

Nutzungshinweis: Es ist erlaubt, dieses Dokument auszudrucken und aus ihm zu zitieren. Wenn Sie aus diesem Dokument zitieren, machen Sie bitte vollständige Angaben zur Quelle (Name des Autors, Titel des Beitrags *und* Internetadresse). Jede weitere Verwendung dieses Dokuments bedarf der vorherigen schriftlichen Genehmigung des Autors.



BRUNO ROBBACH

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

Eine narratologische Untersuchung. Teil 2

Mir scheint, es ist sinnlos bzw. ein unnützer Sophismus, anzunehmen, daß Texte – d. h. kommunikative Äußerungen – für irgendeinen Menschen zu irgendeinem Zeitpunkt rein materielle Signifikanten sein könnten, die erst durch das Wissen von Hörerlesern ex nihilo mit Bedeutung oder Sinn „ausgefüllt“ werden müssen. Es ist viel überzeugender, davon auszugehen, daß Texte für alle menschlichen Wesen von vornherein Symptome eines kommunikativen Verhaltens oder Willens sind. (Kohlmayer).

0 Vorbemerkung

Die nachfolgende *Textbeschreibung* hat das Ziel zu *erklären*, welche semantischen und strukturellen Text-Eigenschaften die kontroversen Lesarten von Hoffmanns Erzählung „Der Sandmann“ hervorrufen. Während Tepe/Rauter/Semlow 2009 [TRS] die Zweideutigkeit des Textes beseitigen konnten – realistisch vs. phantastisch –, gehen wir noch einmal *vor* diesen Befund zurück und versuchen zu erklären, warum dieser Text trotz der nachgewiesenen Eindeutigkeit dennoch weitgehend zweideutig rezipiert wird. Anders ausgedrückt: Mit welchen erzähltechnischen Mitteln wird erreicht, dass die Eindeutigkeit des Textes nur schwer erkennbar ist, und warum wird Zweideutigkeit überhaupt suggeriert? In diesem Zusammenhang ist darauf aufmerksam zu machen, dass, bevor ein Leser einen Erzähltext interpretiert, der Erzähler bereits das zugrunde liegende Geschehen interpretiert hat. Der Interpret eines Erzähltextes beschäftigt sich deshalb mit einem bereits interpretierten Geschehen und bewegt sich damit auf einem Interpretationsniveau der zweiten Ordnung. Eine methodisch stringente Sekundärerfassung eines Erzählsubstrats¹ erfordert es deshalb, nicht nur das erzählte Geschehen zu erfassen, sondern auch den Erzähler des Geschehens. Theoretische und methodologische Vorgaben zu diesem Unternehmen sind bereits im ersten Teil dieses Aufsatzes geleistet worden. Im vorliegenden Teil werden einige narratologische Grundgedanken noch einmal in Erinnerung gerufen.

Wie im ersten Teil dargelegt, kann die gesamte Narrativik (Narratologie) aus der Formel ‘Erzähler vs. Geschehen → Erzählung’ abgeleitet werden: Aus der Spannung zwischen dem Subjekt des Erzählers und dem Objekt des zu Erzählenden (dem Geschehen) geht die Erzählung hervor. Daraus ergibt sich: x verschiedene Erzähler erzeugen auf der Grundlage eines identischen Ge-

¹ Der Leser einer Erzählung glaubt, im Verlaufe der Lektüre einen Geschehenszusammenhang zu verfolgen. Dabei übersieht er gewöhnlich, dass ihm lediglich eine subjektiv gefilterte, hochgradig akzentuierte Version dieser Geschehnisse vorgeführt wird.

schehens x verschiedene Erzähltexte. Die Erzählung ist demnach ein Amalgam aus zwei Welten, der Welt des Erzählers und der Welt des Erzählten.²

Die vorliegende Untersuchung macht sich zur Aufgabe, diesen Erzähler zu beobachten und zu beschreiben. Das heißt, anstatt die Position des Erzählers blind zu übernehmen, treten wir einen Schritt zurück und erfassen nicht nur das Geschehen, das erzählt wird, sondern auch den Erzähler des Geschehens. Dieser Erzähler (fiktional auch: 'Narrator') hat kognitive und emotive Eigenschaften und trifft fortwährend Entscheidungen erzählstrategischer Art.³ Auch sprachlich lässt sich ein einziger Sachverhalt immer auf verschiedene Art und Weise ausdrücken. Objektives Erzählen ist unmöglich, denn was über das Subjekt eines Erzählers verläuft, trägt die Signatur dieses Subjekts. Das Erzählte hängt somit nicht nur von der Welt ab, die erzählt wird, sondern auch vom Erzähler dieser Welt, insgesamt: Von den Dingen selbst (objektbezogen), von der spezifischen Sicht auf die Dinge (erzählerbezogen) und von dem Erzählziel (adressaten-bezogen).⁴

Der Erzähler, die zu erzählende Welt und das Produkt, die Erzählung, lassen sich modelltheoretisch auf drei Ebenen verteilen: Auf die (1) Erzähler-Ebene (jetzt), (2) die Geschehens-Ebene⁵ (damals) und (3) auf die resultative Ebene, den Erzähltext. Der Erzähltext ist also ein Abgeleitetes, das aus der Spannung zwischen (1) und (2) entsteht. Demnach unternimmt eine narratologische Untersuchung (in der hier zugrunde gelegten Konzeption) nichts anderes, als das Abgeleitete auf seine vorgängigen Konstituenten zurückzuführen: Auf die Welt des Erzählten und auf den Erzähler dieser Welt (stets mit Blick auf den intendierten Adressaten). Das Geschehen selbst ist unabhängig vom Erzähler (im fiktionalen Falle als unabhängig zu denken) und erhält nur durch seine spezifische narrative Formung einen über das faktisch Dargestellte hinausgehenden Sinn.

Ein Erzähler erzählt entweder über sich selbst (Ich-Erzähler) oder er erzählt ausschließlich über andere (Er-Erzähler). In beiden Fällen verweist er nicht nur auf das Geschehen damals, sondern auch auf seine Persönlichkeit und sein Erzählinteresse heute (zum Zeitpunkt des Erzählens), entweder direkt über Kommentare oder indirekt über symptomfunktionale Signale (im Sinne Bühlers). Im vorliegenden Text erzählt Nathanael als Ich-Erzähler Geschehnisse der Vergangenheit mit expliziter Anbindung an die Gegenwart seiner Erzählsituation. Dabei lässt er keinen Zweifel daran, *warum* er seine Geschichte erzählt: Ereignisse der Vergangenheit sollen die gegenwärtige Lage *erklären*. Angesichts der Tatsache, dass die Eigenart jeder Erzählung nicht nur vom Geschehen, sondern auch vom Erzähler dieses Geschehens abhängt – quantitativ wie qualitativ –, ist es ratsam, diesen Erzähler sorgfältig zu erfassen, denn letztlich hängt *alles* von ihm ab: *Dass* überhaupt erzählt wird, *was* (und was nicht), *wie* und *warum*? Die Rekonstruktion der kognitiven und emotiven Ausstattung des Erzählers (wer?), die Beobachtung seiner Erzählstrategien und seines Sprachverhaltens vor dem Hintergrund möglicher Alternativen (wie?) und die Rekonstruktion seiner Erzählmotivation (warum?) führen zum Sinn der Erzählung. Im Verlauf einer mündlichen Alltagserzählung wird diese Motivation auf der Empfängerseite gelegentlich tatsächlich erfragt: „Warum erzählst du mir das?“ oder negativ „So what?“ (Labov 1997: 404). Den Hörer/Leser verlangt es grundsätzlich zu wissen oder wenigstens zu ahnen, warum jemand ein Geschehen erzählt, dies schon deshalb, weil der damit verbundene verbale und zeitliche Aufwand zu rechtfertigen ist.

² Die gesamte *Sandmann*-Erzählung ist ein Beispiel für diese Behauptung: Auf einen einzigen Geschehenszusammenhang nehmen drei verschiedene Figuren Bezug: Nathanael, Clara und der übergeordnete Erzähler mit den Folgen, die uns in der vorliegenden Analyse beschäftigen.

³ Dahinter steht die universale Dichotomie von SEIN vs. TUN/HANDELN.

⁴ Hinter dieser Einsicht steht die „Sprachtheorie“ Karl Bühlers.

⁵ Terminologisch 'Res' – 'die Sache' – genannt: Die Res ist die Welt hinter der *erzählten* Welt. Ob real oder fiktional, stets gilt: Die Res ist reichhaltiger als die erzählte Res (ihr narratives Abbild). Im Falle fiktionalen Erzählens enthält sie aber nicht nur das explizit Gesagte, sondern auch das implizit Versteckte, insgesamt alles, was sich über Deduktionen und Abduktionen ableiten und durch Weltwissen auffüllen lässt. Auch der Hörer/Leser eines fiktionalen Werkes kann nicht anders, als hinter der erzählten Welt eine Welt zu vermuten, die erzählt wird.

Während TRS sich aus guten Gründen Klarheit darüber verschafft haben, *was* in dieser Erzählung erzählt wird (und was nicht), erweitern wir unseren Fragenkomplex um die Fragen 'Wer erzählt wie und warum so und nicht anders?' Diese Fragen müssen wir in der Erzählung vom *Sandmann* sogar zweimal stellen: Einmal in Bezug auf den plastisch greifbaren Brief-Erzähler und ein zweites Mal in Bezug auf den weniger deutlich konturierten Er-Erzähler, der den gesamten Text überwölbt und kontrolliert. Beide Erzähler-Figuren sind so rätselhaft wie die Erzählungen, die sie hervorbringen. Dies ist auch der bisherigen Sekundärliteratur nicht entgangen, doch eine stringent am Erzähler orientierte Untersuchung der *Sandmann*-Erzählung blieb bislang aus. Eine solche kann auch im hier gegebenen Rahmen nicht so lückenlos und so feinkörnig geboten werden, wie dies geboten wäre. Die Flucht ins Exemplarische muss deshalb gelegentlich in Kauf genommen werden.

1 Brief eins: Nathanael an Lothar

Die bereits vorgenommene Segmentierung der Erzählung (siehe erster Teil) muss im Folgenden noch einmal aufgegriffen und verfeinert werden, denn was innerhalb der Makrostruktur als Element fungiert – zum Beispiel dieser Brief – ist auf einer niedrigeren Abstraktionsstufe selbst wiederum ein komplexes Gebilde, das eine erneute (Fein-) Gliederung verlangt. Auf der Grundlage textsemantischer Gliederungssignale lässt sich der Brief wie folgt segmentieren:

- Von der Gegenwart zur Vergangenheit
- Die Ausgangslage: Der Sandmann / Coppelius
- Die 'Alchemie-Szene'
- Der Tod des Vaters
- Von der Vergangenheit zur Gegenwart

Formal wie inhaltlich folgt diese fiktionale Brief Erzählung ihrem realen Vorbild, erstens durch Bezug des Erzählers in seiner Erzählfunktion, zweitens durch die Darstellung von Selbsterlebtem und drittens durch Berücksichtigung des Adressaten, dessen Vorwissen und Erwartungshaltung es in Rechnung zu stellen gilt. Im Zentrum der Einleitung des Briefes steht die Ankündigung der Erzählung, die es erfordert, eine Brücke zu schlagen von der Gegenwart der Erzählerwelt in die Vergangenheit der zu erzählenden Welt (vom Präsens zum Präteritum) und schließlich wieder zurück. Im Gefüge der Gesamterzählung hat dieser Brief den Status eines Zitats. Doch wird dieser Stellenwert vorerst verschleiert.

1.1 Von der Gegenwart zur Vergangenheit

Die Hauptaufgabe der Briefeinleitung besteht darin, Lothar, den Empfänger, auf eine Erzählung von Selbsterlebtem vorzubereiten.⁶ Diese Erzählung bezieht sich auf selbst erlebte Geschehnisse (also Typ 'Ich-Erzählung') mit dem normabweichenden Merkmal 'nicht abgeschlossen'. Somit entfällt die übliche Erzählsituation, in der ein Erzähler auf einen abgeschlossenen Geschehenskomplex zurückblickt. Damit entfällt gleichzeitig der „Gestaltschließungszwang“ (Schütze 1982), dem alle Erzählungen (der Normalform) unterworfen sind.

[1] 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. –

[2] 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!

⁶ Im nicht-fiktionalen Bereich „Geschichten-Einleitung“ / „storypreface“ genannt (Sacks 1971).

– Dunkle Ahnungen eines gräßlichen mir drohenden Geschicks breiten sich wie schwarze Wolkenschatten über mich aus, undurchdringlich jedem freundlichen Sonnenstrahl. –

[3] 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. –

[4] Ach mein herzliebter 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.–

[5] Kurz und gut, das Entsetzliche, was mir geschah, dessen tödlichen Eindruck zu vermeiden ich mich vergebens bemühe, besteht in nichts anderm, als daß vor einigen Tagen, nämlich am 30. Oktober mittags um 12 Uhr, ein Wetterglashändler in meine Stube trat und mir seine Ware anbot. Ich kaufte nichts und drohte, ihn die Treppe herabzuwerfen, worauf er aber von selbst fortging.

[6] Du ahnest, daß nur ganz eigne, tief in mein Leben eingreifende Beziehungen diesem Vorfall Bedeutung geben können, ja, daß wohl die Person jenes unglückseligen Krämers gar feindlich auf mich wirken muß. So ist es in der Tat. Mit aller Kraft fasse ich mich zusammen, um ruhig und geduldig Dir aus meiner frühern Jugendzeit so viel zu erzählen, daß Deinem regen Sinn alles klar und deutlich in leuchtenden Bildern aufgehen wird.

[7] Indem ich anfangen will, höre ich Dich lachen und Clara sagen: „Das sind ja rechte Kindereien!“ – Lacht, ich bitte Euch, lacht mich recht herzlich aus! – ich bitt Euch sehr! – Aber Gott im Himmel! die Haare sträuben sich mir und es ist, als flehe ich Euch an, mich auszulachen, in wahnsinniger Verzweiflung, wie Franz Moor den Daniel. – Nun fort zur Sache!

Der Initialsatz und der Folgesatz [1] besetzen die folgenden narrativen Parameter:

1. Sprecher / Schreiber: „ich“ (3-mal), „mein“, „mir“
2. Adressat: „Ihr“ = „Lothar“, die „Mutter“ und „Clara“ („mein holdes Engelsbild“)
3. Zeit: Redemomentpräsenz als temporaler Anker, Rückblick im Perfekt
4. Ort: „hier“ [deiktischer Verweis⁷, der aufgrund des Vorwissens der intendierten Empfängern in eine eindeutige Referenz umgewandelt werden kann, nicht jedoch vom externen Leser] vs. (implizit) da, Ort des Empfängers
5. Umstände: Es werden besondere Umstände suggeriert, die im Folgenden aufzuklären sind.

Die gesamte Einleitung des Briefes ist (dominant) appellativ strukturiert (= dezidiert empfängerorientiert) und lebt von der Spannung zwischen dem Ort des Senders HIER und dem des Empfängers DORT. Der Studienort, an dem sich Nathanael gegenwärtig befindet, wird erst nach der Präsentation der drei Briefe, am Ende der einleitenden Reflexionen des Matrix-Erzählers, benannt. Informationen, die zusammengehören, werden zerrissen und – wenn überhaupt – an entlegener Stelle nachgereicht. Das liegt in diesem Fall daran, dass der reale Leser, der im narrativen Normalfall den strukturell vorgesehenen Platz des fiktionalen Adressaten besetzt, kein *entry* in die Erzählung findet; statt dessen wird er Zeuge eines Briefverkehrs zwischen (fiktionalen) Figuren, deren Vorwissen er nicht teilen kann. Der Leser rezipiert, ohne als Adressat / Rezipient vorgesehen zu sein.

Lexikalisch sticht im Initialsatz das erste Nomen der Gesamterzählung hervor, die „Unruhe“, dessen Semantik sich von hier aus auf die gesamte Erzählung vererbt. Unruhe ist ein Motor für Bewegungen, Geschehnisse und Ereignisse. Die Formulierung „so lange – lange“ anstelle der weniger emotiv aufgeladenen Ausdrücke ‚sehr / recht lange‘ verweist auf die Einsicht: „*Reduplikation* kann als ein *universales strukturbildendes Verfahren* zur Codierung *emotionaler Einstellungen* verstanden werden“ (Fries 2003:110). Diese Einstellung verstärkt sich in diesem kurzen Einleitungsteil hin zu „wahnsinniger Verzweiflung“.

⁷ Zu den Mitteln der Selbstpositionierung eines Sprecher/Schreibers vgl. Krusche 2010, S.9: „Dafür sorgen diejenigen Ausdrücke und Morpheme, die das Hier und Nicht-Hier, das Jetzt und Nicht-Jetzt, die (relative) Nähe und Ferne der Objekte, das Verhältnis von Sprecher und Angesprochenem regulieren.“

Zeitlich knüpft der Schreiber an die Gegenwart des Empfängers und seiner Familie daheim an, deren vermutete Befindlichkeit er gleich im ersten Satz thematisiert, um darauf sich selbst in den Vordergrund zu rücken. *Temporales Zentrum* der gesamten oben zitierten Sequenz ist das *Redemomentpräsens*. Dem entsprechend erfolgt der erste temporale Rückgriff im Perfekt: „...daß ich lange – lange nicht geschrieben [habe].“ Das Perfekt signalisiert Vergangenheit von der Gegenwart des Rede-/Schreibmoments her betrachtet. Hingegen löscht das Präteritum den Gegenwartsbezug aus und setzt eine neue Gegenwart: Die Gegenwart der vergangenen Ereignisse. Einzelne präteritale Formen, die den Einstieg in die vergangene Welt vollziehen, stabilisieren sich in dieser Einleitung nicht. Trotz der kurzen präteritalen Einlage in [5], die ein noch zu elaborierendes Geschehnis skizziert⁸, bleibt die Schreibgegenwart zunächst der temporale Ankerplatz, von dem aus die Vergangenheit betrachtet wird. Auszufüllen sind in der Folge zwei gestaffelte Zeiträume: Erstens der Raum der Geschehnisse in der jüngeren Vergangenheit, die das lange Schweigen des Schreibers begründet, und zweitens eine tiefer liegende Vergangenheit, die in die frühe „Jugendzeit“ (Kindheit) des Schreibers zurückreicht. Dieser Zeitraum wird den Hauptteil des Briefes beanspruchen.

