



‚Poetologie des Prosaischen‘

E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* aus der Perspektive einer (kultur-)semiotisch orientierten Literaturwissenschaft

Stephanie Großmann und Hans Krahl (Passau)

Die vorliegende Analyse steht im Zusammenhang mit unserem Beitrag „Strukturalismus/Literatursemiotik. Zeichenordnungen und zeichenhafte Täuschungen in *Der Sandmann*“ in dem von Oliver Jahraus herausgegebenen Band *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns ‚Der Sandmann‘* (Reclam 2016). Dort legen wir in einem ausführlichen Theorieteil die Grundlagen der Literatursemiotik bzw. des Strukturalismus dar und wenden diese auf E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* (1816) an. Die dort aus Gründen des Umfangs nur pointiert und skizzenhaft vorgestellten Ergebnisse sollen hier ausgeführt und fortgeführt werden, wobei es uns ein Anliegen ist, nicht nur Thesen zu formulieren, sondern auch den argumentativen Weg dahin nachvollziehbar(er) zu machen. Dazu dient als erster Schritt eine Datenaufbereitung hinsichtlich grundlegender textueller Kategorien, der darlegen soll, wie wir von den Textbefunden zu unseren Ergebnissen kommen.

1. Gegenstandsbereich

Zunächst einmal wollen wir bestimmen, was der Gegenstand der Analyse sein soll. Der Text *Der Sandmann* liegt in zwei Varianten vor, zum einen in der Handschrift Hoffmanns¹ und zum anderen in Form der ersten Drucklegung von den *Nachtstücken*,² bei der der Text die Sammlung von acht Erzähltexten

¹ E.T.A. Hoffmann, *Der Sandmann. Historisch-kritische Edition*. Hg. von Kaltërina Latifi. Frankfurt am Main 2011.

² E.T.A. Hoffmann, „Nachtstücke“. In: Ders. *Sämtliche Werke in sechs Bänden. Klein Zaches, Prinzessin Brambilla, Werke 1816-1820*. Hg. von Wulf Segebrecht. Bd. 3. Frankfurt am Main 1985, S. 9-346.

eröffnet. Dass diese beiden Texte durchaus signifikant voneinander abweichen – insbesondere durch längere Passagen in der Handschrift, die im Erstdruck nicht übernommen wurden – legt Hohoff ausführlich in seiner historisch-kritischen Edition dar und erläutert dort auch die semantischen Implikationen der verschiedenen Versionen, die das jeweils Erzählte in einem deutlich anderen Licht erscheinen lassen.³ Beide Varianten des Textes könnten Gegenstand einer Analyse sein, zumal gerade die Unterschiede der Texte die Aufmerksamkeit auf die Spezifik der jeweils gegebenen Strukturen lenkt; hier wollen wir uns aber ausschließlich auf den Text beziehen, wie er in der Erstpublikation vorliegt. Dokumente der Produktion wie der Rezeption(sgeschichte) werden wir nicht einbeziehen.⁴ Für die Semantik des Textes können diese Wissensbestände nicht entscheidend sein, da sie ja gerade nicht (mehr) zum Textgefüge, so wie es publiziert vorliegt, dazugehören.

Außerdem ist nur genau der Text *Der Sandmann* in den Grenzen, wie sie sich durch die erste bis zur letzten Seite des Discours konstituieren, Gegenstand der Untersuchung; nicht seine textuellen Kontexte, weder der engere, der sich durch den Publikationskontext *Nachtstücke* ergibt, noch intertextuelle Fortschreibungen im Weiteren, wie sie etwa in Jacques Offenbach phantastischer Oper *Les Contes d'Hoffmann* (1881) vorliegt.⁵ Auch das wären sinnvolle Untersuchungsobjekte, die dann aber auf einem anderen Gegenstand basieren (Text-Kontext-Beziehungen) und andere Erkenntnisinteressen fokussieren (nicht mehr die Textsemantik).

Nachdem wir eingegrenzt haben, was die zu analysierende Textgrundlage umfasst, stellt sich die Frage, wo wir mit unserer Analyse beginnen sollen und wie genau wir vorgehen wollen – also die Frage nach der Heuristik.⁶ Da wir uns dem Text mit keiner speziellen Fragestellung nähern wollen, die unser Erkenntnisinteresse leitet und die Analyse strukturiert, sondern die Textspezifik aus dem vorliegenden Textkonstrukt generieren wollen, beginnen wir damit, die genaue Verfasstheit des Textes in den Blick zu nehmen und zunächst die Daten bezüglich basaler Textebenen zu sichten und zu sichern, um dann von dieser Beschreibungsebene ausgehend weitere Überlegungen anzustellen.

Sich mit scheinbar einfachen Textebenen zu befassen dient zum einen dazu festzuhalten, welche Daten überhaupt valide sind und auf welchen sich dann die Argumentationen stützen können, zum anderen darüber hinaus auch dem

³ Ulrich Hohoff, *E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann*. Berlin/New York 1988.

⁴ Hier wäre vor allem Sigmund Freuds Essay „Das Unheimliche“ (1919) zu nennen, der den Text *Der Sandmann* für seine Argumentation nutzt (Sigmund Freud, „Das Unheimliche“. In: Ders. *Gesammelte Werke. Werke aus den Jahren 1917-1919*. Bd. 12. Frankfurt am Main 1966, S. 229-268). Vgl. hierzu Detlef Kremer, „Freuds Aufsatz *Das Unheimliche* und die Widerstände des unverständlichen Textes“. In: Peter-André Alt/Thomas Anz (Hgg.), *Sigmund Freud und das Wissen der Literatur*. Berlin 2008, S. 59-72.

⁵ Vgl. hierzu Stephanie Großmann, *Inszenierungsanalyse von Opern. Eine interdisziplinäre Methodik*. Würzburg 2013, S. 74-81.

⁶ Vgl. hierzu und allgemein zur Vorgehensweise Hans Krah, *Einführung in die Literaturwissenschaft. Textanalyse*. 2., komplett überarbeitete Auflage. Unter Mitarbeit von Dennis Gräf, Stephanie Großmann, Stefan Halft. Kiel 2015.

Erkennen, welche Daten Anlass einer genaueren Betrachtung sein sollten und worin ihre Auffälligkeit oder Abweichung eigentlich genau besteht (etwa die Abhängigkeit einer bestimmten Perspektive etc.). Zum Dritten sind die basalen Textebenen zumeist mit anderen, eher abstrakteren Thematiken oder Zusammenhängen verbunden, die sich auf die semantische Tiefenstruktur des Textes beziehen, so dass sich aus ihnen paradigmatische Ordnungen bilden lassen, die dann wiederum als Ausgangspunkt für die Rekonstruktion solcher Diskurskomplexe dienen können, die den Text letztlich auszeichnen und seine Spezifik ausmachen (hier, wie zu zeigen sein wird, insbesondere die Paradigmen Täuschung, Autonomie, Kulturalität, Poetologie).

2. Einstieg: Beschreibung grundlegender Text-Kategorien

Wir wollen im Folgenden zunächst diejenigen Konzeptionen betrachten, die auf der Ebene der dargestellten Welt situiert sind und hier als basale Textkategorien diese Welt strukturieren und konzipieren. Dies betrifft Daten zu Raum, Zeit, Figuren und zum sich in der Vernetzung dieser Größen ausdrückenden Geschehen. In Verbindung stehen diese Daten mit der Ebene der Darstellung(sweise), zum einen grundlegend, da sie nur daraus, aus dem gegebenen Discours zu rekonstruieren sind bzw. über diesen vermittelt werden. Hier könnte eine Analyse der Sprachverwendung, insbesondere der semantisch-rhetorischen Verfahren einen Einstieg bilden. Zum anderen stehen diese Daten auch insofern in Verbindung damit, als der Zugang zu ihnen, der Zugang zu dieser Welt, auch im Sinne einer Vermittlung über diese Daten organisiert und geregelt ist; gerade diese Ebene der Erzählsituation kann Aufschluss über den kommunikativen Ort von dargestellten Semantiken geben und ebenso, wie eine Systematisierung solcher Semantiken über semantische Relationen, Ausgangspunkt für die Analyse der Tiefenstruktur des Textes bilden.

Dienlich für die Aufbereitung der Daten können hierfür in unterschiedlicher Relevanz Schemata sein. Für den *Sandmann* bieten sich eine Rekonstruktion der chronologisch-geordneten Abfolge der einzelnen Geschehnisse (Histoire in einem engeren Sinne) und eine Figurenkonstellation an.⁷

⁷ Vgl. Abb. 1 und Abb. 2.

2.1 Erzählweise

Erzählt wird die Geschichte von Nathanael, der in seiner Kindheit beobachtet, wie sein Vater zusammen mit dem Advokaten Coppelius geheime alchemistische Experimente macht. Bei einem solchen Experiment kommt sein Vater zu Tode und Nathanael gibt Coppelius hierfür die Schuld. Zeitlich koinzidierend mit dem Tod des Vaters nimmt die Mutter Nathanaels die Geschwister Clara und Lothar in die Familie auf. Während seiner Studienzeit begegnet Nathanael dem Wetterglashändler Coppola, den er als Wiedergänger Coppelius identifiziert und der letztendlich seinen Tod provoziert: Nachdem er Coppelius erblickt, stürzt er sich im Wahn zu Tode. Zugleich wird Nathanael mit zwei oppositionell konzipierten Frauen konfrontiert – einerseits der rationalen, scharfsinnigen Clara und andererseits der ebenmäßigen, schweigsamen Automate Olimpia – zwischen denen er wählen muss.

Beide Handlungsstränge sind miteinander verwoben, denn die Deutung der Figur Coppelius als ‚Böses Prinzip‘ entzweit das langjährig verlobte Paar Clara und Nathanael. Außerdem katalysiert Coppola gleich in zweifacher Weise Nathanaels Zuneigung zu Olimpia: Erstens ist er es, der ihm das Perspektiv verkauft, mit dem Olimpia für Nathanael lebendig wird, und zweitens hat er die Augen für die Automate beschafft, die wiederum die Projektionsfläche für Nathanaels narzisstische Zuneigung zu ihr darstellen. Drittens steht auch die Figur Coppelius/Coppola jeweils damit in Verbindung, dass Clara und Olimpia in Nathanaels Leben treten: Denn einerseits ist die Integration von Clara und Lothar in die Familie eine Konsequenz des durch die von Coppelius initiierten, alchemistischen Experimente verursachten Todes des Vaters. Andererseits ist Nathanaels Aufmerksamkeit für Olimpia eine Konsequenz aus dem Kauf des Perspektivs von Coppola.

Betrachtet man den Text, zeigt sich, dass es ein auffälliges, sich wiederholendes Muster gibt. Die Konfiguration zweier älterer Männer, zu denen Nathanael dazu stößt, ist an prominenten Stellen im Text anzutreffen. Zunächst stört Nathanael die Experimente, die sein Vater und Coppelius durchführen und dann greift er in den Streit von Spalanzani und Coppelius/Coppola um die Automate Olimpia ein. Abstrahiert man dieses Muster etwas weiter, findet es sich noch dreimal im Text: Lothar und Nathanael wollen sich duellieren, weil Nathanael Clara tief beleidigt hat, und Clara tritt zwischen die zwei Kampfwilligen. Am Ende des Textes ist es hingegen Lothar, der auf dem Turm zu Nathanael und Claras hinstößt und Clara vor dem Angriff Nathanaels rettet. Diese Struktur vom Hinzutreten eines Dritten zu zwei Größen findet sich auch in dem von Nathanael verfassten Gedicht, in dem Coppelius die eheliche Verbindung zwischen Clara und Nathanael vor dem Traualtar durch seine Intervention verhindert.

Im *Sandmann* werden die Begebenheiten nicht in ihrer chronologischen Reihenfolge präsentiert; vielmehr muss die Reihenfolge der Ereignisse erst aus den Textdaten rekonstruiert werden. Der Discours gliedert sich durch peritextuelle Markierungen in fünf Segmente. Bei den ersten drei Segmenten

handelt es sich um Briefe – zwei geschrieben von Nathanael, einer geschrieben von Clara. Nach den Briefen nimmt ein sich im Text deutlich manifestierender Erzähler den Faden der Geschichte auf und erzählt sie weiter. Dieser Textteil wird durch einen Strich in zwei Segmente geteilt, bei der der erste Teil zeitlich den Besuch Nathanaels in seiner Heimatstadt umfasst und der zweite Teil mit seiner Rückkehr an seinen Studienort beginnt und mit seinem Tod und einem kurzen Ausblick auf die Figur Clara endet.⁸

Zu fragen ist, warum der Text die Geschichte um Nathanael genau so präsentiert, wie er sie präsentiert; wie also die konkrete Verfasstheit des Discours für die Histoire funktionalisiert wird. Mögliche Argumentationslinien können sich hierbei aus folgenden Überlegungen ergeben: Dramaturgisch wird die Begegnung mit Coppola an den Anfang gesetzt, weil sie den Auslöser aller folgenden Ereignisse darstellt. Erst durch sie werden die in ein Unbewusstes verdrängten Kindheitserinnerungen in Nathanaels Bewusstsein befördert. Erst durch die Begegnung wird die Geschichte überhaupt zu einer Geschichte.

