

E.T.A. Hoffmann
Jahrbuch

Band 2 · 1994

ERICH SCHMIDT VERLAG

Inhalt

Aufsätze

Bernhard Schemmel: Neue Hoffmanniana der Staatsbibliothek Bamberg	7
Werner Taegert: E.T.A. Hoffmanns Beurteilung eines Romananfangs von Theodor Gottlieb von Hippel (wohl 1795)	17
Wulf Segebrecht: Zwei bisher unbekannte Briefe E.T.A. Hoffmanns	29
Detlef Kremer: Alchemie und Kabbala. Hermetische Referenzen im <i>Goldenen Topf</i>	36
Petra Liedke Konow: Sich hineinschwingen in die Werkstatt des Autors: Ästhetische Rekurrenzphänomene in E.T.A. Hoffmanns Rahmenzyklus <i>Die Serapions-Brüder</i>	57
Rolf Selbmann: Diät mit Horaz. Zur Poetik von E.T.A. Hoffmanns Erzählung <i>Des Vettlers Eckfenster</i>	69
Helmut Göbel: E.T.A. Hoffmanns Sprache zur Musik	78
Oliver Huck: E.T.A. Hoffmann und <i>Beethovens Instrumental-Musik</i>	88
Henk J. Koning: Carl Weisflog. Ein Epigone E.T.A. Hoffmanns	100
Stefan Diebitz: Fernrohr und Sturz. Zur Wirkungsgeschichte von E.T.A. Hoffmanns <i>Sandmann</i> bei Doderer und Jünger	116

Besprechungen

<i>Reinhard Heinritz</i> über: E.T.A. Hoffmann, Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Berlin, Weimar 1994	129
<i>Dominik Troger</i> über: E.T.A. Hoffmann, Der Sandmann. Das öde Haus. Gezeichnet von Dino Battaglia. Nachwort von Franz Loquai. Berlin 1990	129
<i>Gregor Wedekind</i> über: Der Automatenmensch. E.T.A. Hoffmanns Erzählung vom Sandmann. Mit Bildern aus Alltag und Wahnsinn. Auseinandergenommen und zusammengesetzt von Lienhard Wawrzyn. Neuauflage Berlin 1990	130
<i>Hans-Dieter Holzhausen</i> über: Klaus Deterding, Die Poetik der inneren und äußeren Welt bei E.T.A. Hoffmann. Zur Konstitution des Poetischen in den Werken und Selbstzeugnissen. Frankfurt a.M. 1991	131
<i>Andreas Olbrich</i> über: Gerhard Weinholz, Psychologie und Soziologie in E.T.A. Hoffmanns Roman „Die Elixiere des Teufels“. Essen 1990; Ders., E.T.A. Hoffmanns Erzählung „Die Automate“. Eine Kritik an einseitiger naturwissenschaftlich-technischer Weltsicht vor zweihundert Jahren. Essen 1991; Ders., E.T.A. Hoffmann. Dichter – Psychologe – Jurist. Essen 1991	133

Inhalt

<i>Reinhard Heinritz</i> über: Gerhard Weinholz, Psychologie und Soziologie in E.T.A. Hoffmanns Roman „Die Elixiere des Teufels“. Essen 1990	135
<i>Hartmut Steinecke</i> über: Josef Quack, Künstlerische Selbsterkenntnis: Versuch über F.T.A. Hoffmanns „Prinzessin Brambilla“. Würzburg 1993 . . .	136
<i>Rolf Selbmann</i> über: Lutz Hagedstedt, Das Genieproblem bei E.T.A. Hoffmann. Am Beispiel illustriert. Eine Interpretation seiner späten Erzählung „Des Veters Eckfenster“. München 1991	137
<i>Reinhard Heinritz</i> über: Friedrich A. Kittler, Eine Detektivgeschichte der ersten Detektivgeschichte, in: Ders., Dichter – Mutter – Kind. München 1991 . . .	138
<i>Franz Loquai</i> über: Fritz J. Raddatz, Männerängste in der Literatur. Frau oder Kunst. Hamburg 1993	139
<i>Gregor Wedekind</i> über: Barbara Naumann, Musikalisches Ideen-Instrument. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik. Stuttgart 1990	140
<i>Hans-Ulrich Wagner</i> über: Nachrichten von weiteren Schicksalen des Hundes Berganza. Überliefert von Christoph Kuffner, Franz Freiherr von Gaudy und Daniel Elster. Mitgeteilt von Wulf Segebrecht. Bamberg 1993	142
<i>Lydia Schieth</i> über: Carl Wilhelm Salice-Contessa, Erzählungen und Märchen. Mit einem Nachwort versehen und herausgegeben von Henk Koning. Würzburg 1990	143
<i>Jörg Petzel</i> über: Andrej Tarkovskij, Martyrolog II. Tagebücher 1981-1986. Berlin 1991	144
Aus der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft	145
Mitgliederverzeichnis	150
 Verzeichnis der Mitarbeiter	 167

Diät mit Horaz

Zur Poetik von E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Des Veters Eckfenster*

