

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 ROSSBACH

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

Eine narratologische Untersuchung. Teil 1

Es gibt wirkliche Dinge, und Vorstellungen, die wir uns davon machen. Die Vorstellungen von gewissen Dingen können so lebhaft werden, daß diese uns gegenwärtig, und beinahe die Dinge selbst zu sein scheinen. Diese Vorstellungen nenn ich *fastwirkliche* Dinge. Es gibt also wirkliche Dinge, fastwirkliche, und bloße Vorstellungen. (Klopstock: Von der Darstellung, 1779)

0 Vorbemerkung

Die *Eindeutigkeit* der Erzählung vom *Sandmann*, die P. Tepe, J. Rauter und T. Semlow (2009) herausgearbeitet haben, und ihre *Mehrdeutigkeit*, die sich in der Vielstimmigkeit der Sekundärliteratur niederschlägt, widersprechen sich nur scheinbar. Zur Eindeutigkeit gelangen Tepe/Rauter/Semlow, indem sie aus den Daten des Textes das Erzählsubstrat rekonstruieren unter der Leitfrage „Was ist geschehen?“. Struktur und Semantik des Erzähltextes stehen jedoch nicht nur im Dienste der Darstellung des Geschehens, sondern erzeugen darüber hinaus auch einen semiotischen Mehrwert, der dem Geschehen nicht bereits eingeschrieben ist und der den dargestellten Einzelfall transzendiert. Die vorliegende Arbeit verlagert deshalb den Fokus von der erzählten Welt auf den Erzähler dieser Welt, auf seine Eigenschaften, seine Strategien und Ziele. Die Frage, was geschehen ist, wird daher ergänzt durch die weiteren Fragen: Wer erzählt wem, wie und warum? Ziel der Arbeit ist es, einen Beitrag zu der Frage zu liefern, wie der vorliegende Text beschaffen ist. Nur wer die Wirklichkeit des Textes auf den Hintergrund anderer, systematisch gegebener Möglichkeiten projiziert, bekommt die Spezifik ihrer Eigenart und die Stoßrichtung ihrer Effekte in den Griff.

Diese Arbeit ist in drei Teile gegliedert: Im ersten Teil werden zentrale Theoreme der Narratologie vorgestellt und in Bezug auf die Makrostruktur der Erzählung praktisch erprobt. Im zweiten Teil werden die drei Figuren-Briefe analysiert und im dritten Teil die Haupterzählung.

1 Einleitung

Die Bände *Nachtstücke, Teil I* (1816) und *Teil II* (1817) enthalten zweimal vier Erzählungen:

Erster Band

- *Der Sandmann*
- *Ignaz Denner*
- *Die Jesuitenkirche in G.*
- *Das Sanctus*

Zweiter Band

- *Das öde Haus*
- *Das Majorat*

- *Das Gelübde*
- *Das steinerne Herz*

An der Spitze steht, einer düsteren Overtüre vergleichbar, der *Sandmann*. Vom Verfasser liegt uns ein eigenhändiges Manuskript vor, dessen Überschrift eine präzise Zeitangabe enthält: „d. 16. Novbr. 1815 Nachts 1 Uhr“ – vermutlich der Beginn der Niederschrift.¹ Das Manuskript enthält zahlreiche Direktkorrekturen und trägt deutliche Züge großer Hast. Für den Druck eliminierte Hoffmann eine Coppélius-Episode und veränderte den Schluss.²

Gegen Ende seines Lebens berühmt geworden und als Erfolgsschriftsteller begehrt, gerät Hoffmann, der Poet der Angst, in den Perioden des Biedermeier, des poetischen Realismus und des Naturalismus schnell in Vergessenheit. Wieder entdeckt durch die Expressionisten und Surrealisten, erfährt er durch S. Freuds Studie über *Das Unheimliche* (1919) erneute Aufmerksamkeit. Seither ist – auch in der Literaturwissenschaft – das besondere Interesse an gerade dieser Erzählung nicht abgerissen. Das Provokativ-Irritierende, Modern-Bruchstückhafte, Changierend-Uneindeutige der *Sandmann*-Erzählung und das Gefühl des Bodenlosen und Ungesicherten, das auszulösen sie imstande ist, nicht zuletzt die Magie ihrer atmosphärischen Dichte, reizen zu immer neuen Versuchen, ihre komplexe Struktur zu durchschauen.

Die Liste der Sekundärliteratur, die diese Novelle bisher erzeugt hat, enthält inzwischen weit über hundert Titel. Doch halten diese Arbeiten häufig nicht, was sie versprechen: Anstatt auf die Fragen zu antworten, die der Primärtext aufwirft, produzieren sie selbst fortwährend neue, auf die dann wiederum weitere Arbeiten reagieren. Am Ende hat sich das Untersuchungsobjekt verdoppelt: An einen widersprüchlichen Ausgangstext heften sich gleichermaßen widersprüchliche Metatexte.³ Dieser Befund liegt jedoch weniger an den Ereignissen, die erzählt werden, als an dem Erzähler dieser Ereignisse, genauer an den beiden Erzählern: Dem Figuren-Erzähler (Nathanael) und dem übergeordneten Haupterzähler. Beide erzählen das Geschehen nicht vollständig und nicht zuverlässig, sondern hinterlassen Lücken und provozieren Unsicherheiten, die an den entsprechenden Stellen gewöhnlich gar nicht auffallen. Doch entfalten sie unfehlbar ihre Wirkung: Sie entziehen dem Leser zusehends den Boden unter den Füßen. Das Ende der Erzählung gehorcht zwar dem „Gestalt-schließungszwang“⁴, doch ist das die letzte Falle, die dieser Text stellt. Die Gestalt schließt sich zwar, doch nichts rundet sich.

Als Tepe/Rauter/Semlow darangingen, die entscheidenden Informationslücken in dieser Erzählung zu schließen, lag ihr Hauptaugenmerk auf dem erzählten Geschehen, während wir im Folgenden den Erzähler dieses Geschehens in den Vordergrund rücken. Diese Verlagerung des primären Untersuchungsobjekts führt zu den beiden Fragen: (a) Wer *ist* dieser Erzähler und (b) was *tut* er? Die erste Frage betrifft seine Eigenschaften (Statik), die zweite seine Strategien (Dynamik), jeweils auf dem Hintergrund systematisch gegebener Möglichkeiten. Damit erhoffen wir uns eine (Teil-)Antwort auf die Frage: „Wie ist der vorliegende Text beschaffen?“ (Tepe 2007: 50).

So, wie ein Erzähltext beschaffen ist, müsste er keineswegs sein, denn das Erzählte hängt nicht nur vom Geschehen ab, sondern auch von dem Erzähler des Geschehens. Nathanaels Geschichte hätte auch von Bruder Lothar oder seiner Verlobten, Clara, oder von einem allwissenden Erzähler erzählt werden können. Ein derartiger Erzähler-Austausch würde zu kaum noch wiederzuerkennenden Versionen führen, zu solchen mit neuen Vordergründen und Hintergründen, Perspektiven und Wertungen. Doch wollen wir im Verlauf dieser Analyse nicht den Erzähler austauschen (als reizvol-

¹ Dies entspricht jedenfalls der gängigen Interpretation dieser Angabe. B. Schemmel (1999) dazu: „Zu überlegen wäre freilich auch, ob die Angabe nicht das Ende der Arbeit bedeutet.“ (13)

² Vgl. dazu die synoptische Wiedergabe der verschiedenen Text- bzw. Korrekturschichten in Hohoff 1988.

³ Die logische Konsequenz daraus zogen Tepe/Rauter/Semlow (2009), die sich nicht nur der Erzählung, sondern auch der dazu gehörenden Sekundärliteratur angenommen haben.

⁴ „Gestalt-schließungszwang“: „subjektiv empfundener Zwang, eine angefangene Geschichte auch zu Ende zu erzählen“. Quelle: Wissenschaft online, URL <http://www.wissenschaft-online.de/abo/lexikon/psycho/5885>, gesehen am 23.12.2011. Vgl. dagegen beispielsweise argumentierende Texte, die eine derartige Abrundung nicht erfordern.

les Gedankenexperiment), sondern lediglich den vorhandenen Erzähler beschreiben: seine Eigenschaften, Strategien und mutmaßlichen Intentionen. Indem wir dabei das sprachlich Gegebene auf den reicheren Grund des Möglichen projizieren, kommen wir über das Konstatieren von Tatsachen zu Anschlussfragen des Typs: Warum hat der Narrator diese und nicht jene Möglichkeit gewählt? Diese Fragen liefern die Brücke von der Beschreibung zur Erklärung. Ein gutes Beispiel dafür bietet der erste Teil der Erzählung, der aus drei uneingeleiteten *Briefzitate*n besteht. Der Erzähler hätte den Inhalt dieser Briefe auch paraphrasieren und in den Fluss der Erzählung integrieren können. Doch griff er stattdessen zu einer ferner liegenden Möglichkeit, die den Leser von Anfang an auf perspektivisch schwankenden Grund setzt. Die Folgen davon beschäftigen die Sekundärliteratur bis heute.

Es versteht sich von selbst, dass eine Hermeneutik, die vom Autor ausgeht und sich darüber hinaus auf Theorien und Methoden der Textanalyse stützt, zu gleichen Ergebnissen führen kann wie eine narratologische Untersuchung, die am Narrator ansetzt, dabei aber Informationen über den Autor und seine Zeit im Hintergrund mitlaufen lässt. Überdies unterscheidet die kognitive Hermeneutik (Tepe 2007) zwischen einer Basis- und einer Aufbauinterpretation: In der Basis-Interpretation ist der Text selbst Untersuchungsobjekt, in der Aufbauinterpretation werden Ko-Texte (andere Texte), Kontexte und die bisherige Forschungsliteratur hinzugezogen. Damit liefert die Basis-Interpretation die Grundlage für die „Aufbauinterpretation“ (im Sinne Tepes). Eine narratologische Untersuchung agiert entsprechend im Vorfeld der Aufbauinterpretation.

2 Erzähltheoretische Vorgaben

Trotz des hohen theoretischen Aufwands der Erzählforschung (= Narrativik oder Narratologie) seit den frühen sechziger Jahren hat sich bislang noch keine einheitliche Theorie narrativer Texte durchsetzen können.⁵ Das liegt vorwiegend daran, dass der Untersuchungsgegenstand selbst keine Einheit bildet, sondern aus einer Reihe von Konstituenten besteht, von denen jede einzelne als Ausgangspunkt für eine Theorie narrativer Texte dienen kann. Aus diesem Grund liegen inzwischen erzählerbezogene, handlungsbezogene und adressatenbezogene (Teil-)Theorien vor (Roßbach 1995), von denen keine auch nur den Versuch unternimmt, eine Balance zwischen den übrigen Mitspielern des Erzählprozesses zu finden. Stattdessen werden einzelne Parameter des Erzählprozesses verabsolutiert und zum alleinigen Träger des theoretischen Gebäudes erklärt. Dieser Sachverhalt soll im Folgenden verdeutlicht werden. Alsdann wird eine erzählerorientierte Narrativik vorgeschlagen, welche die übrigen Konstituenten des narrativen Kommunikationsprozesses aber weder vernachlässigt noch gar ausblendet.

2.1 Die Konstituenten des Erzählprozesses

Erzählen ist ein *Prozess*, in dessen Verlauf (1) ein *Erzähler* (2) ein *Geschehen* in Hinblick auf einen (3) *Rezipienten* versprachlicht. Das *Resultat* dieses Prozesses ist die *Erzählung*.

Dies gilt sowohl für *faktuale* als auch für *fiktionale* Erzählungen: Der reale Erzähler bezieht sich in seiner Erzählung auf ein reales Geschehen und wendet sich dabei direkt oder indirekt an einen *Rezipienten* (Hörer/Leser). Der fiktionale Erzähler, künftig *Narrator* genannt⁶, bezieht sich analog dazu auf ein fiktionales Geschehen, gerichtet an einen ebensolchen Adressaten.⁷ Das fiktionale Geschehen sei „Res“ genannt. Die *Res*, lat. „die Sache“ (hier das zu Erzählende), bezeichnet die Welt, auf

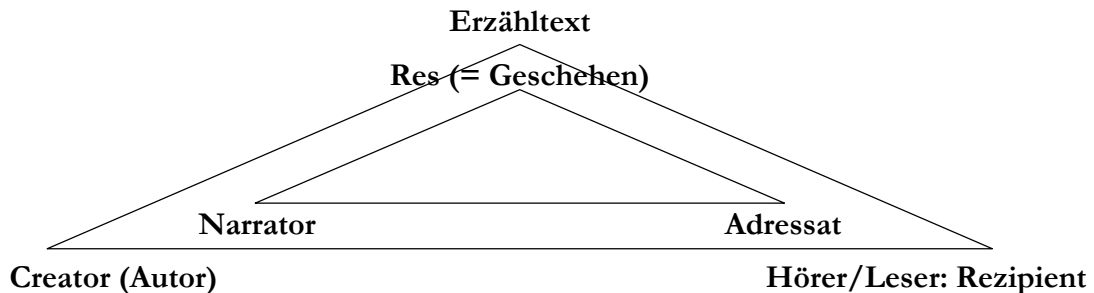
⁵ Somit fehlt auch eine allgemein akzeptierte Heuristik der Analyse narrativer Texte.