Auf einer höheren Abstraktionsebene referiert zweitens die Briefform der ersten drei Segmente auf das Kommunikationsmodell Sender – Nachricht – Empfänger. Der Text führt uns gleich zu Beginn vor, dass dieses Modell latent gestört ist, denn Clara empfängt fälschlicherweise den ersten Brief, den Nathanael an Lothar geschrieben hat. Somit wird auf der Ebene des Discours implizit Kommunikation problematisiert.

Drittens ist ein zentrales vom Text fokussiertes Paradigma Wahrnehmung und Deutung. Hierbei handelt es sich dezidiert um stark durch ein Subjekt geleitete Prozesse, wie sich durch die unterschiedlichen Deutungen der Figur Coppelius in den Briefen von Nathanael und Clara manifestiert. Nun wäre anzunehmen, dass durch die Einführung eines vermeintlich objektiven, nicht emotional involvierten Erzählers diese scheinbar bereits auf der Ebene der Wahrnehmung liegenden Diskrepanzen der zwei Perspektiven zugunsten *einer* Perspektive ausgeräumt werden. Dass genau dies nicht der Fall ist, führt uns der Text in den beiden letzten Segmenten vor.

Im Anschluss an die drei Briefe artikuliert sich als Erzählinstanz ein Ich-Erzähler, der auch sein (bisheriges) Erzählen selbst explizit zum Gegenstand seiner Rede macht und insbesondere das Arrangieren der drei Briefe als Einstieg in das Erzählen als Strategie eines spezifischen Erzählens einem nicht näher spezifizierten Publikum als Adressaten mitteilt.

⁸ Der den Text eröffnende erste Brief Nathanaels wird textintern durch seine Begegnung mit Coppola katalysiert. Alle Daten zur Kindheit werden als Rückblick in Nathanaels erstem Brief und aus Rückwendungen des Erzählers vermittelt.

2.2 Raum – Zeit – Figuren

Räumlich ist das Geschehen in Deutschland situiert, in der „kleinen Provinzial-Stadt S.“, der Vaterstadt des Protagonisten Nathanael, und der Universitätsstadt G. Erwähnung finden zudem Berlin und der Raum Italien, so dass der Raum auf die außertextuelle Wirklichkeit zu referieren scheint. Hintergrund der Geschichte ist also keine fiktive Welt, sondern eine, die in Bezug zur Realität der Textproduktion steht. Dies ist nicht unwesentlich, geht es im Text doch um Geschehnisse, die ‚fantastischer‘ Art sind, die also den Annahmen über die Realität widersprechen oder doch möglicherweise zu widersprechen scheinen. Bleibt dies für die Rolle von Coppelius/Coppola zwar offen, so ist dies für den Komplex um die Automate Olimpia doch als gegeben gesetzt.

Die Nennung der Handlungsräume über die Abkürzungen „S.“ und „G.“ impliziert und verstärkt dabei zum einen eine tatsächlich gegebene Referenz, denn nur dann macht es Sinn, etwas abzukürzen, zum anderen verweist die Verschleierung darauf, dass das Berichtete etwas Besonderes, Auffälliges, Abweichendes sein muss und es Rücksichten im Erzählen diesbezüglich zu nehmen gilt.

Die Referenz der dargestellten Welt zur Realität ergibt sich dann auch zeitlich: Die Geschehnisse sind über einige der im Text zitierten Referenzen in etwa in der Gegenwart zu situieren, da auf entsprechende außertextuelle Gegebenheiten referiert wird (hier gilt es natürlich die verschiedenen Zeitebenen im Text zu berücksichtigen). Nathanael erwähnt Schillers Drama „Die Räuber“ von 1781, das Bildnis Cagliostros, auf das er verweist, datiert auf 1784, Goethes Ballade „Die Braut von Corinth“, auf die der Erzähler anspielt,⁹ ist 1797 erstpubliziert.

So sehr das Geschehen nicht historisiert, sondern als zeitgenössisch anzusehen ist, also in etwa zur Zeit der Textproduktion spielt, so sehr ergibt sich aber auch eine gewisse Distanz: Etwas scheinen die Geschehnisse bereits zurückzuliegen.

Ein durchaus auffälliges Datum bezüglich der Zeit liegt darin, dass die außertextuellen Referenzpunkte, die eine zeitliche Einordnung der Handlung ermöglichen, sich alle aus dem Feld der Künste speisen (Literatur, Malerei und poetische Theorie) und sich nicht etwa auf historische oder politische Ereignisse beziehen.¹⁰

Betrachtet man die Ebene der Figuren in einem Text, dann gibt es immer unterschiedliche Dimensionen, hinsichtlich derer man dies tun kann. Unterscheiden lässt sich dies etwa hinsichtlich der Frage, welche Figuren auftreten/dargestellt sind und welche nur erwähnt werden oder welche Figuren

⁹ E.T.A. Hoffmann, *Der Sandmann*. Stuttgart 2013, S. 33. Im Folgenden zitiert unter der Angabe der Seitenzahl im Fließtext.

¹⁰ Um solche außertextuellen Referenzpunkte überhaupt erkennen zu können, benötigt man das kulturelle Wissen der Entstehungszeit des Textes. Zum Begriff und zur Konzeption des kulturellen Wissens vgl. Michael Titzmann, „Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem. Zu einigen Grundbegriffen der Literaturgeschichtsschreibung“. In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*. Bd. 99, 1989, S. 47-61.

(wann, wie oft, unter welchen Umständen) mit welchen anderen in welchen Konfigurationen in Interaktion treten. Darüber hinaus erweist es sich immer wieder als nützlich zu rekonstruieren, welche Figuren überhaupt als Textelemente vorhanden sind, unabhängig vom Discours, paradigmatisch auf der Ebene der Histoire. Diese Figurenkonstellation, die danach geordnet ist, in welchem Verhältnis Figuren zueinander stehen, lässt sich mit Hilfe eines Figurenstemmas visualisieren (Abb. 2). Hier kann dann zudem auch integriert werden, welche Relevanz welche Figuren im Discours haben, auf wem also der Fokus liegt. Solche Schemata sind kein Selbstzweck, sondern dienen der Aufbereitung der Daten. Als Visualisierungen erlauben sie zum einen einen Überblick, zum anderen erfordern sie in der konkreten Umsetzung immer zugleich eine Abstraktion. Indem die Daten dergestalt erfasst werden, ist damit mit der Darstellung immer auch schon eine Ordnung und erste Systematisierung verbunden. Beides sind Faktoren, aus denen sich weitere Erkenntnisse gewinnen lassen. Dass solche Schemata zudem Gedächtnisstützen sind, die helfen, sich an Wesentliches eines Textes zu erinnern, sei nur erwähnt.

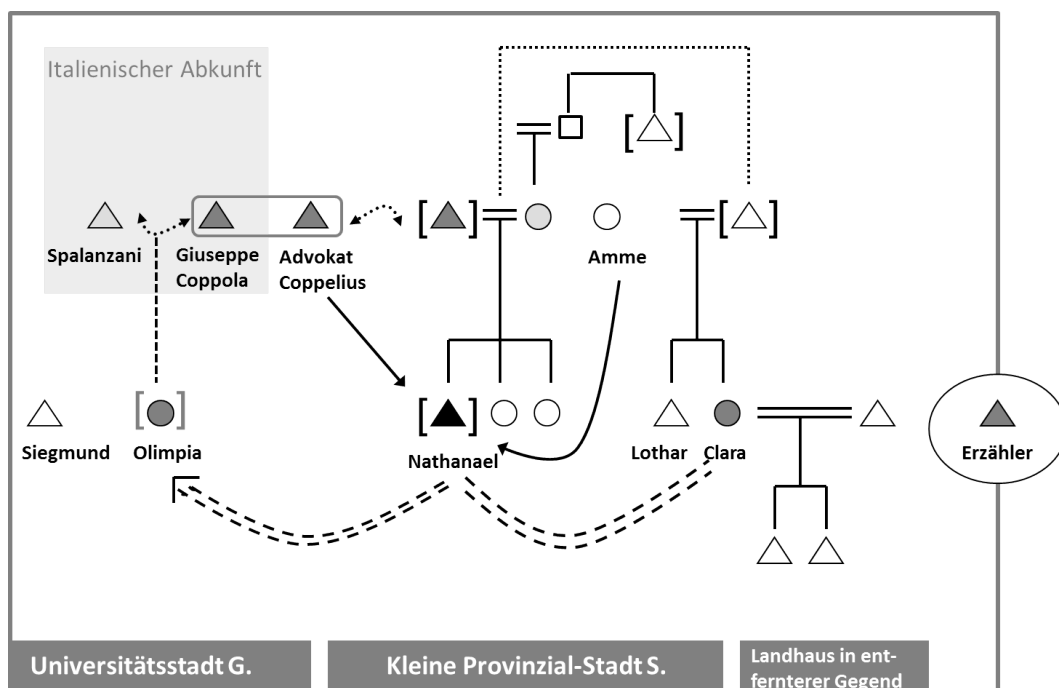


Abb. 2: Figurenstemma

Zu sehen ist insgesamt, dass der Fokus auf einer bürgerlichen Familie liegt, dass es eine ältere und eine jüngere Generation gibt und dabei eine Häufung von Vaterinstanzen und die Auffälligkeit von Doppelungen auftreten sowie dass einiges in den Beziehungen nicht eindeutig aufzuklären ist, wie z.B. das Ausblenden der zunächst benannten Schwestern von Nathanael, die im weiteren Textverlauf nicht mehr erwähnt werden.

Bezüglich der Figurenkonstellation ergibt sich insbesondere die Frage nach dem Erzähler: Insofern das Erzähler-Ich sich derart einbringt und damit zu einer zentralen Größe des Textes wird, wird auch die Frage nach dessen Involvierung und damit letztlich die Frage nach seiner Identität aufgerufen. Zu fragen ist, ob er zur dargestellten Welt gehört oder nicht, ob er im Genette'schen Sinne also ein homodiegetischer oder heterodiegetischer Erzähler ist. Einerseits nennt dieser Nathanael als „meine[n] armen Freund[...]“ (17) und auch zu Clara und Lothar hat er Kontakt,¹¹ so dass zu schließen ist, dass der Erzähler ein Bekannter aus der Stadt S. sein müsste. Andererseits lässt er sich als solcher aus der erzählten Geschichte heraus nicht identifizieren; in der vorgestellten Konfiguration scheint es keinen rechten Platz für ihn zu geben, er taucht in der Handlung selbst als Figur nicht auf und bleibt insgesamt merkwürdig absent.

Das Ich im Allgemeinen wird dadurch zu einer zentralen Größe im Text. Im Zusammenhang damit werden Fragen einer subjektiven Weltsicht bzw. der Sicht als bestimmte Wahrnehmungs- und Deutungsperspektive verhandelt. Zu überlegen ist folglich, wie diese Sichten untereinander in Beziehung stehen, gerade da sie unterschieden sind, sich in ihnen eine Opposition artikuliert. Die Frage ist also, ob entscheidbar ist, welche Sicht die richtige ist, bzw. ob die Entscheidbarkeit überhaupt eine Rolle spielt.

2.3 Semantische Relationen

Indem wir im Folgenden einige zentrale semantische Relationen des *Sandmanns* betrachten, wollen wir uns der Grundordnung des Textes annähern und versuchen, die ihm inhärente Konzeption von Welt offenzulegen. Durch semantische Relationen – Korrelation, Opposition, Äquivalenz, Homologie – kann ein Text eine von den im primären Sprachsystem vorgegebenen Zeichenrelationen abweichende Ordnung entwerfen und somit einen eigenen Weltentwurf entwickeln und neue Zusammenhänge erproben. *Der Sandmann* nutzt dieses Verfahren der Bedeutungsgenerierung, um ein komplexes System aus sich überlagernden Korrelationen, Äquivalenzen und Oppositionen aufzubauen. Einige Beispiele:

Korrelationen. Der Text verwendet rekurrent Lexeme aus dem Paradigma ‚Sehen‘¹² als auch aus dem Paradigma ‚Meteorologie‘, um die Gefühlslage der Figuren zu beschreiben:

¹¹ So berichtet der Erzähler, dass Lothar ihm die drei einleitenden Briefe überlassen habe (19) und die Beschreibung Claras leitete er mit einem Bild ein, dass sie in dem Ausdruck darstellt, „wenn sie mich [= den Erzähler] hold lächelnd anblickte.“ (20)

¹² Zur optischen Kodierung von Erkenntnisprozessen in *Der Sandmann* vgl. Michael Titzmann, „Bemerkungen zu Wissen und Sprache in der Goethezeit (1770-1830). Mit dem Beispiel der optischen Kodierung von Erkenntnisprozessen“. In: Ders. (Hg.), *Anthropologie der Goethezeit. Studien zur Literatur und Wissensgeschichte*. Berlin/Boston 2012, S. 173-194.

Nur noch den schrecklichsten Moment meiner Jugendjahre darf ich dir erzählen; dann wirst du überzeugt sein, dass es nicht meiner Augen Blödigkeit ist, wenn mir nun alles farblos erscheint, sondern, dass ein dunkles Verhängnis wirklich einen trüben Wolkenschleier über mein Leben gehängt hat, den ich vielleicht nur sterbend zerreiße. (10)

Dadurch, dass der Text Wahrnehmung sprachlich mit diesen Paradigmen korreliert, konzipiert er diese als ein Konstrukt, das sowohl perspektivisch als auch atmosphärisch beeinflusst ist. Genau diese beiden Paradigmen werden strukturell in der Figur Coppola gebündelt, da dieser zunächst als „Wetterglashändler“ (3, 16) Instrumente zur Wetterprognose anbietet und dann als „Mechanicus und Opticus“ (28) Brillen und Perspektive verkauft, die die Sehfähigkeit verbessern bzw. manipulieren.