Als letzte vollendete Erzählung Hoffmanns nimmt *Des Veters Eckfenster* mit Recht eine Sonderstellung ein. Thematisch und durch die Entstehungsgeschichte bedingt scheint sie das poetologische Vermächtnis des Erzählers Hoffmann zu enthalten. Während *Der Sandmann* durch die extremere Zuspitzung als *Nachtstücke*, die augenfällige Thematisierung des Erzählvorgangs und als Objekt psychoanalytischer Diskursanalysen den Vorlieben der Interpreten offenbar entgegenkommt und inzwischen fast modisch geworden ist¹, interessiert die Forschung *Des Veters Eckfenster* vor allem als Übergangstext zwischen den literarischen Epochen. Im Grunde geht es dabei um die Frage, ob *Des Veters Eckfenster* noch innerhalb der Grenzen des romantischen Erzählens steht, schon dominante Merkmale des Realismus aufweist oder gar die erste realistische Erzählung darstellt.² Die schon im Titel aufscheinende Betonung der Perspektive, die Problematisierung der Wahrnehmungsweisen oder die Einführung des prosaischen Alltags als Gegenstand des Erzählens werden hierfür zumeist als Belege angeführt. So jedenfalls haben es zahlreiche Interpreten sehen wollen³ und mit dieser Begründung Hoffmanns späte Erzählung in die Vorgeschichte des literarischen Realismus gestellt.⁴ Erst jüngst ist ihm eine detaillierte Monographie gewidmet worden, die den Text selbst an Umfang um das Mehrfache übertrifft⁵. Der vorliegende Beitrag verschiebt die Akzente ein wenig. Auch er überprüft die Grundlinie dieser Realismusthese, möchte jedoch zeigen, daß der Poetik der Erzählung ein anderes Prinzip zugrunde liegt.

1. Das maßvolle Volk

Für den Vetter liefert das auf dem Marktplatz agierende Volk „ein treues Abbild des ewig wechselnden Lebens“⁶. „Also herrscht in der Tat im Volk ein Sinn für die zu erhaltende Ordnung“ (619), erkennt sogar der Ich-Erzähler, nachdem der Vetter an einem Modellfall vorgeführt hat, wie ein Streit ohne Eingreifen der Polizei und des Staats

¹ Vgl. die Bibliographie in: *Text und Kritik. Sonderband E.T.A. Hoffmann*, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, München 1992, S. 202.

² Vgl. zum Stand Hermann Korte: Der ökonomische Automat. E.T.A. Hoffmanns späte Erzählung „Des Veters Eckfenster“, in: Arnold [Anm. 1], S. 125-137 sowie die Bibliographie ebd. S. 209f.

³ Vgl. Günter Oesterle: E.T.A. Hoffmann: Des Veters Eckfenster. Zur Historisierung ästhetischer Wahrnehmung oder Der kalkulierte romantische Rückgriff auf Sehmuster der Aufklärung, in: *Der Deutschunterricht* 39, 1987, S. 102ff.

⁴ Zur Diskussion dieser Vorwegnahme des Poetischen Realismus vgl. die Darstellung bei Lutz Hagedstedt: *Das Genieproblem bei E.T.A. Hoffmann. Am Beispiel illustriert: eine Interpretation seiner späten Erzählung „Des Veters Eckfenster“*, München 1991, S. 140ff.

⁵ Ebd.

⁶ E.T.A. Hoffmann: *Späte Werke*, hg. von Walter Müller-Seidel und Friedrich Schnapp, München 1965, S. 621. – Nach dieser Ausgabe wird fortlaufend im Text zitiert.

„lediglich durch das Volk selbst beschwichtigt wurde“ (618). Zu Beginn waren seine Eindrücke, aus dem unmittelbaren Kontakt des Marktbetriebs entsprungen, ganz andere gewesen. Von „Volksgewühl“ (598) und „Volksmasse“ (599), von Bewegung ohne Sinn und Zweck war da noch die Rede: „Jener Markt bietet dir nichts dar, als den Anblick eines scheckichten, sinnverwirrenden Gewühls des in bedeutungsloser Tätigkeit bewegten Volks.“ (600) Weder der Ich-Erzähler noch der Vetter meinen mit „Volk“ die unteren Gesellschaftsschichten, etwa im Sinne eines kritischen Sozialdenkens; aus einer solchen Perspektive müßte die Weltsicht Hoffmanns natürlich als biedermeierlich und provinziell gelten.⁷ Gegen diesen „Kreis des niedrigsten Volks“ (604), „roh und brutal“ (619), „aus der stinkenden Grube der tiefsten Depravation gestiegen“, gegen dieses „Hökovolk“ (620) haben beide die größten Vorbehalte.⁸ Was der Vetter an der Berliner Bevölkerung lobt, ist ihr „Volkswitz“, geradezu „shakespearesch zu nennen“ (620). Daran erweist sich, daß das Volk eine fiktive Konstruktion, eine gleichsam poetische Kategorie ist und unter moralisch abdämpfender und mäßigender Perspektive gesehen wird. Solange das Volk als Figurenlieferant dem Schriftsteller dienlich ist, aus der Distanz beobachtet werden kann und dort „das anmutige Bild der Wohlbehaglichkeit und des sittlichen Friedens darbietet“ (620), wird es als Kontrollinstanz ethischer Normen geschätzt.⁹ Im Bild der die störenden Überstände losgewordenen „Abgeschliffenheit der Sitte“ verteidigt der Vetter die neue Mäßigkeit gegen Befürchtungen vom Verlust angeblicher Werte des „Volkstümlichen“ (620). Die Ursachen für diesen zu beobachtenden Wandel des Volkes sind zweifellos politische. Die zur „Courtoise“ abgeschliffenen äußeren Anstandsformen spiegeln den Geist der Preußischen Reformen:

Überhaupt, mein lieber Vetter, haben mich meine Beobachtungen des Marktes in der Meinung bestärkt, daß mit dem Berliner Volk, seit jener Unglücksperiode, als ein frecher, übermütiger Feind das Land überschwemnte, und sich vergebens mühte, *den* Geist zu unterdrücken, der bald wie eine gewaltsam zusammengedrückte Spiralfeder mit erneuter Kraft emporrang, eine merkwürdige Veränderung vorgegangen ist. Mit *einem* Wort: das Volk hat an äußerer Sittlichkeit gewonnen [...]. (619)

Die Versittlichung des Volks, deren wichtigste Qualität die Erhaltung der „Ordnung“ (619 und passim) ist und programmatisch als Ausbildung der Untertanen zu Staatsbürgern konzipiert ist, richtet sich gegen alle Formen kollektiven extremen Verhaltens, sei es die „Grobheit“ im Geist neuen nationalen Selbstbewußtseins (621) oder der Deutschtümelei im Gefolge der Befreiungskriege. Die Verfechter solcher Positionen werden als Störenfriede seiner Stimmungs- und Ordnungsvorstellung abgelehnt und eindeutig als anachronistische Bannerträger einer heruntergekommenen Romantik gekennzeichnet.¹⁰

2. Das maßvolle Essen

Folgt man weiteren Hinweisen des Texts in Richtung auf dieses Mäßigungspostulat, so stößt man auf eine komplexe Strategie, die nach dem Prinzip des negierten Kontrasts

⁷ So 1939 schon Walter Benjamin, der Hoffmanns Schweise gegen die fortschrittlichere Perspektive Poes und Baudelaires ausspielt (Über einige Motive bei Baudelaire, in: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, I, 2 hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt 1980); dort heißt es über den Vetter: „Sein Opernglas [!] hebt ihm Genreszenen aus ihr [= der Menge] heraus. Dem Gebrauch dieses Instruments ist die innere Haltung des Benutzers durchaus entsprechend.“ (S. 628).

⁸ Auf die Ambivalenz des Volk-Begriffs zwischen politischer Utopie und Abscheu vor dem Pöbel macht Hagedstedt [Anm. 4], S. 78-89 aufmerksam.

⁹ Hoffmann [Anm. 6], S. 620: „Anstand des Volks“.

¹⁰ Ebd., S. 620: „enthusiastische Rigoristen, hyperpatriotische Aszeten“.

funktioniert. An der Gestalt des Zeichenmeisters, eine Rudimentärform des Künstlers und deshalb für den Vetter Identifikations- und Abgrenzungsfigur in einem, läßt sich das Muster dieses Erzählens demonstrieren: „schon lange ist mir jener Mann aufgefallen und ein unauflösbares Rätsel geblieben“ (609). Dieser Zeichenmeister hat seinen „alten Malkasten zum Marktkorbe aptiert“ (611), mithin sein Kunstgerät den vegetativen Bedürfnissen, den ausführlich geschilderten Markteinkäufen, „dem verführerischen Gegenstand seiner Begierde“ (610 f.) aufgeopfert. Die Abneigung des Veters heftet sich an dessen orale Phantasien, weil der Zeichenmeister genau diejenige Lebensführung praktiziert, die dem Vetter verschlossen ist: „– nur einem Gott opfert er – dem Bauche; – seine ganze Lust ist gut zu essen, versteht sich, allein auf seinem Zimmer; – er ist durchaus ohne alle Bedienung, er besorgt alles selbst –“ (611). Was dem armen Vetter in seiner „Autoreitelkeit“ (608) mit dem poesiekonsumierenden Blumenmädchen mißglückt war, nämlich seine eigene Person über den Umweg der Poesie in die Wirklichkeit einzuschleusen, gelingt dieses Mal. Der Ich-Erzähler beobachtet den hemmungslosen Lebensmittelkauf des Zeichenmeisters, indem er dessen oralen Phantasien in seiner eigenen Sprache erotischen Raum gibt.¹¹ Aber während der Ich-Erzähler sich von einem so „widrigen Menschen“ (611) nur abwenden kann, erprobt der Vetter an ihm seine Imaginationskunst, indem er die widrige(!) Wirklichkeit in ein poetisches Bild umschreibt: „So habe ich den widrigen zynischen deutschen Zeichenmeister augenblicklich zum gemüthlichen französischen Pastetenbäcker umgeschaffen, und ich glaube, daß sein Äußeres, sein ganzes Wesen recht gut dazu paßt.“ (612) Der Ich-Erzähler ist denn auch voll des Lobes über eine solche Kunst, extreme Widrigkeit in maßvolle Gemüthlichkeit umzudichten: „Diese Erfindung macht deinem Schriftstellertalent Ehre, lieber Vetter.“ (612)

Über diese Rede vom Essen, die sich nicht nur auf eine überflutende Speisemetaphorik beschränkt¹², läuft ein roter Faden von *Des Veters Ecksfenster*. Schon der Eingang der Erzählung hatte kontrapunktisch die schriftstellerischen Eigenarten des Veters von denen seines französischen Geistesverwandten Scarron in einer kulinarischen Figur abgegrenzt. Während Scarron es nötig hat, „seine kleinen pikanten Schüsseln mit Asa fötida zu würzen“, verzichtet der Vetter auf eine so extreme Würze: „Es genügt ihm das edle Gewürz, welches, indem es reizt, auch stärkt.“ (597) Durch das Salz, das hier gemeint ist, verzichtet die Literatur des Veters keinesfalls auf Biß oder Schärfe. Dem Vetter genügt es, den Gaumen seiner Leser nur „zu kitzeln“; er „treibt wunderlichen humoristischen Scherz auf seine eigne Weise“ (597). So wie das Salz den Eigengeschmack der Gerichte nicht übertönt, sondern erst hervorhebt, genauso betreibt der Vetter seine Poesie. Der milde Humor, nicht die ätzende Satire ist angesagt. Dieser Verzicht auf aufgesetzte Reizmittel ist sowohl für die Literatur als auch für die Mahlzeiten des Veters Programm: „Die aufgetragenen Speisen bestanden in einem mäßigen mit Fleischbrühe gefüllten Suppenteller, einem in Salz aufrecht gestellten weichgesottenen Ei, und einer halben Mundsemmel.“ (621) Doch die Mäßigkeitsforderung ist keine freie Entscheidung im Geist klassischer Selbstbestimmung, sondern in Wahrheit vom Zwang der Krankheit

