder, der jenes Brief-Couvert las, unmöglich in der Person irren konnte, welche das Bild vorstellen sollte. (H 4, S. 681 f.)

Die Darstellung des Kommissionsrats wird in dieser Passage mittels narrativer, rhetorischer und typographischer Verfahren zur Karikatur. Gegenstand der hyperbolischen Betonung sind keine körperlichen Eigenheiten Voßwinkels, dessen äußeres Erscheinungsbild im Text kaum beschrieben wird, sondern ein Gegenstand: der Brief aus Hamburg, der die Geldgier als zentrale Eigenschaft der Figur symbolisiert. Die Kombination aus dramatischem und narrativem Modus etabliert einen Gegensatz zwischen Voßwinkel einerseits, der sich durch Betonung, Lautstärke, Syntax und Wortwahl in der direkten Rede selbst charakterisiert, und Lehsen andererseits, dessen Rede indirekt wiedergegeben wird. Die auf diese Weise zurückgenommene Darstellung des Malers sowie Kommentare der nullfokalisierten Erzählstimme rahmen und durchbrechen die direkte Figurenrede, wodurch eine kritische Distanz zum Agieren und Sprechen des Kommissionsrats entsteht. Die Diskrepanz zwischen Voßwinkels emotional aufgeladener Rede – festzumachen an seiner erhobenen Stimme („rief“), der Häufung von Gedankenstrichen, Ausrufen und Exklamativsätzen sowie der Kombination von Steigerung und Negation („einen froheren Augenblick habe ich in meinem Leben

⁵⁶ Vgl. Oesterle: Arabeske/Groteske/Karikatur, S. 344.

⁵⁷ Schlegel: *Kunstlehre*, S. 204.

⁵⁸ E.T.A. Hoffmann: *Die Brautwahl*. In: Ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Hartmut Steinecke/Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen u.a. Frankfurt/M. 1985–2004, Bd. 4: *Die Serapions-Brüder*. Hrsg. von Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht. Frankfurt/M. 2001, S. 640–722, hier S. 703. Im Folgenden wird dieser Band mit der Sigle ‚H 4‘ und entsprechenden Seitenzahlen referenziert.

nicht gehabt“) – und der Erzählstimme, die Lehsens Widerstand deutlich markiert („mußte“; „so wollt' es der Kommissionsrat“; „durfte nicht vergessen“) erzeugt einen komischen Effekt und entlarvt das Lächerliche der Inszenierung.

Die für die Karikatur typische komische Übertreibung negativer Merkmale wird ferner durch eine Diskrepanz zwischen Voßwinkels Rede und ihrem Gegenstand erreicht. Insbesondere vor dem Hintergrund der sich entfaltenden Liebesbeziehung zwischen Lehsen und Albertine wirkt die Emotionalität unangemessen in ihrer Bezogenheit auf den in nüchternen und formaler Amtssprache gehaltenen Brief; letzterer wird in der Passage nicht allein wörtlich zitiert, sondern auch in seiner typographischen Struktur wiedergegeben („zu Berlin“ am rechten Rand der Zeile). Hoffmann nutzt den Bruch, der durch die emotionale Rede als übersteigerte Reaktion auf einen materiellen, kleinlichen und letztlich unbedeutenden Anlass entsteht, bereits im Vorfeld der zitierten Passage zur komischen Charakterisierung des Kommissionsrats. Als Lehsen im Voraus auf eine finanzielle Entlohnung seiner Bemühungen verzichtet, heißt es im Text: „Da drückte ihn der Kommissionsrat stürmisch an die Brust und rief, indem ihm die Tränen vor inniger Rührung in die Augen traten: O Gott im Himmell – gibt es denn auf dieser im Argen liegenden Welt noch solche erhabene uneigennützig Menschenseelen!“ (H 4, S. 680 f.)

Auch die reduzierte Ästhetik, die als Merkmal der Karikatur herausgestellt wurde, findet sich in der Charakterisierung wieder. Die auffällige Aussparung einer äußerlichen Beschreibung kann als strategische Verknappung der Figurendarstellung im Text begriffen werden, durch die das für sie Typische noch deutlicher hervortritt: Der „Kommissionsrat“, wie Voßwinkel auch in der zitierten Passage durchgehend genannt wird, ist in erster Linie durch sein Amt, seinen damit verbundenen gesellschaftlichen und seinen finanziellen Status definiert. Damit wird die Figur zu einem Repräsentanten des geizigen, oberflächlichen und geistlosen Beamten, für den Kunst nur zur Manifestierung seines gesellschaftlichen Status' dient. Wiedererkennbar ist hier keine spezifische Person aus der Lebenswirklichkeit des Autors, wie es bei den Zeichnungen der Fall war, sondern die gehobene Berliner Gesellschaftsschicht, die Hoffmann auch in seinem Tagebuch beschreibt: „Abends bei Manderloeh – sich schändlich gelangweilt“ (H 6, S. 267).⁵⁹

IV. Fazit

Abschließend soll in einem zusammenfassenden Blick auf die untersuchten Beispiele reflektiert werden, inwiefern diese sich mit einem transmedialen Begriff der Karikatur fassen lassen, wie er eingangs definiert wurde. Deutlich geworden ist, dass sie divergierende Ausprägungen desselben darstellen, die grob den drei einleitend differenzierten Kategorien zuordenbar sind: Über alle Unterschiede hinaus teilen sie bestimmte ästhetische Eigenschaften, die zu einem großen Teil in der Begriffsbestimmung herausgearbeitet wurden, die sich teilweise aber auch erst aus der Analyse ergeben haben.

⁵⁹ Dieser Eintrag datiert vom 26.01.1815. Viele der anderen Einträge beklagen auch die langweilige Stimmung solcher Zusammenkünfte.

Erstens ist das zentrale Kriterium der Wiedererkennbarkeit des Dargestellten in allen Beispielen gegeben, die als Karikaturen über sich selbst hinaus entweder auf eine werkemane- nte Realität (II.1, II.2 und III.2) oder auf eine übergeordnete diegetische Ebene (III.1) verweisen. Dieser Bezug kann durch Ähnlichkeit erzeugt werden, die in den Zeichnungen ikonisch manifest ist (II.1) oder durch die intermediale Referenz auf Hoffmanns Werk ent- steht (II.2); im Text kann diese Ähnlichkeit in der Figurenrede oder in Erzählerkommenta- ren explizit gemacht werden (III.1). Über das einzelne Ereignis oder die individuelle Person hinaus ist es häufig eine gesellschaftliche und politische Realität in einem allgemeineren Sinne, die in der Karikatur wiedererkennbar ist; die Willkür im preußischen Justizsystem, die Oberflächlichkeit oberer Gesellschaftsschichten oder die reduktive öffentliche Wahr- nehmung von Autor und Werk. Der Bezug entsteht dann über eine komplexere Interpre- tationsleistung, in der die gesamte Zeichnung, bzw. der Gesamttext miteinbezogen wird, die auf Kontextwissen und literaturwissenschaftliche Methodik zurückgreift.

Aus diesen Überlegungen geht hervor, dass ein solcher wiedererkennbarer Gegen- stand der Karikatur nicht mimetisch dargestellt, sondern durch die ihr eigenen ästhe- tischen Verfahren verfremdet wird. Damit geraten *zweitens* die in der Begriffsbestim- mung als essenziell herausgearbeiteten Kriterien der Übertreibung und Verknappung in den Fokus. Die Darstellungsmittel, mit denen eine solche Ästhetik erzeugt wird, können in Abhängigkeit vom jeweiligen Medium variieren: von den verzerrten Pro- portionen und der angewandten Technik in der Federzeichnung (II.2) über das Zu- sammenspiel von Bild und Text (II.1), die in der Ekphrasis geleistete ausführliche Beschreibung ausgewählter Ausschnitte der Zeichnung (III.1) bis hin zu narrativen, rhetorischen und typographischen Mitteln im Text (III.2).

Wie weit die Darstellung von ihrem referenzierten, wiedererkennbaren Gegenstand abweicht, kann graduell variieren. Insbesondere die Federzeichnung von Hoffmanns Kampf gegen die Bürokratie sowie die Zeichnung des Schreibers Max machen deut- lich, dass die Karikatur *drittens* fantastische Szenen schaffen kann. Ein wiederkeh- rendes Element waren dabei die grotesken Kombinationen von Tier- und Menschen- gestalten. Wie die Analyse gezeigt hat, ist *viertens* die Kombination von Diskrepanzen und Kontrasten ein strukturelles Merkmal von Hoffmanns zeichnerischen und lite- rarischen Karikaturen, aus dem heraus Komik erzeugt wird und das zugleich eine kritische Distanz zum karikierten Gegenstand herstellt.

Die Dynamik aus Wiedererkennbarkeit und antimimetischer Ästhetik, die durch die hier zusammengefassten Mittel und Strukturen der Darstellung entsteht, jene Ver- knüpfung „[des] Wirkliche[n] [mit dem] Phantastische[n]“,⁶⁰ ist grundlegend für den von der Karikatur gebotenen Gestaltungsfreiraum. Sie bietet den Rahmen, in dem mit ästhetischen sowie gesellschaftlichen Normen gebrochen wird, indem das vom Ideal Abweichende gezielt ausgewählt und der wiedererkennbare Gegenstand „in Mißge- stalt verwandelt wird“,⁶¹ sei es durch die Übertreibung jener negativen Eigenschaf- ten oder durch seine oft kontrastreiche Verbindung mit dem Hässlichen.⁶² Wie die

60 Oesterle: Karikatur als Vorschule von Modernität, S. 265.

61 Schlegel: *Kunstlehre*, S. 204.

62 II.1: Negative Aspekte der Person Hoffmanns und seines Werks in der öffentlichen Wahrnehmung; II.2 verzerrte Proportionen, gebückte Haltung, Aufeinandersitzen der Beamten als Symbol für Geistlosigkeit und Willkür; III.1: Verbindung der Schneider mit dem Bock und dessen Ausscheidungsprozess; III.2: die negativen Eigenschaften Voßwinkels.

Reaktion des Publikums in *Das steinerne Herz* zeigt, birgt diese als unangemessen, anstößig empfundene Verbindung die Sprengkraft der Karikatur. Die Fiktionalisierung des Gegenstands erlaubt dabei eine symbolische und exemplifizierende Lesart, nach der die dargestellten Figuren zu Repräsentanten jener Ordnungen werden, die in der Karikatur kritisiert werden. Hat die Analyse von Hoffmanns Zeichnungen und Texten einerseits zu einer weiteren Ergänzung der Merkmale von Karikaturen beigetragen, so lässt sich andererseits festhalten, dass der einleitend definierte Karikaturbegriff eine fruchtbare Grundlage für die Interpretation darstellt: Die Dynamiken und Strukturen, die so in den Fokus rücken, bieten ein solides Gerüst für die Untersuchung ausgewählter Passagen, Figuren und Zeichnungen in einem übergeordneten ästhetischen Zusammenhang und eröffnen eine neue Perspektive auf die Frage nach dem komischen und kritischen Potential von Hoffmanns Werk.

„Jüngling, aus dir hätte viel werden können.“ Künstlerfiguren und Kunsttheorie in E.T.A. Hoffmanns Werk

Abstract

E.T.A. Hoffmann entwirft, so meine zentrale These, eine dreistufige Theorie der Produktion von Kunst, welche erstmals im *Ritter Gluck* erläutert und in der *Jesuitenkirche in G.* erneut herangezogen sowie in anderen Werken Hoffmanns nutzbar gemacht wird, um zu verdeutlichen, wie wahrhafte Kunst entsteht. Die drei Stufen der Theorie, erstens Erwerb grundlegender künstlerischer Fähigkeiten, zweitens träumerischer Spannungszustand (in Anlehnung an das Traumverständnis der romantischen Anthropologie) und drittens künstlerische Erhebung, nehmen dabei indirekt Bezug auf Schellings Ästhetiktheorie, die er im *System des transzendentalen Idealismus* formulierte. Ich verdeutliche, quasi im Sinne eines wissenspoetischen Ansatzes, wie das frühromantische Wissen über Ästhetik sich bei Hoffmann literarisch niederschlägt und gehe abschließend darauf ein, wie dieser sich innerhalb der romantischen Genie-Debatte positioniert.

Keywords: E.T.A. Hoffmann, romantisches Kunstwerk, Schellings Ästhetiktheorie, *Ritter Gluck*, *Die Jesuitenkirche in G.*

I. Einleitung

„Jüngling, aus dir hätte viel werden können.“¹ Dieser Vorwurf, den der alte Maltheser in Hoffmanns Nachtstück *Die Jesuitenkirche in G.* (1817) dem jungen Maler Berthold macht, vereint trotz seiner Kürze zentrale Probleme von Hoffmanns Künstlerdarstellung in sich. Einem Jüngling, also einem typischen romantischen Protagonisten, welcher erst am Anfang seiner Entwicklung steht, wird hier künstlerisches Versagen vorgehalten. Durch den Konjunktiv „hätte“ wird darauf verwiesen, dass das durchaus vorhandene Potential verschenkt worden ist. Die Behauptung des Malthesers führt jedoch zu einem Reflexionsprozess bei Berthold, und es gelingt diesem nach einer Vision in einer Grotte, „Gemälde zu schaffen, die alle Kenner in Erstaunen setzten“ (H 3, S. 134). Sein Erfolg ist aber nicht von Dauer. Als der Erzähler des *Nachtstücks*, der bereits aus den *Fantasiestücken* bekannte reisende Enthusiast, Berthold in der namensgebenden Jesuitenkirche in G. trifft, ist dieser zum „Architekturmaler“ verkommen, während sein Raffael nachempfundenes Meisterwerk zu Beginn der Handlung unvollendet ist.² Der Vorwurf, Berthold habe seine Ehefrau und sein Kind getötet, da

1 E.T.A. Hoffmann: *Die Jesuitenkirche in G.* In: Ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Hartmut Steinecke/Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen u.a. Frankfurt/M. 1985–2004, Bd. 3: *Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816–1820*. Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt/M. 1985, S. 110–140, hier S. 128. Sämtliche Zitate aus diesem Band werden im Folgenden mit der Sigle ‚H 3‘ und entsprechender Seitenzahl nachgewiesen.

2 Bei seiner ersten Begegnung mit Berthold führt der Enthusiast aus: „[I]ch meine, daß Ihr zu etwas besserem taugt, als Kirchenwände mit Marmorsäulen zu bemalen. Architektur-Malerei bleibt doch immer etwas untergeordnetes; der Historien-Maler, der Landschaftler steht unbedingt höher“ (H 3, S. 116). Damit nimmt der Enthusiast aber nur eine von mehreren Positionen innerhalb der Erzählung ein.

diese seinem Kunstschaffen im Wege gestanden hätten, steht im Raum. Am Ende der Erzählung wird es Berthold dennoch gelingen, das Gemälde zu vollenden. Ein Brief, den der Enthusiast etwa ein halbes Jahr später erhält, deutet aber darauf hin, dass dies kein glückliches Ende seiner Künstlerlaufbahn war, denn Berthold scheint nach Abschluss des Gemäldes Selbstmord begangen zu haben (vgl. H 3, S. 140).

Berthold ist nur eine von zahlreichen Künstlerfiguren in E.T.A. Hoffmanns Werk. Deren Band- und Schaffensbreite hat Ricarda Schmidt wie folgt umrissen: „Hoffmann hat Künstler in allen Medien, mit allen Graden von Begabung, in allen Stufen des Gelingens und Scheiterns gestaltet. Die Medien, in denen Hoffmanns Künstler tätig sind, reichen – in hierarchischer Gliederung – von der Zauberkunst über das Kunsthandwerk und Schauspiel zu Literatur, Malerei und Musik“.³ Sowohl zur Kunst als auch zu den Künstlerfiguren in Hoffmanns Werk liegen bereits ergiebige Studien vor.⁴ Häufig steht dabei die Frage im Raum, ob es Figuren gibt, welchen es gelingt, Kunst und Leben zu vereinbaren. Ich möchte mich im Folgenden vorrangig auf einen Aspekt konzentrieren, der meist eher nebenbei behandelt wird, nämlich denjenigen des Kunstwerkes. E.T.A. Hoffmann, so meine These, entwickelt in seiner ersten Erzählung *Ritter Gluck* (1809)⁵ eine dreistufige Theorie zur Produktion von Kunst, welche in der *Jesuitenkirche in G.*, wenngleich in deutlich komplexerer Form, erneut herangezogen und auch in anderen Werken Hoffmanns nutzbar gemacht wird, um zu verdeutlichen, wie ein Kunstwerk produziert wird. Den romantischen Geniegedanken macht Hoffmann dabei literarisch fruchtbar, indem er Scheitern und Gelingen dieser Künstlerfiguren bei dem Versuch, diesen dreistufigen Prozess zu durchlaufen, darstellt. Abschließend möchte ich zeigen, dass Hoffmann dabei auf Schellings im *System des transzendentalen Idealismus* (1800) formulierte Ästhetiktheorie referiert. Ich verdeutliche quasi im Sinne eines wissenspoetischen Ansatzes, wie das frühromantische Wissen über Ästhetik sich bei Hoffmann literarisch niederschlägt.

II. Die Theorie der Kunstproduktion des *Ritter Gluck*

Eine Untersuchung der Erzählung ist aus mehreren Gründen ergiebig. Bei dem in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* veröffentlichten Werk handelt es sich um den Beginn von Hoffmanns literarischem Schaffen, der Text steht also am Ausgangspunkt

3 Ricarda Schmidt: Schmerzliches Sehnen und böser Hohn. Ambivalenzen in Hoffmanns Darstellung von Künstlern. In: *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch*. 17/2009, S. 20–36, hier S. 20. Vgl. Marion Geiger: Kreative Mimesis. E. T. A. Hoffmanns *Die Jesuitenkirche in G.* In: *Orbis litterarum*. 68/2013, H. 1, S. 17–42, S. 17 f.: Hoffmann „gestaltet Kunstgespräche, Werkbeschreibungen, thematisiert die Kreation und Rezeption von Kunst, und inszeniert immer wieder fiktive oder historische Künstlerfiguren und Künstlerschicksale in seinen Geschichten“.

4 Ich nenne nur exemplarisch: Klaus Dieter Dobat: *Musik als romantische Illusion*. Tübingen 1984; Claudia Liebrand: *Aporie des Kunstmythos. Die Texte E.T.A. Hoffmanns*. Freiburg i.Br. 1996 (= Habilitationsschrift, Universität Freiburg im Breisgau); Manfred Momberger: *Sonne und Punsch*. München 1986; Ricarda Schmidt: *Wenn mehrere Künste im Spiel sind. Intermedialität bei E.T.A. Hoffmann*. Göttingen 2006.

5 Vgl. E.T.A. Hoffmann: *Ritter Gluck*. In: Ders. *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Hartmut Steinecke/Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen u.a. Frankfurt/M. 1985–2004, Bd. 2/1: *Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814*. Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen/Wulf Segebrecht. Frankfurt/M. 1993, S. 19–31. Sämtliche Zitate aus diesem Band werden im Folgenden mit der Sigle „H 2/1“ und entsprechender Seitenzahl nachgewiesen.

von Hoffmanns Überlegungen zum Kunstwerk.⁶ Zudem war er eigentlich als musiktheoretischer Text angelegt, beinhaltet also dezidiert theoretische Überlegungen Hoffmanns. Das Werk ist klar strukturiert und konzentriert sich auf nur zwei Personen, was einer Analyse besonders entgegenkommt. Hinzu kommt, dass sowohl die *Jesuitenkirche* als auch der *Ritter Gluck* mit dem reisenden Enthusiasten die gleiche Erzählinstanz besitzen.⁷

Die Handlung des *Ritter Gluck* schildert zwei Begegnungen des reisenden Enthusiasten mit einem Fremden. Erstmals treffen sich beide im Berlin des Spätherbstes 1809 in einem Straßencafé (H 2/1, S. 19), beim zweiten Mal einige Monate später vor dem Theater (H 2/1, S. 28). Beide Treffen laufen nach dem gleichen Muster ab. Es kommt zum Gespräch, wobei dieses bei der ersten Begegnung deutlich ausführlicher abläuft.⁸ Der Fremde begleitet jeweils in kapellmeisterhafter Manier ein Orchester. Dann begeben sich die Figuren in einen Innenraum, das erste Mal in das Café hinein, das zweite Mal in die Wohnung des Fremden. Sobald sich die Figuren räumlich nach innen begeben haben, offenbart der Fremde einen Teil seines Innersten und gibt dem Enthusiasten Kostproben seines künstlerischen Könnens. Dieser Prozess der Offenlegung seines inneren Lebens mündet als letzte Konsequenz in die, in der Forschung kontrovers diskutierte, Selbstidentifikation als Ritter Gluck. Für das Verständnis der Theorie des Kunstwerkes ist weniger von Bedeutung, ob es sich bei dem Fremden tatsächlich um „Gluck selber [...], ein Phantasiegebilde des Ich-Erzählers“ oder einen Wahnsinnigen handelt,⁹ als vielmehr, dass die Figur, wenn sie selbst Kostproben ihrer Kunstfertigkeit gibt, auf existierende Werke Glucks rekapituliert, die jedoch „gewisse andere Wendungen der Melodien“ nehmen (H 2/1, S. 23) und „durch Kraft und Neuheit“ (ebd.) frappieren. Die vom Fremden gesungene Schlusszene der *Armida* stellt für unseren Enthusiasten „die Glucksche Szene gleichsam in höherer Potenz“ dar (H 2/1, S. 30 f.). Dieses Rekurrieren auf real vorhandene Kunstwerke ist, wie ich noch zeigen werde, von besonderer Bedeutung.

Eine Theorie des Kunstwerkes, hier bezogen auf die Tonkunst, wird vom Fremden nun auch bei der ersten Begegnung mit dem Enthusiasten ausformuliert. Komponieren wird als Drei-Stufen-Modell beschrieben. Nicht jeder könne alle drei Stufen nachvollziehen, denn Künstler seien unterschiedlichen Gruppen zuzuordnen. Zwar gebe es „tausenderlei Arten, wie man zum Komponieren kommt“ (H 2/1, S. 24), die meisten

6 Zur Entstehung und Genese der Erzählung siehe Hartmut Steinecke/Gerhard Allroggen/Wulf Segebrecht: Kommentar. In: H 2/1, S. 610–626. In den letzten Jahren ist die Erzählung in der Hoffmann-Forschung wieder etwas nach hinten getreten, an neueren (deutschsprachigen) Publikationen sind zu nennen: Irina Wutsdorff: Tönend bewegte Formen. Zu Anregungen der Musik(ästhetik) für die Literatur(theorie). In: *Poetica*. 49/2017–2018, H. 3–4, S. 359–382; Xaver von Cranach: Die Tiefenstruktur des *Ritter Gluck*. Mit Orpheus durch das Brandenburger Tor. In: *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch*. 23/2015, S. 7–18.

7 Wohlweislich mit der Einschränkung, dass der Enthusiast erst mit dem Neuabdruck des *Ritter Gluck* in den *Fantasiestücken*, auf den ich mich im Folgenden beziehe, zum Erzähler wird und er in der *Jesuitenkirche* nicht die einzige Erzählinstanz ist.

8 Hier werden die beiden Figuren eingeführt und charakterisiert. So wird dem Leser deutlich, dass die Musikkennnisse des Enthusiasten profan sind, denn seine Kritik am Caféhausorchester basiert nicht primär auf ästhetischer Missempfindung, sondern darauf, dass das Orchester von ihm verinnerlichte Regeln zu verletzen scheint (vgl. H 2/1, S. 21). Vgl. dazu Schmidt: *Wenn mehrere Künste im Spiel sind*, S. 21–55. Schmidt zeigt, dass hier musiktheoretische und musikkritische Diskurse von Johann Philipp Kimberger und Johann Nicolaus Forkel kontaminiert sind (vgl. bes. S. 34–43) und argumentiert, dass „die Erzählung dem historischen Werk Glucks zu seinem Recht verhelfen will und es dabei zugleich romantisiert“ (S. 54).

9 Vgl. Steinecke/Allroggen/Segebrecht: Kommentar. In: H 2/1, S. 615.

vermeintlichen Künstler befänden sich aber „auf der Heerstraße“ (ebd.), gingen also den Weg des Gewöhnlichen.¹⁰ Ihre Selbstwahrnehmung entspreche allerdings nicht dieser Realität, denn die gewöhnlichen Komponisten empfänden sich zwar häufig als „Geweihete“ (ebd.), hätten aber nicht einmal die zweite von drei Stufen erreicht. Eine zweite Gruppe gelange immerhin durch das elfenbeinerne Tor ins Reich der Träume.¹¹ Dass der Fremde nach Homer vom elfenbeinernen Tor spricht, hat für Kontroversen gesorgt, kommen doch von dort die täuschenden Träume. Dies macht aber im Kontext der Erzählung durchaus Sinn – denn das Reich der Träume ist ja nicht das endgültige Ziel, sondern nur ein weiterer Schritt in die richtige Richtung. Viele der vermeintlichen Künstler machen aber den Fehler und „verträumen den Traum im Reiche der Träume“ (ebd.), geben sich also im homerischen Sinn ‚täuschendem Trug‘ hin. Dabei bestehe durchaus die Möglichkeit, das Reich des Traumes zu durchschreiten und in „Berührung mit dem Ewigen, Unaussprechlichen“ (ebd.) zu kommen. Aber nur wenige „steigen empor“ (ebd.), nur wenigen sei diese Erhebung vergönnt. Hoffmann verarbeitet hier Ideen der romantischen Anthropologie: Dort wird die Seele als ein unzerstörbares Ganzes gedacht. Sie ist per se göttlich und befand sich am Anfang der Menschheitsgeschichte in einem Zustand der Unbewusstheit. Die Entwicklung des Selbstbewusstseins führte zu einer Spaltung in einen bewussten und einen unbewussten Seelenteil, welche in einem Polaritätsverhältnis zueinander stehen. Der Wechsel von Schlafen und Wachen entspricht dabei dem Wechsel zwischen den beiden Polen. So entstand die Idee, dass im Traum die beiden getrennten Seelenteile wieder in Kontakt kommen können. Diese (kurzfristige) Wiederherstellung der Seele führt zu einer anamnetischen Rückbesinnung auf das ‚Ewige, Unaussprechliche‘, das sich hier mit dem Absoluten identifizieren lässt. Diese Vorstellung findet sich bei zahlreichen romantischen Anthropologen, die in ihrer Arbeit wiederum an Schelling anknüpfen. Zudem herrscht Einigkeit darüber, dass die menschliche Seele auf dem Weg zu einer dritten, höheren Stufe ist, welche die Vorteile der ersten (Kontakt mit der Natur und dem Göttlichen) und zweiten Stufe (Selbstbewusstsein, Freiheit) in sich vereinen wird.¹² In Hoffmanns Werken ist dieser Vorgang aber weniger abstrakt gedacht, es geht hier um einen konkreten, künstlerischen Schaffensprozess. Der

10 Dazu passt, dass der Ort der ersten Begegnung, das Café, dort ist, wo ein Gelände Heerstraße und Weberschen Bezirk trennt (vgl. H 2/1, S. 19). Steinecke/Allroggen/Segebrecht weisen darauf hin, dass es in Berlin keine Heerstraße gibt, sondern diese „im allgemeinen Sprachgebrauch für den Weg des Gewöhnlichen, Normalen“ steht (Kommentar. In: H 2/1, S. 619).

11 Hoffmann greift hier – allerdings mit entgegengesetzter Wertung – ein aus Homers *Odyssee* stammendes Bild auf, nämlich das des höرنenen und des elfenbeinernen Tores: „Denn den kraftlosen Träumen sind zweierlei Pforten beschieden,/[...]Die nun durch die Tür aus gesägtem Elfenbein kommen,/Die sind täuschender Trug mit unerfüllbaren Worten“. Zitiert nach: Marion Giebel (Hrsg.): *Träume in der Antike*. Griechisch/Deutsch. Lateinisch/Deutsch. Stuttgart 2006, S. 21.

12 Zur romantischen Anthropologie allgemein: Tobias Leibold: *Enzyklopädische Anthropologien. Formierungen des Wissens vom Menschen im frühen 19. Jahrhundert bei G.H. Schubert, H. Steffens und G.E. Schulze*. Würzburg 2009; Stefan Schweizer: *Anthropologie der Romantik. Körper, Seele und Geist. Anthropologische Gottes-, Welt- und Menschenbilder der wissenschaftlichen Romantik*. Paderborn 2008. Zur Traumtheorie der romantischen Anthropologie: Manfred Engel: Naturphilosophisches Wissen und romantische Literatur. Am Beispiel von Traumtheorie und Traumdichtung der Romantik. In: *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*. Hrsg. von Lutz Danneberg/Friedrich Vollhardt u.a. Tübingen 2002, S. 65–91. Engel verdeutlicht am Beispiel der Erzählung *Die Bergwerke zu Falun* wie Hoffmann die Traumtheorie der romantischen Anthropologie praktisch nutzbar macht. Zu Hoffmanns Traumtheorie: Christian Quintes: *Traumtheorien und Traumpoetiken der deutschen Romantik*. Würzburg 2019, S. 141–204. Vgl. auch Ricarda Schmidt: Nachtraum, Tagtraum und Rausch bei E.T.A. Hoffmann. In: *KulturPoetik*. 19/2019, H. 1, S. 68–84.

Künstler erhebt sich aus den gewöhnlichen Träumen in einen höheren Zustand, in welchem es ihm gelingt, wahre Kunst zu schaffen.

Wie aber ist der Fremde, der diese Theorie darstellt und, zumindest nach Angaben des Enthusiasten, zu großer künstlerischer Leistung fähig ist, zu bewerten? Handelt es sich bei ihm um einen idealen Künstler? Immer wieder wird angedeutet, dass der Fremde irrsinnige Züge trägt, was in der Sekundärliteratur mitunter zu der Deutung geführt hat, es handle sich bei ihm schlicht um einen Wahnsinnigen. Unabhängig davon, ob man sich dieser Deutung anschließen möchte, geht aus dem Text hervor, dass er im Sinne seiner eigenen Theorie zur Kunstproduktion zwar zu großer Kunst fähig scheint, doch dies ein unangenehmer, schmerzhafter Prozess für ihn ist. Der Aufenthalt im Reich der Träume ist geprägt von „tausend Schmerzen und Ängste[n]“ (H 2/1, S. 25),¹³ der Ausstieg aus diesem Reich scheint nur temporär zu gelingen.

Künstlerische Autorität wird dem Fremden vor allem durch den direkten Bezug zu Christoph Willibald Gluck verliehen. Hier zeigt sich die musiktheoretische Basis, auf welche die Erzählung zurückgreift und zugleich die Funktion der real existierenden Kunstwerke. Um überhaupt Beispiele geben zu können, wie ein gelungenes Kunstwerk aussehen sollte, greift Hoffmann nicht nur auf die typischen romantischen Unsagbarkeitsfloskeln zurück, er referiert vor allem auf die Ouvertüre der *Iphigenie in Aulis* und die *Armida* von Gluck, wenn gleich die vom Fremden aufgeführten Versionen sich von den Originalen durch die Potenzierung unterscheiden. Ein authentisches Kunstwerk wird auf Basis eines dreistufigen künstlerischen Produktionsprozesses in ein fiktives Ideal überführt. Eben diese Technik hat Hoffmann auch in der *Jesuitenkirche* verwendet, doch auf deutlich komplexere Art und Weise.

III. Die Jesuitenkirche in G.

Während wir im *Ritter Gluck einen* Künstler und *einen* Kunstbetrachter, bzw. Musikhörer haben, sehen wir uns in dieser Erzählung einer Vielzahl an Künstlern, Kunsttheorien und Kunstbetrachtern gegenüber. Als einziges *Nachtstück* wird die Geschichte um den Künstler Berthold vom reisenden Enthusiasten erzählt. Aufgrund einer Beschädigung an der Postkutsche ist dieser gezwungen, einige Tage in G. zu verbringen. Um sich Unterhaltung zu verschaffen, begibt er sich zu dem Professor Aloysius Walther ins Jesuitenkolleg. In der dortigen Kirche kommt er mit dem Maler Berthold in Kontakt. Ein unvollendetes Altarbild Bertholds fasziniert ihn. Durch den Professor erlangt er einen Lebensbericht Bertholds, der die Binnenhandlung der Erzählung ausmacht.

