

Bachelorarbeit

Zur Erlangung des ersten akademischen Grades „Bachelor of Education“

Hoffmanns *Der Sandmann* - Buch & Film

Eine Untersuchung möglicher Leitmotive
und Stilmittel der Novelle im qualitativen Vergleich
mit der filmischen Adaption

Erstprüfer: Dr. Immanuel Nover

Sarah Späth

Zweitprüfer: Prof. Dr. Stefan Neuhaus

Friedrich-Ebert-Ring 52, 56068 Koblenz

Institut für Germanistik

Matrikelnummer: 213202079

Wintersemester 2016/17

7. Fachsemester

Abgabedatum: 16.12.2016

Bachelor of Education

Gliederung

1.	Einleitung.....	1
2.	<i>Der Sandmann</i> im Kontext.....	3
2.1	Über E.T.A. Hoffmann.....	3
2.2	Über die Epoche der (schwarzen) Romantik.....	6
2.3	Über die Gattung des Schauerromans.....	8
3.	Motive des literarischen Werks.....	10
3.1	Die Begrifflichkeit des Sehens.....	10
3.1.1	Augenmotiv.....	10
3.1.2	Funktion des Perspektivs.....	13
3.2	Die Begrifflichkeit der Perspektive.....	14
3.2.1	Figurenperspektive.....	15
3.2.2	Erzählperspektive.....	16
3.3	Nathanaels Wahnsinn.....	20
3.4	Von Automaten und Doppelgängern.....	23
4.	<i>Der Sandmann</i> als Literaturverfilmung.....	27
4.1	Über die Dramaturgie und Struktur eines Drehbuchs.....	27
4.2	Motive des Drehbuchs.....	34
4.2.1	Die Begrifflichkeit des Sehens.....	34
4.2.2	Die Begrifflichkeit der Perspektive.....	37
4.2.3	Nathanaels Wahnsinn.....	40
4.2.4	Von Automaten und Doppelgängern.....	42
4.3	Analyse und Vergleich der filmischen Umsetzung.....	43
5.	Fazit.....	48
6.	Literaturverzeichnis.....	51
7.	Abbildungsverzeichnis.....	53
8.	Anhang.....	54

1. Einleitung

Die Erzählung *Der Sandmann* ist seit nun mehr zwei Jahrhunderten Bestandteil der deutschen Literaturgeschichte. Als eines der bekanntesten Werke E.T.A. Hoffmanns hat es im Laufe der Zeit darüber hinaus seinen Platz unter anderem in der Oper, im Hörspiel und auch im Film gefunden. Während das literarische Original in zahlreicher Sekundärliteratur behandelt, analysiert und interpretiert wurde, erhalten die Adaptionen deutlich weniger Aufmerksamkeit. An dieser Stelle setzt die hier vorgelegte Arbeit an und untersucht Hoffmanns Novelle sowie eine filmische Umsetzung in Hinblick auf ihre (formalen und inhaltlichen) Eigenheiten. Als konkrete Adaption wurde dabei die jüngste deutsche Verfilmung gewählt, der 40-minütige Diplomfilm von Regisseur Andreas Dahn aus dem Jahr 2012. Das Ziel dieser Arbeit ist dabei die Beantwortung der Frage, ob die behandelten Motive als Leitmotive bezeichnet werden können, welche formalen Eigenheiten sie möglicherweise unterstützen und wie sich die Charakteristik der Erzählung inklusive der Motive für einen Film (beziehungsweise für ein Drehbuch) adaptieren lässt. Wenngleich die Auswahl der hier vorgestellten Motive keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann und will, so ist sie doch mit der Absicht getroffen worden, einen Querschnitt der wichtigsten Eigenheiten von Hoffmanns Erzählung zu zeichnen. Neben der Begrifflichkeit des Sehens und der Begrifflichkeit der Perspektivität soll dementsprechend auch das Motiv des Wahnsinns und die korrelierenden Motive Doppelgänger und Automaten untersucht werden. Zu diesem Zweck werden diese Begrifflichkeiten und Motive zunächst kapitelweise getrennt voneinander anhand der Primärquelle und mit Unterstützung der Sekundärquellen untersucht, aber auch miteinander in Verbindung gesetzt. Erst im Anschluss daran erfolgt eine Analyse des Drehbuchs zu der ausgewählten Verfilmung. Es sollte in diesem Zusammenhang beachtet werden, dass diese Arbeit im Kontext der Literaturwissenschaft verfasst wurde und deshalb ihren Schwerpunkt auf das Drehbuch als adaptiertes Textwerk und nicht auf die konkrete filmische Umsetzung legt.

Die Arbeit ist im Hauptteil in drei Teile gegliedert: Zunächst wird der Kontext von Hoffmanns Erzählung, sprich das Leben des Autors, die Epoche, in der die Novelle geschrieben wurde, sowie die Gattung der Novelle vorgestellt. Anschließend erfolgt die Analyse der oben genannten Motive, wobei die Begrifflichkeit des Sehens in die sich ergänzenden Unterkapitel *Augenmotiv* und *Funktion des Perspektivs* untergliedert ist. Im Anschluss daran wird bei der Begrifflichkeit der Perspektivität ähnlich verfahren und zwischen der Perspektive der Figuren, soll heißen der Perspektive des Protagonisten

Nathanaels sowie der Perspektive seiner Verlobten Clara, und der Erzählperspektive unterschieden. Nach dem Kapitel über das Motiv des Wahnsinns endet der zweite Hauptteil mit der Analyse zu Doppelgängern und Automaten. Bevor das Drehbuch untersucht und mit der Literaturvorlage verglichen werden kann, werden zunächst die dramaturgischen und strukturellen Besonderheiten der Drehbuchform beschrieben. Die Analyse der einzelnen Charakteristika erfolgt anschließend analog zu Kapitel 3. Den letzten Teil der inhaltlichen Überprüfung bildet ein Blick auf die konkrete filmische Umsetzung, der ebenfalls den Fokus auf die zuvor dargestellten Motive setzt. In einem Fazit werden abschließend die Ergebnisse der vorigen Kapitel zusammengefasst und eine Antwort auf die formulierte Fragestellung gegeben.

Da es zweifelsfrei eine Vielzahl von Interpretationen und Analysen zu *Der Sandmann* im Allgemeinen und den dort verwendeten Motiven im Speziellen gibt, beschränkt sich diese Arbeit auf wegen ihres Inhalts bewusst selektierte Sekundärquellen, die durch eigene Interpretationen und Analysen ergänzt werden. Dadurch, dass die Verfilmung deutlich jünger und weniger bekannt ist als Hoffmanns Original, existiert zu ihr keine (der Verfasserin bekannten) Sekundärliteratur, weshalb hier fast ausschließlich eigene Analysen genutzt werden. Dank der Unterstützung des Regisseurs Andreas Dahn, der für diese Arbeit verschiedene Drehbuchversionen und sich selbst für ein (schriftliches) Interview zur Verfügung stellte und dem an dieser Stelle nochmals expliziter Dank gilt, konnten jedoch auch Meinungen, Interpretationen und Absichten der für das Filmprojekt in kreativer Hinsicht verantwortlichen Person in die Untersuchungen einfließen. Der Grund dafür, dass das Interview mit dem Regisseur und nicht mit dem Drehbuchautor geführt wurde, liegt darin begründet, dass der Regisseur im Gegensatz zum Autor die kreative Verantwortung für das gesamte Projekt trägt, weshalb letztendlich seine Interpretation des Drehbuches entscheidend ist. Während das Drehbuch aus rechtlichen Gründen leider nicht in vollständiger Form dieser Arbeit beigelegt sein kann, befindet sich das Interview im Anhang. Der Vergleichsaspekt verfolgt dabei jedoch nicht die Absicht, inhaltliche Abweichungen zwischen Novelle, Drehbuch und Film quantitativ vollständig darzustellen, vielmehr steht ein Vergleich der signifikanten und relevanten (Text-)Stellen im Vordergrund.

Wird in dieser Arbeit ausschließlich das männliche Genus genutzt, dient dies der Übersichtlichkeit und Lesbarkeit; die verwendete Form ist dabei als für alle Genera geltend anzusehen.

2. *Der Sandmann* im Kontext

Für die ganzheitliche Betrachtung eines literarischen Werkes ist es unerlässlich, die Immanenz des Textes zu verlassen und relevante kontextuale Umstände mit in die Interpretation einzubeziehen. In erster Linie ist hier natürlich der Autor ein maßgeblicher Einfluss, dessen individuelle Weltanschauung und Biografie seine Arbeit prägt. Wenngleich Untersuchungen über die intrinsische Motivation von dritten Personen sich aus selbsterklärenden Gründen als nur selten durchführbar erweisen, so ist es zumindest möglich, E.T.A. Hoffmanns Biografie darzustellen, um dem Schöpfer der Erzählung näher zu kommen. Wohlgermerkt soll es ausdrücklich nicht Teil dieser Arbeit sein, Spekulationen über etwaige Zusammenhänge zwischen Hoffmanns Biografie und Inhalten der Novelle anzustellen. Neben dem Hintergrund des Autors lässt auch der Zeitpunkt der Entstehung eines Werkes oft Rückschlüsse auf dessen Bedeutung zu. *Der Sandmann* entstand in der literarischen Epoche der Romantik, weshalb auch diese hier kurz beleuchtet werden soll. Als letzte kontextuale Eigenschaft ist die des Genres zu nennen, da es auch innerhalb einer klar definierten Epoche in der Regel verschiedene Gattungen gibt. Hoffmanns hier behandeltes Werk wird allgemein dem Genre des Schauerromans zugeordnet.

2.1 Über E.T.A. Hoffmann

Am 24.01.1776 wurde Hoffmann unter den Vornamen Ernst Theodor Wilhelm in der (damals) deutschen Großstadt Königsberg geboren. Als Hoffmann vier Jahre alt war, verließ der Vater die Familie und so auch Hoffmanns älterer Bruder, weswegen beide in seinem späteren Leben keine große Rolle gespielt zu haben scheinen. Seine Mutter und seine Großmutter, die gemeinsam das Familiendomizil bewohnten, verließen selten das Haus und ihre Zimmer; sie galten allgemein hin als reizbar, ängstlich und ordnungsliebend.¹ Wenngleich Werner Bergengruen, deutsch-baltischer Schriftsteller und Autor einer Hoffmann-Biografie, ohne Verweis auf eine konkrete Quelle behauptet, dass Hoffmanns Eltern Geschwister gewesen seien², so findet sich in zeitgenössischeren Abhandlungen die aufgrund der Namen naheliegendere Version, dass es sich bei ihnen um Cousin und Cousine gehandelt hat³. Von der Mutter hatte Hoffmann wohl die zierliche Gestalt und anfällige Gesundheit geerbt, während der Hang zu den Künsten der Dichtung

¹ Vgl. Bergengruen, Werner (1948): E.T.A. Hoffmann. Stuttgart: J.G. Cotta'sche Buchhandlung

² Vgl. ebd. S. 6

³ Vgl. Safranski, Rüdiger (1984): E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten. München: Carl Hanser Verlag. O.S.

und der Musik über beide Eltern vermittelt wurde. Trotz des frühen Verlusts der Vaterfigur kümmerte sich die Mutter wenig um Hoffmanns Erziehung, was durch den ebenfalls im Haus lebenden Onkel, einem Justizrat im Ruhestand, kompensiert wurde. Auch die Tante übte ihren Einfluss aus und war, so Bergengruen, die Vertraute des jungen Hoffmann und die einzige Person, von der er Liebe erfuhr. Bergengruen erkennt in Hoffmanns späterem Werk *Kater Murr* eine Huldigung an eben diese Tante.⁴

Trotz seiner musikalischen Fähigkeiten an Orgel, Klavier und Geige und ersten Eigenkompositionen im Alter von 13 Jahren, fühlte Hoffmann sich den zeichnerischen Künsten näher und entwickelte schnell ein Talent für das Lächerliche und Skurrile. In der Schule traf er auf den fast gleichaltrigen Theodor Hippel, der als ihm sehr gegensätzlich galt, dennoch aber sein längster und innigster Freund wurde.⁵ Mit 16 folgte Hoffmann den juristischen Vorbildern in seiner Familie und begann ein Rechtsstudium, nutzte die freie Zeit aber weiterhin um sich mit den Künsten zu beschäftigen. Zum Ende seiner Universitätszeit begann eine romantische Leidenschaft zu einer jungen, aber verheirateten Frau namens Dora, die bei ihm Musikunterricht nahm.⁶ In Dora fand er jedoch – nach zwischenzeitlichem Umzug zu Verwandten nach Golgau und späterem Wiedersehen mit ihr dort – nicht die erhoffte Erfüllung. Gegen Ende der 1790er-Jahre bereitete Hoffmann sich auf seine Referendarprüfung vor und verlobte sich schließlich mit einer Cousine. Auch diese Verbindung hielt allerdings nicht und wurde von Hoffmann um den Jahreswechsel 1801/1802 noch vor einer Hochzeit aufgelöst.⁷ Nach seiner Prüfung folgte der Umzug nach Berlin, wo sich seine Bindungen zum Theater festigten und seine erste Bühnenarbeit (*Die Maske*) entstand. 1800 bestand er sein Examen und trat als Jurist in den Posener Staatsdienst ein.⁸

Nachdem Hoffmann 1802 sein zeichnerisches Talent dafür einsetzte, hochrangige Vertreter der Stadt zu karikieren, wurde er zeitgleich mit seiner anstehenden Beförderung strafversetzt. Obwohl Hoffmann in einem Brief an Hippel in Folge der Versetzung darüber klagte, dass er in dem nur 3000 Einwohner zählenden Ort Plock auf den Kontakt zu geistreichen Personen verzichten müsse und künstlerisch wenig inspiriert werde, so nahm die Kunst in dieser Episode seines Lebens wieder einen hohen Stellenwert ein. Hoffmann fragte sich hier auch, ob er denn nun zum Maler oder zum Musiker geboren wurde. In die

⁴ Vgl. Bergengruen 1948, S. 6ff

⁵ Vgl. ebd. S. 9-12

⁶ Vgl. ebd. S. 12-15

⁷ Vgl. ebd. S. 20-27

⁸ Vgl. ebd. S. 21f

Plocker Zeit fiel auch der Beginn seiner Beziehung zu einer jungen Polin, die er in Gollgau kennengelernt hatte und später zur Frau nehmen sollte.⁹

Hoffmanns Leben von 1803 bis 1809 war geprägt von persönlichen Höhen und Tiefen: zum ersten Mal wurde einer seiner Texte gedruckt, die ihm nahestehende Tante starb, seine Tochter wurde geboren, in Warschau verbrachte er drei glückliche Jahre, er verlor seine Arbeitsstelle infolge der Auflösung der preußischen Regierung durch den Einmarsch französischer Truppen, er erkrankte schwer am Nervenfieber, schließlich starb seine Tochter und er geriet in finanzielle Nöte.¹⁰ 1808 nahm seine künstlerische Karriere eine positive Wendung, als er eine Anstellung als Theaterkapellmeister in Bamberg erhielt. Nach einem enttäuschenden Debüt gelang es ihm gemeinsam mit seinem Freund Franz von Holbein in den Jahren ab 1809 Bamberg zu einer Theaterstadt mit Renommee zu machen. In dieser Zeit arbeitete der Universalist Hoffmann gleichzeitig als Regisseur, Kapellmeister, Bühnenarchitekt, Dekorationsmaler und Maschinist.¹¹ Auch in Bamberg verlief sein Leben jedoch in Wellenlinien, Zeiten der Krankheit und der Not traten immer wieder auf. Zweifellos lieferte die Stadt jedoch reichlich Inspiration für ihn, da sie sowohl Institutionen der Kirche, des Militärs als auch der Wissenschaft und ein Irrenhaus enthielt.¹² In seiner Bamberger Zeit nannte sich Hoffmann das erste Mal E.T.A., als er in seiner Tätigkeit als Autor ein Werk als Ernst Theodor Amadeus (in Anlehnung an den von ihm bewunderten Wolfgang Amadeus Mozart) veröffentlichte¹³. Nach kurzer Zeit in Leipzig und Dresden¹⁴ zog es ihn 1814 zurück nach Berlin und erneut in den Staatsdienst, wo er dann auch seine Nachtstücke, inklusive der hier behandelten Erzählung *Der Sandmann* schrieb¹⁵. Berlin sollte bis zu seinem Tod im Jahr 1822 Hoffmanns letzter Wohnort bleiben.¹⁶

Die oft zitierte Vermutung, dass Hoffmann an Psychosen litt oder Alkoholiker war, lässt sich weder eindeutig belegen noch ausschließen. Aus Briefen und Tagebucheinträgen geht aber hervor, dass er sich gedanklich häufig mit dem Wahnsinn beschäftigte. Mehrere Auszüge seiner Niederschriften, in denen er sich unter anderem selbst als hypochondrisch

⁹ Vgl. Bergengruen 1948, S. 28-31

¹⁰ Vgl. ebd. S. 32-40

¹¹ Vgl. ebd. S. 42-52

¹² Vgl. ebd. S. 54

¹³ Vgl. ebd. S. 58f

¹⁴ Vgl. ebd. S. 61ff

¹⁵ Vgl. ebd. S. 70f

¹⁶ Vgl. ebd. S. 94

bezeichnete, legten jedoch die Vermutung nahe, dass er selbst unter der Angst litt, von einer Psychose betroffen zu sein.¹⁷

2.2 Über die Epoche der (schwarzen) Romantik

Die Anfänge der literarischen Epoche der Romantik liegen in den 90er-Jahren des 18. Jahrhunderts, genau zu der Zeit also, als Hoffmann während seines Studiums seine ersten Romane verfasst. Elisabeth Gutenbrunner versteht die Romantik als Gegenpol zur Aufklärung und erkennt eine Vorliebe romantischer Autoren in dem Hang zum Außergewöhnlichen.¹⁸ Neben dem Einbruch des Übernatürlichen in den Alltag sei zu dieser Zeit ein verstärkter Gebrauch des Mystizismus zu erkennen, den Kathrin Geltinger mit dem kleiner werdenden Einfluss der Kirche erklärt. Während der Mensch samt Gefühls- und Innenleben im Fokus der Romantik stehe, konzentriere sich die Subströmung der schwarzen Romantik auf die Dämonisierung des Menschen, dessen Vertrauen zu Gott erschüttert ist.¹⁹ Aus einer hellen Romantik, welche die Suche nach Gott und den Fokus auf das menschliche Gegenüber verkläre und in welcher die friedvolle Landschaft als Ausdruck von Gottes Einheit mit seiner Schöpfung verstanden werde²⁰, sei in der schwarzen Romantik eine Kehrseite geworden, in der die boshafte Seiten des Menschen ans Licht kämen und dem Leidvollen gehuldigt werde²¹.

