

E. T. A. Hoffmann  
Der Sandmann

Reclam

Lektüreschlüssel **XL**

## Struktur

Die Erzählung weist keine Einteilung in Kapitel auf. Dennoch lässt sie sich nach inhaltlichen Kriterien, vor allem nach Handlungsphasen gliedern. Anknüpfend an die Lebensgeschichte Nathanaels, kann man zunächst von zwei größeren Textabschnitten ausgehen, die eine gewisse Symmetrie zeigen. Der erste Textteil wiederum lässt sich in drei Phasen unterteilen, die in ihrer Abfolge nach dem dramaturgischen Prinzip der Steigerung organisiert sind. Er stellt anhand von drei Briefen die drei Hauptfiguren der Geschichte vor. In seinem Brief an Lothar exponiert Nathanael sich selbst, skizziert seine Kindheit und Jugend und hier insbesondere seine Begegnungen mit dem Advokaten Coppelius, die in einem traumatischen Erlebnis gipfeln. Ein einschneidendes Ereignis im Leben des Kindes ist die Szene, in der der zehnjährige Knabe durch den Spalt eines Vorhangs seinen Vater und Coppelius bei der Durchführung von alchemistischen Experimenten beobachtet.

Exposition der  
Hauptfiguren durch Briefe

Im Sinne herkömmlicher Novellentheorien kann dieses als »die sich ereignete unerhörte Begebenheit« (Goethe) der Geschichte gesehen werden. Sie ist die Urszene bzw. der ästhetische Keim des Textes. Darauf verweist auch seine Entstehung. Hoffmann hat sie, bevor er den Text niederschrieb, während einer Begegnung mit seinem späteren Biographen Eduard Hitzig (1780–1849) graphisch festgehalten.

Der novellistische Kern



Abb. 3: Federzeichnung E. T. A. Hoffmanns zum *Sandmann*

Diese Begebenheit bedeutet das Ende der Kindheit Nathanaels. Die letzte Phase des ersten Teils widmet sich der Beziehung von Nathanael und Clara. Vorbereitet durch den Brief, den Clara an Nathanael schreibt, prallen hier unvermittelt die unterschiedlichen Lebens- und Wirklichkeitsauffassungen der beiden aufeinander, ja führen zu einem offenen Zerwürfnis, als Nathanael Clara das von ihm verfasste Gedicht vorträgt, doch damit bei ihr nur auf ablehnende Reaktionen stößt. Das Gedicht ist nicht nur Ausdruck der Angst, die Nathanaels Psyche zu zerrütten droht, sondern zugleich auch Vorausdeutung auf das tödliche Ende der Erzählung.

Der zweite Teil des Textes ist um drei Erinnerungen des Erzählers zentriert; er setzt mit der Rückkehr Nathanaels nach G. ein, die Stadt, in der er studiert. Dort ist er gezwungen, sich eine neue Wohnung zu nehmen, da die alte während der Zeit seiner Abwesenheit niedergebrannt war. Das folgende Zusammentreffen mit Coppola, der Erwerb des magischen Perspektivs und die erste Begegnung mit Olympia bilden den Auftakt zu einem dramatischen Prozess, in dessen Verlauf Olympia zerstört wird und Nathanael Selbstmord begeht.

In harter Schnitttechnik folgt am Ende der Darstellung von Nathanaels Katastrophe unmittelbar die knappe Schilderung der

Der Schluss der  
Erzählung

um Clara zentrierten bürgerlichen Idylle. Deren Kontinuität scheint gesichert. Doch diese ist – der konjunktivische Modus (»wäre daraus zu schließen«, »niemals hätte gewähren können«, S. 42) und die mittelbare Form des Erzählberichtes (»will man [...] gesehen

haben«, S. 42) signalisieren es – fassadenhaft und künstlich.

Bestimmend für den Handlungsverlauf des Textes ist die Beziehung von Verstand und Phantasie. Ihr korrelieren jeweils

Dualismus von Verstand und Phantasie

unterschiedliche Wirklichkeiten, die miteinander kontrastieren, zugleich aber auch einander durchdringen. Die eine Ebene ist durch Eindeutigkeit und Klarheit gekennzeichnet. Hier vertreten die Namen die Dinge. Zu dieser Welt gehört Clara. Die ›andere‹ Welt wird durch den Sandmann repräsentiert. Im Spannungsfeld beider Welten lebt Nathanael. Es gelingt ihm nicht, in diesem Bereich eine lebensmögliche Balance zu finden.

