

Arbeitspapier zur Sitzung 22.05.2009

„Der Sandmann“

Das Verhältnis der Erzählerfiguren zur erzählten Geschichte

Übersicht: Erzähltheorie nach Gérard Genette (1998)

Analysekategorie				Textbeleg im „Sandmann“
Parameter der Zeitgestaltung	Ordnung	Chronologische O.		
		Anachronische O.	Analepse	Beginn mit Briefen, die sich später als Rückwendung herausstellen
			Prolepse	Ende mit Verweis auf Claras mögliches Leben; Lachen Coppolas auf der Treppe
	Dauer	Zeitdeckendes E. (EZ = eZ)		Wiedergabe der direkten Rede in den Briefen
		Zeitdehnendes E. (EZ > eZ)		
		Zeitraffendes E. (EZ < eZ)		Coppolas und Spalanzanis Kampfszene um Olimpia; Abtransport Nathanaels ins Irrenhaus
	Frequenz	Singulativ erzählen (n-mal erzählen, was n-mal geschehen ist)		
		Repetitiv (n-mal erz., was 1x passiert ist)		Sandmanngeschichte an sich
		Iterativ (1x erz., was n-mal passiert ist)		
Modus (Art und Weise des Erzählens)	Distanz	Mittelbarkeit (Distanz/narrativ)	z.B. Erzähler - telling	Fiktiver Autor des Buches
		Unmittelbarkeit (Nähe/dramatisch)	z.B. Figur - showing	Nathanael, Clara durch die Briefe
	Fokalisierung (= Beschränkung des Blickwinkels des Erzählten)	Nullfokalisierung ~ auktorialer Erzähler		
		Interne Fokalisierung ~ personaler Erzähler		Erz. gibt sich als Freund aus, der zu einem späteren Zeitpunkt die Geschichte aufgeschrieben hat. Damit gehört er zur Figurenwelt der Geschichte, weiß aber auch, wie sie endet und damit mehr als Figuren zum Zeitpunkt der Ereignisse.
		Externe Fokalisierung ~ neutraler Erzähler		

Stimme (Gestaltung des Erzählers)	Zeit der Narration	Späteres Erzählen (Vergangenheit)		Auch wenn die Briefe den Eindruck vermitteln, dass man in medias res ist, so zeigt der spätere Einstieg des Erzählers doch, dass die Ereignisse sich vor der Niederschrift zugetragen haben.
		Früheres Erzählen (Zukunft)		
		Gleichzeitiges Erzählen (Gegenwart)		
	Ebenen der Narration bzw. Ort des Erzählens	Diegetisch bzw. intradiegetisch	(Innen-/Binnen-erzählung, die innerhalb einer Extradiegeese steht)	Die drei Briefe bilden eine intradiegetische Erzählung zur Rahmenerzählung des Erzählers.
		Extradiegetisch	(zusätzl. Außen-/Rahmenhandlung, die außerhalb des intradiegetischen Geschehens steht)	Rahmenerzählung des Autors; Die Briefe als extradiegetische Erzählung zu den Ereignissen in den Briefen
		Metadiegetisch	(die übergeordnete Erzählung zu einer Intradiegeese, die ihrerseits eine Extradiegeese ist zu einer weiteren Intradiegeese)	<i>Erzähltes</i> (z.B. vom Autor) <i>erzähltes</i> (z.B. vom fiktiven Autor) <i>Erzählen</i> (z.B. von der Figur); Die beiden oberen Ebenen zusammengenommen, ergibt sich eine 3. Ebene: z.B. die Erzählung der Amme über den Sandmann, die von Nathanael an Lothar berichtet und über den Erzähler an den Adressaten vermittelt wird
	Person bzw. Stellung des Erzählers zum Geschehen	Homodiegetisch	(Erzähler ist am Geschehen beteiligt)	
		Heterodiegetisch	(Erzähler ist nicht am Geschehen beteiligt)	Der Erzähler stellt sich zwar als Freund Lothars vor, ist aber an der intradiegetischen Erzählung nicht beteiligt.
Subjekt und Adressat des Erzählens	Fiktiver Rezipient	(Leser wird direkt vom Erzähler angesprochen)		„geneigter Leser“ u.a.

