

DIETER SCHREY (2006)

„SKÖNE OKE“ – DIE ÜBERWÄLTIGUNG DER EINBILDUNGSKRAFT
DURCH DIE „UNGEHEURE“ WIRKLICHKEIT
IN E.T.A. HOFFMANNS »DER SANDMANN«¹

Die Reihe der mit der Gattungsbezeichnung „Nachtstücke“ überschriebenen Erzählungen eröffnet Hoffmann mit einem Text, der das Motiv der „Augen“ ins Zentrum stellt. Erzählt wird die Geschichte eines, der auszog, mit seinen Augen die Nacht der Wirklichkeit zu durchdringen, der es darauf angelegt hat, von Angesicht zu Angesicht der „dunklen Macht“ zu begegnen, die gerade diese Augen – die äußere und innere Sehkraft, die Wahrnehmungs- und Imaginationsfähigkeit, das lebendige Innere – rauben will, um seine eigene dunkle Kreation, den neuen, nur noch mechanisch-automatisch funktionierenden Menschen mit einem Minimum an Lebendigkeit zu versorgen. Sich auf diese „dunkle Macht“ einzulassen, stellt sich als verhängnisvoll heraus.

UNHEIMLICHE MACHT UND DÄMONEN: DIE UNGEHEURE REALITÄT

Viele Interpretationen des „Sandmann“ gehen davon aus, dass das „Entsetzliche“, „Feindliche“, ja, „Tödliche“, das Nathanael spontan mit dem die Erzählung eröffnenden Coppola-Erlebnis verbindet und das ihn bis zu seinem Ende nicht mehr loslässt, ausschließlich seiner überspannten Sensibilität und regen Fantasie entspringe. Sowohl dem traumatisierenden Schreckerlebnis im Zusammenhang mit dem kinderfeindlichen, grässlich-ekelerregenden Advokaten und Alchimisten Coppelius als auch mit den als „satanisch“ empfundenen Umständen des Todes des Vaters wird in diesen Interpretationen kaum eine Grundlage in der Realität zugesprochen. Freilich lässt der Autor seinen Protagonisten in seinem ersten Brief selbst darauf hinweisen, dass sich das „Wunderbare, Abenteuerliche“ ohnehin „leicht im kindlichen Gemüt [...] einnistet“ (SM 333), darauf, dass der kleine Nathanael speziell mit „wunderbaren Geschichten“, „Bilderbüchern“ (SM 332) und „Ammenmärchen“ aufgewachsen ist, sich schon sehr früh in kindlicher künstlerischer Betätigung fantastischen Sujets zugewandt hat (SM 333) und darin wohl seinem an alchimistisch-fantastischen Geheimnissen interessierten Vater nachgeschlagen ist. Eine hierauf aufbauende Deutung der Hoffmann'schen Erzählung sieht in ihr dann möglicherweise „die Tragödie der autonom sich entfaltenden Imagination“ (Schmidt 24), der jeglicher Bezug zur Realität der Außenwelt abhandengekommen ist. Zwar kann in dieser Interpretation die Existenz von „Hebeln“ der äußeren Wirklichkeit, die die Fantasie Nathanaels in Gang setzen, nicht ganz geleugnet werden, aber ihnen eignet bloße „Zufälligkeit, Vagheit, ja Nichtigkeit“, über die sich die „schrakenlose Willkür der einmal entfesselten Phantasie“ hinwegsetzt – ihr kann „alles zum Anlaß dienen“ (Schmidt 22). So wird zum Beispiel aus dem „sonderbaren kleinen grauen Busch“, den Clara in der Schlusszene vom Turm aus erblickt, in der Sicht Nathanaels die Erscheinung des Coppelius, der immer einen „aschgrauen Rock“ getragen hat: Zeichen eines krankhaften „Assoziationszwangs“ (Schmidt 21).

Die zuletzt skizzierte Deutung von Nathanaels Gemütszustand und Verhalten identifiziert sich letztlich mit dem Urteil Claras in ihrem Brief an den Verlobten. Clara äußert dort die Meinung, „dass [...] alles Entsetzliche und Schreckliche, wovon du [Nathanael] sprichst, nur in deinem Innern vorging, die wahre wirkliche Außenwelt aber daran wohl wenig Teil hatte“ (SM 339). Mit der klassischen entideologisierenden – hier: entmystifizierenden – Formel sieht sie in allem Unheimlichen „nichts anderes als“ reale, ‚normale‘ Vorfälle einerseits und

¹ Überarbeiteter Auszug aus: Schrey, Dieter: E.T.A. Hoffmann: Der Sandmann. Informationen für Lehrerinnen und Lehrer. Reihe Texte.Medien, hrsg. von Peter Bekes und Volker Frederking. Braunschweig: Schroedel 2006.

Erzeugnisse einer allerdings nicht-normalen Fantasie andererseits (SM 339, insgesamt 339, 35 – 340, 17). Allerdings widerspricht eine solche die Interpretation bestimmende Entscheidung des Interpreten für die ausschließliche Geltung *eines* von *mehreren* textinternen Standpunkten der Erzählweise des Autors im „Sandmann“ wie auch in anderen Hoffmann’schen Erzählungen. Der Erzähler *zitiert* Claras Äußerung, indem er ihren Brief wiedergibt, und auch da, wo er auktorial selbst erzählt, ergreift er nicht eindeutig die Partei Claras oder Nathanaels. Vor allem aber zeichnet er die Figur der Clara im Gesamten der Erzählung nicht in der Weise, dass sie auf *einen* Charakterzug und *einen* Standpunkt festzulegen wäre. Zwar urteilt er im Rahmen seiner ausführlichen direkten Charakterisierung Claras: „Es war dem so. Clara hatte die lebenskräftige Fantasie des heitern unbefangenen, kindischen Kindes, ein tiefes weiblich zartes Gemüt, einen gar hellen und scharf sichtenden Verstand.“ (SM 345) Aber dieses Urteil ist an dem Ort, an dem es sich findet, eines von zehn unterschiedlichen Urteilen über Nathanaels Verlobte (SM 345, 2 – 36) und außerdem ist die eigene Meinung des Erzählers in sich nicht eindeutig, die doppelte Charakterisierung „tiefes weiblich zartes Gemüt“ vs. „gar hellen scharf sichtenden Verstand“ lässt sich wohl kaum als Beschreibung eines „integralen Menschentums“ verstehen (so aber Schmidt 25). Es scheint deutlich zu sein: E.T.A. Hoffmanns Erzähler will oder kann sich nicht entscheiden, er wählt vielmehr eine multiple Perspektive.

Das heißt aber nicht, dass dieser Erzähler nicht doch genauere Auskunft gäbe über das Unheimliche, das zuerst dem Kind und dann dem Studenten Nathanael widerfährt, und darüber, wie es zu verstehen ist.

Die friedliche Familienidylle (SM 332, 9 - 18) wird gestört durch „starke Dampfwolken“ aus der Pfeife des Vaters, die Familienmitglieder befinden sich „wie im Nebel“, die Mutter ist „traurig“ – und dann folgt die Aufforderung der Mutter an die Kinder, zu Bett zu gehen, mit der Begründung „der Sandmann kommt, ich merk’ es schon“ (SM 332, 23 ff.). Bereits dieser Satz – „Der Sandmann kommt“ – enthält das ganze Problem, denn er geht von der Möglichkeit der Vermischung oder Koinzidenz der beiden Welten aus, einer mythischen und – im Sprachgebrauch Hoffmanns – mystischen (= fantastisch-geheimnisvollen) Welt einerseits und der realen, mit den fünf Sinnen zu „merkenden“ Welt andererseits: „Wirklich hörte ich...“, so erzählt der briefschreibende Nathanael weiter, und was er damals gehört hat, war „besonders graulich“: „dumpfes Treten und Poltern“ die Treppe herauf. Das Fantastisch-Unheimliche, „Grauliche“ ist für alle real wahrnehmbar, es gehört weder irgendeiner jenseitigen Welt noch bloß der inneren Welt fantastischer Imaginationen an. Es ist sogar gewöhnlichster Alltag – so wird diese Einsicht jedenfalls in Hoffmanns „Serapionsbrüdern“ durch Theodor, vielleicht das Sprachrohr des Autors in der serapiontischen Poetenrunde, ausgedrückt: „Ja wohl ist das Entsetzliche, was sich in der *alltäglichen* Welt begibt, eigentlich dasjenige, was die Brust mit unverwindlichen Qualen foltert, zerreißt. Ja wohl gebärt die Grausamkeit der Menschen, das Elend, was große und kleine Tyrannen schonungslos mit dem teuflischen Hohn der Hölle schaffen, die *echten* Gespenstergeschichten.“ („Die Serapionsbrüder“/SB 928, kursiv: D.S.) Die Figur des Coppelius wird von Anfang an als ein solcher alltäglicher, gespenstisch-grausamer „Tyrann“ in der Realität erlebt (SM 334, 30 ff.) – „manchmal bei uns zu Mittage“ essend. Grundsätzliche Äußerungen wie die Theodors in den „Serapionsbrüdern“ über das Dämonische des Alltags finden sich im Werk Hoffmanns wie in autobiographischen Zeugnissen häufig.

Man mag einwenden, der gesamte Bericht Nathanaels in seinem Brief, also auch der über die Familien-Urszene, entspreche ja eben dessen mittlerweile gestörter Sehweise. Aber den einzelnen Briefstellen ist anzumerken, ob die Schreibweise des briefschreibenden Nathanael jeweils in einen mystifizierenden Stil übergeht („mir war als würden“ 336) oder ob es sich um eine Schreibweise mit deutlich feststellbarem auktorialem Anspruch („wirklich hörte ich“) und entsprechender Glaubhaftigkeit (Authentizität) handelt, deren Aussagen im Gegenbrief Claras und im späteren Erzählerbericht dann auch unwidersprochen bleiben. In seinem ersten

Brief ist sich der Student dessen auch noch voll bewusst, dass man ihn angesichts der Diskrepanz zwischen seiner außerordentlichen Erregtheit und dem schlichten Wetterglashändler-Ereignis für einen „aberwitzigen Geisterseher“ halten könnte, sodass er sich „mit aller Kraft“ zusammennimmt, um „ruhig und geduldig“ sowie „klar und deutlich in leuchtenden Bildern“ die Zusammenhänge darzulegen (SM 331 f.).

Im „Sandmann“ geht es um die Realität des Fantastischen. Vom fantastischen Sandmann ist zunächst nur in den *Worten* der Mutter die Rede. Wenn die zentrale Frage nach der Identität und Realität gestellt wird („wer ist denn der böse Sandmann...?“; SM 332, 28 ff.), kann nur die Realitätsüberprüfung durch das Sehen zählen. Und diesen neuzeitlichen, jedenfalls seit dem 18. Jahrhundert selbstverständlichen Aufklärungsanspruch erhebt der kleine neugierige Nathanael: „wie sieht er [der Sandmann] denn aus?“ (SM 332, 29 f.) Da hilft es nichts mehr, dass die Mutter den Sandmann, den sie verbal in die Welt gesetzt hat, sogleich wieder entmythologisiert („wenn ich sage..., so will das nur heißen...“, SM 332, 31 f.), das wird nur noch als „Verleugnen“ empfunden. Der mythisch-mystischen Hälfte des Sandmann-Satzes der Mutter wird in der Sicht des Kindes eher die Auskunft der Wartefrau gerecht, die ein märchenhaftes Bild entwirft, etwas also, das im Inneren, mit den Augen des Geistes, angeschaut werden kann.

Das heißt: Ein Erlebnis im Rahmen der „Außenwelt“ dient als Initialzündung, mit Hoffmanns Metapher: als „Hebel“, der die „geistige Kraft“ der Fantasie in Bewegung setzt (SB S. 54), zunächst fragend und suchend, dann potenziert aufgrund der Anregung durch fantastische Literatur („Ammenmärchen“, SM 335). Daraufhin spielt sich im Innern der gleiche Vorgang ab, den der „Sandmann“-Erzähler in seinem poetologischen Exkurs als dichterische Inspiration beschreibt, indem er seinen Leser rhetorisch fragt: „Hast du, Geneigtester! wohl jemals etwas erlebt, das deine Brust, Sinn und Gedanken ganz und gar erfüllte, alles andere daraus verdrängend? Es gärte und kochte in dir, zur siedenden Glut entzündet sprang das Blut durch die Adern und färbte höher deine Wangen. Dein Blick war so seltsam als wolle er Gestalten, keinem andern Auge sichtbar, im leeren Raum erfassen [...]“ (SM 343, 8 ff.) Nathanael charakterisiert diesen Vorgang der intensiven inneren Schau mit den Worten: „Grässlich malte sich nun im Innern mir das Bild des grausamen Sandmanns aus“ (SM 333, 28). Und wie der Dichter, angetrieben von der Gewalt der mentalen Bilder, sich bemüht, „das innere Gebilde mit allen glühenden Farben und Schatten und Lichtern aus[zu]sprechen“ (SM 343, 19 f.), so versucht der kleine Nathanael den Sandmann „in den seltsamsten, abscheulichsten Gestalten überall auf Tische, Schränke und Wände mit Kreide, Kohle“ (SM 333, 36 ff.) zu zeichnen. Eine solche Realisierung des innerlich Geschauten, das seinerseits eine geistige Antwort auf die sensibel registrierte Außenwelt darstellt, macht für E.T.A. Hoffmann den Dichter bzw. den Künstler aus; das gilt für das Kind Nathanael wie später für ihn als angehenden Dichter.

