

„Kunst des Schauens“. Visuelle Sinneswahrnehmung in Hoffmanns Erzählung *Des Veters Eckfenster*

Edita Jurčáková

1 Einführung

Visuelle Sinneswahrnehmung, die Inszenierung des Blicks sowie das Motiv des Auges faszinieren immer einige Künstler und erscheinen immer wieder in verschiedenen künstlerischen Werken. Bei der Gestaltung realer, aber auch fiktionaler Welten bildet die visuelle Wahrnehmung und ihre künstlerische Verarbeitung einen der wichtigsten Hauptzugänge zur Darstellung der Welt. Sie wird für die dominierende Sinneswahrnehmung gehalten (vgl. Würzbach 2001, Bonheim 1982, Mitchell 1986). Durch die Beschreibung und Darstellung optischer Merkmale und Details werden nicht nur Informationen mitgeteilt, sondern auch die Bedeutungen einzelner Erscheinungen der Welt erklärt. Das Sehen und das visuelle Beobachten als Weltzugang etablierten sich in vielen literarischen Werken. Die Visualität im literarischen Text dient zur Bedeutungserzeugung und Sinnvermittlung und beeinflusst auch die Strukturierung eines Werkes. Der Akt des Sehens, der eingeschränkte oder verhinderte Blick, das Beobachten der umgebenden Welt, die Schilderung der visuellen Wahrnehmung der Protagonisten, oft auch mit Hilfe eines optischen Geräts, sagen viel über deren Weltwahrnehmung und Seelenzustand aus.

Eines der literarischen Werke, in dem die visuelle Sinneswahrnehmung im Vordergrund steht, ist Hoffmanns Späterzählung *Des Veters Eckfenster*. Das Werk erschien erstmals 1822 in der Berliner Zeitschrift *Der Zuschauer. Zeitblatt für die Belehrung und Aufheiterung* unter dem Herausgeber Johann Daniel Symanski, zwei Monate vor dem Tod des Dichters. Die Entstehungsgeschichte erläutert ein Brief an Symanski, in dem Hoffmann von seinem Vergnügen am „Schauen“ und der Idee zu einer Erzählung für dessen Almanach schreibt: „Sie fordern, verehrter Herr! Mich auf, an der Zeitschrift, die Sie unter dem Titel ‚*der Zuschauer*‘ herausgeben gedenken, mitzuarbeiten. Mit Vergnügen werde ich Ihren Wunsch erfüllen, um so mehr, als der wohlgewählte Titel mich an meine Lieblingsneigung erinnert. Sie wissen es nämlich wohl schon wie gar zu gern ich zuschauen und anschauen, und dann schwarz auf weiß von mir gebe, was ich eben recht lebendig erschaut“ (Hoffmann 1963: 673). Dieser Brief wird als wichtige poetologische Quelle und „programmatischer Aufsatz“ (Matt 1971: 35) betrachtet.

Den Dichter inspirierte die Erzählung *Scarron am Fenster* von Carl Friedrich Kretschmann, die 1790 im *Taschenbuch zum geselligen Vergnügen* erschienen war. Kretschmann stellt darin den gelähmten französischen Schriftsteller Paul Scarron dar, dessen Werk Hoffmann wahrscheinlich kannte (vgl. Lubkohl, Neumayer 2015: 191-193) und der Gemeinsamkeiten mit einem der Protagonisten in *Des Veters Eckfenster* aufweist, wie aus dem Text folgt: „So wie Scarron schriftstellert mein Vetter; so wie Scarron ist er mit besonderer lebendiger Laune begabt und treibt wunderlichen humoristischen Scherz auf seine eigne Weise“ (Hoffmann 1980: 3). Diese Erwähnung Scarrons und die gleichartige Krankheit des Veters weisen auf Hoffmanns Vorbild hin. Hoffmann stattete einen der Helden dieser Erzählung (den Vetter) auch mit seinen eigenen Attributen aus. Das traurige Schicksal des Veters, sein Beruf und die Topographie der Handlung weisen auf den autobiographischen Hintergrund des Werkes hin und spiegeln Hoffmanns psychische und körperliche Lage in den letzten Monaten seines Lebens wider, als er an einer fortschreitenden Lähmung erkrankte und nicht mehr schreiben konnte.

Des Veters Eckfenster ist ein Werk, in dem die statische Position des Fensterblicks gewählt wird und anhand des Blicks aus dem Fenster die Strukturen der visuellen Wahrnehmung und

panoramatischen Sehform inszeniert werden und die Begriffe „Schauen“, „Anschauen“ und „Sehen“ neue Attribute erlangen. „Neu in *Des Veters Eckfenster* ist die konzentrierte Beobachtung eines äußeren Marktgeschehens und dass diese Beobachtung nach dem Modell von unterschiedlichen malerischen Genres präfiguriert ist“ (Kremer 1999: 192). In dieser „von visuellen Formen und Gemäldestrukturen“ (ebd. 192) geprägten Erzählung werden die Differenzen zwischen verschiedenen Wahrnehmungsweisen präsentiert. „Schauen“ aber heißt auch hier nicht die Welt beobachten, sondern sie mit einem dichten, changierenden Gewebe der Phantasie überziehen“ (Matt 1971: 34). Nach Neumann (2005: 228) hat dieses Werk nur ein einziges Thema: „nämlich den Augen-Blick, im Doppelsinn von Momentaneität und Wahrnehmung genommen, und seine Situierung und Evaluierung im flirrenden Raum zwischen Sehen und Erzählen, Zwischen Sichbewegen und Fixiertheit“.

Der Vetter – Schriftsteller, wohnt oben in der Dachstube mit Blick auf einen Marktplatz in Berlin. Er hat einen kranken Körper, kann sich nicht frei bewegen, ist an den Rollstuhl gefesselt, aber seine fünf äußeren Sinnesorgane sind gesund. Er nutzt sie, vor allem sein Sehvermögen. Es kann ihm das ersetzen, was er durch seine Körperbehinderung entbehrt. Weil der Dichter wegen Behinderung die einzelnen Erscheinungen und Personen auf dem Marktplatz von der Nähe nicht anschauen und mit ihnen in engen Kontakt treten kann, versucht er vom Fenster mit den Augen möglichst viel zu sehen und zu entdecken. Er erweitert seine Sehfähigkeit. Das, was er in Wirklichkeit nicht näher betrachten kann, ergänzt er mit Hilfe seiner Fantasie und Einbildungskraft. Dem Vetter kann aufgrund seines Sehvermögens am Markttreiben teilweise teilnehmen, jedoch bleiben andere seiner Sinne von dieser Erfahrung ausgeschlossen. Er kann das Treiben auf dem Markte nur begrenzt hören, er kann es weder schmecken noch riechen. Er ist in eine schriftstellerische Krise geraten und kann seine Gedanken und Fantasien nicht mehr auf Papier bringen, „der Weg von der Wahrnehmung zur Darstellung, vom Auge in die Schreibhand ist blockiert“ (Utz 1900: 270). Zum einzigen Vergnügen und Trost wird dem Vetter die Betrachtung des Marktgewühls von seinem Eckfenster.