Der junge Maler Berthold wird von seinem Meister nach Italien geschickt, um seine Ausbildung zu vervollkommen. Geschildert wird im Folgenden ein Prozess der künstlerischen Entwicklung und Inspiration. Durch den Kontakt mit anderen Künstlern entwickelt sich Berthold, trotz zwischenzeitlichem Scheitern, stetig weiter, bis er eine Vision seines künstlerischen Ideals hat. Er beginnt das vom Enthusiasten so bewunderte Altarbild zu schaffen. Doch bevor er dies vollenden kann, kommt es zum

¹³ Dass dieser Aufenthalt ohnehin nur temporär sein sollte, geht aus den vorherigen Ausführungen des Fremden hervor. Ricarda Schmidt hält treffend fest: „Jedoch ist das Reich der Träume nicht mit einer künstlerischen Werkstatt zu verwechseln, in der Meisterwerke produziert werden. Vielmehr ist es ein Durchgangsstadium, das man wieder hinter sich lassen muss – was ebenso schwierig ist, wie dort Eingang zu finden.“ (Ebd., S. 75)

Bruch. In der Prinzessin Angiola von T., deren Leben er rettet, scheint Berthold die Verkörperung des Ideals gefunden zu haben. Das Zusammenleben mit ihr und das gemeinsame Kind führen aber zum künstlerischen Versagen und Zusammenbruch. Der Berthold, den der Enthusiast in der Rahmenhandlung trifft, scheint ein gebrochener Mann. Wie aber ist es dazu gekommen?

Dass die Darstellung des künstlerischen Reifeprozesses in der *Jesuitenkirche* komplexer als im *Ritter Gluck* ist, ist vor allem darauf zurückzuführen, dass die Figur des Fremden in Hoffmanns erster Erzählung einen individuellen, von anderen Personen scheinbar unabhängigen Prozess schildert, während Berthold sich mit fünf anderen Künstlern auseinandersetzt. Namentlich sind dies Stephan Birkner, Jakob Philipp Hackert, der Maltheser und Florentin sowie Raffael als übergeordnete Kunstinstanz. Ich stelle im Folgenden dar, wie Bertholds künstlerischer Werdegang verläuft und gehe darauf ein, welche Funktion die Künstler dabei einnehmen und wie sie bewertet werden. Ich beschränke mich dabei auf die textinternen Diskurse.¹⁴

III.1. Stephan Birkner

Am Beginn von Bertholds künstlerischer Entwicklung steht der Erwerb von Grundlagen.¹⁵ Unter der Ägide seines ersten Meisters Stephan Birkner erwirbt er sich durch das Kopieren von Werken ein malerisches Grundwissen; damit er aber in der Lage ist, eigenständig Kunst zu schaffen, schickt ihn sein Meister nach Italien (vgl. H 3, S. 124).¹⁶ Über Birkners Status als Künstler können wir nur spekulieren, zwei Sachen

14 Zu den zeitgenössischen Debatten und den kunsthistorischen Diskursen, welche dem Nachtstück zugrunde liegen, sei auswahlweise auf folgende Studien verwiesen: Friedmar Apel: Hackerts entlaufener Schüler. Die Unsichtbarkeit des Kunstwerks bei E. T. A. Hoffmann. In: *Begrenzte Natur und Unendlichkeit der Idee. Literatur und Bildende Kunst in Klassizismus und Romantik*. Hrsg. von Jutta Müller-Tamm/Cornelia Ortlieb. Freiburg i.Br. 2004, S. 283–294; Katrin Bomhoff: *Bildende Kunst und Dichtung. Die Selbstinterpretation E.T.A. Hoffmanns in der Kunst Jaques Callot und Salvator Rosas*. Freiburg i.Br. 1999; Michele Cometa: Hoffmann und die italienische Kunst. In: *Das Land der Sehnsucht. E.T.A. Hoffmann und Italien*. Hrsg. von Sandro M. Moraldo. Heidelberg 2002, S. 105–126. Barbara Pogonowska: Die Krise des genialen Künstlertums in E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Die Jesuitenkirche in G*. In: *Facetten des Künstler(tum)s in Literatur und Kultur. Studien und Aufsätze*. Hrsg. von Nina Nowara-Matusik. Berlin: 2019 (= *Perspektiven der Literatur- und Kulturwissenschaft*, Band 2), S. 73–86. Schmidt: *Wenn mehrere Künste im Spiel sind*, S. 119–134.

15 Zu Bertholds Entwicklung vgl. Cometa: Hoffmann, S. 111–115. Das Erlernen grundlegender Fähigkeiten, das notwendig ist, um beispielsweise ein Instrument spielen oder ein Gemälde malen zu können, wird in Werken Hoffmanns häufig thematisiert, so beispielsweise auch im *Kater Murr* oder *Johannes Kreislers Lehrbrief*. Auch der Kater muss das Schreiben lernen, wenngleich seine Versuche als Schriftsteller wenig kunstvoll sind (aber bereits ausreichend, um den Professor für Ästhetik in Angst und Schrecken zu versetzen). Dieses Erlernen stellt die erste Stufe dar, um überhaupt Kunst produzieren zu können, unabhängig von der zeitgenössischen Geniedebatte. Interessant ist in diesem Zusammenhang ein Zitat aus Novalis' *Offertingen*, in welcher die (materialistischen) Kaufleute diese erste Stufe bereits mit Kunstproduktion gleichsetzen: „Es mag wohl wahr seyn, daß eine besondere Gestirnung dazu gehört, wenn ein Dichter zur Welt kommen soll; denn es ist gewiß eine recht wunderbare Sache mit dieser Kunst. [...] Bey den Malern und Tonkünstlern kann man leicht einsehn, wie es zugeht, und mit Fleiß und Geduld läßt sich beydes lernen. Die Töne liegen schon in den Saiten, und es gehört nur eine Fertigkeit dazu, diese zu bewegen um jene in einer reizenden Folge aufzuwecken“ (Novalis: *Schriften*. Bd. 1: *Das dichterische Werk*. Hrsg. von Paul Kluckhohn/Richard Samuel unter Mitarbeit von Heinz Ritter/Gerhard Schulz. Stuttgart 1960. 3., erw. und verb. Aufl. 1977, S. 209). Dies entspricht natürlich weder Hoffmanns (noch Novalis') Kunstverständnis, verdeutlicht aber eine materialistische Kunstvorstellung, wie sie auch in der *Jesuitenkirche* präsent ist. Kunst scheint ‚erlernbar‘.

16 Die Figur Birkners wird in der Forschung weitestgehend ignoriert. Dies mag der Tatsache geschuldet sein, dass die eigentliche Handlung mit Bertholds Aufbruch nach Italien beginnt und Birkner zur Kunstdebatte scheinbar wenig beizutragen hat.

gehen aber klar aus der Erzählung hervor: Zum einen ist es Birkner, der Berthold das Kopieren von Werken ermöglicht. Zugleich verweist er aber auch darauf, dass für den echten Künstler mehr vonnöten ist, nämlich „den eignen Gedanken erzeugen. Das Kopieren allein hilft ihm nun nichts mehr“ (ebd.).¹⁷ Birkner ist es auch, der das zweite Grundprinzip formuliert, das wir auch im *Ritter Gluck* finden, nämlich das Eingeständnis der eigenen Mangelhaftigkeit. Als Berthold zwischenzeitlich an seiner Eignung als Künstler zweifelt, wendet er sich verzweifelt an den alten Lehrer: „Du hast mir Großes zugetraut, aber – hier, wo es erst recht licht werden sollte in meiner Seele, bin ich inne worden, daß das, was Du wahrhaftes Künstlergenie nanntest, nur etwa Talent – äußere Fertigkeit der Hand war“ (H 3, S. 126). Birkner erwidert:

Deine Zweifel sind es gerade, die für Dich, für Deinen Künstlerberuf sprechen. Der, welcher in stetem unwandelbaren Vertrauen auf seine Kraft immer fortzuschreiten gedenkt, ist ein blöder Tor, der sich selbst täuscht; denn ihm fehlt ja der eigentliche Impuls zum Streben, der nur in dem Gedanken der Mangelhaftigkeit ruht. (Ebd.)

Das entspricht sinngemäß dem Dialog zwischen dem Enthusiasten und dem Fremden in *Ritter Gluck*, in dem der Fremde der musikalische Meister ist und der Enthusiast der musikbegeisterte Laie, der den Leser:innen die ästhetischen Ansprüche des Fremden vermittelt. Gefragt, ob er selbst jemals komponiert habe, erwidert der Enthusiast: „Ja; ich habe mich in der Kunst versucht: nur fand ich alles, was ich, wie mich dünkte, in Augenblicken der Begeisterung geschrieben hatte, nachher matt und langweilig; da ließ ich's denn bleiben“ (H 3, S. 23). Eben dies aber, ist, so der Fremde „kein übles Zeichen [des] Talents“ (H 3, S. 24).¹⁸ Birkner ist es, der Berthold sowohl die praktische als auch die theoretische Befähigung zum Künstler bescheinigt, er ist aber an den Raum Deutschland gebunden. Berthold muss zu seiner Weiterbildung nach Italien, Land der Kunst und in romantischen Texten häufig Symbol für das Unbewusste.

III.2. Jakob Philipp Hackert

Dort übernimmt dann der historisch verbürgte Hackert die weitere Ausbildung.¹⁹ Was auf den ersten Blick wie ein Fortschritt erscheint, bedeutet in Wirklichkeit aber Stagnation. „Berthold erlangte große Fertigkeit, die verschiedenen Baum- und Gesträucharten der Natur getreu darzustellen; auch leistete er nicht Geringes in dem Dunstigen und Duftigen, wie es auf Hackertschen Gemälden zu finden.“ (H 3, S. 127) Was Berthold hier betreibt, ist weiterhin ein Kopieren. Nur, dass er nicht mehr bereits vorhandene Kunstwerke kopiert, sondern die Natur. Es kommt zu einem Dissens zwischen äußerer und innerer Wahrnehmung. Berthold erhält durchaus Lob für seine Leistungen, und die Kunst, die er produziert, wird dabei von einer gewissen

¹⁷ Wie Geiger anhand eines Zitates des Malers Friedrich Overbeck von 1808 nachweist, ist das Verhältnis von Handwerk und Kunst Gegenstand der zeitgenössischen Debatte. Den neueren Gemälden fehlt nach Overbeck trotz korrekter Technik „Herz, Seele, Empfindung“. Vgl. Geiger: *Kreative Mimesis*, S. 24 f.

¹⁸ Offen bleibt allerdings in beiden Erzählungen, was einen Menschen überhaupt dazu motiviert, Künstler zu werden oder ob das Künstlersein im Menschen angelegt ist. Wenn der Fremde davon spricht, dass es „tausenderlei Arten, wie man zum Komponieren“ kommt (H 2/1, S. 24), gibt, deutet dies zwar an, dass die Künste allen offenzustehen scheinen. Wenn im Anschluss aber das Bild der Heerstraße herangezogen wird, verdeutlicht dies wiederum, dass eine Beschäftigung mit der Kunst noch lange keinen Künstler macht.

¹⁹ Zum Hackert-Bild in der Erzählung vgl. Schmidt: *Wenn mehrere Künste im Spiel sind*, S. 124–127.

Klientel anerkannt.²⁰ Dennoch „schien es ihm bisweilen, als wenn seinen, ja selbst den Landschaften des Lehrers etwas fehle [...]. Es erhoben sich allerlei Zweifel gegen den Lehrer in ihm.“ (H 3, S. 127)²¹ An dieser Stelle steht ein Bruch in Bertholds Entwicklung. Denn die Selbstzweifel, die er hegt und die ihm von Birkner ja als notwendig bescheinigt wurden, überwindet er und wird im Zuge einer Ausstellung von Landschaftsgemälden aufgebläht durch das allgemeine Lob.

III.3. Der Maltheser

Aus dieser Selbstzufriedenheit wird Berthold durch den Maltheser, dem dritten unserer Künstler, aufgescheucht. Der Maltheser ist klar vom „ehrliche[n] deutsche[n]“ (H 3, S. 127) Hackert abgegrenzt. Während letzterer als „hochgestellt und verehrt“ (H 3, S. 126) beschrieben wird, ist der Maltheser ein ältlicher, sonderbar gekleideter Mann. Die ausführlichste Beschreibung seines Schaffens gibt Hackert selbst:

Er ist [...] gar kein übler Maler; aber alles was er macht, hat ein fantastisches Ansehen, welches wohl daher rührt, weil er über jede Darstellung durch die Kunst ganz tolle absurde Meinungen und sich ein künstlerisches System gebaut hat, das den Teufel nichts taugt. Ich weiß recht gut, daß er gar nichts auf mich hält, welches ich ihm gern verzeihe, da er mir wohlverworbnen Ruhm nicht streitig machen wird. (H 3, S. 128)

Aus dem Zitat ergibt sich bereits, dass der Maltheser konträr zu Bertholds vorherigem Lehrmeister positioniert ist. Geiger sieht in Hackert einen „Techniker und Kopist“, und im Maltheser einen „Apostel der Inspiration“.²² Noch prägnanter formuliert es Ricarda Schmidt: „Außer dem abgewerteten Hackert vertreten alle anderen Personen in der Erzählung die Vorstellung, daß es die Aufgabe der Kunst sei, eine Idee, ein Ideal auszudrücken“.²³ Ich sehe die Differenz auch in der kreativen Eigenleistung, die man ebenso als Fantasie bezeichnen könnte. Das ist exakt das, was Hackert nicht möchte. Hackert möchte kopieren, so genau wie möglich. Der Maltheser möchte verstehen. Zum zweiten ist Hackert offenbar nicht in der Lage, die Kritik des Malthesers nachzuvollziehen, sondern gibt sich mit seinem „wohlerworbnen Ruhm“ zufrieden (H 3, S. 128), verstößt also gegen die vom Fremden in *Ritter Gluck* und von Birkner aufgestellte Prämisse der Selbstkritik. Berthold fühlt sich nun in seinen Zweifeln bestätigt, wendet sich von Hackert ab und erhält vom Maltheser den entscheidenden Hinweis: „Auffassung der Natur in der tiefsten Bedeutung des höhern Sinns, der alle Wesen zum höheren Leben entzündet, das ist der heilige Zweck aller Kunst.“ (H 3, S. 129) Auffassung und Verständnis, nicht jedoch das Kopieren der Wirklichkeit, wird hier als Weg zur Kunst gesehen. Berthold kann die Natur aber nicht gestalten, da er ihre Sprache nicht versteht, denn er ist noch kein „Geweihter“, wie es der Maltheser beschreibt:²⁴

20 Vgl. hier das in Anm. 14 gegebene Zitat aus Novalis' *Offertingen*.

21 Der Vollständigkeit halber sei darauf hingewiesen, dass an dieser Stelle von den Gemälden Claude Lorrains und „Salvator Rosa's rauhen Wüsteneien“ (H 3, S. 127) gesprochen wird, welche das hätten, was Bertholds eigenen Bildern fehlt. Zur Ergiebigkeit von Rosas Darstellung für Hoffmann im Allgemeinen, vgl. Bomhoff: *Bildende Kunst und Dichtung*, S. 129–146. Zur Nutzbarmachung im Rahmen der Musikrezeptionen, vgl. Christian Heigel: Ästhetik der Künste bildende Kunst und Musik im Lichte Salvator Rosas bei E.T.A. Hoffmann. In: *Salvator Rosa in Deutschland*. Hrsg. von Achim Aurnhammer/Günter Schnitzler/Mario Zanucchi. Freiburg i.Br. u.a. 2008, S. 263–277, hier S. 271–277.

22 Geier: *Kreative Mimesis*, S. 25.

23 Schmidt: *Wenn mehrere Künste im Spiel sind*, S. 125.

24 Hier findet sich durch die Formulierung „Geweiherte“ die explizite Verknüpfung zwischen dem *Ritter Gluck* und der *Jesuitenkirche* zu G. Der Fremde warnt in seiner Theorie der Kunstproduktion: „Es ist eine breite

Der Geweihte vernimmt die Stimme der Natur, die in wunderbaren Lauten aus Baum, Gebüsch, Blume, Berg und Gewässer von unerforschlichem Geheimnis spricht, die in seiner Brust sich zu frommer Ahnung gestalten; dann kommt, wie der Geist Gottes selbst, die Gabe über ihn, diese Ahnung sichtlich in seine Werke zu übertragen. (H 3, S. 130)

Diese Ausführungen bewirken eine Veränderung in Berthold; ihm scheint es, als habe der Maltheser „nur dem, was in seiner Seele garte und brauste, Worte gegeben“ (ebd.). Es gelingt ihm im Folgenden dann auch, die Natur zu verstehen, jedoch vorläufig nur im Traum. Diese Träume sind ambivalent gestaltet. Zwar vermag er darin die Stimme der Natur zu vernehmen, zugleich scheint ihm diese im Wachzustand nun gefährlich, die Natur wird „zum bedrohlichen Ungeheuer“ (H 3, S. 131) und verkündet „Untergang und Verderben“ (ebd.). Bertholds Empfindungen weisen deutliche Referenzen zur Schubertschen Traumtheorie auf.²⁵ Er vernimmt die „Urtöne der Schöpfung“ (ebd.), die Natur ist in einer Hieroglyphen-Schrift geschrieben. Anders als bei Schubert ist diese Konfrontation mit der Natur aber mit einem beständigen Bedrohungsmoment verbunden, der Künstler ist immer auch ein Gefährdeter. Die Parallelen zur Schilderung des Reichs der Träume im *Ritter Gluck* sind offensichtlich.

Nun befindet sich Berthold, um die Theorie der Kunstproduktion des Fremden aufzugreifen, offenbar also in diesem Reich, aus dem er nicht herausgelangt. Da er sein neu erworbenes Naturverständnis bei der Ausübung seiner Kunst im Wachleben nicht anwenden kann, schließt er sich in seiner Verzweiflung einer Gruppe deutscher Maler an, zu denen auch Florentin gehört.

III.4. Florentin

Die Wahl des Namens durch den Erzähler ist mutmaßlich eine Anspielung auf den Protagonisten von Dorothea von Schlegels Roman *Florentin* (1800).²⁶ Das künstlerische Schaffen des jungen Malers wird als nahezu ideal dargestellt: „Jede Zeichnung, war sie auch kaum mehr als Skizze, hatte Leben und Bewegung. Dabei war Florentin's Sinn keinesweges für das Höhere verschlossen; im Gegenteil drang er mehr, als je ein moderner Maler tief ein in den frommen Sinn der Gemälde alter Meister“ (H 3, S. 132). Ist Florentin also der ideale Künstlertyp?

Tatsächlich kommt diese Figur einem romantischen Jüngling und Genius, wie er beispielsweise in Novalis' *Offertingen* dargestellt wird, noch am nächsten.

Heerstraße, da tummeln sich alle herum, und jauchzen und schreien: wir sind Geweihte“ (H 2/1, S. 24). Eben diesen Begriff nutzt der Maltheser nun in seinen Erläuterungen, um Berthold den Prozess der Kunstproduktion deutlich zu machen.

- 25** Gotthilf Heinrich Schuberts Traumtheorie, ausformuliert in seiner *Symbolik des Traumes* (1814), war prägend für die Romantiker, insbesondere für Hoffmann. Eine der zentralen Thesen lautet, grob vereinfacht, dass die Natur in einer hieroglyphisch verschlüsselten Sprache geschrieben sei, die gleiche Sprache, derer sich auch der Traum bediene. Gotthilf Heinrich Schubert: *Die Symbolik des Traumes*. Faks. Druck. d. Ausg. Bamberg 1814. Hrsg. von Gerhard Sauder. Heidelberg 1968. Zum Verhältnis Schubert und E.T.A. Hoffmann vgl. Monika Schmitz-Emans: Naturspekulation als „Vorwand“ poetischer Gestaltung: über das Verhältnis E.T.A. Hoffmanns zu den Lehren G.H. Schuberts. In: *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann Gesellschaft*. 34/1988, S. 67–83.
- 26** Cometa sieht in der Figur des Florentin nicht nur den Bezug zum gleichnamigen Werk von Dorothea Schlegel, sondern auch eine Anspielung auf deren Sohn Philipp von Veit (vgl. Cometa: Hoffmann, S. 113). Auffällig ist hier auch die Formulierung der Erzählerinstanz, „wir wollen ihn Florentin nennen“ (H 3, S. 131), die ebenfalls darauf hindeutet, dass es weniger darum geht, einen „echten“ Namen zu nennen, als vielmehr die Figur passend zu charakterisieren.

Allerdings hat Florentin es, als er Berthold kennengelernt, „nicht sowohl auf tiefes Studium seiner Kunst, als auf heitern Lebensgenuß abgesehen“ (H 3, S. 131 f.), was die Figur insofern disqualifiziert, als dass sie, zumindest während der Erzählzeit, nicht nach einem Ideal zu streben scheint. Allerdings ist Schmidt durchaus darin zuzustimmen, dass auch Florentin die Aufgabe der Kunst darin sieht, ein solches auszudrücken.²⁷ Florentin nennt das menschliche Prinzip als „Stützpunkt [...], an den er sich halten müsse, um nicht gestaltlos im leeren Raum zu verschwimmen“ (H 3, S. 132). Dass Florentin Berthold tröstet und diesen darauf hinweist, „daß dies eben die Zeit des Durchbruchs zur Erleuchtung sei“ (H 3, S. 133), deutet bereits darauf hin, dass auch, wenn Berthold der Protagonist der Erzählung ist, der künstlerische Schaffensprozess etwas Übergeordnetes sein muss, das auch anderen Figuren wie dem Maltheser und Florentin bekannt ist, jedoch individuell durchlaufen werden muss.

Florentins Vorhersage bewahrheitet sich im Anschluss tatsächlich. Es gelingt Berthold, das Reich der Träume, zumindest temporär, zu verlassen. In der Grotte eines Parks kommt es zur künstlerischen Erhebung. Er hat dort (scheinbar) eine Vision, die in ihrer Gestaltung und Bildsprache an eine Marienerscheinung angelehnt ist. Ihm erscheint „die Gestalt eines hochherrlichen Weibes“ (H 3, S. 133), die er selbst als heilige Katharina identifiziert. Dass Berthold in der Frau ausgerechnet die heilige Katharina erkennt, ist doppeldeutig. Zwar hat er diese bereits zuvor auf Florentins Skizzenblock erblickt, doch zugleich zählt sie zu den vierzehn Nothelfern der katholischen Kirche, sie wird unter anderem bei Sprachschwierigkeiten angerufen. Berthold hat Schwierigkeiten, die Hieroglyphen, also die Sprache der Natur, zu gestalten. Nachdem ‚Katharina‘ ihm erscheint, gelingt ihm dies. Dass bei dieser Vermischung von Religion und Kunst letzterer der Vorrang eingeräumt wird, belegen die weiteren Äußerungen Bertholds. Nachdem er die Frauenfigur zuerst als heilige Katharina identifiziert hat, korrigiert er sich anschließend: „Nein, mehr als sie – mein Ideal, mein Ideal war es!“ (H 3, S. 133) Auch das Ende der Traumschilderung greift auf religiöse Symbolik zurück: „Erhört war mein heißestes Gebet!“ (H 3, S. 134) Nach dieser Erscheinung gelingt es Berthold, Kunst zu schaffen, die „alle Kenner in Erstaunen“ (ebd.) versetzt. Er selbst spricht von einer Künstlerweihe. Diese Künstlerweihe wird in der Forschung durchaus kontrovers diskutiert. Marion Geiger, welche die *Jesuitenkirche* insgesamt als eine Auseinandersetzung mit Platons Mimesis-Konzept betrachtet,²⁸ sieht in Bertholds Vision eine Mischung aus Wackenroders und Tiecks Darstellung von Raffaels Inspiration in den *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1796) und Platons Höhlengleichnis. Den Bezug zu den *Herzensergießungen* hat Schmidt bereits hervorgehoben. Sie weist allerdings unter Berufung darauf, dass die Vision sich später als Täuschung entpuppt, darauf hin, dass „die von Wackenroder am Modell Raphaels vorgeführte Auslösung der künstlerischen Begeisterung durch eine überirdische Vision [...] säkularisiert [...] und als serapiontische Verkennung der

²⁷ Vgl. Schmidt: *Wenn mehrere Künste im Spiel sind*, S. 125

²⁸ Geiger knüpft an die Arbeiten von Ricarda Schmidt und Dominik Müller an. Sie setzt (in Anknüpfung an andere Studien) voraus, dass Hoffmann die wichtigsten Texte Platons aus der Gymnasialzeit oder dem Jura-Studium geläufig gewesen sein müssen. Zu Platons Mimesis-Konzept bei Hoffmann, vgl. Geiger: *Kreative Mimesis*, S. 19–23. Geiger bezieht sich auf Schmidt: *Wenn mehrere Künste im Spiel sind*, sowie auf Dominik Müller: *Vom Malen erzählen. Von Wilhelm Heinses ‚Ardinghello‘ bis Carl Hauptmanns ‚Einhart der Lächler‘*. Göttingen 2009.

Außenwelt kenntlich gemacht [wird], die als Hebel auf die Innenwelt wirkt“.²⁹ Geigers Ansatz scheint mir insgesamt zu sehr bemüht, die Erzählung in ein platonisches Konzept zu zwängen. Zwar können Grotte und Höhle synonym gebraucht werden, die Lage im Park einer herzoglichen Villa deutet jedoch eher auf eine künstlich angelegte Grotte hin, und im Kontext ist die Vision religiös konnotiert. Zudem wäre es wohl nicht im Sinne Platons, dass Berthold zwar der Blick aus seiner Höhle heraus gelingt, das vermeintliche Ideal sich aber wiederum doch als Täuschung zeigt, da es sich letztlich um eine echte Person handelt. Insofern ist Schmidt hier zuzustimmen, dass das religiöse Setting, nämlich Grotte, Heiligenerscheinung, Erfüllung von Bertholds Gebeten, Künstlerweihe, eine Verkennung der Außenwelt darstellen. Ein Aspekt, der hier noch zu ergänzen wäre, ist der Bezug zur romantischen Anthropologie. Wie bereits ausgeführt wurde, existiert in der Theorie der Kunstproduktion des *Gluck* und der *Jesuitenkirche* ein Zustand, welcher als Reich des Traumes klassifiziert werden kann. In der Terminologie der Zeit ist die Clairvoyance oder Vision ein den Träumen übergeordneter Zustand, eine Art waches Träumen.³⁰ Berthold erhebt sich also nun aus der zweiten Stufe des Modells zu einer dritten Stufe.³¹

Von besonderer Bedeutung für das Verständnis des Interpretationsprozesses ist nun, dass Berthold nicht sofort mit der Kunstproduktion beginnt, sondern zuerst wieder „mit Fleiß und Anstrengung die Meisterwerke der alten Maler“ studiert (H 3, S. 134) und treffliche Kopien anfertigt (vgl. ebd.), bevor er Gemälde schafft, „die alle Kenner in Erstaunen setzten“ (ebd.). Dieser Zustand der Erhebung ist aber nicht von Dauer; Berthold fällt wieder hinter das Erreichte zurück. Das Zusammentreffen mit Prinzessin Angiola von T., der Verkörperung seines Ideals, profaniert letzteres geradezu. Sein Versuch, das später vom Enthusiasten bewunderte Altarbild zu schaffen, scheitert vorerst: „[E]r bereitete die Farben, er fing an zu malen; aber seine Kraft war gebrochen, all' sein Bemühen, so wie damals, nur die ohnmächtige Anstrengung des unverständigen Kindes. Starr und leblos blieb was er malte“ (H 3, S. 137). Erst nach der Trennung von Frau und Kind gelingt es Berthold wieder, die Arbeit am unvollendeten Altarbild fortzusetzen. Der ältere Berthold, dem der Enthusiast in der Jesuitenkirche begegnet, formuliert diesbezüglich dann seine eigene Theorie: „Der das Himmlische gewollt, fühlte ewig den irdischen Schmerz. [...] [W]enn man nach dem Höchsten strebt – nicht Fleischeslust, wie Titian – nein das Höchste der göttlichen Natur, der Prometheusfunken im Menschen – Herr! – es ist eine Klippe – ein schmaler Strich, auf dem man steht – der Abgrund ist offen! – über ihm schwebt der kühne Segler und ein teuflischer Trug läßt ihn unten – unten *das* erblicken, was er oben über den Sternen erschauen wollte!“ (H 3, S. 117; Herv. im Original) Barbara Pognovska, die sich in ihren Ausführungen zur *Jesuitenkirche* am Genie-Konzept orientiert, geht aufgrund

29 Schmidt: *Wenn mehrere Künste im Spiel sind*, S. 130.

30 So nimmt Theodor, der Protagonist des Nachtstückes *Das öde Haus*, für seinen Traum in Anspruch, dass dieser „den vollendeten Charakter der Vision hatte“, was den Wahrheitsanspruch des Traumes untermauern soll (H 3, S. 175). Für Carl Alexander Friedrich Kluge, dessen *Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus als Heilmittel* Grundlage für Schubert ist, wäre das, was Berthold zustößt, nämlich dass die Fantasie im Wachzustand die Oberhand gewinnt, ironischerweise pathologisch und der Maler also nach seiner Vision bereits behandlungsbedürftig. Vgl. Carl Alexander Friedrich Kluge: *Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus als Heilmittel*. 2. Ausgabe. Berlin 1815, S. 327, § 214.

31 Schmidt weist zurecht daraufhin, dass Berthold nach der Vision seines Ideals nicht nur in der Lage ist, Kunst zu schaffen, sondern dass sich auch seine Persönlichkeit verändert. Vgl. Schmidt: *Wenn mehrere Künste im Spiel sind*, S. 129.

solcher Äußerungen so weit zu argumentieren, dass der junge Berthold „mit seinem Streben nach absoluter Kunst ein geniales Künstlertum, wie es für die Geniezeit typisch“ sei, vertrete, während der ältere Berthold „dagegen für ein handwerkliches Künstlertum auf einer empirisch-wissenschaftlichen Basis“ plädiere.³² Diese Interpretation verkennt aber, dass Berthold sein Altarbild, wohl um den Preis des eigenen Lebens, vollendet.³³ Vielmehr ist davon auszugehen, dass der Berthold, welchem der Enthusiast begegnet, das bereits im *Ritter Gluck* angelegte Modell der Kunstproduktion durchlaufen und verstanden hat, dass eine dauerhafte Erhebung nicht möglich und zudem auch der Aufenthalt im Reich der Träume belastend ist, sodass er nun auf der einfachsten ihm möglichen Stufe verharrt, einer Wandmalerei, die sich vor allem auf Technik konzentriert. Dies bedeutet aber keinesfalls, dass das Streben nach dem Ideal nicht weiterhin in Berthold verankert ist.

III.5. Raffaello Sanzio da Urbino (1483–1520)

Damit komme ich zum fünften und letzten ‚Lehrer‘ Bertholds: Raffael. Vereinfacht gesagt, dient dieser im Text als Idealvorstellung, dessen Kunst nachzueifern ist.³⁴ Seine Freskogemälde im Vatikan sind es, welche Berthold kurzfristig zur Historienmalerei tendieren lassen. Wie Cometa gezeigt hat, orientieren sich die Bildbeschreibungen in Hoffmanns Werk am Raffael-Kult der Goethezeit.³⁵ Das Raffael-Bild der *Jesuitenkirche* ist allerdings mit Vorsicht zu betrachten. Zwar ist Raffael die unbestrittene künstlerische Autorität der Erzählung, welche als Orientierungspunkt für Bertholds Schaffen genutzt wird, zugleich zeigt Ricarda Schmidt aber auf, dass in Bezug auf die komplexe Raffael-Rezeption in der *Jesuitenkirche* lediglich eine „einseitig idealistische Sicht auf Raphael [...] nicht nur vom Erzähler, sondern auch vom Protagonisten vermittelt“ wird.³⁶

Dies liegt daran, dass Raffael vor allem als Fixpunkt für den Leser und übergeordnete Instanz dient. Eine kritische Auseinandersetzung mit dem historischen Raffael ist nicht gewünscht. Für das fiktive Gemälde Bertholds wählt Hoffmann eine beliebte und bekannte Szene der Kunstgeschichte und bringt diese durch den Enthusiasten in Verbindung mit Raffaels Maria.³⁷

32 Pogonowska: Krise des genialen Künstlertums, S. 77.

33 Darüber, dass eine gleichzeitige Existenz von Berthold und dem vollendeten Gemälde, nicht möglich ist, herrscht breite Einigkeit in der Forschung. Apel schreibt: „Das dargestellte Kunstwerk ist selbst Metapher eines ganz anderen und Differenten. Wird daher ein solches Kunstwerk als vollendet gedacht, so verschwindet der Künstler als empirische Person wie als Gegenstand seines Werks.“ (Apel: Hackerts entlaufener Schüler, S. 292). Für Geiger ist klar, dass der Maler den Beschluss gefasst hat, „seine wertlose Existenz aufzuopfern, um im sakralen Raum des Kunstwerks existieren zu können“ (Geiger: Kreative Mimesis, S. 24).

