

## 6. 19. Jahrhundert I: Komplexität der Welt: multiperspektivisches und doppelbödiges Erzählen

Potocki: „Die Handschrift von Saragossa“, aus d. Frz. neu übers. u. mit Anm. v. Werner Creutziger. Hg. u. mit e. Nachw. v. Leszek Kukulski. Zürich 1984.  
Hoffmann: „Der Sandmann“, zitiert nach der Reclamausgabe der „Nachtstücke“

Die Moderne ist durch das Wissen um die Abhängigkeit des Wahrgenommenen von den Bedingungen der Wahrnehmung selbst geprägt.

„Der Gegenstand der Vorstellung, der nur die Art enthält, wie ich von ihm affiziert werde, kann von mir nur erkannt werden, wie er mir erscheint, und alle Erfahrung (empirische Erkenntnis), die innere nicht minder als die äußere, ist nur Erkenntnis der Gegenstände, wie sie uns *erscheinen*, nicht wie sie (für sich allein betrachtet) *sind*. Denn es kommt alsdann nicht bloß auf die Beschaffenheit des Objekts der Vorstellung, sondern auf die des Subjekts und dessen Empfänglichkeit an, welcher die sinnliche Anschauung sein werde, darauf das Denken desselben (der Begriff vom Objekt) folgt.“<sup>1</sup>

Um 1800 setzt sich also ein neues Paradigma von Erkenntnis durch: Diese wird, stark vereinfachend gesagt, nicht mehr als Erfassung von Urbildern verstanden, sondern als aktiver Prozeß. Eine sich zur metaphorischen Modellierung dieses Prozesses anbietende Metapher ist die der Bilderzeugung - genauer: der Erzeugung künstlicher Bilder ohne Urbild.

Das 19. Jahrhundert macht sich insbesondere die Anschauung zu eigen, daß das Sehen die visuelle Wirklichkeit aktiv hervorbringt, indem es sinnliche Daten organisiert, strukturiert, konfiguriert, gestaltet.

„Die Einsicht, daß sich unser gesamter sinnlicher Wirklichkeitsbesitz auf Wahrnehmungs- und Vorstellungsvorkommnisse beschränkt, die nicht einen gleichmäßig dauernden Zustand, sondern ein Kommen und Gehen, ein Entstehen und Verschwinden, ein Werden und Vergehen darstellen - diese Einsicht führt uns dazu, in der Wirklichkeit nicht nur ein flüchtiges, sondern auch ein vielfach unentwickeltes oder verkümmertes Gebilde zu erkennen. In Ansehung der wunderbaren formen- und farbenreichen Welt, in der wir leben (...), mag es uns schwer werden, dies zuzugeben. Aber wir sind in betreff des Zustandes unseres sogenannten sinnlichen Wirklichkeitsbesitzes nicht geringeren und nicht weniger verborgenen Täuschungen unterworfen, als die sind, gegen die wir auf dem Gebiet unserer sogenannten geistigen Operationen beständig auf der Hut sein müssen. / Über manche Beschränkung, denen unsere sinnliche Auffassungsfähigkeit unterliegt, täuschen wir uns freilich nicht. Wir wissen recht gut, daß wir das, was sich unseren Sinnen zunächst als ein zusammengesetztes und mannigfaltiges Ganzes darbietet, zerstören müssen, sobald wie es näher zu ergreifen trachten.“<sup>2</sup>

„In der Moderne rückt (...) die menschliche (visuelle) Wahrnehmung als einzig existente ‘Realität’ an die Stelle vormaliger Gewißheiten um die Erkenn- und Abbildbarkeit von Realität. Es geht in der Folge nicht länger um eine Abbildung von Realität, sondern nur noch um die Abbildung unserer Konstruktion von Welt durch unsere Wahrnehmungsapparatur! ‘Es geht um die Orientierung von der Welt auf das

<sup>1</sup> Immanuel Kant: Anthropologie in pragmatischer Hinsicht (1798). In: Werke in sechs Bänden. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Bd. 6. Schriften zur Anthropologie. Geschichtsphilosophie. Politik und Pädagogik. Frankf./M. 1964, S. 395-690, hier: S. 427f. (aus: ‚Vom Erkenntnisvermögen‘).

<sup>2</sup> Konrad Fiedler: [Theorie der Sichtbarkeit], 1887. Zit. nach: Kritik des Sehens. Hg. Ralf Konersmann. Leipzig 1997, S.202.

erkennende Subjekt (...). Damit war also der Gegenstand des Bildes nicht mehr die Natur, als etwas von diesem Unabhängigen, sondern unsere menschliche Wahrnehmung (...).“<sup>3</sup>

Friedrich Spielhagen behauptet 1873, daß „unsere modernen Augen faktisch anders sehen, als die der Alten; weiter, unendlich weiter, und wieder einmal auch das Nahe und das Nächste, das jene in ihrem makroskopischen Blick nicht einmal gesehen haben würden, wäre es vorhanden gewesen, das aber in unzähligen Fällen wirklich für sie nicht vorhanden war. Denn die Welt ist nicht nur weiter geworden, (...) sie ist auch in jedem Punkt reicher geworden, so reich, daß was früher ein Punkt schien, in Wirklichkeit eine Welt ist.“<sup>4</sup>

Die Welt der Moderne hat sich „multipliziert“, und zwar nicht nur insofern, als wir uns der Tatsache bewußt sind, daß wir anderes erfahren und ein anderes Weltbild haben als unsere Vorfahren oder selbst unsere Eltern. Wir wissen zudem um die simultane Existenz von verschiedenen Welt-Beschreibungsmodellen in den Wissenschaften, im Alltag, in religiösen und säkularen, in moralischen und praktischen wie in theoretischen Kontexten.

„Längst haben wir uns daran gewöhnt, von Wirklichkeiten oder Welten im Plural zu sprechen. Auf der synchronen Ebene teilt sich die Welt in mannigfaltige Wirklichkeiten, die jeweils ihre eigene Sinnestypik, ihre eigenen Regelungen und Konstitutionsbedingungen aufweisen. In der diachronen Achse begegnen sich alte und neue Wirklichkeiten und verknäueln sich ineinander. Am weiteren Horizont zeichnen sich mögliche Welten ab, mit denen wir nicht nur spielen, sondern auch rechnen. In Prozessen der Verwirklichung, der Entwirklichung und Neuverwirklichung verflüssigt sich der Wirklichkeitsbegriff. (...) ‘Die Wirklichkeit’, die Ulrich, der Mann ohne Eigenschaften, in seiner Experimentierfreude abschaffen möchte, hat es bei Licht besehen wohl nie gegeben (...).“<sup>5</sup>

Je mehr miteinander konkurrierende Erklärungen der Welt es gibt, desto größer ist das Maß an Desorientierung. Analoges gilt für einzelne Phänomene und Ereignisse: Je vielfältiger die Hypothesen und Interpretationsmöglichkeiten, desto eher droht die Konfusion. Wie soll man zutreffende von nichtzutreffenden Aussagen unterscheiden - und woran erkennt man angemessene Interpretationen? Läßt sich die Welt überhaupt anders als hypothetisch darstellen? Diese und ähnliche Fragen spiegeln sich in der Literatur des 19. Jahrhunderts.

### **Jan Potocki (1761-1815): „Die Abenteuer in der Sierra Morena oder Die Handschriften von Saragossa“ („Le Manuscrit trouvé à Saragosse“)**

Jan Potockis Roman „Die Abenteuer in der Sierra Morena“ spielt als illustrierendes Beispiel in Todorovs Theorie der phantastischen Literatur eine wichtige Rolle.

Der Roman selbst hat eine abenteuerliche Geschichte, aus der man gut einen Roman über ein mysteriöses Manuskript machen könnte. Der Pole Potocki (1761-1815) war der

---

<sup>3</sup> Kay Kirchmann: Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität. Überlegungen zur Ästhetik des Selbstbezüglichen als filmischer Modernität. (Zuerst in Film und Kritik, Heft 2: Selbstreflexivität im Film 1994, 23-37). Neu in: Im Spiegelkabinett der Illusionen. Filme über sich selbst. Marburg 1996, 67-86. S.85: Zitat aus: Vivian Sobchak, The Scene on the Screen. Beitrag zu einer Phänomenologie der ‘Gegenwärtigkeit’ im Film und in den elektronischen Medien. In: H.U.Gumbrecht/K.L.Pfeiffer (Hg.) Materialität der Kommunikation. Frankf./M. 1988, S. 420f.)

<sup>4</sup> Friedrich Spielhagen, Das Gebiet des Romans (1873) In: Spielhagen: Beiträge zur Theorie und Technik des Romans, Göttingen 1967 (Repr.d.Ausg Leipzig 1883).S. 35-64, hier 53f.

<sup>5</sup> Bernhard Waldenfels: Experimente mit der Wirklichkeit. In: S. Krämer (Hg.): Medium Computer Realität. Veränderungen unserer Wirklichkeitsvorstellungen durch die Neuen Medien. Frankf./M. Suhrkamp 1998, zitiert nach dem Manuskript (S. 1). Das Zitat stammt aus Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften. In: Gesammelte Werke. Hg. v. Adolf Frisé, Frankf./M. 1978. S. 289.

Öffentlichkeit seiner Zeit als Verfasser wissenschaftlicher Schriften bekannt. Er nahm 1804-05 in St. Petersburg die Drucklegung seines umfangreichen Romans in Angriff, führte diese aber nicht zu Ende. Erhalten sind aus dieser Zeit zwei Exemplare der Korrekturfahnen (je eins in Paris und in Petersburg). 1809 dann erschien in Leipzig, herausgegeben von Friedrich Adelung, eine deutsche Übersetzung des ersten Teils: „Abentheuer in der Sierra Morena, aus den Papieren des Grafen von \*\*\*. I. Band“. 1813 erschien, gleichsam als Fortsetzung dazu, ein französischer zweiter Teil: „Avadoro, Histoire espagnole par M.L.C.J.P. (Monsieur le Comte Jan Potocki), 1814 eine Art komprimierte Fassung des Romans, von der nicht sicher ist, ob Potocki selbst sie überhaupt autorisiert hat; hier sind manche Partien ausgespart, anderes ist neu hinzugekommen. Diese Publikation trägt den Titel „Le dix journées de la vie d'Alphonse van Worden“. Potocki selbst schickte später eine Handschrift des gesamten Romans zu Publikationszwecken nach Paris, die inzwischen aber leider nicht mehr auffindbar ist. Nach Potockis Tod erscheinen Teile des Romans an verschiedenen Stellen, so in der Geschichtensammlung „Infernalina“ von Charles Nodier (1822) und 1834/35 unter der Herausgeberschaft von Maurice Cousin als vorgebliches Erinnerungsbuch des Grafen Cagliostro. 1847 wurde eine polnische Übersetzung des gesamten bis dahin bekannten Textes publiziert, 1956 eine kritische Ausgabe veranstaltet. Doch ausgerechnet danach - also rund anderthalb Jahrhunderte nach der Niederschrift - fanden sich weitere unbekannte Bruchstücke im Familienarchiv der Potockis, die sich zum bis dahin bekannten Textcorpus paßten. Eine 1958 erschienene französische Neuausgabe stützt sich auf diese Teile und kommt an das Original somit bisher am weitesten heran. Eine deutsche Ausgabe von 1962 berücksichtigt gleichfalls alle bekannten Teile des Romans und enthält Varianten zu Kapiteln, die unterschiedlich überliefert sind. (Neuerdings: bei Haffmans. 1984, Zürich.)

Vor dem eigentlichen Romantext steht eine Vorrede, in der ein Ungenannter von der Auffindung des Romanmanuskripts erzählt, das er im folgenden mitteilen will; Potocki bedient sich also einer fiktiven Beglaubigungsstrategie, wie sie nicht unüblich ist. (Erinnert sei an die gleichfalls fiktive Vor-Geschichte in Umberto Eco „Namen der Rose“. Auch dort geht es um die Auffindung eines mysteriösen Textes, der dann angeblich im folgenden dem Roman selbst zugrundegelegt wird.). Der Rahmenkonstruktion zufolge ist der Herausgeber Angehöriger der französischen (napoleonischen) Armee, die Saragossa 1809 belagert und plündert. Der Herausgeber selbst fällt aber Spaniern in die Hände, nachdem er in einem geplünderten Haus das Manuskript gefunden und sichergestellt hat. Den Hauptmann der Spanier bittet er, das Manuskript behalten zu dürfen, wodurch dieser auf es aufmerksam wird und entdeckt, daß es sich um die Geschichte eines seiner Vorfahren handelt. Für deren Sicherstellung ist er dem französischen Offizier dankbar.

Die Binnenhandlung wird durch eine einleitende Bemerkung in die Zeit vor 1767 zurückdatiert, spielt also in einer ebenfalls nicht allzu ferner Vergangenheit. Diese Erzählung präsentiert sich als fiktiv-autobiographischer Bericht.