Eines Tages besucht den kranken Dichter sein jüngerer Vetter (in die Wohnung durch einen Blick gelockt), der im Werk als Ich-Erzähler auftritt und den er in die Kunst des Schauens einweihet und versucht, ihm beizubringen, die Welt richtig anzuschauen. Die Sichtweise von oben nach unten ermöglicht dem Vetter einen umfassenden panoramatischen Blick: „Dabei liegt aber meines Veters Logis in dem schönsten Teile der Hauptstadt, nämlich auf dem großen Markte, der von Prachtgebäuden umschlossen ist und in dessen Mitte das kolossal und genial gedachte Theatergebäude prangt. Es ist ein Eckhaus, was mein Vetter bewohnt, und aus dem Fenster eines kleinen Kabinetts übersieht er mit einem Blick das ganze Panorama des grandiosen Platzes.“ (Hoffmann 1980: 5). Die Panoramabilder und das Motiv des Blicks vom Fenster waren am Anfang des 19. Jahrhunderts in der Kunst sehr beliebt. Das Fenster bietet dem Vetter den visuellen Zugang zur Außenwelt, zur Stadt und zum bunten Leben auf dem Marktplatz. Hier ist ihm „das bunte Leben aufs neue aufgegangen“ (ebd. 6) und fühlt sich „befreundet mit seinem niemals rastenden Treiben“ (ebd. 6). Es ist es „ein fester Rahmen, innerhalb dessen er seiner Phantasie freien Lauf lassen kann, in den er das Imaginäre einer nicht erreichbaren Realität einfügen kann“ (Paetsch 1996: 250).

Das Fenster ist geschlossen, es scheint, dass keine Geräusche hineindringen, die einzige Verbindung mit der Außenwelt besteht durch das Auge, wie die Untersuchungen zeigen, die die Ästhetik des Sehens in diesem Werk hervorheben. Der Blick durch das Fenster bietet aber keinen vollständigen, kreisförmigen Überblick, sondern nur einen Ausschnitt aus dem Panorama, das sich im Werk in mehrere Einzelszenen auflöst, wie Kremer betont (vgl. Kremer 1999: 181-199), weil das Fenster das Sichtfeld und den Blick beschneidet und den Vettern bestimmte Beobachtungsobjekte entzieht. Es übernimmt die Funktion des Filters und trennt den Innen- vom Außenraum.

2 Methode des Schauens, die Seh-Lektion

Beide Protagonisten beobachten das Geschehen auf dem Marktplatz. Der Vetter macht den Erzähler auf einzelne Personen auf dem Marktplatz aufmerksam. An zwölf Beispielen von Szenen und Menschen versucht der kranke Vetter, die visuelle Wahrnehmung seines Verwandten zu beeinflussen und zu entdecken, wobei er hier als „Lehrer, Meister“ und sein Verwandter als „Lehrling, Schüler“ auftreten. Bereits 1778 beschrieb Lichtenberg in seinem Werk „Über die Physiognomik“ das Potenzial des geschulten Auges „aus dem Nahen das Ferne zu schließen, aus dem Sichtbaren auf das Unsichtbare“ (Lichtenberg 1967: 265), das spätere Künstler bei der urbanen Beobachtung inspirierte. Nach Katritzky decken sich die Beobachtungsmethode des Veters mit Lichtenbergs Beschreibungstechnik, „die vom Erschauen auf die Hintergründe der Erscheinung dringt“ (1987: 164). McFarland (2005) hält Hoffmanns Erzählung für eine Lektion in physiognomischem Scharfsinn. Nach Großklaus steht Hoffmanns Erzählung prototypisch (vorphotographisch) für eine neue Thematisierung des Auges, neue visuelle Dechiffrierung von physiognomischen (körpersprachlich-gestischen) oder kleidersprachlichen Zeichen an einer fremden Person und auch neue visuelle Methoden der Selektion – Detaillierung und Fixierung des Blicks – für die neue visuelle Spurensuche (vgl. Großklaus 1996: 191-200).

Wie verläuft die Seh-Lektion? Welche Methoden verwendet der Vetter – „Meister“, um dem „Lehrling“ – der Erzähler beizubringen, richtig zu schauen? Am Anfang findet der Erzähler bei der Beobachtung auf dem Marktplatz nichts Besonderes oder Eigenartiges. Ihm fehlt der Blick des Veters, der das pulsierende Leben wahrnimmt. Er sieht das Marktreiben als eine chaotische Masse ohne Konturen und ohne Interesse. Er kann keine Details wahrnehmen und ist unfähig, einzelne Menschen oder Gruppen von Menschen voneinander zu trennen: „Der Anblick war in der Tat seltsam und überraschend. Der ganze Markt schien eine einzige, dicht zusammengedrückte Volksmasse, so daß man glauben mußte, ein dazwischen geworfener Apfel könne niemals zur Erde gelangen“ (Hoffmann 1980: 6). Der Blick des Erzählers ist sehr weit, er sieht die überwältigende Ganzheit der unten gesehenen Szenen und bezeichnet sie mit der Metapher eines wogenden Tulpenbetts: „Die verschiedensten Farben glänzten im Sonnenschein, und zwar in ganz kleinen Flecken, auf mich machte dies den Eindruck eines großen, vom Winde bewegten, hin und her wogenden Tulpenbeets, und ich mußte mir gestehen (ebd.: 6). Dieses „noch unstrukturierte, bewegliche und chaotische Wahrnehmungsbild“ (Reulecke 2002: 216) führt zur Täuschung der Sinne, zum „kleinen Schwindel“, wie der Erzähler die Wahrnehmung und Reaktion auf die Überforderung durch visuelle Reizüberflutung bezeichnet: „der Anblick zwar recht artig, aber auf die Länge ermüdend sei, ja wohl gar aufgereizten Personen einen kleinen Schwindel verursachen könne, der dem nicht unangenehmen Delirieren des nahenden Traums gleiche; darin suchte ich das Vergnügen, das das Eckfenster dem Vetter gewähre, und äußerte ihm dieses ganz unverhohlen“ (Hoffmann 1980: 6-7). Der Erzähler sieht nur „die schwindelerregende Schaukelbewegung an der Oberfläche, die die Beweglichkeit suggeriert, in Wahrheit aber (wie das Bild des Tulpenbeets) feststeht“ (Selbmann 1994: 76). Hoffmann verwendete hier die Elemente der um die Jahrhundertwende entwickelten Reizschutztheorie von Georg Simmel, nach welcher der moderne Großstädter auf die massenhafte Bewegung mit der „Steigerung des Nervenlebens“ (Simmel, 1995: 116) reagiert, die zu einer Reizüberflutung führt.

