

3.  
Leben als Roman – Roman als Leben.  
E. T. A. Hoffmann,  
»Der Zusammenhang der Dinge« (1821)

»ha! eine seltsame Ahnung will sich bewähren!«  
(ZD 1220)<sup>1</sup>

*Uhrwerk und roter Faden*

Hoffmanns erstaunliche (und erstaunlich vernachlässigte)<sup>2</sup> Erzählung »Der Zusammenhang der Dinge«, 1819 geschrieben und zunächst separat in der »Wiener Zeitschrift für Kunst, Litteratur, Theater und Mode« veröffentlicht, 1821 dann in den vierten Band der »Serapionsbrüder« aufgenommen, beginnt mit einer Grundsatzdiskussion zwischen den Freunden Ludwig und Euchar. Ludwig: »Nein es gibt keinen Zufall. Ich bleibe dabei, das ganze Weltsystem mit allem, was sich darin begibt, der ganze Makrokosmos gleicht einem großen künstlich zusammengefügten Uhrwerk, das augenblicklich stocken müßte, sobald es irgendeinem fremden willkürlosen<sup>3</sup> Prinzip vergönnt wäre, auch nur das kleinste Rädchen feindlich zu berühren. [...] Alles was sich begibt, ist von Ursprung an als notwendig bedingt, eben weil es sich begibt, und das ist der Zusammenhang der Dinge, auf dem das Prinzip alles Seins, des ganzen Lebens beruht!« (ZD 1158f.) Euchar widerspricht: »ich weiß nicht, Freund Ludwig! wie du auf einmal zu dieser fatalen, längst veralteten mechanistischen Idee kommst, und Goethes schönen Gedanken vom roten Faden, der sich durch unser Leben zieht, und an dem wir, ihn in lichten Augenblicken

1 Zitate aus »Der Zusammenhang der Dinge« im folgenden mit Sigle »ZD« und Seitenzahl; sonstige Zitate aus »Die Serapionsbrüder« mit Sigle »SB«. Eine frühere Fassung dieses Kapitels erschien in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), Text + Kritik. Sonderband E.T.A. Hoffmann, München 1992, S. 76-85.

2 Ausführlichere Interpretationen geben Diebitz, Pabst, S. 25-28 u. 225-233, und Pikulik, S. 195-200.

3 »Willkürlos« hier wohl im Sinne von »unbedacht«, »unwillkürlich«; vgl. Grimm, Deutsches Wörterbuch, Bd. 30, Sp. 217, mit Hoffmann-Beleg: »blinder, unwillkürlicher Trieb«.

gewährend, den über uns, in uns waltenden höheren Geist erkennen, so entstellen darfst.« (ZD 1158)<sup>4</sup>

Mit den beiden Protagonisten sind zugleich zwei bildliche Vorstellungen vom Zusammenhang der Dinge einander gegenübergestellt: Uhrwerk (Ludwig) und roter Faden (Euchar). Beiden gemeinsam ist offenbar die Weigerung, den Lauf der Welt als blinde Kontingenz, als disparate Folge von Zufällen anzusehen. Worin aber ihre positive Doktrin besteht, in welchem Sinn der Lauf der Dinge als zweckhaft eingerichtetes Ganzes aufzufassen sei, das bleibt zunächst, bei Ludwig wie bei Euchar, undeutlich.

Die Rede vom uhrwerkhaften Zusammenhang der Dinge, vom »Räderwerk des Makrokosmos« (ZD 1176), begleitet Ludwig als charakteristische Floskel durch die Erzählung und kehrt noch in deren letztem Satz wieder. Doch wird sie durch den tatsächlichen Gang der Ereignisse unterlaufen. Schnell zeigt sich, daß Ludwigs Überzeugung von der Determiniertheit allen Geschehens eigentlich nur eine bequeme Ausrede für seinen von Handlungsschwäche diktierten Fatalismus ist. Ironisch resümiert der Erzähler: »Ludwig gehörte zu den Leuten, die man sehr oft sagen hört: ›Ich wollte!‹ und die vor diesem wollenden Prinzip nie zum Handeln kommen. [...] war nicht ausgeführt, was er versprochen, so trug nicht er

4 Der Erzähler teilt diese Einschätzung: Ludwigs Quelle sei »ein verschollenes Buch, worin die mechanistische Lehre vom Zusammenhang der Dinge vorgetragen wurde« (ZD 1172). »Längst veraltet« (wie auch Diebitz, S. 53, meint) war diese Idee damals nicht, sondern nur in Deutschland durch die romantische Naturphilosophie verdrängt. Zwar waren die Schriften der französischen Materialisten wie d'Holbach und LaMettrie bereits ein halbes Jahrhundert alt. Doch im selben Jahr 1819, in dem Hoffmann seine Erzählung schrieb, erschien die deutsche Übersetzung von Pierre Simon de Laplaces »Essai philosophique sur les probabilités« (franz. Erstausgabe 1814), in dem Laplace die Idee einer Intelligenz entwirft, die aufgrund der totalen Kenntnis eines gegebenen Weltzustandes jeden künftigen Zustand vorhersagen kann und die als ›Laplacescher Dämon‹ sprichwörtlich wurde für eine deterministische Weltanschauung. Laplace: »Die gegenwärtigen Begebenheiten haben mit den vorhergehenden eine auf dem einleuchtenden Grundsätze beruhende Verbindung, daß ein Ding nicht anfangen kann, zu seyn, ohne eine Ursache, die es hervorbringt. [...] Wir müssen daher den gegenwärtigen Zustand des Weltalls als die Wirkung seines vorigen Zustandes und die Ursache des noch folgenden ansehen. Gäbe es einen Verstand, der für einen gegebenen Augenblick alle die Natur belebenden Kräfte und die gegenseitige Lage der sie zusammensetzenden Wesen kannte und zugleich umfassend genug wäre, diese Data der Analysis zu unterwerfen, so würde ein solcher die Bewegungen der größten Weltkörper und des kleinsten Atoms durch einje und dieselbe Formel ausdrücken; für ihn wäre nichts ungewiß; vor seinen Augen ständen Zukunft und Vergangenheit« (Laplace, S. 3f.). Zum wechselhaften Gebrauch der Uhrwerkmetapher in der Neuzeit s. Dijksterhuis, S. 550-553, und Whithrow, S. 120-131. Zu Hoffmanns, von Schuberts Naturphilosophie geprägten Ansichten s. Feldges/Stadler, S. 24-27.

die Schuld, sondern es hatte nur allein im Zusammenhang der Dinge gelegen, daß es nicht geschehen konnte.« (ZD 1171f.)

Auch die Position von Ludwigs theoretischem Widerpart Euchar wird in der Diskussion nicht deutlich. Er hält Ludwigs Determinismus das Bild vom roten Faden entgegen, an dem man, wie Euchar mit charakteristischer Zweideutigkeit formuliert, den »über uns, in uns waltenden höheren Geist« erkennen könne (ZD 1158). Dieses Bild vom roten Faden wurde in der Tat, wie Euchar sagt, von Goethe in den »Wahlverwandtschaften« geprägt. Dort heißt es:

»Wir hören von einer besondern Einrichtung bei der englischen Marine. Sämtliche Tauwerke der königlichen Flotte, vom stärksten bis zum schwächsten, sind dergestalt gesponnen, daß ein roter Faden durch das Ganze durchgeht, den man nicht herauswinden kann, ohne alles aufzulösen, und woran auch die kleinsten Stücke kenntlich sind, daß sie der Krone gehören.

Ebenso zieht sich durch Ottiliens Tagebuch ein Faden der Neigung und Anhänglichkeit, der alles verbindet und das Ganze bezeichnet. Dadurch werden diese Bemerkungen, Betrachtungen, ausgezogenen Sinnsprüche und was sonst vorkommen mag, der Schreibenden ganz besonders eigen und für sie von Bedeutung.« (W 368)<sup>5</sup>

Bei Goethe (wie später bei Hoffmann) geht es um die problematische Verbindung heterogener Teile zu einer Einheit. Es sind nicht nur eigenständige Betrachtungen Ottilies, die ihr Tagebuch versammelt, sondern auch »ausgezogene Sinnsprüche und was sonst vorkommen mag«. Erst durch »Neigung und Anhänglichkeit« werde dieses Sammelsurium als ein »Ganzes bezeichnet«. Die Einheit ist nicht gegeben, sondern kommt durch »Aneignung«, durch individuelle Aktivität des Rezipienten zustande. Bei Goethe wie bei Hoffmann hat der rote Faden die einheitsstiftende Funktion, eine disparate, potentiell endlose Menge von Elementen zu einem Ganzen zu vereinigen. Man werde seiner nur »in lichten Augenblicken« (Euchar, ZD 1158) gewahr. Die Einheit ist nicht offensichtlich, sondern verdeckt; wie in einer Scharade muß sie aus den vereinzelteten Teilen herausgelesen, müssen die Zeichen des Tagebuchs und der Welt richtig gedeutet werden.