Dem damals immer noch präsenten Kunstideal der Klassik habe diese Strömung, die bewusst auf das vermeintlich Perfekte verzichtete und das Abscheuliche darstellte, allerdings nicht beikommen können, weshalb die schwarze Romantik zunächst wenige Verfechter ihrer Eigenen nennen konnte. Selbst die Autoren, die sich der Eigenheiten dieser Epoche bedienten, hätten ihre Werke im Nachhinein als Fehler abgetan und liefen Gefahr an Reputation zu verlieren. Erst später wäre die Schwarzromantik von Schriftstellern als revolutionär und stilprägend geachtet und geschätzt worden.²² Das Abscheuliche habe eine Vielzahl konkreter Erscheinungsformen gehabt: neben blassen, schwächlichen Figuren,

¹⁷ Vgl. Tölle, Rainer (2012): Der in die tiefste Tiefe schaute. E.T.A. Hoffmann als Psychopathologe. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH. S. 42f

¹⁸ Vgl. Gutenbrunner, Elisabeth (2010): Motive des Unheimlichen bei E.T.A. Hoffmann und Edgar Allan Poe anhand ausgewählter Erzählungen. Wien: o.V. S. 4f

¹⁹ Vgl. Geltinger, Kathrin (2008): Der Sinn im Wahn. "Ver-rücktheit" in Romantik und Naturalismus. Marburg: Tectum Verlag. S. 5ff

²⁰ Vgl. ebd., S. 7

²¹ Vgl. Gutenbrunner 2010, S. 7f

²² Vgl. Geltinger 2008, S. 6

mysteriösen Krankheiten, Gespensterscheinungen sowie Doppel- und Wiedergängern²³ traten auch die Motive Mord, Todessehnsucht und Wahnsinn immer wieder auf²⁴. Vor allem das Todesmotiv sei ein zentraler Aspekt und weise nicht nur auf die Vergänglichkeit des Lebens, sondern auf die Vergänglichkeit aller Dinge hin. Wahnsinn und Tod seien dabei oft miteinander verwoben, da der Wahnsinn in den schwarzromantischen Romanen oftmals zum Mord beziehungsweise Selbstmord führe.²⁵ Wenn die Darstellung von Landschaften in der hellen Romantik noch Frieden von Gott und Mensch symbolisierte, so wandelte sich dieses Motiv in der schwarzen Romantik ebenfalls immens: die Natur sei dort zum Spiegelbild der Seele geworden, vor allem ein peitschendes Meer, Stürme und Gewitter waren beliebte Stilmittel zur Darstellung des Innenlebens einer Figur. Wo extremes Wetter extreme Gedanken zeigen sollten, stellten beispielsweise verfallene Gebäude den langsamen Niedergang einer Familie da. Zugunsten dieser Darstellungsweisen hätten Autoren auf Stilmittel wie Monologe und Briefe verzichten können.²⁶

Die in der Romantik ohnehin schon beliebte Verwendung von verworrenen Handlungsverläufen und Ironie sei in der schwarzen Romantik auf die Spitze getrieben worden. Der Leser werde durch auktoriale Erzähler manipuliert und ihm werde verdeutlicht, dass nichts von dem Erzählten sicher sei. Dadurch solle dem Leser zugleich die Relativität der eigenen Sinneswahrnehmung vor Augen geführt werden. Geltinger erkennt an dieser Stelle auch einen Hyperbolismus in doppelter Form: nicht nur der Text sei überladen mit Zeichen, sondern das einzelne Zeichen sei auch überladen mit Bedeutung. Daraus resultiere eine Erwartungshaltung des Lesers, die jedoch im finalen Höhepunkt unerfüllt bleibe. Eine Entschlüsselung aller Zeichen führe dabei sogar nur noch mehr in die Irre. Unterstützt werde die Schaffung dieser Erwartungshaltung darüber hinaus durch die detailreichen Landschafts- und Wetterbeschreibungen, die den Leser ebenfalls ins Leere laufen lassen würden. Zuletzt sei nach einem Spannungshöhepunkt oft eine Retardierung zu erkennen, die dem Leser die Möglichkeit zur Reflexion gebe. Durch den dann wieder plötzlich einsetzenden Faktor des Unheimlichen sei eine Steigerung zu erfahren, da durch das retardierende Moment keine Gewöhnung an das Unheimliche möglich gewesen wäre.²⁷

²³ Vgl. Geltinger 2008, S. 7

²⁴ Vgl. Gutenbrunner 2010, S. 7-12

²⁵ Vgl. ebd., S. 9-12

²⁶ Vgl. Geltinger 2008, S. 7

²⁷ Vgl. ebd., S. 8f

Einige dieser Elemente lassen sich auch in *Der Sandmann* finden. Zwar fallen die Landschafts- beziehungsweise Stadtbeschreibungen sehr knapp aus

(Da standen die beiden Liebenden Arm in Arm auf der höchsten Gallerie des Thurmes und schauten hinein in die duftigen Waldungen, hinter denen das blaue Gebirge, wie eine Riesenstadt, sich erhob.²⁸),

jedoch spricht der Erzähler den Leser direkt an²⁹ und greift dadurch ebenso direkt in die Wahrnehmung des Lesers ein. Auch die Retardierung findet bei Hoffmann diverse Male Gebrauch, allen voran natürlich am Ende der Novelle, als Nathanael von seiner Krankheit geheilt zu sein scheint und glücklich mit Clara den Turm besteigt, bis plötzlich das Unheil wieder scheinbar aus dem Nichts in sein Leben eintritt:

Da zuckte es krampfhaft in seinen Pulsen und Adern – todtenbleich starrte er Clara an, aber bald glühten und sprühten Feuerströme durch die rollenden Augen, gräßlich brüllte er auf, wie ein gehetztes Thier, [...] mit gewaltiger Kraft faßte er Clara und wollte sie herabschleudern.³⁰

Sowohl zeitlich als auch stilistisch lässt sich *Der Sandmann* folglich eindeutig der Epoche der (schwarzen) Romantik zu ordnen.

2.3 Über die Gattung des Schauerromans

Der Schauerroman war in der Epoche der Romantik nicht die einzige, wohl aber eine beliebte Gattung. Der Literaturwissenschaftler Gero von Wilpert stellt fest, dass es innerhalb der Romantik zu einem signifikanten Umschwung in Bezug auf gruselige Subjekte gekommen ist: statt eine Spielfigur des Humoristischen oder das Mittel für eine moralische Belehrung zu sein, wäre das Übernatürliche zum Natürlichen geworden, gegenüber dem sich das menschliche Leben behaupten müsse, statt umgekehrt. Die für die Romantik typische Rückbesinnung auf das Volkstümliche, das als emotionaler Kontrapunkt zur Herrschaft der Vernunft dient, sowie die Bemühungen um eine alle Schichten erreichende Literatur hätten so zum Rückgriff auf Märchen, Sagen und Volksballaden geführt. An diesen Gattungen bediente sich folglich nicht nur die Romantik im Allgemeinen sondern auch der Schauerroman im Konkreten.³¹ Typisch seien darüber hinaus die Platzierung des Unheimlichen inmitten der Alltagswelt und die Verwischung der Grenzen zwischen dem rational Erklärbaren und den irrationalen Erscheinungen. Im

²⁸ Hoffmann, E.T.A.: *Der Sandmann* (1815). In: Latifi, Kaltërina (Hg.): E.T.A. Hoffman *Der Sandmann*. Historisch-kritische Edition. Frankfurt: Stroemfeld Verlag 2011. S. 117

²⁹ Vgl. ebd., S. 96ff

³⁰ Ebd., S. 117

³¹ Vgl. Von Wilpert, Gero (1994): *Die deutsche Gespenstergeschichte. Motiv – Form – Entwicklung*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag. S. 183f

Verlaufe eines Schauerromans würde sich die Konfrontation mit den dunklen, antagonistischen Kräften zudem immer weiter steigern.³²

Gutenbrunner stellt in ihrer Arbeit fest, dass die Handlung der Schauerliteratur oft in der Vergangenheit angesiedelt sei, wodurch dem Leser suggeriert werde, dass die Geschichte einen faktischen Hintergrund besitzt, es nur keine lebenden Zeitzeugen mehr geben könne. Diese künstliche Erhöhung der Glaubwürdigkeit sei demnach im Sinne des Autors, da der Leser von einer realitätsnahen Erzählung deutlich mehr in den Bann gezogen werde als von einer Erzählung, die an Glaubwürdigkeit missen lässt.³³ Es ist anzunehmen, dass Hoffmann unter anderem deshalb direkt zu Beginn der Erzählung auf das stilistische Mittel der Briefform zurückgreift, das dem Leser als ‚Beweisstück‘ dienen soll³⁴. Verstärkt wird dieser Effekt durch die persönliche Anrede des Erzählers, der angibt, die Briefe persönlich von Lothar erhalten zu haben:

Nimm, geneigter Leser! die drei Briefe, welche Freund Lothar mir gütigst mittheilte, für den Umriß des Gebildes, in das ich nun erzählend immer mehr und mehr Farbe hineinzutragen mich bemühen werde.³⁵

Von Wilpert erkennt in *Der Sandmann* Hoffmanns erstmaligen Eintritt ins Gespensterhafte, obwohl die Erzählung keine reine Gespenstergeschichte sei. Überhaupt hätte Hoffmann selbst kaum Gattungsbezeichnungen verwendet und würde vermutlich auch dieser Rubrizierung widersprechen.³⁶ Während sich klassische Motive des Schauerromans wie beispielsweise die düstere Naturkulisse, halbverfallene Gebäude, gespenstisch wirkende Menschen und unerklärliche Geräusche vor allem in einer anderen Erzählung Hoffmanns, *Das Majorat*, finden ließen³⁷, so gebe es doch einige Besonderheiten, die in *Der Sandmann* in Hinblick auf die Gattung feststellbar seien. Der Einsatz des Erzählers, der den Leser direkt anspricht, würde diesen durch den Bruch in der Erzählung vom Geschehen distanzieren, ihn gleichzeitig aber zum Mitvollzug des Beschriebenen auffordern³⁸. Zudem würden die „Grenzverwischungen zwischen dem bloß Unheimlichen, dem anonymen Spukhaften, der Gespenstergeschichte und der zwiespältigen Welterfahrung des psychisch Gefährdeten“³⁹ in Hoffmanns Erzählung verwischen.

³² Vgl. von Wilpert 1994, S. 215

³³ Vgl. Gutenbrunner 2010, S. 16f

³⁴ Vgl. Hoffmann 1815, S. 83-96

³⁵ Ebd., S. 98

³⁶ Vgl. von Wilpert 1994, S. 210-214

³⁷ Vgl. ebd., S. 221

³⁸ Vgl. ebd., S. 211

³⁹ Ebd., S. 210

3. Motive des literarischen Werks

Wenngleich *Der Sandmann* eine Vielzahl an voneinander differierenden Motiven enthält, die erst in der Komposition und Kombination miteinander das Gesamtwerk zu dem machen, was es ist, so lassen sich doch einige Motive herausheben, die besonders signifikant erscheinen. Neben dem Motiv des Sehens und der Perspektive sind dies auch das Motiv des Wahnsinns und die Motive Automat und Doppelgänger. Die folgenden Kapitel werden die Eigenheiten, Darstellungen und Auswirkungen der jeweiligen Motive erörtern.

3.1 Die Begrifflichkeit des Sehens

Die Begrifflichkeit des Sehens meint in diesem Kontext nicht das Wort „sehen“ allein. Es gilt im Folgenden also zu untersuchen inwieweit sich auch andere Wörter, Gegenstände und Motive, allen voran natürlich das Augenmotiv und das Perspektiv als Objekt der Handlung, dieser Begrifflichkeit zuordnen lassen und welche Wirkung sich daraus ergibt.

3.1.1 Augenmotiv

Das Augenmotiv ist – auf indirektem Wege – das erste Motiv, das in Hoffmanns Erzählung auftaucht: Der Titel „Der Sandmann“ transportiert das Motiv über die Geschichte des Sandmanns mit. Neben der Verbildlichung der Sagengestalt, die den Kindern abends zur Beschleunigung des Einschlafens Sand in die Augen streut, stehe der Sandmann jedoch auch für eine fremde Person, die das Sehen verbiete. Peter Christian Giese folgert daraus, dass der Sandmann, der in dieser verbreiteten Metaphorik den Wechsel von Tag zu Nacht beziehungsweise von Bewusstsein zu Traum veranlasst, als eine Schreckgestalt anzusehen sei. Analog dazu sei Nathanaels Furcht vor dem Verlieren seiner Augen zu verstehen, die in diesem Kontext auch als generelle Furcht vor dem Verlieren seiner Sinne und seiner Vernunft interpretiert werden könne.⁴⁰ Der eben angesprochene Tag-zu-Nacht-Wechsel und der Wechsel von Bewusstsein zu Traum übertragen sich hier folglich zugleich auf den Wechsel von Vernunft zu Wahn beziehungsweise von Leben zu Tod.

⁴⁰ Vgl. Giese, Peter Christian (2010): Lektürehilfen. E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann. 4. Aufl. Stuttgart: Klett Verlag. S. 54

Die Sandmann-Metapher spielt auch im weiteren Verlauf der Erzählung immer wieder eine Rolle. Vor allem an signifikanten Textstellen, die in Relation zu Nathanaels Sehvermögen stehen, tritt sie immer wieder auf. Etabliert wird die Figur des Sandmanns dabei stets über die Assoziation über Coppelius und Coppola. Dies ist beispielsweise der Fall während der nächtlichen Experimente von Coppelius und Nathanaels Vater („’Augen her, Augen her!’, rief Coppelius mit dumpfer dröhnender Stimme.“⁴¹), innerhalb Nathanaels Gedicht („Endlich, als sie schon am Traueraltar stehen, erscheint der entsetzliche Coppelius und berührt Claras holde Augen [...].“⁴²), beim Kauf von Coppolas Perspektiv („Da trat aber Coppola vollends in die Stube und sprach mit heiserem Ton [...]: ’Ei, nix Wetterglas, nix Wetterglas! – hab auch sköne Oke – sköne Oke!’“⁴³), bei den nach der Zerstörung Olympias übrig bleibenden Augen der Puppe („Nun sah Nathanael, wie ein Paar blutige Augen auf dem Boden liegend ihn anstarrten [...].“⁴⁴) und vor Nathanaels letztendlichem Suizid („’Sieh doch den sonderbaren kleinen grauen Busch, der ordentlich auf uns los zu schreiten scheint’, frug Clara. – Nathanael fasste mechanisch nach der Seitentasche; er fand Coppolas Perspektiv [...].“⁴⁵). Darüber hinaus wird so deutlich, dass dieses Motiv nicht nur über Nathanaels Augen, sondern ebenso über die Augen anderer Figuren aktiviert wird. Auch fungieren Kohyponyme wie Brillen und Ferngläser im Kontext der Erzählung ebenfalls als Versinnbildlichung des Motivs des Sehens.

Giese, der die Intention der Erzählung darin sieht „die Vieldeutigkeit der Welt durch das Ineinander von Imagination und Wirklichkeit zum Ausdruck zu bringen“⁴⁶, erkennt in den Augen eine Doppelfunktion und erachtet das Motiv der Augen auch deshalb als äußerst relevant für die Erzählung. Parallel zu dem rein physischen Nutzen der Augen, der darin liege, die Wahrnehmung der Außenwelt nach innen zu transportieren, gebe es eine psychische Funktion, die das Innere gleichermaßen nach außen kehre. Auch in der Begrifflichkeit des Sehens sei eine Dualität erkennbar; der Begriff könnte sowohl subjektiv als auch objektiv ausgeprägt sein. Als Beispiel nennt Giese die Phrase „sich ein Bild von etwas machen“. Einerseits könne dies bedeuten, dass etwas beobachtet oder in Augenschein genommen würde, andererseits könne es auch bedeuten, etwas zu kreieren und zu gestalten. Diese Dualität lasse sich auf das Figurenpar Nathanael/Clara übertragen, wobei Clara, die Nathanael vorwirft, dass er die Wirklichkeit aus dem Fokus verliere, die

⁴¹ Hoffmann 1815, S. 89

⁴² Ebd., S. 101

⁴³ Ebd., S. 105

⁴⁴ Ebd., S. 115

⁴⁵ Ebd., S. 117

⁴⁶ Giese 2010, S. 55

objektive Sichtweise zukomme. Nathanael dahingegen nähme mit seinem Vorwurf gegenüber Clara, dass sie die Welt zu oberflächlich betrachte und lediglich eine passive Reflexion vornehme, die subjektive Sichtweise ein (siehe dazu auch Kapitel 3.2.1). Durch die Abwägung und Kontrastierung dieser beiden Perspektiven in der Erzählung würden die Augen und damit assoziierte Begriffe zum zentralen Motiv.⁴⁷

Der Literaturwissenschaftler Michael Rohrwasser sieht die Erzählung als „Machtkampf um die Augen und die *Blickführung*“⁴⁸. Durch welche Augen jeweils gesehen würde, sei dabei ausschlaggebend für den Verlauf der Handlung. Hier sei zu erkennen, dass über die Augen der Figuren eine Klassifizierung stattfinde, was deshalb besondere Relevanz erhalte, da bis auf Clara, Coppelius und Coppola keine Figur äußerlich beschrieben wird.⁴⁹ Nathanael sehe die Augen im Kontext zu Leben und Tod. In Olimpias Augen erkenne er beispielsweise eine Manifestierung des Lebens, während er in Claras Augen lediglich den Tod wiederfinde.⁵⁰ Nathanaels mit den Augen in Zusammenhang stehende Furcht lässt sich dabei durch die Erzählung des Ammenmärchens vom Sandmann in seiner Kindheit erklären, welche später durch Coppelius’ versuchten Augenraub noch verstärkt wurde. Gleichermäßen erklärt dies auch die hohe Sensibilität gegenüber der Augenthematik in seinem späteren Leben. Wenngleich die Erzählung keine eindeutige Definition für die Begrifflichkeit des Lebens liefert, so ist es aus Nathanaels Sichtweise deshalb naheliegend, die Augen als Indikator für das Leben zu betrachten.

Der Germanist und Literaturwissenschaftler Klaus Deterding beschreibt Nathanaels Persönlichkeitsentwicklung innerhalb der Erzählung als Objektivierung, also als eine „Objektwerdung einer menschlichen Existenz“⁵¹. Auch die damit verknüpften Objekte seien erneut solche, die sich der Begrifflichkeit des Sehens zuordnen lassen. Dass Nathanael sich konsequent für eine falsche Perspektive entscheide, ebne dabei seinen Weg in den Suizid.⁵² Auch der Germanistikprofessor Detlef Kremer sieht in den Augen eine elementare Bedeutung für die Erzählung:

⁴⁷ Vgl. Giese 2010, S. 55

⁴⁸ Rohrwasser, Michael: Optik und Politik. Die Figur des Zauberers bei E.T.A. Hoffmann. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): TEXT+KRITIK Sonderband. E.T.A. Hoffmann. München: edition text + kritik 1992. S. 38. Kursivdruck d. Verf.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 38

⁵⁰ Vgl. Krech, Annette: Schauererlebnis und Sinnengewinn. Wirkungen des Unheimlichen in fünf Meisternovellen des 19. Jahrhunderts. In: Wolfram Buddecke/Manfred Raupach/Martin Schulze (Hgg.): Kasseler Arbeiten zur Sprache und Literatur. Band 18. Frankfurt am Main: Peter Lang 1992. S. 54

⁵¹ Deterding, Klaus (2010): E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk. Überblick und Einführung. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann. S. 162

⁵² Vgl. ebd., S. 162

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.⁵³

Mehr noch, der Einfluss des Augenmotivs und der damit assoziierten Begriffe wie Blick, Brille, Perspektiv und Glas auf die Erzählung sei so stark, dass die Figuren dadurch möglicherweise in den Hintergrund treten könnten.⁵⁴ Selbst in der Namensgebung der Figuren kann dieser Einfluss festgestellt werden. So könnte das italienische Wort ‚coppo‘, das ‚Augenhöhle‘ bedeutet, die Namen Coppelius und Coppola beeinflusst haben und der Name des Wissenschaftlers Spalanzani auf das italienische Wort ‚spalancare‘, das ‚aufreißen‘ wie in ‚die Augen aufreißen‘ bedeutet, zurückzuführen sein.⁵⁵

3.1.2 Funktion des Perspektivs

Wie zuvor bereits angedeutet, lässt sich auch das Perspektiv als Objekt der Begrifflichkeit des Sehens unterordnen. Von dem Moment an, als der Wetterglashändler Coppola Nathanael das Perspektiv verkauft, nimmt es eine zentrale Rolle in der Erzählung ein. Allen voran entwickelt sich Nathanaels Besessenheit von Olimpia, nachdem er sie durch das Perspektiv beobachtet. Das Perspektiv ermöglicht hier auch eine innere Veränderung Nathanaels: Während er Olimpias leeren Blick zuvor noch als abschreckend empfand, so fühlt er sich jetzt trotz ihrer kalten Haut und steifen Bewegungen von ihrer Erscheinung angezogen. Grund dafür sind wiederum ihre Augen. Das Perspektiv verzerrt folglich auch in diesem Fall seine Wahrnehmung: obwohl er seinen eigenen Augen nicht trauen kann, verzerrt das Einnehmen anderer (eigentlich korrigierender) Perspektiven (sei es von Personen oder Objekten) seine Wahrnehmung nur noch mehr.

Die Verzerrung durch das Perspektiv beschreibt auch Annette Krech in ihrer Dissertation zum „Schauererlebnis und Sinnengewinn“: „Das Perspektiv führt also zu verschiedenen Erfahrungen, zu Augenblicken von Einheit und Gemeinsamkeit wie auch von Getrenntheit und Einsamkeit.“⁵⁶ Bei der Verwendung des Perspektivs durch Nathanael sei zudem ein Paradoxon erkennbar. Betrachtet er die ihm entfernte Olimpia, werde bei ihm ein Gefühl der Zuneigung erzeugt, außerdem suggeriere es ihm Lebendigkeit. Betrachtet er dahingegen die ihm eigentlich nahe Clara durch das Perspektiv, entstehe eine gegenteilige Wirkung. Die exakte Funktion und Wirkungsweise des Perspektivs könne deshalb nicht

⁵³ Kremer, Detlef (1998): E.T.A. Hoffmann zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag. S. 76

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 76f

⁵⁵ Vgl. Deterding 2010, S. 167; Vgl. Giese 2010, S. 53; Vgl. Kremer 1998, S. 77

⁵⁶ Krech 1992, S. 54

zweifelsfrei geklärt werden. Weder eine Definition als technisches Mittel zur Distanzüberbrückung noch als ein menschliches Medium sei eindeutig.⁵⁷ Unbestreitbar sei aber, dass die Wirkung des Beobachtungsgerätes so groß sei, dass es Nathanael in Besitz nehme, wenngleich es die furchteinflößenden Erfahrungen, die Nathanael dadurch vermittelt würden, nicht ausschließlich erklären könne.⁵⁸

Diese Widersprüchlichkeit wird bereits vor dem Kauf des Perspektivs dargestellt. Während Nathanael an Clara denkt, sieht er ein, dass seine Ängste seinem Inneren entstammen und bemerkt darüber hinaus, dass Coppolas Gläser keineswegs besonders oder gespenstisch wirken.⁵⁹ Ironischerweise verzerrt das Perspektiv schon hier, selbst ohne eine Benutzung, Nathanaels Wahrnehmung, da dessen Funktion sehr wohl eine besondere und durchaus auch gespenstische Wirkung hat. Giese bezeichnet das Perspektiv unter anderem deshalb als das „dämonische Medium, mit dem ihn die feindliche äußere Macht in Wahnsinn und Selbstmord treibt.“⁶⁰ In diesem Zusammenhang kann erneut auf Deterdings Theorie der Objektivierung verwiesen werden: Durch die Benutzung des Taschenperspektivs mache sich Nathanael selbst zum Objekt; es biete ihm eine falsche Perspektive und als dessen Folge verschwammen für ihn Wirklichkeit und Einbildung immer mehr, bis er schließlich Inneres mit Äußerem verwechsle⁶¹. In einem nicht-textimmanenten Kontext symbolisiere das Perspektiv als Gegenstand durch seine Dualität und die gegensätzliche Wirkung somit auch den Konflikt zwischen den Perspektiven und zwischen der Aufklärung und der Romantik⁶². Sowohl der Leser als auch der Protagonist werden so zur Auseinandersetzung mit der Trennung von Fantasiewelt und Realität gezwungen.

