

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/>

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 auf türmen, 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 Schreiebart. 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 Lackmuestest 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 *Jesuiterkirche* – 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 Jesuiterkirche 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 Prospecte 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 (gepuderten⁴⁷) 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 gruppierter 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.