Auf der Ebene der *Lexik* sticht das Adjektiv „hold“ in der gegebenen Textumgebung wenig spektakulär hervor, doch wird es bereits im Folgesatz wiederholt und kommt in der gesamten Erzählung (als Simplex) 6-mal vor, 4-mal in Bezug auf Clara, später 2-mal in Bezug auf Olimpia. Zwei weitere Male ist es Bestandteil des Kompositums „holdlächelnd“. In semantischer Nähe zu diesem Attribut stehen die Ausdrücke „freundlich“, „hell“, „süß“, „anmutig“, „Engel“ und „Engelsbild“, die insgesamt eine wohltuend lichte Atmosphäre evozieren (in Übereinstimmung mit dem Namen Clärchen bzw. Clara⁹), jedoch nur als Kontrastfolie zu den „schwarzen[n] Wolkenschatten“, die als eigentliche Botschaft vermittelt werden. Innerhalb der Sphäre der Helligkeit wird das Zentralmotiv der „Augen“ höchst unauffällig und wie nebenbei eingeführt. Es wird umrahmt von den Ausdrücken ‚hell‘ und ‚anmutig‘. Dieser erste Auftritt des Augen-Motivs lässt noch nichts ahnen von seiner künftigen Rolle; nahezu 70-mal wird es sich durch den Gesamttext ziehen und seine anmutige Aura schon bald verlieren.

Neben dem Adjektiv „hold“, das bereits im zweiten Satz seine erste Wiederholung erfährt, und den „Augen“ nehmen hier nicht weniger als vier weitere Leit motive¹⁰ ihren Ausgang: ‚Träume‘ (später noch: Traum, Träumereien, Traumgebilde, träumerisch), Bild (in „Engelsbild“¹¹), hell (vs. dunkel) und lächeln (später ‚lachen‘).

Leit motive existieren nicht auf der Ebene der Res, sondern nur auf der Ebene der Darstellung. Die Res kann derartige Wiederholungen nicht erzwingen, und ein anderer Erzähler würde bei identischer Res andere lexikalische Zentren bilden, bewusst oder unbewusst. Zu Wiederholungsstrukturen im Allgemeinen bemerkt H. Brinkmann (1983: 73):

Echte Wiederholung hat wesentlich zwei Merkmale: 1. Die Zweitsetzung (also die ‚Wiederholung‘) ist auf die Erstsetzung zurückbezogen, nicht zufällig und vereinzelt für sich; 2. die Zweitsetzung hat gegenüber der Erstsetzung einen (semantischen oder syntaktischen) Mehrwert. Auf diesen ‚Mehrwert‘ kommt es an.

⁸ Neben dem bereits erwähnten „Gestaltschließungszwang“ zeichnet sich der Prozess des Erzählens nach Schütze noch durch zwei andere Zwänge aus: Durch den Kondensierungszwang und den Detaillierungszwang. Dieser Gegensatz lässt sich auch durch die Terme ‚berichtendes‘ vs. ‚szenisches Erzählen‘ fassen.

⁹ Der sprechende Name ‚Clärchen‘ bzw. ‚Clara‘ geht jedoch auf die Wahl des Creators (Autors) zurück, nicht auf die des Narrators.

¹⁰ Früheste Nachweise des Terms ‚Leitmotiv‘ in: Friedrich Wilhelm Jähns 1871, S. 129, 319 u. 422. Erste systematische Verwendung dieses Ausdrucks bei Hans von Wolzogen in Bezug auf Richard Wagners Musikdramen (Wolzogen 1912). Wagner selbst hat diesen Begriff nicht übernommen. Ältere Ausdrücke: ‚Erkennungsmotiv‘ oder ‚Erinnerungsmotiv‘. Auch in der Musik war Hoffmann der erste, der die Erkennungsmotivik in einer damals noch ungewohnten Dichte und Effektivität verwendet hat, nämlich in seiner Oper *Undine* (1816).

¹¹ Das Leitmotiv ‚Bild‘ zieht sich 16-mal durch den Gesamttext.

Motive, die sich als Serien durch einen literarischen Text ziehen – so genannte Leitmotive –, lassen sich unter die Kategorie „Rekurrenzsysteme und Binnenverweisungen“ (Eibl 1992: 173) subsummieren. In Bezug auf seine Musikdramen spricht Richard Wagner von einem dichten „Gewebe von Grundthemen“ (Wagner 1887/1988: 185), welche die „Einheit“ des Kunstwerke fördere und einen bleibenden „Gesamteindruck“ erzeuge. Tatsächlich beruht der ‚bleibende Gesamteindruck‘ der *Sandmann*-Erzählung zu einem nicht geringen Teil auf dem dichten Gewebe von Motiven und (daraus folgenden) Themen, das den Text wie ein Netz überzieht und zusammenhält. Das zentrale Augen-Motiv, das bereits im Titel bzw. in der Figur des Sandmanns versteckt ist¹², wird in den ersten Zeilen unauffällig – wie nebenbei – erwähnt, wächst im Verlaufe der Erzählung zu einem wirkungsmächtigen Zentralmotiv an und schließt die Erzählung aus dem Munde des jetzigen Briefschreibers in verzerrter Form als Schrei des Entsetzens („Sköne Oke“).¹³

Konnotativ haftet an Nathanaels einleitenden Worten ein Skript¹⁴, das bis auf den heutigen Tag im kollektiven Bewusstsein lebendig ist: Der Student, der sein Elternhaus verlässt, in der Fremde ‚in Saus und Braus lebt‘, seine Zeit verbummelt, den vielfältigsten Verlockungen erliegt und sich innerlich immer weiter von zu Hause entfernt (vgl. Brüggemann 1989: 121).¹⁵ Ironischerweise wird unser Held in einigen wesentlichen Punkten diesem Skript folgen: In Gestalt der Olimpia wird die Verlockung nicht lange auf sich warten lassen und die Entfremdung von den Lieben daheim und sogar von Clara liegt nicht mehr fern. Doch das weiß der Held zum Zeitpunkt seiner Korrespondenz noch nicht. Dass aber Unheil naht, weiß er, und so dienen die atmosphärisch aufgehellten ersten Zeilen auch ausschließlich dazu, die düsteren Folgemotive kontrastreich hervortreten zu lassen: das Feindliche, Entsetzliche und Zerrissene.

Eingeleitet durch Gedankenstrich und einen expressiven (= symptomfunktionalen) Ausdruck des Schmerzes und der Betroffenheit, fällt das Motiv ‚zerreißen/zerrissen‘ auf, das vorerst noch als Charakterisierung der momentanen Stimmung dient und somit noch keinen Hinweis auf seine künftige Rolle ahnen lässt. Im Gesamttext ist es auch nur 6-mal nachweisbar. Dennoch nimmt es in der Menge aller Leitmotive eine Sonderstellung ein: Es durchzieht den gesamten Text nicht nur metaphorisch, sondern auch wörtlich (Olimpia wird zerrissen), prägt die gesamte Textstruktur (zerrissene Oberflächenstruktur) und ist selbst im letzten Nebensatz des letzten Satzes noch zu finden: Mit einem Rückblick auf den „zerrissene[n] Nathanael“ klingt die (übergeordnete) Erzählung aus. Zusammen mit anderen verwandten Motiven bildet das des Zerreißens den *Kern des Motivfeldes der Zerstörung*.¹⁶

Es folgt die Begründung für die zerrissene Stimmung: „Etwas Entsetzliches ist in mein Leben getreten“: Das ist der Auftakt für das Leitmotiv ‚Entsetzen/entsetzlich‘, das sich 21-mal durch den Gesamttext zieht. Mit semantisch verwandten Ausdrücken wie ‚dunkle Ahnungen‘, ‚schwarze Wolkenschatten‘, ‚Verzweiflung‘, ‚undurchdringlich‘, ‚tödlich‘, ‚toll‘ und weitere semantisch verwand-

¹² Das Märchen vom Sandmann kann ohne Erwähnung der Augen nicht erzählt werden.

¹³ Erwähnungsfrequenz und Klammerfunktion dieses Leitmotivs führen Eibls plastischen Ausdruck der „Verschnürung“ des künstlerischen Textes durch textuelle „Rekurrenzsysteme und Binnenverweise“ sinnfällig vor Augen (Eibl 1992: 17). – Wie die Wagner’schen Leitmotive Jahrzehnte später, so variieren auch die Hoffmann’schen zum Teil ihre Form. So wird z.B. ‚Auge‘ zu ‚Oke‘.

¹⁴ *Frames* und *Scripts* sind schematisierte Vorstellungen von Gegenständen, Sachverhalten und Handlungsabfolgen, die im konkreten Gebrauch von Lexemen evoziert werden. So ruft das Lexem ‚Student‘ in einem gegebenen Kontext auch das Umfeld auf, in dem er sich bewegt (Frame) oder die Tätigkeiten und Lebensweisen, die diese Lebensphase mit sich bringt (Skript).

¹⁵ Pikulik 1979, S. 405: „Eichendorffs und Tiecks Gestalten vollziehen immer einen Ausbruch aus dem Gewöhnlichen und werden draußen zu Schweifenden und Suchenden. Hoffmanns Gestalten erleben den Einbruch einer fremden Macht ins Gewöhnliche und bleiben im Bannkreis des Ereignisses.“

¹⁶ Auf diese Weise wird bereits an frühester Stelle ein Vorschein auf das Ende erzeugt, wenn auch nur rückblickend gesehen. Die Verteilung der Motive trägt zu dem Leseindruck bei, dass alles so kommt wie es kommen musste.

ten Ausdrücken bildet es einen Echoraum des Entsetzens, in welchem jedes Vorkommen des einen Ausdrucks die anderen mit anklingen lässt.

Mit der Erwähnung von 'schwarzen, undurchdringlichen Wolkenschatten' wird auch „der weite Motivkreis der den Blick verunklarende Verhältnisse, des Qualms, Rauchs und Nebels“ (Pouvreau 2002: 167) eingeführt. Zu diesem Komplex zählen später vor allem Vorhänge sowie der verengende Fokus des Perspektivs. Auf die expressive Darstellung der eigenen Grundbefindlichkeit fällt schließlich das Entlastung versprechende Stichwort 'erzählen', wenn auch zunächst in stilistischer Verkleidung durch das allgemeinere Verb 'sagen'¹⁷: „Nun soll ich Dir *sagen*, was mir *widerfuhr*“, Paraphrase: Nun soll ich Dir *erzählen, was geschah*...“. Während „sagen“ und 'erzählen' im gegebenen Zusammenhang als synonym gelten können, gilt das nicht gleichermaßen für die Verben 'widerfahren' anstelle von 'geschehen'. Mit dem gewählten Ausdruck betont der Verfasser seine Passivität und Ohnmacht und enthüllt damit einen Grundzug seiner Lebensumstände: Die Dynamik des Geschehens geht nicht vom Schreiber aus, sondern von einer außer ihm wirkenden Kraft. Entsprechend verhält sich Nathanael im Verlaufe der Gesamthandlung tendenziell reagierend, weniger agierend. Nathanael ist der Typ des passiven Helden. Er setzt die Dinge nicht in Gang, sie widerfahren ihm. Dies zeigt sich auch an der folgenden beschwörenden Formulierung: „Ich muß es, das sehe ich ein, aber nur es denkend, lacht es wie toll aus mir heraus“ (331), in der das Pronomen „es“ dreimal wiederkehrt:

1. „Ich muß *es*“
2. „aber nur *es* denkend“
3. „lacht *es* wie toll aus mir heraus“

Die Auffälligkeit dieser Wiederholung wird nicht nur durch die Anzahl und die Dichte der Wiederholungen allein geleistet, sondern auch durch eine stilistische Manipulation: Vergleiche den Effekt von oben 2. durch folgende Paraphrasen:

- (2a) 'aber nur, indem ich daran denke'
- (2b) 'aber nur daran denkend'
- (2c) 'aber nur es denkend'

Die stilistisch unauffälligeren Paraphrasen (2a) und (2b) im Vergleich zu (2c) machen deutlich, wie artifiziell die Stilvariante (2c) ist, die das Pronomen „es“ bei seiner ersten Verwendung in einer möglichen, aber selten verwendeten Partizipialkonstruktion einführt und im darauf folgenden Trägersatz wiederholt. Die seltenere, weniger zu erwartende Form in Verbindung mit dem Prinzip der Wiederholung auf engstem Raum ist darauf hin angelegt, bemerkt zu werden. Auf solche Weise erzeugt man Aufmerksamkeit.

In Bezug auf dieses ES mag der heutige Leser an die ES-Konzeption Sigmund Freuds denken, was nicht völlig abwegig ist, da Freud reichlichen Gebrauch von dem psychologischen Wissen der Romantiker gemacht hat.¹⁸ In dieser Arbeit geht es jedoch nicht darum, den *Sandmann*-Text auf spätere Theorien zu projizieren¹⁹, sondern ihn im Rahmen einer Basis-Interpretation (im Sinne von Tepe 2007 und Tepe/Rauter/Semlow 2009) textnah einer „dichten Beschreibung“²⁰ zu unterziehen. Diese Beschreibung hat die Eigenschaften des Erzählers und seiner Operationen auf der Grundlage der Res zum Gegenstand, im Einzelnen Selegieren, Denotieren, Konnotieren, Symbolisieren, Akzentuieren, Perspektivieren, Bewerten und Anordnen. In der *zu erzählenden Welt* sind es

¹⁷ Vgl. dazu den ersten Vers von Homers *Odyssee* in der Übersetzung von Johann Heinrich Voß: „Sage mir, Muse, die Taten des vielgewanderten Mannes“.

¹⁸ Zu „Ähnlichkeiten zwischen den Konzeptionen von Schubert, Freud und Jung“ siehe Ellenberger (1985), S. 291 ff. Vgl. dazu auch Gotthilf Heinrich Schubert [1780 – 1860]: *Die Symbolik des Traumes*, Bamberg 1814.

¹⁹ Immerhin konnte Begemann (1990) nachweisen, dass die Freud'sche Ich/Es/Über-Ich-Konzeption in Tiecks Erzählung „Tannenhäuser“ (1799) bereits in vorbegrifflich-bildhafter Form vorlag.

²⁰ Ich leihe mir diesen prägnanten Begriff von Clifford Geertz (2003) aus, der ihn seinerseits von dem englischen Philosophen Gilbert Ryle übernommen hat.

Flure, Fenster, Vorhänge oder Finsternisse, die dem Helden den Blick auf die Dinge verstellen, trüben oder gar unmöglich machen. In der *erzählten Welt* werden diese aber nicht nur benannt, sondern repetitiv in das Bewusstsein des Lesers gedrängt. Eine polyperspektivische Erfassung der gesamten Res führt zusätzlich zu einer Verunklarung aller wesentlichen Geschehnisse.

Zu den Eigenschaften des Figuren-Erzählers und später des übergeordneten Erzählers (= Matrix-Erzählers) gehört auch deren Neigung, *über* die Problematik des Erzählens nachzudenken. Das Lesem „anfangen“ schillert in diesem Zusammenhang zwischen den Bedeutungsvarianten (a) 'einen punktuellen Anfang setzen' und (b) 'etwas unternehmen', 'etwas in Angriff nehmen' mit Blick auf das gesamte narrative Unternehmen. Der resignative Unterton dieser Äußerung bezieht sich auf die Möglichkeit des Scheiterns der selbst gesetzten Aufgabe. Beide Bedeutungsvarianten implizieren das erzählstrategische Problem: Was erzähle ich zuerst, was als zweites und was später, immer mit dem wirkungsästhetischen Ziel, den Adressanten von Anfang an in die Erzählwelt hineinzuziehen und ihn das Vorgestellte plastisch miterleben zu lassen?²¹

Funktional realisiert dieser Satz alle drei Bühler'sche Sprachfunktionen: Er ist *Symptom* (Ausdruck) psychischer Bedrängnis, umrissartige Andeutung der Res („mein Leben“) und Vorschein ihrer *Darstellung*, schließlich beschwörender *Appell* an die Empathie des Empfängers, all dies zugleich. Die Symptomfunktion wird durch den expressiven Ausdruck „Ach“ und dem exklamatorischen Gestus der Aussage indiziert, die Appellfunktion durch den Anredegestus, verstärkt durch zwei Ausrufezeichen, und die Darstellungsfunktion durch die Andeutung der Res: „mein Leben“, „was mir ... geschah“ und schließlich durch die Erwähnung 'feindlicher' Antriebskräfte. Wie nebenbei tritt auch ein neues, wirkungsmächtiges Leitmotiv auf, das sich von hier aus 11-mal durch die Erzählung ziehen wird, später in auffälligeren Umgebungen, und dann deutlicher bezogen auf das Grundproblem der Erzählung, das alle Interpreten bis heute beschäftigt, nämlich was „wirklich“ in Nathanaels Leben trat und ihn schließlich „zerstören“ konnte. Das Verb „zerstören“, das zum Motivkomplex der Gewalt gehört (auch „zerrissen“), mutet in diesem Zusammenhang befremdlich an. Immerhin drückt Nathanael in diesen Zeilen seine Freude darüber aus, dass er bald die Mutter, den Freund und vor allem Clara wiedersehen werde. Von der 'Zerstörung' seines Lebens kann im Moment des Schreibens im wörtlichen Sinne noch keine Rede sein. Nicht ahnen kann er jedoch, dass das hier metaphorisch Gemeinte von nun an gradlinig und unaufhaltsam seiner wörtlichen Bedeutung zustreben wird.

Des Verfassers Wunsch, seinen Geisteszustand verständlich zu machen, gipfelt in dem Aufruf: „Wärs Du nur hier, so könntest Du selbst schauen; aber jetzt hältst Du mich gewiß für einen aberwitzigen Geisterseher.“ Statt auf Kommunikation zu bauen, vertraut er mehr auf vorsprachliches Erleben. Doch ist zu vermuten, dass wenig damit gewonnen wäre, wenn der Adressat tatsächlich „selbst schauen“ könnte, denn 'Schauen' ist kein passiver Akt, besonders im Sinne E.T.A. Hoffmanns nicht, vielmehr führen identische Wahrnehmungen nicht notwendig zu identischen Erlebnissen, Erkenntnissen, Verknüpfungen und Schlussfolgerungen. Das an dieser Stelle unauffällig eingeflochtene Verb 'schauen' wird mit dem bedeutungsähnlichen, aber nicht identischen 'sehen'²² zu einem eindrucksvollen Leitmotiv anwachsen, das wiederum mit dem Zentralmotiv der Augen ursächlich verknüpft ist. Versteckt hatte das Verb 'sehen' bereits am Anfang des Briefes seinen ersten Auftritt, als sich der Schreiber auf die „freundliche Gestalt“ seines „Clärchens“ bezog, die ihn mit „hellen Augen“ anlächelte, also *ansah und dabei lächelte*.

Mit Blick auf die gesamte Erzählung wirkt Nathanaels Unbehagen, für einen 'Geisterseher' gehalten zu werden (Anspielung auf Schiller), hoch ironisch, wenn auch nur vom Creator aus gesehen,

²¹ Die Hauptfunktion jeder Erzählung ist die, den Adressaten ein Geschehen *miterleben* zu lassen. Das unterscheidet die Erzählung zum Beispiel vom Bericht, einem Verlaufsprotokoll oder einer Chronik. In längeren Erzählungen alternieren Erzählerbericht (raffend) und szenisches Erzählen (detailliert).