Allerdings heißt es bei Goethe nicht, wie Euchar es unterstellt, daß der rote Faden »sich durch unser Leben zieht« (ZD 1158); er wird vielmehr einem Text zugeschrieben (Ottilies Tagebuch), während bei Hoffmann das Leben selbst eine solche Einheit aufweisen soll – ein literarisches Ordnungsschema wird also auf das Leben übertragen. Daß das Leben seine

5 Hoffmann verwendet das Fadenmotiv häufig, s. Pabst, S. 85-92.

gewährend, den über uns, in uns waltenden höheren Geist erkennen, so entstellen darfst.« (ZD 1158)<sup>4</sup>

Mit den beiden Protagonisten sind zugleich zwei bildliche Vorstellungen vom Zusammenhang der Dinge einander gegenübergestellt: Uhrwerk (Ludwig) und roter Faden (Euchar). Beiden gemeinsam ist offenbar die Weigerung, den Lauf der Welt als blinde Kontingenz, als disparate Folge von Zufällen anzusehen. Worin aber ihre positive Doktrin besteht, in welchem Sinn der Lauf der Dinge als zweckhaft eingerichtetes Ganzes aufzufassen sei, das bleibt zunächst, bei Ludwig wie bei Euchar, undeutlich.

Die Rede vom uhrwerkhaften Zusammenhang der Dinge, vom »Räderwerk des Makrokosmos« (ZD 1176), begleitet Ludwig als charakteristische Floskel durch die Erzählung und kehrt noch in deren letztem Satz wieder. Doch wird sie durch den tatsächlichen Gang der Ereignisse unterlaufen. Schnell zeigt sich, daß Ludwigs Überzeugung von der Determiniertheit allen Geschehens eigentlich nur eine bequeme Ausrede für seinen von Handlungsschwäche diktierten Fatalismus ist. Ironisch resümiert der Erzähler: »Ludwig gehörte zu den Leuten, die man sehr oft sagen hört: ›Ich wolltel‹ und die vor diesem wollenden Prinzip nie zum Handeln kommen. [...] war nicht ausgeführt, was er versprochen, so trug nicht er

4 Der Erzähler teilt diese Einschätzung: Ludwigs Quelle sei »ein verschollenes Buch, worin die mechanistische Lehre vom Zusammenhang der Dinge vorgetragen wurde« (ZD 1172). »Längst veraltet« (wie auch Diebitz, S. 53, meint) war diese Idee damals nicht, sondern nur in Deutschland durch die romantische Naturphilosophie verdrängt. Zwar waren die Schriften der französischen Materialisten wie d'Holbach und LaMettrie bereits ein halbes Jahrhundert alt. Doch im selben Jahr 1819, in dem Hoffmann seine Erzählung schrieb, erschien die deutsche Übersetzung von Pierre Simon de Laplaces »Essai philosophique sur les probabilités« (franz. Erstausgabe 1814), in dem Laplace die Idee einer Intelligenz entwirft, die aufgrund der totalen Kenntnis eines gegebenen Weltzustandes jeden künftigen Zustand vorhersagen kann und die als »Laplacescher Dämon« sprichwörtlich wurde für eine deterministische Weltanschauung. Laplace: »Die gegenwärtigen Begebenheiten haben mit den vorhergehenden eine auf dem einleuchtenden Grundsatz beruhende Verbindung, daß ein Ding nicht anfangen kann, zu seyn, ohne eine Ursache, die es hervorbringt. [...] Wir müssen daher den gegenwärtigen Zustand des Weltalls als die Wirkung seines vorigen Zustandes und die Ursache des noch folgenden ansehen. Gäbe es einen Verstand, der für einen gegebenen Augenblick alle die Natur belebenden Kräfte und die gegenseitige Lage der sie zusammensetzenden Wesen kannte und zugleich umfassend genug wäre, diese Data der Analysis zu unterwerfen, so würde ein solcher die Bewegungen der größten Weltkörper und des kleinsten Atoms durch einje und dieselbe Formel ausdrücken; für ihn wäre nichts ungewiß; vor seinen Augen ständen Zukunft und Vergangenheit« (Laplace, S. 3f.). Zum wechselhaften Gebrauch der Uhrwerkmetapher in der Neuzeit s. Dijksterhuis, S. 550-553, und Whithrow, S. 120-131. Zu Hoffmanns, von Schuberts Naturphilosophie geprägten Ansichten s. Feldges/Stadler, S. 24-27.

die Schuld, sondern es hatte nur allein im Zusammenhang der Dinge gelegen, daß es nicht geschehen konnte.« (ZD 1171f.)

Auch die Position von Ludwigs theoretischem Widerpart Euchar wird in der Diskussion nicht deutlich. Er hält Ludwigs Determinismus das Bild vom roten Faden entgegen, an dem man, wie Euchar mit charakteristischer Zweideutigkeit formuliert, den »über uns, in uns waltenden höheren Geist« erkennen könne (ZD 1158). Dieses Bild vom roten Faden wurde in der Tat, wie Euchar sagt, von Goethe in den »Wahlverwandtschaften« geprägt. Dort heißt es:

»Wir hören von einer besondern Einrichtung bei der englischen Marine. Sämtliche Tauwerke der königlichen Flotte, vom stärksten bis zum schwächsten, sind dergestalt gesponnen, daß ein roter Faden durch das Ganze durchgeht, den man nicht herauswinden kann, ohne alles aufzulösen, und woran auch die kleinsten Stücke kenntlich sind, daß sie der Krone gehören.

Ebenso zieht sich durch Ottiliens Tagebuch ein Faden der Neigung und Anhänglichkeit, der alles verbindet und das Ganze bezeichnet. Dadurch werden diese Bemerkungen, Betrachtungen, ausgezogenen Sinnsprüche und was sonst vorkommen mag, der Schreibenden ganz besonders eigen und für sie von Bedeutung.« (W 368)<sup>5</sup>

Bei Goethe (wie später bei Hoffmann) geht es um die problematische Verbindung heterogener Teile zu einer Einheit. Es sind nicht nur eigenständige Betrachtungen Ottilies, die ihr Tagebuch versammelt, sondern auch »ausgezogene Sinnsprüche und was sonst vorkommen mag«. Erst durch »Neigung und Anhänglichkeit« werde dieses Sammelsurium als ein »Ganzes bezeichnet«. Die Einheit ist nicht gegeben, sondern kommt durch »Aneignung«, durch individuelle Aktivität des Rezipienten zustande. Bei Goethe wie bei Hoffmann hat der rote Faden die einheitsstiftende Funktion, eine disparate, potentiell endlose Menge von Elementen zu einem Ganzen zu vereinigen. Man werde seiner nur »in lichten Augenblicken« (Euchar, ZD 1158) gewahr. Die Einheit ist nicht offensichtlich, sondern verdeckt; wie in einer Scharade muß sie aus den vereinzelt Teilen herausgelesen, müssen die Zeichen des Tagebuchs und der Welt richtig gedeutet werden.

Allerdings heißt es bei Goethe nicht, wie Euchar es unterstellt, daß der rote Faden »sich durch unser Leben zieht« (ZD 1158); er wird vielmehr einem Text zugeschrieben (Ottilies Tagebuch), während bei Hoffmann das Leben selbst eine solche Einheit aufweisen soll – ein literarisches Ordnungsschema wird also auf das Leben übertragen. Daß das Leben seine

5 Hoffmann verwendet das Fadenmotiv häufig, s. Pabst, S. 85-92.

Ordnung aus der Literatur beziehe, wird sich auch als Sinn der Hoffmannschen Erzählung erweisen.

