

„Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust“: Clara und Olimpia als figurative Externalisierungen Nathanaels künstlerischer Identitätsspaltung in E. T. A. Hoffmanns ‚Der Sandmann‘

Simone Hirschmann

Abstract

Adopting a feminist perspective, the article reads Hoffmann's *Der Sandmann* as a projection of Nathanael's inner conflict onto Clara and Olimpia, who represent opposing artistic ideals: Clara embodies genuine, life-affirming art, while Olimpia exposes mechanized, empty aesthetic perfection.

Keywords

Kunstästhetik, Wahrnehmung, Patriarchale Projektion, Weiblichkeitskonstruktionen, Identitätsspaltung

1 Einleitung

E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann*⁴⁸, die 1815 als erstes seiner Nachtstücke erscheint⁴⁹, zählt zu den faszinierendsten und zugleich rätselhaftesten Werken der Epoche der Romantik. Doch obwohl das Forschungsgebiet zu diesem Text von einer heterogenen Vielzahl divergierender Perspektiven geprägt ist, die sich in einer breiten methodischen und theoretischen Vielfalt manifestieren⁵⁰, herrscht zu einem zentralen Punkt lange Zeit weitgehende Einigkeit: *Der Sandmann* entzieht sich einer eindeutigen Sinnzuschreibung.⁵¹ Die augenscheinliche hermeneutische Unbestimmtheit der Erzählung stellt hierbei nicht nur eine Herausforderung für das unmittelbare Leseverständnis dar, sondern erweist sich ebenso als zentrales Problem für methodisch fundierte Interpretationsansätze – sowohl auf der Ebene einzelner Motive und Passagen als auch im Hinblick auf die narrative Gesamtstruktur. Gerade Werke, denen eine solche textuelle Mehrdeutigkeit inhärent ist, neigen jedoch häufig dazu, eine Tendenz zur willkürlichen Leerstellenfüllung zu begünstigen. In diesem Zusammenhang werden bestimmte Aspekte des Textes oft in vertraute Deutungsmuster überführt, um sie greifbarer zu machen und in bekannte Schemata einzuordnen, selbst wenn diese den komplexen Eigenheiten der Erzählung nicht in vollem Umfang gerecht werden. Ein anschauliches Beispiel

⁴⁸ Kämper, Max, Hg., *E. T. A. Hoffmann. Der Sandmann* (Reclam, 2021) (Wird im Folgenden mit einem „S.“ abgekürzt).

⁴⁹ Vgl. Lubkoll, Christine / Neumeyer, Harald, Hg., *E. T. A. Hoffmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung* (Metzler, 2015), S. 48.

⁵⁰ Vgl. die Darstellungen in: Tepe, Peter / Rauter, Jürgen / Semlow, Tanja, *Interpretationskonflikte am Beispiel von E. T. A. Hoffmanns Der Sandmann. Kognitive Hermeneutik in der praktischen Anwendung* (Königshausen & Neumann, 2009).

⁵¹ Vgl. Drux, Rudolf. „Nachwort.“ In: *Der Sandmann*, Rudolf Drux (Hg.). Reclam, 2021, S. 61.

hierfür bietet die Betrachtung der Figurenebene in E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann*. Während auf einer übergeordneten Ebene in der Forschung weitgehend Einigkeit darüber besteht, dass die beiden Frauenfiguren, Clara und Olympia, als Spiegelungen von Nathanaels Innerem fungieren, erweisen sich die gängigen Interpretationen ihrer konkreten Rollen bei genauerer Analyse jedoch als durchaus fragwürdig. Dem Großteil dieser Forschungsbeiträge folgend, wird, gestützt sowohl durch punktuell entnommene textuelle Belege als auch durch soziohistorische Rahmenbedingungen, die Auffassung vertreten, Clara mit ihrem „[...] kalt[en], gefühllos[en], prosaisch[en]“ (S., S. 21) Gemüt als Verkörperung der Aufklärung und Olympia mit ihrem „[...] tiefe[n] herrliche[n] Gemüt [...]“ (S., S. 34) als Personifikation der Ideale romantischen Frau zu lesen.⁵² In diesem Deutungsrahmen wird Hoffmann oft eine gewisse Sympathie für Olympia zugesprochen, was häufig zu der Annahme führt, dass sein Werk eine Objektivierung der Frau nicht nur widerspiegelt, sondern in gewisser Weise affirmiert. Doch gerade diese statischen Zuschreibungen werfen die Frage auf, inwiefern sie tatsächlich dem vielschichtigen Charakter der Erzählung gerecht werden oder ob sie vielmehr das Ergebnis einer schematischen Einordnung in vertraute literaturhistorische Gegensätze sind.

