



AXEL DUNKER

**Der „preßhafte Autor“.**  
Biedermeier als Verfahren  
in E.T.A. Hoffmanns späten Almanach-Erzählungen

Vorblatt

**Publikation**

Erstpublikation: E.T.A. Hoffmann Jahrbuch 6 (1998), S.39-49.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL:

<[http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/hoffmann/dunker\\_biedermeier.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/hoffmann/dunker_biedermeier.pdf)>

Eingestellt am 19.01.2004

**Autor**

HD Dr. Axel Dunker

Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Fachbereich 13 Philologie I

Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft

55099 Mainz

Telefon: 0 61 31 / 39- 2 51 43

Emailadresse: [dunker@uni-mainz.de](mailto:dunker@uni-mainz.de)

**Empfohlene Zitierweise**

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben:

Axel Dunker: Der „preßhafte Autor“. Biedermeier als Verfahren in E.T.A. Hoffmanns späten Almanach-Erzählungen (19.01.2004). In: Goethezeitportal.

URL:

<[http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/hoffmann/dunker\\_biedermeier.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/hoffmann/dunker_biedermeier.pdf)>

(Datum Ihres letzten Besuches).

AXEL DUNKER

**Der „preßhafte Autor“.**  
Biedermeier als Verfahren  
in E.T.A. Hoffmanns späten Almanach-Erzählungen

Die Wertschätzung von E.T.A. Hoffmanns Erzählungen, die sich in den letzten Jahren als Spielwiese für mannigfaltige texttheoretische und verwandte Ansätze erwiesen haben, erstreckt sich nach wie vor nicht auf die sogenannten „späten Almanach-Erzählungen“<sup>1</sup>. Die im 19. und weiten Teilen des 20. Jahrhunderts vorherrschende Verurteilung von Hoffmanns Werk als effekthaschend und unausgewogen ist für diesen, nicht wie die meisten anderen Erzählungen Hoffmanns in einem Sammelband zusammengefaßten Werkteil bis heute nur in Ansätzen revidiert worden. Diese „moralisch-ästhetischen Ansichten“<sup>2</sup> finden sich in nur leicht modifizierter Form z.B. noch 1988 in Stefan Diebitz' Untersuchung der 1822 aus dem Nachlaß veröffentlichten Erzählung „Datura fastuosa“, wenn als Kategorie der Abwertung die negative Antwort auf die Frage nach der „Vernünftigkeit des Vorsatzes“<sup>3</sup> gesetzt wird, als hätte nicht gerade das Werk Hoffmanns eine solche Bestimmung bis ins Mark erschüttert. Die Erzählung ist „insgesamt als mißlungen anzusehen“<sup>4</sup>, weil Diebitz einen Bruch konstatiert zwischen dem von ihm für die ersten drei Kapitel konstruierten „Vorsatz, die Problematik einer ins Spießige verirrtten Existenz“<sup>5</sup> darzustellen und dem letzten Teil des Textes, in dem Hoffmann nach Diebitz „eine zweite und durchaus triviale Geschichte beginnen“<sup>6</sup> läßt.

Eine neue Betrachtung der späten Erzählungen, wie sie hier am Beispiel von „Datura fastuosa“ und „Meister Johannes Wacht“ versucht werden soll, müßte der als solcher ja richtig beobachteten Annäherung dieses Textschlusses an die Kolportage eine Bedeutung zuweisen können, statt nur von einer bedenklichen Annäherung an >Muster der Trivilliteratur< zu sprechen.

---

1 Vgl. als einzige, wenn auch nicht sonderlich inspirierte Monographie Hans Toggenburger: Die späten Almanach-Erzählungen E.T.A. Hoffmanns. Bern u.a. 1983.

2 Hartmut Steinecke: Die >späten< Erzählungen, in: E.T.A. Hoffmann, Sämtliche Werke in sechs Bänden, hg.v. Wulf Segebrecht und Hartmut Steinecke, Frankfurt a.M. 1992, Bd.5., S.1053. (Aus dieser Ausgabe wird fortan zitiert unter dem Kürzel „DF“)

3 Stefan Diebitz: Der Spießler im Treibhaus. Versuch einer Deutung und Wertung von E.T.A. Hoffmanns später Erzählung „Datura fastuosa“, in: MHG 34, 1988, S.52-66, hier S.65.

4 Ebd., S.66.

5 Ebd.

6 Ebd.

Der junge Student Eugenius, der nach dem Tode des Professors Helms, dem er als Amanuensis gedient hatte, die Gewächshäuser des Botanikers weiter betreuen will, läßt sich dazu auf eine Heirat mit der alten Witwe des Professors ein. Eugenius beginnt ein völlig zurückgezogenes Leben im Dienste seiner Pflanzen und des Andenkens an Helms, das jedoch zu einem Ende kommt, als er auf Fürsprache der Professorin ein Kaffeehaus besucht und dort dem zwielichtigen Spanier Fermino Valies begegnet. Dieser verwickelt ihn in eine erotische Intrige, die Eugenius seinen Pflanzen abspenstig macht und ihn beinahe zur Ermordung seiner Frau führt, deren Instrument die titelgebende *Datura fastuosa* sein sollte. Erst im letzten Moment löst sich die Intrige auf, die Professorin stirbt eines natürlichen Todes, Fermino Valies wird als Jesuit entlarvt und Eugenius kann Gretchen, die Ziehtochter der Helms, ehelichen, die er unbewußt schon immer geliebt hatte.-

Die Handlung der Erzählung beginnt mit einem Dialog des Eugenius und Gretchens über die Namen der Pflanzen, die sie zu pflegen haben. Eugenius führt die lateinischen Bezeichnungen der Linnéschen Klassifikationen an, hinter denen für Gretchen die Pflanzen in der ihr bekannten Seinsweise zu verschwinden scheinen.