Durch diese doppelte Korrelation der Wahrnehmung postuliert der Text bereits eine Ambivalenz dieses Bereiches, da er ihn zum einen über das Sehen als etwas Rationales, Erkennbares und vom Standpunkt des Sehenden Abhängiges konzipiert und zum anderen zugleich diesen Bereich über das Wetter als etwas von außen Determiniertes, Natürliches und Bedrohliches beschreibt.

Oppositionen. Bereits angesprochen wurde die oppositionelle Konzeption der beiden Frauenfiguren Olimpia und Clara, die sich schon deshalb gegenüber stehen, da Clara ein menschliches Wesen, Olimpia eine künstliche Automate ist. Olimpia wird als überaus schön und ebenmäßig beschrieben, als „schöne[...] Bildsäule“ (27), jedoch stören ihre Augen den Gesamteindruck, da sie „starr“ und „tot“ blicken (17, 28). Claras Erscheinung wird hingegen vom Text nicht mit dem Merkmal ‚Schönheit‘ ausgestattet, aber es sind ihr prächtiges Haar und ihre das bunte und heitere Leben spiegelnden hellen Augen, die die Betrachter gefangen nehmen. Neben dem Aussehen unterscheiden sich die beiden Frauen auch diametral in der Konzeption ihrer Persönlichkeit. Clara ist rational und besonnen, sie verfügt sowohl über Verstand als auch über Fantasie (21), während Olimpia von der Gesellschaft als stumpfsinnig bezeichnet wird (33). Besonders deutlich wird die Gegensätzlichkeit der beiden Frauenfiguren in ihrer Beurteilung von Nathanaels Dichtungen. Clara kann für Nathanaels Werke kein rechtes Interesse aufbringen und ist diesen gegenüber abgeneigt. Olimpia hingegen scheint von sämtlichen Texten Nathanaels begeistert zu sein und lauscht seinen Worten andächtig und konzentriert. Aber der *Sandmann* konfrontiert Nathanael nicht nur mit zwei verschiedenen Frauentypen, zwischen denen er wählen kann, sondern er verhandelt anhand der Beiden auch Teilbereiche des Literarischen, indem er Olimpia mit dem Poetischen und Clara mit dem Prosaischen korreliert und so das Schreiben in gebundener und in ungebundener Sprache zueinander in Opposition setzt.

Nathanael ist jedoch nicht nur in der Position, über die Frauengestalten zwischen zwei verschiedenen Konzeptionen wählen zu können, er selbst ist zugleich auch Teil einer Opposition, die der Text aufbaut. Sein Blick auf die Welt

ist durch Ahnungen, Träume und den Glauben an ein höheres Prinzip geprägt. Clara hingegen ist das mystische Schwärmen zuwider und sie vertritt ein Weltbild, das auf Selbstbestimmung, Erkenntnis und Rationalität fußt.

Äquivalenzen. Auch wenn zunächst die Opposition zwischen Clara und Olimpia im Text deutlich hervortritt, so lässt sich dennoch konstatieren, dass durchaus signifikante Äquivalenzen für die beiden Frauenfiguren postuliert werden: Beide werden erstens als potentielle Partnerinnen für Nathanael eingeführt und beide erwidern seine Liebe und Zuneigung (für Olimpia gilt dies natürlich nur aus der Perspektive Nathanaels, da sie als Automate über keine eigenen Gefühle verfügen kann). Zweitens verwendet Nathanael rekurrent das Lexem ‚Engel‘, um Clara in ihrem Aussehen und Wesen zu beschreiben (3, 17, 40) und auch Olimpia attestiert der Erzähler ein „engelschönes Gesicht“ (17).

Eine wenig erwartbare Äquivalenz etabliert der Text drittens genau bezüglich des Merkmals, das Olimpia und Clara eigentlich am deutlichsten voneinander unterscheidet: In der dargestellten Welt gibt es keinen Zweifel daran, dass es sich bei Olimpia um eine leblose Automate handelt, die zwar mechanisch hervorragend gearbeitet ist, aber über keine Persönlichkeit verfügt. Clara hingegen ist ganz eindeutig als lebendiger Mensch konzipiert, mit einer individuellen Persönlichkeit und einem eigenen Willen. Nun beschimpft Nathanael aber Clara – nachdem diese sein Gedicht schmät – mit den Worten „Du lebloses, verdammtes Automat!“ (25) und schreibt ihr so das die Figur Olimpia konstituierende Merkmal zu.

Homologie. Durch Homologien lassen sich verschiedene Ebenen, Dimensionen, Komponenten in Verbindung bringen. Sie können zum einen in der Textstruktur selbst angelegt sein und diese strukturieren. Ein zentrales Beispiel im *Sandmann* ist Nathanaels Gedicht, in dem sich homolog bestimmte Relationen spiegeln, die es auch in der dargestellten Realität gibt. Homologien dienen aber auch analytisch dazu, aufgrund der rekonstruierten Semantik argumentativ Bezüge zwischen verschiedenen Textebenen und Textkategorien zu erkennen. Sie sind interpretatorisches Handwerkszeug wie Beschreibungsgegenstand.¹³

¹³ Siehe hierzu ausführlich Hans Krahl, „Semantik und Semantisierung“. In: Ders./Michael Titzmann (Hgg.), *Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung*. 3., stark erweiterte Auflage. Passau 2013, S. 35-55, hier S. 52-54.

3. ‚Ungereimtheiten‘ als das Besondere des Textes

Aus dieser Aufbereitung der basalen Daten, aus der in vielen anderen Texten dann darauf aufbauend die zentralen Semantiken rekonstruiert, abstrahiert, modelliert werden können, wird für unseren Text deutlich, dass er einige ‚Ungereimtheiten‘ aufweist, die sich nicht abschließend auflösen lassen, so dass sich zunächst auf dieser Ebene keine kohärente Bedeutung eruieren lässt.

So widersprechen sich die Daten teilweise, teilweise bleiben sie auffällig ungenau, teilweise gibt es Leerstellen an Stellen, wo man Informationen erwarten würde und teilweise sind sie selbst als solche ‚problematischen‘ Daten thematisch. Dies betrifft etwa die im Text selbst fokussierte Frage nach einer Identität von Coppelius und Coppola, dies betrifft aber auch Daten, über die der Text merkwürdig ungenau bleibt. Wo bleiben die „Schwestern“ (11) von Nathanael?¹⁴ Was bedeutet es, wenn Spalanzani Nathanael gegenüber behauptet „die Augen dir gestohlen“ (38)? Warum verhält sich Nathanael am Ende so, wie er sich verhält, und wodurch ist dies bedingt – durch eine böse Macht oder seine Psyche?

Dennoch ist diese grundlegende Arbeit nicht umsonst. Zunächst ist erstens festzuhalten, dass gerade dadurch, dass die Daten nicht in einen kohärenten Rahmen und ein (konventionelles, tradiertes) Textmodell zu integrieren sind, für den *Sandmann* die Textstruktur selbst ein Bemühen um eine möglichst genaue Beschreibung und Rekonstruktion forciert. Auf einer höheren Ebene ist genau dies als ein Kennzeichen des Textes als analytischer Befund festzuhalten. Es ist gerade ein zentrales Merkmal des Textes, dass er einige ‚Ungereimtheiten‘ aufweist, die eine ‚einfache‘ Lesart verhindern.

Daraus lässt sich dann zweitens als erkenntnisleitendes Interesse für diesen Text die Frage stellen, warum und wie genau er sich einer ‚einfachen‘ Interpretation entzieht. Durch welche Textstrukturen wird dieser Effekt erzielt? Daran anschließend und aufbauend kann analytisch weiterverfahren werden: Lassen sich diese Befunde systematisieren, also homologe Strategien der Textverfahren dabei erkennen? Die Fragen, die sich daraus ergeben, sind also, welche Funktion genau dieses semantische Potential selbst wieder erfüllt. Und auch zentral ist schließlich, warum und wodurch eine ‚einfache‘ Interpretation zunächst nahe gelegt wird bzw., um es pointiert zu formulieren, warum der Text überhaupt interessiert? Diese Frage ist von besonderer Relevanz, denn im Text geht es um Bewertungskriterien, an denen auch er gemessen werden kann. Wäre er einer von Nathanaels Dichtungen, die als „in der Tat sehr langweilig“ (23) qualifiziert werden, oder wäre er von vornherein „unverständlich, gestaltlos“ (22), würden wir uns wohl wenig angesprochen fühlen, sein ‚Geheimnis‘ zu ergründen.

¹⁴ In der handschriftlichen Fassung wird zwar der Tod der jüngsten Schwester erzählt, aber dies würde zum einen nur das Fehlen der einen Schwester motivieren und zum anderen bleibt die Frage, warum genau diese Passage nicht mehr Bestandteil der gedruckten Publikation ist. Vielmehr ist es das durch die Auslassung veränderte semantische Potential, das uns interessiert, da es uns hier ja um die Spezifik der Druckfassung geht.

3.1 Ebenen und Paradigmen semantischer ‚Irreführung‘

Zunächst seien wesentliche Ebenen des Textes dargestellt, über die dieser gerade beschriebene Effekt implementiert ist.

Semantische Asymmetrien. Wie festgestellt wurde, operiert der Text dominant mit Äquivalenzen und Oppositionen. Dies erzeugt zunächst den Eindruck, dass es grundlegende Strukturierungen und Leitdifferenzen gibt, die dem Text zugrunde liegen. So etwa das Innere vs. die Außenwelt, so poetische vs. prosaische Gemüter, so auf der Figurenebene Clara vs. Olimpia in ihren jeweiligen Semantiken. Statt diese Strukturierungen aber in einem System aufgehen zu lassen, hintertreibt der Text geradezu systematisch eine solche Ebene, indem sich dann Äquivalenzen und Oppositionen wieder überlagern und auch von unterschiedlichen Zugangsprämissen abhängig sind. Eine erkennbare Ordnung wird durch diese semantische Dichte eher verhindert. Zudem forciert diese Dichte nun geradezu, jedem Einzelelement als solchem singulären Datum Beachtung zu schenken und es eben nicht übergeordneten Paradigmen zuzuordnen und durch Relevanzsetzungen zu hierarchisieren.

Dieses Verfahren der semantischen Überlagerung sei an einem einfachen Beispiel aus der Figurenkonzeption verdeutlicht: Nathanael wird, wie bereits beschrieben, mit zwei oppositionell konzipierten Frauen konfrontiert, zwischen denen er wählen muss. Ebenso baut der Text aber auch die Opposition zwischen den Figuren Clara und Nathanael auf, die sich in den Merkmalen Selbstbestimmung vs. mystischer Determinismus bündeln lässt. Indem Clara und Nathanael nun einmal als hierarchisch geordnet und einmal als gleichrangig in die Textstruktur eingebettet sind, entzieht sich der Text einem Standpunkt, von dem aus mittels einer gleichbleibenden Perspektive eine binäre Ordnung der dargestellten Welt rekonstruiert werden könnte. Vielmehr scheint dem Text eine polynäre Struktur zugrunde zu liegen, die abhängig von der gewählten Perspektive unterschiedliche Bedeutungselemente hervorbringt.

Ein Vergleich mag dieses Prinzip verdeutlichen: Während viele (literarische) Texte dergestalt funktionieren, dass eine analytische Abstraktion ihr Bedeutungspotenzial zusammenführt wie eine konvexe Linse das Licht in einem Punkt bündelt, so lässt *Der Sandmann* hingegen eine solche Bündelung nicht zu, sondern scheint wie ein Prisma zu funktionieren, das Licht abhängig vom Einfallswinkel in unterschiedliche Richtungen ablenkt.

Täuschungen. Aus den Textdaten lässt sich dennoch ein Paradigma abstrahieren, auf das hin die benannten ‚Ungereimtheiten‘ zusammenlaufen, nämlich das Paradigma ‚Täuschung‘. Dieses wird im Text auf verschiedenen Ebenen installiert und dieses Paradigma scheint aufgrund dieser Rekurrenz für die Semantik des Textes besonders relevant zu sein. ‚Täuschung‘ findet sich erstens, wenn Nathanael einer Selbsttäuschung unterliegt und Olimpia für *menschlich* hält, anstatt in ihr die Automate wahrzunehmen.

Zweitens verhandelt der Text Täuschung bezogen auf die Frage nach der Deutung der Figur Coppola. Er führt uns an den Figuren Clara und Nathanael zwei konkurrierende Deutungsmuster vor, die implizieren, dass zumindest eine der beiden Figuren sich in ihrem Deutungsmuster täuschen muss. So wie Nathanael zwischen den beiden Frauentypen Olimpia und Clara wählen muss, so muss homolog der Leser zwischen der Deutungsperspektive von Clara und Nathanael wählen. Der Text entlarvt zwar für die Opposition der beiden Frauen Olimpia explizit als Täuschung – sie ist kein Mensch, sondern eine Automate –, aber damit ist nicht zwangsläufig gesagt, ob der Text für die Frage nach den Deutungsmustern ebenfalls Indizien für eine Hierarchisierung gibt. Ob also die sich in der Beschreibung Olympias manifestierende Täuschung auf die Position der Figur Nathanael generell übertragen werden kann.