Narrative Strukturen

(Textgrundlage: Magdolna Orosz 2001)

1. Doppelgängertum

- Motiv der Romantik, bei Hoffmann sehr beliebt, u.a. die Thematisierung der Identitätsspaltung
- Doppelgänger existieren entweder psychisch oder physisch
- Doppelgängerische Figurenpaare sind in Varianten vertreten
 - wirken auf die Hauptfigur, indem sie die Identitätsprobleme zuspitzen, verhelfen entweder zum Ich-Verlust oder zur Ich-Findung
 - z.B. Coppélius-Coppola: bieten beide dieselbe Gefährdung für die labile Identität Nathanaels, Verdopplung von bedrohlichen Kräften
 - Beziehung zwischen Doppelgängertum, Wahnsinn und Künstlertum

- andere Variante: strukturelle Doppelgängerfiguren (Figuren, die einander funktional ersetzen können, z.B. Olimpia vs. Clara, verbunden durch das Augenmotiv, lebhaft vs. leblos)
- enge Beziehung zwischen dem Doppelgängermotiv und Erscheinungen wie dem Automatenmenschen, Spiegelbildern, Schatten, Portraits und Traumbildern: es entstehen Doppelgänger oder Doppelgängerprojektionen

2. Magnetismus

- o ist die unwiderstehliche Einflussnahme und damit Machtausübung einer Figur über eine andere, z.B. Olimpia und Coppelius über Nathanael
- o das Augenmotiv ist dabei handlungsbestimmend
- o Automatenmotiv für absolute Willenlosigkeit
- o technische Geräte (Brille, Fernglas, etc.) reichen nicht aus als Mittel der Erkenntnis, z.B. Coppelius, Coppola und Spalanzani

3. Künstlertum und/oder Wahnsinn

- o „poetische Gemüter“ sind nicht nur Künstler, sondern auch sensible Menschen, Figuren stehen dem Wahnsinn oft nahe oder verfallen ihm, z.B. Nathanael

4. Erzählte Geschichte und Ambivalenz

- wiederholende Strukturelemente: traditionelles Erzählschema ist dreigeteilt
 1. Anfangssituation=Gleichgewicht, welchen aufgelöst werden soll
 2. Phase=Versuch, die Ordnung wiederherzustellen
 3. Endsituation=Herstellung des Gleichgewichts (entweder wieder Anfangssituation oder neue Ordnung)
- tritt auch bei Hoffmann auf
- Die Anfangssituation präsentiert sich in einer grundsätzlichen Gespaltenheit der erzählten Welt und ihren Figuren, erstreckt sich auf alle Elemente der Struktur

5. Struktur der Textwelt

Figur	bürgerliche Welt (rational)	nichtrationale Welt (übernatürlich)
Nathanael	-liebt Clara -Olimpia leblos -lehnt Identität von Coppelius und Coppola ab	-liebt Clara nicht (leblos, rational) -Olimpia lebendig -Coppelius=Coppola= Sandmann/Kindheitstrauma
Coppelius	-Advokat/Freund von Nathanaels Vater	-Alchimist/ Verderber des Vaters
Coppola	-italienischer Wetterglashändler	-=Coppelius
Clara	-bürgerlich rationale Welterklärung -bürgerliche Werte, bürgerliche Liebe	nicht existent, wird hier von Olimpia ersetzt
Olimpia	nicht existent, wird von Clara ersetzt	-nicht rationale Welterklärung und -erfahrung -erlaubt die auf sie projizierte triebhafte unkontrollierte, sinnliche Liebe