Allerdings gilt auch die Einschränkung: Nur eine *künstlerische* Realisierung des mit den „geistigen Augen“ Geschauten ist in der Lage, das „Ausströmen“ der „inneren Flammen“ auszuhalten (SB 54). Das Unterfangen, die innere Schau in die äußere Realität des alltäglichen Lebens zu projizieren, ist vermessen und illusionär und zum Scheitern verurteilt, ja, es kann in den Wahnsinn führen oder tödlich enden. Das ist in vielen Erzählungen Hoffmanns der die Handlung entscheidende Punkt. Die begnadete Sängerin, deren Stimme einen „über die Sphäre des menschlichen Gesanges hinaustönenden Klang gibt“ und die diesen himmlischen Klang nicht in ihrem Inneren verschließt, sondern aussingt, wird sterben („Rat Krespel“, SB 50 ff.). Der Maler, dem für einen kurzen Moment ein reales „überirdisches Weib“ begegnet ist und der diese Frau dann, „von göttlicher Kraft beseelt“, gemalt hat, der sie schließlich aber wiedertrifft und heiratet, zerstört mit dem gemeinsamen bürgerlichen Leben seine Schaffenskraft, sein Leben und das seines „Ideals“ („Die Jesuiterkirche in G.“, Fantasie- und Nachtstücke/FN 432 ff.). Und Nathanael, der seiner „Lust“ nachgibt, „selbst – selbst das Geheimnis zu erforschen, den fabelhaften Sandmann zu

sehen“, gar mit ihm „Bekanntschaft zu machen“ (SM 333, 29 ff./334, 2 f.), wird mit Notwendigkeit in dem Augenblick, in dem die Übertragung seiner lebendigen Fantasien und Zeichnungen in die sichtbare Wirklichkeit stattfindet, auf eine Weise traumatisiert, dass er später bei der ersten Konfrontation mit einem Erlebnis, das an diese schlimme Kindheitserfahrung erinnert, in „wahnsinnige Verzweiflung“ gerät (SM 332, 7).

Für das Verständnis von E.T.A. Hoffmanns Erzählungen ist es wichtig zu sehen, dass sein Welt- und Menschenbild durch die strenge Unterscheidung von Außenwelt und Innenwelt geprägt ist und dass er dabei von der „unerschütterlichen Überzeugung“ ausgeht, dass „der lebendige und kreative Geist ‚eingeschachtet‘ [ist] in die Außenwelt“ (von Matt 21; vgl. SB 54). Dieser Gefängnis-Charakter des täglichen Lebens in der Außenwelt zeigt sich im „gewöhnlichen Leben“, sofern es als „Drehen in dem engen Kreise, an den unsere Nase überall stößt“, verstanden wird (FN 459 f.). Auch das Unheimliche, die „Nachtseite“, gehört zur Außenwelt, aber auf dessen andere, „wunderbare“ Seite, wobei für Hoffmann „wunderbar“ allgemein „dasjenige heißt, was man für unmöglich, für unbegreiflich hält, was die bekannten Kräfte der Natur zu übersteigen oder [...] ihrem gewöhnlichen Gange entgegen zu sein scheint“ und was sich in allem beobachtbaren „Wunderlichen“, Seltsamen, „Exzentrischen“ andeutet (FN 460; kursiv: D.S.). „Wunderbar“ sind dann Eros und Thanatos, Liebe sowohl als auch der Komplex Macht/Vernichtung/Tod, dem das Unheimliche zuzurechnen ist. Aber auch „Liebe“ kann nicht nur „Himmel“, sondern auch „Hölle“ bedeuten wie andererseits „Tod“, „Untergang“ auch „Auferstehung zu höherm Sein“, wie Hoffmann es zum Beispiel im „Goldenen Topf“ gestaltet hat (vgl. Gotthilf Heinrich Schuberts „Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften“). Das Leben in der Alltagswelt bewegt sich also zwischen dem Trivialen, Gewöhnlichen auf der einen Seite, von dem aus es keinen Zugang zu der „Himmelsleiter [gibt], auf der man hinaufsteigen will in höhere Regionen“ des Geistes und der Fantasie (SB 599 f.), und dem „Exzentrischen“, Dämonischen auf der anderen Seite, das zwar Zugang zum „feenhaften Reiche voll herrlicher Wunder“ bietet, darin aber sowohl „höchste Wonne“ als auch „tiefstes Entsetzen in gewaltigen Schlägen“ verbirgt (FN 198).

Von einem realen „Dämon“ redet Hoffmann an der einen oder anderen Stelle in autobiografischen Zeugnissen, z. B. wenn er im Tagebuch die von ihm unsterblich und unglücklich geliebte Gesangsschülerin Julia Marc in Bamberg erwähnt. Als ambivalenten Dämon im Bereich der Wirklichkeit bezeichnet Hoffmann vor allem Napoleon, dem er in Dresden während der Kriegswirren 1813 begegnet (SB 864 f.). Rüdiger Safranski hat in seiner Hoffmann-Biografie, in der er das literarische Werk des Autors in zeit- und mentalitätsgeschichtliche Zusammenhänge stellt, auf die Bedeutung der Gestalt Napoleons hingewiesen, die für Hoffmann wie für viele Zeitgenossen „weitaus mehr [war] als eine politische Realität, er war ein Mythos.“ In „Bewunderung“ und „Hass“ „rührte [er] an den psychischen Kern der damaligen Welt“ (Safranski 291). Unter dem Datum des 30. Oktober 1813 trägt Hoffmann in sein Dresdner Tagebuch ein: „dem *Kaiser* begegnet mit einem furchtbaren Tyrannenblick“. Sowohl das nicht fertiggestellte „Tagebuch für die Freunde“ aus dem August 1813 als auch die Flugschrift „Vision auf dem Schlachtfelde bei Dresden“ sowie die in verschiedenen Zeitschriften veröffentlichten politischen Karikaturen Hoffmanns bezeugen die zunächst ambivalente Einstellung des Autors zum politischen Phänomen „Napoleon“. Das für ihn Faszinierende ist offensichtlich die von Napoleon ausgehende, ins Fantastische reichende Machtausübung im Dienste einer neu zu schaffenden Weltordnung und seine Fähigkeit, die Massen in Bann zu schlagen, sodass man ihm wie selbstverständlich in den Tod folgt, als dem allmächtigen Herrn über Leben und Tod. So lässt Hoffmann ihn zum Beispiel in der „Vision auf dem Schlachtfelde bei Dresden“ dem gegnerischen Heer entgegenrufen: „Erkennt ihr mich? – ich bin der Tod! [...] – über mir nichts! – öde ist der finstere Raum da droben, denn ich selbst bin die Macht der Rache und des Todes, und wenn ich meine Arme ausstrecke über euch, verstummt euer Jammer, und ihr sinkt vernichtet in den Staub!“ (Lindken 80) Letztlich verwandelt sich bei Hoffmann die ambivalente Faszination in

die Ausschließlichkeit von Angst und Grauen. Der Name des französischen Kaisers („Buonaparte“) kommt kaum in den Texten vor, ersatzweise ist aus der Sicht der handelnden Personen von dem „Dämon“ oder dem „Tyranen“, dem „geharnischten Ungetüm“ (SB 864 f.) die Rede.

„Napoleon ist für Hoffmann der politische Magnetiseur, der Gott des leeren Himmels und der neuen Zeit [...]“ (Safranski 308) Wie Rüdiger Safranski in seiner Hoffmann-Biografie an der Entstehungsgeschichte der „Fantasiestücke in Callots Manier“ (1813), aber auch an wichtigen Motiven späterer Erzählungen gezeigt hat, spiegelt Hoffmann die Gestalt Napoleons immer wieder in Figuren, die im zeitgenössischen Gewand des medizinischen bzw. psychologischen Magnetiseurs auftreten. „Das Zwielficht des Magnetismus [...] nährt den Verdacht, als hätte der militärische Sieg dem napoleonischen ‚Höllenspuk‘ doch noch nicht ein Ende bereitet.“ (Safranski 295) Der Magnetiseur ist in Hoffmanns Werk entweder wirklich eine Arzt-Figur in der Schule des Mesmerismus, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts die am weitesten fortgeschrittene Form der Medizin zu repräsentieren schien – so in der Erzählung „Der Magnetiseur“ (vgl. FN 172 ff.), in italienisierter Form auch in „Ignaz Denner“ –, oder ein dämonischer „Zauberer“, der irgendwie über hypnotische oder scheinbar telepathische Macht verfügt, wie in den Coppelius/Coppola-Figuren im „Sandmann“, dem Apfelweib im „Goldenen Topf“ oder dem Dapertutto der „Abenteuer der Silvester-Nacht“. Das „Napoleonische“ dieser Figuren, das Motiv ihres Handelns liegt darin, „ihr Gegenüber in ihre Gewalt zu bringen, seine Persönlichkeit zu zerstören“ (Rohrwasser 32 ff.). Macht will Erweiterung der Macht. Dem „politischen Magnetiseur“ geht es um die Errichtung einer neuen Weltordnung auf den Trümmern der alten Welt; der *mesmeristische* Magnetiseur verspricht dem- oder derjenigen, die sich zu einer „Kur“ zur Verfügung stellt, wenigstens für kurze Zeit ein neues Menschsein, den „höchsten Grad der wahren Verzückung“, das innere Empfinden, „ein reingeistiges Wesen“ zu sein (SB 269). Aber – lässt Hoffmann den Magnetismus-Gegner Lothar, einen der Serapionsbrüder, sagen (SB 264) – „immer und ewig wird mir dies Verfahren als eine blindlings geübte heillose Gewalt erscheinen, deren Wirkung, allen Theorien zum Trotz nicht zu berechnen bleibt“, auch wenn es danach aussehen sollte, dass das Verfahren zur Heilung eines Leidens führt. Theodor, das Sprachrohr des Autors unter den Serapionsbrüdern, sieht sich „an einen Abgrund“ gestellt, in den er „mit tiefem Schauer“ hinabblickt angesichts des totalitären Charakters dieser Praktiken, die den Menschen in eine „trostlose Abhängigkeit von einem fremden, geistigen Prinzip“ bringen (SB 273).

Das heißt, auch Hoffmann akzeptiert den mesmeristischen Grundgedanken, den Romantiker wie G. H. Schubert als wissenschaftlich ‚bewiesen‘ übernehmen, dass es nämlich möglich sei, mit physikalisch-„magnetischen“ Verfahren die menschliche Psyche entscheidend zu beeinflussen. Aber Hoffmann misstraut zutiefst der Behauptung heilender Wirkungen und damit dem utopischen Charakter solcher Theorien, er befürchtet eher das Überhandnehmen katastrophaler Wirkungen, in kritisch-rationaler Skepsis gegenüber der bisher ungeklärten Wirkungsweise der medizinischen Therapien, vor allem aber in einer durch Erfahrung klug gewordenen pessimistischen Grundhaltung allem „Ungeheuren“ gegenüber, das sich dem aufmerksamen Beobachter der Zeitläufte aufdrängt. Konsequenterweise stellt er in seinen Erzählungen gerade die katastrophalen Folgen „magnetischer“ Einwirkungen dar – damit sicherlich auch dem Interesse seiner zeitgenössischen Leser an Schauerlichem und Verrücktem dienend.

Besonders deutlich wird das Menschen- und Weltbild, das das Handeln einer Figur wie Coppelius/Coppola in Bewegung setzt, in Sätzen des mesmeristischen Arztes und Magnetiseurs Alban in der Erzählung „Der Magnetiseur“ (1813), in denen das Recht des Stärkeren und der Wille zur Macht brutal formuliert werden: „Alle Existenz ist Kampf und geht aus dem Kampfe hervor. In einem fortsteigenden Klimax wird dem Mächtigen der Sieg zuteil, und mit dem unterjochten Vasallen vermehrt er seine Kraft.“ (FN 169 f.) Nur wenige

Auserwählte verfügen über diese „Kraft und Übermacht“ des „Magnetismus“, umso mehr haben sie das Recht, sie einzusetzen als „Waffe“ im „geistigen Kampf gegen das untergeordnete Prinzip“, zumal für sie nicht mehr die „verjäherte Ammenmoral“ gilt, sondern das, was ihnen ihre „Natur“ gebietet – ihre „über die künstlichen Ufer des durch Moralsysteme eingedämmten Stromes überbrausenden Neigungen“ (FN 169). Für die „Vasallen“, die Sklavenseelen, bedeutet die Ausübung der besonderen Fähigkeiten, über die die Auserwählten verfügen, „die Erfahrung des Ich-Verlustes“ (Safranski 305). Das zeigt sich in der Beziehung zwischen Alban und der 16-jährigen Maria, die in ihm ihren „Herrn und Meister“ sieht. Wo *sie* in ihrem somnambulen Dauerzustand glaubt, „nur in diesem Mit-ihm- und In-Ihm-Sein [...] wahrhaftig leben“ zu können (FN 166), gipfelt für *ihn* die „Liebes“-Beziehung darin, „Marien ganz in mein Selbst zu ziehen, ihre ganze Existenz, ihr Sein so in dem meinigen zu verweben, dass die Trennung davon sie vernichten muss“ (FN 172 f.). – Diese Vernichtungs-Lust und Vernichtungs-Macht ist im Privaten offensichtlich von der gleichen Art wie die des politisch-militärischen „Tyranen“ in Hoffmanns „Vision auf dem Schlachtfelde bei Dresden“.