Drittens täuscht der Text bzw. der Erzähler den adressierten Leser. Die im *Sandmann* dargestellte Welt mag zwar in einigen Punkten zumindest potenziell von den Regularitäten der extratextuellen Welt abweichen, aber es wird an sich nicht explizit eingeführt, dass die astronomischen Relationen nach anderen Gesetzen konzipiert sind. Somit stellt die Beschreibung „Zur Mittagsstunde gingen sie durch die Straßen der Stadt [...], der hohe Ratsturm warf seinen Riesenschatten über den Markt“ (40) ein auffälliges Datum dar, denn hier wird *en passant* ein Bild beschrieben, das im Widerspruch zum Allgemeinwissen über den Einfallswinkel der Sonne in Abhängigkeit von der Tageszeit steht.

Viertens wird auch in den Beschreibungen der Figuren durch den Erzähler verschlüsselt über den Rückgriff auf kulturelles Wissen das Paradigma ‚Täuschung‘ verankert. Indem Professor Spalanzani optisch mit Cagliostro gleichgesetzt wird, rückt er ihn zugleich auch semantisch in die Nähe des italienischen Betrügers und Hochstaplers, was sich dann auf der Ebene der Handlung auch bewahrheitet, da Spalanzani eine Automate als seine Tochter Olimpia in die Gesellschaft einführt.

Noch diffiziler verhält es sich fünftens mit der Beschreibung der Figur Clara: Der Erzähler berichtet hier nicht nur von seinen eigenen Eindrücken, sondern lässt Vertreter verschiedener Künste zu Wort kommen, die unterschiedliche Facetten der Figur hervorheben:

Einer von ihnen, ein wirklicher Fantast, verglich aber höchstseltsamer Weise Claras Augen mit einem See von Ruisdael, in dem sich des wolkenlosen Himmels reines Azur, Wald und Blumenflur, der reichen Landschaft ganzes buntes, heiteres Leben spiegelt. (20)

Konsultiert man die Gemälde des niederländischen Landschaftsmalers wird deutlich, dass sich seine Gemälde gerade nicht durch „wolkenlosen Himmel“ und „buntes, heiteres Leben“ auszeichnen,¹⁵ sondern durch dramatische Wolkenkonstellationen, kontrastreiche Lichtführung und eher düstere Waldstimmungen

¹⁵ Vgl. etwa zu den Bildern Ruisdaels dessen *Eichenwald an einem See* (zwischen 1665 und 1669). S. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacob_Isaaksz._van_Ruisdael_012.jpg.

gekennzeichnet sind. Offen bleibt hier, ob es der Erzähler ist, der den Leser täuscht, oder ob der Erzähler diese Täuschung nur weitergibt.

Getäuscht wird der Leser durch den Text sechstens auch insofern, als er zwar die Frage nach der Metaphysik der Geschehnisse explizit verhandelt, dabei aber stillschweigend die Realität einer Automate, die so lebensecht ist, dass man den Automat nicht als Automat erkennt, als reale Begebenheit behandelt. Der Erzähler setzt ja, dass er mit der Geschichte um Nathanael eine zwar seltsame, aber dennoch eine gewesene Realität wiedergibt, und diese nicht selbst erfindet.¹⁶ Dass die Olimpia-Handlung keine reale sein kann, davon wird zudem explizit abgelenkt, da gerade hier durch den Fokus auf die Gesellschaft mehr als präsupponiert wird, dass es an der Ernsthaftigkeit der Existenz einer solchen Automate keinen Zweifel gibt.

Täuschung ist siebtens auch bereits in dem von Nathanael verfassten Gedicht enthalten, dessen Inhalt im Text wiedergegeben wird. Hier beschreibt Nathanael seine Beziehung zu Clara und lässt sich selbst bzw. sein textuelles Alter Ego explizit einer (doppelten) Täuschung unterliegen: So behauptet zum einen Clara, Coppelius habe ihn getäuscht – „das waren ja nicht meine [Claras] Augen, die so in deiner Brust brannten, das waren ja glühende Tropfen deines [Nathanaels] eignen Herzblutes“ (23) –, zum anderen wird er selbst aber auch über Clara getäuscht, indem Claras Stimme und Claras Augen dann doch auf eine andere Entität verweisen: den Tod.

Das Paradigma ‚Täuschung‘ ist deutlich zu erkennen und zu rekonstruieren, aber durch die inhärente Semantik von Täuschung lässt sich diese Qualität auch auf den Text als solchen übertragen, so dass genau dieses ‚sichere‘ Datum letztlich ebenso für das Sich-einer-festen-Deutung-Entziehen steht. Denn bei diesen Akten der Täuschung stellt sich nicht nur die Frage nach den Akteuren, also wer täuscht wen, durch das spezifische Geflecht ist zudem eine rekursive Schleife impliziert: Wieweit geht die Täuschung und gibt es überhaupt eine Position außerhalb der Täuschungsschleife bzw. welche Gründe gibt es, bei einem als Nicht-Täuschung erkannten Befund tatsächlich stehen zu bleiben?

Erzählsituation. Der Aspekt der Täuschung manifestiert sich achtens auch bereits auf der Ebene des Discours in der Erzählsituation und der Figur des Erzählers. Der Text beginnt unvermittelt mit drei Briefen. Nach den Briefen nimmt ein sich im Text deutlich manifestierender Erzähler den Faden der Geschichte auf und erzählt sie weiter. Durch diese Struktur wird zum einen deutlich, dass der Leser zunächst über die Textgattung getäuscht wird. Statt eines Briefromans, in dem Subjekte unmittelbar zu Wort kommen, entpuppt sich der Text als von einer Erzählinstanz vermittelt und gerahmt. Zum anderen erfüllt sich das durch den Wechsel der Textgattung eröffnete Potenzial der erzählerischen Perspektivlenkung nicht: Dass es sich bei den zentral vom Text fokussierten Paradigmen

¹⁶ „Seltsamer und wunderlicher kann nichts erfunden werden, als dasjenige ist, was sich mit meinem armen Freunde, dem jungen Studenten Nathanael, zugetragen, und was ich dir, günstiger Leser, zu erzählen unternommen.“ (17f.)

Wahrnehmung und Deutung dezidiert um stark durch ein Subjekt geleitete Prozesse handelt, manifestiert sich durch die unterschiedlichen Deutungen der Figur Coppelius in den Briefen von Nathanael und Clara. Es wäre also anzunehmen, dass durch die Einführung eines vermeintlich objektiven, nicht emotional involvierten Erzählers diese scheinbar bereits auf der Ebene der Wahrnehmung liegenden Diskrepanzen der zwei Perspektiven zugunsten einer Perspektive ausgeräumt werden, indem der Erzähler die ihm potenziell gegebene Möglichkeit nutzt, zu den in diesen Briefen enthaltenen Deutungen Stellung zu nehmen. Genau dies führt uns der Text aber nicht vor. Vielmehr ist es er selbst, der diese Irritation arrangiert hat.

Einerseits ist sich der Erzähler seiner Position als Erzähler bewusst und erfüllt diese, indem er durchaus Informationen liefert, die eine narrative Kohärenz fundieren – beispielsweise dadurch, dass er sich aus den Briefen ergebende Leerstellen mit Daten auffüllt, „[d]amit klarer werde, was gleich anfangs zu wissen nötig“ (19). Er scheint auch über ein Mehrwissen zu verfügen: Während Nathanael in seinem zweiten Brief noch berichtet, dass Coppola nicht identisch mit Coppelius sein kann, da „man es auch seiner Aussprache an[hört], dass er wirklich Piemonteser ist“ (16), teilt uns dann der Erzähler konstatierend mit (und nimmt damit implizit das einmal gesetzte Datum wieder zurück), dass Nathanael Coppelius’ Stimme hört und dann den Italiener Coppola sieht, und reaktiviert damit *en passant* die scheinbar für Nathanael selbst als aufgelöst gegoltene Vermengung.

Andererseits lässt er seinen Leser in entscheidenden Punkten im Unklaren und zieht sich aus einer kohärenzstiftenden und vermittelnden Funktion letztlich ganz zurück. Dies geschieht insbesondere am Textende, wenn er sich das Schicksal Clara betreffend auf andere bezieht: „Nach mehreren Jahren will man in einer entfernten Gegend Clara gesehen haben“ (42). Auch wenn der Erzähler zu Beginn den Erzählakt exponiert verhandelt, ‚versteckt‘ er sich im weiteren Verlauf immer deutlicher hinter der vermeintlichen Realität, um nicht selbst Position zu beziehen bzw. um die Selektivität des Erzählten zu kaschieren. Kaschiert wird in diesem Erzählakt insbesondere auch, wer der Erzähler eigentlich ist und woher er sein detailliertes Wissen über Gedanken oder intime Situationen, bei denen niemand zugegen gewesen ist, eigentlich hat. Er setzt sich zwar als Freund und naher Bekannter und damit als der dargestellten Welt zugehörig, wo allerdings der systemische Platz dieses Miterlebens innerhalb der Erzählung genau sein soll, bleibt offen. Innerhalb der Erzählung scheint er vollständig abwesend zu sein, zumal hier auch generell kein Platz für eine weitere Figur auszumachen ist. Diese Textstrategien tragen folglich selbst zum Paradigma ‚Täuschung‘ bei und verschärfen es zudem.

Verweisungen und referentielle Bezugnahmen. Wie bereits im obigen Zitat zu Ruisdael zu sehen war, verschiebt der Text Wertungen auf andere, scheinbar fremde Instanzen. Generell bedient er sich für seine Semantisierungen bei Vergleichen und Verweisungen literarischer und künstlerischer Provenienz. Einerseits sind diese Semantiken dadurch in den Textkosmos eingebunden,

andererseits erheben sie jedoch nicht den Anspruch, genuin vom Text zu stammen. Demzufolge baut der Text eine gewisse Distanz zu ihnen auf, indem er ihre tatsächlichen Signifikate (Bedeutungsinhalte) nur über ihre Signifikanten (Bedeutungsträger) präsentiert. Diese Distanz kann dergestalt funktionalisiert sein, dass der Status der darin transportierten Inhalte zu relativieren wäre, sie kann aber auch bedeuten, dass gerade in der Überwindung dieser Distanz der Schlüssel zum besseren Verständnis liegt.

Wenn etwa Clara über ihr „Magdalenenhaar“ (20) beschrieben und dabei von „Battonischem Kolorit“ (20) gesprochen wird, dann wird hier auf das Bild *Büßende Magdalena* (um 1742) von Pompeo Battoni (1709-1789) Bezug genommen.¹⁷ Ein Bezug, der zunächst irritiert, da Clara und Maria Magdalena an sich wenig in semantischen Zusammenhang zu bringen sind. Doch es geht ja um ein konkretes Bild und die Semantisierung Maria Magdalenas in genau diesem Bild. Macht man nun eine Autopsie des Bildes und gleicht diesen visuellen Befund mit dem Text ab, dann ist nicht nur das vom Text fokussierte lange, blonde Haar auffällig, sondern auch, dass das Bild von Battoni Maria Magdalena in einen blauen Mantel gehüllt mit entblößter Brust in einem Buch lesend darstellt, wobei das Buch auf einen Totenkopf gestützt ist. Der blaue Mantel verweist in der christlichen Ikonographie nun eindeutig auf die Muttergottes, die entblößte Brust scheint weniger eine laszive Komponente zu implizieren, als vielmehr auf den Aspekt des Säugens und Nährens hinzudeuten. Maria Magdalena wird durch das Buch nicht nur als intellektuell konnotiert, sondern zugleich als eine Mutterfigur, und erscheint durch den Totenkopf darüber hinaus in einer Nähe zum Tod zu stehen.

Gleicht man nun die hier transportierte Charakterisierung mit der ansonsten im Text für Clara gegebenen ab, denn Maria Magdalena repräsentiert in der textuellen Argumentation ja Clara, lässt sich über das Attribut des Buches eine Verstärkung der Semantik des ‚Verständigen‘ erkennen. Doch auch das Merkmal, mit Tod korreliert zu sein, ist durchaus eines, das sich im Text findet, etwa im Gedicht Nathanaels, wenn es heißt: „[...] es ist der Tod, der mit Claras Augen ihn freundlich anschaut.“ (24)

3.2 Relevanz der Kulturalität – Spuren

Das obige Beispiel korreliert zum einen, *en détail*, mit dem Befund, dass ein Bezug zur textexternen Wirklichkeit vor allem über literarische bzw. künstlerische Texte installiert wird, und nicht etwa über politische oder historische

¹⁷ Pompeo Battoni: *Die büßende Magdalena* (Kopie des 19. Jahrhunderts von Karl Javurek, Original um 1742) siehe https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ad/Karl_Javurek_%28attr%29_after_Battoni_Magdalena.jpg.

Daten. Es verweist zum anderen generell auf den Aspekt Kulturalität und Referenzen an sich, die im Text aufgerufen werden und aus denen er sein Material bezieht. So wenig explizite Angaben der Text enthält, so bezieht er doch auf vielfältige Weise kulturelles Wissen der Zeit ein oder bezieht sich in seinen Strukturen darauf.¹⁸

Nathanael, wie die ganze Familie auch, erhält keinen Nachnamen, im Gegensatz zu Coppelius, Coppola und Spalanzani. Letzterer wird dabei durch zwei Bezugnahmen in der Realität geerdet. Als Namensvetter des Universalgelehrten Lazzaro Spallanzani (1729-1799) und als Ebenbild von Alexander Graf von Cagliostro (eigentlich Giuseppe Balsamo, 1743-1795), dem in seiner Zeit berühmten Hochstapler.

