

Matthias Freise

## Die Puppe als Geliebte in E.T.A. Hoffmanns *Sandmann*

Die Ausgestaltung der fiktiven Welt in Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann*<sup>1</sup> birgt eine Reihe von anscheinend unaufhebbaren Ambivalenzen, die nicht nur eine Flut von wissenschaftlichen Deutungsversuchen, sondern auch Polemiken zwischen "feindlichen Lagern" von Deutern provoziert haben. Die Uneinholbarkeit eines Textes in der Deutung ist grundsätzlich ein Zeichen literarischer Qualität, es sei denn, die "Schraube der Ambiguität" wird überdreht und statt eines "Geheimnisses" entsteht nur "Konfusion" (Jennings 1986 103). Letztere zu konstatieren ist indes nur die ultima ratio der Interpretation. Zuvor muß der Versuch unternommen werden, den Ambivalenzen eine Produktivität in bezug auf literarischen Sinn zuzuweisen.

Das setzt aber voraus, daß man zwischen den Alternativen zur Auflösung der Ambivalenzen keine Entscheidung trifft. Ist die Ambivalenz künstlerische Absicht, dann ist jede Entscheidung Verkürzung. Wir sind also nicht aufgerufen, Partei zu ergreifen entweder für Claras gesunden Menschenverstand und ihre an "artful psychotherapy" (Jennings 1986 105) grenzende Deutung von Nathanaels Seelenzuständen oder für die Einschätzung, Clara sei in ihrer Blindheit für die "dunklen Mächte" und in ihrer heiter-gelassenen Diesseitigkeit eine (soziale) Automate, die auf den gemeinsamen Ehehafen und die philisterhafte bürgerliche Existenz programmiert ist (Ellis 1981). Ebensovienig haben wir eine eindeutige Entscheidung zu treffen zwischen einer realistisch-psychologischen und einer phantastischen Motiviertheit der fiktiven Welt, und - damit zusammenhängend - zwischen Wahnvorstellungen und wahren Visionen des Haupthelden und Perspektivträgers Nathanael. Nicht einmal zwischen der Vollkommenheit oder Unvollkommenheit der Puppe Olimpia darf entschieden werden.

Die Kontroversen in der Sandmann-Forschung um die "richtige" Beurteilung der Helden haben letztlich vorästhetischen Charakter. Michail Bachtin kritisiert in Probleme der Poetik Dostoevskijs die ungebrochene philosophische oder morali-

---

<sup>1</sup> Alle Zitate aus dem *Sandmann* entstammen der historisch-kritischen Ausgabe. Aufgrund der Kürze und der Bekanntheit des Textes werden die Seitenzahlen der wörtlichen Zitate nicht einzeln nachgewiesen.

sche Polemik mit den fiktiven Prosahelden in der Dostoevskij-Forschung. Auch in bezug auf E.T.A. Hoffmann, einem erklärten Vorbild Dostoevskijs, besteht diese Gefahr, der sich die Sandmann-Forschung häufig nicht entziehen konnte. In der Polemik mit den Überzeugungen und Verhaltensweisen von fiktiven Gestalten wird die fiktive Welt, die doch nur das thematische Material für das Kunstwerk bereitstellt, realisiert. Dadurch wird der literarische Text zum bloßen Transportmittel für Ideologie. Überzeugungen und Seelenzustände von Helden sind jedoch nur thematisches Material für das Kunstwerk. Wer versucht, die Ambivalenzen innerhalb der fiktiven Welt des Sandmanns zu entscheiden, aber auch, wer mit deren Unentscheidbarkeit seine Undeutbarkeit konstatiert, verbleibt auf der Ebene des thematischen Materials, aus dem die fiktive Welt geschaffen wird und erreicht noch nicht das Kunstwerk.

Was aber unterscheidet das Kunstwerk von seinem thematischen Material? Wo ist die Auflösung der Ambivalenzen nicht mehr gefordert? Wo entgehen die Figuren, sei es Clara, sei es Nathanael, einem sie definierenden Urteil? All das geschieht in der Dimension des literarischen Sinns, in der sie nicht mehr sind, sondern bedeuten. In diese Dimension gelangt man durch eine umfassende symbolisch-allegorische Auslegung der fiktiven Welt. Eine solche Auslegung im Rezipienten-Bewußtsein zu initiieren ist das im Kunstwerk liegende Ziel. Die Schaffung einer fiktiven Welt ist nur ein Mittel zur Erreichung dieses Zieles. Semantische Parallelismen und Oppositionen zwischen Aktanden, Situationen und Handlungen, aber auch zwischen assoziativ verknüpften Wörtern ist ein anderes. Die Interferenz von Erzähler- und Personentext ist ein drittes. Von allen diesen Mitteln macht Hoffmann Gebrauch. Sie dienen dem gemeinsamen Ziel "literarischer Sinn", und keines von ihnen beansprucht dabei Vorrang.