### **Zum Inhalt**

Erzählt wird die Geschichte des jungen Offiziers Alphonse van Worden, der sich zu Beginn der Geschichte auf den Weg durch eine verrufene Gegend macht: durch die damals noch nicht besiedelte Sierra Morena, von der man sich im Volk manche Schauergeschichte erzählt. Er ist Hauptmann in den wallonischen Garden Philipps V. Auf dem Weg nach Madrid, wo er seinen Dienst antreten soll, erlebt Alphonse eine Reihe höchst merkwürdiger Abenteuer, die ihn trotz ihrer Schauerlichkeit jedoch kaum verstören, da er ungewöhnlich mutig ist. Alphonse ist der Herkunft nach Spanier, wiewohl seine Familie auch Bindungen an Flandern besitzt - worauf der flämisch klingende Familienname hindeutet. (Mit Spanien wählt Potocki einen Schauplatz, an dem er die Angehörigen verschiedener Kulturkreise und

Glaubensgemeinschaften zusammen bringen konnte, insbesondere Vertreter der christlichen und der maurisch-islamischen Welt.)

Schon früh im Roman gibt es Anhaltspunkte dafür, daß die Dinge, die Alphonse erlebt, ihm nicht zufällig zustoßen, sondern daß er gezielt in Abenteuer hineingerissen wird - von wem und warum auch immer. Dieser auch von Alphonse selbst gehegte Verdacht erhärtet sich schrittweise. Gegen Ende des Romans enthüllt sich die Intrige um Alphonse. Dieser ist mütterlicherseits verwandt mit dem alten und mächtigen Geschlecht der Gomelez, das an ungewöhnlichen, teils unterirdischen Orten sein verborgenes Regiment führt. Der Clan der Gomelez bildet eine Art von Geheimgesellschaft, und seine Mitglieder suchen, da sie kein Familienoberhaupt mehr besitzen, nach einem neuen Anführer, um ihren Fortbestand als Clan und ihre Macht zu sichern. Man will den aus genealogischen Gründen für diese Rolle in Frage kommenden Alphonse zunächst auf seine Tauglichkeit prüfen, um ihn danach für die Sache der Gomelez zu gewinnen. Diese den Verlauf der Geschichte motivierende Konstruktion des unterirdischen Familienclans ist, vorsichtig gesagt, reichlich konstruiert; Potocki geht es aber offenbar auch nicht so sehr um Wahrscheinlichkeit. Er brauchte einen Rahmen zur Einbettung der spektakulären Episoden.

Dargestellt sind, der Gesamtkonstruktion gemäß, vor allem die Erlebnisse Alphonse in der ersten Zeit, die er in Spanien verbrachte. Später hat er durch die Gnade des spanischen Königs Karriere gemacht. Auf einer diplomatischen Mission in Afrika hat er seinen Sohn und seine Tochter wiedergetroffen; sein Sohn war inzwischen in fürstlichen Rang aufgestiegen; die Familie (die beiden Mütter inklusive) hatte sich mit Freude wiederverbunden gesehen. Während der Sohn am islamischen Glauben festhielt, war die Tochter auf eigenen Wunsch und zur Freude ihres Vaters zum Christentum konvertiert und mit nach Spanien gezogen.

Die von den Gomelez für den Helden arrangierten Abenteuer sind einerseits ein Härte-test, andererseits auch schon ein Versuch, ihn in die Angelegenheiten des mysteriösen Clans zu verstricken. Tatsächlich leistet Alphonse, wie gegen Ende des Romans deutlich wird, einen wichtigen Beitrag zum Erhalt der Dynastie. Er hat ein Liebesabenteuer mit zwei Schwestern, die selbst ebenfalls aus dem Gomelez-Clan stammen und später, vom ihm je ein Kind zur Welt bringen. Nach einer Zeit der Bewährung wird er zum Statthalter von Saragossa, und er schreibt in diesen vorgerückten Jahren seinen Lebensbericht - eben die Quelle, welche der Verfasser des fiktiven Vorworts als Handschrift auffindet und dem Publikum zur Kenntnis bringt.

Ähnlichkeiten bestehen zwischen den „Abenteuern in der Sierra Morena“ und der Gattung des Schauerromans; erinnert sei an das Motiv unterirdischer bewohnter Höhlen (wie es übrigens auch in Le Sages Gil Blas vorkommt), an Requisiten wie Galgen, Strick, Gifttrunk und anderes mehr. Und doch ist Potockis Welt säkularer als der echte Schauerroman, es gibt hier

„keine schrecklichen, unmenschlichen Verbrechen, auf den Helden lastet kein Fluch des Schicksals, und die ganze Maschinerie der übernatürlichen Erscheinungen, die im Schauerroman ernstgenommen wird und ausschließlich aus Gründen der Komposition eine natürliche oder verhältnismäßig natürliche Lösung findet, wird hier zum Gegenstand eines ausgeklügelten Spiels.“ (Nachwort von L. Kukulski, S. 879)

### **Zur Struktur**

Der Haupthandlungsstrang des Romans spielt in der Sierra Morena, wo Alphonse mit verschiedenen Personen und Personengruppen zusammentrifft. Unter ihnen sind neben den beiden Schwestern (Alphonse's „Kusinen“) ein Einsiedler, ein jüdischer Kabbalist und seine Schwester, eine Gruppe von Zigeunern, angeführt von einem Zigeunerhauptmann, ein Bandit namens Zotos, ein Wahnsinniger namens Pacheco; das Personal des Romans nimmt

sich reichlich exzentrisch aus. Zu den Hauptbeschäftigungen der Figuren gehört das Geschichtenerzählen. Dadurch besitzt der Roman eine stark verschachtelte Struktur und setzt sich aus unterschiedlichen Erzählgattungen zusammen: Liebes-, Abenteuer-, Reise- und Kriegsgeschichten. Motiviert wird dieses viele Erzählen nachträglich, wenn auch auf etwas gezwungene Weise: Ein Scheich aus der Familie der Gomelez, der es darauf anlegt, Alphonse möglichst lange in der Sierra Morena und bei den Mitgliedern der Gomelez-Familie festzuhalten, hat die Ereignisse in der Wüste wie auch die Erzählerrunden arrangiert, um den jungen Mann möglichst fesselnd zu unterhalten.

Potocki orientiert sich an der Konstruktion der Erzählungen aus 1001 Nacht. Dort ist es ja die Erzählerin Scheherazade, welche es darauf anlegt, den Faden der Erzählung nicht abreißen zu lassen, mit jeder Erzählung in eine weitere überzuleiten, damit die Aufmerksamkeit des Zuhörers ihrer Geschichten ihr erhalten bleibt; so fügen sich vielfältige Geschichten an- und ineinander. Denn eigentlich soll sie ja schon nach der ersten Nacht mit ihrem Herrn getötet werden, aber indem sie das von diesem neugierig erwartete Ende der Geschichte von jeweils einer Nacht zur nächsten vertagt, zögert sie auch ihr eigenes Ende kunstvoll hinaus. (Ein zeitgenössischer russischer Schriftsteller (Pjotr Wjasemski) hat überliefert, Potocki habe den Roman für seine Frau geschrieben. Diese habe während einer langen Krankheitsphase viel gefallen an den Märchen aus 1001 Nacht gefunden, und als diese ihr ganz vorgelesen worden waren, habe sich ihr Mann daran gemacht, etwas Ähnliches zu schreiben.)

Die Struktur der „Abenteuer in der Sierra Morena“ ist hochkomplex wie die Märchen aus Tausendundeiner Nacht. In die Binnengeschichten um Alphonse sind viele weitere Geschichten eingefügt, teilweise mehrschichtig. So beispielsweise erzählt Alphonse von seinem Treffen mit einem Zigeunerhauptmann, bei dem der Zigeunerhauptmann seine Geschichte erzählt, innerhalb derer er mit anderen Figuren zusammentrifft, die ihrerseits ihre Geschichte erzählen. Der Leser muß also mit großer Aufmerksamkeit verfolgen, wer da jeweils gerade erzählt und auf welcher Ebene der Geschichte er sich gerade aufhält. Die Frage, was die Binnengeschichten ersten und zweiten Grades mit dem Haupt-„Fall“ des Alphonse zu tun haben, begleitet ihn dabei stets. Besonders kompliziert gestaltet sich die Romanstruktur dadurch, daß die einzelnen Erzähler beim Bericht über ihr Leben oft keineswegs in einer Sitzung fertig werden. Die Lebensgeschichte des Zigeunerhauptmanns etwa verteilt sich (wenn ich richtig gezählt habe) auf 28 Sitzungen und wird immer wieder von anderen Lebensberichten unterbrochen. Von diesen Unterbrechungen sind dann natürlich auch jeweils die Geschichten betroffen, welche innerhalb der Zigeunerhauptmann-Geschichte erzählt werden. Mehrfach sind entsprechend auch diese Binnengeschichten zweiten Grades als Fortsetzungsgeschichten angelegt und werden nur stückweise, mit Unterbrechungen dargeboten. (Manche Binnengeschichten sind allerdings auch mit einer Sitzung abgeschlossen; dies gilt vor allem für solche, deren Stoffe Potocki aus der Überlieferung bezog, so die Geschichte des Menippos aus Lycien, der es mit einer Empuse - einer Art weiblichem Dämon - zu tun bekommt, oder der des Philosophen Athenodorus.)

Insgesamt ist der Abenteuer-Roman in 66 Tage gegliedert, umrahmt von einer Vorrede und einem Epilog. Die einzelnen Tage, welche der Dauer des Aufenthalts von Alphonse in der Sierra Morena entsprechen, sind zum Teil in sich nochmals untergliedert, und zwar jeweils entsprechend den gerade zu Wort kommenden Erzählern und dem, was diese so vorzutragen haben. Diese Betonung der Romanstruktur durch Kapitelzahl und Kapitel-Titel zeigt, welche Bedeutung Potocki der komplizierten Form seines Romans zugemessen hat.

### **„Die Abenteuer in der Sierra Morena“ als phantastischer Text**

Wenn Todorov sich auf Potocki bezogen hat, so deshalb, weil im Roman mehrfach - ja bis zur Aufdeckung der Gomelez-Intrige eigentlich durchgängig - jene Ambivalenzen erzeugt

werden, die laut Todorov für Phantastische Texte maßgeblich sind: Immer wieder stellt sich die Frage nach der Erklärbarkeit der berichteten Ereignisse, nach der Alternative von natürlicher und magischer Kausalität.

Zu den wichtigsten Mit-Erzählern auf der Ebene der Haupthandlung, also zu den Personen, welche in der Sierra Morena zusammentreffen, gehört ein Mann, der sich als der Ewige Jude Ahasver vorstellt, - als jemand also, der erwartungsgemäß aufgrund seines langen Lebens auch eine besonders lange Geschichte zu erzählen hat. Die Länge seines Lebens steht in Spannung mit jenen Gesetzen, die für die normalen Menschen gelten. Im Sinne von Todorovs Theorie literarischer Phantastik stellt sich dem Leser die Frage: Ist der Mann wirklich der Ewige Jude? Oder gibt er sich nur durch seine Erzählung als Ahasver aus? Tatsächlich stellt sich später heraus, daß der Mann nicht der Ewige Jude ist, sondern ein Greis, dem man auf Anordnung des Scheichs die wundersame Geschichte des legendären Ahasver beigebracht hat, damit er sie Alphonse erzähle. Das Wundersame enthüllt sich als Bestandteil eines zwar komplexen, aber doch prinzipiell erklärbaren Mechanismus - wenn man so will: als Produkt des Erzählens.

Potocki konstruiert für manches, was im Roman geschieht, reichlich abenteuerliche Erklärungen, aber er vermeidet es offensichtlich, seine Geschichte auf Übernatürliches wie Wunder oder Magie abzustützen. Um den von den Gomelez ausgeübten Einfluß sowie die Bedeutung der Familie zu unterstreichen, ersinnt er beispielsweise ein Netz von unterirdischen Höhlen unterhalb der Sierra Morena, in die sich die Mitglieder dieses Clans zurückgezogen haben und von dem aus sie agieren: eine unwahrscheinliche, aber eben nicht wundersame Konstruktion, die nachträglich alles mögliche an Überraschungen und scheinbaren Wundern erklärt.

Bis zu der abschließend erfolgenden Erklärung der Ereignisse aus dem Munde des Scheichs allerdings bleibt die Frage nach der Präsenz des Übernatürlichen in der vom Roman evozierten Welt offen. Diese Frage beschäftigt insbesondere Alphonse selbst, dessen Geschichte gerade darum für Todorov auch ein Musterbeispiel jener Ambiguität darstellt, welche das Phantastische in seiner Konzeption ausmacht: Der Held stellt sich die Fragen, die sich auch der Leser stellt.

Da hier nicht sämtliche Episoden in der Sierra Morena berichtet werden können und sollen, das eine Beispiel ferner auch für andere stehen kann (weil sie sich ja strukturell durchaus ähnlich sind), sei hier nur der Anfang von Alphonse' Abenteuern unter dem Aspekt der phantastischen Ambivalenz vorgestellt.