Der Fokus dieser Arbeit liegt deshalb darauf, basierend auf der Annahme, dass Clara und Olympia figurative Externalisierungen von Nathanaels innerpsychischer Zerrissenheit verkörpern, herauszuarbeiten, dass beide Frauenfiguren zugleich divergierende künstlerische Ideale verkörpern, die unterschiedliche Facetten von Nathanaels Persönlichkeit widerspiegeln. Durch eine detaillierte Textanalyse soll gezeigt werden, dass Clara für das Ideal einer vollkommenen, guten Kunst steht – eine Kunst, die Harmonie, Tiefgründigkeit und Klarheit in sich vereint. Olympia hingegen erscheint als Karikatur einer mechanistisch-leblosen Ästhetik und veranschaulicht die trügerische Illusion einer scheinbaren Perfektion – ein ästhetisches Ideal, das sich bei näherer Betrachtung als inhaltsleer und entmenslicht entpuppt. Die Spannungen zwischen diesen Figuren tendieren nicht nur dazu, romantische wie patriarchale Zuschreibungen zu unterlaufen, sondern spiegeln zugleich Nathanaels Identitätskonflikt wider, der sich, basierend auf einer durch Traumata ausgelösten Identitätsspaltung, in der Dichotomie zwischen harmonischer Kunst und mechanischer Verklärung manifestiert – einem Spannungsfeld, das über die Figurenebene hinaus zentrale Fragen zur Rolle der Kunst in Hoffmanns Erzählwelt aufwirft.

Im Folgenden wird daher eine differenzierte Betrachtung der Figuren vorgenommen, die sich nicht auf isolierte Zitate stützt, sondern die gesamte narrative Struktur der Erzählung in den Blick nimmt. Zu Beginn wird dabei jeweils eine erste Skizze der Charakterisierungen von Clara und Olympia erarbeitet, um in einer anschließenden, vertieften Analyse zu prüfen, wie diese

⁵² Vgl. beispielsweise: Hayes, Charles. „Phantasie und Wirklichkeit im Werk E. T. A. Hoffmanns, mit einer Interpretation der Erzählung ‚Der Sandmann‘.“ In: *Ideologiekritische Studien zur Literatur. Essays I*, Klaus Peter / Dirk Grathoff / Charles Hayes et al. (Hg.). Athenäum, 1972.; Kirchmeier, Christian. „Die Literatur der Gesellschaft und die Gesellschaft der Literatur. *Der Sandmann* aus der Sicht der Literatursoziologie (Bourdieu, Luhmann).“ In: *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E. T. A. Hoffmanns Der Sandmann*, Oliver Jahraus (Hg.). Reclam 2019.; Ellis, John. „Clara, Nathanael and the Narrator: Interpreting Hoffmann’s *Der Sandmann*,“ In *The German Quarterly* Vol. 54 (1981).; Freise, Matthias. *Die Puppe als Geliebte in E. T. A. Hoffmanns ‚Der Sandmann‘. L’homme machine? Anthropologie im Umbruch* (Olms, 1998).; Belgardt, Raimund. „Der Künstler und die Puppe. Zur Interpretation von Hoffmanns ‚Der Sandmann‘,“ In *The German Quarterly* Vol. 42 (1969).

Charakterisierungen im Einklang mit den jeweiligen Entwicklungsphasen Nathanaels stehen. Abschließend werden die gewonnenen Erkenntnisse zusammengeführt und kritisch reflektiert.