>Galanthus nivalis>, sprach Gretchen leise nach, wie in scheuer Ehrfurcht. - >Ach, lieber Herr Eugenius!< rief sie dann aber, >das klingt sehr schön und vornehm, aber es ist mir so, als wenn das gar nicht mein liebes Schneeglöckchen sein könne. (DF, 820f.)

Das abstrakte Zeichensystem der botanischen Klassifikationen - in dem sich Eugenius selbst verheddert, denn er gebraucht im folgenden gar nicht die wissenschaftlichen, sondern die sich aus Literatur und Geschichte herschreibenden personifizierenden Bezeichnungen der Gärtnersprache - entfaltet ein Ordnungssystem, das die Vertrautheit der >Natur< gleichsam zum Verschwinden bringt. Die Änderung des Signifikanten scheint das Signifikat zu verändern: als aus Gretchens Freundin Röschen Rosalinde wird, ist die Freundschaft dahin, denn die Freundin ist nicht mehr dieselbe. Dieser Wechsel vom botanischen zum menschlichen Bereich ist sehr charakteristisch für diese Erzählung Hoffmanns.

Überhaupt, du meinst es gut mit den Blumen, ich weiß es, aber es fehlt dir ganz an botanischer Kenntnis, und du gibst dir, meines sorgsam Unterrichts unerachtet, gar keine Mühe mit dieser Wissenschaft, die doch jedem Frauenzimmer wohl ansteht, ja unentbehrlich ist, denn sonst weiß ein Mädchen ja nicht einmal, zu wel-

cher Klasse und Ordnung die schön duftende Rose gehört, mit der sie sich schmückt, und das ist doch sehr schlimm. (DF, 820)

Eugenius meint sein abstraktes Signifikationssystem auf den Schmuck der Mädchen anwenden zu sollen; Begriffe aus dem Vorrat eines abstrakten wissenschaftlichen Ordnungssystems werden mit der Blume als erotischem Attribut kurzgeschlossen. Gretchen, die von sich sagt, daß sie kein Kind mehr sei (DF, 821), wird von Eugenius in der natürlichen Entfaltung ihrer Entwicklung stillgestellt, indem er einfach die Bezeichnung >Kind< weiter auf sie anwendet: „bleibe immer das gute, fromme, liebe Kind, das Vater Helms der bösen Verwandtin entriß, und dann samt seiner Frau so hielt, als wär's die eigne Tochter.“ (DF 821) Diese Annahme einer Herrschaft des äußeren Zeichens über den Gegenstand, des Signifikanten über das Signifikat, hat für Eugenius fatale Folgen.

Die Heirat, deren Konsequenz nicht vollzogen werden soll, die also reines äußerliches Zeichen bleibt, hat den Zweck, Gerede zu vermeiden. Das Zeichen >Hochzeit< macht sich aber mit seinen Konnotationen selbständig und erzeugt verstärktes öffentliches Gerede. Der Binnendiskurs zwischen der alten Helms und Eugenius stellt die Hochzeit dagegen ins Zeichen des Gedenkens an den Professor. Eugenius verkündet der Professorin, eine vom Verstorbenen besonders geschätzte Pflanze ganz besonders zu hegen und zu pflegen, „seinem teuern Lehrer und Freunde zum steten Andenken“ (DF, 822). Diese äußere Verhaltensweise, die Pietät ausdrücken soll, wird von der Witwe auf eine substanzhafte Gleichheit zwischen Eugenius und Helms übertragen: „keiner hat meinen Helms auch so verstanden, keiner ist seinem Innersten so verwandt gewesen, keiner so in das Wahre und Eigentümliche seiner Wissenschaft eingedrungen, als Sie“ (822). Nach der Hochzeitszeremonie scheint diese wesensmäßige Übereinstimmung, in der innere Verwandtschaft und Wissenschaft enggeführt werden, sich in der Tat in der Existenzweise des Eugenius auszudrücken. Er schlüpft in die Rolle des alten Helms und dabei buchstäblich in dessen hinterlassene Kleidung, die ihn zum Revenant des Professors werden läßt. Eugenius' Freund Sever ruft bei dessen Anblick aus: „ich glaubte, es spucke hier und der selige Professor wandle, aus dem Grabe erstanden, unter seinen Blumen, selbst ein artiges Staudengewächs mit den seltsamsten Blüten!“ (830f). Bezeichnend ist vor allem der letzte Teil dieser Aussage; Eugenius und Helms werden identisch in der Identifikation mit einer Pflanze, die hier aber nicht mehr für selbstidentisches, naturgemäßes Sein steht, sondern die etwas

signalisiert, in dem Erscheinung und Substanz eins werden. Mit dem Schlafrock des Professors übernimmt Eugenius ein ganzes Klassifikationssystem:

Selbst der jetzige Anzug sei aber schon deshalb höchst merkwürdig und schön, weil der verstorbene Professor eigenhändig mit unauslöschbarer Tinte bei jeder Blume, bei jedem Kraut den richtigen Namen bemerkt (831).

Die Aussage Severs ist somit gleichzeitig eine Metapher für das entfremdete, vegetative Leben des Studenten Eugenius und auch nicht Metapher, insofern als es tatsächlich der mit Abbildungen von Blüten geschmückte Schlafrock ist, der sich umherbewegt.