3.2 Die Begrifflichkeit der Perspektive

Die Begrifflichkeit der Perspektive beschreibt in diesem Zusammenhang zwei verschiedene Dinge: Zum einen sind die Perspektiven im Sinne von Sichtweisen der Figuren Nathanael und Clara gemeint, zum anderen bezieht sich der Begriff auf die Erzählperspektive und deren Veränderung im Verlauf der Erzählung. Beide Bedeutungen der Perspektivität scheinen in Hoffmanns Werk eine tragende Rolle zu spielen, weshalb sie im Folgenden getrennt voneinander betrachtet werden.

⁵⁷ Vgl. Krech 1992, S. 54

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 53f

⁵⁹ Vgl. Hoffmann 1815, S. 106

⁶⁰ Giese 2010, S. 40

⁶¹ Vgl. Deterding 2010, S. 163

⁶² Vgl. Giese 2010, S. 41

3.2.1 Figurenperspektive

Wie das Kapitel 3.1.1 bereits angedeutet hat, existiert eine Diskrepanz zwischen Nathanaels und Claras Perspektive. Aus Claras eher sachlicher und rationaler Sichtweise lässt sich der Standpunkt der Aufklärung, aus Nathanaels hypersensitiver und eher „verklärten“ Sicht der Standpunkt der Romantik ableiten. Der Erzähler beschreibt Claras „gar hellen, scharf sichtenden Verstand“⁶³. Ihrer Meinung nach gibt es in der Außenwelt, also der Realität, keine der unerklärlichen Vorkommnisse, die Nathanael widerfahren. Lediglich die Fantasie, also die Innenwelt, sei dafür verantwortlich:

Gerade heraus will ich es dir nur gestehen, dass, wie ich meine, alles Entsetzliche und Schreckliche [...] nur in deinem Innern vorging, die wahre wirkliche Außenwelt aber daran wohl wenig teilhatte.⁶⁴

Indem sie in ihrem Brief die Vorkommnisse Schritt für Schritt logisch erklärt, schildert Clara Nathanael zudem ihre Sicht der Geschehnisse. Kathrin Geltinger fasst den zugrunde liegenden Konflikt sehr treffend zusammen, wenn sie schreibt: „Mit der Sprache der Aufklärung ist seelischer Bedrängnis eben nicht beizukommen, sie mag wohl verstanden werden, doch löst sie noch nicht das Problem.“⁶⁵ Darüber hinaus sieht Giese in Claras Bestreben nach der Gründung einer eigenen Familie auch „Züge des Bürgerlich-Normalen und des Pragmatisch-Biedereren“⁶⁶; ein Aspekt, der bei Nathanael wenig bis gar nicht ausgeprägt zu sein scheint. Laut Giese lasse er sich dahingegen als „sensibler, phantasiebegabter, introvertierter junger Mann“⁶⁷ beschreiben, der „[f]ür alles Wunderbare und Geheimnisvolle [...] empfänglich [ist] [...]“.⁶⁸ Dabei nimmt er, wie bereits beschrieben, eine verklärte und romantisierte Perspektive ein, woraus sich eine ironische Widersprüchlichkeit in seiner Wahrnehmung ergibt: obwohl er stets davon überzeugt ist, dass er die Vorkommnisse und Begebenheiten korrekt einschätzt, fällt er regelmäßig seiner verzerrten Wahrnehmung zum Opfer (siehe Kapitel 3.1). Zudem scheint Nathanaels Perspektive lediglich Extreme zu kennen: Während er Clara als „holdes Engelsbild“⁶⁹ und Olympia als „herrliche, himmlische Frau“⁷⁰ bezeichnet, nennt er Coppelius „Satan“⁷¹.

⁶³ Hoffmann 1815, S. 99

⁶⁴ Ebd., S. 93

⁶⁵ Geltinger 2008, S. 56

⁶⁶ Giese 2010, S. 34

⁶⁷ Ebd., S. 36

⁶⁸ Ebd., S. 36

⁶⁹ Hoffmann 1815, S. 83

⁷⁰ Ebd., S. 110

⁷¹ Ebd., S. 91

Während der Leser durch die Worte Claras den Eindruck erhalte, dass er an Nathanaels Geisteszustand zweifeln müsse, relativiere der Erzähler dies seinerseits durch seine Beschreibungen der Hauptfigur⁷². Für die Einschätzung des Lesers kommt erschwerend hinzu, dass auch Claras Perspektive im Verlauf der Erzählung sowohl Unterstützung als auch Ablehnung erfährt, weshalb auch hier der Leser weder falsifizieren noch verifizieren kann, inwieweit ihre Perspektive der Realität entspricht. Selbiges gilt damit auch für die Perspektive Nathanaels. Krech schlussfolgert so ebenfalls, dass seine Perspektive sich nicht uneingeschränkt als Wahnperspektive klassifizieren lassen könne⁷³. Diese Resultate unterstützen die in Kapitel 3.1.2 geäußerte Vermutung, dass der Konflikt zwischen Aufklärung und Romantik auf den Leser übertragen wird. Da jedoch sowohl Claras als auch Nathanaels Perspektive sowohl bejaht als auch verneint werden, wird dem Leser ein abschließendes Urteil erschwert. Zu diesem Schluss kommt Krech⁷⁴ ebenso wie Geltinger, die die Realität in der Erzählung als so relativ beschreibt, dass niemand, selbst der Erzähler nicht, die definitive Wahrheit für sich beanspruchen könne⁷⁵. An diesen Überschneidungen ist zu erkennen, dass die Motive Sehen und Perspektivität in Funktion und Bedeutung ein kongruentes Bild ergeben.

3.2.2 Erzählperspektive

Um die Veränderung beziehungsweise Entwicklung der Erzählperspektive in *Der Sandmann* zu untersuchen, ist es sinnvoll, die Erzählung chronologisch zu bearbeiten, um anschließend die sich daraus ergebenden Schlussfolgerungen in Hinblick auf Wirkung und Relation zu anderen Motiven zu ziehen. Eingeleitet wird die Erzählung mit einem Brief Nathanaels, der sich an seinen Freund Lothar richtet (aber versehentlich an Clara adressiert wird). Er schreibt diesem von den Vorkommnissen, die ihm große Furcht bereiteten.⁷⁶ Diese persönliche Perspektive Nathanaels macht es dem Leser leichter, seine Argumentation und Erlebnisse nachzuvollziehen. Da diese Perspektive direkt zu Beginn etabliert wird und aufgrund der Briefform kein Widerspruch durch andere Figuren möglich ist, hat der Leser zu diesem Zeitpunkt keinen Grund an Nathanaels Schilderungen zu zweifeln. Krech schließt aus dieser einleitenden Erzählperspektive, dass der Leser Schritt für Schritt für spätere unheimliche Momente sensibilisiert und ihm glaubhaft gemacht

⁷² Vgl. Geltinger 2008, S. 58

⁷³ Vgl. Krech 1992, S. 55

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 55f

⁷⁵ Vgl. Geltinger 2008, S. 58

⁷⁶ Vgl. Hoffmann 1815, S. 83-92

werden solle, dass Nathanael reale Gefahr droht⁷⁷. Eine dafür exemplarische Textstelle findet sich bereits zu Beginn des Briefes: „ – Dunkle Ahnungen eines grässlichen mir drohenden Geschicks breiten sich wie schwarze Wolkenschatten über mich aus [...].“⁷⁸ Nach kurzer Erzählzeit innerhalb des Briefes erfolgt eine erzählerische Zäsur, als Nathanael aus der Gegenwart in die Vergangenheit springt und von seiner Kindheit berichtet: „– Nun fort zur Sache! – Außer dem Mittagsessen sahen wir, ich und mein Geschwister, Tag über den Vater wenig.“⁷⁹ Im gleichen Moment springt damit auch die persönliche Perspektive vom erwachsenen Nathanael zum kindlichen Nathanael. Wenngleich er dem Leser seine Furcht dabei oft explizit schildert („[...] indessen blieb mir der Sandmann ein fürchterliches Gespenst [...]“⁸⁰) und diese dem Leser dadurch nahegebracht wird, so sei der Wechsel in eben jene Erlebnisperspektive des Kindes laut Krech nötig, um die Kindheitsgeschichte Nathanaels mit unheimlicher Wirkung auszustatten. Dies bedeute gleichermaßen, dass dem Leser ausschließlich die kindlichen Erklärungsmuster präsentiert werden, mit den Nathanael versucht, die Erlebnisse zu verarbeiten.⁸¹ Krech fasst diese Entwicklung wie folgt zusammen:

Nachdem im einleitenden Abschnitt Appelle deutlich werden, mit einer Situationsverschlechterung zu rechnen, schließt sich nun im Lektüreprozeß ein in sich geschlossenes Erfahrungsmuster des Unheimlichen für den Leser an.⁸²

Auf Nathanaels Brief an Lothar (beziehungsweise Clara) folgt nun ein Antwortschreiben von Clara an Nathanael. Dadurch bleibt die persönliche Erzählperspektive, die sich aus der Briefform ergibt, zwar erhalten, die inhaltliche Perspektive wechselt aufgrund der verschiedenen Wahrnehmungen der Figuren jedoch radikal (siehe Kapitel 3.2.1). Wie bereits erläutert, stellt Claras rationale Ansicht einen Gegenpol zu Nathanaels zuvor geschilderter Meinung dar und relativiert so auch die Glaubwürdigkeit des ersten Briefes. Nach Krech sei dabei auch wichtig, dass Clara durch den Brief vom Leser als ehrlich eingeschätzt und ihre Liebe nicht angezweifelt werde. Der Leser erhalte so den Eindruck, dass die Bedrohung, die zuvor durch Nathanaels Schilderungen noch real und akut schien, eigentlich eher harmloserer Natur sei.⁸³

Im Folgenden wechselt die Erzählperspektive zurück zu Nathanael, der wiederum einen Brief an Lothar schreibt, in dem er sich gegen Claras rationale Deutungsansätze wehrt und

⁷⁷ Vgl. Krech 1992, S. 41

⁷⁸ Hoffmann 1815, S. 83

⁷⁹ Hoffmann 1815, S. 84

⁸⁰ Ebd., S. 85

⁸¹ Vgl. Krech 1992, S. 41f

⁸² Ebd., S. 41

⁸³ Vgl. ebd., S. 47

erneut seine Ängste schildert. Nichtsdestotrotz kann oder will er Claras Ansichten nicht argumentativ widerlegen; er unterstützt sie vielmehr sogar, als er berichtet, dass Coppola und Coppelius doch nicht identisch seien. Daraus lässt sich deuten, dass er im weiteren Verlauf nicht aus bloßem Prinzip an seiner Perspektive festhält, sondern dass diese stets von dem geprägt ist, was ihn tatsächlich überzeugt. Nathanael schreibt in dem Brief: „Ganz beruhigt bin ich nicht. Haltet ihr, du und Clara, mich immerhin für einen düstern Träumer, aber nicht los kann ich den Eindruck werden, den Coppelius’ verfluchtes Gesicht auf mich macht.“⁸⁴ Während der erste Brief dem Leser also Nathanaels Ängste nahebringt und vermittelt und diese im zweiten Brief abgeschwächt beziehungsweise relativiert werden, nährt der dritte Brief beide Perspektiven, indem Claras rationale Sicht zwar nicht widerlegt wird, Nathanael aber auch nicht von seiner Position abweicht. Zu diesem Schluss gelangt auch Krech⁸⁵.

Nach diesem dritten Brief findet ein erzähltechnisch signifikanter Einschnitt statt. Aus der persönlichen Perspektive der Figuren wechselt die Erzählperspektive zu einem vorher nicht etablierten Erzähler, der den Leser nun direkt anspricht:

Nimm, geneigter Leser! die drei Briefe, welche Freund Lothar mir gütigst mittheilte, für den Umriß des Gebildes, in das ich nun erzählend immer mehr und mehr Farbe hineinzutragen mich bemühen werde.⁸⁶

Anstelle einer Identifizierung mit den Figuren, wie sie während der drei Briefe erfolgt, findet hier nun aus erzählerischer Sicht eine Distanzierung durch den nicht direkt in die Handlung involvierten Erzähler statt. Krech sieht darin eine Aufforderung an den Leser, Nathanaels Erlebnisse mit eigenen Erfahrungen zu vergleichen. Gleichzeitig werde dem Leser erklärt, dass die Geschichte Nathanaels schwierig zu erzählen sei.⁸⁷ Wie auch schon die ambivalente Darstellung der Figurenperspektiven innerhalb der drei Briefe sorgt auch der Erzähler dafür, dass beide gegensätzlichen inhaltlichen Perspektiven für den Leser als potenziell wahr und glaubwürdig angesehen werden. Krech stellt durch den Erzähler ebenfalls keine Widerlegungen von Clara, sehr wohl aber auktoriale Andeutungen, die Nathanaels Ängste bekräftigen, fest⁸⁸: „Recht hatte Nathanael doch, als er seinem Freunde Lothar schrieb, dass des widerwärtigen Wetterglashändlers Coppola Gestalt recht feindlich in sein Leben getreten sei.“⁸⁹ Für die Wirkung auf den Leser bedeute dies, dass trotz der Fokussierung auf Nathanaels Standpunkt, Wissen und Erlebnisse auch eine andere

⁸⁴ Hoffmann 1815, S. 95

⁸⁵ Vgl. Krech 1992, S. 48

⁸⁶ Ebd., S. 98

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 48f

⁸⁸ Vgl. ebd., S. 49

⁸⁹ Hoffmann 1815, S. 100

Sichtweise eingenommen werden könnte⁹⁰. Hier wird erneut deutlich, dass die Erzählung keine absolute Antwort liefert, sondern der Leser sich selbst ein eigenes Urteil bilden muss.

Geltinger bezeichnet den Erzähler deshalb als für den Leser nicht glaubhafte und nicht leitende Instanz. Dies resultiere beim Leser in einer Vertrauenskrise, die durch die wenig übersichtliche Struktur der Erzählung und die widersprüchlichen Angaben der Figuren genährt würde. Hierin liege ein Parallelen zwischen dem Leser und Nathanael: beide würden beginnen, an den Geschehnissen zu zweifeln.⁹¹ Der Erzähler spreche den Leser „in einer Unterbrechung der Handlung direkt darauf an, umschreibt die Schwierigkeiten, eine unsichere, subjektiv erlebte Realität in Worten nachzuzeichnen.“⁹² Auch Giese erkennt in dem Erzähler deshalb eine Kombination aus Auktorialität und Personalität und sieht die Besonderheit in Hoffmanns Erzählung auch darin, dass beide Erzähltechniken nicht immer klar voneinander abgrenzbar seien⁹³.

Zusammenfassend lässt sich demnach festhalten, dass ein zentrales Element der Erzählperspektive vor allem das Wechselspiel von Objektivität und Subjektivität beziehungsweise des auktorialen und des personalen Erzählstils ist. Bemerkenswert ist dabei auch der aus den drei Briefen bestehende Einstieg in die Erzählung, der dazu führt, dass sich der Leser erst der einen, dann der anderen und schließlich beiden Figurenperspektiven näher fühlt. Bereits der Einstieg regt den Leser so zum Mitdenken und zum Ziehen eigener Schlüsse an. Die Irritation, die dadurch beim Leser ausgelöst wird, verstärkt der Erzähler im weiteren Verlauf der Handlung, indem er sowohl Claras als auch Nathanaels Erklärungsmuster abwechselnd nicht widerlegt, sondern andeutungsweise bekräftigt. Die Gegensätzlichkeit von Aufklärung und Romantik und die Offenheit in der Beantwortung der Frage, welche Perspektive der Wahrheit am nächsten kommt, entsprechen daher den Schlussfolgerungen der vorigen Kapitel. Erzählperspektiven und Figurenperspektiven ziehen in *Der Sandmann* am selben Strang und decken sich so auch mit den Resultaten aus Kapitel 3.1, weswegen Rohrwasser korrekt schlussfolgert: „Die Erzählperspektive ist das erzähltechnische Korrelat zu einem Hauptmotiv des Werks: der Perspektive des Sehens.“⁹⁴

⁹⁰ Vgl. Krech 1992, S. 51

⁹¹ Vgl. Geltinger 2008, S. 58

⁹² Ebd., S. 58f

⁹³ Vgl. Giese 2010, S. 63f

⁹⁴ Rohrwasser 1992, S. 41

3.3 Nathanaels Wahnsinn

Elisabeth Gutenbrunner identifiziert den Wahnsinn als die entscheidende Komponente in *Der Sandmann*⁹⁵. Zum ersten Mal breche der Wahnsinn aus Nathanael heraus, als er erkennt, dass Olimpia ein von Spalanzani hergestellter Automat sei.⁹⁶ Katrin Geltinger hat sich mit der Darstellung und Entstehung des Wahnsinns in Hoffmanns Novelle detailliert auseinandergesetzt und erkennt verschiedene Phasen der Verrücktheit, in der sich Nathanael befinde. Jeder dieser Schwünge, in denen der Wahnsinn Nathanael treffe, bringe ihn näher an seine Auslöschung und hin zur totalen geistigen Verwirrung. Als auslösende Phase hat Geltinger die Kindheit der Hauptfigur ausgemacht. Der Leser erhalte darüber wohlgemerkt keinerlei objektive Informationen, da die Kindheit von Nathanael in der Briefform aus seiner subjektiven Sicht geschildert werde, während die Mutter durchgehend schweige. Der Vater, der durch das Erzählen von Geschichten durchaus zunächst als positive Vaterfigur angedeutet werde, bleibe gleichzeitig für Nathanael jedoch unnahbar. Die Wolken aus des Vaters Pfeife, die ihn in einen Nebel hüllen, seien beispielsweise Trennwand und Vorbote des Nebels im Labor. Die scheinbar schlechten Eigenheiten und das Verhalten des Vaters, sein nur sehr devotes Einschreiten bei Coppeliuss' Vorgehen gegenüber Nathanael im Labor und das unkommentierte Weiterarbeiten mit Coppelius ein Jahr nach dem Vorfall werden von Nathanael in seinem Brief weder kritisiert noch kommentiert. Alles Schlechte, das er mit den Geschehnissen rund um Coppelius verbindet, einschließlich des Todes seines Vaters, lege er auf Coppelius ab.⁹⁷

Weil Nathanael stets mit dem Märchen vom Sandmann in Berührung kommt und er, so denkt er, abends die Schritte vom selbigen auf der Treppe hören kann, halte er dessen Existenz für übernatürlich, aber wahrhaftig.⁹⁸ Durch die Nähe zum väterlichen Arbeitszimmer sei er so der geheimen Arbeit ausgesetzt, „als wollte man das Kind hineinlocken, als wollte man es freiwillig den Experimenten aussetzen und zugleich ein reines Gewissen haben.“⁹⁹ Für die allegorische Deutung der Mutter, dass der Sandmann den Kindern den Schlaf bringe, sei Nathanael zu keiner Zeit empfänglich. Die Erzählung der alten Frau, die den Sandmann als Schreckgestalt schildert, der für das Essen seiner eigenen Kinder Augen stiehlt, sei für Nathanael befriedigender. Als er den scheinbaren Sandmann schließlich im Labor als Menschen Coppelius identifiziert, werde seine