6. Ambivalenz zwischen personalem und auktorialem Erzählen

- lösen einander ab, der auktoriale Erzähler zieht sich an den entscheidenden Stellen zurück, der Bericht erfolgt dann aus der Perspektive der Figuren, dadurch keine Stellungnahme durch den auktorialen Erzähler und der Leser verbleibt unsicher, z.B. Briefe, diese werden nicht durch den auktorialen Erzähler bewertet oder erklärt
- fiktiver Erzähler benutzt häufig Konjunktiv und Wahrnehmungsverben, lässt die Perspektive der Figuren durchscheinen und trägt dadurch zur mehrfachen Perspektivierung bei
- -Metafiktion

erzeugte Verunsicherung durch die Erzählinstanz

(Textgrundlage: Hillebrand 1999)

Im Sandmann werden Zeit-Raum-Strukturen ihrer Verlässlichkeit beraubt und ins Ambivalent-Bedrohliche verschoben, gebrochen und transformiert. Die Erzählinstanz verzichtet darauf, in diesem für Hoffmann so typischen **Changieren zwischen mehreren Wirklichkeitsebenen** für Klarheit zu sorgen. Der gespannte Kontrast entsteht in der Unvereinbarkeit der beiden aufgespannten Ebenen, und diese „Einsicht in den Dualismus des Seins, oder wie Hoffmann es später in den Serapionsbrüdern formuliert, die „**Erkenntnis der Duplizität**““ findet so auch hier im Gegenüber von Innen und Außen seine Entsprechung.

Auch die Figuren selbst erfahren eine Verdopplung, und so wird auch der Rezipient „entführt in eine neu geschaffene poetisch-fiktive Welt, die paradoxerweise den Gegenpol zur Wirklichkeit bildet, und gleichzeitig von dieser profitiert.“ (Hillebrand S. 18) Die Erzählinstanz hingegen lässt den Leser im Unklaren darüber, ob es sich z.B. bei der Figur das Coppola nun um den Coppelius handelt, oder nicht.

Die Folge: „Der Dualität und mithin der Relativität von Wirklichkeitsstrukturen kann eine auf Homogenität hin angelegte Darstellungsform nicht mehr entsprechen. Das bewußte **Aufbrechen einer in sich geschlossenen Form** wird ein notwendiges narratives Konzept.“ (S.18). Begriffe wie „das Wunderbare“, „das Innere“, „das Ins-Leben-Treten“ sind Ausdrücke dieser Konfrontation einer empirisch-rational-erfahren Welt (der Wirklichkeit) und einer Welt aus Traum, wahn oder Vision (der Gegenwirklichkeit), und zeigen das eigentliche Interesse des Erzählens.

Der **direkte Leserkontakt**, die direkte Ansprache des Rezipienten durch die Erzählinstanz bilden „einerseits die Grundlage der extremen Suggestivität, andererseits dient die permanente Einschaltung des Erzählers in das Geschehen ironische Distanzierung.“ (S. 27) Die Leseranrede soll einerseits suggerieren, daß es sich um keine erfundene Begebenheit handelt, etwas, das nicht „erfunden werden“ kann. „Andererseits gibt diese Leseranrede Aufschluß über das Erzählverfahren und zugleich eine **Anleitung zur richtigen Lektüre**. „Nimm, geneigter Leser! die drei Briefe, welche Freund Lothar mir gütigst mitteilte, für den Umriß des Gebildes, in das ich nun erzählend immer mehr und mehr Farbe hineinzutragen mich bemühen werde.“

Diese suggestive Atmosphäre, die im Moment des Lesens unentrinnbar scheint, entspricht dem erklärten Ziel Hoffmannschen Erzählens: **Dichtung als Malerei**, der Kongruenz von Malen und Schreiben, der Schaffung eines „orbis pictus“, kurz: das Herstellen einer gemalten Welt durch das „Fixieren des Blicks“. Schon der Titel „Nachtstücke“ verweist auf einen Fachterminus der Malerei, dessen Kenntnis und entsprechende Assoziationen Hoffmann beim damaligen Publikum erwarten konnte und vorausgesetzt hat.