Euchar versteht, wie erwähnt, die Rede vom roten Faden, der alles zusammenbringe, als Bild für einen »über uns, in uns waltenden höheren Geist« (ZD 1158). Eine zweideutige Charakterisierung: Knüpfen wir selbst den roten Faden in die Kette der Ereignisse ein – oder tut das eine übergeordnete Macht, deren Wirken wir nur in »lichten Momenten« erkennen? Euchars Äußerung bleibt so unbestimmt wie die seines Kontrahenten Ludwig.

Die in Figurenrede geführte programmatische Diskussion über den Zusammenhang der Dinge zu Beginn der Erzählung umreißt das Generalthema des ganzen Textes. Wie aber die Rede vom Zusammenhang der Dinge zu verstehen sei, wird erst durch die nachfolgende Geschichte selbst demonstriert. Sie gibt auf die theoretisch formulierte Eingangsdiskussion eine ästhetisch-narrative Antwort.

### *Widerständigkeit des Faktischen*

Ludwigs fatalistischer Determinismusglaube ist subjektiv so unberechtigt nicht. Auffällig häufig geht ihm etwas daneben. Mit seinen Handlungen verursacht er zwar viel Geschehen, doch führen sie stets zu Ergebnissen, die seinen Intentionen zuwiderlaufen. Permanent scheitert er an der unkontrollierbaren Widerständigkeit des Faktischen. Wie ein zweiter Candide beschwört er eifrig die prästabilisierte Harmonie der besten aller Welten, macht aber ständig gegenteilige Erfahrungen.<sup>6</sup>

Physischer Ausdruck seiner mangelhaften Wirklichkeitsbewältigung ist Ludwigs »kurzes Gesicht« (ZD 1172), das »ihn manches seltsame Quidproquo begehen« (ZD 1172) läßt und zu grotesken Szenen führt. Die Kurzsichtigkeit ist mehr als ein zufälliger Defekt. Sie steht metaphorisch für Ludwigs Unvermögen, den wahren Zusammenhang der Dinge, den

<sup>6</sup> Das Vorbild von Voltaires »Candide ou l'optimisme« (1759) für Ludwigs charakteristische Kombination von Mißgeschicken, Vorsehungsglaube und Fatalismus ist unübersehbar. So verkündet Voltaires Titelheld: »Il n'y a point d'effet sans cause, [...] tout est enchaîné nécessairement, et arrangé pour le mieux. Il a fallu que je fusse chassé d'auprès de mademoiselle Cunégonde, que j'aie passé par les baguettes, et il faut que je demande mon pain, jusqu'à ce que je puisse en gagner; tout cela ne pouvait être autrement« (Voltaire, *Romans et Contes*, Paris 1967, S. 142). In der letzten Erzählung der »Serapionsbrüder«, »Die Königsbraut«, wird auf den französischen Roman explizit angespielt (s. SB 1252).

roten Faden des Lebens zu erkennen. Hoffmann nutzt die Kurzsichtigkeit seines Protagonisten als Generator vielfältiger Fehldeutungen und Fehlhandlungen. Dazu zählt gleich zu Anfang der Erzählung beim Spaziergang Ludwigs Sturz über eine Baumwurzel, »die er, brillbewaffnet, wie er war, doch übersehen« (ZD 1159), mit dem die sorgfältig geschmiedete Ursache-Wirkungs-Kette des erzählten Geschehens ihren Lauf nimmt: des Sturzes wegen kehren die Freunde in das Wirtshaus ein, vor dem Emanuela ihren Tanz aufführt, was schließlich zur Verbindung Euchars mit Emanuela führt. Das beim Sturz lädierte Knie quält Ludwig beim Tanzball und verursacht indirekt die folgenschwere Verwechslung Viktorines mit deren Kusine, was wiederum die Heirat von Ludwig und Viktorine herbeiführt.

Die Kurzsichtigkeit begünstigt Ludwigs Hang zu fatalen Mißdeutungen von vermeintlich an ihn gerichteten Zeichen anderer Personen. Als er etwa Emanuela begegnet und sich in sie verliebt, »las« Ludwig »in ihren Blicken, daß ich nicht hoffnungslos liebe« (ZD 1212); er meint zu unrecht, die Spanierin tief beeindruckt zu haben, »wie er deutlich an einem gewissen unbeschreiblichen Blick, den sie scheidend ihm zugeworfen, bemerkt« (ZD 1167) zu haben glaubt – denn »ein solches Auge, ein solcher Blick« könnten »nicht täuschen« (ZD 1167); Viktorines Zorn darüber, daß Euchar sie nicht beachtet, entsteht nach Ludwigs Meinung »aus den Liebesflammen, die in ihrem Innern lodern, für mich den Glücklichen, den Seligen« (ZD 1179); daß Viktorine seinem Heiratsantrag ausweicht, ist für ihn bloß »übertriebene Sprödigkeit« (ZD 1215); als er nach ihrer Heirat in Viktorines altem Tagebuch liest, bezieht er die dort aufgeschriebenen Klagen unerwidelter Liebe auf sich (statt auf Euchar) und mißversteh selbst Viktorines deutliches »Unglückseliger, dich habe ich nicht gemeint!« als »weibliche Ziererei« (ZD 1216).

Von seinem Freund Euchar wird Ludwig nach zwei Jahren der Trennung verändert vorgefunden: »das Feuer deiner Augen ist erloschen« (ZD 1210); auch Viktorines »ernster, starrer Blick« scheint »wie ohne Sehkraft, als sei sie ein lebloses Bild« (ZD 1214), als Ludwig ihr seine Liebe gesteht.

In signifikanter Opposition zu Ludwigs Fehlsichtigkeit stehen Euchars »düstres Feuer sprühende Augen« (ZD 1171) und vor allem Emanuelas Sehkraft. Als Euchar ihr zum erstenmal begegnet, »blitzte« ihm »durch die Nacht schwarzer seidener Wimper der glühende Blick der schönsten Augen« (ZD 1162) entgegen; auch später noch »fiel ihr strahlender Blick auf Edgar« (ZD 1207), wirft sie ihm »den seelenvollsten Blick [zu], dessen die schönsten Augen mächtig« (ZD 1166). Den fatalen Ludwig hingegen »durchstrahlte« sie »mit ernstem Blick« (ZD 1164) und erkennt sein kümmerliches Inneres. Als Emanuela unter den Zuschauern ihres Tanzes

Geld einsammelt, »heftete [sie] den Blick auf Euchars Hand« (ZD 1165) und sieht den Ring, den sie als den Talisman erkennt, den ihr Vater in Spanien dem Retter seiner Tochter schenkte.

Augen und Blicke fungieren hier als Organe rezeptiver Wahrnehmung, aber auch als Ausdruck der Individualität ihrer Träger. Bei Ludwig und Viktorine sind sie defizient, verleiten zu falschen Schlüssen und enthüllen innere Mängel, bei Euchar und Emanuela ermöglichen sie Einsicht und bezeugen innere Stärke.<sup>7</sup>

Ludwigs Unvermögen beschränkt sich nicht aufs Visuelle. Es mangelt ihm nicht nur an Sehkraft, sondern ebenso an Tatkraft und Grazie. Auch mit seiner Ungeschicklichkeit steht er in signifikantem Gegensatz zu Euchar und Emanuela. Er fällt über Baumwurzeln (ZD 1159), verbrennt sich die Lippen an einer Tasse Schokolade (ZD 1174), vor dem ersehnten Ball mit Viktorine platzt ihm die Masche eines Strumpfes, springen zwei Westenknöpfe ab, fällt der Hut in die Gosse (ZD 1174). Sinnfälligster Ausdruck von Ludwigs teils mangelhafter, teils fehlgeleiteter Disposition ist sein Tanz. Durchaus ein guter Tänzer (vgl. ZD 1175), hat er doch »viele Glas und Porzellan« zerschlagen müssen beim Einüben einer kunstvollen Seize, um »die geträumte Vollkommenheit zu erringen« (ZD 1175) und auf dem Ball des Grafen Puck während des Tanzes Viktorine seine Liebe erklären zu können. Doch beim Ball geht der mühselig einstudierte Tanz völlig daneben, nachdem der kurzsichtige Ludwig anstelle Viktorinens versehentlich deren Kusine aufgefordert hat. Bei einer späteren Gelegenheit gelingt die Aufführung zwar besser und Ludwig kann Viktorine, »auf der rechten Fußspitze balancierend und die Holde umfangend« (ZD 1214), seine Liebe erklären – doch wird der Erfolg des Auftritts dadurch desavouiert, daß Ludwig Viktorines Verhalten als Zustimmung mißverstehet. Und eine dritte Aufführung der Seize gibt dieses (scheinbar ausnahmsweise geglückte) Arrangement Ludwigs vollends der Lächerlichkeit preis: da tanzt Ludwig (den Damenpart übernehmend) zusammen mit Viktorines Vater, der ihm »auf der rechten Fußspitze schwebend« (ZD 1215) seine Einwilligung zuflüstert.

