

### III Analyse und Deutung

#### 1 Form

##### **Textstruktur – Raum – Zeit – Erzähltempo**

E. T. A. Hoffmanns *Sandmann* ist zwar nicht in Einzelkapitel gegliedert, weist aber dennoch eine klare Struktur auf. Den drei Briefen, mit denen die Erzählung beginnt, folgt eine Textpassage, die eine zeitliche und räumliche Zäsur enthält. Der Einschnitt liegt nach dem verhinderten Duell: als Nathanael von seiner Heimatstadt an den Studienort zurückkehrt, wo ihn dann ein Hausbrand zum Wohnungswechsel nötigt (S. 33).

Für die Anfangssequenz hat Hoffmann eine außergewöhnliche Form gewählt, die mehrere Funktionen erfüllt (vgl. dazu auch Kapitel IV.1): Er beginnt seine Erzählung mit drei Briefen der Figuren (S. 9–24), deren Umfang mehr als ein Drittel der gesamten Textlänge beträgt. Mit dem ersten und dem dritten Brief (S. 9–19 sowie 23 f.) wendet sich der Protagonist Nathanael an Lothar, den Bruder seiner Verlobten Clara. Diese Briefe bilden den Rahmen für den zweiten Brief (S. 19–22), den Clara an Nathanael richtet.

Ein Sonderstatus kommt dem ersten Brief zu, der sich nicht nur durch seine besondere Länge von den beiden anderen Briefen unterscheidet, sondern auch dadurch, dass er eine umfangreiche epische Rückwendung enthält (S. 10–18). Mit Retrospektiven auf drei einschneidende Erfahrungen in verschiedenen Phasen seiner Kindheit versucht Nathanael die Ursachen für seine desolante Verfassung in der Erzählgegenwart verständlich zu machen. In seiner Darstellung folgt er der Chronologie der Ereignisse durch lineares Erzählen, vollzieht dabei allerdings Zeitraffungen und Zeitsprünge: Nathanael konzentriert sich zunächst auf die Familienkonstellation

und das Augentrauma in seiner frühen Kindheit (S. 10–12), beschreibt dann nach einem Zeitsprung detailliert, inwiefern das Erleben der Alchimistenszene im Alter von etwa zehn Jahren für ihn traumatisch war und zu seinem ersten psychophysischen Zusammenbruch führte (S. 13–17), und berichtet nach einem weiteren Zeitsprung von nur einem Jahr von der katastrophalen Explosion, die sich bei den alchimistischen Experimenten seines Vaters mit Coppelius ereignete und seinen Vater das Leben kostete (S. 17 f.).

Den drei Briefen der Anfangspassage folgt eine ausführliche Leseransprache des Erzählers (S. 24–28). Er stellt zunächst poetologische Überlegungen an (S. 25 f.) und präsentiert in diesem Zusammenhang drei mögliche, von ihm nachträglich jedoch revidierte Erzählanfänge, um die von ihm gewählte Strategie, die unkommentierte Wiedergabe der drei Briefe, zu begründen (S. 24–26). Außerdem nimmt der Erzähler aus auktorialer Perspektive eine Bewertung der Ereignisse und der beteiligten Personen vor (S. 25–28). Den Lesern suggeriert er dabei eine authentische Kenntnis der Verhältnisse, die sein Urteil legitimieren soll: Er behauptet, mit den Figuren und ihrer Vorgeschichte aufgrund persönlicher Freundschaften genau vertraut zu sein (S. 24), gibt vor, die Briefe durch Lothar erhalten zu haben (S. 26), und wendet sich dann mit besonderer Ausführlichkeit Clara zu, um sie als eine facettenreiche Persönlichkeit zu charakterisieren und die Auffassung mancher, sie sei »kalt, gefühllos, prosaisch« (S. 28), ad absurdum zu führen (S. 27 f.). Durch auktoriale Objektivierungen verschafft der Erzähler den Lesern die Möglichkeit, subjektive Vorurteile Nathanaels als solche zu erkennen und angemessen einzuschätzen.

Im Anschluss an die Leseransprache des Erzählers wird der bereits brieflich angekündigte (S. 24) Besuch Nathanaels in seiner Heimatstadt beschrieben, sodass sich der Fluss des



*E. T. A. Hoffmann:  
Selbstkarikatur,  
entstanden 1809  
während der Bam-  
berger Jahre.*

Geschehens in der Erzählgegenwart mit zeitlicher Linearität fortsetzt.