Und eine solche reale Vernichtungs-Macht besitzt auch Coppelius im „Sandmann“. Denn unabhängig von den fantastischen Erzähldetails (s. u.) scheint außer Frage zu stehen: Der kleine Nathanael ist „bei der Lauscherei entdeckt, und von Coppelius gemisshandelt worden“ (SM 337), der von Nathanael als „verruchter Satan“ Bezeichnete hat nach dem furchtbaren Tod des Vaters Grund genug gehabt, umgehend „spurlos vom Ort [zu] verschwinden“ (SM 338; s. auch 350, 5 f.), und das mehrwöchige „hitzige Fieber“ des Kindes kann als „akute Belastungsreaktion“ unmittelbar nach dem traumatischen Ereignis gelten – ebenso wie nach einer Latenzzeit von ca. 8 – 10 Jahren der „tödliche Eindruck“ durch die Begegnung mit Coppola als „posttraumatische Störung“. (Mehrere Interpreten des „Sandmann“ betonen in diesem Zusammenhang die Modernität der fast ein Jahrhundert vor Sigmund Freud durch E.T.A. Hoffmann literarisch formulierten Einsicht in die Bedingtheit neurotischer oder psychotischer Symptome durch traumatisierende Kindheitserlebnisse.)

Auf der anderen Seite ist deutlich, dass der Ich-Erzähler Nathanael bei der Darstellung der Szene im Zimmer des Vaters die fantastisch-surreale Denk- und Sichtweise des Kindes Nathanael distanzlos übernimmt, in der z. B. die Rede ist vom Ab- und Wieder-Anschrauben der kindlichen Hände und Füße durch Coppelius. Die Realität, in der die Traumatisierung des Kindes durch den „Tyranen“ Coppelius geschieht, kennt keine adäquate Ausdrucksmöglichkeit für das schreckliche Erleben. Stattdessen bedient sich der erwachsene Ich-Erzähler Nathanael einer Bildlichkeit, die die Rezeption der wissenschaftlichen und technischen Entwicklung der Mechanik im 18. Jahrhundert ins Fantastisch-Poetische transformiert. Das gleiche gilt – in umgekehrter Richtung – für die Transformation neuerer Ansätze der romantischen Naturphilosophie, Naturwissenschaft und Medizin – die Annahme physischer *als* geistig-seelischer Vorgänge und umgekehrt im Rahmen des romantischen Menschenbildes (vgl. Mahlendorf 591 f.; 597) – in die Bilderwelt der jahrhundertalten, um 1800 immer noch lebendigen Alchimie. Das geschieht dort, wo Nathanael im Brief von der „schwarzen Höhlung“ eines alchimistischen „Herdes“, dem „teuflischen“ Versuch der Erschaffung eines neuen Menschen und den dazu notwendigen „Augen“ erzählt, die als die eigentlich beseelenden Substanzen den „scheußlichen, tiefen schwarzen Höhlen“ der „Menschengesichter“ noch zu fehlen scheinen. Der zynische „Tyran“ erhebt den Omnipotenz-Anspruch, einen neuen Menschen zu schaffen, und trägt keine Bedenken, zu diesem Zweck einen anderen Menschen – gar ein Kind – im Zentrum seines Menschseins anzugreifen und zu vernichten.

Eine vergleichbare Szene gestaltet Hoffmann im zweiten der „Nachtstücke“, der Erzählung „Ignaz Denner“, in einer noch brutaleren Form, indem dort die dämonische Figur ein neunwöchiges Kind rituell schlachtet, um chemisch-alchimistisch aus dessen „Herzblut“

einen „wundersamen Liquor“ zu erzeugen, der „Lebenskraft, stete Verjüngung ja selbst die Bereitung des künstlichen Goldes“ ermöglicht (FN 388, 402, 408, 411).

Die unmittelbare Konfrontation mit dem „bösen Prinzip“ der Realität ist für das *Kind* Nathanael fast tödlich gewesen („wie aus dem Todesschlaf“ 336); der briefschreibende *Student* reagiert zunächst wieder – wie der kindliche Zeichner Nathanael – als Künstler, der die fürchterlichen „Hebel“-Wirkungen der Wirklichkeit und das darüber empfundene „tiefste Entsetzen“ (noch) in intensiv geschauten „leuchtenden Bildern“ zu fassen und zu bannen vermag. Außerdem ist er aber „entschlossen, es mit ihm [Coppola/Coppelius] aufzunehmen“ (SM 338) – ein ebenso „wahnsinniger Gedanke“ wie der des „friedfertigen“, feinsinnigen Poeten Anselmus, der sich in „wildem Heroismus“ durch Napoleon „von Kunst und Wissenschaft in das wilde blutige Getümmel“ fortreiben lässt und „irgendein Fort“ des Feindes „in die Luft [...] sprengen“ will (in „Erscheinungen“, SB 864 f.).

GEISTERSEHEN, MYSTISCHE SCHWÄRMEREI VS. HEITERES, BESONNENES GEMÜT

Nathanael will in seinem ersten Brief sehr bewusst den Eindruck vermeiden, dass man ihn für einen „aberwitzigen Geisterseher“ halten könnte, schließlich hat er sich ja, wie der Erzähler berichtet, bis zu dem Coppola-Ereignis „in Wissenschaft und Kunst kräftig und heiter bewegt“ (SM 345). Später gesteht er sich selber ein, dass Clara ihn mit Recht für „einen abgeschmackten Geisterseher“ halten kann. Nur oberflächlich stellt sich ihm die Frage, wie das zweifellos reale, auf die Minute genau datierbare Ereignis – „in nichts anderm“ bestehend als in der Begegnung mit einem hausierenden Wetterglashändler [SM 331] – zu deuten ist: „höchst ehrlicher Mechanikus und Optikus“ oder „Coppelii verfluchter Doppeltgänger und Revenant“ (SM 351). Zunächst, bei der ersten Begegnung, ist es in Nathanaels Sicht eindeutig: Coppola *ist* Coppelius (SM 338), beim zweiten Kontakt mit dem Händler, aber auch schon im zweiten Brief scheint das Gegenteil bewiesen und bezeugt (SM 342). Auf der Ebene des Unbewussten aber ruft die bloße Fast-Identität der beiden Namen die mit den Klängen und Wörtern „coppo“, „coppella“, „coupeller“ verbundenen, bisher verdrängten traumatischen Bilder unweigerlich hervor. Ob Optikus *oder* Wiedergänger: Die „Hebel“-Wirkung der Außenwelt setzt mit Notwendigkeit die innere Schau aller Entsetzens-Bilder vom Eulen-Sandmann bis zum Tod des Vaters wieder in Gang. Die wirkliche Frage lautet also: Wie geht Nathanael mit dieser ihn aufwühlenden inneren Schau um, in welche Art von Realität wird sie umgesetzt, in eine poetische oder – wie schon einmal auf verhängnisvolle Weise – in eine faktische?

Das Coppola-Erlebnis hat zusammen mit den Erinnerungen auch die Ahnung eines „drohenden Geschicks“ und die Angst in Gang gesetzt, das eigene Leben sei oder werde „feindlich zerstört“. Andererseits reagiert Nathanael zunächst offensichtlich poetisch auf den Coppola-Schock, er schreibt einen Brief, der ausführliche erzählende Passagen enthält, die virtuos mit vielfältigen Mitteln der Spannungserzeugung und Gemütsregung gestaltet sind. Allerdings ist das keine erfundene Geschichte, sondern der Bericht über Vorgänge, die als real gelten sollen.

Wichtig für die Deutung der gesamten Erzählung ist nun die Einschätzung von Claras Antwortbrief. Auf Nathanaels Gefühlsäußerungen antwortet sie einerseits mit deutlichem Mitempfinden (seine Angst scheint sie als Todesangst zu interpretieren, SM 339); andererseits begegnet sie seiner Erzählung, die ja den eigentlichen Anlass der Angstgefühle wiedergibt, letztlich verständnislos. Diese Diskrepanz zwischen bekundeter Erschütterung und „gerade heraus“ eingestandenem Unverständnis stellt wohl die Grundlage für die weitere Entwicklung der Beziehung zwischen den beiden Verlobten dar (s. u.). Die Selbstcharakterisierung Claras in ihrem Brief zeigt m. E., dass die doppelte Charakterisierung durch den Erzähler – „tiefes weiblich zartes Gemüt“ und „gar heller scharf sichtender Verstand“ – gerade nicht auf die von

Jochen Schmidt gesehene Harmonie hinausläuft, sondern auf eine Unverträglichkeit der beiden Seiten. Beachtlich ist immerhin ihr schneller Sinneswandel, wenn sie „schon den andern Tag“ nach der Lektüre des erschütternden Briefs wieder „ganz heitern unbefangenen Sinnes“ sein kann (SM 339). Und auch ihr Briefschluss mit der Aufforderung „Sei heiter – heiter!“ – einem Menschen in Todesangst gegenüber – deutet darauf hin, dass sie doch „nur die bunte Oberfläche der Welt“ sieht „wie das kindische Kind“ – der Erzähler bestätigt später die Berechtigung dieses Vergleichs (SM 345), den sie selbst in ihrem Brief als unangebracht von sich weist (SM 340).

Clara bedient sich in ihrer Argumentation der Theorie des „fixen Wahns“ (oder „fixen Wahnsinns“) von Johann Christian Reil („Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen“, 1803; s. Reil, in Reclams „Sandmann“-Erläuterungen 136 – 138) und berücksichtigt damit den damals neuesten Stand der Wissenschaft. Hoffmann kennt sehr genau das Werk Reils, auf das er sich an mehreren Stellen seines Werks bezieht. Reil geht beim „fixen Wahnsinn“ von einer „partiellen Verkehrtheit des Vorstellungsvermögens“ aus; zur Symptomatik gehören „fixe Ideen und [die] subjektive Überzeugung, dass der Wahn Wahrheit sei“. Wenn die Fähigkeit, rational zu denken und urteilen („Besonnenheit“, Claras „fester [...] Sinn“, SM 340), „durch Schwäche des Verstandes, durch eine hervorstechende Stärke der Fantasie, durch eine geschäftslose Einsamkeit, einseitige Anstrengungen der Seele usw. geschwächt wird“, kann nach der Darstellung Reils „Wahnsinn“ entstehen. Auch der Ich-Erzähler Cyprian in den „Serapionsbrüdern“, der seinen literarischen Freunden ein eigenes Erlebnis erzählt (SB 20 ff.), hat „den Pinel – den Reil – alle mögliche Bücher über den Wahnsinn“ im Kopf, als er den Einsiedler Serapion aufsucht, der im 4. Jahrhundert n. Chr. zu leben glaubt und z. B. die in der Ferne sichtbare deutsche Stadt B. für das antike Alexandrien hält. Allerdings ist Cyprian, wie er selbst erzählt, durch das Scheitern der praktischen Anwendung der Reilschen Theorie auf diesen Einsiedler Serapion eines Besseren belehrt worden: Seine Vorstellung, dessen „fixe Idee an der Wurzel anzugreifen“, hat sich dabei nämlich als „Albernheit“ herausgestellt. Jemanden wie Serapion vom „Wahnsinn“ zu heilen, erweist sich als unmöglich, weil diesem „die Erkenntnis der Duplizität“ fehlt (SB 54), die Erkenntnis nämlich, dass sich menschliches Leben in zwei „Welten“ abspielt, der Außenwelt und der Innenwelt. Der „Wahnsinnige“ „statuiert“ nur die Existenz der Innenwelt seines „Geistes“ (SB 26), nicht einer Außenwelt mit einer eigenständigen, unabhängigen „Hebel“-Wirkung auf den Geist (SB 54; vgl. von Matt 21 – 23). Würde man ihn aus der Einsiedelei herausholen und in die Realität der bürgerlichen Gesellschaft zurückzwingen, würde sich der „milde Wahnsinn“ (von Matt) in „Tobsucht“ verwandeln – bei Serapion ist das früher so geschehen (SB 19 f.), bei Nathanael wird sich später das Gleiche ereignen (s. u.).

Wenn Clara in ihrem Brief ihrem Verlobten unterstellt, „dass [...] alles Entsetzliche und Schreckliche, wovon du sprichst, nur in deinem Innern vorging“ (SM 339), geht sie wie zunächst der Erzähler Cyprian bei dem Einsiedler Serapion von der Existenz eines „fixen Wahns“ in Nathanael aus, allerdings ohne die „Albernheit“ zu reflektieren, die darin liegt, jemandem seinen festen „Glauben“ (SM 341), die Basis seiner Selbst- und Weltwahrnehmung, ausreden zu wollen. Sie gibt sich alle Mühe, jeden „Strahl des Geheimnisvollen“ aus Nathanaels Kindheits-Erzählung mit der entmystifizierenden „Nichts-anderes-als“-Methode zu entfernen. Interessanterweise bleibt es aber nicht bei diesem ersten Gedankengang. Vielmehr trägt sie eine über die Reilsche, letztlich rationalistische Konzeption hinausgehende Theorie von „dunklen Mächten“ oder *einer* „dunklen Macht“ vor, die feindlich auf den Menschen einwirkt, ihn fremdbestimmt und als „Fantom unseres eigenen Ichs“ sogar „feindlich uns in unserm eignen Selbst zu verderben strebt“ (SM 340, 28 ff.) – eine gar nicht rationalistische theoretische Hilfskonstruktion, die die Entstehung „fixer Ideen“ bzw. eines „fixen Wahns“ auf andere Weise als bei Reil, nämlich „mystisch“ erklären soll und genau dem mesmeristischen Grundgedanken einer möglichen psychisch *und* physisch wirkenden

Fremdsteuerung des Denkens, Fühlens und Verhaltens entspricht. Es bleibt in vielen Erzählungen Hoffmanns, die sich mit dieser Thematik beschäftigen, unentschieden, ob es sich bei der „dunklen Macht“ um einen anderen, bekannten oder unbekanntem Menschen handeln soll, der telepathische Fähigkeiten besitzt, oder um „irgend ein [anonymes] böses Prinzip“, was auch immer das sein könnte (FN 474 u.). Clara jedenfalls geht offensichtlich von der abstrakteren Vorstellung eines „Prinzips“ aus, denn sie versucht gerade nachzuweisen, weder Coppelius noch Coppola sei die auf Nathanael einwirkende „dunkle physische Macht“, vielmehr setze sich eine solche an die Stelle seines Ichs und spiegele ihm in perfekter Täuschung durch raffinierte Projektionsmechanismen vor, die höllische Ausgeburt seiner Fantasie, nämlich die fixe Idee eines Augenraub-Sandmanns, sei ein in der Außenwelt existentes Wesen, der reale, eigentlich mehr oder weniger harmlose Advokat Coppelius. Das läuft nun doch wieder auf Reils aufklärerische Konzeption hinaus: Nathanaels Problem sei sein „Glaube“ an die reale Existenz einer Fantasie-Idee.