⁹⁵ Vgl. Gutenbrunner 2010, S. 66

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 70

⁹⁷ Vgl. Geltinger 2008, S. 52f

⁹⁸ Vgl. ebd., S. 52f

⁹⁹ Ebd., S. 53

Vorstellung durch die Realität allerdings nicht widerlegt, viel mehr passe sich seine Vorstellung an die Realität an.¹⁰⁰ Durch Coppelius' „Augen her, Augen her!“¹⁰¹ werde die Verknüpfung von Sandmann zu Coppelius verstärkt. Ihn personifiziere Nathanael nun als das Böse, unabhängig davon, ob er der Sandmann ist oder nicht. Als Nathanael später aus dem „Todesschlaf“¹⁰² erwacht, bleibe dem Leser der Zweifel erhalten, ob das im Labor Erlebte Realität war.¹⁰³ Ob die Geschehnisse bei der Konfrontation mit Coppelius dabei real seien oder von Nathanaels Fantasie beeinflusst oder sogar kreiert wurden, sei dabei jedoch irrelevant, weil die Wirkung auf das Kind real ist. Durch das Schweigen der Mutter gegenüber Nathanael was den Vater und seine Arbeit angeht, überlasse sie ihren Sohn seinen eigenen Vermutungen. Die Mutter gebe zwar ebenfalls Coppelius die Schuld am Tod des Vaters, wolle aber nicht über ihn reden. Weil augenscheinlich jedoch nur diese beiden Figuren von den Vorkommnissen wissen, bleibe der Fall Coppelius ein Familiengeheimnis. Bei Nathanael führe dies zum Glauben an eine Mär, die sich teilweise selbst widerspreche, aber nicht hinterfragt werde. Die Fixierung auf Coppelius werde in Nathanaels folgendem Leben so zu einem Fluch und dem Grundstein seines Wahnsinns.¹⁰⁴

Die eigentliche Handlung in der Gegenwart beginnt mit dem Besuch des Wetterglashändlers bei Nathanael, den er als mit Coppelius identisch betrachtet. Erneut sei dabei von untergeordneter Wichtigkeit, ob dies auch den Fakten entspreche, weil die Wirkung auf Nathanael unverändert bleibe. Verschärfend für Nathanael komme hinzu, dass diese Bedrohung nur ihn betrifft, weil außer der Mutter niemand in die Vergangenheit eingeweiht ist, die Mutter aber wiederum nichts von dem Wetterglashändler Coppola weiß. Die von Clara erhoffte Bestätigung bleibt im Folgenden aus, da auch sie einen allegorischen Deutungsansatz verfolge und das Böse als Teil von Nathanaels Innerem identifiziert. Clara könne somit als vernunftbegabtes Kind der Aufklärung angesehen werden, deren rationale Schlüsse Nathanael aber nicht glauben kann (siehe Kapitel 3.2.1). Der sture Fatalismus Nathanaels treffe somit auf die ebenso sture Ablehnung Claras. Der Entfremdungsprozess, der dadurch in Gang gesetzt werde, finde seinen Höhepunkt in dem Beinahe-Duell zwischen Lothar und Nathanael, das nur durch ein Einschreiten von Clara verhindert werden kann. Das Gefüge zwischen dem Liebespaar und Claras Bruder stabilisiere sich so zwar zunächst leicht, bleibe jedoch insgesamt instabil. Darüber hinaus

¹⁰⁰ Vgl. Ringel, Stefan (1997): Realität und Einbildungskraft im Werk E.T.A. Hoffmanns. Köln: Böhlau Verlag. S. 99ff

¹⁰¹ Hoffmann 1815, S. 89

¹⁰² Ebd., S. 89

¹⁰³ Vgl. Ringel 1997, S. 200f

¹⁰⁴ Vgl. Geltinger 2008, S. 52ff

wachse Nathanaels Aggressionspotenzial weiter an. Während Clara zudem über ihre Briefe dem Leser suggeriere, dass Nathanael (mindestens teilweise) verrückt sei, relativiert der Erzähler dies, indem er ihn als aufgeweckten und fröhlichen jungen Mann beschreibt. Erneut sei es dem Leser offengestellt, welcher Sichtweise er mehr Glauben schenken möge, fest stehe jedoch, dass keine der beteiligten Figuren die objektive Wahrheit für sich beanspruchen könne.¹⁰⁵

Auffällig sei, dass Nathanaels Wahn scheinbar nur seine Augen betreffe und dass seine anderen Sinneseindrücke unbeeinflusst seien. Im krassen Gegensatz dazu stehe jedoch Nathanaels Verhalten, das sich fast ausschließlich auf die Eindrücke seiner Augen verlasse. Er versuche des Weiteren zwar, den aufklärerischen und vernunftorientierten Erklärungsansatz von Clara und anderen Figuren zu übernehmen, dies gelinge ihm jedoch nicht, da einer psychischen Erkrankung mit Vernunft nicht beizukommen sei. Auch das Perspektiv, eigentlich ein Hilfsmittel zur besseren Wahrnehmung, verzerre Nathanaels Sicht nur noch mehr und verstärke seinen Wahn, was unter anderem in der plötzlichen und extremen Zuneigung zu Olimpia resultiere.¹⁰⁶ Nathanaels Wahnsinn werde außerdem durch eine Wiederholung des Trauma-Ursprungs verstärkt. Spalanzani, ohnehin durch seine Funktion als Schwiegervater in *spe* und seiner Zuneigung gegenüber Nathanael als Vaterfigur etabliert, experimentiert mit Coppola und rufe so Erinnerungen an die gemeinsamen Experimente des Vaters mit Coppelius wach. Die Momente nach der Entdeckung über Olimpias wahre Gestalt seien ähnlich wie die Momente mit Coppelius im Labor für den Leser unklar, zumindest in der Frage, was real sei und was nicht. Weder Nathanael noch der Leser kann sich auf die Sinneseindrücke verlassen, fest stehe jedoch, wie die Wirkung auf Nathanael sei, als er der rasenden Wut verfällt.¹⁰⁷

Nach einer unbestimmten Zeit im Tollhaus erfahre Nathanaels Wahnsinn eine Retardierung: Er nähert sich Clara wieder an, zudem erhält seine Mutter eine nicht unerhebliche Erbschaft. Als Nathanael dann auf dem Turm jedoch auf Claras Bemerkung hin erneut das Perspektiv verwendet und er in Clara den scheinbaren Tod erkennt, verfällt er endgültig dem Wahnsinn. Nathanael, der sich gegen den Tod auflehnen will, werde so zum Ebenbild Coppelius', als er versucht seine Clara zu töten. Der Suizid sei so die letztendlich einzig mögliche Form der Erlösung für Nathanael und gleichzeitig auch eine Befreiung für die anderen Figuren. Ebenso wie der Leser scheint keine der Figuren nach

¹⁰⁵ Vgl. Geltinger 2008, S. 55-58

¹⁰⁶ Vgl. ebd., S. 59ff

¹⁰⁷ Vgl. ebd., S. 62f

seinem Tod wirklich zu leiden, sie nähmen das Beobachtete nur distanziert zur Kenntnis.¹⁰⁸ Die Hauptfigur endet so „als misslungene Kreation des Forscherdoppels, im Versuch sich zu befreien genau die Gewalt kopierend, die er am eigenen Leib erfahren musste.“¹⁰⁹

Der Psychiater und Neurologe Rainer Tölle hat sich ausführlich mit der Darstellung von Psychosen in Hoffmanns Werken auseinandergesetzt und ist dabei auch der Frage nachgegangen, wie sich Nathanaels Krankheit medizinisch einordnen lässt. Während eine Erkrankung im Kindesalter wahrscheinlich sei, so erfolge ein Ausbruch spätestens im Studentenalter. Die Kindheitsberichte deuten darauf hin, dass sich eine Psychose bereits dort manifestiert und sich daraus bis nach dem Auftauchen von Coppola eine schwere Psychose entwickelt habe, die mit einer Störung der Wahrnehmung und des Denkens einhergehe. Die unter dramaturgischen Gesichtspunkten als Retardierung bezeichnete Phase nennt der Mediziner hier Remission, auf die jedoch ein schwerer Rückfall folge, der mit dem Suizid ende.¹¹⁰ Aus heutiger Sicht würde man eine paranoide Psychose aus der Gruppe der Schizophrenien diagnostizieren, was jedoch weit weniger bedeutsam sei als Hoffmanns Darstellung der Krankheit, die „grauenvoll und erschütternd, darüber hinaus beindruckend und bedrückend in dieser Verdichtung des Schizophreneins“¹¹¹ sei.

3.4 Von Automaten und Doppelgängern

Unbestritten in der Literaturwissenschaft ist die Tatsache, dass sowohl das Automaten- als auch das Doppelgängermotiv in Hoffmanns Wirken und Werken eine signifikante Rolle gespielt haben. Die Faszination über menschenähnliche Maschinen sei dabei zu Hoffmanns Zeit jedoch nichts Neues mehr gewesen, so stellte der französische Ingenieur Jacques de Vaucanson seinen mechanischen Flötenspieler bereits 1738 auf Ausstellungen vor. Bei Hoffmann, der in einem Tagebucheintrag schrieb, dass er selbst einmal bei Gelegenheit einen Automaten bauen wolle, stünde jedoch stets die Kommunikation des Automaten mit dem Menschen im Vordergrund. Exemplarisch dafür sei das von Hoffmann vor *Der Sandmann* verfasste, aber später veröffentlichte Werk *Die Automate*, in dem zwei Freunde auf einer Ausstellung einen Automaten besichtigen, der dazu in der Lage ist, geistreich auf ihm gestellte Fragen zu antworten. Als einer der Freunde die Maschine nach einer geheimen Leidenschaft fragt, von der vorher niemand wusste, weigert sich der Automat

¹⁰⁸ Vgl. Geltinger 2008, S. 64ff

¹⁰⁹ Ebd. S. 69

¹¹⁰ Vgl. Tölle 2012, S. 16ff

¹¹¹ Ebd. S. 18

zunächst, verweist aber schließlich auf ein unter der Kleidung des Fragenden verborgenes Bild, von dem ebenfalls nur der Fragende wusste. In *Die Automate* gebe es folglich eine klare Abtrennung zwischen der Maschine und der Gesellschaft: die Maschine ist ein Ausstellungsobjekt und werde deshalb von den Besuchern eindeutig als Maschine identifiziert. Anders verhalte es sich mit dem Inneren des Automaten: keiner der Besucher weiß, wie der Apparat funktioniert oder ob möglicherweise gar ein Mensch hinter der Maschine steckt. Der Roman liefert hierauf ebenfalls keine Antwort. Einer der Freunde äußert jedoch eine Theorie und vermutet, dass die wirklichen Antworten erst durch den Fragenden selbst entstehen und somit eine Selbstkommunikation stattfinden.¹¹²

Anders verhält es sich in *Der Sandmann*. Der Automat in Form von Olimpia ist hier Teil der Gesellschaft und wird von niemandem (mit Ausnahme Nathanaels) eindeutig als Maschine identifiziert, wenngleich diverse Bemerkungen darauf hindeuten, dass Olimpias Erscheinung und Verhalten seltsam anmuten. Anstatt der Frage, wie eine menschenähnliche Maschine funktionieren kann, wie sie in *Die Automate* gestellt wird, ergebe sich hier folglich die Frage, wie sich Mensch und Maschine unterscheiden ließen. Die Gefahr der Automaten sei dabei nicht nur ihre Verwechselbarkeit mit dem Menschen, sondern auch der Umstand, dass es immer schwieriger werde überhaupt Unterscheidungskriterien aufzustellen, je größer die Perfektion der Maschine ist. In *Der Sandmann* finde also ebenfalls eine Form der Selbstkommunikation statt, in der die eigene Stimme zur fremden gemacht werde. Dies äußere sich beispielsweise in Nathanaels Gedichten, die, durch seine Automatenhaftigkeit in der Sprache, ebenfalls wie maschinell entworfen wirken. Während es auf den ersten Blick so erscheinen mag, dass die Sprache hier nur ein äußerliches Charakteristikum sei, für das weder gedacht noch gefühlt werden müsse (womit das Denken und Fühlen den Menschen vorbehalten wäre), so sei auch das auf den zweiten Blick zweifelhaft, da sowohl Nathanael als auch Clara mit ihrem Denken auf bestimmte Strukturen begrenzt seien. So wenig wie Nathanael seine Deutung der Geschehnisse rund um Coppélius und Coppola hinterfragen kann, so unnachgiebig ist auch Claras rationaler Deutungsansatz. In diesem Sinne ließe sich demnach das Denken beider Figuren als programmiert beschreiben. Ob Olimpia dabei zum Fühlen oder Denken in der Lage sei, könne dahingegen trotz ihres geringen Sprachgebrauchs nicht eindeutig

¹¹² Vgl. Vogel, Nikolai (1997): E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* als Interpretation der Interpretation. Berlin: Peter Lang (= Münchner Studien zur literarischen Kultur in Deutschland 28). S. 57ff

beantwortet werden.¹¹³ Für den Literaturwissenschaftler Eberhard Hilscher ist Olimpia deshalb ein Symbol der drohenden Entartung des Menschen zum Automaten¹¹⁴.

Das Automatenmotiv in Hoffmanns Werken stehe dabei nicht für sich, vielmehr existiere eine enge Beziehung zum Doppelgängermotiv, da durch die Verwendung des Automatenmotivs virtuelle Doppelgänger oder Doppelgänger-Projektionen entstehen könnten¹¹⁵. Doppelgänger könnten dabei

[...] entweder in der Textwelt physisch existierende, aber miteinander in bestimmter Hinsicht und/oder identifizierbare Individuen oder aber verschiedene psychische Projektionen (Abspaltungen) des eigenen Ich einer Figur sein, außerdem können sogar im Bezugsnetz der ‚Geschichte‘ miteinander durch symbolhafte Momente verbundene Figuren als (spezifische) Doppelgänger angesehen werden.¹¹⁶

Gutenbrunner sieht einen Grund für die häufige Verwendung des Motivs in der tiefsitzenden (bewussten oder unbewussten) Angst eines jeden Menschen, dass es einen Doppelgänger geben könnte, der einem bis ins kleinste Detail gleicht, allerdings keine Rücksicht auf gesellschaftliche Normen nimmt und das Böse bewusst auslebt. Die Furcht liege dabei vor allem auch darin, dass man selbst für die Taten seines Doppelgängers zur Rechenschaft gezogen werden könnte. Im Falle Nathanaels sei der externe Doppelgänger ein Symbol für das wiederkehrende Unheil, das letztendlich sein Ziel in der Vernichtung von Nathanael erreicht und ungehindert entkommt.¹¹⁷ Bei Hoffmann komme das Motiv jedoch in verschiedenen Varianten vor, so sei ein Beispiel für die Thematisierung des schizophrenen Aspekts die identitätsgespaltenen Halbbrüder aus *Die Elixiere des Teufels*. Eine ganz andere Art des Motivs sei das doppelgängerische Figuren paar Coppelius/Coppola. Auch hier gebe es allerdings einen Bezug zur Ich-Identität der Hauptfigur, sprich Nathanael, da die Doppelgänger seine Identitätsprobleme zuspitzten und somit entweder zur Ich-Findung oder zum Ich-Verlust führen würden. Die Wahrnehmung des Doppelgängertums hingen dabei von der jeweiligen Figur ab: Während der zum Fantastischen neigende Nathanael sehr empfänglich für die Idee des Doppelgängertums sei, bleibe die rational-nüchterne Clara eher skeptisch, wie das folgende Zitat belegt.¹¹⁸

¹¹³ Vgl. Vogel 1997, S. 60ff

¹¹⁴ Vgl. Hilscher, Eberhard: Hoffmanns poetische Puppenspiele und Menschmaschinen. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): TEXT+KRITIK Sonderband. E.T.A. Hoffmann. München: edition text + kritik 1992. S. 23

¹¹⁵ Vgl. Orosz, Magdolna (2001): Identität, Differenz, Ambivalenz. Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E.T.A. Hoffmann. Frankfurt am Main: Peter Lang (= Budapest Studien zur Literaturwissenschaft 1). S. 67

¹¹⁶ Ebd., S. 62

¹¹⁷ Vgl. Gutenbrunner 2010, S. 50f

¹¹⁸ Vgl. Orosz 2001, S. 62-65

Es ist auch gewiß, [...] 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 Fantom unseres eigenen Ichs, dessen innige Verwandschaft und dessen tiefe Einwirkung auf unser Gemüth uns in die Hölle wirft, oder in den Himmel verzückt.¹¹⁹

Aus dieser Ambivalenz ergebe sich gleichzeitig auch eine Verknüpfung des Doppelgängermotivs zum Motiv des Wahnsinns (siehe Kapitel 3.3), da die überempfindliche Wahrnehmungsfähigkeit, die für das Wahrnehmen eines Doppelgängers nötig sei, von anderen Figuren oder sogar der betroffenen Figur selbst als Wahnsinn eingestuft werden könne. Neben des Figurenpaares Coppelius/Coppola gebe es in *Der Sandmann* auch ein funktionales Doppelgängerpaar. Die über das Augenmotiv verbundenen Clara und Olimpia („lächelt mich mit ihren hellen Augen so anmutig an“¹²⁰ gegen „die Augen schienen ihm gar seltsam starr und todt“¹²¹) nähmen für Nathanael jeweils den selben Platz ein.¹²² Der Automat Olimpia symbolisiere

[...] die Ambivalenz der Grenzen zwischen Lebhaftem und Leblosem und ihre Leblosigkeit symbolisiert zugleich auch die unmenschliche Starrheit der Vollständigkeit einer Maschine.¹²³

Das Doppelgängermotiv sei deshalb stets mehrschichtig zu betrachten. Während es auf der einen Seite zur Identitätsspaltung führen könne, sei es andererseits dazu in der Lage, eine Figur zur besseren Einsicht in die eigene Persönlichkeit zu führen. In *Der Sandmann* bedeute das Scheitern des Erkenntnisprozesses zwar einen negativen Ausgang (sprich Nathanaels Tod), nicht aber das Fehlen des Prozesses.¹²⁴

Aus psychoanalytischer Sicht erkennt Tölle in Nathanael einen Doppelgänger-Wahn, bei dem die betroffene Person für sich allein erlebe, dass es einen Doppelgänger von sich selbst oder einer ihr bekannten Person gibt. Während diese Krankheit in der Literatur häufig auftauche, trete sie in der Realität nur sehr selten auf. Die Unkorrigierbarkeit des Wahns und eine ausgeprägte Ich-Bezogenheit im Sinne einer Egozentrität, wie beides auch bei Nathanael auftritt, seien dabei typische Symptome dieser Psychose.¹²⁵

¹¹⁹ Hoffmann 1815, S. 94

¹²⁰ Ebd., S. 106

¹²¹ Ebd., S. 106

¹²² Vgl. Orosz 2001, S. 65f

¹²³ Ebd., S. 67

¹²⁴ Vgl. ebd., S. 68

¹²⁵ Vgl. Tölle 2012, S. 50f

4. Der Sandmann als Literaturverfilmung

Niemals wird aus einem literarischen Werk unmittelbar und direkt ein filmisches Werk. Stets steht zwischen Romanvorlage und Endprodukt das Zwischenwerk des Drehbuchs. Da der Fokus dieser Arbeit auf der Literatur sowie dem Literaturaspekt der Verfilmung liegt, wird zunächst die Dramaturgie von Drehbüchern im Allgemeinen beleuchtet, bevor das Drehbuch der hier untersuchten Verfilmung in Hinblick auf die in Kapitel 3 vorgestellten Eigenheiten betrachtet wird. Erst im Anschluss daran kann die filmische Umsetzung selbst analysiert und mit beiden literarischen „Vor-Werken“ verglichen werden. Es sei dabei zu beachten, dass im Folgenden oft von der Wirkung beim „Leser“ gesprochen wird. In der Regel kann und soll dies nicht mit dem Wort „Zuschauer“ gleichgesetzt werden; die Wirkung des Drehbuchs und des Films weichen stellenweise voneinander ab. Die letztendliche Umsetzung des Drehbuchs in Form des Films (und damit auch die Zuschauerwirkung) wird in Kapitel 4.3 untersucht.

Zu beachten ist die im Drehbuch abweichende Schreibweise der Figur „Olympia“, die in Hoffmann in seiner Novelle „Olimpia“ nennt. Wird im Folgenden also von Olympia geschrieben, handelt es sich dabei um die Drehbuch-Figur, während Olimpia nach wie vor die Vorlagen-Figur meint (für eine Erklärung dieser Änderung siehe Seite 29).