Insgesamt drei Ortswechsel vollzieht der Protagonist, indem er zwischen seinem Studienort G. (S. 9–24, 33–46) und seiner Heimatstadt (S. 28–33, 48–50) hin- und herfährt. Durch die epische Rückwendung in die Kindheit, die Nathanaels ersten Brief bestimmt, wird in die physische Gegenwart am Studienort allerdings eine mentale Rückkehr in die Vergangenheit am Heimatort integriert: durch Erinnerungen an die zentralen Kindheitserlebnisse am Wohnort der Familie. Der räumlichen Diskontinuität entspricht das sprunghafte Erleben des Protagonisten, der die turbulenten Ereignisse narrativ zu ordnen und beim Erzählen zeitliche Linearität herzustellen versucht.

In einer zweiten expliziten Leseransprache reflektiert der Erzähler später die Konsequenzen, die sich aus der Entlarvung der Automatenpuppe für die soziale Gemeinschaft er-

geben: Diese Textpartie verbindet subversive Gesellschaftsatire mit allegorischer Deutung des Geschehens (S. 46 f.). Für die Haupthandlung hat diese Lesersprache eine retardierende Funktion: Indem sie die Dynamik des Geschehens vor der katastrophalen Zuspitzung in der Schlussszene verlangsamt, trägt sie zu den Tempo-Variationen bei, die – ähnlich wie Hoffmanns kontrastive Stimmungsregie – einerseits Abwechslung schaffen und andererseits die Spannung auf den Fortgang des Geschehens erhöhen.

Die psychopathologische Dramatik wird dadurch betont, dass mehrere markante Zäsuren das Geschehen gleichsam interpunktieren und dadurch eine Gleichförmigkeit des linearen Erzählflusses verhindern: Seelische Grenzerfahrungen verbinden sich dabei mit äußeren Katastrophen. Dem psychophysischen Kollaps in der Alchimistenszene folgt in Nathanaels Kindheit die Explosion mit dem Tod des Vaters. Später ist es ein verheerender Brand, der sein Wohnhaus am Studienort zerstört. Durch den Umzug ergibt sich dann eine räumliche Nähe zu Olimpia, bis die Zerstörung der Puppe schließlich zu einem zweiten schweren Zusammenbruch Nathanaels führt. Und nach diesem Wahnsinnsanfall, der von vollständigem Kontrollverlust begleitet ist, erreicht das gesamte Geschehen wenig später in der finalen Katastrophe seinen Höhepunkt: durch Nathanaels Versuch, Clara zu töten, und seinen Suizid im Zustand psychotischer Raserei.

### **Kontrast – Ambivalenz – Extremismus**

Die Inszenierung des Kontrastiven setzt sich in der *Sandmann*-Erzählung über abrupte Szenenwechsel und psychologische Spannungsdramaturgie hinaus bis in die Dimension gegensätzlicher Urteile und Befindlichkeiten fort. Hinzu kommen kunstvoll gestaltete motivische Strukturen (vgl. dazu Kapitel III.3). Bereits auf der ersten Textseite ist aus der personalen

Perspektive Nathanaels von der »zerrissenen Stimmung des Geistes« die Rede (S. 9); und nach seinem Suizid bildet die Diagnose des Erzählers, der im letzten Absatz Clara mit dem »im Innern zerrissene[n] Nathanael« kontrastiert (S. 50), eine auktoriale Bestätigung für dessen Selbsteinschätzung.

Auch Ambivalenzen sind in der Erzählung wiederholt als Ausdruck einer seelischen Zerrissenheit der Hauptfigur gestaltet: So verbinden sich »Angst und Entsetzen« (S. 11) angesichts der Vorstellung des Sandmanns im Schauermärchen bereits in Nathanaels Kindheit mit einer poetischen Faszination durch das Abenteuerliche (vgl. S. 12). Daher entwickelt sich in seinen Gedanken schon früh eine spezifische Ästhetik des Horrors. »Angst und Erwartung« (S. 13) bestimmen den Beginn der Alchimistenszene, von der Nathanael endlich Aufklärung über die Identität des rätselhaften Sandmanns erhofft. Sogar der ekstatische Liebeswahn in seiner Beziehung zu Olimpia geht von Anfang an mit Ambivalenzen einher: So betont er bereits bei der ersten Wahrnehmung ihr »engelschönes Gesicht«, aber zugleich auch ihren »unheimlich« wirkenden starren Blick (S. 24); und in der Ballszene wechseln Nathanaels Gefühle mehrmals abrupt zwischen dem »grausige[n] Todesfrost«, den er beim Berühren der kalten Hand der Puppe spürt, und einer glühenden »Liebeslust« (S. 39).