Lazzaro Spallanzani war zu seiner Zeit einer der renommiertesten Naturforscher, der sich in seinen Experimenten vor allem der embryonalen Entwicklung und der Funktion einzelner Organe widmete. Außerdem gelang ihm als erstes eine künstliche Befruchtung bei Tieren.

Die Ähnlichkeit von Spalanzani mit Cagliostro wird im Text genau über eine spezifische Abbildung postuliert, über Daniel Chodowieckis (1726-1801) Kupferstich von 1784.¹⁹ Dies stärkt zwar einerseits den Bezug zur Realität, da es dieses Bild und seinen Künstler gibt, andererseits wird aber eine Vermittlungsebene eingeschoben und die Frage der Ähnlichkeit (wieder, wie oben) auf diese mediale Dimension verschoben. Genau bezüglich dieser Abbildung wird die Ähnlichkeit postuliert, nicht bezüglich anderer Abbildungen. Kennt man nun dieses Bildnis, so wird Spalanzani von vornherein in seiner Ernsthaftigkeit desavouiert, da diese Abbildung eher einer Karikatur gleicht als der einer angemessen ernsthaften Darstellung einer zumindest zeitweise sehr einflussreichen Größe.

Über die Referenz Cagliostro wird zudem das Feld der Magiergestalten eröffnet, ein Feld, das in der damaligen Zeit von kultureller Relevanz ist, wie Schillers *Der Geisterseher* (1787) als literarische Reminiszenz belegen mag.²⁰ Implizit korrespondiert auch Coppelius mit einer solchen Figur, da er gleich in doppelter Weise das Merkmal ‚nicht-fassbar‘ aufweist, mit dem kulturell solche Gestalten verbunden werden; dies spiegelt sich sowohl räumlich in einem mysteriösen Auftauchen und Verschwinden als auch personell in Coppolas Semantik des Wiedergängers.

Mit „Geisterseher“ (3, 29) und „Cagliostro“ (17) verweist er zudem auf den Diskurs der Alchemie und des Okkultismus. Ebenso bezieht er hinsichtlich des gesamten Bereichs der optischen Kodierung und der damit korrelierten erkenntnistheoretischen Bereiche kulturelle Wissensmengen ein.²¹ Auch

¹⁸ Zum Begriff und zur Konzeption des kulturellen Wissens vgl. Michael Titzmann, „Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem“.

¹⁹ Daniel Chodowiecki: *Cagliostro* (1784) siehe etwa <http://www.clevelandart.org/art/1954.329>.

²⁰ Genau auf diesen Text bezieht sich *Der Sandmann* auch mit einer expliziten Referenz (3).

²¹ Zu letzterem siehe Titzmann, „Bemerkungen zu Wissen und Sprache in der Goethezeit“. Diese Einbeziehung gilt ebenso für den Komplex um die Automate, der sich nicht nur literarisch findet, etwa in E.T.A. Hoffmanns gleichnamigen Text von 1814, sondern seine sozialhistorische Entspre-

hinsichtlich der Handlung referiert der Text auf das narrative Schema der Initiationsgeschichte, das dominante Erzählmodell der Goethezeit. Der Text nimmt also massiv Bezug auf zeitgenössische Kontexte, greift sie auf und ordnet sich diesen zu, ohne jedoch eine einfache Anwendung zu sein, wie gerade bezüglich des Modells der Initiationsgeschichte zu zeigen ist. Dennoch scheint er durch diese Anbindungen verständlich zu sein und über sich hinaus zu verweisen, zumal er damit Spuren eröffnet, die es weiter zu verfolgen gälte. Signalisiert wird, dass sich in den kulturellen Referenzen ein Schlüssel zum Verständnis finden lassen *könnte*.

3.3 Das Erzählmodell Initiationsgeschichte

Die Initiationsgeschichte bildet als Modell das dominante Erzählmuster in der Zeit von etwa 1770 bis 1830 und kann in verschiedenen Varianten ausgeprägt sein, etwa als Bildungsroman.²² Immer geht es um den Prozess der Autonomie- und Selbstverwirklichung, den die Texte der Goethezeit über die Einbindung in eine Familie, den Austritt aus ihr und die Gründung einer eigenen abbilden. Der Text ruft über sein Handlungsmuster, insbesondere durch den Fokus auf Nathanael, der der prädestinierte Jüngling dieses Prozesses ist, und die Familiensituation die Strukturen des Initiationsromans der Goethezeit auf. Aus einer nicht selbstbestimmten Herkunftsfamilie in Abhängigkeit von Größen außerhalb seiner selbst geht der Protagonist, zumeist durch eine Reise, in die Transitionsphase über, in der er sich und die Welt erfährt, um dann, bei Gelingen, sich in einem autonomen Akt wieder über eine selbst gewählte Zielfamilie in die Gesellschaft zu reintegrieren.

Dieser Prozess kann gelingen oder aber auch scheitern. Denn insbesondere in der Transitionsphase, in der der Protagonist auf sich gestellt ist, sind er und seine Autonomie durch Manipulatore- oder Verführergestalten gefährdet, die ihn von seinem eigentlichen Ziel, der Ausbildung des in ihm Angelegten, ablenken. Erliegt er diesen, erleidet er einen definitiven Selbstverlust, der sich gewöhnlich durch Tod oder Wahnsinn äußert. Im *Sandmann* ist dieses Schema durchaus angelegt und erkennbar. Aber hinsichtlich dieses Modells gibt es bereits bezüglich der Ausgangsfamilie einige Auffälligkeiten, die nicht in das Schema passen.

chung hat. Verwiesen sei etwa auf Wolfgang von Kempelen und seinen Schachtürken, der selbst kein technischer Apparat, sondern eine Täuschung war, aber auch auf die tatsächlich funktionierenden Automaten von Jacques Vaucanson, Pierre Jaquet-Droz, Henri Maillardet, die Schreiben, Zeichnen, Musizieren konnten, dabei aber natürlich eindeutig als Automaten kenntlich waren.

²² Zum Modell der Initiationsgeschichte vgl. Titzmann, „Bemerkungen zu Wissen und Sprache in der Goethezeit“ und Michael Titzmann, „Die ‚Bildungs-‘/Initiationsgeschichte der Goethe-Zeit und das System der Altersklassen im anthropologischen Diskurs der Epoche“. In: Lutz Danneberg/Friedrich Vollhardt (Hgg.), *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*. Tübingen 2002, S. 7-64.

Auffällig ist, dass sich die Familie in sukzessiv sich ablösende Zustände gliedern lässt, die durchaus semantischen Räumen entsprechen, also Grenzen ausbilden. So bedingt der Tod des Vaters, der Tod des weitläufigen Verwandten und die dadurch motivierte zeitgleiche Aufnahme von Clara und Lothar in den Familienverband einen neuen Abschnitt, der das Vorherige definitiv zu beenden scheint; so scheint es kein Wissen mehr über das Vergangene zu geben. Auffälligerweise ist es die Mutter, die als Kohärenzstiftendes Element fungiert und die Familie zusammenhält: Durch den Tod des Onkels erbt sie ein Gut, in dem sie zusammen mit Nathanael, Clara und Lothar leben möchte. Dieser neue Abschnitt wird also erneut durch einen Tod eingeleitet und beinhaltet neben dem geplanten Raumwechsel ebenfalls die geplante Heirat von Nathanael und Clara.

Bereits im ersten Übergang, der Aufnahme der beiden Adoptivkinder, scheinen dabei die eigenen Töchter abhandengekommen zu sein, sie werden nicht mehr erwähnt; definitiv aus dem Denken und Handeln ausgeschlossen sind diese dann für den für die Zukunft projektierten Abschnitt, der mit Nathanael und Clara, aber auch mit Mutter und Lothar die definitive Familieneinheit bilden soll. Aus der Herkunftsfamilie ist eine Zielfamilie geworden, die sich aber personell nicht unterscheidet und räumlich in der Nähe bleibt. Aus dieser Konstellation ergibt sich dann auch eine latent inzestuöse Verbindung zwischen Nathanael und Clara, da der Text sie quasi als Geschwister inszeniert.²³

Auch der Ausgangszustand selbst wirft Fragen auf, da der Vater anscheinend nicht in der Rolle des Vaters aufgeht, sondern gleichzeitig eine zweite Existenz hat, in der er zum einen eine nicht familiäre und zum anderen eine nicht autonome Rolle einnimmt; indem er Coppelius als Meister tituliert, artikuliert sich ein Abhängigkeitsverhältnis, das ihn zu einem Gesellen macht und ihm damit zum Dritten auch eine altersinadäquate Rolle zuschreibt. Hier scheinen sich Reste einer Initiationsgeschichte in der Vorgängergeneration, also einer Geschichte mit dem Vater als Protagonisten einer Autonomiewerdung, zu manifestieren, die als solche erkannt, aber nicht aufgelöst werden können.

4. Anknüpfungspunkte einer weitergehenden analytischen Auswertung

Der Text etabliert Ungereimtheiten und legt gleichzeitig, mehr oder weniger deutlich markiert, Spuren, um diesen Ungereimtheiten zumindest den Anschein eines Sinnes zu verleihen und sie dadurch erst interessant zu machen. Auch wenn *Der Sandmann* in seinem Bedeutungsaufbau Ambivalenzen und Offenheiten konstruiert und auf unterschiedlichen Textebenen das Paradigma ‚Täuschung‘ in seine eigene Struktur aufnimmt, so heißt das nun nicht, dass nicht

²³ Eine ähnliche Konzeption findet sich auch in *Die Bergwerke zu Falun* (1819), wo Elis und seine spätere Verlobte Ulla ebenfalls zunächst einen geschwisteräquivalenten Status haben, da Ullas Vater Elis als Sohn aufnimmt.

doch verallgemeinerbare Strukturen und Semantiken erkannt werden können – bereits diese bisherige Beschreibung rekonstruiert analytisch nachvollziehbar und konsistent ein Modell, das dem Text zugrunde liegt, und damit das entsprechende Bedeutungspotential (einer Irreführung und Verweigerung spezifischer Semantik). Dies heißt eben nicht, dass damit jede beliebige Behauptung durch den Text zu stützen wäre. Auch eine solche Struktur erlaubt es, darauf aufbauend interpretatorische Thesen im Sinne unseres Zugangs zu bilden.

4.1 Initiationsgeschichte und Autonomie der Person

Solche Thesen lassen sich bezüglich des eben skizzierten Erzählmodells der Initiationsgeschichte bilden. Diese bietet den Rahmen eines ersten solchen Versuchs, aufbauend auf dem bisher Erkannten interpretatorische Ordnung in dieses Konglomerat zu bringen. Denn wenngleich nicht auf den ersten Blick darin aufgehend, so orientiert sich der Text daran,²⁴ und was im Text trotz der obigen Befunde bleibt, ist ja zunächst die Geschichte selbst. Nimmt man den Text ernst, dann darf diese Dimension nicht einfach wegabstrahiert oder nur zum Exempel gemacht werden.

Und hier zeigt sich, bleibt man innerhalb der Geschichte, dass eine Bedrohung des Ich vorgeführt wird. Inhaltlich wird ja gerade der diskursive Kontext einer Bedrohung (der Autonomie) des Ich aufgegriffen, ein Diskurs, der in der Zeit virulent ist (und gerade für die Zuordnung von Texten zum Literatursystem Romantik ein wesentliches Merkmal ist).

Ob diese Bedrohung durch äußere Mächte oder die Psyche veranlasst ist, lässt sich nicht entscheiden, doch dies heißt ja nur, dass es um die Bedrohung an sich geht, weniger, wodurch diese Bedrohung entsteht. Coppelius stört Nathanaels Liebesglück, ob als Realität oder ‚nur‘ als Einbildung, ist vom Ergebnis her gesehen irrelevant. Wenn Äußeres und Inneres dergestalt parallelisiert werden, impliziert dies, dass jeder dieser Faktoren problematisiert werden und problematisch sein kann, was wiederum bedeutet – da diese Faktoren in gewisser Weise das Universum dessen darstellen, wo sich eine Bedrohung manifestieren kann –, dass das Ich einer generellen Bedrohung ausgesetzt ist. Das Ich ist in der Welt fremd und ständigen Gefahren ausgesetzt, sei es, dass

²⁴ Man darf bei der Anwendung von Modellen nicht diese dem Text überstülpen, sondern muss versuchen, sie adäquat auf den Text auszurichten, um mit Hilfe eines Modells den Text in seiner spezifischen Verfasstheit greifen zu können. Ein häufiger Fehler ist hier, das Modell wie ein Prokrustesbett starr und unveränderlich als das Ergebnis zu nehmen, auf das die Analyse/Beschreibung hin auszurichten ist. Ein solches Vorgehen wird einem Text nicht notwendig gerecht, ebenso wenig, wenn das Beispiel, an dem ein Modell exemplifiziert wurde, nicht als Exempel, sondern als Norm verstanden wird. Bei einem solchen falschen Umgang helfen solche Modelle freilich wenig bei der Interpretation, können zum Selbstzweck verkümmern und kontraproduktiv werden.

diese von außen kommen, sei es, dass diese innere sind, sei es, dass diese inneren sich dergestalt verselbständigen, dass sie wie äußere erscheinen.