Zur Einschätzung von Nathanaels Reaktion in seinem zweiten Brief und später erscheint ein Vergleich mit dem Ich-Erzähler und Protagonisten Theodor in der Erzählung „Das öde Haus“ hilfreich (FN 474 f.). Der Ich-Erzähler dort erkennt durch die Lektüre der Schriften Reils, dass er drauf und dran ist, seine normale Realitätswahrnehmung zu verlieren, ja, dass er sich „auf dem Wege zum Tollhause“ befindet. Wenn dagegen Nathanael von „wahnsinniger Verzweiflung“ redet und einen literarischen Vergleich heranzieht, meint *er* etwas anderes, er hat nicht das Bewusstsein einer psychischen Krankheit, sondern das eines allerdings exaltierten Gemütszustandes. Anders als Nathanael wendet sich der Protagonist in „Das öde Haus“ an eine medizinische Autorität, den Arzt „Doktor K.“ („gemeint“ ist wohl J. F. Koreff in Berlin, Hoffmanns Freund), „berühmt durch seine Behandlung und Heilung der Wahnsinnigen, durch sein tieferes Eingehen in das psychische Prinzip“. Dessen Diagnose ist identisch mit der Beurteilung von Nathanaels Zustand durch Clara: „Daß Sie auf unerhörte Weise psychisch angegriffen sind, leidet gar keinen Zweifel“, erläutert der Arzt dem Patienten, wobei er mit der Wendung „psychisch angegriffen“ nicht einen medizinischen Gemeinplatz meint, sondern den mesmeristisch-magnetischen „Angriff irgendeines bösen Prinzips“, vielleicht irgendeiner (noch) unbekanntem Person, die den Angegriffenen telepathisch in ihre Macht bringen will. Während Nathanael eine solche Fantom-Theorie in seinem zweiten Brief ablehnt, kann der Arzt dem Ich-Erzähler Theodor zunächst bescheinigen, bei ihm sei „die völlige klare Erkenntnis dieses Angriffs“ vorhanden, sodass ihm selbst „die Waffen in die Hand [gegeben seien], sich dagegen zu wehren“. Die Therapie des Doktor K. ist dann allerdings im Grunde keine andere als die brav-bürgerliche, die Clara Nathanael anempfiehlt (und deren Diskrepanz zu der als naturwissenschaftlich verstandenen mesmeristischen Theorie der Autor Hoffmann wohl ironisieren möchte): „[...] zwingen Sie sich zu irgendeiner Arbeit [rät Doktor K.], die Ihre Geisteskräfte in Anspruch nimmt, [...] arbeiten Sie von der Frühe an, so lange Sie es nur auszuhalten vermögen, dann aber, nach einem tüchtigen Spaziergange, fort in die Gesellschaft Ihrer Freunde [...]. Essen Sie nahrhafte Speisen, trinken Sie starken kräftigen Wein.“ (Vgl. SM 340) Und so ist es auch nicht zu verwundern, dass diese Therapie letztlich nicht anschlägt: Nur eher zufällig wird der Patient Theodor durch ein desillusionierendes Erlebnis von seinem „Wahn“ geheilt, im Unterschied zum „armen Nathanael“ hat er also Glück (vgl. von Matt, a.a.O.). Im Übrigen ist er ebenfalls im Unterschied zu Nathanael nie durch ein Kindheitstrauma belastet gewesen, sondern nur seiner durchaus modischen Neigung zur „Geisterseherei“ nachgegangen.

Nathanael lehnt in seinem zweiten Brief die an Reil bzw. Koreff angelehnte Analyse und die Therapievorschläge nicht deshalb ab, weil er deren Beschränktheit durchschaut hätte, sondern weil ihm grundsätzlich die Erkenntnis abgeht, dass sein Leiden ein Fall für den Arzt ist, dass er sich therapieren lassen bzw. selbst therapieren müsste. Und das ist insofern konsequent, als er weiß oder zu wissen glaubt, dass er mit seiner Erinnerung an ein traumatisches Kindheitserlebnis und mit der Identität oder Ähnlichkeit zweier Personen auf dem Boden der

Tatsachen steht. Allerdings ist seine im ersten Brief behauptete Bereitschaft zum Kampf und zur „Rache“ auf eben diesem Boden der Tatsachen mittlerweile geschwunden. Wenn der Erzähler mitteilt, dass die konkret erinnerte „Gestalt des hässlichen Coppelius“ in Nathanaels Fantasie „erbleicht“ ist (SM 347), seit er sich in der Obhut seiner Mutter und Claras befindet, soll das wohl heißen, dass seine inneren Bilder soweit verblasst sind, dass sie ihn nicht mehr zur unheilvollen Projektion auf reale Personen reizen. Sowohl rezeptiv als auch produktiv wendet er sich vielmehr einer „mystischen Schwärmerei“ zu (SM 346), deren Theorie sich kaum von Claras mesmeristisch gefärbter Annahme einer hypnotisch-manipulativen Macht unterscheidet. Sie bindet seinen Geist ausschließlich an *innerlich* wahrgenommene Gegenstände und hält ihn von Projektionen fern. Im Zentrum seiner Schwärmerei steht ein allgemeiner fatalistischer, angstbesetzter Schicksalsglaube, wie ihn Zacharias Werner in seinen Dramen vertritt. (Hoffmann ist mit Werner seit seiner Kindheit auf ambivalente Weise befreundet; in den „Serapionsbrüdern“ setzt er sich kritisch mit ihm auseinander.) Der literarische Coppelius, der in Nathanaels Dichtungen auftritt, erscheint vollkommen mystifiziert als „grauser Schicksalspopanz“, als Vertreter einer außernatürlichen metaphysischen Macht, gegenüber deren Wirken Menschen keinen freien Willen haben (SM 346). Hinzu kommt, wie bei Zacharias Werner, eine – im Text nur angedeutete – fromme, an tradierten christlichen bzw. theosophischen Vorstellungen orientierte und gleichzeitig elitäre Einstellung angesichts des „grausamen Spiels“ „dunkler Mächte“. Einerseits heißt es, „demütig müsse man sich dem fügen“ (a.a.O.), wie es „die ganze mystische Lehre von Teufeln und grausen Mächten“ nahe lege, andererseits erschlossen sich deren „tiefe Geheimnisse“ nur einer geistigen Elite, nicht aber „kalten unempfänglichen Gemütern“, die als „untergeordnete Naturen“ abqualifiziert werden. Letztlich bestimmt nicht mehr der Dualismus von Außenwelt und Innenwelt das Welt- und Menschenbild, sondern der von Transzendenz und Immanenz, wobei der Immanenz kein Eigengewicht zukommt. Auch der „Geist“ als höchste Instanz des Menschen mit der Fähigkeit der „Begeisterung“ und inneren Schau fungiert nur als Marionette des jenseitigen, „außer uns selbst liegenden höheren Prinzips“ (a.a.O.). Zwar ist „alles, das ganze Leben [...] Traum und Ahnung geworden“ (a.a.O.), aber eben „nur“ demütige Ahnung oder traumhafte Offenbarung, nicht freie dichterische Schau.

Da stehen sich also zwei unvereinbare Menschenbilder gegenüber, wie es schon die Namen verraten: Claras einerseits sensible, andererseits „heitre“, naiv-optimistische Klarsicht der menschlichen Verhältnisse („Clara“!) und Nathanaels fatalistische Opferhaltung einerseits und „mystische“ Arroganz andererseits – der hebräische Name „Nathanael“ (wie griech. „Theodor“) mit der Bedeutung „Gott hat’s gegeben“ kann sowohl im Sinne von „Du musst das Gegebene hinnehmen“ als auch von „Wunderbares Gottesgeschenk“ verstanden werden. In dieser Situation äußert sich nun zum ersten Mal Nathanaels Befürchtung, „der widerwärtige Dämon [werde] auf entsetzliche Weise ihr Liebesglück stören“ (a.a.O.). Bisher betrafen die Ängste des Studenten sehr allgemein „ein grässliches *mir* drohendes Geschick“, das „wirklich mein Leben so feindlich zerstören“ (SM 331) und sogar darüber hinaus „Jammer – Not – zeitliches, ewiges Verderben“ bringen könne (SM 335). In dem Augenblick, in dem er mit seiner Verlobten in der Familie zusammenlebt, wird diese absolut gesetzte Angst konkreter und stößt an das andere Lebensthema, das Absolutheit beansprucht, an die Liebe zu Clara, die er „mein holdes Engelsbild“ nennt, „so tief mir in Herz und Sinn eingepägt“ (SM 331). Der Konflikt zwischen den beiden das gesamte Denken und Fühlen bestimmenden Absolutsetzungen wird unausweichlich.

Nathanaels Liebe zu Clara ist eine romantische Liebe. Was dem Liebenden in diesem Zusammenhang die Geliebte bedeutet (aus der männlichen Perspektive!), definiert Theodor seinen Serapionsbrüdern gegenüber im Anschluss an die Erzählung „Die Fermate“: „Was ist sie [die Geliebte] denn nun aber anders als das höchste Ideal, das aus dem Innern heraus sich in der äußern fremden Gestalt spiegelte.“ (SB 74) Die Liebe zu einer irdischen – „äußeren“!,

„fremden“! – Repräsentantin dieses „höchsten Ideals“ mag zwar durch die „Hebel“-Wirkung von deren Schönheit und Liebenswürdigkeit entstanden sein, wahrhaftig erlebt wird sie aber in der inneren „Schau“ mit den Augen des Geistes, und zwar im „zauberischen Wahnsinn ewig sehender Liebe“ („Don Juan“, FN 71). Nur als „jene unendliche Sehnsucht [...], die uns mit dem Überirdischen in unmittelbarem Rapport setzt“ (FN 75), kann sie Bestand haben. Ihr Scheitern dann, wenn sie bürgerlich realisiert werden soll, ist von Anfang an vorprogrammiert (vgl. „Die Jesuiterkirche in G.“, FN 432 ff.; s. o.). Auf jemanden wie Nathanael, der dabei ist Dichter zu werden, trifft das gleiche zu wie auf den Komponisten, der sich in eine Sängerin verliebt hat: „Es ist aber das Erbteil von uns Schwachen, daß wir, an der Erdscholle klebend, so gern das Überirdische hinabziehen wollen in die irdische ärmliche Beengtheit. So wird die Sängerin unsere Geliebte – wohl gar unsere Frau! – Der Zauber ist vernichtet, und die innere Melodie, sonst Herrliches verkündend, wird zur Klage über eine zerbrochene Suppenschüssel oder einen Tintenfleck in neuer Wäsche.“ (SB 74) Zwar geht es in der Beziehung zwischen Clara und Nathanael – noch – nicht unmittelbar um Heirat und bürgerliche Ehe, aber der für später zu erwartende Konflikt wird in der häuslichen Szene am Frühstückstisch (SM 346 f.) vorweggenommen, wenn Nathanael das Bedürfnis verspürt, Clara in tiefere „Geheimnisse einzuweihen“, und sie sich bemüht, zum Frühstück einen ordentlichen Kaffee zu kochen. Bei ihm stellt sich „Verdruß“ ein, bei ihr „Unmut“ – „und so entfernten beide im Innern sich immer mehr voneinander, ohne es selbst zu bemerken“ (SM 347).

Hoffmann hat das Dilemma der romantischen Liebe in mehreren Erzählungen thematisiert. Im „Sandmann“ wird der Konflikt, der sich ohnehin aus dem Wesen dieser Liebe mit Notwendigkeit ergibt, dadurch verschärft, dass das Innere des Protagonisten okkupiert ist von seiner „wahnsinnigen“ Angst vor einem irgendwoher drohenden „zeitlichen, ewigen Verderben“, einer Angst, die ihren konkreten Ausdruck findet in schrecklichen inneren Bildern vom Raub und Herausreißen der Augen. Solange Nathanael einerseits sich mit seinen intensiven Angstempfindungen auf *poetische* Weise beschäftigen, zwar „düster, unverständlich, gestaltlos“ Erzähltes, aber doch „Dichtungen“ hervorbringen kann (SM 346), solange er andererseits die beiden Themen, die seine innere Schau vollauf beanspruchen, auseinander zu halten vermag (auf Kosten der Liebe, wie sie ihm von Clara entgegengebracht wird), wird es nicht zu einer Katastrophe kommen. Dann entschließt er sich jedoch, in einer seiner Dichtungen die absolut gesetzten Themen „Vernichtungsangst“ und „Liebe“ miteinander in Verbindung zu bringen. „[...] ruhig und besonnen“, an Einzelheiten feilend, sogar in strengem metrischem Gewand, inszeniert er eine Begegnung zwischen Clara und Coppelius, in deren Mittelpunkt er selber steht. Entscheidend sind Ort und Zeitpunkt dieser Begegnung: „am Traualtar“ (SM 347), das heißt aber: am kritischen Übergangspunkt von der Innenwelt zur Außenwelt, am Ort der Überführung des im utopischen oder dämonischen „Reich“ der Fantasie Geschauten in die harte Realität. Aber noch findet diese Szene nur als literarisches Spiel statt, das sein Autor – der Dichter Nathanael – vielleicht als Möglichkeit versteht, Erkenntnisse über seine Situation und seine realen Entscheidungsmöglichkeiten zu gewinnen oder, wie es Lienhard Wawrzyn sieht, „mit seinen Gefühlen ins Reine zu kommen, Verdrängungen aufzuheben. Soweit der Dichtung das gelingt, wirkt sie therapeutisch [...]“. (Wawrzyn 134).