Der Auswertung der assoziativen, leitmotivischen und symbolischen Verfahren steht nun aber im Falle des Sandmanns ein Einwand entgegen, der jede über das Thematische hinausgehende Deutung in Frage stellt. All diese Verfahren, so führt Jochen Schmidt (1981) sinngemäß aus, unterliegen dem Verdikt der eingeschränkten personalen Perspektive Nathanaels, dessen pathologisch hypertropher "Assoziationszwang" (ebd. 360)<sup>2</sup> sie hervorbringt. Diese Argumentation ist, wie jede Pathologisierung von Wahrnehmung, unwiderlegbar. Die Identität von Coppola und Coppelius, die doch nicht nur Nathanael, sondern auch Spallanzani ("Coppelius, mein bestes Automat hat er mir geraubt") und der Erzähler ("es waren Spallanzanis und des gräßlichen Coppelius Stimmen") behaupten, erscheint bei Schmidt als Produkt eben dieses Assoziationszwangs, da der Erzähler nur scheinbar auktorial berichte (ebd. 362). Gegen eine verdeckte personale

<sup>2</sup> Vgl. auch ebd. 362: "wahnwitziger Assoziationszwang" und "zwanghafter Automatismus" (der Assoziation).

Perspektivierung der Rathausturm-Szene, auf die sich Schmidt v.a. bezieht, spricht jedoch, daß die Erzähler-Einlassung "da lachte Coppelius, sprechend" erfolgt, bevor Nathanael "den Coppelius gewahr wurde". Wäre in diesem Punkt die Personalisierung im Prinzip möglich gewesen, so gibt der Text für die Zurechnung von Symbolik und Leitmotivik zur personal-verfälschenden Perspektive in den meisten Fällen keine Handhabe. Wenn wir uns auf die Argumentation von Schmidt einlassen, geraten wir in die paradoxe Situation, entweder der Suggestion durch die Textstruktur zu erliegen und uns so mit Nathanael den zum Realitätsverlust führenden Kräften der Imagination auszuliefern, oder diese Suggestion zurückzuweisen, d.h. uns zu weigern, die ästhetische Funktion des Textes und damit den Text als literarischen Text zur Kenntnis zu nehmen. Die Diskreditierung der Kunst in der Künstlernovelle, die Schmidt konstatiert, negiert die künstlerische Praxis, als deren höchst geglücktes Exemplar der Sandmann doch zu gelten hat.<sup>3</sup>

Wie in vielen anderen Erzählungen Hoffmanns gibt es im Sandmann zwei Welten, die miteinander interferieren - eine der sozialen Normalität und Einordnung sowie eine Zauber- und Dämonenwelt, in der ganz andere Regeln des Scheiterns und Gelingens gelten. Es gibt eine Heldenfigur, die sich in beiden Welten bewegt und zugleich der Träger der Wahrnehmungsperspektive ist. Diese Perspektive ist mit der der übrigen Personen inkongruent. Einerseits sieht der Held mehr als die anderen, wenn die Zauberwelt fokussiert wird, andererseits sieht er weniger als alle anderen, wenn die intersubjektive Normalität im Blickpunkt steht. Da die Zauberwelt als seelische Realität des Helden erscheint, kann keine Aussage über ihren Realitätsstatus getroffen werden, wohl aber über ihre Bedeutsamkeit. Indem die Zauberwelt mit der intersubjektiven Normalität konkurriert, stellt sie deren Homogenität und existentielle Allzuständigkeit in Frage. Umgekehrt stellt die intersubjektive Normalität die Realität der Zauberwelt in Frage. In der fiktiven Welt beanspruchen beide Welten Realität und existentielle Allzuständigkeit. Sie halten sich aber in Schach. Keine vermag die Oberhand zu gewinnen, weil einerseits beide durch Ironie in Mißkredit gebracht werden, andererseits aber auch beide zur Motivierung der fiktiven Welt benötigt werden. Eine ganze Reihe von im Lichte der "Normalität" schlichtweg unglaublichen Zufällen, die sich nicht auf eine pathologische Verzerrung der Weltwahrnehmung aus der Perspektive Nathanaels reduzieren lassen, finden ihre Motivierung nur in der Zauber- und Dämonenwelt. So z.B. die Identität von Coppelius und Coppola, die durch Spallanzani bestätigt wird, die Zwangsumsiedlung Nathanaels in ein

<sup>3</sup> Vgl. auch Sommerhages (1987) Kritik an Schmidt. Sommerhages Gegenargument stützt sich nicht auf die poetische Überformung des Textes, sondern auf die Position des Erzählers.

Zimmer gerade gegenüber von Olimpias Fenster, der Zeitpunkt, zu dem Spallanzani seinen Ball veranstaltet. Dazu kommen die Analogien zwischen Nathanaels Kindheitserlebnissen und den Ereignissen in der Handlungsgegenwart, die jedoch schon nicht mehr eigentlich zum thematischen Material, sondern zu den anderen Verfahren gehören.

Seit Freuds Beschäftigung mit dem Sandmann haben die Elemente von Phantastik in dieser Erzählung und insbesondere die Analogien und Parallelismen, die an die Struktur von Träumen erinnern, psychoanalytische Deutungen stimuliert. Obwohl nun, wie Sommerhage (1987) im Anschluß an Freud wohl am eindrucksvollsten gezeigt hat, das ödipale und das narzistische Schema perfekt auf die Konstellation und das Verhalten der Personen passen, verrät die aus Mythologemen zusammengesetzte Sprache der Psychoanalyse insgesamt, daß auch sie sich seelischer Realität nur durch metaphorische Rede anzunähern vermag. Die Psychoanalyse ist nicht eigentlich ein Erklärungsmuster für fiktionale Geschichten, sondern erzählt selbst eine solche Geschichte. Das Vokabular der Psychoanalyse hat in bezug auf den Sinn keine höhere Dignität als eine fiktionale Erzählung, zu deren thematischem Material seelische Realität gehört.