Was ist es nun aber inhaltlich, durch das das Ich bedroht wird? Die Problematik eines Selbstverlustes bildet der Text ab, indem er sich auf das tradierte Erzählmodell bezieht, und hier geht es immer um eine Autonomie des Subjekts. Nun unterscheiden sich im herkömmlichen Modell Herkunftsfamilie und Zielfamilie semantisch nicht voneinander, der Protagonist wird nicht in ein neues ideologisches System initiiert, er soll nur das bisherige selbst, also autonom, wählen. Dass es sich wie hier im Text aber um die identische Größe handelt, ist auch in den romantischen Texten, in denen als Ziel zumeist regressiv eine Rückkehr zum Ausgangspunkt vorgeführt wird, eher selten. Unser Text lässt es aber auch nicht soweit kommen; nimmt er Bezug auf das Erzählmodell, so in der Variante des Scheiterns.

Vor der Folie des oben skizzierten Verlaufsschemas lässt sich zunächst Nathanaels Olimpia-Episode als Verführung in der Transitionsphase interpretieren, die den Protagonisten von seinem Ziel ablenkt. Wenn Olimpia Projektion des Selbst ist, dann ist diese Beziehung eine rein autoerotisch-narzisstische,²⁵ die Nathanael bei einer autonomen Wiedereingliederung scheitern lässt, da er nicht fähig ist, ein ausgewogenes Verhältnis zwischen dem Ich und der Umwelt zu finden. Hierbei handelt es sich um eine Selbsttäuschung, da der Grund für Nathanaels Liebe zu Olimpia darin liegt, dass sie eine völlig störungsfreie, weil eine eigene Identität entbehrende Projektionsfläche darstellt, in der er sich spiegeln kann und sich selbst intensiver in dieser Spiegelung erkennt, als er es aus sich heraus tun würde.²⁶ Der Text scheint nun vorzuführen, dass dieses erste Scheitern nur scheinbar überwunden werden konnte, aber sich letztlich – als innerlich Verdrängtes oder als äußere Macht – doch wieder manifestiert und ein definitives Scheitern bedingt; zugrunde liegt eine Personkonzeption, die, einmal gescheitert, nicht mehr veränderbar ist.

Nun ist aber zu fragen, ob die Gegenüberstellung von Olimpia und Clara wirklich der Gegenüberstellung von Abweichung und Zielfrau entspricht, wie es in der obigen Deutung der Fall wäre, oder ob im Text nicht eine Gegenüberstellung zweier Varianten von Abweichung/Verführung vorliegt. Denn wenn Olimpia ein Zuviel ‚Ich‘ repräsentiert, so artikuliert sich in der Beziehung von Nathanael und Clara für Nathanael doch eindeutig ein Zuwenig ‚Ich‘.

Auch diese Beziehung zu Clara wird problematisiert, und würde keine gelingende Paarbildung darstellen, wenngleich dies im Text etwas subtiler

²⁵ Solche Beschreibungen mit Hilfe psychoanalytischen Vokabulars sind hier heuristisch und deskriptiv gemeint und sollen nicht, wie dies in der Forschung im Zuge von Freud (vgl. Freud, „Das Unheimliche“) durchaus gemacht wird, als Konzepte auf den Text appliziert werden. Zum methodischen Grundverständnis diesbezüglich vgl. Marianne Wunsch, „Zur Kritik der psychoanalytischen Textanalyse“. In: Dies. (Hg.), *Moderne und Gegenwart. Erzählstrukturen in Film und Literatur*. München 2012, S. 31-48.

²⁶ Diese Selbstbezüglichkeit stützt der Text darüber hinaus implizit, indem er zwischen der Frage, woher Olimpias Augen stammen, und der Angst Nathanaels, Coppelius wolle ihm die Augen nehmen, einen latenten Zusammenhang etabliert.

angedeutet wird. Die familiäre Konstellation verweist bereits darauf, dass Nathanael in der Beziehung zu Clara nicht wirklich autonom werden, sondern im Alten, der Familie, verhaftet bleiben würde. Clara erscheint ja bereits auf der Handlungsebene eindeutig als Schwesternäquivalent.

Aber durch die Verbindung mit Clara würde nicht nur keine Loslösung stattfinden, sondern stattdessen sogar eine Einverleibung und Entgrenzung. Die Semantisierung von Clara ist insgesamt eine, die ihr neben dem Aspekt des Verstandes zugleich auch eine gewisse Dominanz zuschreibt, eine Dominanz, die im Text mit dem Mütterlichen korreliert ist. Nicht umsonst wird sie der Mutter Nathanaels angenähert. Steht Olimpia für eine vollständige Selbstbezüglichkeit, so ist mit Clara eine Position gegeben, die das Selbst von Nathanael reduziert, dieses in einem zwar Vertrauten, aber dennoch fremdem Anderen aufgehen würde, so dass hier ebenfalls ein Selbstverlust zu verzeichnen wäre. Dies zeigt sich im Text an verschiedenen Stellen:

So nimmt Clara die dominante Rolle ein, etwa wenn sie es ist, die auf den Turm steigen will. Aber auch zuvor ist dieser Wesenszug schon ausgeprägt. Bereits ihr Merkmal des „Verständigen“ impliziert eine hierarchisch übergeordnete Position, da sie nicht auf der gleichen Ebene empathisch mitfühlt, sondern deutet und Lösungen sucht.²⁷ Sie begrenzt und reduziert Nathanael um seine Phantasie und erlaubt keinerlei Subjektivität und Individualität, wie die Reaktion auf das Gedicht zeigt. Schon hier formuliert Nathanael „ich bin ihr Eigen ewiglich“ (23); Clara selbst kommentiert Nathanaels Erwachen aus dem Wahnsinn mit: „nun bist du wieder mein“ (40).

Mit Clara als Partnerin würde Nathanael zum Kind regredieren und sich zugleich von sich entfremden, wie die Formulierung „Nathanael war kindlicher geworden als er je gewesen“ (40) verdeutlicht. Nimmt man die Merkmale Claras, wie sie sich aus dem Battoni-Vergleich ergeben, dann ist sie eine Mutterfigur und mit Tod korreliert. Sie führt zum Tod von Nathanael, da dieser in dieser Beziehung seines Selbst vollständig verlustig geht.

Die Schlussepisode auf dem Turm ist dann nicht (nur) als Ausbruch des Wahnsinns zu deuten, als Wiederholung und Wiederkehr des Verdrängten und durch (die Erinnerung an) Olimpia initiiert, sondern als Wahnsinn, der durch die Erkenntnis bedingt ist, Clara in diesen ihren, das Selbst destruirenden Eigenschaften erkannt zu haben. Mit dem Perspektiv sieht Nathanael diese Nähe Claras ganz nahe. Der Feuerkreis, aus dem es keinen Ausweg gibt, repräsentiert also zunächst Olimpia und dann in gleicher Weise Clara. Sein Ursprung liegt allerdings nicht in den beiden Frauenfiguren, er ist vielmehr selbst ein von Nathanael stammendes Konstrukt.

²⁷ Da Clara in diesem Kontext zudem mit dem Lachen korreliert ist, das als anthropologischer Wert aus der Frühaufklärung stammt und im Kontext der Anakreontik/des Scherzes zu sehen ist, wo durch den Scherz/das Lachen Geist und Seele gestärkt und Melancholie bekämpft werden sollte, ist dies zudem eine Lösung, die in der therapeutischen Kraft des Lachens eindeutig rückwärtsgewandt ist.

4.2 Ästhetik

Ein weiterer Zugang ergibt sich aus einer Spur, die im Text durch eine versteckte Referenz gewonnen werden kann. Wenn in der Universitätsstadt „G.“ (20) der Professor für Poesie und Beredsamkeit die Geschehnisse um die Automate Olimpia mit dem Verweis kommentiert, es handle sich um „eine Allegorie – eine fortgeführte Metapher“ (39), dann ist dies zunächst nicht nur deshalb auffällig, da der Text hier nicht mehr Nathanael fokussiert, sondern sich auf einmal für die Auswirkungen dieses Geschehens auf die örtliche Gesellschaft interessiert. Hier scheint der Text auch eine klärende Deutung zu implementieren, die aber zunächst wiederum als Täuschung zu klassifizieren ist, weil er die Auslegung des Geschehens als Allegorie zwar konstatiert, aber nicht mit Bedeutung füllt und damit ins Leere laufen lässt. Zudem wird hier ein Geschehen, das ja innerhalb der Diegese tatsächlich gegebene Realität ist, mit einem Konzept zu fassen versucht, dessen Anwendungsbereich eigentlich nur ein (sprachlich-semiotischer) Text sein kann. Nur ein solcher könnte allegorisch sein, nicht aber eine Realität; der Begriff kann also selbst maximal metaphorisch gebraucht sein und bedarf dann natürlich wieder einer Auflösung, wie er gemeint ist. Oder er bezieht sich gar nicht auf eine Realität, sondern erkennt diese dargestellte Realität als das, was sie innerhalb eines Textes ist: Darstellung. Und verweist damit auf den Text als Text.

Mit der Einführung der Allegorie wird nun zum einen explizit eine Größe thematisiert, die im Kontext der Übersetzbarkeit von Gegebenen, also im Kontext der Auflösung von oberflächlich Unverständlichen und damit im Kontext von Signifikationsprozessen zu sehen ist. Hierbei verweist die Präzisierung der Allegorie als fortgeführte Metapher nun auf einen traditionellen Gebrauch der Allegorie in der Rhetorik, der auf Quintilian zurückgeht. Damit wird indirekt zum anderen aber auch ein zeitgenössischer Diskurs der philosophischen Ästhetik im Kontext des Idealismus indiziert, wo dieser Begriff als Komplementärbegriff des Symbols mit neuen Inhalten gefüllt wird und eindeutig anders als in der traditionellen Rhetorik zu verstehen ist.²⁸

Nun wird diese gleichzeitige Hervorhebung und Verschleierung von Signifikationsprozessen durch den Ausspruch „Sapienti sat!“ (39) betont. „Sapienti sat!“ – dem Verständigen genügt es – scheint nun selbst als Spur zu verstehen zu sein, denn einem Verständigen mögen die Hinweise genügen, den „Professor der Poesie und Beredsamkeit“ (39) aus der Universitätsstadt „G.“ (20) mit Friedrich Bouterwek (1766–1828) zu identifizieren, einem Göttinger Professor, dessen zwölfbändiges Werk *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit* von 1801 bis 1819 erschien. In dessen *Ästhetik* von 1815 finden sich nun nicht nur Äußerungen zur Allegorie,²⁹ auch die Begrifflichkeiten ‚Colorit‘ und ‚Umriss‘,

²⁸ Vgl. hierzu Michael Titzmann, *Strukturwandel der philosophischen Ästhetik 1800-1880. Der Symbolbegriff als Paradigma*. München 1978 und insbesondere Ders., „Allegorie und Symbol im Denksystem der Goethezeit“. In: Walter Haug (Hg.), *Formen und Funktionen der Allegorie*. Stuttgart 1979, S. 642-665.

²⁹ Friedrich Bouterwek, *Ästhetik. Zweite, in den Principien berichtigte und völlig umgearbeitete Ausgabe*. Göttingen 1815; vgl. S. 235f: „Aber nicht überall, wo die Kunst das Abstracte

mit der der Erzähler seine Erzählung als Gemälde metaphorisiert, finden sich im Kapitel „optische Harmonie“ (I. Teil, S. 92–108) wieder.

Der Sandmann ist damit als Text nicht nur Literatur, sondern zudem solche, die explizit einen literaturtheoretischen Zusammenhang konstruiert. In der *Ästhetik* geht es um das Schöne, das mit Poesie verbunden wird, in Abgrenzung von der Prosa, die anderen Kriterien genügt und bei der das Schöne Mittel zum Zweck ist („Keine schöne Prose trägt, wie die Poesie, ihren Zweck in sich selbst“, II. Teil, S. 268). Hier wäre nun weiter zu fragen, in wie weit der Hoffmann'sche Text Bouterweks Positionen aufnimmt, übernimmt oder sich damit auseinandersetzt – gerade die Reflexionen zu Poesie und Prosa scheinen sich im Text in der Unterscheidung von poetischen und prosaischen Gemütern zu spiegeln –, wobei wiederum aber offen bleibt, wie dieser Bezug an sich zu werten ist, als tatsächliche Auseinandersetzung oder rein als ironisch-karikierende Abgrenzung. Vor der Folie des Geschehenszusammenhangs um die Aufdeckung der Automate scheint die Position des Professors ja eher desavouiert, zumal die Betonung des „Sapienti sat!“ (39) in seiner Selbstgenügsamkeit weder aufklärerischen noch okkultistisch-mystizistischen Ansprüchen genügen dürfte, wenn es um die Aufklärung von oder Einweihung in Geheimnissen geht. Bouterwek selbst nimmt in seiner *Ästhetik* eine durchaus kritische Haltung gegenüber der Allegorie ein,³⁰ so dass der Text ihn auf der Oberfläche mit einer durchaus inkorrekten Position verbindet; gleichzeitig finden sich im Text aber auch Indizien und Spuren, die die in der *Ästhetik* thematisierten Konzepte durchaus als ernst zunehmendes Paradigma aufrufen.³¹

Enthält ein Text jedenfalls eine solche Dimension, kann man versuchen, diese homolog auf den Text selbst zu übertragen und anzuwenden. Es lohnt sich zu überprüfen, ob sich dadurch Textteile und Daten, die bisher nicht funktional waren oder sich nicht funktionalisieren ließen, nun vor der Folie solcher Prämissen zusammenbringen lassen. Ein Indiz, dass der beschriebene Einschub über die gesellschaftlichen Reaktionen auf den Betrug durch die Automate Olimpia liefert, ist die implizite Fokussierung der Frage, ob der vorliegende Text selbst als eigentlich oder uneigentlich zu verstehen ist; denn so wie die Liebhaber

versinnlichen will, kann sie idealisieren. Da geräth sie denn, und selten zu ihrem Glücke, auf die Allegorie. Es giebt keine Art von Darstellungen, durch die sich die Kunst so oft an der Natur und an dem unverdorbenen Geschmacke versündigt hätte, als durch die allegorischen. Die allegorischen Darstellungen liegen da, wo sie ästhetischen Werth haben, gewissermaßen in der Mitte zwischen der natürlichen Sprache der schönen Kunst, die unmittelbar zum Gefühl redet, und einer hieroglyphischen Zeichen- und Symbolsprache, die erst vom Verstande gedeutet werden muß.“

³⁰ Vgl. Titzmann, „Allegorie und Symbol im Denksystem der Goethezeit“.