Der Vetter beobachtet die Welt und das Geschehen auf dem Marktplatz mit „einem dichterischen Auge“, das aber seinem Vetter (Erzähler) fehlt: „Der Vetter. Vetter, Vetter! nun sehe ich wohl, daß auch nicht das kleinste Fünkchen von Schriftstellertalent in dir glüht. Das erste Erfordernis fehlt dir dazu, um jemals in die Fußstapfen deines würdigen lahmen Veters zu treten; nämlich ein Auge, welches wirklich schaut“ (Hoffmann: 1980: 7). Der Erzähler kann nicht die Fülle der Oberflächenreize visuell verarbeiten und versteht nicht deren Sinn. Aber der Vetter sieht mit seinem dichterischen Schauen auf dem Marktplatz die mannigfaltige und bunte Szenerie des bürgerlichen Lebens. Am Anfang ist es ein „Duell zweier Wahrnehmungsperspektiven“ (Lethen

1987:218), wobei der Vetter „einen Vorsprung“ hat. Weil er die Wohnung wegen seiner Immobilität seit langer Zeit nicht verlassen kann, fokussiert er vom Fenster das Markttreiben und die einzelnen Personen.

Der Vetter erklärt dem Erzähler zunächst, wie er mit einem Blick das ganze Panorama des Marktplatzes vom Fenster erfasst und hebt das Gegensätzliche der Sehweisen hervor: „Jener Markt bietet dir nichts dar als den Anblick eines scheckichten, sinnverwirrenden Gewühls des in bedeutungsloser Tätigkeit bewegten Volks. Hoho, mein Freund, mir entwickelt sich daraus die mannigfachste Szenerie des bürgerlichen Lebens, und mein Geist, ein wackerer Callot oder moderner Chodowiecki, entwirft eine Skizze nach der andern, deren Umrisse oft keck genug sind“ (Hoffmann 1980: 7). Der Vetter überreicht dann dem Erzähler die „Seh-Hilfe“ – ein Fernglas, damit dieser eine auf dem Markt befindliche Person besser fassen und verfolgen kann: „Sieh einmal gerade vor dich herab in die Straße; hier hast du mein Glas, bemerkst du wohl die etwas fremdartig gekleidete Person mit dem großen Marktkorbe am Arm, die, mit einem Bürstenbinder in tiefem Gespräch begriffen, ganz geschwinde andere Domestika abzumachen scheint, als die des Leibes Nahrung betreffen?“ (ebd.7).

Durch dieses optische Hilfsmittel wird die physische Begrenztheit des menschlichen Sehvermögens überwunden. Das Fernglas verzerrt die Proportionen des Beobachteten. Das Kleine erscheint größer und erweckt die Neugierde des Erzählers, dessen visuelle Sinneswahrnehmung sich dadurch ändert. Durch das Fernglas kann der Erzähler seinen Blick besser fixieren und kontrollieren, die einzelnen Erscheinungen isolieren und erblicken und aus dem Gesamtpanoramabild näher bringen. Optische Möglichkeiten des Geräts zeigen dem Erzähler neue Perspektiven und eine Stabilisierung der visuellen Wahrnehmung und gewähren ihm eine bessere Sehschärfe. Der Erzähler sieht die Details der beobachtenden Objekte und entdeckt neue Zusammenhänge zwischen einzelnen gesehenen Objekten. Die präzise und detaillierte visuelle Sinneswahrnehmung anhand des Fernglases ermöglicht ihm einen zoomartigen Blick auf einzelne Figuren und Szenerien, die später mehrere Autoren der Moderne (Joyce, Musil Proust, Döblin u. a.) weiter entwickelten. Zugleich fungiert dieses technische Medium, das auch in anderen Werken Hoffmanns vorkommt, als ein Katalysator für den imaginativen und fiktionalisierenden Zugriff auf die Welt.

Den nächsten Schritt zum besseren Schauen bildet die Blicklenkung. Der Vetter führt die Blicke des Erzählers zu einzelnen Erscheinungen und Personen auf dem Marktplatz durch Fragen, ob er das von ihm Beobachtete auch sieht (Bemerkst du wohl jenes Frauenzimmer, die sich an der Ecke dort, unerachtet das Gedränge gar nicht zu groß, mit beiden spitzen Ellenbogen Platz macht?; bemerkst du wohl die etwas fremdartig gekleidete Person mit dem großen Marktkorbe am Arm). Der Erzähler wird stets dazu aufgefordert, auf einzelne Details den Blick zu werfen, wovon viele Appelle, wiederholte Zwischenrufe und Anweisungen zum besseren Sehen und Anschauen zeugen (Komm, Vetter, schau hinaus!; Sieh einmal gerade vor dich herab in die Straße; Versuche, Vetter, ob du ihren Lauf in den verschiedensten Krümmungen verfolgen kannst; Schau' doch nur hin, Vetter, in die dritte Türöffnung des Theaters! O, sieh, sieh, Vetter; lass uns noch einen Blick auf die dicke gemütliche Frau mit vor Gesundheit strotzenden Wangen werfen; Doch sieh, sieh, Vetter!; Sieh nur, mein Liebster; Schau' doch, lieber Vetter, ein wenig rechts die Straße hinauf; schau' nur aufmerksam hin; Schau' einmal, lieber Vetter, eine Zeitlang hin und sag' mir, was du gewahrst). Die Flut von Schau-Anweisungen regt den Erzähler an, die Welt auf dem Marktplatz besser und detaillierter visuell wahrzunehmen und die Einzelheiten mehr zu unterscheiden.