34 „Raffael ist natürlich das unbestrittene und unangefochtene Emblem der gesamten *Goethezeit*, sowohl seitens der Romantiker als auch der Klassiker. Hoffmann [...] bekräftigt dies in den Höhepunkten seiner schriftstellerischen Tätigkeit“ (Cometa: Hoffmann, S. 109; Herv. im Original).

35 „Man kann sagen, dass beinahe alle *Kunstbeschreibungen*, die wir in Hoffmanns Werken finden, in einer mehr oder weniger offensichtlichen Weise auf den Raffael-Kult zurückzuführen sind, oder besser, auf Schriften, welche in Deutschland diesen Kult unterstützt haben, und dies sowohl in der klassizistischen Version – vor allem Winckelmann und Heinse – wie auch in der romantischen, also Friedrich Schlegel.“ (Ebd. S. 110; Herv. im Original)

36 Schmidt: *Wenn mehrere Künste im Spiel sind*, S. 123.

37 Zur Inspiration für das Gemälde vgl. Cometa: Hoffmann, S. 110.

Die Komposition war wie Raphaels Styl, einfach und himmlisch erhaben! [...] Maria's holdes himmlisches Gesicht, die Hoheit und Frömmigkeit ihrer ganzen Figur erfüllten mich mit Staunen und tiefer Bewunderung. Sie war schön, schöner als je ein Weib auf Erden, aber so wie Raphaels Maria in der Dresdner Galerie verkündete ihr Blick die höhere Macht der Gottes-Mutter. Ach! Mußte vor diesen wunderbaren, von tiefem Schatten umflossenen Augen nicht in des Menschen Brust die ewigdürstende Sehnsucht aufgehen? (H 3, S. 121)

Auch in der *Jesuitenkirche* nutzt Hoffmann zur Erschaffung eines fiktiven Meisterwerks historische Vorbilder, die aber angepasst werden. Bertholds Werk ist wie Raffaels Stil, die Wirkung ist wie Raffaels Maria (vgl. H 3, S. 121), das Kunstwerk als solches ist aber fiktiv, ebenso wie die Bearbeitung der *Armida* Glucks durch den Fremden eine Fiktionalisierung echter Kunst darstellt. Trotzdem erlauben die Bildbeschreibungen in der Erzählung den (entsprechend gebildeten) Leser:innen zu imaginieren, wie ein solches Kunstwerk aussehen könnte. Was der reisende Enthusiast hier letztlich erfährt, ist eine intellektuelle Anschauung im Rahmen einer Kunstbetrachtung.

IV. Exkurs: Schellings Ästhetiktheorie

Der Begriff der intellektuellen Anschauung geht unter anderem auf Friedrich Wilhelm Joseph Schellings im *System des transzendentalen Idealismus* formulierte Ästhetiktheorie zurück. Gemeint ist damit eine Wahrnehmung des Absoluten vom Standpunkt des empirischen Ich aus. Doch wie kommt es dazu?

Wir können den Inbegriff alles bloß *Objektiven* in unserem Wissen *Natur* nennen; der Inbegriff alles *Subjektiven* dagegen heiße das *Ich*, oder die *Intelligenz*. Beide Begriffe sind sich entgegengesetzt. Die Intelligenz wird ursprünglich gedacht als das bloß Vorstellende, die Natur als das bloß Vorstellbare, jene als das Bewußte, diese als das Bewußtlose.³⁸

Schelling betrachtet das Gegenspiel von Subjektivem und Objektivem unter der Prämisse, dass die Betrachtung des Objektiven, also der Natur, Naturphilosophie sei, während die Philosophie des Ich Transzendentalphilosophie ist. Gemeinsamer Ausgangspunkt beider ist das Absolute als ungeschiedene Einheit von Subjekt und Objekt. Dieser Anfang kann nicht gedacht werden, da jedes Denken sofort zu einer Aufspaltung in Subjekt und Objekt führt. Übertragen auf die Sphäre des Selbstbewusstseins bedeutet dies, dass zwischen einer realen Tätigkeit, die unendlich nach außen strebt und bewusstlos produziert und einer ideellen Tätigkeit, die auf das Ich zurückgerichtet ist und Bewusstsein ermöglicht, zu differenzieren ist. Kunst und nur Kunst kann die Einheit von bewusster und bewusstloser Tätigkeit erfahrbar machen. Schelling differenziert hier zwischen Kunst (im Sinne von planvollem Schaffen) sowie Poesie (im Sinne einer bewusstlosen Tätigkeit, im Sinne von Inspiration). Er verdeutlicht diesen abstrakten Prozess am Beispiel des Künstlers:

³⁸ F.W.J. Schelling: *System des transzendentalen Idealismus*. Hrsg. von Horst D. Brandt/Peter Müller. Hamburg 2000, hier S. 9 (Einleitung, § 1; Herv. im Original). Es geht mir an dieser Stelle nicht darum, einen vollständigen Abriss von Schellings Ästhetiktheorie zu leisten, was in diesem Rahmen nicht möglich ist. Vielmehr möchte ich zeigen, wie Hoffmanns Theorie der Kunstproduktion damit korrespondiert. Zu Schellings Einfluss auf die romantische Ästhetiktheorie ist immer noch unübertroffen: Manfred Frank: *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen*. Frankfurt/M. 1989.

Daß alle ästhetische Produktion auf einem Gegensatz von Tätigkeiten beruhe, läßt sich schon aus der Aussage aller Künstler, daß sie zur Hervorbringung ihrer Werke unwillkürlich getrieben werden, daß sie durch Produktion derselben nur einen unwiderstehlichen Trieb ihrer Natur befriedigen, mit Recht schließen.³⁹

Dies lässt sich wiederum auf Hoffmanns dreistufige Theorie der Kunstproduktion übertragen. In den beiden hier behandelten Erzählungen bleibt offen, wie jemand zum Künstler wird.⁴⁰ Ein reines Interesse oder eine Begeisterung für Kunst kann aber nicht die alleinige Grundlage sein, denn ansonsten wäre der Enthusiast eben nicht nur Enthusiast, sondern der Weg zum Künstler stünde auch ihm und allen anderen offen. Ähnlich wie bei Schelling scheint aber eine Getriebenheit, ein inneres Bedürfnis, Kunst zu schaffen, bereits im Künstler oder, um den romantischen Terminus zu verwenden, im Genie angelegt zu sein. Ich erläutere nun im Folgenden, inwieweit sich die Grundzüge von Schellings Ästhetiktheorie in Hoffmanns dreistufigem Modell der Kunstproduktion wiederfinden.

V. Fazit: Kunstproduktion als Dreierschritt?

Aufbauend auf den verschiedenen Künstlertypen in den behandelten Werken *Ritter Gluck* und *die Jesuiterkirche in G.* lässt sich die dreistufige Theorie zur Kunstproduktion rekonstruieren, die den komplexen Prozess vom bloßen Erlernen handwerklicher Fähigkeiten wie Malen oder Komponieren bis hin zum Erschaffen wahrhafter Kunst zeigt. Nur der echte Künstler gelangt zur dritten Stufe und schafft wahrhafte Kunst, während andere sich auf den ersten beiden Stufen verlieren.

Die erste Stufe ließe sich dabei als handwerkliche Basis begreifen. Dazu zählt das Erlernen von für den künstlerischen Arbeitsprozess notwendigen Grundlagen. Dies bedeutet etwa, dass der Musiker Instrumente selbst spielen oder zumindest am Klang erkennen kann und beispielsweise das Lesen und Schreiben von Noten beherrscht, um selbst etwas komponieren zu können. Ebenso muss der Maler verschiedene Techniken kennen, seine Farben bereiten und das passende Handwerkszeug herstellen können,⁴¹ um etwas abzubilden. Die Darstellung dieser ersten Stufe ist sehr unterschiedlich. Im *Gluck* wird sie bereits in wenigen Sätzen abgehandelt, in der *Jesuiterkirche* ganz ausführlich besprochen.⁴² Diese Stufe spielt für Schellings abstrakte Theorie keine Rolle. Um sie überhaupt verlassen und eine höhere Stufe erreichen zu können, sind in Hoffmanns Theorie zwei Dinge essenziell: erstens der Wille, ein Ideal gestalten zu wollen, und zweitens die Fähigkeit, Selbstkritik (Reflexion) zu üben. Das entspricht in Schellings Theorie dem bewussten Handeln.

Diese beiden Fähigkeiten führen zu der zweiten Stufe, die zumeist aus Träumereien bestehen, welche abstrakt und verallgemeinernd geschildert werden. Das Reich des Traumes, von dem der Fremde spricht, ist, wie bereits ausgeführt wurde, eine Metapher, welche Hoffmann in Anlehnung an die romantische Anthropologie gewählt hat.

³⁹ Schelling: *System des transzendentalen Idealismus*, S. 287 (6. Hauptabschnitt, § 1).

⁴⁰ Schelling geht ebenfalls davon aus, dass Künstler wohl dazu geboren sind, er spricht von „seltenen Menschen“ und führt zu deren Motivation aus: „Es kann also nur der Widerspruch zwischen dem Bewußten und dem Bewußtlosen im freien Handeln sein, welcher den künstlerischen Trieb in Bewegung setzt“ (ebd.).

⁴¹ Oder er muss zumindest in der Lage sein, das passende Handwerkszeug auszuwählen.

⁴² Vgl. H 3, S. 114 f. Der Enthusiast beschreibt ausführlich, wie es Berthold mittels technischer Hilfsmittel gelingt, geometrisch korrekt auf eine halbrunde Blende zu zeichnen.

Dort wird dem unbewussten Seelenteil der Traum zugeschrieben.⁴³ Zudem verfügt der unbewusste Seelenteil aufgrund seiner Geschichte über eine direkte Verknüpfung mit der Natur. Statt von Träumereien ließe sich auch konkreter von Einbildungskraft, Inspiration und Imagination sprechen, die im Traum aktiv wird.⁴⁴ In Schellings Theorie ist das die unbewusste Produktion. Das Pendeln zwischen den beiden Seelenteilen, deren ständige Konfrontation, ist aber bereits ein Spannungszustand, der schwer zu ertragen ist. Ziel ist es, zu einer Erhebung zu gelangen, die Verbindung zur Wahrheit, dem Ewigen, Unaussprechlichen zu finden, damit Gültiges gestaltet wird.

Die dritte Stufe ließe sich nun als künstlerische Erhebung und Produktion des Kunstwerkes bezeichnen. Es kommt im Sinne Schellings zu einer Kombination von bewusster Reflexion und unbewusster Produktion, in einer künstlerischen Erhebung kommen reelle und ideelle Tätigkeit zusammen und führen auf der Basis von Inspiration, welche z.B. aus vorhandenen Meisterwerken oder Personen geschöpft wird, zur Produktion von Kunst, die wiederum Nicht-Künstlern wie dem reisenden Enthusiasten und sogar dem materialistischen Jesuitenprofessor Aloysius Walther eine intellektuelle Anschauung, eine Erfahrung des Absoluten ermöglichen.⁴⁵ Real existierende Kunstwerke geben den Leser:innen etwas, an dem sie sich orientieren können.

Um diese These etwas abzufedern: Ich behaupte nicht, dass Hoffmanns Inspirationsmodell eine direkte Bearbeitung von Schellings *System des transzendentalen Idealismus* darstellt. Doch die Grundproblematiken einer ästhetischen Erfahrung, wie sie auch im Werk diskutiert werden, waren Hoffmann geläufig. Im Sinne eines wissenspoetischen Ansatzes ließe sich sagen, dass Hoffmanns Texte ein Wissen über die Ästhetiktheorie der Zeit enthalten. Der zentrale Unterschied liegt aber natürlich in der Darstellung. Dass es Genies gibt, darin sind sich Hoffmann und Schelling ebenso einig,⁴⁶ wie darin, dass die Zahl solcher Personen limitiert ist. Selbst jene aber, die nach Hoffmanns Theorie solche Befähigungen haben, können nicht kontinuierlich wahrhafte Kunst schaffen, sondern sind immer wieder Rückschlägen ausgesetzt, zumeist wenn ihre Werke in Kontakt mit der profanen Wirklichkeit kommen. Der Reiz für Hoffmann (und der Reiz an Hoffmanns Texten) ist eben nicht die reine Illustration des Prozesses der Schöpfung von Kunst, sondern die Darstellung der Künstlerfiguren, die sich daran versuchen: Ihr Weg durch das Modell, ihre Missverständnisse und Verfehlungen beim Versuch, ein gültiges Kunstwerk zu gestalten, ihr Scheitern, mitunter aber auch ihr Gelingen macht einen Großteil der Faszination dieser Texte

43 „Das Motiv für die romantische Privilegierung des Traums liegt in seiner Funktion als Artikulationsmedium des Unbewussten“ (Leibold: *Enzyklopädische Anthropologien*, S. 181). Carl Gustav Carus beschreibt in seiner *Vorlesung über Psychologie* Schlafen als Rückkehr des bewussten in den unbewussten Seelenteil. Vgl. Quintes: *Traumtheorien*, S. 133.

44 Die Inspiration im Traum ist ein sehr altes und beliebtes Sujet der Menschheitsgeschichte. Vgl. Christiane Solte-Gresser/Marlen Schneider (Hrsg.): *Traum und Inspiration. Transformationen eines Topos in Literatur, Kunst und Musik*. Paderborn 2018 (= Traum – Wissen – Erzählen, Bd. 2).

45 Ricarda Schmidt verweist zurecht darauf, dass das Gemälde auch vom rationalistischen Jesuitenprofessors bewundert wird, „obwohl er in der Erzählung eine ästhetische Gegenposition zum Erzähler einnimmt“ (Schmidt: *Wenn mehrere Künste im Spiel sind*, S. 120). Die Anthropologie, auf die Hoffmann häufig zurückgreift, klassifiziert diesen Zustand als eine Art waches Träumen, also eines Träumens, bei dem der Träumer ein Bewusstsein hat. Üblicherweise wird der Zustand als Clairvoyance oder Vision bezeichnet.

46 „Das postulierte Produkt ist kein anderes als das Genieprodukt, oder, da das Genie nur in der Kunst möglich ist, das *Kunstprodukt*“ (Schelling: *System des transzendentalen Idealismus*, S. 287 (6. Hauptabschnitt, § 1); Herv. im Original).

aus. Auch wenn dieses Modell hier nur anhand zweier Beispiele demonstriert werden konnte, lassen sich ähnliche Ausformungen davon in zahlreichen weiteren Texten Hoffmanns finden: So etwa exemplarisch in Kreislers Doppeltraum im *Kater Murr*,⁴⁷ in der Geschichte des Jünglings Chrysostomus in *Kreislers Lehrbrief* oder Friedrichs Entwicklung in *Meister Martin der Küfer und seine Gesellen*. Zukünftig wäre nun noch die Frage zu beantworten, ob diese Theorie eine Konstante in Hoffmanns Schaffen bleibt, er sie gar weiterentwickelt oder sie letztlich im Rahmen der von Liebrand dargestellten Entwicklung von einer Ästhetik der Negativität (die von einer Dichotomie von Leben und Kunst ausgeht) hin zu einer Ästhetik der Positivität verwirft.⁴⁸

⁴⁷ Vgl. Ricarda Schmidt: Himmelstraum, Alptraum, und ‚träumerische Verwechslung des geistigen und leiblichen Genusses‘: Schattierungen und strukturelle Funktionen des Traummotivs in E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr*. In: *Publications of the English Goethe Society*. 92/2023, H. 1, S. 1–19, hier S. 12–14.

⁴⁸ Vgl. Liebrand: *Aporie des Kunstmythos*.

Hoffmann's Signature Doodles

Abstract

As scholars familiar with his manuscripts and drawings will know, E.T.A. Hoffmann had the idiosyncratic and rather charming habit of signing off some of his informal letters not with a signature in the conventional sense, but with a spontaneous self-portrait: a doodle. The aim of this article is to examine such forms by framing them within the context of a broader question about Hoffmann's doodles and drawings. Specifically, it places his 'signature doodles' at the centre of a graphic conversation between the contingencies of the medium and an impulse towards meaningful form. It is in that sense that they open up a space for new reflections on the author's relationship to writing and drawing, registering a vision of the author not as an authorizing or authoritative entity, held above and separate from the work, but rather as a peculiar entanglement of self and work, whose identity is defined and confirmed from within the act of composition.

Keywords: E. T. A. Hoffmann, doodles, signature, accident, inkblot

What's in a signature? When Goethe's Faust signs his name with "einem Tröpfchen Blut",¹ as is customary in the Faust legend, he singles out and intensifies the sense in which our signatures can be understood to extend our bodies into our writing, to mingle flesh and blood with paper. That mingling takes on an air of violence as the act of signing reproduces the body upon the page as a replacement for script. In a very different context, as the typewriter emerges in the media landscape of the early twentieth century, the boundaries between self and signature are blurred again for Franz Kafka, who, according to Friedrich Kittler, expressed increasing unease about signing his name by hand on his letters and documents. In a letter of December 1912, Kafka writes: "Verantwortungen weiche ich aus, wie eine Schlange, ich habe vielerlei zu unterschreiben, aber jede vermiedene Unterschrift scheint mir ein Gewinn".² He goes on to note the peculiarly, and for him comfortingly, disembodied effects of signing not with pen and ink (or blood, for that matter) but through the anonymizing proxy of the typewriter and its operator:

Ich unterschreibe auch alles (trotzdem es eigentlich nicht sein darf) mit FK, als könne mich das entlasten, deshalb fühle ich mich auch in allen Bureausachen so zur Schreibmaschine hingezogen, weil ihre Arbeit, gar durch die Hand des Schreibmaschinisten ausgeführt, so anonym ist.³

If not flesh and blood, then something of the self, Kafka suggests, is not just mediated by but actually contained within the signature. To escape the duty of committing one's name to paper by hand is thus to escape bureaucracy's potentially violent intrusions on the self. As scholars familiar with his manuscripts and drawings will know, E.T.A. Hoffmann had the idiosyncratic and rather charming habit of signing off some of his informal letters not with a signature in the conventional sense, but with a spontaneous self-portrait: a kind of doodle. In signing his name in this manner – inserting an image in a space where we expect to find text – Hoffmann, though not as uneasy as Kafka about the kinds of personal loss that signing one's name might entail, defamiliarizes the

1 Johann Wolfgang von Goethe: *Faust*. Berlin 2017, line 1737.

2 Cited in Friedrich Kittler: *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin 1986, p. 328.

3 Ibid.

autographic space and accordingly plays on that sense in which we imagine our signatures to resemble, represent, or stand in for, our selves. By calling attention to what is absent in a conventional signature, the iconic function of the face, Hoffmann begins to rewrite the space of the signature by expanding the potential range of materials that might be drawn into the service of self-representation. In doing so, he mediates a portrait of the author not as a stable authoritative entity connected to but separate from the work, but as an identity that comes into being from within the act of composition.

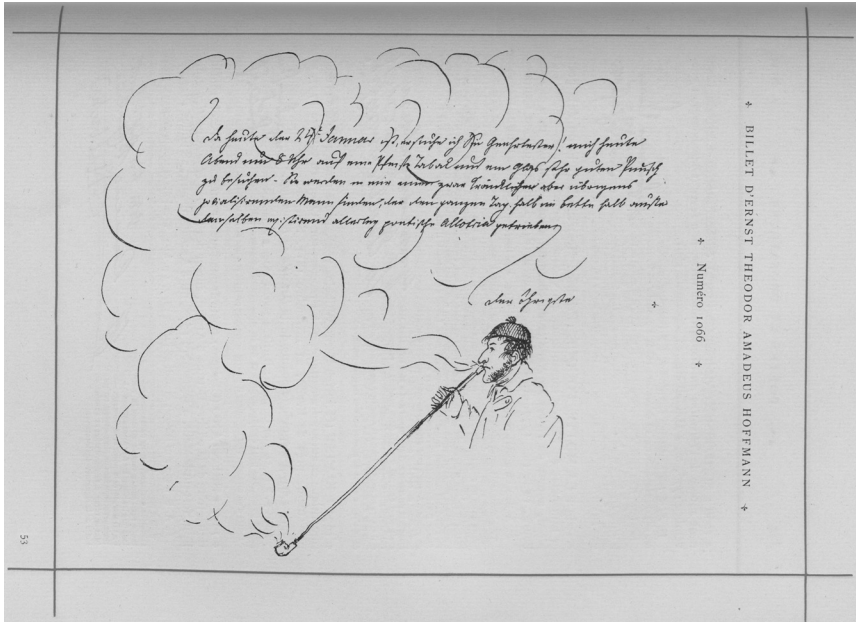


Figure 1: Letter by E.T.A. Hoffmann to J. G. Keller. In: Étienne Charavay, *Lettres autographes composant la collection de M. Alfred Bovet*. (Vol. 6). Paris, 1887/88, p. 393. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur: Hs LS FL 8030.

This article takes as its case study the image in Figure 1: a letter written by Hoffmann to his friend J. G. Keller in 1814, preserved now only as reproduction.⁴ It will examine Hoffmann's signature drawings across three main areas of inquiry. First, I will turn my attention to two scenes of signing in Hoffmann's texts: these I understand as 'signature fantasies' that present the act of signing one's name in the terms of a tussle between the signature's metonymic status – the promise or threat that the signature might actually contain something of the body – and the signature's curiously disembodied qualities. Second, I will examine the figure of the accidental inkblot and related phenomena in one of Hoffmann's drawings, known as *Der Kunzische Rib*, and in one of his texts, *Der goldene Topf*, as further 'signatory' traces of the composing body. A fluctuating attention between the accidental blot and the composed corporeal investment of a signature allows me, third, to explore Hoffmann's signature drawings as *doodles*, and consequently to make a case for the doodle as a meaningful form, one that figures or situates a kind of compositional thinking.

In the argument that follows I will draw both from Hoffmann's texts, primarily from *Der goldene Topf* but also from a number of other *Künstlertgeschichten*, and from his visual materials – a task made possible by Dietmar Ponert's two-volume publication of Hoffmann's collected drawings and artworks in 2016 – in a way that I hope is fitting to the study of a desultory, intermedial form.⁵ In connecting Hoffmann's own playful signatory flourishes with the scenes of signing staged in his texts, I draw on the logic of Rüdiger Campe's *Schreibszene* as a scene that springs from an interest in the medial conditions of putting pen to paper.⁶ By taking his pictorial signatures as case study, the article opens up a path into reading Hoffmann's largely underexplored corpus of drawings and doodles, proposing a new model of 'doodle theory' that is inspired by Hoffmann's particular investment in his medium. Hoffmann's signature doodles free themselves from the task of mediating the authorial self in any simple sense, both pre-empting and gleefully dissipating Kafka's anxieties concerning handwritten signatures. Instead, they open up a space for new reflections on the author's relationship to writing and drawing and register a vision of the author not as an authorizing or authoritative self, held above and separate from the work, but rather as a peculiar entanglement of self and work, whose identity is defined and confirmed by the act of composition. These signature doodles are portraits, then, of the author as composing self.

I. Signature

A handwritten signature lies at the nexus of several interlocking significatory relationships. It is, first, a kind of *index* or trace left by the hand, verifying the presence of the signer's body at a particular time and place. As Susan Stewart notes, "to sign your name, your mark, is to leave a track like any other track of the body".⁷ A signature also serves a *symbolic* function by representing the transfer of the signer's authority or consent. Finally, to complete the Peircean semiotic triad, a signature is invested with a certain kind of *iconic* significance. This is the trickiest of the signature's functions, and it is the one that interests me the most here. A signature is supposed to 'look like' any other signature made by the same person: indeed, we have a responsibility to make one signature look like another, for a signature must be replicable and recognizable, always referring to a potentially infinite series of identical signatures. According to graphological traditions that date back to at least the eighteenth century, however, the signature's potential iconic qualities are both stranger and further reaching than this, for the notion has long persisted that handwritten marks might resemble the self in some

4 See also a reproduction in E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Ed. by Hartmut Steinecke/Wulf Segebrecht with contributions from Gerhard Allroggen et. al. Frankfurt/M. 1985–2004. Vol. 6: *Späte Prosa. Briefe. Tagebücher und Aufzeichnungen. Juristische Schriften. Werke 1814–1822*. Ed. by Gerhard Allroggen. Frankfurt/M. 2004, p. 17. I quote from this volume in the following by referring to 'H 6' and respective page numbers.

5 Dietmar Ponert: *E.T.A. Hoffmann, das bildkünstlerische Werk: Ein kritisches Gesamtverzeichnis*. 2 vols. Petersberg 2016.

6 Rüdiger Campe: Die Schreibszene: Schreiben. In: *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche: Situationen offener Epistemologie*. Ed. by Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer. Frankfurt/M. 1991, pp. 759–772.

7 Susan Stewart: *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham, NC 1993, p. 14.

more essential way. Since the signature is a mark that must be made exclusively by hand (at least until the relatively recent advent of 'digital signatures') it lies at the centre of those graphological fantasies. Johann Caspar Lavater, who argued in his tracts on physiognomy for the existence of a non-arbitrary correspondence between a person's concrete physical shape, their "Urform", and their soul, made fashionable the idea that a person's handwriting, too, "seine eigene, individuelle, und unnachahmbare, wenigstens selten und schwer ganz nachahmbare Handschrift",⁸ corresponds directly and meaningfully to their essential self, as well as to the mood in which they write. He continues: "Je mehr ich die verschiedenen Handschriften, die mir vor die Augen kommen, vergleiche, desto sicherer werd' ich, daß sie physiognomische Ausdrücke, Ausflüsse von dem Charakter des Schreibers sind".⁹ The drawing together of ink and self in that curiously-chosen term "Ausflüsse" calls to mind the Faustian signature, made in blood.

The Lavaterian fantasy of the self as a stable entity that leaves legible stains and traces, in its handwriting as much as in other forms of gesture, is famously undone by Derrida who reinterprets the signature in terms of its negative content. In *Signature Event Context*, the signature is understood to encounter such losses in its project of mediating the self that it is better understood not as a stand-in for the signer, but instead as a trace of the "actual or empirical nonpresence of the signer".¹⁰ Rather than attesting presence, that is, the signature marks the signer's 'having-been-present', and thus attains the same kind of haunting temporal character of a photograph: "a past now, which will remain a future now".¹¹ Derrida also notes that the signature's apparent reproducibility presents a peculiar challenge to the authority that it is supposed to enact, for "in order to function, that is, to be readable, a signature must have a repeatable, iterable, imitable form: it must be able to be detached from the present and singular intention of its production. It is its sameness which, by corrupting its identity and singularity, divides its seal".¹² The imperative of endless repeatability threatens the singular authority that it is intended to enact.

Hoffmann's graphic experiments with his signature like the one in Figure 1 seem, in the light of these fantasies and anxieties, like a spirited attempt to invest his signature with *more* of the self: to inch towards some less arbitrary correspondence between text and body by more explicitly making it resemble his person. The letter in which the self-portrait appears is an invitation to the singer and actor J.G. Keller, written from Leipzig on Hoffmann's birthday in 1814, at which time Hoffmann was deep in the process of composing *Der goldene Topf*:

Da heute der 24^e Januar ist, ersuche ich Sie, Geehrtester! mich heute Abend um 8 Uhr auf eine Pfeife Tabak und ein Glas sehr guten Punsch zu besuchen – Sie werden in mir einen zwar kränklichen aber übrigen jovialisierenden Mann finden, der den ganzen Tag halb im Bette halb außerhalb demselben existierend allerlei poetische *Allotria* getrieben.

Der Ihrigste [...] ¹³

8 Johann Caspar Lavater: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*. 4 vols. Leipzig, Winterthur 1777. Vol. 3, p. 113.

9 Ibid.

10 Jacques Derrida: *Signature Event Context*. Trans. by Samuel Weber/Jeffrey Mehlman. In: Jacques Derrida: *Limited Inc.* Evanston, IL 1988, pp. 1–23, here p. 20.

11 Ibid.

12 Ibid.

13 E.T.A. Hoffmann to J.G. Keller, 24.01.1814. In: H 6, p. 16, emphasis in the original.

And there, beneath the text, in the place where we expect to find his name, we encounter, instead, an image. It is an image that we are seduced, therefore, into 'reading', and that might, in that sense, remind us of one of Hoffmann's most well-known drawings, a self-portrait composed entirely in the mode of a whimsically exaggerated physiognomy in which he pushes Lavater's conviction in the stable correspondence between the body and the internal self to a humorous extreme (see Hoffmann's self-portrait reproduced as fig. 1 in the essay by Laura Vordermayer in this issue of *Iffl*, p. 47). The self-portrait in the letter to Keller is part of a consistent self-stylising physiognomic impulse that takes shape across a number of Hoffmann's letters from the time. In particular, it corresponds to a description included in a message written to his publisher Carl Friedrich Kunz the week before (dated 16 January 1814), in which Hoffmann mentions a "türkische Pfeife" and describes himself as wearing "ein gewisses schwarz samtnes Mützchen" on account of a persistent headache, adding that "[d]ergleichen Kopfschmerz gebärt das Exotische" (H 6, pp. 12–16, here p. 16), in reference to his work on the Orientaly-inflected *Der goldene Topf*. Hoffmann's description of himself in the birthday invitation to Keller as both "kränklich" and "jovalisierend" therefore suggests that knitted into these letters, and into the self-portrait, is the consistent picture of a physically ailing but imaginatively inspired writer-artist, one who might himself have just stepped out of the pages of *Der goldene Topf*. In that sense, the author's appearance is produced through a series of consistent, repeated codes or "signature" details: traces arranged across the work of art to ensure recognition, like the "textual signals" in *Der Sandmann* that work to produce recognition of the Sandman's monstrous physiognomy.¹⁴

Hoffmann's playful signature might then be understood, quite simply, as a practical experiment in illustration, as the author sharpens his tools of self-representation and works through the possibilities of a pictorial version of the written signature. But the portrait also defamiliarizes the signature as convention. Unlike Kafka, who recoils from the horrors of committing signature to paper, Hoffmann experiments with investing more of the self into the signature by upping the ante on the signature's iconic function. In doing so he both anticipates and counters our suspicions of the signature – for corresponding either too much or too little with the signer's self – by embracing the signature's fragmentary and paradoxical relationship to his person. This is fully in keeping with Hoffmann's performative meditations on the strangenesses, interruptions, and problems that occur in the process of putting life and self into fiction: as evidenced in passages across his works where the distinction between author, narrator, and fictional character is made uncertain, such as in the final Vigil of *Der goldene Topf*. Hoffmann's signatures thus play with the notion of autographic resemblance or correspondence to the self in a way that both invigorates and playfully desanctifies the convention of autographic space.

In order to examine this particular signature more closely it will be instructive to turn to two 'signature fantasies' in Hoffmann's texts, as fictional variations on the 'scene' of signing. One of these occurs in the third section of *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* (published in the collection *Fantasiestücke in Callot's Manier*), which assumes the form of a manuscript written both by and about Erasmus Spikher and left

¹⁴ Marc Falkenberg: *Rethinking the Uncanny in Hoffmann and Tieck*. Oxford 2005, p. 99.

behind in an inn to be read by the narrator, “der reisende Enthusiast”.¹⁵ According to this manuscript, when Spikher returns to his family after a trip to Italy in which he is seduced by the succubus Giulietta, the devilish doctor Dapertutto draws up a contract for Spikher to sign; this time, unlike in *Faust*, not with a mere drop of his blood but with a quill that fills itself from his veins. The terms of this contract state that Spikher must hand over his wife and child to Dapertutto in order to continue his relationship with Giulietta. The scene proceeds as follows:

“Worin besteht das?” frug Erasmus heftig. Da schlang Giulietta den Arm um seinen Nacken, und den Kopf an seine Brust gelehnt lispelte sie leise: “Du schreibst auf ein kleines Blättchen deinen Namen Erasmus Spikher unter die wenigen Worte: Ich gebe meinem guten Freunde Dapertutto Macht über meine Frau und über mein Kind, daß er mit ihnen schalte und walte nach Willkür und löse das Band, das mich bindet, weil ich fortan mit meinem Leibe und mit meiner unsterblichen Seele angehören will der Giulietta, die ich mir zum Weibe erkoren, und der ich mich noch durch ein besonderes Gelübde auf immerdar verbinden werde.” [...] Riesengroß stand plötzlich Dapertutto hinter Giulietta und reichte ihm eine metallne Feder. In dem Augenblick sprang dem Erasmus ein Äderchen an der linken Hand und das Blut spritzte heraus. “Tunke ein, tunke ein – schreib’, schreib’”, krächzte der Rote. – “Schreib, schreib, mein ewig, einzig Geliebter”, lispelte Giulietta. Schon hatte er die Feder mit Blut gefüllt, er setzte zum Schreiben an – da ging die Türe auf, eine weiße Gestalt trat herein, die gespenstisch starren Augen auf Erasmus gerichtet, rief sie schmerzvoll und dumpf: Erasmus, Erasmus, was beginnst du – um des Heilandes willen, laß ab von gräßlicher Tat! – Erasmus, in der warnenden Gestalt sein Weib erkennend, warf Blatt und Feder weit von sich. (H 2/1, pp. 356 f.)

