

5. DAS NACHLEBEN DER KÜNSTLICHEN MAGIE IN DER ROMANTIK

Die *magia artificialis* war ein Phänomen des Übergangs von der episteme der Ähnlichkeit zum klassischen Zeitalter der Repräsentation und wurde in den vorangegangenen Kapiteln in ihrer spezifischen Verbindung von Naturforschung und Bildung, Kunst und Unterhaltung, Repräsentation und Erkenntniskritik erläutert. In der Aufklärung geriet dieses labile Beziehungsgeflecht in Verruf. Mit dem Niedergang der barocken höfischen Gesellschaft und der Herrschaft des Bürgertums traten die Philosophie der Aufklärung und ein mechanistisches Naturverständnis in den Vordergrund. Erkennbar wurde dieser Wandel an der beschriebenen Ablösung der optischen Magie durch die mathematischen Erquickstunden, die in weiten Teilen der Bevölkerung im 18. Jahrhundert populär waren. Die Geschichte der künstlichen Magie mit der ihr immanen Verbindung von Naturforschung und der Inszenierung des Wunderbaren, wie sie von Kircher, Bettini und Schott geformt wurde, fand hier zu einem Abschluß. Man würde der kulturhistorischen Bedeutung der künstlichen Magie jedoch nicht gerecht werden, sähe man trivialisierte Formen des Zeitvertreiß in der Aufklärung als ihr Ende an. Es gibt vielmehr eine große Affinität zwischen der ästhetischen Überformung ihrer Gegenstände durch die künstliche Magie und der Dichtung der Romantik, durch die die künstliche Magie ein geisterhaftes Nachleben führte. Diese besondere Nähe soll zum Abschluß der Arbeit über die optische Magie dargelegt werden.

Der Theaterwissenschaftler Helmar Schramm hat die Bezüge zwischen Naturmagie und Romantik am Beispiel der Alchemie beschrieben. Seine Interpretation der historischen Entwicklung der Alchemie und ihrer Aufspaltung in einen naturwissenschaftlichen und in einen poetischen Teil soll im Folgenden skizziert und auf das Gebiet der *magia artificialis* übertragen werden.

Ausgangspunkt seiner Untersuchung ‚Das offene Buch der Alchemie und die stumme Sprache des Theaters. ‚Theatralität‘ als ein Schlüssel gegenwärtiger Theaterforschung‘ war die Frage nach der historischen Beziehung zwischen der Alchemie und dem Theater, angeregt durch

einen Satz aus Antonin Artauds ‚Le Théâtre et son double‘: „Zwischen dem Prinzip des Theaters und dem der Alchemie herrscht eine geheimnisvolle Wesensgleichheit.“³⁰⁶ Für Schramm besteht die Gemeinsamkeit von Alchemie und Theater darin, daß beide als die bedeutsamen Künste der körperlichen Verwandlung in der frühen Neuzeit angesehen werden müssen. Sie sind Ausdruck einer oralen, an den Körper gebundenen Kultur, die sich mit der Durchsetzung des Buchdrucks und damit der Bindung von Sprache an das gedruckte Wort grundlegend verändern mußten: „Mentalitätsgeschichtlich wird die Kultur der europäischen Neuzeit in ihren Anfängen entscheidend durch zwei große Verwandlungskünste geprägt, deren ganze Vitalität sich ursprünglich auf physische Erfahrungen gründet. Das Theater – genauer gesagt: bestimmte Formen von Theater wie z.B. die *Commedia dell'arte* – und die Alchemie sind Künste der körperlichen Verwandlung. Sie beziehen ihre entscheidenden Impulse aus dem spontanen physischen Zusammenspiel von Wahrnehmung, Bewegung und Sprache. Mit dem allmählichen Siegeszug der Druckerpresse wird dieses ambivalente Gleichgewicht physischer Erfahrung zersetzt. Die als Schrift verdinglichte Sprache löst sich aus dem physischen Kontext ihrer oralen Tradition und wird zur ordnenden Gewalt in einem hierarchischen Gefüge der Repräsentation. Im Lichte einer Öffentlichkeit des gedruckten Wortes erleben die beiden großen Künste der Körperverwandlung selbst eine entscheidende Modifikation.“³⁰⁷

Die Alchemie ist laut Schramm nicht nur eine körperbetonte, sondern ebenfalls eine poetische Kunst der Verwandlung. In ihr vollzieht sich ein „Theater der Materialien“: „Die Metalle, ohnehin typologisch an bestimmte Götterfiguren gebunden, liegen miteinander im Streit. Sie führen einen *Uralten Ritterkrieg*, haben Tugenden und Laster, maskieren und verstellen sich, treten im Laufe des ‚großen Werkes‘ in bestimmten Kostümen auf.“³⁰⁸

Das alchemistische Theater war Bestandteil einer theatralischen Kultur. Für Schramm waren zwei Elemente für ihr Ende verantwortlich, die infolge des Buchdrucks institutionalisierte Schriftkultur und die Aufklärung: „Es ist bekannt, daß die geheimnisvollen, paradoxen, gefährlich spontanen Seiten dieser Kultur im Lichte der Aufklärung systematisch

306 Antonin Artaud: Das Theater und sein Double (*Le Théâtre et son double*), Frankfurt am Main 1969, S. 51, zitiert nach Helmar Schramm: Das offene Buch der Alchemie und die stumme Sprache des Theaters. ‚Theatralität‘ als ein Schlüssel gegenwärtiger Theaterforschung, in: Bernhard J. Dotzler, Ernst Müller (Hg.): Wahrnehmung und Geschichte. Markierungen zur Aisthesis materialis, Berlin 1995, S. 103-118, S. 107

307 Schramm (1995), a.a.O., S. 111

308 ebd., S. 114f.

ausgegrenzt werden. Unter dem Paradigma der Schriftkultur werden im Zeichen einer übergreifenden Rationalität die Maßstäbe einer ‚gereinigten Bühne‘ institutionalisiert.“³⁰⁹

Schramm beschreibt, wie die alchemistische Tradition des Scheidens von Substanzen gegen Ende des 17. Jahrhunderts immer stärker zu einem Prozeß wurde, der auf die eigenen Schriften gerichtet war, die zerlegt und einer Reinigung unterzogen wurden. „Die Ausgrenzung richtet sich massiv auf den ‚dunklen‘ poetischen Überschuß, auf die zweckfrei spielerischen, auf die theatralischen Seiten der Alchemie.“³¹⁰

Diese Selbstreinigung der Alchemie hatte ihre Zerstörung zur Folge. „Mit dem Korpus der Texte aber wird der ‚Körper der Mutter Alchemie‘ systematisch seziert, bis Johann Christian Wiegleb 1777 in seiner *Historisch-kritische(n) Untersuchung der Alchemie* konstatieren kann, die Alchemie, von ihrem Altar heruntergestürzt, läge endlich ‚mit abgeschlagenen Haupte und zerstreuten Gliedern zum allgemeinen Spott da, und nur die Kinder wälzen noch mit dem gemeinen Pöbel den verstummelten Rumpf bald hie bald dahin‘.“³¹¹

Wissenschaftsgeschichtlich entwickelte sich aus der von ihrer poetischen oder theatralischen Seite bereinigten Alchemie die Chemie als Teil der modernen Naturwissenschaften und ihres Fortschritts Glaubens. Aber auch die andere Seite, der ausgeschlossene poetische Anteil, wirkte laut Schramm fort: „Die ‚Reinigung‘ der Alchemie [mündet] in eine Verdrängungsgeschichte, deren geheimnisvolle Spur sich gleichfalls bis in unsere Zeit weiterverfolgen läßt. Hierbei geht es um den Verbleib des ‚poetischen Überschusses‘. Dieser wird um 1800 von Romantikern wie Schlegel, Novalis, Schelling und Ritter aufgefangen.“³¹²

Schramm hat die genannten Autoren nicht näher analysiert, allein das Werk Johann Wilhelm Ritters (1776-1810) wurde von ihm kurz darge-

309 ebd., S. 115

310 ebd.