Der eigentliche Zweck eines Schlafrocks - schlafen, bzw. eher noch, es dem Körper nach dem Schlaf bequem zu machen - wird abgezogen, „so daß solch ein Schlafrock jedem wißbegierigen Lehrling zum herrlichen Studium dienen dürfte“ (ebd.). Sever vermag dann auch lateinische Namen auf der Nachtmütze zu entziffern: „in feiner, sauberer Schrift eine Menge Namen, z.B. *Lilium bulbiferum*, *Pitcairna angustifolia*, *Cynoglossum omphalodes*, *Daphne mezereum*, *Gloxinia maculata* u. a. m.“ (ebd.)<sup>7</sup>. Wie der ganze Schlafrock eine „Maske“ (830) ist, so lenkt das mit unauslöschbarer Tinte geschriebene Klassifikationssystem die Aufmerksamkeit auf die Oberfläche; in den Gattungsnamen gehen verschiedene Individuen auf. Die Verschiebung von der Frau zur Mutter, die die Professorin vornehmen will („Deshalb kann und darf die *Mutter* in die Stelle der *Frau* treten“ [826]<sup>8</sup>), erscheint dementsprechend als reine Definitionssache, die den geschlechtlichen Teil einer Hochzeit, das Brautbett, einfach durchstreicht. Sever erkennt sofort die Unhaltbarkeit dieses Versuchs. „Bleibt in dem botanischen Schlafrock nur alles fein still und ruhig, so ist es am Ende gleich, wer drinnen sitzt, der alte Professor Helms oder der junge Student Eugenius“ (833). Ein Innenleben ist für den Schlafrock nicht vorgesehen; die deutlichen sexuellen Konnotationen dieser Aussage<sup>9</sup> weisen auf das hin, was unter dem Schlafrock als Zeichen der Identität schlummert: der Körper. Die Bezeichnungen - die botanischen des Schlafrocks, die ungeschlechtlichen Verwandtschaftsbezeichnungen des Familiendiskurses (Mutter, Kind, Tochter) - verdecken die darunter schlummernden Ansprüche des Körpers.

---

7 Zu den von Hoffmann benutzten Pflanzennamen vgl. Ursula Orłowsky: E.T.A. Hoffmanns „*Datura fastuosa*“ (Der schöne Stechapfel). Hintergründiges zur Titelmetapher, in: Zeitschrift für deutsche Philologie, 107, 1988, Sonderheft, S.61-70.

8 Hervorhebung bei Hoffmann.

9 Vgl. dazu James M. McGlathery: *Mysticism and Sexuality*: E.T.A. Hoffmann. Part Two. Interpretation of the Tales. Berne/Frankfurt a.M./New York 1985, S.166-169.

„Gotteskinder nannte [Helms] ja seine Blumen“ (823), sagt die Professorin, die von dem Hauch eines „feindliche[n], störrische[n], ruchlose[n] Gemüt[s]“ – „das ist der Satan“ - absterben. Den verschleiern den Signifikanten entsprechen in der Erzählung die gläsernen Wände des Treibhauses, die einen künstlichen Wetterschutz für die darin befindlichen Pflanzen darstellen: „>wenn durch diese Glasfenster einmal ein paar Augen hineinblicken, von deren feurigen Strahl die Kruste schmilzt, die dein Inneres überdeckt und der Vulkan bricht los in verderblichen Flammen<-,, (834).

Zunächst bricht nur ein Streit unter Studenten los. Eugenius wird wegen seiner bevorstehenden Heirat beleidigt und muß den Streit ausfechten, worin er sich erneut als Revenant des Professors bewähren kann, denn dieser hat ihm die Fechtkunst beigebracht. Nach der Hochzeit geht der frischgebackene Ehemann zunächst in seiner pflanzenhaften Existenzform auf, die ihn selbst im Traum nur noch Pflanzen vor Augen führt. Das „woherhaltene Exemplar irgend einer seltenen Pflanze“ (843), die ihm dort erscheint, steht allerdings in einem Ersetzungsverhältnis zu den anderen Träumen, die im Text referiert werden. „[G]erade in dem Delirieren des Einschlummerns ging ihm ein heller Schimmer, ein heller Schein, ein Traumbild auf, dessen Gestalten aus seinem Andenken sonst ganz entschwunden geschienen.“ (827) Dieses Traumbild ist eindeutig erotischer Natur und präsentiert ihm die Erscheinung einer Großnichte des Professors, die einmal in bräutlichem Schmuck ins Haus gekommen und ihn aus der gewohnten Bahn geworfen hatte.

Eiskalt und dann glühendheiß fuhr es ihm durch alle Glieder, ein unnennbares Weh durchschnitt seine Brust und doch dünkte ihm, es sei ihm nie wohler gewesen. - >Wie wenn nun die Braut sich dir nahte, wenn du sie auch an deine Brust drücktest?< - Dieser Gedanke, der ihn plötzlich traf wie ein elektrischer Schlag, schien ihm ein ungeheurer Frevel, aber die namenlose Angst, die ihn erdrücken wollte, war ja selbst die glühendste Sehnsucht, das dürstendste Verlangen, es möge sich das begeben, was sein ganzes Ich auflösen müßte in vernichtender Schmerzeslust. (828)

Die Wiederholung des Epithetons „namenlos“ zusammen mit „unnennbar“ macht die Brisanz dieser Szene für Eugenius deutlich: er ist außerstande, die Szenerie in die gewohnte Praxis des wissenschaftlichen Benennens einzureihen. Da kein „Name“, kein Signifikant, gefunden wird, kann die Eindringlichkeit der Erscheinung (des Signifikats) nicht stillgestellt werden, sondern findet im Traum einen anderen zeichenhaften Ausdruck. Die „aus seinem Andenken sonst ganz entschwundene“ Gestalt der jungen und attraktiven Frau wird über-

deckt durch das „Andenken des Professors“ (844), für das im Text der mit den Pflanzennamen versehene Schlafrock steht. Unnennbarkeit, Namenlosigkeit und Ich-Auflösung gehen miteinander einher.