Im Laufe des Dialogs und Beobachtens ändert sich die visuelle Wahrnehmung des Erzählers: „lieber Vetter, du hast mich jetzt schon besser schauen gelehrt. Indem ich meinen Blick in dem bunten Gewühl der wogenden Menge umherschweifen lasse, fallen mir hin und wieder junge Mädchen in die Augen, die, von sauber angezogenen Köchinnen, welche geräumige, glänzende Marktkörbe am Arme tragen, begleitet, den Markt durchstreifen und um Hausbedürfnisse, wie

sie der Markt darbietet, feilschen“ (ebd. 30). Sein „Blick schärft sich“ (Hoffmann 1980: 15), wie der Vetter mit Freude bemerkt, weil er den Blick seines Verwandten bewusst lenkt. Der Erzähler kann nach einer bestimmten Zeit besser einzelne „Stützpunkte“ auf dem Marktplatz sehen: „In-dem ich den ganzen Markt überschaue, bemerke ich, daß die Mehlwagen dort, über die Tücher wie Zelte aufgespannt sind, deshalb einen malerischen Anblick gewähren, weil sie dem Auge ein Stützpunkt sind, um den sich die bunte Masse zu deutlichen Gruppen bildet“ (ebd. 30). Seine visuelle Wahrnehmungsperspektive verändert sich immer, sie reicht vom Blick auf die Volks-masse bis zur „Detailaufnahme“ des Aussehens, der Gesichtszüge, der Gebärden, der Gestik und der Bewegungen von konkreten Menschen.

3 Schauen mit der Fantasie

Obwohl in früheren Hoffmann -Werken mehr die Fantasie im Vordergrund steht, ist sie auch in dieser, von manchen als „realistisch“ bezeichneten Erzählung vertreten. Zuerst werden hier die Blicke auf das Außen gerichtet, allmählich führen sie aber nach Innen. Visuelle Wahrnehmung mit Hilfe eines optischen Verstärkers genügt nicht, um die ganze Wirklichkeit sichtbar zu machen. Nach Hoffmann müssen „die „innern Augen, deren Blick die dichterische Anschauung bedingt, ebenso gut im Kopfe sitzen“ (Hoffmann 1963: 673), wie er im Gründungsheft des *Zuschauers* schrieb. Der Erzähler fasst seine visuellen Eindrücke in Worte, was der Vetter als eine Vorstufe des richtigen Schauens und Sehens bezeichnet: „Gut, Vetter, das Fixieren des Blicks erzeugt das deutliche Schauen“ (Hoffmann 1980: 8). Die Seh-Lektion zielt nicht nur auf die „Kunst zu schauen“ (Hoffmann 1980: 7), sondern auch auf die Freisetzung der Fantasie, da der isolierte Blick allein unproduktiv ist. Das Sprechen über das Nicht-Gesehene ergänzt den Blick zum Gesprächszusammenhang. Die beiden Vettern reden über das, was sie sehen und auch, was für sie nicht sichtbar ist (vgl. Utz 1990: 270-271). Also erst der zweite Schritt – das Festhalten der visuellen Sinneseindrücke in bestimmte wörtliche Begriffe oder erfundene Geschichten enthält die eigentliche poetische Leistung, sei es durch die Verknüpfung mit vergangenen Ereignissen oder durch das Hinzudeuten von Sinn. „Die Schule des Sehens, die der Vetter mit dem Ich-Erzähler veranstaltet, ist längst zum Lehrbeispiel dichterischen Produzierens geworden“ (Selbmann 1994: 74). Der Vetter konzentriert seinen Blick und findet in den Szenen eine künstlerische Inspiration. Das Beobachten ist mit einem sokratischen Dialog verbunden, dessen Ergebnis mehrere Geschichten vorstellen.

Wie entstehen einzelne Geschichten? Das Wahrgenommene ist nicht einfach lesbar und interpretierbar. Es bieten sich unterschiedliche Auslegungsmöglichkeiten von konstruierten Geschichten an, die das Gesehene erklären sollen. Das Sichtbare setzt die Fantasie in Bewegung. Beide Protagonisten kommentieren das Geschehen auf dem Markt. Der Vetter macht zuerst auf ein konkretes Objekt aufmerksam, der Erzähler verfolgt es, die Ergebnisse der Verfolgung werden festgehalten und ausgearbeitet, das Objekt wird beschrieben und kommentiert, „der Poetische Raum des Außen öffnet sich nach innen“ (Deterding 2007: 188). Der Erzähler beschreibt visuelle Ausschnitte des Markttreibens, der Vetter interpretiert sie und bildet und kombiniert daraus Geschichten, wobei sie mit den Worten des Erzählers beginnen und enden. „Der Blick der Vettern lässt aus der anonymen Menschenmenge immer wieder einzelne Figuren herausragen, deren Fremd- und Rätselhaftigkeit zum Anlass für physiognomische und detektivische Spekulationen wird“ (Kremer 1999: 196). Mit einem Fernglas „zerstückelt“ der Vetter das ganze Marktplatzpanorama in kleine Genreszenen und ergänzt sie mit hypothetischen Überlegungen über Herkunft, Beruf, Schicksal, Familienverhältnisse und Verhaltensweise der beobachteten Figuren. Sein „Geist, ein wackerer Callot oder moderner Chodowiecki, entwirft eine Skizze nach der andern, deren Umrisse oft keck genug sind“ (Hoffmann 1980: 7) und macht daraus „die mannig-fachste Szenerie des bürgerlichen Lebens“ (ebd. 7). Er wählt sich aus dem geschäftigen Treiben

auf dem Marktplatz eine Figur aus, bei denen es sich vorwiegend um Frauen handelt, und fordert den Erzähler auf, diese zu beschreiben. „Als dessen Beschreibung immer genauer werden und sich als Effekt ein Bild herstellt, reflektiert er den Vorgang der Fokussierung“ (Reulecke 2002: 217): „das Fixieren des Blicks erzeugt das deutliche Schauen“. Er dringt ins Innere des Objekts, verarbeitet es und bildet zu der beschriebenen Figur eine kleine Geschichte, die eine Verbindung von Fantasie und Wirklichkeit vorstellt.