311 Ebd., eingefügtes Zitat aus Johann Christian Wiegleb: *Historisch-kritische Untersuchung der Alchemie oder der eingebildeten Goldmacherkunst; von ihrem Ursprunge sowohl als Fortgange, und was von ihr zu halten sey*, Weimar 1777, S. 379

Am Beispiel von Johann Christian Wiegleb wird deutlich, daß sich Schramms Thesen zur Alchemie auch auf die Entwicklung der künstlichen Magie übertragen lassen, denn Wiegleb war nicht nur Verfasser einer Arbeit über die Alchemie, sondern hat auch den populären ‚Unterricht in der natürlichen Magie oder zu allerhand belustigenden und nützlichen Kunststücken‘ von Nicolaus Martius umgearbeitet und auf 19 Bände erweitert. (Johannes Nikolaus Martius, Johann Christian Wiegleb: *Unterricht in der natürlichen Magie oder zu allerhand belustigenden und nützlichen Kunststücken*, völlig umgearbeitet von Johann Christian Wiegleb, Berlin und Stettin 1779)

312 Schramm (1995), a.a.O., S. 116

stellt. Ritter stand als Naturwissenschaftler in Jena in engem Austausch mit Romantikern wie Novalis. In den frühen Jahren ab 1797 war er eine Berühmtheit, er bewies ein großes Talent auf dem Gebieten der Physik und Chemie, in kurzer Zeit entdeckte er die ultravioletten Strahlen, die Elektrolyse und die elektrokapillaren Eigenschaften des Quecksilbers, außerdem erfand er mit der Ladungssäule eine Vorstufe des Akkumulators. Sein Forschungsgebiet war der Galvanismus, benannt nach dem Bologneser Anatomen Luigi Galvani, der an Froschschenkelpreparaten die Berührungselektrizität entdeckt hatte. Der Galvanismus und damit das Forschungsgebiet der Bioelektrizität schlug um die Jahrhundertwende alle Naturforscher in seinen Bann; Ritter versuchte, auf ihm eine Naturphilosophie zu begründen. „Ist Lebensprozeß beständiger Galvanismus unzähliger mit- und durcheinander verbundener Ketten?“³¹³ formulierte er 1797 seinen Grundgedanken. Ein Jahr später antwortete er sich selbst: „Solche Systeme aber treten nun wieder als Glieder in höhere Ketten, diese Glieder noch höherer und so fort bis zur größten, die die übrigen alle umfaßt. So laufen die Teile in das Ganze und das Ganze in die Teile zurück.“³¹⁴

Unverkennbar vertrat Ritter hier naturmagisches Gedankengut, das sich durch sein gesamtes Werk bis zu den ‚Fragmenten aus dem Nachlasse eines jungen Physikers‘ zog. In diesem 1810 posthum erschienenen letzten Werk ist auch ein Aufsatz mit dem programmatischen Titel ‚Die Physik als Kunst‘ enthalten, in dem Ritter sich gegen disziplinäre Grenzen aussprach und die Physik in ihrer letzten Konsequenz als Kosmologie betrachtete. Ritters Werk blieb nicht ohne Wirkung; Seine naturwissenschaftlichen Experimente waren vorbildlich, seine Naturphilosophie wirkte in den Jenaer Freundeskreis (Novalis, Clemens Brentano, Schelling, die Schlegels) und darüber hinaus bis zu Herder und Goethe. Dennoch scheiterte sein lebenslanger Spagat zwischen Experiment und Spekulation, die sich nicht in eine einheitliche Universalwissenschaft fügen wollten; zunehmend geistig verwirrt lebte Ritter in den letzten Jahren vor seinem frühen Tod in zerrütteten – bürgerlichen und wissenschaftlichen – Verhältnissen.

Schramms faszinierende These vom Weiterleben des ‚poetischen Überschusses‘ der Alchemie in der Romantik läßt sich mit vollem Recht

313 Johann Wilhelm Ritter: *Physisch-Chemische Abhandlungen in chronologischer Folge*, Band I, Leipzig 1806, 1-42, zitiert nach: Heinrich Schipperges, Nachwort zu: *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers*, Heidelberg 1969 (Faksimiledruck nach der Ausgabe 1810), S. 10

314 Johann Wilhelm Ritter: *Beweis, daß ein beständiger Galvanismus den Lebensprozeß in dem Thierreich begleite*, Weimar 1798, zitiert nach: Schipperges (1969), a.a.O., S. 10

auch auf das Feld der Naturmagie erweitern, von der die Alchemie ein Teilgebiet darstellt, so daß die *magia naturalis* in ihrer Gesamtheit im Sinne Schramms als eine Bewegungs- und Verwandlungskunst definiert werden kann. Der poetische Überschuß der natürlichen Magie wirkte fort und fand Eingang in die Dichtung und in die Dichtungstheorie der Romantik. Anhand eines Aufsatzes von Jean Paul soll die Bedeutung der natürlichen bzw. künstlichen Magie für die Theorie der Dichtung untersucht werden. Abschließend soll eine Analyse des ‚Sandmanns‘ von E.T.A. Hoffmann zeigen, daß die Dichtung der Romantik zur Erbin der *magia naturalis* wurde.

Das Verhältnis von Magie, Optik und Phantasie ist in der Romantik immer wieder thematisiert worden. Bereits Jean Paul hat die natürliche oder künstliche Magie als Modell genommen, um an ihr eine Theorie der Dichtung zu formen. Seine kurze Reflexion ‚Über die natürliche Magie der Einbildungskraft‘, eine der Einlassungen, „Jus de Tablette für Mannspersonen“ betitelt, im ‚Quintus Fixlein‘ von 1795³¹⁵, macht bereits durch die Titelgebung sowohl Kontinuitäten als auch Verschiebungen deutlich. Die Anführung der natürlichen Magie mußte beim Leser die Assoziation an einen technisch instrumentierten Sinnenzauber wecken, der hier aber stattdessen mit den Mitteln der Einbildungskraft oder Phantasie³¹⁶ generiert wurde. Die Phantasie wurde von Jean Paul zunächst physiologisch als das Pendant der fünf Sinne definiert. Beide, die Sinnesempfindungen und die Phantasie, erzeugen ununterbrochen innere Bilder im Menschen, lediglich ihr Ursprung ist verschieden. Die Phantasie zeichnet aber keine getreuen Abbilder wie die Sinnesempfindungen, sondern sie formt ihren Gegenstand auf eine spezifische Weise neu. Das Wirken der Phantasie erläutert Jean Paul am Vorbild der natürlichen Magie, da beide über ihre Instrumente verfügen, die die Wirklichkeit verwandeln und „uns in ihren Ländereien mit Zauberspiegeln und Zauberflöten so süß betören und so magisch blenden könne[n]“. ³¹⁷

Die Einbildungskraft hat wie die Magie die Kraft zur Metamorphose, die Abwesendes größer erscheinen läßt und Vergangenes, Zukünftiges oder selbst Gegenwärtiges verklärt und strahlender macht. Sie steigert

315 Jean Paul: Über die natürliche Magie der Einbildungskraft, in: Werke Bd. IV, hrsg. von Norbert Miller, München 1962, S. 195-205

316 Jean Paul spricht im Titel von Einbildungskraft, im weiteren Textverlauf dann aber von Phantasie, obwohl er in der ‚Vorschule der Ästhetik‘ zwischen beiden differenzierte, dort ist die Einbildungskraft eine instinkthaftere Vorstufe der Bildungskraft oder Phantasie, die sich in verschiedenen Graden bis zum philosophischen und poetischen Genie steigert. Vergl. Jean Paul, Vorschule der Ästhetik §§ 6-10, in: Werke Bd. 9, hrsg. von Norbert Miller, München 1975

317 Jean Paul: Über die natürliche Magie der Einbildungskraft, a.a.O., S. 196

sich im Traum als dem „Mutterland der Phantasie“, im Rausch und in der Liebe. Eine besondere Rolle aber spielen die Künste, hier kann der Betrachter seine Phantasie mit der des Künstlers verschränken. In sich läßt er entstehen, was als Ideal vor dem geistigen Auge des Künstlers stand. „Wir stellen uns am Christuskopfe nicht den gemalten, sondern den gedachten vor, der vor der Seele des Künstlers ruhte, kurz die Seele des Künstlers, eine Qualität, eine Kraft, etwas Unendliches. Wie die Schauspieler nur die Lettern, nur die trockenen Tuschen sind, womit der Theaterdichter seine Ideale auf das Theater malet – daher wird jedes Trauerspiel mit größerem Vorteil seines Idealischen im Kopfe als auf dem Schauplatz aufgeführt –: so sind die Farben und Linien nur die Lettern des Malers. Die typographische Pracht dieser Lettern vermengt man nicht mit dem erhabenen Sinn, dessen *unwillkürliche* Zeichen sie sind.“³¹⁸

Bei Jean Paul wurde die natürliche Magie der körperlichen Verwandlung zu einer natürlichen Magie der Einbildungskraft und schließlich zu der der Poesie. Der poetische Überschuß, von dem Schramm sprach, wurde zu diesem Zweck mit der „Blässe der schwarzen Kunst“ vereinigt. Der spröde Buchdruck hat für Jean Paul allen die Sinne ansprechenden Künsten wie etwa dem Theater voraus, nur vor dem geistigen Auge zu entstehen und der inneren Vorstellungswelt des Künstlers den breitesten Raum zu geben.