Fermino Valies verwickelt Eugenius in ein erotisches Abenteuer, das in einem paradiesischen Garten stattfindet. Hier befinden sich „fremde Gewächse, Stauden [...], die Eugenius nur den Namen, der Abbildung nach gekannt“ (DF, 854). Eugenius, selbst ein „Staudengewächs mit den seltsamsten Blüten“ (DF, 831), begegnet sich selbst in diesem Garten in der Gestalt des erotischen Traums. Er wiederholt am Ende des 4. Kapitels den Handkuß, den er der Braut gegeben hatte und der ihm >die Sinne hatte schwinden lassen< (DF, 828). „[D]ie wunderbaren Himmelstöne einer weiblichen Stimme“ (DF, 854) lassen ihn schon zuvor „alle[n] süße[n] *namenlose[n]* Schmerz der innigsten Wehmut“<sup>10</sup> empfinden, „eine Trunkenheit der Sinne, die ihm ein unbekanntes fernes Zauberland voll Traum und Ahnung“ (DF 854f) erschließt. Der erotische Diskurs des Textes erreicht im botanischen Diskurs des Eugenius seinen Höhepunkt:

Da gab die Gräfin ihre Guitarre dem Fermino, und hing sich in des Jünglings Arm, indem sie mit holder Anmut erklärte, daß sie auch ein wenig von der Botanik verstehe, über manches wunderbare Gesträuch aber gern belehrt sein wolle, und daher darauf bestehn müsse, daß Eugenius nochmals den Garten durchwandle.

Bebend vor süßer Angst wandelte der Jüngling mit der Gräfin fort, aber freier wurde seine Brust, als die Gräfin nach dieser, jener seltsamen Pflanze fragte, und er sich in wissenschaftlichen Erklärungen ergießen konnte. Er fühlte den süßen Hauch der Gräfin an seiner Wange spielen; die elektrische Wärme, die sein Inneres durchdrang, erfüllte ihn mit *namenloser* Lust, er kannte sich selbst nicht mehr in der Begeisterung, die ihn plötzlich umgeschaffen zu einem ganz andern Wesen. (DF, 864f.)<sup>11</sup>

Sexualität drückt sich hier sprachlich-symbolisch aus: das sexuell konnotierte >Sich-Ergießen< findet nur in der wissenschaftlichen Erklärung statt; für Eugenius' Zustand selbst aber gibt es keine Signifikanten mehr, seine Lust wird „namenlos“ und damit einher geht erneut die Ich-Auflösung, der Ich-Verlust, der aber als lustvoll erlebt wird: „er kannte sich selbst nicht mehr“.

Diese Namenlosigkeit der (erotischen) Begeisterung wird in zweifacher Weise problematisch, als dann Zeichen für die Vermittlung dieser Erfahrung gefunden werden müssen. Für Eugenius in der Auseinandersetzung mit der

---

10 Hervorhebung von mir, A.D.

11 Hervorhebung von mir, A.D.

Professorin, mit Gretchen, dem Spanier Fermino Valies und mit sich selbst; für den Autor des Textes in der Vermittlung an den Leser. Für sich selbst kann Eugenius einfach an der Namenlosigkeit festhalten, meint er doch, die Emotion ja authentisch und unmittelbar zu erfahren: „Hin zu ihr - hin zu der, die du gewonnen um den Preis deiner Seligkeit, aber dein ist die höchste Lust, alles *namenlose* Entzücken des Lebens!“<sup>12</sup> Zu Fermino aber kann er sich nur in der Phrase äußern: „ich liebe sie wie wohl noch kein Mensch hienieden geliebt haben mag“ (DF, 870). Eugenius setzt sein eigenes, individuelles Erleben über das der Gattung Mensch und verkennt dabei die Allgemeinheit und Austauschbarkeit der Erfahrung, die er macht. Resultat seiner Äußerung aber ist die Austauschbarkeit des Ichs: jeder macht diese Erfahrung und kann sein Ich an die Stelle des Eugenius setzen.

In der 1822 bereits auf dem Sterbebett diktierten Erzählung „Meister Johannes Wacht“ heißt es über den jungen Advokaten Jonathan, der von Wacht wegen seiner irrationalen Antipathie gegen alles Juristische als Schwiegersohn abgelehnt wird, ganz ähnlich:

Es darf kaum hinzugefügt werden, so sehr versteht es sich von selbst, daß der junge verliebte Advokat nach seinen verzweiflungsvollen Beteuerungen der erste und einzige Mensch auf der ganzen Erde war, dem solch Ungeheures geschehn, weshalb er denn auch das Schicksal und alle feindliche Mächte als nur gegen ihn verschworen, anklagte.<sup>13</sup>

In dieser Erzählung wird diese Haltung offen ironisiert. Der Gönner Jonathans, der selbst Verse „im Schweiß seines Angesichts aus wohlklingenden Phrasen zusammendrechselte“<sup>14</sup>, preist diese Erfahrung als vortreffliche Gelegenheit, sich „poetisch zu stimmen“ und „Großes und Vortreffliches“ zu erzeugen<sup>15</sup>. Der Domizellar gibt ihm dafür „Petrarkas Sonette, Ovids Elegien“<sup>16</sup> mit auf den Weg; Hoffmann stattet seinen Text mit einem ironischen Werther-Subtext aus und läßt Jonathan seiner Geliebten die Ossian-Übersetzung Werthers (Goethes) vorlesen. Goethe setzt seine Übersetzung von MacPhersons Dichtung zur Überhöhung der tragischen Konstellation zwischen Werther und Lotte gegen Schluß des Romans ein; bei Hoffmann findet die Lesung bereits statt, als die Liebe zwischen Jonathan und Nanni noch längst nicht unglücklich geworden,