³¹ Das betrifft neben der synästhetischen Einbeziehung anderer Künste vor allem das grundsätzliche Verhältnis von Poesie und Prosa und von ‚innen‘ und ‚außen‘, also von Phantasie und textueller wie realer ‚Wirklichkeit‘. So heißt es „Die einzige Kunst des inneren Sinnes ist die Poesie. Die Worte sind für die Poesie nur zufällige Bezeichnungen der Begriffe und dunklen Vorstellungen, auf denen die poetische Kraft beruht.“ (256). Gleichzeitig wird aber auch konstatiert: „Hat doch die Natur selbst nicht die poetischen Ansichten des Lebens von den gewöhnlichen so scharf geschieden, daß nicht in unseren Vorstellungen das Wahre, das Gute, das Interessante, das Natürliche, das Geistreiche, mannigfaltig in das eigentlich Schöne überginge!“

ihre Frauen überprüfen, ob sie lebendig oder mechanisch sind, so lässt sich homolog überlegen, ob die vom Text vorgestellte Geschichte ‚echt‘ ist oder selbst als Allegorie/Symbol aufzufassen ist.

4.3 Nathanael als Erzähler

Schließlich lässt sich ein weiterer Zugang versuchen, mit dem sich zudem die beiden oberen systematisch in Verbindung bringen lassen, einer, der sich als eine Fortführung und ein Weiterdenken der Befundlage darstellt, wie sie sich aus den bisherigen Analyseansätzen ergeben. Wie gesehen, taucht die Dimension der Erzählsituation immer wieder auf und zwar zumeist in Kontexten, die ein Rätsel aufgeben. Wenn alle Strukturen immer wieder auf das gleiche Problem zurücklaufen, so ist dies ein Indiz, es als Ausgangspunkt zu nehmen, um von hier aus einen Schlüssel zu finden, der für Kohärenz sorgen kann. Hier muss und kann man nun vermeintlich sichere Daten, von denen man als Grundlage ausgeht und auf denen man seine Interpretation aufbaut, selbst hinsichtlich ihrer Unhintergebarkeit hinterfragen.

Eine durchaus ‚radikale‘ These – radikal, da sie mit einer Selbstverständlichkeit des Textes bricht, wofür es zunächst kein Argument aus sich heraus gibt, mit der sich aber die Daten kohärent bündeln ließen, und der damit auf einer solchen höheren Ebenen wieder Argumentcharakter zugesprochen werden kann – beruht auf folgender Lesart: Wenn es im Text um Eigentlichkeit, Uneigentlichkeit, Zeichenhaftigkeit von Zeichen geht und der Text das Paradigma ‚Täuschung‘ fokussiert, dann liegt es nahe, dies auch homolog auf den Text selbst anzuwenden. Was, wenn uns der gesamte Text täuscht, wobei Akteur und Objekt dieser Täuschung das Erzähler-Ich selbst ist? Denn identifiziert man den Erzähler mit Nathanael, dann schließt sich dies nur vordergründig aus, nur, wenn man die Erzählung für die Realität hält. Dann kann Nathanael nicht der Erzähler sein, da er ja am Ende in der Erzählung stirbt. Aber auch nur dann. Nimmt man die Erzählung als Erzählung, die wahr oder falsch sein kann bzw. die als Literatur überhaupt nicht dieser Kategorie verpflichtet ist, dann ist diese Identifizierung durchaus eine Denkmöglichkeit, und zwar eine, die nicht nur einigen der Textbefunde Sinn geben, sondern auch weitere Deutung zulassen würde, sich insgesamt also in eine kohärente Lesart integrieren ließe. Dass die Realität des Textes eventuell nur als Text zu verstehen ist, wird als Spur ja bereits durch die obige Bemerkung um die Allegorie gelegt.

So wäre das Wissen des Erzählers (über Nathanaels Befindlichkeiten und Gedanken) und auch der ‚Ort‘ des Erzählers in der Erzählung geklärt (wie im Übrigen auch die Frage, woher der Erzähler den Brief von Clara an Nathanael eigentlich hat). Aber auch einige Homologien finden sich, durch die sich Erzähler und Nathanael einander semantisch annähern. So verhält sich der Erzähler zum Leser, wenn es um die Frage geht, wie man den Leser involvieren und packen könnte, wenn es also um die Frage geht, wie beginnt gutes Erzählen, genauso,

wie dies auch Nathanael Lothar gegenüber in seinem Brief vorführt. Auch das Verfahren, für die Semantisierung von Personen auf Bilder zu referieren, wendet der Erzähler ebenso an wie Nathanael (der eine bezüglich Spalanzani und des Kupferstiches von Cagliostro, der andere bezüglich Clara und Ruisdal resp. Battoni).

Nicht nur diese Ähnlichkeiten von Nathanael und dem Erzähler legen eine Identifizierung nahe, sie kondensieren in einer Eigenschaft, die auch den Tod relativiert: Dass der erzählte Sturz nicht eigentlich zu verstehen ist, wird dadurch nahegelegt, dass Nathanael ja auch im Text selbst schon genau dieses Szenario vorgestellt hat. So, wie er in seinem Gedicht imaginiert, dem Tod ins Auge zu sehen, so kann er auch in seiner Erzählung sein Alter Ego vom Turm springen und sterben lassen. Zudem wird die Uneigentlichkeit dieses Sturzes dadurch indiziert, dass er zu einem Zeitpunkt stattfindet, an dem ein Turm um die Mittagsstunde einen langen Schatten wirft, also eigentlich nie.

Was folgt aber dann aus dieser Konstruktion, was impliziert also diese Identifizierung? Zunächst bedeutet dies, dass ein Erzähler-Ich über sich selbst in einer distanzierten Form spricht, und damit diesen Teil, über den er erzählt, als nicht zu sich gehörig, als überwunden setzt – und in diesem Sinne dieser Teil für das Ich tot ist. Ein früherer Zustand der Person wird dann metaphorisch als Person selbst gesetzt, eine Entwicklung/Veränderung der Person symbolisch als Tod und Wiedergeburt zu neuem Leben. Dazu passt, dass der Erzähler nur davon spricht, die Geschichte zu erzählen, die dem „jungen Studenten Nathanael“ (17) widerfahren ist, nicht von Nathanael an sich.

Der Gesamttext ist dann aber, bewertet man ihn vor der Folie des Modells der Initiationsgeschichte, als gelungene Selbstfindung zu sehen, wobei diese in der Erkenntnis kulminiert, dass konventionelle Partnerschaft für das spezifische Selbst eher hinderlich ist und den Tod bringen würde und für die Tätigkeit als exzeptioneller Autor dementsprechend auszugrenzen ist. Denn vorgeführt wird dann keine normale Initiationsgeschichte, die repräsentativ für alle ist, sondern die elitäre Selbstfindung als Künstler (mit den Mitteln der Kunst).³² Das für Nathanael zu konstatierende Merkmal der Zerrissenheit wäre dann nicht Zeichen dafür, dass hier eine problematische Person vorgeführt wird, sondern selbst (konstitutives) Merkmal der Person, das besondere Personen wie Autoren eben vom Rest, denen wie Clara nur ein kleines häusliches Glück beschieden sein kann, unterscheidet.

Das Erzähler-Ich weist eine kritische Distanz zu seinem früheren Ich auf. Welche Veränderung, welche Entwicklung ist es aber, die dies begründet? Was hat sich geändert? Bezüglich der literarischen Laufbahn von Nathanael ist dann, unter der Prämisse der Identität mit dem Erzähler, zu erkennen, dass eine solche Änderung mit der Änderung der Textgattung korreliert. Der junge Nathanael ist

³² Dies scheint in etwa dem zu entsprechen bzw. Anknüpfungspunkte daran zu haben, was Neuhaus mit doppelter Heterotopie meint. Vgl. Stefan Neuhaus, „Von Sandmännern, Ungeziefern und Lindwürmern. Doppelt heterotopische Räume bei E.T.A. Hoffmann, Franz Kafka und Walter Moers“. In: Klaus Schenk/Ingold Zeisberger (Hgg.), *Fremde Räume. Interkulturalität und Semiotik des Phantastischen*. Würzburg 2016 (im Ersch.).

poetisch veranlagt und verfasst Gedichte (also Poesie), der gegenwärtige Nathanael dagegen schreibt einen Erzähltext (also Prosa). Und auch hier gibt es wieder homologe Strukturen: So wie Nathanael ein Gedicht schreibt, in dem Coppelius sein Liebesglück zerstört, so erzählt der Erzähler im als Gemälde ausgegebenen Text, wie Coppelius Nathanaels Liebesglück verhindert. Im zweiten Fall wird dies als gewesene Realität ausgegeben, im ersten Fall als zukünftige. Im ersten Fall als langweilig, im zweiten Fall wird keine explizite Bewertung einer irgendwie gearteten Instanz gegeben, sondern eine solche dem Leser anhand des Textes selbst überlassen. Die Änderung korreliert also mit dem auch im Text thematisierten Unterschied von poetisch und prosaisch, wobei letzteres dabei eine andere Semantisierung bzw. eine Spezifizierung erfährt als die, die im Text damit verbunden war. Dient diese Unterscheidung im Text letztlich dazu, literarisch Tätige (bzw. potentiell literarisch Tätige, solche also, denen das Vermögen hierzu zugesprochen wird) von nicht-literarisch Tätigen (und damit Phantasielosen, Vernünftigen) abzugrenzen, so steht sie nun für eine Binnendifferenzierung innerhalb der ersten Gruppe und bezieht sich auf unterschiedliche Konzepte von Literatur (und damit auch auf eine Hierarchisierung und Bewertung solcher Konzepte).

Im Kontext der obigen Deutung heißt dies, dass der Erzählakt auch insofern beweist, dass die Zwischenphase überwunden ist, da dies ja auch damit einher geht, dass nun keine langweiligen Gedichte mehr verfasst werden, sondern der Text *Der Sandmann*. Dieser mag aber ja gerade selbst als der Beweis angesehen werden, literarisch zu reüssieren.³³

5. Poetologie und poetologische Positionen

Wie aus dem Weiterverfolgen dieser Spuren deutlich wird, ergibt sich ein thematischer Zusammenhang, der im Feld von Künstlertum, Literatur und Textualität situiert ist. Das Beispiel Bouterwek zeigt, dass der Text Spuren auch insofern eröffnet, als er sich selbst als Text versteht und selbstreferentiell die Thematik von Zeichen und Zeichendeutung aufgreift und hier gerade die Spezifik von Kunst fokussiert. Es geht also um Sprachrealitäten und deren Status, und insbesondere darum, wann solche als gelungene Kunst zu bewerten sind. So wenig der Text ein theoretischer Text über Poesie ist, so ist er doch einer, dessen Bedeutung sich insbesondere daraus ergibt, dass er selbstreflexiv Aussagen über Literatur trifft.³⁴ Dabei scheint es, dass er Poesie und Prosa neu zu bestimmen versucht.

³³ Wie dann ja zumindest die spätere Rezeption des Textes eindrucksvoll bestätigt.

³⁴ Zu analogen Befunden kommt Nies in Bezug auf *Die Bergwerke zu Falun* sowie *Doge und Dogaresse* im Kontext von Hoffmanns *Serapionsbrüder*-Publikation. Vgl. Martin Nies, *Venedig als Zeichen. Literarische und mediale Bilder der „unwahrscheinlichsten der Städte“ 1787-2013*. Marburg 2014, S. 110-133.

Vorauszuschicken ist den folgenden Ausführungen zunächst, dass der Text in seiner Bedeutung nicht auf diese abstrakte poetologische Dimension zu reduzieren ist, sondern dass zum einen je nach Fragestellung und Textdimension auf verschiedenen Ebenen Folgerungen und daraus Thesen gezogen werden können. Zum anderen bleibt das Spezifische ja immer noch, dass solche abstrakten Semantiken an die/eine konkrete Textstruktur gebunden sind und sich erst aus ihnen, so wie sie sind, ergeben. Auch ist weiter zu hinterfragen, welche Funktion es für diese theoretischen Positionen hat, dass sie in genau diesem Kleid präsentiert werden. Unsere abschließenden Bemerkungen sollen darüber hinaus nicht bedeuten, dass damit insgesamt das Bedeutungspotential des Textes hinreichend rekonstruiert wäre. Sie sind als Anregung zu verstehen, sowohl diese hier angedeuteten Aspekte weiter zu verfolgen und zu vertiefen als auch andere als relevante zu erkennen, deren Semantiken zu rekonstruieren und zu interpretieren (und mit unseren in Beziehung zu setzen).