Jean Paul begründete mit dem Bezug auf die natürliche oder künstliche Magie eine romantische Dichtung, die auch in erzählerischer Hinsicht eine große Affinität zum Wunder besaß. In der ‚Vorschule der Ästhetik‘ (1804, 1812) erläuterte Jean Paul seine Vorstellung vom „*Gebrauch des Wunderbaren*“, wobei er zwischen zwei falschen und einem richtigen Weg unterschied, in der Dichtung das Wunder zu beschreiben: „Das erste oder materielle Mittel ist, das Mondlicht einige Bände später in alltägliches Taglicht zu verwandeln, d.h. das Wunder durch Wieglebs Magie zu entzaubern und aufzulösen in Prose.“³¹⁹

Mit dem Hinweis auf Wieglebs bereits erwähnte populäre Darstellung der natürlichen Magie, die im Sinne der Aufklärung vor allem ihre Entzauberung als triviale Sammlung physikalischer Spielereien bewirken wollte, wurde ein Umgang mit dem Wunderbaren beschrieben, der nur seine Abtötung erreichen kann. Doch auch die entgegengesetzte Vorgehensweise, nach der der Dichter das Wunder nur beschreibt, aber nicht erklärt, ließ Jean Paul nicht gelten, da es zur leichten Erzählung verführt, in der eine fiktionale Welt beschrieben wird, die sich an keiner

318 ebd., S. 203

319 Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*, in: *Werke* Bd. IX, hrsg. von Norbert Miller, München 1975, S. 44, § 5

Stelle mit der Wirklichkeit reibt: „Ein fortgehendes Wunder ist aber eben darum keines, sondern eine luftigere, zweite Natur, in welcher aus Regellosigkeit keine schöne Unterbrechung einer Regel machbar ist.“³²⁰

Das dichterische Wunder im Sinne Jean Pauls, und an dieser Stelle läßt sich Schramms These von der Verschiebung des poetischen Überschusses von der natürlichen Magie zur romantischen Dichtung in aller Klarheit verfolgen, ist ein Wunder der Seele, daß der Phantasie den breitesten Raum gibt: „Aber es gibt noch ein Drittes, nämlich den hohen Ausweg, daß der Dichter das Wunder weder zerstöre, wie ein exegetischer Theolog, noch in der Körperwelt unnatürlich festhalte, wie ein Taschenspieler, sondern daß er es in die Seele lege, wo allein es neben Gott wohnen kann. Das Wunder fliege weder als Tag- noch als Nachtvogel, sondern als Dämmerungsschmetterling. [...] Daher ist eine Geisterfurcht besser als eine Geistererscheinung, ein Geisterseher besser als hundert Geistergeschichten; nicht das gemeine physische Wunder, sondern das Glauben daran malt das Nachtstück der Geisterwelt. Das Ich ist der fremde Geist, vor dem es schauert, der Abgrund, vor dem es zu stehen glaubt; und bei einer Theaterversenkung ins unterirdische Reich sinkt eben der Zuschauer, welcher sinken sieht.“³²¹

Es ist das Recht der Poesie, Jean Paul spricht in diesem Zusammenhang auch von der „romantischen Pflicht“, diese Wunder der Seele nicht zu erklären und aufzulösen: „Ja es gibt schöne innere Wunder, deren Leben der Dichter nicht mit dem psychologischen Anatomiermesser zerlegen darf, wenn er auch könnte.“³²²

Daß die Vergeistigung des Wunders, die Jean Paul hier vollzogen hat, sich immer noch in einer bemerkenswerten Nähe zu den künstlichen Wundern der mechanischen Apparate befindet, läßt sich an folgender Bemerkung ablesen: „Hat indes einmal ein Dichter die bedeutende Mitternachtsstunde in einem Geiste schlagen lassen: dann ist es ihm auch erlaubt, ein mechanisches zerlegbares Räderwerk von Gaukler-Wundern in Bewegung zu setzen; denn durch den Geist erhält der Körper mimischen Sinn, und jede irdische Begebenheit wird in ihm eine überirdische.“³²³

Die technischen Wunder und Inszenierungen der künstlichen Magie in Jean Pauls Romanen haben die Funktion eines Seelentheaters, sie sind der körperliche Ausdruck der seelischen Befindlichkeit der handelnden Figuren. Gleich dem barocken Welttheater führen sie eine ste-

320 ebd., S. 44

321 ebd., S. 44f.

322 ebd., S. 45

323 ebd., S. 45

tige Verwandlung vor, und selbst ihre Entlarvung als Gaukler-Tricks hinterläßt nur ein neues, größeres Rätsel. Demzufolge sind die Wunder der künstlichen Magie nicht von vornherein negativ besetzt, aber sie besitzen eine große Affinität zur „Mitternachtsstunde“ des Geistes. Burkhardt Lindner hat anhand einer kurzen Analyse von Jean Pauls Roman ‚Titan‘ die häufige Verknüpfung technischer Manipulationen mit einer Darstellung des Bösen nachgewiesen: „Die der technischen Manipulation preisgegebene Magie lädt zum Bösen ein; und die verderblichen und verführerischen Wirkungen des Bösen lassen sich am sinnfälligsten in der geheimen Handhabung technischer Apparaturen darstellen.“³²⁴

Mit den Illusionen der künstlichen Magie besaß die romantische Dichtung ein wirkungsvolles Instrumentarium, durch das die Protagonisten und mit ihnen immer auch die Leser Verzerrungen angesichtig wurden, die wie die der Anamorphosen und Spiegeltrommeln Zweifel an der Realität erzeugten. Besonders E.T.A. Hoffmann hat in seinen Erzählungen die Nachtseite solcher Manipulationen ausgelotet. An seinem Werk, insbesondere an seiner bekannten Erzählung vom ‚Sandmann‘ soll zum Abschluß dieser Arbeit der Einsatz und die Bedeutung von optischen Techniken und Magie erläutert werden.

In Hoffmanns Erzählungen und Romanen nehmen optische Geräte sowohl auf metaphorischer Ebene zur Kennzeichnung der Erzählweise bzw. zur Steuerung des Lektüreverhaltens als auch auf der Ebene der Handlung eine wichtige Rolle ein. Ein prägnantes Beispiel für die Beschreibung von optisch-magischen Techniken als Metapher des Erzählens findet sich im Vorwort der ‚Elexiere des Teufels‘. Hier gibt der fiktive Herausgeber der nachgelassenen Aufzeichnungen des Kapuzinermönchs Medardus folgende Lektüreeinleitung: „– Nicht ohne Furcht, du werdest des Priors Meinung sein [daß die Aufzeichnungen hätten verbrannt werden sollen, N.G.], gebe ich dir, günstiger Leser! nun das aus jenen Papieren geformte Buch in die Hände. Entschließe dich aber, mit dem Medardus, als seist du sein treuer Gefährte, durch finstre Kreuzgänge und Zellen – durch die bunte – bunteste Welt zu ziehen und mit ihm das Schauerliche, Entsetzliche, Tolle, Possenhafte seines Lebens zu ertragen, so wirst du dich vielleicht an den mannigfachen Bildern der *Camera obscura*, die sich dir aufgetan, ergötzen.“³²⁵

324 Burkhardt Lindner: Faust. Magie. Schein, in: Gerhart Plumpe u. Bettina Gruber (Hrsg.): Romantik und Ästhetizismus. Festschrift für Paul G. Klusmann, Würzburg 1998, S. 29-52