Es wird also durch die Art des Erzählens ein zentraler Aspekt der **Wahrnehmungsästhetik** thematisiert: inneres und äußeres Auge, Bewußtes und Unbewußtes und ihre polare Einheit. Doch sind in der einseitig formulierten Innenschau Schein und Sein nicht mehr trennbar. Es kommt zur „vollkommenen Vertauschung des Lebens mit dem Leblosen“ (S. 31) und zu einer „grotesken Verzerrung seiner existentiellen Perspektivik“ (S.31). Nach der Klimax des Wahnsinns, Nathanaels Einlieferung ins „Tollhaus“, wendet sich der Erzähler erneut an den „günstigen Leser“, um ihn in eine entspanntere Umgebung zu führen: einen Teezirkel. „Durch dieses retardierende Moment rückt das vorherige grausige Geschehen scheinbar in den Hintergrund“ (S. 32) und es wird eine kritische Distanz hergestellt, die bei genauer Betrachtung das Grauen nur noch potenziert.

Der Leser bleibt allein mit dem Geschehen. Eigentlich, ungeachtet der Ansprachen durch die Erzählinstanz, die ganze Zeit, spätestens aber mit dem Raub des Holzpüppchens Olympia: „(...) jetzt weiß der Leser endgültig, daß es keine Rettung mehr geben kann.“ (S.33). Die „absolute Wahrnehmungskrise“ wird zur „absoluten Bewußtseinskrise“.

Dies alles wird **erzähltechnisch** durch die mehrfache Brechung der Blickperspektive umgesetzt. „So sind es im Sandmann zunächst drei verschiedene Ebenen, auf denen der Leser sich bewegt – ohne das Erscheinen des Erzählers, der, wie wir erst später erfahren „gleich in medias res“ gehen wollte und dann bechloß, „gar nicht anzufangen“.“ (S. 34) Nur noch einmal, in einem der grausigsten Momente, mischt sich die Erzählinstanz ein. „Im übrigen treibt der Erzähler die Identifikation mit seinen Figuren oftmals so suggestiv voran, daß er gleichsam aus der Innenperspektive der Figuren spricht.“ Strategisch verläßt er diese Verschmelzung ab und an, gibt auktoriale Kommentare ab, gibt insgesamt das gespaltene Thema mit entsprechend gespaltener Perspektivik wieder.

Die extreme (Deutungs-)Offenheit des Textes resultiert daraus, dass gerade das durch den Erzähler Nicht-Gesagte zum Verständnis nötig wäre. Doch so werden „auf der sprachlichen Ebene chronikalisch-referierendes und fiebrig-unbewußtes Sprechen krass miteinander konfrontiert“ (S. 39) und dieses Brechen der Sprachstile führt letztlich auf der Erzählebene zum Sturz.

Zum Verhalten der Erzählinstanz

(Textgrundlage: Günther Saße 2004)

Die Geschichte eröffnet in drei Briefen in der Ich-Perspektive, erst dann meldet sich der Erzähler zu Wort. Er sinniert über einen passenden Anfang der Geschichte und verwirft einen märchenähnlichen Beginn, weil dieser das Wunderbare als zu selbstverständlich gestalten würde. Der objektivierende Einsatz wird verworfen, da dieser eine Faktizität der Erzählung vorgibt und auch der Einsatz eines personalen Erzählers wird als ungeeignet befunden, da dieser die subjektiven Wahrnehmungen der Protagonisten in den Vordergrund rücken würde. Der Erzähler resigniert daraufhin scheinbar und gibt sich mit dem Briefanfang zufrieden; in Wirklichkeit werden durch dieses Vorgehen jedoch alle Erzählmöglichkeiten offengehalten. Der Erzähler kann also je nach Erzählabsicht näher an die Helden heran- oder wieder von ihnen abrücken, um Wunderbares, Realistisches oder Subjektives eines Ereignisses zu betonen.