²² 'Schauen' ist subjektiv angereichertes, belebtes Sehen.

nicht vom Narrator, also von Nathanael aus, dem Ironie gänzlich fremd ist. Die (kompositionelle) Ironie besteht darin, dass der Briefschreiber „vor einigen Tagen“ in der Gestalt des Wetterglashändlers tatsächlich einen Geist bzw. einen Dämon gesehen hat. So spalten sich bereits an dieser Stelle die beiden Hoffmann'schen Seinsbereiche auf: Die Alltagswelt und das Geisterreich, wenn auch zunächst nur als Wortspiel. Die Zeit der Aufklärung, genereller die Goethezeit, favorisierte die erste und negierte die zweite.

Ein Gedankenstrich und die Floskel „kurz und gut“ leiten den Wechsel von einer dominant appellativen zu einer dominant darstellungsfunktionalen Sprechhaltung ein, wenn auch zunächst nur vorübergehend. Zentrale Funktion dieses Satzes ist die Andeutung eines Schlüsselerlebnisses. Ein *Antagonist* wird eingeführt (ein Wetterglashändler), ein zentrales Geschehen erwähnt (bot Waren an) und räumlich (Stube und Treppe) wie zeitlich situiert (am 30. Oktober mittags um 12 Uhr). Dabei verfehlt die übergenaue Zeitangabe nicht ihre Wirkung. Sie ist darauf angelegt, bemerkt zu werden; es wird der Eindruck erweckt, dass es mit diesem Zeitpunkt eine besondere Bewandnis haben müsse. Ein Blick auf den die gesamte Erzählung enthüllt den Sinn dieser Überpräzisierung:

Von Nathanael erzählt:

mittags um 12 Uhr (Auftritt des Wetterglashändlers)

Außer dem Mittagessen sahen wir ... den Vater wenig

Coppelius, der manchmal bei uns zu Mittage ißt

Auf das Finale der übergeordneten Erzählung zugehend heißt es:

Zur Mittagsstunde gingen sie durch die Straßen der Stadt.

Innerhalb der vorliegenden Figurenerzählung verknüpft diese Angabe den Auftritt des Wetterglashändlers zur Mittagsstunde hier und heute mit demjenigen des Coppelius damals (in der Kindheit) und dort (im elterlichen Haus). Die implizite Botschaft ist die, dass es sich jeweils um die gleiche Person handele. Diese Behauptung wird von der übergeordneten Erzählung, die Nathanael nicht zu verantworten hat, verstärkt. Auch am Ende der Erzählung, im Vorfeld der Katastrophe, versäumt es der Matrix-Erzähler²³ nicht, den letzten Auftritt des Coppelius zeitlich zu fixieren: „Zur Mittagsstunde“. Auf diese Weise werden Anfang und Ende der Erzählung miteinander verzahnt. Untergründig wird damit die Identität von Wetterglashändler und Coppelius nahegelegt, wenn auch nicht bewiesen.

Vom Creator aus gesehen lässt sich der Erstvergabe dieser Zeitangabe auch noch eine symbolische Bedeutung zuschreiben: Als Händler moderner, optischer Geräte und damit als Vertreter der Wissenschaft im Zeitalter der *Aufklärung* bietet er seine Ware zum Zeitpunkt der größten *Tageshelligkeit* an. Diese Sinnggebung steht nicht in Widerspruch zum Geheimnis dieses Händlers, hinter dem sich ein Dämon verbirgt, denn sein erster Auftritt erfolgt in menschlicher Gestalt und im Rahmen einer im Prinzip unverdächtigen Tätigkeit. Damit klingt sogleich die Doppelbödigkeit des Realitätsentwurfs der erzählten Welt an: Die darin auftretende Figuren führen unter Umständen eine Doppelexistenz²⁴ und sind in der Lage, aus einer verdeckten Hintergrundwelt in die Alltagswelt einzudringen. All dies ist spontanem Lesen kaum zugänglich, doch wird auch einem nicht auf Analyse eingestellten Leser suggeriert, dass die Ereigniszeit „mittags um 12 Uhr“ kein Zufall sein kann²⁵.

²³ Der Matrix-Erzähler ist der ranghöchste Erzähler in einer Erzählstruktur mit mehreren Erzählern (= gestuftes Erzählen).

²⁴ Auch Archivarius Lindorst in Hoffmanns Erzählung „Der goldene Topf“ musste pünktlich um 12 Uhr mittags aufgesucht werden. Dies ist die bevorzugte Zeit, in der Geister in menschlicher Gestalt anzutreffen sind.

²⁵ Der Sinn des 30. Oktobers konnte nicht festgestellt werden. Der transitorische Wert eines Datums am Ende eines Monats mag bei dieser Wahl eine Rolle spielen. Aber das ist Spekulation. Sicherer ist der generelle Sinn derartiger

In den Segmenten [6] und [7] treibt die appellative Energie dieses Einleitungsteils ihrem Höhepunkt entgegen. Die eindrucksvolle Skizzierung eines herausragenden Vorfalles („die Person jenes unglückseligen Krämers“) wird von zwei dezidiert adressatenzugewandten, stark evaluativ durchsetzten Segmenten abgelöst. Das Geschehen tritt in den Hintergrund, die Wirkung des Geschehens und deren Übertragung auf den Empfänger rückt in den Vordergrund. In der Gegenwart wird nun die Lösung des Rätsels in Bezug auf diesen Wetterglashändler in Aussicht gestellt. Dies soll „in leuchtenden Bildern“ geschehen.

Die Formulierung „in leuchtenden Bildern“ enthält den Auftakt zum Leitmotiv „Bild“ (14-mal)²⁶, das in semantischer Nähe zum Leitmotiv der Augen steht. Ein Bild ist – analog zu einer Erzählung – das Ergebnis eines Verschmelzungsprozesses von Außenwelt (sehen) und Innenwelt (schauen). Der Prozess des Schauens belebt die Faktizität des Gesehenen und verwandelt die Dinge an sich zu Dingen für jemanden: Wer Clara nur *sieht*, dem entgeht, was Nathanael in ihr *erschaut*, nämlich ein Engelsbild. Der übergeordnete Erzähler wird das Bild-Motiv aufgreifen, ebenso wie das Erzählen, das selbst als Abbildungsprozess gedacht werden kann. Der Prozess des Erzählens und dessen Ergebnis, die Erzählung, werden im Gesamttext nicht weniger als 19-mal erwähnt. Erzählungen wie Bilder sind nichts Ursprüngliches, sondern werden erzeugt an der Schnittstelle von Subjekt und Objekt. Die *Sandmann*-Erzählung thematisiert und problematisiert diese Schnittstelle; es wird nicht nur geschaut und erzählt, sondern auch davon gesprochen, *dass* geschaut und erzählt wird. Weitgehend unbewusst verlaufende Vorgänge und Handlungen werden auf diese Weise in das Bewusstsein gehoben. Der übergeordnete Erzähler wird diese Vorgabe in einem groß angelegten Kommentar aufgreifen und seinerseits problematisieren.

Im Segment [7] wird untergründig die Vorstellung des Zerreißens heraufbeschwören: Indem Nathanael *anfangen* will zu *erzählen*, reißt sein Vorhaben bei dem Gedanken an die mögliche Wirkung seiner Erzählung sofort wieder ab. Der Zwang, die Wirkung seines Erzählbeitrags einzuschätzen, führt zu einem weiteren Aufschub des eigentlichen Erzählvorgangs. Damit treibt er eine zentrale Eigenschaft narrativer Texte auf die Spitze: Diejenige der dezidierten Bezogenheit auf den Adressaten hin, den es nicht nur kognitiv zu erreichen, sondern auch emotiv zu mobilisieren gilt, mehr noch: Er soll in die erzählte Welt hineingezogen werden, sie gleichsam von innen miterleben. Doch Clara weigert sich, seine Welt distanzlos zu betreten: Sie hält Abstand und lacht. Das ist zwar vorerst nur eine Befürchtung, doch eine berechnete.

Das Motiv des Lachens (verwandt: 'lächeln') verdient es, an dieser Stelle rekapituliert zu werden:

- „Clärchens freundliche Gestalt [...] lächelt mich an“
- „lacht es wie toll aus mir heraus“
- „höre ich dich lachen“
- „Lacht, ich bitte Euch...“
- „Lacht mich ...aus!“
- „es ist, als flehe ich Euch an, euch auszulachen“

Der Vorgang des Lachens wird im Verlaufe der gesamten Erzählung auf doppelte Weise hervorgehoben: Quantitativ durch Repetition auf engstem Raum und qualitativ durch seine normabweichende Verwendung im Kontext von Wahnsinn und Verzweiflung. Oft ist es ein 'wissendes' Lachen oder Lächeln auf Seiten der Widersacherfiguren, doch deren Gedanken bleiben uns verschlossen. Es wird zu einem wirkungsmächtigen Leitmotiv anschwellen, das den Gesamttext insgesamt 16-mal durchzieht (plus „lächeln“ insgesamt 25-mal), am Anfang, in der Mitte und – besonders wirkungsmächtig – am Ende der Erzählung: „Wer zuletzt lacht, lacht am besten“: Es ist Coppelius, der zu-

Angaben, die dazu dienen, dem Leser aufzufallen, ohne ihm einen Schlüssel zur Interpretation anzubieten. Aufgerufen wird in diesem Fall die Frage nach Zufall oder Fügung, die letztlich den gesamten Erzähltext durchzieht.

²⁶ Das Bild-Motiv taucht hier zum ersten Mal als Simplex (Grundwort) auf. Zuvor erschien es zweimal als Bestandteil von Komposita („Traumbilde“ und „Engelsbild“).

letzt lacht („Ha ha – warte nur“). Gleich im ersten Vorkommen erscheint es in Verbindung mit Tollheit bzw. Wahnsinn, doch zunächst nur in Form eines Vergleichs. Was auf diese Weise früh angedeutet wird – ein Lachen in der Nähe von Wahnsinn – tritt mit der Zeit konkret ins Leben und kulminiert am Ende in furiose Destruktion.²⁷

Claras Lächeln spendet zu alle dem einen wohltuenden Kontrast, der zutiefst mit ihren unangreifbaren Eigenschaften zusammenhängt: Wie sich noch zeigen wird, liegt ihr besonderer Schutz ist ihre Alltäglichkeit. ‚Wahnsinnige Verzweiflung‘ passt nicht in ihr Weltbild. Ihr Bild von der Welt ist jedoch eng begrenzt und ihr Lachen wäre kaum geeignet, Nathanaels Probleme zu lösen. Zum gegebenen Zeitpunkt können jedoch beide, weder Clara noch Nathanael, ahnen, dass das Attribut ‚wahnsinnig‘ eine Metamorphose durchlaufen wird: Vorerst noch in einer Redensart versteckt, strebt es von nun an unaufhaltsam seiner wörtlichen Bedeutung zu. All dies wird ausgelöst durch das Erscheinen des Wetterglashändlers an Nathanaels Tür. Die rhetorische Spannung, die Nathanael in seiner Geschichteneinleitung aufbaut, beruht demzufolge auf der Grundlage eines Rätsels: Wer ist dieser Wetterglashändler und wie ist seine verheerende Wirkung auf den Helden zu erklären? Die (Figuren-) Erzählung, die nun folgt, steht im Dienste der Aufklärung dieses Rätsels.

Die für Hoffmanns Zeit ungewöhnlich dicht und komplex eingesetzte Leitmotivtechnik, die sich bereits mit den ersten Sätzen des Verfassers aufzubauen beginnt, ist darauf hin angelegt, bemerkt zu werden.²⁸ Die Repetition selbst ist Signal, doch Signal wofür? Diese Frage sei am Beispiel einer leitmotivähnlichen Serie von Wiederholungen erörtert, die allesamt Ortswechsel implizieren. Dabei sei die jeweils gewählte Formulierung von dem zugrunde liegenden (propositionalen) Sachverhalt unterschieden:

1. „Clärchens freundliche Gestalt ... lächelt mich ... an, wenn ich zu Euch *hineintrat*.“
2. „Etwas Entsetzliches ist *in mein Leben getreten*“
3. „lacht es wie toll *aus mir heraus*“
4. „als ... ein Wetterglashändler *in meine Stube trat*“
5. „wie fange ich es ... an, dich ... empfinden zu lassen“

In 1. tritt Nathanael in Claras abgezirkelte Welt der Normalität, in der Außerordentliches nicht vorgesehen ist. Somit verwundert es nicht, dass die Erinnerung an diese Augenblicke, so erlebnisintensiv sie auch gewesen sein mögen, nur exemplarisch gestreift wird. Vor dem Hintergrund der Bewegung von Nathanael hin zu Clara wird der umgekehrte Weg von etwas Äußerem und Fremden in das eigene Leben mit ‚Entsetzen‘ registriert und entsprechend dicht in Szene gesetzt. Vergleichen wir Punkt 4 mit dem Geschehenssubstrat (der voraussetzenden Res), so ergibt sich Erstaunliches: Dem narrativen Axiom gemäß, dass die Res immer reichhaltiger ist als die *erzählte* Res (= die Narratio), lassen sich eine Reihe von *signifikanten* Aussparungen erkennen. Diese beinhalten zumindest die folgenden Teilereignisse: Ankunft des Wetterglashändlers, Betreten des Hauses (wie kam er durch die Tür?), der Gang durch den Flur, die Treppe hoch, schließlich (vielleicht) anklopfen. Nichts dergleichen wird erwähnt. Der Händler erscheint wie aus dem Nichts und verschwindet wieder in dieses Nichts. Auf diese Weise pflegen Geister, Gespenster oder Dämonen zu erscheinen. Dies behauptet Nathanael zwar nicht, aber er erzählt es so.

Die Informationen oben von 2. bis 4., die im Text verstreut platziert sind, ergeben auf der Ebene der Geschehenslogik (der Res) einen textadäquaten Sinn: Das Entsetzliche in Gestalt des Wetterglashändlers tritt in das Leben des Briefschreibers, dringt in ihn ein und lacht wieder aus ihm heraus. Hinter diesem zerrissen und bruchstückhaft präsentierten Zusammenhang bildet sich die gesamte Inhaltsstruktur der Erzählung wie ein Phantombild ab, zumindest in einer ihrer Lesarten.

²⁷ Zum Phänomen des ‚Ins-Leben-Tretens‘ als konstantes Element in Hoffmanns Gesamtwerk siehe Deterding 1999.

²⁸ Generell: Motive sind anschaulich und Teil des narrativen Flusses, Themen dagegen sind abstrakt und beziehen sich auf den Gesamttext oder zumindest auf größere Textteile. Lexikalische Rekurrenzen müssen wahrgenommen und funktional gedeutet, das heißt interpretiert werden.

Punkt 5 passt zu dieser Serie nur bedingt. Immerhin geht es aber auch in diesem Fall um einen Austausch von hier nach dort, vom Sender zum Empfänger: In einem ersten Akt erzeugt der Erzähler plastische Imaginationen in sich selbst, in einem zweiten muss er das innerlich Erschaute auf den Empfänger übertragen. Der Empfänger muss dabei in der Lage sein, die narrative Botschaft in eine bildkräftige und erlebnisintensive Quasi-Realität zurück zu verwandeln. Auch auf den Wegen der Kommunikation müssen also (metaphorisch gesprochen) Räume verlassen und Grenzen überbrückt werden. Das Problem der Übertragung von innerlich Erschautes auf den Adressaten wird der Matrix-Erzähler noch ausführlich erörtern. *Wie* der Erzähler (später auch der übergeordnete Erzähler) es anfängt bzw. unternimmt, den vorgegebenen Geschehenskomplex narrativ zu bewältigen, ist zuerst das Problem dieses Erzählers und dann das des Narratologen, der die damit verbundenen Selektionen und Strategien nachzuzeichnen versucht.

Mit dem Ausdruck „Und nun fort zur Sache“ liefert uns Nathanael das Wort, das in unserem Erzählmodell als „Res“ erscheint und dort die „Sache“ bezeichnet, die es zu erzählen gilt. Auch Nathanael, der Erzähler, nimmt nichts anderes an, als genau diese Sache zu erzählen, und zwar so wahrheitsgetreu, dass der Leser in der Lage sein soll, sie als Augenzeuge mitverfolgen zu können. Doch sei an das narrative Axiom erinnert, dass x verschiedene Erzähler über ein identisches Geschehen x verschiedene Erzähltexte konstruieren, sodass eine Erzählung neben den Objekten der Res auch immer die Eigenart des Narrators in sich aufnimmt. Dieser Sachverhalt wird noch Konsequenzen zeitigen, erstens innerhalb der erzählten Welt selbst, wenn Nathanaels Erzählung auf seinen damaligen Adressaten stößt, und zweitens außerhalb dieser Welt, wenn Hoffmanns Erzählung heutige Leser erreicht.

Zusammenfassung:

1. Die drei einleitenden Briefe sind Realia der Res, die in Form eines Zitats in die Narratio eingebettet werden. Formal grammatisch entspricht dies der direkten Rede. Dieser textuelle Status ist jedoch vorerst nicht erkennbar.
2. Die sich ankündigende Ich-Erzählung orientiert sich strukturell an dem Vorbild der nicht-fiktionalen Ich-Erzählung mit ihren Stationen *Abstrakt* (Erzählankündigung), *Orientierung*, *Komplikation*, *Evaluation*, *Auflösung* und *Coda* (Labov).
3. In der Einleitung bezieht sich der Schreiber auf seine derzeitige Situation und kündigt eine Erzählung über seine Kindheit an (*Abstrakt*).
4. Impulsgeber dieser Erzählung ist ein geheimnisvoller Wetterglashändler, der ihn „vor einigen Tagen“ aufgesucht hatte. Durch ihn wird der Schreiber aus dem Status relativer Ruhe in „Unruhe“ versetzt. Kontrastiv dazu bewegt sich Clara in einem Raum der Ruhe.
5. Funktion des Erzählens ist die Hoffnung auf Verständnis und Anteilnahme auf Seiten des Empfängers.
6. Von Anfang an formiert sich ein dichtes Netz von Leitmotiven, das dem Brief und in der Folge dem Gesamttext eine außergewöhnliche Dichte verleiht.
7. Das Thema der ‚Mitteilung‘ und ihrer Probleme klingt an.
8. Während TRS die erzählte Welt untersucht haben, geht es in dieser Arbeit um den Erzähler dieser Welt, um seine Eigenschaften und seine sprachlichen Verfahren.

1.2 Die Ausgangslage: Der Sandmann / Coppélius

Die fiktionale Erzählung, die es nun zu analysieren gilt, folgt dem Archetyp des Erzählens überhaupt: Dem nicht-fiktionalen Erzählen von Selbsterlebtem. Die oben besprochene Erzählankündigung dient als Scharnier zwischen der Gegenwart des Erzählers und der Vergangenheit der zu erzählenden Ereignisse. Die Erzählung selbst erstreckt sich über die Stationen Orientierung, Komplika-

on, Evaluation und Auflösung / Resultat (Labov)²⁹ und wird abgerundet durch die Rückkehr zur Gegenwart der Erzähl-/Schreibsituation (Coda).