325 E.T.A. Hoffman: Die Elexiere des Teufels, in: Poetische Werke Bd. 2, Berlin 1958, S. 2

Das ausdrückliche Ziel dieser Lektüre ist das Zurücktreten des Textes hinter die imaginierten Bilder im Kopf des Rezipienten. Dieser Akt ist keineswegs ein passiver, sondern er bedarf des Entschlusses durch den Leser, sich mit der Hauptfigur des Romans zu identifizieren. Er muß die Bilder, die ihm der Autor vorführen will, mit Hilfe der Einbildungskraft vor seinem inneren Auge entstehen lassen. Gelingt die Lektüre, so wird der Leser zu einer Linse, die dem runden Bild in der Camera obscura seine Klarheit und Schärfe gibt; – Es kann auch kommen, daß das gestaltlos Scheinende, sowie du schärfer es ins Auge fassst, sich dir bald deutlich und rund darstellt. Du erkennst den verborgenen Keim, den ein dunkles Verhängnis gebär, und der, zur üppigen Pflanze emporgeschossen, fort und fort wuchert, in tausend Ranken, bis eine Blüte, zur Frucht reifend, allen Lebenssaft an sich zieht und den Keim selbst tötet.“³²⁶

Wenn Hoffmann vom scharfen Blick spricht, dann ist damit kein sezierender, analytisch verfahrenender Blick gemeint; dem scharfen Blick wird die Lektüre vielmehr in den Worten Friedrich Kittlers zur ‚optischen Halluzination‘, als deren historisches Vorbild er weniger die Camera obscura als vielmehr die Laterna magica ansah.³²⁷ Solche Halluzinationen haben auch die Helden der Hoffmannschen Dichtungen. Hier ist das zweite bedeutende Motiv seiner optischen Verweise zu finden, die dichterische Anschauung. Dieses Prinzip verbindet den Autor Hoffmann, seine Leser und seine Hauptfiguren miteinander. In einem Aufsatz für die Zeitschrift ‚Der Zuschauer‘ erklärt Hoffmann das hierfür charakteristische Verhältnis von Blick und Imagination: „Sie wissen es wohl schon wie gar zu gern ich zuschaue und anschau, und dann schwarz auf weiß von mir gebe, was ich eben recht lebendig erschaut.“ Daß mit diesem Schauen nicht ein einfaches Beobachten und Dokumentieren gemeint sein kann, wird im Anschluß deutlich: „Von etwas anderem, meine ich, als von dem, dessen Anschauung in vollkommener Gestalt im Innern aufgegangen, könne man auch gar nicht sprechen, daß die Leute es eben so lebendig erblicken, zu denen man spricht.“³²⁸

³²⁶ ebd., S. 2f.

³²⁷ Vergl. Friedrich Kittler: Die Laterna magica der Literatur: Schillers und Hoffmanns Medienstrategien, in: Athenäum. Jahrbuch für Romantik, Jg. 4 (1994), S. 219-237

Kittler betont in seiner Analyse das zwanghafte dieses Prozesses, der seinen Ursprung im barocken „Priesterbetrug“ durch die Jesuiten hat und sich demnach um eine Täuschung handelt, deren Erbe die romantische Dichtung angetreten hat. Dagegen ist einzuwenden, daß Hoffmanns ‚scharfer Blick‘ ebenso wie die optische Magie seine Faszination dadurch gewinnt, daß er eine Wahrheit schafft, die nur auf der Grenze von Realität und Phantasie ausgesprochen werden kann.

Hoffmanns poetologisches Prinzip besteht in der sich hier verbergenden Spannung zwischen Innenwelt und Außenwelt, zwischen Phantasie und Realität, und es wird immer wieder anhand des Sehens und des Blicks thematisiert. Als Beispiel mag eine Beschreibung am Anfang der Novelle ‚Doge und Dogeresse‘ dienen: „Dann wies er schweigend auf eine größere Marmorplatte, die in der Mitte des Fußbodens eingefügt lag. Ich betrachtete die Platte genau und wurde gewahr, daß sich einige rötliche Adern durch den Stein zogen. Als ich aber immer schärfer und schärfer hinblickte, hilf Himmel, da traten, wie aus einem deformierten Gemälde, dessen verstreute Lineamente sich nur einen, wenn man es durch ein besonders vorbereitetes Glas betrachtet, die Züge eines menschlichen Antlitzes hervor. Es war das Antlitz eines Kindes, das mich mit dem herzzerschneidenden Jammer des Todeskampfes aus dem Stein anschaute. Aus der Brust quollen Blutstropfen, der übrige Teil des Körpers verlor sich wie in ein Gewässer hinein. Mit Mühe überwand ich das Grauen, das Entsetzen, das mich übermannen wollte. Ich war keines Wortes mächtig, schweigend verließen wir den schauerlichen, verhängnisvollen Ort.“³²⁹

Die natürliche Zeichnung des Steins fügt sich dem scharfen Blick zum Bildnis eines sterbenden Kindes auf die gleiche Weise, wie sich mit Hilfe eines Prismas eine Anamorphose entzerrt betrachten läßt. Während hier ein optisches Instrument nur als Gleichnis dient, wird es in anderen Erzählungen Hoffmanns zum Auslöser oder Vermittler des scharfen Blicks, wie sich an der Erzählung vom ‚Sandmann‘ zeigen läßt.

Am „16. Novbr. 1815 Nachts 1 Uhr“ hat E.T.A. Hoffmann nach eigenen Angaben mit der Niederschrift der Erzählung ‚Der Sandmann‘ begonnen. Sie wurde in einer überarbeiteten Fassung zusammen mit drei weiteren Erzählungen Ende 1815 als der erste Band der ‚Nachtstücke‘ veröffentlicht, der zweite Band mit ebenfalls vier bis dato nicht veröffentlichten Erzählungen folgte im Frühjahr des Jahres 1816. Die Bezeichnung ‚Nachtstücke‘ mußte eine ganze Reihe von Assoziationen beim zeitgenössischen Leser wecken. In literarischer Hinsicht ließ der Titel an die englische Gothic Novel denken, aber auch an Hardenbergs ‚Hymnen an die Nacht‘ oder an Schuberts ‚Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften‘, ein Werk, das sich zum Ziel gesetzt

328 E.T.A. Hoffmann: Schreiben an den Herausgeber, erschienen in der Zeitschrift ‚Der Zuschauer‘ (Jan. 1821), zitiert nach Peter von Matt: Die Augen der Automaten. E.T.A. Hoffmanns Imaginationstheorie als Prinzip seiner Erzählkunst, Tübingen 1971, S. 35 Anm. 52

329 E.T.A. Hoffmann: Doge und Dogeresse, zitiert nach Gerhard Neumann: Narration und Bildlichkeit, in: Gerhard Neumann; Günter Oesterle (Hg.): Bild und Schrift in der Romantik, Würzburg 1999, S. 107-142, S. 123

hatte, sogenannte okkulte Wissensbereiche nicht länger aus den Naturwissenschaften auszuschließen.

Den wichtigsten Bezug wies Hoffmanns Titel jedoch zur Malerei auf. Hier bezeichnet das Nachtstück ein Genre, das im Frühbarock seine erste Blütezeit hatte („*pittura di notte*“). Es zeigt Gegenstände in nächtlicher oder künstlicher Beleuchtung, ohne daß die Szenerie im Ganzen gleichmäßig erleuchtet wäre. Stattdessen findet sich eine extreme Verteilung heller und dunkler Flächen, die hart miteinander kontrastieren. Im Vergleich zu einer Szene bei Tageslicht fällt bei einem Nachtstück außerdem die starke Reduktion der Farbigkeit auf, alle Gegenstände nehmen statt ihres eigenen den Farbton des künstlichen Lichtes an. Der bekannteste Maler dieses Genres war Rembrandt, Hoffmann selbst nannte außerdem Pieter Breughel den Jüngeren (1564-1638), Salvator Rosa (1615-1673) und Antonio Allegri gen. Correggio (1494-1534) als Beispiele. Besonders dem Italiener Correggio galt Hoffmanns Bewunderung, er wurde in den Nachtstücken sogar namentlich erwähnt. Die extreme Künstlichkeit der nächtlichen Szenerie, die starken Kontraste und die subjektive Farbgebung waren die Elemente, die Hoffmann angesprochen haben.