Die psychoanalytischen "Erzählungen" müssen gedeutet werden, d.h., sie haben - wie literarische Texte - Sinnbezug.<sup>4</sup> In ihm wird das seelisch Erlebte nicht als "pathologische Wahrnehmung" (ab-)gewertet. Die Psychoanalyse ist - wie die ästhetische Wahrnehmung von Texten - nicht auf eine medizinische oder moralische Pathologisierung aus, sondern auf die Rekonstruktion des symbolischen und allegorischen Sinnbezugs. Unter diesem Vorbehalt stehen auch die im Sandmann so wichtigen Textinterferenzen zwischen Erzähler- und Personenrede im personalen Erzähldiskurs. In der Immanenz der fiktiven Welt gibt es hier wie in der Wirklichkeit immer nur die Alternative zwischen affirmierender Einfühlung und distanzierender Negierung des Heldenstandpunktes. Mit Bezug auf Sinn betrachtet, entstammt dagegen der Interferenz zwischen authentischer seelischer Realität und intersubjektiver Norm der Sinn ihres gegenseitigen Verhältnisses. Die Psychoanalyse rekonstruiert daraus Persönlichkeitsmodelle, die im Grunde Kulturmodelle sind, die sinnbezogene Deutung literarischer Texte entwirft Gestaltqualitäten von Welt und Mensch, die letztlich auch in Kulturmodelle münden. Den Sandmann zu interpretieren heißt darum nicht, Nathanaels Seelenzustand zu diagnostizieren oder zu therapieren, sondern das Nebeneinander der beiden Welten, für die er der Brennpunkt ist, auf den Weg zum Sinn zu bringen.

<sup>4</sup> Vgl. Kittler (1977), der mit Bezug auf die Ambivalenzen im "Sandmann" auf die Ununterscheidbarkeit zwischen Fiktion und Realität im Patientendiskurs und damit auf die Notwendigkeit hinweist, diesen Diskurs zu deuten.

Ich erhebe im folgenden nicht den Anspruch, die Sinndimensionen von Hoffmanns Erzählung erschöpfend darzulegen. Ich möchte nur einen Weg aufweisen, der von der psychologischen Beurteilung der Hauptfigur wegführt - hin zu einer Sinndimension, in der nicht mehr geurteilt, sondern verstanden wird. Dafür greife ich auf Mythen zurück, die schon in der Antike die Sinnhorizonte des Schaffens von künstlichen Menschen geöffnet haben. Ovid hat in den Metamorphosen die wichtigsten Bedeutungshorizonte dieses Motivs formuliert. Prometheus, der aus Lehm Figuren formte und sie mit dem von den Göttern gestohlenen Feuer belebte, verweist auf die Konkurrenz des Schaffens künstlicher Menschen zur göttlichen Schöpfung, auf das häretische Moment dieses Schaffens. Mit Pygmalion, der eine weibliche Figur von vollkommener Schönheit schuf, macht Ovid das Schaffen künstlicher Menschen zum Bild für künstlerisches Schaffen überhaupt. Pygmalion verliebt sich dann in seine Figur, und in solcher Liebe erscheint die von Menschenhand geschaffene Figur einerseits als sexueller Fetisch, als dingliches Objekt der Liebe, andererseits symbolisiert sie die Macht des Leibes über den Menschen. Die drei Aspekte Häresie, Kunst und Liebe können sich in diesem Motiv auf verschiedene Weise verschränken, so z.B. im Gedanken des künstlerischen Schaffens als Konkurrenz zu Gottes Schöpfung. Durch diese Aspekte wirkt das Motiv vom künstlichen Menschen auch so modern - wann immer dem Menschen seine Vorstellungen von Gott, von der Kunst und vom Eros problematisch werden, können die aufbrechenden Widersprüche am Motiv vom künstlichen Menschen thematisiert werden.

Mit einer in diesem Sinne modernen Problematik, und das heißt zugleich mit allen drei Aspekten - der Häresie, dem künstlerischen Schaffen und dem Eros ist nun der Auftritt der menschlichen Puppe "Olimpia" im Sandmann verbunden. Dieser Aspekt von Hoffmanns Erzählung hat bislang in der Forschung, die seit Freuds Deutung in *Das Unheimliche* auf die Verkörperung des Narcissus- und des Ödipus-Mythos in dem Text fixiert ist, keine Beachtung gefunden. Wo sind die drei Aspekte des Schaffens künstlicher Menschen - Häresie, Kunst und Eros - im Sandmann zu finden?