¹¹ Ebd., S. 610: „den Puter schaut er bloß an mit liebäugelnden Blicken“, nicht ohne diesen „verführerischen Gegenstand seiner Begierde“ wenigstens „liebkosend zu berühren“.

¹² Vgl. Katharina Kaspers: *Der arme Poet. Wandlungen des dichterischen Selbstverständnisses in der deutschen Romantik*, Frankfurt a. M. u. a. 1989, S. 148.

diktiert. In ihr liegen, wie die Superlative der Formulierung beweisen, extreme Zwänge verborgen, die auf ihr Gegenteil verweisen: „das kleinste Stückchen des verdaulichsten Fleisches, verursacht mir die entsetzlichsten Schmerzen“ (621 f.). So wie der diätetische Mäßigungswille von den Forderungen der Krankheit gespeist wird, genauso deutet die Dichtung des Vettters auf ihren Ursprung in den Schmerzen und der Abschnürung vom normalen Leben. Sie erwächst aus den extremen Einschränkungen hinsichtlich der Bewegungsfreiheit und orientiert sich an den Vorgaben der poetologischen Tradition. Ging es den *Serapions-Brüdern* um die möglichst phantastische Umsetzung eines aufgefundenen Stoffes durch die Einbildungskraft des Dichters, so stehen jetzt die Bedingungen dieses Prozesses selber zur Disposition. Im Unterschied zum *Sandmann*, bei dem fiktive Erzählung und poetologische Erzählerreflexion noch auf unterschiedlichen Ebenen ablaufen, wird in *Des Vettters Eckfenster* das Erzählen nicht nur vorgeführt, sondern in der Erzählung selbst thematisch. Aus dem romantischen Dichter ist ein „armer Vetter“ geworden, mithin das Gegenteil einer olympischen Autorität.¹³ Dem Verlust der traditionellen Dichterhöhe zum bloßen „Schriftsteller“ entspricht die Fesselung an den Lehnstuhl und die reduzierte Erkenntnisperspektive des Eckfensters. Dazu tritt die versuchte Anlehnung an literaturgeschichtliche Vorläufer. Schon der Eingang der Erzählung, ebenfalls dem Prinzip des negierten Kontrasts folgend, ruft den literaturgeschichtlichen Parallelfall zu Hilfe: „Meinen armen Vetter trifft gleiches Schicksal mit dem bekannten Scarron.“ (597) Die Gemeinsamkeiten zwischen Scarron und dem Vetter sind so auffällig betont, daß die Unterschiede übersehen werden. Der Vetter ist arm, jener ein berühmter Autor, der erfolgreich gegen seine körperlichen Gebrechen anschreibt, während dem Vetter gerade dieser Zusammenhang zwischen körperlicher Isolation und poetischer Produktion problematisch zu werden beginnt. Denn daß der Vetter „schriftstellert“, kompensiert nicht etwa seine körperliche Behinderung, indem sie ihm den freien Flug der poetischen Phantasie ermöglichte, sondern verstärkt das Handikap. Der Abbruch des Lebenskontaktes führt zum Versagen des Dichters. Sein Phantasiepotential bleibt zwar erhalten, führt aber zum Auseinanderfallen von poetischem Einfall und schriftstellerischer Umsetzung:

Doch eben dieser unbesiegbare Hang zur Schriftstellerei hat schwarzes Unheil über meinen armen Vetter gebracht; die schwerste Krankheit vermochte nicht den raschen Rädergang der Fantasie zu hemmen, der in seinem Innern fortarbeitete, stets Neues und Neues erzeugend. So kam es, daß er mir allerlei anmutige Geschichten erzählte, die er, des mannigfachen Wehs, das er duldete, unerachtet, ersonnen. Aber den Weg, den der Gedanke verfolgen mußte, um auf dem Papiere gestaltet zu erscheinen, hatte der böse Dämon der Krankheit versperrt. Sowie mein Vetter etwas aufschreiben wollte, versagten ihm nicht allein die Finger den Dienst, sondern der Gedanke selbst war verstoben und verfliegen. (597)

Folge ist also nicht der Verlust der dichterischen Inspiration, sondern der schriftstellerischen Produktivität. Als Schriftsteller funktioniert er nur noch durch den Ich-Erzähler, der die Rede des Vettters schriftlich fixiert, die poetische Erfindung „auf dem Papiere gestaltet“ und dadurch erst zu Literatur macht. Trotz seiner Schreibhemmung tut der Kranke so, als könne er seinem gesunden Besucher „die Primizien der Kunst zu schauen beibringen“ und ihm zeigen, wie man „wirklich schaut“ (600). So entspinnt sich ein gleichsam sokratisches „Gespräch“ (600), zu dem der Ich-Erzähler die scheinbar naive Schilderung, der Schriftsteller hingegen den wissenden Kommentar, Deutung und Beleh-