A curiously chilling atmosphere characterizes this passage: the description of Spikher’s injury, as his vein bursts open in the act of taking up the pen, is detached and cool, whilst the lines of the contract themselves are given a childlike lilt in the nursery-rhyme couplet of “schalte und walte”. The act of signing is transformed into a scene of Gothic horror, one that is uncannily tempered by the uneasy language of the *Kinderbuch* or *Märchen*. The model for Erasmus Spikher, we recall, is indeed a character from a contemporary *Märchen*: not Faust himself but Adelbert von Chamisso’s variation on Faust, Peter Schlemihl, who also appears, borrowed from that tale, in Hoffmann’s own tripartite ‘adventure’ of fractured identity. Where Peter Schlemihl has given away his shadow to the unidentifiable devilish gentleman, “der Graue Mann”,¹⁶ Spikher has given away his reflection to the devilish red doctor whose name Dapertutto, meaning everywhere, also bespeaks the vagueness of his identity.

Crucially, neither Schlemihl nor Spikher assents to signing his name when a further wager is offered. For Schlemihl, this second deal would authorize the exchange of his soul in return for his shadow; for Spikher, it would be to hand over the lives of his wife and child. Despite their choosing *not* to sign, however, both men have already lost something vital and unquantifiable. Where Schlemihl is committed to a life in exile, devoted to his scientific work, in Hoffmann’s more domestic version of the plot, Spikher’s wife expels him from their house and forbids him from seeing his child. By repeating and confirming the Schlemihlian adaptation of the Faustian signature, in Spikher’s domestic narrative – to give away something of the self, but *not* to sign away one’s

15 E.T.A. Hoffmann: *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht*. In: Id.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Ed. by Hartmut Steinecke/Wulf Segebrecht with contributions from Gerhard Allroggen et. al. Frankfurt/M. 1985–2004. Vol. 2/1: *Fantasiestücke in Callot’s Manier. Werke 1814*. Ed. by Hartmut Steinecke/Gerhard Allroggen/Wulf Segebrecht. Frankfurt/M. 1993, pp. 325–359, here p. 325. I quote from this volume in the following by referring to ‘H 2/1’ and respective page numbers.

16 Adelbert von Chamisso: *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*. In: Id.: *Werke in zwei Bänden*. Ed. by Werner Feudel/Christel Laufer. 2 vols. München 1982. Vol. 2, pp. 15–79, here p. 25.

most precious possession – Hoffmann implicitly summons up the signature, in line with the shadow and the reflection, as an appendage of the self. Not just shadow and reflection but also signature, that is, form part of a collection of metonymic pre-gifts that the hapless protagonist must make before he is to part with another, more precious part of himself. This leaves the signature at a complicated juncture between an acknowledgement of what is now at stake and what has already been lost.

Something similar happens to the signature when, in *Die Elixiere des Teufels*, the criminal protagonist Medardus is identified before the judge by Bruder Cyrillus: first by means of the cross-shaped scar on his neck, stamped there by the crucifix worn by an abbess in his childhood, and second by his own handwriting: first, that is, by a trace on the body, and second, by the body's own trace.

Ich mußte meinen Namen unterschreiben, dann forderte mich der Richter auf, irgend etwas polnisch und deutsch aufzuzeichnen, ich tat es. Der Richter nahm das deutsche Blatt, und gab es dem Pater Cyrillus, der sich unterdessen wieder erholt hatte, mit der Frage in die Hände: "Haben diese Schriftzüge Ähnlichkeit mit der Hand, die Ihr Klosterbruder Medardus schrieb?" – Es ist ganz genau seine Hand, bis auf die kleinsten Eigentümlichkeiten, erwiderte Cyrillus, und wandte sich wieder zu mir.¹⁷

Both the scar on his neck as well as the signature and handwriting sample are called upon together to carry out the function played by Odysseus's scar, which is the trigger for the scene of anagnorisis in the *Odyssey*. And yet shortly afterwards, both marks are stripped of their authorizing, signatory function when Medardus's *Doppelgänger* is spotted bearing the very same scar, prompting Medardus's swift acquittal. We are left to assume that this consummate *Doppelgänger*, like any good imposter, is also able to produce a copycat signature. Hoffmann thus invokes, only then to swiftly destroy, the premise of the sign that can stand in for the self. Once again, the signature stands at the juncture between correspondence and loss.

What is striking about these two scenes is that the incapacity or nonpresence of the signature is central to both. The first is a 'Schreibszene' in which the act of writing does not take place, whilst the second scene frames the signature before stripping it of its supposedly unique semiotic promise to function as stand-in for its signer. And indeed we might remark of his own signature in Figure 1 that what Hoffmann does at the end of his letter is to both simultaneously *not* sign, at least not in the conventional way, and to do something else instead. That 'something else' is to draw, or doodle. Before turning to the act of drawing itself, however, I will explore another of Hoffmann's signatory flourishes: an inkblot.

II. Blot

As paratextual marks go, an accidental inkblot, an unruly, inarticulate splatter interrupting the orderly space of the page, stands at a significant remove from a signature: deliberate, choreographed, confined to its proper space. And yet the inkblot too is, in its own way, a signatory mark of the self: a particular, if peculiar, utterance of the writing body, tracing that body's relationship to the writing media it demonstrably cannot always keep

¹⁷ E.T.A. Hoffmann: *Die Elixiere des Teufels*. In: Id.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Ed. by Hartmut Steinecke/Wulf Segebrecht with contributions by Gerhard Allroggen et. al. Frankfurt/M. 1985–2004. Vol. 2/2: *Die Elixiere des Teufels. Werke 1814–1816*. Ed. by Hartmut Steinecke/Gerhard Allroggen. Frankfurt/M. 1988, pp. 9–352, here p. 206. I quote from this volume in the following by referring to 'H 2/2' and respective page numbers.

in check. I will therefore pause here over one of Hoffmann's more significant inkblots, which will, in turn, serve as the point of departure for a more focused investigation of his signature doodles. The blot in question occurs in the *Kunzischer Riß*, a humorous street plan of Hoffmann's lodgings on the Gendarmenmarkt sent to his publisher Kunz, which seamlessly combines recognisable landmarks of Berlin with fictional characters and details. Next to one of those fictions, the figure of Peter Schlemihl, is a large, dark blob:



Figure 2: Der Kunzische Riß. Lithography by L. Sache & Co Berlin. In: E.T.A. Hoffmann's *Erzählungen aus seinen letzten Lebensjahren, sein Leben und Nachlaß*. (5 vols). Hrsg. von Julius Eduard Hitzig. Stuttgart, 1839. Vol. 1, back page. Staatsbibliothek Bamberg, Signatur: L.g.o.390.¹⁸

On first glance, we might be forgiven for expecting the blob to conform to a representation of Schlemihl's shadow, but then we see, after all, that it is labelled simply, and provocatively, "ein Kleks": an inkblot. The "Kleks" is a strange point in this drawing. It seems, at first, to effect a hiccup-like break in the representational framework by serving as a reminder of the doodler's pen and ink and their capacity to get away from him. And yet, as Caroline Schubert has pointed out, by being labelled as "Kleks" (and presumably having been intentionally filled and smoothed to make it so shapely and streamlined; it has a clearly defined body, nose, and tail) the blot might after all be better understood as a *representation* of a blot, if not perhaps actually as the refinement and adaptation of some original splatter, a kind of 'ur-blot'.¹⁹ The labelled blot, then, as a disruptive feature, is an important participant in this text-image experiment

¹⁸ See also a reproduction in H 6, after p. 1344, Abb. 8.

¹⁹ Caroline Schubert: *Defiguration der Schrift: Tintenleckerei, Makulatur und Schreibfehler bei E.T.A. Hoffmann und Nikolaj Gogol*. Berlin 2021, p. 109.

because it mediates between two levels within the drawing: first, the drawing as diagram in which all elements are carefully labelled, and second, the drawing as composition, in which the doodler's ink falls from his pen in uncontrollable ways. The drawing is no longer just a diagram, for it is also a signature of the composing self: one that is promptly recycled back into the work's whimsical diagrammatic logic.

The fraught cohabitation of text and image in the *Kunzischer Rib* works to underline the representational insufficiencies of those two modes. In turn, the drawing takes up a place within a broad category of unfinished art forms favoured by the Romantics, including the fragment, the sketch, and the outline drawing or *Umriss*. In Romantic thought, such forms are typically understood to engage a rhetoric of purposeful unfinishedness to gesture towards a more total ideal by engaging the viewer in the task of imagining that ideal. In the eighteenth century, François Hemsterhuis wrote in praise of the sketch as form:

Erstens enthalten diese Skizzen viel mehr von jener göttlichen Lebhaftigkeit der erstgefaßten Idee, als die vollendeten Werke, die viel Zeit gekostet haben. Aber zweitens, und dies ist die Hauptsache, setzen sie auch die dichtende und reproduzierende Fähigkeit der Seele in Bewegung, die sogleich das, was tatsächlich doch nur flüchtig hingeworfen war, vollendet.²⁰

The important second point that Hemsterhuis makes here – that the sketch might stimulate its viewer to greater imaginative work, thus expanding the individual act of looking into a creative, collaborative process – is taken up by August Wilhelm Schlegel in his praise of John Flaxman's outline drawings. Schlegel writes: “[D]ie Fantasie wird aufgefordert zu ergänzen, und nach der empfangenen Anregung selbständig fortzubilden, statt daß das ausgeführte Gemälde sie durch entgegen kommende Befriedigung gefangen nimmt”.²¹ He goes on to write of the outline drawing: “Endlich wird die Fantasie sie viel dreister zu den vorhergehenden und nachfolgenden Handlungen begleiten, als wo ihr die Schranken eines völlig decorirten Schauplatzes entgegenstehen”.²² In turn, Hoffmann writes in praise of the *Skizzenhaftigkeit* of Jacques Callot's engravings in his essay on Callot in *Fantasiestücke*, admiring the succinct drama of the spare line drawing led by “ein Paar kühne Striche” (H 2/1, p. 17), able to summon up a sense of life itself. In these works, space is cleared for the imaginative act, their gaps and inconsistencies made meaningful and provocative as gaps and inconsistencies. The blot of *Der Kunzische Rib*, too, can be understood to enliven the diagram by unsettling and loosening the strictures of the finished artefact.

Key for an understanding of the role played by the inkblot, particularly if we indulge in the story of its having been an accidental splatter adapted by its maker into a meaningful form, is a well-known passage written by Leonardo da Vinci in which he recommends that artists seek out and take inspiration from those figures that seem to spring up from accidental forms: the haphazard texture of “some old Wall covered with dirt”, the vague borders of a stain, the wispy formations of a cloud.²³ Hemsterhuis had

20 Cited in Olaf Schmidt: „Callots fantastisch karikierte Blätter“. *Intermediale Inszenierungen und romantische Kunsttheorie im Werk E.T.A. Hoffmanns*. Berlin 2003, p. 75.

21 August Wilhelm Schlegel: *Ueber Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umrisse*. In: Id.: *Kritische Schriften zweiter Theil*. Berlin 1828, pp. 253–309, here p. 266.

22 Ibid., p. 267.

23 Cited in Susan Stewart: *The Ruins Lesson: Meaning and Material in Western Culture*. Chicago 2020, p. 30.

written about this in the eighteenth century and the idea is taken up by Wackenroder and Tieck in *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*:

Auch betrachtete er, was manchem lächerlich vorkommen mag, oft lange und ganz in sich verloren, altes Gemäuer, worauf die Zeit mit allerlei wunderbaren Figuren und Farben gespielt hatte, oder vielfarbige Steine mit irgend seltsamen Zeichnungen. Daraus sprang ihm dann, während des unverrückten Anschauens, manche schöne Idee von Landschaften oder Schlachtgewimmel oder fremden Stellungen und Gesichtern hervor.²⁴

In this vignette, and in its lively reception across Romantic thought, the projection of meaningful forms (often faces) onto accidental material, a phenomenon known as pareidolia, is raised to the status of a credo for art-making. It forms the practical basis for an eccentric method of making art from inkblots and other such materials, where the medium's contingencies are taken as the inspiration for imaginative vision. A genealogy of artists who experimented with such methods can be traced from the eighteenth-century painter Alexander Cozens, who developed a 'blotting technique' for his landscapes, through to the Romantic *Klecksographien* of Justinus Kerner and the incantatory stain-paintings of Victor Hugo, into psychoanalytic exploitations of this process to reveal the unconscious priorities of the mind by Hermann Rohrschach and D.W. Winnicott; and then beyond, into the works of the Surrealists and then abstract expressionism with Jackson Pollock and the like. Hoffmann's possible place within this genealogy, if not as practitioner then at least, perhaps, as interested party, has been noted by Günther and Ingrid Oesterle, as well as by Caroline Schubert.²⁵ Alongside his pictured "Kleks" in the *Kunzischer Riß*, we might also note the possible role played by pareidolia in *Der goldene Topf*, a tale at the centre of which lies an accidental spillage of ink across a manuscript. Just before his first experience of the hallucinatory appearance of Serpentina and her sisters, Anselmus is introduced to us before the landscape of Dresden, blowing smoke rings by the river Elbe:

[D]a setzte er sich hin und stopfte eine Pfeife von dem Sanitätsknaster, den ihm sein Freund, der Konrektor Paulmann geschenkt. – Dicht vor ihm plätscherten und rauschten die goldgelben Wellen des schönen Elbstroms, hinter demselben streckte das herrliche Dresden kühn und stolz seine lichten Türme empor in den duftigen Himmelsgrund, der sich hinabsenkte auf die blumigten Wiesen und frisch grünenden Wälder und aus tiefer Dämmerung gaben die zackigten Gebirge Kunde vom fernen Böhmerlande. Aber finster vor sich hinblickend, blies der Student Anselmus die Dampfwolken in die Luft und sein Unmut wurde endlich laut, indem er sprach [...]. (H 2/1, p. 231)

This scene nicely corresponds to the self-portrait in Figure 1, in which Hoffmann too is depicted "finster vor sich hinblickend" as he puffs out a smoke ring. The puff of smoke, a motif frequently found within Hoffmann's casual drawings and doodles, both adapts the suggestive curlicues of script and is suggestive of artistic inspiration, by means of its own shifting visual aspect and hallucinatory potential. In this light, the signatory doodle in Figure 1 begins to take on a new aspect: as a playful illustration of the scene of enchantment in *Der goldene Topf*, in which we find not Anselmus but Hoffmann himself, ponderously blowing out smoke rings. Emergent from within the medium of script, the smoke, as motif of inspiration, sets the scene for a reflection on its own emergence.

²⁴ Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Berlin 1797, pp. 7 f.

²⁵ Ingrid and Günter Oesterle: Der Imaginationsreiz der Flecken von Leonardo da Vinci bis Peter Rühmkorf. In: *Signaturen der Gegenwartsliteratur. Festschrift für Walter Hinderer*. Ed. by Dieter Borchmeyer. Würzburg 1999, pp. 213–223; Caroline Schubert: *Defiguration der Schrift*, pp. 118 f.

In the ninth vigil of *Der goldene Topf* – following the magical interventions of Liese in the seventh vigil, who is working in the service of Veronika Paulmann who wants to win Anselmus for herself, and the punch scene with Heerbrand and Paulmann – the texts that Anselmus has been tasked with copying, and which had, in the eighth vigil, seemed to brim over with arcane meaning, appear to revert back into meaninglessness. In the moments before he spills the fateful blot on his manuscript, the page of text that he finds before him is compared to a mossy stone, in an image that seems to explicitly echo Leonardo da Vinci's instructions to artists:

Aber er sah auf der Pergamentrolle so viele sonderbare krause Züge und Schnörkel durcheinander, die ohne dem Auge einen einzigen Ruhepunkt zu geben den Blick verwirren, daß es ihm beinahe unmöglich schien das Alles genau nachzumalen. Ja bei dem Überblick des Ganzen schien das Pergament nur ein bunt geaderter Marmor oder ein mit Moosen durchsprenkelter Stein. – Er wollte dem unerachtet das Mögliche versuchen und tunkte getrost die Feder ein, aber die Tinte wollte durchaus nicht fließen, er spritzte die Feder ungeduldig aus und – o Himmell ein großer Klecks fiel auf das ausgebreitete Original. (H 2/1, p. 301)

It is not Anselmus's blot that spoils his manuscript, then: rather, the blot is the consequence of examining a manuscript that has already lost its meaning for him and has turned back into an illegible slab. In losing his ability to read Lindhorst's scripts, Anselmus loses his ability to write and reverts to the state of the clumsy and inarticulate child, splattering ink across the page. As in *Der Kunzische Riß*, the accidental blot marks a turning point between two ways of reading the page, and between the different paths open to Anselmus.

III. Doodle

I return now to Figure 1, in the light of all of this, to note that the most striking aspect about the page as a whole is that neither text nor image is dominant, but that the overall effect of the design is engendered by a continuous shifting back and forth between the two. Once our eyes have followed the text down the page, they encounter the logic of the image and drift back upwards with the smoke to discover the writing again, in a kind of loop. And in the meeting of text and drawing, at the very centre of things, is the line, or 'Zug', that could form either: that might be part of the writing, or part of the smoke. It is irresistible, in this regard, to turn to the opening passage of *Der Artushof* in which the protagonist Traugott, first drawing out a flourish on the business letter, the "Avisobrief" he is supposed to be writing, gazes at the painting in front of him and finds himself absentmindedly doodling across the paper:

Traugott fand mit Mühe ein Plätzchen an den besetzten Tischen, er nahm ein Blatt, tunkte die Feder ein und wollte eben mit einem kecken kalligraphischen Schnörkel beginnen, als er, nochmals schnell das Geschäft von dem er zu schreiben hatte, überdenkend, die Augen in die Höhe warf. [...] so geschah es denn auch jetzt, daß statt den Aviso des Herrn Elias Roos nach Hamburg zu schreiben, er nur das wundersame Bild anschaute und gedankenlos mit der Feder auf dem Papier herumkritzelte.²⁶

26 E.T.A. Hoffmann: *Der Artushof*. In: Id.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Ed. by Hartmut Steinecke/Wulf Segebrecht with contributions by Gerhard Allroggen. Frankfurt/M. 1985–2004. Vol. 4: *Die Serapions-Brüder*. Ed. by Wulf Segebrecht with contributions from Ursula Segebrecht. Frankfurt/M. 2001, pp. 177–208, here pp. 178 f. I quote from this volume in the following by referring to 'H 4' and respective page numbers.

This is one of many sequences in Hoffmann's texts that depict the production of art in a state of divided or suspended attention: we might recall, for instance, a scene in *Kater Murr* in which Meister Abraham absentmindedly cuts out shadow puppets from notepaper; or the painter Francesco in *Die Elixiere des Teufels*, who paints in a near-hypnotic state. But the idea specific to *Der Artushof* is that Traugott's experiences in the tale are unleashed by this particular transmedial switch from script to figure, which seems to bring to life the images he sees depicted in the painting of the Artushof, and thus to initiate him into a kind of fantasy (or delusory) existence. The remarkable parallel between Traugott's letter-turned-drawing and Hoffmann's letter-turned-drawing is that if there is a moment of transmedial 'switching' to be identified, then it is to be found in Hoffmann's signatory "Schnörkel", or flourish, the elongated mark that leads from the "e" of "Ihrigste" down to the face, a flourish that is very often exaggerated in Hoffmann's letters. The calligraphic line, which originates in the text, though it does not belong to the lettering, is incorporated into the logic of the picture, making it a nodal point between the two. In that sense, the flourish attains a function similar to August Wilhelm Schlegel's description of the role of the "Umriss" or outline in John Flaxman's drawings, which he describes as "der Punkt, wo die Strahlen der beiden Künste einander kreuzen und jenseits dessen sie wieder divergiren".²⁷ Schlegel is writing in figurative terms: he suggests that the draughtsman may take, from the writer, the sparseness and pared-back character of writing, to produce outline drawings that are charged with narrative potential. But Hoffmann, with his keen attention to the status of text as a set of calligraphic signs – or to what has been termed "Schriftbildlichkeit"²⁸ – makes that point literal, as he centres his work on a mark that unites and confuses letter and drawing.

The author's doodle has experienced an explosion of new interest in recent years, provoked by methodological considerations associated with the 'material turn', as well as by advances made in digitizing and enhancing access to authors' manuscripts. Notable recent work on authors' doodles and drawings includes that by Graham Allen on Percy Shelley's notebooks, by Thomas Gould on Barthes and Beckett, by Deborah Lutz on the Brontës, and by Andrea Meyertholen on Gottfried Keller.²⁹ As the once-ephemeral doodle emerges into literary criticism from wherever it had previously been hidden – the margins of the unpublished text, the corners of the archive – these studies begin to reach towards the production of a serviceable critical vocabulary for explaining what authors' doodles do, and how they might be read, productively, alongside texts, beyond being merely interesting but ultimately ephemeral imaginative flotsam. In what remains of this essay I will draw on some of these insights to show that what I have been calling Hoffmann's 'signature doodles' can help us to better understand what is particular

²⁷ August Wilhelm Schlegel: *Ueber Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umrisse*, p. 267.

²⁸ *Schriftbildlichkeit: Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*. Ed. by Sybille Krämer/Eva Cancik-Kirschbaum/Rainer Totzke. Berlin 2012.

²⁹ Graham Allen: Shelley as Visual Artist: Doodles, Sketches, Ink Blots, and the critical Reception of the Visual. In: *Studies in Romanticism*. 60/2021, no. 3, pp. 277–306; Thomas Gould: Legerdemain/Gaucherie: Doodle Theory with Barthes and Beckett. In: *Paragraph*. 45/2022, no. 2, pp. 233–247; Deborah Lutz: *Victorian Paper Art and Craft: Writers and their Materials*. Oxford 2022; Andrea Meyertholen: From Marginalia to the Museum: The Transfiguration of the Doodle by Gottfried Keller, Hans Prinzhorn, and Jean Dubuffet. In: *Seminar: A Journal of Germanic Studies*. 58/2022, no. 4, pp. 361–385.

about the form of a doodle, and how this, in turn, might facilitate new approaches to Hoffmann's vast and largely underexplored corpus of visual artworks.

In an essay on doodling, Matthew Battles argues for the doodle's essential and constitutive lack of meaning when he claims that "if a doodle has anything to tell us about the creative work of its author, then it isn't a doodle".³⁰ Yet later in the same essay – indeed, on the same page – he is compelled to note that there is an accidental "fossil poetry" embodied in such forms.³¹ There is a tension here, one that is perhaps symptomatic of any approach to the doodle. For if the doodle does not tell us anything, exactly, then how can it still be a kind of poetry? And do doodles not insist that we read them, that we ascribe some kind of meaning to them, even if that task is frustrated or impossible? For Battles, it is an important condition of the doodle that it is, as in Kant's reading of the arabesque and related forms, both compelling and ultimately meaningless, and Battles is thus one of a number of thinkers who understands the doodle as an interruption, a break or a pause, whilst the mind recalibrates its focus on its work. The doodle has, for this reason, been described as a kind of "miniaturized graffiti", as a defacement or private rebellion against the work of handwriting whilst the hand and mind allow themselves to be temporarily absorbed in the pleasures of the pen.³² A doodle threatens, or promises, to decentre the page both topographically and temporally, troubling our easy notion of a text's fixity or finishedness. In such readings, a doodle is an alluring interruption of form, a subversion of form's order; is formlessness, blurring, noise.

Yet to see the doodle as inherently and necessarily meaningless is to do the doodle a disservice. Here I stand with Graham Allen who stresses the need to *not* read Percy Shelley's notebook doodles as a "cessation within the compositional process" because "there is no reason why [they] could not be playing a crucial role in the thinking through of compositional questions and problems".³³ Allen goes on to ask of his reader, about the distinction between texts and the doodles that adorn their drafts: "What kind of world would it be if such things had a merely contingent relation to each other?"³⁴ His alternative world, presumably, is one in which the products of a making, creative body do not relate to one another arbitrarily, but precisely on the terms of their shared space and maker. Yet if we understand their relationship to significant texts not to be 'contingent', then surely the answer does not lie in a crude correspondence either, as in Lavater's doctrine of harmony between form and soul. From the discovery of the doodle in the 1930s onwards, first in psychoanalytical and then in pop-psychological texts, casual doodle readings have been tempted to follow a kind of model of correspondence: whether as a psychological correspondence relating to the internal secrets of the doodler's mind, or an illustrative correspondence that takes us further into a text's hidden meanings. But aside from leading us into readings that are often tendentious and speculative, a 'correspondence theory' of the doodle also does the doodle a disservice by relegating it to the status of an adjunct form.

What doodles share with other works that emanate from the same pen and maker, I argue, is form. Caroline Levine has recently noted that 'form' always indicates *an*

30 Matthew Battles: In Praise of Doodling. In: *The American Scholar*. 73/2004, no. 4, pp. 105–108, here p. 108.

31 *Ibid.*

32 David MacLagan: *Line Let Loose: Scribbling, Doodling, and Automatic Drawing*. London 2014, p. 57.

33 Graham Allen: Shelley as Visual Artist, p. 283.

34 *Ibid.*, p. 288.

arrangement of elements — an ordering, patterning, or shaping”.³⁵ And this is what doodles so frequently are: a spontaneous set of interests in insides and outsides, in arrangements and patterns, in lines and spaces, in making and unmaking. It is this characteristic that enables them to facilitate and situate what we might call a kind of compositional thinking. My working definition of a doodle is as a minor or secondary mode of drawing (a doodle almost always appears in an inferior position to some other work, and is almost never intended for publication), related to, but distinct from, say, a scribble or a sketch, in which a seemingly non-purposive graphic mark, whether accidental, automatic, or spontaneous, is checked and modified by an impulse towards form. Whilst the overall effect, therefore, may be erratic, unfinished, or nonsensical, doodles represent miniature graphic experiments in form. In this way, the doodle emerges in the terms of a conversation between, first, what the art psychologist Anton Ehrenzweig calls the “happy accident”,³⁶ and second, a movement towards meaningful form. The embrace of the “happy accident”, as described by Ehrenzweig, corresponds with Leonardo Da Vinci’s call for artists to find inspiration within the random details of their medium, emphasising the productive interference or contribution of the medium to the artwork:

Something like a true conversation takes place between the artist and his own work. The medium, by frustrating the artist’s purely conscious intentions, allows him to contact more submerged parts of his own personality and draw them up for conscious contemplation. While the artist struggles with his medium, unknown to himself he wrestled with his unconscious personality revealed by the work of art. Taking back from the work on a conscious level what has been projected into it on an unconscious level is perhaps the most fruitful and painful result of creativity.³⁷

The drawing that I have taken as a case study here brings to life the processual nature of composition as a kind of thinking. Hoffmann’s signature doodle arranges particular features – the hat, the Arabic pipe, the distinctive eyes and hair – to trigger the reader’s recognition. Meanwhile, the smoke both activates elements from *Der goldene Topf* and alchemizes script with the self-iterative logic of the image, fusing them into one, and holding up, at its centre, the calligraphic mark that hovers between script and image, the mark that is sheer mark, sheer form. What the doodle does by invading and transforming the space of the handwritten signature is to think through the emergence of the author himself as a kind of fiction: as a being who emerges not beyond the writing and drawing process to direct them from above, but from within them.

That the compositional process is also part of the finished product, and that the representation of the self can be seen as defined through reflections on that compositional process, this is fairly well-trodden Hoffmannesque terrain. But there is a wealth of visual material in Hoffmann’s œuvre that has yet to be fully explored, and it is material that may well help in strengthening and transforming not only our interpretations of Hoffmann’s works, but of newly emergent theories of authorial doodling and drawing, and their subterranean role in the shaping of texts and other artworks, that are coming to light in other areas of literary scholarship. As an artist who consummately understood the potential power of the interplay between media, not just text and image, but

³⁵ Caroline Levine: *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton, NJ 2015, p. 3. Emphasis in original.

³⁶ Anton Ehrenzweig: *The Hidden Order of Art*. London 2000, p. 57.

³⁷ Ibid.

also music, Hoffmann must surely take centre stage in such developments. If, in his fictional scenes of signing in *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* and *Die Elixiere des Teufels*, Hoffmann frames signatures that are simultaneously invested with and divested of their power, his own signature doodles playfully de-sanctify the autographic space. In doing so, they contribute, through a kind of compositional thinking, to a reflection on the status of authorship. The creative act, for Hoffmann as draughtsman, arises in a continuously renewed encounter with one's own medium, with the same childlike naivety with which we might catch sight of a face-like form within a plume of smoke. To have placed the doodle in a space on the page where we expect to find a signature, this too is part of Hoffmann's broader 'signature' self-stylizing impulse, a placing of the author as a kind of fiction.

Gezeichnetes Theater, gezeichnete Imaginationen: Comics und Graphic Novels zu Texten E.T.A. Hoffmanns

Abstract

Texte von E.T.A. Hoffmann dienten oft als Vorlage zu Comics und Graphic Novels. Der Beitrag stellt verschiedene Beispiele vor: mehrere grafisch-narrative Adaptionen zum *Sandmann*, aber auch zu *Das öde Haus*, *Das Fräulein von Scuderi*, *Nußknacker* und *Mausekönig*. Hinsichtlich ihrer Text- und Bildregie jeweils eigene Wege gehend, bieten die Comics und Graphic Novels Beispiele für das breite Spektrum möglicher visuell-grafischer Interpretationen der Texte. Leitend sind dabei mehrere Fragen: Wie wird die Fabel re-inszeniert; welche grafischen und textgrafischen Inszenierungsmittel erscheinen als besonders charakteristisch? Inwiefern kommen Hoffmanns Texte einer visuellen Inszenierung entgegen? Welche Rolle spielt die bei Hoffmann elaborierte Motivik rund um Sehprozesse, Augen, Blicke und Bilder für die Gestaltung von Graphic Novels? Inwiefern gehen Impulse von Hoffmanns Poetik des lebendigen Bildes und des Theaters aus? Inwiefern visualisieren die Bilderzählungen ein Spiel der Imagination?

Keywords: Comicsprache, Schauerliteratur, Kontraste, Augenmotiv, Buchgestaltung

I. Graphic Novels als Interpretationen literarischer Erzählungen. Vorüberlegungen und Leitfragen

Graphic Novels, die auf der Grundlage literarischer Erzählungen entstehen, können mit ihrem Ausgangstext unterschiedlich verfahren – zunächst einmal auf der Ebene des Inhaltlich-Stofflichen. Das Spektrum reicht hier von komprimierenden Paraphrasen im Stil der *Classics Illustrated*-Hefte, aus denen man (wenngleich in stark komprimierter Form) den Verlauf der im Comicstil nacherzählten Fabel literarischer ‚Klassiker‘ erfährt, bis zu deutlichen Abwandlungen der literarischen Ausgangsfabel und zu Pastiche aus Einzelmotiven und Handlungselementen; es reicht von Graphic Novels, die bei aller Besonderheit der eigenen Mittel doch ein grafisch-narratives Pendant zum Ausgangstext schaffen wollen, bis zu Parodien und Verulkungen – die dann meist die Bekanntheit des literarischen Ausgangstextes voraussetzen, um ihre Wirkungen zu entfalten. Das Spektrum der eingesetzten Mittel ist breit; zum Einsatz kommen ganz unterschiedliche Bild- und Zeichenstile, Textgestaltungsstile (auch auf textgrafischer Ebene), Strategien der Farbgebung, Zitiertechniken, Formen paratextueller Rahmung und materieller Buchgestaltung.

Zu Texten Hoffmanns existieren verschiedene Spielformen grafisch-narrativer Adaption: Manche erzählen, mehr oder weniger frei, die bei Hoffmann dargestellte Geschichte nach. Andere verkürzen sie stark oder modifizieren sie auf andere Weise deutlich. Hinzu kommen Beispiele parodistischer Spiele mit stofflichen Versatzstücken. Ein wichtiges Motiv der Beschäftigung mit Hoffmann ist dessen Wahrnehmung als Erzähler mysteriöser und düsterer Geschichten. Über ein stofflich-inhaltliches Interesse hinaus gibt es aber auch Graphic Novels, die versuchen, durch Erzählstrategien und grafische Inszenierungsmittel auf Themen, Erzählstil und Textstrukturen bei Hoffmann zu reagieren. In Graphic Novels kommt es wie bei Hoffmann entscheidend darauf an, *wie* die jeweilige Geschichte erzählt wird. Gerade mit Blick hierauf geht es

bei der vergleichenden Betrachtung literarischer Texte und ihrer Adaptationen nicht nur um im weiteren Sinn inhaltsbezogene Fragen, sondern auch um ästhetische Affinitäten, die sich in Stilen und Strukturen manifestieren.

