

# 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



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/>

## 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.<sup>1</sup> 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 Bomhoff: *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; Wolfdieterich 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,<sup>2</sup> 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*<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> In *Prinzessin Brambilla*<sup>5</sup> nimmt Hoffmann eine Serie von Callots Kupferstichen zur Vorlage, um die er die Handlung seines Capriccios rankt.<sup>6</sup> 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*<sup>7</sup> 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).<sup>8</sup>

---

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](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](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.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hummel,_Johann_Erdmann_%E2%80%94_Die_Fermate_%E2%80%94_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*,<sup>9</sup> 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),<sup>10</sup> 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*<sup>11</sup> 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](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](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 Heinse<sup>12</sup> 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).<sup>13</sup> 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).<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup>

---

**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 Kolbes 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,<sup>16</sup> ihn gründlich missverstanden,<sup>17</sup> oder aber ob er Callot romantisch transformiert habe.<sup>18</sup> 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*<sup>19</sup> 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.

<sup>16</sup> So Bomhoff: *Bildende Kunst und Dichtung*, S. 76.

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

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

<sup>19</sup> 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*<sup>20</sup> 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*<sup>21</sup> 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](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*<sup>22</sup> 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 Heinse 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

<sup>22</sup> Vgl. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacques\\_Callot\\_Balli\\_di\\_Sfessania.jpg](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 Zeitliche<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup> 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 Grotteske 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.<sup>25</sup> 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:

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

<sup>25</sup> 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.<sup>26</sup> 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 eintreten, die Hoffmann selbst im Medium der Literatur anstrebt, ist Kolbe

---

<sup>26</sup> 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*<sup>27</sup> 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.

<sup>27</sup> Vgl. Kolbes Gemälde: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carl\\_Wilhelm\\_Kolbe\\_d.J.\\_-\\_Doge\\_und\\_Dogaresse.jpg](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“.<sup>28</sup>

---

28 Klier, *Kunstsehen*, S. 96.