[8] Außer dem Mittagessen sahen wir, ich und mein Geschwister, tagüber den Vater wenig. Er mochte mit seinem Dienst viel beschäftigt sein. Nach dem Abendessen, das alter Sitte gemäß schon um sieben Uhr aufgetragen wurde, gingen wir alle, die Mutter mit uns, in des Vaters Arbeitszimmer und setzten uns um einen runden Tisch. Der Vater rauchte Tabak und trank ein großes Glas Bier dazu. Oft erzählte er uns viele wunderbare Geschichten und geriet darüber so in Eifer, daß ihm die Pfeife immer ausging, die ich, ihm brennend Papier haltend, wieder anzünden mußte, welches mir denn ein Hauptspaß war. Oft gab er uns aber Bilderbücher in die Hände, saß stumm und starr in seinem Lehnstuhl und blies starke Dampf Wolken von sich, daß wir alle wie im Nebel schwammen. An solchen Abenden war die Mutter sehr traurig und kaum schlug die Uhr neun, so sprach sie: „Nun Kinder! – zu Bette! zu Bette! der Sandmann kommt, ich merk es schon.“ Wirklich hörte ich dann jedesmal etwas schweren langsamen Tritts die Treppe heraufpoltern; das mußte der Sandmann sein.

[9] Einmal war mir jenes dumpfe Treten und Poltern besonders graulich; ich frug die Mutter, indem sie uns fortführte: „Ei Mama! wer ist denn der böse Sandmann, der uns immer von Papa fortreibt? – wie sieht er denn aus?“ – „Es gibt keinen Sandmann, mein liebes Kind“, erwiderte die Mutter: „wenn ich sage, der Sandmann kommt, so will das nur heißen, ihr seid schläfrig und könnt die Augen nicht offen behalten, als hätte man euch Sand hineingestreut.“ –

[10] Der Mutter Antwort befriedigte mich nicht, ja in meinem kindischen Gemüt entfaltete sich deutlich der Gedanke, daß die Mutter den Sandmann nur verleugne, damit wir uns vor ihm nicht fürchten sollten, ich hörte ihn ja immer die Treppe heraufkommen. Voll Neugier, Näheres von diesem Sandmann und seiner Beziehung auf uns Kinder zu erfahren, frug ich endlich die alte Frau, die meine jüngste Schwester wartete: was denn das für ein Mann sei, der Sandmann? „Ei Thanelchen“, erwiderte diese, „weißt du das noch nicht? Das ist ein böser Mann, der kommt zu den Kindern, wenn sie nicht zu Bett gehen wollen und wirft ihnen Händevoll Sand in die Augen, daß sie blutig zum Kopf herausspringen, die wirft er dann in den Sack und trägt sie in den Halbmond zur Atzung für seine Kinderchen; die sitzen dort im Nest und haben krumme Schnäbel, wie die Eulen, damit picken sie der unartigen Menschenkindlein Augen auf.“ –

[11] Gräßlich malte sich nun im Innern mir das Bild des grausamen Sandmanns aus; sowie es abends die Treppe heraufpolterte, zitterte ich vor Angst und Entsetzen. Nichts als den unter Tränen hergestotterten Ruf: „Der Sandmann! der Sandmann!“ konnte die Mutter aus mir herausbringen. Ich lief darauf in das Schlafzimmer, und wohl die ganze Nacht über quälte mich die fürchterliche Erscheinung des Sandmanns. –

Mit oben [8] beginnt die eigentliche Figurenerzählung. Der erste Satz (Initialsatz) ist wie jeder erste Satz eines Textes von besonderer Eindrucksstärke. Aufgrund der zerklüfteten Oberflächenstruktur der Gesamterzählung lassen sich jedoch eine ganze Reihe von ersten Sätzen bzw. Neuanfängen dingfest machen:

1. Der erste Satz des gesamten Erzähltextes
2. Der jeweils erste Satz der drei Briefe
3. Innerhalb des ersten Briefes der erste Satz der eigentlichen Narratio (der hier zu besprechen ist)
4. Schließlich der erste Satz der übergeordneten Erzählung, der in dieser Erzählung jedoch ein Kommentar ist (also nicht-narrativ)
5. Sodann der erste narrative Satz der übergeordneten Erzählung, der diesem Kommentar folgt, also der erste Satz der Narratio der übergeordneten Erzählung
6. Des Weiteren produziert jede weitere Segmentierung einen neuen ersten Satz.

Die Segmente [8] bis [12] gründen sich auf folgende narrativen Formen:

1. Exemplarische Szene³⁰, gesteuert durch iterative Ausdrücke wie „oft“ (zweimal), „jedesmal“ oder die Phrase „an solchen Abenden“: Thema ist das Idyll des Geschichten erzählenden Vaters und die Ankündigung des Sandmanns.

²⁹ Ich orientiere mich hier terminologisch und konzeptionell an Labovs Untersuchungen zur Alltagserzählung. Vgl. dazu Roßbach 2011.

2. Singuläre Szene: „Einmal“. Die Mutter erteilt Auskünfte über den Sandmann.
3. Bericht und Szene („endlich“), im Einzelnen: Bericht über die Folgen der mütterlichen Auskünfte und Hinwendung an die Kinderfrau (Szene): Diese erteilt eine alternative Auskunft über den Sandmann.
4. Daran schließt sich die Darstellung der Folgen dieser Auskunft an (plus Evaluation).

Die *Kohärenz* dieser Stationen wird durch die Isotopie³¹ der Parameter 'Person(en)', 'Zeit' und 'Ort' erzeugt,

1. durch die Figur des Sandmanns,
2. durch den ständigen Schrecken, den dieser auslöst,
3. durch die geradlinige Zeitstecke von rund vier Jahren bis zur Grenze eines Zeitsprungs, der die folgende Phase einleitet: „Schon alt genug war ich geworden um einzusehen [...]“,
4. durch den – Ort dem elterlichen Haus – als lokalem Fixpunkt.

Hinter dem nun einsetzenden *Erzählton* stehen folgende Faktoren: (1) Ende der Einleitung, Beginn der Erzählung, (2) Ablösung des appellfunktionalen Sprachverhaltens durch die Darstellungsfunktion.³² (3) Versetzung des Narrators in die Zeit und in den Raum der vergangenen Ereignisse. In der nun anhebenden Narratio gräbt sich mit wechselnder Intensität die Spur des Narrators ein.

Die im Einleitungsteil angekündigte Erzählung beginnt mit einer 'exemplarischen Szene'³³, also einer solchen, die einmal erzählt, was sich mehrmals („alter Sitte gemäß“) zugetragen hat. Der erste Satz dieser Szene füllt die folgenden Informationsklassen aus:

- Wer? (Person): wir = ich und die Geschwister, darin inkludiert der Erzähler als Erlebnisfigur; der Vater
- Was? (Geschehen): sahen
- Wann? (Zeit): Mittag, tagüber; Zeitstufe Präteritum
- Wo? (Ort): im elterlichen Haus (extrapolierbar)

Damit sind bereits alle fünf Kategorien (Informationsklassen) einer jeden Erzählung besetzt: (1) die Figuren und ihre (2) Handlungen in (3) Zeit und (4) Raum, gespiegelt durch einen (5) Narrator.³⁴ In den Folgesätzen werden diese Kategorien entfaltet und durch diejenigen der Kausalität (warum?) und der Begleitumstände (wie?) ergänzt. Der Erzähler ist im Verlaufe seiner Aktivitäten stets ein blinder Fleck, denn während der Adressat dem Erzählten folgt, entgleitet ihm der Erzähler. Das Auge, das blickt, sieht sich nicht selbst. Auf vergleichbare Weise kann man den Erzähler (in seiner Vermittlerfunktion) und das Erzählte (die Geschehenswelt) nicht gleichzeitig beobachten.³⁵

Eine vage Orientierung auf der Zeitachse der vergangenen Ereignisse wurde bereits in der Einleitung geboten, erstens durch die Ankündigung einer Erzählung aus der früheren „Jugendzeit“ und in diesem Segment die Erwähnung von „Bilderbücher[n]“. Die Erinnerungen, die nunmehr beschworen werden, kreisen vorerst um eine Serie von Schreckensmomenten, die sich durch die frühe Kindheit ziehen.³⁶ In der Gegenwart der Schreibsituation ist er ein junger Student von etwa zwanzig

³⁰ Auch 'iterative Szene' genannt. Solche Szenen führen einmal vor, was sich mehrmals zugetragen hat.

³¹ Isotopie: Semantische Rekurrenzen nach Algirdas Julien Greimas 1974. Hier: Wiederholstrukturen auf allen Ebenen der Narratio.

³² Genauer: Die untergründige Adressatenzugewandtheit allen Erzählens („du“) bleibt gleichwohl bestehen; auch Symptome des Narrators („ich“) werden nicht gelöscht, doch die Darstellung der Res („er/sie/es“) tritt in den Vordergrund. Die Sprachfunktionen werden neu gemischt, aber keine wird suspendiert.

³³ Wir unterscheiden zwischen berichtendem (gerafft) und szenischem Erzählen (detailliert). Szenen sind entweder (dominant) narrativ oder (dominant) dramatisch gestaltet (= Erzählerrede vs. direkte Figurenrede).

³⁴ Diese fünf Kategorien eines narrativen Textes bestimmen die Systematik seiner Beschreibung.

³⁵ Der Leser verfolgt die Geschehnisse durch die Augen eines anderen, ohne dies jedoch zu bemerken.

³⁶ Zur Korrelation der zentralen Ereignisse mit dem Lebensalter des Helden vgl. Orłowsky 1988. Orłowsky setzt für den Beginn der Handlung das Alter von 4-5 Jahren an und für seinen Tod das Alter von zwanzig Jahren. Daraus ergibt sich eine Geschehenszeit (Res-Zeit) von etwa fünfzehn Jahren.

Jahren. Die Res-Zeit beträgt demnach rund fünfzehn Jahren, die in der folgenden Erzählung teils szenisch, teils gerafft und teils gar nicht abgedeckt werden. Was nicht erzählt wird, aber innerhalb der Res als existent vorausgesetzt werden muss, folgt nicht immer dem Prinzip, dass das Nicht-Erzählte auch das Nicht-Erzählenswerte ist. Stattdessen ergibt sich: Freunde und Kameraden, die Schule und die Ferien, die Feste und Feiertage, kurz: ein Großteil dessen, was ein Kind innerhalb und außerhalb des elterlichen Hauses zu erleben pflegt, erscheint in der Erinnerung wie ausgelöscht. Der Terror des Sandmanns und der Tatort, das elterliche Haus, formieren sich zu einer klaustrophobisch engen Erlebniswelt.

Segment [8] wird durch die Ausdrücke „oft“ (zweimal), „jedesmal“ und der Phrase „an solchen Abenden“ gesteuert und formiert sich durch ihre relative Dichtedichte zu einer exemplarischen (iterativen) Szene mit dem Kern des Geschichtens erzählenden Vaters und einer abschließenden Szene mit Blick auf die Mutter.

Das Figuren-System³⁷ ist klein und übersichtlich: In der Reihenfolge ihrer Erwähnung sind es der Erzähler als Erlebnisfigur und seine Geschwister („wir“), denen kein narratives Eigenleben vergönnt ist (was ein Licht auf die Selbstbezogenheit Nathanaels wirft), der Vater, die Mutter, die Kinderfrau und der Sandmann. Im Spiegel der Erinnerung formiert sich diese Reihenfolge zu einer quasi-räumlichen Struktur mit Zentren und Peripherien, mit Vordergrund und Hintergrund. Die Figuren sind zwar vorgegeben, aber nicht ihre Gewichtung und Bewertung. Die plane Welt der Res, in der jede Figur einen eigenen Mittelpunkt bildet, verwandelt sich im Bewusstsein des Narrators in eine plastische Form, in der sich die gesamte zu erzählende Welt nur um ihn selbst dreht. Im Verlaufe dieses Prozesses wird die Welt des Dargestellten mit Symptomen des Darstellers durchsetzt.

Das Spiel von Sagen und Verschweigen setzt sich fort: Vom Normalablauf eines Tages wird der Morgen ausgespart, der Mittag bloß erwähnt, so auch das Abendessen. Handlungen, sofern sie dem Alltag angehören und keine unerwarteten Konsequenzen haben, werden als nicht erzählenswert eingestuft und ausgespart. Demgegenüber werden die Ereignisse³⁸ nach dem Abendessen mit besonderer Eindringlichkeit erfasst und in szenischer Plastizität vor Augen geführt. Der zugrunde liegende Ereigniszusammenhang gerät zu einer atmosphärisch dichten, spätromantisch-biedermeierlichen Genre-Szene. Doch ist die glückhafte Empathie von Mensch und Umwelt gefährdet; ein Riss³⁹ zieht sich durch das Idyll: Das erratische Verhalten des Vaters verstört den jungen Nathanael; einmal ist er der gute Vater, der seinen Kindern Geschichten erzählt, das andere Mal ist er der schlechte Vater, der sich seinen Kindern entzieht. Entweder ist er voller Leben, Bewegung und Eifer oder er sitzt „stumm und starr in seinem Lehnstuhl“.⁴⁰ Kommunikation und Zusammenbruch der Kommunikation ist das Wechselspiel, das auf der Vergangenheit erlebt und in der Gegenwart erinnert wird. Die fiktionale Wirklichkeit, die sich hinter dieser Szene verbirgt, wirkt zwar nicht undeutlich, doch verengt. Die gleiche Szene durch das Bewusstsein der Mutter gesehen, würde – bei identischer Res – eine hochgradig abweichende Narratio ergeben. Wiederum eine andere Geschichte entstünde, wenn die gleiche Res durch das Bewusstsein des Vaters gespiegelt würde. – Wie ein Brennspeigel bündelt Nathanael in dieser Sequenz drei sich über Jahre erstreckende Zustände und Ereignisabfolgen: (a) die intakte Familie, der den Kindern zugewandte Vater, (b) der sich abwendende Vater, die Unruhe

³⁷ Zu Figuren-Systemen generell Roßbach 2001.

³⁸ Zur Bezeichnung für Abläufe in der Zeit stehen unter anderen die Ausdrücke (a) „Geschehen“ (b) „Handlung“ und (c) „Ereignis“ zur Verfügung. (a) ist der umfassendste Begriff, (b) weist gegenüber (a) zusätzlich das Merkmal der ‚Intentionalität‘ auf und (c) enthält einen verdeckten Subjektivierungsfaktor, insofern es keine Ereignisse an sich gibt, sondern nur solche, denen dieser Rang zugesprochen wird.

³⁹ In dem Roman „Kater Murr“ wird das Motiv des Risses und der Zerrissenheit bis in die sichtbare Kompositionsstruktur hinein getrieben.

⁴⁰ Das Adjektiv „starr“ ist auch mit der Figur des Vaters verbunden. Es lässt sich unter den Oberbegriffen ‚Tod‘ / ‚leblos‘ subsumieren, die sich ebenfalls leitmotivisch durch den Gesamttext ziehen. Vgl. zu diesem Motiv auch Hoffmanns Erzählung „Die Automate“, in der das Starre des Automaten mit Unbehagen registriert wird.

der Mutter und die Ahnung kommenden Unheils und (c) der Auftritt des Sandmanns. Der Kontrast zwischen erwünschter Nähe und erzwungener Entfernung vom Vater wird bildhaft zur Anschauung gebracht. Signifikant ist diese Szene vor allem deshalb, weil sie die einzige innerhalb der gesamten Erzählung ist, in der eine positive Welt aufleuchtet, welche indessen beständigen Angriffen ausgesetzt ist.

Der Oberbegriff „Haus“ enthält eine Menge von Teilorten und Objekten: Das „Arbeitszimmer“ des Vaters und das „Schlafzimmer“ des Erzählers (explizit benannt in [11]), dazwischen die „Treppe“ als Grenze zwischen innen und außen, eine Art Zwischenreich, das nicht geheuer ist. Auf der Treppe seines Domizils zur Erzählzeit hatte Nathanael dem Wetterglashändler gedroht, ihn die „Treppe“ herabzuwerfen. Nun – nach einem Zeitsprung von der Kindheit zum jungen Erwachsenen – dringt wiederum eine Schreckensgestalt über die „Treppe“ in das elterliche Haus. Die Wiederholung auf der Ebene der Geschehnisse (Res) wird auf der Darstellungsebene durch semantische Repetitionen wie in einem Prisma vervielfältigt. Die Motiv-Kette Haus → Heim → unheimlich beginnt sich schemenhaft abzuzeichnen, die obsessive Repetitions-Struktur um Zimmer, Tür und Treppe hebt an.

Kern der Segmente [9] und [10] bilden jeweils Mikroszenen in Form von direkter Rede. In [9] wird die Mutter befragt, wer der Sandmann sei und in [10] die Wartefrau. Segment [11] liefert das Resultat dieser Auskünfte. Alle diese Abschnitte laufen auf einen ‚kardinalen Knoten‘ zu, einem kritischen Punkt, an denen die Handlung folgenreich verzweigen kann: In [10] könnte die Wartefrau die Erklärung der Mutter („es gibt keinen Sandmann“) bestätigen, was möglicherweise zu einer Beruhigung der Situation führen würde, oder aber sie gibt eine abweichende Antwort. Die zweite Möglichkeit wird Wirklichkeit mit den entsprechenden Folgen für den Handlungsverlauf bzw. für den inneren Zustand des Helden. Die Antwort der Wartefrau passt mit den Erlebnissen Nathanaels im elterlichen Haus besser als diejenige der Mutter. Dies führt zu einer Verschärfung der panikartigen Zustände des Helden. Wenn Nathanael nach einem Zeitsprung von einigen Jahren auf der Handlungsebene zu dem Schluss gelangt, „daß das mit dem Sandmann und seinem Kindernest im Halbmonde [...] wohl nicht seine Richtigkeit haben könne“, so hält er dennoch an dieser Figur und der Annahme seiner Existenz fest. Dieser bleibt ihm auch weiterhin „ein fürchterliches Gespenst“. Der Ausdruck „Gespenst“ lässt sich im gegebenen Zusammenhang mit dem eines „Dämons“ (TRS 2009: 116) austauschen. Die Möglichkeit, dass Nathanael seine Lage im Kern von Anfang an richtig eingeschätzt hat, vertreten TRS entgegen dem Trend der neueren Sekundärliteratur und wissen ihre These argumentativ überzeugend zu untermauern. Mit der Auskunft der Mutter, es gebe ‚in Wirklichkeit‘ keinen Sandmann, sympathisiert der heutige Leser (und damit auch die Sekundärliteratur) vor allem deshalb, weil sie besser zu den Realitätsannahmen der heutigen Zeit passt. Über den Wirklichkeitsstatus des Sandmanns entscheidet jedoch die ontologische Ausstattung der Textwelt und nicht die Lebenswelt des Lesers.