Auf der thematischen Ebene der Erzählung ist die Häresie gegenwärtig in den Experimenten, die Nathanaels Vater mit dem "teuflischen Coppelius" durchführt. Sie dienen ja der Herstellung eines künstlichen Menschen, und nach dem Tod des Vaters stellt derselbe Coppelius unter dem Namen Coppola mit Hilfe von Spallanzani, seinem neuen Compagnon, die Automate Olimpia her. Den häretischen Charakter dieses Tuns belegt ein Ausspruch des Coppelius nach der Untersuchung des Mechanismus von Nathanaels Händen und Füßen:

"S'steht doch überall nicht recht, s'gut, so wie es war. Der Alte hat's verstanden!"

Dem Alten, also Gott, soll Konkurrenz gemacht werden. Der Aspekt der Kunst findet sich thematisch in der Funktion Olimpias, Resonanzkörper für Nathanaels dichterische Eingebungen zu sein. In der Liebe Nathanaels zu Olimpia ist der erotische Aspekt des Pygmalion-Mythos thematisiert.

In welcher Weise gehen nun diese Aspekte in die Sinnstruktur der Erzählung ein? Zur Beantwortung dieser Frage untersuchen wir die semantischen Konnotationen der Namen der drei Figuren, deren Dreiecksbeziehung das thematische Zentrum der Erzählung bildet - Nathanael, Olimpia und Clara. Mit dem Namen der Puppe Olimpia wird auf den Sitz der griechischen Götter angespielt. Als im irdischen Stoff geformte Göttergestalt verweist Olimpia auf die sich in vollkommener Körperlichkeit ausdrückende Kunstreligion des antiken Griechentums. Im Gegensatz dazu steht der Name Nathanael, hebräisch "der von Gott Gegebene".<sup>5</sup> Nathanael ist also gegeben vom unsichtbaren, transzendenten Gott der Juden, von dem man sich kein Bildnis machen soll. Der Gabe des unsichtbaren, geistigen Gottes steht die Repräsentantin der sich gerade im Sichtbaren erfüllenden griechischen Götterwelt gegenüber. Nathanaels Liebe zur verkörperten Göttin Olimpia erscheint somit als ein Rückfall in die Anbetung sinnlich wahrnehmbarer Dinge, als Anbetung des Goldenen Kalbes. Diesem Verdikt unterliegt mit Nathanaels Kunst, für die er nicht zufällig in Olimpia den idealen Resonanzkörper gefunden hat, zugleich jede in der Sinnlichkeit sich haltende Kunst. Nathanael verkraftet den Widerspruch zwischen der geistigen Mission der Kunst, wie sie sich in seinem Namen ausdrückt, und ihrer sinnlichen Verkörperung, für die Olimpia steht, nicht. Mag er psychopathologisch betrachtet an seinem Narzißmus und seinem übermächtigen Ödipus-Komplex zugrunde gehen - in der Dimension des Sinnes dieser Erzählung geht die Kunst an ihrem eigenen Widerspruch zugrunde.

Und Clara, die mögliche Retterin, deren Hilfe von Nathanael nicht angenommen wird? Ihr Name spielt an auf das römisch-lateinische Kulturmodell der vernünftigen sozialen Ordnung, das die Aufklärung unter Rückgriff auf die antiken politischen Autoren aktualisiert hat. Die Herkunft Claras aus der Aufklärung hat Sommerhage (1987) an ihrer Lebensphilosophie und ihren Ratschlägen demonstriert. Ihr Name bestätigt das auf doppelte Weise. Zum einen durch den buchstäblichen Wortsinn, der mit der Klarheit das Ziel der Aufklärung wörtlich und dem Sinn nach enthält, und zum anderen durch die lateinische Sprache, in der

<sup>5</sup> Mehrfach ist auf Nathanaels Namensverwandtschaft mit E. *Theodor* (griech. Äquivalent zu hebr. Nathanael) A. Hoffmann hingewiesen worden. Die hier vorgeschlagene Deutung des Namens ist jedoch die spezifischere (warum gerade Hebräisch?), und sie bindet die durch den Namen aufgerufene Bedeutung stärker in die Textstruktur ein (die Beziehungen der drei Protagonisten Nathanael, Olimpia und Clara im Lichte ihrer Namen).

dieses Wort zur Wurzel des Namens wurde. Unterstützt wird dieser Aspekt durch die von Hoffmann gewählte lateinische Schreibweise des Namens - Clara, nicht Klara.

Mit dem Dreieck Olimpia-Clara-Nathanael sind also die drei Wurzeln der europäischen Kultur aufgerufen, und der Konflikt zwischen ihnen bezeichnet die widerstreitenden Kräfte, die bis heute in dieser Kultur miteinander ringen. Nathanael, der Vertreter der auf die Transzendenz gerichteten Spiritualität, steht zwischen den beiden Frauengestalten, die die Macht der Vernunft und die sinnliche Macht der Dinge verkörpern. Beide Mächte streiten um seine Seele und bedienen sich dabei des gleichen Mittels: der Verführung durch die Frau. So kommt es zum Gegenüber der beiden Frauengestalten Clara und Olimpia. Die Äquivalenz der beiden Frauengestalten hat drei Komponenten - ein metonymisches Verhältnisses der Konkurrenz um Nathanael, ein Analogieverhältnis der Weiblichkeit und der Rollenfixiertheit sowie ein Gegensatzverhältnis der Funktion und Konstitution. Jede Komponente soll kurz erläutert werden.