4.1 Über die Dramaturgie und Struktur eines Drehbuchs

Struktur ist eine Auswahl an Ereignissen aus den Lebensgeschichten der Figuren, die zu einer strategischen Sequenz zusammengeführt werden, um spezifische Emotionen auszulösen und eine bestimmte Lebenssicht zum Ausdruck zu bringen.¹²⁶

Eine verbreitete dramaturgische Form von Drehbüchern ist die vom US-Amerikaner Syd Field geprägte so genannte 3-Akt-Struktur, die ein Drehbuch – wie die Bezeichnung nahelegt – in drei Akte unterteilt. Der erste Akt wird dabei als Exposition, der zweite als Konfrontation und der dritte und letzte Akt als Auflösung bezeichnet. Keinerlei Aussage trifft die Ziffer 3 jedoch über den Umfang beziehungsweise das Verhältnis der Akte zueinander. Als Richtwert nennt Field, dass der erste Akt ungefähr ein Viertel des Umfangs einnehme, der zweite Akt zwei Viertel und der dritte Akt wiederum das letzte Viertel. Eine Seite im Drehbuch entspreche ungefähr einer Minute Film, weshalb ein 90-Minüter folglich aus 20-30 Seiten (und damit auch 20-30 Minuten) Exposition bestehen

¹²⁶ McKee, Robert (2011): Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens. 7. Aufl. Berlin: Alexander Verlag. S. 42

müsste.¹²⁷ Selbstverständlich zeigt die Realität, dass sich sowohl die 3-Akt-Struktur als auch der Umfangsrichtwert bei weitem nicht auf jeden Film anwenden lassen – gleichwohl allerdings auf eine überdurchschnittliche Anzahl, weswegen Fields Erzählstruktur auch nach wie vor als die eine klassische Drehbuchstruktur (für Lang- und Mittellangfilme) gilt. Field selbst schreibt dazu: „Das Paradigma ist nur eine Richtlinie, kein Muss. Ein Drehbuch schreibt sich nicht nach starren Regeln.“¹²⁸

Die Exposition diene dabei auch im Drehbuch vor allem der Vermittlung von Informationen. Die handelnden Figuren werden gegenüber dem Zuschauer etabliert und zueinander in Beziehung gesetzt. Darüber hinaus werde die dramatische Prämisse vermittelt.¹²⁹ Nach Robert McKee, einem renommierten Drehbuch-Dozenten, ließe sich die dramatische Prämisse oftmals als „was wäre, wenn...“-Frage formulieren¹³⁰. Eine mögliche dramatische Prämisse für *Der Sandmann* wäre folglich „was wäre, wenn ein Mann aufgrund eines Kindheitstraumas von einer Schreckgestalt verfolgt wird?“. Der letzte in der Exposition wichtige Punkt sei die Etablierung der Situation¹³¹. Fields „Situation“ lässt sich in diesem Kontext mit McKees „Setting“ gleichsetzen. Unter Setting versteht McKee die Informationen über Epoche, Dauer, Schauplatz und Ebene. Epoche meint hier eine historische Einordnung, das heißt, ob die Handlung in der Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft (und konkreter: wann genau) spielt. Der Begriff Dauer bezieht sich nicht auf die Erzählzeit, sondern auf die erzählte Zeit, fragt also nach dem Zeitabschnitt zwischen Beginn und Ende der Geschichte, unabhängig davon, wie viel der Zuschauer tatsächlich erfährt. Der Aspekt des Schauplatzes für sich ist selbsterklärend, bedeutet aber nicht, dass alle im Drehbuch vorkommenden Schauplätze in der Exposition etabliert werden müssen. Für den Leser beziehungsweise Zuschauer ist in der Regel aber trotzdem relevant, ob die Handlung in einer Großstadt oder in einem Dorf in den Bergen spielt. Das letzte zu etablierende Setting-Element, die Konfliktebene, stellt dar, ob der Hauptkonflikt der Handlung beziehungsweise der Hauptfigur ein innerer oder äußerer Konflikt ist.¹³² Selbstverständlich kann es auch hier Kombinationen aus innerem und äußerem oder einen Wechsel in der Ebene des Konflikts geben. Bereits in der ersten Szene im Sandmann-Drehbuch sind einige expositionelle Elemente enthalten. So legt beispielsweise die

¹²⁷ Vgl. Field, Syd (2010): Das Drehbuch. Die Grundlagen des Drehbuchschreibens. Berlin: Autorenhaus Verlag. S. 39

¹²⁸ Ebd., S. 254

¹²⁹ Vgl. ebd., S. 41

¹³⁰ Vgl. McKee 2011, S. 130

¹³¹ Vgl. Field 2010, S. 41

¹³² Vgl. McKee 2011, S. 81f

Verwendung der Schreibfeder und des Tintenfassens die Vermutung nahe, dass die Geschichte in einer bereits vergangenen Epoche angesiedelt ist. Darüber hinaus gibt der Text, den Nathanael schreibt, erste Informationen über die Hauptfigur preis: er ist Student und hat eine Verlobte. Auch die antagonistische Kraft tritt am Ende der Szene bereits in Erscheinung und obwohl der Leser beziehungsweise Zuschauer diese Kraft noch nicht einordnen kann, so entsteht doch bereits die Erwartungshaltung, dass die „böse Fratze“¹³³ im Verlauf der Geschichte noch wichtig sein wird.¹³⁴

In dem zweiten Akt, der Konfrontation, werde genau dieser Konflikt dann ausgebaut, da es ohne Konflikt keine Handlung gebe. Diese passiere durch Hindernisse, die der Hauptfigur auf ihrem Weg zum Ziel in den Weg gelegt würden. In dem abschließenden Akt der Auflösung werde vor allem die Frage behandelt, ob die Hauptfigur dieses Ziel erreichen konnte. Auflösung sei dementsprechend nicht gleichzusetzen mit Ende, sondern mit Lösung.¹³⁵ Ebenso wichtig für die 3-Akt-Struktur sind die so genannten Plot Points. Ein solcher Plot Point ist eine Art dramaturgischer Weiche, die einen Richtungswechsel in der Handlung einleitet. Dabei gebe es keine festgelegte Anzahl an Plot Points, in der klassischen Drehbuchdramaturgie gebe es jedoch zwei, die aufgrund ihrer übergeordneten Relevanz herausragten. Field bezeichnet sie schlicht als Plot Point I und Plot Point II. Der erste leite den Übergang zwischen dem ersten und zweiten Akt, der zweite den Übergang zwischen dem zweiten und dritten Akt ein.¹³⁶ Im hier untersuchten Drehbuch bieten sich zwei Momente an, die als Plot Point I interpretiert werden können. Zum einen wäre dies der Übergang von Szene 7 zu Szene 8¹³⁷, da der Wechsel von Erinnerung zu Gegenwart auch den Wechsel von Exposition zu Handlung (Nathanael muss auf den Besuch Coppolas reagieren) mit sich bringt. Zum anderen kann der erste Plot Point jedoch auch in Szene 18 zu finden sein, als der in Szene 8 bereits erwähnte Wetterglashändler Coppola¹³⁸ erneut bei Nathanael auftaucht und letzterer durch dessen Taschenfernrohr zum ersten Mal Olympia erblickt¹³⁹ (den Namenswechsel begründet Regisseur Andreas Dahn damit, dass ihm die „Schreibweise mit Ypsilon visuell einfach deutlich besser“¹⁴⁰ gefalle und die italienische Schreibweise „Olimpia“ für die in Deutschland angesiedelte Geschichte nicht zwingend

¹³³ Glasauer, Michael (o.J.): *Der Sandmann*. Ludwigsburg: o.V. S. 1 (aus rechtlichen Gründen nicht Teil des Anhangs)

¹³⁴ Vgl. ebd., S. 1

¹³⁵ Vgl. Field 2010, S. 44f

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 46-49

¹³⁷ Vgl. Glasauer o.J., S. 9

¹³⁸ Vgl. ebd., S. 9

¹³⁹ Vgl. ebd., S. 16ff

¹⁴⁰ Dahn, Andreas (2016): Interview mit Andreas Dahn, Regisseur *Der Sandmann*, geführt am 22.11.2016 durch Sarah Späth. S. 2

sei¹⁴¹). Durch den Schlusssatz der Szene wird deutlich, dass sich hier eine wichtige Wendung in Nathanaels Leben auftut:

Starr bleibt Nathanael stehen, er kann sich nicht mehr abwenden und ist wie versteinert von der Schönheit der Frau.¹⁴²

Der Regisseur folgt hier jedoch der ersten Analyse; für ihn beginnt der zweite Akt mit dem Sprung in die Gegenwart¹⁴³. Plot Point II, also den Übergang von zweitem Akt (Konfrontation) zu drittem Akt (Auflösung) stellt indes Szene 33 dar, als Olympia sich als Automat entpuppt und Nathanael nach Coppolas Auftreten dem Wahn verfällt¹⁴⁴. An beiden dieser übergeordnet relevanten Punkte im Drehbuch tauchen also sowohl Nathanael als auch Coppola und Olympia auf. Betrachtet man die Verteilung der Plot Points im Drehbuch auf den Seiten 16 und 32, scheint Fields Viertel-Richtwert hier nur bedingt zu gelten, da der zweite Akt zugunsten des ersten Akts weniger Umfang hat als die Hälfte des Drehbuches.

Drehbuchautor Christopher Keane, wie Field ein Anhänger der 3-Akt-Struktur¹⁴⁵, benennt zudem vier wesentliche Bedingungen, die ein Drehbuch erfüllen müsse. Die Geschichte müsse im wichtigsten Lebensabschnitt der Hauptfigur angesiedelt sein, denn gäbe es eine noch wichtigere Episode, müsse man sich natürlich fragen, warum nicht davon erzählt wird. Außerdem brauche die Hauptfigur zwingend ein Ziel, für dessen Erreichen sie bereit ist alles zu tun. Dies deckt sich mit Fields Schlussfolgerung, dass es ohne Konflikt keine Handlung gebe (denn aus einem Ziel und einem Hindernis wird ein Konflikt). Im Folgenden sollte sich laut Keane die Geschichte darauf konzentrieren, wie die Figur den Hindernissen entgegentritt und ob er sie überwinden kann. Die letzte Bedingung sei die Existenz von sowohl externen als auch internen Gegnern.¹⁴⁶

McKee greift bei seiner Strukturanalyse allerdings nicht ausschließlich auf das 3-Akt-Modell zurück, sondern unterteilt ein Drehbuch in fünf wesentliche Eckpunkte, die das Story-Design definieren. Der erste Eckpfeiler ist dabei das auslösende Ereignis (eine Bezeichnung, die auch bei Keane zu finden ist¹⁴⁷). Ein Ereignis sei in diesem Kontext als

¹⁴¹ Vgl. Dahn 2016, Interview, S. 2

¹⁴² Vgl. Glasauer o.J., S. 18

¹⁴³ Vgl. Dahn 2016, Interview, S. 1

¹⁴⁴ Vgl. Glasauer o.J., 32ff

¹⁴⁵ Vgl. Keane, Christopher (2010): Schrift für Schritt zum erfolgreichen Drehbuch. Berlin: Autorenhaus Verlag. S. 107-111

¹⁴⁶ Vgl. ebd., S. 34ff

¹⁴⁷ Vgl. Keane 2010, S. 117

ein bedeutsames (nicht triviales) Geschehnis verstanden, das eine bedeutsame Veränderung in der Lebenssituation der Figur hervorruft. Diese Veränderung lasse sich dabei stets in Werten darstellen, zum Beispiel könne sich der Wert Freiheit zum Wert Sklaverei ändern, oder Feigheit zu Mut.¹⁴⁸ Das auslösende Ereignis wiederum sei jenes Ereignis, das die Hauptursache ist für alles, was im Drehbuch folgt. Es müsse stets das Kräftegleichgewicht im Leben des Protagonisten durcheinander bringen, sodass der Protagonist gezwungen sei, diesem Ereignis Taten folgen zu lassen. Das auslösende Ereignis lege somit den Grundstein für das Rückgrat der Geschichte, das aus dem Wunsch der Hauptfigur besteht, ihr Leben wieder ins Gleichgewicht zu rücken.¹⁴⁹ Analog zu Fields Aufteilung in Viertel sollte nach McKee das auslösende Ereignis dabei im erstem Viertel auftreten. Je früher sei allerdings nicht gleich desto besser, da manchmal ein gewisser Anteil an Exposition benötigt werde, um die Auswirkungen des Ereignisses nachvollziehen zu können.¹⁵⁰ Als auslösendes Ereignis kann in Glasauers Drehbuch der erste Besuch von Coppola verstanden werden, der in Szene 1 angedeutet wird und über den der Zuschauer in der Briefform in Szene 8 erfährt¹⁵¹. In diesem Moment wird zum ersten Mal konkret die Brücke geschlagen von Nathanaels Kindheitserinnerungen rund um Coppelius und den Mord an seinem Vater zu seinem gegenwärtigen Leben. Das Auftauchen Coppolas veranlasst Nathanael dazu, Clara von der Vergangenheit zu erzählen und wirft sein Leben durcheinander, weshalb es die Handlung in Gang setzt.

Alternativ dazu könnte man allerdings dagegen halten, dass das auslösende Ereignis auch der Beginn von Nathanaels Trauma in Szene 7 sein könnte, als Coppelius ihm nach seinen Augen trachtet und schließlich seinen Vater tötet¹⁵². Das auslösende Ereignis läge dann in der Vergangenheit, was durchaus möglich ist, und als ersten Plot Point würde man dann vermutlich eher die erste Begegnung mit dem Wetterglashändler definieren, die auf das auslösende Ereignis zurückgreift und dem Leben Nathanaels (und damit der Geschichte) eine signifikante Wendung zusetzt. Regisseur Andreas Dahn folgt allerdings der oben beschriebenen Variante: „Der Mord am Vater ist der Auslöser für Nathanaels Wahn, aber die Handlung des Films wird durch die kurze erste Begegnung des erwachsenen Nathanael mit Coppola ausgelöst.“¹⁵³ Dies sei für die Dramaturgie eine Hürde gewesen, da der Zuschauer während des auslösenden Ereignisses direkt zu Beginn des Films

¹⁴⁸ Vgl. McKee 2011, S. 43

¹⁴⁹ Vgl. ebd., S. 196-211

¹⁵⁰ Vgl. ebd., S. 118f

¹⁵¹ Vgl. Glasauer o.J., S. 9

¹⁵² Vgl. ebd., S. 7ff

¹⁵³ Dahn 2016, Interview, S. 1

dementsprechend noch gar nicht wisse, weshalb Nathanael so extrem auf Coppola reagiere¹⁵⁴.

Der zweite der fünf Eckpfeiler sei der sogenannte „point of no return“, also der Zeitpunkt in der Geschichte, an dem der Konflikt so groß werde, dass es für den Protagonisten kein Zurück mehr gebe. Die Krise spitze sich durch fortschreitende Komplikationen immer mehr zu, wodurch von der Hauptfigur noch größere Anstrengungen erforderlich seien.¹⁵⁵ Als dritter Story-Design-Punkt folge die Konfrontation mit dem Antagonisten beziehungsweise der antagonistischen Kraft. Diese werde durch das auslösende Ereignis impliziert und sei deshalb bereits vom Zuschauer erwartet worden.¹⁵⁶ Die Stellung dieses Eckpunkts in der Mitte des Story-Gerüsts bedeutet wohlgernekt jedoch nicht, dass der Punkt auch in der inhaltlichen oder zeitlichen Mitte des Drehbuchs angesiedelt ist.

Als vorletzte Story-Stütze benennt McKee den Höhepunkt, der vor allem bedeutsam für den Konflikt und insbesondere den Protagonisten sein müsse. Die Schwierigkeit des Höhepunktes sei, dass er zwar unerwartet, aber auch unausweichlich sein müsse. Der Leser beziehungsweise Zuschauer sollte mit dieser letzten Wendung nicht gerechnet haben, rückblickend müsse es aber eine plausible Lösung oder sogar die einzig infrage kommende Lösung gewesen sein, die dennoch eine Überraschung bereithält.¹⁵⁷ In Glasauers Drehbuch ist der Höhepunkt zweifelsfrei die Szene 41, als Nathanael Coppelius hinter dem Busch sieht und Clara im Wahn über die Brüstung werfen will. Sowohl die Überraschung als auch die Plausibilität sind hier gegeben: das Paar ist unbeschwert („sie tragen ihre Hochzeitskleider, sie wirken glücklich“¹⁵⁸) und scheint nach der Aussprache in Szene 37 und der Hochzeit in Szene 38 endgültig sorgenfrei vereint, als letztendlich Nathanael nochmals vom Wahn ergriffen wird, was zu dem versuchten Mord und zu seinem Tod führt. Wenngleich schockiert und überrascht, so kann der Leser doch rückblickend erkennen, dass Nathanaels Wahn durchgängig vorhanden und für ihn viel zu extrem war, um ihm am Ende einfach in ein glückliches Leben zu entlassen. Der letzte Punkt im Storydesign ist die Auflösung, die sich mit dem Material auseinandersetze, welches nach dem Höhepunkt noch übrig sei. So könnten zum Beispiel Subplots, deren Erzählbogen noch nicht geschlossen seien, aufgelöst werden oder die Auswirkungen des Höhepunktes dargestellt werden. Zudem wäre solches Material nach dem Höhepunkt auch eine

¹⁵⁴ Vgl. Dahn 2016, Interview, S. 1

¹⁵⁵ Vgl. McKee 2011, S. 226f

¹⁵⁶ Vgl. ebd., S. 326f

¹⁵⁷ Vgl. ebd., S. 332-335

¹⁵⁸ Glasauer o.J., S. 38

„Höflichkeitsgeste“ des Autors gegenüber den Lesern beziehungsweise den Zuschauern, die nach einem emotionalen Höhepunkt nicht direkt aus der Geschichte gerissen wollen würden.¹⁵⁹ Im hier behandelten Drehbuch wird dem Höhepunkt noch eine weitere Szene angefügt, in der Siegmund kritisch hinterfragt, ob Nathanaels Unglück hätte verhindert werden können. Darüber hinaus folgt eine kurze Information über Claras weiteres Leben, welche die überraschende Dramatik des Höhepunktes im positiven Sinne relativiert, da zumindest sie ihr Glück doch noch gefunden zu haben scheint.

Trotz dieser universellen Regeln (beziehungsweise Regelvorschläge) liegt die Vermutung nahe, dass die Drehbucharbeit bei der Adaption eines Romans von der Drehbucharbeit an einem Originalstoff abweicht. Während McKee und Field sich einig sind, dass die Vorlage nicht einfach übernommen werden könne¹⁶⁰, geht Keane sogar noch einen Schritt weiter und merkt an, dass ein Drehbuchautor sich bewusst nicht ans Original halten sollte¹⁶¹. Die Vorlage sei (nicht anders als beispielsweise ein Zeitungsartikel) lediglich Recherchematerial. So seien allein alle Passagen, in denen eine Figur denkt, zu streichen, da Vorgänge, die nicht sichtbar seien, für das Drehbuch unbrauchbar wären.¹⁶² Hierauf lässt sich allerdings erwidern, dass natürlich auch in Filmen Figuren beim Nachdenken gezeigt werden; Keanes Argument stützt sich aber darauf, dass die Gedanken in Romanen zwar lesbar, in Filmen aber nicht sichtbar sein können. Gleiches stellt auch Field fest:

[...] die dramatische Handlung spielt sich gewöhnlich im Kopf der Hauptfigur und innerhalb ihrer mentalen Landschaft ab. Im Drehbuch ist das natürlich anders [...]. Film ist Verhalten.¹⁶³

Da Romane zudem oft umfangreicher seien als die gewünschten Drehbücher, müsse nicht selten gekürzt werden. Ein möglicher Ansatz sei hier, alle Szenen zu streichen, die der Hauptfigur nicht dienen.¹⁶⁴ Des Weiteren könne auch die Anzahl der Subplots oder der Figuren gekürzt werden¹⁶⁵. McKee zufolge müsse so ein Wechsel von der Dramatisierung des inneren Konflikts zur Dramatisierung des äußeren Konflikts erfolgen, da dieser im Film leichter darzustellen sei. Das Hauptaugenmerk des adaptierenden Autors müsse also darauf liegen, den Geist des Romans beizubehalten, aber in den Rhythmus eines Drehbuchs zu bringen.¹⁶⁶ Field folgert daraus, dass im Grunde auch adaptierte Drehbücher

¹⁵⁹ Vgl. McKee 2011, S. 337f

¹⁶⁰ Vgl. ebd., S. 391; vgl. Field 2010, S. 391

¹⁶¹ Vgl. Keane 2010, S. 197

¹⁶² Vgl. ebd., S. 198

¹⁶³ Field 2010, S. 391

¹⁶⁴ Vgl. ebd., S. 392

¹⁶⁵ Vgl. Keane 2010, S. 200

¹⁶⁶ Vgl. McKee 2011, S. 395f

(vom Autoren selbst) als Originaldrehbücher angesehen werden sollten, weil eine völlig neue Form entstehe.¹⁶⁷

Der Vorteil von *Der Sandmann* als Vorlage für ein Drehbuch liegt hier sicherlich in der Tatsache, dass der im Grunde rein innere Konflikt von Nathanaels Trauma sich sehr bildlich manifestiert und so auch zum äußeren Konflikt wird. Dennoch waren für das Drehbuch scheinbar einige Kürzungen nötig, so wurden beispielsweise im Rahmen der Kindheitserinnerung die Labor-Szene und der Tod des Vaters zusammengelegt. Außerdem wurden einige Figuren, manche wichtiger, andere unwichtiger, ersatzlos gestrichen, zum Beispiel Claras Bruder Lothar. Während für den angestrebten 40-Minüter Kürzungen nötig waren, hätte man laut Dahn „für eine 90-minütige Variante Dinge [...] hinzuerfinden müssen“¹⁶⁸. Die Wahl der Länge sei einerseits aus Budgetgründen, andererseits mit dem Ziel getroffen worden, dass der Film im Deutschunterricht eingesetzt werden soll¹⁶⁹.