Ein erster Aspekt ist derjenige nach der Frage der vorgeführten Sprachrealität an sich. Bereits der Erzähleinstieg des Erzählers macht auf der Ebene der Sprachverwendung deutlich, dass der Text zwischen eigentlichem Gebrauch, uneigentlichem Gebrauch und eigentlich Nehmen von eigentlich Uneigentlichem changiert, wie beispielsweise an dem dominanten Augen-Komplex zu zeigen ist. Wenn etwa im alchemistischen Versuch von Augen gesprochen wird, dann kann dies wörtlich in dem Sinne gemeint sein, dass Augen als Spezialbegriff verwendet wird, als Spezialbegriff der Alchemie,³⁵ bei dem Augen im Verhältnis zur denotativen Bedeutung bereits metaphorisch zu verstehen sind. Doch im Text werden solche Trennungen und Präzisierungen nicht vorgenommen. Indem ein und derselbe Begriff einmal metaphorisch uneigentlich verwendet wird, dann wieder wörtlich, werden neue semantische Verbindungen geschaffen und damit wird eine eigene Sprachrealität kreiert, der im Text der gleiche Realitätsstatus wie der tatsächlichen Realität zukommt und die als davon unabhängig nicht auf sie zurückgeführt werden soll. Dies zeigt die Reaktion von Nathanael auf den Versuch der Mutter, den Sandmann realitätsadäquat rück zu übersetzen. Wie bei der Allegorie auch, wird hier das Gegebene in seiner Eigenart doch deutlich reduziert und kommt ihr spezifisch Eigenes letztlich abhandeln. Das mag zwar dem Verständigen genügen, aber scheint nicht als poetologisches Programm zu taugen und nimmt dem Text gerade das, was ihn als Literatur auszeichnet.

Innerhalb des Textes wird Realität interpretiert und bewertet, und zwar als Allegorie, als nur eine Allegorie. Was ist dann aber die Realität des Textes selbst? Zunächst ist hier ein Indiz dafür zu finden, den Tod von Nathanael zu relativieren. Denn wenn im Text bestimmte Realitäten, wie die Automate, ihren Realitätsstatus nur als Allegorie haben, dann kann dies selbstverständlich auch auf den Tod von Nathanael zutreffen. Hier schließt sich ein zweiter Aspekt an, derjenige nach der Deutung und Bewertung solcher Sprachrealitäten, in Hinblick auf ihren ästhetischen Status. Als tauglich für Literatur wird ein Konzept präferiert, das die

³⁵ Vgl. Grimm, Jacob und Wilhelm, *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 1. Leipzig 1854., Sp. 800 (= <http://woerterbuchnetz.de/DWB/>; Abruf am 16.03.2016); Hohoff, E.T.A. Hoffmann, S. 244.

eigene Grundlage eigentlich transzendiert. Denn auch wenn es um Eigentlichkeit, Uneigentlichkeit, Zeichenhaftigkeit (von Zeichen) geht und damit immer wieder auf die semiotische Qualität eines (jeden) Textes gelenkt wird, scheint dies im Text aber als nicht ausreichend für literarische Texte gesetzt zu sein. Postuliert wird darüber hinaus ein Mehr, etwas entweder nicht Zugängliches, wie es sich in der Hieroglyphe artikuliert,³⁶ oder etwas nicht darin Aufgehendes, ein ‚schöner‘ Rest. Denn dieses Mehr muss dennoch auf ein ästhetisches Potential rückgebunden werden, soll es seine Funktion als Poesiemarker erfüllen.³⁷ Indiz dafür ist bereits die Metaphorisierung des Erzählaktes als Malakt, da hier, in den bildenden Künsten, andere Semioseprozesse zu Grunde liegen. Müsste man den Text mit Hilfe theoretischer Konstrukte beschreiben und auf diese applizieren, dann würde dies mit den obigen Befunden darauf hinauslaufen, dass der Text dann keine Allegorie wäre, weder im Sinne der Rhetorik noch im Sinne der Ästhetiken des Idealismus, sondern das, was unter dem Konzept Symbol subsumiert wird.³⁸

Dieser zweite Aspekt korreliert mit einem dritten, dem der Transformation von ‚langweilig‘ zu ‚nicht-langweilig‘ und damit dem Etablieren eines neuen Paradigmas. Die Erzählung über langweilige Gedichte von Nathanael wird im eigenen Erzählakt zu einer höchst spannenden Geschichte überführt, zugleich ist damit auch eine Abkehr vom (nur) Schönen zum (auch) Interessanten impliziert. Schön im Sinne der zeitgenössischen Ästhetik, etwa Bouterweks, ist *Der Sandmann* nicht; dies kann er auch gar nicht sein, da er als Erzähltext nicht der Poesie zuzurechnen ist, die der eigentliche Gegenstand der Ästhetik und damit der Theorie vom Schönen ist, sondern maximal der „schönen Prose“. Indem im Text selbst mit den Begriffen poetisch und prosaisch argumentiert wird, wird dadurch auch markiert, dass es um eine Neubestimmung dieser Begriffe geht – und der Text selbst ein Exempel hierfür ist.

Setzt man dabei Langeweile und Auflösbarkeit als dem gleichen Paradigma zugehörig, dann ist auch das Paradigma ‚Täuschung‘ funktional zu integrieren. Im hier implizierten Modell scheint sich ein Literaturkonzept zu artikulieren, bei dem Literatur täuschen muss und täuschen darf, gerade um sich der eigenen Bestimmung zu entziehen. Der Text fokussiert auf der Makroebene der Handlung die Thematik des Geheimnisses und Rätsels, er bedient sich auf der Mikroebene der sprachlichen Gestaltung einer Verschlüsselungsstrategie. Er setzt sich selbst insgesamt als ein Rätsel, das zu entschlüsseln wäre.³⁹ Um den Zugang

³⁶ Der Begriff findet sich im Übrigen auch in Bouterweks *Ästhetik*, dort allerdings in einer anderen Begriffsverwendung. Während er hier bei Hoffmann als „echte Hieroglyphe“ (35) auf die angenommene Existenz einer tieferen Bedeutung verweist, ist er bei Bouterwek, wie zeitgenössisch üblich, als Modewort und Metapher für Geheimschrift gebraucht (vgl. Bouterwek, *Ästhetik*, S. 235f).

³⁷ Der Text schafft dieses Mehr, aber natürlich nur durch seine spezifische Verwendung der Zeichen. Er bestätigt und widerspricht sich damit selbst, was er als semiotische Konstruktion und textuelles Modell durchaus kann.

³⁸ Vgl. Titzmann, „Allegorie und Symbol im Denksystem der Goethezeit“.

³⁹ Rein diese Textstruktur – und damit genuin nichts Psychisches an sich – dürfte verantwortlich dafür sein, dass sich die psychoanalytisch orientierte Literaturwissenschaft so sehr für diesen

letztendlich aber doch zu verhindern, offeriert der Text nicht zu wenige, sondern zu viele Schlüssel.

Hier wäre dann schließlich als ein vierter Aspekt auch der Titel der Erzählung einzubeziehen, „Der Sandmann“, der sich ja nicht auf das vorgeführte Geschehen selbst bezieht, sondern zum einen auf eine Erzählung innerhalb der Erzählung und dabei zum anderen wiederum auf eine Deutung der Realität und den Beginn einer kreativen Existenz, katalysiert er ja die ersten künstlerischen Betätigungen von Nathanael. Diese spezifische Aneignung von Fremdem und dessen Überführung in spezifisch Eigenes zeichnet, wie aufgezeigt, auch andere Textstrukturen aus und scheint *mise en abyme* den Text zu charakterisieren. Strukturell exponiert der Titel also genau das Element aus dem Text, dass metonymisch für Nathanaels Initiation zum Literaten steht. Durch die inhaltliche Konzeption der intradiegetischen Sandmann-Erzählungen korreliert der Text das literarische Prinzip wiederum mit dem Übergang zwischen Wachsein und Schlafen bzw. Träumen, wobei auch hier die Semantiken, mit denen der Sandmann jeweils aufgeladen wird, nicht eindeutig zu fassen sind, sondern zwischen Grauen und Faszination changieren. Der Text als Ganzes scheint damit *in nuce* abzubilden, was er als Eröffnungstext der Erzählensammlung *Nachtstücke* auf einer übergeordneten Ebene selbst darstellt: Eine Einführung in eine künstlerische Welt, die zunächst einer rein innerlichen Vorstellung entspringt, sich dann äußerlich manifestiert und schließlich zeichenhaft gebunden ihren Niederschlag in Form eines Textes findet.

Primärliteratur

Bouterwek, Friedrich. *Ästhetik. Zweite, in den Principien berichtigte und völlig umgearbeitete Ausgabe*. Göttingen 1815.

Freud, Sigmund. „Das Unheimliche“. In: Ders. *Gesammelte Werke. Werke aus den Jahren 1917-1919*. Bd. 12. Frankfurt am Main 1966, 229-268.

Grimm, Jacob und Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 1. Leipzig 1854 (= <http://woerterbuchnetz.de/DWB/>; Abruf am 16.03.2016).

Hoffmann, E.T.A. *Der Sandmann. Historisch-kritische Edition*. Hg. von Kaltërina Latifi. Frankfurt am Main 2011.

Hoffmann, E.T.A. „Nachtstücke“. In: *Sämtliche Werke in sechs Bänden. Klein Zaches, Prinzessin Brambilla, Werke 1816-1820*. Hg. von Wulf Segebrecht. Bd. 3. Frankfurt am Main 1985, 9-346.

Hoffmann, E.T.A. *Der Sandmann*. Stuttgart 2013.

Text interessiert; das Fortwirken hier verdankt sich gerade dieser Uneindeutigkeit und Ambivalenz, da dadurch ‚Psyche‘ erst textuell simuliert und zur ‚interessanten‘ Struktur gemacht wird.

Sekundärliteratur

- Großmann, Stephanie. *Inszenierungsanalyse von Opern. Eine interdisziplinäre Methodik*. Würzburg 2013.
- Großmann, Stephanie/Krahl, Hans. „Strukturalismus/Literatursemiotik. Zeichenordnungen und zeichenhafte Täuschungen in *Der Sandmann*“. In: Oliver Jahraus (Hg.). *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns ‚Der Sandmann‘*. Ditzingen 2016 (im Ersch.).
- Hohoff, Ulrich. *E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann*. Berlin/New York 1988.
- Krahl, Hans. „Semantik und Semantisierung“. In: Ders./Michael Titzmann (Hgg.). *Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung*. 3., stark erweiterte Auflage. Passau 2013, 35-55.
- Krahl, Hans. *Einführung in die Literaturwissenschaft/Textanalyse*. 2., komplett überarbeitete Auflage. Unter Mitarbeit von Dennis Gräf, Stephanie Großmann, Stefan Halft. Kiel 2015.
- Kremer, Detlef. „Freuds Aufsatz *Das Unheimliche* und die Widerstände des unverständlichen Textes“. In: Peter-André Alt/Thomas Anz (Hgg.). *Sigmund Freud und das Wissen der Literatur*. Berlin 2008, 59-72.
- Neuhaus, Stefan. „Von Sandmännern, Ungeziefern und Lindwürmern. Doppelt heterotopische Räume bei E.T.A. Hoffmann, Franz Kafka und Walter Moers“. In: Klaus Schenk/Ingold Zeisberger (Hgg.). *Fremde Räume. Interkulturalität und Semiotik des Phantastischen*. Würzburg 2016 (im Ersch.).
- Nies, Martin. *Venedig als Zeichen. Literarische und mediale Bilder der ‚unwahrscheinlichsten der Städte‘ 1787-2013*. Marburg 2014.
- Titzmann, Michael. *Strukturwandel der philosophischen Ästhetik 1800-1880. Der Symbolbegriff als Paradigma*. München 1978.
- Titzmann, Michael. „Allegorie und Symbol im Denksystem der Goethezeit“. In: Walter Haug (Hg.). *Formen und Funktionen der Allegorie*. Stuttgart 1979, 642-665.
- Titzmann, Michael. „Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem. Zu einigen Grundbegriffen der Literaturgeschichtsschreibung“. In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*. Bd. 99. 1989, 47-61.
- Titzmann, Michael. „Die ‚Bildungs-‘/Initiationsgeschichte der Goethe-Zeit und das System der Altersklassen im anthropologischen Diskurs der Epoche“. In: Lutz Danneberg/Friedrich Vollhardt (Hgg.). *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*. Tübingen 2002, 7-64.
- Titzmann, Michael. „Bemerkungen zu Wissen und Sprache in der Goethezeit (1770-1830). Mit dem Beispiel der optischen Kodierung von Erkenntnisprozessen“. In: Ders. (Hg.). *Anthropologie der Goethezeit. Studien zur Literatur und Wissensgeschichte*. Berlin/Boston 2012, 173-194.
- Wünsch, Marianne. „Zur Kritik der psychoanalytischen Textanalyse“. In: Dies. (Hg.). *Moderne und Gegenwart. Erzählstrukturen in Film und Literatur*. München 2012, 31-48.