E.T.A. Hoffmann hat in den ‚Nachtstücken‘ die Nachtseite der menschlichen Seele, die irrationalen und unbewußten Empfindungen und traumatischen Erlebnisse beschrieben und sie mit dem Schauerlichen und Phantastischen der Gothic Novel verbunden. Von besonderer Faszination ist dabei, daß zwischen Wahn und Wirklichkeit keine klaren Grenzen gezogen sind, was auch auf Hoffmanns Kenntnissen der zeitgenössischen Psychiatrie basierte: „Die scharfe Trennung zwischen psychischer Gesundheit und Wahnsinn, auf der die aufklärerische Psychologie weitestgehend bestand, wird aufgehoben. Die Grenzen zwischen Vernunft und Wahn geraten in Fluß. Der romantische Blick vermag Traum und ekstatischen Wahnzuständen eine höhere Wahrheit abzugewinnen, umgekehrt erscheint ihm die alltägliche Vernunft als platteste Form der Geistlosigkeit.“³³⁰

Gleich zu Beginn, in drei Briefen, die der fiktive Erzähler dem Bericht der nachfolgenden Ereignisse voranstellt, werden die zwei möglichen, aber gegensätzlichen Lesarten der Geschehnisse im ‚Sandmann‘ vorgestellt: Zum einen die phantastische und wahnhaftige Sicht des Studenten Nathanael, der Hauptfigur der Erzählung, zum anderen der vernunftbetonte Blick seiner Verlobten Clara. Beide Lesarten treten auch als ein Angebot an den Leser heran, sie sich zum Verständnis der Erzählung zu eigen zu machen, ohne daß die Handlung auf eine der beiden Sichtwei-

330 Detlef Kremer: E.T.A. Hoffmann zur Einführung, Hamburg 1998, S. 70

sen festlegbar wäre. Im ersten Brief von Nathanael an Claras Bruder Lothar berichtet er von der Begegnung mit einem piemontesischen Wetterglashändler namens Coppola, die bei ihm die Erinnerung an ein kindliches Trauma wieder wachgerufen hat. In dem Trauma Nathanaels kündigen sich zwei Hauptmotive der Erzählung an, das Motiv der Augen und das Automatenmotiv.

Durch die Erzählung einer alten Wartefrau glaubte Nathanael als Kind, der Sandmann würde kommen, um den Kindern Sand in die Augen zu werfen, „daß sie blutig zum Kopf herauspringen“. Dieses Ammenmärchen hatte sich, selbst als er schon nicht mehr daran glaubte, in seinem Kopf festgesetzt und ihn „auf die Bahn des Wunderbaren, Abenteuerlichen gebracht, das so leicht im kindlichen Gemüt sich einnistet.“ Von Anfang an war die Figur des Sandmanns in seiner Vorstellung verbunden mit einem nächtlichen Besucher in der Stube des Vaters, den die Kinder nie zu Gesicht bekamen. Als sich dieser eines abends ankündigte, beobachtete Nathanael heimlich das Geschehen und sah den verhassten Advokaten Coppelius: „Als ich nun diesen Coppelius sah, ging es grausig und entsetzlich in meiner Seele auf, daß ja niemand anders als er der Sandmann sein könne, aber der Sandmann war mir nicht mehr jener Popanz aus dem Ammenmärchen, der dem Eulennest im Halbmonde Kinderaugen zur Atzung holt – nein! – ein häßlicher, gespenstischer Unhold, der überall, wo er einschreitet, Jammer – Not – zeitliches, ewiges Verderben bringt.“³³¹

Festgezaubert beobachtete Nathanael, wie Coppelius und sein Vater alchemistische Versuche auf einem kleinen Herd durchführten, die offenbar die Schaffung eines künstlichen Menschen zum Ziel hatten. Als Coppelius verlangte „Augen her, Augen her!“, bezog Nathanael diese Forderung auf sich und stürzte entsetzt aus seinem Versteck. In seiner Angst durchlebte er das schreckliche Märchen vom Sandmann; Coppelius ergriff ihn und wollte ihm „glutrote Körner“ aus dem Feuer in die Augen streuen, nur das Flehen des Vaters hielt ihn davon ab. Stattdessen behandelte er ihn als mechanische Puppe: „Und damit faßte er mich gewaltig, daß die Gelenke knackten, und schrob mir die Hände ab und die Füße und setzte sie bald hier, bald dort wieder ein.“³³²

Nathanael verlor das Bewußtsein und wachte erst nach mehreren Wochen in der Obhut der Mutter wieder auf. Nach einem Jahr erschien Coppelius wieder, „Zum letzten Male!“ wie der Vater sagte. Bei diesem Experiment gab es eine Explosion, bei der der Vater ums Leben kam

331 E.T.A. Hoffmann: Der Sandmann (Nachtstücke 1. Teil), in: Poetische Werke Dritter Band, Berlin 1957, S. 8f.

332 ebd., S.10

und Coppelius aus der Stadt verschwand. Bis zu dem Zeitpunkt, als ihn Nathanael in dem Wetterglashändler Coppola wiederzuerkennen glaubt.

Durch die Begegnung mit Coppola, der Nathanael als der wiedergekehrte Coppelius erscheint, kommt es zu einer Neubelebung seines Kindheitstraumas, das er ein weiteres Mal durchleben muß. Nathanaels Brief ist von Erwartungen eines unausweichlichen Schicksals durchzogen, als „dunkle Ahnung eines gräßlichen, mir drohenden Geschicks“ oder als „dunkles Verhängnis“, welches „einen trüben Wolkenschleier über mein Leben gehängt hat, den ich vielleicht nur sterbend zerreiße.“³³³

Nathanaels getrübtter Blick ist für Detlef Kremer Ausgangspunkt einer psychologischen Deutung des ‚Sandmanns‘ anhand des Augenmotivs: „Poetologischer Bezugspunkt des Interesses an Psychologie ist die perspektivisch verschobene Wahrnehmung in Traum und Wahn, die im Sandmann Formen einer Trübung des Blicks annimmt. Die Augen steigern sich zu einer Art Transformationsmedium, das die Beziehungen regelt und den Erzählprozeß steuert. Sie werden zum eigentlichen Subjekt der Erzählung, das für jede Handlungssequenz die Regie übernimmt. Die Figuren selbst treten dahinter beinahe zurück. Unter dem perspektivischen Funkeln des Auges verschiebt sich ihre Identität ins Vage. Die Erzählung handelt von ganz verschiedenen Blicken, von alltäglichen und verfremdeten, von Blicken durch Fernrohre und Brillen, vom Blick in den Spiegel und sehr häufig von einem getrübtten Blick.“³³⁴

Der getrübtte Blick Nathanaels wird im zweiten Brief kontrastiert mit dem ‚klaren‘ Blick seiner Verlobten Clara. Nathanael hatte seinen Brief an Lothar fälschlicherweise an Clara adressiert, und so schreibt sie ihm, was sie mit ihrem Bruder als natürliche Erklärung der Erlebnisse Nathanaels erörtert hat. Claras Lesart der Ereignisse zeigt sie als kluge und verständige Frau, doch zerstreut sich sofort wieder dieser Eindruck durch Claras häufige Hinweise auf ihre mädchenhafte Einfältigkeit und Oberflächlichkeit: „– Du merkst, mein lieber Nathanael! daß wir, ich und Bruder Lothar, uns recht über die Materie von dunklen Mächten und Gewalten ausgesprochen haben, die mir nun, nachdem ich nicht ohne Mühe das Hauptsächlichste aufgeschrieben, ordentlich tiefsinnig vorkommt. Lothars letzte Worte verstehe ich nicht ganz, ich ahne nur, was er meint, und doch ist es mir, als sei alles sehr wahr.“³³⁵

333 ebd., S. 11

334 Kremer (1998), a.a.O., S. 76f.

335 Hoffmann (1957), a.a.O., S. 15

Hinter Claras kindlichem Agieren verbirgt sich mehr als nur Koketterie, um Nathanaels Zorn über ihre Belehrungen zu entgehen, der dennoch sofort aufflammt. Lothar antwortet er: „In der Tat, man sollte gar nicht glauben, daß der Geist, der aus solch hellen holdlächelnden Kindesaugen oft wie ein lieblicher süßer Traum hervorleuchtet, so gar verständig, so magistermäßig distinguieren könne. Sie beruft sich auf Dich. Du liesest ihr wohl logische Kollegia, damit sie alles fein sichten und sondern lerne – Laß das bleiben!“³³⁶