4.2 Motive des Drehbuchs

In diesem Kapitel wird untersucht, inwieweit die in Kapitel 3 dargestellten Motive und Eigenheiten der Erzählung in dem Drehbuch der Verfilmung übernommen werden. Auf eine Begriffserläuterung wird dabei an dieser Stelle verzichtet, als Definitionen der jeweiligen Motive sollen auch hier die in Kapitel 3 verfassten Darstellungen Verwendung finden. Es ist zu beachten, dass hier nicht ein reiner Vergleich der entsprechenden Textstellen im Vordergrund stehen soll und dass manche Abweichungen zwischen Novelle und Drehbuch auch durch den formellen Unterschied bedingt sein können.

4.2.1 Die Begrifflichkeit des Sehens

Ebenso wie in der Vorlage taucht die Assoziation zu den Augen bereits im Titel auf und wird in der Exposition fortgeführt. Erstmals Erwähnung findet der Sandmann in der Erzählung wie auch im Drehbuch¹⁷⁰ durch die Mutter, die Nathanael mit diesen Worten ins Bett bringen will. Im Gegensatz zur Erzählung, in der Nathanael die alternative Geschichte des Sandmanns vom Kindermädchen seiner Schwester zu hören bekommt, erzählt er im

¹⁶⁷ Vgl. Field 2010, S. 396f

¹⁶⁸ Dahn 2016, Interview, S. 1

¹⁶⁹ Vgl. ebd., S. 1

¹⁷⁰ Vgl. Glasauer o.J., S. 4

Drehbuch über die Briefform, dass die Version der Mutter falsch sein müsse, er den Vater aber nicht fragen könne:

Schon alt genug war ich, um einzusehen, dass es mit der Geschichte der Mutter so nicht seine Richtigkeit haben konnte. Den Vater aber über das Geheimnis des Sandmanns zu befragen, hielt mich eine unüberwindliche Scheu zurück.¹⁷¹

Noch deutlicher wird im Drehbuch die in der Novelle schon über das Augenmotiv vorhandene Verknüpfung des Sandmannes mit Coppelius und Coppola, da es Coppelius selbst ist, der Nathanael die alternative Sandmann-Geschichte erzählt¹⁷². Bereits bekannte Augen-Sandmann-Referenzen der Vorlage sind ebenfalls vorhanden, beispielsweise in der Labor-Szene („Augen her, Augen her!“¹⁷³), bei dem zweiten Verkaufsbesuch von Coppola bei Nathanael („Ah, sköne Oke nix fur se, aba hila, sköne Glas“¹⁷⁴) und bei der Zerstörung des Automaten Olympia („Coppola stößt Olympia den Haken ins Auge. [...] Nathanael kriecht zu Olympia, [...] sieht sie ohne Augen“¹⁷⁵).

Zudem gibt es im Drehbuch einige Verwendungen des Augenmotivs, die in Hoffmanns Version nicht vorkommen und deshalb erwähnenswert sind. Bereits in der ersten Szene legt Glasauer den Fokus auf Nathanaels Augen, indem er, teils Regie- und fast schon Kameraanweisung, schreibt: „Die verwirrte, nervöse Stimme des jungen Mannes. Seine Augen.“¹⁷⁶ Ohne diesen Zwei-Wort-Satz hätte der Leser an dieser Stelle mit großer Wahrscheinlichkeit nicht die Augen Nathanaels im Sinn gehabt, doch so wird er bereits früh für die Thematik sensibilisiert, wenngleich das Augenmotiv hier noch nicht mit Bedeutung belegt ist. Darüber hinaus sind die Beschreibungstexte im Drehbuch in der Regel möglichst kurz gehalten und auf Kameraanweisungen (der Satz ‚Seine Augen‘ lässt sich nur über ein Close-Up filmisch umsetzen) wird meist verzichtet¹⁷⁷, doch Glasauer hat die Wichtigkeit des Motivs erkannt und etabliert es deshalb früh. Als kurz vor Ende der Szene der Flashframe der „böse[n] Fratze“¹⁷⁸ erscheint, werden auch hier explizit deren (leuchtende) Augen erwähnt. Es findet folglich bereits in Szene 1 eine direkte Kontrastierung der Augen des Protagonisten und des Antagonisten statt. Interessant ist außerdem der Dialog zwischen Mutter und Vater in Szene 6. Auf die Frage des Vaters hin, der von seiner Frau wissen möchte, ob sie den Wein geöffnet habe, antwortet diese mit

¹⁷¹ Glasauer o.J., S. 5

¹⁷² Vgl. ebd., S. 7

¹⁷³ Ebd., S. 7

¹⁷⁴ Ebd., S. 17

¹⁷⁵ Ebd., S. 33f

¹⁷⁶ Ebd., S. 1

¹⁷⁷ Vgl. Keane 2010, S. 168f

¹⁷⁸ Glasauer o.J., S. 1

„Vor deinen Augen!“¹⁷⁹. Hier findet eine explizite Augen-Referenz direkt im Dialog statt, die möglicherweise darauf hindeuten soll, dass bereits die Wahrnehmung des Vaters (analog zu Nathanael) gestört war: Etwas passiert(e) direkt vor seinen Augen, doch er nimmt es nicht wahr. Als Nathanael die Labortätigkeiten beobachtet, kann er wegen der Dämpfe kaum noch klar sehen, schließlich werden seine Augen schwer und er sieht Coppelius verändert, mit verzerrtem Gesicht und leuchtenden Augen¹⁸⁰. Ganz explizit wird hier also erzählt, dass Nathanaels Wahrnehmung in dieser Situation gestört oder zumindest beeinflusst ist. Diese Vermutung wird unterstützt durch die Aufforderung des Vaters („Nathanael! Schließ deine Augen!“¹⁸¹). Die Wirkung, die das Figurenpaar Coppelius/Coppola auf Nathanael hat, spiegelt sich in dieser Szene wieder: ihr Wirken führt dazu, dass Nathanaels Wahrnehmung gestört ist. Dass zum Abschluss der Szene dem Vater nach seinem Tod beide Augen fehlen¹⁸², erzeugt eine weitere Dramatisierung Nathanaels Angst vor dem Verlust der Augen und damit auch vor dem Verlust des Lebens.

Genau wie Coppelius in der Labor-Szene Nathanaels Wahrnehmung stört, tut dies auch Coppola, als er ihm das Perspektiv verkauft:

Die Reflektion der Sonne durch die Brillen auf dem Bett blendet Nathanael für einen Moment, dass er sich die Hand vor die Augen halten muss.¹⁸³

Wieder spielt Glasauer auf das an, was im Folgenden passieren wird, wenn Nathanael Olympia durch das Perspektiv beobachtet und schafft so ein kleines Irritationsmoment, das dem Leser ein erstes Anzeichen für die wahrnehmungsverzerrende Wirkung von Coppelias Instrumenten liefert. Auch andere Figuren spielen jedoch auf das Augenmotiv an. So erwähnt beispielsweise Spalanzani das Wort ‚Augen‘ gleich in zwei aufeinanderfolgenden Sätzen, als er über Olympia spricht: „Ihre Schönheit wäre wohl vergeudet, wenn es keine Augen gäbe, sie zu sehen“¹⁸⁴ und „Wenn ihr sie unter vier Augen zu sprechen wünscht [...]“¹⁸⁵. In der vorletzten Szene, kurz vor Nathanaels Tod, steigert Clara die Deutlichkeit des Motivs auf ein Maximum, als sie, von Nathanael angesprochen auf potenzielle gemeinsame Kinder, sagt: „Sie sollen deine Augen haben“¹⁸⁶

¹⁷⁹ Glasauer o.J., S. 6

¹⁸⁰ Vgl. ebd., S. 7f

¹⁸¹ Ebd., S. 7

¹⁸² Vgl. ebd., S. 9

¹⁸³ Ebd., S. 17

¹⁸⁴ Ebd., S. 26

¹⁸⁵ Ebd., S. 26

¹⁸⁶ Ebd., S. 39

In Bezug auf das Perspektiv deckt sich die Funktion und Verwendung des Motivs im Drehbuch weitgehend mit der in der Erzählung. Zwei signifikante Abweichungen sollen hier jedoch noch Erwähnung finden. In der Exposition des Drehbuchs ist in Szene 4 ein Dialog zwischen Nathanael und seinem Vater dargestellt. In dessen Verlauf formt der Vater mit seinen Händen ein imaginäres Fernrohr, um seinen Sohn anschließend davor zu warnen, dass alles, was er im Geiste sehen kann, auch real werden könne.¹⁸⁷ Einerseits wird hier eine klare Beziehung zwischen dem Augenmotiv und dem Motiv des Perspektivs geschaffen, andererseits erfolgt wieder ein vergleichsweise unverblümter Vorgriff auf das, was noch folgen wird. Noch expliziter wird die Verbundenheit von Auge und Perspektiv jedoch, als Nathanael Coppolas Perspektiv zunächst für blutige Augen hält, ehe er bemerkt, was er eigentlich in den Händen hält. Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass das Drehbuch die Motive des Sehens deutlich eindeutiger darstellt, wodurch sie (zumindest in der Form des Drehbuchs) unübersehbar werden. Nicht vergessen werden darf dabei, dass das Drehbuch im Entstehungskontext als Zwischenform angesehen werden muss, da es in erster Linie darauf abzielt, die gewünschte Wirkung beim späteren Zuschauer des Films und nicht beim Leser des Drehbuchs zu erzielen. Es ist also durchaus möglich, dass das Drehbuch mit dem Gedanken verfasst wurde, dass die Motive im späteren Film weniger explizit sein werden, als es das Buch erscheinen lässt.

4.2.2 Die Begrifflichkeit der Perspektive

In Kapitel 3.2.1 wurde festgestellt, dass die Figurenperspektiven (mit Ausnahme der Briefe) nicht unwesentlich durch den Erzähler mitgeprägt werden. Der Erzähler existiert im Drehbuch jedoch nicht. Während sich noch einige bekannte Filmbeispiele finden lassen, in denen eine Figur aus der Handlung gleichzeitig eine Erzählerrolle einnimmt (unter anderem *American Beauty*, *Fight Club* und *A Clockwork Orange*), scheint die Anzahl von Filmen, die sich eines der Handlung nicht zugehörigen Erzählers bedienen, deutlich geringer zu sein. Andreas Dahn sei schnell klar gewesen, „dass ich im Film den Erzähler mit einer der Figuren aus Nathanaels Umfeld besetzen möchte“¹⁸⁸. Daraus ergibt sich nun aber in logischer Konsequenz, dass die Perspektiven der Figuren auch nicht von externer Seite kommentiert werden können.

¹⁸⁷ Vgl. Glasauer o.J., S. 4

¹⁸⁸ Dahn 2016, Interview, S. 2

Das Drehbuch steigt erzähltechnisch kurz vor der Erzählung ein: Nathanael schlägt erschrocken eine Tür zu, es ist anzunehmen, dass er just in dem Moment vorher zum ersten Mal Coppola begegnete. Anschließend setzt er sich, um eben jenen Brief zu schreiben, mit dem Hoffmann in die Handlung einsteigt.¹⁸⁹ Der Brief, dessen Inhalt dem Zuschauer später über ein Voice Over vermittelt werden soll, schafft dabei den Übergang von Gegenwart zu Vergangenheit. Der signifikante Unterschied zwischen Drehbuch und Novelle ist jedoch, dass der Leser die Geschehnisse der Kindheit im Folgenden aus scheinbar objektiverer Sichtweise gezeigt bekommt.¹⁹⁰ Dem Leser ist zwar bewusst, dass er sich in der übergeordneten Erzählperspektive Nathanaels befindet, dennoch ist die Glaubwürdigkeit von Bildern stets höher einzuschätzen als die von Worten. Der Grund dafür liegt allerdings nicht auf inhaltlicher, sondern auf formeller Ebene: Film ist Handlung (siehe Kapitel 4.1). Eine mehrminütige Szene, in der Nathanael seinen Brief vorliest, wäre demnach deutlich unfilmischer als die erzählerische Auflösung über den visuellen Rücksprung. Den Übergang zurück von Vergangenheit zur Gegenwart schafft dabei wieder der Voice-Over-Monolog Nathanaels, der das Ende des Briefes liest. Dieser Monolog wird von Clara, ebenfalls als Voice Over, aufgegriffen und verbindet die Kindheitserinnerungen (Coppelius) inhaltlich mit den Geschehnissen der Gegenwart (Coppola).¹⁹¹ Der Voice-Over-Brief schafft dadurch auch einen Rahmen, der sowohl den Rücksprung in die Vergangenheit ein- und ausleitet, als auch den Leser daran erinnert, dass die Kindheitsszenen aus der Sicht und Erinnerung Nathanaels erzählt wurden.

Claras Widerspruch zu Nathanaels Gedanken findet anschließend allerdings nicht mehr in Briefform, sondern in Form eines Dialogs statt. Wenngleich ihre Perspektive aufgrund der benötigten Kürzung (siehe Kapitel 4.1) weniger differenziert und durchdacht erscheint, so wird die Essenz ihres Deutungsansatzes ebenso deutlich wie in der Erzählung. Ein erheblicher Unterschied besteht jedoch auch hier: Statt des Perspektivenwechsels von Nathanael zu Clara, die in dem Brief ihre Meinung ununterbrochen und unwidersprochen äußern kann, hat sie im Drehbuch einen schwierigeren Stand, da Nathanael direkt auf das von ihr Gesagte reagieren kann. Für den Leser, der wegen der selbst gesehenen Kindheitserinnerungen sich ohnehin schon näher an Nathanaels Perspektive bewegt, erschwert dies die Einnahme von Claras Sichtweise. Die Komprimierung des zweiten und dritten Briefs auf nur eine Dialogszene ermöglicht dafür allerdings ein schnelles Einlenken Nathanaels, der zum Ende des Dialogs anmerkt:

¹⁸⁹ Vgl. Glasauer o.J., S. 1

¹⁹⁰ Vgl. ebd., S. 2-9

¹⁹¹ Vgl. ebd., S. 9f

Vielleicht hast du recht. Mein Professor Spalanzani meint, dass die Wissenschaft weder das Altern aufhalten, noch einen Doppelgänger erzeugen kann. [...] Du hast solch ein ruhiges, weiblich besonnenes Herz [...].¹⁹²

Im Anschluss an diese Auseinandersetzung erfolgt im Drehbuch (wie auch in der Vorlage) eine erzählerische Zäsur, die allerdings diskrepanz ausfällt. Ohne Überleitung wird in eine Hochzeitsszene gesprungen, die für den Leser zunächst real erscheint, bis sie sich als Albtraum Nathanaels entpuppt, welchen er danach in das Gedicht verwandelt, das auch in der Erzählung eine wichtige Rolle spielt.¹⁹³ Glasauer schafft es so mittels des Traum-Motivs die rein fiktive Handlung des Gedichts in eine scheinbar reale Handlung zu übertragen und damit zu verbildlichen. Erwähnenswert ist zuletzt noch die Einführung der Figur Siegmund. Im Drehbuch geschieht dies wieder über einen Voice-Over-Monolog, der damit formell, aber auch inhaltlich an die ersten Worte des Erzählers in der Vorlage erinnert:

Seitamer kann nichts erfunden werden, als das, was sich mit dem armen Nathanael zugetragen hat. Mein armer Studienfreund, es gäerte und kochte in dir. Nach und nach legte sich ein dunkler Schleier über dein Gemüt und trübte deine Sinne, bis ihnen nicht mehr zu trauen war.¹⁹⁴

Im weiteren Verlauf des Drehbuchs nimmt Siegmund den Platz des Erzählers zwar formell noch einige Male ein¹⁹⁵, sowohl Claras als auch Nathanaels Perspektive bleiben allerdings weiterhin unkommentiert, Siegmund verlässt seine eher neutrale Sichtweise dabei nicht. Die Wahl von Siegmund als Erzähler kommentiert Dahn wie folgt:

Das [eine Figur als Erzähler] ist einfach viel interessanter zu beobachten und hat bei der Analyse der Novelle auch sehr viel Sinn gemacht. Wer sonst hätte so viel über Nathanael wissen können? Im Drehbuch wechseln wir zwischen Nathanael als Erzähler, wenn er den Brief schreibt und Siegmund, der bei uns wie gesagt die Rolle des Erzählers für die Rahmenhandlung einnimmt.¹⁹⁶

Die Figurenperspektiven der Erzählung bleiben zusammenfassend folglich enthalten, werden über die Erzählperspektive aber weniger unterstützt als in der Vorlage, was zum (Groß-)Teil jedoch auch durch die formellen Unterschiede bedingt ist. Die Adaption der Multiperspektivität bezeichnet Dahn deshalb nachvollziehbar als „sehr schwer“¹⁹⁷. Dem Leser bleibt somit allerdings weniger Zeit, sich die einzelnen Sichtweisen zu eigen zu machen; der Konflikt zwischen Aufklärung und Romantik sticht weniger deutlich heraus.

¹⁹² Glasauer o.J., S. 12

¹⁹³ Vgl. ebd., S. 13f

¹⁹⁴ Ebd., S. 14

¹⁹⁵ Vgl. ebd. S. 29; 30; 34; 37; 40

¹⁹⁶ Dahn 2016, Interview, S. 2

¹⁹⁷ Ebd., S. 2

4.2.3 Nathanaels Wahnsinn

Wie den vorigen Kapiteln bereits zu entnehmen war, bleibt der Entstehungszeitpunkt von Nathanaels Trauma im Drehbuch unverändert. Auch für Glasauers Adaption gilt: Ob die erzählten Kindheitserinnerungen der Realität entsprechen oder nicht, macht für die Wirkung auf Nathanael keinen Unterschied. Ein Unterschied findet sich nichtsdestotrotz in der Charakterisierung des Vaters. Während er in Hoffmanns Erzählung als durchaus unnahbarer Mensch erscheint, der seine Vaterrolle nicht besonders positiv ausfüllt, wirft die Szene, in der er seinem Sohn Pfeife rauchend Geschichten erzählt, im Drehbuch ein deutlich positiveres Bild auf die Beziehung von Vater und Sohn. In Szene 4 scheint er Nathanael mit seinen Worten sowohl zu unterhalten als auch zu beraten.¹⁹⁸ Allerdings könnte man anmerken, dass seine Erzählung, die von „Geister[n], Himmel, Zeichen [...]“¹⁹⁹ handelt, Nathanael möglicherweise für das Fantastische und Irreale und damit auch für den späteren Wahnsinn empfänglich macht:

[...] es gibt noch wenig Worte für das, was uns von der Welt verborgen bleibt. Und was in unserem Auge davon ankommt ist nicht ein mal ein Bruchstück. [...] Weil die Welt nicht vor uns, sondern in uns liegt Nathanael. [...] Alles, was wir in unserem Geiste sehen können, kann wirklich werden.²⁰⁰

Ebenfalls unterscheidet sich der Vater in seinem Verhalten gegenüber Coppelius. In der Labor-Szene nimmt der Vater einen weit weniger devoten Part ein:

Coppelius nähert sich mit der glühendem [*sic!*] Zange, da schreit der Vater und rennt auf ihn zu. Es kommt zum Kampf zwischen Vater und Coppelius.²⁰¹

Für Nathanael ist es hier folglich nicht nötig und möglich, negative Eigenheiten des Vaters auf Coppelius zu übertragen, da der Vater insgesamt positiv charakterisiert wird. Dies geht allerdings damit einher, dass Nathanaels Furcht vor und Hass auf Coppelius verstärkt wird, da dieser im Drehbuch eindeutig für den Tod des Vaters verantwortlich gemacht wird. Regisseur Andreas Dahn habe in dem sympathischeren Vater, „der hin und her gerissen ist zwischen seinen dunklen Mächtschaften und der Liebe zu seinem Sohn“²⁰², die interessantere Figur gesehen. Darüber hinaus werde es so „nachvollziehbarer, dass sein Tod für Nathanael traumatische Folgen hat“²⁰³.

Auch die Verbindung zwischen der Schreckensgestalt des Sandmanns und Coppelius wird von Glasauer expliziter gestaltet. In Hoffmanns Erzählung ist es die Kinderfrau, die

¹⁹⁸ Vgl. Glasauer o.J., S. 3f

¹⁹⁹ Ebd., S. 3

²⁰⁰ Ebd., S. 3f

²⁰¹ Ebd., S. 8

²⁰² Dahn 2016, Interview, S. 2

²⁰³ Ebd., S. 2

Nathanael die alternierende Geschichte vom Sandmann erzählt, während im Drehbuch Coppelius dies selbst tut. Glasauer gelingt es dabei, diese Verknüpfung dennoch ungezwungen zu erzählen, indem er Nathanael beim Anblick Coppelius' verzerren Gesichts fragen lässt „Ist das der Sandmann, Vater?“²⁰⁴ Die Laborszene kumuliert so in einem Superlativ des Wahnsinnmotivs: Coppelius wird gleichzeitig mit der Manipulation und Verlust der Augen (beziehungsweise der Wahrnehmung allgemein), der Schreckensgestalt Sandmann und dem Tod assoziiert und legt so nachvollziehbar den Grundstein für Nathanaels späteren Wahn.