2 Analyse des Primärtextes

2.1 Clara – Facetten ihrer Charakterisierung

Bevor Claras Figur im Kontext von Nathanaels Entwicklung analysiert wird, ist es sinnvoll, zunächst die innerhalb der Erzählung geäußerten, teils widersprüchlichen Einschätzungen über sie näher zu betrachten. Auffällig ist, dass sich diese Bewertungen in zwei völlig gegensätzliche Richtungen gliedern, was auf die Ambivalenz ihrer Figur hinweist und verdeutlicht, wie unterschiedlich sie von verschiedenen Figuren und Erzählinstanzen wahrgenommen wird. Während sich innerhalb der Handlung beispielsweise der Standpunkt verzeichnen lässt, dass Clara „[...] von vielen kalt, gefühllos, prosaisch gescholten“ (S., S. 21) wird und sie darüber hinaus nicht „[...] für schön [...] gelten [konnte]“ (S., S. 20), klingt ebenso an, dass sie für ihre „[...] lebenskräftige Fantasie des heitern unbefangenen, kindischen Kindes, [ihr] tiefes weiblich zartes Gemüt, [und] [ihren] gar hellen scharf sichtenden Verstand“ (S., S. 20) geschätzt wird. Besonders bemerkenswert ist jedoch nicht nur die Gegensätzlichkeit der Charakterisierungen Claras, sondern auch die Tatsache, dass diese teils von denselben Erzählinstanzen oder Figuren stammen. So lässt sich an dieser Stelle etwa darauf hinweisen, dass Nathanael seine Verlobte, die ihm „[...] so tief [...] in Herz und Sinn eingepägt [...]“ (S., S. 3) ist, einerseits als „[...] [s]ein holdes Engelsbild [...]“ (S., S. 3) und „[...] lieblich süße[n] Traum [...]“ (S., S. 16) verklärt, sie jedoch andererseits als „[...] kalt [...] [und] unempfindlich [...]“ (S., S. 22) und sogar als „[...] lebloses, verdammtes Automat“ (S., S. 25) abwertet. Diese Ambivalenz zeigt sich jedoch nicht nur in Nathanaels Aussagen, sondern spiegelt sich auch in den gesellschaftlichen Vorstellungen wider, die innerhalb der Erzählung anklingen. Der Erzähler offenbart, dass es hierbei ein Großteil der Gesellschaft gibt, der Clara eher kritisch begegnet und ihre vermeintliche Kälte sowie ihre prosaische Art negativ bewertet (Vgl. S., S. 21), während es parallel dazu auch jene gibt, die „[...] das Leben in klarer Tiefe [...]“ (S., S. 21) auffassen und in der Protagonistin ein „[...] gemütvolle[s], verständige[s], kindliche[s] Mädchen [...]“ (S., S. 21) erkennen, das sie deshalb umso mehr schätzen und lieben. Eingeschlossen die Bewertungen von Architekten, Malern, Dichtern und Meistern, die sich ebenfalls in die positive Linie ihrer Charakterisierung einreihen (Vgl. S., S. 20), lassen sich aus dieser exemplarischen Darlegung der Ambivalenz zwei zentrale Erkenntnisse ableiten. Zum einen wird deutlich, dass Clara nicht als eindimensionale Figur betrachtet werden kann, sondern vielmehr im Spannungsfeld divergierender Wahrnehmungen steht. Ihre Charakterisierung ergibt sich nicht allein aus ihren eigenen Handlungen, sondern auch aus der Perspektive jener, die sie beurteilen – ein Aspekt, der insbesondere im Zusammenhang mit Nathanaels Sichtweise von Bedeutung sein wird. Zum anderen fällt auf, dass nicht nur die Ambivalenz in der Charakterisierung Claras bemerkenswert ist, sondern auch die Widersprüchlichkeit der ihr zugeschriebenen Attribute in sich selbst. So scheint es auf den ersten Blick kaum vereinbar, dass sie einerseits ein „kindisches, [...] tiefes weiblich zartes Gemüt“ (S., S. 20) besitzen soll, gleichzeitig aber durch „einen gar hellen scharf sichtenden Verstand“ (S., S. 20) ausgezeichnet wird. Ebenso wenig lässt sich eine harmonische Verbindung zwischen prosaischen, beinahe philisterhaften Zügen und der tiefen emotionalen Empfindsamkeit herstellen, die ihr an anderer