Die Konkurrenz findet in Claras "nun bist du wieder mein!" ihren thematischen Ausdruck. Kompositorisch erscheint sie in Nathanaels Hin und her zwischen Heimatstadt und Universitätsstadt, dem sein Hin-und-her-gerissen-Werden zwischen Clara und Olimpia entspricht. Ist er bei der einen, verleugnet er die andere. Ihren bildlichen Ausdruck findet die Konkurrenz der beiden Frauenfiguren um Nathanael in der Metonymie des Augentauschs. Claras Augen springen in Nathanaels Poem diesem in die Brust, ebenso Olimpias Augen nach der Zerstörung der Puppe. In beiden Fällen sind es ursprünglich seine eigenen Augen. Clara ruft im Poem: "Das waren ja glühende Tropfen deines eigenen Herzbluts!", und von Olimpias Augen sagt Spallanzani: "die Augen dir [d.h. Nathanael; MF] gestohlen". Hier hat sich der folgende metonymische Prozeß abgespielt: Die Redensart "Augen für jemanden haben" wurde realisiert und gleichzeitig das Verfahren bloßgelegt (es sind ja deine eigenen Augen...). Die Frauen konkurrieren um Nathanaels Blick, und, über diesen Blick, um sein Herz (die Augen springen ihm in die Brust).

Schon die Konkurrenz kann als eine (funktionale) Ähnlichkeit interpretiert werden. Es gibt nun aber über sie hinaus eine ganze Serie von Analogien zwischen Clara und Olimpia, die einer Erklärung bedürfen.<sup>6</sup> So loben Architekten, wie es heißt, die reinen Verhältnisse von Claras Wuchs. Warum Architekten? Weil

<sup>6</sup> Um die Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit der beiden Frauen ist viel gestritten worden. Dem Streit ist seine Schärfe genommen, wenn man feststellt, daß aus Analogien in einzelnen, wenngleich signifikanten Merkmalen keineswegs eine allseitige Identität der beiden Figuren folgt. Sie schaffen eine Beziehung, die für jede einzelne Analogie individuell zu interpretieren ist.

damit die Konstruktion ihres Leibes, mithin ihre Ähnlichkeit zur konstruierten Puppe hervorgehoben wird. Auch an Olympia wird mehrmals der schöne Wuchs bewundert. Die Beschreibung Claras aus der Perspektive der verschiedenen Künste (Maler, Architekten, Dichter und Meister, d.h. Komponisten) deutet sie außerdem als ein Kunstwerk und damit als ein Gegenstück für die von Menschen geschaffene künstliche Frauenfigur Olympia. Darum spricht Nathanael auch von Olympias "engelschönem Gesicht" und gleich darauf von Clara als seinem "lieben Engelsbild".

Die "Dichter und Meister" geben überdies zu Protokoll, man könne Clara nicht anschauen, "ohne daß uns aus ihrem Blick wunderbare himmlische Gesänge und Klänge entgegenstrahlen, die in unser Innerstes dringen, daß da alles wach und rege wird". Dazu assoziiert sich Olympias Gesang, v.a. aber die Spiegelfunktion Olympias für Nathanaels dichterische Ergüsse. Hier ist allerdings zu bedenken, daß Clara diese Funktion für Nathanael nicht erfüllen will und kann. Gerade die Götzenfigur Olympia scheint dagegen kraft Nathanaels Liebe zu ihr besser als alle Menschen seine Gedichte, seine Kunst zu verstehen. Die Kunst, so sagt Nathanael, sei nur in Begeisterung zu schaffen, und die sei auf das Einwirken eines außer uns selbst liegenden Prinzips zurückzuführen. Dieses Prinzip, das beim Künstler Begeisterung auslöst, ist der Eros, ist Olympia. Die Kunst ist Götzendienst an ihr und durch sie am Eros, der Eros ist die dunkle Macht, durch die die Schöpferkraft des Dichters fremdbestimmt ist.

Weil aber Clara diese Funktion nicht erfüllen will, nennt er sie "eine verdammte, leblose Automate", und das, bevor er erkennt, daß Olympia eine Puppe, eine Automate ist. Wir haben es also mit zwei unterschiedlichen "Aggregatzuständen" der auf Nathanael bezogenen Frauen zu tun: Sie sind entweder leblose Automate oder harmonischer Resonanzkörper. Darum kann Nathanael beiden ein "tiefes Gemüt" bescheinigen, Clara aber auch immer wieder kalt nennen, wo doch Kälte das Hauptattribut der leblosen Puppe ist - Olympias Hand ist eiskalt, eiskalt sind ihre Lippen. Aus demselben Grund blickt Clara Nathanael starr ins Auge, als er ihr sein Gedicht vorträgt. Auch die Starre ist ein signifikantes Attribut der Puppe, und so blickt ihm auch Olympia mit starrem Blick ins Auge, als er dann ihr seine Gedichte vorträgt.