LEBENDIGE UND TOTE AUGEN – HOFFMANNS POETIK

„Auge“, „Augen“ sowie Coppolas Wort „Oke“ findet sich im „Sandmann“ insgesamt 63-mal, 16-mal ist von „Blicken“ und „Anblick“ die Rede; 45-mal kommen Formen von „sehen“, „schauen“ und „blicken“ vor. Von den Interpreten ist immer wieder die dadurch erreichte

Dichte der motivischen Vernetzung hervorgehoben worden, die in der deutschen Literatur zumindest bis zum 19. Jahrhundert wohl singulär ist (vgl. von Matt, a.a.O.).

Der Ort der Augen ist für E.T.A. Hoffmann die Schwelle zwischen Innen und Außen:

Einmal sind die Augen – zunächst rezeptiv verstanden – das Einfallstor für die Gegenstände der Außenwelt, die das Subjekt über ihre „Hebel“-Wirkung affizieren; sie nehmen diese Gegenstände aber nicht neutral wahr, sondern „genau“, „kritisch, entlarvend, desillusionierend“ (Segebrecht, a.a.O.), unmittelbar verknüpft mit heftigen, durch all das Ungeheuerliche der Realität ausgelösten Emotionen.

Zum anderen blicken sie als „geistige Augen“ (SB 54) aktiv nach innen, besser: sie schauen *im Inneren* die „höchsten Ideen“ in ihrer Erscheinungsform als Fantasie und Traum, und zwar – entsprechend dem in der realen Erfahrung Wahrgenommenen – notwendigerweise verbunden „mit aller Lust, mit allem Entsetzen, mit allem Jubel, mit allen Schauern“ (a.a.O.). Diese innere Schau eröffnet den Zugang zum innersten Kern des Selbst, „unserem ganzen inneren Wesen“. Das „in uns ruhende Geheimnis“, alles das, „was in unserer eigenen Brust ruht“, wird „hell erleuchtet dem Auge des Geistes offenbar“ („Die Automate“, SB 343).

Und schließlich blicken diese Augen des Geistes nach außen, projizieren das innerlich Geschaute auf den Bereich der Realität – allerdings ist nach Hoffmanns Auffassung nur die künstlerische Projektion auf die Welt der Wörter und Sätze, Formen und Farben, Töne und Harmonien in der Lage, dem ursprünglich Geschauten gerecht zu werden, während eine nicht-poetische, Innen und Außen kurzschließende Projektion zum Scheitern verurteilt ist und zu einer Katastrophe führen kann.

Nathanael verfügt bereits als Kind über all diese Fähigkeiten der äußeren Wahrnehmung und inneren Anschauung, durch seine künstlerische und poetische Begabung sogar in besonderem Maße. Der Angriff des „Sandmanns“ Coppelius auf seine Augen ist zugleich ein Angriff auf den Punkt seines eigentlichen Menschseins. Und darum geht es in der Erzählung „Der Sandmann“ insgesamt, um die Bedrohung und mögliche Rettung der „Augen“, das heißt: der zentralen sinnlichen, seelischen und geistigen Fähigkeiten des Menschen in einer Zeit, die nach Hoffmanns Erfahrung geprägt ist von der Überwältigung durch das traumatisierende Ungeheure der Ereignisse (s.o.) und der entsprechenden geistigen und gesellschaftlichen Umwälzungen – zu denken ist in diesem Zusammenhang an die in mehreren Erzählungen Hoffmanns thematisierte Umwertung der traditionellen Moral durch die „Magnetiseur“-Figuren oder an die im „Sandmann“ dargestellte Krise der bürgerlichen Kleinfamilie und der Liebe zwischen zwei jungen Menschen: „[...] die große, verhängnisvolle Zeit, die mit furchtbaren, zerschmetternden Donnerschlägen vorüberging, [...] hegt nicht allein den uns angeboren Sinn fürs Wunderbare, unsere Gier nach unerwarteten Ereignissen – nein – sie tat mehr; sie überflügelte mit dem Ungeheuren, was sie geschehen ließ, unsre kühnste Einbildungskraft“ („Der Dey von Elba in Paris“/Dey 478; s. Safranski 292). Rettung der Einbildungskraft vor den Kräften, die in der Rolle des „Sandmanns“ wüten, Rettung der „Augen des Geistes“, ihrer Autonomie, ihrer schöpferischen Fähigkeiten – das ist in dieser Zeit die Losung für den Autor E.T.A. Hoffmann.

Wenn Nathanael also in seinem „Gedicht“ eine Begegnung oder Konfrontation zwischen Clara, Coppelius und sich selbst inszeniert (SM 347 f.), um auf diesem Wege Erkenntnisse über sich und seinen weiteren Weg zu gewinnen, sind drei Absolutheit beanspruchende, weltbewegende Größen im Spiel: die auf den ‚Traualtar‘ zulaufende und als bürgerliche Ehe weitergeführte Liebe, eine menschenverachtende und -vernichtende Machtergreifung und das Reich der Fantasie und des Traumes, Schau der „höchsten Ideen“. Zwar wird das „Gedicht“ Nathanaels (a.a.O.) in knapper Zusammenfassung durch den *Erzähler* wiedergegeben, aber sie wird aus der Perspektive des *Studenten* erzählt, sie referiert *seine* Vorstellungen. Für das Szenarium übernimmt der Erzähler Nathanael modifiziert das Modell der Augenraub-Urszene, wie er sie in seinem ersten Brief dargestellt hat: An die Stelle des alchimistischen Herds dort tritt hier der Traualtar, den Flammen auf dem Herd entspricht der „flammende

Feuerkreis“ (in den sich der Traualtar verwandelt?), in beiden Fällen „ergreift“ oder „fasst“ Coppelius den Nathanael und „wirft“ ihn in die Flammen. Auch das Personal besteht hier wie dort aus einer Dreiergruppe, die Position des Vaters nimmt nun Clara ein als diejenige Person, die Nathanael schließlich aus der bedrohlichen Situation erlöst. Während Clara in ihrem Brief in der entmystifizierenden Stellungnahme zu seinem traumatischen Kindheitserlebnis „alles Entsetzliche und Schreckliche“ auf ein selbsterzeugtes Trugbild zurückgeführt hat, erfährt er in dem „Gedicht“ von ihr, das Augenraub- und Feuerkreis-Erlebnis sei eine von *Coppelius* veranstaltete Täuschung gewesen (a.a.O.) – der Form nach eine mystifizierende Aussage („Coppelius hat dich getäuscht“), dem Inhalt nach nichts anderes als das, was sie ihm in ihrem Brief geschrieben hat: Du täuschst dich, wenn du meinst, an deinen starken Emotionen und Schreckensfantasien habe „die wahre wirkliche Außenwelt“ irgendeinen nennenswerten Anteil (SM 339). Für Nathanael eine enttäuschende Einsicht, dass seine Verlobte auch dann nüchtern bleibt, wenn sie unmittelbar mit Coppelius konfrontiert wird? Während er auf Claras Brief ablehnend reagiert hat, bringt ihn ihre Äußerung in seinem „Gedicht“ – zunächst! – auf den „Gedanken“, den er dem „ewigen Verderben“ entgegensetzt: „ich bin ihr Eigen ewiglich“. Auf ein solches Bekenntnis läuft üblicherweise das Eheversprechen bei einer Trauzeremonie hinaus.

Was in dem „Gedicht“ gemäß Claras Erkenntnis nur vorgetäuscht ist, wird von Nathanael als heftiger wahnsinnsartiger Ausbruch oder Anfall erlebt – die Parallele zum späteren „Wahnsinn mit glühenden Krallen“ ist deutlich (SM 359). Wodurch wird der Anfall ausgelöst? Coppelius tritt – wirklich oder Wirkliches vorspiegelnd – in der Rolle des „Sandmanns“ auf und agiert nach dem Muster des Ammenmärchens und der Urszene: magisch berührt er die Augen in ihren Höhlen und sie springen dann von selbst heraus. Doch es sind nicht Nathanaels, sondern Claras Augen – entsprechend Claras eigener Idee in ihrem Brief, Coppelius solle ihr „weder als Advokat eine Näscheri, noch als Sandmann die Augen verderben“ (SM 341); der dichtende Nathanael lässt ihn das nun doch tun. Welche Augen Claras sind gemeint: *die* Augen, deren „heller Blick“ mit „jenem feinen ironischen Lächeln“ verbunden ist, sodass sie deshalb „von vielen kalt, gefühllos, prosaisch gescholten“ wird (SM 345), oder ihre „holden Augen“, die im Erzähler-Exkurs so beschrieben werden, dass „aus ihrem Blick wunderbare himmlische Gesänge und Klänge entgegenstrahlen, die in unser Innerstes dringen, dass da alles wach und rege wird“ (a.a.O.)? In der Geschichte von Nathanaels Dichtung dringen die Augen in sein Innerstes „wie blutige Funken sengend und brennend“ – wird so eine heiße, brennende, „himmlische“ Liebe beschrieben, die „alles wach und rege“ macht (SM 345)?

Worin also liegt der Grund für seinen „wahnsinnigen“ Ausbruch bzw. dafür, dass er – der Autor des „Gedichts“ – sich selbst als handelnde Person fiktiv einem solchen Ausbruch aussetzt? „Claras Stimme“ versucht den „Sturm“ seiner Gefühle zu beruhigen (SM 347 f.): „das waren ja nicht meine Augen, die so in deiner Brust brannten, das waren ja...“ – der Leser erwartet als Fortsetzung: das waren ja deine (Nathanaels) Augen, die dir, nicht mir (Clara) vom Sandmann soeben geraubt worden sind. Schließlich ist es ja Nathanaels Urangst, vom Sandmann seiner Augen beraubt zu werden, und in der Streitszene mit der toten Holzpuppe Olimpia (SM 358 f.), die mit der Urszene und der „Dichtungs“-Szene korrespondiert, sind die blutigen Augen, die ihm Spalanzani an die Brust wirft, in den Worten des Professors *seine (Nathanaels) eigenen*, ihm auf dem Umweg über Olimpia „gestohlenen“ Augen und das ist es, was ihn dann in den „Wahnsinn“ treibt (a.a.O.). Aber können die „glühenden Tropfen deines eignen Herzbluts“, von denen Clara in dem „Gedicht“ spricht, bereits an dieser früheren Stelle des Textes mit Nathanaels ihm gestohlenen und wieder auf ihn zurückgeworfenen Augen gleichgesetzt werden? Nicht erst Olimpias, sondern bereits auch Claras Augen wären dann als Brennspiegel aufzufassen, der die Strahlen von Nathanaels idealischer Liebe und „geistigen Schaukraft“ zugleich aufnimmt und reflektierend zurückwirft, und dieser Spiegel wäre dann ein Instrument des Coppelius auf dem Weg zu seinem Ziel, der Erschaffung eines künstlichen

Menschen, sodass ihm auf diese Weise gelingen könnte, was er am alchemistischen Herd im Haus des Vaters nicht zu Ende führen konnte. Würde darin das eigentliche Täuschungsmotiv des Coppélius bestehen, von dem Clara redet? Nathanael scheint in seiner Fantasie nahe an einen solchen Gedanken herangerückt zu sein, aber noch bleibt der Gedanke unbewusst und ungesagt. Der Autor hat ihn auf raffinierte Weise an der Leerstelle zwischen den beiden Sätzen („das waren ja nicht...“ und „das waren ja...“), versteckt’.

Nathanael macht seine „düstre Ahnung, dass Coppélius sein Liebesglück stören werde“ (SM 347), zum Gegenstand seines „Gedichts“. Was erfährt er durch das Spiel der drei Figuren Sandmann, Clara und Nathanael? Nicht unbedingt Neues, sofern der Sandmann tut, was er als solcher tun muss, und weiterhin gefährlich bleibt und sofern Nathanael selbst ohnehin zu „Wahnsinns“-Zuständen neigt, während Clara ihn gern durch Entmystifizieren beruhigen möchte. Das „Gedicht“ bietet zunächst ein Schein-Happyend, an dem es so aussieht, als ob eine „ewige“ Verbindung, eine Heirat ins Auge gefasst werden könnte. Doch dann kommt mit dem letzten Satz des „Gedichts“ die unerwartete Wendung: „Nathanael blickt in Claras Augen; aber es ist der Tod, der mit Claras Augen ihn freundlich anschaut.“ (SM 348) Als Schlussfolgerung aus dem „Gedicht“ ergibt sich für Nathanael also: Darin besteht die eigentliche Täuschung, dass *die* Clara, die ihn immer mit freundlichen Augen angeschaut hat, aus seiner Sicht in Wirklichkeit innerlich tot und – für poetische Geister jedenfalls – tödlich ist. Mit ihrer „verständigen“, „klaren“ Art, auch die ungeheuerlichsten Ereignisse „heiter“ zu betrachten, und ihren „magistermäßigen“ Versuchen, ihn rational zu bevormunden, kann er nicht leben. Falls es Coppélius gewesen ist, der seine Hände mit im Spiel gehabt hat, dann hat er an Nathanaels Beziehung zu Clara nur etwas sichtbar gemacht, was zuvor latent bereits vorhanden war und sich nur noch nicht deutlich genug gezeigt hatte.