Stelle zugeschrieben wird (Vgl. S., S. 21). Gerade die Vielschichtigkeit und teils widersprüchlichen Eigenschaften Claras sind bemerkenswert, insbesondere im Vergleich zum traditionellen Frauenideal, das sich in der Vorstellung einer sittsamen, zurückhaltenden Verlobten manifestieren würde⁵³ – einer Frau, die abgeschieden aufwächst, still ihre Handarbeiten verrichtet und geduldig auf ihren Geliebten wartet. Clara jedoch fügt sich nicht nahtlos in dieses Schema ein; vielmehr entzieht sie sich durch ihre ambivalente Charakterisierung einer klaren Zuordnung. Daher ist es von zentraler Bedeutung, im Folgenden zu analysieren, inwieweit diese unterschiedlichen Facetten ihrer Persönlichkeit mit Nathanaels jeweiligen Entwicklungsphasen korrespondieren und welche Rolle dieses Wechselspiel für sein künstlerisches Schaffen spielt.

2.2 Clara und Nathanael – Wechselwirkungen einer Transformation

Um den komplexen Zusammenhang zwischen Claras Charakterisierungen, Nathanaels Identitätswandel und seinem Künstlertum möglichst anschaulich darzustellen, wird die Handlung, und damit der Verlauf von Nathanaels Leben, zum Zweck dieser Arbeit in drei Phasen unterteilt. Die erste Phase umfasst den Zeitraum nach Nathanaels traumatischen Kindheitserlebnissen bis hin zu seiner ersten Begegnung mit dem Wetterglashändler Coppola. Die zweite Phase beginnt mit Coppolas folgenschweren Besuch und erstreckt sich bis zur beinahe erfolgten Duellierung zwischen Nathanael und Lothar. Schließlich bildet die Zeitspanne von diesem Moment bis zum tragischen Ende der Erzählung die dritte und letzte Phase.

Entgegen der Erwartung setzt die Handlung nicht chronologisch ein, sondern beginnt direkt mit der zweiten Phase. Hier werden die Lesenden unmittelbar mit einem der beiden für Nathanaels Identität prägenden Zustände konfrontiert: seiner „[...] zerrissenen Stimmung des Geistes, die [ihm] bisher alle Gedanken verstörte [...]“ (S., S. 3). Diese Gemütslage wird durch die Begegnung mit dem Wetterglashändler Coppola ausgelöst, dessen Erscheinung frappierende Ähnlichkeit mit Coppelius aufweist – jener unheilvollen Gestalt aus Nathanaels Kindheit, die ihn tief prägt (Vgl. S., S. 12). Erst durch vereinzelte Bemerkungen, meist von Clara oder dem Erzähler, erhalten die Lesenden eine vage Vorstellung davon, wie Nathanaels Wesen und seine Beziehung zu Clara vor dem eigentlichen Einsetzen der Handlung beschaffen sind. So lässt sich beispielsweise Claras Brief, in dem sie auf Nathanaels erstmalige Schilderungen über seine Kindheit reagiert, als Hinweis darauf deuten, dass Nathanaels Hang zum Abgründigen bereits in seiner frühen Lebensphase zutage tritt. Ihre Worte: „Nun wirst du wohl unwillig werden über deine Clara, du wirst sagen: in dies kalte Gemüt dringt kein Strahl des Geheimnisvollen [...]“ (S., S. 14) verdeutlichen ihr feines Gespür für Nathanaels Wesen und seine zu erwartende Reaktion. Obwohl sie selbst bekennt, dass auch in ihr „[...] eine Ahnung wohn[t] [...] von einer dunklen Macht [...]“ (S., S. 14), stellt sie dennoch fest, „[...] dass Coppelius und Coppola nur in [s]einem Innern existieren“ (S., S. 16). Nathanaels negative Reaktion auf diese Worte bestätigt Claras Einschätzung und legt nahe, dass das Spannungsfeld zwischen Mystik und Vernunft bereits vor dem unmittelbaren Einsetzen der Handlung eine Rolle in ihrer Beziehung