⁶ Dieser Term dient der trennscharfen Unterscheidung des einen vom anderen innerhalb des theoretischen Diskurses. In der textanalytischen Praxis kann diese terminologische Differenzierung vernachlässigt werden, wenn der jeweilige Kontext klar erkennen lässt, von wem die Rede ist, vom fiktionalen Erzähler oder vom Autor.

⁷ In der ‚Arbeitsgruppe Narrativik‘ an der Philipps-Universität Marburg ist vorgeschlagen worden, den Ausdruck „Rezipient“ für den realen Empfänger zu reservieren, den Ausdruck „Adressat“, analog zu Englisch „addressee“, für den fiktionalen Empfänger. – Sieht man vom Adressaten ab, so lautet die Kurzformel für die Erzeugung eines narrativen Textes: Narrator vs. Res → Narratio.

die sich der Narrator bezieht. Dieser Term hat erstens den Vorzug, dass er stilistisch zu den Termen „Narrator“ und „Adressat“ passt, und zweitens, dass er sich nicht nur auf Elemente dieser Welt wie Ereignisse und Zustände bezieht⁸, sondern darüber hinaus auf eine hypothetisch vorauszusetzende *Welt*, auf die der Narrator – stets selektiv – zugreift.⁹

Die hier vorgestellten Verhältnisse lassen sich in einem einfachen Erzählmodell abbilden, in dem die Außenrealität¹⁰ eine Innenrealität umschließt.



Im Falle fiktionalen Erzählens verbirgt sich hinter dem *Narrator* ein *Creator*, der sowohl das Geschehen (die Res) als auch den Erzähler dieses Geschehens *erfindet*. Dem Creator obliegt somit die *creatio*, dem Narrator die *narratio*. Der faktuale Erzähler erzählt, indem er sich auf ein Geschehen bezieht, das unabhängig davon existiert, ob es erzählt wird oder nicht, der Narrator erzählt so, *als ob* er sich auf ein solches bezöge. Dieses „Als-Ob“ gilt indessen nur vom Standpunkt der realen Kommunikationssituation aus. Innerhalb der fiktionalen Welt erzählt der Narrator streng analog zu seinem realen Vorbild, der sich dabei auf ein Geschehen bezieht, das er *vorfindet* und nicht *erfindet*.¹¹ Somit gilt auch für ihn die entscheidende Dichotomie *Narrator* vs. *Res*.

Im Bereich der Fiktion wird die unabhängige Existenz der Res vom Narrator gerne in Abrede gestellt; das Einzige, was manifest vorliegt, ist tatsächlich nur die *erzählte* Res. Doch gibt es mehrere Gründe, die es sinnvoll erscheinen lassen, auch in Bezug auf fiktionale Erzählungen an der Dichotomie ‚Narrator vs. Res (→ Narratio)‘ festzuhalten:

- (1) Logisch ist die Unterscheidung zwischen Res und Narrator ohnehin zwingend geboten, denn ein Ereignis und die narrative Repräsentation dieses Ereignisses sind zwei verschiedene Dinge, gleichgültig, ob es sich dabei um faktuales oder um fiktionales Erzählen handelt.
- (2) Das Leserbewusstsein setzt die Existenz einer Welt hinter der erzählten Welt stillschweigend voraus. Fragen wie:
 - „Ist Nathanael an einer Wahnvorstellung oder an einem realen [sic] Geschehen zerbrochen?“ (Wacker 1984: 90)
 - „Soll man sich auf Claras vernünftige Interpretation der Ereignisse oder auf Nathanaels Selbstverständnis verlassen?“ (ebenda: 90)
 - Ist es Zufall, Fügung oder Absicht, dass Coppola ausgerechnet an Nathanaels Tür klopft und ein Perspektiv feilbietet?
 - Sind Coppola und Coppelius identisch?

sind nur möglich und sinnvoll, wenn hinter dem Erzählten eine feststehende, quasi-reale Welt angenommen wird. Wer durch die Oberfläche der erzählten Res die Res selbst zu rekonstruieren versucht, macht dies unbewusst auf der Basis der hier zu verteidigenden Dichotomie ‚Narrator vs. Res‘.

⁸ Das quantitative Verhältnis von Handlungs- und Zustandsabbildungen innerhalb einer Erzählung hat einen erheblichen Einfluss auf ihren wirkungsästhetischen Effekt.

⁹ Es handelt sich dabei um ‚mögliche Welten‘, welche die Grenzen zwischen möglich und nicht-möglich selbst setzen.

¹⁰ Den Term „Außenrealität“ benutzt H. Krahl in seinem Aufsatz *Raumkonstruktionen und Raumsemantiken in Literatur und Medien. Entwurf einer textuell-semiotischen Modellierung* (o.J.: 1) in einem etwas anderen Zusammenhang, URL http://www.phil.uni-passau.de/fileadmin/group_upload/48/Grundlagen.pdf, gesehen am 28.09.2012.

¹¹ Man kann das auch so ausdrücken, „daß *innerhalb der Fiktion* alles fiktive [sic] real ist.“ (Bunia 2007: 81)

- (3) Auch in der traditionellen Literaturwissenschaft trifft man diese Unterscheidung, ohne sie jedoch terminologisch auf den Begriff zu bringen. So ist die Unterscheidung zwischen „Erzählzeit“ und „erzählter Zeit“ nur auf der Grundlage der Res/Narratio-Dichotomie denkbar. Begriffe wie „Raffung“, „Zeitdeckung“ und „Dehnung“ hätten keinen Sinn, wenn nicht – gleichsam tiefenstrukturell – die Existenz einer metronomisch-gleichförmigen Res-Zeit angenommen würde. Entsprechend verlangt auch der Begriff der (optischen) Perspektive nach einem Raum, der perspektiviert wird, inklusive der Prozesse, die darin ablaufen.
- (4) Die neuere Literatur neigt dazu, aus dem Narrator-Prinzip und seinen subjektivierenden und perspektivierenden Implikationen thematischen und formalen Nutzen zu ziehen. Vergleiche z.B. L. Durrells *Alexandria-Quartett* (1977) als Paradigma multi-perspektivischen Erzählens: Über eine einzige Res werden durch Narrator-Austausch verschiedene Textwelten (Romane) konstruiert (dazu Roßbach 2001: 96).¹² Auch die *Sandmann*-Erzählung enthält folgenschwere Lücken in der Wiedergabe des Geschehens sowie perspektivische Ambiguitäten, welche die Frage nach der Beschaffenheit der Res – unabhängig vom Erzähler – geradezu erzwingen.

Die Welt, auf die der Erzähler zugreift (= die Res), ist immer reichhaltiger als das narrative Abbild dieser Welt; Erzählen ist immer *selektives* Erzählen. Die Rückseite des Erzählten ist das Nicht-Erzählte. Für die Aussparung von Anteilen der Res gibt es verschiedene Gründe:

1. Aussparungen aufgrund fehlender Relevanz in Bezug auf das Erzählziel
2. Strategische Aussparungen zwecks Erzeugung von Spannung. Das Ausgesparte wird in diesem Fall an späterer Stelle nachgereicht
3. Strategische Aussparungen relevanter Res-Partikel, die nicht nachgereicht werden, jedoch aus dem Text erschließbar sind
4. Aussparungen relevanter Res-Fakten, die nicht erschließbar sind.

Fall (1) ist gewöhnlich unproblematisch, denn nicht alles, was erzählt werden kann, ist auch erzählenswert in Hinblick auf das Erzählziel. Fall (2) entspricht strategischem Verschweigen zum Zwecke der Erzeugung von Spannung. Man vergleiche die Sherlock-Holmes-Geschichten, in denen aufgeschobene Informationen in der letzten Szene nachgereicht werden. (3) Rekonstruierbare Res-Aspekte können auch ausgespart werden, um ein kreatives Lektürevorhaben anzuregen. E. Hemingways ‚Eisberg-Verfahren‘ realisiert diese Möglichkeit auf beispielhafte Weise. Fall (4) betrifft Lücken, die zwar geschlossen werden müssen, um das Geschehen restlos zu verstehen, die aus den Informationen, die der Text liefert, aber nicht zweifelsfrei rekonstruiert werden können. Die *Sandmann*-Erzählung changiert zwischen Typ 3 und 4. Zum *Sandmann* lässt sich zwar eine erklärungsstarke *Hintergrundgeschichte* konstruieren (vgl. Tepe/Rauter/Semlow 2009), dennoch verbleiben Reste relevanter Res-Fakten, die nicht geborgen werden können. Dazu gehört zum Beispiel die psychische Ausstattung des Helden, die nur partiell beleuchtet wird, in weiten Teilen aber im Dunkeln verbleibt. Dies schmerzt umso mehr, als diese Figur (Nathanael) psychologisch angelegt ist, sodass man ihre inneren Antriebskräfte nur ungern auf sich beruhen lässt.¹³ Doch am rätselhaftesten ist der Erzähler, dessen hohe Erzählmotivation sich im Text mit abbildet (vgl. den ersten Erzähler-Kommentar), dessen eigentliches Erzählziel jedoch unklar bleibt.

2.2 Der Erzähler im Erzählten

Der Erzähler im Erzählten ist nicht immer an der Textoberfläche (explizit) ablesbar; doch ist er jedem Erzähltext eingepreßt. Implizit steht hinter jedem narrativen Satz ein Erzähler (Narrator), ande-

¹² Ein anderes Beispiel: *Stilübungen* von R. Queneau, ein Text, in dem ein belangloser Res-Ausschnitt neunundneunzig Mal in höchst unterschiedliche Erzählfragmente überführt wird.

¹³ Die von Tepe/Rauter/Semlow (2009) und auch von mir vertretene These, dass die Welt, in der sich der Held bewegt, magisch grundiert ist, drängt die Frage nach der psychologischen Ausstattung der Figuren jedoch in den Hintergrund. Für Hoffmann'sche Figuren ist entscheidend, ob sie empfänglich sind für die Zwiespältigkeit der Welt oder nicht. Dass die ersteren auch die psychologisch verfeinerten sind, rechtfertigt nicht, ihr Geschick ausschließlich aus ihrer psychischen Ausstattung abzuleiten.

renfalls gäbe es ihn nicht. Explizit tritt er hervor, wenn er seine Person/Zeit/Raum-Koordinaten – EGO/HIC/NUNC (Ich/Hier/Jetzt) – in den Erzähltext einzeichnet,

1. indem er auf seine Person verweist: ICH/WIR (vs. Er/Sie/Es)
2. indem er auf seine Zeit verweist: JETZT (vs. damals)
3. indem er auf seinen Ort verweist: HIER (vs. dort).

Aufgrund des systemischen Charakters des Ich/Hier/Jetzt-Komplexes impliziert ein einziges Vorkommen dieser Komponenten auf der Textoberfläche die Koexistenz der beiden anderen. Dieses Erzähler-Ich kann sich alsdann in verschiedenen Graden explizieren, *qualitativ* angefangen von deiktisch-grammatischen Reflexen bis hin zu einer quasi-figuralen Ausgestaltung und *quantitativ* von einem einmaligen Vorkommen bis hin zur Sprengung des Erzählten durch dicht gestreute Leserkontakte, Reflexionen, Kommentare und andere nicht-narrative Textanteile vom Typ *Tristram Shandy* (L. Sterne). Explizite Reflexe des Erzählers erzeugen eine (die erzählte Ebene überwölbende) Meta-Ebene (= auktoriale Ebene), die mit Nicht-Erzähltem gefüllt wird. Bleibt die Meta-Ebene dagegen leer, so sprechen wir von einem impliziten Erzähler. Den ersten Erzähler können wir auch als ‚auktorialen‘, den zweiten als ‚nicht-auktorialen‘ Erzähler bezeichnen. Dabei entkoppeln wir jedoch die Auktorialität (= das explizite Auftreten des Erzählers) von den getrennt zu behandelnden Kategorien ‚Erzähler-Wissen‘ und ‚Erzähler-Perspektive‘.¹⁴

In einem Erzählmodell lässt sich die Res-Ebene als Ebene I (als unterste Ebene), die erzählte Ebene (der Erzähltext) als Ebene II (als Zwischenebene) und die Erzählerebene als Ebene III (als oberste Ebene) darstellen. Ausgehend von der erzählten Res (II) schließen wir also auf die Res selbst (I) und begegnen dem Narrator (zur Erzählzeit) gegebenenfalls auf der Erzähler-Ebene (III).