Die Auseinandersetzung mit Lothar, die in der Novelle die Steigerung Nathanaels eigenen Aggressionspotenzials verbildlicht, findet im Drehbuch nicht statt. Obwohl Lothar generell für die Adaption gestrichen wurde, hätte diese Auseinandersetzung (vermutlich in geringerer Intensität und anderer Form) beispielsweise auch mit Siegmund stattfinden können; für die Erzählstruktur des Drehbuchs (inklusive des Wahnsinnmotivs) lässt sich jedoch festhalten, dass diese Auseinandersetzung hier nicht zwingend notwendig ist. Bemerkenswert sind allerdings noch Abweichungen in der Turm-Szene, die das Motiv des Wahnsinns betreffen. Wie in Kapitel 4.2.1 erwähnt, leitet Clara mit dem Satz „Sie sollen deine Augen haben“²⁰⁵ den finalen Wahnschub ein und kann sich selbst aus der Umklammerung Nathanaels befreien:

Clara kriegt das Taschenfernrohr zu fassen und zieht es Nathanael über den Schädel. Nathanael wird vom Schwung über die Brüstung geworfen, Clara schaut ihm nach. Im Fallen sieht er noch, dass Clara wirklich Clara ist. Sie schreit. Nathanaels Augen sind weit aufgerissen.²⁰⁶

Anders als in der Erzählung stürzt Nathanael sich also nicht selbst vom Turm. Während Hoffmann so nahelegte, dass der Suizid der einzige Weg zur Erlösung für die vom Wahn gepeinigte Hauptfigur ist, überlässt Glasauer Nathanael der Fremdbestimmung. Dadurch, dass er im Fallen noch Claras wahre Gestalt (wieder)erkennt, stellt sich allerdings die Frage, wie schlimm es tatsächlich um Nathanaels geistigen Gesundheitszustand bestellt ist. Hoffmann (wie auch Glasauer) lässt den Erzähler zwar abschließend im Konjunktiv fragen, ob Nathanaels Leid hätte verhindert werden können, wegen der scheinbaren Ausweglosigkeit seiner Situation in der Erzählung bleibt der Leser jedoch deutlich distanzierter als nach Lesen des Drehbuchs. Laut Dahn empfanden sowohl der Drehbuchautor als auch er selbst es allerdings

[...] als unbefriedigend und undramatisch wenn Nathanael einfach durchdreht und einfach im Wahn

²⁰⁴ Glasauer o.J., S. 8

²⁰⁵ Ebd., S. 39

²⁰⁶ Ebd., S. 40

springt. In unserer Interpretation der Geschichte ist Clara die Figur die sich weiterentwickelt. Sie erkennt in Notwehr auf dem Turm, dass sie ihre Hoffnung auf ein glückliches Leben mit Nathanael aufgeben und sich von ihm lösen muss um wiederum ihr Happy End zu finden.²⁰⁷

4.2.4 Von Automaten und Doppelgängern

Insgesamt sind die Darstellungen des Automaten- und Doppelgänger-Motivs im Drehbuch in Hinblick auf Verwendung, Funktion und Wirkung mit denen in Hoffmanns Erzählung kongruent. Die in Kapitel 3.4 gezogenen Schlüsse können an dieser Stelle dementsprechend ebenfalls als gültig betrachtet werden. Nichtsdestotrotz sollen hier nochmals die relevanten textlichen Unterschiede zwischen Drehbuch und Vorlage erörtert werden. So wird beispielsweise der Text der Einladungskarte, die Nathanael von Spalanzani erhält, im Drehbuch über ein Voice Over Spalanzanis offenbart, während dies in der Novelle nicht der Fall ist.²⁰⁸ Glasauer bleibt dem Stilmittel, das geschriebene Wort entweder durch den Verfasser oder den Adressaten auf die akustische Ebene zu transferieren, folglich treu. Erwähnenswert in Hinblick auf das Automatenmotiv ist jedoch, dass Spalanzani in der Einladung um Geheimhaltung bittet.²⁰⁹ In der Erzählung wird von Geheimhaltung nicht gesprochen, im Gegenteil, es macht viel mehr den Eindruck, als sei die etwas seltsam anmutende Olympia durchaus verbreitetes Gesprächsthema. Die Bitte um Geheimhaltung kann so möglicherweise schon ein Hinweis auf den Automaten-Hintergrund Olympias sein. Auch der Beschreibungstext „Ihr Gesang ist [...] frei von emotionalem Ausdruck“²¹⁰ liefert einen weiteren Hinweis in diese Richtung, der in der selben Szene sogar noch verstärkt wird:

Ansonsten gibt es nur vereinzelt, unmotivierten Applaus im Publikum, die Männer wundern sich über Nathanaels Begeisterung.²¹¹

Diese Herausstellung Nathanaels Bewunderung ist in der Erzählung ebenfalls zu finden, kann da allerdings auch dahingehend interpretiert werden, dass Nathanaels Wahrnehmung verfälscht beziehungsweise übertrieben ist, die anderen Anwesenden seine Begeisterung grundsätzlich aber teilen:

Die künstlichen Rouladen schienen dem Nathanael das Himmelsjauchzen des in Liebe verklärten Gemüts, und als nun endlich [...] der lange Trillo recht schmetternd durch den Saal gellte, konnte er [...] sich nicht mehr halten, er musste vor Schmerz und Entzücken laut aufschreien: ‚Olimpia!‘ - Alle sahen sich um nach ihm, manche lachten.²¹²

²⁰⁷ Dahn 2016, Interview, S. 2

²⁰⁸ Vgl. Glasauer o.J., S. 24

²⁰⁹ Vgl. ebd., S. 24

²¹⁰ Ebd., S. 25

²¹¹ Ebd., S. 25

²¹² Vgl. Hoffmann 1815, S. 108f

Dass darüber hinaus im Drehbuch die Motive des Automaten und des Sehens nach wie vor verbunden sind, zeigt der Satz, den Siegmund kurz darauf an Nathanael richtet: „Sie könnte als schön gelten, wenn ihr Blick nicht so ganz ohne Lebensstrahl, ich möchte sagen, ohne Sehkraft wäre.“²¹³

Eine interessante Umgestaltung, die mit dem Doppelgängermotiv korreliert, findet sich in der Szene 33, als Nathanael beabsichtigt, Olympia einen Heiratsantrag zu machen. Anders als in der Erzählung erfolgt dies direkt im Anschluss an das Gespräch mit Spalanzani. Nathanael überrascht Spalanzani und Coppola deshalb nicht bei der Auseinandersetzung um die zerstörte Olympia, sondern findet sie zunächst noch unversehrt hinter einem Vorhang vor. Erst nach dem Antrag hat Olympia eine Fehlfunktion und erst danach erfolgt Coppolas Auftritt.²¹⁴ Die Analogie der Figurenpaare Vater/Coppelius und Spalanzani/Coppola wird dadurch noch verstärkt, dass Nathanael wie auch in der Laborszene eine beobachtende Rolle hinter einem Vorhang einnimmt. Diese Verbindung wird über den Dialog weiter ausgebaut: Spalanzanis Apell an Coppola, Olympia die Augen zu lassen („Lasst sie ihr!“²¹⁵) deckt sich fast vollständig mit dem Apell des Vaters an Coppelius, Nathanael die Augen zu lassen („[...] lasst sie ihm!“)²¹⁶ Auch in dieser Szene findet folglich eine Verbindung der Motive des Sehens, des Automaten, des Doppelgängers und des Wahnsinns statt.

4.3 Analyse und Vergleich der filmischen Umsetzung

Zum Abschluss der Analyse der Adaption soll sich dieses Kapitel noch der konkreten filmischen Umsetzung widmen. Dabei geht es jedoch nicht um einen direkten Vergleich von Film und Drehbuch beziehungsweise von Film und Novelle, sondern vielmehr darum, wie die in dieser Arbeit vorgestellten Motive visuell umgesetzt wurden und welche Wirkung sich daraus ergibt. Zu diesem Zweck sollen einige prägnante visuelle Beispiele dargestellt und kommentiert werden. Die Änderungen, die sich dahingegen durch den Schnitt in Hinblick auf die Dramaturgie ergeben, wären dabei zu umfassend und würden das Gebiet der Literaturwissenschaft endgültig hin zur Filmwissenschaft verlassen. Dass es im Schnitt des Films Änderungen gibt und sich der Film in struktureller Hinsicht vom Drehbuch unterscheidet, ist offensichtlich. So beginnt die Geschichte hier beispielsweise

²¹³ Glasauer o.J., S. 25

²¹⁴ Vgl. ebd., S. 31ff

²¹⁵ Ebd., S. 33

²¹⁶ Ebd., S. 8

mit Spalanzanis Vortrag im Hörsaal²¹⁷, der im Drehbuch erst in Szene 19 auftritt. Auch die hier näher untersuchte Struktur aus Briefform und Kindheitserinnerung wurde von Regisseur Andreas Dahn und seinem Cutter Valerian de Souza aufgebrochen²¹⁸. Laut Dahn sei diese Änderung vor allem damit begründet gewesen, dass der Zuschauer verstehen müsse, warum Nathanaels Reaktion auf das Auftauchen Coppolas so extrem sei:

So erklärten wir es im Schnitt zur wichtigsten dramaturgischen Frage für den Zuschauer, was bei Nathanael vorgefallen ist, dass er auf die Gestalt von Coppola so heftig reagiert.²¹⁹

Ähnliches gelte auch für das Zusammenspiel vom auslösenden Ereignis und Plot Point I (siehe Kapitel 4.1). Der Wechsel zwischen erstem und zweitem Akt findet im Film nicht mehr nach dem Tod des Vaters und dem Rücksprung in die Jetzt-Zeit statt, weil die Kindheitserinnerung über mehrere Szenen hinweg aufgeteilt wurde. Der Regisseur kommentiert diese Änderung wie folgt:

Diese Struktur ging leider bei der filmischen Umsetzung nicht auf, da wir im Schnitt gemerkt haben, dass der Tod des Vaters als Auslöser für den Wahn möglichst lange im Unklaren gehalten werden sollte.²²⁰

Die Verteilung der Kindheitserinnerungen führt darüber hinaus jedoch auch dazu, dass das Motiv der Augen sowie der Verlust der Augen visuell gestärkt werden kann. Nachdem Coppola dem leblosen Körper Olympias die Augen entfernt hat und Nathanael sie ansieht, erinnert er sich an den Anblick seines toten Vaters, dem ebenfalls die Augen fehlten (siehe Abbildungen 1 und 2). Der Zusammenhang vom Verlust des Lebens und dem Verlust der Augen (siehe Kapitel 3.1.1) sowie die ähnliche Bedeutung, die der Tod des Vaters und der ‚Tod‘ Olympias für Nathanael haben, wird somit visuell unterstützt und ist wesentlich expliziter gestaltet als in Drehbuch und Novelle. Dadurch, dass beide Bilder unmittelbar aufeinander folgen, wirkt dieser Effekt noch stärker, als wenn sie beispielsweise durch einen Gegenschuss auf Nathanael voneinander getrennt wären.²²¹

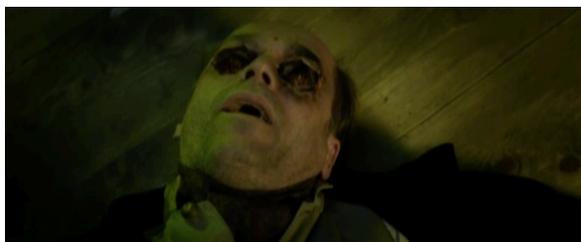


Abbildung 1

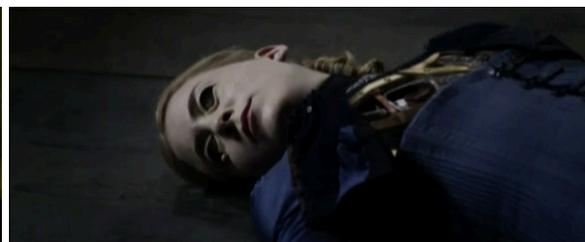


Abbildung 2

²¹⁷ Vgl. Dahn, Andreas (2012): E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann. Film. Deutschland. DVD, LinguaVideo. TC 00:35 – 01:30

²¹⁸ Vgl. ebd., TC 02:20 – 07:00

²¹⁹ Dahn 2016, Interview, S. 1

²²⁰ Ebd., S. 1

²²¹ Vgl. Dahn 2012, TC 31:09 – 31:14

Während das Drehbuch auch an anderen Stellen einen Fokus auf die Augen legt, ist dieser im Film weniger ausgeprägt. So findet sich beispielsweise vor und während Coppolas erstem Besuch kein intensiver Blick der Kamera auf die Augen von Nathanael oder seinem Gegenüber²²², dessen Augen ja im Buch noch als leuchtend beschrieben wurden (siehe Kapitel 4.2.1). Unterschiede zeigen sich auch in der Darstellung der Labor-Szene. Die im Drehbuch explizit beschriebene Wahrnehmungsverzerrung („verzerrte Fratze [...], diabolisch verändert“²²³) ist im Film (wie auch Coppelius’ Gesicht sonst) kaum bemerkbar. Visuell erkennbar bleibt dahingegen jedoch die Wahrnehmungsstörung bei Coppolas zweitem Besuch, als dessen Ware Nathanael blendet (siehe Abbildungen 3 und 4).



Abbildung 3



Abbildung 4

Für das Motiv des Perspektivs bietet es sich zweifelsfrei an, dass die Kamera in eine Point-of-View-Perspektive wechselt und damit eins zu eins den Blickpunkt Nathanaels einnimmt (siehe Abbildungen 5 und 6). Besonders an den dramaturgisch wichtigen Momenten wie den weiteren Plot Points ‚Nathanael erblickt Olympia‘ und ‚Nathanael erblickt Coppelius‘ kann dies so die Wirkung beim Zuschauer verstärken. Durch das Einnehmen der Perspektive der Figur ist dem Zuschauer so bewusst, dass er in diesem Moment nicht als Zuschauer wahrnimmt, sondern als die jeweilige Figur und das Gesehene somit verfälscht sein könnte.



Abbildung 5



Abbildung 6

Visuell verknüpft wird das Motiv des Perspektivs im Film durch dieses kameratechnische Stilmittel mit den Geschehnissen im Labor in Nathanaels Kindheit. Während Nathanael zunächst durch das Schlüsselloch den Vater im Labor beobachtet (siehe Abbildung 7),

²²² Vgl. Dahn 2012, TC 02:15 – 02:50

²²³ Glasauer o.J., S. 8

beobachtet er den Vater und Coppelius später durch den Spalt im Vorhang hindurch, wodurch sich ein ähnliches Bild ergibt (siehe Abbildung 8). Die inhaltliche Schnittmenge besteht folglich darin, dass die Kamera immer dann Nathanaels Perspektive einnimmt, wenn sein Wahnsinn eine Wendung nimmt oder eine neue Ausprägung erfährt. Dies gilt ebenso für den finalen Höhepunkt, als Nathanael im Fallen seinen Irrtum in Bezug auf Clara realisiert (siehe Abbildung 10).



Abbildung 7



Abbildung 8

Erwähnenswert ist in diesem Kontext auch, dass die Kamera an zwei Momenten entgegengesetzt (quasi falsch herum) durch das Perspektiv blickt (siehe Abbildung 9). Zum einen setzt Dahn dieses Stilmittel ein, als Nathanael das Fernrohr nach Coppolas Abgang erneut auf Olympia richtet²²⁴, zum anderen als Reaktion auf Nathanaels Blick vom Turm aus auf Coppelius²²⁵. In der Dramaturgie der Handlung markieren diese beiden Momente die wesentlichen Wendepunkte seines Wahns: der Blick auf Olympia führt ebenso wie der Blick auf Coppelius zur Abkehr von Clara und Nathanael näher an den Tod. Aufgrund der durch den Schnitt veränderten Struktur nimmt Siegmunds Rolle als Erzähler einen scheinbar größeren Stellwert ein als noch im Drehbuch. Seine über die Dauer des Films verteilten Off-Kommentare beschränken sich jedoch (wie im Drehbuch) zumeist auf eine Tatsachenbeschreibung. Lediglich nach Nathanaels Tod spricht Siegmund mit der Frage, ob die Geschehnisse hätten verhindert werden können, seine eigenen Gedanken aus²²⁶.



Abbildung 9



Abbildung 10

Während das Drehbuch insgesamt jedoch über die als Voice-Over-Texte vorgelesenen Briefe wesentlich mehr Erzählerparts enthält, fallen diese im Film geringer aus. Dahn

²²⁴ Vgl. Dahn 2012, TC 15:04 – 15:08

²²⁵ Vgl. ebd., TC 37:40 – 37:41

²²⁶ Vgl. ebd., TC 39:19 – 39:29

begründet dies mit der Absicht, die Aufmerksamkeit der Zuschauer erhöhen zu wollen:

Im Drehbuch wechseln wir zwischen Nathanael als Erzähler, wenn er den Brief schreibt und Siegmund, der bei uns [...] die Rolle des Erzählers für die Rahmenhandlung einnimmt. Das hat leider im Film nicht funktioniert und wir haben gemerkt, dass wir die Erzähler-Kommentare auf das Wesentliche reduzieren müssen, um die Aufmerksamkeit des Zuschauer aufrecht zu erhalten.²²⁷

Beibehalten werden im Gegensatz dazu allerdings die dialogisch inszenierten Auseinandersetzungen zwischen Nathanael und Clara in Bezug auf ihre unterschiedliche Weltsicht. Während im Drehbuch dieser Konflikt möglicherweise im Vergleich zur Novelle noch unauffällig wirkte, so relativiert der Film diesen Eindruck. Sowohl der erste ‚Konflikt-Dialog‘²²⁸ als auch der zweite²²⁹ kontrastiert beide Figuren und macht den Gegensatz in ihrer Denkweise deutlich. Dass die Wirkung im Film größer ist, liegt an den Ebenen, die dem Drehbuch fehlen, das weder exakt darstellen kann, wie sich Figuren tatsächlich zueinander bewegen und verhalten noch wie sie sich wann ansehen und wie sie den Dialog sprechen.



Abbildung 11



Abbildung 12

Worüber das Drehbuch ebenso wenig Auskunft geben soll und kann, ist die Frage nach der visuellen Umsetzung des Doppelgängermotivs. In der Novelle ist die Ähnlichkeit von Coppola und Coppelius der Vorstellungskraft des Lesers überlassen, der Film muss die Ähnlichkeit jedoch zwangsläufig zeigen. Dahn hat sich dafür entschieden, beide Figuren von Bela B. Felsenheimer spielen zu lassen und jeweilige Unterschiede sowie Ähnlichkeiten über Kostüm und Maske zu erzählen. Während das Gesicht beider Figuren identisch ist und beide dunkle Kostüme tragen, sind beispielsweise ihre langen strahlend-weißen (siehe Abbildung 11) beziehungsweise grau-weißen Haare so nah beieinander, dass der Zuschauer zwar die Ähnlichkeit, aber auch die Unterschiede wahrnimmt. Darüber hinaus ist Coppolas Gesicht teilweise von einem optischen Gestell verdeckt, das an eine Uhrmacherlupe erinnert, außerdem trägt er einen Bart (siehe Abbildung 12). In visueller Hinsicht wird die in Novelle und Drehbuch erzählte Ähnlichkeit folglich mit gleicher Wirkung auch im Film erzählt.

²²⁷ Dahn 2016, Interview, S. 2

²²⁸ Vgl. Dahn 2012, TC 15:10 – 16:30

²²⁹ Vgl. ebd., TC 18:40 – 19:35

5. Fazit

E.T.A. Hoffmanns Novelle *Der Sandmann* konnte sowohl zeitlich als auch charakteristisch eindeutig der Epoche der Romantik, beziehungsweise der als deren Kontrast fungierenden Strömung der schwarzen Romantik zugeordnet werden. Eine solche Zuordnung war in Bezug auf die Gattung weit weniger explizit. Wenngleich Hoffmanns Novelle viele Elemente des Schauerromans enthält, wie beispielsweise die Vermischung des Unheimlichen mit der Alltagswelt und der Absicht, den Leser von der Wahrhaftigkeit der Geschichte zu überzeugen, so fehlen gleichermaßen andere typische Eigenschaften, wie das Beschreiben von verfallenen Bauwerken oder düsterer Naturlandschaften. Es ist aus diesem Grund schwierig, *Der Sandmann* in eine konkrete Gattung einzuordnen, festzuhalten bleibt jedoch, dass die Bezeichnung Schauerroman grundsätzlich nicht falsch ist.