⁵³Vgl. Vahsen, Mechthilde. *Wie alles begann – Frauen um 1800*, Bundeszentrale für politische Bildung (08.09.2008). URL: <https://www.bpb.de/themen/gender-diversitaet/frauenbewegung/35252/wie-alles-begann-frauen-um-1800/> (Zugriffsdatum: 17.03.2025).

spielt. Ebenfalls basierend auf Claras Aussagen, gewinnen die Lesenden zudem Einblicke in Nathanaels Verhalten ihr gegenüber während Phase eins, also vor dem Einsetzen der eigentlichen Handlung. Diese lassen sowohl auf sein damals noch unbeschwerteres, positiver geartetes Gemüt als auch auf die anfänglich harmonische Natur ihrer Beziehung schließen. Dadurch, dass Clara in ihrem ersten Brief an Nathanael festhält, dass dieser ihr „[...] auch sonst manchmal in kindischer Neckerei vorgeworfen [hat], [sie] hätte solch ruhiges, weiblich besonnenes Gemüt [...]“ (S., S. 12) wird deutlich, dass ihr Verhältnis von einer gewissen Leichtigkeit geprägt ist. Seine Beziehung zu Clara scheint somit zunächst von Harmonie und gegenseitigem Verständnis bestimmt zu sein, was sich jedoch im Verlauf der zweiten Phase seiner Entwicklung zunehmend verändert. Dies zeigt sich, wie bereits angedeutet, erstmals in Claras Antwort auf Nathanaels Brief, in dem dieser seine prägenden Kindheitserlebnisse mit dem Sandmann schildert. Ihre Reaktion dient dabei einerseits als Beleg für ihre Intelligenz und ihr ausgeprägtes Verständnis, da sie sich eine reflektierte Meinung zum Abgründigen sowie zu Nathanaels psychischem Zustand bildet, sodass dies die innerhalb der Forschung vertretenen Positionen, die Clara einen blinden Fleck oder gar völliges Unverständnis für die sich entfaltende Handlung zuschreiben⁵⁴ widerlegt. Vielmehr zeigt sich, dass sie die Geschehnisse rational durchdringt und mit bemerkenswerter Klarheit einordnet. (Vgl. S., S. 14f.) Ihr Mitgefühl für Nathanaels Zustand äußert sich nicht darin, dass sie seine Ängste bestätigt, sondern vielmehr in einer gegenteiligen Haltung: Indem sie sich, berufend auf den „[...] durch das heitre Leben gestärkten Sinn, [...] [der] fremdes feindliches Einwirken als solches stets zu erkennen“ (S., S. 15) vermag, „[...] über die Materie von dunklen Mächten und Gewalten [...]“ (S., S. 15) ausspricht, beweist sie sehr wohl, dass sie diese Seite Nathanaels nicht einfach ausblendet. Zum anderen wird hier erstmals deutlich, dass die in Phase eins angedeutete Harmonie zwischen Nathanael und Clara nicht mehr in ihrer ursprünglichen Form besteht. Zwar erkennt Nathanael Claras „[...] sehr tief sinnigen philosophischen Brief [...]“ (S., S. 16) an, indem er verwundert feststellt, dass er „[...] gar nicht glauben [kann], dass der Geist, der aus solch hellen hold lächelnden Kindesaugen, [...] so gar verständig, so magistermäßig distinguieren könne“ (S., S. 16). Dennoch reagiert er mit einer deutlichen Abwehrhaltung, die sich in seiner scharfen Warnung an Lothar äußert: „Du liesest ihr wohl logische Collegia, damit sie alles fein sichten und sondern lerne. – Lass das bleiben!“ (S., S. 16). Dies bestätigt sich weiter in der „[...] Verstimmung [...], die sich [...] nach dem fatalen verständigen Briefe“ (S., S. 17) bei Nathanael einnistet.