Clara ist in der Erzählung vom ‚Sandmann‘ zwei Seiten zugeordnet: Auf der einen Seite verkörpert sie mit ihrem klaren Verstand und hellen Augen die alltägliche Vernunft, die Nathanaels dunklem wahnhaftem Begreifen entgegengesetzt ist, zugleich aber ist sie für ihn die Projektionsfläche seiner Wünsche, die seine leidenschaftliche Liebe für die Automatenfrau Olimpia vorwegnimmt. Clara und Olimpia sind keine Gegensätze, wie Nathanael zunächst glaubt, sondern sie entsprechen sich. In der den Briefen folgenden ausführlichen und bewundernden Beschreibung Claras durch den Erzähler verwendet dieser wie auch Nathanael selbst die gleichen Attribute für ihre Erscheinung, die Nathanael später für Olimpia findet.³³⁷ Auch Clara ist eher schweigsam, ihr Ausdruck rührt von ihrem hellen Blick her, der von einem ihrer Bewunderer, „ein wirklicher Fantast“, mit einem See von Ruisdael verglichen wird, in dem sich die gesamte Landschaft spiegelt. Was den Malern der Spiegel, ist für die Dichter und Musiker das Echo: „Dichter und Meister gingen aber weiter und sprachen: ‚Was See – was Spiegel! – Können wir denn das Mädchen anschauen, ohne daß uns aus ihrem Blick wunderbare himmlische Gesänge und Klänge entgegenstrahlen, die in unser Innerstes dringen, daß da alles wach und rege wird?‘“³³⁸

Clara und Olimpia haben beide die Funktion eines Spiegels und Echos der auf sie projizierten Gefühle, Nathanaels Prophezeiungen in seinem Gedicht verwirklichen sich am Ende in gleicher Weise durch beide Frauengestalten. Clara steht jedoch der alltäglichen Vernunft näher und ist abgestoßen durch seine mystischen Schwärmereien. Bei einem Besuch nach seiner Begegnung mit Coppola liest er ihr ein Gedicht vor, in dem er beschreibt, wie ihm und Clara am Traualtar der Coppelius erscheint und ihre Augen berührt „die springen in Nathanael Brust, wie blutige Funken sengend und brennend“ und Nathanael in einen flammenden Feuerkreis wirft, bis er Claras Stimme hört: „Kannst

336 ebd., S. 16

337 Bei der Beschreibung Claras durch den Erzähler ist immer ein ironischer Unterton vorhanden, der auf die Differenz zwischen der Erzählerfigur und den Autor Hoffmann in der Beurteilung der Frauenfigur hindeutet.

338 ebd., S. 20

du mich denn nicht erschauen? Coppelius hat dich getäuscht, das waren ja nicht meine Augen, die so in deiner Brust brannten, da waren ja glühende Tropfen deines eignen Herzbluts – ich habe ja meine Augen noch, sieh mich doch nur an!“³³⁹ Nathanael sieht ihr in die Augen, „aber es ist der Tod, der mit Claras Augen ihn freundlich anschaut.“³⁴⁰

Als Clara ihn bittet, sein „tolles – unsinniges – wahnsinniges“ Gedicht zu verbrennen, kommt es zum Eklat und Nathanael nennt sie ein „lebloses, verdammtes Automat!“³⁴¹ Charles Hayes ideologiekritischer Deutung Hoffmanns zufolge liegt hier keine Verwechslung der Personen seitens Nathanaels vor, wenn er Clara und nicht die Automatenfrau Olimpia als Automat beschimpft, da Clara die Doppelgängerin Olimpias ist: „Nathanael engagiert sich mit zwei Frauen, die nichtsdestoweniger dieselbe Person sind. Hoffmann zeichnet Klara, das typische Bürgermädchen, als lächerliche Puppe, als völlig geistlosen, leblosen Gegenstand. Dabei ist es jedoch nicht Klara selbst, als Individuum, die verspottet wird, sondern das in ihr verkörperte bürgerliche Prinzip, das ihren Charakter verstümmelt und jede spontane Lebensäußerung unterdrückt hat. Die bürgerliche Ordnungsliebe macht ihr Unmenschliches, Puppenmäßiges aus. Klaras Leben wie das von allen Bürgerinnen bei Hoffmann entfaltet sich gleich einem mechanischen Prozeß, der durch Triebverdrängung und ‚positives‘ Denken gefördert, unwiderstehlich zu Ehe und Mutterglück hinführt.“³⁴²

Hayes zufolge handelt es sich bei Clara und Olimpia um eine doppelte Motivreihe in der Erzählung, an deren Ende immer der Zusammenbruch Nathanaels steht. Wenn er am Schluß der Erzählung durch sein Perspektiv auf Clara blickt, sieht er „rein, scharf und deutlich“ die Wahrheit und erkennt in ihr die leblose Marionette.

Das Verhältnis von Magie, Blick und optischen Instrumenten wird in besonderer Weise in dem Verhältnis von Nathanael und der Automatenfrau Olimpia deutlich. Schon am Anfang, bei seiner ersten Begegnung mit Olimpia, steht ein heimlich-unheimlicher Blick durch ein Glas: „Neulich steige ich die Treppe herauf und nehme wahr, daß die sonst einer Glastüre dicht vorgezogene Gardine zur Seite einen kleinen Spalt läßt. Selbst weiß ich nicht, wie ich dazu kam, neugierig durchzublicken. Ein hohes, sehr schlank im reinsten Ebenmaß gewachsenes, herrlich gekleidetes Frauenzimmer saß im Zimmer vor einem kleinen Tisch, auf

339 ebd., S. 23

340 ebd., S. 23

341 ebd., S. 24

342 Charles Hayes: Phantasie und Wirklichkeit im Werke E.T.A. Hoffmanns, in: Klaus Peter; Dirk Grathoff: Ideologiekritische Studien zur Literatur, Essays I, Frankfurt 1972, S. 171-214, S. 191

den sie beide Arme, die Hände zusammengefaltet, gelegt hatte. Sie saß der Türe gegenüber, so daß ich ihr engelschönes Gesicht ganz erblickte. Sie schien mich nicht zu bemerken, und überhaupt hatten ihre Augen etwas Starres, beinahe möcht' ich sagen, keine Sehkraft, es war mir so, als schliefe sie mit offenen Augen. Mir wurde ganz unheimlich, und deshalb schlich ich leise fort ins Auditorium, das daneben gelegen.³⁴³

Als Nathanael nach seinem Aufenthalt bei Clara zurückkehrt zu seinen Studien, hat ein Brand im Laboratorium des Apothekers seine Wohnung zerstört und er nimmt Quartier in einem Zimmer, daß dem Haus Spalanzanis direkt gegenüberliegt. Hier blickt er aus seinem Fenster direkt in das Zimmer, in dem Olimpia sitzt „und offenbar unverwandten Blickes nach ihm herüberschaute“. Obwohl Nathanael sie von Zeit zu Zeit mit Bewunderung ihrer Gestalt betrachtet und er ihren Blick jetzt auf sich bezieht, bleibt sie ihm dem Erzähler zufolge immer noch „höchst gleichgültig“. Es bedarf erst einer erneuten Begegnung mit Coppola, um Augen für Olimpia zu haben. Zum Entsetzen Nathanaels bietet ihm Coppola bei seinem zweiten Besuch „sköne Oke“, schöne Augen, wie er seine Brillen nennt, an. Wie in dem traumatisierenden Erlebnis seiner Kindheit, das Nathanael „festgezaubert“ verfolgen muß, bis „glutrote Körner“ seine Augen bedrohen, ist er auch hier unfähig, sich von dem Gesehenen zu lösen: „Und damit holte er immer mehr und mehr Brillen heraus, so daß es auf dem ganzen Tisch seltsam zu flimmern und zu funkeln begann. Tausend Augen blickten und zuckten krampfhaft und starrten auf zu Nathanael; aber er konnte nicht wegschauen von dem Tisch, und immer mehr Brillen legte Coppola hin, und immer wilder und wilder sprangen flammende Blicke durcheinander und schossen ihre blutroten Strahlen in Nathanaels Brust. Übermannt von tollem Entsetzen schrie er auf: ‚Halt ein! halt ein, fürchterlicher Mensch!‘“³⁴⁴

Nach den Brillen sind es die Perspektive, die Coppola aus seiner Seitentasche zieht und von denen eines von nun an einen festen Platz in seiner Seitentasche finden wird³⁴⁵: „Er ergriff ein kleines, sehr sauber gearbeitetes Taschenperspektiv und sah, um es zu prüfen, durch das Fenster. Noch im Leben war ihm kein Glas vorgekommen, das die Gegenstände so rein, scharf und deutlich dicht vor die Augen rückte. Unwillkürlich sah er hinein in Spalanzanis Zimmer; Olimpia saß wie gewöhnlich vor dem kleinen Tisch, die Arme darauf gelegt, die Hände

343 Hoffmann (1957), a.a.O., S. 16f.

344 ebd., S. 26f.