Leittempus der Meta-Ebene ist das Redemoment-Präsens bzw. die Präsens/Perfekt/Futur I-Gruppe, Leittempus des Vergangenheitserzählens¹⁵ ist das Präteritum bzw. die Präteritum/Plusquamperfekt-Gruppe mit der Konstruktion ‚würde/sollte plus Infinitiv‘ als Ersatz für den System-Ort ‚nachzeitig relativ zum Präteritum‘. Beispiele: ‚Morgen würde er das Problem endlich in Angriff nehmen‘ oder ‚Diese Entscheidung sollte er später noch bereuen‘ (vgl. Freudenberg 1992: 112 f., Weinrich 1993: 198 ff).¹⁶ Häufig wird auf dieser Ebene auch die Erzählsituation thematisiert¹⁷. Ein Beispiel für eine Narratio mit expliziter Markierung der Erzählsituation – Reflexe der Schreibgeschichte jenseits der eigentlichen Geschichte – liefert J. von Eichendorff in seiner Erzählung *Auch ich war in Arkadien* (1832):

Da säß' ich denn glücklich wieder hinter meinem Pulte, um dir meinen Reisebericht abzustatten. Es ist mir aber auf dieser Reise so viel Wunderliches begegnet, daß ich in der Tat nicht recht weiß, wo ich anfangen soll. Am besten, ich hebe, wie die Rosine aus dem Kuchen, ohne weiteres sogleich das Hauptabenteuer für dich aus. (Eichendorff 1971: 1259)

Diese Erzähleinleitung enthält sämtliche Bestimmungselemente der narrativen Kommunikationssituation: den Narrator, die Ankündigung der Narratio und den Adressaten: Der Narrator verweist mittels des Personalpronomens 1. Pers. Sing. (fünf Vorkommen) und des Possessivpronomens (zwei Vorkommen) siebenmal auf sich selbst. Dabei hätte allein das Redemoment-Präsens als *deiktischer* Reflex der Erzähl(er)zeit¹⁸ genügt, um seine Präsenz auf der Textoberfläche anzuzeigen, denn mit

¹⁴ Damit entfernen wir uns von dem Auktorialitätskonzept F.K. Stanzels.

¹⁵ Dem Vergangenheitserzählen steht das Gegenwartserzählen gegenüber, Typ Direktreportage, Simultanerzählen, vgl. Brandt in Tang 1997.

¹⁶ Von H. Weinrich übernehmen wir die Konzeption zweier Tempus-Gruppen. Weinrichs Gedanken, dass das Präteritum in fiktionalen Texten seine vergangenheitsindizierende Funktion verliere (so auch K. Hamburger), weisen wir hingegen zurück. Einen guten Überblick über die Tempusproblematik liefert Thieroff 1992. Zum Tempusgebrauch in narrativen Texten vgl. Freudenberg 1992.

¹⁷ Während des Erzählprozesses erzeugt der Erzähler notwendig eine zweite Geschichte: Die Geschichte des Erzählprozesses. Diese Sekundärgeschichte kann auf der Kommentar-Ebene angedeutet werden. Wird sie auch ausgeführt, so entsteht eine neue Res: eine Meta-Res.

¹⁸ „Deiktisch“ (vs. benennend) sind Tempora deshalb, weil ihr Referenzwert sich nur relativ zum Sprechzeitpunkt festlegen lässt. So gibt es zum Beispiel keine Vergangenheit an sich, sondern nur eine solche im Verhältnis zu einem gegenwärtigen Ausgangspunkt.

der Zeit des Erzählens ist auch der Erzählende selbst gegeben. Sogar der Erzählort ist eingezeichnet: „hinter meinem Pulte“. Neben der Kommunikationssituation (wer erzählt wann, wo und für wen?) führt dieser Texteingang auf das Hauptthema der Erzählung; eine „Reise“¹⁹, die textuelle Realisationsform ‚Bericht‘ („Reisebericht“), einschließlich ihrer Evaluierung: „wunderlich“. Schließlich wird der Adressat angesprochen: deiktisch-pronominal mittels „dir“, „dich“. Das kommunikative Dreieck – (1) *jemand* erzählt (2) *jemandem* (3) *etwas* – ist somit ausgefüllt, ergänzt durch die Erwähnung der beiden universalen Operationen der narrativen Vermittlung: *Auswahl* (nur „die Rosine“, „das Hauptabenteuer“) und *Anordnung* („wo ich anfangen soll“). Auch in E.T.A. Hoffmanns *Sandmann* verweist der Narrator auf sich selbst in seiner res-vermittelnden Funktion, jedoch an recht unorthodoxer Stelle und durchsetzt mit nicht leicht zu interpretierenden Reflexionen. Doch dazu später. Zunächst ein zweites Beispiel: Der Erzähleingang von Eichendorffs Erzählung *Das Schloß Dürande* (1835/1836):

In der schönen Provence liegt ein Tal zwischen waldigen Bergen, die Trümmer des alten Schlosses Dürande sehen über die Wipfel in die Einsamkeit herein; von der anderen Seite erblickt man weit unten die Türme der Stadt Marseille; wenn die Luft von Mittag kommt, klingen bei klarem Wetter die Glocken herüber, sonst hört man nichts von der Welt. In diesem Tal stand ehemals ein kleines Jägerhaus, man sah's vor Blüten kaum, so überwaldet war's und weinumrankt bis an das Hirschgeweih über dem Eingang; in stillen Nächten, wenn der Mond hell schien, kam das Wild oft weidend, bis auf die Waldeswiese vor der Tür. Dort wohnte dazumal der Jäger Renald, im Dienst des alten Grafen Dürande, mit seiner jungen Schwester Gabriele ganz allein, denn Vater und Mutter waren lange gestorben.

In jener Zeit nun geschah es, daß Renald einmal an einem schwülen Sommerabend, rasch von den Bergen kommend, sich nicht weit von dem Jägerhaus mit seiner Flinte an den Saum des Waldes stellte. Der Mond beglänzte die Wälder, es war so unermeßlich still, nur die Nachtigallen schlugen tiefer im Tal, manchmal hörte man einen Hund bellen aus den Dörfern oder der Schrei des Wildes im Walde. (Eichendorff 1990: 345)

In dieser Erzähleinleitung ist die Eigenwelt des Narrators weniger deutlich markiert als im vorangegangenen Text. In der einleitenden Satzreihe ist sie aber nicht nur implizit über die pragmatische Präsupposition „Wo eine Äußerung ist, da ist auch ein Sprecher“ nachweisbar, sondern auch explizit über das Indefinit-Pronomen „man“ (zwei Vorkommen im Initialsatz), das die *Person* des Narrators inkludiert. Ferner ist die *Zeit* des Erzählers/des Erzählens markiert: Der Jetzt-Zeitpunkt des Sprechens (Redemoment-Präsens) überschneidet das durative Präsens der Landschaftsbeschreibung (Inklusion). Auch der *Ort* des Narrators ist eingezeichnet: Durch Richtungsverben wie „sehen ... herein“, „klingen ... herüber“, „kommen“ und durch deiktische Richtungsangaben wie „weit unten“ (zweimal), wird das Gesehene mit dem Sehenden, dem Narrator, verknüpft.²⁰ Die temporale Botschaft lautet: Auch zur Erzähl(er)zeit (vs. erzählte Zeit, Geschehenszeit) verhält es sich noch so. Wo sich die Zeit und der Ort des Erzählers im Text abbilden, da ist auch der Erzähler selbst.

Die „*Versetzung*“ (Bühler 1964: 133 ff.) des Narrators in die Welt der vergangenen Ereignisse erfolgt im oben zitierten Texteingang an der Nahtstelle zwischen der ersten und der zweiten Satzreihe. Dieser Vorgang wird sowohl temporal (Präsens → Präteritum) als auch adverbial ([jetzt] → „ehemals“) angezeigt. Nach erfolgter Versetzung ist der Erzähler nicht mehr explizit, sondern nur noch implizit beschreibbar: *Als ein in die Szene kopiertes Bewusstsein*, das sich in einem imaginären Universum auf Gegenstände und Sachverhalte bezieht. Durch Benennungsprozeduren und Zeigegesten analog zur „*Demonstratio ad oculos*“ (vs. „*Deixis am Phantasma*“, Bühler 1965: 37 und 123)²¹ werden Handlungsräume aufgebaut und Prozesse darin eingebettet.²²

¹⁹ Im Erzählmodell von W. Labov wird das Thema auch „abstract“ genannt. Der Abstract antwortet auf die Frage „Worum geht es?“, siehe Labov 1973 und Grieffhaber, URL <http://spzwww.uni-muenster.de/~griesha/eps/erz/Ing/labov73.1.html>, gesehen am 03.03.2012.

²⁰ Eichendorff erzielt seine frappierenden Raumeffekte durch reichen Gebrauch deiktischer Verweise, vgl. dazu Ehlich 1985.

²¹ Das Lexem „demonstratio“ ist die lateinische Entsprechung zu Griechisch „deixis“ („deiktikos“: „hinweisend“, „deiknymi“: „zeigen“).

²² Hinter jedem narrativen Satz steht die an den Adressaten gerichtete Anweisung: „Stelle dir vor ...“.

Im oben zitierten Beispiel verengt sich die angesteuerte Handlungszeit über mehrere Stationen von durativ über iterativ bis hin zu punktuell; im Einzelnen: *durativ* im Initialsatz („liegen“, „sehen“, „erblicken“), bald aufgelockert durch *iterative* Geschehenszüge – „wenn [dann]“, „oft“ –, schließlich *punktuell* im raum-zeitlich lokalisierbaren Einzelereignis: Renald stellt sich „an den Saum des Waldes“; die imaginative Aktualisierung vergangener Ereignisse hebt an.

Der *in die Szene versetzte Narrator* (= der *virtuelle Narrator*) fungiert im oben zitierten Beispiel als standortgebundener Quasi-Beobachter der Res, ohne Teil von ihr zu sein. Innerhalb einer szenischen (vs. berichtenden) Präsentation bildet er das *wahrnehmende, aufzeichnende und emotiv grundierende Zentrum der Szene*, auf das hin alle Res-Elemente bezogen und emotiv gefärbt werden. Der Narrator kann seine Eigenperspektive jedoch auch aufgeben, graduell bis hin zur Deckungsgleichheit mit einer agierenden Figur. Auf diese Weise entsteht *Figurenperspektive*.²³ Dabei verschweigt der Ausdruck „Figurenperspektive“ jedoch die Hälfte des tatsächlichen Sachverhalts, denn er referiert in Wirklichkeit auf eine Doppelperspektive, die nur dadurch entstehen kann, dass der Erzähler (bildlich gesprochen) *mit* einer Figur oder sogar *durch* sie hindurch blickt.²⁴ Auf diese Weise entsteht die Illusion, der Erzähler habe sich zurückgezogen, was jedoch ein doppelter Irrtum ist, denn erstens teilt er lediglich den Wahrnehmungs- und den Empfindungsraum seines Protagonisten und zweitens ist es nicht die Handlungsfigur, sondern er, der das Wahrgenommene in eine Erzählung verwandelt.²⁵

Im zweiten Abschnitt wird der Radius des Wahrnehmbaren auf die zentrale Handlungsfigur, auf Renald, hin justiert. Alle Naturereignisse und Stimmungen werden alsdann auf diese eine Figur hin gebündelt, *hinter* der sich der virtuelle Narrator verbirgt, der *mit* dieser Figur das Wahrnehmungsfeld teilt. Das *Perspektivenphänomen*, das hier vorläufig und andeutungsweise anklingt, wird in Hoffmanns *Sandmann*-Erzählung eine ungewöhnliche Rolle spielen – bis hin zu seiner Materialisierung in Gestalt eines „Perspektivs“. Dabei wird das Spiel der Perspektiven den festen Boden der „Dinge an sich“ unterminieren.

Das Pendant zum fiktionalen Erzähler (zum Narrator) ist der *fiktionale Adressat*, dessen Stelle im System der literarischen Kommunikation vom *realen Rezipienten* ausgefüllt wird. Hoffmann liebt es, seinen Adressaten explizit zu präfigurieren und zu kontaktieren (vgl. Elling 1973). Dem realen Leser eröffnet sich dabei die Illusion, er sei es, an den sich der Narrator wende, gegebenenfalls sogar zu ihm ‚spreche‘ (daher die Metapher von der „Stimme“ des Erzählers²⁶). Die Explikation des Erzählers und seines Adressaten wiederholt die Realsituation, in der ein Erzähler einem Hörer/Leser eine Geschichte²⁷ vermittelt. Im Leseprozess identifiziert sich der reale Leser alsdann mit dem fiktionalen Pendant. An dieser Stelle taucht er in die Fiktion ein und folgt alsdann der Rede des Erzählers.

Dem nicht auf Analyse eingestellten Leser fällt es dabei gewöhnlich nicht auf, dass sein Zugang zum Geschehen über das Bewusstsein eines anderen verläuft, und somit entgeht es ihm auch, dass er das Geschehen stets durch die Augen eines anderen verfolgt. Je mehr ihn das Erzählte gefangen nimmt, desto weniger achtet er auf den Erzähler. Doch ist es der Erzähler, der über den Sinn seiner Erzählung entscheidet. Bevor der Adressat auf ein erzähltes Geschehen reagieren kann, hat der Erzähler bereits darauf reagiert. *Der Erzähler ist das organisierende Zentrum jeder Narratio, das dominante Element in ihrer Gesamtstruktur.* Die changierende und irritierende Qualität der *Sandmann*-Erzählung ist

²³ Relevante Erwägungen zur äußerst schwer zu definierenden „Erzählperspektive“ bei Freudenberg 1988.