Die Zwischenrede des Erzählers lässt die Briefe als narrativen Kunstgriff erscheinen und markiert zwei poetische Verfahrensschritte: die Briefe werden zum Einen als Umriss vorausgestellt, zum Anderen erscheint die folgende Erzählung als die Ausmalung der Ereignisse in ‚glühenden‘ Farben.

Der Erzähler stellt die Briefe als Initialzündung für die Erzählung dar, während sie tatsächlich die Exposition der Problemlage- traumatisches Kindheitsereignis, psychische Erkrankung, Kommunikationsprobleme in der Liebesbeziehung- darstellen.

„Die Distanz des Erzählers, der nur vom Hörensagen berichtet, legt einen ironischen Schleier über die Schlussidylle (Clara im Landhaus mit freundlichem Mann und wohlgeratenen Kindern), wodurch das Ideal des häuslichen Glücks, das sich in der Ausgrenzung dunkler Seiten der Existenz verdankt, in eine kritische Perspektive gerückt wird.“

angewandte Erzähltechniken im Sandmann

(Textgrundlage: Horst Grobe 2008)

Stil und Sprache: Der Status des Textes

Verunsicherung wird im „Sandmann“ vor allem beim Leser durch den vieldeutigen Ansatz einer Statusbestimmung des Textes hervorgerufen. Dies zeigt sich schon bei der Definition der Figur des Sandmanns selbst. Begegnet man zu Beginn der Sache als einer Art Redewendung der 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“), wächst diese in der Schilderung der Kinderfrau zu einer scheinbar lebensbedrohlichen Begebenheit heran. Eine angsterfüllte Vorstellung vom Sandmann manifestiert sich in den Kindern, die im direkten Zusammenhang zu den nächtlichen Besuchen beim Vater stehen („[...] aber der Sandmann war nicht mehr jener Popanz aus dem Ammenmärchen, der dem Eulennest im Halbmonde Kinderaugen zur Atzung bringt – nein! – ein hässlicher gespenstischer Unhold, der überall, wo er erscheint, Jammer – Not – zeitliches, ewiges Verderben bringt.“). Daraufhin ergibt sich eine 3. Ebene der schauerlichen Gestalt, die nur in der Fantasie Nathanaels zu finden ist: die einer grausigen Horrorvorstellung. Der Sandmann selbst leitet ihn „auf die Bahn des Wunderbaren“ und zieht seine Vorstellungskraft in denn Bann des Geschichten von Hexen, Kobolden und dem Mystischen im Allgemeinen.

Der Leser erlebt also, wie sich durch wenige Sätze, angetrieben vom Tod des Vaters und dem Beschuldigten Coppelius, ein Ammenmärchen durch Vermischung von Wahrnehmung und Fantasie ein grausiges Geschehen entwickelt, das bis zum Selbstmord führt. Durchlässigkeit prägt „die Grenze zwischen innerer und äußerer Welt [...] und der Status des Erzählten [wird] rätselhaft.“ (Grobe S. 55)

Die Erzählweise

Im ersten Hauptteil wendet Hoffmann für die Einführung in das Geschehen eine ungewöhnliche Vorgehensweise, die des Briefes bzw. des Briefwechsels. Obwohl es sehr wohl Werke der Literaturgeschichte gibt, deren Erzählmittel das des Briefes ist, muss hier die besondere Rolle festgehalten werden, da dieses Stilelement im drauffolgenden Teil eben nicht fortgeführt wird. Doch vorerst eine kurze Aufgliederung der einzelnen fiktiven Schriftstücke.