Die Erzählung erhält ihre Struktur und ihre Dynamik auf der Ebene der erzählten Welt in den Begegnungen Nathanaels mit dem Fremden, das sich in der Figur des Sandmanns manifestiert. Die folgende tabellarische Übersicht verdeutlicht die episodische Abfolge des Geschehens und die Auswirkungen auf den Protagonisten:

Begebenheit	Wahrnehmungsform; Medium	Auswirkungen	Text
Ankündigung des Sandmanns durch die Mutter	Akustisch: Stimme der Mutter	Signal für das Zubettgehen	S. 4
Auftreten des Sandmanns	Akustisch: dumpfes »Treten und Poltern« der Schritte	Entfernung vom Vater	S. 4
Das Ammenmärchen vom Sandmann	Akustisch: Erzählung der Wartefrau der Schwester	Angst und Entsetzen Nathanaels	S. 5
Neugier auf den heimlichen Sandmann	Lesen von schauerlichen Geschichten	Faszination, Zeichen des Sandmannes	S. 6
Alchimiszenen: der Advokat Coppelius als Sandmann	Visuell: Wahrnehmung des Sandmanns durch die Öffnung der Gardine	Wahnvorstellungen; Ohnmacht; Fieberanfall	S. 8 ff.
Auftreten des Wetterglashändlers Coppola	Visuell: Identifikation von Coppelius und Coppola	Dunkle Ahnungen eines drohenden Unglücks; Schreiben der Briefe	S. 3 f. S. 21
Frühstücksszenen	Dichten und Vorlesen des Gedichts	Entfremdung von Clara	S. 23 ff.
Zerstörung Olimpias	Visuell: Wahrnehmung der Zerstörung Olimpias	Ausbruch des Wahnsinns	S. 36 ff.
Clara und Nathanael auf dem Raststurm, Nathanael erblickt Coppelius.	Visuell: Perspektiv	Selbstmord Nathanaels	S. 40 ff.

# Erzähler

Die narrative Struktur des *Sandmann* ist durch eine Kombination unterschiedlicher Erzählformen und Sichtweisen

Erzählen durch  
Rückblenden

charakterisiert. Der Geschehniszusammenhang des Textes wird vom Erzähler nicht linear chronologisch entfaltet und in homogener Erzählweise organisiert, sondern in Rückblenden und unterschiedlichen Textformen, im Rückgriff auf Briefe und durch einen Erzählbericht.

Die Erzählung setzt mit einem Paradoxon ein: Sie beginnt ohne Erzähler, ohne epische Einführung in die Thematik, in das Geschehen. Konfrontiert wird der Leser sogleich, und zwar ohne auktoriale Exposition

Position und Haltung des  
Erzählers

und klärenden Kommentar, mit drei Briefen, denen unterschiedliche Ich-Perspektiven zugrunde liegen. Damit erhält er Gelegenheit, sich sogleich in die Stimmungs- und Bewusstseinslage von zwei zentralen Figuren der Erzählung hineinzusetzen. Zum einen äußert sich Nathanael in seinem Brief an Lothar, in dem er ihm von seinen traumatischen Kindheitserlebnissen erzählt; zum anderen reagiert seine Cousine Clara, an die Nathanael versehentlich den Brief adressiert hat, unfreiwilligerweise auf ihn und legt ihm ihre Sichtweise des Geschehens dar. Es gibt keine auktoriale Instanz, die dem Leser erklärt, weshalb ihm gerade hier diese Briefe vorgelegt werden. Auf eine Herausgeberfiktion, wie wir sie aus Goethes Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers* kennen, wird hier zunächst verzichtet. Erst nach der Präsentation dieser Briefe taucht in einer Art Intermezzo ein Erzähler auf, der angesichts seiner eigenen Betroffenheit seine Schwierigkeiten schildert, für die Geschichte Nathanaels einen angemessenen Anfang zu finden. Am unmittelbaren Geschehen ist er nicht beteiligt gewesen. Er weist lediglich darauf hin, dass er die drei Briefe von Freund Lothar erhalten hat.