345 Über die Thematik der Seitentasche und Seitenblicke im Sandmann vergl. den Aufsatz von Samuel Weber: *The Sideshow, or: Remarks on a canny moment*; in: MLN, Vol. 88, No. 6, Dez. 1973

gefaltet. – Nun erschaute Nathanael erst Olimpias wunderschön geformtes Gesicht. Nur die Augen schienen ihm gar seltsam starr und tot. Doch wie er immer schärfer und schärfer durch das Glas hinschaute, war es, als gingen in Olimpias Augen feuchte Mondesstrahlen auf. Es schien, als wenn nun erst die Sehkraft entzündet würde; immer lebendiger und lebendiger flammten die Blicke.“³⁴⁶

Was Nathanaels scharfer Blick mit Hilfe des Perspektivs vollbringt, ist die Erweckung seiner dichterischen Einbildungskraft, durch die Olimpia lebendig und beseelt wird. Das Perspektiv wird ihm auch kurz darauf auf Spalanzanis Ball zum Strahlenverstärker des magischen Schöpfungsaktes, bald aber kann er Olimpia auch ohne Hilfsmittel sehen: „Eiskalt war Olimpias Hand, er fühlte sich durchbebt von grausigem Todesfrost, er starrte Olimpia ins Auge, das strahlte ihm voll Liebe und Sehnsucht entgegen, und in dem Augenblick war es auch, als fingen an der kalten Hand Pulse zu schlagen und des Lebensblutes Ströme zu glühen. Und auch in Nathanaels Innerm glühte höher auf die Liebeslust, er umschlang die schöne Olimpia und durchflog mit ihr die Reihen.“³⁴⁷

Die Puppe Olimpia hat keine andere Funktion als die eines Spiegels und Echos, in dem sich das poetische Gemüt Nathanaels reflektiert. Darauf verweisen alle seine Liebesbeteuerungen, die seine Liebe zu einer narzisstischen machen. Auf dem Ball versichert er ihr: „O du herrliche, himmlische Frau! – du Strahl aus dem verheißenen Jenseits der Liebe – du tiefes Gemüt, in dem sich mein ganzes Sein spiegelt.“³⁴⁸

Sein Freund Siegmund versucht ihm nach dem Fest von seiner Liebe zu Olimpia abzubringen, deren unheimliches Maschinenwesen ihm am stärksten aufgegangen ist. Doch Nathanael hält unbeirrbar an seiner Halluzination fest: „Wohl mag euch, ihr kalten prosaischen Menschen, Olimpia unheimlich sein. Nur dem poetischen Gemüt entfaltet sich das gleich organisierte! – Nur mir ging ihr Liebesblick auf und durchstrahlte Sinn und Gedanken, nur in Olimpias Liebe finde ich mein Selbst wieder. Sie spricht wenig Worte, das ist wahr; aber diese wenigen Worte erscheinen als echte Hieroglyphe der innern Welt voll Liebe und hoher Erkenntnis des geistigen Lebens in der Anschauung des ewigen Jenseits. Doch für alles das habt ihr keinen Sinn, und alles sind verlorne Worte.“³⁴⁹

Der magische Akt, mit dem Nathanael Olimpia beseelt hat, erweckt in ihm den Wunsch, wieder zu dichten, und mit Olimpia hat er die ideale Zuhörerin gefunden, die ihre ganze Aufmerksamkeit nur auf ihn richtet.

346 Hoffmann (1957), a.a.O., S. 28

347 ebd., S. 32

348 ebd., S. 32

349 ebd., S. 34f.

In ihrer Stummheit wird sie Nathanael zum Echo: „Er erbebt vor innerm Entzücken, wenn er bedachte, welch wunderbarer Zusammenklang sich in seinem und Olimpias Gemüt täglich mehr offenbare; denn es schien ihm, als habe Olimpia über seine Werke, über seine Dichtergabe überhaupt recht tief aus seinem Innern gesprochen, ja als habe die Stimme aus seinem Innern selbst herausgetönt.“³⁵⁰

Nathanaels Glück scheint vollkommen, doch als er zu Olimpia geht, um ihr einen Heiratsantrag zu machen, gerät er mitten in eine heftige Auseinandersetzung Spalanzanis und Coppolas bzw. Coppelius um den Automaten, der dabei zerstört wird. Da die Beseelung Olimpias über den Blick geschah, muß sie nun ihre Augen verlieren: „– Erstarrt stand Nathanael – nur zu deutlich hatte er gesehen, Olimpias toderbleichtes Wachsgesicht hatte keine Augen, statt ihrer schwarze Höhlen; sie war eine leblose Puppe.“³⁵¹

Er durchlebt nun, was er in seinem Gedicht an Clara bereits vorhergesehen hatte: „Nun sah Nathanael, wie ein paar blutige Augen, auf dem Boden liegend, ihn anstarrten, die ergriff Spalanzani mit der unverletzten Hand und warf sie nach ihm, daß sie seine Brust trafen.“³⁵²

Die leeren Augenhöhlen und die herausgerissenen Augen werden zum Auslöser des Wahnsinns, tobend wird er ins Tollhaus gebracht. Nachdem er „wie aus schwerem, fürchterlichem Traum“ daheim bei Clara aufwacht, scheint sein Leben eine neue Wendung zu nehmen. Seine Mutter hat ein Gut geerbt, wohin er mit Clara, „die er nun zu heiraten gedachte“, hinziehen wollte. Kurz vor ihrer Abreise gehen sie noch einmal „zur Mittagsstunde“ durch die Stadt, „der hohe Ratsturm warf seinen Riesenschatten über den Markt“. Clara schlägt vor, hinaufzusteigen, beide stehen auf der höchsten Galerie und schauen in die Ferne, bis die Ereignisse den letzten Wahnsinnsanfall Nathanaels auslösen: „Sieh doch den sonderbaren kleinen grauen Busch, der ordentlich auf uns loszuschreiten scheint“, sprach Clara. – Nathanael faßte mechanisch nach der Seitentasche; er fand Coppolas Perspektiv, er schaute seitwärts – Clara stand vor dem Glase! – Da zuckte es krampfhaft in seinen Pulsen und Adern – totenbleich starrte er Clara an, aber bald glühenden uns sprühten Feuerströme durch die rollenden Augen, gräßlich brüllte er auf, wie ein gehetztes Tier; dann sprang er hoch in die Lüfte, und grausig dazwischen lachend schrie er in schneidendem Ton: „Holzpüppchen dreh dich – Holzpüppchen dreh dich“³⁵³

350 ebd., S. 36

351 ebd., S. 38

352 ebd., S. 38

353 ebd., S. 41f.

Nathanael versucht, Clara vom Turm zu stürzen, doch ihr Bruder kann sie retten. Nathanael tobt weiter, wird dann unten in der Menge des Coppelius ansichtig – er ist offenbar der kleine graue Busch, den Clara gesehen hat – und stürzt sich mit dem Schrei „Ha! Sköne Oke – Sköne Oke“ über das Geländer. Die Erzählung endet kontrastierend zu Nathanaels dramatischem Selbstmord mit der Beschreibung eines Idylls: „Nach mehreren Jahren will man in einer entfernten Gegend Clara gesehen haben, wie sie mit einem freundlichen Mann Hand in Hand vor der Türe eines schönen Landhauses saß und vor ihr zwei muntere Knaben spielten. Es wäre daraus zu schließen, daß Clara das ruhige häusliche Glück noch fand, das ihrem heitern lebenslustigen Sinn zusagte und das ihr der im Innern zerrissene Nathanael niemals hätte gewähren können.“³⁵⁴