7 In anderen Erzählungen Hoffmanns ist es im Gegenteil der durch Brillen, Mikroskope, Spiegel u. ä. veränderte »unnatürliche« Blick, der den Zugang zum Wunderbaren gestattet; Celionati ruft in der ungefähr zeitgleich entstandenen »Prinzessin Brambilla«: »vermöget ihr die durchlautigste Prinzessin [Brambilla] zu erschauen, wenn sie auch dicht vor euch wandelt? – Nein, das vermöget ihr nicht, wenn ihr euch nicht der Brillen bedient, die der weise indische Magier Ruffiamonte selbst geschliffen« (Hoffmann, Brambilla, S. 784).

Zu dieser Gruppe der mißlichen Tänzer gehört auch der Gastgeber des Balls, Graf Puck, der sich brüstet, daß er als junger Mann »den *Fiocco* sprang, und mit dem zartesten der Beine ein neun Fuß über meiner Nasenspitze aufgehängtes Tamburin hinabschlug. Und was den Fandango zwischen Eiern betrifft, so hab ich tanzend oft mehr Eier zerstampft, als sieben Hennen des Tages legen konnten« (ZD 1208) – Tanz als bloße Gelegenheit kruder eierzerstampfender Bravourstücke. Im Kontrast dazu steht Emanuelas Fandango-Tanz:

»In der Mitte des Kreises tanzte ein Mädchen mit verbundenen Augen zwischen neun Eiern, die zu drei und drei hintereinander auf dem Boden lagen, den Fandango, indem sie das Tambourin dazu schlug. [...] immer kühner wurden die Wendungen, die Sprünge des Mädchens; haardicht bei den Eiern setzte sie zuweilen fest und bestimmt den Fuß auf, so daß die Zuschauer oft sich eines lauten Schreies nicht erwehren konnten, meinend, nun sei eines von den zerbrechlichen Dingen zerstoßen.« (ZD 1160f.)

Emanuela tanzt mit verbundenen Augen, also wie Ludwig, ohne zu sehen; doch diese vordergründige Analogie signalisiert den zugrundeliegenden Unterschied nur um so stärker: Ludwig hat *noch nicht* gelernt zu sehen, während Emanuela für die traumhaft sichere Ausführung des Tanzes ihre Augen *nicht mehr* braucht.

Emanuelas Wuchs und Bewegungen seien »die Anmut selbst« (ZD 1161); ihren Tanz erlebt Euchar als »seltsam und anmutig zugleich« (ZD 1160). Auch später noch ist von der »unbeschreiblichen Anmut« (ZD 1206) Emanuelas die Rede. Um den Stellenwert von »Tanz« und »Anmut« im Bedeutungssystem der Erzählung einschätzen zu können, ist ein Vergleich mit Schillers Verwendung dieser Begriffe nützlich. Im Kallias-Brief vom 23. Februar 1793 erklärt Schiller den Tanz zum Symbol für den »guten Ton (Schönheit des Umgangs)« in freier Geselligkeit:

»Ich weiß für das Ideal des schönen Umgangs kein passenderes Bild als einen gut getanzten und aus vielen verwickelten Touren komponierten englischen Tanz. Ein Zuschauer aus der Galerie sieht unzählige Bewegungen, die sich aufs bunteste durchkreuzen und ihre Richtung lebhaft und mutwillig verändern und doch *niemals zusammenstoßen*. Alles ist so geordnet, daß der eine schon Platz gemacht hat, wenn der andere kommt, alles fügt sich so geschickt und doch wieder so kunstlos ineinander, daß jeder nur seinem eigenen Kopf zu folgen scheint und doch nie dem andern in den Weg tritt. Es ist das treffendste Sinnbild der behaupteten eigenen Freiheit und der geschonten Freiheit des andern.«<sup>8</sup>

8 Schiller, S. 425.

Emanuelas Tanz steht in signifikanter Opposition zu den Tänzen Ludwigs und des Grafen Puck. Er ist Symbol geglückter Lebensführung und nimmt vorweg, was sich am Schluß als Lehre der ganzen Erzählung herausstellen wird – bis auf einen wichtigen Unterschied, der zugleich auch die Differenz zu Schiller ausmacht: Im Kallias-Brief geht es um einen Gesellschaftstanz, während Emanuela ihren Fandango allein vorführt. Was im ersten Fall als Bild des »idealen Umgangs« in der Gesellschaft dient, ist im zweiten Ausdruck isolierter Grazie. Erst im weiteren Verlauf der Erzählung wird vorgeführt, wie sich Anmut nicht in der Isolation, sondern im sozialen Umgang bewährt – mit dem Schicksal Euchar, der in seinem Leben mit »seiner unbefangenen Geradheit« (ZD 1217) genau wie Schillers Tänzer »nur seinem eigenen Kopf zu folgen scheint und doch nie dem andern in den Weg tritt«.<sup>9</sup>

Ludwigs Mißgeschicke werden nicht nur durch dessen Fehlhandlungen verursacht, er hat auch unter unverschuldeten unglücklichen Zufällen zu leiden, die so gedrängt auftreten, als ob es der Zusammenhang der Dinge geradezu darauf abgesehen hätte, die Wirklichkeit so einzurichten, daß sie Ludwigs Absichten zuwiderläuft. Diese permanente Widerständigkeit des Faktischen nimmt komische Züge an. Geradezu programmatisch ist bereits zu Beginn der Erzählung Ludwigs Fall über eine dicke Baumwurzel, den Euchar ironisch kommentiert: »Das lag im Zusammenhang der Dinge; schlugst du nicht schmäählich hin, so ging die Welt unter im nächsten Augenblick« (ZD 1159). Als Ludwig dem Freund seine Liebe zu Emanuela gestehen will, muß er das »mit kreischender Stimme« tun, um den just einsetzenden »dröhnenden Wirbel« der militärischen Abendwache zu übertönen (ZD 1168). Nachdem er Viktorine seine Liebe erklärt hat und diese ihm die Hand drückt, muß Ludwig fast aufschreien, »da ich gerade einen wunden Finger [hatte]« (ZD 1214).

Schließlich wird mit der Figur Ludwigs auch eine versteckte Adelskritik betrieben. Zwar beherrscht der Freiherr die Regeln der feinen Gesellschaft so gut, daß er ohne die unglücklichen Folgen seiner Kurzsichtigkeit »der Abgott jedes eleganten Zirkels« (ZD 1172) hätte sein

<sup>9</sup> Schiller, S. 425. – Eine ähnliche Bedeutung, allerdings in ironisch gebrochenem Kontext, erhält der Tanz auch in »Prinzessin Brambilla« (1820): »Was hältst du von diesem Sprunge, von dieser Stellung, bei der ich mein ganzes Ich dem Schwerpunkt meiner linken Fußspitze anvertraue? – Du nennst das närrischen Leichtsinns; aber das ist eben der Verstand, von dem du nichts hältst, unerachtet man ohne denselben nichts versteht [...]. [I]ch solle mich begeben alles Verstandes, alles Aequilibriums?« (Hoffmann, Brambilla, S. 871). Das wahre »Gleichgewicht« erreicht man also nicht in bewußtloser Intuition, sondern mit Hilfe des »Verstandes«. Das ist auch die Einsicht, die Euchar am Ende unserer Erzählung macht.