Das Augenmotiv ist in Hoffmanns Novelle eng mit der Figur des Sandmanns verbunden. Der Wechsel von Tag zu Nacht, dessen Übergang durch den Sandmann markiert wird, ist dabei im Kontext der Erzählung mit dem Wechsel von der Vernunft zum Wahn und auch vom Leben zum Tod verknüpft. Im Verlauf der Handlung taucht das Augenmotiv immer wieder über verschiedene Assoziationen und verknüpfte Wörter oder gar direkte Erwähnungen auf und spiegelt dabei stets Nathanaels Wahn oder seinen Weg dorthin wieder. Bei der mit dem Sandmann assoziierten Figur des Coppelius beziehungsweise seinem Doppelgänger Coppola, der nicht nur Nathanael die Augen nehmen will, sondern sie seinem Vater und Olimpia tatsächlich nimmt, steckt das Augenmotiv möglicherweise bereits in der Namensgebung. Die Literaturwissenschaft ist sich über die Bedeutung des Augenmotivs für die Novelle einig und es kann zweifelsfrei als (ein) Leitmotiv betitelt werden. Das mit dem Augenmotiv verwandte und deshalb unter der Begrifflichkeit des Sehens gefasste Motiv des Perspektivs dient als Katalysator Nathanaels Wahns. Eigentlich als optisches Werkzeug zur Sehhilfe genutzt, wirkt es in der Erzählung gegenteilig und verzerrt die Wahrnehmung der Hauptfigur. Hier entsteht eine ironische Gegensätzlichkeit, weil Nathanael den Gegenstand als harmlos empfindet und er sowohl sein Bild von Clara, als auch das von Olimpia negiert. Aus den Figurenperspektiven von Nathanael und seiner Verlobten lassen sich die Gegensätze der Romantik und der Aufklärung deuten. Claras rationaler Erklärungsansatz steht dabei in Kontrast zu Nathanaels verklärter und emotionalisierter Weltansicht. Da der Erzähler, der abwechselnd auktorial und personal auftritt, beide gegensätzlichen Ansichten jeweils stärkt und keine von ihnen widerlegt

sowie dem Leser den Tatsachencharakter der Handlung versichert, wird der Leser in eine Vertrauenskrise geführt. Er ist so dazu angehalten, sich eine eigene Meinung über die Handlung und die Figuren zu bilden, wenngleich er nicht in der Lage ist, objektiv zu urteilen. Die Abwechslung und Diskrepanz zwischen Objektivität und Subjektivität sowie Auktorialität und Personalität ist in Hinblick auf die Perspektive somit vergleichbar mit der Dualität des Augen- und Perspektivmotivs.

Für die Untersuchung von Nathanaels Wahn bedeutet die fehlende Objektivität, dass eine Beurteilung und Einschätzung seiner wahren Kindheitserlebnisse nicht möglich ist. Für die Wirkung des Wahn-Motivs innerhalb der Novelle ist dies jedoch irrelevant, da Nathanael die Geschehnisse seiner Kindheit für real hält und die Auswirkungen auf ihn definitiv real sind. Der Wahn für sich scheint nur seine Augen zu betreffen, während seine anderen Sinne noch intakt scheinen. Verstärkt wird dies – wie erwähnt – über das Perspektiv. Erneut ist also eine Verknüpfung der verschiedenen Motive zu erkennen. Nathanaels Geisteszustand führt letztendlich dazu, dass der Suizid der einzig mögliche Weg zur Erlösung für ihn bleibt. In Bezug auf das Automatenmotiv wirft Hoffmann in *Der Sandmann* die Frage auf, wie eine Unterscheidung zwischen Mensch und Maschine bei stetig wachsender Perfektion der Maschine noch möglich sein kann. Neben des offensichtlichen Doppelgängerpaars Coppelius/Coppola gibt es zwei weitere Doppelgängerkonstellationen, die in der Novelle eine signifikante Position einnehmen. Zum einen spiegelt sich das Verhältnis von Nathanaels Vater zu Coppelius in der Beziehung zwischen Spalanzani und Coppola wieder, zum anderen ist Olimpia der funktionale Doppelgänger von Clara.

Das Drehbuch, in dem sich eine klassische 3-Akt-Struktur wiederfinden lässt, übernimmt die Bedeutung des Augenmotivs. Sowohl durch Beschreibungstexte als auch Dialoge und Handlungen ist das Motiv im Drehbuch sogar noch expliziter gestaltet als in der Vorlage. Die Kontrastierung der Figurenperspektiven erfolgt (auch wegen der formalen Unterschiede eines Drehbuchs) zum Großteil über den Dialog. Die Funktion des Erzählers wird zwar durch Siegmund eingenommen, bleibt aber innerhalb seiner Figurenrolle und neutral, wodurch eine Intensivierung des Konflikts von Aufklärung und Romantik nicht stattfindet. Die Vaterfigur, die bei der Entstehung von Nathanaels Wahn eine nicht unerhebliche Rolle spielt, ist im Drehbuch positiver dargestellt, die (Aus-)Wirkung bleibt jedoch auch hier identisch. Coppelius' Charakter wird dahingegen verdichtet und erfährt eine noch engere Assoziation zur Gestalt des Sandmanns, die Kindern die Augen raubt,

unter anderem da er selbst Nathanael diese Version des Märchens erzählt. Alternierend zum Suizid in der Novelle stirbt Nathanael im Drehbuch durch den Sturz vom Turm in Folge eines Schlages in Notwehr durch Clara. Weil Nathanael im Fallen noch Claras wahre Gestalt erkennt, scheint sein Tod im Drehbuch tragischer, weil die Möglichkeit suggeriert wird, dass Nathanael nicht endgültig vom Wahn befallen ist. Darüber hinaus intensiviert das Drehbuch die Verknüpfung der Labor-Szene in Nathanaels Kindheit mit der Werkstatt-Szene, als Olympia als Puppe enttarnt wird.

Durch die im Schnitt entstandene veränderte Struktur des Films werden einige der explizit anmutenden Momente des Drehbuchs relativiert. Gleichmaßen gelingt es dem Film jedoch auch, die Motive in bestimmten Momenten durch inhaltliche Match-Cuts (zum Beispiel die Gesichter mit leeren Augenhöhlen) noch enger zu verbinden. Durch die im Film existenten Ebenen (unter anderem Figurenbewegungen, Blicke, Sprachmuster) kann der Film die Handlung und die Motive unterstützen. An signifikanten Wendepunkten greift die Kamera dabei Nathanaels subjektive Perspektive auf und macht dem Zuschauer die potenzielle Verfälschung seiner Eindrücke so bewusst.

Es kann abschließend festgehalten werden, dass die angewendete Methodik zu dem Ergebnis führen konnte, dass die vorgestellten Motive (insbesondere die, die mit der Begrifflichkeit des Sehens verknüpft sind) wichtige Leitmotive der Novelle sind. Dies schmälert jedoch keinesfalls die Relevanz der anderen Motive, die ebenfalls eine signifikante Rolle dabei spielen, dass *Der Sandmann* auch heute noch als Meisterwerk verstanden wird. Erwähnenswert ist dabei, dass alle Motive miteinander in Zusammenhang stehen und sich gegenseitig stützen, genau wie auch die Perspektivität der Erzählung die Handlung und die Motive verstärkt. In Glasauers Drehbuch lassen sich alle Motive, teils mehr, teils weniger explizit, wiederfinden, wenngleich anzumerken ist, dass allein der Unterschied in der Erzählform, die ein Film benötigt, notwendige Abweichungen von der Novelle mit sich bringt. Dennoch kann geschlussfolgert werden, dass eine Adaption der Erzählung samt seiner Motive und Perspektivität in die Drehbuchform möglich ist. Der Film zeigt im Vergleich zu seinem Drehbuch jedoch ebenfalls einige Differenzen, die wiederum dazu führen, dass zugleich alte Verbindungen innerhalb der Handlung verschwinden und andere, neue Verbindungen entstehen. Die Abweichungen von Film und Drehbuch stärken die Aussage, dass für eine tiefergreifende Untersuchung des Films eine weiterführende (filmwissenschaftliche) Forschungsarbeit notwendig wäre und möglich ist.

6. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Dahn, Andreas (2012): E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann*. Film. Deutschland. DVD, LinguaVideo.

Dahn, Andreas (2016): Interview mit Andreas Dahn, Regisseur *Der Sandmann*, geführt am 22.11.2016 durch Sarah Späth.

Glasauer, Michael (o.J.): *Der Sandmann*. Version 3.9. Ludwigsburg: o.V.

Hoffmann, E.T.A.: *Der Sandmann* (1815). In: Latifi, Kaltërina (Hg.): E.T.A. Hoffman. *Der Sandmann*. Historisch-kritische Edition. Frankfurt: Stroemfeld Verlag 2011. S. 12 – 118.

Forschungsliteratur

Bergengruen, Werner (1948): E.T.A. Hoffmann. Stuttgart: J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger.

Deterding, Klaus (2010): E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk. Überblick und Einführung. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann.

Field, Syd (2010): *Das Drehbuch*. Die Grundlagen des Drehbuchschreibens. Berlin: Autorenhaus Verlag.

Geltinger, Kathrin (2008): *Der Sinn im Wahn*. "Ver-rücktheit" in Romantik und Naturalismus. Marburg: Tectum Verlag.

Giese, Peter Christian (2010): *Lektürehilfen*. E.T.A. Hoffmann. *Der Sandmann*. 4. Aufl. Stuttgart: Klett Verlag.

Gutenbrunner, Elisabeth (2010): *Motive des Unheimlichen bei E.T.A. Hoffmann und Edgar Allan Poe anhand ausgewählter Erzählungen*. Wien: o.V.

http://othes.univie.ac.at/10233/1/2010-06-01_0202988.pdf (Abruf am: 01.12.2016)

Hilscher, Eberhard: Hoffmanns poetische Puppenspiele und Menschmaschinen. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *TEXT+KRITIK Sonderband*. E.T.A. Hoffmann. München: edition text + kritik 1992. S. 20 – 31.

Keane, Christopher (2010): Schritt für Schritt zum erfolgreichen Drehbuch. Berlin: Autorenhaus Verlag.

Krech, Annette: Schauererlebnis und Sinngewinn. Wirkungen des Unheimlichen in fünf Meisternovellen des 19. Jahrhunderts. In: Wolfram Buddecke/Manfred Raupach/Martin Schulze (Hgg.): Kasseler Arbeiten zur Sprache und Literatur. Band 18. Frankfurt am Main: Peter Lang 1992.

Kremer, Detlef (1998): E.T.A. Hoffmann zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag.

McKee, Robert (2011): Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens. 7. Aufl. Berlin: Alexander Verlag.

Orosz, Magdolna (2001): Identität, Differenz, Ambivalenz. Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E.T.A. Hoffmann. Frankfurt am Main: Peter Lang (= Budapest Studies zur Literaturwissenschaft 1).

Ringel, Stefan (1997): Realität und Einbildungskraft im Werk E.T.A. Hoffmanns. Köln: Böhlau Verlag.

Rohrwasser, Michael: Optik und Politik. Die Figur des Zauberers bei E.T.A. Hoffmann. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): TEXT+KRITIK Sonderband. E.T.A. Hoffmann. München: edition text + kritik 1992. S. 32 – 44.

Safranski, Rüdiger (1984): E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten. München: Carl Hanser Verlag.

Tölle, Rainer (2012): Der in die tiefste Tiefe schaute. E.T.A. Hoffmann als Psychopathologe. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH.

Vogel, Nikolai (1997): E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* als Interpretation der Interpretation. Berlin: Peter Lang (= Münchner Studien zur literarischen Kultur in Deutschland 28).

Von Wilpert, Gero (1994): Die deutsche Gespenstergeschichte. Motiv – Form – Entwicklung. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.

7. Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1, S. 44: Dahn, Andreas (2012): E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann. Film. Deutschland. DVD, LinguaVideo. TC 31:12.
- Abbildung 2, S. 44: Dahn, Andreas (2012): E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann. Film. Deutschland. DVD, LinguaVideo. TC 31:13.
- Abbildung 3, S. 45: Dahn, Andreas (2012): E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann. Film. Deutschland. DVD, LinguaVideo. TC 13:35.
- Abbildung 4, S. 45: Dahn, Andreas (2012): E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann. Film. Deutschland. DVD, LinguaVideo. TC 13:36.
- Abbildung 5, S. 45: Dahn, Andreas (2012): E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann. Film. Deutschland. DVD, LinguaVideo. TC 14:20.
- Abbildung 6, S. 45: Dahn, Andreas (2012): E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann. Film. Deutschland. DVD, LinguaVideo. TC 37:39.
- Abbildung 7, S. 46: Dahn, Andreas (2012): E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann. Film. Deutschland. DVD, LinguaVideo. TC 03:19.
- Abbildung 8, S. 46: Dahn, Andreas (2012): E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann. Film. Deutschland. DVD, LinguaVideo. TC 08:16.
- Abbildung 9, S. 46: Dahn, Andreas (2012): E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann. Film. Deutschland. DVD, LinguaVideo. TC 15:08.
- Abbildung 10, S. 46: Dahn, Andreas (2012): E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann. Film. Deutschland. DVD, LinguaVideo. TC 39:02.
- Abbildung 11, S. 47: Dahn, Andreas (2012): E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann. Film. Deutschland. DVD, LinguaVideo. TC 31:05.
- Abbildung 12, S. 47: Dahn, Andreas (2012): E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann. Film. Deutschland. DVD, LinguaVideo. TC 31:02.

8. Anhang

- Eigenständigkeitserklärung
- Interview mit Andreas Dahn (2016), geführt von Sarah Späth via E-Mail

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit bestätige ich, dass die vorliegende Arbeit von mir selbständig verfasst wurde und ich keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel – insbesondere keine im Quellenverzeichnis nicht benannten Internet-Quellen – benutzt habe und die Arbeit von mir vorher nicht in einem anderen Prüfungsverfahren eingereicht wurde. Die eingereichte schriftliche Fassung entspricht der auf dem elektronischen Speichermedium (CD-Rom).

Koblenz, 15. Dezember 2017
Ort, Datum

S. Späth
Unterschrift

Interview mit Andreas Dahn, Regisseur *Der Sandmann*

Geführt von Sarah Späth (via E-Mail)

Frage: *Wo befindet sich Deiner Meinung nach das (aus Drehbuch-dramaturgischer Sicht) auslösende Ereignis? Meinen Überlegungen nach könnte dies entweder in der Vergangenheit (beim Labor-Ereignis mit Coppelius) oder in der Gegenwart (beim ersten Besuch von Coppola, also direkt in Szene 1) liegen.*

Antwort: Der Mord am Vater ist der Auslöser für Nathanaels Wahn, aber die Handlung des Films wird durch die kurze erste Begegnung des erwachsenen Nathanael mit Coppola ausgelöst. Das war tatsächlich für die Dramaturgie des Drehbuchs und des Films eine sehr große Hürde. Denn für den Zuschauer war beim Einführen von Coppola noch nicht klar, warum Nathanael auf ihn mit so viel Schrecken reagiert, egal wie fratzenhaft wir Coppola darstellten. So erklärten wir es im Schnitt zur wichtigsten dramaturgischen Frage für den Zuschauer, was bei Nathanael vorgefallen ist, dass er auf die Gestalt von Coppola so heftig reagiert.

Wo findet Deiner Meinung nach der Übergang vom ersten in den zweiten Akt statt? Ich persönlich hätte da entweder den Moment genannt, in dem Nathanael Coppolas Besuch im Brief erwähnt, oder die Szene, in der er zum ersten Mal Olympia durch das Fernrohr erblickt. Inwiefern hängt dieser Übergang für Dich mit dem auslösenden Ereignis zusammen (in Bezug auf die Struktur, nicht auf den Inhalt)?

Der Übergang vom 1. zum 2. Akt ist im Drehbuch der Wechsel von der Kindheitserzählung und dem Tod des Vaters zur Jetztzeit und der Einführung von Spalanzani im Hörsaal. Diese Struktur ging leider bei der filmischen Umsetzung nicht auf, da wir im Schnitt gemerkt haben, dass der Tod des Vaters als Auslöser für den Wahn möglichst lange im Unklaren gehalten werden sollte.

Wie kam es zu der Entscheidung, „Der Sandmann“ zu verfilmen? Inwiefern würdest Du der Aussage zustimmen, dass sich „Der Sandmann“ gut für eine Verfilmung eignet, weil der vorhandene innere Konflikt der Erzählung sehr bildlich ist?

Ich habe den „Sandmann“ in der Schule zum ersten Mal gelesen und war damals schon ganz begeistert von der düsteren Atmosphäre, bei der sich Realität und Wahn untrennbar verweben. Außerdem verblüffte mich Olympia als Roboterfrau in einer historischen Novelle.

Wie kam es zu der Entscheidung, eine 45minütige Verfilmung anzustreben? Hätten auch 90 Minuten aus dramaturgischer Sicht funktioniert?

Mir war klar, dass wir für eine 90-minütige Variante Dinge hätten hinzuerfinden müssen, was ich nicht wollte. Dann hätte man mehr von der Stadt und Nathanaels Studentenleben sehen wollen und man hätte auch den Ball auserzählen müssen, was wir mit unserem Budget nicht in der gebührenden Qualität hätten umsetzen können. Darüberhinaus war mir bewusst, dass sich 45 Minuten als Filmlänge ideal für den Deutschunterricht eignen und ich wollte unseren Film gerne der nächsten Generation an Deutsch-Schülern mit auf den Weg geben.

Gibt es einen Grund, dass der Name Olympia nicht wie in der Erzählung geschrieben wird (Olimpia)?

Ich denke Hoffmann nannte sie Olimpia, da Spalanzani als Olimpias Vater italienischer Abstammung ist und sie deshalb „Olimpia“ genannt hat. Tatsächlich gefällt mir die Schreibweise mit Ypsilon visuell einfach deutlich besser und da die Geschichte in Deutschland spielt war es für mich auch nicht zwingend, die Figur wie in der Vorlage zu schreiben.

Warum hast Du auf die „Figur“ des externen Erzählers verzichtet?

In der Erzählung nimmt er ja eine recht starke Rolle ein, was die Kommentierung der verschiedenen Figurenperspektiven angeht und verunsichert so den Leser bzw. regt ihn zum Nachdenken an. Siegmund, der zwischendurch eine Erzählerrolle einnimmt, bleibt meiner Einschätzung nach ja durchgehend wertfrei.

Tatsächlich war die Multiperspektivik der Vorlage sehr schwer zu adaptieren. Mir war schnell klar, dass ich im Film den Erzähler mit einer der Figuren aus Nathanaels Umfeld besetzen möchte. Das ist einfach viel interessanter zu beobachten und hat bei der Analyse der Novelle auch sehr viel Sinn gemacht. Wer sonst hätte so viel über Nathanael wissen können? Im Drehbuch wechseln wir zwischen Nathanael als Erzähler, wenn er den Brief schreibt, und Siegmund, der bei uns wie gesagt die Rolle des Erzählers für die Rahmenhandlung einnimmt. Das hat leider im Film nicht funktioniert und wir haben gemerkt, dass wir die Erzähler-Kommentare auf das Wesentliche reduzieren müssen, um die Aufmerksamkeit des Zuschauer aufrecht zu erhalten. Insgesamt hat sich gezeigt, dass wir um der Rätselhaftigkeit der Novelle gerecht zu werden im Schnitt dem Zuschauer mehr Rätsel aufgeben müssen als es das Drehbuch getan hat.

Was ist der Grund dafür, dass Nathanael am Ende durch einen Unfall bzw. die Notwehr Claras stirbt und nicht durch den Selbstmord?

Im Fallen erkennt Nathanael Claras wahre Gestalt, während er dies in der Vorlage nicht zu tun scheint – hätte es aus Deiner Sicht für den Film-Nathanael noch Hoffnung auf „Heilung“ gegeben?

Wir beenden den Film mit Siegmunds Frage „ob das Leid hätte verhindert werden können“, was ich auch gerne jedem Zuschauer selbst überlassen möchte. Für den Film empfanden wir es als unbefriedigend und undramatisch wenn Nathanael einfach durchdreht und einfach im Wahn springt. In unserer Interpretation der Geschichte ist Clara die Figur die sich weiterentwickelt. Sie erkennt in Notwehr auf dem Turm, dass sie ihre Hoffnung auf ein glückliches Leben mit Nathanael aufgeben und sich von ihm lösen muss um wiederum ihr Happy End zu finden.

Warum wird der Vater im Drehbuch freundlicher charakterisiert als bei Hoffmann? Er scheint wesentlich nahbarer zu sein, eine gute, väterliche Ratgeber-Figur, die zudem im entscheidenden Moment für seinen Sohn kämpft. Bei Hoffmann wirkt er auf mich devoter und deutlich passiver.

Ich habe in der Novelle eine große Faszination bei Nathanael gegenüber seinem Vater gespürt. Ein sympathischer Vater, der hin und her gerissen ist zwischen seinen dunklen Machenschaften und der Liebe zu seinem Sohn war für uns auch die interessantere Figur. So wird es nach unserer Ansicht nachvollziehbarer, dass sein Tod für Nathanael traumatische Folgen hat.