²⁴ Stanzels Term „Reflektorfigur“ ist gut gewählt, weil eine solche Figur die zu erzählende Welt reflektiert, ohne sie jedoch zu erzählen. Dies übernimmt der Narrator, dessen parallel gesetzter Wahrnehmungsraum den Erzählakt erst ermöglicht. Der Unterschied der beiden oben genannten Fälle liegt darin, dass der erste bei strikter Außensicht möglich ist, während der zweite Innensicht erfordert.

²⁵ Entsprechend steht die Filmkamera hinter der Figur, die blickt, und teilt mit ihr ein identisches Wahrnehmungsfeld.

²⁶ Vgl. dazu G. Genette 1994.

²⁷ Die Grundbedeutung des Lexems „Geschichte“ ist „das, was geschehen ist“. In diesem Sinne ist er gleichbedeutend mit dem Lexem „Geschehen“. Doch wird dieses Lexem auch im Sinne eines bereits narrativ geformten Geschehens im Sinne von „story“ verwendet, und bezeichnet überdies sowohl das akademische Fach der „Geschichte“ sowie das Untersuchungsobjekt, auf das es sich bezieht. Aufgrund dieses schillernden Bedeutungsspektrums ist es im Rahmen der Narrativik entweder zu vermeiden oder mit Bedacht zu verwenden.

nicht Produkt der geheimnisvollen Handlung, welche, wäre *sie* das dominante Element der Erzählung, uns heutige Leser kaum mehr zu fesseln vermöchte, vielmehr sind es die eigentümlichen Erzählverfahren mit ihren irritierenden Effekten, die die Suggestionskraft des Textes erzeugen.

3 Die Handlung

Zur Orientierung folgt eine kurze Inhaltsangabe der Erzählung, worauf die Frage erneut zu stellen ist: Wie ist der *Sandmann*-Text beschaffen? Dabei verlagern wir unser Interesse vom Handlungssubstrat (von der Res) auf die Prozesse ihrer Darstellung.

Wir folgen den Ereignissen in ihrer natürlichen Reihenfolge (*ordo naturalis* vs. *ordo artificialis*) unter Hervorhebung von Zeitangaben, die die gesamte Handlungsdauer von etwa fünfzehn Jahren hervortreten lassen. Diese Dauer erstreckt sich von der Kindheit des Helden bis in das frühe Erwachsenenalter hinein. Ebenfalls wird der Raum-Aspekt hervorgehoben, sodass sich die Kreisbewegungen des Helden zwischen den Handlungsorten ‚zu Hause‘ und dem ‚Studienort G.‘ abbilden. Die klaustrophobische Enge dieser Handlungsorte, die sich wie ein Bannkreis um den Helden legen, wird am Ende aufgebrochen, aber nur für Clara. Doch dann lebt der Held schon nicht mehr:

Die *Kindheit* Nathanaels ist erfüllt mit Unbegreiflichem. Der Sandmann, der den Kindern die Augen raubt – so hatte es die Kinderfrau erzählt –, poltert des Nachts die Treppe hinauf in des Vaters Zimmer, und seltsame Dinge geschehen. „*Jahrelang dauerte das.*“ (Hoffmann 1961: 334). Eines Tages – er war „*zehn Jahre alt*“ (ebenda: 334) – versteckt er sich in des Vaters Zimmer und beobachtet mit Entsetzen, dass der Sandmann niemand anders ist als der düstere Advokat Coppelius, ein Bekannter des Vaters und der Schrecken der Kinder. Nathanael wird entdeckt und Sandmann/Coppelius greift wütend nach seinem Augenlicht; der Vater hält ihn flehend zurück. Nathanael sinkt in eine tiefe Ohnmacht.

Coppelius verschwindet ein Jahr lang aus der Stadt. Dann kehrt er zurück. Wieder poltern seine Schritte die Treppe hinauf. Spät in der Nacht erfüllt der Lärm einer Explosion das Haus, und der Vater liegt tot am Boden. Coppelius ist verschwunden. Er hat den Vater umgebracht, denkt das Kind. Wieder „*vergingen ihm die Sinne*“ (ebenda: 339).²⁸

Jahre später, Nathanael ist inzwischen Student in G., klopft es an seiner Wohnungstür²⁹, und ein Wetterglashändler namens Coppola bietet seine Waren an. In ihm glaubt Nathanael Coppelius (= den Sandmann) wieder zu erkennen. Er ist entsetzt und verstört und schreibt einen Brief an „Bruder Lothar“, den er irrtümlich an Clara adressiert. Clara, seine Verlobte, versucht ihn zu beruhigen. Der fatale Coppola habe keine Macht über ihn, denn aller Schrecken komme nur aus seinem Innern. Halb beruhigt, doch nicht ganz überzeugt, gibt er nach.

Neben den Schrecken der Kindheit und dem Wiedererscheinen des Coppelius beschäftigt den Helden noch ein weiteres Ereignis, das er in einem Brief an Bruder Lothar nur nebenbei erwähnt: Sein Professor in G., Spalanzani, hat eine engelschöne Tochter, Olimpia genannt, die er stumm und starr hinter einem Vorhang sitzend beobachtet. Er weiß selbst nicht, warum er das erwähnt und kündigt in „vierzehn Tagen“ seine Heimkehr an.

Dann kommt es wie erhofft, man schließt sich in die Arme und erlebt *einige schöne Tage* in schöner Eintracht. Doch schnell trüben Auseinandersetzungen das Glück. Nathanael geht seinen dichterischen Neigungen nach und entwirft zwanghafte Schreckensbilder, die alle um den dämonischen Coppelius kreisen. Nathanael lebt im Bannkreis seiner düsteren Phantasie, Clara, hell und heiter, ergeht sich hingegen in der Realität ihres Alltags. Ein entscheidender Konflikt bahnt sich an. Nathanael, der sich zunehmend unverstanden fühlt, beschimpft Cla-

²⁸ Auf diesem (vorläufigen) Höhepunkt dürfte Nathanael elf Jahre alt gewesen sein.

²⁹ Zwischen dem Tod des Vaters – dem „schrecklichsten Moment“ der „Jugendjahre“ des Helden (ebenda: 338) – und dem Auftauchen Coppolas in G. liegen rund neun Jahre nicht erzählten Geschehens; N. dürfte inzwischen zwanzig Jahre alt sein, denn er ist bereits mit Clara verlobt.

ra als „lebloses, verdammtes Automat“. Claras Bruder ist entrüstet, ein Zweikampf bahnt sich an, doch Clara weiß das Schlimmste zu verhüten und am Ende versöhnt man sich.

Nathanael kehrt nach G. zurück, wo inzwischen das Haus seines Vermieters abgebrannt ist. Man weist ihm eine neue Wohnung zu, die gegenüber derjenigen Professor Spalanzanis liegt. Hinter dessen Fenster gewahrt er durch einen Spalt, reglos da sitzend, Olimpia, Spalanzanis Tochter. Da klopft Coppola erneut an seine Tür und verkauft ihm ein Perspektiv. Durch das Glas blickend erliegt er ihrer Schönheit. Groß ist deshalb sein Entsetzen, als er Spalanzani und Coppola eines Tages streiten hört; inmitten von Retorten, Flaschen und Phiolen ringen sie um Olimpia, die sich nunmehr als eine leblose Puppe mit leeren, schwarzen Augenhöhlen erweist. Spalanzani ergreift Olimpias Augen und schleudert sie gegen Nathanael, der alsdann dem Wahnsinn verfällt.

Wieder zu Hause und von der Krankheit genesen, scheinen die Schrecken der Vergangenheit überwunden zu sein. Als Nathanael und Clara um die Mittagsstunde einen Turm besteigen, scheint sich in der Ferne ein kleiner, grauer Busch auf sie zuzubewegen. Nathanael greift zu seinem Perspektiv und erblickt Coppelius, der ihn hinunter zu locken scheint. Da fasst ihn erneut der Wahnsinn; schreiend und tobend versucht er, Clara in die Tiefe zu stürzen. Lothar eilt zu Hilfe und rettet sie. Nathanael springt in die Tiefe.

Nach mehreren Jahren scheint Clara jenseits der Schreckensorte der Vergangenheit doch noch ihr Glück gefunden zu haben.

4 Die Makrostruktur des Textes

Im Folgenden soll vom Erzähler der Handlung die Rede sein. Mit dieser Entscheidung wird die Res nicht marginalisiert, sondern – aspektual verschoben – in ihrer Formung durch den Narrator erfasst. Ein objektives Erzählen ist nicht möglich, denn was über das Subjekt des Erzählers verläuft, ist notwendig subjektiv. Gleichwohl tendiert der Adressat dazu, den Narrator zu übersehen und zu glauben, das Geschehen selbst entfalte sich vor seinen Augen, während er doch in Wirklichkeit nur den Suggestionen eines anderen folgt (quantitativ wie qualitativ).³⁰ Bereits die Makro-Organisation des Erzählten ist das Werk des Erzählers, der nicht nur dahin gehend zu befragen ist, was er erzählt, sondern auch wie er erzählt und zu welchem Zweck. Keine Erzählung muss so sein, wie sie ist.

4.1 Der erste Schnitt

Der erste und tiefste Schnitt der gesamten Erzählung liegt zwischen dem dritten Brief und dem Beginn der übergeordneten Erzählung. Dieser Schnitt beruht narrativ auf der Opposition ‚Figuren-Erzählung (untergeordnete Erzählung) vs. Matrix-Erzählung (übergeordnete Erzählung)‘, welche folglich nur auf dem Papier nebeneinander stehen, logisch aber hierarchisch angeordnet sind. Figurenäußerungen sind zunächst Erscheinungen auf der Ebene der Res (der Geschehensebene). Dabei obliegt es dem Narrator, diese Äußerungen zu *zitieren* und in den Fluss der Narratio zu *montieren* (Origo-Wechsel: Narrator vs. Figuren, mit entsprechenden pronominalen und temporalen Konsequenzen) oder sie mittels nicht-direkter Rede (indirekte Rede, Redebericht; erlebte Rede)³¹ (temporal angeglichen) in den Erzählfluss zu *integrieren*. Montierte Figurenäußerungen sind ein Fremdkörper in der narrativen Textumgebung, ein *corpus alienum*. Dies gilt für den Standardfall mündlicher Figurenrede (oder Gedanken), in höherem Maße aber noch für schriftliche Figurenäußerungen wie Briefe,

³⁰ Diese Verhexung des Lesers durch den Erzähler mag man als mildere Form von Nathanaels Blick durch das Perspektiv begreifen. Nathanael verfällt bei seinem Blick auf vergleichbare Weise dem Wahn, das Objekt seiner Begierde rein und klar und direkt vor Augen zu haben, wie der Leser, der die erzählten Dinge selbst wahrzunehmen glaubt, während er in Wirklichkeit nur den Suggestionen des Erzählers folgt.

³¹ Zu den systematischen Möglichkeiten der „Wiedergabe von Figurenrede innerhalb der Narratio“ vgl. Brandt 1992: 35-40.

Notizen, Tagebuchaufzeichnungen, Memoranda oder ähnliche Textsorten, die den Fluss der Narratio unterbrechen und für den Leser offenbar weniger leicht zu verarbeiten sind als Rede-Zitate, zumal dann, wenn sie eine gewisse Länge überschreiten und die Wiederaufnahme der eigentlichen Narratio hinauszögern. Im vorliegenden Fall umfassen die schriftlichen Brief-Zitate nicht weniger als vierzig Prozent der gesamten Erzählung. Dabei kann sich dieser hierarchisch tiefer liegende Textteil zunächst nicht vom übergeordneten abheben, denn der übergeordnete Erzähltext folgt dem untergeordneten Text erst in weitem Abstand, anstatt ihm voranzugehen. Die Rezeptionsunsicherheit, die diese irreguläre Struktur auslöst, wird dadurch verstärkt, dass die vorangestellten schriftlichen Figurenäußerungen selbst dominant narrativen Charakters sind und, thematisch wie zeitlich, nahtlos an die übergeordnete Geschichte heranführen. Die thematisch-kausale Linearität der dargestellten Handlungszüge mindert den strukturellen Kontrast zwischen *Matrixerzählung* und *Figurenerzählung*. Anders ausgedrückt: die kontinuierliche Entfaltung der Handlung und damit der kontinuierliche Zeitverlauf verdecken die diskontinuierliche Abfolge von Figurenerzählung und Matrixerzählung, deren normabweichende Abfolge auf der Seite des Adressaten Orientierungsprobleme erzeugt. Strukturell produziert der Text fortlaufend das, was auch sein Thema ist: Eine grundlegende Ordnung wird zersplittert.