Inwiefern deuten Zeichnungs- und Inszenierungsmodi der grafischen Erzählungen auf eine Auseinandersetzung mit Themen und Poetik Hoffmannschen Schreibens? Wie lässt sich in Graphic Novels auf der Ebene ästhetischer Reflexion an Hoffmann anschließen? Einen wichtigen Ansatzpunkt bietet das, worauf die Formel „Art in Hoffmann“ verweist: Die Bedeutung der visuellen Künste für Hoffmanns Schreiben und seine Ästhetik. Mit ‚visuellen‘ Künsten sind hier neben den bildenden Künsten Malerei, Druckgrafik und Zeichnung auch die der ‚Schauplätze‘ gemeint: das Theater in seinen verschiedenen Spielformen, zu denen auch die oft auf visuelle Effekte zielenden Künste der Magier und Illusionisten gehören.

Hoffmanns Hommage an Jacques Callot beispielsweise – an einen Künstler also, dessen Werke die bildende Kunst und das Theater metonymisch repräsentieren, letzteres mit den *Balli di Sfessania* als Szenen aus dem Bereich der Commedia dell’Arte – ist ein poetologischer Text.¹ Hoffmann modelliert hier die Rezeption ästhetischer Werke als einen Sehprozess, verbunden mit der Idee einer Animierung des Dargestellten. Gerade an solche Animationsprozesse, an Porträtierte, die zu leben, ja ihre Bildrahmen zu verlassen scheinen, knüpft sich bei Hoffmann die Suggestion einer ästhetisch vermittelten Grenzüberschreitung zwischen zwei einerseits konträren, andererseits aber komplementären Seiten der Welt – einer der Alltagserfahrung und einer imaginativ ‚geschauten‘.

Graphic Novels können hier stimulierende Anschlussstellen finden. Zunächst einmal lässt sich auch die Kunst des Erzählens von Bildergeschichten als eine Kunst der Darstellung *zeitlicher Verläufe* charakterisieren, konkreter: als mittels variationsfähiger Zeichen und Codes unternommener Versuch, Geschichten vor den Augen des Publikums ‚spielen‘, Figuren ‚agieren‘ zu lassen. Als Modell hierfür fungiert vielfach das Theater mit seinen Schauplätzen, seiner Verbindung von Visuellem, Verbalem, Bildhaftigkeit und temporaler Dynamik. Die immanente Selbstreflexion Hoffmannscher Texte gilt vor allem dem Inszenierungscharakter solcher Suggestionen. Auf der Ebene ästhetischer Selbstreferentialität finden grafische Erzählungen bei Hoffmann insgesamt wichtige Anregungen – vor allem mit Blick auf die anderen Künste als Modelle und Vergleichsobjekte und hier vor allem mit Blick auf Künste der visuellen Inszenierung von Figuren, Ereignissen, Geschichten. Wiederholt verbindet sich bei Hoffmann die Frage ästhetischer (bildlicher, aber auch narrativer) Darstellung eng mit der nach der Wahrnehmung der Wirklichkeit selbst, nach dem ‚Sehen‘ der Dinge, nach der Perspektivik des Blicks und nach der konstitutiven Rolle der Imagination in Sehprozessen. Auch im Medium der Graphic Novel werden hierüber Geschichten erzählt – auf Hoffmanns Spuren.

Besonders beliebt als Vorlage für Adaptionen mit den Mitteln des Comics ist *Der Sandmann*, sicher nicht zuletzt wegen seiner Bekanntheit; ein wichtiges Rezeptionsmotiv

1 Vgl. Text und Kommentar in E.T.A. Hoffmann: *Jaques Callot*. In: Ders. *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Hartmut Steinecke/Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen u.a. Frankfurt/M. 1985–2004, Bd. 2/1: *Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814*. Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen/Wulf Segebrecht. Frankfurt/M. 1993, S. 17–18.

solcher Adaptionen ist das Interesse am Basistext, die Neugier auf seine Transformation oder der Bedarf nach einer bildnarrativen Kurzfassung. Aber auch der Umstand, dass im *Sandmann* das Augen- und Blickmotiv zentral sind, erscheint als motivierend – als eine Art Einladung an die Kunst des Comics, die selbst ja das Auge adressiert, mit Sehprozessen, Blickwinkeln und Sehhilfen kalkuliert sowie mit ‚Schauplätzen‘ und ‚Auftritten‘ im buchstäblichen wie im übertragenen Sinn arbeitet.² *Der Sandmann* erzählt vor allem vom Theater der Imaginationen. Dies in Bilder umzusetzen, ist eine besondere Herausforderung, denn hier stellt sich vor allem die Frage, ob und wie das Imaginierte als Imaginiertes visualisiert werden kann, ob also das imaginative Schauen mit grafisch-stilistischen Mitteln einem alltäglichen Sehen und seinen Objekten gegenübergestellt werden kann. Neben der jeweiligen grafisch-narrativen Inszenierung der Hoffmannschen Geschichten gibt es in Graphic-Novel-Publikationen noch andere Möglichkeiten, die reflexive Auseinandersetzung mit Hoffmann, seinen Themen, seiner Ästhetik und Poetik zu dokumentieren, nämlich im Bereich der Paratexte. Anders als kurze Comicerzählungen werden Graphic Novels oft paratextuell gerahmt. Inhaltsverzeichnisse, Vor- und Nachworte, Bemerkungen zu Hoffmann, Selbstporträts der Künstler, all das verdient Interesse – auch mit Blick auf Stil und grafische Gestaltung.

Vorgestellt werden im Folgenden mehrere stilistisch differente Comics bzw. Graphic Novels zu Hoffmann-Texten. Leitend ist die Frage nach ihrer Auseinandersetzung mit zentralen Themen des jeweiligen Werks. Prägende Bedeutung hat in *Sandmann*-Comics der zentrale Motivkomplex um das Sehen, um Augen, Sehhilfen, Perspektive, um Vexier- und Kippbilder. Auch das Thema der Decodierung von Verrätseltem, des Zusammenlesens von Informationsfragmenten ist für grafische Erzählungen stark anschlussfähig, wie die Graphic Novel zum *Fräulein von Scuderi* zeigt. Die Bedeutung des Theatralen für Hoffmanns Erzählungen und seine Poetik schließlich hinterlässt in mehreren Graphic Novels ebenfalls prägende Spuren.

2 Die Theatermotivik ist dem Motivkomplex um Augen, Sehen, Blicke eng affin. Theater heißt ja zunächst einmal ‚Schauplatz‘. Im *Sandmann* wird sie gegenüber den Texten, die direkt vom Theater, von Schauspielern und Bühnen erzählen, abgewandelt, aber sie ist mit im Spiel. Theaterdirektor und Regisseur (ein Regisseur, der der Suggestion zufolge auch Nathanael mit unter seine Spielfiguren einreihen möchte) ist der Sandmann respektive Coppélius. Er reiht sich ein in die Gruppe der Illusionisten, Trickkünstler, Magier (zu denen etwa auch Archivarius Lindhorst und Celionati gehören) und er tritt selbst in wechselnden Rollen auf: als Alchimist sowie als Wetterglashändler und Fernrohrverkäufer. In letzterer Funktion verschafft er Nathanael seine Privatbühne: Aus dem Fenster seiner Wohnung schauend (wie später der Vetter am Berliner Eckfenster), betrachtet dieser die Puppe Spalanzanis wie durch ein Opernglas; das sich ihm darbietende Schauspiel ist durch das optische Hilfsmittel mitkonstituiert – wie auch beim Betrachten von Bühnenaktionen unter Einsatz eines Opernglases. Die Darbietung besteht in Erscheinung und (spärlichen) Aktionen einer Androide, Olimpia. Spalanzani fungiert auf dem Theater des Coppélius als Requisiteur. Dass eine Puppe als einzige Akteurin die Inszenierung für Nathanael bestreitet, macht Coppélius‘ und Spalanzanis Theater zum Spezialfall eines Puppentheaters. Dass gerade dieser Theatertypus als Modell dient, ist bei Hoffmann kein Einzelfall, sondern prägt auch die Geschichte über *Nußknacker und Mausekönig*.

II. Comic-Nachtstücke: Dino Battaglias *Olimpia* und *La casa disabitata* (1970/1990)

Dino Battaglias Comics auf der Basis von Hoffmanns Erzählungen *Der Sandmann* und *Das öde Haus* erschienen im italienischen Original schon 1970 in zwei Ausgaben des Magazins *Linus*; 1990 wurde eine deutsche Buchausgabe beider Comics publiziert.³ Auf die beiden grafischen Erzählungen zu Hoffmanns Geschichten über den Sandmann und über das mysteriöse öde Haus folgen hier (komplett abgedruckt) die Hoffmann-Erzählungen selbst, dann ein Nachwort des Hoffmannforschers Franz Loquai sowie eine Kurzbiografie über Dino Battaglia. In Loquais Nachwort werden die beiden Hoffmann-Texte, aber auch Battaglias Adaptionen, kommentiert, hier (etwas irreführenderweise) als „Illustrationen Dino Battaglias zu den ‚Nachtstücken‘“ bezeichnet. Loquai bemüht sich darum, die Spezifik der Comicsprache und insbesondere der Bildersprache und Erzählweise Battaglias zu erfassen, wohl um dem (vielleicht damals noch eher als heute erwartbaren) Vorurteil einer bloßen *light* Version literarischer Texte im Medium Comic zu begegnen und die gestalterische Raffinesse der Bildergeschichten sichtbar werden zu lassen. Die Kunst des Zeichners erscheint als eigengesetzlich; sie ist – wie Loquai betont – mit der Kunst des literarischen Erzählers durchaus vergleichbar, auch und gerade mit Blick auf Distinktionen.⁴ Was der Hoffmannforscher hier über einen Literaturcomic sagt, verdient Aufmerksamkeit, weil es im Ausgang vom Vergleich mit den Basistexten die spezifische Darstellungsweise des Comickünstlers in den Blick rückt. Wenn er konstatiert, Battaglia habe Hoffmanns „Schule des Sehens“ auf eigene Weise sichtbar gemacht, dann deutet sich hier eine Affinität Hoffmannscher Ästhetik zu Comic-Arrangements an.⁵

-
- 3 E.T.A. Hoffmann (Text)/Dino Battaglia (Zeichnungen): *Der Sandmann. Das öde Haus*. O.O. 1990. Das ital. Orig. des Sandmann-Comics erschien unter dem Titel *Olimpia* im Mai 1970 in der Zeitschrift *Linus* (Ausgabe 5/1970, Jahrgang 6, H. 62), und wurde 1991 in der Zeitschrift *Corto Maltese* nochmals abgedruckt. (Vgl. <<http://www.collezionismofumetti.com/fumetti.php?idc=23204#123231>> [05.11.2023]). Der italienische Originalcomic zu *Das öde Haus* erschien unter dem Titel *La casa disabitata* in der Juli-Ausgabe von *Linus* (Jahrgang 6, H. 64) und wurde gleichfalls später (1992) in *Corto Maltese* abgedruckt (<<http://www.collezionismofumetti.com/fumetti.php?idc=56286#113466>> [05.11.2023]). Vgl. auch Hinweise auf die Erstpublikationen bei Michel Jans u.a. *Battaglia. Une Monographie*. St Egrève 2006, S. 94.
- 4 Loquai in Hoffmann/Battaglia: *Der Sandmann. Das öde Haus*, S. 90 f.
- 5 „Battaglia hat sich zeichnend seine eigene Galerie und Bibliothek der Weltliteratur geschaffen./Den Gesetzen des Comic mit der spezifischen Verbindung von Wort und Bild folgend, konzentriert er sich auf die zentralen Momente und Motive der Handlung. So fällt im ‚Sandmann‘ und im ‚Öden Haus‘ die Vorgesichte weitgehend weg, dafür steht der Einbruch des Wunderbaren und Dämonischen in den Alltag der Figuren im Mittelpunkt. Natürlich kann Hoffmanns raffinierte Erzähltechnik nicht einfach in Bilder übersetzt werden. Aber Battaglia gelingt es mit bild-künstlerischen Mitteln, Hoffmanns Schule des Sehens transparent werden zu lassen. Sein unverwechselbarer Stil vereint – ganz Hoffmann entsprechend – heterogene Elemente aus der traditionellen und der modernen Malerei bis hin zu expressionistischen Filmtechniken./Der Atmosphäre der ‚Nachtstücke‘ entsprechen Battaglias Hell-Dunkel-Kontraste und die Licht-Schatten-Effekte ebenso wie der Wechsel von Detail und Totale, von Innen- und Außensicht. Der Betrachter/Leser erlebt das Geschehen mal aus der gefährlichen Optik von Nathanael und Theodor (die beide Züge von E.T.A. Hoffmann tragen), mal aus gesicherter Distanz. Leitmotive Hoffmanns (Brillen, Fernglas, Treppenszenen) tauchen in Variationen auf. Die Wahrnehmungsbrüche der Figuren finden bei Battaglia ihr Widerspiel in Bildaufteilung und –folge, die oft den gewöhnlichen Rahmen des Comic sprengen: im fließenden Übergang von Dynamik zu Ruhe oder mit einem harten Schnitt. Auch beim Zeichner ist alles eine Frage der ständig wechselnden Perspektive. Und es bleibt offen, was entsetzlicher ist: Nathanaels kreisender Wahnsinn oder die schemenhaften Fratzen des maskierten Publikums.“ (Loquai, ebd.).

Battaglia, der eine ganze Reihe literarischer Werke grafisch adaptiert hat, wählt besonders gern Texte und Motive romantischer Schauerliteratur als Grundlage; Texte Hoffmanns sprechen ihn besonders an,⁶ ferner solche Edgar Allan Poes.⁷ Gern zeichnet er kontrastreiche, hell-dunkle Szenen,⁸ ‚Nachtstücke‘ mit auffälligen Illuminationseffekten, aber auch Schatten, diffus-dunkle Szenen, verschwimmende Konturen. Kippeffekte zwischen Schwarz-Weiß und Weiß-Schwarz erzeugen Irritationen. Die Szenen wirken oft, als überschritte das Dargestellte seinen bändigenden Rahmen; Bildmotive sind nicht immer eindeutig zu identifizieren und zu klassifizieren. Battaglias Welt ist eine Welt der Übergänge, verwirrend, desorientierend – zwischen Konturierterem und Dekonturierterem, Licht und Finsternis. Seine Hoffmann-Adaptationen sind zwar dezent koloriert, aber nicht ‚bunt‘; Hell-Dunkel-Effekte dominieren, passend zum Genre ‚Nachtstück‘.

Mit Battaglias *Sandmann*-Adaption *Olimpia* rückt das Objekt eines Sehprozesses schon durch die Titelwahl in den Fokus. Der einige Seiten umfassende Comic basiert zwar auf Hoffmanns Geschichte, konzentriert sich inhaltlich-thematisch aber ganz auf die Geschichte der Faszination Nathanaels durch Olimpia, auf die Beziehung zwischen Schauendem und Geschautem, die zur zunehmenden Verstörung des Protagonisten führt. Die weiteren Ereignisse, so die Beziehung zu Clara und Lothar und die Vorgeschichte, bleiben ausgeblendet. Die Textelemente in *Olimpia* basieren teils auf Hoffmanns Erzählung, wobei wiederholt erzählende Passagen in Dialoge und rahmende Hinweise verwandelt werden; es gibt aber auch eine Erzählerstimme mit zusätzlichen Aussagen. Insgesamt ist der Textanteil knapp, kondensiert, pointiert gestaltet.

Visuelle Inszenierungseinfälle, die die Verwirrungen und Verstörungen des Schauenden und den Wahnsinn als Fluchtpunkt betreffen, bilden einen Schwerpunkt. Dazu gehört es, dass man keine geordnete Panelfolge zu sehen bekommt, sondern komplex miteinander kombinierte, manchmal nicht einmal durch Panelrahmen konturierte Szenenbilder. Motive und ihre Arrangements umkreisen das Thema der Verwirrung und Ambiguisierung. Tanz- und Kreisbewegungen erscheinen als Sinnbilder, ja als Metonymien der Desorientierung, abgestimmt an die Kreis-, Kreis- und Drehmotive bei Hoffmann, aber visuell ausgesponnen zu Szenen seltsamer Tänze. Um Nathanaels Sturz in den Wahnsinn vorzubereiten, lässt der Zeichner einen (bei Hoffmann nicht vorkommenden) Narrenzug den Weg seines Protagonisten kreuzen, bevor dieser dann die Zerstörung Olimpias miterlebt. Mit Nathanaels Wahnsinnsausbruch anlässlich von Olimpias Zerstörung bricht die Erzählung ab. Die Geschichte ist visuell und inhaltlich da angekommen, wo Battaglia hinwollte; mehr braucht offenbar nicht erzählt zu werden; eine abschließende erzählerische Rahmung entfällt.⁹

6 „Parmi tous les auteurs que j'ai adaptés jusqu'à présent celui que je préfère c'est Hoffmann même si c'est le plus difficile à mettre en images. Les éditions Einaudi ont publié tous ses romans et nouvelles en trois gros volumes et je ne me lasse pas de les feuilleter. C'est quelqu'un qui a tout inventé. On ne peut pas aller plus loin. Par admiration, je tente encore et toujours de retracer à la plume, ses visions, son imaginaire, ses cauchemars, sa vie en contact de la mort ou d'une autre vie [...]. J'essaye de reprendre de façon figurative les thèmes d'Hoffmann en tantant d'en être le plus proche possible mais aussi avec un certain recul. Je ne veux pas me laisser prendre et avaler car cela pourrait être dangereux“ (Selbstkommentar Battaglias in: *Entretiens avec Dino Battaglia*, in Jans u.a.: *Battaglia*, S. 11–31, hier S. 18 f.).

7 Vgl. Dino Battaglia: *Histoires d'Edgar A. Poe*. Saint-Etienne 2005 (= Contes et récits fantastiques, Bd. 3).

8 Zum „rapport entre le noir et le blanc“ vgl. Jans u.a.: *Battaglia*, S. 22.

9 Szenarien, bei denen am Ende eine hochdramatische, nicht weitergeführte, aufgelöste oder erläuterte Szene steht, finden sich, wie erwähnt, mehrfach bei E.A. Poe, aus dessen Oeuvre Battaglia ebenfalls Texte adaptiert hat (so *Ligeia* oder *The Fall of the House of Usher*).

Battaglia setzt zeichnerisch vor allem Prozesse der Auflösung, Dekonturierung in Szene; Profile und Rahmen lösen sich auf – vor den Augen des Betrachters Nathanael, aber zugleich auch vor unseren eigenen Augen; die Geschichte der Liebe zu Olimpia wird gleichsam ‚rahmenlos‘ erzählt. Der abgebrochenen, irren Rede Nathanaels halten zwar auf verbal-narrativer Ebene Bemerkungen eines Erzählers die Balance, die der sich in Bild- und Redefragmenten manifestierenden Geschichte Zusammenhang verleihen, aber sie belassen die erzählte Geschichte doch in ihrer Rätselhaftigkeit.

Battaglias Comicerzählung über *Das öde Haus (La casa disabitata)* – wiederum die Geschichte eines Schauenden, der unter rätselhaften Umständen dem Objekt seines Blicks verfällt – ähnelt zeichnerisch und konzeptuell der über *Olimpia*. Auch hier wird die Ausgangsgeschichte stark auf die zu diesem Thema passenden Szenen komprimiert und nur bis zu einem bestimmten Punkt nacherzählt. Kulminationspunkt ist eine Begegnung des Helden mit einer mysteriösen Frau, wobei Battaglia diese anders erzählt als Hoffmann. Wird Theodor bei Hoffmann nach seinem Eindringen ins öde Haus und dem Blick auf dessen irre Bewohnerin von deren Bewacher gerettet und herausgedrängt, um im Folgenden noch allerlei zu erleben und der eigenen Affektion durch die Frau nachzuforschen, so endet Battaglias Geschichte mit der dramatischen Begegnungsszene. Der Rest der Basisgeschichte entfällt – und damit auch die Interpretationen der Ereignisse durch Hoffmanns Figuren und den Erzähler.

Vor Theodors und vor unseren Augen verwandelt sich die Frauenerscheinung drastisch. Zu sehen sind zuerst Jugend, dann Alter, dann Tod – eine allegorische Trias. Bildstilistisch dominieren auch hier Hell-Dunkel- und Schattenbilder; der Verzicht auf Rahmen signalisiert Entgrenzungserfahrungen. Auch das Motiv des närrischen Tanzes ist wiederum mit Ordnungsverlust und Desorientierung verknüpft, hier unter grotesk-skurrieler Akzentuierung, wie bei Hoffmann: Der perückentragende Hausverwalter führt einen mehrphasig gezeigten Tanz auf, fast wie eine filmische Einlage.

Battaglias Bildererzählungen sind insgesamt maßgeblich durch seinen individuell-charakteristischen Bildstil geprägt, welcher sich in Motiven und Arrangements, auch in Seitenarrangements sowie im Zeichenstil manifestiert. Die sprachlichen Anteile, wenn auch wichtig, treten eher zurück; verbales Erzählen bleibt lakonisch, eine (und sei es ironisch eingesetzte) ‚Stimme der Vernunft‘ gibt es nicht. Durch expressive Grafie wird Sprache aber immer wieder selbst zum ‚Bild‘. Wenn in beiden ‚Nachtstücken‘ dramatische Bildszenen am Ende stehen, so mag dies signalisieren, dass in der dargestellten Welt die Bilder über den Logos dominieren – wobei Battaglias Bilder eine Ambivalenz zwischen Düsternis und Bedrohlichkeit einerseits, Faszination andererseits erzeugen. Dass Hoffmann ein von ihm favorisierter Autor ist, ist nicht nur stofflich begründet, sondern auch in der verbindenden Idee einer Imagination, die schöpferisch, aber auch verstörend wirken kann.

Bilder aus dem Dunkel: Andrea Grosso Cipontes Graphic Novel zum *Sandmann* (2014)

Die Graphic Novel *Sandmann* von Andrea Grosso Ciponte basiert nicht allein auf Hoffmanns Text, sondern verwendet diesen auch als Zitatquelle; die Textanteile

bilden eine Montage solcher Zitate.¹⁰ Erheblichen Anteil an der visuellen Adaption von Hoffmanns Geschichte hat hier die Buchgestaltung, die das Konzept des ‚Nachtstücks‘ durch eine nachdrückliche Inszenierung in dunklen Farbtönen umsetzt. Vor der insgesamt auf schwarzem Grund platzierten Geschichte sieht man beim Öffnen des Buchs zunächst eine Sequenz ganz oder fast ganz monochrom-schwarzer Seiten; aus diesen tauchen dann erste Bilder auf; das Arrangement erinnert an frühe Filme. Ein erstes, kleines Bild ist, gekleidet in ein Bildzitat, ein Doppelporträt von Dacia Palmerino (Adaptation) und Andrea Grosso Ciponte (Zeichnungen). Auch die Titelseite gehört zu dieser schwarz grundierten Sequenz. Es folgt ein Zitat (über Nathanaels Warten auf den Sandmann), kombiniert mit einem Schädelbild, dann ein Bildzitat aus einem Buñuel-Film; dann erst beginnt die Geschichte mit Zitaten aus Nathanaels erstem Brief (S. 9).¹¹ Was im Dunkel beginnt, endet auch im Dunkel – wie im Kino: Die letzten Seiten sind schwarz; auf der letzten bebilderten Seite werden Hoffmann, Grosso Ciponte und Palmerino kurz vorgestellt, jeweils mit Bild – eine Art Abspann mit Hinweisen zum ‚Cast‘.

Die in der Graphic Novel erzählte Geschichte bietet eine komprimierte Nacherzählung des Hoffmannschen *Sandmanns* und folgt dessen Hauptstationen, modifiziert sie aber leicht: Nathanael lernt Olimpia kennen, verfällt ihr, tanzt mit ihr, liest ihr vor, wird von einem Freund gewarnt, von Spalanzani zur Werbung ermutigt und beobachtet eines Tages (bei Grosso Ciponte vom Fenster des Hauses aus) Olimpia, wie sie von einem dunklen Mann ergriffen wird. Er wird Zeuge ihrer Zerstörung im Streit, ist tief verstört, besinnt sich dann auf Clara und kehrt zu dieser zurück. Bei einer Turmbesteigung verfällt er durch das Taschenperspektiv wieder dem Wahn, versucht Clara zu töten. Diese wird gerettet, er springt vom Turm. Das letzte Bild zeigt seinen abgestürzten toten Körper – unterlegt mit dem Hoffmannschen Erzählerbericht von dem friedlichen Leben Claras in der folgenden Zeit (S. 55).

Das Buch insgesamt wirkt düster. Auf schwarzen Seiten präsentieren sich die in einem surreal wirkenden, plastischen Stil gezeichneten Bilder, die bei genauerem Hinsehen aus Punkten und Strichen bestehen. Hell stechen auf den Seiten nur die (weißen) Textfelder und Sprechblasen vom Hintergrund ab – jeweils ja Auszüge aus Hoffmanns Text, wie Bruchstücke aus einer zerschnittenen Vorlage, die hier ins Dunkel gestreut wurden. Nicht nur die jeweilige Optik der Text-Bild-Kombinationen, sondern auch die Seitenfolge als ein weiteres Arrangement von Teilen hat eine interpretierende Dimension. Ein Beispiel bietet die Unterlegung des letzten Bildes vom toten Nathanael mit dem Bericht über Claras (angebliches) Glück.

Bildeinfälle wie dieser lenken die Lektüre des Textes, beeinflussen seine Interpretation. Zu Beginn werden (über Zitate aus dem Eingangsbrief Nathanaels bei Hoffmann, also in struktureller Entsprechung zu dessen Text) Hauptfiguren und Vorgeschichte dargestellt; die Texte in den Captions entsprechen Formulierungen des Hoffmannschen Nathanael; zu sehen sind dieser selbst (als Erwachsener), Clara, alptraumhafte Brillen- und Augenfantasien sowie der von Nathanael als Sandmann interpretierte

10 Andrea Grosso Ciponte (Zeichnungen)/Dacia Palmerino (Textadaption): *Sandmann*. Übers. von Myriam Alfano. Frankfurt/M. 2014, 2019 (= Dust Novel, Bd 1). Der Textanteil ist im Wesentlichen eine Rückübertragung ins Deutsche; im Original wie hier erfolgt ein Rekurs auf Hoffmanns originalen, in der ital. Fassung stückweise zitierten Text. Vgl. den Trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=O42xp4QXUZ4> (29.11.2022).

11 Seitenangaben in diesem Abschnitt aus Grosso Ciponte/Palmerino: *Sandmann*.

Coppelius (S. 9–11). Ausführlich (über Nathanael als Erzähler) vermittelt werden die Sandmann-Ängste des Jungen; als verfremdetes Bildzitat verwendet Grosso Ciponte u.a. ein berühmtes Filmstill aus Buñuels *Ein andalusischer Hund* (1929): die Zerschneidung eines Auges (S. 14). Die schattenhafte Gestalt des Augenräubers in Gesellschaft bedrohlicher Vögel (S. 15) erinnert entfernt an Goyas Stich über den *Traum/Schlaf der Vernunft* (1799), aber auch an den Hitchcock-Film *Die Vögel* (1963). Die Kinderängste Nathanaels, der Verlust des Vaters, das Sich-Ausgeliefert-Fühlen des zur Puppe gemachten und zerlegten Jungen werden visuell dramatisch inszeniert (bis S. 23). An diese grafische, von vielen Hoffmann-Zitaten begleitete Nacherzählung von Nathanaels erstem Brief schließt sich die des Antwortbriefs von Clara. Dieser wird als Text in mehreren Bildern ausführlich übermittelt; zunächst sieht man die Schreiberin (S. 24), dann den Leser Nathanael (S. 25). Bevor die Auseinandersetzung und Entfremdung zwischen Nathanael und Clara weitererzählt wird (ab S. 27), schiebt sich ein gezeichneter Erzähler dazwischen wie bei Hoffmann der Bericht des Erzählers.

Der gezeichnete Erzähler (S. 26) sieht wie E.T.A. Hoffmann aus, mit dem ihn auch eine Bildunterzeile identifiziert; er sitzt vor einer schattenhaft-unscharfen Wiederholung des vorletzten Bildes auf der Vorgängerseite, dessen Formen sich hier durchzudrücken scheinen (was aber nicht der Fall ist). Sein Selbstkommentar zur Verfahrensweise entspricht dem des Hoffmannschen Erzählers.¹²

Die Kunst des Zeichners präsentiert sich ostentativ als Kunst der Verwandlungen, der optischen Magie. Bei der Darstellung des von Nathanael vorgelesenen Sandmann-Märchens kommt es zunächst zu Bildern mit zahlreichen Augäpfeln (S. 30 f.). Dann verwandelt sich das Motiv in die Linse eines Taschenperspektivs (S. 32), gefolgt von Blick-Bildern durch die Linse. Die Objekte werden dabei verzerrt, erscheinen konvex. Zu den Bildmotiven gehören auch – als Referenzen auf andere Texte Hoffmanns – eine Katze (zu *Kater Murr*), das Apfelweib (der Türknauf mit Gesicht in *Der Goldne Topf*), eine Fliege (Magister Tinte in *Das fremde Kind*) (S. 32). Es folgt, immer weiter herangezoomt, das Haus, in dem Professor Spalanzani wohnt und in dem sich zuletzt Olimpia zeigt (S. 33). Eine durchaus im Sinne der Motivsprache des *Sandmanns* vorgenommene Akzentuierung erzielt Grosso Ciponte durch das dominante Augenmotiv, das (auch) auf der Bildebene leitmotivisch wirkt. Hervortretende, übergroße Augen tauchen immer wieder auf (bis hin zum visuellen Buñuel-Zitat); begonnen mit dem Bild Claras auf der ersten Seite (S. 9), gefolgt von einem Porträt Nathanaels mit einem Tintenfass, das wie eine Linse aussieht (S. 10), sowie dann von einem Bild des Sandmanns mit Augen, die zugleich Uhren sind – in visueller Umsetzung des Motivs vom Wetterglas, das ja zugleich einen Bezug zur Zeitmessung, zu Zeit und Tod, hat wie auch zum Sehen. Mit dem Augenmotiv eng verbunden ist das Konzept des Perspektivischen (mehrfach inszeniert als suggerierter Blick durch eine verzerrende Linse). Zum Thema wird der Blick vor allem in eine Serie konkav verformter Bilder: Indem sie wirken wie die Oberflächen runder Objekte, werden sie zu ‚Augen‘ (S. 32 f., 44 f.). Die gezeichnete Welt selbst blickt zurück auf uns.

12 Gerrit Lungershausen kritisiert aus literaturwissenschaftlicher Perspektive zu Recht die Gleichsetzung von Autor und Erzähler. Vgl. Gerrit Lungershausen: 2 x E.T.A. Hoffmanns *Sandmann*. In: Comicgate, <https://comicgate.de/rezensionen/sandmann/> (29.11.2022).

Theaterszenen werden bei Grosso Ciponte leitmotivisch eingesetzt. Wenn Nathanael Claras (für ihn ärgerlichen) Antwortbrief liest, hat er die Haltung eines Rezitators (S. 25 oben; wiederholt/verfremdet: S. 26). Mehrfach erscheinen die Figuren als Schattentheater-Gestalten, so der schreibende Nathanael (S. 25 unten). Olimpia tritt für Nathanael, als er sein Taschenperspektiv nutzt, wie auf einer Bühne auf (S. 34): An einem aus Brettern gebildeten Holztisch platziert, wird sie beiderseits von rotem Vorhang gerahmt, bevor sie dem Betrachter dann optisch näher rückt (S. 34). Parallel dazu beobachtet Coppola Nathanael beim Beobachten (S. 35). Nach dem Ende der ‚Vorstellung‘, als Bild zu Nathanaels Brief an Lothar über Olimpia, sieht man diese hinter einem nun zugezogenen Vorhang – als schattenhafte Umrissfigur (S. 36). Die Begegnung mit Olimpia wird als Bühnengeschehen visualisiert: Zunächst spielt Olimpia auf einer Bühne am Flügel (S. 38), dann werden Nathanael und Olimpia zu Akteuren einer Tanzdarbietung vor einem Bühnenvorhang.