Der Vetter berichtet über mutmaßliche Geschichten und Beziehungen zwischen den Personen und sucht Geheimnisse hinter den Gesichtern. Zum Beispiel die exotische Figur eines winddürren Mannes, den sie auf dem Markt sehen, er erscheint den beiden Vettern als ein „unauflösbares Rätsel“; der Vetter entwirft zwei unterschiedliche Hypothesen über ihn: Zuerst sieht er in diesem Mann einen alten Zeichenmeister, dann schafft er mit seiner Fantasie aus ihm einen Pastetenbäcker. Im Laufe des Gesprächs entstehen ungefähr zwanzig Situationen im Marktgeschehen, auf die beide Vetter sukzessive den Fokus ihres Fernglases richten, um durch den Akt der technisch geschärften visuellen Wahrnehmung der gesehenen Welt und dem Chaos der Welt eine Form der Ordnung zu geben. Unter dem Einfluss des Veters und nachdem er lernte „richtig zu schauen“, zeigt auch der Erzähler allmählich seinen Fantasiesinn.

Alle beobachteten Personen werden erst durch die Fantasie zu Gestalten, Charakteren oder Typen. Deterding (2007: 189) findet zu diesen Geschichten sogar Überschriften: Die Französin; Die rabiate Frau; Die höheren Töchter; Das Mädchen und die Köchin; Die Mamsell und der Student; Die lesende Blumenverkäuferin; Das Bauernweib mit dem wohlfeilen Pflaumenmus; Der französische Pastetenbäcker; Das leichtsinnige Kind der Verderbnis; Der blinde Knecht; Die Köhlerfamilie; Der Streit der Gemüseweiber; Der verhinderte Kampf.

Die Wohnung des Veters befindet sich gegenüber dem Theaterhaus, das in der Mitte des Marktplatzes steht und der vom Vetter im Laufe des Gesprächs mehrmals erwähnt wird. Der Platz vor dem Theater wird zur Bühne, auf der sich das städtische Leben und Treiben abspielt. So werden die Menschen auf dem Marktplatz zu „Schauspielern“, Akteuren eines Dramas, das sich die beiden Vetter anschauen und darüber miteinander sprechen. Ihr hochgelegener Platz im kleinen Eckfensterraum über dem Markt ist eine „Theaterloge“, von der sie das „Schauspiel“ verfolgen. Eine Person „identifiziert“ der Vetter sogar als Balletttänzerin oder Schauspielerin: „Sieh nur, mein Liebster, trotz der modesten Kleidung hätten dir – die Leichtfüßigkeit des ganzen Wesens abgerechnet – schon die weißseidenen Schuhe auf dem Markt verraten müssen, daß die kleine Mamsell dem Ballett oder überhaupt dem Theater angehört“ (Hoffmann 1980: 15). Er bezeichnet sie später als „kleine Theaterfee“, „kleine Komödiantin“.

Einige Beobachtungsszenen wirken wie eine Reihung von fotografischen Momentaufnahmen (vgl. Deterding 2007), wenn sie z. B. eine Frau in der Menschenmasse verfolgen, die sie für eine Französin halten und die der Erzähler mit folgenden Worten beschreibt: „Jetzt ist sie schon der Kirche nah – jetzt feilscht sie um etwas bei den Buden – jetzt ist sie fort – o weh! ich habe sie verloren – nein, dort am Ende duckt sie wieder auf – dort bei dem Geflügel – sie ergreift eine gerupfte Gans – sie betastet sie mit kennerischen Fingern –“ (Hoffmann 1980: 8). Andere widerspiegeln die Blicke eines Malers, weil Hoffmann auch als Maler und Zeichner tätig war und malarische Beschreibungen des Geschehens oft auch in den literarischen Werken einsetzte: „Was für eine tolle Figur – ein seidner Hut, der in kapriziöser Formlosigkeit stets jeder Mode Trotz geboten, mit bunten, in den Lüften wehenden Federn – ein kurzer seidner Überwurf, dessen Farbe in das ursprüngliche Nichts zurückgekehrt – darüber ein ziemlich honetter Shawl – der Florbesatz des gelbkattunen Kleides reicht bis an die Knöchel – blaugraue Strümpfe – Schnürstiefeln – hinter ihr eine stattliche Magd mit zwei Marktkörben, einem Fischnetz, einem Mehlsack“ (ebd. 8-9).

4 Visuelle Wahrnehmung von Farben

Ein wichtiges Merkmal der visuellen Sinneswahrnehmung in der Erzählung *Des Veters Eckfenster* ist die nuancierte Farbdifferenzierung. Wenn der Erzähler am Anfang aus dem Eckfenster auf den Marktplatz schaut, wo sich Käufer und Händler um bunte Waren drängen, sieht er das wimmelnde Farbgemisch – die verschiedensten Farben im Sonnenschein. In einzelnen Momentaufnahmen des Marktgeschehens dominieren verschiedene Farben. Die Geschwindigkeit, mit der die einzelnen Figuren auf dem Marktplatz ihre Plätze wechseln, wird oft durch farbige Attribute wahrnehmbar. Jede Änderung des Blickfokus ist mit der Veränderung der Farbe verbunden. (vgl. Kremer 1999: 193). Die Farben dienen hier zur Unterscheidung des Wahrnehmungsbildes.

Hoffmann macht auf einzelne Farbnuancen aufmerksam. Visuelle farbige Wahrnehmung umfasst hier ein breites Spektrum von Farben (gelb, rot, rosarot, blau, grau, schwarz, weiß, braun, grün). Sie sind ein visueller Anhaltspunkt für den Erzähler bei der panoramatischen visuellen Beobachtung des Marktgeschehens: „Versuche, Vetter, ob du ihren Lauf in den verschiedensten Krümmungen verfolgen kannst, ohne sie aus dem Auge zu verlieren; das gelbe Tuch leuchtet dir vor“ (Hoffmann 1980: 8). Der Erzähler richtet seinen Blick auf eine „leuchtende“ Farbe in der Menschenmasse und verfolgt aufmerksam die mit dieser Farbe verbundenen Personen: eine fremdartig gekleidete Frau im grell zitronenfarbigem Tuch, der „wie der brennende gelbe Punkt die Masse durchschneidet“ (ebd. 8); ein Frauenzimmer mit gelbkattunen Kleid und blaugrauen Strümpfen; ein paar Weiber auf niedrigen Stühlen mit Körben, in denen bunte Tücher und blaue und graue Strümpfe zum Verkauf gelegt sind; eine dicke Frau, die ihre Hände unter die weiße Schürze steckt und ihre Ware auf weißen Tüchern ausgebreitet hat; die Jünglinge auf einem Spaziergang im blauen Mantel oder in gelben Flauschen mit schwarzen Kragen; einen großen, winddürren Mann mit schwarzen Beinkleidern, schwarzen Strümpfen oder einen dicken Mann im brauen Mantel, der eine grüne Geldbörse aus der Tasche zieht.