Nathanael an Lothar

Bereits hier wird ersichtlich, dass durch die Briefform der Erzähler nicht unmittelbar gegenwärtig ist. Er fungiert vielmehr als Herausgeber, der die vorangestellten Briefe zusammengestellt hat. Datum, Anrede etc. wurden weggelassen – „durch dieses Verfahren sind Unmittelbarkeit und Authentizität gewährleistet“ (Grobe S. 67)

Nathanael beginnt seine Ausführungen mit der ersten Begegnung mit dem Wetterglashändler Coppola. Das Geschehen scheint etwas weiter zurückzuliegen, sodass er sich hat fassen können. Um Lothar seine innere Bewegung zu verdeutlichen muss er bis in seine Jugend zurückgehen. Chronologisch erzählt vom ersten Kennenlernen des Sandmanns durch Erzählungen, von der Erkenntnis, dass es sich um den Advokaten Coppelius handelt, über das Beobachten des Experimentierens und den Missbrauch durch den vermeintlichen Sandmann bis hin zum Tode des Vaters. Zeitlich wird das Ganze mit Äußerungen wie „als ich zehn Jahre alt geworden“ oder „ein Jahr mochte vergangen sein“ gerafft, jedoch bleibt die Verflechtung von äußerem und innerem Geschehen deutlich, da nur die dafür relevanten Ereignisse herausgefiltert werden.

Clara an Nathanael

Da nun die Hauptfigur den Brief falsch adressierte, meldet sich nun die von ihm geliebte Clara mit einem, seiner Deutung als Coppelius/Coppola als Grund allen Unheils, konträren Interpretationsmodell zu Wort. Das Wunderbare oder auch Eigenartige, das Nathanael gefangen zu haben scheint, wird als Einbildung erkannt, dessen Ursache immer das Opfer selbst ist. Auch Lothar sei dieser Meinung.

Nathanael an Lothar

Auf Grund des bereits erwähnten Malheurs entfällt die Antwort des eigentlichen Adressaten. Nathanael entgegnet mit Sarkasmus, wodurch kein Dialog der beiden Gegensätze zustande kommt. Er schildert seinen Studien bei

Spalanzani ungeachtet dessen, dass sich hier bereits Elemente seiner Vergangenheit, vor allem seinen Vater betreffend, in die eigene Gegenwart gerettet haben. Denn auch er begeistert sich für einen Mann und dessen wissenschaftliches Arbeiten (und seine Tochter Olimpia, dessen Bedeutung er ahnt, aber nicht definiert), welcher, wie Coppelius, stehend[...]*Augen*“ besitzt.

Die Zwischenrede des Erzählers

Nun tritt der Erzähler, der sich als Herausgeber zu erkennen gibt, erstmals in Erscheinung und bestätigt deren Authentizität. Es wird deutlich, dass die Briefe den gezielten Zweck eines literarischen Konzeptes folgen. Die Handlung kommt zum Stocken. Nun wendet sich der neue Erzähler direkt an den Leser. Er will die Begeisterung, die in ihm wohnt, auf den Rezipienten übertragen, das Gefühl für das Sonderbare und Außergewöhnliche soll gestalt annehmen. Er sieht das Schicksal Nathanaels als eine beispielhafte Begebenheit, die zur Beschäftigung mit dem Geheimnisvollen und der literarischen Auseinandersetzung damit, einlädt.

Doch auch ihn ereilt, wie Nathanael, das Problem des würdigen und geeigneten Anfangs. Hierfür gäbe es drei Modi. Zum einen den Märcheneinstieg („Es war einmal“), den Einstieg in der Mitte des Geschehens („In der kleinen Provinzial-Stadt lebte“) oder die szenische Darstellung („'Scher' Er sich zum Teufel' rief [...] der Student Nathanael“). Jedoch ist allen gemeinsam, dass sie nicht „im Mindesten etwas von dem Farbglanz des innern Bildes abzuspiegeln“ vermögen. Deshalb wählt er, gleich der Malerei, einen anderen Zugang. Die Briefe stellen den Umriss dar, der dann durch die wieder aufgenommene Erzählung gefüllt wird. Es werden kurze biografische Ausblicke gegeben (Lothar und Clara als Waisen von Nathanaels Mutter aufgenommen, Enge Bindung zwischen Clara und Nathanael). Des Weiteren erfährt man von der zunehmenden Entfremdung der beiden. Sie zeichnet sich durch ihre Diskrepanz zwischen Klarheit und Oberflächlichkeit es, er ist der Kunst und den Wissenschaften zugetan. Es gelingt ihm nicht in seiner Dichtung, ihr die eigene innere Welt nahe zu bringen, sie empfindet es eher als langweilig.