Vielfach, schon auf der ersten Seite, sind den Bildmotiven Wolken aus Punkten überlagert – so, als sei hier Sand gestreut worden. Das Zeichengerät Grosso Cipontes wird dadurch zu einem Gerät, das zu einem Sandmann passt – also zu einem Manipulator der Augen und des Blicks. Düstere Farbgebung, schwarze Hintergründe und Bild-Kreise erinnern auch ans Kino, zumal manche Bilder unscharf, ‚flackernd‘ wirken und die Schlusszene – der tote Nathanael, unterlegt mit einer ‚Stimme‘ oder einem Untertitel aus dem ‚Off‘ – an Filmenden erinnert.

Inszeniert wird insgesamt ein Bildertheater der Medien und der Imaginationen. Grosso Ciponte lässt sich dabei zwar manches einfallen, dem bei Hoffmann keine konkrete Motivvorlage entspricht, so wie er ja auch mit seinen Figuren und Szenen eine historisch spätere Welt evoziert. Aber auf der Ebene von Bildlichkeit und Bildersemantisierung bleibt er Hoffmann doch stark verbunden.

Im Dialog mit Hoffmann: Vitali Konstantinov: *Der Sandmann* als Graphic Novel (2019)

Hoffmanns *Sandmann*-Geschichte liegt auch Vitali Konstantinovs Graphic Novel *Der Sandmann* zugrunde – als Basis einer weiteren selbstbewussten grafischen Inszenierung.¹³ Dabei folgt die Bildergeschichte dem Gang der Nathanael-Handlung im Original im Wesentlichen, nimmt aber manchmal Motive vorweg und arrangiert sie neu. Die bei Grosso Ciponte nachgestellte Unterteilung in die Nacherzählung des Briefe-Komplexes und des Haupterzähler-Komplexes findet nicht statt, auch wenn man ganz zu Anfang (S. 4) einen an Lothar schreibenden Nathanael sieht.

Wieder zunächst ein Blick auf Buchstruktur und Paratextuelles: Das Comicbuch gliedert sich in vier Abschnitte und einen Epilog. Erstere werden jeweils durch Schauplatzangaben in Frakturschrift und ein Bild eingeleitet. Blaue und rote Blätter strukturieren das Buch visuell; die roten befinden sich zwischen den Abschnitten, die blauen bilden Anfang und Ende des Buchinneren. Die letzte gezeichnete Doppelseite zeigt die Autoren Hoffmann und Konstantinov; die Bilder der beiden werden ergänzt durch knappe Angaben zur Person. Im Vordergrund sieht man – als eine Art Gastauftritt aus

¹³ Vitali Konstantinov: *Der Sandmann*. Nach E.T.A. Hoffmann. München 2019. In diesem Abschnitt mit Seitenzahlangaben im Text referenziert.

einem anderen Spielkontext – eine gezeichnete Paraphrase zum Bild des Katzen-duos Kater Murr und Mina, das bei Hoffmann als Illustration zum *Murr*-Roman dient. Das Bild suggeriert, dass sich Hoffmann und der Zeichner bzw. Graphic Novelist auf Augenhöhe treffen. Während Hoffmanns Selbstcharakteristik (er stellt sich als „sehr witziger Autor“ vor) andeutet, dass er Comics geschätzt haben könnte, wenn es denn zu seiner Zeit bereits welche gegeben hätte, geben Konstantinovs Bemerkungen über die Kunst („sie entsteht vielmehr erst aus dem allem, was man die Kunst heißt!“) einen Hinweis auf das Selbstverständnis dieses Künstlers, und zwar mit Hoffmanns Worten.¹⁴

Die Textelemente der Graphic Novel zitieren vielfach Hoffmanns Text, bieten aber auch manchmal pointierte Umformulierungen. Die Textanteile stehen fast ausschließlich in Sprechblasen (was die Stilistik des Comics betont) oder werden durch ihre Platzierung als Figurenrede ausgewiesen. Nur gelegentlich schiebt sich eine Erzählerstimme dazwischen, die zusammenfasst oder nötige Informationen bietet (vgl. S. 12 f., 30, 36 f., 45). Sie rückt aber, anders als es gelegentlich bei Hoffmann geschieht, nicht auf eine ironisch-brechende Distanz zur Selbstdarstellung Nathanaels, sondern hat eine eher nachgeordnete Bedeutung. Erzählt wird ja auch vor allem im Medium der Bilder und hier gibt die Darstellung hauptsächlich Nathanaels Wahrnehmungsperspektive wieder. Eine Differenzierung zwischen realen und imaginierten Ereignissen erscheint dabei ebenso unmöglich wie eine klare Diagnose von Verzerrungen durch Nathanaels spezifischen Blickwinkel. Die nicht seltenen Soundeffekte werden wie im Comic dargestellt.

Konstantinovs grafischer Stil ist grotesk; seine Figuren wirken dezidiert ‚gezeichnet‘, mit comicspezifischen Überzeichnungen, etwa der Augenpartien. Die Geschichte ist im Wesentlichen schwarz-weiß gezeichnet. Als dritte Farbe kommt Rot hinzu, das akzentuierend, hervorhebend, dramatisierend wirkt; als vierte Farbe Blau, eingesetzt für Augen und Augäpfel. So verweisen etwa auf S. 4 f. rote Felder auf das („aggressive“) Klopfen des Sandmanns („Tock Tock Tock“); Ähnliches gilt für das Wort „... blutig...“ – das hier zudem in großer Frakturschrift erscheint. Rot sind die an verschiedenen Stellen züngelnden Flammen (also das auf den „Feuerkreis“¹⁵ deutende Feuermotiv, vgl. S. 17); Rot steht auch für Liebe (etwa in Gestalt roter Herzen, vgl. S. 30, 37) und die Entflammung Nathanaels (S. 31), schließlich für den „Feuerkreis“ selbst (S. 35). Nicht nur rote Herzen und Flammen, sondern auch die zahlreichen monströsen Erscheinungen schlagen eine Brücke zu Populärkulturellem. Dazu gehören auch Figurentypen, die an Monster früherer und neuerer Zeiten erinnern: An fledermausähnliche, Batman-artige Flugmenschen (S. 5), an Ungeheuer Hieronymus Boschs (S. 6).

14 Das Zitat stammt, leicht abgewandelt, aus *Die Elixiere des Teufels*. Der Friseur des Hauses, Pietro Belcampo, alias Peter Schönfeld, sagt zu Medardus über seine (Haar-)Kunst: „sie entsteht vielmehr erst aus dem Allen, was man die Kunst heißt!“ (E.T.A. Hoffmann: *Die Elixiere des Teufels*. In: Ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Hartmut Steinecke/Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen u.a. Frankfurt/M. 1985–2004, Bd. 2/2: *Die Elixiere des Teufels. Werke 1814–1816*. Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt/M. 1988, S. 9–352, hier S. 105).

15 Vgl. das Motiv des Feuerkreises in Hoffmanns *Sandmann* – E.T.A. Hoffmann: *Der Sandmann*. In: Ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Hartmut Steinecke/Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen u.a. Frankfurt/M. 1985–2004, Bd. 3: *Nachstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816–1820*. Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt/M. 1985, S. 11–49, hier S. S. 31, 45, 49. Sämtliche Zitate aus diesem Band werden im Folgenden mit der Sigle ‚H 3‘ und entsprechender Seitenzahl nachgewiesen.

Die Grenze zwischen anthropomorphen Figuren und Monstern erscheint insgesamt offen. Olimpia agiert in wechselnden Erscheinungen, u.a. (nicht überraschend) als Maschinenmensch (S. 36).

Auch wenn anders als bei Grosso Ciponte nicht explizit von Akten die Rede ist, gibt es eine klare Unterteilung in wiederum fünf Abschnitte: Auf vier Abschnitte, die jeweils durch eine Ortsangabe, eine Darstellung des fraglichen Orts und eine rote Ziffer eingeleitet werden, folgt als fünfter Teil der Epilog. Die jeweils den neuen Abschnitt einleitende Darstellung des Schauplatzes lässt das Arrangement theaterhaft wirken: Die ‚Bühne‘ der folgenden Szenen wird vorgestellt, und zwar unter knapper Benennung des Ortes. Rote Bildelemente, auch in diesen ‚Prospekten‘, verweisen auf zentrale Ereignisse – so ein roter Stern auf den Turm, der zum wichtigen Schauplatz in Abschnitt 4 wird (S. 39). Die finale Katastrophe, Nathanaels Wahnsinnsausbruch auf dem Turm und sein Tod, ist mit viel Rot gestaltet (S. 43). Am Ende liegen zentrale Requisiten am Boden der Seite wie nach einer Vorstellung auf der Bühne: ein Schädel (Hamlet-Reminiszenz?), der Arm eines Maschinenmenschen, ein Augapfel (S. 46). Der finale Erzählerbericht über Claras weiteres Leben wirkt ironisch: Clara und ein bärtiger, robinsonartiger Mann werden im Epilog in einem ovalen Rahmen gezeigt, vor ‚idyllischer‘ Südseekulisse (samt Surfbrett); im Vordergrund komplettieren nachgezeichnete Raffael-Engel sowie Papegeien die Bildmontage.

Leitmotivisch durchziehen Variationen über Augen und Maschinenfiguren die Erzählung – eben bis zum Schlussakt.¹⁶ Geschichten in der Geschichte, etwa die Sandmann-Geschichte, werden als Spiele der oft ineinander übergehenden, die Bildgrenzen überschreitenden Imaginationsbilder erzählt (vgl. S. 4 f.). Im finalen Gespräch des gezeichneten Konstantinov mit dem gezeichneten Hoffmann wird besonders deutlich, dass auch die paratextuellen Elemente von Graphic Novels eine poetologisch-ästhetische Dimension besitzen und auf eigene Weise einen Teil der Auseinandersetzung des Comickünstlers mit Hoffmanns Themen und seiner Ästhetik bilden.

Eine Doppelgängergeschichte: Michael Mikolajczaks und Jacek Piotrowskis Graphic-Novel-Spin-Off zu *Der Sandmann* (2019)¹⁷

Der Paratext zu dieser Graphic Novel deutet bereits auf die Freiheiten hin, die sich Mikolajczak und Piotrowski genommen haben. Auf den Titel mit einer Bildmontage folgt die Angabe: „Inspiriert durch die Erzählung ‚Der Sandmann‘ von E.T.A. Hoffmann. Story Michael Mikolajczak, Zeichnungen Jacek Piotrowski“; wir sehen weiße Schrift auf schwarzem Grund, wie auch auf den folgenden Seiten (Impressum und Angabe zum Rahmenplot);¹⁸ dies wirkt wie eine Reminiszenz an die Optik von alten Schwarz-Weiß-Filmen. Wie eine Annäherung an filmische Bildfolgen wirkt es auch, dass alle Seiten unpaginiert sind. Die Bildmontage bietet eine Komposition aus diversen Bildelementen und -typen – im Vorgriff auf die Graphic Novel insgesamt.

16 Das Augen- und das Maschinenmotiv bestimmen schon die Titelseite: Ein Maschinenarm hebt einen Augapfel zeigend hoch.

17 Michael Mikolajczak (Text)/Jacek Piotrowski (Zeichnungen): *Sandmann*. Leipzig 2019. Siehe auch die trailerartige Videovorschau unter <https://www.facebook.com/watch/?v=279806232975027> (29.11.2022).

18 Mikolajczak/Piotrowski: *Sandmann*, unpag. Alle Zitate in diesem Abschnitt stammen, wo nicht anders angegeben, aus dieser Quelle.

Dass Nathanael einen Stein wirft (wie auch später in der Graphic Novel), könnte eine verdeckte Reminiszenz an George Herrimans *Krazy Kat* und damit an ein wichtiges Stück Comicgeschichte sein, an Wiederholungen, Zwangshandlungen – und deren groteske Komik.

Eine einleitende Angabe zum (gegenüber Hoffmann modifizierten) Rahmenplot erleichtert das Verständnis dessen, was dann folgt:

NATHANAEL war noch ein Kind, als sein Vater durch eine Explosion bei einem wissenschaftlichen Experiment starb. Die Schuld am Tod des Vaters gab der Junge dem alten Mann COPPELIUS. Nathanael hält Coppelius nicht nur für einen Mörder, sondern auch für den SANDMANN, eine Bestie in Menschengestalt, die den Kindern die Augen stiehlt und an seine eigene teuflische Brut verfüttert. Nun leben beide Männer als Nachbarn in einem Wohnhaus.

Ein anderer Ausgangspunkt als bei Hoffmann also: Nathanael lebt noch; er und Coppelius sind Nachbarn. Im Folgenden macht die Graphic Novel aus ihnen eine Art Doppelgängerpaar, bedingt durch ihre wechselseitige Beobachtung – also durch ihre alternierenden, gegenläufigen, aber eben auch komplementären Blicke: In Coppelius verkörpern sich Nathanaels Ängste, in Nathanael die des Coppelius; der eine ist jeweils die Schreckfigur des anderen. Die perspektivenwechselnden Abschnitte der Erzählung setzen dies visuell und narrativ in Szene – und es entstehen zwei einander widersprechende Geschichten. Die Strukturierung durch Wechsel der Erzählerperspektive als Konstruktionsidee entspricht konzeptuell dabei dem Aufbauprinzip von Hoffmanns *Sandmann*. Dort geht es um die Perspektiven Nathanaels, Claras und des Erzählers, hier um die Nathanaels, Coppelius' und des Erzählers (der wenig sagt, aber durch das Arrangement repräsentiert wird). Während bei Hoffmann die „verständige[] Clara“ (H 3, S. 29) Nathanaels Imaginationen rational begegnet, gibt es in der Graphic Novel keine Stimme respektive keine Perspektive der Vernunft; beide Hauptfiguren, Nathanael und Coppelius, nehmen die Welt, vor allem den jeweils Anderen, wahnhaft verzerrt wahr.

Ans Theater erinnert einmal mehr die Gliederung in Akte, die jeweils durch eine schwarze Seite mit einem symbolhaften Bildmotiv eingeleitet werden (I. Totenschädel, II. Nathanaels verzerrtes Gesicht, III. Fratze des Coppelius; IV. Olimpias Puppenkopf; V. Olimpias Puppenhand). Ein Anhang betont den Inszenierungscharakter der Graphic Novel: Auf die durch eine schwarze Doppelseite endende, grafische Erzählung folgen Skizzen, die für die Annäherung des Zeichners an seine Figuren und Szenen stehen („Skizzen zu Coppelius“, „Skizzen zu Nathanael“, „Varianten von Cover und Inhaltsseiten“).

Mikolajczak und Piotrowski nehmen den Hoffmannschen *Sandmann* zum Ausgangspunkt, verfahren mit der literarischen Vorlage und deren Fabel aber auf eine ausnehmend freie Weise. Doch wie bei Hoffmann die Briefe Nathanaels und Claras sowie der Erzählerbericht nicht nur von Blickwechseln handeln, sondern als Abfolge zugleich Blickwechsel und perspektivische Deutungen des Berichteten repräsentieren, so bricht auch in dieser Graphic Novel das Erzählte in unvereinbare perspektivische Darstellungen auf. Im Mittelpunkt stehen Olimpia, Nathanael und Coppola, und zwar zunächst einmal aus der Perspektive des Rückblicks, der (von einem gegenwärtigen Standpunkt aus rekapitulierten) Erinnerungen – was eine eigene Art der Brechung bedeutet.

Nathanael und Coppelius agieren abwechselnd, aktweise, als Erzähler; auch indem sie gemeinsam eine Geschichte erzählen, erscheinen sie als Doppelgänger. Beide blicken zurück auf die Geschichte ihrer jeweiligen Beziehung zu Olimpia und ihrer beider Wechselbeziehungen; so sind sie zugleich Erzähler und Akteure. Als Akteure bestimmen sie vor allem die Ebene der gezeichneten Darstellung (der Bildszenen), als Erzähler führen sie das Wort in den Textpartien, in den Captions, aus denen sich der Textanteil der Graphic Novel zusammensetzt. So könnte man sagen, dass hier das grafisch-textuelle Erzählen als perspektivisch entfaltet wird (so, wie bei Hoffmann das Erzählen sich als perspektivische Darstellung reflektiert). Die grafische Sprache, der Zeichenstil, die Panelformen und Arrangements betonen das Perspektivische der Darstellung mit eigenen (visuellen und kompositorischen) Mitteln.

Die bei Hoffmann zentrale Frage nach der Identität von Coppelius, dem Sandmann und Coppola tritt zurück; allerdings wechselt Coppelius seine Erscheinungsweisen. Stattdessen rückt die (bei Hoffmann latent angelegte) Doppelgängerbeziehung zwischen Coppelius und Nathanael in den Vordergrund: Sie erscheinen wie zwei Hälften, die einander verabscheuen und sich doch nicht voneinander lösen können. Suggestiert wird eine Art Vater-Sohn-Verhältnis. Was beide verbindet, ist ihr, wenn auch unterschiedliches, monströses Aussehen. Auch Nathanael sieht (sogar als Kind) bedrückend aus; er verwandelt sich in manchen Szenen zu einem kaum mehr menschenähnlichen Monster – wie Coppelius. Motiviert sind die visuellen Verwandlungen schon dadurch, dass ja subjektive Erinnerungen wiedergegeben werden, das Gezeigte also dem entspricht, was im Kopf des jeweiligen Erzählers vorgeht.

Dieser neue *Sandmann* ist seinerseits der ähnlich-unähnliche Doppelgänger des Hoffmannschen Nachtstücks. Figuren kommen hinzu (die Frau oder Geliebte des Coppelius); andere entfallen (aus Spalanzani als ehemaligem alter Ego des Coppola wird der Besitzer eines Ladens mit einer Schaufensterpuppe); neue Orte werden signifikant; neue Zusammenhänge werden suggeriert.

Was wird hier erzählt? Einleitend, vor der grafischen Erzählung selbst, wird die Vorgeschichte des Folgenden im Sinne des Hoffmann-Textes rekapituliert.¹⁹ Bildstilistisch stehen die Panelseiten im Zeichen mehrfacher Brechungen. Die stilistisch einheitlichen, vor allem durch starke Schwarz-Weiß-Kontraste geprägten, expressiven Zeichnungen werden dort, wo Olimpia erscheint, oft durch (bearbeitete) Schwarz-Weiß-Fotos einer Puppe ergänzt. Auf eigentümliche Weise erscheint durch die Nutzung dieses Fotoeffekts Olimpia ‚wirklicher‘ als die gezeichneten Figuren. Das von einer Gegenwart her grafisch-narrativ dargestellte Erinnern der beiden Hauptfiguren Coppelius und Nathanael erfolgt in fünf Akten. Die einzelnen Kapitel sind entsprechend nummeriert; sie beginnen mit schwarzen Seiten, auf denen jeweils in ausdrucksvoller Schrift die Aktbezeichnung steht. Der Zusammenhang der Ereignisfolge zerbricht, weil sich Nathanael und Coppelius in der Erzählerrolle abwechseln.

Eine Übersicht über die (Hoffmanns Fabel im Sinn eines Spin-Offs erweiternde) Fabel:

¹⁹ Erzählt wird in einer unbestimmten Gegenwart, während die Bilder vergangene Szenen zeigen, die der Text beschreibt, erzählt, interpretiert. Nur punktuell finden sich zur erinnerten Handlung selbst gehörige Elemente von Figurenrede in Anführungszeichen und in eigenen Textfeldern; Sprechblasen gibt es nicht. Gegenwärtiges und Vergangenes erscheinen insgesamt auf gespenstisch-unheimliche Weise verknüpft.

Akt I. Erzähler: der alte, gebrechliche Coppelius. Ausgehend von dem (Hoffmannschen) Satz „Denke Dir einen großen breitschultrigen Mann“ (H 3, S. 15) und anderen Zitaten stellt sich Coppelius selbst vor – und erzählt eine bei Hoffmann nicht vorkommende Episode aus seinem früheren Leben: Ein bei einem Unfall verletzter, wild gewordener Hund hat die Begleiterin des Coppelius einst getötet; Coppelius lebt nun isoliert; die Erinnerungen und der Gedanke an den Tod lassen ihn nicht los; die Kinder im Haus fürchten ihn; er erschreckt sie gern. Eine besonders ausgeprägte wechselseitige Abneigung besteht zu dem Jungen Nathanael. Coppelius wird selbst Zeuge einer Explosion, die er mit den bei Hoffmann geborgten Worten Nathanaels beschreibt; das Erlebnis bringt Erinnerungen an Liebe und Begehren in sein Leben zurück.

Akt II. Erzähler: Nathanael. Nathanael, der einleitend mit Hoffmann-Zitaten von Olimpia spricht, hält die Puppe im Keller an einem geheimen Ort versteckt. Des Nachts verlässt er das mit seiner Frau Clara geteilte Schlafzimmer, um das Objekt seines Begehrens aufzusuchen, begleitet von Gedanken an den ihm widerwärtigen Hausnachbarn Coppelius, den er den „Sandmann“ nennt und mit großäugigen Fliegen vergleicht, sowie an Clara. Nach dem Liebesakt mit der Puppe fühlt sich Nathanael von Coppelius verfolgt, den er auch als Rivalen fürchtet und von dem er sich wie eine Puppe demontiert fühlt – oder dies imaginiert. In seinen Wahnbildern verliert Olimpia unter Coppelius' Zugriff ihre Augen, wird von diesem geraubt und zerstört.

Akt III. Erzähler: Coppelius. Nun berichtet Coppelius von einem Abstieg in den Keller, wo er Erinnerungstücke an seine tote Frau aufbewahrt. Er stößt dort auf den verhassten Nathanael, es kommt zum Kampf, bei dem sich Nathanael, hier ja von Coppelius gesehen, in eine Bestie verwandelt. Er entdeckt Olimpia, diese wird von Nathanael im Wahn zerschmettert, was Coppelius beobachtet.

Akt IV. Erzähler: Nathanael. Verstört taumelt Nathanael durch die Nacht, erfüllt von seiner Passion zu Olimpia, die er als Pianistin bei einem Konzert gesehen hat. Er selbst fühlte sich wie eine Marionette, tanzte dann mit Clara. Nun entdeckt er Olimpia als Schaufensterpuppe in der Instrumentenhandlung Spalanzani, raubt sie und bringt sie in sein Kellerversteck.

Akt V. Erzähler: Coppelius. Coppelius beobachtet vom Fenster aus Nathanael auf der Straße – und erinnert sich an Nathanaels Kinderjahre. Das Labor des Vaters ist explodiert und Nathanael, der Coppelius für den Sandmann hielt, betrachtete diesen als Täter. Von Coppelius' toter Frau war der verstörte Junge freundlich behandelt und verwöhnt worden, ersatzweise für das fehlende eigene Kind. Für Coppelius ist der Junge aber damals schon ein Monster ohne Seele, besessen von schauerlichen Fantasien, feindselig, verrückt. Coppelius hat den Herangewachsenen beim Diebstahl der Schaufensterpuppe Olimpia aus Spalanzanis Laden beobachtet; auch andere zuvor von Nathanael erzählte Szenen werden hier von Coppelius noch einmal erzählt, verzerrt ins Makabre, Wahnhafte. Coppelius, der weiß, dass Nathanael die Puppe im Keller versteckt, kündigt an, diesem bald dorthin zu folgen.

Zentral für diesen ‚neuen‘ (und dabei doch zitierten, also ‚recycelten‘) *Sandmann* sind, so ließe sich bilanzieren, das Augenmotiv, das der (wechselseitigen) Beobachtung der Figuren, das der Perspektivik ihres Schauens. Zentral sind zerbrechende Bilder und Identitäten; Figuren spalten sich auf, verwandeln sich, Figuren haben ähnlich-unähnliche Doppelgänger. All dies wird auf dem Schauplatz des Buchs in

düsterer, schwarz-weißer Optik inszeniert, in vielfach durcheinandertaumelnden Bildern, in Räumen, die wie deformiert wirken. Das Zerbrechen der Geschichte, das Zerbrechen von Bildern, das Zerbrechen des ‚Bildwerks‘ Olympia und das Zerbrechen der Erzählerinstanz in zwei Figuren spiegeln sich wechselseitig. Zum Thema wird so eine in Wahrnehmungsfragmente zerbrochene Welt, die die jeweilige Beobachterinstanz mit ihrer Bruchstückhaftigkeit kontaminiert. Hoffmanns *Sandmann* wird auf pointierende, stark visuell-bildhaft akzentuierte Weise interpretiert, bildet aber erkennbar einen prägenden Bezugspunkt.

Bildergeschichten aus dem Reich der Träume und Phantasmen: Neil Gaimans *Sandman*-Serie

Neil Gaimans Graphic-Novel-Serie *Sandman* (erschieden zwischen 1989 und 1996) legt durch ihren Titel die Frage nach Beziehungen zu Hoffmanns *Sandmann* nahe, auch wenn Gaiman keine Comic-Paraphrase zu Letzterem bietet.²⁰ Als verbindend erscheinen hier, auch ohne direkte Hoffmann-Nacherzählung, das Thema der Träume sowie die Affinität zum Theatralen – zu einem Theater der Imaginationen, das sich aus dem Leben nicht ausgrenzen lässt. Gaimans im Comicstil gezeichnete Serie von Geschichten dokumentiert seine Affinität zu Märchenstoffen, Legenden, Fabeln und anderen populären Stoffen, seine Vorliebe für Geschichten über mythische Figuren und ihre Macht. Die in der Serie immer wieder auftretenden Figuren Destiny, Death, Desire, Despair, Delirium, Destruction, Dream sind zugleich imaginäre und agierende Gestalten (wie der Sandmann); in einer Episode um die Puppentheaterfigur des Punch hat ein kleiner Junge (wie in Hoffmanns *Sandmann*) in seiner Kindheit ein traumatisches Erlebnis, das ihn im Weiteren verfolgt und sich mit der Erinnerung an diese Figur verbindet. Prozesse der Entgrenzung zwischen Erfahrungswelt und Imaginationen, empirischer Welt und Traumwelt verbinden die einzelnen Geschichten.

Die Inszenierung einer Detektivgeschichte auf dem Papiertheater: *Das Fräulein von Scuderi* von Alexandra Kardinar und Volker Schlecht (2011)²¹

Mit *Das Fräulein von Scuderi* ist ein anderer bekannter Hoffmannstext zur Grundlage einer grafisch-narrativen Interpretation geworden – wiederum auf eine Weise, die Bilder und Visuelles in den Fokus der Aufmerksamkeit rücken lässt, auch zitierte Bilder als Pendants zu den montierten Textbausteinen der literarischen Vorlage. Der Band *Das Fräulein von Scuderi. Graphic Novel von Alexandra Kardinar und Volker Schlecht* bietet neben der grafischen Erzählung auch Hoffmanns kompletten Text sowie einen Anhang.²² Einen ersten Hinweis darauf, dass es sich um eine Inszenierung im Buch als einem ‚Papiertheater‘ handelt, gibt der Schutzumschlag: Er ist ein kompositorischer Bestandteil der Graphic Novel, vor allem wegen seiner Innenseite mit ihrer

²⁰ Zu Gaimans Oeuvre vgl.: Diego Cristóbal Alegría Sabogal: *Von Endlosen, Ewigen und Anderen. Die Darstellung des Undarstellbaren bei Neil Gaiman*. Berlin 2021 (= *Studia comparatistica*, Bd. 12).

²¹ E.T.A. Hoffmann (Text)/Alexandra Kardinar/Volker Schlecht (Zeichnungen): *Das Fräulein von Scuderi*. Frankfurt/M., Wien, Zürich 2011. Alle Zitate in diesem Abschnitt stammen aus dieser unpag. Quelle.

²² Vgl. dazu die Überschau im Inhaltsverzeichnis: „Bildteil mit Textpassagen der Erzählung E.T.A. Hoffmanns und mit Anmerkungen zur Zeit Ludwigs XIV.“, „Textteil mit der Erzählung von E.T.A. Hoffmann“, „Nachwort“, „Literaturliste“ (eine Literaturliste mit verwendeten Informationsquellen zum Hof Ludwigs XIV. und zu dessen Zeit).

Präsentation der Akteure der Geschichte in Form eines Schnittbogens für Papierfiguren. Dass es sich bei dieser Hoffmann-Adaptation nicht zuletzt um eine Graphic Novel über die Graphic Novel handelt, lässt dann auch die Doppelseite ganz zu Beginn des Buchs ahnen: Aus den ersten drei Buchstaben des Namens „E.T.A. Hoffmann“ steigen drei Sprechblasen auf – im Stil von Karikaturen des 18. Jahrhunderts, auf denen lange vor der Zeit des Comics bereits Sprechblasen zu sehen waren, etwa bei James Gillray. Sie ‚sagen‘, welchen ausgeschriebenen Vornamen die jeweilige Initiale repräsentiert, wobei „Wilhelm“ durchgestrichen und durch „Amadeus“ ersetzt ist.

Kardinars und Schlechts Graphic Novel erzählt Hoffmanns Geschichte über die kluge Mademoiselle de Scuderi komplett nach, löst den linearen Erzählerdiskurs allerdings in polyperspektivische Bildszenen auf. Aus Hoffmanns Text stammen viele wörtliche Passagen; der ‚Erzähler‘ zitiert Hoffmanns Erzählerbericht, oft aber auch die Äußerungen der gezeichneten Figuren. Betont wird die Bildlichkeit der Erzählung schon durch den Modus der *mise en page*: Die Seiten, oft die Doppelseiten, sind als Flächen gestaltet, strukturiert nicht durch jeweils eine Linie (wie ein gedruckter Text), sondern durch collagierte Teile, die sich in verschiedene Richtungen lesen lassen.

Die Hoffmann-Zitate stehen in rechteckigen, farbigen Kästen (die Sprechblasen sind auch rechteckig). Daneben gibt es weiße rechteckige Textkästen mit einer weiteren Stimme, die uns über historische Hintergründe und Figuren Auskunft gibt – eine Art von Kommentargestimme aus dem Off. So ist anfangs von den unsicheren Verhältnissen auf den Straßen von Paris die Rede. Ein dabei verbalisiertes Thema ist das Sehen, das Beobachten und ‚Durchleuchten‘. Das Paris der Handlungszeit ist geprägt durch den politischen Willen zu Überschau und Kontrolle – eine spezifische, aber im Sinne Hoffmanns verstandene Akzentuierung des Themas ‚Sehen‘.²³

Nicht nur die Obrigkeit hat ihre Untertanen klar im Blick, auch wir sehen Klares: Die Figuren sind präzise gezeichnet, vorwiegend schwarz auf weiß, klar konturiert, leicht identifizierbar – alles dank des Zeichenstils. Innerhalb der Gesamtseitenkompositionen wirken die Akteure wie ausgeschnittene Papierfiguren, was die Suggestion verstärkt, sie seien kontrollierbar. Bewegungen sind mehrfach dadurch ins Bild gesetzt, dass eine und dieselbe Papierfigur in verschiedenen Bewegungsphasen oder Haltungen sichtbar wird. Kardinars Figurendarstellung spielt gerade durch diese Arrangements auf das Papiertheater an, variiert zugleich mit dem Motiv der Papierfigur aber auch das Hoffmannsche Motiv der animierten Puppe.

Die Welt der Papierpüppchen ist eine betont artifizielle Welt: Objekte, Muster, Formen präsentieren sich als ‚künstliche‘ (im Sinne von kunst-volle) Arrangements. Die Seiten bzw. Doppelseiten wirken wie montiert aus Einzelteilen; dies appelliert beim Lesen an einen analytischen Blick und verstärkt den Sinn für das Gemachtsein des Ganzen. Neben den Figuren wirken auch die Hintergründe wie Collagen aus verschiedenen Materialien. Die ganze Geschichte sieht aus, als sei sie mit der Papierschere gestaltet worden. Hier wird, so signalisiert die Graphic Novel Seite für Seite, nicht etwa Reales abgebildet, sondern etwas Künstliches konstruiert.

23 „Am Abend des 2. September 1667 leuchteten zum ersten Mal Laternen in den bisher so düsteren wie gefährlichen Pariser Gassen auf. Die flächendeckende Installation von Straßenbeleuchtung in Paris, die Ludwig XIV. angeordnet hatte, diente weniger der Bequemlichkeit des Bürgers als vielmehr seiner Kontrolle.“ (1. Kasten)

Lässt sich schon der ‚analytische‘, die montierten Einzelelemente betonende Stil der Graphic Novel als visualisierendes Pendant des kriminalistisch-analytischen Denkens deuten, wie es in Hoffmanns Text durch das Fräulein von Scuderi repräsentiert wird, so entspricht der Stil der Bilderzählung auch noch in anderer Hinsicht der Idee detektivischer Entschlüsselung von Rätseln: Kardinar setzt bei der Darstellung der historischen Giftaffäre Symbole, Logos, nonverbale Zeichen ein, ‚übersetzt‘ das Erzählte teilweise in eine Symbolschrift samt ihren Bilderklärungen; Lektüre wird so betont zur Decodierung.