Die Puppenhaftigkeit ist überdies nicht nur ein gemeinsames Merkmal der beiden Frauen. Sie gilt ebenso für Nathanael selbst, insofern er dem Einfluß und den Erwartungen seiner Umgebung erliegt. Er verlobt sich mit dem von der Mutter in die Familie lancierten Mädchen - weil er in geschwisterlicher Nähe zu

ihm aufwächst.<sup>7</sup> Er unterliegt dann der von Coppola und Spallanzani lancierten körperlich-erotischen Präsenz Olympias und hat nun "rein vergessen, daß es eine Clara in der Welt gebe". So kommt der Verdacht auf, daß Nathanael ein willenloser, über seine berechenbaren Reaktionen zu steuernder seelischer Mechanismus ist. Auch darüber ist nicht zu urteilen, sondern es ist nach der Sinnfunktion einer derartigen Markierung des zentralen Helden und Perspektivträgers zu fragen. Sie ergibt sich aus dem Leitmotiv der Erzählung, das in der Sandmann-Forschung schon viel Beachtung gefunden hat: dem Motiv der Augen. Von den alchimistischen Versuchen des Vaters über die Tätigkeit des Sandmanns im grausamen Ammenmärchen, die detaillierte Beschreibung der Augen von Coppelius, Clara und Olympia bis hin zum "Augentausch" zwischen Nathanael und Clara in Nathanaels Gedicht und später zwischen Nathanael und Olympia im Zusammenhang mit dem Streit zwischen Coppelius und Spallanzani um die Puppe beherrscht dieses Motiv das Sujet des Sandmanns und beansprucht darum einen zentralen Platz in jeder Deutung.

Das Augenmotiv verweist auf eine tiefe Gemeinsamkeit in der Rolle, die die Verlobte und die Puppe für Nathanael spielen. Beide sind dazu da, Nathanael einem ihm fremden Prinzip, einer fremden Macht zu unterwerfen. Das mag in bezug auf Clara verwundern, aber Clara spielt im Sandmann eine doppelte Rolle. Zum einen ist sie das prosaische Gegenüber für den poetischen Träumer. Zum anderen weist ihr "Magdalenenhaar" auch sie als weibliche Verführerin aus. Olympia verweist schon als dingliches Objekt der Begierde auf den Fetisch-Charakter des weiblichen Körpers für den männlichen Blick. Nathanael wird durch die Macht des Eros zum Automaten. Schon das Ab- und Anschrauben von Nathanaels Händen und ihre Bezeichnung als Mechanismus weist darauf hin, daß er zur Marionette gemacht wird.

Der Mechanismus, durch den Nathanael für den weiblichen Fetisch geködert wird, ist sein Blick - erst sein neugieriger, dann sein begehrlischer Blick. Geschickt wird bei Spallanzanis und Coppolas "Verkuppelung" Nathanaels mit Olympia Nathanaels Neugier ausgenutzt. Von hier aus zeigt sich auch Nathanaels Anwesenheit beim Experiment des Vaters in einem neuen Licht. Unwiderstehliche Neugierde hatte den kleinen Nathanael ins Zimmer des Vaters getrieben. "Unversehens" wurden dann gerade seine Augen für die Versuche gebraucht. Mit seinem verliebten Blick entzündet Nathanael später die Augen Olympias zum Leben. Auch das erinnert an die Versuche des Vaters mit Coppelius, denn auch

<sup>7</sup> Der Zusatz "wogegen kein Mensch auf Erden etwas einzuwenden hatte" spielt auf die inzestuöse Konnotation dieser Stiefgeschwisterliebe an. Diese Konnotation hat die Funktion, über die quasi-familiäre Bindung den *sozialen* Charakter dieser Liebe zu betonen.

dort wurden Nathanaels Augen zur Herstellung eines künstlichen Menschen benötigt.

Die Augen werden Nathanael nur metonymisch geraubt. Die Metonymie weist auf die Instrumentalisierung unter Ausnutzung seines begehrliehen Blicks. Sein Blick gehört der Geliebten, und diese sprachliche Metonymie wird dadurch realisiert, daß die Frauengestalt jetzt buchstäblich seine Augen besitzt. Hoffmann liebt solche realisierten Metonymien, die Geschichte vom an die Geliebte verschenkten und dadurch verlorenen Spiegelbild in den "Abenteuern der Sylvesternacht" funktioniert nach demselben Prinzip. Zum Spiegel wird der Blick mit den geraubten Augen auch im Sandmann. Sowohl Olympias als auch Claras Augen sind solch ein Spiegel für Nathanaels Blick. Schließlich wird der Augenraub rückgängig gemacht: In Nathanaels Gedicht springen ihm Claras Augen in die Brust, und nach dem Streit zwischen Coppola und Spallanzani geschieht das gleiche mit den Augen Olympias. Claras Blick wird nun ein Todesblick, und Olimpia wird eine tote Holzpuppe.