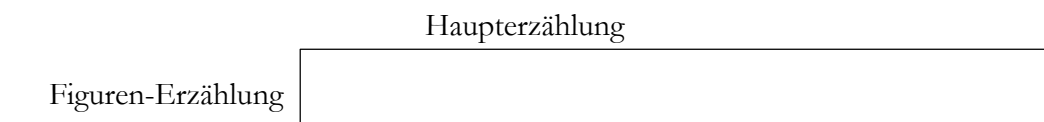
Geht man von der Normalform aus – das Übergeordnete leitet das Untergeordnete ein –, so wird eine *rekursive Struktur* erkennbar: Ein narrativer Text erzeugt einen zweiten Text gleicher Struktur auf tieferer Ebene. Das Ergebnis dieses Prozesses ist ein *gestuftes Erzählen*, das theoretisch ad infinito fortsetzbar ist. – Der Normalfall rekursiv-gestuftes Erzählens liegt in dem Märchen *Nußknacker und Mäusekönig*³² vor. Inmitten des Märchens erzählt Pate Droßelmeier den Kindern wiederum ein Märchen, das „Märchen von der harten Nuß“. Bei dieser Normalplatzierung der Figurenerzählung in den Rahmen der Gesamterzählung ergeben sich für den Leser keinerlei Orientierungsprobleme, vorausgesetzt, dass die Extension der eingelagerten Erzählung die Matrix-Erzählung nicht verdrängt (wie dies in Rahmenerzählungen der Fall zu sein pflegt).³³ In der Normalform geht die einbettende Erzählung der eingebetteten voran.

- (1) *Nussknacker und Mäusekönig*: Haupterzählung + eingebettete Figuren-Erzählung [= „Das Märchen von der harten Nuß“] + Fortsetzung der Haupterzählung³⁴



Die *Sandmann*-Erzählung folgt einer normabweichenden Anordnung, die den Leser zunächst auf eine falsche Fährte lockt.

- (2) *Der Sandmann*: Figuren-Erzählung + Haupterzählung



Durch die Permutation von Matrix- und Figuren-Erzählung entfällt die Möglichkeit einer *Exposition* mit ihren einleitenden Informationen zu Personen, Zeiten, Orten und näheren Umständen.³⁵ Gene-

³² Grundsätzlich gilt: Je länger der Anschluss an die Haupterzählung hinauszögert wird, desto schwieriger wird es, wieder zu ihr zurückzukehren.

³³ Zu Stufungen in Eichendorffs Erzählung *Viel Lärmen um Nichts*, die den Zusammenbruch des Leseverständnisses heraufbeschwört, vgl. Roßbach 1996.

³⁴ Innerhalb der *Nachtstücke* bietet die Erzählung *Die Jesuitenkirche in G.* ein Beispiel für die Einbettung einer schriftlichen Figuren-Erzählung in die Matrixerzählung.

³⁵ Nach G. Saße (2004) liefern die Briefe die „Exposition der entscheidenden Problemlage“ (97); dabei wird der kanonische Expositions-Begriff jedoch bedenklich überdehnt.

rell werden fehlende Expositionen entweder nachgeliefert oder in implizite Hinweise aufgelöst, eventuell beides in Kombination. Im vorliegenden Fall erfolgt eine fragmentarische, gleichsam notdürftige Exposition tief im Inneren des Gesamttextes (weit nach rechts verschoben), am Ende des Erzählkommentars (Hoffmann 1961: 343 f.); erst dort werden wichtige, für das Verständnis der Erzählung erforderliche Orientierungsfakten geliefert. In dieser nachgereichten, am ‚falschen‘ Platz stehenden Exposition erfolgt auch eine Verteidigung der Positionierung der Briefe an den Anfang der Erzählung und damit der globalen Erzählstruktur. Dabei werden ‚klassische‘ Alternativen der Eröffnung eines narrativen Textes und ihre Eignung oder Nicht-Eignung für die vorliegende Narratio vorgestellt und diskutiert. Diese Diskussion mündet in eine scheinbar paradoxe Strategie: „Ich beschloß gar nicht anzufangen“ (ebenda: 344). Diese scheinbar unmögliche Lösung ist in ihrer narrativen Stimmigkeit nicht immer richtig erkannt worden. So argumentiert U. Orłowsky (1988: 104), dass es sich bei den drei einleitenden Briefen lediglich „um ein ironisches Spiel“, um eine „Simulation“ handle. Diese nicht eben einsichtige Interpretation errichtet die Autorin über die semantische Interpretation des Verbs „mitteilen“ in der entscheidenden Wendung: „Nimm geneigter Leser! die drei Briefe, welche Freund Lothar mir gütigst mitteilte“ (Hoffmann 1961: 344). Aus dieser Formulierung, so Orłowsky, gehe nicht hervor, dass Lothar dem Erzähler die Brief-Originale ausgehändigt habe, vielmehr sei an eine mündliche Mitteilung des Inhalts dieser Briefe zu denken. Alsdann habe der Erzähler die Briefe selbst verfasst. – Es sei nicht bestritten, dass das Verb „mitteilen“ tatsächlich mehrdeutig ist. Doch in der reichen Sekundärliteratur, die dieser Erzählung gewidmet ist, wird die Lesart Orłowskys nirgendwo in Erwägung gezogen, und dies aus guten Gründen: Das Verb „mitteilen“ lässt im gegebenen Zusammenhang keineswegs an eine mündliche Übermittlung denken, sondern an die generelle Bedeutung „einem etwas zukommen lassen“. Vergleiche dazu den Eintrag bei H. Paul (1981): „sende [...] die mitgeteilten Druckschriften zurück“ (Goethe, brieflich, 1830): Als Paraphrase für „mitteilen“ gibt Paul das Verb „geben“ an. Im Übrigen kommt es im hier zu diskutierenden Zusammenhang ausschließlich auf den Zitat-Status der Briefe an.

Merkwürdigerweise teilt auch U. Hohoff (1988), der den *Sandmann*-Text sonst so kenntnisreich bespricht, die Auffassung Orłowskys und liefert dabei wenig überzeugende Begründungen. Der Stellenkommentar zu „Ich beschloß gar nicht anzufangen. Nimm, günstiger Leser! die drei Briefe [...]“ lautet bei Hohoff (ebenda: 233-276):

Die Behauptung des Herausgebers ist unglaublich, denn er gibt im Nachhinein als authentisches Material aus, was dem Leser zuvor als Anfang einer Erzählung angeboten worden war. Deren Kunstcharakter macht die Herausgeberfiktion dem Leser erneut bewußt, indem sie in der Briefform des Anfangs einen Kunstgriff der Erzählerfigur erkennen läßt, der einen Umriss des Themas und damit doch eine Exposition zu geben erlaubt. (ebenda: 257)

In diesem Kommentar sind gleich vier Begriffe zu beanstanden: „Herausgeber“, „Fiktion“, „Kunstgriff“ und „Exposition“. Zunächst zur angeblichen „Herausgeberfiktion“: Hohoff bezieht sich hier offenbar auf den Gesamttitel der Erzählungssammlung: *Nachtstücke, herausgegeben von dem Verfasser der Fantasiestücke in Callots Manier*. Es ist bekannt, dass Hoffmann mit der Wahl dieses Untertitels an den Erfolg seiner *Fantasiestücke* anzuknüpfen hoffte. Insofern ist der Herausgeber der *Nachtstücke* eine Werbemaßnahme des Creators/Autors und sein struktureller Ort und seine Funktion sind in der Domäne der äußeren Kommunikationssituation zu suchen; in der inneren gibt es dagegen keinen Herausgeber, es sei denn, man betrachte das Kopieren (Zitieren) dieser Briefe in die Narratio als eine Herausgebereigentätigkeit.³⁶

Somit ist auch der Ausdruck „Fiktion“ zurückzuweisen. Vom Standpunkt des Narrators aus sind weder die zu erzählenden Ereignisse noch die Briefe „Fiktion“, sondern (fiktionale) Realität. Der Narrator erfindet die Res nicht, er findet sie vor. Die Res ist das zugrunde liegende Geschehen als logische Voraussetzung für den Erzählakt. Die Narratio hängt einerseits von dieser Res ab, andererseits aber auch vom Erzähler dieser Res, genauer: vom Wissen des Narrators über diese Res. Eine

³⁶ Vergleiche Brandt (1996), der die keineswegs marginale Frage stellt, ob ein Erzähltext „mit dem Initialsatz oder bereits mit dem Titel beginnt.“ (87). Brandt argumentiert überzeugend dafür, „die Titel-Verantwortung“ der Modellgröße „Autor“ zuzuordnen und nicht dem Narrator.

der Quellen des Erzählerwissens im hier diskutierten Zusammenhang sind die vorangestellten Briefe, die zitiert werden und so als Ausgangspunkt der Ereignisdarstellung dienen können. Dass sich hinter dem Narrator und seiner erzählstrategischen Entscheidungen ‚eigentlich‘ – eine Stufe höher – der Autor/Creator verbirgt, muss nicht bei jedem narrativen Satz erneut angemerkt werden; ein solcher Text wäre gar nicht mehr lesbar. *Der Creator schafft einen Narrator und eine Res und simuliert damit eine Erzählsituation analog zum Realerzählen.*

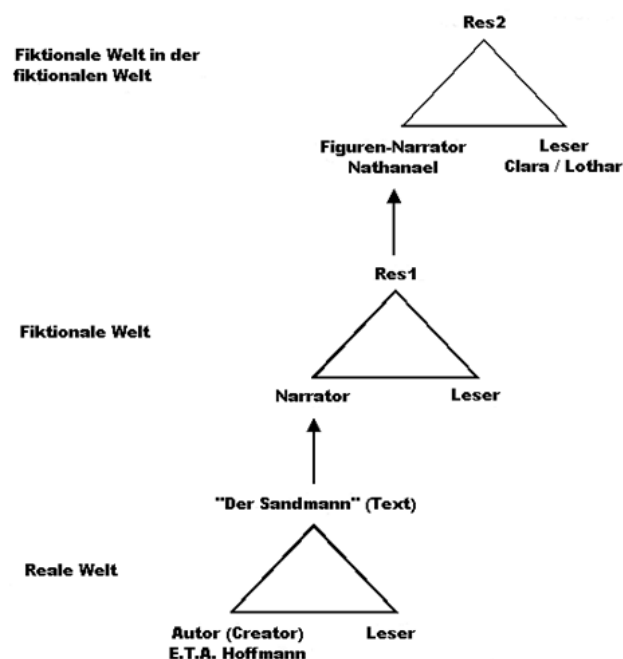
Ein „Kunstgriff“ liegt indessen tatsächlich vor, allerdings ist es ein anderer als der, auf den Hohoff verweist. Dieser Kunstgriff liegt darin, dass der Erzähler die umfangreiche Vorgeschichte von dem Protagonisten selbst erzählen lässt, worauf diese alsdann durch eine Alternativ-Version (Clara) kontrastiert wird. Darauf gibt es noch die Andeutung einer dritten Version, die eine Art Patt-Situation liefert. Auf dieser schwankenden Grundlage errichtet der Matrix-Erzähler alsdann seine eigene Sicht, die sich ebenfalls als uneindeutig erweist, zumindest bei der ersten Lektüre.

Das Motiv des Auseinanderreißen und Wieder-Zusammensetzens (Nathanael in der Alchemisten-Szene, später Olimpia) wird durch die fragmentierte Erzählstruktur auch auf der formalen Ebene nachgeahmt. Somit spiegelt die Erzählstruktur ein wesentliches Moment seines Inhalts. Das ist der eigentliche Kunstgriff innerhalb dieser Erzählung. Hinter der Präsentation der Res steht letztlich die Intention des Creator/Autors, von Anfang an perspektivische Ambivalenzen zu erzeugen.³⁷

Inadäquat ist bei Hohoff auch der Begriff „Exposition“, denn die drei vorangestellten Briefe überschreiten bei weitem das, was man eine ‚Exposition‘ zu nennen pflegt und enthalten trotz ihrer Länge wiederum zu wenige Informationen, um ihre expositorische Funktion erfüllen zu können. Deshalb sieht sich der Matrix-Erzähler genötigt, expositorische Fakten nachzureichen, und zwar an höchst unorthodoxer Stelle (nach dem großen Erzähler-Kommentar): „Damit klarer werde, was gleich anfangs [!] zu wissen nötig“ (Hoffmann 1961: 344). Der subtile Witz des Adverbs „anfangs“ verdient an dieser Stelle besondere Beachtung.

Zwischen Haupt- und Figurenerzählung besteht eine rekursive Struktur, die wie folgt visualisiert werden kann:

STRUKTURELLER STELLENWERT DER BRIEF-ERZÄHLUNG NATHANAELS



³⁷ Mit Tepe bin ich der Auffassung, dass das viel gescholtene Konzept ‚Intention‘ (etwa bei S.J. Schmidt) völlig unverfänglich ist. Richtig ist, dass sich Intentionen nicht beobachten lassen, richtig ist aber auch, dass Intentionen Spuren hinterlassen. Der Nachweis einer Intention lässt sich gegebenenfalls schlussfolgernd erbringen. Kein Gericht kommt ohne den Begriff der Intention aus, so auch nicht die Analyse eines sprachlichen Produkts, das ja per se nicht anders als intentional gedacht werden kann.