können. Doch außerhalb dieser hochkonventionalisierten Sphäre, in der nichts Unvorhersehbares geschieht und für alles Vorhersehbares ein festes Reservoir an lernbaren Regeln bereitsteht, draußen in der »Bürgerwelt« (ZD 1160), ist Ludwig so unsicher, daß er zum Beispiel Wirtshäuser sorgfältig meidet, weil diese ihm »eine seltsame innere Ängstlichkeit [einflößen], als befände er sich an einem Orte, der nicht recht geheuer« (ZD 1159f.). Bürgerlichen, »handfesten Meistern« gegenüber fühlt er sich als »Ungeweihter« (ZD 1163). Auch der Anspruch des bürgerlichen Arbeitsethos ist Ludwig unbequem. Als Freiherr gehört er (wie auch Euchar) zu einem »Stand, der eigentlich chimärisch zu nennen, da er keinem Sterblichen auf dieser Welt beschieden« (ZD 1169), wie der Erzähler maliziös vermerkt. »Diese Welt«, das ist die Welt des bürgerlichen Alltags – hingegen ist von einer auch nur gelegentlichen Arbeit Ludwigs nie die Rede. Stattdessen flaniert er, dem als »schickliche Zeit« für einen Morgenbesuch »ein Uhr« erscheint (ZD 1214), zwischen Spaziergängen, Bällen und Teeabenden hin und her. Das Leben scheint ihm nur im elitären Reservat der adligen Gesellschaft bewältigbar; schon innerhalb dieses Rahmens, erst recht aber außerhalb verliert er jegliche Handlungsinitiative und wird zum hilflosen Spielball unkontrollierbarer Kräfte.

Hinter der unfreiwilligen Komik von Ludwigs Mißgeschicken zeigt sich eine existentielle Unsicherheit. Ludwig ist in der Wirklichkeit nicht zu Hause. Er empfindet den realen Zusammenhang der Dinge als permanente Obstruktion seiner verzweifelten Versuche, sich in der Welt nach den eigenen Wünschen einzurichten. Viktorine, inzwischen Ludwigs Ehefrau, formuliert gegen Ende der Geschichte das bittere Credo aus ihrer und ihres Gatten Lebenserfahrung:

»Den wahren Zusammenhang unsers ganzen Seins bilden, denk ich, die Torheiten, die wir begehen, bereuen, und wieder begehen, so daß unser eigenes Leben ein toller Spuk scheint, der uns, unser eigenes Ich, rastlos verfolgt, bis er uns zu Tode neckt und hetzt!« (ZD 1218)

So findet sich in diesem Satz eher als in Ludwigs Thesen über die uhrwerkhaftige Einrichtung des Weltganges aus der Eingangsdiskussion mit Euchar die wahre Quintessenz der Geschichte, wie sie die *eine* Gruppe der Protagonisten erlebt. Daß der Weltgang präzise und zweckvoll wie ein Uhrwerk ablaufe, entspricht gerade nicht den Erfahrungen, die Ludwig in seinem Leben macht – und genau genommen auch nicht seiner eigenen Weltanschauung. Zwar unterliegt er kausal determinierten Ereignissen, doch anders als bei einem Uhrwerk fügen sich die sein Leben bestimmenden Kausalketten nicht zu einem funktional übergeordneten Sinn zusammen, sie erscheinen nicht als Mittel für einen vernünftigen Zweck, der das

Ursache-Wirkungs-Gefüge zu einem übergeordneten Gesamtziel integrierte. Im Gegensatz zu dem, was er in der Eingangsdiskussion mit Euchar behauptet, ist Ludwigs Weltbild zwar kausal-deterministisch, aber nicht teleologisch.<sup>10</sup>

### *Leben und Roman*

Nicht bei Ludwig, dem selbsternannten »zweiten Wilhelm Meister« (ZD 1163), tritt wie erhofft »die Romantik ins Leben« (ZD 1167), sondern beim vermeintlich »eiskalten Prosaiker« (ZD 1167, vgl. 1171) Euchar, der angeblich »für dergleichen keinen Sinn hat, und der mißtrauisch ist gegen alles, was nicht hineinpaßt, in seinen gewöhnlichen alltäglichen Kram« (ZD 1167). In Wahrheit ist nicht Ludwig, sondern Euchar eine »poetische Natur« (ZD 1170), auf dessen »Antlitz die Natur die bedeutungsvolle Chiffer gedrückt [hat], mit der sie ihre Lieblinge bezeichnet« (ZD 1170). Anders als Ludwig mit seinem »ewigen Wollen und Wollen ohne Tat« (ZD 1172) läßt sich Euchar nicht nur von dem alten Baldassare de Luna für den spanischen Freiheitskampf begeistern, sondern nimmt am antinapoleonischen Krieg tatsächlich teil. (Der Leser erfährt von Euchars spanischen Abenteuern aus der eingeschobenen Binnenerzählung und weiß zunächst nicht, daß Euchar, der Erzähler der Binnengeschichte, mit deren Helden Edgar identisch ist.)

In Spanien kämpft er zunächst tapfer aber unglücklich und wird mehrfach verletzt. Als er bei den Guerilleros der Kollaboration mit den Franzosen verdächtigt wird, nimmt sein Lebenslauf jedoch eine bemerkenswerte Wendung. Eigentlich scheint sein Schicksal bereits besiegelt, denn die Spanier wollen ihn auf ihrer nächtlichen Versammlung hinrichten. »O Gott, Don Edgar, Ihr geht zum Tode, Ihr könnet nicht mehr entrinnen!«, ruft ihm ein wohlgesonnener Mönch zu. Doch da nimmt Euchar/Edgar sein Schicksal in die eigene Hand und ändert, was »im Zusammenhang der Dinge« bereits unvermeidlich festzuliegen scheint. »Ganz ermutigt, [...] keck und fest« tritt Edgar dem Anführer der Guerilla, dem »furchtbaren Empecinado« entgegen und vermag ihn von seiner Unschuld zu überzeugen, indem er ihn an nationale Charaktereigenschaften des Deutschen erinnert – der »deutsche Sinn, [...] der deutsche Mut, [...] die deutsche felsenfeste Treue« (ZD 1200) verbürgten seine Loyalität. Dem

10 Daß Ludwig die Implikationen seiner eigenen Weltanschauung nicht durchschaut, zeigt auch der Umstand, daß er mehrfach von der »Tücke des feindlichen Schicksals« (ZD 1175) oder vom »tückischen Verhängnis« (ZD 1175), an anderer Stelle gar vom zuvor ausdrücklich abgelehnten »Zufall« (ZD 1212) spricht, der ihn an der Ausführung bestimmter Handlungen hindert habe.

teilnehmenden Mönch erscheint Edgars erfolgreiche Handlung als ein »göttliches Wunder« (ZD 1201), und wunderbar geht es von nun an in Edgars Leben zu. Seine folgenden Kriegsabenteuer scheinen »einem ritterhaften Fabelbuch entlehnt« (ZD 1202), er rettet die Tochter seines spanischen Gastgebers vor den Franzosen, ist dem Vater dadurch »kein Mensch« mehr, sondern ein »Engel des Lichts« (ZD 1204) und wird mit einem Talisman belohnt.

Hier beendet Euchar zunächst seine Erzählung. Er kaschiert seine Identität mit dem Helden der von ihm vorgetragene Geschichte, indem er vorgibt, von den Abenteuern seines Freundes Edgar zu berichten. Die Zuhörer sind angetan, betrachten die Erzählung aber als ein unfertiges »Bruchstück, das uns alle so gespannt hat, daß wir eine schlaflose Nacht haben werden« (ZD 1209). Der Tragödiendichter wünscht sich noch »einen geziemlichen Zusatz von Liebe und einen tüchtigen Schluß, einen honetten Mord, hinlänglichen Wahnsinn, Schlagfluß oder sonst dergleichen«, ein errötendes Fräulein vermißt »ein hübsches Liebesabenteuer« (ZD 1205). Edgar verteidigt sich mit einem bemerkenswerten Argument: »habe ich denn aber [...] einen Roman auftischen wollen? waren es nicht die Schicksale meines Freundes Edgar, von denen ich sprach, und dessen Leben in den wilden Gebirgen Spaniens war leider ganz arm an Abenteuern der Art.« (ZD 1205) Seiner Erzählung fehle also die Abrundung zu einem Ganzen, weil es sich nicht um einen »Roman«, sondern um »Leben« handele.<sup>11</sup> Dennoch verspricht Euchar, sich am folgenden Abend »mit dem zur Ergänzung seines Bruchstückes nötigen Material einzufinden« (ZD 1209). Am nächsten Tag erhält jedoch die Präsidentin von Euchar die schriftliche Mitteilung, es habe ihn »ein unvorhergesehenes Ereignis genötigt plötzlich abzureisen, weshalb er die Ergänzung des Bruchstücks bis zu seiner Rückkunft verschieben müsse« (ZD 1209).