Ist die Analogie zwischen den beiden Frauen gerade im Merkmal Puppenhaftigkeit ein Indiz auch für Claras geistloses Funktionieren, wie John Martin Ellis (1981) deutet? Dagegen ist zu Recht Claras wenig rollenspezifische Klugheit und Vernünftigkeit angeführt worden. Über Clara ist so wenig zu urteilen wie über Nathanael, sie muß nur funktional zugeordnet werden. Dabei stellt sich dann heraus, daß auf der Analogie ein wichtiger funktionaler Gegensatz aufruft. Während Olimpia, als ein mechanischer Apparat, die dingliche Geliebte ist, ist Clara die soziale Geliebte, weil sie - auch das sei ohne alle Wertung festgestellt - einen sozialen Mechanismus verkörpert. Darum steht bei Clara nicht die (körperliche) Schönheit im Vordergrund ("für schön konnte Clara keineswegs gelten"), sondern ihre soziale Rolle. Sie manifestiert sich in der Sorge um Nathanael - als Besorgtsein, als Therapieversuch (in ihrem Brief an Nathanael) und als sorgende Pflege am Bett des Kranken ("sorgliche Pflege"). Darum ist sie als Nathanaels Verlobte für die soziale Rolle der Ehefrau vorgesehen, und darum nimmt sie die Stelle der Mutter ein.<sup>8</sup> Wie jene beugt sie sich liebevoll über den von seinem Schock Genesenden.

Olympias dingliche Körperlichkeit und Mechanik ist durch ihr Klavierspiel und ihren Gesang, vor allem aber durch ihren Tanz profiliert. Die "rhythmische Festigkeit" von Olympias Tanz ist dabei nicht nur "geistloser Takt der Maschine", wie Siegmund dem Freund zu Bedenken gibt. Durch sie wird auch auf die körperliche Liebe angespielt, auf die die Dinglichkeit der weiblichen Puppe ja letztlich verweist. Nathanaels obsessiver Voyeurismus weist Olimpia als sein Objekt

<sup>8</sup> Vgl. Sommerhage 1987 523 (Fn.): "Rollenverwandtschaft zwischen Mutter und Geliebter".

körperlicher Begierde aus, sein latent schlechtes (soziales) Gewissen dabei läßt ihn sich einreden, die Puppe dort drüben lasse ihn gleichgültig und er habe doch eigentlich Clara im Herzen.<sup>9</sup>

Die beiden weiblichen Figuren, die um Nathanaels Liebe konkurrieren, entsprechen somit in ihrer Funktion dem leiblichen und dem sozialen Aspekt seiner Rolle, oder, wenn man so will, seiner Fremdbestimmung.<sup>10</sup> Beide Figuren sind, aus der Perspektive eines auf die Transzendenz gerichteten und darum autonomen Geistes, Instrumente der Zuweisung einer Rolle.<sup>11</sup> Aus dieser Perspektive erscheinen sowohl die Sozialisation, für die Clara steht, als auch die erwachende körperliche Begierde, die in Olimpia ihr Objekt findet, als von außen an das Individuum heran getragene Anmutungen, als Unterwerfung - durch das soziale Apriori einerseits, durch das Apriori des Leibes andererseits.

Hier ist nun der Punkt der Argumentation erreicht, an dem die "Verschwörungstheorie" von Ellis (1981) zu rehabilitieren ist. Ellis hat gezeigt, wie Spallanzani und Coppola Nathanaels Bekanntschaft mit Olimpia in allen Einzelheiten geplant und eingefädelt haben. Der Umzug Nathanaels ins Haus mit Blick auf das Fenster von Olympias Zimmer wird durch einem "zufälligen" Brand in seinem Wohnhaus erzwungen. Zufällig ist die Gardine einen Spalt aufgezo- gen, so daß Nathanael Olimpia sehen kann, und zufällig verkauft Coppola ihm ein Fernglas, mit dem er sie näher betrachten kann. Geschickt wird dabei Nathanaels Neugier ausgenutzt, und er tappt in diese Falle.

Der "Fehler" dieser Theorie sei, so Jennings, das fehlende Motiv auf Seiten der "Verschwörer". Die Experimentatoren seien, wenn überhaupt, an Nathanaels Zusammenbruch nur peripher interessiert (102). Auch Jennings argumentiert hier innerfiktional und nicht funktional. Es geht nicht um die Personen Spallanzani und Coppelius, es geht um die Unterwerfung vermittels des Leibes. Diese funktionale Stelle des Sujets wird durch die zwei Herren ausgefüllt.

Wenn also Nathanael einer äußeren Macht unterworfen werden soll, dann ist seine Rede davon, "wie jeder Mensch, sich frei wähnend, nur dunklen Mächten zum grausamen Spiel diene", keineswegs eine Wahnvorstellung und trifft die Sachlage durchaus. Diese Mächte sind real, und sie sind dunkel, weil ihr Instru-

<sup>9</sup> Dies ist eine Beobachtung von Tatar 1980 600 am hier in der Tat pseudo- auktorialen Diskurs.

<sup>10</sup> Auch Rohrwasser 1991 betrachtet Nathanael als ein Opfer von Fremdbestimmung, von Manipulation. Er deutet dieses Verhältnis aber politisch.