Anzumerken ist noch, dass die unterste Stufe dieses Prozesses in der realen Welt verankert ist und dass dort überhaupt nicht erzählt wird, jedenfalls nicht im engeren Sinne als Erzählen ‚von etwas‘; dies ist (im Falle des fiktionalen Erzählens) die Stufe der *creatio*, in der die gesamte Struktur von Res, Narrator und intendiertem Adressaten ‚erfunden‘ wird (*inventio*). Erst innerhalb der ‚inventio‘, dem fiktionalen Text, taucht eine Welt auf (eine Res), die notwendigerweise nach einem Narrator verlangt, der sie versprachlicht; auf dieser zweiten Stufe wird die Res als ‚gesetzt‘ betrachtet. Der erste, der sie betrachtet, ist der Narrator. Der Leser muss ihm folgen. In der Narratio führt die Res ein Schattendasein, die man sich im Hintergrund (oder im Untergrund) der erzählten Res vorstellen mag.

4.2 Weitere Schnitte

Die Briefe beanspruchen 40 % des Gesamttextes, im Einzelnen:

1. Brief: Nathanael an Lothar: 25 % des Gesamttextes.
2. Brief: Clara an Nathanael: 9 % des Gesamttextes.
3. Brief: Nathanael an Lothar: 6 % des Gesamttextes.

Die Haupterzählung (Matrix-Erzählung) umfasst 60 % des Gesamttextes. Sie besteht wiederum aus drei Teilen:

- 3.1 Nathanael-Clara-Episoden bis zur ersten Krise: Streit und Versöhnung.
- 3.2 Nathanael-Olimpia-Episoden bis zur Zerstörung Olimpias, Wahnsinn.
- 3.3 Die Rückkehr des Coppelius, Tod des Helden.

Zu einer etwas feineren Einteilung der *Sandmann*-Erzählung kommt D. Schrey in seinem „Sandmann-Hypertext-Projekt“:³⁸

1. Nathanael an Lothar I
2. Clara an Nathanael
3. Nathanael an Lothar II
4. „O mein Leser“
5. Clara – und Nathanaels Mystik
6. Nathanael und Olimpia
7. Spalanzani – Olimpia – Coppola
8. Das Ende.

Eine weitere Differenzierung schlagen Tepe/Rauter/Semlow (2009) vor:

1. Erster Brief: Nathanael an Lothar
2. Zweiter Brief: Clara an Nathanael
3. Dritter Brief: Nathanael an Lothar
4. Erste Leseranrede des Erzählers
5. Nathanaels Besuch daheim
6. Nathanael zurück in G.
7. Coppola besucht Nathanael erneut
8. Spalanzanis Fest
9. Nathanaels Gespräch mit Siegmund
10. Nathanaels verhinderteter Heiratsantrag und Olimpias Ende
11. Zweite Lesersprache des Erzählers
12. Nathanaels Tod.

Für die Matrix-Erzählung schlagen wir eine ähnliche Sequenzierung³⁹ vor, die jedoch auch ihre globale Dreiteilung zu erkennen gibt:

³⁸ URL <http://home.bn-ulm.de/~ulschrey/sandmann/index.html>, gesehen am 14.02.2012.

NATHANAEL-CLARA-EPISODEN⁴⁰

- Erzähler-Ansprache und nachgeholte Exposition (Hoffmann 1961: 343-344)⁴¹
- Beschreibung Claras (344 f.)
- Nathanaels Besuch zu Hause: Spannungen, Streit, Versöhnung (345-350)

NATHANAEL-OLIMPIA-EPISODEN

- Zurück in G.: Abgebrannte Wohnung, neues Zimmer und erster Blick auf Olimpia (350)
- Coppola erscheint zum zweiten Mal: Brillen, Perspektiv und zweiter Blick auf Olimpia (350 f.)
- Dritter Blick auf Olimpia (352 f.); Nathanael vergisst Clara
- Großes Fest bei Spalanzani (353-356)
- Nathanael-Olimpia (357)
- Die Zerstörung Olimpias; Nathanaels Wahnsinn (358 f.)

DER SCHEIN DES NORMALEN UND DIE WIRKLICHKEIT DES WAHNSINNS

- Zweiter Erzähler-Leser-Kontakt (359 f.)
- Teezirkel-Episode (360)
- Nathanaels Genesung (360 f.)
- Turm-Szene; Blick durch das Perspektiv; erneuter Wahnsinn und Tod Nathanaels (362 f.).

Fasst man die ersten beiden Teile zusammen, dann ergibt sich eine Zweiteilung nach dem Schema der aufsteigenden und der abfallenden Handlung. Der wirkungsästhetisch eindringlichste Schnitt liegt zwischen der Zerstörung Olimpias und dem zweiten Erzähler-Leser-Kontakt; er wird durch mehrere Brüche auf verschiedenen Textebenen erzeugt und verläuft zwischen den beiden folgenden Abschnitten:

Endlich gelang es der vereinten Kraft mehrerer, ihn [Nathanael] zu überwältigen, indem sie ihn zu Boden warfen und banden. Seine Worte gingen unter in entsetzlichem tierischen Gebrüll. So in gräßlicher Raserei tobend wurde er nach dem Tollhause gebracht.

Ehe ich, günstiger Leser! dir zu erzählen fortfahre, was sich weiter mit dem unglücklichen Nathanael zugetragen, kann ich Dir, solltest Du einigen Anteil an dem geschickten Mechanicus und Automaten-Fabrikanten Spalanzani nehmen, versichern, daß er von seinen Wunden völlig geheilt wurde. (360)

Die Tiefe dieses Schnitts wird durch folgende Texteigenschaften erzeugt und markiert:

1. Äußeres Kennzeichen: Neuer Abschnitt.
2. Wechsel von der Handlungsebene auf die Erzähler-Ebene.
3. Explizite Hinwendung zum Adressaten.
4. Wechsel vom Präteritum zum Präsens mit anschließender Rückkehr zum Präteritum.
5. Wechsel von szenischem zu berichtendem Erzählen.
6. Wechsel im Erzählmodus: suggestiv miterlebend vs. distanziert-ironisch.
7. Fokuswechsel des Narrators: Nathanael verschwindet vorübergehend aus dem Zentrum seiner Aufmerksamkeit.
8. Retardierende Sequenz zur Erzeugung von Entspannung und erneuter Anspannung.

5 Erzählform: Ich oder Er

Die dichotomische Klassifizierung der *Erzählform* in eine ICH- oder eine ER-Erzählung gibt gewöhnlich keine Rätsel auf: Sie ist trennscharf, denn entweder ist der Erzähler in der zu erzählenden Handlung integriert oder er ist es nicht. Ein Drittes gibt es nicht. Dennoch ist Hoffmanns Erzählung auch in dieser Hinsicht uneindeutig, entsprechend widersprüchlich fallen die Urteile in der Se-

³⁹ R. Barthes (1988: 266) schreibt dazu: „Im Grunde ist die Aufstückelung des narrativen Textes rein empirisch und erfolgt aus pragmatischen Gründen. Die Lexie ist ein willkürliches Produkt, sie ist einfach ein Segment, innerhalb man die Verteilung der Bedeutung beobachtet; was die Chirurgen das Operationsfeld bezeichnen würden“.

⁴⁰ Episoden sind abgrenzbare Handlungskomplexe und bilden somit Inseln von Mikroerzählungen im Gesamtkomplex der Makroerzählung.

⁴¹ Die nachfolgenden Seitenangaben beziehen sich ebenfalls auf die Winkler-Ausgabe 1961.

kundärliteratur aus. Auffallend viele Interpreten schweigen sich über dieses Problem aus. So kommt P. Giese (1993) in seinen Erläuterungen zwar ausführlich auf Erzähler und Erzählperspektive zu sprechen, doch die Frage nach der Erzählform – Ich oder Er – stellt er nicht. Hohoff (1988: 178) legt sich dagegen fest: Der *Sandmann*-Erzähler sei ein „Ich-Erzähler“.⁴² Dieser Ich-Erzähler tauche anlässlich der Besprechung der „Exposition“ auf, „an der Gelenkstelle des Textes und vor dem Einsetzen der Gegenwartshandlung“ (ebenda), also zwischen den Briefen und dem Anfang der übergeordneten Erzählung. Abgesehen von dem problematischen Begriff „Gegenwartshandlung“ – es wird eindeutig präterital erzählt –, scheint sich im ersten Satz des Matrix-Erzählers tatsächlich ein Ich-Erzähler anzukündigen. Nathanael, so beteuert dieser, sei nämlich sein „Freund“, ebenso Lothar; auch gibt er vor, Clara persönlich gekannt zu haben⁴³, sie stehe ihm noch klar vor Augen. Dass der Erzähler unter diesen Umständen in den Besitz der Briefe gelangt ist, erscheint glaubhaft.⁴⁴ Ein Erzähler, der aus eigener Anschauung heraus erzählt – gegebenenfalls als beobachtende Randfigur – ist in der Tat ein „Ich-Erzähler“. Auch die starke emotionale Beteiligung des Erzählers zeugt von einer Betroffenheit, die mit der behaupteten Freundschaft in Einklang steht.

Zu bedenken ist jedoch, dass der zentrale Unterschied zwischen einem *Ich-Erzähler* und einem *Er-Erzähler*⁴⁵ darin liegt, dass der erste an der Handlung partizipiert, der zweite jedoch nicht; ein Drittes gibt es nicht. Die erzähllogischen Folgen, die sich aus dieser Wahlmöglichkeit ergeben, sind erheblich: Der eine, der Ich-Erzähler, ist a priori an einen anthropologisch *beschränkten* Wissens- und Erfahrungshorizont gebunden (falls der Creator sein Konzept ernst nimmt), während der zweite (im Prinzip) offen ist für alle Wissensspektren, angefangen von ‚unbeschränkt‘ bis hin zu ‚beschränkt‘ in je verschiedenen Graden. Kurz: Über den *Wissenshorizont* des Er-Erzählers entscheidet der Creator frei, über denjenigen des Ich-Erzählers ist er dagegen an anthropologische Maßstäbe gebunden und insofern unfrei.⁴⁶ So kann der Er-Erzähler zum Beispiel mit Innensicht in Andere ausgestattet werden (‚Er/sie dachte/fühlte ...‘), der Ich-Erzähler jedoch nicht. Diese Erzähllogik führt im *Sandmann*-Text zu Widersprüchen: Der *Sandmann*-Erzähler präsentiert sich am Anfang als Ich-Erzähler, verhält sich im weiteren Verlauf der Erzählung aber wie ein Er-Erzähler, erstens indem er niemals als Zeuge des Geschehens auftritt und zweitens, weil er mit einem Wissenshorizont ausgestattet ist, der die Möglichkeiten eines Ich-Erzählers bei weitem übersteigt.

Außerdem: Ein Er-Erzähler braucht, anders als der Ich-Erzähler, sein Wissen nicht zu legitimieren. Er hat genau das Wissen, was der Autor/Creator ihm zugesteht und niemand wundert sich darüber, wenn es keine erkennbaren Grenzen aufweist⁴⁷. In diesem Fall erzählt er, was er will und nicht nur das, was er kann. Dazu einige Beispiele im Detail, die den *Sandmann*-Erzähler klar als einen Er-Erzähler ausweisen, der nicht den Wissensbeschränkungen eines Ich-Erzählers unterliegt:

1. „Der [= Nathanael] dachte, kalten, unempfänglichen Gemütern erschließen sich nicht solche tiefe Geheimnisse, ohne sich deutlich bewußt zu sein, daß er Clara eben zu solchen untergeordneten Naturen zähle“ (Hoffmann 1961: 346).

⁴² So auch Vogel (1998: 39), Schmeling (1991: 102 f.). Orłowsky (1988: 90) nimmt für die Haupterzählung eine „Er-Form“ an, wenn auch nur „vorwiegend“, ebenfalls Waldmann (1992: 417). Klar erkannt wurde die Dichotomie zwischen Ich- (Briefzerzählung) und Er-Erzählung (der Rest) bereits von I. Aichinger (1976: 117), ohne jedoch zu berücksichtigen, dass der Erzähler selbst eine Ich-Erzählung ankündigt.

⁴³ N. Vogel stützt sich auf diese Aussagen (1998: 24).

⁴⁴ Dass die Übergabe dieser Briefe „fingiert“ sei, wie Orłowsky annimmt, geht aus dem Text weder direkt noch indirekt hervor.

⁴⁵ Im Englischen spricht man diesbezüglich von einem „Third Person Narrator“. Dabei vermeidet man das irreführende Masculinum „Er“. Leider lässt sich diese elegante englische Lösung im Deutschen nicht nachahmen, sodass man „Er“ in diesem Falle geschlechtsneutral als Sigle für Er/Sie/Es (z.B. das Mädchen) akzeptieren möge. Dieser Er-Erzähler erzählt immer in der dritten Person, weil er selbst nicht Teil der zu erzählenden Welt ist.

⁴⁶ Der Ich-Erzähler liefert das Modell perspektivischen Erzählens, denn Perspektive entsteht durch systematische Ausblendung von Teilen der Res.