Die ausdrucksvolle Farbe des Schals einer Frau in weißseidenen Schuhen hilft dem Erzähler, das beobachtete Objekt nicht aus den Augen zu verlieren und sie in der bunten Menschenmasse wieder zu erkennen: „ich verfolge sie – da steht die Köchin still vor den Gemüsekörben – sie feilscht – sie zieht die Kleine heran, die mit halb weggewandtem Gesicht ganz geschwinde, geschwinde Geld aus dem Beutelchen nimmt und es hinreicht, froh, nur wieder loszukommen – ich kann sie nicht verlieren, Dank sei es dem roten Shawl“ (Hoffmann 1980: 13-14). Die Farbgebung wird auch zur Bezeichnung der Personen: ein „Jüngling mit gelben kurzgeschnittenen Flausch mit schwarzen Kragen und Stahlknöpfen“ (ebd. 15), der eine rote silbergestickte Mütze trägt, taucht aus der Menschenmasse auf, weil sein Kleid mit seinen Farben auffällig ist, wird er später nur als „der Gelbe“ (ebd. 16) bezeichnet. Eine schlanke Frau mit einem Überrock von rosaroter Seide, weißen Handschuhen und einer blutroten Faust benennt der Vetter „Rosarote“ (ebd. 26) und einen Jüngling in einer blauen Uniform „der kleine Himmelblau“ (ebd. 25).

Die Farbe *weiß* beim Anblick der Mehlwagen mit Müllerburschen und -mädchen, die wie weiße Flecken im bunten Farbspektrum des Marktes erscheinen, assoziiert der Vetter mit der Gegenfarbe *schwarz*, die ihn an eine Köhlerfamilie erinnert. Der Vetter fügt die Köhlerfamilie ins gesehene Bild, die er auf dem Markt beobachtet haben will, die aber an diesem Tag nicht zu sehen ist: „Von den weißen Mehlwagen und den mehlbestaubten Mühlknappen und Müllermädchen mit rosenroten Wangen [...] kenne ich gerade auch etwas Entgegengesetztes. Mit Schmerz vermisse ich nämlich eine Köhlerfamilie, die sonst ihre Ware geradeüber meinem Fenster am Theater feilbot und jetzt hinübergewiesen sein soll auf die andere Seite“ (Hoffmann 1980: 30). Das Interessante an den Figuren der Köhlerfamilie ist, dass sie zugleich sichtbar und unsichtbar erscheinen. Zu sehen ist nur das Weiße, vom „entgegengesetzten“ Schwarz, das aber nicht zu sehen ist, wird nur vom Vetter berichtet.

5 Die Gestalt des Blinden

Ein anderer Aspekt des Schauens zeigt Hoffmann in der Gestalt eines Blinden auf dem Marktplatz. Diesem fehlt eines der wichtigsten physiognomischen Merkmale – das Sehvermögen. Der Akt des Sehens wird an dieser Figur in seinen Paradoxien dargestellt. Nach Reulecke (2002: 218) scheint es, dass der Text des Blinden als Gegenpol bedürfe, um dem Thema des Sehens und der Wahrnehmung eine negative Gestalt zu verleihen. Dem Blinden wird sein Nicht-Sehen angesehen.

Es ist sehr interessant, wie diese Gestalt in die Handlung durch einen Sprung vom Sehen in die Blindheit eingeführt wird. Der Erzähler verfolgt mit großem Interesse eine attraktive Dame mit weißen Schwungfedern am Hut und rosaroten Seidenkleid. Der Vetter unterbricht ihn plötzlich und lenkt seinen Blick auf den Blinden um: „Still, still, Vetter, genug von der Rosaroten! – Betrachte aufmerksam jenen Blinden, dem das leichtsinnige Kind der Verderbnis Almosen spendete. Gibt es ein rührenderes Bild unverdienten menschlichen Elends und frommer, in Gott und Schicksal ergebener Resignation? Mit dem Rücken an die Mauer des Theaters gelehnt, beide abgedürzte Knochenhände auf einen Stab gestützt, den er einen Schritt vorgeschoben, damit das unvernünftige Volk ihm nicht über die Füße laufe, das leichenblasser Antlitz emporgehoben, das Landwehrmützchen in die Augen gedrückt, steht er regungslos vom frühen Morgen bis zum Schluß des Markts an derselben Stelle“ (Hoffmann 1980: 26). Das spezifische Darstellungsmittel ist hier die Unterbrechung des Prozesses, welche die Wahrnehmung hervorbringt: die sprunghafte Überblendung einer Figur durch eine andere Figur, und zwar des Blinden. Es markiert die Zäsur zwischen Sehen und Blindheit (vgl. Neumann 2005: 232).

Während der Vetter den Blinden anschaut, bemerkt der Erzähler, dass man dessen Blindheit selbst sehen und von der Körperhaltung und der Mimik ablesen kann: „Es ist doch merkwürdig, daß man die Blindheit, sollten auch die Augen nicht verschlossen sein, oder sollte auch kein anderer sichtbarer Fehler den Mangel des Gesichts verraten, dennoch an der emporgerichteten Stellung des Hauptes, die den Erblindeten eigentümlich, sogleich erkennt; es scheint darin ein fortwährendes Streben zu liegen, etwas in der Nacht, die den Blinden umschließt, zu erschauen“ (Hoffmann 1980: 27). Mit dem „Mangel des Gesichts“ markiert Hoffmann die Grenze des Sichtbaren, die aber verfeinert wird, indem dem Blinden die Seherqualitäten des inneren Auges zugeschrieben werden, die der Vetter hervorhebt: „Untergegangen ist für den Armen die Abendröte des Lebens, aber sein inneres Auge strebt schon das ewige Licht zu erblicken“ (ebd. 27). Der hochgehobene Kopf wird hier als innerlicher Blick ins „Jenseits voll Trost, Hoffnung und Seligkeit“ (ebd. 27) gedeutet. Der Blinde, der nicht sieht, aber sein Schauen zeigt; das Sehen der Blindheit als Wahrnehmung des Nicht-Sehens stellen das Gegensätzliche des Akts des Sehens dar. „Indem der eine Vetter den Blinden, der zeigt, dass er nicht sieht, durch sein Fernglas beobachtet, der andere ihn aber durch sein Erzählen ins Blickfeld zu rücken sucht, macht der Text diesen doppelten Akt gespaltener Wahrnehmung – das Schauen als Blendung, die Sichtbarmachung des Unsichtbaren – selbst wahrnehmbar“ (Neumann 2005: 233).