Das Stichwort „wirklich“ fällt zunächst scheinbar beiläufig in dem Satz: „Wirklich hörte ich dann jedes Mal etwas [...] die Treppe heraufpoltern.“ Im gegebenen Zusammenhang kann dieser Ausdruck floskelhaft gelesen werden, aber auch im vollen Sinne des Wortes: Eine Schreckensgestalt der Phantasie – der Sandmann – materialisiert sich und wird „wirklich“⁴¹. Der kontrastive Komplex „Dampf“, „Nebel“ und „wunderbar“ auf der einen Seite, und „wirklich“ bzw. ‚Wirklichkeit‘ auf der anderen Seite schaffen die sinnliche Grundlage zu dem abstrakten Thema ‚Phantasie und Wirklichkeit‘ mit ihrer fluktuierend-uneindeutigen Grenze. Was zur Wirklichkeit zu zählen ist und was nicht, ist eine Frage, die sogar innerhalb der Erzählung diskutiert wird?⁴² Dass diese Diskussion in der Folge dann auch den heutigen Leser zu einer Stellungnahme reizen mag, liegt zwar außerhalb einer wie

⁴¹ Vgl. das erste, beiläufige Auftauchen des Adjektivs „wirklich“ in Nathanaels Ansprache an Lothar.

⁴² Vgl. S. 339, wo Clara über die „wahre wirkliche Außenwelt“ spricht. Insgesamt ist der Ausdruck „wirklich“ zehnmal über die Erzählung verteilt.

auch immer gearteten Textinterpretation, macht aber ihren hohen Attraktionswert für den heutigen (und vermutlich auch morgigen) Leser aus.

Untrennbar verbunden mit dem Sandmann-Komplex ist das Augen-Motiv, denn es ist unmöglich, die Figur des Sandmanns zu beschreiben, ohne die Augen zu erwähnen: Der Sandmann streut den Kindern Sand in die Augen, damit sie einschlafen. Dass mit dieser Wirkung auch ein Nicht-Mehr-Sehen impliziert ist, ist im Märchen eine Präsupposition, die zu explizieren keinen Sinn ergibt. In der Schreckensversion der Kinderfrau⁴³ wird diese jedoch aktiviert, dominant gesetzt, sachlich mit dem Komplex der Verletzung und der Verstümmelung verknüpft und assoziativ mit dem Motiv der Blendung – metaphorisch mit dem der ‚Verblendung‘ – angereichert. Die Verblendung im metaphorischen Sinne ist ein Ableger der Redewendung ‚jemandem Sand in die Augen streuen‘, das heißt also jemanden blind machen für die Realität, jemanden ‚täuschen‘. Das Thema der Täuschung wird sich in dieser Erzählung noch entfalten bis tief in die Handlungsstruktur hinein und das Motiv der Blendung wird noch bis an die Grenze seines wörtlichen Gehalts getrieben werden.⁴⁴

Mit dem Auftritt des Sandmanns verbindet sich die Serie amorpher Geräusche, die von Anfang an effektiv in Szene gesetzt wird: (a) „schweren, langsamen Tritts“, (b) „heraufpoltern“ (c) das „dumpfe Treten und Poltern“. In [14] wird schließlich – dem Prinzip der variierenden und permutierenden Variation folgend – der Eindruck eines „langsamen, schweren, dröhnenden Schrittes“ beschworen. Dabei werden die gewählten Denotate aus dem Wortfeld „Geräusch“ von Konnotaten der Bedrohung, der Gewalt, vor allem aber auch des Fremdartigen überlagert.

Als ‚wanderndes Leitmotiv‘ kann das Adjektiv „starr“ (vs. beweglich, lebendig) bezeichnet werden, das nun dem Vater zugeordnet wird, später auf Olimpia überspringt und schließlich sogar auf Clara. Als Basismorphem des Verbs „starren“ wird es sich auch an Nathanael heften. - Die Selektion eines sprachlichen Zeichens und dessen leitmotivische Verwendung haben ihren Ursprung in der Strategie des Erzählers. Nathanael referiert zunächst auf das Verhalten seines Vaters, sodass er lediglich ein Faktum der Res verspricht. Indem der übergeordnete Erzähler dieses Adjektiv jedoch später aufgreift und leitmotivisch nutzt, schafft er einen semantischen Mehrwert, den es zu interpretieren gilt. Thematisch ist er dem Leben-Tod-Komplex untergeordnet und fungiert in diesem Zusammenhang als Ausdruck des Mechanischen / der Mechanisierung (vs. dem Beseelt-Lebendigen), das sich besonders in die Gestalt der Olimpia heften wird.⁴⁵

Auch der Komplex Blut/blutig wird sich als Leitmotiv etablieren und sich – als Ausdruck des Lebendigen, aber auch der Gefahr – durch den Gesamttext ziehen. Zehn Vorkommen des Morphems /blut/ streben einem Zielpunkt zu, an dem es mit dem Morphem /starr/ in Kombination auftritt, als ihn nämlich „ein Paar blutige Augen auf dem Boden liegend ihn anstarrten“, diejenigen der Olimpia, als diese von ihren Erzeugern zerrissen wird. Doch davon weiß der Erzähler zur Erzählzeit noch nichts. Wohl aber verweisen derart effektvolle Sprachmanipulationen auf einen hoch bewusst komponierenden Creator, der dem Narrator motivisches Material in den Mund legt, das der spätere Haupterzähler aufgreifen und fortsetzen wird. Auf diese Weise wird der Eindruck einer schwer durchschaubaren semantischen Verzahnung erzeugt, obwohl Leitmotive gewöhnlich nur am Rande des Bewusstseins registriert werden. Diese Verzahnung wird auch durch das bereits eingeführte vom Haus-Motiv abgespaltete Motiv „Türe“ erzeugt: Bei der Erstlektüre und mit festem Blick auf das, was erzählt wird, dürfte der Leser diesem unspektakulären Nomen kaum besondere Beachtung

⁴³ Wie in einer realen Parallelwelt ein Kind ähnlichen Alters, Klaus Mann, des Nachts von Gespenstern heimgesucht wird und wie Vater Thomas Mann darauf reagiert, kann man nachlesen in: Klaus Mann: Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht. Mit einem Nachwort von Frido Mann, Reinbek, 15. Aufl. (2002), S. 28.

⁴⁴ Strukturell beginnt die Erzählung mit der Täuschung, dass sie dem Schema des Briefromans folgt. Inhaltlich wirft sie die Frage auf, ob sich Nathanael oder Clara hinsichtlich der Interpretation der Geschehnisse täuschen.

⁴⁵ Die Bedeutung des Lexems „starr“ erhält durch seine Kontrastierung zum Lebendigen und Beseelten im Rahmen des Gesamttextes einen Sinn. So wie sich ein ursprünglich Starres (ein Automat) beleben kann, so droht Lebendigem die Erstarrung.

schenken. Doch wird es in dem bisher abgedruckten Teil nicht weniger als 9-mal verwendet, im Verlaufe des Gesamttextes 25-mal. Wie ein Crescendo zieht es durch den Text bis hin zur furiosen Abschluss-Szene auf der Galerie des Turmes. Doch zunächst wird es in den nun folgenden Segmenten eine Rolle spielen, dicht gedrängt in Abschnitt [14]:

[12] Schon alt genug war ich geworden, um einzusehen, daß das mit dem Sandmann und seinem Kindernest im Halbmonde, so wie es mir die Wartefrau erzählt hatte, wohl nicht ganz seine Richtigkeit haben könne; indessen blieb mir der Sandmann ein fürchterliches Gespenst, und Grauen - Entsetzen ergriff mich, wenn ich ihn nicht allein die Treppe heraufkommen, sondern auch meines Vaters Stubentür heftig aufreißen und hineintreten hörte. Manchmal blieb er lange weg, dann kam er öfter hintereinander. Jahrelang dauerte das, und nicht gewöhnen konnte ich mich an den unheimlichen Spuk, nicht bleicher wurde in mir das Bild des grausigen Sandmanns. Sein Umgang mit dem Vater fing an meine Fantasie immer mehr und mehr zu beschäftigen: den Vater darum zu befragen hielt mich eine unüberwindliche Scheu zurück, aber selbst - selbst das Geheimnis zu erforschen, den fabelhaften Sandmann zu sehen, dazu keimte mit den Jahren immer mehr die Lust in mir empor. Der Sandmann hatte mich auf die Bahn des Wunderbaren, Abenteuerlichen gebracht, das so schon leicht im kindlichen Gemüt sich einnistet. Nichts war mir lieber, als schauerliche Geschichten von Kobolten, Hexen, Däumlingen usw. zu hören oder zu lesen; aber obenan stand immer der Sandmann, den ich in den seltsamsten, abscheulichsten Gestalten überall auf Tische, Schränke und Wände mit Kreide, Kohle, hinzeichnete.

[13] Als ich zehn Jahre alt geworden, wies mich die Mutter aus der Kinderstube in ein Kämmerchen, das auf dem Korridor unfern von meines Vaters Zimmer lag. Noch immer mußten wir uns, wenn auf den Schlag neun Uhr sich jener Unbekannte im Hause hören ließ, schnell entfernen. In meinem Kämmerchen vernahm ich, wie er bei dem Vater hineintrat und bald darauf war es mir dann, als verbreite sich im Hause ein feiner seltsam riechender Dampf. Immer höher mit der Neugierde wuchs der Mut, auf irgend eine Weise des Sandmanns Bekanntschaft zu machen. Oft schlich ich schnell aus dem Kämmerchen auf den Korridor, wenn die Mutter vorübergegangen, aber nichts konnte ich erlauschen, denn immer war der Sandmann schon zur Türe hinein, wenn ich den Platz erreicht hatte, wo er mir sichtbar werden mußte. Endlich von unwiderstehlichem Drange getrieben, beschloß ich, im Zimmer des Vaters selbst mich zu verbergen und den Sandmann zu erwarten.

[14] An des Vaters Schweigen, an der Mutter Traurigkeit merkte ich eines Abends, daß der Sandmann kommen werde; ich schützte daher große Müdigkeit vor, verließ schon vor neun Uhr das Zimmer und verbarg mich dicht neben der Türe in einen Schlupfwinkel. Die Haustür knarrte, durch den Flur ging es, langsamen, schweren, dröhnenden Schrittes nach der Treppe. Die Mutter eilte mit dem Geschwister mir vorüber. Leise - leise öffnete ich des Vaters Stubentür. Er saß, wie gewöhnlich, stumm und starr den Rücken der Türe zugekehrt, er bemerkte mich nicht, schnell war ich hinein und hinter der Gardine, die einem gleich neben der Türe stehenden offenen Schrank, worin meines Vaters Kleider hingen, vorgezogen war. - Näher - immer näher dröhnten die Tritte - es hustete und scharrte und brummte seltsam draußen. Das Herz bebte mir vor Angst und Erwartung. - Dicht, dicht vor der Türe ein scharfer Tritt - ein heftiger Schlag auf die Klinke, die Tür springt rasselnd auf! - Mit Gewalt mich ermannend gucke ich behutsam hervor. Der Sandmann steht mitten in der Stube vor meinem Vater, der helle Schein der Lichter brennt ihm ins Gesicht! - Der Sandmann, der fürchterliche Sandmann ist der alte Advokat Coppelius, der manchmal bei uns zu Mittag eißt!

Auf den bisher kommentierten Orientierungsteil folgt die Entfaltung des Komplikationsteils, der sich über verschiedene, sich jeweils intensivierende Stationen erstreckt. Bekanntlich strebt jede Erzählung (in der Regel) seinem „most reportable“ Ziel entgegen. Innerhalb der hier zu untersuchenden Erzählphase ist dies die Enthüllung der Identität des Sandmanns. - Zeitlich wird Segment [12] durch den Zeitraffer-Term „Jahrelang“ geprägt, der in [13] auf die erste konkrete Angabe zur Geschehenszeit hinausläuft: „Als ich zehn Jahre alt geworden“. So weit reichen seine Erinnerungen zurück, als er in seinem Kämmerchen zu bemerken begann, wie sich „feiner, seltsam riechender Dampf“ ausbreitete, immer dann, wenn sich „jener Unbekannte im Hause hören ließ.“ Dieser Dampf ist kein Zeichen, das eine Bedeutung hat, sondern ein Anzeichen (= Index), das auf eine Ursache verweist. Doch liefert der Erzähler keine Erklärung dafür und kann diese auch zum Zeitpunkt des Erzählens nicht hinzufügen. Hinter dem Erzählten bleibt das zu Erzählende partiell verdeckt.

Die drei oben zitierten Segmente sind auf eine singuläre Szene hin angelegt („eines Abends“) und verlaufen über die folgenden Stationen:

- *Bericht* über das unregelmäßige Auftauchen des Sandmanns („Jahrelang“); iterative Grundstruktur.
- *Iterative Szene*: („immer ... wenn“, „oft“) mit expliziten Zeitangaben („zehn Jahre alt“, „Schlag 9 Uhr“).
- *Singuläre Szene*: Das Erscheinen des Sandmanns; detailliert plastische Informationsvergabe („eines Abends“).

Segment [12] bezieht seine Spannung trotz des raffend-resultativen Berichtstons aus einer Steigerung, die sich von erster jugendlicher Einsicht („um einzusehen“) bis hin zu manischem Verhalten („stand immer der Sandmann ... überall“, „den ich ... überall ... hinzeichnete“) erstreckt. Die sechsmalige Wiederholung der Zentralfigur des Sandmanns in diesem kurzen Segment steht in Kontrast zu der Aussage, dass er den Erklärungen der Kinderfrau keinen Glauben mehr schenkte. Das Bild, das er sich vom Sandmann gemacht hatte, verblasst zwar mit der Zeit, doch nur sein Bild, nicht er selbst.

Das Figurersystem besteht aus dem Helden, dem Vater, der Mutter und dem Sandmann. Alle anderen Personen, mit denen Nathanael im Laufe der Jahre Kontakt gehabt haben mag (Res-Ebene), fallen der rigorosen Selektions-Strategie Nathanaels zum Opfer. Schulkameraden, Freunde, Verwandte und Bekannte: Nichts dergleichen leuchtet in Nathanaels Erinnerung auf. Eine klaustrophobisch enge Erlebniswelt schließt alles aus, was jenseits des Hauses liegen mag. Als Leitmotiv zieht sich das „Haus“ 18-mal durch den Gesamttext. Dabei generiert dieses Motiv⁴⁶ fortwährend Teilorte und Gegenstände, die an diese Orte und Gegenstände fixiert sind: „Zimmer“, „Kämmerchen“, „Stube“, „Stubentür“, „Tür“, „Haustür“, „Klinke“, „Treppe“, „Schrank“ und hier neu hinzukommend „Flur“, „Korridor“ und „Gardine“, welche alle – wie das „Haus“ – selbst wiederum leitmotivischen Status erhalten. Diese Mengen an abgespalteten Motiven (die einem einzigen Hyper-Motiv entspringen) bilden ein Motiv-Feld, dem der Schwellenwert ‚innen / außen‘ gemeinsam ist. Dies gilt besonders eindringlich für die „Gardine“, die in Abschnitt [14] den Raum des Vaters in zwei Teilräume trennt, in den „Schlupfwinkel“ des Beobachters und dem Raum des Geschehens. An Stelle der Tür markiert nun die Gardine die Grenze, die auf keinen Fall überschritten werden darf.⁴⁷ Die Tür wird allein in den wenigen Zeilen von Abschnitt [14] nicht weniger als 7-mal erwähnt. Eine leichte Kontraktion dieser Zeilen enthüllt eine untergründige Besessenheit, mit der das an sich harmlose Tür-Motiv eine bedrohliche Dimension erhält: Zunächst wird der „Schlupfwinkel“ als Beobachtungsort lokalisiert; der befindet sich „dicht neben der *Türe*“. In diesem Moment knarrt die *Haustür*. Eine Serie von Erkennungsmotiven – dröhnen, husten, scharren, brummen – kündigt den Sandmann an, welcher der *Tür* zum Arbeitszimmer des Vaters zustrebt. In diesem Moment schlüpft Nathanael durch die *Tür* in des Vaters Zimmer, der wiederum „stumm und starr“ zum Rücken zu dieser *Tür* sitzt. Dies nützt der Held, um sich „gleich neben der Tür“ hinter der Gardine zu verstecken. Alsdann „dicht vor der *Türe* ein scharfer Tritt, die Klinke, und die „Tür springt ... auf“. Schließlich ein Schlag auf die Klinke (Sub-Motiv von *Tür*) und die *Tür* springt rasselnd auf. Auf diese Weise werden Fakten auf der Ebene der Res repetitiv hervorgehoben, bewusst vom Creator, unbewusst vom Narrator, der lediglich schreibt, was ihn bedrängt und wiederholt, was ihm wichtig erscheint.

Charakteristisch für die Segmente [12] und [13] sind Zeitangaben vom Typ „jahrelang“, „manchmal“ oder „oft“ und Konstruktionen wie „Entsetzen ergriff mich, wenn [...]“ oder „immer [...], wenn“. Am Ende von [13] verengt sich die Zeitperspektive auf einen einmaligen Punkt hin („Endlich beschloss ich...“). Dieser mündet in [14] schließlich in die Ankündigung eines punktuell-

⁴⁶ Für den Erzähler ist „Haus“ lediglich ein Lexem, mit dem er sich auf einen Gegenstand bezieht. Verlässt man aber die Geschehenswelt und analysiert den Text, der dieses Geschehen darstellt, dann wird dieses Lexem zu einem ‚Motiv‘ als architektonischem Baustein der Erzähler, sogar als einem seiner tragenden (und nicht peripheren) Bausteine.