⁴⁷ Vgl. in dieser Hinsicht etwa Victor Hugos auktorialen Er-Erzähler in *Les Misérables*, dem die Res in allen Facetten frei zugänglich ist und der bemüht ist, sie in ihrer Totalität zu erfassen. M. Vargas Llosa (2006) nannte ihn deshalb den „göttlichen Stenographen“. Die dahinter stehende Intention nannte er zu Recht „die Versuchung des Unmöglichen“.

2. Er „fühlte“, wie wenig Clara von seinen Dichtungen „angesprochen wurde.“ (347)
3. „Da fiel dem Nathanael erst ein, daß er ja die Dichtung in der Tasche trage“ (348).
4. „Dem Nathanael war es zu Mute, als sei eine schwere Last, die ihn zu Boden gedrückt, von ihm abgewälzt“ (349).
5. „Sowie die Brillen fort waren, wurde Nathanael ganz ruhig und an Clara denkend sah er wohl ein, daß der entsetzliche Spuk nur aus seinem Innern hervorgegangen“ (351).

Der Narrator berichtet also mit der Gewissheit von Tatsachen (und nicht in Form von Vermutungen), was Nathanael „dachte“, was er „fühlte“, was ihm „einfiel“ und wie ihm „zu Mute“ war. Auf Punkt fünf oben folgt die detailreiche Szene, in der Nathanael Olimpia durch das Perspektiv betrachtet. Niemand ist Zeuge dieses Geschehens.

Man könnte hier einwenden, dass diese perspektivischen Angleichungen an Nathanael inklusive einiger Einblicke in seine Gedanken- und Gefühlswelt kompatibel sei mit Nachempfindungen eines ehemaligen Freundes und Begleiters, der die Entwicklung Nathanaels im Großen und Ganzen mit verfolgt hat und sich in diesen – analog den Möglichkeiten in der Realität – bis zu einem gewissen Grad hineinzusetzen vermag. Akzeptiert man diese Möglichkeit, so liegt eher ein rekreativer als ein kreativer Prozess vor. Ein rekreativer Prozess wäre mit einem Ich-Erzähler durchaus vereinbar. Doch gilt für den *Sandmann*-Erzähler, dass er auf der Handlungsebene niemals anzutreffen ist, auch nicht als entfernte Beobachterfigur. Deshalb ist davon auszugehen, dass der *Sandmann*-Narrator ein *abstrakter (weil körperloser) Er-Erzähler* ist, der zwar keineswegs ‚allwissend‘ ist, der aber dennoch immer wieder jene Wissensgrenzen zu überschreiten in der Lage ist, die einem Ich-Erzähler natürlicherweise gesetzt sind.

Fazit: Der Brief Erzähler (Nathanael) hält sich an die Spielregeln der Ich-Erzählung, der übergeordnete Matrix-Erzähler dagegen nicht. Der Haupterzähler suggeriert zwar anfangs, ein Ich-Erzähler zu sein, hat aber letztlich die Eigenschaften eines Er-Erzählers. Seine Freundschafts-Beteuerung zu Beginn seiner Erzählung erweist sich schließlich als blindes Motiv; sie verifiziert sich nicht im Text, sondern läuft ins Leere. Dieser Wechsel im Erzählerkonzept ist sicher darauf zurückzuführen, dass ein Durchhalten der Ich-Erzählsituation vom Typ ‚Erzähler als beobachtende Randfigur‘ den möglichen Wissenshorizont so weit beschnitten hätte, dass einige Schlüsselszenen nicht mehr szenisch hätten präsentiert werden können.⁴⁸ Inkonsequenzen in der Erzähl(er)konzeption führen häufig zu Rezeptionsunsicherheiten.

6 Das auktoriale Profil

Zur Einordnung des Terms „auktorial“ mag eine kurze Rekapitulation von Nutzen sein: Die Hauptkonstituenten einer Narratio sind – modellhaft – auf drei Ebenen verteilt, im Einzelnen:

Ebene I: Die *Res* (die zu erzählende ‚Sache‘ = hier: das fiktionale Geschehen)

Ebene II: Die erzählte *Res* = die *Narratio*/der Erzähltext bzw. der Erzähldiskurs⁴⁹

Ebene III: Der Erzähler der *Res* = der *Narrator*

Die *Ebene I* – die *Res* – ist logisch vorauszusetzen. Sie steht außerhalb des Textes, entweder als reale oder fiktionale ‚Welt‘. Im Erzähltext erscheint sie nur in subjektiver Brechung, mit Zentren und Peripetien, mit Umstellungen und Auslassungen. *Über Deduktionen und Abduktionen und durch Anschluss des Textes an Ko-Texte und Kontexte (kulturelle und allgemein historische), nicht zuletzt durch ein Wissen über den Autor und seine Welt, kann die Res über den Wortlaut hinaus erweitert werden.* Referenzielle Prozesse seitens

⁴⁸ Vgl. eine analoge Erzählform in T. Manns *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*. Die erzähltechnischen Schwierigkeiten, die sich aus diesem Erzählerkonzept ergaben, beschreibt Freudenberg 2001.

⁴⁹ Die Termini „Narratio“/„Erzähltext“ beziehen sich auf die simultane Präsenz der abgeschlossenen Erzählung, während der Diskurs-Begriff den Aspekt ihrer prozessualen Entfaltung bezeichnet. Jede narrative Text-Analyse ist mit der doppelten Aspektualität ihres Gegenstands konfrontiert: Beschreibt man das Resultat, so verfehlt man den Prozess, verfolgt man den Prozess, so verfehlt man die simultane Präsenz des Resultats.

des Narrators rufen im Rezipienten nicht nur lexikalische Inhalte auf, sondern darüber hinaus Rahmen („frames“), Skripte oder Szenarios („scripts“/„scenarios“)⁵⁰, in welche sie integriert werden (generell: „Weltwissen“/„enzyklopädisches Wissen“ [U. Eco]). Dazu gehört natürlich auch ein zeitgenössisches Hintergrundwissen. Diese Ableitungen und textgeleiteten Hinzufügungen schaffen das Lesergefühl der Existenz einer „Welt“, auf die der Erzähler zugreift, und zwar so, dass der Leser am Ende nicht darüber rätseln muss, wie es denn „wirklich“ gewesen sei. Das unüberwindliche Prinzip, dass keine hinreichend komplexe Res lückenlos wiedergegeben werden kann, führt gewöhnlich zu keinerlei Komplikationen, denn für den Normalfall gilt, dass das Nicht-Erzählte in Hinblick auf das Erzählziel auch nicht erzählenswert ist. Die *Sandmann*-Erzählung folgt jedoch dem entgegengesetzten Prinzip: Das Nicht-Erzählte ist geradezu essenziell für das Verständnis der Erzählung. Hinter der Narratio verbirgt sich eine undeutliche Res.

Die *Ebene II* ist die erzählte Ebene. Sie entsteht aus der spezifisch narrativen Verarbeitung der Res, die in die Narratio mündet.⁵¹ Den Narrator in der Narratio zu beobachten und zu beschreiben – seine Eigenschaften (Statik) und seine Strategien (Dynamik) – ist die zentrale Aufgabe einer narratologischen Textanalyse. Zwar ist die Res nicht weniger wichtig als der Erzähler der Res, doch ist die Res nur über den Narrator zugänglich, sodass eine narratologische Untersuchung nicht nur danach fragt, *was* erzählt wird, sondern auch *wer* sie erzählt und *wie*. Im Hintergrund der zweiten Frage (wie?) stehen Systeme des Möglichen. Ziel einer narrativen Textanalyse ist es, die Doppelstruktur auf ihre Entstehungsbedingungen – Narrator vs. Res – zurückzuführen. Dabei geben die Bewusstseins Spuren des Narrators letztlich Aufschluss über die *Erzählintention* und damit über den Sinn der Erzählung.⁵² Dieser Sinn wird – von didaktischer Literatur abgesehen – gewöhnlich nicht explizit formuliert. Die scheinbar homogene Erzählerrede ist in Wirklichkeit ein Amalgam zweier Welten: der Welt des Erzählten und der Welt des Erzählers. Nicht die Res entscheidet über den *Sinn* des Erzählten, sondern der Erzähler der Res, der durch Maßnahmen des Benennens und des Verschweigens, des Stellens und Umstellens, des Perspektivierens und Emotionalisierens die Welt, die er darstellt, mit seinem eigenen Weltbild infiziert. Dabei setzt er Schwerpunkte und erzeugt Themen, die das Handlungssubstrat zwar ermöglicht, aber nicht erzwingt. Dies gilt besonders für Ambiguitäten, die ihren Ort nicht in der Res haben, sondern ausschließlich in ihrer narrativen Darstellung.

Die *Ebene III* – die Erzähler-Ebene⁵³ – ist eine virtuelle Ebene, die entweder ausgefüllt wird (auktorial) oder aber konsequent leer bleibt (nicht-auktorial). R. Freudenberg legt den Begriff „auktorial“ wie folgt fest:

Der Begriff ‚Auktorialität‘ wurde von Franz Karl Stanzel aus texttypologischem Interesse eingeführt und in diesem Sinne definiert [...]. Demgegenüber definiert die Marburger Arbeitsgruppe Narrativik Auktorialität nach linguistischen Kriterien, nämlich als das explizite Hervortreten der Erzähler-Origo im Text, und zwar mit den an Karl Bühler orientierten Merkmalen EGO, NUNC und HIC (Freudenberg 1992: 119).⁵⁴

Explizit tritt der Erzähler in seinem Text dann hervor, wenn er sich qua EGO/Ich (Person) und/oder NUNC/Jetzt (Zeit) und oder HIC/Hier (Raum) *explizit* zu erkennen gibt. In der Marburger Konzeption verweist die Eigenschaft ‚auktorial‘ ausschließlich auf das Merkmal /+ Anwesenheit auf der Erzählerebene/⁵⁵ und auf nichts weiteres, vor allem nicht auf perspektivische Ver-

⁵⁰ Unter ‚Frames‘ und ‚Scripts‘ (Rahmen und Skripte) verstehen wir prototypische Zustände und Abläufe, die im Gedächtnis stets als Gesamtkomplexe gespeichert sind.

⁵¹ Ein Geschehenszusammenhang kann auch protokollartig aufgelistet werden, etwa in Form einer Chronik.

⁵² Die Wirkung eines Sprechaktes auf den Rezipienten bezeichnet J.L. Austin als „Perlokution“; bei Bühler ist in dieser Hinsicht an die „Appellfunktion“ der Sprache zu denken. Der hoch engagierte Narrator appelliert zweifellos an die Urteilsfähigkeit des Lesers, der sich, wie zuvor Clara und Nathanael, zwischen dem eindimensionalen Weltbild der Aufklärung und dem zweidimensionalen der Romantik entscheiden muss.

⁵³ Synonyme: Narratorebene, auktoriale Ebene, Kommentarebene, Reflexionsebene, Ebene der Selbstreferenz, Metaebene.

⁵⁴ Zum ‚auktorialen Prinzip‘ ausführlicher Freudenberg 1992: 178-182 und 186-208.

⁵⁵ Der ‚auktoriale‘ Erzähler ist also nichts anderes als der ‚explizite‘ Erzähler.

hältnisse.⁵⁶ *Auktoriales Erzählen* alterniert zwischen narrativen Segmenten auf der Zeitstufe der Vergangenheit und nicht-narrativen (reflexiven) Segmenten auf der Zeitstufe der Gegenwart (= Erzählzeit). *Auktorialität* (= explizite Narrator-Präsenz) liegt also dann vor, wenn der Erzähler mindestens an einer Stelle auf seine Erzählfunktion verweist, nicht etwa auf sich selbst als agierende Figur im Zuge einer Ich-Erzählung. Bei voll ausgebildeter Auktorialität zeichnet sich die Narratio durch einen Wechsel von narrativen und nicht-narrativen (auktorialen) Segmenten aus. Das (quantitative und qualitative) Verhältnis dieser Anteile zueinander hat einen erheblichen Effekt auf den ästhetischen Gesamteffekt der Erzählung.⁵⁷ Auf der auktorialen Ebene konturiert sich der Erzähler selbst und gewinnt dabei ein quasi-anthropomorphes Profil unter Abzug figuraler Plastizität.⁵⁸ Als Prototypen auktorialen Erzählens gelten H. Fieldings *Tom Jones*⁵⁹ oder Manns *Zauberberg*. Der auktoriale Erzähler nimmt quasi-personale Züge an, ohne jedoch körperhaft in Erscheinung zu treten.