Aber die Artifizialität und Transparenz dieser *Scuderi*-Welt ist gleichsam nur ihre eine Seite. Als Puppen wirken die Figuren einerseits geheimnislos, flach, andererseits aber erwecken sie den Eindruck, als behielten sie manche Geheimnisse für sich. Ihre Gesichter sind wie Masken. Was verbirgt sich darunter? Ist wirklich alles aufgeklärt, wenn man weiß, wer wann was gemacht hat? Die Faktur dieses Papierfigurenbuchs wirft diese Frage auf, aber auch schon Hoffmanns Text. Denn hier wird zwar durch die detektivische Intelligenz der Scuderi geklärt, wer was wann getan hat – aber bleibt nicht doch als entscheidendes, unauflösliches Rätsel die Abgründigkeit der menschlichen Seele zurück?

In mehr als einer Hinsicht verbinden sich in der Graphic Novel Kardinars und Schlechts Interpretationen der Hoffmannschen Geschichte (vor allem visuelle Interpretationen) mit Strategien der Selbstbespiegelung der Gattung Graphic Novel. Die auf einem literarischen Text basierende Bildergeschichte ‚schneidet‘ sich aus ihrer Vorlage vieles heraus und montiert es dann aber gemäß eigenen Spielregeln. Dies bietet einen Anlass, das Hoffmann-Thema der Bilder, der Kunst, des Sehens zu re-inszenieren – und so das Erzählen als einen Prozess des Komponierens von Ausschnitten visuell zu modellieren. Der Idee einer mehrfachperspektivischen Darstellung entspricht die Verwendung unterschiedlicher Bildsprachen; die der visuellen Inszenierung wird durch den Montagestil umgesetzt. Das ‚Durchschaubare‘, kausal Begründbare, Motivierbare erscheint bei all dem als Oberfläche.

Andere Beispiele für ‚Hoffmann im Comic‘ wären zu nennen – in einem breiten Spektrum von Varianten. Dafür nur drei recht verschiedene Beispiele:

Hoffmann im Kurzformat: Leo Leowald: *Die Elixire des Teufels* (2001)²⁴

Die Moga-Mobo-Kurzcomics repräsentieren im Spektrum der Literaturcomics ein parodistisches Extremmodell – und ein Gegenmodell zu der seit den 1940er Jahren bestehenden Heftcomic-Reihe *Classics Illustrated*. Setzen diese es sich zum Ziel, über die Inhalte weltliterarischer Klassiker auf eingängig-populäre Weise zu informieren und damit an die Werke selbst heranzuführen, so setzen die Moga Mobo-Comics ein bestimmtes Wissen über ihre Textgrundlagen schon voraus, sonst versteht man meist ihre Pointen nicht. Die Idee des Klassiker-Kanons wird verulkt, auch durch die Präsentationsweise; manche Beispiele verfremden, ja parodieren auch konventionelle Mittel des Comics.

24 Leo Leowald: *Die Elixire des Teufels*. In: *Moga Mobos 100 Meisterwerke der Weltliteratur*. Hrsg. von Titus Ackermann/Jonas Greulich/Thomas Gronle. Berlin 2001, S. 34.

So ist ein umfangreicher Roman wie *Die Elixire des Teufels* von Leo Leowald auf eine Seite und acht Panels komprimiert worden – eine Art (Selbst-)Parodie des Literaturcomics, die aber doch immerhin Anlass gibt, nach Beziehungen der Bildelemente des wortlosen Comics zu Motiven und Ideen Hoffmanns zu fragen. Die Comicseite zeigt eher komische Strichmännchen mit Sprechblasen; die einzelnen Szenen stellen stets Medardus dar und spielen auf Szenen des Hoffmann-Romans an, die sie wortlos (ohne Text in Captions oder Sprechblasen) visualisieren, stark vereinfachend und parodistisch. Leowald benutzt eine betont comictypische Zeichensprache, spielt aber auch mit visuellen Zweideutigkeiten: Die Bilder wirken zwar sequenziell, stehen aber der Suggestion nach auf unterschiedlichen Papieren (wie die fiktionale Textvorlage in Hoffmanns Roman). Den Strichmännchen-Szenen überlagert sich eine gestrichelte Flächenstruktur. Diese sieht aus wie ein Gitter mit einem Baumausschnitt, kann also als Fenster mit Ausblick interpretiert werden. Zugleich entspricht das Gittermuster des Fensters der Basis-Struktur der Moga-Mobo-Comics insgesamt: es ist ein Arrangement aus 4 x 2 gleichgroßen Panels in gleichbleibender Anordnung (2 horizontal, 4 vertikal). Fenster und Panelstruktur lassen also ‚sehen‘, was da passiert – und lenken die Aufmerksamkeit auf den Blick und seine Rahmenbedingungen.

Stimmungsvolle Szenen: Tommy Redolfi: *Le Violon de Cremone* (2010)

Kurzcomics wie dem Leowalds stehen grafische Nacherzählungen Hoffmannscher Erzählungen gegenüber, die, von Motiven, Atmosphärischem und Geheimnisvollem besonders angezogen, die jeweilige Geschichte pointierend, aber im Ganzen analog visuell inszenieren. Im Delcourt-Verlag ist 2010 ein französischer Band zu Hoffmann erschienen. Als Basisgeschichte wählte der Comickünstler Tommy Redolfi *Rat Krespel*; seine Graphic Novel trägt den Titel *Le Violon de Crémone*.²⁵ Der Obertitel *Les Contes d'Hoffmann* deutet auf die Planung einer Reihe, die aber offenbar nicht realisiert wurde; er könnte auch der besseren Zuordnung der Geschichte zum im französischen Sprachraum bekannten Komplex von *Hoffmanns Erzählungen* (in der Vertonung durch Jacques Offenbach) gelten. Hoffmanns Geschichte wird im Groben nacherzählt, der Text passagenweise (in französischer Übersetzung) wiedergegeben.²⁶ Die Bildersprache Redolfis erzeugt stimmungsvolle Szenen, deren Atmosphäre durch die teils skurrilen Erscheinungsbilder mancher Figuren gebrochen wird. Augen, Brillen und Blicke machen einen zentralen Motivkomplex aus; die Szenen werden aus wechselnden, teils unkonventionellen Perspektiven dargestellt. Expressiv wirkt die Graphic Novel vor allem über ihre Farbgebung, die Kontrastierung von sepiafarbigen und bunten Szenen, von hellen und düsteren Szenen rund um die Sängerin, die mysteriöse Violine und den schrulligen Rat Krespel.²⁷

²⁵ Tommy Redolfi: *Le Violon de Cremone*. Paris 2010.

²⁶ Aus dem Paratext der englischen Übersetzung: „One night, all the inhabitants of a small town gather under the windows of Counselor Krespel. The divine song of a woman rises in the air. This voice becomes for the village a marvelous legend, a haunting echo from the past. Since that night, the counselor has jealously guarded the young girl, prohibiting her from any visitors and any contact with music.“ Verfügbar in: Heritage Auctions, <https://comics.ha.com/itm/original-comic-art/covers/tommy-redolfi-les-contes-d-hoffmann-le-violon-de-cremone-couverture-originale-delcourt-2010-/a/7253-52240.s> (29.11.2022).

²⁷ Vgl. den Trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=1ss8LNWWt8> (29.11.2022).

Dynamisches Comic-Puppentheater: Natalie Andrewsons *The Nutcracker and the Mouse King* (2020)

In einem anderen Stil als die *Sandmann*-Comics gezeichnet und nah an Hoffmanns Text nacherzählt, präsentiert sich Natalie Andrewsons Graphic Novel zu *Nußknacker und Mausekönig* (Orig. 1816; Graphic Novel 2020).²⁸ Diese Comicversion der langen Hoffmann-Erzählung signalisiert schon durch ihre Bildersprache, dass sie (wie Hoffmanns Märchen) auch ein jüngeres Publikum ansprechen möchte. Zugleich setzt Andrewson Hoffmanns mehrschichtige Handlung so in Szene, dass deren Komplexität berücksichtigt wird. Sie ergänzt sogar die Hoffmannsche Fabel um Szenen, die bei Hoffmann keine Vorlage haben: Bevor die eigentliche graphische (Nach-)Erzählung der Nußknackergeschichte anfängt, wird ein Traum der Protagonistin Marie dargestellt, die hier eine Prinzessin ist, durch einen Wald streift und von der gefährlich wirkenden Erscheinung des später in der Haupthandlung auftretenden Mausekönigs verfolgt wird, bevor sie schreiend als kleines Mädchen im Haus Stahlbaum erwacht. Nun beginnt das Kapitel *Christmas Eve* (bei Hoffmann: *Der Weihnachtsabend*). Am Ende des Märchens, als Marie und ihr geliebter Nussknacker ein Paar werden, wird an den von Andrewson ergänzten Traum-Vorspann angeknüpft: Der Nussknacker selbst findet sich als junger Mann bei Stahlbaums ein und nimmt Marie mit in sein Märchenreich, wo sie mit ihrer Familie in die Schlossgemeinschaft aufgenommen wird. Zwischen dieser märchen(welt)haften Rahmenhandlung (die auf Hoffmanns Dopplung der Welt zugunsten eines Märchenschlusses verzichtet) liegen rund 130 Seiten Hoffmann-Nacherzählung. Andrewson nimmt zwar leichte Modifikationen der Geschichte vor, hält sich im Groben aber an deren Verlauf, inszeniert und illustriert oft die Szenen Hoffmanns recht textnah, berücksichtigt viele Details – bildliche, szenische, dialogische.

Der englische Textanteil des Comics in Captions, Sprechblasen sowie auf anderen Textflächen bietet eine gekürzte und insgesamt vereinfachte, dabei aber doch erkennbar auf Hoffmanns Text basierende Version; oft wird versucht, eine altmodische, ‚deutsche‘ Welt sprachlich-stilistisch und visuell zu evozieren. Die Graphic Novel gliedert sich, wie Hoffmanns Erzählung, in Kapitel (die durch besondere Eingangspanels markiert sind) und die meisten Kapitel tragen als Titel englische Übersetzungen von Hoffmanns Kapitelüberschriften. Es gibt auch hier Abweichungen, vor allem aufs Ende hin, an dem Marie ja in einem Märchenland angekommen sein wird, aber die Parallelen bestimmten den Verlauf der Graphic Novel doch deutlich. Einfallsreich arrangiert sind die Szenenwechsel zwischen der Wohnung der Stahlbaums und der nächtlich-traumhaften Welt der animierten Spielzeuge und des Mäusevolks. Die Erzählung des Märchens über die Nuss Krakatuk ist in die Geschichte vom Weihnachtsabend integriert und erhält in der Graphic Novel eigene Kapitel, analog zum Vorlagentext. Zeichenstilistisch ist die ganze Geschichte in einer bunten Spielwelt situiert: Bilder und Panelgefüge sind farbenfroh, ‚bewegt‘, oft voller Details.

Andrewsons Bildersprache entspricht einem Comicstil, wie man ihn in populären Unterhaltungcomics, aber auch in Bilderbüchern für Kinder findet. So erscheinen alle

²⁸ Natalie Andrewson: *E.T.A. Hoffmann's The Nutcracker and the Mouse King. The Graphic Novel*. New York 2020. Für einen Eindruck vom visuellen Stil vgl. auch den Eintrag auf der Website der Künstlerin: <https://natalie-andrewson.com/The-Nutcracker-and-The-Mouse-King-Graphic-Novel-First-Second> (15.12.2022).

Akteure und Dinge puppen- und spielzeughaft; die Übergänge zwischen Nussknacker und Prinz sind fließend, was jedoch genau Maries Perspektive entspricht. Anders gesagt: Während bei Hoffmann die bürgerliche Welt der Stahlbaums und die Fantasie- und Traumwelt der Spielzeuge und des Mäusereichs als getrennte, wenn auch komplementäre und verbundene, Welten erscheinen, verliert sich bei Andrewson die Differenz infolge des homogenen Visualisierungsstils. Der Comic vermittelt selbst so die Optik des fantasievollen Kindes, das eine Welt aus lebendigen und physiognomisch-ausdrucksvollen Dingen sieht.

Rückblick

Die vorgestellten Graphic Novels sind nicht nur Beispiele für *Hoffmann in Art*, sondern werfen auch Schlaglichter auf *Art in Hoffmann*. Durch eine Fokussierung auf das Thema Sehen betonen vor allem die *Sandmann*-Graphic-Novels die Konstitution von Bildern durch den Blick sowie die suggestiven Effekte künstlicher Bilder – und setzen so ein Thema in Szene, das sich bei Hoffmann vor allem in Variationen über das Motiv des animierten Bildes und der lebendigen Puppe konkretisiert. Dass leblose Artefakte für den Blick zu leben beginnen können, ist bei Hoffmann ein zentraler Effekt von Kunst.

Die Erzeugung der Suggestion lebendiger Szenen kann als ein Kernanliegen des grafischen Erzählens interpretiert werden, das mit unbeweglichen Bildern und schriftlichen Texten arbeitet, dabei aber zumindest mit dem Anspruch spielt, ein bewegtes Geschehen darzustellen und ins Innere von Figuren und Zusammenhängen schauen zu lassen. Nicht nur die Kunst des Zeichners, sondern auch die des Szenaristen ist hier entscheidend (manchmal in Personalunion mit Ersterem). Comics setzen Geschehen visuell und verbal in Szene und bei der visuellen Darstellung orientieren sie sich an Mitteln des Theaters: an Physiognomischem, an Gesten und Kulissen, aber auch an Formen der suggestiven Bildsequenzgestaltung. Hoffmann, in dessen Poetik die Bildende Kunst und die Theaterkunst modellbildende Rollen spielen, gibt dafür besonders effektvolle Impulse. Wer, sich den Bildern hingebend, lebendige Bilder sieht, ist vergleichbar mit dem, der sich durch das Theater illudieren lässt. Er ist einerseits Opfer der Spalanzanis und der Sandmänner und ihrer Mystifikationen (zu denen auch die von Illusionskünstlern wie Meister Abraham gehören), andererseits aber öffnen sich ihm die Augen für eine andere Dimension der Welt – wie im Theater. Manche Graphic Novels zu Hoffmann nehmen Bezug auf diese Ambivalenz, indem sie Theater-Szenen im buchstäblichen wie im übertragenen Sinn zeigen. Das Theater erscheint als paradigmatische *Kunst* und als *Modell von Kunst* – als Ort der Täuschung und des berücksichtigenden Zaubers.

Stephan Klenner-Otto's E.T.A. Hoffmann Illustrations

Abstract

With his illustrations for E.T.A. Hoffmann's *Rat Krespel* and *Der Sandmann*, the German artist Stephan Klenner-Otto enters into a creative dialogue which combines the writer's fantastic juxtapositions of the everyday and the supernatural with the artist's surrealist intertwining of the realistic, the quirky and the grotesque. The latter's self-irony amplifies the former's satire, expressing the kinship that forms the basis of Klenner-Otto's engagement with Hoffmann and his characters. From this 21st-century vantage point, the illustrator redefines the youthful hero and the beautiful heroine as middle aged and unprepossessing, the eccentric artist as disturbingly non-human, and the threatening 'supernatural' figure as a baleful member of the 'real' world. Klenner-Otto pays homage to Hoffmann through the intensely personal interpretation of his tales.

Keywords: E.T.A. Hoffmann, Stephan Klenner-Otto, illustrations, fantastic literature

Since the early 1990s, German artist, illustrator and engraver Stephan Klenner-Otto has produced more than 100 portraits of literary figures, with E.T.A. Hoffmann one of his most frequent subjects, and he has created illustrations for a number of literary works of the 18th and 19th centuries, including several by Hoffmann. In 2004 and 2008 respectively, he produced a series of etchings for bibliophile editions of Hoffmann's short stories *Rat Krespel* and *Der Sandmann*. This essay will examine the artist's visual interpretation of these two short stories, focussing on his distinctive characterisation of Hoffmann's protagonists and their experience of the duality of bourgeois and supernatural worlds, and on his individualistic articulation of the disconcerting skirmishes between the two realms that aim to transform the narrative uncertainties of the fantastic genre into visual art. It will be argued that Klenner-Otto lets himself be inspired by Hoffmann but creates his own stories, in which he foregrounds the restrictive and destructive aspects of 19th-century society, with the benefit and distance of 200 years of hindsight, and frames the creativity and the dangers of poetic imagination within the bizarre, grotesque distortions of 20th-century fantastic realism. In each case, the artist eschews any suspicion of Romantic sentimentalisation of his characters and their worlds.

To accompany this essay, I have created a website with a selection of Klenner-Otto's self-portraits and of his portraits of Hoffmann, along with the complete sets of his published illustrations for *Rath Krespel*, *Der Sandmann*, and of the portfolio of illustrations he prepared for *Der goldene Topf*: www.klenner-otto-hoffmann.gla.ac.uk. All the art works reproduced here in black and white can be viewed in colour on this website.¹

1 I am very grateful to Dr Luca Guariento for constructing the website and to the University of Glasgow for hosting it.

The Artist

Stephan Klenner-Otto,² born in 1959 in Kulmbach, Upper Franconia, is a graphic artist and illustrator. He has held exhibitions from 1976 onwards, internationally most notably on Jean Paul and on Richard Wagner's *Ring* in the Goethe Institut in Dublin and at the University of Limerick in 2002, the former as an individual exhibition, the latter as part of a Wagner Festival. He has won many prizes for his art, including in 1999 the *Kulturpreis des Landkreises Kulmbach*, in 2015 the *Kulturpreis der Oberfrankenstiftung* and most recently, in July 2021, he was awarded the *Bayreuther Kulturpreis*. The artist works with mixed media, using pencil and coloured pencil, pen, watercolours and red chalk with white highlights. The main technical element in his pictures is shading, in particular cross-hatching, that is, closely spaced parallel lines, which render outlines far less important as a structuring element. His signature medium is that of etching, which he does without sketch or outline; on copper, to create fine lines, or on zinc to achieve irregularity and more colour. For his drawings, he uses Ingres paper as his canvas, but also paper from the 18th and early 19th century, such as endpaper from old books, book covers and packing paper.³

Klenner-Otto has drawn self-portraits throughout his career to date, documenting different stages of his life as well as individual fleeting emotions and experiences.⁴ The significance of this genre for the artist is clear merely in terms of the number he has produced, however, in addition to this, self-portrayal leaks into other areas of his creative output. He often literally includes himself within his subject matter, which not only draws from but eclectically combines the most diverse areas of high and popular culture; in particular – and this is another pillar of his aesthetic philosophy – German literature of the 18th and 19th centuries. The artist is a voracious reader, and it has been argued that literature is at the centre of his artistic cosmos.⁵ From the 1990s onwards, Klenner-Otto has produced portraits of literary figures: to date, more than one hundred. Mostly these are etchings and engravings, but there are also watercolours and drawings. The choice of subject is intensely personal: He only draws individuals whose works he knows well, whose biographies he has studied intensively, and to whom he feels a particular connection.⁶ As a consequence of this, all these portraits contain facets of his own personality. This is particularly the case with the writers Jean Paul and E.T.A. Hoffmann, his “two heroes”.⁷

2 My most grateful thanks are due to Stephan Klenner-Otto for his time and patience in discussing his work with me and for answering all my questions. For their kind and entertaining hospitality on many occasions, I am also greatly indebted to Stephan and his wife, Ingrid Otto. For reading drafts of this essay and making many pertinent suggestions I am also very grateful to Ricarda Schmidt and Hans-Walter Schmidt-Hannisa.

3 For an overview of Klenner-Otto's technical methods see Jürgen Zinck/Stephan Klenner-Otto: *Lebensblätter. Werk und Leben des Stephan Klenner-Otto*. Kulmbach 2023, pp. 17 f. See also Alexander Kosenina: “Ein Meer aus Köpfen schenk' ich dir”. In: *F.A.Z.*, 23.10.2009.

4 See Zinck/Klenner-Otto: *Lebensblätter*, pp. 69–75.

5 Kosenina: “Ein Meer aus Köpfen schenk' ich dir”.

6 *Ibid.* See also the exhibition catalogue *Vernetzte Köpfe*. Ed. by Hannah Lotte Lund/Ute Pott/Christof Wingertzahn. Hannover 2018, p. ii.

7 <https://klenner-otto-hoffmann.gla.ac.uk/portraits-of-e-t-a-hoffmann/> (07.10.23).

Klenner-Otto has drawn E.T.A. Hoffmann most frequently of all his literary subjects. His starting point has been Hoffmann's self-portraits,⁸ but also his own self-portraits.⁹ A comparison of the ongoing series of Hoffmann portraits clearly shows how different aspects of the artist's personal style and persona come through, so that the former can express the latter's own feelings of annoyance, his experience of a hangover, and even his frustration at lockdown restrictions. Klenner-Otto draws himself without any illusions, and this is also true of his depictions of Hoffmann and Hoffmann's characters, in which he is intent on avoiding all romantic sentimentalism. In a visual exposition of *Was passiert, wenn man Hoffmanns 'Kater Murr' liest*, he draws himself as reader interacting with Hoffmann and characters from his works.¹⁰ His sense of kinship with the romantic author, and the extent to which he immerses himself in Hoffmann's life and fictional world, is expressed by him visually transforming into his hero.

Since 1997, the artist has worked with publishers to produce illustrated editions of literary works. In 2007 he illustrated a translation of the romantic writer Achim von Arnim's short story *The Marriage Blacksmith (Die Ehenschmiede)* for the author of this essay.¹¹ He has illustrated limited bibliophile editions of *Rath Krespel* (2004) and *Der Sandmann* (2008), produced by Michael Duske in his publishing house *Serapion vom See* in Berlin, with each purchaser invited to choose which illustrations were included from an extensive selection.¹² A first collection of illustrations had been prepared for *Der goldene Topf* in 2002, however the illustrated book project was not realised, and these etchings were sold by the same publisher as a portfolio. Klenner-Otto has also produced individual illustrations for *Ritter Gluck*, *Die Elixiere des Teufels*, *Klein Zaches* and *Kater Murr*,¹³ a selection of which have been purchased by the State Library in Bamberg.¹⁴ All his Hoffmann illustrations are colour etchings.

With these projects, the artist has added to a considerable body of graphic accompaniments to and interpretations of Hoffmann's works. An overview of this corpus was published by Elke Riemer-Buddecke in the 1970s, and she has recently contributed further to this research on the online portal of the Berlin State Library.¹⁵ Here, Riemer-Buddecke emphasises the independent contribution that all illustrators make

-
- 8** Ibid. See also Frank Piontek: Träume, Flüge, Monstren. Stephan Klenner-Otto. In: *Traumbilder – Bilderträume. Alfred Kubin – Caspar Walter Rauh – Stephan Klenner-Otto. Drei Generationen phantastischer Kunst*. Ed. by Wolfram Benda. Hannover 2009, pp. 73–83, here p. 78. The portraits are also available online on the following sites: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Portraits_of_E._T._A._Hoffmann#/media/File:ETA_Hoffmann.jpg; https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Portraits_of_E._T._A._Hoffmann#/media/File:E.T.A._Hoffmann_Selbstportrait.jpg (22.05.23).
- 9** <https://klenner-otto-hoffmann.gla.ac.uk/stephan-klenner-otto-self-portraits/> (07.10.23). See also Elke Riemer-Buddecke: Illustrationen zum Werk E.T.A. Hoffmanns. Zur Einführung: Erscheinungsformen. In: E.T.A. Hoffmann Portal, https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/erforschen/rezeption/illustrationsgeschichte/#_ftn1 (22.05.23).
- 10** <https://klenner-otto-hoffmann.gla.ac.uk/stephan-klenner-otto-self-portraits/> (07.10.23).
- 11** Achim von Arnim, *The Marriage Blacksmith*. Translated with notes by Sheila Dickson. Illustrated by Stephan Klenner-Otto. Hannover 2007. https://www.wehrhahn-verlag.de/public/index.php?ID_Section=3&ID_Product=249 (22.05.23).
- 12** Piontek: Träume, p. 76.
- 13** See <https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/erforschen/rezeption/illustrationsgeschichte/illustrationsgeschichte-einzelne-kuenstler/#toggle-id-7> (22.05.23).
- 14** See <https://etahg.de/ausstellungen/klenner-otto/> for illustrations on *Der Goldene Topf* (22.05.23).
- 15** Elke Riemer: *E.T.A. Hoffmann und seine Illustratoren*. Hildesheim 1976 (2. Auflage 1978). <https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/portfolio-item/riemer-buddecke/> (22.05.23).

to a written text and argues that this author's use of narrative ambiguity and of the fantastic render his works particularly attractive to illustrators as they give the artist extensive creative freedom:

Die Illustration ist ein zusätzliches Deutungsangebot, kann eine Bereicherung der eigenen Perspektive oder auch eine Herausforderung sein, eine andere Sicht, ein anderes Leseerlebnis wahrzunehmen. Da E.T.A. Hoffmanns Werk vielschichtig ist und immer wieder den Leser verunsichert, ihn zur Korrektur gewonnener Leseindrücke und zu Perspektivwechsel aufruft, erscheint diese Form des dialogischen Illustrierens als angemessen. [...] Manche Illustrationen reflektieren einzelne Textstellen und deren Kontext oder größere Textpartien oder sogar ein Werk als Ganzes mit der Darstellung von Schlüsselszenen in einer Komposition. Beliebt ist ferner die freie Assoziation ohne leicht erkennbaren Bezug zum Text. Sie nimmt die Stimmung von Hoffmanns Dichtung auf, lässt einzelne seiner Figuren Revue passieren, betont Phantastisches und lässt irgendetwas den Dichter selbst erscheinen, gern als geheimnisvollen Magier oder Humoristen.¹⁶

Riemer-Buddecke places Klenner-Otto in the group of artists who give their own interpretation to Hoffmann's works and also express their personal affinity to the writer and his fictional world.¹⁷ In order to probe more deeply into the distinctive nature of the artist's graphic engagement with E.T.A. Hoffmann's stories, this essay will examine the illustrations in relation to the two aspects identified by Riemer-Buddecke, namely narrative ambiguity and the collisions between imagination and reality that characterise the fantastic. The short prose form lends itself particularly well to this kind of sustained ambivalence, and Hoffmann's best works are to be found in this genre. The following analysis of Klenner-Otto's illustrations for the short stories *Rath Krespel* and *Der Sandmann*, as the two published collections, will approach this by focussing on how the artist draws the main female characters, the male heroes and the (tor)mentor figures who try to help or manipulate them against a backdrop that juxtaposes the everyday and the surreal.

Rath Krespel¹⁸

Klenner-Otto produced 20 illustrations between February and March 2003,¹⁹ which were published in 2004 by Michael Duske in a bibliophile edition with the deliberately archaic spelling of 'Rath' to situate the text clearly in the early 19th century.²⁰ The name Duske chose for his publishing company, *Serapion vom See*, is a reference to

16 Elke Riemer-Buddecke: Illustrationen zum Werk E.T.A. Hoffmanns. <https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/erforschen/rezeption/illustrationsgeschichte/> (22.05.23).

17 See also Benda: "Nicht um [...] die Wiedergabe von Inhalten des Textes geht es also, vielmehr um den Ausdruck innerer Welten und Anregungen, die die literarische Vorlage in der Seele des Künstlers evoziert und zum Schwingen bringt." Wolfram Benda: Jean Paul und Stephan Klenner-Otto. In: *Jean Paul und die Bilder. Bildkünstlerische Auseinandersetzungen mit seinem Werk: 1783–2013*. Ed. by Monika Schmitz-Emans/Wolfram Benda. Würzburg 2013, pp. 217–236, here p. 220.

18 For all illustrations see <https://klenner-otto-hoffmann.gla.ac.uk/illustrations-for-rath-krespel/> (07.10.23).

19 All illustrations were drawn over a period of six weeks, when the artist had a broken left shoulder. Some are dated 2004, which was when the collection was passed over to the publisher.

20 See catalogue information given by the State Library of Berlin: "Diese Erzählung erschien 2004 in einer Gesamtaufl. von 80 Ex. und 10 Künstlerex. Stephan Klenner-Otto schuf 20 mehrfarb. Radierungen für dieses Buch. Diese Ed. gibt es in 4 Versionen von jeweils 15 Ex., von denen jede Version eine andere Folge von 5 Radierungen enth. Die Bücher erhielten die Nummerierung 1 – 15a, b, c, d. Zusätzlich ersch. 20 Subskriptionsex. Die Subskribenten wählten aus den 4 Grafiksuiten ihre individuelle Folge aus und werden im Impressum genannt. Diese Bücher erhielten die Ziffern 1 – 20s. Jede Radierung ist signiert. 5 Ex. wurden als Vorzugsausg. in Ganzleder geb. und werden von einer Kassette mit sämtlichen Radierungen begleitet." <https://stabikat.de/Search/Home>. Search term 'Rath Krespel'.

Hoffmann's artistic hermit. For this publication, the eponymous Councillor Krespel is introduced in two separate portraits (*Krespel Selbst* [Fig. 1] and *Selbst als Krespel* [Fig. 2]) as versions of Hoffmann and of Klenner-Otto, so that each purchaser is free to choose which visual affinity they prefer as a starting point.²¹ However, the 'Hoffmann-version' is more a hybrid version of the two individuals, with Klenner-Otto's mouth and eyebrows and Hoffmann's eyes and side whiskers. The Hoffmann-Krespel could rather be seen as an older version of the Klenner-Otto-Krespel, with the face becoming thinner and more lined, the hair also having thinned, and the eyes requiring glasses.



Fig. 1 & 2: *Rath Krespel selbst; Selbst als Krespel*

In the illustrations that follow, the various aspects of Krespel's persona are highlighted: He is a talented mechanic, creating a fantastical animal for his host's children to play with, an overtaxed husband, a single parent, an eccentric housebuilder and an ecstatic violin enthusiast. In many cases, the artist creates different versions of the same composition, each of which accentuates specific aspects. This again gives the purchaser a choice in constructing the portfolio, which can be compared to the onus placed on Hoffmann's reader to engage actively with the often fragmentary information provided by the narrator and the characters. Both alternative drawings of Krespel's failed relationship with his wife show Angela throwing a tantrum, the first with the aghast Krespel, looking small, weedy and helpless in comparison to his strapping, belligerent wife, watching his violin being destroyed, the second focussing solely on Angela's rage, with her husband's now destroyed love represented by a floating heart.

²¹ An interpretation of these illustrations is given by Piontek: *Träume*, p. 78. See also Winfried Schleyer: *Literatur im Spiegel des Inneren. Drei phantastische Realisten als Illustrierten*. In: Benda (ed.): *Traumbilder – Bilderträume*, pp. 9–21, here p. 17.

In the latter (*Zornesausbruch II* [Fig. 4]), Klenner-Otto draws Krespel as middle-aged, in spite of the fact that the couple are newly married and their daughter, who is an adult at the time of the story's events, has not yet been born. This is a reflection of the artist's focus on the affinity between Krespel, Hoffmann and himself, and also of his refusal to allow any suspicion of romantic idealisation or sentimentalism to detract from the fantastic realism of his view of Hoffmann's characters. Thus, Angela is depicted as a shrew rather than as an "angelic beauty" ("Engelsschönheit").²² Also typical for Klenner-Otto, the human heart in the first illustration of Angela (*Zornesausbruch I* [Fig. 3]) is drawn in grotesque anatomical detail, as a disembodied object. This is one of the many ways in which the artist combines the realistic and the distorted, the literal and the figurative, calling stock romantic motifs into question through satire. Klenner-Otto's style was greatly influenced by the work of his mentor, the graphic artist Caspar Walter Rauh (1912–1983), who was one of the early exponents of fantastic realism, and his oeuvre has also been compared to that of Alfred Kubin.²³

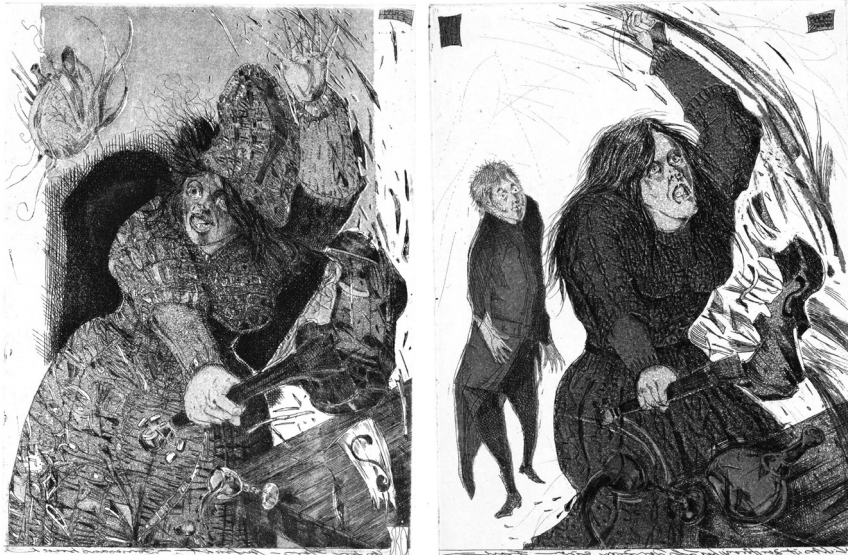


Fig. 3 & 4: *Zornesausbruch I and II*

A similar incongruous juxtaposition of the realistic and the fantastic is depicted in relation to Krespel's idiosyncratic, self-designed house. In Hoffmann's story it is made clear that, to everyone in the town of H- but the Councillor, the project design and management are eccentric and *Kopfgebäude* (Fig. 5) depicts the house – an idea

²² E.T.A. Hoffmann: *Rat Krespel*. In: Id.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Ed. by Hartmut Steinecke/Wulf Segebrecht with contributions from Gerhard Allroggen et. al. Frankfurt/M. 1985–2004. Vol. 4: *Die Serapions-Brüder*. Ed. by Wulf Segebrecht with contributions from Ursula Segebrecht (2001), pp. 39–71, here p. 56. Subsequently referenced in the text with the abbreviation 'H 4' followed by page numbers. Another example is the children watching Krespel make toys for them (Fig. 7). They are almost as idiosyncratic as Krespel himself, bearing no resemblance to conventionally angelic cherubs.