---

12 Hervorhebung von mir, A.D.

13 E.T.A. Hoffmann: Späte Werke. München 1965, S.566.

14 Ebd., S.564.

15 Ebd., S.569.

16 Ebd.

sondern erst im Werden ist. Die Figuren dieser Erzählung sind von einem entscheidend epigonalem Bewußtsein geprägt. Die Repetition von Literatur, die einmal - und dafür ist der „Werther“ das schlagende Beispiel - Ausdruck einer ganz neuen Ich-Empfindung, ja geradezu die Setzung radikaler, ästhetischer Subjektivität gewesen war, wird in Hoffmanns später Erzählung zum Zeugnis der Austauschbarkeit des Ichs. Die Kopplung des Figuren-Bewußtseins und der Handlungsstrukturen an „Goethes und Schillers Werke“<sup>17</sup> - am deutlichsten in „Die Räuber“ (1821) - und an Topoi der Trivialliteratur - am grellsten am Schluß von „Datura fastuosa“ - sind als ästhetische Verfahren zu werten, die genau diesen Wechsel demonstrieren. Originalität, die in Kultur und Gesellschaft um 1820 nach der Blütezeit von Klassik und Romantik zunehmend weniger anzutreffen sind, wird bewußt nicht mehr angestrebt. Hoffmanns Autorenbewußtsein unterscheidet sich von dem seiner Figuren durch Selbstironie und -reflexivität.

Die breit angelegte Intertextualität als eines der Hauptcharakteristika vieler später Texte Hoffmanns<sup>18</sup> ist keineswegs Resultat von Epigonalität, Ideenlosigkeit oder Geringschätzung des Genres Erzählung, wie es, ausgehend schon von J.E.Hitzig, die ältere Hoffmann-Forschung hinstellen wollte, sondern Reaktion auf eines der wichtigsten Kulturphänomene der Zeit: die Blüte der Almanache und literarischen Taschenbücher, für die Hoffmann die überwiegende Zahl seiner späten Erzählungen verfaßte. Traditionell werden gerade die >intertextuellen< und sich trivialer Topoi bedienenden Züge der Erzählungen als Anpassung an die Bedürfnisse des Almanach-Publikums gesehen.

Eine Analyse typischer Taschenbuchjahrgänge ergibt eine Dreiteilung der Beiträge zu diesen Publikationen: als Zugpferde einige Autoren der „hohen Literatur“, unter ihnen fast alle späteren Romantiker und auch quantitativ herausragend Hoffmann, eine zweite Gruppe von „literarischem Mittelgut mit wechselnder Tendenz nach unten oder oben“<sup>19</sup> und eine große „Gruppe Verfasser von dilettantischen Gelegenheitsgedichten oder von erzählenden Texten der Unterhaltungs- und Trivialliteratur“<sup>20</sup>. Die schon in den Musenalmanachen des

---

17 Ebd., S.564.

18 Vgl. den Kommentar Steineckes zu „Die Räuber“: „Dem Verfahren, das man früher als Arbeiten mit Klischees und Versatzstücken, als Zeichen mangelnder Originalität und nachlassenden Einfallsreichtums betrachtete und abwertete, wird man wohl am ehesten mit einem Begriff wie >Intertextualität< gerecht“ (E.T.A. Hoffmann, Sämtliche Werke, a.a.O., Bd.5, S.1160).

19 Paul Gerhard Klussmann: Das literarische Taschenbuch der Biedermeierzeit als Vorschule der Literatur und der bürgerlichen Allgemeinbildung, in: Almanach- und Taschenbuchkultur des 18. und 19. Jahrhunderts, hg. v. York-Gothart Mix, Wiesbaden 1996 (= Wolfenbütteler Forschungen), S.89-112, hier S.104.

20 Ebd., S.103f.

18.Jahrhunderts erfolgte Durchsetzung „hoher“ Literatur mit dilettantischer Nachahmung, zu der die Herausgeber durch die Bitte um Einsendungen für die nächsten Jahrgänge selbst aufforderten<sup>21</sup>, um dann regelmäßig förmlich in der Flut von Einsendungen zu ertrinken<sup>22</sup>, wurde in den literarischen Taschenbüchern des 19.Jahrhunderts und vor allem des frühen Biedermeier endgültig zum intendierten Programm<sup>23</sup>. Das von Lichtenberg beklagte „rasende Oden-Geschnaube“<sup>24</sup> der Musenalmanache ist in den Taschenbüchern durch den Kult der klassischen Dichtung Goethes und Schillers und, durchaus damit einhergehend, durch die Trivialisierung der Formen und Inhalte abgelöst worden.

Hoffmann nimmt diese Prinzipien in seine dort publizierten Texte hinein. Jedoch nicht aus Gründen der Kommerzialisierung - das mag allerdings ein durchaus erwünschter und ja auch als solcher nicht a priori verwerflicher Nebeneffekt gewesen sein -, sondern er trifft damit die Welt des sich konstituierenden Biedermeier bis ins Mark. Die Aufnahme gerade trivialer Versatzstücke spiegelt die Unmöglichkeit dieser Gesellschaft, authentisch und original Erfahrungen zu machen.

Das literarische Erfolgskonzept von Hoffmanns Kater Murr, erhabene Rhetorik und Variation literarischer Muster, die inzwischen die der früheren Romantik mit einschließen, an die Stelle von Leben zu setzen, ist ein durchgängiger Zug des Spätwerks, der inzwischen für den Roman hinreichend beschrieben<sup>25</sup>, für die Erzählungen aber bisher kaum herausgestellt worden ist.

Die Helden der späten Texte, die - gerade auf dem Gebiet der Erotik - authentisch und einmalig zu empfinden glauben, fühlen gleichsam nur Papier. Zumindest macht die Umsetzung der Emotion in Worte aus den Emotionen Klischees.

---

21 Vgl. dazu York-Gothard Mix: Der Literaturfreund als Kalendernarr. Die Almanachkultur und ihr Publikum, in: Mix (Hg.) [Anm. 20], S.77-88.

22 Vgl. dazu äußerst drastische Formulierungen Gottfried August Bürgers, zeitweilig Herausgeber des Göttinger Musenalmanachs, zitiert in York-Gothard Mix: Der Göttinger Musenalmanach, in: Einladung ins 18.Jahrhundert. Ein Almanach aus dem Verlag C.H.Beck im 225.Jahr seines Bestehens, hg. v. Ernst-Peter Wieckenberg, München 1988, S.227-232, hier S.230f.