Auktoriale Einschübe können auf Grund folgender Parameter beschrieben werden:

Frequenz:	Häufigkeit im Text
Extension:	Umfang der einzelnen Passagen
Distribution:	Verteilung im Text
Qualität:	Sprachliche Realisierung der Narrator-Origo (grammatisch / lexikalisch)
Funktion:	Inhaltlich-funktionale Ausgestaltung, bezogen <ul style="list-style-type: none"> – auf den Narrator selbst (nähere Angaben über das ICH/JETZT/HIER des Narrators), – auf den Rezipienten (z.B. Leserapostrophen) – auf die Res (z.B. von der Narrator-Gegenwart betrachtete Res-Fakten, Kommentare, Wertungen, Sentenzen, Vergleiche), – auf die Narratio (meta-narrativ).⁶⁰

Die *Sandmann*-Erzählung ist eine *auktoriale Erzählung*, jedoch eine atypische. Die *Häufigkeit* der auktorialen Einschübe ist gering; es gibt nur zwei. Ihr jeweiliger *Umfang* ist höchst unterschiedlich: Der erste umfasst eine Seite, der zweite nur einen Satz. Ihre *Positionierung* (*Verteilung*) wirkt jeweils textstrukturierend: Der erste steht zwischen dem Ende der Brief-Zitate und dem Anfang der Matrix-Erzählung, der zweite steht an der Nahtstelle zwischen der ‚Wahnsinns-Szene‘ („wurde er nach dem Tollhause gebracht“, Hoffmann 1961: 359) und dem ironischen Seitenblick des Narrators auf den Wiederhall der Teezirkel-Episode (ebenda: 360). Ihre *Funktion* ist vielfältig. Im groß angelegten Eröffnungs-Kommentar verweist der Erzähler erstens auf sich selbst, zweitens auf den Leser (Appell- bzw. Kontaktfunktion), drittens auf das Geschehen und viertens auf Probleme der Darstellung. *Dabei erweist sich der Erzähler des Geschehens als ebenso enigmatisch wie das Geschehen selbst, buchstäblich vom ersten bis zum letzten Satz.*

Der kurze zweite Kommentar steht im Dienste der Spannungsorganisation. Auf einem Gipfel angelangt, erfolgt eine abrupte Spannungslösung, eingeleitet durch einen Wechsel von der erzählten Ebene auf die Erzähler-Ebene und damit von einer geschehenszugewandten zu einer adressatenzugewandten Sprechhaltung, gleichzeitig durch einen Sprung vom Zentrum des Geschehens (um Nathanael) an deren Peripherie (um die Teegesellschaft).

Fazit zur Auktorialität der *Sandmann*-Erzählung: Quantitativ wird die Meta-Ebene erratisch und unproportioniert ausgefüllt und qualitativ erweist sie sich als dysfunktional, weil sie eine Reihe von

⁵⁶ Zum theoretischen Hintergrund des Marburger Auktorialitätskonzeptes siehe neben Freudenberg (1988) auch Roßbach (1995).

⁵⁷ Die Skala des Möglichen reicht von floskelhaft eingestreuten Narrator-Reflexen bis hin zu einer parasitären Selbstbezüglichkeit, die die gesamte Narratio überwuchert und zu ersticken droht, Typ *Tristram Shandy*.

⁵⁸ Dies gilt auch für den Ich-Erzähler, der körperhaft nur auf der Handlungsebene erscheint, nicht aber auf der Erzählerebene, wo er nur als „Stimme“ fungiert.

⁵⁹ Hervorgehoben in Stanzels früher Schrift von 1955.

⁶⁰ Nach Brandt/Kirchmeyer: *Narrativer Beschreibungskatalog* (im Anschluß an R. Freudenberg WS 1986/87, unveröffentlichtes Papier der Arbeitsgruppe Narrativik, Marburg), zitiert in Hannes 1990: 35.

Fragen beantwortet, die sich dem Leser gar nicht stellen, jedoch diejenigen unbeantwortet lässt, die sich aufdrängen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 1961: In: *Fantasie- und Nachtstücke*. Nachwort von Walter Müller-Seidel, Anmerkungen von Wolfgang Kron. München, S. 331-363.

Eichendorff, Joseph 1971: Auch ich war in Arkadien. In: *Joseph von Eichendorff. Werke*. Hrsg. von Wolfdietrich Rasch. München, S. 1251-1268.

Eichendorff, Joseph 1990: Das Schloß Dürande. In: *Sämtliche Erzählungen*. Hrsg. von Hartwig Schulz. Stuttgart, S. 345-389.

Sekundärliteratur

Aichinger, Ingrid 1976: E.T.A. Hoffmanns Novelle „Der Sandmann“ und die Interpretation Sigmund Freuds. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*. Bd. 95. Sonderheft E.T.A. Hoffmann, S. 113-132.

Barthes, Roland 1988: Die Handlungsfolgen [1971]. In: Ders.: *Das semiologische Abenteuer*. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt am Main, S. 144-155.

Brandt, Wolfgang 1997: Anmerkungen zum Gegenwartserzählen. In: Ruoxing Tang: „Da, horch! – es summt durch Wind und Schlössen ...“. *Das präsentische Erzählen in der deutschen Kunstballade der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Münster (Marburger Studien zur Germanistik. Bd. 19), S. XI -XVIII.

Brandt, Wolfgang 1992: Schreibprobleme – Erzählprobleme. In: Manfred Kohrt / Arne Wrobel: *Schreibprozesse – Schreibprodukte*. *Festschrift für Gisbert Keseling*. Hildesheim/Zürich/New York, S. 25-53.

Brandt, Wolfgang 1996: Wer ist verantwortlich für den Romantitel? Überlegungen zu einem erzähltheoretischen Problem. In: Ders.: (Hrsg.): *Erzähler – Erzählen – Erzähltes*. *Festschrift der Marburger Arbeitsgruppe Narrativik für Rudolf Freudenberg zum 65. Geburtstag*. Stuttgart, S. 87-103.

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

Bunia, Remigius 2007: *Faltungen. Fiktion, Erzählen, Medien*. Berlin.

Ehlich, Konrad 1985: Literarische Landschaft und deiktische Prozedur: Eichendorff. In: H. Schweizer: *Sprache und Raum. Psychologische und linguistische Aspekte der Aneignung und Verarbeitung von Räumlichkeit. Ein Arbeitsbuch für das Lehren von Forschung*. Stuttgart, S. 247-261.

Elling, Barbara 1973: *Leserintegration im Werk E. T. A. Hoffmanns*. Bern und Stuttgart.

Freudenberg, Rudolf 1988: Das perspektivische Erzählen als literarisches Stilmittel. In: W. Brandt in Verbindung mit R. Freudenberg (Hrsg.): *Sprache in Vergangenheit und Gegenwart. Beiträge aus dem Institut für Germanistische Sprachwissenschaft der Philipps-Universität Marburg*. Marburg, S. 270-282 (Marburger Studien zur Germanistik. Bd. 9).

Freudenberg, Rudolf 1992: „Indem ich die Feder ergreife...“. Erwägungen zum Redemoment beim literarisch-fiktionalen Erzählen. In: Manfred Kohrt / Arne Wrobel (Hrsg.): *Schreibprozesse – Schreibprodukte*. *Festschrift für Gisbert Keseling*. Hildesheim / Zürich / New York, S. 105-162.

Freudenberg, Rudolf 2001: Erzähltechnische Irritationen in Thomas Manns Doktor Faustus. In: *Sprache und Text in Theorie und Empirie. Beiträge zur germanistischen Sprachwissenschaft*. *Festschrift für Wolfgang Brandt*. Hrsg. v. Claudia Mauelshagen und Jan Seifert. Stuttgart (ZDL-Beihefte 114), S. 117-126.

- Genette, Gérard 1994: *Die Erzählung*. Aus dem Französischen von Andreas Knop, mit einem Vorwort von Jochen Vogt. München.
- Giese, Peter Christian: E.T.A. Hoffmann. *Der Sandmann. Lektürehilfen*. Stuttgart 1993.
- Grießhaber, Wilhelm (2003-2006): Gesamtstruktur von Erzählungen (Labov & Waletzky 1973). Universität Münster. URL <http://spzwww.uni-muenster.de/~griesha/eps/erz/lng/labov73.1.html>, gesehen am 28/09/2012.
- Hannes, Rainer 1990: *Erzählen und Erzähler im Hörspiel. Ein linguistischer Beschreibungsansatz*. Marburg. (Marburger Studien zur Germanistik 15).
- Hohoff, Ulrich 1988: *Der Sandmann. Textkritik, Edition, Kommentar*. Berlin, New York.
- Krah, Hans: Raumkonstruktionen und Raumsemantiken. In: *Literatur und Medien. Entwurf einer textuell-semiotischen Modellierung*. Pdf-Datei o. J. URL: http://www.phil.uni-passau.de/fileadmin/group_upload/48/Grundlagen.pdf, gesehen am 28/09/2012.
- Labov, William / Joshua Waletzky 1973: Erzählanalyse: Mündliche Versionen persönlicher Erfahrung. In: Jens Ihwe (Hrsg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Eine Auswahl. Texte zur Theorie der Literaturwissenschaft*. Bd. 2. Frankfurt am Main, S. 78-125. – Original: Narrative analysis: Oral versions of personal experience. In: June Helm (ed.) 1967: *Essays on the Verbal and Visual Arts. Proceedings of the American Ethnological Society*. Seattle & Washington: University of Washington Press, S. 12-44.
- Labov, William 1997: Some Further Steps in Narrative Analysis. In: *The Journal of Narrative and Life History* 7, S. 395-415. – Auch verfügbar unter URL <http://www.ling.upenn.edu/~wlabov/sfs.html>.
- Llosa, Mario Vargas 2006: *Victor Hugo und die Versuchung des Unmöglichen*. Aus dem Spanischen von Angelica Ammar. Frankfurt am Main.
- Orlowsky, Ursula 1988: *Literarische Subversion bei E.T.A. Hoffmann. Nouvelles vom „Sandmann“*. Heidelberg.
- Paul, Hermann 1981: *Deutsches Wörterbuch*. Tübingen.
- Roßbach, Bruno 1995: Die Manifestationen des Erzählers. Zur Makrostruktur narrativer Texte. In: *Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik* 62, Heft 1, S. 29-55.
- Roßbach, Bruno 1996: Joseph von Eichendorffs Novelle „Viel Lärmen um Nichts“. Die Ordnung des Labyrinths. In: Wolfgang Brandt (Hrsg.): *Erzähler – Erzählen – Erzähltes. Festschrift der Marburger Arbeitsgruppe Narrativik für Rudolf Freudenberg zum 65. Geburtstag*. Steiner Verlag. Stuttgart, S. 29-45.
- Roßbach, Bruno 2001: Figuren und Figurensysteme in erzählten Welten. In: *Sprache und Text in Theorie und Empirie. Beiträge zur germanistischen Sprachwissenschaft. Festschrift für Wolfgang Brandt*. Hrsg. von Claudia Mauelshagen und Jan Seifert. Stuttgart (ZDL-Beihefte 114), S. 84-97.
- 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.
- Saße, Günter 2004: „Der Sandmann“: Kommunikative Isolation und narzisstische Selbstverfallenheit. In: *E.T.A. Hoffmann: Romane und Erzählungen*. Hrsg. von Günter Saße. Interpretationen. Stuttgart.
- Schmeling, Manfred 1991: „Wir wollen keine Philister sein“: Perspektivenvielfalt bei Hoffmann und Tieck. In: Armin Paul Frank / Ulrich Moelk (Hrsg.): *Frühe Formen mehrperspektivischen Erzählens von der Edda bis Flaubert. Ein Problemaufriss*. Berlin, S. 97-113.
- Schemmel, Bernhard 1999: „Bloß das mechanische Schreiben!“. In: *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch*. Bd. 7. Berlin, S. 9-28.

- Stanzel, Franz K. 1955: *Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an „Tom Jones“, „Moby Dick“, „The Ambassadors“, „Ulysses“ u.a.* Wien / Stuttgart 1955.
- Stanzel, Franz K. 1979: *Theorie des Erzählens*, Göttingen. 2. Auflage [mit größeren Änderungen] 1982, 5. Auflage 1991.
- Tepe, Peter 2007: *Kognitive Hermeneutik. Textinterpretation ist als Erfahrungswissenschaft möglich*. Würzburg. Mit einem Ergänzungsband auf CD.
- Tepe, Peter / Jürgen Rauter / Tanja Semlow 2009: *Interpretationskonflikte am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns „Der Sandmann“: Kognitive Hermeneutik in der praktischen Anwendung*. Mit Ergänzungen auf einer CD. Würzburg.
- Thieroff, Rolf 1992: *Das finite Verb im Deutschen. Tempus – Modus – Distanz*. Tübingen (Studien zur deutschen Grammatik. Bd. 40).
- Vogel, Nikolai 1998: *E.T.A. Hoffmanns Erzählung „Der Sandmann“ als Interpretation der Interpretation*. Frankfurt am Main.
- Wacker, Manfred 1984 (Hrsg.): Nachwort in: *E.T.A. Hoffmann: Der Sandmann. Das öde Haus*. Stuttgart, S. 85-96 (Reclam UB).
- Waldmann, Günter 1992: Produktives Verstehen mehrperspektivischen Erzählens. E.T.A. Hoffmanns „Der Sandmann“. In: *Diskussion Deutsch* 23, S. 411-425.
- Weinrich, Harald: 1991: *Tempus. Besprochene und erzählte Welt* [1. Aufl. 1964, 2., völlig Neubearb. Aufl. 1971, 5. Aufl. 1991].
- Weinrich, Harald 1993: *Textgrammatik der deutschen Sprache*. Unter Mitarbeit von Maria Thurmair, Eva Breindl, Eva-Maria Willkop. Dudenverlag Mannheim / Leipzig / Wien / Zürich.