Relativierung des  
Erzählten

Zunächst wendet er sich an den »günstige[n] Leser« (S. 18), möchte ihm die Geschichte erzählen, die – so seine dunkle

Reflexion über  
Erzähleinstiege

Vorausdeutung – seinem »armen Freunde« (S. 17) Nathanael widerfahren sei. In suggestiver Weise setzt er ihn als virtuellen Co-Produzenten ein und bittet ihn um Nachsicht, nicht sogleich das erste richtige Wort für seine Geschichte gefunden zu haben. Da er, so bekennt er, »zu dem wunderlichen Geschlechte der Autoren gehöre« (S. 18), wolle er einfach, obwohl ihn niemand nach ihr gefragt habe, die Geschichte Nathanaels erzählen, und zwar »bedeutend – originell, ergreifend« (S. 19). Er möchte die Figuren und Ereignisse so präsentieren, als seien sie aus dem wirklichen Leben gegriffen, denn, so

beteuert er, nichts sei »wunderlicher und toller« (S. 19) als dieses selbst. Um dies zu realisieren, d. h., um dem Leser eine lebendige innere Vorstellung von den Charakteren und der Handlung zu vermitteln, sucht er nach einem gelungenen Erzähleinstieg. Dabei weigert er sich, das, was die Erzähltradition an Mitteln und Techniken bereitgestellt hat, um den Leser in die Welt der Fiktion zu führen, einfach zu übernehmen. Auf einer Metaebene inszeniert er spielerisch einen fiktiven Dialog mit dem Leser, in dem er in paradigmatischer Weise erzählerische Modelle, einen Text zu eröffnen, reflektiert. Dabei erscheinen ihm weder das »Es war einmal« (S. 19), das raunend die Vergangenheit beschwört, noch der unmittelbare Beginn (»medias in res«, S. 19) tauglich. »Sein Spiel mit austauschbaren Erzählstrategien des Anfangs erweist gerade die Unmöglichkeit des Erzählens als ironische Bedingung seiner Möglichkeit.«<sup>6</sup> Letztlich rechtfertigen seine Reflexionen über die als unpassend verworfenen Erzählanfänge, was er faktisch zuvor getan hat, nämlich mit der Präsentation der Briefe zu beginnen.

Was der Leser nach der Vorstellung der drei Briefe erwartet, nämlich dass der Erzähler eine auktoriale Position einnimmt,

Der Erzähler zwischen  
Mitsicht und Übersicht

also Übersicht hat, erfüllt sich nicht. Bis auf wenige Ausnahmen verzichtet er auf eindeutige Rezeptionsvorgaben. Nur gelegentlich liefert er Hintergrundinformationen (»Das Glück war unterdessen in das Haus eingekehrt«, S. 40) oder kommentiert er das Geschehen (»Nathanaels Dichtungen waren in der Tat sehr langweilig«, S. 23). Das, was er erzählt, beruht vor allem im Mittel- und Schlussteil auf teilnehmender Beobachtung. In manchen Episoden rückt er ganz nahe an den Protagonisten heran und versucht, dessen Perspektive einzunehmen: »Wie erstaunte Nathanael«, so heißt es zu Beginn des Mittelteils, »als er in seine Wohnung wollte und sah, dass das ganze Haus niedergebrannt war« (S. 26). Oder vor dem schrecklichen Finale: »Nathanael erwachte wie aus schwerem, fürchterlichem Traum [...]« (S. 39). Solche vertrauliche Nähe des Erzählers ist aber kein sicherer Bürge dafür, dass er besonders gut informiert ist. Der Leser erfährt kaum etwas darüber, was zwischen einzelnen Episoden geschieht. Der Erzähler ist für ihn kein verlässlicher Partner; einen sicheren Standpunkt der Beobachtung und Beurteilung des Geschehens bietet er ihm nicht an. Von Anfang an betont er ja die Begrenztheit seines Blickfeldes. Was er an objektiven Fakten vorgefunden und was er erfunden hat, wird nicht deutlich. Innerhalb der Erzählung, manchmal sogar innerhalb eines Abschnitts oder eines Satzes, verschwimmen die Grenzen von objektivem Bericht und subjektiver Wahrnehmung, von Außen- und Innenperspektive: von Auktorialität und Personalität. Nathanael »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« (S. 28). Worauf