Der Gebirgszug der Sierra Morena, die Alphonse zu durchqueren sich anschickt, ist berüchtigt, da es hier nicht mit rechten Dingen zugehen soll. Die vereinzelt Herbergen an der Reiseroute sind angeblich von teuflischen Gespenstern besetzt worden, die hier ihr Unwesen treiben, und den Reisenden nachstellen. Ein Wirt, bei dem Alphonse vor seiner Durchquerung der Sierra Morena absteigt, warnt ihn eindringlich, aber vergebens. Unterwegs verschwinden die beiden Diener des Alphonse auf mysteriöse Weise; hat man sie entführt, sind sie aus Angst geflohen oder haben sie sich verlaufen? Alphonse muß zunächst ohne Begleitung weiterreisen. Allein in der unheimlichen Raststätte Venta Quemada eingetroffen, trifft er dort auf eine dunkelhäutige Frau, die ihn zu zwei schönen Damen führt. Es handelt sich (was hier aber auch der Leser noch nicht ahnen kann) um die sogenannten „Kusinen“ und späteren Geliebten Alphonse die angehenden Mütter seiner Kinder: Emina und Zibelda. Sie bekennen sich zum mohammedanischen Glauben und stammen, wie sie berichten, aus Tunis, ihre Familie hat jedoch spanische Wurzeln. Sie bedenken Alphonse mit verführerischen Zärtlichkeiten. Verwirrt geht er schließlich zu Bett und hat einen Traum, in dem sich Erlebtes und Phantasiertes vermischen und er den beiden Frauen jedenfalls ziemlich nahe kommt. Ist die Liebesnacht mit Emina und Zibelda ein

Traum - hat Alphonse womöglich die beiden Verführerinnen selbst geträumt? Der Bericht des Ich-Erzählers läßt keine eindeutige Entscheidung zu.

„Schließlich verließen sie mich; sie sagten noch, ich würde sie wiedersehen, und rieten mir, so rasch wie möglich einzuschlafen.

Soviel seltsame Ereignisse, wundersame Erzählungen und unerwartete Empfindungen - es war zweifellos genug, mich die ganze Nacht darüber nachdenken zu lassen. Doch ich muß gestehen, daß mich die Träume, die man mir verheißen hatte, mehr beschäftigten als alles andere. Ich kleidete mich rasch aus und legte mich in das Bett, das man für mich bereitet hatte. Als ich mich ausgestreckt hatte, bemerkte ich mit Freude, daß mein Bett sehr breit war und daß Träume nicht soviel Platz brauchen. Aber ich hatte kaum Zeit, diese Überlegung anzustellen, denn der Schlaf senkte sich unwiderstehlich auf meine Lider, und alle Trugbilder der Nacht bemächtigten sich sogleich meiner Sinne. Ich fühlte, wie phantastische Zauberbilder sie verwirrten; meine Gedanken aber versetzten mich, getragen von den Flügeln des Verlangens und ohne mein Zutun, mitten in die Serails Afrikas und erschlossen mir die in ihren Mauern verborgenen Reize, um mir daraus trügerische Wonnen zu bereiten. Ich fühlte, daß ich träumte, und hatte dabei das Bewußtsein, durchaus keine Traumgestalten zu umarmen. Ich verlor mich in der Grenzenlosigkeit verrücktesten Blendwerks; doch ich fand mich stets wieder in Gesellschaft meiner schönen Cousinen. Ich schlief an ihrem Busen ein und erwachte in ihren Armen. Ich weiß nicht, wie oft ich diesen süßen Wechsel zu fühlen glaubte.“ (S. 29.)

Als Alphonse erwacht, liegt er nicht im Bett, sondern unter einem Galgen, und dort, wo im nächtlichen Traum die beiden schönen Frauen lagen, liegen nun die stinkenden Leichname zweier landesweit berühmter und mittlerweile gehenkter Banditen, der Brüder Zotos. War Alphonse je in der Herberge von Venta Quemada, oder ist er am Vorabend unter dem Galgen eingeschlafen, den er auf seinem Weg durch die Sierra Morena passiert hatte? War das gesamte nächtliche Abenteuer mit den Schwestern ein substanzloser Traum? Besteht zwischen dem schauerlichen Ort des Erwachens und dem vielleicht Geträumten ein Zusammenhang?

Noch rätselhafter wird das Abenteuer, als Alphonse bei seiner nächsten Tagesreise auf einen Einsiedler trifft, der ihn mit dem Wahnsinnigen Pacheco bekanntmacht und letzteren seine Geschichte erzählen läßt: Pacheco berichtet von seiner Verführung durch zwei Schwestern, von einer Liebesnacht mit diesen und von seinem anschließenden Erwachen unter dem Galgen und zwischen den Leichen der Gebrüder Zotos. Pacheco berichtet zudem davon, wie die Frauen ihm weiterhin nachgestellt und sich ihm schließlich in der Gestalt der Galgenbrüder gezeigt und ihn als Dämonen schrecklich gequält hätten. Er ist (angeblich) seitdem einäugig; auch sein Wahnsinn scheint mit jenem schrecklichen Erlebnis zusammenzuhängen. Der Einsiedler jedenfalls warnt Alphonse vor der Macht des Satans, und wie zur Bestätigung der teuflischen Nachstellungen kratzen in der folgenden Nacht offenbar die beiden Schwestern an Alphonse Tür, um ihn wieder für sich zu gewinnen. Er widersteht und hält sie ab jetzt für Gespenster. (Dies wird ihn nicht hindern, in späteren Phasen der Geschichte wieder in wärmere Beziehungen zu ihnen zu treten.)

Manche unterdessen erfolgte Aufklärung wird sich am Ende als falsche Fährte herausstellen, die nicht nur den Helden, sondern auch den Leser irreführen sollte: Nicht allein, daß die Schwestern echte Frauen sind und der Einsiedler sich als Großscheich der Gomelez und als Drahtzieher der Abenteuer entpuppt; auch die Interpretation des Einsiedlers, der den Satan ins Spiel bringt, war irreführend; Alphonse' Seelenheil ist nie in Gefahr gewesen. Die nächtlich erscheinenden Schwestern spielen mit Alphonse dasselbe Spiel wie der Einsiedler, etwa indem sie vorgeben, vor christlichen Symbolen zu schauern, oder andeuten, keine

Macht über Alphonse zu haben, so lange er sich in der Kapelle befindet. Es ist nicht die Hölle, die Alphonse umgarnen will, sondern sein Clan. Das Galgenabenteuer wird später als Mutprobe für Alphonse eher notdürftig motiviert.

Alphonses Bericht wird immer wieder unterbrochen durch Interpretationshypothesen, mit denen er sich die rätselhaften Begegnungen und Ereignisse zurechtzulegen sucht. Manchmal helfen ihm Lektüren dabei. Ein Beispiel: Nachdem Alphonse die Geschichte des Thibaud de la Jacquièrè gelesen hat, der einem dämonischen Spuk zum Opfer fiel - einen Text, der ihm absichtsvoll in die Hände gespielt worden ist -, neigt er dazu, an die Macht von Dämonen zu glauben (ein Glaube, der ihn keineswegs durchgängig charakterisiert). Er berichtet selbst:

„(...) ich war nun fast bereit, zu glauben, daß irgendwelche Dämonen, um mich zu täuschen, die Leichname der Gehenkten belebt hätten und daß ich ein zweiter La Jacquièrè sei.“ (S. 158)

Todorov hat diese Stelle besonders gewürdigt:

„'(...) ich war nun fast bereit, zu glauben': in dieser Formel findet der Gist des Fantastischen komprimiert Ausdruck. Der uneingeschränkte Glaube ebenso wie die absolute Ungläubigkeit würden uns aus dem Fantastischen herausführen; es ist die Unschlüssigkeit, die es ins Leben ruft.“ (Todorov 31)

Für Alphonse allerdings ist die Frage, ob er es mit übernatürlichen Phänomenen zu tun hat, letztlich nicht so verstörend wie für viele andere Protagonisten phantastischer Abenteuer; ihm geht es mehr darum, den eigenen Prinzipien getreu zu leben, was in seinem Fall vor allem bedeutet, unerschrocken zu sein. Was immer durch die ihm vorgetragenen Geschichten an Fährten gelegt wird, um die Präsenz übernatürlicher, zumal dämonischer Kräfte zu suggerieren, bringt ihn nicht aus der Fassung. So macht ihn der Räuber Zotos, der auch manches zu erzählen hat, mit seinen beiden Brüdern bekannt, und diese beiden sind es, die eigentlich an jenem Galgen hängen sollten, unter dem er erwacht war. Alphonses hypothetische Erklärung klingt recht abenteuerlich: Man habe, so meint er, wohl zwei andere Mörder anstelle der Brüder Zotos gehängt, und diese spukten nun, erbost über das Versehen, herum. Einer der Brüder Zotos weiß sogar zu berichten, daß die Hingerichteten sich morgens immer wieder am Galgen einfinden - ganz so wie Alphonse es erlebt zu haben scheint. (All dies wird sich dem Leser jedoch rückblickend als Mystifikation enthüllen, denn der Bandit Zotos ist mit im Bunde der Gomelez.)

### **Ein Roman über das Erzählen**

Potockis Roman ist ein Roman über das Erzählen, und insofern ein Meta-Roman. Als Folge der Polyperspektivik des Erzählens wird die Frage, *wer* denn da jeweils erzählt und *warum*, für die Einschätzung der Einzelepisoden im Kontext des Gesamtgeschehens entscheidend. Nicht allein ja, daß hier die verschiedenen Fiktionsebenen mehrfach ineinandergeschachtelt sind; zwischen den verschiedenen Erzählungsebenen ergeben sich auch immer wieder Korrespondenzen, die die Frage aufwerfen, ob sie auf kausale Zusammenhänge hindeuten oder nicht.

Ein Beispiel auch dafür: Mehrfach berichtet der Wahnsinnige (oder den Wahnsinn simulierende) Pacheco, den Alphonse beim Einsiedler kennengelernt hat, von Erlebnissen, die denen Alphonses verblüffend ähnlich sind, und in denen er selbst sich als das Opfer dämonischer Nachstellungen ausgibt. Seine Erzählungen klingen, als sollten sie zur Warnung des Helden dienen. Was im Erzählkontext demnach zunächst die Funktion hat, die Hypothese von der Wirkung des Übernatürlichen zu bestärken und den Leser (so wie Alphonse) an eine Verführung durch das Böse glauben zu lassen, das wird sich später als

Bestandteil eines durchaus rationalen Plans enthüllen: Pachecos Geschichten ergänzen und verstärken den Effekt der Inszenierungen und Mystifikationen der Gomelez.

Oft wird viel Aufwand getrieben, damit Alphonse Gelegenheit erzählt, sich die nächste Geschichte anzuhören. So etwa scheint es, daß der Scheich der Gomelez Alphonse als Strafe für seine Liebesnacht mit den Schwestern Emina und Zibelda töten will. Tatsächlich geht es ihm aber ja gerade um eine Verbindung der drei, und die zum Schein inszenierte Tötung Alphonse (der auf Anordnung des Scheichs ein vermeintliches Gift trinkt) dient nur dazu, den überrascht Wiedererwachenden mit einer weiteren wichtigen Figur zusammenzubringen. Alphonse lernt den jüdischen Kabbalisten Uceda kennen, der - wie sich später herausstellt - auch zum Gomelez-Clan gehört.

Die „Wirklichkeit“, wie sie sich für Alphonse und den Leser jeweils darstellt (und dann immer wieder andere Gesichter annimmt) besteht zu weiten Teilen aus erzählten Geschichten, und andere Geschichten werden Alphonse als Interpretationshilfen für das angeboten, was er erlebt. Was jemand ist, was er getan hat, wie sich die Dinge zusammenreimen lassen und welche geheimen Motive hinter diesem und jenem stecken: all dies beurteilen Alphonse (und der Leser) immer wieder auf der Basis von Erzählungen. Zwischen Erlebtem und Erzähltem sind insofern die Übergänge fließend; eines greift ins andere, wiederholt das andere, spiegelt es oder ergänzt es.

Niemand außer dem Helden und Erzähler Alphonse behält die „Identität“, unter der er sich zuerst in die Handlung einführte (und zwar geschieht dies jeweils mittels Geschichten); manche Figuren wechseln, je nach gerade anstehender Geschichte, ihre Identitäten mehrfach. Und was Alphonse angeht, so erhält er, wenngleich er Alphonse van Worden bleibt, durch die Entdeckung seiner Abkunft von den Gomelez und seine „multikulturelle“ Verwandtschaft auch gleichsam eine modifizierte Identität. Einem Rollen- und Identitätswechsel unterworfen werden vor allem die beiden Schwestern, die abwechselnd als liebende Frauen, als verführerische Heidinnen oder gar als grauenhafte Dämonen mit teuflischer Absicht erscheinen; daß sie am Ende tatsächlich als brave Mütter von Alphonse Kindern auftreten, die niemals etwas anderes wollten, als diese familienerhaltende Mutterschaft, ist eine nicht unerhebliche Überraschung. Der Einsiedler ist kein Einsiedler, der Ewige Jude ein einfacher alter Mann, der Irre Pacheco ein viscayischer Seiltänzer, und auch der Kabbalist und der Räuberhauptmann stellten sich in durchaus wechselhafter Beleuchtung dar, von den beiden Galgenvögeln ganz zu schweigen. Nicht einmal die Inquisition, in deren Hände Alphonse bald nach seinem Galgenabenteuer fiel, war echt; auch hier galt es nur, seine Standhaftigkeit auf die Probe zu stellen (vgl. die Aufklärung durch den Scheich, 840).