Die Erzählung setzt nach einem Zeitsprung von zwei Jahren in dem Moment wieder ein, als der spurlos verschwundene Euchar zurückkehrt und seinen alten Freund Ludwig wiedertrifft. Ludwig hat inzwischen Viktorine geheiratet und geriert sich als »der glücklichste Mensch unter der Sonne«, der zuhause in einem »irdischen Paradiese« lebe und »ein wahres Schlaraffenleben in lauter Liebe und Lust« führe (ZD 1210). Euchar aber erscheint er »leichenblaß« und »um zehn Jahre älter geworden« (ZD 1210). Die Ehe mit Viktorine verläuft in Wahrheit für beide

11 Die Opposition von »Leben« und »Roman« begleitet die Entstehung des neuzeitlichen Romans und ist seit dem 17. Jahrhundert nachweisbar. Zur Begriffsgeschichte von »Roman« und »romantisch« im Gegensatz »zum Wahren, Nicht-Erfundenen oder auch zur prosaischen Wirklichkeit« s. Jaß, S. 44-50 (Zitat: S. 44).

Seiten quälend. Am Abend versammelt sich bei der Konsistorialspräsidentin derselbe Kreis wie zwei Jahre vorher und dringt auf die versprochene Fortsetzung und Beendigung von Euchars Geschichte. Dieser erklärt sich bereit, »jene Erzählung ordentlich abzurunden und ihr einen Schlußstein zu geben« (ZD 1219). Edgar habe, erzählt Euchar, in Spanien noch »seltsame, zum Teil märchenhafte Kriegsabenteuer« (ZD 1219) bestanden und sei schließlich nach Deutschland zurückgekehrt. Hier sei er eines Tages an seinem Ring, den ihm seinerzeit der dankbare Don Rafaele als Talisman geschenkt hatte, von einem Diener erkannt und zu Don Rafaele geführt worden. Dieser sei aufgrund von Intrigen aus Spanien verbannt worden und lebe nun mit seiner Tochter in großem Elend. Edgar habe sich ihrer angenommen, in Spanien die Rehabilitierung Don Rafaeles erwirkt und dessen Tochter Emanuela geheiratet. Euchar gelangt zum vom Publikum geforderten »völligen Schluß der Geschichte« (ZD 1221), indem er bekennt, »daß der, den ich Edgar nannte, niemand anders ist als ich selbst« (ZD 1222).

Die nach dem ersten Teil der Binnenerzählung vermißte narrative Abrundung kommt also zustande, indem Euchar seine Identität mit Edgar aufdeckt und seine Abenteuer in der Tat mit einem »geziemlichen Zusatz von Liebe« (ZD 1205) versieht. Die Grenze zwischen »Leben« und »Roman«, mit deren Unaufhebbarkeit sich Euchar zuvor noch verteidigt hatte (vgl. ZD 1205), ist nun durchbrochen. Sein Leben ist zum Roman geworden – und wie jeder ordentliche Roman<sup>12</sup> endet seine Geschichte mit dem lange verzögerten Zusammenschluß des Liebespaares.

### Zwei Geschichten

Erst vom Schluß her enthüllt sich die fundamentale Doppelung der Handlungsführung. Hoffmanns Text erzählt nicht eine, sondern zwei Geschichten, welche die gegensätzlichen Auffassungen vom Zusammenhang der Dinge narrativ umsetzen, die anfangs von Ludwig und Euchar diskutiert wurden. Der Beginn der Handlungsbögen ist beiden Erzählsträngen gemeinsam: Ludwigs Sturz über die Baumwurzel und als dessen direkte Folge die Einkehr der Freunde ins Gasthaus, wo Emanuela ihren Tanz aufführt. Während aber die Begegnung mit Emanuela für

12 Pierre-Daniel Huets bekannte Romandefinition aus dem Jahr 1670 lautet (in der Übersetzung Happels): »was man aber heut zu Tage *Romans* heisset / sind auß Kunst gezielte und beschriebene Liebes Geschichten« (Huet, *Traité de l'origine des romans*, Faks.-Ausg., Stuttgart 1966, S. 104).

Euchar die Weiterführung und Vollendung seines unterbrochenen Lebensromans ermöglicht, ist sie für Ludwig nur ein Glied in der endlosen Kette von Mißverständnissen und Fehlern, die sein Leben bestimmen. Füglich findet Euchars Geschichte mit dem endestiftenden Schema der Liebesheirat in seiner Verbindung mit Emanuela ihren romangerechten Abschluß, während Ludwigs Ehe mit Viktorine nur eine weitere der Torheiten ist, die nach Viktorines Meinung »den wahren Zusammenhang unseres ganzen Seins bilden« (ZD 1218).

Die wachsende Einsicht des Lesers in den wahren Zusammenhang der Dinge läuft parallel zur zunehmenden Rundung von Euchars Schicksal. Die Struktur der Erzählung ist nicht analytisch: Es geht nicht um die Enträtselung eines zu Beginn der Erzählung bereits vergangenen Geschehens, sondern um einen Erkenntnisprozeß, der erst in dem Moment zum Ziel gelangt, als auch die Geschichte selbst abgeschlossen wird, nämlich am Ende der Erzählung. Insofern spiegelt die fortschreitende Erkenntnis des Zusammenhanges dessen fortschreitende Erstellung.

Man griffe jedoch zu kurz, wollte man die doppelte Handlungsführung in Hoffmanns Erzählung nur auf den Gegensatz von gutem und schlechtem Ende beschränken. Ludwigs und Euchars Geschichten unterliegen zwei unterschiedlichen Prinzipien erzählerischer Integration. Ludwigs Leben erscheint als bloßes *Geschehen*, es verläuft in diese oder jene Richtung, ohne je ein Ziel zu erreichen, das seinen Handlungen im Nachhinein eine Einheit verleihe. Nicht ihm, der es sich so sehnlich wünscht, sondern Euchar geschieht es, daß ihm »die Romantik ins Leben trete« (ZD 1167). Auch Euchar erlebt sein Leben zunächst als bloßes Geschehen, als eine disparate Folge einzelner Handlungen und Zufälle. Im Nachhinein enthüllt sich ihm jedoch sein Leben als eine romanhaft gerundete *Geschichte*, als eine einheitliche, durch einen roten Faden verbundene Kette von Ereignissen, die zu einem sinnvollen Ziel führt. Was sich dem nach vorne, in eine offene Zukunft gerichteten Blick der Protagonisten erst nach und nach entdeckt, erscheint dem rückwärtsgerichteten Betrachter, der die früheren Ereignisse bereits unter dem Licht der späteren einordnen kann, als sinnvoll gefügtes Ganzes. Der unglückliche Zufall als Ausdruck der leidigen Widerständigkeit des Faktischen, der bei Ludwig bis zum Schluß die eigenen Sinngebungsversuche verhindert, wird bei Euchar zum gefälligen Helfer im Dienste der Vorsehung. Allerdings wirkt Euchar an der günstigen Wendung der Dinge aktiv mit. Insofern ist das Schwanken zwischen externer und interner Motivation in der Eingangsdiskussion, in der es hieß, der rote Faden sei Zeichen des »über uns, in uns waltenden höheren Geistes« (ZD 1158), gerade in ihrer Zweideutigkeit eine korrekte Beschreibung des Gesche-



hens. Am Schluß der Erzählung wird erreicht, was dem Fandango-Tanz Emanuelas noch fehlte zu Schillers Ideal der »Schönheit des Umgangs«; hier erst fügt sich nicht nur beim isolierten Einzelnen, sondern auch im sozialen Zusammenhang alles »so geschickt und doch wieder so kunstlos ineinander«,<sup>13</sup> daß das Leben die freie Anmut eines englischen Gesellschaftstanzes bekommt. Dem Tüchtigen hilft das Glück, diese Lehre steht hinter der prästabilierten Harmonie dieses Weltganges, in dem individuelle Handlungen und die Kontingenz des Wirklichen zum guten Ende glücklich zusammenfinden.