23 Vgl. dazu Klussmann [Anm. 20], S.98.

24 Georg Christoph Lichtenberg, Brief an Johann Christian Dieterich, 28.1.1775 (Schriften und Briefe, hg. v. Wolfgang Promies, 5. Aufl. Frankfurt a.M. 1994, Bd.4, S.226).

25 Vgl. dazu Sarah Kofman: Schreiben wie eine Katze. Zu E.T.A. Hoffmanns „Lebens-Ansichten des Katers Murr“, hg. v. Peter Engelmann, Graz/Wien 1985 (Kofman vernachlässigt allerdings völlig die Kreisler-Abschnitte des Romans, die davon keinesfalls als getrennt anzusehen sind) und Martin Swales: „Die Reproduktionskraft der Eidexen“. Überlegungen zum selbstreflexiven Charakter der „Lebens-Ansichten des Katers Murr“, in: HoffmannJb 1, 1992/93, S.48-57.

Das hat gravierende Konsequenzen nicht nur für die romantische Liebe und das romantische Subjekt, sondern auch für den Autorbegriff. Wenn in der Erzählung „Der Elementargeist“ (1821) ausgerechnet ein Bücherschrank zur Seite gerückt wird, um in ein verborgenes Kabinett zu gelangen, in dem alchimistische Experimente vorgenommen werden sollen, so ist dies Programm: die Geisterbeschwörung in dieser Erzählung ist keine Erfindung Hoffmanns, sondern ein Plagiat aus Cazottes „Le diable amoureux“<sup>26</sup>, allerdings nicht ein Plagiat Hoffmanns sondern eines seiner Figur. Der Autor dieser Texte bastelt - und das macht ihn vergleichbar mit den Verfahren, die Achim von Arnim in seinen Erzählungen betreibt<sup>27</sup> - aus Literatur, schöngeistiger wie (pseudo)wissenschaftlicher und sich verselbständigender Rhetorik „neue“ Texte. Es gilt Abschied zu nehmen vom genialen Autor, der die Wirklichkeit um zusätzliche Ebenen bereichert. Der späte Hoffmann wie der Arnim der Erzählungen reagieren auf die steckengebliebene ästhetische Utopie der Frühromantik ebenso wie auf das Absinken ehemals völlig neuer Subjektivitätsemphasen, wie sie der Sturm und Drang entwickelt hatte, in den Diskurs der Epigonen. Sie machen ihren literarischen Diskurs zu einem, in dem Originalität als Feier nicht mehr vorkommt, in dem statt dessen Muster variiert werden, was vor allem bei Hoffmann das Selbstzitat ausdrücklich mit einschließt.

Es ist einzig das Adjektiv „namenlos“, mit dem Hoffmann in „Datura fastuosa“ dagegen zu rebellieren scheint. Die Auseinandersetzung mit der Namenlosigkeit scheidet die Literatur als Kunst von der fixierten Signifikation der Wissenschaft und der Erwartbarkeit der Trivialität. Festgelegte Zeichenbahnen, im einen wie im anderen Fall, stiften freilich Memoria, wie es am Beispiel des Schlafrocks deutlich wird. Diese Erinnerung siegt aber über das Leben - Friedrich Nietzsche wird fünfzig Jahre später den „Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“ exemplifizieren. Der sich in Hoffmanns letzten Jahren schon anbahnende Goethe- und Schillerkult des 19. Jahrhunderts, für den Literatur immer nur Bestätigung des immer Gleichen sein kann, Erinnerungskultur als Feier der Nichtveränderung im Automatismus der Wahrnehmung<sup>28</sup>, wird histo-

---

26 Vgl. dazu Peter von Matt: Die Augen der Automaten. E.T.A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst, Tübingen 1971, S.96.

27 Vgl. dazu Vf./Annette Lindemann: Achim von Arnim und die Auflösung des Künstler-Subjekts. Alchimistische und ästhetische Zeichensysteme in der Erzählung „Die drei liebreichen Schwestern und der glückliche Färber“, in: ZfdPh 112, 1993, Sonderheft, S.65-78.

28 Grundlegend zu letzterem immer noch die Arbeiten des russischen Formalismus, insbesondere Sklovskys Sterne-Aufsatz; Sterne wird von Hoffmann bekanntlich am Beginn des Kreisler-Teils im Murr/Kreisler-Roman zitiert, was das Zitat zu einem Textsignal macht (Viktor Sklovskij: Der parodistische Roman. Sternes „Tristram Shandy“, in: Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, hg. v. Jurij Striedter. 3. Aufl. München 1981, S.245-299).

risch gesehen zu dieser Tendenz noch beitragen. Das Biedermeier als Kultur<sup>29</sup> - für seine herausragenden Autoren (Mörke, Grillparzer, Stifter, Droste-Hülshoff) gilt im Einzelfall aber jeweils etwas völlig Anderes - trachtet gerade danach, Kontinuität zu wahren. Hoffmann nimmt diesen Trend auf, subvertiert ihn jedoch.

Innerliterarisch allerdings ist auch die Namenlosigkeit bereits Zitat einer literarischen Praxis. Manfred Schneider hat in seinem Buch über „Die Sprachen des Verlangens“ gerade an der Ossian-Lesung aus dem Werther gezeigt, wie das 18.Jahrhundert „die höchste Artikulation der Leidenschaft kultiviert“: „Die wahre Leidenschaft kann sich nur selbst bekennen, indem sie das Sprechen zerbrechen läßt: Implosion der Rede.“<sup>30</sup>

Der „Werther“ war die Revolution, das Buch selbst ein Buch gegen alle Regeln (daß Goethe alle Regeln kannte, allerdings Bedingung). Kein anderes Buch des 18.Jahrhunderts hat mehr Nachahmer gefunden, auf dem Papier wie im Leben, als „Die Leiden des jungen Werthers“. Die Literatur der Almanache hat sich strukturell nie davon gelöst. Und wo sie sich davon ablöst, wie bei Hoffmann und Arnim, tut sie das durch Reflexion auf diese Struktur und ihre Variation.