Die im Roman erzählten Geschichten gleichen den Teilen eines Mobiles, die verschiedene Beziehungen zueinander eingehen. Welche Art Kontext sich dem Leser gerade bietet, hängt ab davon, an welchem Punkt innerhalb der Geschichten er sich gerade befindet. Mit jeder neuen Geschichte kann sich seine Gesamteinschätzung des bislang Gelesenen ändern, die Konstellation von Geschichten in seinem Kopf zu einem neuen Ganzen ordnen. Der Zigeunerhauptmann betont Macht von Denkgewohnheiten und von Deutungsmustern, indem er Alphonse darüber belehrt, es liege „schon in der menschlichen Natur, daß sie, wenn sie erst einmal vom Übernatürlichen gekostet hat, selbst die gewöhnlichsten Vorfälle im Leben darunter einreihet.“ (633)

Zweifelhaft erscheint die Möglichkeit, je die ganze Wahrheit über Menschen, Dinge und Sachverhalte zu erfassen. Potockis Roman steht der Aufklärung nahe, nicht nur, insofern er alles vermeintlich Dämonische und Übernatürliche auf menschliche Inszenierungen und Maschinerien zurückführt, sondern gerade auch, indem er Erkenntnisgewißheit als solche in Frage stellt. Nicht auf den Besitz der Wahrheit kommt es an, sondern auf die kritische

Bereitschaft, die jeweils gerade eingenommene Position bei der Auslegung der Wirklichkeit in Frage zu stellen und gegebenenfalls zu wechseln.

Eine stoffliche Analogie besteht übrigens zwischen Potockis Roman und Lessings Schauspiel „Nathan der Weise“. Denn wie die Gomelez bei Potocki ein Familien-Clan sind, dem die Angehörigen der drei sonst konkurrierenden monotheistischen Religionen - Mauren, Christen und Juden - angehören, so erweisen sich ja auch in Lessings Nathan die Vertreter der christlichen, der jüdischen und der moslemischen Welt auf programmatische Weise miteinander verwandt.

Leszek Kukulski, der Verfasser des Nachworts der deutschen Ausgabe, weist darauf hin, daß sich Potockis Roman als Entgegnung auf die durch Chateaubriands „Génie du christianisme“ ausgelöste Re-Katholisierungstendenzen lesen läßt. Mit aufgeklärten philosophischen und kulturhistorischen Ideen tritt Potocki dem Glauben an Offenbarungsreligionen - und hier konkret der Verherrlichung des Christentums als einzig wahre Offenbarungsreligion - entgegen. Es gibt in diesem Sinn keine absolute Wahrheit für ihn. Durch die Geschichten - wie etwa die des Priesters Chäremon, der innerhalb der Erzählung des Ewigen Juden die Prinzipien der ägyptischen Religion erläutert,

„soll anschaulich dargestellt und bewiesen werden, daß die religiösen Systeme und Gesetze nicht Ergebnis göttlicher Eingebung oder Offenbarung sind, sondern verschiedene ältere Traditionen aufnehmen, nachahmen, miteinander verbinden und entsprechend den neuen historischen Gegebenheiten abwandeln. So findet man im Mosaismus (...) vieles, was schon in der ägyptischen Religion vorhanden war; manche Dogmen (von der Dreieinigkeit, von der Auferstehung) und manche gottesdienstliche Handlungen (Taufe, Buße, Abendmahl) sind sowohl in der ägyptischen Religion und im hellenischen Mosaismus wie auch im Christentum nachweisbar.

Daß Elemente der Lehre des Christentums in verschiedenen vorchristlichen Religionen wahrnehmbar sind, weist Potocki anhand von historischen Quellen nach.“ (Kukulski, 862)

Zu diesem Zweck zitiert er verschiedene theologische bzw. philosophische Quellen. Mit seiner relativierenden Würdigung des Christentums steht Potocki in einer aufklärerischen Tradition; neu ist die ausgeprägt historische Akzentuierung, die er der Idee von der Relativität christlicher Lehren gibt.

„Potocki war der erste, der zu zeigen versuchte, daß die Lehren des Christentums sich aus den mannigfaltigen Veränderungen ergeben hätten, denen die früheren Glaubensvorstellungen ausgesetzt gewesen seien, daß es sich hier also um einen prozeß gehandelt habe, der alles Übernatürlichen entbehrten. Ein ungewöhnlich sicherer Instinkt im Finden und Zusammenstellen der Analogien machte Potocki zum Vorläufer einer Betrachtungsweise, die sich eigentlich erst in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts zu entwickeln begann.“ (Kukulski, 863)

„Die Handschrift von Saragossa“ ist insofern ein Gründungsdokument der Vergleichenden Religionswissenschaft.

Auch insofern also: ein Diskurs über relative Wahrheit - im Sinne der Lessingschen Version der Ringparabel, derzufolge eben jeder Besitzer eines Rings an die Echtheit seines Rings glauben mag, die anderen aber an die der ihren glauben lassen sollte.

Die Gomelez zerstören am Ende ihre Höhlen. Ihre Goldminen sind erschöpft, ihr sagenhafter Reichtum ist begrenzt; das Vermögen wird verteilt und muß fortan vernünftig verwaltet werden. Entsprechende Vorkehrungen werden getroffen. Die erschöpften Goldminen werden in die Luft gesprengt.

**Eine kleine Bilanz zu Potockis Roman in Thesenform:**

- Potockis Roman handelt von der Verstrickung seiner Hauptfigur in ein Labyrinth undurchschaubarer Zusammenhänge. Alphonse van Wordens Desorientierung resultiert aus der Komplexität und ständigen Veränderlichkeit der erfahrenen Welt und illustriert exemplarisch die Situation des modernen Menschen in einer Realität, die im Sinn aufgeklärter Skepsis nicht mehr als absolut durchschaubar gilt. Alle Erfahrungen sind perspektivenabhängig und insofern relativ; es gibt keine absoluten Wahrheiten mehr. Nur hypothetisch können vielfältige und vielschichtige Erfahrungen zueinander in Beziehung gesetzt werden.
- Dieser Befund über die Labyrinthik der Welt steht in Verbindung mit dem Thema Erzählen. Die von Alphonse erfahrene Welt stellt sich zu erheblichen Teilen dar als ein mobiles Geflecht von Geschichten, die untereinander in verschieden ausdeutbaren Beziehungen stehen.
- Die Romanstruktur als eine hochkomplizierte Architektur aus Erzählungen bildet die Komplexität der Welt ab.
- Geschichten (Überlieferungen, Traditionen) lösen die vermeintlich absoluten Wahrheiten ab. Die Interpretation der eigenen Abenteuer erfolgt dabei jeweils unter Orientierung an den Erzählungen anderer; dies aber führt zu Komplexitätssteigerungen, nicht zu Entschlüsselungen.

### E.T.A. Hoffmann: Der Sandmann

Die Erzählung „Der Sandmann“ von E.T.A.Hoffmann - seine vielleicht berühmteste Erzählung - ist in der Sammlung „Nachtstücke“ erschienen. (Der Begriff Nachtstück wird auf solche Werke der Malerei angewendet, die nächtliche Szenen darstellen und bei denen ausgeprägte Kontraste zwischen Hell und Dunkel bestehen, indem das Dunkel zu beleuchteten Partien in einen Spannungsbezug tritt.) Ein Nachtstück ist bei anderer Akzentuierung auch ein „Nacht-Stück“ (mit Bindestrich geschrieben), ein ‘Stück Nacht’. Nachts sieht man nicht so scharf, ahnt Zusammenhänge eher, als daß man sie sähe. Vielfach spielen Hoffmanns Nachtstücke ganz oder teilweise in der Nacht oder im Dunkeln; dieses Nächtliche und Dunkle hat stets auch übertragene Bedeutung.

„Diese direkte, eindeutige Bedeutungsschicht - Nacht als Handlungszeit mit entsprechender Beleuchtung bzw. Farbe - verbindet sich mit einer **figürlichen - metaphorischen oder metonymischen - Schicht des Bedeuten**. Nacht steht in dieser Hinsicht zwar nicht für den kirchlichen Obskurantismus, dem der Kampf der Aufklärer galt, wohl aber **für das 'nächtliche Reich' der 'organischen Natur' (...)** und **speziell für all das Abgründige im Menschen, das sich gegen die Präntion vollständiger rationaler Erhellung und sittlicher Vervollkommnung sperrt (...)**“.  
(Gerhard R. Kaiser. Nachwort zur Reclam-Ausgabe der Nachtstücke, S. 399)

Zwischen der Erzählung vom „Sandmann“ und dem „Nächtlichen“ besteht schon insofern ein besonders enger Zusammenhang, als die Titelgestalt zum Reich der Nacht gehört. Die volkstümliche Gestalt des Sandmanns - des Sandmännchens - wird bei Hoffmann ins Schreckliche verzerrt. Heißt es im Volksglauben, wenn der Sandmann Kindern Sand in die Augen streue, so würden diese schläfrig und müßten ins Bett gehen, so erfindet Hoffmann einen bösen Sandmann, der den Kindern Sand in die Augen springt, damit diese aus dem Kopf herauspringen; mit dieser Beute nährt der heimtückische Sandmann dann seine Kinder.

### Perspektivik des Erzählens

Hoffmanns „Sandmann“ eignet sich besonders gut zur Demonstration der Bedeutung, welche die jeweils erzählende und berichtende Instanz für die Konzeption einer

phantastischen Geschichte und insbesondere bei der Erzeugung von Ambivalenzen hat. Im „Sandmann“ gibt es nämlich nicht nur ein Ich, das zu Wort kommt, sondern mehrere, die nacheinander berichten oder ihre Meinung über die geschilderten Ereignisse mitteilen.

Der größte Teil des Textes wird zwar von einem Erzähler bestritten, der an der Geschichte selbst keinen direkten Anteil hat, doch seinem Bericht vorgeschaltet sind mehrere Briefe, welche einzelne handelnde Figuren untereinander austauschen. So richtet zunächst der Protagonist der Erzählung, Nathanael, einen Brief an seinen Freund Lothar. Ein zweiter Brief stammt von Lothars Schwester Clara und ist an Nathanael gerichtet; es handelt sich um eine Antwort auf den ersten, der zwar nicht an sie gerichtet war, den sie aber (angeblich) versehentlich öffnete und nun nicht unkommentiert lassen will. Es folgt ein dritter Brief, wiederum von Nathanael an Lothar gerichtet, in dem der Briefsteller unter anderem seinem Ärger über den falschen Weg der ersten Briefsendung und über ihre Beantwortung durch Clara Ausdruck gibt. Dann erst übernimmt der eigentliche Haupterzähler das Wort, und bevor er die Geschichte fortführt, erläutert er, warum der Leser zunächst mit jenen drei Briefen bekanntgemacht worden sei. Er habe, so der Erzähler, zwar einen heftigen Drang verspürt, Nathanaels Geschichte mitzuteilen, dabei aber gefürchtet, ins Konventionelle, Triviale oder Langweilige abzugleiten. Und so habe er sich entschlossen, die handelnden Figuren selbst zu Wort kommen zu lassen, um den Leser wirkungsvoll in die Geschichte hineinzusetzen. Dieser Erzählerkommentar ist einerseits natürlich selbst ein Stück Fiktion.

Er thematisiert das Problem des Anfangens und verdeutlicht durch den Vergleich mehrerer möglicher Erzählanfänge, daß die Form, die Geschichten beim Erzählen annehmen, auf Vorentscheidungen beruht, die auch anders hätten ausfallen können. Geschichten teilen keine absoluten, sondern perspektivisch wahrgenommene und nach einem - letztlich kontingenten Muster - arrangierte Tatsachen mit.

„So trieb es mich denn gar gewaltig, von Nathanaels verhängnisvollem Leben zu Dir [zum Leser] zu sprechen. Das Wunderbare, Seltsame davon erfüllte meine ganze Seele, aber eben deshalb und weil ich Dich, o mein Leser! gleich geneigt machen mußte, Wunderliches zu ertragen, welches nichts Geringes ist, quälte ich mich ab, Nathanaels Geschichte, bedeutend - originell, ergreifend, anzufangen: 'Es war einmal' - der schönste Anfang jeder Erzählung, zu nüchtern! - 'In der kleinen Provinzial-Stadt S. lebte' - etwas besser, wenigstens ausholend zur Climax. - Oder gleich medias in res: '>Scher' Er sich zum Teufel<, rief, Wut und Entsetzen im wilden Blick, der Student Nathanael, als der Wetterglashändler Giuseppe Coppola' - Das hatte ich in der Tat schon aufgeschrieben, als ich in dem wilden Blick des Studenten Nathanael etwas Possierliches zu verspüren glaubte; die Geschichte ist aber gar nicht spaßhaft. (...) Ich beschloß, gar nicht anzufangen. Nimm, geneigter Leser! die drei Briefe, welche Freund Lothar mir gütigst mitteilte, für den Umriß des Gebildes, in das ich nun erzählend immer mehr und mehr Farbe hineinzutragen mich bemühen werde.“ (Der Sandmann. In: Nachtstücke, zit. nach der Reclamausgabe, 22f.)