⁴⁷ Dass diese Grenze dann dennoch übertreten wird, ist ein ‚Ereignis‘ im Sinne von Lotman 1993.

einmaliges Ereignisses: „eines Abends“. Der szenischen Qualität dieser Phase entsprechend werden zahlreiche Handlungs- und Deskriptionsdetails aufgeboten, insbesondere die ungewöhnlich differenziert dargestellte Geräuschkulisse, die das Erscheinen des Sandmanns begleitet: knarren, dröhnen (zweimal), husten, scharren, brummen, rasseln, Ausdrücke, die zum Teil wiederum attributiv spezifiziert werden. Ein Höchstmaß an mimetischen Effekten wird auch durch lexikalische Verdopplungen wie „Leise – leise“, „Näher - immer näher“ und „Dicht, dicht“ erzielt. An diesem kritischen Punkt räumlicher Nähe von Beobachter und Beobachtetem wird das Erzähltempus „Präteritum“ vom „historische Präsens“ abgelöst. Dieser Tempuswechsel soll hier nicht unkommentiert bleiben. Wir unterscheiden:

1. *Das Redemoment-Präsens*: der Zeitpunkt des Sprechens/Schreibens, speziell: die Zeit des Erzählers bzw. des Erzählens (vgl. die ersten Sätze des Briefes) in Kontrast zu den vergangenen Ereignissen, deren Verlauf durch das 'Epische Präteritum' erfaßt wird.
2. *Das epische Präsens* (= das Reportage-Präsens): Dieses Präsens wird gewählt, wenn der Redemoment des Erzählens und die zu erzählenden Ereignisse zeitlich synchron verlaufen, z.B. in einer Direktreportage. Im Bereich des fiktionalen Erzählens gewinnt diese Art von Parallelität von Erzählprozess und gerade ablaufenden Geschehenszügen zunehmend an Beliebtheit.⁴⁸
3. *Das historische Präsens* ist im Gegensatz zum Redemoment-Präsens kein 'echtes' Präsens. Da das Geschehen im Akt des Erzählens vergegenwärtigt werden muss, kann es, insbesondere auf szenischen Höhepunkten, durch ein Präsens abgelöst werden.⁴⁹ Dieses Präsens ändert jedoch nichts an dem Vergangenheitscharakter der erzählten Ereignisse. - 'Historisch' heißt dieses Präsens deshalb, weil es sich auf historische, das heißt vergangene Ereignisse bezieht. Es ist also nur eine Stilvariante des Präteritums.⁵⁰

Das historische Präsens findet immer dann Verwendung, wenn Vergangenes die Eindrucksintensität von Gegenwärtigem gewinnen soll.⁵¹ Der hier zu diskutierende Fall bestätigt die Tendenz, dass der Wechsel vom epischen Präteritum zum historischen Präsens häufig durch Verb-Auslassungen vorbereitet wird, so auch oben: „Dicht, dicht vor der Türe ein scharfer Tritt - ein heftiger Schlag auf die Klinke, die *springt* rasseln auf!“ Der Satzteil vor dem Gedankenstrich tilgt zunächst zwei Verben (Prädikate) und schaltet dann auf das historische Präsens um. Dass dem nicht auf linguistische Analyse eingestellte Leser ein solcher Wechsel nicht aufzufallen pflegt, liegt daran, dass bereits das Präteritum (als Erzähltempus) vergegenwärtigend wirkt. Letztlich steht hinter dem Einsatz des historischen Präsens das Vorbild einer Theater-Szene mit ihrer unmittelbaren Präsenz vor den Augen der Zuschauer (K. Bühler: 'ad oculos'). Deshalb trifft auch der Ausdruck 'szenisches Präsens' exakt seine intendierte Funktion.⁵² Die Tatsache, dass kaum ein Leser bemerkt, ob, wann und wo präteritale Formen in (pseudo-) präsensische Formen übergehen, lässt jedoch darauf schließen, dass der damit erzielte rezeptionelle Effekt nicht allzu hoch zu veranschlagen ist. Zu bedenken ist jedoch, dass auch Leitmotive selten *als* Leitmotive wahrgenommen werden, aber am Rande des Bewusstseins trotzdem registriert werden.

[15] Aber die gräßlichste Gestalt hätte mir nicht tieferes Entsetzen erregen können, als eben dieser Coppelius. – Denke Dir 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

⁴⁸ Zu den Tempora in narrativen Texten siehe Freudenberg 1992, S. 105-162.

⁴⁹ Dieses Präsens wird deshalb auch treffend 'szenisches Präsens' genannt, siehe Lehmann 2012: 179.

⁵⁰ Auf der Senderseite signalisiert es „das Psychische Jetzt“, ebenda: 172.

⁵¹ Die Ansicht, dass das Präteritum in narrativen Texten generell seine vergangenheitsindizierende Funktion verliere (Hamburger, Weinrich), teilen wir nicht.

⁵² Siehe Lehmann 2012: 179.

werden auf den Backen ein paar dunkelrote Flecke 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. Die ganze Figur war überhaupt widrig und abscheulich; aber vor allem waren uns Kindern seine großen knotigten, haarigten Fäuste zuwider, so daß wir, was er damit berührte, nicht mehr mochten. Das hatte er bemerkt und nun war es seine Freude, irgend ein Stückchen Kuchen, oder eine süße Frucht, die uns die gute Mutter heimlich auf den Teller gelegt, unter diesem, oder jenem Vorwande zu berühren, daß wir, helle Tränen in den Augen, die Näscherei, der wir uns erfreuen sollten, nicht mehr genießen mochten vor Ekel und Abscheu. Ebenso machte er es, wenn uns an Feiertagen der Vater ein klein Gläschen süßen Weins eingeschenkt hatte. Dann fuhr er schnell mit der Faust herüber, oder brachte wohl gar das Glas an die blauen Lippen und lachte recht teuflisch, wenn wir unsern Ärger nur leise schluchzend äußern durften. Er pflegte uns nur immer die kleinen Bestien zu nennen; wir durften, war er zugegen, keinen Laut von uns geben und verwünschten den häßlichen, feindlichen Mann, der uns recht mit Bedacht und Absicht auch die kleinste Freude verdarb. Die Mutter schien ebenso, wie wir, den widerwärtigen Coppelius zu hassen; denn so wie er sich zeigte, war ihr Frohsinn, ihr heiteres unbefangenes Wesen umgewandelt in traurigen, düstern Ernst. Der Vater betrug sich gegen ihn, als sei er ein höheres Wesen, dessen Unarten man dulden und das man auf jede Weise bei guter Laune erhalten müsse. Er durfte nur leise andeuten und Lieblingsgerichte wurden gekocht und seltene Weine kredenzt.

Beschreibungen (Deskriptionen) haben Phänomene (Personen und Gegenstände) im Raum zum Gegenstand. Bei der Versprachlichung dieser Phänomene ergibt sich das Problem, die Simultaneität des optischen Eindrucks in die Linearität der Sprache zu überführen. Dabei muss der optische Eindruck in prägnante Details aufgelöst werden. Es gibt zwei Möglichkeiten, diese Aufgabe zu erfüllen: entweder statisch, indem man die Handlungswiedergabe unterbricht, oder dynamisch, indem man Beschreibungsdetails sukzessive in die laufende Handlungswiedergabe integriert. Die Coppelius-Beschreibung ist dominant statisch, denn so lange sie währt, steht die Handlungswiedergabe still. Doch in sich ist sie zweigeteilt: Auf einen ersten, statischen folgt ein zweiter dynamisierter Teil, in welchem Deskriptionsdetails in iterative Handlungen integriert werden nach dem Schema 'immer dann, wenn...'

Die einleitende Aufforderung 'Denk dir' bzw. 'Stell dir vor' liegt jedem narrativen und deskriptiven Satz zugrunde, der auf plastischen Nachvollzug hin angelegt ist. Jede narrative Darstellung einer Res ist auf einen Rezipienten hin angelegt, der den Inhalt des Erzählten in eine plastisch vorstellbare Geschehenswelt verwandeln muss.

Der erste Teil der Deskription folgt mit großer Systematik der bereits in der Antike praktizierten Oben-nach-unten-Deskription⁵³, hier mit der Variation eines doppelten Ansatzes: Nach der Beschreibung des Kopfes und der Kleidung bis zu den Schuhen schweift der Blick des Betrachters noch einmal nach oben (Perücke). Eingerahmt wird dieser Teil am Anfang durch die Wertung 'gräßlich', die ein Schlaglicht wirft auf das, was folgen soll, und am Ende durch „widrig und abscheulich“, zwei Lexemen, die rückblickend noch einmal den ersten Eindruck bekräftigen. Im Einzelnen wird diese Figur gleichsam in seine Bestandteile aufgelöst. Dabei gleitet der Blick buchstäblich von Kopf bis Fuß: Auf die Charakterisierung des Gesamteindrucks (groß, breitschulterig) setzt der Fokus am Kopf an (unförmig, dick), und erfasst dann Augen, Nase, Lippen, Mund und Backen und schließlich die Kleidung vom Rock bis zu den Strümpfen und den Schuhen.

Wo der Sandmann – nunmehr Coppelius – auftaucht, zieht er das Motiv der „Augen“ mit sich. Sie stecken bereits in seinem Namen (sowohl im „Sandmann“ als auch in „Coppelius“) und werden nun gebührend hervorgehoben, einmal – gleichsam vorbereitend – als Bestandteil des Kompositums

⁵³ Zur Tradition dieser Art der Figurenbeschreibung vgl. Brandt 1985. Nach dem gleichen Muster portraitiert der Erzähler den Hausverwalter in der Erzählung „Das öde Haus“: „Denkt euch einen kleinen dünnen Mann mit einem mumienfarbenen Gesichte, spitzer Nase, zusammengekniffenen Lippen, grün funkelnden Katzenaugen, stetem wahn-sinnigen Lächeln...“ (Hoffmann 1976, S. 466).

„Augenbrauen“, alsdann – wiederum kompositionell eingebunden - in den Ausdruck „Katzenaugen“. In der Attribuierung der Brauen fällt vor allem der Farbwert „grau“ auf, erstens weil er als Charakteristikum von „Brauen“ eher ungewöhnlich ist, und zweitens weil er sich von hier aus auf das ganze Erscheinungsbild dieser Figur fortplanzt. Dieser Sachverhalt ist zwar an sich nicht ungewöhnlich, ungewöhnlich ist jedoch die Intensivität ihrer Hervorhebung. Damit erhält dieser Farbwert einen Signalwert, der auf eine Sekundärbedeutung verweist (ein Konnotat): Grau ist im Volksglauben auch die Farbe des Teufels. Wo diese Farbe auftaucht, da wird hinfort auch sein Träger heraufbeschworen. Das Ensemble der grauen Augenbrauen, der grünlichen Katzenaugen, das Maul und der seltsam zischende Tons verweisen eindrucksentensiv auf einen nicht-menschlichen, diabolischen Hintergrund.

Der zweite Teil der Beschreibung zeichnet sich dadurch aus, dass physische Figurencharakteristika in Bewegungsabläufe integriert werden. Dies geschieht besonders effektiv mit der „Faust“, die auf doppelte Weise hervorgehoben wird, erstens als Substitut für „Hand“ (Verfremdungseffekt), und zweitens durch Wiederholung („Fäuste“, „Faust“). Auch „die blauen Lippen“ werden eindrucksentensiv in Mikrohandlungen integriert. – In der Phrase „lachte [er] recht teuflisch“ wird das Erkennungszeichen des „Lachens“ (Leitmotiv) geschickt mit dem Adjektiv „teuflisch“ verbunden. Der im gegebenen Zusammenhang eher metaphorische Gebrauch des Adjektivs „teuflisch“ nimmt in der semantischen Umgebung fast eine wörtliche Bedeutung an. Insgesamt taucht das Leitmotiv „Teufel“ / „teuflisch“ im Gesamttext 7-mal auf, jeweils an emotional hervorgehobenen Stellen.⁵⁴ – In diesem textuellen Umfeld verwundert es nicht, dass das Wortfeld der emotionalen Abwehr facettenreich beschworen wird, nominell durch „Entsetzen“, „Angst“, „Ekel“, „Abscheu“ und adjektivisch durch „häßlich“, „hämisch“, „widrig“, „widerwärtig“, „abscheulich“, „feindlich“ und eben „teuflisch“. An objektive Details heften sich subjektiver Reflexe.

Die letzten beiden Sätze der Figurenbeschreibung gelten der Mutter und dem Vater, die damit von der Peripherie kurzfristig in das Zentrum der Betrachtung rücken. Hinter der Vermutung „die Mutter *schien* [...] Coppelius zu hassen“ steht das Faktum des Nicht-Wissens. Was in der Mutter zur Handlungszeit vorging, scheint ihm auch viele Jahre später, zur Erzählzeit, nicht deutlich geworden zu sein. Doch was der Erzähler weder zur Geschehenszeit noch zur Erzählzeit wusste, kann der heutige Leser zum Teil abduktiv erschließen. Am Überzeugendsten ist dies TRS gelungen, die auf der Grundlage aller Textdaten zu dem Schluss kommen, dass die Mutter zur Geschehenszeit „um das Dämonenbündnis des Vaters weiß; ihr ist bekannt, dass ihr Mann in einem radikalen Sinn auf die schiefe Bahn geraten ist“⁵⁵ (TRS 2009: 118).

Die Spannung zwischen Res und Narratio wird auch in Hinblick auf das Verhalten des Vaters deutlich. Die Res ist die Sache selbst und enthält somit auch die Motivation für dieses Verhalten. Ein Figuren-Erzähler ist jedoch auf Außensicht hin festgelegt: Innenwelten Anderer und damit ein wesentlicher Anteil der Res bleiben ihm verschlossen. Auch sich selbst durchschaut er nicht bis auf den Grund. Die entscheidende Frage, wieso der Vater überhaupt mit Coppelius kooperiert, wird nicht gestellt, jedenfalls nicht ausdrücklich, auch zur Erzählzeit (Jahre später) nicht. Psychoanalytische Deutungsversuche setzen gerne an dieser Stelle an. Eine möglicherweise unglückliche Sozialisation des Helden mag hier anklingen bzw. drängt sich rekonstruktiv auf. Jedoch ist darauf zu achten, was die Gesamterzählung tatsächlich zum Thema erhebt. Thema der Erzählung ist nicht eine missglückte Sozialisation des Helden, die kaum erschließbar ist, sondern die Konfrontation des Helden mit einer personal fixierbaren Macht, die sein Leben zu zerstören droht und schließlich tatsächlich zer-

⁵⁴ Spalanzani nennt Coppelius in einer emotional aufgeladenen Szene „teuflische Bestie“. Auch diese Bezeichnung kann sowohl hyperbolisch im Zusammenhang der Szene gelesen werden, oder auch wörtlich im Kontext des Dämonischen und Teuflischen.

⁵⁵ Ein solcher Befund steht nicht unter dem Diktat von Verifikation und Falsifikation, sondern unter dem eines Verständnisses, das alle Textdaten berücksichtigt und seine Position im Vergleich zu anderen Interpretationen (Verständnisprotokollen) zu behaupten vermag (im Sinne Tepes 2007).

stört. Zur Bedeutung des Textes gehört auch ein bestimmtes Weltbild, das aus dem Text abgeleitet werden kann (Stichwort 'Dualismus' / 'Duplizität'). Die Gefahr, der Nathanael am Ende erliegt, entsteht aufgrund der Doppelstruktur des Seins und nicht aufgrund des pädagogischen Ungeschicks von Eltern. In diesem Fall greift das Prinzip der einfacheren Erklärung: Nathanael kann auf eine Befragung des Vaters keine befriedigende Antworten erwarten. Angesichts der Vorgänge im Hause, die der Leser (und sogar die naive Clara) erschließen kann, verwundert es nicht, dass weder der Vater noch die Mutter gewillt waren, die Kinder über die Natur der Vorgänge im Haus aufzuklären. Soziologische und psychologische Explorationen führen hier wie auch an anderen Stellen dieser Erzählung nur auf Abwege, das heißt, sie führen nicht ins Zentrum der Textbedeutung, sondern von ihm weg.

1.3 Die Alchemie-Szene

[16] Als ich nun diesen Coppelius sah, ging es grausig und entsetzlich in meiner Seele auf, daß ja niemand anders, als er, der Sandmann sein könne, aber der Sandmann war mir nicht mehr jener Popanz aus dem Ammenmärchen, der dem Eulennest im Halbmonde Kinderaugen zur Atzung holt – nein! – ein häßlicher gespenstischer Unhold, der überall, wo er einschreitet, Jammer – Not – zeitliches, ewiges Verderben bringt.

Ich war festgezaubert. Auf die Gefahr entdeckt, und, wie ich deutlich dachte, hart bestraft zu werden, blieb ich stehen, den Kopf lauschend durch die Gardine hervorgestreckt. Mein Vater empfing den Coppelius feierlich. „Auf! - zum Werk“, rief dieser mit heiserer, schnarrender Stimme und warf den Rock ab. Der Vater zog still und finster seinen Schlafrock aus und beide kleideten sich in lange schwarze Kittel. Wo sie *die* hernahmen, hatte ich übersehen. Der Vater öffnete die Flügel eines Wandschranks; aber ich sah, daß das, was ich so lange dafür gehalten, kein Wandschrank, sondern vielmehr eine schwarze Höhlung war, in der ein kleiner Herd stand. Coppelius trat hinzu und eine blaue Flamme knisterte auf dem Herde empor. Allerlei seltsames Geräte stand umher. Ach Gott! - wie sich nun mein alter Vater zum Feuer herabbückte, da sah er ganz anders aus. Ein gräßlicher krampfhafter Schmerz schien seine sanften ehrlichen Züge zum häßlichen widerwärtigen Teufelsbilde verzogen zu haben. Er sah dem Coppelius ähnlich. Dieser schwang die glutrote Zange und holte damit hellblinkende Massen aus dem dicken Qualm, die er dann emsig hämmerte. Mir war es als würden Menschengesichter ringsumher sichtbar, aber ohne Augen scheußliche, tiefe schwarze Höhlen statt ihrer. „Augen her, Augen her!“ rief Coppelius mit dumpfer dröhnen der Stimme. Ich kreischte auf von wildem Entsetzen gewaltig erfaßt und setzte aus meinem Versteck heraus auf den Boden. Da ergriff mich Coppelius, „kleine Bestie! – kleine Bestie!“ meckerte er zähnefletschend! – riß mich auf und warf mich auf den Herd, daß die Flamme mein Haar zu sengen begann: „Nun haben wir Augen Augen – ein schön Paar Kinderaugen.“ So flüsterte Coppelius, und griff mit den Fäusten glutrote Körner aus der Flamme, die er mir in die Augen streuen wollte. Da hob mein Vater flehend die Hände empor und rief: „Meister! Meister! laß meinem Nathanael die Augen, laß sie ihm!“ Coppelius lachte gellend auf und rief: „Mag denn der Junge die Augen behalten und sein Pensum flennen in der Welt; aber nun wollen wir doch den Mechanismus der Hände und der Füße recht observieren.“ Und damit faßte er mich gewaltig, daß die Gelenke knackten, und schrob mir die Hände ab und die Füße und setzte sie bald hier, bald dort wieder ein. „’s steht doch überall nicht recht! ’s gut so wie es war! – Der Alte hat’s verstanden!“ So zischte und lispelte Coppelius; aber alles um mich her wurde schwarz und finster, ein jäher Krampf durchzuckte Nerv und Gebein ich fühlte nichts mehr. Ein sanfter warmer Hauch glitt über mein Gesicht, ich erwachte wie aus dem Todesschlaf, die Mutter hatte sich über mich hingebeugt. „Ist der Sandmann noch da?“ stammelte ich. „Nein, mein liebes Kind, der ist lange, lange fort, der tut dir keinen Schaden!“ – So sprach die Mutter und küßte und herzte den wiedergewonnenen Liebling.

Die Bezeichnung „Alchemie-Szene“ verweist auf einen Geschehenszusammenhang, von dem der Erzähler zur Handlungszeit nichts weiß und der ihm selbst zur Erzählzeit noch unklar zu sein scheint. Die gesamte Figuren-Erzählung, ganz besonders die vorliegende Szene, ist geprägt von dem Gefälle zwischen dem Geschehen und dem begrenzten Wissen über dieses Geschehen. Aus der Tatsache, dass der Beobachter die Geschehnisse weder vollständig beobachten noch begreifen kann, geht jedoch nicht notwendig hervor, dass er alles falsch erzählt. Dass er über seine eingeschränkte (optische) Perspektive und seinem unzureichenden Wissen auch noch weiteren Täuschungen und Halluzinationen unterworfen ist, geht aus dem Erzählten nicht hervor.