¹³ Vgl. Korte [Anm. 2], S. 127.

rung beiträgt. Aber schon die typographische Umstellung auf den dramatischen Dialog verweist darauf, daß Verlauf und Ergebnis dieses Gesprächs keine „Verlegenheitslösung“ darstellen¹⁴, sondern den vorsätzlichen Verzicht auf eine erzählerische Parteinahme demonstrieren, indem beide Personen urteilsfrei und unvermittelt gegeneinander stehen. Wie im Drama haben die beiden Vettern das gleiche Recht; die Dominanz des kranken Vetters im Gespräch wird durch die kommentierende Erzählerautorität seines Besuchers zu Beginn und am Ende der Erzählung aufgewogen.

3. Das maßvolle Schauen

Das Gespräch der beiden gibt sich als eine Schule des Sehens. Zuerst sieht der Gast das Marktreiben als „eine einzige, dicht zusammengedrückte Volksmasse“ (599) ohne Konturen und ohne Interesse: „Jener Markt bietet dir nichts dar, als den Anblick eines scheckichten, sinnverwirrenden Gewühls des in bedeutungsloser Tätigkeit bewegten Volks.“ (600) Im Geist der schon überholten Physiognomik des 18. Jahrhunderts¹⁵ faßt er seine Eindrücke in Worte, was der Vetter höchstens als Vorstufe des richtigen Sehens akzeptieren kann: „Gut, Vetter, das Fixieren des Blicks erzeugt das deutliche Schauen.“ (600) Bis hierher kann der literarisch scheinbar unbeleckte Gast¹⁶ mithalten; aber erst der zweite Schritt enthält die eigentliche poetische Leistung, wenn es gilt, die Sinneseindrücke in Begriffe zu fassen¹⁷ oder in den Rahmen einer erfundenen Geschichte einzuspinnen, sei es durch die Verknüpfung mit vergangenen Ereignissen, sei es durch das Hinzudeuten von Sinn¹⁸ bis zu dem Punkt, an dem der Autor solcher Geschichten seinen eigenen Fiktionen auf den Leim geht.¹⁹ Trotz ihrer Fiktivität enthalten seine Erzählungen einen Wahrheitsanspruch höherer Art, denn als poetische Erfindungen sind sie in sich konsistent und „plausibel“: „Von allem, was du da herauskombinierst, lieber Vetter, mag kein Wörtchen wahr sein, aber indem ich die Weiber anschau ist mir, Dank sei es deiner lebendigen Darstellung, alles so plausibel, daß ich daran glauben muß, ich mag wollen oder nicht.“ (602)

Aber der poetisch imaginierende Vetter geht noch weiter. Er spielt nun mit diesem Gegensatz von empirischer Realität und poetischer Erfindung, indem er ihre Grenzen überspringt und eins zum Gegenstand des jeweils anderen macht. In dieser Durchmischung von Wirklichkeit und Literatur schildert er das tatsächliche Zusammentreffen eines Blumenmädchens, das gerade eins seiner Werke gelesen hat, mit ihm selbst (607f.). Diese Episode ist, wie man gesehen hat²⁰, die einzige, die nicht der Phantasie des Vetters am Fenster, sondern seiner Teilhabe am wirklichen Leben entsprungen ist. Der naiven Leserin ist der „Begriff eines Schriftstellers, eines Dichters“, „gänzlich fremd“ (608). Deshalb lassen sich Romanhandlung, Erzählvorgang und Leseerlebnis kaum mehr unterscheiden: „aber dann ist es so, als wenn man mitten darin säße“ (607). Indem „das sublime Genie“, der bislang abstrakt gebliebene Autor, tatsächlich „bei den Geranien“ erscheint, wird nicht nur die „Autoreitelkeit“ gestraft (608) und die Naivität der

¹⁴ So mit Recht ebd., S. 127.

¹⁵ Vgl. Oesterle [Anm. 3], S. 86ff.; der Begriff fällt auch im Text (602).

¹⁶ S. 597: „ich verstehe mich nicht darauf“.

¹⁷ S. 601: „Ich nenne diese Person, die keinen Marktag fehlt, die rabiate Hausfrau.“

¹⁸ S. 603: „Ich denke mir in diesem Augenblick“.

¹⁹ S. 602: „Ich weiß es!“

²⁰ Korte [Anm. 2], S. 135.

die Literatur als Lebenssurrogat konsumierenden Leserin verspottet, sondern auch der Dichterberuf karikiert. Denn das Verhalten des Mädchens bezeugt zugleich die historische Rückständigkeit der Literaturvorstellungen des kranken Vettters, der noch ganz im Sinne der traditionellen Produktionsästhetik davon ausgeht, daß Kunst der vom Produzenten nicht willentlich zu beeinflussende Ausdruck seines Innenlebens sei.²¹ Darüber hinaus enthüllt die naive Leserin die Mechanismen eines schon modernen Literaturmarkts, der die Werke ihrem Autor längst entfremdet hat: „Die Literatur ist autonom und deutet nicht auf ihren Autor zurück.“²² Muß der Vetter ob solcher Wirklichkeit „kleinlaut“ (608) abziehen, so demonstriert er an anderer Stelle, daß er über selbstgestaltete Figuren jederzeit frei verfügen und ihnen eine andere Identität, die genauso wahr ist, zuschreiben kann. Aus der Figur des Zeichenmeisters hat er einen französischen Pastetenbäcker „umgeschaffen“ (612), während die Figur selbst an einem solchen Umformungsprozeß beteiligt war und seinen „alten Malkasten zum Marktkorbe aptiert“ hat (611)! Nach dieser „Erfindung“, die dem Gast als Beweis für das „Schriftstellertalent“ des Vettters gilt (612), versteigt sich dieser zuletzt noch in die Grenzbereiche poetischer Erfindungskunst. Er ruft gar nicht sichtbare Figuren für seine Szenen auf, die literarischer Provenienz sind²³ oder zu Fabel- und Märchenwesen werden: „Es schien ein fabelhaftes Tier, eine Art märchenhaftes Känguruh über den Markt zu hüpfen.“ (618) Das Maß für das richtige Sehen liefert eine Wirklichkeitsvorstellung, die von der Plausibilität der dichterischen Einbildungskraft ausgeht.