(Was der Erzähler zu vermeiden vorgibt, ist einerseits das Märchenhafte („Es war einmal“), andererseits das nüchtern Dokumentarische („In der kleinen Provinzial-Stadt S. lebte“), was darauf hindeutet, daß er gerade die Sorte Gratwanderung zwischen Wunderbarem und „Realistischem“ unternimmt, welche für Todorov das Phantastische charakterisiert. )

Mehrdeutig ist der an dieser Stelle eingefügte Erzählerkommentar insofern, als er dem Leser über den Realitätsgehalt der Geschichte Andeutungen macht, die nicht ganz zueinander stimmen. Einerseits wird durch die Behauptung, daß der Freund Lothar, also einer der Briefwechsel-Partner, ihm, dem Erzähler, die Briefe selbst zugespielt habe, der Anschein von Authentizität erweckt (allerdings weiß der Leser ja, daß dies ein literarisches Stilmittel

ist), andererseits bezeichnet sich der Erzähler selbst als „Dichter“, wenn er im folgenden die mutmaßlichen Reaktionen eines Lesers auf seine Erzählung vorwegnimmt:

„Vielleicht gelingt es mir, manche Gestalt, wie ein guter Porträtmaler, so aufzufassen, daß Du es ähnlich findest, ohne das Original zu kennen, ja daß es Dir ist, als hättest Du die Person recht oft schon mit leibhaftigen Augen gesehen. Vielleicht wirst Du, o mein Leser! dann glauben, daß nichts wunderlicher und toller sei, als das wirkliche Leben und daß dieses der Dichter doch nur, wie in eines matt geschliffnen Spiegels dunklem Widerschein, auffassen könne.“ (Sandmann, 23)

Der Leser soll die Personen der fiktiven Geschichte so betrachten, als kenne er sie, wobei er sich dieses Als-Ob außerdem aber durchaus bewußt sein sollte. Hoffmann legt es nicht auf die einfache Erzeugung von Fiktionen an, sondern er reflektiert zugleich den Prozeß der Rezeption des Fingierten, der literarischen Kommunikation zwischen Text und Leser.

Daß der Leser gleich mitten in die Geschichte hinversetzt wird, bedeutet unter anderem, daß diese Geschichte keinen Anfang in dem Sinn hat, daß man alles aus einem Grund ableiten, aus seinen Voraussetzungen klar entwickeln könnte. Der Leser selbst sieht sich im folgenden mit Rätseln konfrontiert, über die nicht gesagt werden kann, wo sie ihren Anfang nahmen und was ihnen zugrundeliegt. Die chronologische Ordnung wird aufgegeben, und es gibt keine klar identifizierbare Kausalverknüpfung zwischen den Ereignissen.

Wir lesen nicht einfach eine Geschichte, sondern stets ist der Erzählerbericht durch Reflexionen gebrochen, welche den Leser darauf hinweisen, daß hier aus einer bestimmten Perspektive erzählt wird (welche standort- und vorentscheidungsabhängig ist. Die fiktive Wirklichkeit löst sich auf in Sehweisen. Schon im ersten Brief Nathanaels, mit dem der Text ja anfängt, wird nicht einfach etwas mitgeteilt und erzählt (obwohl es etwas zu erzählen gibt), sondern der Briefsteller macht sich Gedanken über das Wie und über die möglichen Reaktionen seines Lesers.

„Nathanael an Lothar

Gewiß seid Ihr alle voll Unruhe, daß ich so lange - lange nicht geschrieben. Mutter zürnt wohl, und Clara mag glauben, ich lebe hier in Saus und Braus und vergesse mein holdes Engelsbild, so tief mir in Herz und Sinn eingepägt, ganz und gar. - Dem ist aber nicht so; täglich und stündlich gedenke ich Eurer aller und in süßen Träumen geht meines holden Clärchens freundliche Gestalt vorüber und lächelt mich mit ihren hellen Augen so anmutig an, wie sie wohl pflegte, wenn ich zu Euch hineintrat. - Ach wie vermochte ich denn Euch zu schreiben, in der zerrissenen Stimmung des Geistes, die mir bisher alle Gedanken verstörte! - Etwas Entsetzliches ist in mein Leben getreten! - Dunkle Ahnungen eines gräßlichen mir drohenden Geschicks breiten sich wie schwarze Wolkenschatten über mich aus, undurchdringlich jedem freundlichen Sonnenstrahl. - Nun soll ich dir sagen, was mir widerfuhr. Ich muß es, das sehe ich ein, aber nur es denkend, lacht es wie toll aus mir heraus. - Ach mein herzlieber Lothar! wie fange ich es denn an, Dich nur einigermaßen empfinden zu lassen, daß das, was mir vor einigen Tagen geschah, denn wirklich mein Leben so feindlich zerstören konnte! Wärest Du nur hier, so könntest Du selbst schauen; aber jetzt hältst Du mich gewiß für einen aberwitzigen Geisterseher.“ (S. 7)

Was Nathanael zunächst berichtet, nimmt sich so trivial aus, daß die Bemerkung über „Geisterseherei“ an dieser Stelle ihrerseits rätselhaft erscheint. Er ist einige Tage zuvor genau um die Mittagszeit von einem hausierenden Wetterglashändler besucht worden, der ihm seine Ware anbot. Nathanael hat ihn herausgeworfen und versucht nun, dem Freund durch eine Erzählung seiner Kindheitserinnerungen sein exzentrisches Verhalten zu erläutern.

Wie wir aus Nathanaels Brief erfahren, ist er als Sohn eines Mannes herangewachsen, der neben seinem Beruf ausgefallenen Studien nachging, sich für alchemistische Experimente interessierte und darauf einiges an Geld und (nächtlicher) Zeit verwandte. Er trieb seine Alchimie zusammen mit einem mysteriösen Mann: dem Advokaten Coppelius, der dem kleinen Nathanael und seiner Schwester tiefen Abscheu einflößte. Dies lag zum einen am abstoßenden Aussehen und Verhalten des Coppelius, andererseits aber auch an einem Ammenmärchen, das Nathanael von einer Amme gehört hatte: Eben das Märchen vom Sandmann, der den Kindern abends Sand in die Augen wirft, damit diese aus dem Kopf herausspringen. Coppelius nun kommt gleichfalls des abends, und sein Erscheinen ist Anlaß, die Kinder ins Bett zu schicken, so daß der phantasiebegabte Nathanael bald Coppelius und den märchenhaften Sandmann miteinander identifiziert. (Die unterschwellige Präsenz des Grauenhaften im Alltäglichen ist eines der Lieblingsthemen Hoffmanns.)

„Denke Dir [so schreibt Nathanael an Lothar] einen großen breitschultrigen Mann mit einem unförmlich dicken Kopf, erdgelbem Gesicht, buschigten grauen Augenbrauen, unter denen ein paar grünliche Katzenaugen stechend hervorfunkeln, großer, starker, über die Oberlippe gezogener Nase. Das schiefe Maul verzieht sich oft zum hämischen Lachen; dann werden auf den Backen ein paar dunkelrote Flecken sichtbar und ein seltsam zischender Ton fährt durch die zusammengekniffenen Zähne. Coppelius erschien immer in einem altmodisch zugeschnittenen aschgrauen Rocke, eben solcher Weste und gleichen Beinkleidern, aber dazu schwarze Strümpfe und Schuhe mit kleinen Steinschnallen. Die kleine Perücke reichte kaum bis über den Kopfwirbel heraus, die Kleblocken standen hoch über den großen roten Ohren und ein breiter verschlossener Haarbeutel starrte von dem Nacken weg, so daß man die silberne Schnalle sah, die die gefälte Halsbinde schloß.“ (11)

**Ist** Coppelius nur ein bürgerlicher Advokat oder ein advocatus diaboli? Hat Nathanael mit seiner kindlichen Intuition Recht, wenn er das Schreckbild vom Sandmann auf den Advokaten projiziert? Ist das Wundersame und Schreckliche ein Stück Wirklichkeit, oder ist es ein reines Phantasieprodukt? Nathanaels Dämonisierung des Advokaten scheint nicht ganz abwegig. Von Neugier getrieben, beobachtet Nathanael eines Nachts den Vater und den Advokaten bei ihren Experimenten. Der Junge meint ein Experiment zu beobachten, bei dem offenbar mit lebendiger Materie gearbeitet wird, bei dem augenlose Menschengesichter im Raum sichtbar werden, schwarze leere Augenhöhlen ihn anstarren. Offenbar sind Coppelius und der Vater einem Geheimnis auf der Spur. Nathanael wird entdeckt und von Coppelius mißhandelt; Coppelius schraubt - wie Nathanael meint - an den Gliedern des Jungen herum wie an denen einer Puppe, ja, Nathanael meint zu verstehen, Coppelius wolle ihm die Augen rauben wollen, und nur die flehentliche Bitte des Vaters verhindere dies. (S. 13) Für Nathanael endet die Szene, indem er in einen „Todesschlaf“ fällt (14) und erkrankt. Coppelius bleibt für längere Zeit verschwunden; eines Tages taucht er wieder auf. Bald darauf verunglückt der Vater tödlich bei einem seiner nächtlichen Experimente - unter ungeklärten Umständen. Coppelius verschwindet erneut.

Inzwischen ist Nathanael erwachsen geworden, lebt als Student in der Stadt, aus welcher er jene Brief nach Hause schrieb, und ist verlobt mit Clara, der Schwester seines Freundes Lothar. Den Wetterglashändler, der ihn aufsucht, behandelt er deshalb so unfreundlich, weil er ihn für Coppelius - und man muß hinzufügen: im Grunde seines Herzens eben auch für den Sandmann - hält. Der Mann sieht dem alten Advokaten in Nathanaels Augen ähnlich und nennt sich Coppola. (Der Name klingt nicht nur ganz ähnlich wie „Coppelius“, er erinnert zudem an das italienische Wort für Augenhöhlen: „coppa“ - ein intrikater Umstand, wenn man sich zurückerinnert an das Ammenmärchen vom Sandmann, der den Kindern die Augen raubt, wonach dann leere Augenhöhlen zurückbleiben.)

Ihren Fortgang nimmt die Haupthandlung dieser Geschichte - die Vorfälle um Coppelius und den Vater wurden ja nur rückblickend erzählt - mit einer Unterbrechung von Nathanaels Studienaufenthalt: er besucht die Mutter, Lothar und Clara. Zunächst durch die heitere Gegenwart der Verlobten von seinen düsteren Gedanken abgebracht, welche ihm der Besuch des Wetterglashändlers eingegeben hatte, trübt sich seine Stimmung jedoch bald wieder ein, und es kommt zu Meinungsverschiedenheiten zwischen Nathanael und Clara, die auf tiefere Differenzen hindeuten. Clara hält Nathanael für einen Schwärmer, für einen melancholischen Träumer, der zum Opfer seiner überreizten Phantasie geworden ist, während Nathanael, der an den tieferen Gehalt seiner Träume glaubt, die Verlobte für unfähig hält, die Wahrheit zu erfassen: daß nämlich, wie er meint, eine feindliche außermenschliche Macht es auf ihn abgesehen und in sein Leben eingegriffen habe, ihn lenke und beherrsche. (Erinnert sei in diesem Zusammenhang an die zur Entstehungszeit des Textes weit verbreiteten Überzeugung von Möglichkeiten magnetistischer Beeinflussung fremder psychischer Systeme, von Manipulationen des Erlebens und Empfindens durch Aktivierung übersinnlicher Kräfte.)

### **Rivalisierende Weltinterpretationen**

Das Paar Clara und Nathanael repräsentiert in seinem Antagonismus zwei unterschiedliche Interpretationsmodelle für die Wirklichkeit, die einander rivalisierend gegenüberstehen. Nathanael glaubt an die Existenz und Wirklichkeit übersinnlicher - in seinem Fall dämonischer - Kräfte, und er sieht in Coppelius deren Verkörperung. Er hält sich für das Opfer der Nachstellungen einer Macht, die in sein Inneres eingegriffen hat und versucht, sich seiner zu bemächtigen. Mit der Frage nach der Existenz des Dämonischen eng verknüpft ist bei Hoffmann auch hier die Frage nach der Autonomie und Freiheit des Ichs, also mittelbar die nach seiner Identität. Eine Person, deren Denken und Fühlen in der unterstellten Weise beeinflussbar wäre, wäre kein wirklich autonomes, unteilbares Subjekt, sondern ein Teil komplexer und ihm selbst weitgehend undurchschaubarer Wirkungszusammenhänge. Clara lehnt diese finstere Hypothese ab. Sie glaubt an die Möglichkeit der Selbstbestimmung; nur der Willensschwache könne die Kontrolle über sich verlieren.

Beide Personen - Clara und Nathanael - vertreten also eine spezifische Ideenwelt. Clara trägt einen programmatisch klingenden Namen, der an die „Klarheit“ erstrebter Erkenntnis erinnert. (Klare und distinkte Erkenntnis hatte Descartes gefordert, um die Suche nach der Wahrheit auf ein solides Fundament zu stellen). Clara ist eine Repräsentantin der Aufklärung. In dieser Eigenschaft charakterisiert Hoffmann sie keineswegs als unsympathisch, sondern in ihre Beschreibung fließen Hinweise auf die Heiterkeit des Hellen und Klaren, auf die Reize einer transparenten und erleuchteten Welt ein. Claras verstandeszentrierte Denkweise ist dabei mit Phantasie gar nicht unvereinbar (Hoffmann hütet sich, ein einseitiges überzeichnetes Bild von der Aufklärung als trivial und borniert zu liefern), nur daß Claras Phantasie vom Verstand kontrolliert wird und sich in keinem Widerspruch zu diesem befindet.