Nathanaels „Gedicht“ bleibt zunächst Dichtung, „Clara“ und „Nathanael“ sind darin literarische Figuren, die nicht auf reale Personen gleichen Namens projiziert werden sollten. Mit der *Lesung* seiner Dichtung überschreitet der Autor Nathanael jedoch die Schwelle zur alltäglichen Wirklichkeit: Claras verständliche – oder unsensible? – Reaktion („wirf das tolle – unsinnige – wahnsinnige Märchen ins Feuer“, a.a.O.) führt zum Eklat. Wenn er sie daraufhin als „lebloses, verdammtes Automat“ bezeichnet, handelt es sich um das gleiche Urteil, mit dem er sein „Gedicht“ beendet hat, nun allerdings ist es ein Urteil über einen wirklichen und wahren Menschen: Clara ist für ihn ein Nichts, ein geistloser Maschinenmensch, der nur funktioniert, ohne inneres Geheimnis, ohne göttlichen Funken. Und das ist an ihren Augen ablesbar.

Eine reale Koexistenz eines „Lebens in der Poesie“, im Reich der Fantasie und des Traumes, und der ‚als bürgerliche Ehe geführten Liebe‘ (s. o.) scheint nicht möglich. Ebenso wenig kann ein Miteinander der beiden absolut gesetzten Größen „Liebe“ und „Macht“ gelingen, auch nicht die gleichzeitige Bemühung sowohl um Liebe als auch um den *Kampf gegen* die Macht-Tyrannen und -Dämonen – die beiden Bemühungen stören sich gegenseitig und überfordern die Kräfte. Andererseits schließt Nathanaels poetische Weltsicht solche dämonischen Wesen wie Coppélius, die für ihre Machtziele über Leichen gehen, mit ein, während Menschen wie Clara und Lothar meinen, wenn man nicht an diese Dämonen glaube, seien sie nicht existent, jedenfalls wirkungslos – eine biedermeierliche Einstellung zur Welt.

Darum geht es dem Autor E.T.A. Hoffmann in einer Erzählung wie dem „Sandmann“ mit dem zentralen Thema der „Augen“, dass nämlich seine Leser „glauben, dass nichts wunderlicher und toller sei, als das wirkliche Leben“ (SM 344). Dass das wirkliche Leben so *ist*, wunderlich und toll, hat der Autor erlebt, vor allem hat er es auch *gesehen*. Wulf Segebrecht betont diese der Realität zugewandte Grundeinstellung Hoffmanns (a.a.O.), die ihn dazu befähigt, das wahrzunehmen, was „man bis dahin überhaupt noch gar nicht wahrgenommen hatte“: „das bis dahin üblicherweise Verschwiegene, [...] die ‚Nachtseiten‘ der menschlichen Existenz, die sorgsam gehüteten Abgründe der Seele, die verborgenen Hintergründe hinter den Fassaden des bürgerlichen Lebens“. Aber Hoffmann ist kein dem

Realismus zuzurechnender Dichter, seine Sorge gilt dem Schicksal der menschlichen Einbildungskraft und Kreativität, nachdem „die große verhängnisvolle Zeit“ der napoleonischen Ära mit ihren „furchtbaren, zerschmetternden Donnerschlägen [...] uns so robust gemacht [hat], dass wir den Kristall des milden Morgentaus nicht mehr achten, weil er nur funkelt und nicht brennt, nicht tötet wie der herabfahrende Blitz“ (Dey 478). Das sind die verheerenden „Sandmann“-Wirkungen des Zeitgeschehens, die Störung oder gar Zerstörung einer ungetrübten Wahrnehmungsfähigkeit und einer intakten Einbildungskraft (vgl. SM 332 f.). Die Einbildungskraft ist „robust“ geworden, reagiert nur noch auf die starke Hebelwirkung des Sensationellen, ist nicht mehr in der Lage, feinere Differenzierungen wahrzunehmen. Sie hat sich an eine „schwindelnde Höhe“ gewöhnt, in der es gilt, „immer und immer auf[z]usteigen“, um nur ja nicht zu sinken (Dey, a.a.O.). Das Publikum ist machtverwöhnt und erwartet als seine tägliche seelische Nahrung Brennendes und Tötendes, Dämonisches jeglicher Art – wie der junge Nathanael will es den „Sandmann“, das Fabelhaft-Entsetzliche „sehen“, mit allen fatalen Konsequenzen. Das heißt aber, dass es gar nicht mehr für den romantischen „Weg nach innen“ offen ist, für die Schau der Bilder, die dem Reich der Fantasie und des Traumes entspringen. Da sieht dann der romantische Autor Hoffmann seine Aufgabe, durch sein Erzählen die Menschen wieder zu sensibilisieren. Dabei darf das Publikum nicht idealisch gelangweilt werden, vielmehr müssen *starke* Wirkungen hervorgebracht werden, denn das charakterisiert gerade das Reich der Ideen, der Fantasie und des Traums, dass es gewaltige, aber eben nicht „tötende“ Bilder und Emotionen heraufbeschwört. Auf alle Künste, also auch die Poesie, trifft zu, was Hoffmann beim Anhören von Beethovens sinfonischer Musik empfindet: sie „bewegt die Hebel der Furcht, des Schauers, des Entsetzens, des Schmerzes und erweckt eben jene unendliche Sehnsucht, welche das Wesen der Romantik ist“ (FN 43). „Der Sandmann“ als Lektüre therapiert die verhängnisvollen Wirkungen der realen Sandmann-Ungeheuer.

In seinem Erzähler-Exkurs (SM 343 f.) stellt der Erzähler als Sprachrohr des Dichters genaue Überlegungen an, wie es gelingen kann, das, was zunächst „deine Brust, Sinn und Gedanken ganz und gar erfüllte“, zu einzelnen Gestalten zu formen und diese dann „mit glühenden Farben und Schatten und Lichtern“ auszustatten und schließlich das innerlich Geschaute in einen konkreten Text umzusetzen – „welches nichts Geringes ist“, da es ja darum geht, „dich, o mein Leser! gleich geneigt [zu] machen [...], Wunderliches zu ertragen“. Dann mag es dem Leser möglich sein, die dargestellten Gestalten bei der Lektüre „ähnlich“ zu finden, „ohne das Original zu kennen“, also in ihnen Personen der Welt seiner Gegenwart zu sehen. Damit will der Autor eben kein detailliertes getreues Abbild der Realität bieten, sondern einen erträglichen Umgang mit dem „Wunderlichen“ des Weltgeschehens einüben. Es gehört mit zum fantastischen Charakter solcher Darstellung und Rezeption des Dargestellten, dass sie alles „doch nur, wie in eines matt geschliffnen Spiegels dunklem Widerschein, auffassen könne“. Daher die multiple Perspektivik des Erzählers, daher die Unsicherheit, ob ein Geschehen dem Leser als real oder als fantastisch-irreal erscheinen soll. „Wunderlich“ ist es allemal.

PERSPEKTIV UND AUTOMAT – DIE KATASTROPHE

E.T.A. Hoffmann war offensichtlich fasziniert von den Automaten (im damaligen Sprachgebrauch: Nominativ „das Automat/die Automate“), diesen technischen Wunderwerken des 18. Jahrhunderts, und hat sich intensiv für die „Menschmaschinen“ der genialen deutschen und französischen Konstrukteure interessiert (vgl. Hilscher 20f.). Die 1814 entstandene Erzählung des Autors „Die Automate“ zeigt allerdings eine ambivalente Einstellung gegenüber den Androiden – zwei einander entgegengesetzte Standpunkte, die in der Erzählung interessanterweise die gleiche Person, allerdings zu zwei unterschiedlichen

Zeiten, formuliert. Einerseits stehen wohl für Hoffmann solche Konstrukte wie der redende oder Schach spielende Türke von Kempelens, der Flötenspieler Vaucansons oder der Trompeter Kaufmanns in der jahrhundertealten Tradition der Utopie vom „künstlichen Menschen“, geschaffen durch den prometheisch verstandenen Künstler. Die Androiden können dann als Kunstwerke gelten, ähnlich der zum Leben erweckten Statue Pygmalions in Ovids „Metamorphosen“. Im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts wird ein solches positives Verständnis erleichtert durch das Weltbild der romantischen Naturwissenschaft und der mesmeristischen Medizin: die „Automate“ sind in diesem Zusammenhang grenzüberschreitende Wesen zwischen der materiellen, mechanisch funktionierenden physischen und der immateriellen geistig-psychischen Welt. Hoffmann kann sich offensichtlich so etwas wie einen „geistigen Rapport“ solcher Automate mit *den* Menschen vorstellen, die sich mit ihrem Interesse und ihren Fragen deren „psychischem Einfluss“ aussetzen (ETAH, Automate, a.a.O.); diese Auffassung lässt der Autor jedenfalls den Musiker Ludwig seinem Dichter-Freund Ferdinand gegenüber vortragen. Ein derartiges Verständnis ist als kritische Reaktion auf das mechanistische Menschenbild des französischen Philosophen La Mettrie und der von seinem Denken bestimmten Variante der Aufklärungsphilosophie zu deuten, die den Menschen auf „maschinenmäßiges“ Funktionieren reduziert, sich in dieser Annahme gerade von den Konstruktionen z. B. Vaucansons bestätigt sieht und es sogar für möglich hält, dass auf *rein mechanischem* Wege ein nicht nur gehender, sondern auch sprechender Android gebaut werden könnte. (Allerdings gilt auch in diesem Zusammenhang Hoffmanns starker Vorbehalt gegenüber dem mesmeristischen Erklärungsmodell; das zeigt der Handlungsverlauf der Erzählung „Die Automate“.)

Die weder durch eine mechanistische noch mystische Theorie überhöhte Einstellung gegenüber den im 18. Jahrhundert in Mode gekommenen Automaten äußert der Musiker Ludwig im Gespräch mit seinem Freund Ferdinand eher spontan: er sieht die „durch die Mechanik nachgeahmten menschlichen Bewegungen toter Figuren“ und die „stieren, toten, gläsernen Blicke“ aus „Augen ohne Sehkraft“ als „Standbilder eines lebendigen Todes“, die ein „unheimliches grauenhaftes Gefühl“ hervorrufen (a.a.O.). Den Gipfel des „inneren Grauens“ stellt das dar, was von Hoffmann im „Sandmann“ dann wirklich in Szene gesetzt wird, der Tanz eines „lebendigen Tänzers“ mit „einer toten hölzernen Tänzerin“ - in „Die Automate“ erregt allein der Gedanke an die Möglichkeit einer solchen Szene Entsetzen. Alte Totentanz-Vorstellungen sind hier wohl mit ebenso alten wie auch modernen Horror-Fantasien gepaart, die wiederum geknüpft sind an die furchteinflößende Vorstellung, die Geschöpfe menschlicher Hybris könnten am Ende ihre Schöpfer vernichten.

Ein dritter Aspekt des Automaten-Motivs kommt hinzu, Hoffmanns sozialkritischer Blick auf die gesellschaftliche Wirklichkeit seiner Zeit. Was der Erzähler im Anschluss an die Olimpia-Episode ironisch als „abscheuliches Misstrauen [hochzuverehrender Herren] gegen menschliche Figuren“ bezeichnet, diese seien nämlich nicht eben lebendige Menschen, sondern tote „Holzpuppen“, entspricht der Erfahrung des Autors im Umgang mit seinen Mitmenschen, mit ihrem „äußeren matten, toten Leben“, wenn ihre „höchsten Bemühungen im Leben sich endlich dahin konzentrieren, besser zu essen und zu trinken und keine Schulden zu haben“ oder wenn sie ihre „ekle leere Aufgedunsenheit“ zur Schau stellen (Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, FN 98, 103). Schon der junge Jurist Hoffmann hat in Warschau wichtige Personen der Stadt in seinen Karikaturen als marionettenhafte Figuren gezeichnet. Insgesamt offenbart der kritische Blick: Die bürgerliche Gesellschaft wird entscheidend von banalen, maschinenmäßig funktionierenden Menschen geprägt. Was der „träumerische“, mit „poetischem Gemüt“ begabte Nathanael zu Recht oder zu Unrecht seiner Verlobten vorhält – „du lebloses, verdammtes Automat!“ –, trifft als Urteil über die Gesellschaft im Allgemeinen jedenfalls zu. Die Realität scheint La Mettries Menschenbild zu bestätigen – umso mehr aber muss der Dichter, überhaupt der Künstler, seine Aufgabe darin sehen, in die toten, leeren Seelen den Feuerfunken des Geistes zu werfen,

um dort Fantasie und Enthusiasmus zu entzünden, eigentliches Leben zu wecken und so das mechanistische Welt- und Menschenbild zu falsifizieren. Die frühromantische Programmatik einer Romantisierung der Welt gilt auch noch für Hoffmann (vgl. Novalis, II 545). Zunächst ist es ja der Autor Hoffmann, der das technische Konstrukt Olimpia – mit dem Novalis'schen Begriff (a.a.O.) ein „niedres Selbst“ – mit Hilfe seiner Figur „Professor Spalanzani“ entwirft und ihm spätestens durch seinen Protagonisten, den dichtenden Studenten „Nathanael“, zumindest scheinbar ein „besseres Selbst“, vorübergehend so etwas wie Seele, verleiht und es damit romantisiert.