Das Leben enthüllt sich als Roman: In einer raffinierten Komposition führt Hoffmann beide Stränge, Leben und Roman, zusammen. Für die Frage nach dem Zusammenhang der Dinge erhält der narrative Aufbau des Textes mit Rahmen- und Binnenerzählung und schließlichem Zusammenfall beider eine besondere Bedeutung. Euchars Leben bekommt durch die in der Binnengeschichte erzählten, zunächst als rein fiktiv und literarisch ausgegebenen Ereignisse seine romanhafte Erhöhung,<sup>14</sup> die Binnengeschichte wiederum wird ästhetisch abgerundet durch die Verbindung zwischen Euchar und Emanuela, welche in der Rahmenerzählung stattfindet. Ein wechselseitiger Vorgang: die Literatur erhält ihre Vollenendung erst in dem Moment, wo sie zum Leben, das Leben seinen Sinn erst, wo es zum Roman wird.

Ludwigs Geschichte bleibt im Kontrast zu derjenigen Euchars in der dünnen Prosa der Verhältnisse stecken und findet keinen poetischen Zusammenhang.<sup>15</sup> Ludwig verfehlt Euchars Balance zwischen Poesie und Leben, weil er nur fähig ist, die eine Seite, das Leben, zu erfahren. Hoffmanns Erzählung enthält auch ein Beispiel für die komplementäre Verfehlung, eine Poesie ohne Leben: Ein Mitglied der Teegesellschaft, in der Euchar seine Erzählung vorträgt, ist ein »tragischer Dichter«, der »mit allem nur möglichen Pathos eine neue Schicksalstragödie vorliest, die langweilig und abgeschmackt genug ist« (ZD 1181) – er wird schließlich zur Erleichterung seiner Zuhörer von einem Stickschleim unterbrochen und »halb tot weggetragen« (ZD 1182).

13 Schiller, S. 425.

14 Deshalb ist die spanische Binnengeschichte nicht, wie Maassen meint, ein entbehrliches Zwischenspiel, sondern im narrativen Gesamtaufbau funktional (s. Maassens Kommentar zu »Die Serapionsbrüder«, Bd. 4, S. LXXXII.).

15 Die Darstellung von Ludwigs Welt ist übrigens nicht realistischer. Die darin herrschende permanente Widerständigkeit des Faktischen, sonst (etwa in Vischers »Auch Einer«) durchaus ein Indikator von Realismus, wirkt hier als Generator einer komödiantischen Handlungsführung nicht weniger »literarisch« als Euchars prästabilierte Geschichte. Daß sich dem armen Ludwig der Lauf der Dinge *stets* gegen seine Intentionen und Prinzipien wendet, ist durchgängiges kompositorisches Prinzip der Erzählung.

So birgt »Der Zusammenhang der Dinge« auch eine versteckte Poetik. Dichtung muß im Leben gründen – weshalb Euchar, obwohl er sich selbst als »sehr schlechten Erzähler« (ZD 1183) bezeichnet, dennoch den professionellen Schicksalstragödiendichter übertrifft, indem er mit seiner Geschichte dafür sorgt, »daß irgend etwas nicht vorgelesen sondern recht lebendig erzählt werde« (ZD 1182). Nur durch das »Erfassen des geschichtlich Wahren, der Wirklichkeit«, heißt es in der Diskussion der Serapionsbrüder, die an die Erzählung anschließt, erreiche der Dichter »poetische Wahrheit« und ein »recht lebendiges Bild« anstelle eines »wirren Gemengels von bunten Strichen« (SB 1222f., ähnlich SB 72). Das ästhetische Problem der Integration von Heterogenem zu einem Ganzen betont auch Sylvester, der in der Rahmenhandlung der »Serapionsbrüder« die Geschichte vom »Zusammenhang der Dinge« vorträgt: »Mein Gespinnst [...] besteht diesmal aus mancherlei Faden von gar verschiedener Farbe und es wird darauf ankommen, ob ihr dennoch dem Ganzen Ton und Haltung zugestehen wollt.« (SB 1157) So wird die Erzählung dem »serapiontischen Prinzip« unterstellt, das den gesamten Erzählzyklus durchzieht, und zugleich wird dieses Prinzip durch eine neue Variante erweitert. »Duplizität«, das poetologische Schlüsselwort der »Serapionsbrüder« (s. SB 72), tritt im »Zusammenhang der Dinge« nicht – wie in anderen Erzählungen des Zyklus – als Gegensatz zwischen Außen- und Innenwelt, Wirklichkeit und Phantasie, Natürlichem und Übernatürlichem, Tragischem und Komischem, Schauerlichem und Heiterem oder Gemütlichem und Grauenhaftem auf, sondern als Gegensatz zweier Arten der Motivation (und damit Sinngebung) von Geschehen.

Mit dem Ideal einer serapiontischen Balance zwischen Literatur und Leben scheint der Sinn der Erzählung vom »Zusammenhang der Dinge« erfaßt zu sein. Die Interpretation an dieser einladenden Stelle zu beenden, hieße jedoch, sie, verführt von trügerischer Symmetrie, vorzeitig abubrechen. Die Erzählung selbst und ihr narrativer Rahmen enthalten Momente, die der bislang konstatierten immanenten Poetik zuwiderlaufen. Diese Momente scheinen zunächst nichts anderes als ästhetische Defizite zu sein. So bekommt die Erzählung durch die Eindeutigkeit der Leserführung ungeachtet aller narrativen Raffinesse im Knüpfen der verschlungenen Handlungsbögen einen trivialen Zug. Auch ohne explizite Erzählerkommentare wird in krasser Schwarzweißmalerei eine Bewertung des Erzählten vorgenommen. Der auktoriale Erzähler steht zweifellos aufseiten Euchars und macht dem Leser in holzschnittartiger Sympathie lenkung unmißverständlich klar, »was er von jedem zu halten« habe (ZD

1169, vgl. die kontrastierende Charakterisierung Ludwigs und Euchars (ZD 1169-1172), und somit auch, welche der beiden Anschauungen über den Zusammenhang der Dinge die überlegene sei. So sehr lädt alles zur Identifikation mit Euchar ein, daß man in ihm denn auch »ein ausnahmsweise gänzlich unironisches, idealisiertes Selbstportrait des Autors« gesehen hat.<sup>16</sup>

Dieser Eindruck wird verstärkt durch die Art, wie Euchars Gegenwelt (zu Ludwigs Kontingenz) präsentiert wird. Nicht in seiner eigenen Wirklichkeit, im Deutschland der napoleonischen und nachnapoleonischen Ära,<sup>17</sup> sondern im stereotyp gezeichneten Spanien erlebt Euchar seinen heroischen Durchbruch. Diese Gegenwelt entspricht ganz dem neuen Spanienbild, das sich seit Herder in Deutschland verbreitet hatte. Zwar loben die Serapionsbrüder gerade die Wirklichkeitsnähe der spanischen Passagen, die »doch der Kern des Ganzen wären und deshalb von guter Wirkung, weil alles darin auf wahrhaft historischer Basis beruhe« (ZD 1222). Ähnlich meint der fiktive Verfasser Sylvester selbst, er habe dem »etwas magern Stoff [...] dadurch mehr Fleisch und Blut« gegeben, daß er »Gebilde« aus dem Spanienkrieg verwendete (ZD 1157f.). Doch dieses romantische Spanien ist auf keiner geographischen Karte zu finden. Seine Einwohner tragen italienische Namen wie Biagio, Rafaele und Baldassare. Die Apfelsinen, Romanzen und Fandango-Tänze sind jedem zeitgenössischen Leser vertraute, lexikalisierte Signale des Literarisch-Geheimnisvollen. Der alte Biagio Cubas läßt »auf ganz eigene Weise«, nämlich »nach spanischer Weise« (ZD 1161) seine Gitarre erklingen, Emanuelas Blick blitzt »durch die Nacht schwarzer seidener Wimpern« (ZD 1162). Es sei eine »ästhetische Unart [...], kein Spanisch zu verstehen« (ZD 1184); Edgar/Euchar geht durch ein spanisches Lied »eine neue Welt [...] auf, er wußte nun, wie er sich aufraffen von seiner Siechheit, wie er ermannt zu kühner Tat, den Kampf, der seine Brust zerfleischte, auskämpfen konnte

<sup>16</sup> Kaiser, S. 80.