Peter von Matt hat in seiner Analyse ‚Die Augen der Automaten. E.T.A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst‘ die Erzählung vom ‚Sandmann‘ als die Beschreibung der Genese eines Künstlers interpretiert und sie in eine Reihe gestellt mit den werdenden Künstlern aus anderen Erzählungen Hoffmanns, wie etwa dem Traugott aus dem ‚Artushof‘. Traugott verläßt seine Verlobte, weil er sich in ein Frauenporträt bzw. dessen Vorbild verliebt hat und dadurch seine Bestimmung als Maler erkennt. Im Gegensatz zu Nathanael begreift Traugott jedoch am Ende, daß die ersehnte Frau nicht außerhalb seiner Selbst existiert sondern seine eigene Halluzination ist. Erst dadurch kann er seine Entwicklung zum wahren Künstler vollenden. „Eines allein ist wichtig: daß der junge Mann ein greifliches und erstrebbares Ziel seiner Sehnsucht vor Augen gestellt bekommt, ein Ziel, das ihn vorerst diese Sehnsucht als solche erkennen läßt, dann aber auch zum Aufbruch aus dem blinden Leben bewegen kann, zur kompromißlosen Jagd nach dem höchsten je von seinen Sinnen erfaßten. Am Ende jedoch, in der letzten und gefährlichsten Metamorphose, wird er dieses Ziel als gar nicht außer ihm existent begreifen müssen, als den reinen Spiegelwurf seines Innersten, die einzige Gestalt, in der dieses letztere überhaupt erkennbar ist.“³⁵⁵

Häufig ist dieser Prozeß begleitet durch Mentorgestalten, die als Magier und „große Mechanici“ auftreten, um den Helden zu sich selbst zu geleiten. Alle diese Figuren haben etwas „erregend Zwiespältiges, Schillerndes, bald ins Unheimliche, bald ins Böse, bald ins bloß Skurrile Spielendes an sich, eine inkommensurable Dimension, die gerade bei einem zu Stereotypen neigenden Schriftsteller von größter künstlerischer Bedeutung ist. Wenn die jugendlichen Helden Hoffmanns allzu

354 ebd., S. 44

355 Matt (1971), a.a.O., S. 44

oft nach einem Muster geschneidert wirken, so weisen die Mechanici immer eine ganz eigene, unvertauschbare Physiognomie auf.“³⁵⁶

Ein solcher Mechanicus ist Coppola/ Coppelius. Erst der Blick durch Coppelias Perspektiv erweckt bei Nathanael den scharfen Blick, der in ihm das dichterische Schauen befördert. Ihm wird dazu von Coppola Gewalt angetan, denn er ist „festgezaubert“ und „von unwiderstehlicher Gewalt getrieben“, wenn er Olimpia anschauen muß, auch er erscheint ihm als die Verkörperung des Bösen. Von Matt zählt ihn dennoch zu den Figuren im Werk Hoffmanns, „die mit magistralen optischen und automatischen Veranstaltungen die Imagination der ahnungslosen Helden wecken, lenken und zuletzt vor den erlösenden Spiegel führen.“³⁵⁷

Von Matt vertritt eine Auffassung, die im ‚Sandmann‘ mit Lothar in Verbindung gebracht wurde. Clara gibt in ihrem Brief eine Erklärung ihres Bruders wieder, deren Bedeutung ihr selbst nicht ganz aufgegangen ist. Lothars Worte lassen sich im Sinne von Matts als Vorausdeutung auf die kommende Begegnung mit Olimpia verstehen: „Es ist auch gewiß, fügt Lothar hinzu, daß die dunkle physische Macht, haben wir uns durch uns selbst ihr hingegeben, oft fremde Gestalten, die die Außenwelt uns in den Weg wirft, in unser Inneres hineinzieht, so daß wir selbst nur den Geist entzünden, der, wie wir in wunderlicher Täuschung glauben, aus jener Gestalt spricht. Es ist das Phantom unseres eigenen Ichs, dessen innige Verwandtschaft und dessen tiefe Einwirkung auf unser Gemüt uns in die Hölle wirft oder in den Himmel verzückt.“³⁵⁸

Nathanael gelingt die erlösende Erkenntnis nicht, daß Olimpia nichts ist als ein Spiegelbild seiner Seele. Von Matt stellt rückblickend fest, daß „wir beim ‚Sandmann‘ sagen konnten, der Vorgang, der zur Selbsterkenntnis, zur Einsicht in die Beschaffenheit des eigenen Innern (und damit notgedrungen auch der Welt) führen sollte, auf seinem heikelsten Punkt steckengeblieben [sei].“³⁵⁹

Auch wenn von Matt davor warnt, die Figur des Mentors, „alle die Drosselmeier, Lindhorst und Coppelius, die dubiosen Revenants und Magier und Mechanici“³⁶⁰ anders als von ihrer Funktion her zu betrachten, den Helden in Bewegung zu versetzen, bleibt doch auffällig, daß sie häufig als Dämonologen, Alchemisten, Mechanici oder Magnetiseure auftreten, also mit Magie befaßt sind. Was von ihnen geschaffen wird, ist immer ein „mechanistisches Substrat“, dazu gehören Automaten,

356 ebd., S. 178

357 ebd., S. 179

358 Hoffmann (1957), a.a.O., S. 15

359 Matt (1971), a.a.O., S. 91

360 ebd., S. 95

Puppen, Marionetten, oder Teraphime, also Puppen, die zu magisch-divinatorischen Zwecken gebraucht werden. „Der Mechanicus: es ist der Mann, der den Teraphim baut. Wenn er diesen verwechselt mit dem wahren Kunstwerk, ist er eine schlimme Figur, Urbild des verkehrten Künstlers. Wenn er ihn, wissend und erfahren, als das Medium gebraucht, den Enthusiasten zur Begegnung mit sich selbst zu leiten, mit dem schaffenden Karfunkel, ist er der große, aller Verehrung werthe Magier. Wenn der ‚Prozeß‘ des Enthusiasten aber scheitert, fällt auf ihn ein dämonisches Licht, und wir sehen ihn, mit-leidend mit dem Helden, als einen höhnischen Verführer.“³⁶¹

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß der Magier und der Künstler im Werk Hoffmanns zwei komplementär aufeinander bezogene Figuren sind. Der Magier stellt ein mechanisches Werk bereit, das für den werdenden Künstler zum Spiegel seines poetischen Gemütes werden soll, bis er sich und seine Bestimmung schließlich selbst erkennt. Durch den scharfen Blick besitzt nicht der Magier, sondern der Dichter die wahre schöpferische Kraft. Auch die Beziehung zwischen Erzähler und Leser ist durch den Blick gelenkt. Der fiktive Erzähler im ‚Sandmann‘ wendet sich an den „geneigten Leser“ in der Hoffnung, es möge ihm gelingen, „manche Gestalt wie ein guter Porträtmaler so aufzufassen, daß Du sie ähnlich findest, ohne das Original zu kennen, ja daß es Dir ist, als hättest Du die Person recht oft schon mit leibhaftigen Augen gesehen.“³⁶²

Friedrich Kittler hat darauf hingewiesen, daß Hoffmann hier ein Rätsel aufgegeben hat, dessen Lösung schon in der Formulierung liegt: „Das einzige Porträt, das unablässig auf ein Original verweist, das das Auge nie erblicken wird, ist einem jeden sein Spiegelbild.“³⁶³

So wird der Erzähler zum Magier und der Leser ist das poetische Gemüt, dessen scharfer Blick die Dichtung zum Leben erweckt, wie auch Peter von Matt resümiert: „Denn im Grund versteht E.T.A. Hoffmann seine Werke selbst als Verwandte des Nußknackers und der Olympia, als Gebilde, die erst durch die erweckten ‚skönen Oken‘ des Lesers lebendig werden.“³⁶⁴

Die romantische Dichtung verwandelte sich durch die Magie der Einbildungskraft in Halluzinationen, in denen die optischen Illusionen der künstlichen Magie zu einem Nachleben fanden. Ihre imaginären Bilder,

361 ebd., S. 179

362 Hoffmann (1957), a.a.O., S. 19

363 Friedrich Kittler: ‚Das Phantom unseres Ichs‘ und die Literaturpsychologie: E.T.A. Hoffmann - Freud - Lacan, in: ders. (Hg.): Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse, Frankfurt am Main 1977, S. 139-166, S. 163

364 ebd., S. 93

die im Kopf der Leser aufschienen, trugen nach Friedrich Kittler aber bereits zukünftige Bilderwelten in sich: „Romantik als virtuelle Medientechnik, wie die Komplizenschaft zwischen Autor, Leser und Held sie trug, hat also selber dazu beigetragen, das unvordenkliche Schriftmonopol Europas zu sprengen und eine Literatur imaginärer Bilder durch Massenmedien wie Photographie oder Film abzulösen.“³⁶⁵

365 Kittler (1994), a.a.O., S. 220