<sup>11</sup> Bezieht man mit Kohlenbach (1994) die gegensätzlichen Momente der beiden Frauengestalten auf den Gegensatz zwischen Alltagsleben (Clara) und Poesie (Olimpia), so kommt man nicht umhin, das eine gegen das andere auszuspielen, d.h. eines von beiden zu diskreditieren.

mentarium sich der Kontrolle durch das Bewußtsein entzieht. Wie aber wird die "natürliche" Fremdbestimmung durch Sozialisation und Sexualität zum grausamen Spiel? Sowohl durch Claras Besitzanspruch als auch durch die von Spalanzani und Coppola lancierte Olimpia wird Nathanael instrumentalisiert. Er wird auf zweifache Weise durch die Frau gesteuert. Zur sozialen, praktischen Vernunft will ihn Clara disziplinieren, und sie bzw. das hinter ihr stehende Prinzip (die Mutter, die Clara "nach dem Tod des Vaters ins Haus geholt hat", ist die ranghöchste Vertreterin dieses Prinzips) bedient sich Nathanaels Bedürfnis nach sozialer Fürsorge.<sup>12</sup> Zur Sinnlichkeit verführt wird Nathanael durch Olimpia, das heißt, durch den Mechanismus seiner leiblichen Begierde. Nicht einmal Kunst und Wissenschaft, so klagt Nathanael weiter, schafft man nach selbsttätiger Willkür - die Begeisterung, in der man nur zu schaffen fähig sei, sei das Einwirken eines äußeren Prinzips. Die ihn umgebenden Automaten machen Nathanael selbst zum Automaten - das ist der Sinn der Szene, in der Coppelius dem kleinen Nathanael die Glieder wie einer Puppe neu einsetzt. Die spirituelle, auf die Transzendenz gerichtete Seele ist Gefangene der Gesellschaft und Gefangene des Leibes; versklavt zur sozialen und zur geschlechtlichen Rolle. In dieser entsetzlichen Selbsterkenntnis schreit Nathanael "Holzptüppchen dreh dich" und stürzt sich in den Tod.

Ich fasse zusammen. Nathanael soll durch seinen Blick gefangen werden. Die Frau, das Instrument dieser Gefangennahme, tritt in zweifacher Funktion auf. In der Gestalt der Olimpia steht sie für die Unterwerfung des Menschen durch die Begierde seines Leibes und in der Gestalt Claras für die Unterwerfung unter die Rollenerwartung der Gesellschaft. Durch seinen Liebesblick hatte Nathanael sein Objekt lebendig, sich selbst aber zum mechanisch reagierenden Objekt gemacht. Als er in Coppelius, der, das ist seit Freud gesichert, verdrängten bösen Seite des Vaters, den Manipulator seiner Begierde und in Clara, der Vertreterin seiner Mutter, die Manipulatorin seiner sozialen Rolle erkennt, stürzt er sich in den Tod.

Mit der weiblichen Puppe Olimpia verbinden sich zudem noch metapoetische Momente. Als materielles, in Konkurrenz zu Gottes Schöpfung geschaffenes Kunstgebilde steht sie für den dinglich-materiellen Aspekt des künstlerischen Schaffens. Dieser Aspekt ist der Kunst wesentlich, konterkariert jedoch zugleich ihre transzendente Botschaft. Der Konflikt zwischen der "entzündenen" Kraft der Dichtung und der Notwendigkeit, daß sie sich im Stofflichen spiegeln muß, zeigt sich im Sandmann darin, daß Olimpia, die unbeseelte, tote Puppe, als mate-

<sup>12</sup> Was die freudianische *Sandmann*-Deutung als infantile Regression ansieht, ist lediglich der allgemeinmenschliche Ausdruck dieses Bedürfnisses.

rieller Spiegel zugleich die einzige ist, die Nathanaels Dichtung versteht. Sie ist eine Automate, und doch ist sie die einzige, die durch Nathanaels Blick entzündet wird. Der Dichter ist zum Konkubinat mit der seelenlosen Materie verurteilt.

### Literaturverzeichnis

- Bachtin, Michail: Probleme der Poetik Dostoevskijs. München 1971.
- Ellis, John Martin: Clara, Nathanael and the Narrator, Interpreting Hoffmann's "Sandmann". In: German Quarterly 1 (1981). 1-18.
- Freud, Sigmund: Das Unheimliche. In: Studienausgabe in 10 Bänden. Frankfurt a.M. 1969-72. Bd. 4. 241-274.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: Der Sandmann. In: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. München-Leipzig 1908-1928. Bd. 3 (1909). 3-42.
- Jennings, Lee B.: Blood of the Android: A Post-Freudian Perspective on Hoffmann's Sandmann. In: Seminar Bd. 22 (1986) Nr. 2. 95-111.
- Kittler, Friedrich A.: "Das Phantom unseres Ichs" und die Literaturpsychologie. E.T.A. Hoffmann - Freud - Lacan. In: Urszenen. Frankfurt a.M. 1977. 139-166.
- Kohlenbach, Margarete: Women and Artists - E.T.A. Hoffmanns Implicit Critique of Early Romanticism. In: Modern Language Review 89:3 (1994). 659-673.
- Rohrwasser, Michael: Coppelius, Cagliostro und Napoleon. Der verborgene politische Blick E.T.A. Hoffmanns. Basel / Frankfurt a.M. 1991.
- Schmidt, Jochen: Die Krise der romantischen Subjektivität: E.Th.A. Hoffmanns Künstlernovelle >Der Sandmann< in historischer Perspektive. In: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte: Festschrift für Richard Brinkmann. Tübingen 1981. 348-370.
- Sommerhage, Claus: Hoffmanns Erzähler. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie. 513-534.
- Tatar, Maria M.: "Der Sandmann" - Reflections and Romantic Irony. In: Modern Language Notes 95 (1980) 585-608.