4. Das maßvolle Schreiben

Die Schule des Sehens, die der Vetter mit dem Ich-Erzähler veranstaltet, ist längst zum Modell dichterischen Produzierens geworden. Stringenz und pädagogische Dominanz des Vettters relativieren sich freilich durch den Erzählzusammenhang, in den sie gestellt sind. Zum ersten ist die eingeschränkte Perspektive zu bedenken, in der sich jede Form des Sehens innerhalb der Erzählung abspielt. Während der am Leben beteiligte Ich-Erzähler die Aussicht vom Zimmer seines Vettters als „Panorama“ wahrnimmt (598), lebt die Sicht des Vettters aus einer doppelten Reduktion der Optik. Zum einen geschieht dies durch die (auch dem Gast aufgedrängte) Benutzung eines Fernglases (600, 604), wodurch zwar Tiefenschärfe und Detailgenauigkeit der Beobachtung gesteigert werden, jedoch auch der Ausschnitt extrem verkleinert wird und der Bildzusammenhang verlorengeht. Zum anderen versinnbildlicht das titelgebende Eckfenster eine modifizierte Sicht auf den Markt: es verengt nicht nur den Blickwinkel, es rahmt auch die Ansicht zu einem Bild. Diese Doppelfunktion des Rahmens als Ordnungsfaktor des Sichtbaren und als Beschränkung des Rundumblicks dürfen als Signatur für das Erzählgeschehen selbst wie für die Vorstellung vom Dichterberuf gelten. Denn der „Sinn für die zu erhaltende Ordnung“ (619) gibt ja den zentralen Begriff für die Perspektive auf das Volk vor; der doppelt reduzierte Blick des Vettters verweist auf die reduzierte Allwissenheit des traditionellen Erzählers und steht am Anfang einer Linie, die unmittelbar zu den beschränkten Erzählperspektiven der Moderne führt. Hier wie dort entspringt die reduzierte Optik sowohl den faktischen gesellschaftlichen Bedingungen wie denen

²¹ S. 608: „daß der liebe Gott die Bücher wachsen ließe wie die Pilze“.

²² Hagedstedt [Anm. 4], S. 100.

²³ S. 616: „ganz treues Abbild der Köhler, wie sie in Romanen vorzukommen pflegen“.

einer persönlichen Behinderung. Die Hoffnung des Vettters, die „schwärzeste Melancholie“ (597) abzuwerfen und „neuerweckte Lebenskraft“ (599) zu finden, resultiert ja nicht aus einer Besserung seines Gesundheitszustandes – im Gegenteil, zur Bewegungseinschränkung am Anfang der Erzählung gesellen sich die Ernährungsprobleme am Schluß. Vielmehr sind es literarische und poetologische Denkmuster, an denen sich der Schriftsteller aufrichtet. Die Gehbehinderung Scarrons, an dessen beibehaltenem Schaffen der Vetter sich ein Beispiel nimmt, bildet auch unter diesem Aspekt der Fortführung und Modifizierung literarischer Traditionen und Vorläufer einen programmatischen Einsatz: „Meinen armen Vetter trifft gleiches Schicksal mit dem bekannten Scarron.“ (597) Was hier vom Ich-Erzähler als die gewöhnliche Verlängerung einer schon literaturgeschichtlich abgesegneten Produktionsästhetik eingeführt wird, entspricht jedoch nicht dem Selbstverständnis des Vettters. Denn dieser hat seit des Erzählers letztem Besuch eine entscheidende Wandlung durchgemacht. War es damals „die schwärzeste Melancholie“ (597), die den Vetter zur Aufgabe jeglichen Lebenskontakts und zum Rückzug in sich selbst nötigte²⁴, so scheint es, als lege er jetzt wieder Interesse für die Wahrnehmung der Realität an den Tag und zeige „neuerweckte Lebenskraft“ (599). Doch: „Dem ist beileibe nicht so.“ (599) Nicht eine Besserung des Gesundheitszustands hat einen Stimmungswandel des Vettters bewirkt, sondern die willentliche Neuorientierung seiner Poetologie! Leitmotivisches Signal hierfür ist das die Erzählung in einen Rahmen spannende, bedeutungsschwangere, weil „mit großen Buchstaben“ permanent vor die Augen geheftete lateinische Zitat „Et si male nunc, non olim sic erit“ (599, 622). Dabei handelt es sich nicht um einen billigen gesundheitlichen Trost des Vettters auf eine bessere Zukunft, sondern um ein geringfügig verändertes Zitat aus einer poetologischen Horaz-Ode (nämlich II, 10). Die neue Epoche im schriftstellerischen Selbstverständnis des Vettters definiert sich durch den Rückgriff auf ein klassisches Lebens- und Literaturprinzip. Gerade diese Horaz-Ode, die den sprichwörtlich gewordenen goldenen Mittelweg empfiehlt, enthält zugleich einen poetologischen Ratschlag. Denn das Gedicht thematisiert mit seiner Vertröstung auf später die Gefahr des Ausfalls bzw. die Unbeständigkeit der dichterischen Inspiration, daß nämlich trotz Apolls Bemühungen die Muse gelegentlich schweigen könne.²⁵ Der Vetter orientiert sich also nach seinem früheren Rückzug jetzt an anderen, nämlich klassizistischen Poesievorstellungen. Den darin aufgestellten Postulaten der Mäßigung und des Mittelmaßes entspricht auf der Ebene des Erzählvorgangs der diätetische Lebenswandel des Vettters.²⁶ In literaturgeschichtlicher Betrachtungsweise wirft das Horazzitat als klassische Mäßigungsforderung ein etwas anderes Licht auf die Versuche der Interpreten, *Des Vettters Eckfenster* als frührealistisch zu klassifizieren. Wie schon ausführlich gezeigt worden ist, stimmen die realistische und die klassizistische Poetik in der Abwehr des Romantischen überein; die neue realistische Programmatik knüpft ausdrücklich an klassizistische Prinzipien an.²⁷