„Clara hatte die lebenskräftige Fantasie des heitern unbefangenen, kindischen Kindes, ein tiefes weiblich zartes Gemüt, einen gar hellen scharf sichtenden Verstand. Die Nebler und Schwebler hatten bei ihr böses Spiel; denn ohne viel zu reden, was überhaupt in Claras schweigsamer Natur nicht lag, sagte ihnen der helle Blick, und jenes feine ironische Lächeln: Liebe Freunde! wie möget ihr mir denn zumuten, daß ich eure verfließende Schattengebilde für wahre Gestalten ansehen soll, mit Leben und Regung? - Clara wurde deshalb von vielen kalt, gefühllos, prosaisch gescholten; aber andere, die das Leben in klarer Tiefe aufgefaßt, liebten ungemein das gemütvolle, verständige, kindliche Mädchen (...).“ (24)

Diese sehr differenzierte Beschreibung Claras ist gebrochen in Aspekte und Facetten, welche sich nicht zu einem eindeutigen Porträt fügen lassen. Nicht wie Clara *ist*, teilt uns der letzte der zitierten Sätze mit, sondern wie sie von anderen *gesehen wird* (und zwar auf widersprüchliche Weise). Auch die Auskünfte des Erzählers selbst sind nicht unparteiisch, denn sein Bericht liefert subtil eingeflochtene Anhaltspunkte dafür, daß dieser zu Claras Verehrern gehört. Wir sehen eine Vielzahl von Bildern, aber keinen präzisen Umriß der Figur. Dies trifft auch auf andere Dinge zu, die wir über Clara erfahren, und wiederum besitzen viele hier benutzten Wörter und Wendungen einen Hintersinn:

„Für schön konnte Clara keineswegs gelten; das meinten alle, die sich von Amtswegen (!) auf Schönheit verstehen. Doch lobten die Architekten die reinen Verhältnisse ihres Wuchses, die Maler fanden Nacken, Schultern und Brust beinahe zu keusch geformt, verliebten sich dagegen sämtlich in das wunderbare Magdalenenhaar und faselten überhaupt viel von Battonischem Kolorit. 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, hitres Leben spiegelt.“ (23f.)

Nicht allein, daß wieder nur gesagt wird, wie Clara gesehen wird, statt, wie sie ist: Es gibt auch sehr zu denken, wie sie hier Kunstprodukten an die Seite gestellt wird; suggeriert dies nicht - denen, die es so sehen und ausdrücken, wohl unbewußt - daß Clara etwas „Künstliches“ und Unlebendiges an sich hat - daß sie nur ein Bild ist oder noch weniger: der imaginäre Gegenstand auf einem Bild? Auch sind es hier bloße Oberflächen, welche hier beschrieben werden - ist dies vielleicht ein Indiz für Claras „Oberflächlichkeit“? Der Vergleich der Augen Claras mit einem See, in dem sich die Dinge spiegeln, ist besonders hintergründig. Erstens stellt er eine Verknüpfung zur Augenmotivik her, die den ganzen „Sandmann“-Text durchzieht und auf die dämonische Gestalt des Sandmanns selbst zentriert ist; zweitens ist sie wieder doppelsinnig: Spiegel „sind“ ja eigentlich gar nichts außer Projektionsflächen für andere Dinge, und was man in ihnen zu sehen meint, ist tatsächlich nur Schein, von einer Oberfläche erzeugt, die selbst weder Farben noch Formen besitzt. Was soll der Leser von einer Frau halten, die so geschildert wird? Und sie ist - dies sei nochmals betont - hier die Repräsentantin der Position des Verstandes. Ist diese Position oberflächlich, etwas, das Tiefe verheißt und dabei doch wie ein Spiegel keine Tiefe besitzt? Oder ist der klare Verstand vielmehr „Spiegel“ in dem Sinn, daß er ein wahres Bild der Welt wiedergibt? Beide Metaphernfelder - Augen und Spiegel - erzeugen Zweideutigkeiten.

Ambivalent wie die Charakteristik Claras füllt auch die Nathanaels aus. Sein Name ist gleichfalls interpretationsträchtig: der hebräische Name Nathanael bedeutet Gottesgabe - ganz wie sein griechisches Gegenstück „Theodor“, der zweite und wichtigste Vorname des Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Nathanael ist im „Sandmann“ nicht zuletzt insofern das Gegenstück zur „verständigen“ Clara, als er der Prototyp des Dichters ist, Repräsentant der Einbildungskraft - was dann eine wichtige Ambivalenz erzeugt, die die Einschätzung der Wirklichkeit durch Nathanael ebenso wie seine Person selbst betrifft: Ist diese Einbildungskraft visionär, d.h. erlaubt sie dem, der über sie verfügt, Dinge zu erfassen, die sich dem Alltagsblick entziehen - oder ist diese Einbildungskraft die Produzentin von Fiktionen im schlechten Sinn? Ist der einbildungsfreudige Dichter tieferer Einsicht fähig - oder ist er ein bodenloser, lebensfremder Phantast? Nathanael, der an das Übernatürliche glaubt, fühlt sich nicht zuletzt künstlerisch inspiriert. Es mag allerdings sein, daß er sich bei der Einschätzung seiner dichterischen Leistung irrt.

Nachtstücke leben von Hell-Dunkel-Kontrasten. Clara repräsentiert die Helligkeit, Nathanael das Dunkel, Clara die Oberfläche, Nathanael die Tiefe, Clara die verstandesmäßige Erfassung einer begreiflichen Wirklichkeit, Nathanael „Traum und

Ahnung“, Clara das Alltägliche und Erklärliche, Nathanael das Unerklärliche, Clara die Idee einer prinzipiellen Autonomie des Ichs, Nathanael die der tiefen Unfreiheit. Durch den Streit über die Frage, ob der Mensch Spielball übermenschlicher Instanzen sei oder nicht, verbindet sich mit der erkenntniskritischen Auseinandersetzung zwischen den konträren Positionen eine ethische Problematik. Denn wenn der Mensch Werkzeug und Objekt fremder Einwirkungen ist, kann er für sein Tun ja nicht im vollen Sinne verantwortlich gemacht werden. Wer hat recht, wessen Position ist die überlegenere? Was möchte der Erzähler uns glauben machen?

„Recht aber hatte Nathanael doch, als er seinem Freunde Lothar schrieb, daß des widerwärtigen Wetterglashändlers Coppola Gestalt recht feindlich in sein Leben getreten sei. Alle fühlten das, da Nathanael gleich in den ersten Tagen in seinem ganzen Wesen durchaus verändert sich zeigte. Er versank in düstre Träumereien, und trieb es bald so seltsam, wie man es niemals von ihm gewohnt gewesen. Alles, das ganze Leben war ihm Traum und Ahnung geworden; immer sprach er davon, wie jeder Mensch, sich frei wähnend, nur dunklen Mächten zum grausamen Spiel diene, vergeblich lehne man sich dagegen auf, demütig müsse man sich dem fügen, was das Schicksal verhängt habe. Er ging so weit, zu behaupten, daß es töricht sei, wenn man glaube, in Kunst und Wissenschaft nach selbsttätiger Willkür zu schaffen; denn die Begeisterung, in der man nur zu schaffen fähig sei, komme nicht aus dem eignen Innern, sondern sei das Einwirken irgend eines außer uns selbst liegenden höheren Prinzips.“ (25)

Derlei Anschauungen müssen dem Verstandesmenschen widerstreben, und Claras Auseinandersetzung mit Nathanael kreist um eben diese Differenz. Nun ist es für Clara - und für die Aufklärung, so wie Hoffmann sie thematisiert - charakteristisch, daß nicht einfach Widerspruch erhoben wird, sondern daß das scheinbar oder tatsächlich Unerklärliche begründet, erklärt, in ein Gefüge von Ursachen und Wirkungen aufgelöst werden soll. Daß Nathanael verstört ist, kann auch Clara nicht leugnen. Nur daß sie nach anderen, nach natürlichen Ursachen sucht, statt die Dämonenhypothese zu akzeptieren. Gescht werden diese Gründe im Inneren selbst, in Nathanaels seelischer Verfassung.

„Der verständigen Clara war diese mystische Schwärmerei im höchsten Grade zuwider, doch schien es vergebens, sich auf Widerlegungen einzulassen. Nur dann, wenn Nathanael bewies, daß Coppelius das böse Prinzip sei, was ihn in dem Augenblick erfaßt habe, als er hinter dem Vorhang lauschte, und daß dieser widerwärtige *Dämon* auf entsetzliche Weise ihr Liebesglück stören werde, da wurde Clara sehr ernst und sprach: 'Ja Nathanael! Du hast recht, Coppelius ist ein böses feindliches Prinzip, er kann Entsetzliches wirken wie eine teuflische Macht, die sichtbarlich in das Leben trat, aber nur dann, wenn du ihn nicht aus Sinn und Gedanken verbannst. So lange du an ihn glaubst, *ist* er auch und wirkt, nur dein Glaube ist seine Macht.', (Sandmann, 25f.)

Clara bemüht sich, Nathanael davon zu überzeugen, daß die Gründe für seine Verstörung in den schlimmen Kindheitserlebnisse liegen, daß zwar die Verfinsterung von Nathanaels Gemüt durchaus ernstzunehmen sei, aber als seelisches Leiden. In ihrem Brief an Nathanael, der das Geständnis enthält, seinen Brief an Lothar gelesen zu haben, berichtet Clara, wie auch sie zunächst von der beklemmenden Coppelius-Geschichte beeindruckt und verstört gewesen sei, wie sich aber schon am nächsten Tag in ihr „alles anders (...) gestaltet“ habe und die „wunderlichen Traumgebilde“ verschwunden gewesen seien, daß sie nunmehr „ganz heitern unbefangenen Sinnes“ sei: „wie immer“ (17).

„Gerade heraus will ich es Dir nur gestehen, daß, wie ich meine, alles Entsetzliche und Schreckliche, wovon Du sprichst, nur in Deinem Innern vorging, die wahre wirkliche

Augenwelt aber daran wohl nur wenig teilhatte. Widerwärtig genug mag der alte Coppelius gewesen sein, aber daß er Kinder haßte, das brachte in Euch Kindern wahren Abscheu gegen ihn hervor.

Natürlich (!!!) verknüpfte sich nun in Deinem kindischen Gemüz der schreckliche Sandmann aus dem Ammenmärchen mit dem alten Coppelius, der Dir, glaubtest Du auch nicht an den Sandmann, ein gespenstischer, Kindern vorzüglich gefährlicher, Unhold blieb. Das unheimliche Treiben mit Deinem Vater zur Nachtzeit war wohl nichts anders, als daß beide insgeheim alchymistische Versuche machten, womit die Mutter nicht zufrieden sein konnte, da gewiß viel Geld unnütz verschleudert und obendrein, wie es immer mit solchen Laboranten der Fall sein soll, des Vaters Gemüt ganz von dem trügerischen Drange nach hoher Weisheit erfüllt, der Familie abwendig gemacht wurde. Der Vater hat wohl gewiß durch eigne Unvorsichtigkeit seinen Tod herbeigeführt, und Coppelius ist nicht schuld daran: Glaubst Du, daß ich den erfahrenen Nachbar Apotheker gestern frug, ob wohl bei chemischen Versuchen eine solche augenblicklich tötende Explosion möglich sei? Der sagte: 'Ei allerdings' (...).'“ (17f)

Nicht nur für das äußere Geschehen wartet Clara mit einer Hypothese auf, die sie durch Vergewisserungen und Reflexionen untermauert, sondern auch für das, was in Nathanael vorging und noch vorgeht:

„Gibt es eine dunkle Macht, die so recht feindlich und verräterisch einen Faden in unser Inneres legt, woran sie uns dann festpackt und fortzieht auf einem gefahrvollen verderblichen Wege, den wir sonst nicht betreten haben würden - gibt es eine solche Macht, so muß sie in uns sich, wie wir selbst gestalten, ja unser Selbst werden; denn nur *so* glauben wir an sie und räumen ihr den Platz ein, dessen sie bedarf, um jenes geheime Werk zu vollbringen. Haben wir festen, durch das heitre Leben gestärkten, Sinn genug, um fremdes feindliches Einwirken als solches stets zu erkennen und den Weg, in den uns Neigung und Beruf geschoben, ruhigen Schrittes zu verfolgen, so geht wohl jene unheimliche Macht unter in dem vergeblichen Ringen nach der Gestaltung, die unser eignes Spiegelbild sein sollte.“ (18f.)

Claras Einlassungen klingen nicht nur wohldurchdacht, sondern auch sympathisch, da sie den direkten Widerspruch meint und offenbar nach einer auch für Nathanael akzeptablen Sprachregelung für das „Dunkle“, das „Fremde“ sucht. Nathanael allerdings ist, wie seine Antwort zeigt, keineswegs überzeugt: Er charakterisiert Clara als altklug, auf den Umstand hindeutend, daß sie ihre Weisheiten angelernt bekommen habe, spricht von einem „fatalen verständigen Briefe“ (21), der ihn verstimmt habe.