Eisige Kälte (vgl. S. 39 f.) und feurige Glut (vgl. S. 30–32, 39, 43), Todesangst und rauschhafte Lebensintensität, Horror und erotische Ekstase werden bei Nathanael zu symptomatischen Empfindungen, weil sie seinen psychischen Extremismus widerspiegeln. Auch anderen Werken hat Hoffmann auf charakteristische Weise gegensätzliche Temperatur-Empfindungen eingeschrieben – besonders deutlich etwa dem ersten Kapitel seiner Erzählung *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* aus dem Zyklus der *Fantasiestücke*. Die in der *Sandmann*-Erzählung

ausgeprägten Hell-Dunkel-Kontraste haben mitunter ähnliche Bedeutung wie die Temperatur-Differenzen, weil sie ebenfalls die innere Zerrissenheit der Figur signalisieren. Zugleich tragen sie dem Gattungstypus der *Nachtstücke* Rechnung, also dem Erzählzyklus, den Hoffmann mit dem *Sandmann* eröffnet (vgl. dazu Kapitel I.3).

Nathanaels psychische Labilität findet einerseits in der Instabilität seiner Perspektiven auf Personen in seinem sozialen Umfeld Ausdruck, andererseits in seiner Tendenz, Charakterisierungen und Werturteile durch Übertreibung bis zum Extrem zu steigern: Wenn er Clara und Olimpia als himmlisch und engelhaft bezeichnet (vgl. S. 24, 36, 40, 41, 48), Coppelius hingegen als teuflischen Dämon wahrnimmt (vgl. S. 14, 15, 29) und ihn poetisch sogar als grausigen »Schicksalspopanz« inszeniert (S. 30), dann fehlen seinen Einschätzungen in auffälligem Maße die moderaten Mittelwerte, die für ein ausgewogenes Urteil im Zustand seelischer Balance sprechen würden.

Besonders auffällig erscheint das Verhalten des Protagonisten, wenn er aufgrund seiner krankhaften Exzentriz zwischen unvereinbaren Einschätzungen wechselt und so gegensätzlichen Frauenfiguren wie Clara und Olimpia sogar ähnliche Etiketten anheftet: So beschreibt er zunächst Clara als »Engelsbild« (S. 24), fixiert sich dann allerdings leidenschaftlich auf die »himmlisch-schöne Olimpia« (S. 36, 40), deren »himmlischer Liebreiz« ihn grenzenlos fasziniert (S. 41), um nach der schockartigen Desillusionierung über die Automatenpuppe dann schließlich »Claras himmlisch reines, herrliches Gemüt« zu betonen (S. 48). Diese Perspektive widerspricht zugleich seinem »Verdruss über Claras kaltes prosaisches Gemüt« (S. 30), als sie seine inzwischen langweilig gewordenen Dichtungen nicht mehr zu schätzen vermag. Sogar bis zu offener Aggression steigert sich die Entfremdung,

wenn er später ausgerechnet Clara als »lebloses, verdammtes Automat!« beschimpft (S. 32). Weder bei der Verwendung des Prädikats »himmlisch« noch bei der Zuschreibung einer automatenhaften Kälte vermag Nathanael die fundamentalen Unterschiede zwischen Clara und Olimpia wahrzunehmen und in seinem Urteil angemessen zu berücksichtigen. Eine Übereinstimmung lassen seine widersprüchlichen Perspektiven dann nur noch insofern erkennen, als sie die Instabilität seiner Einschätzungen offenbaren. Bloß Nathanaels labile Verfassung bleibt bis zum Ende der Erzählung erhalten. Insofern ist die einzige Kontinuität in seinem Verhalten paradoxerweise im permanenten Wechsel seiner Zustände und Urteile zu sehen.

Nach der Zerstörung der Puppe Olimpia und dem psychophysischen Zusammenbruch, den Nathanael durch den Schock der Desillusionierung erleidet, wird der haltlos seinen Phantasien verfallene romantische Schwärmer unter »entsetzlichem tierischen Gebrüll« und »in grässlicher Raserei tobend [...] nach dem Tollhause gebracht« (S. 46). Den idealistischen Höhenflügen der Imagination folgt der Wahnsinnsanfall als geradezu bestialischer Zustand. Auch hier treibt Hoffmann die Kontraste bis zur äußersten Zuspitzung. Der Extremismus der Hauptfigur findet am Ende der Olimpia-Episode einen radikalen Ausdruck: durch den vollständigen Verlust der Fähigkeit zur Selbstkontrolle und Selbstregulierung.

Die Weise, wie Hoffmann in seinem Nachtstück *Der Sandmann* Grenzwerte eines romantischen Subjektivismus inszeniert, macht deutlich, welche besonderen Gefährdungen sich mit romantischen Phantasie-Exzessen verbinden können. Lange vor der Romantik-Kritik, die später die Autoren des Realismus formulierten, kann man bereits in Hoffmanns Erzählung Aspekte einer impliziten Romantik-Kritik entdecken (Neymeyr 2005; vgl. dazu auch das Kapitel V).