Der zweite Hauptteil

Der zweite Hauptteil greift zum einen die Handlung des ersten auf, ist also eine Fortsetzung, stellt aber durch die neue Perspektive des auktorialen Erzählers auch einen Neubeginn dar. Da es sich nun nicht mehr um Briefe handelt, scheint das Wunderliche in der Wirklichkeit überzugreifen. Drei Erzählschritte kennzeichnen das Geschehen, denen jedoch die Gestaltung der enger werdenden Beziehung zu Olimpia und die Verdrängung Claras als sich durchziehende Parallele gleich ist: der Kauf des Perspektivs, des Fest bei Spalanzani und er Kampf zwischen Spalanzani und Coppola. Nach dieser zuletzt genannten Katastrophe schreitet der Erzähler ein und übt Kritik an der Gesellschaft, die sich mit ihrer Reaktion in den Teegesellschaften mehr als oberflächlich und innerlich hohl präsentiert. Dieser eingeschobene Moment wirkt retardierend, da die Erholung im Kreis der Familie auf ein gutes Ende hinzudeuten scheint.

Wie die folgenschwere Begegnung mit dem Wetterglashändler ist im ersten Brief, ist auch die Todesszene genau datiert. Die Wiederkehr des Augenmotives, dieses Mal sind es Claras Augen, die Nathanael als die Augen des Todes erscheinen, bringt die Hauptfigur zu drei Ausrufen zurück („Holpüppchen dreh dich“, „Feuerkreis dreh dich“, „Sköne Oke“), die zentrale Handlungszüge wieder aufgreifen. Das zufällige Auftauchen Coppelius' lässt weitere Interpretationen zu bzw. offen. Es manifestiert sich im tragischen Ende, dass Nathanael und Clara nicht füreinander bestimmt sind. Nur sie scheint später das Familienidyll zu finden, das ihr der von Raserei befallene niemals hätte bieten können.

Interpretationsansätze 1

(Textgrundlage: Horst Grobe 2008)

Aufgrund der aktuell immer noch unterschiedlichen Positionen sind vor allem zwei Lesarten des Textes möglich:

Der Text als Krankengeschichte

Wird er als psychologische Fallgeschichte verstanden, trifft man auf einen Mann, der ein schweres Kindheitstrauma nicht verarbeiten kann, was sich erst deutlich bei der Begegnung mit Coppola zeigt. Die „Raserei“, also der Wahnsinn, dem das große Interesse der Romantiker galt, da man darin „einen zentralen Aspekt der Künstlerproblematik sah“ (Grobe S. 57), ausgelöst durch die Erkenntnis, dass Olimpia nur ein Automat ist, zeigt einen ersten Höhepunkt seiner Krankheit. Eine nach langer Behandlung einsetzende Verbesserung seiner Lage wird hier mit einer vollständigen Genesung völlig falsch gedeutet. Diese Fehlannahme wird durch den Versuchten Mord an Clara und dem resultierenden Selbstmord nur bestätigt.

Der Text als Wirklichkeit eigener Art

Hier bietet sich eine noch bessere Möglichkeit, das Verhältnis von Text und Wirklichkeit zu bestimmen. Hierbei sind als zentrale Begriffe für die Bestimmung des Textstatus das Unheimliche und das Groteske zu bestimmen. Ersteres ist von Anfang an mit der Figur des Sandmanns verknüpft. Er ist ein fremder Eindringling, der in die Wirklichkeit einer Familienidylle eindringt. Wenn er zu Besuch kommt, bricht das Leben im Elternhaus sofort ab,

alle bis auf den Vater müssen zu Bett. Nicht verwunderlich, dass sich die Vorstellung des nächtlichen Besuchers bald mit Angst und Schrecken mischt.