Nach der groß angelegten Figurenbeschreibung, die in die Mitte einer zusammenhängenden Szene platziert wird, nimmt Nathanael den narrativen Faden wieder auf. Dazu muss er eine Verknüpfungsleistung erbringen. Diese wird durch die Partikel „nun“ in dem Satz „Als ich *nun* diesen Coppelius sah...“ erbracht, die sowohl temporal als auch textdeiktisch gelesen werden kann. Temporal markiert sie einen neuen Ausgangspunkt auf der Ebene des Geschehens und textdeiktisch setzt sie einen Linksverweis über die große Beschreibung hinweg.

Folgende Ereigniskerne bilden eine zusammenhängende Szene:

1. „die [Tür] springt rasselnd auf!“, der Sandmann betritt das Zimmer
2. Nathanael erkennt im Sandmann den Advokaten Coppelius
3. Der Vater empfängt Coppelius

Zwischen (2) und (3) schiebt sich jedoch die groß angelegte Figurenbeschreibung. Dann erst, nach dieser Beschreibung, wird der Empfang beschrieben und sogar auf einer berühmten Zeichnung festgehalten. Das Bild zeigt am linken Rahmen schwach angedeutet die Tür zum Zimmer des Vaters und sogar die Schwelle, die er soeben überschritten hat. Diese Wiederaufnahme des Handlungsstrangs hat auch stark evaluativen Charakter. Dies bestätigt Labovs Befund, demzufolge ein Erzähler von Selbsterlebtem dazu neigt, auf die Darstellung des Hauptereignisses einen Evaluationsteil folgen zu lassen.

Der erste Satz des folgenden Abschnitts, der die Darstellung des Geschehens von [14] weiterführt, beeindruckt aus mehreren Gründen: Erstens durch seine bevorzugte Positionierung am Kopf der Szene, zweitens durch seine ungewohnte Kürze und drittens durch das Verb „festgezaubert“, das im gegebenen Kontext zwischen alltäglicher Metaphorik und wörtlicher Bedeutung schillert. Das Gefühl, festgezaubert zu sein, wird Nathanael später noch einmal erleben, als er Olimpia erblickt⁵⁶, doch dann erzählt er nicht mehr selbst, sondern wird erzählt. Vom Creator her gesehen ist dieses Verb auf seine spätere Zweitverwendung hin angelegt; es unterstreicht das magisch getönte Grundkonzept dieser Erzählung:

Ach Gott! – wie sich nun mein alter Vater zum Feuer herabbückte, da sah er ganz anders aus. Ein gräßlicher krampfhafter Schmerz schien seine sanften ehrlichen Züge zum häßlichen widerwärtigen Teufelsbilde verzogen zu haben. Er sah dem Coppelius ähnlich.

Die Res hinter diesem Szenen-Ausschnitt besteht aus einer versteckten Beobachterfigur, die den Handlungsraum und das Geschehen aus einer Distanz heraus perspektivisch verengt wahrnimmt. Die Gesamtszene strebt einem Wendepunkt zu, an dem der Beobachter in das Beobachtete hineingezogen wird.

Anlässlich einer Verfilmung dieser Szene stünde der Regisseur im oben zitierten Ausschnitt vor der Aufgabe, einen vormals realistisch konzipierten Ereignisraum in einen magisch getönten zu verwandeln. Aus der subjektivistischen Perspektive des Helden („schien“) geht jedenfalls nicht hervor, dass der geschilderte Einbruch des Dämonischen in das Alltägliche auf einer Täuschung beruht, zumal ein solcher Einbruch – ein Hoffmann'scher Topos – das Folgegeschehen erst plausibel macht: Den fast durchgeführten 'Augenraub' („griff mit den Fäusten glutrote Körner aus der Flamme, die er mir in die Augen streuen wollte“) und das Auseinanderschrauben den Helden („schrob mir die Hände ab...“). Derartige Handlungen werden erst auf der Grundlage eines magisch grundierten Ereignissubstrates her plausibel. Leitmotivisch bzw. erkenntnis- bzw. erkenntnis- bzw. erkenntnis- bzw. erkenntnis- bzw. erkenntnis- bzw. erkenntnis- bzw. erkenntnis- bzw. erkenntnis- bzw. erkenntnis- bzw. erkenntnis- bzw. erkenntnis- begleitet eine fremdartige Geräuschkulisse die Auftritte des Coppelius. Dieser Verfremdungseffekt findet eine sinnfällige Ergänzung in den rhetorischen Ersetzungen und Erweiterungen der Inquit-Formel 'Er sagte' durch Syntagmen wie „rief Coppelius mit dumpfer dröhnender Stimme“, „meckerte er“, „lachte [er] gellend auf und rief“, „flüsterte“ er oder, „so zischte und lispelte Coppelius“. Das Zischen und Lispeln beschwört das Schlangenmotiv und damit verbunden das Teufelsmotiv herauf.

⁵⁶ „Nathanael lag wie festgezaubert am Fenster.“

Die Sphäre des Nicht-Menschlichen gewinnt an Intensität durch die wie selbstverständlich hingegenommene Fähigkeit, „mit den Fäusten glutrote Körner aus der Flamme“ zu greifen. Dieses Detail lässt sich zwar auch auf den subjektiv befangenen Beobachter der Ereignisse zurückführen, doch können derartige Abweichungen vom menschlich Üblichen zwangloser durch übermenschliche Fähigkeiten erklärt werden.⁵⁷ Diese werden vom Figurenerzähler durchgehend beschworen und werden vom späteren Matrix-Erzähler nicht dementiert. Alle Beschreibungsdetails gebündelt betrachtet verweisen auf eine Res-Konzeption, innerhalb derer Coppelius als dämonisches Pendant zu dem freundlichen Sandmann des Kindermärchens fungiert.

Das Lexem „Kinderaugen“ in der Phrase „ein schön Paar Kinderaugen“ hat inzwischen schon eine minimale Geschichte durchlaufen: Die Kinderfrau hatte erklärt, der Sandmann streue Kindern „Händevoll Sand in die Augen, daß sie blutig zum Kopf herausspringen“. Älter geworden und zum ersten Mal Coppelius vor Augen, identifiziert Nathanael diesen sofort mit dem Sandmann, glaubt jedoch nicht mehr an das „Ammenmärchen“, demzufolge der Sandmann „Kinderaugen zur Atzung“ hole. Damit fällt zum ersten Mal das Kompositum „Kinderaugen“, das Coppelius gleich in der Anschlusszene selbst verwendet, so als wolle er Nathanael korrigieren. Nathanael erlebt die Verwandlung einer märchenhaften Vorlage in ein reales Geschehen, in abgewandelter Form zwar, aber dennoch wiedererkennbar. Damit zeigt sich, dass Nathanael im Grunde Recht hatte: Coppelius *ist* der Sandmann, jedenfalls derjenige, den er sein Leben lang gefürchtet hatte und der es auf seine Augen abgesehen hatte. Dass sich das Erscheinungsbild des Vaters im Bannkreis magischer Praktiken demjenigen des Coppelius dann angleicht, ist demnach als zuverlässiger Augenzeugenbericht zu bewerten und nicht als Trugbild einer krankhaften Phantasie. Auf die dämonische bzw. teuflische Natur des Coppelius verweisen überdies Glut und Flammen und die insistierend durchgehaltene Farbe „rot“. Schließlich lässt sich das im Hintergrund stehende Teufelspakt-Motiv nicht übersehen oder wegdiskutieren. Psychologisch argumentierende Interpreten müssen ganze Wort- Text- und Geschehensfelder ausblenden, um eine phantastisch konzipierte Erzählung realistisch deuten zu können.

Das kontrovers interpretierbare Hineingreifen in die Glut sei noch einmal rekapituliert: Die Fäuste des Widersachers sind inzwischen schon zu einem ‚epitheton ornans‘ geworden sind. Doch greift er tatsächlich mit den bloßen Fäusten in die Glut? Der anthropologischen Ausstattung der zu erzählenden Res gemäß ist dies wahrscheinlich. Das Erzählte wird zwar auf der Schnittlinie zwischen objektiver Vorgabe und subjektivem Zugriff erzeugt, doch deutet das thematische Material der (Gesamt-) Erzählung nicht auf einen Erzähler hin, der alles falsch sieht und interpretiert und sich schließlich selbst in den Tod treibt. Dem Widersacher, der die Geschehnisse fortwährend antreibt, sind die teuflische Attribute bereits äußerlich mitgegeben („Katzenaugen“), sie manifestieren sich aber in seinen Handlungen und Absichten und endlich auf seine Wortbeiträge: Wenn er sagt „Der Alte hat’s verstanden“⁵⁸, so steht dahinter der Wunsch, Gottes Geheimnisse zu entschleiern und ihm ebenbürtig zu werden. Zwar argumentiert Orłowsky (1988: 170), es gehe Coppelius nicht um die Herstellung von (lebenden) Humunculi, sondern um mechanische Menschen, denen eben das Entscheidende zum Menschlichen fehle, doch ist dem gegenüber einzuwenden, dass es gerade die „toten Augen“ dieser Automaten sind, die das Hauptproblem sind und das Coppelius durch alchemistische Praktiken zu lösen versucht, das Tote zu verlebendigen (wie umgekehrt das Lebendige stets zu erstarren droht). Diese Belebung wird er später mit Hilfe von Nathanaels Imaginations- und Lebenskraft bewirken. Was die Kreation eines künstlichen Menschen anbetrifft, so ist es im Übrigen bemerkenswert, dass Hoffmanns *Sandmann*-Erzählung und Mary Wollstonecraft-Shelleys Roman *Frankenstein* nahezu zeitgleich entstanden sind. „Der Sandmann“ erschien 1815/16, „Frankenstein

⁵⁷ Auch in Märchen ist es selbstverständlich, dass außergewöhnliche Gestalten außergewöhnliche Fähigkeiten haben.

⁵⁸ Reminiszenz an Goethes *Faust I*, V. 350: Mephisto: „der Alte“ (Gott).

or *The Modern Prometheus*“ 1818“. In beiden Fällen geht es nicht nur um die Belebung von Totem, sondern auch um deren Beseelung. Doch das gehört in eine Aufbauinterpretation.

Unter dem Aspekt der Leitmotivik sei noch einmal das Detail der „glutroten Körner“ herausgegriffen: Diese „Körner“ in Verknüpfung mit dem Vorgang des Streuens ist als ‚verstecktes Leitmotiv‘ zu deuten: Als semantische Einheit haben sie sich von den Sandkörnern, die der märchenhafte Sandmann zu verstreuen pflegt, abgelöst. Genauer: Der Begriff des Sandmanns löst die Vorstellung einer Märchengestalt aus, die Sand(körner) verstreut. In der vorliegenden Szene lösen sich die Körner von dem vormaligen Kompositum ab und verbinden sich syntaktisch mit ‚Glut‘ bzw. mit ‚glutrot‘. Erst in der Musik Richard Wagners werden Leitmotive wieder so ingenios montiert, demontiert, permutiert, erweitert oder verkürzt, demonstrativ hervorgehoben oder versteckt.

Auf der Schnittstelle zwischen äußerer Welt und innerem Leben sind die ‚Augen‘ lokalisiert. Sie strahlen Leben nicht nur im biologischen, sondern auch im psychischen Sinne aus. Die Augen bilden die Schwelle zwischen innen und außen. Nach innen errichten sie Räume der Fantasie und der Träume, nach außen erfassen sie die Welt, senden aber auch Signale des Inneren aus, so zum Beispiel im „Liebesblick“ (Grimm 2000). Der Verlust der Augen resultiert im Verlust der ganzen Fülle des Lebens mit seinen Wünschen, Verlockungen und Erkenntnissen. Auf der Grundlage einer späteren Theorie (lässt) sich der Verlust zwar auch tiefenpsychologisch deuten, jedoch nicht auf der Grundlage des Textes zu seiner Zeit.

An das Augenmotiv gemahnt auch der Teilort „schwarze Höhlung“, der doppelt zu lesen ist: Einmal als Tatsache der Res und ein weiteres Mal als sprachliches Produkt eines Erzählers und den damit verbundenen Selektionsprozessen aus dem Repertoire alternativ zur Verfügung stehender Formulierungen. Er hätte die „Höhlung“ auch weniger auffällig als ‚dunkle Höhle‘ oder ‚Nische‘ bezeichnen können. Stattdessen greift er zu einer Formulierung, welche im gegebenen Umfeld die Vorstellung von ‚Augenhöhlen‘ aufruft. Höhlung und Herd gemahnen visuell an eine Augenhöhle mit Pupille.⁵⁹ Diese Imagination nimmt eine szenische Wirklichkeit vorweg, in der offenbar Figuren mit Augenhöhlen existieren, in die (von Coppelius) vorgefertigte Augen eingegossen werden sollen. Als Coppelius dem Vater zuruft ruft „Augen her, Augen her!“, bezieht Nathanael diese Aufforderung auf sich selbst. Coppelius, der für seine Experimente menschliche Augen benötigt, will ihm die Augen ausreißen, läßt sie ihm aber auf Fürbitte des Vaters.“ (Bittner 1995: 54) Ob er sie ihm tatsächlich aufgrund der Fürbitte des Vaters belässt, ist jedoch zu bezweifeln. Zwar erfahren wir nie, was in Coppelius vorgeht, doch im Lichte dessen, was folgt, liegt es näher anzunehmen, dass ihm in diesem Moment die Idee kommt, Nathanaels Sehkraft auf andere Weise zu verwenden. Von diesem Moment an ist der Fortgang der Geschichte gesichert.

[17] Was soll ich Dich ermüden, mein herzlieber Lothar! was soll ich so weitläufig einzelnes hererzählen, da noch so vieles zu sagen übrig bleibt? Genug! – ich war bei der Lauscheri entdeckt, und von Coppelius gemißhandelt worden. Angst und Schrecken hatten mir ein hitziges Fieber zugezogen, an dem ich mehrere Wochen krank lag. „Ist der Sandmann noch da?“ – Das war mein erstes gesundes Wort und das Zeichen meiner Genesung, meiner Rettung. – Nur noch den schrecklichsten Moment meiner Jugendjahre darf ich Dir erzählen; dann wirst Du überzeugt sein, daß es nicht meiner Augen Blödigkeit ist, wenn mir nun alles farblos erscheint, sondern, daß ein dunkles Verhängnis wirklich einen trüben Wolkenschleier über mein Leben gehängt hat, den ich vielleicht nur sterbend zerreiße.

Abschnitt [17] führt von der Welt des Erzählten zurück in die präsentische Welt des Erzählers mit Blick auf den intendierten Adressaten. Er liefert einen Abstract des bisher Erzählten („von Coppelius gemißhandelt worden“), kommentiert und bewertet das Erzählte und kündigt eine letzte Fortführung der Geschichte an, die dem „schrecklichsten Moment“ seiner „Jugendjahre“ gewidmet ist. Schließlich wendet sich der Blick der Zukunft zu. Dabei zeichnet sich am Horizont die Möglichkeit des eigenen Todes ab. Dass dem Erzähler bei alledem das Leben „farblos“ erscheint, lässt sich

⁵⁹ Solche halluzinogene Kippfiguren tauchen später in Salvador Dalis Werken auf.

realistisch auf eine gedrückte Stimmung zurückführen. Gleichzeitig gemahnt diese Entfärbung der Welt aber auch an das grau-schwarze Erscheinungsbild des Coppelius. Wie immer gelingt es dem Creator, die erzählte Welt in ein realistisch-phantastisches Zwielficht zu tauchen. Wie in einem Verzierbild verweist ein Detail der Realwelt zugleich auf einen magischen Hintergrund.

Der „Todesschlaf“ ist eine auffallend verfremdende Wortwahl, bezüglich derer eine ‚tiefe Ohnmacht‘ die näherliegende gewesen wäre. Durch diesen Schlaf entsteht eine kaum wahrnehmbare Lücke in der Geschehenswiedergabe: In diese Lücke fallen mindestens die folgenden Res-Fakten: Die letzten Worte zwischen Coppelius und dem Vater, die näheren Umstände seines Verschwindens und die Mutter, die ihren Sohn pflegt. Als Nathanael aus seiner Ohnmacht erwacht, gilt sein erster Gedanke dem Sandmann (und nicht Coppelius). Der Sandmann hat seine Namensänderung – nunmehr Coppelius – unbeschadet überstanden. Durch Nathanaels Frage „Ist der Sandmann noch da?“ erfahren wir noch einen letzten Rest verdeckter Geschehnisse und eine vage Angabe zur Dauer der nicht erzählten Zeit: „der [Coppelius] ist lange, lange fort.“ Der frappierende Übergang vom Zusammenbruch hin zum Erwachen des Helden nach langem „Todesschlaf“ wird von Nathanael, dem Narrator, seiner Erinnerungen gemäß erzählt, gleichzeitig aber von dem hinter ihm stehenden Creator (Hoffmann) virtuos inszeniert.

Auf die Frage „Ist der Sandmann noch da?“ kommt der Erzähler in Abschnitt [17] noch einmal zurück. Dadurch erhält diese Frage ein besonderes Gewicht, einen semantischen Mehrwert. Der Erzähler befindet: „Das war mein erstes gesundes [sic] Wort.“ Doch die Fakten sträuben sich gegen diese Bewertung, denn diese Frage ist keineswegs ‚gesund‘ und lässt keinen guten Fortgang erwarten. Nicht gesund ist auch das damit verbundene Zeichen ungebrochener Augenangst. Das entscheidende Stichwort – das Auge – fällt eher beiläufig in der Formulierung „der Augen Blödigkeit“ (= Schwäche). Das Grau und Farblos-Werden der Welt und die Dunkelheit des Verhängnisses, dem sich Nathanael ausgesetzt fühlt, beschwören wiederum das farbliche Erkennungszeichen des Coppelius herauf: Grau und Schwarz. Seme und Morphem flottieren ständig über die Ränder des Gemeinten hinweg und überziehen das Erzählte mit einem dichten Netz sich gegenseitig spiegelnden semantischer Komplexe.

Über den Urheber aller Geschehnisse gibt es nur Mutmaßungen: „Coppelius ließ sich nicht mehr sehen, es hieß, er habe die Stadt verlassen.“ Aufgrund der monoperspektivischen Erzählstruktur aller Ich-Erzählungen bleibt im Dunklen, was sich dem Erzähler entzieht.