Es gibt beim späten Hoffmann eine markante Tendenz, die über Emotionalität als Rhetorik und Literatur als Intertextualität hinausgeht. Deutlich wird sie bereits am Anfang des „Murr“:

eine einsame Taube flattert in bangen Liebesklagen girrend um den Kirchturm! - Wie! - wenn die liebe Kleine sich mir nähern wollte? - Ich fühle wunderbar es sich in mir regen, ein gewisser schwärmerischer Appetit reißt mich hin mit unwiderstehlicher Gewalt! - O käme sie die süße Huldin, an mein liebkrankes Herz wollt ich sie drücken, sie nimmer von mir lassen.<sup>31</sup>

Hinter der empfindsamen Rhetorik wird sichtbar, was den Kater eigentlich interessiert: der Körper der Taube, den er sich einverleiben will. Erhabenheit der Rhetorik – die der Murr / Kreisler-Roman immer wieder auf die räumliche Höhe herabstuft –, erotisch-sexuelle Konnotation und Tod werden hier aneinandergespinnelt - statt Spiritualität die Materie. Getreu dem Strukturprinzip der Korrespondenz taucht dieses Motiv auch im Kreisler-Teil des Romans wie-

---

29 Vgl. immer noch Friedrich Sengle: Biedermeierzeit, Stuttgart 1971-1980.

30 Manfred Schneider: Liebe und Betrug. Die Sprachen des Verlangens, München 1994, S.150.

31 E.T.A. Hoffmann: Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern, in: Sämtliche Werke [Anm. 2], S.19.

der auf. Als der sinistre Prinz Hector die reine Julia (die Taube !) überfällt, sie mit „Ausdrücken wie sie nur die Raserei der heftigsten Leidenschaft einzugeben vermag“<sup>32</sup>, traktiert, was aber auf eine halbe Vergewaltigung hinauslaufen soll, äußert Julia unbewußt-klarsichtig: „Sie töten mich Prinz !“

Der mit Rhetorik, Sexualität und Tod dreifach determinierte Körper kommt in Hoffmanns allerletzten Texten wieder zum Vorschein, diesmal aber ist es der Körper des Autors, der gelähmt auf dem Sterbebett liegt und Hitzig mit den Worten empfängt: „Riechen Sie nicht noch den Bratengeruch?“, nachdem man versucht hatte, durch „das Brennen mit dem glühenden Eisen an beiden Seiten des Rückgrates herunter die Lebenskraft wieder zu erwecken“<sup>33</sup>.

In die unter diesen Umständen diktierte Erzählung „Meister Johannes Wacht“ trägt Hoffmann Namen seiner Biographie ein: Bamberg, das Gasthaus „Zum weißen Lamm“, Insterburg. Am dortigen Landesgerichtshof war Hoffmanns Vater Christoph Ludwig (1736-1797) als Justizkommissar und Kriminalrat tätig. Ebendort findet der junge Advokat Jonathan, den wir oben als Werther-Epigonen kennengelernt haben, ein verlorengegangenes Testament wieder; ein Graf hatte es auf der Reise dort geschrieben und beim Gericht hinterlegt, konnte sich bis zu seinem Tod aber nicht mehr an den Ortsnamen erinnern, sondern nur noch an die äußeren Umstände der Niederschrift. Jonathan folgt seiner Reiseroute und erkennt die „elenden Zimmer des Wirtshauses“<sup>34</sup> in Insterburg als den Ort der Niederschrift:

Er gewahrte, daß von einem großen Fleck die blaue Farbe, womit das Zimmer nun übertüncht, abgesprungen und die widerwärtige hochgelbe Grundfarbe zum Vorschein gekommen, worauf allerlei scheußliche Gesichter als anmutige Arabesken im neuseeländischen Geschmack angebracht waren.<sup>35</sup>

Unter der Tünche kommt ein Muster zum Vorschein, Scheußliches in Arabesken umgeformt, das den Ort der Schrift erkennbar macht - fast eine Allegorie von Hoffmanns Literatur. Unter der gefälligen Oberfläche, zu deren Polierung auch Arabeskes immer gehört hatte, liegt etwas anderes: der Ort der Schrift, an dem der Autor sich mitteilt, etwas von sich testamentarisch weitergibt, in dieser Erzählung markiert durch die biographische Chiffre Insterburg. So liegt im Zentrum dieser so biedermeierlich wirkenden Erzählung die Schrift, das Testament als Schreiben des Todes.

---

32 Ebd., S.346.

33 Julius Eduard Hitzig: E.T.A. Hoffmanns Leben und Nachlaß. Frankfurt a.M. 1986, S.347.

34 Hoffmann, Späte Werke [Anm.14], S.583.

35 Ebd.

Die andere, ganz späte Erzählung Hoffmanns ist berühmt, „Des Veters Eckfenster“. Inauguriert durch Walter Benjamin, wird sie fast immer unter der Überschrift >Großstadt< abgehandelt. Die Bedeutung ihrer Position im Werk Hoffmanns tritt dagegen zurück.