Zur Zeit der Abfassung des zweiten Briefs ist Nathanael selbst übrigens geneigt zu glauben, daß Coppola keineswegs der Sandmann sei und auch nicht identisch mit Coppelius. (Dieses Schwanken des Protagonisten zwischen verschiedenen Betrachtungsweisen verstärkt die Ambivalenz der vor dem Leser ausgebreiteten Geschichte.)

„Übrigens ist es wohl gewiß [so schreibt Nathanael in seinem zweiten Brief], daß der Wetterglashändler Giuseppe Coppola keineswegs der alte Advokat Coppelius ist. Ich höre bei dem erst neuerdings angekommenen Professor der Physik, der, wie jener berühmte Naturforscher, Spalanzani heißt und italienischer Abkunft ist, Collegia. Der kennt den Coppola schon seit vielen Jahren (...).'“ (20)

Gleichwohl betont Nathanael, daß des „Coppelius' verfluchtes Gesicht“ einen anhaltend beklemmenden Eindruck auf ihn mache - und er hält Claras Deutung seines Falles für unangemessen, zumal diese sich auf Lothars Belehrungen stütze. „Du liesest ihr wohl logische Collegia, damit sie alles fein sichten und sondern lerne. - Laß das bleiben.“ (20)

Daß Clara in der Tat ihre Argumentation mit auf recht kindliche Weise eingeholten Auskünften anderer stützt, gibt zu denken. Und in der Auseinandersetzung mit Nathanael nimmt sie ihre Zuflucht dann teilweise zu Trivialitäten, und auf fast unmerkliche Weise verschiebt sich der Antagonismus zwischen Nathanael und Clara von dem Kontrast zwischen Schwärmerei und Vernunft zu dem Kontrast zwischen (nicht zuletzt künstlerischer) Sensibilität und Spießertum.

„Nathanael, ganz erzürnt, daß Clara die Existenz des *Dämons* nur in seinem eigenen Innern statuiere, wollte dann hervorrücken mit der ganzen mystischen Lehre von Teufeln und grausen Mächten, Clara brach aber verdrüßlich ab, indem sie irgend etwas Gleichgültiges dazwischen schob, zu Nathanaels nicht geringem Ärger. *Der* dachte, kalten unempfindlichen Gemütern erschließen sich solche tiefe Geheimnisse nicht, ohne sich deutlich bewußt zu sein, daß er Clara eben zu solchen untergeordneten Naturen zähle, weshalb er nicht abließ mit Versuchen, sie in jene Geheimnisse einzuweihen. Am frühen Morgen, wenn Clara das Frühstück bereiten half, stand er bei ihr und las ihr aus allerlei mystischen Büchern vor, daß Clara bat: 'Aber lieber Nathanael, denn ich *dich* nun das böse Prinzip schelten wollte, das feindlich auf meinen Kaffee wirkt? - Denn, wenn ich, wie du es willst, alles stehen und liegen lasse und dir, indem du liesest, in die Augen schauen soll, so läuft mir der Kaffee ins Feuer und ihr bekommt alle kein Frühstück.'., (26)

Doch die Suggestion, es gehe mit Nathanael und Clara um den Gegensatz Künstlertum-Bürgertum, wird samt den daraus resultierenden Wertungen schnell wieder konterkariert. Letzterer stellt sich zwar als Dichter dar, aber - nach Auskunft des Erzählers - als langweiliger, wobei dann freilich wiederum die Frage angebracht ist, woher der Erzähler (dieser uneingestandene Verehrer Claras) das wissen will. Ist Nathanaels Dichtung sie visionär und für den bürgerlichen Alltagsverstand nur nicht zu verstehen - oder ist sie pseudo-mystischer Unsinn? Nathanael verfaßt ein Märchen über den Sandmann, in dem Clara selbst eine grausige Rolle spielt, ja sogar mit dem Tod selbst identifiziert wird; Claras Augen springen aus ihren Höhlen und treffen Nathanael - kurz: Elemente aus Traum und Wirklichkeit sind hier bis zur Ununterscheidbarkeit vermischt.

„Es kam ihm endlich ein, jene düstre Ahnung, daß Coppelius sein Liebesglück stören werde, zum Gegenstande eines Gedichts zu machen. Er stellte sich und Clara dar, in treuer Liebe verbunden, aber dann und wann war es, als griffe eine schwarze Faust in ihr Leben und risse irgend eine Freude heraus, die ihnen aufgegangen. Endlich, als sie schon am Traualtar stehen, erscheint der entsetzliche Coppelius und berührt Claras holde Augen; *die* springen in Nathanaels Brust wie blutige Funken sengend und brennend, Coppelius faßt ihn und wirft ihn in einen flammenden Feuerkreis, der sich dreht mit der Schnelligkeit des Sturmes und ihn sausend und brausend fortreibt. Es ist ein Tosen, als wenn der Orkan grimmig hineinpeitscht in die schäumenden Meereswellen, die sich wie schwarze, weißhauptige Riesen emporbäumen in wütendem Kampfe. Aber durch dies wilde Tosen hört er Claras Stimme: 'Kannst du mich denn nicht erschauen? Coppelius hat dich getäuscht, das waren ja nicht meine Augen, die so in meiner Brust brannten, das waren ja glühende Tropfen deines eigenen Herzbluts - ich habe ja meine Augen, sieh mich doch nur an!' - Nathanael denkt: das ist Clara, und ich bin ihr Eigen ewiglich. - Da ist es, als faßt der Gedanke gewaltig in den Feuerkreis hinein, daß er stehen bleibt, und im schwarzen Abgrund verrauscht dumpf das Getöse. Nathanael blickt in Claras Augen; aber es ist der Tod, der mit Claras Augen ihn freundlich anschaut.“ (27)

Nathanael empfindet mehr denn je, daß er nicht Herr seiner selbst ist; gerade dieser Text erscheint ihm als Produkt dämonischer Eingebung. („Als er jedoch nun endlich fertig

worden, und das Gedicht für sich laut las, da faßte ihn Grausen und wildes Entsetzen und er schrie auf: 'Wessen grauenvolle Stimme ist das?'“ 27) Über dieses Märchen vom Sandmann kommt es zum Streit. Clara will es in ihrer Erschütterung verbrannt wissen, Nathanael beschimpft sie verletzt als „lebloses, verdammtes Automat“, als gefühllose Maschine also. (Zu den wichtigsten Ambivalenzen, die Hoffmanns Text erzeugt, gehört die Unbeantwortbarkeit der Frage, ob es zwischen Menschen und Maschinen, vermeintlich freien und unfreien, vermeintlich empfindenden und empfindungslosen Wesen überhaupt einen qualitativen Unterschied gebe.) Zunächst scheint es nach der Beleidigung Claras durch Nathanael zum Duell mit Lothar zu kommen; tiefe Ironie liegt darin, daß sich zur Verteidigung gegen den Vorwurf des Automatentums ein Mensch, Freund Lothar nämlich, benimmt wie der Bestandteil eines großen Mechanismus. Wo eine Beleidigung stattfindet, da muß ein Duell folgen - so funktioniert der böse Mechanismus. Clara verhindert den Kampf der Männer jedoch, es kommt zur Aussöhnung, und Nathanael kehrt fürs erste in seine Universitätsstadt zurück.

Hier aber erwartet ihn eine Überraschung, von der nicht entschieden werden kann, ob sie auf höhere, dämonische Einflüsse zurückgeht oder ein bloßer Zufall ist: Nathanaels Wohnung ist abgebrannt, verdächtigerweise als Folge eines Laborbrandes in einer Apotheke. Wie mechanisch spielen sich die nächsten Schritte ab: Die Freunde, welche Nathanaels Sachen aus dem Feuer retteten, haben ihm schon eine andere Wohnung beschafft - ganz in der Nähe des Professors Spalanzani, der nach Nathanaels eigener Meinung aussieht wie der Magier Cagliostro und der in seinem Haus eine Frau von merkwürdiger Starre beherbergt - angeblich seine Tochter Olimpia. Genau auf diese trifft nun Nathanaels Blick nach dem so merkwürdig zustande gekommenen Wohnungswechsel immer wieder, wenn er durch sein Fenster schaut; es ist, als habe jemand Nathanael absichtsvoll so zurechtgerückt. Zunächst allerdings beeindruckt ihn die unbewegliche Frauenfigur nicht. Doch dann sucht ihn der Wetterglashändler, der sich Coppola nennt, erneut auf. (Nathanael läßt ihn nur deshalb herein, weil Spalanzani ihn der Unbedenklichkeit des Mannes versichert hat.) Coppola bietet Nathanael in gebrochenem Deutsch „schöne Augen“ an und packt Brillen und Lorgnetten aus. Was nun geschieht, kann natürlich, als Folge einer hysterischen Überreizung des Helden und der Wirkung hypnotischer Kräfte, aber auch übernatürlich, als Zauber, gedeutet werden: Nathanael nimmt die Brillengläser als Augen wahr (er hat ja auch das Märchen vom Sandmann noch im Kopf), kauft dem Händler in seiner halben Besinnungslosigkeit ein Taschenperspektiv ab, um ihn loszuwerden, und erprobt das Gerät an der gegenüber wohnenden Olimpia. Durch das Perspektiv betrachtet, belebt sich diese für ihn, und Nathanael ist bezaubert, wengleich er sich durch den Handel mit dem Optikus ahnungsvoll in dunkle Zusammenhänge verstrickt fühlt.

Eine merkwürdige Liebesgeschichte beginnt: Nathanael steht im Bann Olimpias, auch ohne Gebrauch des Taschenperspektivs; wo andere nur eine starre Figur sehen, sieht er eine lebendige Frau; bei einem von Spalanzani arrangierten Ball macht er sich lächerlich in seiner Verliebtheit. Er wird zum häufigen Besucher im Hause Spalanzanis, treibt dabei eine sehr einseitige Konversation mit der Schönen, die außer unartikulierten Seufzern und wenigen Worten nichts von sich gibt, gerade dadurch aber eine störungsfreie Entfaltung von Nathanaels Phantasien begünstigt.

„Aus dem tiefsten Grunde des Schreibpults holte Nathanael alles hervor, was er jemals geschrieben. Gedichte, Fantasien, Visionen, Romane, Erzählungen, das wurde täglich vermehrt mit allerlei ins Blaue fliegenden Sonetten, Stanzen, Kanzonen, und das alles las er der Olimpia stundenlang hintereinander vor, ohne zu ermüden. Aber auch noch nie hatte er eine solche herrliche Zuhörerin gehabt. Sie stickte und strickte nicht, sie sah nicht durchs Fenster, sie fütterte keinen Vogel, sie spielte mit keinem Schoßhündchen, mit keiner Lieblingskatze, die drehte keine Papierschnitzchen, oder

sonst etwas in der Hand, sie durfte kein Gähnen durch einen leisen erzwungenen Husten bezwingen. - Kurz! - Stundenlang sah sie mit starrem Blick unverwandt dem Geliebten ins Auge, ohne sich zu rücken und zu bewegen und immer glühender, immer lebendiger wurde dieser Blick. Nur wenn Nathanael endlich aufstand und ihr die Hand, auch wohl den Mund küßte, sagte sie: 'Ach, Ach!' - dann aber: 'Gute Nacht, mein Lieber!' - 'O du herrliches, du tiefes Gemüt', rief Nathanael auf seiner Stube: 'nur von dir, von dir allein werd' ich ganz verstanden.' Er erbebte vor innerem Entzücken, wenn er bedachte, welch wunderbarer Zusammenklang sich in seinem und Olimpias Gemüt täglich mehr offenbarte; denn es schien ihm, als habe Olimpia über seine Werke, über seine Dichtergabe überhaupt recht tief aus seinem Innern gesprochen, ja als habe die Stimme aus seinem Innern selbst herausgetönt. Das mußte denn wohl auch sein; denn mehr Worte als vorhin erwähnt, sprach Olimpia niemals. Erinnernte sich aber Nathanael in hellen nüchternen Augenblicken, z. B. morgens gleich nach dem Erwachen, wirklich an Olimpias gänzliche Passivität und Wortkargheit, so sprach er doch: 'Was sind Worte - Worte! - Der Blick ihres himmlischen Auges sagt mehr als jede Sprache hienieden. (...)', (38f.)

So viel vermag die Phantasie, als deren Sinnbild hier das Taschenperspektiv des geheimnisvollen Wetterglashändlers erscheint. Aber bekommt man die Augen der Phantasie vielleicht nur um den Preis, daß man seine alltäglichen Augen verliert?