6 Schluss

Wie veränderte sich des Erzählers Fähigkeit des Sehens und der Beobachtung? Am Anfang kann er die Menge von gesehenen Bildern im Panorama nicht verarbeiten. Anstatt viel zu sehen, sieht er nichts „Konkretes“. Er sieht in den Menschen auf dem Marktplatz nur ein Wirrwarr von Eindrücken, Menschen und chaotischen zusammenhanglosen Bildern.

Die Seh-Lektion oder „die Schule des poetischen Sehens“, wie es Segebrecht (1996: 128) treffend bezeichnet, verläuft erfolgreich und bringt Früchte, was an den Reaktionen des Erzählers

sichtbar wird. Der am Anfang als „blind“ und „phantasielos“ charakterisierte Beobachter übernimmt die Blickperspektive seines Lehrers und angeregt durch das, was dieser ihm andeutet, entwickelt er die begonnene Beschreibung des „Lehrers“ weiter oder beginnt selbst die Vermutungsspiele: „Ich habe sie gefasst. Sie hat ein grell zitronenfarbiges Tuch nach französischer Art turbanähnlich um den Kopf gewunden, und ihr Gesicht sowie ihr ganzes Wesen zeigt deutlich die Französin. Wahrscheinlich eine Restantin aus dem letzten Kriege, die ihr Schäfchen hier ins trocken gebracht“ (Hoffmann 1980: 7), für die er ein Lob von seinem „Lehrer“ bekommt („Nicht übel geraten“; „Bravo, bravo, Vetter! dein Blick schärft sich, wie ich merke“).

Der Erzähler beginnt selbst einzelne Geschichten zu erzählen, und seine Fantasie ergänzt, was das isolierte Auge ausblendet. Seine optisch geprägte Rede wird auch mit akustischen Eindrücken ergänzt. Er macht seinen Vetter auf sichtbare Geräusche aufmerksam: „Sieh, sieh, Vetter, dort an der Kirche entsteht Lärm“ (ebd. 32-33) und glaubt sogar zu hören, wie ein reicher Mann im Gelde wühlt, wenn er dem Blinden das Geld spenden will: „endlich zieht er eine mächtige grüne Geldbörse aus der Tasche, entknüpft sie nicht ohne Mühe und wühlt so entsetzlich im Gelde, daß ich glaube, es bis hierher klappern zu hören“ (ebd. 29). Durch die beigebrachte Kenntnis des Sehens und Schauens wird aus der sinnverwirrenden Menschenmasse am Ende ein kompaktes Bild des Lebens auf dem Marktplatz. Der Erzähler ist am Ende kein „Blinder“ oder Zweifelnder, sondern ein Mensch „mit geschultem Auge“. Aus dem einfachen „Sehen“ wird ein „Schauen“, aus dem Abbild des hin und her wogenden Tulpenbeets und des „in bedeutungsloser Tätigkeit bewegten Volkes“ (Hoffmann 1980: 7) entsteht schließlich durch Schauen die „mannigfaltigste Szenerie des bürgerlichen Lebens“ (ebd. 7). Durch das deutliche Schauen, Feststellen von Lebendigkeit und visuelle, bunte Bilder, ergänzt durch erfundene Geschichten erwacht sogar der kranke Vetter zu neuem Leben.

Obwohl der Vetter das Geschehen auf dem Marktplatz als „ein treues Abbild des ewig wechselnden Lebens“ (Hoffmann 1980: 37) bezeichnet, dringen die Detailbeobachtungen nicht unter die Oberfläche des gesellschaftlichen und ökonomischen Lebens. Visuelle Wahrnehmungen der Vetter sind nur die von ihnen rekonstruierten Bruchstücke eines Ausschnitts aus der Wirklichkeit, die sie vom Fenster sehen. Nach Selbmann (1994: 73) enthalten die Erzählungen des Veters trotz ihrer Fiktivität einen Wahrheitsanspruch, weil sie als poetische Erfindungen in sich konsistent und plausibel sind: „Von allem, was du da herauskombinierst, lieber Vetter, mag kein Wörtchen wahr sein, aber indem ich die Weiber anschau, ist mir, Dank sei es deiner lebendigen Darstellung, alles so plausibel, daß ich daran glauben muss, ich mag wollen oder nicht“ (Hoffmann 1980: 11).

Nach der Nachzeichnung des äußeren Bildes der Figuren rätseln beide Vettern über die Lebensverhältnisse, Tätigkeit und mutmaßlichen Gefühle der Menschen und beurteilen sie kritisch. Unter diese Reflexionen, Hypothesen und Kommentare mischt sich ein subjektives Element in die objektive Darstellung. Dadurch wird aber der realistische Charakter der Erzählung nicht abgeschwächt, denn die Fantasie der beiden Beobachter verlässt nicht den Rahmen des Wahrscheinlichen oder Möglichen in der wirklichen Welt. Durch ausgedachte Geschichten und Fantasien wird hier das beobachtete und geschaut Bild vervollständigt und das äußerlich Sichtbare um das Unsichtbare erweitert. Im konzentrierten und auf die Details orientierten Schauen werden die einzelnen Gestalten auf dem Marktplatz zu Gestalten der Fantasie. Der Vetter schildert nicht nur das Reale, was er mit den Blicken erfasst, sondern auch das, was nicht zu sehen und zu erkennen ist und fügt zu den Gestalten die mit seiner dichterischen Einbildungskraft produzierten kleine „Geschichten“ hinzu. Die Ich-Erzählung *Des Veters Eckfenster* erzählt von einer Begegnung zweier Vettern in einer hochgelegenen Wohnung, die vom Fenster das Marktgeschehen beobachten und über das unten Gesehene miteinander sprechen und ihre Vermutungen und Hypothesen über einzelne Personen präsentieren, stellt das Sichtbar-Unsichtbare dar und präsentiert unterschiedliche visuelle Formen, Techniken und Blickweisen: Panoramablick mit Überschau, fokussierte Detailsicht, Zoomperspektive, Perspektivenwechsel, Blickverteilung.