²⁴ S. 598: „ich geb's auf, das wirkende, schaffende Leben, welches zur äußern Form gestaltet aus mir selbst hinaustritt, sich mit der Welt befreundend! – Mein Geist zieht sich in seine Klause zurück!“

²⁵ Horaz II, 10 (Vers 18-20): „quondam cithara tacentem / suscitavit Musam neque semper arcum / tendit Apollo.“

²⁶ Auch das an anderer Stelle vom Vetter eingeworfene „Nil admirari“ (619) ist ja ein – zur Mäßigung der Empfindungen aufrufendes – Horazzitat (nämlich *epistulae* I, 6).

²⁷ Friedrich Sengle: *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815 – 1848*. Besonders Band I: *Allgemeine Voraussetzungen, Richtungen, Darstellungsmittel*, Stuttgart 1971, S. 251ff. u. ö.

Aber nicht nur hier folgt der Vetter klassizistischen Poetikgrundsätzen. Auch seine Wirkung auf die Leser richtet sich kaum versteckt am ebenfalls Horazischen „prodesse aut delectare“ aus, wie sogar der Ich-Erzähler zugeben muß: „Die Leute lesen gerne was er schreibt; es soll gut sein und ergötzlich; ich verstehe mich nicht darauf.“ (597) Der Ich-Erzähler versteht sich wahrscheinlich nicht darauf, weil er in der erzählerisch übersprungenen Zeit den mittlerweile im Vetter abgelaufenen Entwicklungsprozeß nicht mitgemacht hat. Er legt seinen Vetter vielmehr immer noch auf die ausgeleiterten Topoi romantischer Dichterideologie fest, wie schon seine Terminologie verrät: „der böse Dämon der Krankheit“ (597). Er deutet die Wohnung seines Veters als romantische Dichtermansarde in Vorwegnahme von Spitzwegs Gemälde *Der arme Poet*, das für den poetischen Gedankenflug wie geschaffen sei: „Es ist nötig zu sagen, daß mein Vetter ziemlich hoch in kleinen niedrigen Zimmern wohnt. Das ist nun Schriftsteller- und Dichtersitte. Was tut die niedrige Stubendecke? die Fantasie fliegt empor, und baut sich ein hohes, lustiges Gewölbe bis in den blauen glänzenden Himmel hinein.“ (598) In Wirklichkeit wohnt der Vetter gar nicht im abgeschiedenen poetischen Kämmerchen, sondern im belebten Zentrum einer europäischen Großstadt: „Dabei liegt aber meines Veters Logis in dem schönsten Teile der Hauptstadt, nämlich auf dem großen Markte, der von Prachtgebäuden umschlossen ist, und in dessen Mitte das kolossal und genial gedachte Theatergebäude prangt.“ (598) Bei seinem ersten Besuch unterstellt der Ich-Erzähler, der selbst noch im Geist der romantischen Universalität „das ganze Panorama“ aus der Überschau im Auge hat (598), dem Vetter einen ebensolchen Blick, der die Wahrnehmung sofort in Empfindung zu überführen gewohnt ist²⁸:

Der Anblick war in der Tat seltsam und überraschend. Der ganze Markt schien eine einzige, dicht zusammengedrückte Volksmasse, so daß man glauben mußte, ein dazwischengeworfener Apfel könne niemals zur Erde gelangen. Die verschiedensten Farben glänzten im Sonnenschein und zwar in ganz kleinen Flecken; auf mich machte dies den Eindruck eines großen, vom Winde bewegten, hin und her wogenden Tulpenbeets, und ich mußte mir gestehen, daß der Anblick zwar recht artig, aber auf die Länge ermüdend sei, ja wohl gar aufgeregten Personen einen kleinen Schwindel verursachen könne der dem nicht unangenehmen Delirieren des nahenden Traums gleiche; darin suchte ich das Vergnügen, das das Eckfenster dem Vetter gewähre, und äußerte ihm dies ganz unverhohlen. (599)