1.4 Die Rückkehr des Coppelius

[18] Ein Jahr mochte vergangen sein, als wir der alten unveränderten Sitte gemäß abends an dem runden Tische saßen. Der Vater war sehr heiter und erzählte viel Ergötzliches von den Reisen, die er in seiner Jugend gemacht. Da hörten wir, als es neune schlug, plötzlich die Haus in den Angeln knarrt und langsame eisenschwere Schritte dröhnten durch den Hausflur die Treppe herauf. „Das ist Coppelius“, sagte meine Mutter erblassend. „Ja! – es ist Coppelius“, wiederholte der Vater mit matter gebrochener Stimme. Die Tränen setzten der Mutter aus den Augen. „Aber Vater, Vater“ rief sie, „muß es denn so sein?“ – „Zum letzten Male!“ erwiderte dieser, „zum letzten Male kommt er zu mir, ich verspreche es dir. Geh nur, geh mit den Kindern! – Geht – geht zu Bette! Gute Nacht!“

[19] Mir war es, als sei ich in schweren kalten Stein eingepresst – mein Atem stockte! – Die Mutter ergriff mich beim Arm als ich unbeweglich stehen blieb: „Komm Nathanael, komme nur!“ – Ich ließ mich fortführen, ich trat in meine Kammer. „Sei ruhig, sei ruhig, lege dich ins Bette! – schlafe – schlafe“, rief mir die Mutter nach; aber von unbeschreiblicher innerer Angst und Unruhe gequält, konnte ich kein Auge zutun. Der verhaßte abscheuliche Coppelius stand vor mir mit funkelnden Augen und lachte mich hämisch an, vergebens trachtete ich sein Bild los zu werden. Es mochte wohl schon Mitternacht sein, als ein entsetzlicher Schlag geschah, wie denn ein Geschütz losgefeuert würde. Das ganze Haus erdröhnte, es rasselte und rauschte bei meiner Türe vorüber, die Haustüre wurde klirrend zugeworfen. „Das ist Coppelius!“ rief ich entsetzt und sprang aus dem Bette. Da kreischte es auf in schneidendem trostlosen Jammer, fort stürzte ich nach des Vaters Zimmer, die Türe stand offen, erstickender Dampf quoll mir entgegen, das Dienstmädchen schrie: „Ach der Herr! – der Herr!“ – Vor dem dampfenden Herde auf dem Boden lag mein Vater tot mit schwarz verbranntem gräßlich verzerrtem Gesicht, um ihn

herum heulten und winselten die Schwestern – die Mutter ohnmächtig daneben! – „Coppelius, verruchter Satan, du hast den Vater erschlagen!“ – So schrie ich auf; mir vergingen die Sinne. Als man zwei Tage darauf meinen Vater in den Sarg legte, waren seine Gesichtszüge wieder mild und sanft geworden, wie sie im Leben waren. Tröstend ging es in meiner Seele auf, daß sein Bund mit dem teuflischen Coppelius ihn nicht ins ewige Verderben gestürzt haben könne.

Die Explosion hatte die Nachbarn geweckt, der Vorfall wurde ruchbar und kam vor die Obrigkeit, welche den Coppelius vorfordern wollte. Der war aber spurlos vom Orte verschwunden.

Abschnitt [18] füllt alle fünf Module einer Narratio mit ersten Informationen auf:

1. Der Erzähler: Nathanael
2. Personen: „wir“, das heißt die Familie, innerhalb derer der „Vater“ hervorgehoben wird vs. Coppelius
3. Zeit: „Ein Jahr mochte vergangen sein“, „abends“, „als es neune schlug“
4. Ort: „an dem runden Tische“, „die Haustür“, der „Hausflur“, „die Treppe“
5. Geschehen: Die Rückkehr des Coppelius

Abschnitt [19] verläuft auf zwei Zeitstufen: Als Rahmung die Zeitstufe I des Erzählaktes und im Kern die Zeitstufe II der zu erzählenden Geschehnisse. In I dominiert der Adressatenkontakt, in II der Erzählprozess. Im Erzählten, genau in der Mitte des Abschnitts, künden die üblichen akustischen Vorboten das Erscheinen des Coppelius an. Wiederum fehlen Haustür, Flur und Treppe nicht. Das Haus und seine Teilorte bilden Schutzzonen, die dämonischen Kräften nicht standhalten. – Mit Coppelius im Fokus rückt eine andere Szene in den Schatten, der Konflikt zwischen dem Vater und der Mutter, dessen Resultat dem Erzähler noch an die Ohren dringt. Die Mutter zum Vater: „muss es denn so sein?“, der Vater: „zum letzten Male“; das sagt er „mit matter gebrochener Stimme“. Hinter dieser Erinnerung verbirgt sich das Innenleben des Vaters, der um die Besonderheit dieser letzten Begegnung weiß und in sorgenvoller und bedrängter Stimmung gewesen sein muss. Das Verhalten der Mutter signalisiert ebenfalls Außerordentliches: Sie bringt Nathanael nur noch hastig in seine Kammer und ruft ihm im hastigen Rückzug noch die letzten ermahnen Worte zu: „schlafe – schlafe“. Auch sie ahnt oder weiß, was an diesem Abend auf dem Spiel steht. Reflexe psychische Dramen dringen andeutungsweise an die Oberfläche.

Abschnitt [19] lebt hauptsächlich von dem, was *nicht* erzählt wird: Der Kern der Szene – der Tod des Vaters – bleibt verdeckt. Die Zeit der verborgenen Handlung wird genau angegeben: drei Stunden, von neun Uhr, dem Auftauchen des Coppelius, bis Mitternacht, dem Tod des Vaters. Klar scheint zu sein, dass man in dieser Zeit letzte Experimente anstellte, weniger klar ist, was dabei genau geschah und wie der Tod des Vaters zu deuten ist. Der flüchtige Leser mag an einen Unfall denken, weniger flüchtige Interpreten, die dieser Erzählung ein psychologisch-reales Profil verleihen sollen, können diese Frage auf sich beruhen lassen. Eine Ermordung des Vaters durch Coppelius ergäbe für sie keinen Sinn. Hat man jedoch erkannt, dass die reale Welt, in welcher der „Sandmann“ seine Auftritte hat, von dämonischen Kräften heimgesucht werden kann, so zeichnet sich eine andere Wahrscheinlichkeit ab: Der Vater hat sich Coppelius widersetzt, er hat den Teufelsbund aufgekündigt (so die überzeugende Argumentation von TRS). Das bleibt nicht ungestraft. „Ein letztes Mal“, hatte der Vater gesagt. Coppelius nimmt ihn beim Wort.

Ein perspektivischer Sprung auf die Nachbarn und auf die Obrigkeit in Form eines Rückgriffs (Plusquamperfekt) im raffend-berichtenden Erzählmodus beschließt diese Phase. Die Versicherung, dass Coppelius „spurlos“ verschwunden sei, verweist erneut auf die ontologische Ambiguität dieser Erzählung: Auf der Ebene des gewöhnlichen Alltags ist dies eine entsprechend gewöhnliche Formulierung. Im Kontext dämonischer Kräfte passt sie jedoch wörtlich und nicht nur floskelhaft: Geister und Dämonen kommen und gehen grundsätzlich, ohne Spuren zu hinterlassen.

1.5 Von der Vergangenheit zur Gegenwart

Dieses letzte Segment ist eine Coda im Sinne Labovs, die den Rückkehr in die Welt des Erzählers vollzieht, das Erzählte evaluiert und gegebenenfalls einen Blick in die Zukunft wirft.

[20] Wenn ich Dir nun sage, mein Motiv deher Freund! daß jener Wetterglashändler eben der verruchte Coppelius war, so wirst Du mir es nicht verargen, daß ich die feindliche Erscheinung als schweres Unheil bringend deute. Er war anders gekleidet, aber Coppelius' Figur und Gesichtszüge sind zu tief in mein Innerstes eingepägt, als daß hier ein Irrtum möglich sein sollte. Zudem hat Coppelius nicht einmal seinen Namen geändert. Er gibt sich hier, wie ich höre, für einen piemontesischen Mechanikus aus, und nennt sich Giuseppe Coppola.

Ich bin entschlossen es mit ihm aufzunehmen und des Vaters Tod zu rächen, mag es denn nun gehen wie es will.

Der Mutter erzähle nichts von dem Erscheinen des gräßlichen Unholds – Grüße meine liebe holde Clara, ich schreibe ihr in ruhigerer Gemütsstimmung. Lebe wohl etc. etc.

Der erste Satz dieser Coda vollzieht den Sprung von der erzählten Welt in die Erzähler-Welt, von der Darstellungsfunktion der Sprache (geschehenszugewandt) zur Appellfunktion (adressatenzugewandt). Abgerundet wird dieser Zeitsprung durch einen Blick in die Zukunft: „Ich bin entschlossen es mit ihm aufzunehmen und des Vaters Tod zu rächen“. Aus der ominösen Fortsetzung des Satzes – „mag es denn nun gehen wie es will“ – geht hervor, die Gefahr seines Vorhabens realistisch einschätzt.

Hinter der erzählten Welt verbirgt sich eine Welt, die erzählt wird. Doch bleibt diese für den Ich-Erzähler in wesentlichen Teilen verdeckt. Erst recht verdeckt sind die Pläne und Absichten seines Widersachers. Dem Leser, der diese Erzählung verstehen will, bleibt deshalb nichts anderes übrig, als hinzuzufügen, was der Text verschweigt. Dies erfordert die Mitarbeit des Lesers am Text (Eco 1987). Diese Mitarbeit wird erst recht gefragt, wenn Clara auf Nathanaels Erzählung reagiert und eine alternative Deutung der Vorfälle anbieten wird. Darauf tritt ein übergeordneter Er-Erzähler auf den Plan, der die widersprüchliche Sinngebung des Erzählten nicht beseitigt, sondern sorgsam in der Schwebe hält. Während eine Rekonstruktion der Handlung zu klären hat, was Coppelius eigentlich von Nathanael will, hat eine Untersuchung der Darstellung zu fragen, was der (übergeordnete) Erzähler (und schließlich der hinter ihm stehende Autor) vom Leser will. Aber das kann erst diskutiert werden, wenn der gesamte Text strukturell wie semantisch durchleuchtet ist.

Zusammenfassung

1. Nathanael als Ich-Erzähler hat keinen Zugang zu weiten Teilen des darzustellenden Geschehens. Dazu gehört die für Ich-Erzähler prinzipiell ausgeschlossene Innensicht in andere. Daraus folgen Unbestimmtheitsstellen, die der Leser ausfüllen muss, deduktiv und abduktiv.
2. Ein dicht gespanntes Netz von Leitmotiven mit erinnernder oder vorausdeutender Funktion durchzieht den Text und verleiht ihm damit eine außerordentliche semantische Dichte.
3. Leitmotive heften sich an Personen, allen voran an den Sandmann, aber auch an das elterliche Haus als Geschehensort.
4. Aus dem 'Haus' als topologischem Hauptmotiv spalten sich eine Reihe von Submotiven ab: Zimmer, Treppe, Gardine und ähnliche, denen alle, wie auch dem 'Haus', eine Innen-Außen-Dimension zukommt.
5. Das Hauptmotiv der Erzählung, die Augen, sind bereits in dem Sandmann-Mythos vorgegeben: Der Sandmann streut den Kindern Sand in die Augen streut, damit sie einschlafen können. In Hoffmanns Erzählung tritt diese Gestalt als „gespenstischer Unhold“ auf, der dem Helden den Schlaf raubt, ihm glutrote Körner in die Augen zu streuen droht, ihn blind macht für die Wirklichkeit und schließlich in den vernichtet.
6. In der herrschenden Sekundärliteratur wird Nathanael explizit oder implizit als 'unzuverlässiger Erzähler' gewertet, der in seinem Inneren erst schafft, was er im Äußeren zu

sehen glaubt. Demgegenüber ist jedoch zu bedenken, dass der Typ des unzuverlässigen Erzählens in der fiktionalen Literatur auch als solcher markiert sein muss. Solche Markierungen sind in Nathanaels Brief-Erzählung nicht auszumachen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Hoffmann, E.T.A. 1976: *Fantasie- und Nachtstücke. Fantasiestücke in Callots Manier. Nachtstücke. Seltsame Leiden eines Theater-Direktors. Nachwort von Walter Müller-Seidel. Anmerkungen von Wolfgang Kron.* München.

Sekundärliteratur

Begemann, Christian 1990: Eros und Gewissen. Literarische Psychologie in Ludwig Tiecks Erzählung „Der getreue Eckart und der Tannenhäuser“. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 15,2, S. 89-145.

Bittner, Günther 1995: Das Sterben denken um des Lebens willen. Frankfurt am Main, S. 53-60.

Brandt, Wolfgang 1989: Die Beschreibung häßlicher Menschen in höfischen Romanen. Zur narrativen Integrierung eines Topos. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 35, Heft 3, S. 257-278.

Brinkmann, Henning 1983: Wiederholung als Gestaltung in Sprache und als Wiederverwendung in der Sprache. In: Wirkendes Wort 33, S. 71-93.

Brüggemann, Heinz 1989: Das eingeschlossene Frauenbild oder Die Automate im Fenster – Figurationen des Wahrnehmungsbegehrens. E.T.A. Hoffmann, „Der Sandmann“ und „Das öde Haus“. In: Ders.: Das andere Fenster. Einblicke in Häuser und Menschen. Zur Literaturgeschichte einer urbanen Wahrnehmungsform. Frankfurt am Main, S. 121-152.

Bühler, Karl 1965 [zuerst 1934]: Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache. 2. Aufl. Mit einem Geleitwort von F. Kainz, Stuttgart.

Detering Klaus 1999: Magie des poetischen Raums. E.T.A. Hoffmanns Dichtung und Weltbild. Heidelberg.

Eco, Umberto 1987: Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten. übersetzt von Heinz-Georg Held, München.

Eibl, Karl 1992: Sind Interpretationen falsifizierbar? In: Lutz Danneberg / Friedrich Vollhardt in Zusammenarbeit mit Hartmut Böhme und Jörg Schönert (Hrsg.): Vom Umgang mit Literatur und Literaturgeschichte. Positionen und Perspektiven der „Theoriedebatte“, Stuttgart S. 169-184.

Ellenberger, Henry F. 1985: Die Entdeckung des Unbewußten. Geschichte und Entwicklung der dynamischen Psychiatrie von den Anfängen bis zu Janet, Freud, Adler und Jung. Aus dem Amerikanischen von Gudrun Theusner-Stampa. Zürich.

Freudenberg, Rudolf: „Indem ich zur Feder greife...“. Erwägungen zum Redemoment beim literarisch-fiktionalen Erzählen. In: Manfred Kohrt / Arne Wrobel (Hrsg.): Schreibprozesse

- Schreibprodukte. Festschrift für Gisbert Keseling. Hildesheim / Zürich / New York 1992.

Fries, Norbert 2003: de ira. In: Linguistik online 13,1, S. 103-124, auch unter http://www.linguistik-online.de/13_01/fries.html, gesehen am 06.10.2014.

Geertz, Clifford 1987: Dichte Beschreibung. Frankfurt a. M.

Greimas, Algirdas J.: Die Isotopie der Rede. In: W. Kallmeyer / W. Klein / R. Meyer-Hermann / K. Netzer / H. J. Siebert (Hrsg.): Lektürekolleg zur Textlinguistik. Bd. 2: Reader. Frankfurt (1974), S. 126-152 (Fischer Athenäum Taschenbücher Sprachwissenschaft).

Grimm, Gunter E. 2000: „Freundliche Blicke“. Topologische Variationen zur ‚Liebesblick‘-Metaphorik. Erstpublikation in: Christian Kluwe / Jost Schneider (Hrsg.): Humanität in einer pluralistischen Welt? Themengeschichtliche und formanalytische Studien zur deutschsprachigen Literatur. Festschrift für Martin Bollacher. Würzburg, S. 91-111, URL: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/grimm_liebesblick.pdf. Eingestellt am 30.06.2005.

Hamburger, Käte 1953: Das epische Präteritum. In: DVjs 27, S. 329-357.

Jähns, Friedrich Wilhelm 1871: Carl Maria von Weber in seinen Werken: chronologisch-thematisches Verzeichnis seiner sämtlicher Compositionen. Berlin.

Kohlmayer, Rainer 1997: „Was dasteht und was nicht dasteht. Kritische Anmerkungen zum Textbegriff der Übersetzungstheorie“. In: Eberhard Fleischmann u.a. (Hrsg.): Translationsdidaktik. Grundfragen der Übersetzungswissenschaft. Tübingen, S. 60-66. Auch URL: http://www.rainer-kohlmayer.de/downloads/files/was_dasteht.pdf, gesehen am 08.10.2014.

Krusche, Dietrich 2010: Das Ich-Programm. Ein Versuch zur Ersten Person. München.

Labov, William 1997: Some Further Steps in Narrative Analysis. In: The Journal of Narrative and Life History 7, S. 395-415. Auch URL: <http://www.ling.upenn.edu/~wlabov/sfs.html>, gesehen am 13.04.2013.

Lotman, Jurij M. 1993⁴: Die Struktur literarischer Texte. München.

Orlowski, Ursula 1988: Literarische Subversion bei E.T.A. Hoffmann. Nouvelles vom Sandmann. Heidelberg.

Pikulik, Lothar 1979: Romantik als Ungenügen an der Normalität. Am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs. Frankfurt am Main.

Pouvreau, Ruth 2002: Schöpferische Weltbetrachtung. Zum Verhältnis von Einbildung und Erkenntnis in Texten der deutschen Romantik (Fichte-Studien, Supplementa). Amsterdam / New York, Rodopi. Darin: Die Unterscheidung von Einbildung und Außenwelt als Bedingung aller Dichtkunst. E.T.A. Hoffmann. „Der Sandmann“, 1817, S. 133-172.

Roßbach, Bruno 2011: Form und Funktion der Alltagserzählung. Mit einem Ausblick auf die literarische Erzählung. In: Koreanische Zeitschrift für Deutsche Sprachwissenschaft 6, S. 51-82.

Bruno Roszbach: *E.T.A. Hoffmann: Der Sandmann. Eine narratologische Untersuchung. Teil 2*
Quelle: http://www.mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/br_sandmann2.pdf

Sacks, Harvey 2010: Das Erzählen von Geschichten innerhalb von Unterhaltungen [1971]. In: Ludger Hofmann (Hrsg.): Sprachwissenschaft. Ein Reader. 3., aktualisierte und erweiterte Auflage. Berlin / New York, S. 275-282.

Schütze, Fritz 1982: Narrative Repräsentation kollektiver Schicksalsbetroffenheit. In: Lämmert, Eberhard (Hrsg.): Erzählforschung; Stuttgart, S. 568-590.

Tepe, Peter 2007: Kognitive Hermeneutik. Textinterpretation ist als Erfahrungswissenschaft möglich. Würzburg.

Tepe, Peter / Jürgen Rauter / Tanja Semlow 2009: Interpretationskonflikte am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns „Der Sandmann“. Mit Ergänzungen auf CD. Würzburg.

Wagner, Richard: 1887/1888: Gesammelte Schriften, Leipzig, Bd. 10, S. 185.

Weinrich, Harald 2001: Tempus. Besprochene und erzählte Welt (1964). Sechste, neu bearbeitete Auflage. München.

Wolzogen, Hans von 1875: Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Richard Wagner's Festspiel „Der Ring der Nibelungen“. Leipzig.