In der Erzählung ist zugleich die Überschneidung zwischen Literatur und Malerei – eine Wort-Bild-Verknüpfung sichtbar. Die ausführliche Beschreibung des Marktplatzes, seine sprachliche Veranschaulichung mit allen seinen Nuancen und Farben, nähert sich der Ekphrasis – einer Beschreibungsform, die in der Zeit der Romantik bei manchen Dichtern beliebt war. Der gelähmte Dichter in Hoffmanns Geschichte wird zum poetischen Maler, der durch seine „sprachlichen Gemälde“ die Phantasie seines Veters anregen will.

Literaturverzeichnis

- Bonheim, Helmut (1982): *The Narrative Modes: Techniques of the Short Story*. Cambridge: D.S. Brewer.
- Deterding, Klaus (2007): *Hoffmanns Erzählungen: Eine Einführung in das Werk E.T.A. Hoffmanns*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Großklaus, Götz (1996): Wirklichkeit als visuelle Chiffre. Zur 'visuellen Methode' in der Literatur und Photographie zwischen 1820 und 1860 (E.T.A. Hoffmann, Heine, Poe, Baudelaire). In: H. Segeberg (Hgg.): *Die Mobilisierung des Sehens zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*. 191-200. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Hoffmann, E.T.A. (1963): *Schriften zur Musik: Nachlese*. Gesamtausgabe in fünf Einzelbänden – Band 5 (Hgg. Friedrich Schnapp), München: Winkler-Verlag.
- Katritzky, Linde (1987): Punschgesellschaft und Gemüsemarkt in Lichtenbergs Hogarth-Kommentaren und bei E.T.A. Hoffmann. In: *Jahrbuch der Jean-Paul Gesellschaft* 22, 155–171. München: Ch. Beck Verlag.
- Köhnen, Ralph (2009): *Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens*. Mediengeschichte des Films. Band 1, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Kremer, Detlef (1999): *E.T.A. Hoffmann. Erzählungen und Romane*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Lethen, Helmut (1987): Eckfenster der Moderne. Wahrnehmungsexperimente bei Musil und E. T. A. Hoffmann. In: J. Strutz (Hgg): *Robert Musils „Kakanien“ – Subjekt und Geschichte*. Festschrift für Karl Dinklage. 195-229. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Lichtenberg, Georg Christoph (1967): *Schriften und Briefe*. Band 3, München: Hanser Verlag.
- Lubkoll, Christian, Neumeyer, Harald (2015): *E.T.A. Hoffmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler Verlag.
- Matt, Peter (1971): *Die Augen der Automaten. E.T.A. Hoffmanns Imaginationstheorie als Prinzip seiner Erzählkunst*. Tübingen: Niemeyer.
- McFarland, Robert (2005). Ein Auge, welches (Un)wicklich(es) schaut. *Des Veters Eckfenster* und E.T.A. Hoffmanns Ansichten von Berlin. In: *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch, Band 13, Heft 51*. 99–116. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Mitchell, William John Thomas (1986): *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Neumann, Gerhard (2005): Ausblick. E.T.A. Hoffmanns letzte Erzählung *Des Veters Eckfenster*. In: G. Neumann (Hgg): *'Hoffmanneske Geschichte'. Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 223–242.
- Paetsch, Joachim (1996): 'Filmisches Schreiben' im Poetischen Realismus. In: H. Segeberg (Hgg.): *Die Mobilisierung des Sehens zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*. 237–260. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Papst, Stephan (2004): Ein "märchenhaftes Känguru". Physiognomik und Poetologie in E.T.A. Hoffmanns „Des Veters Eckfenster“. In: *Atheneum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft*. 14. 109–128.
- Poppe, Sandra (2007): *Visualität und Literatur und Film. Eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen*. Vandenhoeck & Ruprecht.
- Reulecke, Anne-Kathrin (2002): *Geschriebene Bilder. Zum Kunst- und Mediendiskurs in der Gegenwartsliteratur*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Segebrecht, Wulf (1996): *Heterogenität und Interpretation. Studien zu Leben, Werk und Wirkung E.T.A. Hoffmanns*. Frankfurt am Main.
- Selbmann, Rolf (1994): Diät mit Horaz. Zur Poetik von E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Des Veters Eckfenster*. In: *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch, Band 2, Heft 40*. 69–77. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

- Steigerwald, Jörn (2001): *Die fantastische Bildlichkeit der Stadt. Zur Begründung der literarischen Fantastik im Werk E.A.A. Hoffmanns*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Utz, Peter (1990): *Das Auge und Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Schäfer, Hans, Dieter (1998): Hoffmann am Fenster. In: *Athenäum - Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft*, Heft 08, 1998, 33–55.
- Simmel, Georg (1995): Die Großstädte und das Geistesleben. In: Gesamtausgabe (Hgg. Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt), Bd. 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Stadler, Ulrich (1986): Die Aussicht als Einblick. Zu E.T.A. Hoffmanns später Erzählung "Des Veters Eckfenster". In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*. 105. 498–515.
- Würzbach, Natascha (2001): Erzählter Raum. Fiktionaler Baustein, kultureller Sinnträger, Ausdruck der Geschlechterordnung, in: Jörg Helbig (Hgg): *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert*. 105–129. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

Annotation

„The art of seeing”. Visual sensory perception in the story by E.T.A. Hoffmann *My cousin's corner window*

Edita Jurčáková

Visual sensory perception, the depiction of the view and the motif of the eye have been a source of inspiration for many writers. Hoffmann's story "My cousin's corner window" (1822) belongs to literary works which focus on the visual sensory perception. In the work, there are presented the structures of visual perception and the panoramic vision. The terms "looking", "watching" and "seeing" acquire new attributes. Both main protagonists of the story were observing the events in the market square from the corner window. The observation is related to a dialogue which resulted in several invented stories. The cousin introduces his relatives (the narrator) to the "art of looking" and he tries to teach him how to look at the world correctly. This article brings into focus how the narrator's ability to look and view has changed during the "seeing lesson". This paper also deals with different visual forms, techniques and ways of looking (panoramic view, detailed view, perspective zoom, change of perspective, distribution of gaze) and describes them.

Keywords: German literature, visual sensory perception in the literature, E.T.A. Hoffmann, story *My cousin's corner window*, the art of seeing

Mgr. Edita Jurčáková, PhD.
Katedra germanistiky
Filozofická fakulta Univerzity Mateja Bela
Tajovského 40
974 01 Banská Bystrica
edita.jurcakova@umb.sk