<sup>17</sup> Der erzählte Zeitabschnitt stimmt mit der Entstehungszeit der Erzählung (1819) überein: Die Binnengeschichte spielt im Spanien der napoleonischen Befreiungskriege (1808-1815); die dargestellten Ereignisse fanden 1811/12 statt. Valencia fiel 1812 an die Franzosen (s. Maassens Kommentar zu »Die Serapionsbrüder«, Bd. 4, S. 425). Als Edgar Emanuela im selben Jahr 1812 befreit, zählt sie »kaum acht bis zehn Jahre« (ZD 1204). Bei Beginn der Rahmengeschichte ist Emanuela »höchstens fünfzehn Jahre alt« (ZD 1160); die Erzählung endet zwei Jahre später, also zwischen 1819 und 1821. – Spanien ist auch in der »Serapionsbrüder«-Erzählung »Spielerglück« willkommener Zielpunkt für die Flucht aus mißlichen heimischen Umständen: dorthin flieht ein liebeskranker Jüngling, nachdem seine Liebste einen anderen erhört hat (s. SB 966). – Zum Spanienbild Hoffmanns s. Werner Brüggemann, »Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik«, Münster 1958, S. 256-272.

im regen Leben. »Ja, nach Spanien – nach Spanien!« so rief er überlaut« (ZD 1185). Die Spanier, denen er begegnet, sind allesamt ernst und sensibel, stolz und tapfer, aufrecht und patriotisch, feurig und »edel« (ZD 1194), aus ihren Augen blitzt »kriegerisches Feuer« (ZD 1194). (Requisiten des englischen Schauerromans treten hinzu, wenn Euchar/Edgar nachts im düsteren Fackellicht durch unterirdische geheime Gewölbe geleitet wird und sich vor einem Femegericht verantworten muß [ZD 1193-1196 und 1199-1201].)

Je stärker Hoffmann so die gängigen Spanien-Stereotypen seiner Zeit aufruft, desto schwächer wird die Überzeugungskraft seines poetischen Weltmodells für die Realität, desto prekärer die postulierte Balance zwischen Literatur und Leben. Der wahre Zusammenhang der Dinge beweist sich nicht in der spröden deutschen Wirklichkeit, sondern in einer illusionären Gegenwelt von kaum verhüllt tagtraumartigen Charakter.

Ein dritter Punkt. Die Einbettung der zunächst separat in einer Zeitschrift publizierten Erzählung in den Zyklus der »Serapionsbrüder« fügt dem Text ein autoreflexives Moment hinzu, das er als Einzelveröffentlichung nicht besaß. Auch dieses Moment scheint sich als ästhetisches Defizit auszuwirken. Denn was Euchars Erzählung gegenüber den faden Deklamationen des Schicksalsdichters auszeichnet, daß sie nämlich »nicht vorgelesen sondern recht lebendig erzählt« wird (ZD 1182), findet in der übergeordneten Erzählrunde der »Serapionsbrüder« keine Entsprechung. Im Gegenteil: Sylvester liest eine schriftlich fixierte Erzählung ab, die er eigentlich schon beim vorigen Treffen hatte vortragen wollen (vgl. ZD 1139 und 1157). Der Text der Erzählung ist innerhalb des fiktionalen Gesprächsrahmens der »Serapionsbrüder« nicht als ein spontanes Produkt mündlichen Erzählens, sondern als schriftlich-literarisches Kunstgebilde markiert.<sup>18</sup> Bezieht man diesen Umstand auf das Thema der Erzählung, die Zusammenführung von Literatur und Leben, muß man folgern: Der übergeordnete Fiktionsrahmen der Serapionsbrüderrunde löst nicht ein, was die immanente Poetik der eingebetteten Erzählung vom »Zusammenhang der Dinge« verlangt.

Das mag man als Mangel kritisieren. Doch wäre zu bedenken, ob die genannten vermeintlichen Defizite (Eindeutigkeit der Leserführung, Spanien-Klischee, poetologischer Widerspruch zwischen Erzählung und Erzählrahmen) statt als Symptome des Trivialen nicht vielmehr als ästhetisch intendierte Brechungen funktional gerechtfertigt sein könnten. Tatsächlich findet man in den (allerdings kontroversen und stark ironisch

<sup>18</sup> Lothar Köhn verweist auf die »Trennung der festen Rahmenwirklichkeit von der (fiktionalen) Phantasiewelt der Erzählungen« (Köhn, S. 120).

gebrochenen) poetologischen Diskussionen der Serapionsbrüder in der Rahmenhandlung des Zyklus entsprechende Winke. Zwar wird eingeräumt, es sei »ein gewagtes Unternehmen das durchaus Fantastische ins gewöhnliche Leben hineinzuspielen« (SB 338). Doch wird die Erzählung »Das Fräulein von Scuderi« (die wie »Der Zusammenhang der Dinge« von Sylvester vorgetragen wird) mit der Begründung gelobt, sie sei »deshalb wahrhaft serapiontisch, weil sie auf geschichtlichen Grund gebaut, doch hinaufsteige ins Fantastische« (SB 937).<sup>19</sup> Und Theodor, einer der Brüder, erklärt gar:

»Nichts ist mir mehr zuwider als wenn in einer Erzählung, in einem Roman der Boden, auf dem sich die fantastische Welt bewegt hat, zuletzt mit dem historischen Besen so rein gekehrt wird, daß auch kein Körnchen, kein Stäubchen bleibt, wenn man so ganz abgefunden nach Hause geht, daß man gar keine Sehnsucht empfindet noch einmal hinter die Gardinen zu kucken.« (SB 469)

Auch Euchars Schicksal zeigt so unwahrscheinliche und literarische Züge, daß angesichts des Gegensatzes zwischen der prosaischen deutschen Realität und dem wunderbaren Spanien hier von zwei grundsätzlich verschiedenartigen erzählten Welten gesprochen werden kann. Und auch in Euchars Geschichte wird keine stabile Balance hergestellt zwischen Alltäglich-Wirklichem und Wunderbarem, sondern das Wunderbare als ideale Welt ausgemalt, in die der prosaische Alltag sich verwandeln solle.

Auf der Basis einer so verstandenen serapiontischen Poetik<sup>20</sup> wäre für die oben genannten vermeintlichen Defizite der Erzählung vom »Zusammenhang der Dinge« eine poetologische Rechtfertigung abzuleiten. Sie würden dann, als verdeckte Signale an den Leser, den vordergründigen Sinn der Erzählung ironisch unterlaufen und auf indirekte Weise die (autoreflexive) Einsicht signalisieren, daß literarisch dargestelltes Leben eben auch – Literatur ist.

---

19 Es können also für Hoffmann auch solche Texte ›fantastisch‹ sein, die keine übernatürlichen Ereignisse enthalten.

20 So dürfte auch für den »Zusammenhang der Dinge« die an der »Prinzessin Brambilla« gewonnene Auffassung von Ingrid Strohschneider-Kohrs zutreffen, daß Hoffmanns »Verweisungen auf den fiktiven Charakter des Ganzen [...], [d]ie konstruktive Kompositionsart, [...] das bewußte und bewußtgemachte Fügen [...] die künstlerische Ironie als Gestaltungsprinzip zu erkennen« geben (»Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung«, 2., erw. Aufl., Tübingen 1977, S. 417f.). Dagegen spielt in Uwe Japps Untersuchung des serapiontischen Prinzips Ironie keine Rolle, vgl. Japp, S. 63-75. Einen Überblick über die durchaus heterogenen Aspekte von Hoffmanns Begriff des ›serapiontischen Prinzips‹ gibt Pikulik, S. 39-43.

# PALAESTR A

UNTERSUCHUNGEN AUS DER DEUTSCHEN  
UND SKANDINAVISCHEN PHILOLOGIE

BEGRÜNDET VON ERICH SCHMIDT UND ALOIS BRANDL

Herausgegeben von

Dieter Cherubim, Fritz Paul, Horst Turk,  
Christian Wagenknecht

Band 298

Matias Martinez  
Doppelte Welten

VANDENHOECK & RUPRECHT  
GÖTTINGEN · 1996

# Doppelte Welten

Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens

von

Matías Martínez

VANDENHOECK & RUPRECHT  
GÖTTINGEN · 1996