²³ See Benda (ed.): *Traumbilder – Bilderträume*.

which, it could be argued, becomes an obsession – as literally growing out of Krespel's head.²⁴ The fantastic realism²⁵ and the humour that characterise these illustrations perform a function akin to Hoffmann's narrative collisions between the supernatural and the everyday, which confuse both the exalted romantic hero and the bumbling philistine, endearing them both to the reader by impishly but benevolently exposing the insecurities and incongruities behind the respective façade. Furthermore, by presenting Krespel with reference to the different areas of his life as metamorphosing between the henpecked, the eccentric and the pathological, Klenner-Otto's graphic storyline leaves the viewer unable to satisfactorily pin him down, much as Theodor, Hoffmann's narrator, struggles to identify the Councillor's 'real' character.

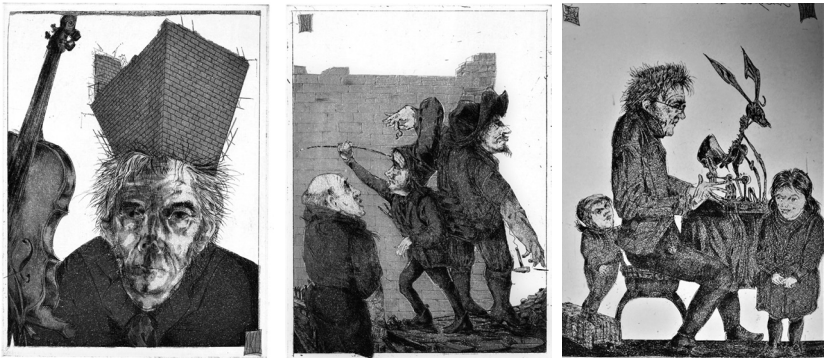


Fig. 5, 6 & 7: *Kopfgebäude*; *Die Handwerker*; *Krespel bastelt für die Kinder*

The more striking variances in the artist's portrayals of Krespel are created with reference to his relationship with music. The positive energy of the Councillor's musical creativity is illustrated by means of bright colours and radiant imagery. The *Frontispiece* (Fig. 8) has a sun accompanying his playing and *Die Suche nach dem Wohlklang* (Fig. 9) depicts Krespel in search of harmony as an abstract ideal. A comparison of these illustrations brings out a clear process of intensification. In the first, the character is focussed on playing the violin as a skilled musician, dressed for public performance. The personified sun adds to the impression of pleasure and beauty that can be created in the 'real' world through the artist's talent. In the second, Krespel appears as an allegorical personification of harmony, still linked to the instrument which he attempts in Hoffmann's story to deconstruct by physically dismantling it in an attempt to achieve this elusive state, but no longer playing it. This is Klenner-Otto's interpretation of the character's inner life; while the sun symbolises how music can light up our everyday lives, here we see Krespel dancing, not even playing, to a purely internal score. Krespel's attire would no longer be acceptable to polite society, and it is difficult to see how the violin slung over his shoulder will ever again produce music that can be enjoyed by others. Hoffmann himself is present here as a lightly

²⁴ Piontek interprets this figure as Hoffmann (Piontek: *Träume*, p. 78).

²⁵ On his work, see *Zeitzeuge und Phantast. Zum Werk Caspar Walter Rauhs*. Ed. by Hans-Walter Schmidt-Hannisa. Hannover 2011.

drawn sketch in the background, linking the character and his creator through their passion for music, and by including Hoffmann in this illustration rather than in the frontispiece, the artist associates the writer with the worshipper of the essence of music, rather than with the practising musician which Hoffmann, of course, was, while being prevented by many factors outside his control from devoting himself long term to this vocation. In all his future artistic endeavours, however, music remained an ideal, as it does for Krespel.

With reference to *Die Suche nach dem Wohlklang*, Klenner-Otto has highlighted how his Hoffmann illustrations take on a life of their own:

Selbstverständlich mache ich mir meine eigenen Gedanken. Ich interpretiere. Doch ich lasse die Nadel in einem surrealen Sinn laufen. Da kommt erstaunlich Unbewußtes heraus. Beim *Rath Krespel* zum Beispiel die idealisierte Umsetzung von Wohlklang. Die eigentliche Kunst ist es, den Ton auch komplexer Texte richtig zu treffen und nicht ins biedermeierlich Süße abzugleiten.²⁶

The references to the surreal, the unconscious and the idealised indicate the ways in which the artist interprets what he reads. Rather than focussing on the dismantling of violins as the behaviour that marks Hoffmann's Krespel as 'odd' to the inhabitants of the town, Klenner-Otto's Krespel turns inwards for inspiration; in both these illustrations he is completely self-absorbed and no reaction or response from his bourgeois environment is visible. The reference to "biedermeierlich[e] Süße" reflects the artist's rejection of sentimentalism, referenced above, but also more generally an increased concentration on Krespel's musical passion, which renders his relationship to the townspeople more peripheral.



Fig. 8 & 9: *Frontispiz; Die Suche nach dem Wohlklang*

²⁶ Klenner-Otto quoted in Schleyer: *Literatur im Spiegel des Inneren*, p. 17.

Further illustrations of Krespel take the development of his relationship to music into darker realms. He is depicted as a daemonic madman in *Auf zum Tanz* (Fig. 10), which shows an unnervingly destructive side to his obsession. Here, the countenance bears no resemblance to either Hoffmann or Klenner-Otto; it is grotesquely distorted, and the fantastical is designed to unsettle the reader, rather than amuse. Rather than a mask, which can cover up a 'normal' face, the human features seem here to be dissolving, their mortal humanity disintegrating, their flesh decomposing. The snail shell pattern on the figure's clothes is a further marker of ossification and death,²⁷ as is the disembodied eye where the heart should be: This eye is focussed in a way that has been lost by the 'human' eyes and, while piercing, it clearly does not act as a mirror to Krespel's soul. These visual motifs confirm the status of this figure as reflecting part of Krespel's true inner self, and it is unfocussed, unseeing, unconnected to the outside world and to the viewer, while the background is once again blank and empty. The illustration *Isola Krespel* (Fig. 11) takes this interpretation of Krespel's character to a further fantastical level in an allegorical representation of a hybrid living object or ossified mortal.²⁸ The title 'isola', Italian for 'small island', conveys the semantically related concept of isolation. Krespel has become the musical instrument, but it is distorted, ugly and unable to create music. Klenner-Otto's Krespel is stripped of almost all humanity in this etching, due to the monstrous, implacable nature of his fixation. The only living element remaining is the eyes, which stare blankly. The snail shells have openings, but they are empty and the musical notes that conveyed the melodies still possible in *Die Suche nach dem Wohlklang* are now completely absent.



Fig. 10 & 11: *Auf zum Tanz*; *Isola Krespel*

27 The snail shell was a frequent motif in Rauhs's works, and Klenner-Otto often includes it as a tribute to his teacher. See Hans-Walter Schmidt-Hannisa: Caspar Walter Rauhs Phantastik des Wohnens. In: Id. (ed.): *Zeitzeuge und Phantast*, pp. 83–115, here p. 84, pp. 102 f., p. 113. See also Zinck/Klenner-Otto: *Lebensblätter*, pp. 35–39.

28 The hybridity of humans and objects is a characteristic of C.W. Rauhs's work. See Michael Niehaus: *Gebilde*. In: Schmidt-Hannisa (ed.): *Zeitzeuge und Phantast*, pp. 11–29; Armin Schäfer: *Jenseits von Figuration und*

By depicting Krespel's persona in such a broad range of different illustrations, Klenner-Otto is able to give visual form to the contradictions and complexity of Hoffmann's character while adding his own emphases to create a new version of the story. In particular, he accords more importance to Krespel's musical obsession; his role within bourgeois society is only depicted in illustrations of him with the housebuilders and with his dinner host's children, in each case engrossed with the task at hand rather than interacting with those present, who gaze aimlessly or helplessly in another direction (Fig. 6 & 7). In the final two illustrations reproduced above, the artist intensifies the focus on the dark side of Krespel's ruling passion by creating a far more modern and disturbing fantasy maniac than Hoffmann's quirky crank, leaving all humorous eccentricity far behind.

The main female character, Antonia, daughter of Councillor Krespel, is supposedly forbidden to sing because, if she does, she will die. The fairy-tale-like curse is presented by Hoffmann almost as a sideshow to that of Krespel, and this is reflected by Klenner-Otto's separate graphic storyline of Antonia, which only confirms the hierarchical (and patriarchal) dominance of Krespel as Antonia is pushed into the background by her father, her fiancé and by Death, personified in a grasping skeleton. In *Der junge Komponist* (Fig. 12) and *Der junge Komponist zeigt Krespel eine Komposition* (Fig. 13), her fiancé and her father discuss music, visually represented in the latter by sheet music and musical instruments. Antonia is shown in both cases to be excluded from the exchange, ostensibly in Hoffmann's narrative because of her 'curse', but the artist's intention here is also to demonstrate what was the normal situation for young ladies of the time.

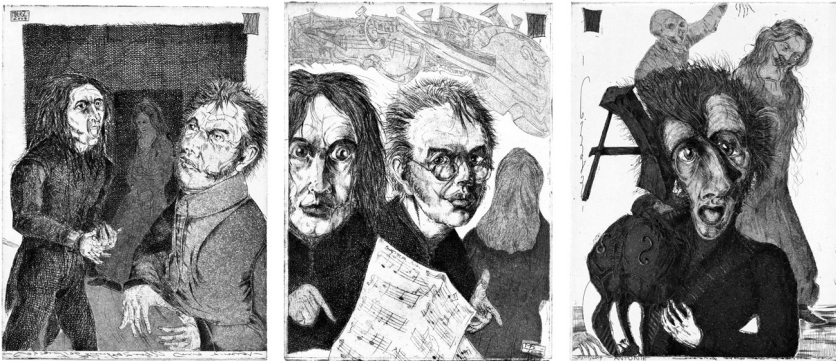


Fig 12, 13 & 14: *Der junge Komponist*; *Der junge Komponist zeigt Krespel eine Komposition*; *Antonia bekommt Gesangsverbot*

In *Antonia bekommt Gesangsverbot* (Fig. 14) Antonia's red dress pales behind the vivid green of her father, who unlike her is able (or permitted) to create as an independent subject. Klenner-Otto thus emphasises the emotional, even the existential importance of music (and thus of creativity, stimulation, beauty) for Hoffmann and

Abstraktion. In: Caspar Walter Rauh. *Schwierige Verzauberung*. Exhibition catalogue of the exhibition in the Petrikirche, Kulmbach 2005. Ed. by Hans-Walter Schmidt-Hannisa. Kulmbach 2005, pp. 29–36.

for both his characters, Krespel and Antonia, with the murky colours, coupled with the menacing presence of the skeleton that express his daughter's enforced abstinence, indicating her suffering. In this illustration, which brings the Krespel and Antonia strands of the story together, he depicts Krespel's face distorted around the letter A – almost a scarlet letter – expressing either his anguish at the danger that threatens his daughter, or his unhealthy obsession with his daughter as musician, which, along with the illustrations of Antonia's fate after being forbidden to sing, could be taken to convey the human cost of Krespel's obsession. Antonia is shown as banished and gagged in a very literal way. She is helpless in the face of Death's encroachment, and the following illustration, *Antonia wird vom Tod umschlungen* (Fig. 15), shows her being enveloped by it. She sits at either a table – symbol of her bourgeois life – or at a closed, and therefore silent, piano – symbol of her exclusion from the world of music – with Krespel's violin hanging over her. The violin is balanced by the snail shell of Klenner-Otto's private mythology: music versus the safety of her home environment in which all musical creation is forbidden. But that shell is being emptied of its content, and that content is shown to be cords that can only restrict, and which are in contrast to the violin, of which only a small part can be seen, and which is free from ties, thus representing freedom, tantalisingly visible but disappearing out of reach. In that sense it could be suggested to the viewer that Antonia might conceivably be content to embrace the death that frees her from these bonds, and one of her hands is holding the skeleton to her breast. This represents the moment in Hoffmann's story when she throws off the restrictions imposed by her father and opens her mouth to sing, although in the story this only happens in Krespel's dream. In *Antonias Ende* (Fig. 16), Death's embrace completely overcomes her, and the skeleton and she are now one, illustrated by the shared red dress. Her heart – Klenner-Otto's signature disembodied heart – has left her body, but significantly, it is still present at this point of death, and, even more significantly, it is shown to be hovering over the now open piano, played by the young composer who wanted to marry her. The constellation could signify the cause of her death as her love for music and for this young man who would let her sing, or, alternatively, it might be interpreted as a sign that her emotional wellbeing could have been fostered by music and by love. In the last two illustrations her red dress has regained its vibrant colour: the same red that Krespel wears when playing the violin. The viewer may conclude that Antonia can only achieve her musical epiphany at the cost of her life, or, alternatively, that Antonia is only rendered pale and mute when she is pushed into the background by her controlling father.²⁹

29 See the interpretation by John Ellis in his monograph *Narration in the German Novelle. Theory and Interpretation*. Cambridge 1974, pp. 94–112, who emphasises the dubiety of Krespel's explanation that he is protecting his daughter from certain death by preventing her from singing and, in contrast, the interpretation of Rat Krespel as a sensitive father whose dream contrasts him positively with the satirically exposed selfishness of the narrating enthusiast's dream, given by Ricarda Schmidt: *Nachttraum, Tagtraum und Rausch bei E.T.A. Hoffmann*. In: *KulturPoetik*. 19/2019, no. 1, pp. 68–84, here pp. 72–75.



Fig. 15 & 16: *Antonia wird vom Tod umschlungen; Antonias Ende*

Klenner-Otto's depiction of the heroine, who inspires Hoffmann's narrator with her youth and beauty as well as her musical talent, is a 21st-century portrayal of the repressive nature of women's lives in Hoffmann's times. For this reason, Klenner-Otto's Antonia is not idealised; the viewer is not captivated by "dem blauen Auge und den holden Rosenlippen der ungemein zarten lieblichen Gestalt" (H 4, p. 49) as Hoffmann's narrator Theodor is. His Antonia is a shadowy figure who is denied individual development and whose unprepossessing countenance in the embrace of a skeleton reflects the cruel reality of the premature and possibly avoidable destruction of a young life. Similarly, her mother Angela, who bewitches Krespel, is presented only as a middle-aged shrew and not as a prima donna. In this way, the artist's depiction of Antonia's story reflects his desire to give expression to the unhappy side of female bourgeois existence in the patriarchal society of the early 19th century.³⁰

Der Sandmann³¹

Klenner-Otto produced a total of 29 illustrations for this bibliophile edition, including a frontispiece, in 2006, and they were published by Michael Duske in his *Serapion*

³⁰ This is not to say that Hoffmann blithely accepted the contemporary stereotypical view of femininity expressed by characters such as Theodor, although he was by no means (and cannot be expected to have been) a protofeminist. Ricarda Schmidt argues that "questions of femininity were for Hoffmann always subordinate to his concern with the problems of art. But [...] within these limitations his depiction of femininity ranges from the stereotypical to the complex and subtle." Schmidt argues that Clara in *Der Sandmann* and Giacinta Soardi in *Prinzessin Brambilla* belong to the more complex presentations of femininity in Hoffmann's work. Ricarda Schmidt: Male foibles, female critique and narrative capriciousness. On the function of gender in conceptions of art and subjectivity in E.T.A. Hoffmann. In: *From Goethe to Gide: Feminism, Aesthetics and the French and German Literary Canon 1770–1930*. Ed. by Mary Orr/Lesley Sharpe (Exeter 2005), pp. 49–64, here p. 64.

³¹ For all illustrations see <https://klenner-otto-hoffmann.gla.ac.uk/der-sandman/> (07.10.23).

vom See publishing company in 2008.³² In the letters which form the first section of Hoffmann's *Der Sandmann*, the female protagonist Clara is set against Nathanael as a rational contrast to his emotional intensity. There is some (facetious) debate over whether or not she is beautiful: "Für schön konnte Clara keineswegs gelten; das meinten alle, die sich von Amtswegen auf Schönheit verstehen."³³ However, both the narrator and Nathanael, at least at the beginning of the events recounted, are captivated by her appearance and, significantly, by her eyes.³⁴ The narrative that follows focuses on Nathanael's interaction with Coppola and his infatuation with Olimpia. In his illustrations, the artist brings additional depth to Nathanael's new choice of love interest. A comparison of *Clara* (Fig. 17) and *Olimpia* (Fig. 18) reveals Clara, in classic Caspar David Friedrich window pose, looking away and outwards, wearing an apron that identifies her as a 'Hausfrau', while Olimpia is shown turning towards the viewers, looking at them coquettishly, appearing by far the more feminine – and alive – of the two, in spite of the fact that the colour red in her cheeks and her stockings, which would seem at first glance to indicate life and humanity, links to the red pieces of metal that hold her together. She also has a key to wind her up protruding from her back. Whereas Hoffmann's Olimpia is often illustrated, and interpreted, as 'merely' a mechanical doll, Klenner-Otto, who only looks at other illustrations after the completion of his own, as a comparison,³⁵ finds this inadequate. He has said of his version of Olimpia: "Ich zeige sie nicht mit einem künstlichen, sondern einem realistischen, menschlichen Duktus – warum verliebt sich Nathanael sonst in sie?"³⁶ Nathanael becomes the Caspar David Friedrich 'Rückenfigur' (figure seen from behind) here; and this time it is he who is in the background, again enhancing Olimpia's relative importance and establishing a connection between her and the viewer that even excludes the hero of the story, who is neither party to nor even aware of this communication. The eye is a common motif in Klenner-Otto's works,³⁷ however in *Der Sandmann* it also clearly has direct reference to Hoffmann's themes. The motif of the disembodied eye, which is present in almost all the illustrations for this story, is a further structuring device that can evoke a sense of communication and connection. Here it *does* seem to be watching. It fixes on the

32 See catalogue information given by the State Library of Berlin: "Diese Erzählung erschien 2008 in einer Gesamtauflage von 60 Ex. und 15 Künstlerex. Stephan Klenner-Otto schuf 25 mehrfarb. Radierungen für dieses Buch. Diese Ed. gibt es in 4 Versionen von jeweils 10 Ex., von denen jede Version eine andere Folge von 6 Radierungen enth. Die Bücher erhielten die Nummerierung 1 – 10a, b, c, d. Zusätzlich ersch. 20 Subskriptionsex. Die Subskribenten wählten aus den 4 Grafiksuiten ihre individuelle Folge aus und werden im Impressum genannt. Diese Bücher erhielten die Ziffern 1 – 20s. Jede Radierung ist signiert. Eine Luxusausg. wurde in Pergament gebunden. Vor- und Rücks. wurden von Hand bemalt. Sie wird von einer Kasette mit sämtlichen Radierungen begleitet." <https://stabikat.de/Search/Home>. Search term 'Der Sandmann'. The 'Kasette' referred to here had 29 illustrations (the plan was for 30, but an additional portrait of Clara was never engraved); 25 illustrations were used for the book. The remaining four were *Clara Halbporträt*, *Wahnsinn*, *Turmsturz II*, *Der Sturz*.

33 E.T.A. Hoffmann, *Der Sandmann*. In: Id.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Ed. by Hartmut Steinecke/Wulf Segebrecht with contributions from Gerhard Allroggen et. al. Frankfurt/M. 1985–2004. Vol. 3: *Nachstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816–1820*. Ed. by Hartmut Steinecke with contributions from Gerhard Allroggen. Frankfurt/M. 1985, pp. 11–49, here pp. 27 f. Subsequently referenced in the text with the abbreviation 'H 3' followed by page numbers.

34 *Ibid.*, p. 24 and p. 28.

35 Klenner-Otto quoted in Schleyer: *Literatur im Spiegel des Inneren*, p. 17.

36 *Ibid.*

37 *Ibid.* The eye motif is one of several that Klenner-Otto adopted, and adapted, from C.W. Rauh. See Niehaus: *Gebilde*, pp. 20–23.

viewer in the picture of Clara, looking outwards as she looks inwards, thus removing her even further from the viewer's focus. In the illustration of Olimpia, on the other hand, the eye is directed to the side, turning from Olimpia to Nathanael, or the other way round, suggesting movement and attachment between them.

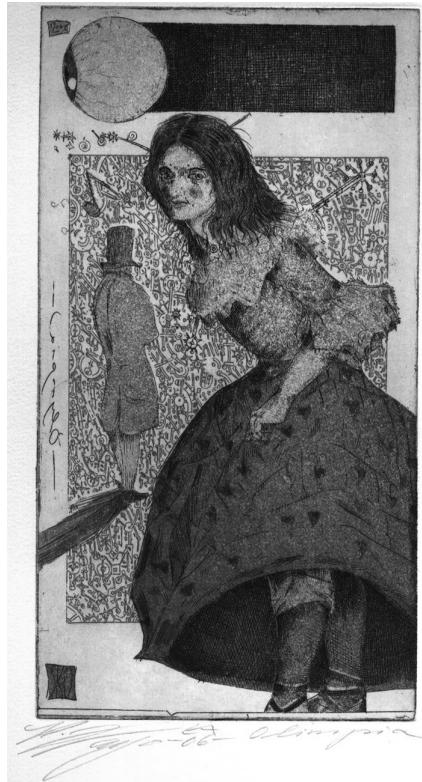


Fig. 17 & 18: Clara; Olimpia

In spite of her flirtatiousness and femininity, it is not the case that Klenner-Otto's Olimpia has come alive, leaving behind the mechanical doll. Other illustrations show Olimpia literally in pieces: we can see the different stages of making her in *Die Robote* (Fig. 20), which presents a surrealistic and grotesque jumble of body parts (including a mechanical heart, yet to be attached), and *Olimpia wird gebaut* (Fig. 19), in which she is a work in progress. In *Am Fenster* (Fig. 21) she is almost complete; only her face mask has been taken off and is lying on the table beside the key to wind her up. In this illustration too, however, she is once again facing the viewer, not the window as Clara did; her empty face rendering her uncanny. This is one of the few illustrations in which there is no eye overlooking the scene, and Olimpia's eyes are also not visible, so that both these elements reinforce the visual representation of the sightlessness of the automaton. Although the viewer has to look very carefully to identify him, Nathanael is depicted watching Olimpia from his window in the top left corner. Thus, the motif of vision is maintained, with Nathanael as voyeur, but as he can only see the

back of Olimpia's head, he cannot identify her as a robot. Furthermore, in *Olimpia wird gebaut* as ongoing project and in *Olimpia* as the final product, the red background is constructed from mechanical components and tools: her 'guts'. A comparison of the red background in these illustrations with Clara's picture reveals that the latter is looking out the window towards Olimpia, that is, towards the competition, as if she too, like Nathanael, is captivated. Moreover, Olimpia's hair, her plump arms and her green dress with its wasplike waist retain a not insignificant level of femininity, and the love hearts that decorate her dress are coloured in the same red as her metal components.

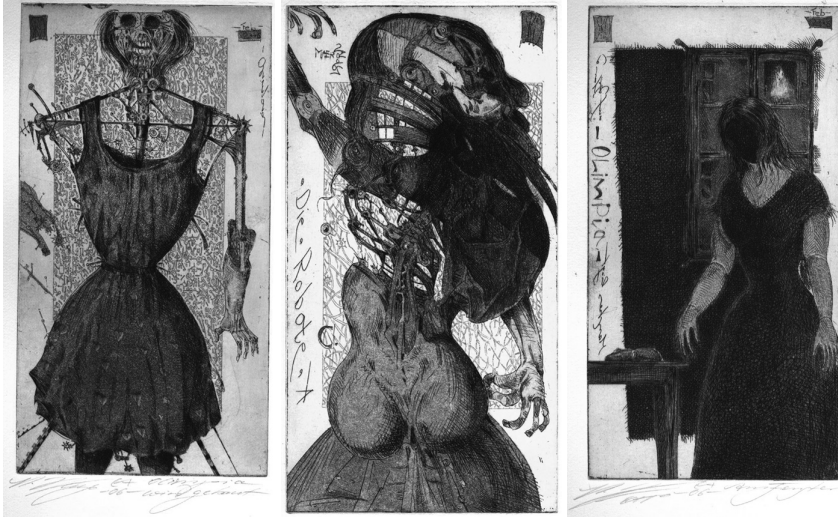


Fig. 19, 20 & 21: *Olimpia wird gebaut*; *Die Robote*; *Am Fenster*

Clara als Totenbraut (Fig. 22) illustrates Nathanael's frightening vision of Clara in the poem he writes to express his fears and premonitions that Coppelius will destroy their happiness. In this poem, Clara's eyes are removed by Coppelius at the marriage altar and fall onto Nathanael's breast "sengend und brennend" (H 3, p. 31). Klenner-Otto removes Nathanael from the composition, which means that we see Clara as he does; this is his perspective rather than an observer perspective of the scene. Coppelius's name is inscribed in the background, indicating his involvement in manipulating Nathanael's perspective, while the red background recalls the automata he creates (and provides with eyes from living humans). Clara's status as bride is indicated in the illustration by the wreath on her head; as in Nathanael's dream in Hoffmann's story her eyes have been removed, but they remain in the illustration as disembodied objects. In addition, Clara is reduced to a gruesome skeleton, that is, to a personification of death. This can be related directly to the conclusion of Nathanael's poem: "Nathanael blickt in Clara's Augen; aber es ist der Tod, der mit Clara's Augen ihn freundlich anschaut" (ibid.). According to this dream, marriage with her would be a nightmare, even a death knell, for Nathanael, but Klenner-Otto underlines the conviction, here expressed unconsciously by Nathanael, that everything about Clara is a threat to him, not just her eyes. In parallel to Olimpia's internal mechanical workings, *Clara als Totenbraut* reveals Clara's internal structure, in the form of a skeleton, which is no less terrifying.



Fig. 22 & 23: Clara als Totenbraut; Clara Halbporträt

Further justification for the interpretation that Clara's character as a whole is an existential threat to Nathanael is given in *Clara Halbporträt* (Fig. 23), in which she, the only character who has a 'happy ending', is drawn as a partial figure on one side, who once again bears minimal resemblance to a beautiful heroine, regarding quizzically the disembodied eye, Coppelius, the winged horse Pegasus and a quill: The disconnect between the two halves of the image make clear that Clara could never be threatened by madness, but also that she lacks the imagination and creativity of her ex-fiancé. As presented in both these – very different – illustrations, she cannot be seen as the 'right' choice for the hero. In other words, Klenner-Otto foregrounds Nathanael's perspective and minimises Hoffmann's narrator's attempts to balance his perspective

with that of Clara. The humour inherent in the Nathanael falling for a lifeless doll as the perfect woman is absent and, despite the disadvantages of being a robot, even a horrifying automaton, Klenner-Otto's Olimpia is by far the livelier and more appealing leading lady.

Nathanael is presented as a terrified boy in *Feuerkreis* (Fig. 24) and as an adult in *Nathanael* (Fig. 25). There are several illustrations of him on top of the tower and jumping from it to his death (e.g. Fig. 26). Coppelius and the disembodied eye dominate these images, which show Nathanael's loss of psychic self-control, or 'madness', and the skeleton presages death. Nathanael's resemblance to Klenner-Otto in all illustrations of this character is marked, and, reflecting the artist's signature style of (self-)portraiture, he appears neither as a sentimentalised child nor as a romantic hero.



Fig. 24, 25 & 26: *Feuerkreis; Nathanael; Turmsturz II*

However, the eponymous hero of the graphic story is the Sandman, not Nathanael, and, whereas Hoffmann's story focuses on Clara and Nathanael in the letters, then on Nathanael, the narrator figure (who pushes himself into the foreground by addressing the reader), and Coppola (who may or may not be the same person as Coppelius), throughout the series of illustrations it is Coppelius who is consistently given the greatest exposure: He is present in just under half. He is always closely linked with the eye motif, and also with the mechanical parts for the automaton, coloured red. Coppola as *doppelgänger* is not featured by name in any illustration, but in *Oke* (Fig. 28) he is portrayed as an optical technician, and in *Spalanzani* (Fig. 29) as a further – deliberately older – alter-ego.



Fig. 27, 28 & 29: *Coppelius*; *Oke*; *Spalanzani*

In addition to Coppelius's increased importance, the Sandman is separated from him by Klenner-Otto; they are juxtaposed in *Der Sandmann und Coppelius* (Fig. 30) as two distinct individuals. Coppelius is clearly the mechanic, with the instruments underneath his cloak linking him to Olympia (see also *Coppelius* (Fig. 27), which identifies him as a creator of automata in human form), while the Sandman is a magician, whose hat and cloak are covered with astrological symbols alongside eyes and a skull, which is, however, arguably less ominous than other skeleton figures in the series (e.g. in *Nathanael*). He embraces Coppelius with tentacles, showing his control over the 'human' character. In *Fütterung* (Fig. 31) and *Der Sandmann II* (Fig. 32), the Sandman is clearly drawn as a fairy-tale character, as in the story told to the young Nathanael by his nurse. He is a paternal, nurturing presence, feeding the clamouring hybrid human-bird babies in the nest, or submitting to their playful antics, and this distracts the viewer's attention away from the fact that he is in fact providing nourishment in the form of eyes. This is a fantastical rather than a gruesome scene that would appeal to a child's imagination. It is clearly the 'real-life' Coppelius who poses a threat in this graphic world, and not the fictional Sandman. In this way Klenner-Otto gives more emphasis than Hoffmann to the negative and destructive energy in the society of which Coppelius is a member and separates it more clearly from the creative and entertaining forces of the imagination, from which the Sandman hails.



Fig. 30, 31 & 32: *Der Sandmann und Coppelius; Fütterung (Frontispiz); Der Sandmann II*

Conclusion

The kinship that Stephan Klenner-Otto feels with E.T.A. Hoffmann is clear from the illustrations discussed here, and it is also reflected in the fact that the artist continues to produce drawings based on the writer's other works without commission, for his own pleasure. However, the artist produces graphic stories that interpret Hoffmann's tales in a highly personal way, amalgamating himself with the author and his characters, and imbuing each scene with his own aesthetic frames of reference. His starting point across the range of his works, including the Hoffmann illustrations, is the fantastic realism of his teacher, C.W. Rauh, and he includes certain motifs as homages to him (e.g. the snail shells on Krespel's cloak). Like Rauh, Klenner-Otto shares the fascination for and scepticism towards the romantic world of the imagination given expression in the works of E.T.A. Hoffmann and Jean Paul. In his visual retelling of Hoffmann's stories, he remains true to the author's portrayal of the supernatural and the bourgeois as two sides of the same coin, neither of which can be unequivocally endorsed, however, his perception of both is additionally informed by the benefit of 200 years of psychological and social thinking. Each character and each object is drawn with the same unsentimental pertinacity with which the artist draws his own self-portraits, while being augmented by fantastical, often grotesque distortions that convey Hoffmann's dualisms and being informed by 20th and 21st-century styles and techniques. The result is a mixing of intricate with indistinct detail which makes it impossible to perceive the world without enlisting the imagination, creating collisions between reality and fantasy and producing ambiguities that leave room for the viewer to engage creatively with both E.T.A. Hoffmann's and Klenner-Otto's artistic worlds.