Olimpia scheint im „Sandmann“ ähnlich zu funktionieren wie der redende Türke in „Die Automate“, als „antwortendes Wesen“, das „durch uns unbekannte Mittel“ in der Lage ist, „sich mit uns in einen solchen geistigen Rapport zu setzen, dass es unsere Gemütsstimmung, ja unser ganzes inneres Wesen in sich auffasst und so [...] die Andeutungen alles dessen, was in unserer eigenen Brust ruht, hervorruft“. Das heißt zum einen: Das Automat besitzt ein nicht nur rezeptives Aufnahmevermögen, es zieht vielmehr aktiv die Seelenregungen seines Gegenübers zu und in sich hinüber. Zum anderen ist es fähig, die in verworrenem Zustand ausgesandten Gefühle zu bündeln, sie in einen „reinen Akkord“ zu verwandeln, sie dem Gegenüber zurückzuspiegeln und ihm dadurch überhaupt verstehbar zu machen – dementsprechend kann Nathanael zu Olimpia sagen: „von dir allein werd ich ganz verstanden.“ (SM 357). Das bedeutet zum dritten: „so sind wir aber es selbst, die wir uns die Antworten erteilen“, es handelt sich also nicht um Fremdsteuerung von außen, auch wenn es den Anschein hat (ETAH, Automate, a.a.O.). Entscheidend ist nun aber – zum vierten –, dass eben doch ein „fremdes geistiges Prinzip“ (a.a.O. 343) im Spiel ist, hinter allem eine „psychische Macht“ (a.a.O.) steht, deren „Mittel“ und wohl erst recht Absichten dem Betroffenen unbekannt sind. Was gilt nun: Selbst- oder Fremdbestimmung, oder beides, also Synergie?

Bei näherem Hinsehen sind die Unterschiede zwischen den beiden Automaten in den beiden Hoffmann'schen Erzählungen doch beträchtlich: Zwar hat die Antwort, die der Dichter Ferdinand von dem redenden Türken in „Die Automate“ erhält, etwas mit seiner früheren Liebesbeziehung zu einer Frau zu tun, aber das Automat *ist* nicht diese Frau, sondern nur Medium. Das Automat Olimpia dagegen stellt sich – in der Tradition der vom Künstler Pygmalion geliebten Statue – als „verführerisch“ schöne junge Frau dar (SM 352) – ohne den seelenlosen Blick könnte sie auch anderen „für schön gelten“ (SM 356). Und Nathanaels Liebe zu ihr macht die Projektions- und Spiegelungsvorgänge wesentlich komplexer und komplizierter als Ferdinands Beziehung zu dem medialen Automaten. Vor allem aber sind es im „Sandmann“ – jedenfalls für den Leser – nicht „unbekannte Mittel“, mit denen das „fremde geistige Prinzip“, die von außen einwirkende „psychische Macht“, ihren Einfluss ausübt. Vielmehr erweckt der Erzähler beim Leser den Eindruck, ein ganz bestimmtes, konkretes Ding, ein „Perspektiv“, diene als Mittel der Einflussnahme und hinter diesem Ding stehe ein deutlich erkennbarer Mensch, der angebliche oder wirkliche Wetterglashändler Coppola aus dem Piemont. Und dieser Unterschied ist entscheidend:

Nach seiner mystisch-fatalistischen Phase hat Nathanael vorübergehend zur Ruhe gefunden. Er hat selbst Claras Theorie der fixen Ideen übernommen und wendet sie beim zweiten Coppola-Besuch brav auf seine Ängste an: Zunächst erzeugen zwar die von dem Händler auf dem Tisch ausgebreiteten Brillen mit ihrem Flimmern und Funkeln in ihm wieder das Fantasma der traumatischen Urszene, das Bild der blutrot aus ihren Höhlen springenden Augen (SM 351), aber „an Clara denkend sah er wohl ein, dass der entsetzliche Spuk nur aus seinem Innern hervorgegangen“ (a.a.O.). Tragische Ironie: diesmal verhält er sich Coppola gegenüber vernünftig und kauft ein Perspektiv, „um alles wieder gutzumachen“, und schafft mit dieser Absicht die Voraussetzungen gerade für die Katastrophe. Ausgerechnet das Beiseiteschieben des geisterseherischen Misstrauens und die Übernahme der rationalistischen Position seiner Verlobten, die er zuletzt wegen dieser ihrer Position ein „lebloses Automat“

genannt hat, führen Nathanael in ein Liebes- und Abhängigkeitsverhältnis zu einem wirklichen Automaten und zu den diese Menschmaschine steuernden Personen, letztlich in Wahnsinn und Tod.

Hoffmann verknüpft im „Sandmann“ zwei unterschiedliche Motivkomplexe, in deren Zentrum ‚Geräte‘ stehen, deren Entwicklung oder Fortentwicklung zu den wesentlichen technischen Leistungen der Neuzeit gehört, die der Autor aber von Anfang an romantisiert. Sein Automat ist über die technischen Funktionen hinaus – die ersatzweise Verrichtung bestimmter eigentlich menschlicher Tätigkeiten (Schreiten, Klavierspiel, Singen, Tanzen, z. T. Sprechen) – verwandelt und verzaubert: der weibliche Android erweckt bei der „halben Universität“ (SM 353) und in besonderem Maße bei *einem* der Studenten für eine Zeitlang den mehr oder weniger stark ausgeprägten Eindruck, er/sie sei ein kompletter Mensch. Dieser eine Student hat einen besonderen Zugang zu dem Automaten, weil er über die Möglichkeit verfügt, sich des „Taschenperspektivs“ zu bedienen, das seinerseits verzaubert ist – es produziert andere als die technisch eigentlich vorgesehenen Wahrnehmungseffekte. Die Produzenten des Automaten, der Physikprofessor Spalanzani und der Mechaniker Coppola (vielleicht alias Coppelius, der Alchimist), sind auch die Produzenten des Perspektivs, das sie für den letzten, entscheidenden, mechanisch nicht zu bewerkstellenden Produktionsvorgang brauchen: für die Animation der unbelebten Materie, die Belebung des toten Automaten, die Evolutionssprünge zu Leben und Psyche, zu Bewusstsein und Geist. Das Spezial-Perspektiv ist dazu in der Lage – darin besteht die Fiktion des Erzählers –, weil es die erste, normale Funktion der Augen, die Wahrnehmung der Realität, die Aufnahme ihrer „Hebel“-Wirkung (s. o.), außer Kraft setzt und dadurch die Leistung der Augen in *der* Weise spezialisiert, dass sie nur noch das mit den „Augen des Geistes“ innerlich Geschaute wahrnehmen, aber nicht als innere, sondern als äußere, reale Vorgänge. Diese Reduktion der visuellen und dann der gesamten Wahrnehmung auf einen Projektionsvorgang macht den Studenten zu diesem Zeitpunkt seiner Entwicklung nun doch zu einer Parallelfigur des Einsiedlers Serapion, der in seinem milden Wahnsinn „keine Außenwelt statuiert“ (von Matt, a.a.O.). Nathanael lebt vom ersten Gebrauch des Perspektivs an „in einer ganz andern Welt“ (SM 355).

Der *Erzähler* macht dies deutlich, indem er sich vom Realitätsgehalt der Erlebnisse Nathanaels distanziert. Er beginnt damit genau an dem mit einem „doch“ markierten Punkt, an dem davon erzählt wird, wie Nathanael „immer schärfer und schärfer durch das Glas hinschaute“ (SM 352). Ausgerechnet durch diese Schärfe des Blicks, „durch die [...] technischen Medien der Scharfsichtigkeit“, wird Nathanaels „Augensinn [...] einem grässlichen Prozess der Verformung und der Blendung unterworfen“ (G. Neumann 214 f.). Zwar versetzt der Erzähler sich einerseits mitfühlend in die *Perspektive* seines Protagonisten, schaut also ebenfalls durch dessen Taschenperspektiv und kann dadurch dessen Realitätssicht wiedergeben. Andererseits aber unterstreicht er auf der Ebene der *Sprache* den fantastischen Charakter des Erzählten, das geschieht durch den häufig wiederholten Gebrauch von Als-ob-Formeln wie „schien ihm“, „war es, als“, „es schien, als wenn“, „wie festgezaubert“ und dadurch, dass er die gesamte Ballszene und die folgenden Begegnungen zwischen Nathanael und Olimpia ironisch überspitzend als Grotteske darstellt (mit dem sprachlichen Höhepunkt der Ironie SM 357).

Die innere Welt Nathanaels besteht jetzt aus nichts anderem als Olimpia. Bereits seine Liebe zu Clara ist eine romantische gewesen (s. o.), für die Liebe zu Olimpia gilt das erst recht, *sie* ist für ihn das schon immer ersehnte „höchste Ideal, das aus dem Innern heraus sich in der äußern fremden Gestalt spiegelt“ (SB 74 o.). Entsprechend fantastisch klingen die Beschreibungen und Bezeichnungen der Geliebten: „himmlisch schön“, „du mein herrlicher hoher Liebesstern“, „du Strahl aus dem verheißenen Jenseits der Liebe“ usw. Das abstrakte, auf ein imaginäres Gegenüber gerichtete innere Liebesempfinden und Begehren wird auf eine äußere reale, zum Menschen ausgestaffte und von einem Uhrwerk angetriebene „Holzpuppe“ projiziert, auf ein menschliches Nichts, eine leere Spiegelfläche. Wechselseitige Liebe würde

bedeuten, dass das eigenständige Liebesempfinden und Begehren eines anderen Menschen zurückgegeben würde. In Wirklichkeit geschieht nichts anderes als die bloße Rück-Spiegelung des eigenen Empfindens; es ist seine Illusion, ein Spiegeleffekt, wenn Nathanael gewahr wird, „wie sie voll Sehnsucht nach ihm herübersah, wie jeder [von ihr gesungene] Ton erst deutlich aufging in dem Liebesblick, der zündend sein Inneres durchdrang“ (SM 353 f.). Das mag man dann eine narzisstische Liebe nennen, vor allem weil dazu auch das Gefühl der eigenen Grandiosität gehört, wenn Nathanael in Olimpia sein „*ganzes Sein*“ gespiegelt, ja, für immer „*verklärt*“ sieht (SM 355).

Immerhin scheint der von den Produzenten des Automaten und des Perspektivs intendierte Animationsvorgang weitgehend zu gelingen. Die eigentlich „seltsam starr und tot“ wirkenden Augen werden durch Nathanaels Perspektiv-Blick zum Leben „entzündet“ (SM 352). Das ist der entscheidende Schritt, dem der nächste folgen kann, die Belebung der „eiskalten“, einen „grausigen Todesfrost“ hervorrufenden Hand Olimpias und damit die Erweckung ihrer „Pulse“ und „des Lebensbluts Ströme“ (SM 354). Schließlich gelingt durch Nathanaels Kuss die Erwärmung der ebenfalls „eiskalten“, „inneres Grausen“ erzeugenden Lippen (SM 355). Und vielleicht könnte dieser „in einer ganz andern Welt“ spielende Belebungsprozess weitergehen, zu weiteren Erfolgen für Olimpia führen, wenn – wie bei Serapion – niemand diesen milden Wahnsinn des Protagonisten stören würde. Wahrscheinlich würde Nathanael dann auch nicht merken, dass der Blick durch das Projektions-Perspektiv ihm seine eigenen Augen geraubt hat, die kritische Sicht der Realität und die innere Schau mit den Augen eines autonomen Geistes, dass also genau das eingetreten ist, wovor er eine tödliche Angst gehabt hat. Hoffmanns andere Erzählung „Der goldne Topf“ endet mit der „hohen Seligkeit des Studenten“, der dort Anselmus heißt und der in inniger Verbundenheit mit seiner Geliebten Serpentina – wie Olimpia ein fantastisches, künstliches Wesen – „nach dem geheimnisvollen wunderbaren Reiche gezogen“ ist, „das er für die Heimat erkannte, nach der sich seine von seltsamen Ahnungen erfüllte Brust schon so lange gesehnt“ hat (FN 250). Der „Goldne Topf“ als „Märchen aus der neuen Zeit“ darf so utopisch enden, die Erzählung „Der Sandmann“ dagegen weicht nicht in ein mythisches Jenseits aus. In grotesker Verblendung unternimmt Nathanael selbst den verhängnisvollen Schritt heraus aus der „anderen“, fantastischen Welt in die der bürgerlichen Gesellschaft: gegen die Einwände und den Widerstand der „kalten prosaischen Menschen“ (SM 356) strebt er eine „Verbindung mit Olimpia“ an (SM 358), eine bürgerliche Ehe mit einer Maschine, die er für einen Menschen hält. Indem ihm die Formel des bürgerlichen Eheversprechens – „dass sie sein Eigen immerdar sein wolle“ (a.a.O.) – in den Sinn kommt, steht er mit Olimpia an der gleichen Stelle wie zuvor in seinem „Gedicht“ mit Clara; dort führte die Situation „am Traualtar“ zu einem Wahnsinnsanfall. Offensichtlich hat jedoch die in dem „Gedicht“ spielerisch durchlebte Situation nicht zu einer Erkenntnis geführt, die ihn davor bewahren würde, die Situation in der Realität zu wiederholen.

Durch ihren Streit um die Puppe Olimpia führen die beiden „Automat-Fabrikanten“ vorzeitig die Katastrophe herbei, die ohne dieses Ereignis auf anderem Wege zustande kommen würde. Der Leser erwartet nun vom Erzähler den Bericht darüber, dass Nathanael *erkennt*, eine leblose Puppe geliebt zu haben. Es ist aber zweimal nur vom *Sehen* Nathanaels die Rede (SM 359, zweimal). So stellt sich die Frage, mit welchen Augen er sieht, dass nämlich „Olimpias toderbleichtes Wachsgesicht [...] keine Augen [hat], statt ihrer schwarze Höhlen; sie war eine leblose Puppe“, und später, dass „ein Paar blutige Augen auf dem Boden liegend ihn anstarrten“ und ihm von Spalanzani an die Brust geworfen werden. Offenbar ist es seine Sandmann- und Augenraub-Urangst, die ihn das in der Fantasie eingebrannte Bild der leeren, toten Augenhöhlen auf die reale Situation projizieren lässt, das doppelte Bild der aus ihren Höhlen springenden und das der auf ihn zurückgeworfenen und ihn verletzenden Augen. Statt Erkenntnis „packt“ ihn „mit glühenden Krallen“ der Wahnsinn (a.a.O.): nach (a) dem traumatischen Kindheitserlebnis, (b) dem Wiederaufleben dieses Erlebens in „wahnsinnig“ genannter Verzweiflung, nach (c) der fixen Idee, „nur dunklen Mächten zum grausamen Spiel

zu dienen“, und (d) der dichterischen Inszenierung eines Wahnsinnsanfalls, nach (e) dem milden Wahnsinn einer verrückten Liebe nun (f) der wilde, brutale Wahnsinn, der ins „Tollhaus“ führt.