Der Ich-Erzähler nimmt mit Befremden Masse und Farbigkeit wahr sowie eine Verquickung von halluzinatorischer Traumerfahrung und überreizter Phantasie. Er verfügt nicht über den mit dem pulsenden Leben sympathisierenden Blick des Veters²⁹, er empfindet nur die schwindelerregende Schaukelbewegung an der Oberfläche, die Beweglichkeit suggeriert, in Wahrheit aber (wie das Bild des Tulpenbeets) feststeht. Der beobachtende Vetter nimmt Bewegung wahr, obwohl (oder weil) er sich selbst kaum bewegen kann³⁰; er verbindet die Vielfalt der Marktbewegungen mit den zugrundeliegenden Triebkräften: „mir entwickelt sich daraus die mannigfachste Szenerie des bürgerlichen Lebens“ (600). Der Ich-Erzähler scheitert an der Fülle der Oberflächen-

²⁸ Ganz anders Ulrich Stadler: Die Aussicht als Einblick. Zu E.T.A. Hoffmanns später Erzählung „Des Veters Eckfenster“, in: *ZfdPb* 105, 1986, S. 509, der mit Blick auf die seit dem 19. Jahrhundert Mode werdenden Panoramen eine Gemeinsamkeit der panoramatischen (romantischen) und der ‚realistischen‘ Sehweise des Veters erhalten möchte.

²⁹ S. 599: „das bunte Leben“, „ich fühle mich befreundet mit seinem niemals rastenden Treiben“.

³⁰ S. 599: „Das heißt, ich kann mich nicht aus der Stelle rühren, und karre mich in diesem Räderstuhl hin und her auf anmutige Weise“.

reize, vor deren Sinnverständnis er versagt, wie der Vetter richtig erkennt: „Jener Markt bietet dir nichts dar, als den Anblick eines scheckichten, sinnverwirrenden Gewühls des in bedeutungsloser Tätigkeit bewegten Volks.“ (600) Stattdessen entwirft er sofort eine Ausdeutung seiner Eindrücke in den überkommenen romantischen Begriffen und „aufgereizten“ Formulierungen, mit „Traum“, „Schwindel“ und „Delirien“! Aber obwohl sich hier der Vetter noch zu wehren weiß, indem er in die Offensive geht, dem Ich-Erzähler „das kleinste Fünkchen von Schriftstellertalent“ (600) abspricht und ihn in die Schule dieses neuen, nicht mehr romantischen Sehens nimmt, siegt am Ende der Erzählung nicht die neue Kunst, das „deutliche Schauen“ des Vettters (600), sondern die Gesundheit des Ich-Erzählers. Genauso „unverhohlen“ (599), wie der Vetter die überholte romantische Sehweise seines Gastes auflaufen läßt, genauso rücksichtslos zerstört dieser die Illusionen des Vettters.³¹ Dessen klassizistisches Lebens- und Kunstprinzip, Frucht einer extremen Willensanstrengung, wischt er mit dem bloßen Hindeuten auf das Sentenzenblatt vom Tisch. Nicht erst mit seinem Schlußkommentar „Armer Vetter!“ (622), der damit ja alle poetischen wie physiologischen Hoffnungen des Vettters ins Unrecht setzt, markiert der Ich-Erzähler seine Distanz zum Vetter. Er, der von außen, aus der Teilhabe am Leben zum eingeschränkten Dichter emporsteigt, führt diesen zwar mitleidig, jedoch ohne Identifikation vor. Als Chronist, dem wir die schriftliche Fixierung und Überlieferung der mündlichen Erzählungen des Vettters verdanken, ist er selber Vetter und damit Standesgenosse des Dichters, ein Titel, den er schon eingangs für sich abgelehnt hatte.

*

So bietet dieser Ich-Erzähler zwar eine Ordnungs-, jedoch keine Beglaubigungsfigur für die Erzählung. In dieser Figur tritt E.T.A. Hoffmann am stärksten aus der Legitimation seiner Erzählerrolle heraus, als seien ihm selbst Zweifel an ihrer Gültigkeit gekommen. Denn dem Vetter wird das Scheitern seines eigenen Erzählens ausgerechnet von demjenigen vor Augen gebracht, den er selbst über das richtige Sehen belehrt und dem er die Unbrauchbarkeit seiner überholten Wahrnehmungsmuster vorgeführt hatte. Dieser Ich-Erzähler tut wiederum alles, um seinen Vetter zum armen Poeten romantischer Provenienz zu stilisieren, obwohl er es nicht mehr ist. Der solchermaßen in Frage gestellte Dichterberuf erhält eine neue Legitimation durch die permanente Reflexion der Erzählerfunktion im Text selbst, die mehr ist als eine Thematisierung des handlungsadäquaten Erzähleinsatzes wie im *Sandmann*. *Des Vettters Eckfenster* ist insofern ein hochgradig selbstreflexiver und moderner Text, als er nicht nur die äußersten Grenzen des Dichterberufs aufsucht, sondern genau an dem Umschlagspunkt anhält, an dem die permanente Selbstreflexion zum Ende jedes Erzählens führen müßte.

³¹ Ganz anders Hagestedt [Anm. 4], der den Ich-Erzähler sehr viel positiver „als unbewußt schaffende Natur“ (S. 63) und den Vetter „als unproduktive Künstlerfigur“ (S. 66) ansieht; der Vetter sei ein „gescheitertes Genie“ (S. 154), der Ich-Erzähler hingegen „das krasse Gegenteil“ (S. 154) und „dem Vetter überlegen“ (S. 155); zugleich betont er die „Komplementarität der beiden Vettern“; sie seien „Aufspaltung einer Archifigur“ zur Geniethematik (S. 156).