Das Augen- und Blickmotiv sowie der Motivkreis um optische Geräte prägt die ganze Geschichte. Wer mit den Augen der Phantasie sieht, entdeckt Lebendiges, wo andere nur Totes sehen. Olimpias Augen scheinen Nathanael auf wundersame Weise lebendig zu sein. Als er bei einem neuerlichen Besuch im Hause Spalanzani endlich seinen Heiratsantrag vorbringen will, wird er jedoch zum Zeugen einer Schlägerei zwischen Spalanzani und Coppola, die offenbar beide Anspruch auf Olimpia erheben. Diese erscheint mit einemmal als eine bloße mechanische Puppe, welche noch dazu bei der Streiterei kaputt geht. Sie hat ihre Augen verloren. Hat Coppola, der sich eilig davon macht, diese Augen geraubt? Besaßen sie magische Kräfte? War die Puppe kraft ihrer Augen doch mehr als ein bloßer Automat? Hatte sie die Kraft ihrer Augen von Nathanael übertragen bekommen, wie eine Spalanzani entschlüpfende Bemerkung anzudeuten scheint? Olimpia wird zwar demontiert, das Rätsel aber, das hinter ihr steckt, bleibt ungelöst. (Hoffmanns rätselhafte Fabel spielt auf verschiedene bekannte Handlungs- und Vorstellungsmuster an, so auf die Geschichte von Frauen, welche durch Verbindung mit Menschen zu einer Seele kommen können und sich die Ehe durch Vorspiegelung falscher Beseeltheit erschleichen, aber auch auf die Vorstellung von den Augen als dem, was beseelte und nichtbeseelte Wesen unterscheidet, als sichtbare „Seele“ - ferner auf die Vorstellung von Teufelspakten, bei denen man seine Seele verliert - deren Gleichnis unter anderem ja die Augen sind).

„Hinein stürzte Nathanael von namenloser Angst ergriffen. Der Professor hatte eine weibliche Figur bei den Schultern gepackt, der Italiener Coppola bei den Füßen, die zerrten und zogen sie hin und her, streitend in voller Wut um den Besitz. Voll tiefen Entsetzens prallte Nathanael zurück, als er die Figur für Olimpia erkannte; aufflammend in wildem Zorn wollte er den Wütenden die geliebte entreißen, aber in dem Augenblick wand Coppola sich mit Riesenkraft drehend die Figur dem Professor aus den Händen und versetzte ihm mit der Figur selbst einen fürchterlichen Schlag, daß er rücklings über den Tisch, auf dem Phiole, Retorten, Flaschen, gläserne Zylinder standen, taumelte und hinstürzte; alles Gerät klirrte in tausend Scherben zusammen. Nun warf Coppola die Figur über die Schulter und rannte mit fürchterlichem gellendem Gelächter rasch fort die Treppe herab, so daß die häßlich herunterhängenden Füße der Figur auf den Stufen hölzern klapperten und dröhnten. - Erstarrt stand Nathanael - nur zu deutlich hatte er gesehen, Olimpias toderbleichtes

Wachsgesicht hatte keine Augen, statt ihrer schwarze Höhlen; sie war eine leblose Puppe. Spalanzani wälzte sich auf der Erde, Glasscheren hatten ihm Kopf, Brust, Arme zerschnitten, wie aus Springquellen strömte das Blut empor. Aber er raffte seine Kräfte zusammen. - 'Ihm nach - ihm nach, was zauderst du? - Coppelius - Coppelius, mein bestes Automat hat er mir geraubt - Zwanzig Jahre daran gearbeitet - Leib und Leben daran gesetzt - das Räderwerk - Sprache - Gang - mein - die Augen - die Augen dir gestohlen. - Verdammter - Verfluchter - ihm nach - hol mir Olimpia - da hast du die Augen! -' Nun sah Nathanael, wie in paar blutige Augen auf dem Boden liegend ihn anstarrten, die ergriff Spalanzani mit der unverletzten Hand und warf sie nach ihm, daß sie seine Brust traf. - Da packte ihn der Wahnsinn mit glühenden Krallen (...).“ (40f.)

Was ist von der Wendung zu halten, Nathanael habe „nur zu deutlich“ gesehen, daß Olimpia eine Puppe war? Was bedeutet die merkwürdige Andeutung Spalanzanis, die Augen - aber welche Augen? - seien Nathanael gestohlen worden? Welche Augen sind es, die da auf dem Boden liegen, blutig und schrecklich anzusehen, oder besser: welche sind es, die Nathanael auf dem Boden liegen zu sehen meint? Welcher Zusammenhang besteht zu Nathanaels früherem Schreckenstraum, in dem Claras Augen ihm glühend in die Brust sprangen? Wie kommt es, daß Spalanzani, der Nathanael zu früherer Zeit den Optikus Coppola als piemontesischen Wetterglashändler vorgestellt hatte, nun den Namen Coppelius ausruft?

In analoger Weise ambivalent stellt sich auch die letzte Phase der Geschichte Nathanaels dar. Coppola verschwindet. Nathanael erleidet einen Anfall von Tobsucht, bei dem er Spalanzani zu erwürgen versucht, er wird aber von herbeieilenden Zeugen zurückgehalten und ins Irrenhaus gebracht. Wieder zur Besinnung gekommen, wird Nathanael ruhiger und findet, vermeintlich genesen, zu Clara zurück. Bei einem gemeinsamen Spaziergang besteigen die Verlobten - auf Claras Anregung! - einen Turm, und es ist - wiederum - Clara, die Nathanael auf eine Erscheinung aufmerksam, die sie einen „sonderbaren kleinen grauen Busch“ nennt. Neugierig gemacht, greift Nathanael - „mechanisch“, wie es verdächtigerweise heißt (44) - in die Tasche, wo sich Coppolas Fernrohr findet. Der Blick durch diese „anderen Augen“ bringt ihn wieder außer sich, und zwar weil ihm Clara vor die Linsen gerät. Schon bei seinem Mordversuch an Spalanzani hatte Nathanael die Worte „Holzpüppchen, dreh dich“ ausgerufen, nachdem er die Demontage der Olimpia mitansehen mußte, und nun ruft er dasselbe beim Anblick Claras: Zwischen lebendiger und mechanischer Frau macht er keinen Unterschied mehr.

Mit knapper Not kann Lothar den Rasenden daran hindern, Clara vom Turm zu werfen. Daraufhin springt Nathanael selbst hinunter. Ein Begleitumstand insbesondere macht auch dieses Ende zu einem zweideutig-rätselhaften Vorfall: Bevor Nathanael seine letzte Verzweiflungstat begeht, sieht er des Advokaten Coppelius in der unter dem Turm versammelten Menge; der Erzähler selbst berichtet von der Gegenwart des Alten wie von einer Tatsache. Coppelius kündigt Nathanaels Todessturz an, sieht ihn also voraus. Wo aber kommt nach all der Zeit Coppelius her, der doch nach dem lange zurück liegenden Tod des Vaters verschwunden war - wenn er denn nicht als Coppola wieder aufgetaucht sein sollte? Ist es Schickung, ist es auf dämonisches Wirken zurückzuführen, daß der alte Feind Nathanaels im Moment seiner größten Gefährdung zugegen ist - oder ein bloßer Zufall? Und wenn der Alte in diesem Moment Nathanaels Todessprung voraussagt: Ist es „nur“ eine vertiefte Einsicht in die psychische Verfassung des verstörten jungen Mannes, wenn er die Verzweiflungstat antizipiert? Oder ist seine Voraussage eine Art Befehl, der erst auslöst, was dann geschieht? Übt Coppola hier einen zerstörerischen Zauber?

„Nun raste Nathanael herum auf der Galerie und sprang hoch in die Lüfte und schrie: 'Feuerkreis dreh dich -Feuerkreis dreh dich'- Die Menschen liefen auf das wilde

Geschrei zusammen; unter ihnen ragte riesengroß der Advokat Coppelius hervor, der eben in die Stadt gekommen und gerades Weges nach dem Markt geschritten war. Man wollte herauf, um sich des Rasenden zu bemächtigen, da lachte Coppelius sprechend: 'Ha ha - wartet nur, der kommt schon herunter von selbst', und schaute wie die übrigen hinauf. Nathanael blieb plötzlich wie erstarrt stehen, er bückte sich herab, wurde den Coppelius gewahr und mit dem gellenden Schrei: 'Ha! Sköne Oke - Sköne Oke', sprang er über das Geländer.

Als Nathanael mit zerschmettertem Kopf auf dem Steinpflaster lag, war Coppelius im Gewühl verschwunden.“ (45)

Nirgends gibt es eine plausible Begründung dafür, daß Nathanael zerstört wird, es sei denn, man betrachte die mutmaßlichen Nachstellungen des Coppelius/Coppola als Rache für die Neugier des Kindes im Labor.

Man könnte die Zweideutigkeiten, welche die geamte Geschichte Nathanaels durchziehen, auf die eine Frage reduzieren, ob Coppelius und Coppola identisch sind. Wäre dies der Fall, so verkörperte sich in dieser Gestalt das Unbegreifliche schlechthin. Aber auch wenn Nathanael nicht das Opfer dämonischer Nachstellungen ist, bleibt sein Verstand auf der Strecke, unfähig, all das in ein stimmiges Gesamtbild einzubeziehen, was sich an Merkwürdigkeiten ereignet.

Auf die Perspektivik aller Erkenntnis deuten die Briefe Figuren, aus denen der Text teilweise besteht. Clara und Nathanael suchen sich gegenseitig zu belehren und zu überzeugen, jene ihren Verlobten mit der Überlegenheit von jemandem, der zu einem psychisch Kranken spricht, dieser zu seiner Verlobten mit der Überlegenheit dessen, der über eine fundiertere Bildung verfügt. Offen wie die Frage nach der Verfaßtheit der Welt bleibt die nach der Chance des Ichs, frei und selbstbestimmt zu handeln - offen auch die Frage nach dem Ursprung der künstlerischen Produktivität.

Daß es Hoffmann darum ging, jene Offenheit zu erzeugen, bestätigt ein Vergleich der Endfassung des „Sandmann“-Schlusses mit einer Vorfassung. In dieser Vorfassung geschieht bis zu einem bestimmten Punkt dasselbe wie in der Endfassung: Nathanael besteigt mit Clara den Turm, wird durch diese auf etwas Merkwürdiges - ein graues Türmchen? - aufmerksam gemacht, blickt durch sein Taschenperspektiv, vor dem aber Clara steht, versucht sie zu ermorden, woraufhin Clara von Lothar im letzten Moment gerettet wird. Doch bei der Schilderung von Nathanaels anschließendem Selbstmord hieß es zunächst:

„Nun raste Nathanael herum auf der Gallerie, da rief eine widerwärtige Stime von unten herauf: Ey Ey - Kleine Bestie - willst Augen machen lernen - wirf mir dein Holzpüpfchen zu! - wirf mir dein Holzpüpfchen zu - - es war das klein grau Thürmchen, was Clara geschaut - aber nicht ein Thürmchen - der Advokat Coppelius stand unten am Thurm und schaute und rief so herauf - Nathanael erblickte den Coppelius und lachte: ha ha ha - Sköne Oke - Sköne Oke - Kauf sie dir ab - Kauf sie dir ab - Komm' schon - Komm schon! - Und damit sprang er über das Geländer!“ (350/Anmerkungsteil)

Der Unterschied zur späteren Fassung ist interessant: Hier wird der Advokat aktiv, fordert Nathanael zu seinem Todessprung auf, was auf die Realität jener Nachstellungen schließen läßt, an die Nathanael glaubte. Gegenüber diesem böartigen Coppelius der handschriftlich überlieferten Vorfassung ist der höhnisch lachende, zu Nathanael aber gar nicht sprechende Coppelius der Druckfassung mehrdeutiger. Auch das Motiv seiner Verwandlung vom grauen Türmchen in eine Menschengestalt wird in der Druckfassung dezenter eingesetzt.

Bilanz:

Hoffmanns „Sandmann“ demonstriert auf modellhafte Weise, wie zwei Interpretationen der Wirklichkeit kollidieren - eine psychologisierende und rationalisierende, sowie eine andere, welche das Übersinnliche ins Zentrum hypothetischer Erklärungen rückt. Weder die eine noch die andere Hypothese läßt sich zweifelsfrei verifizieren; die Ambiguität bleibt bestehen - bis zuletzt, also gleichsam bis über das Ende der fiktiven Handlung hinaus.

Erlebte Wirklichkeit erweist sich als Produkt ihrer Auslegung. Das Taschenperspektiv ist Chiffre für die Perspektivik aller Erfahrung. Der Verstand versagt als orientierende Instanz. Stattdessen scheinen andere Dimensionen und Komponenten von Erfahrung an Gewicht zu gewinnen: Traumhaftes, Visionäres, Märchenhaftes, atavistische Ängste und Beklemmungen.

Der letzte Absatz der Erzählung gibt sich nur vordergründig versöhnlich. Wir sehen Clara, wie sie, über die Katastrophe hinweggekommen, wieder ins alltägliche bürgerliche Leben zurückgefunden hat. Der scharfe Kontrast zur vorherigen Szene bestärkt allerdings den Verdacht von Claras Oberflächlichkeit.

„Nach mehreren Jahren will man in einer entfernten Gegend Clara gesehen haben, wie sie mit einem freundlichen Mann, Hand in Hand vor der Türe eines schönen Landhauses saß und vor ihr zwei muntre Knaben spielten. Es wäre daraus zu schließen, daß Clara das ruhige häusliche Glück noch fand, was ihrem heitern lebenslustigen Sinn zusagte und das ihr der im Innern zerrissene Nathanael niemals hätte gewähren können.“ (45)

E.T.A.Hoffmann thematisiert im „Sandmann“ wie in anderen Erzählungen pathologische Geisteszustände in einer Weise, welche die Grenzen zwischen Normalität und Wahnsinn in Frage stellt und das sogenannte „Normale“ als solches relativiert: Es gibt keinen festen Standort mehr, von dem aus die Beobachtung der Welt verbindliche Tatsachen entdecken ließe, und es gibt keinen Blick, der nicht schon gebrochen wäre.