An sich kommt die „Sandmann“-Handlung mit der wirkungsvollen Szene des Streits um die Puppe und mit Nathanaels „tobendem“ Wahnsinn an ein sinnvolles Ende. Aber Hoffmanns Gemütererregungskunst gibt sich damit noch nicht zufrieden, außerdem ist die Clara-Handlung, die mit den Briefen die Erzählung eröffnet hat, durch die Olimpia-Episode nur unterbrochen, aber noch nicht zu einem Endpunkt geführt. Auf den kurzen satirischen Einschub über die Folgen der Automat-Episode in der kleinbürgerlichen Gesellschaft der Universitätsstadt folgt mit erzählerischer Raffinesse ein beruhigendes Schein-Happyend (parallel zum „Gedicht“): „jede Spur des Wahnsinns“ sei in Nathanael verschwunden, er sei „milder, kindlicher“ geworden, rückblickend sei er zu heilsamen Erkenntnissen vorgedrungen: „ich war auf schlimmem Wege“ (SM 360 f.). Nachdem durch ein geerbtes Vermögen auch noch das äußere Glück eingekehrt ist, steht der Weg zur Heirat offen und es sieht danach aus, als ob diesmal – nach dem in dem „Gedicht“ inszenierten Gang zum Traualtar und dem für Olimpia schon bereitgehaltenen Trauring sowie den dort in beiden Fällen folgenden Katastrophen – alle Voraussetzungen für einen positiven Ausgang der Geschichte erfüllt seien. Der Autor gesteht weder seinem Protagonisten noch den Menschen in seiner Umgebung eine Ahnung von der (mit den Mitteln der damaligen Psychiatrie) unheilbaren Psychose und dem jederzeit möglichen erneuten Ausbruch zu, davon also, dass die „unheimliche Macht“ eines „feindlichen Prinzips“ nach wie vor wirksam ist.

Diese Wirksamkeit zeigt sich dann, als es auf dem Rathausturm um die bessere Sicht auf ein „sonderbares“ Phänomen geht (SM 362), in Nathanaels „mechanischem“, unbewusst-automatischem Griff nach dem trotz der schlechten Erfahrungen nicht aus der Tasche entfernten Perspektiv. Das Projektions-Glas scheint, ihm unbewusst, auf die zufällig (?) „vor dem Glase“ stehende Verlobte das innere Bild des „Todes“ zu übertragen, „der mit Claras Augen ihn [Nathanael] freundlich anschaut“ (SM 348), die Todesvision seines „Gedichts“ und der „Automaten“-Reaktion Claras. Seit dem Olimpia-Erlebnis bedeutet für ihn „Automat“ aber das Bild eines leblosen und geistlosen „Holzpüppchens“, das dadurch Lebendigkeit vortäuscht, dass es ihm die Augen und damit Leben, Seele und Geist nimmt, vergleichbar einem Vampir, einem (un-)toten Wesen, das den Lebenden Blut und Leben aussaugt – die Vampir-Vorstellung ist mit dem Hinweis auf die „Legende von der toten Braut“ (Goethes Ballade) im Text gegeben (SM 355). Nathanaels wahnsinniges Bemühen, Clara vom Turm zu schleudern, kann dann als irrer Versuch verstanden werden, den toten Automaten, der ihm das Leben rauben will, zu vernichten, um sich selbst zu retten.

Die Unterschiede zwischen dem Schluss der Erzählung in der Erstausgabe und im Manuskript zeigen, dass der Autor selbst darin geschwankt hat, wie die Handlungsweise des Studenten auf dem Rathausturm zu deuten sei, nachdem der Mordversuch an Clara gescheitert ist und Nathanael sich im „Feuerkreis“ des Wahnsinns befindet. In der Manuskript-Version der Handlung ruft der – real oder doch wohl eher in Nathanaels Einbildung – auf dem Marktplatz aufgetauchte Coppelius zu diesem hinauf „Ey Ey – Kleine Bestie – willst Augen machen lernen“ (Braun 100), beschwört damit die Alchimisten-Szene herauf und unterstellt dem Kind von damals („kleine Bestie“!) ironisch, *selbst* einen künstlichen Menschen und die Augen dazu herstellen zu wollen. Nathanael lässt sich, Coppelius in Coppola verwandelnd bzw. beide identifizierend, auf das Angebot ein und antwortet „ha ha ha – Sköne Oke – Sköne Oke – Kauf sie dir ab – Kauf sie dir ab – Komm’ schon – Komm schon!“ [= „Ich komme und kaufe sie dir ab“]. Dann springt er in den Tod. Das heißt, er wiederholt noch einmal den Kauf des Perspektivs von Coppola („sköne Oke“ bzw. „sköne Glas“) und vollzieht diesmal *selbst*, was er damals bereits als unausweichliche Folge geahnt hat, seinen eigenen Tod (vgl. SM 352 f.). Dem Leser stellt sich die Frage, woher der Antrieb dazu kommt: Handelt der wahnsinnige Nathanael gesteuert durch ein „fremdes feindliches Prinzip“, oder in selbstständiger

Entscheidung (was wäre das bei einem Wahnsinnigen?), oder Clara gehorchend? Die Version des Handlungsschlusses im vorliegenden Erstdruck (= SM 362 f.) scheint den Aspekt der Selbst-Entscheidung zu verstärken, wenn der reale oder imaginäre Coppelius ruft „ha ha – wartet nur, der kommt schon herunter von selbst“. Aber das herausgestellte „von selbst“ meint offensichtlich das genaue Gegenteil, nämlich das griechische „automatos“. Seit Nathanael das Perspektiv gekauft, jedenfalls seit er es zum ersten Mal benutzt hat, seit über das Sehen, Berühren und Küssen sein Leben in den Automaten hinübergeflossen ist, ist er selbst mehr und mehr zum Automaten geworden, jetzt *ist* er ein Automat – darin besteht sein Wahnsinn. Das bestätigt seine Antwort an „Coppelius“, mit der er in den Tod springt: „Ha! Sköne Oke – Sköne Oke“.

„Sköne Oke“ könnte auch der – ironische – Titel der Erzählung sein.

Literatur

- Hoffmann*, E.T.A.: Der Sandmann. In: *Fantasie- und Nachtstücke*. [Fantasiestücke in Callots Manier. Zweiter Teil: VI.] Nach dem Text der Erstdrucke, unter Hinzuziehung der Ausgaben von Carl Georg von Maassen und Georg Ellinger, herausgegeben und mit einem Nachwort von Walter Müller-Seidel, mit Anmerkungen von Wolfgang Kron. München: Winkler 1976/1979; Lizenzausgabe der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft Darmstadt WBG 1985. S. 331 – 362. [FN] (»Sandmann«-Seitenzahlen abgekürzt: SM)
- Hoffmann*, E.T.A.: Die Serapionsbrüder. Nach dem Text der Erstdrucke (1819-1821) unter Hinzuziehung der Ausgaben von Carl Georg von Maassen und Georg Ellinger, mit einem Nachwort von Walter Müller-Seidel und Anmerkungen von Wulf Segebrecht. München: Winkler 1976/1979; Lizenzausgabe der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft Darmstadt WBG 1985. [SB]
- Hoffmann*, E.T.A.: Der Sandmann. In: E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Herausgegeben von Wulf Segebrecht und Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Ursula Segebrecht. Band 3: *Nachtstücke, Klein Zaches, Prinzessin Brambilla, Werke 1816 – 1820*. Herausgegeben von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1985. S. 11 ff.
- Hoffmann*, E.T.A.: Der Dey von Elba in Paris. In: *Sämtliche Werke*. Hrsg. und eingeleitet von Rudolf Frank. München/Leipzig 1924. Bd 8.
- Hoffmann*, E.T.A.: Der Sandmann. Erläuterungen und Dokumente. Von Rudolf Drux. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1994.
- Arnold*, Heinz Ludwig (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann. Sonderband Text + Kritik. München: edition text + kritik 1992.
- Boëtius*, Henning: Undines Tod. Roman. München: Goldmann (btb72225) 1999. [1997].
- Braun*, Peter: E.T.A. Hoffmann. Dichter – Zeichner – Musiker. Biographie. Düsseldorf/Zürich: Patmos Verlag 2004.
- Drux*, Rudolf (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam (UB 8199) 1994.
- Drux*, Rudolf: Der Mythos vom künstlichen Menschen. in: R.D. (Hrsg.), *Der Frankenstein-Komplex. Kulturgeschichtliche Aspekte des Traums vom künstlichen Menschen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.
- Friedhoff*, Stefanie: Eine Puppe mit Innenleben. In den USA kommt der erste Roboter in großer Stückzahl auf den Markt - verkleidet als Spielzeug-Baby. Süddeutsche Zeitung 10.10.2000. S. V2/11
- Fühmann*, Franz: Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann. [Rostock 1979.] Taschenbuchausgabe München: Deutscher Taschenbuch Verlag (dtv 780) 1984. S. 56.
- Gröble*, Susanne: E.T.A. Hoffmann. Reclam Literaturwissen. Stuttgart: Reclam (UB 15222) 2000. S. 35 ff.
- Günzel*, Klaus: Die Verschränkung zweier Welten. DIE ZEIT 27/1997. S. 12.
- Härtling*, Peter: Hoffmann oder Die vielfältige Liebe. Eine Romanze. Köln: Kiepenheuer & Witsch (KiWi 710) 2002. [2001, 2002.]
- Hilscher*, Eberhard: Hoffmanns poetische Puppenspiele und Menschmaschinen. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann. Sonderband Text + Kritik. München: edition text + kritik 1992. S. 20 f..

- H.M. (Mayer, Helmut):* Editorial zu: Balmes, H.-J. /Bong, J. / Mayer, H. (Hrsg.). Maschinenwelten. Neue Rundschau 114. Jg. 2003 H. 2.
- Koebner, Thomas:* E.T.A. Hoffmann: Der Sandmann. In: Interpretationen: Erzählungen und Novellen des 19. Jahrhunderts Bd. 1. Stuttgart: Reclam (UB 8413) 1988. S. 257 – 308.
- Kremer, Detlef:* Die Zirkel des Begehrens und der Wahrnehmung: Der Sandmann (1816). In: Ders.: E.T.A. Hoffmann. Erzählungen und Romane. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1999.
- Lexikon der Symbole:* Auge. S. 1 ff. Digitale Bibliothek Band 16: Knaurs Lexikon der Symbole. S. 102. Vgl. LdS. München: Droemer Knaur 1989. 1994. 1998. S. 42 ff.
- Mahlendorf, Ursula:* Die Psychologie der Romantik. In: Romantik-Handbuch. Hrsg. von Helmut Schanze. Stuttgart: Kröner 1994.
- Neumann, Gerhard:* E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann. In: Brandt, Reinhard (Hrsg.): Meisterwerke der Literatur. Von Homer bis Musil. Leipzig: Reclam 2001. S. 185 ff.
- Novalis, Schriften Zweiter Band:* Das philosophische Werk I, hg. v. Richard Samuel, Stuttgart: Kohlhammer 1965; Lizenzausgabe der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft Darmstadt 1965
- Ovid:* Metamorphosen. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Michael von Albrecht. Stuttgart: Reclam (UB 1360) 1994. Buch X/243. S. 527 ff.
- Reil, Johann Christian:* Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen. [Halle 1803.] Zitiert nach: Drux, Rudolf (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart. Reclam (UB 8199) 1994. 136 ff.
- Rohrwasser, Michael:* Optik und Politik. Die Figur des Zauberers bei E.T.A. Hoffmann. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann. Sonderband Text + Kritik. München: edition text + kritik 1992.
- Safranski, Rüdiger:* E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten. München/Wien: Hanser 1984.
- Schmidt, Jochen:* E.T.A. Hoffmann: Glanz und Elend der romantisch-genialen Imagination. In: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1745 – 1945. Bd. 2: Von der Romantik bis zum Ende des Dritten Reichs. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1985. S. 1 – 39.
- Segebrecht, Wulf:* Was man in E.T.A. Hoffmanns Schule lernen kann. <http://www.eta.bnv-bamberg.de/hoffmann/segbrecht.htm> (21.08.03).
- Stadler, Ulrich:* Der Sandmann. In: Feldges, Brigitte/ Stadler, Ulrich (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann. Epoche – Werk – Wirkung. Beck'sche Elementarbücher. München: Beck 1986. S. 135 – 151.
- Steinecke, Hartmut:* E.T.A. Hoffmann. Reihe Literaturstudium. Stuttgart: Reclam (UB 17605) 1997. S. 100 ff.
- von Matt, Peter:* Die Augen der Automaten. E.T.A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1971.
- Wawrzyn, Lienhard:* Der Automaten-Mensch. E.T.A. Hoffmanns Erzählung vom „Sandmann“. Mit Bildern aus Alltag und Wahnsinn. Berlin: Klaus Wagenbach (Wagenbachs Taschenbücher WAT 24) 1976.
- Wittkopp-Ménardeau, Gabriele:* E.T.A. Hoffmann. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek (Rowohlts Monographien rm 50113) 1966.
- Zimmermann, Ingo:* Hoffmann in Dresden. Erzählung. Berlin: Union Verlag (VOB) 1985.