Wird „Meister Johannes Wacht“ skandiert durch Mahlzeiten - Jonathan vergißt durch ein „gar appetitliches Frühstück“<sup>36</sup> vorübergehend seinen Liebeskummer, der Vergolder Pickard Leberfink lackiert die Äpfel in seinem Garten und ist „Autor“ von Süßigkeiten<sup>37</sup> - so wendet sich der Vetter aus seinem Fenster einem Gemüsemarkt zu. Der Inhalt eines dort mit Einkäufen gefüllten Korbs wird zur Chiffre für die Person, der er gehört:

Ein Kohlkopf - viele Kartoffeln - einige Äpfel - ein kleines Brot - einige Heringe in Papier gewickelt - ein Schafkäse, nicht von der appetitlichsten Farbe - eine Hammelleber - ein kleiner Rosenstock - ein Paar Pantoffeln - ein Stiefelknecht.<sup>38</sup>

Aus den Einkäufen und der Art, wie sie getätigt oder auch nicht getätigt werden, werden die Charaktere der Menschen gedeutet - die Tradition von Hogarths satirischen Kupferstichen und seines Interpreten Lichtenberg wird im Text selbst angegeben.

Hauptinterpretationsfeld für die Vetter ist die Erotik<sup>39</sup>; jugendliche Liebhaber steigen vor der Kulisse des Theatergebäudes jungen Mädchen nach; deren „jugendliche[r] Appetit frägt nicht nach Kirschflecken“<sup>40</sup>; für einen älteren Mann gilt: „seine ganze Lust ist gut zu essen, versteht sich, allein auf seinem Zimmer“<sup>41</sup>. Die Perspektive des älteren Veters aber ist nicht die des distanzierten Betrachtens von „Genreszenen“ und „lebenden Bildern“, denen er mit „erbaulichen Sprüchen“ die Auslegung stellt<sup>42</sup>. „[D]as kleinste Stückchen des verdaulichsten Fleisches“, so heißt es am Schluß des Textes über den Vetter, „verursacht mir die entsetzlichsten Schmerzen“<sup>43</sup>. Der Vetter, ein Schrift-

---

36 Ebd., 567.

37 Ebd., S.577.

38 Ebd., S.613.

39 Auch der oben zitierte Korbinhalt ist darauf zu beziehen: die Person, der er gehört, erscheint als „ein großes, schlankgewachsenes Frauenzimmer von gar nicht üblem Ansehen“, unter deren Handschuh eine „blutrote, noch dazu ziemlich mannhaft gebaute Faust“ zum Vorschein kommt (ebd., S.612f). Nach der Betrachtung ihres Korbinhaltes kann der Vetter nur noch sagen „Still, still, Vetter, genug von der Rosenroten!“ (ebd., S.613).

40 Ebd., S.609.

41 Ebd., S.611.

42 Walter Benjamin: Über einige Motive bei Baudelaire. In: Gesammelte Schriften, Bd.I.2, hg.v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, S.605-654, hier S.628f.

43 Hoffmann, Späte Werke [Anm. 14], S.621f.

steller, ist gelähmt und muß strenge Diät halten - wie der Autor des Textes. Die Betrachtung der Viktualien und ihrer erotischen Konnotationen ist Sublimation für das, was der Körper nicht mehr leisten kann: betrachten und deuten statt essen und handeln, letztlich schreiben statt Schmerzen. Auch hier ist es wieder der Körper im Angesicht des Schmerzes und des Todes, der der Konstruktion des Textes zugrundeliegt.

Wenn der Diskurs über die Erotik des Körpers in diesen Texten ironisiert und als Leitbild in die Technik des variierenden, unoriginellen Schreibens eingesetzt wird, so fügen die allerletzten vollendeten Erzählungen auch den Schmerz und den Tod des biographischen Autors mit in diesen Zusammenhang ein. Schmerz erweist sich dabei als ganz andersgeartetes Problem als die Liebe. Virginia Woolf drückt das so aus: "The merest schoolgirl, when she falls in love, has Shakespeare or Keats to speak her mind for her; but let a sufferer try to describe a pain in his head to a doctor and language at once runs dry."<sup>44</sup> Bei Hoffmann findet sich der Ausweg, den eigenen Schmerz und den eigenen Tod zu verhöhnern. Einzige Remedur: ironisches, reflektiertes, indirektes Schreiben darüber.

Dergleichen findet sich in jedem schlechten Roman und es ist oft lustig genug, wie der preßhafte Autor sich gar wunderbar gebärdet, um nur neu zu erscheinen.<sup>45</sup>

So steht es in „Meister Johannes Wacht“. Nach der Worterklärung des Grimmschen Wörterbuchs trifft das Adjektiv „preßhaft“ in doppelter Weise auf Hoffmann zu: es bedeutet sowohl, entstellt aus >presthaft<, >von Gebrechen geplagt<, als auch >zur Eile getrieben<, pressant, im Sinne von >preszhafte geschäfte<<sup>46</sup>. Beide Bedeutungen charakterisieren das Schreiben des späten Hoffmann: er ist der von den Herausgebern der Almanache, von den Druckpressen getriebene Autor, der das Prinzip der Serialität der Almanachliteratur verselbständigt und als eigenständiges Verfahren benutzt, und er ist zum Schluß der von Gebrechen geplagte Autor, der den Körper und seine Schmerzen in seine Texte einschreibt.

---

44 Virginia Woolf: *On Being Ill*, in: *Collected Essays*, London 1967, Bd.4, S.193-203, hier S.194. Vgl. dazu Elaine Scarry: *Der Körper im Schmerz. Die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur*. Aus dem Amerikanischen von Michael Bischoff. Frankfurt a.M. 1992, S.13.

45 Hoffmann, *Späte Werke* [Anm. 14], S.570.

46 *Deutsches Wörterbuch* von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Bd.7, Leipzig 1889, Sp.2111. Auf diese Doppelbedeutung weist Hans-Joachim Kruse in der Hoffmann-Ausgabe des Aufbau-Verlags hin (E.T.A. Hoffmann: *Letzte Erzählungen. Kleine Prosa. Nachlese. Textrevision und Anmerkungen* von Hans-Joachim Kruse. Berlin/Weimar 1994, S.753).