Dem Grotesken hingegen wird oft die Nähe zur romantischen Ironie zugeschrieben und wird als „eine Eigenart von künstlerischen Äußerungen gesehen, bei der mehrere, sogar gegensätzliche Eigenschaften unvermittelt mit sich ständig ändernden Mischungsanteilen gegenwärtig sind.“ (S. 60). Ihm sind anheim, dass Humorvolles gleichwohl mit Grauensvollem vermischt wird. Dass das Groteske, bedingt durch Nathanaels empfindsames Gemüt und seinem Problem der künstlerischen Gestaltung, an zerstörerischer Gewalt gewinnt, ist somit nicht verwunderlich.

Interpretationsansätze 2: Das Augenmotiv

Als auffällig wiederkehrendes Motiv zieht sich die Bildlichkeit von Sehen und Augen thematisch durch die Erzählung. Bestimmt, nicht nur durch den Titel, wird dieses Leitmotiv durch das Ammenmärchen vom Sandmann, der den Kindern, die noch nicht schlafen Sand in die Augen streut, sodass diese erblinden.

Interpretatorisch kann man sich diesem Motiv von verschiedenen Seiten nähern. Zum einen fungieren die Augen als Hauptvermittler zwischen äußeren Geschehen und inneren Vorgängen. Nicht nur verursacht das Sehen innere Eindrücke, auch werden innere Zustände durch die Augen vermittelt. Hier trennt sich auch die Weltanschauung von Nathanael mit der Claras. Während Clara sich ganz auf ihre Augen verlassen will und nur äußerlich Wahrnehmbares gelten lässt, verweist Nathanael immer wieder auf Trugbilder, "Blödigkeit der Augen" und auf Traumbilder, die ihn ebenso beschäftigen, wie die realen.

Besonders hervor tritt das Motiv in Nathanaels Dichtung. Nathanael beschreibt hier genau, wie ein inneres Gefühl direkt aus den Augen Claras zu kommen scheint. Während auch Clara in dieser Dichtung ihrer "Rolle" nachkommt und ihm klar zu machen versucht, dass es ein rein innerer Vorgang sei, also sein "eigenes Herzblut". So wenig diese Kommunikation gelingen kann, so wenig funktioniert auch die Kommunikation mit sich selbst. Während er Clara vorwirft, nicht mehr als ein "Automat" zu sein, erkennt er nicht den ihm vorgehaltenen Spiegel und die darin gespiegelte eigene Leere und Leblosgkeit. Dazu steht parallel die Belebung Olipias, welche erst durch den fremden Blick Nathanaels beginnt.

Andererseits erscheint das Bild immer wieder als etwas durch die Sprache nicht mitteilbar. Bevor "der Sandmann kommt" in Nathanaels Kindheit werden ihm und seinen Geschwister Bilderbücher vorgelegt und der sonst gesprächige Vater verstummt. An verschiedenen Stellen wird auch der Versuch unternommen, innere Bilder zu beschreiben, zu zeigen, zu erklären, doch dabei stößt die Sprache immer wieder an ihre natürliche Grenze gegenüber einem Bild. Erzählung ist immer auf ein Nacheinander angewiesen, während ein Bild im Ganzen wahrnehmbar ist.

Bibliographie:

Genette, Gérard: Die Erzählung. 2.Aufl. München 1998.

Grobe, Horst: Erläuterungen zu E. T. A. Hoffmann „Der Sandmann“. Hollfeld 2008.

Hillebrand, Sabine: Strategien der Verwirrung, Zur Erzählkunst von E.T.A.Hoffmann, Thomas Bernhard und Giorgio Manganelli. Berlin u.a. 1999. (=Studien zur Deutschen und Europäischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts; Band 39).

Orosz, Magdolna: Identität, Differenz, Ambivalenz. Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E.T.A. Hoffmann. Berlin 2001.

Saße, Günter: E. T. A. Hoffmann - Romane und Erzählungen. Stuttgart 2004.

Vogt, Jochen: Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie. Opladen 1998.