Dem Verlauf der Geschichte folgend, ist es als nächstes ein Einschub des Erzählers, der nicht nur erstmals genauere Einblicke in die Bedeutung der Kunst für Nathanaels Leben gewährt, sondern auch Aufschluss über die ambivalenten Charakterisierungen Claras gibt:

Für schön konnte Clara keineswegs gelten; das meinten alle, die sich von Amts wegen auf Schönheit verstehen. Doch lobten die Architekten die reinen Verhältnisse ihres Wuchses, die Maler fanden Nacken, Schultern und Brust beinahe zu keusch geformt, verliebten sich dagegen sämtlich in das wunderbare Magdalenenhaar und faselten überhaupt viel von Battonischem Kolorit. Einer von ihnen, ein wirklicher Fantast, verglich aber höchstseltsamer Weise Claras Augen mit einem See von Ruisdael, in dem

⁵⁴ Vgl. Kirchmeier, *Die Literatur der Gesellschaft und die Gesellschaft der Literatur*, S. 172.

sich des wolkenlosen Himmels reines Azur, Wald und Blumenflur, der reichen Landschaft ganzes buntes, heitres Leben spiegelt. Dichter und Meister gingen aber weiter und sprachen: »Was See – was Spiegel! – Können wir denn das Mädchen anschauen, ohne dass uns aus ihrem Blick wunderbare himmlische Gesänge und Klänge entgegenstrahlen, die in unser innerstes dringen, dass das alles wach und rege wird? Singen wir selbst dann nichts wahrhaft Gescheutes, so ist überhaupt nicht viel an uns und das lesen wir denn auch deutlich in den um Claras Lippen schwebenden feinen Lächeln, wenn wir uns unterfangen, ihr etwas vorzuquinkeln, das so tun will als sei es Gesang, unerachtet nur einzelne Töne verworren durcheinander springen. « (S., S. 20)

Diese Passage versammelt ein Konglomerat ausschließlich positiver Meinungen über Clara – bemerkenswerterweise allesamt geäußert von Personen mit einer Verbindung zur Kunst. Dabei beschränkt sich die ihr zugeschriebene Wertschätzung nicht nur auf ihr äußeres Erscheinungsbild, sondern vielmehr auf eine entscheidende Funktion, die ihr von Dichtern und Meistern zugeschrieben wird: ihre außergewöhnliche Verständigkeit in der Beurteilung von Kunst. Damit wird Clara nicht nur als ästhetisches Ideal, sondern auch als eine reflektierte, urteilsfähige Persönlichkeit dargestellt, die in der Lage ist, Kunst mit Klarheit und Einsicht zu bewerten. Indem der Erzähler diese Einschätzungen bestätigt und ergänzt, dass Clara „[...] die lebenskräftige Fantasie des heitern unbefangenen, kindischen Kindes, ein tiefes weiblich zartes Gemüt, einen gar hellen scharf sichtenden Verstand [...]“ (S., S. 20) besitzt, wird deutlich, dass diese Eigenschaften in der erzählten Welt als essenzielle Voraussetzungen gelten, um als Instanz für gute und tiefgründige Kunst anerkannt zu werden. Gleichzeitig klärt der Kontext dieser Passage eine zuvor zentrale Unklarheit in Claras Charakterisierung: die scheinbare Diskrepanz zwischen kindlicher Unbefangenheit und scharfem Verstand. Durch die Verbindung dieser beiden Attribute verdeutlicht der Erzähler, dass wahre künstlerische Einsicht nicht allein auf Rationalität beruht, sondern ebenso auf einer unverbildeten, fantasievollen Offenheit, die Clara in idealer Weise verkörpert. Ebenso bringen die darauffolgenden Ausführungen des Erzählers Klarheit darüber, wie einige der zu Beginn erwähnten negativen Urteile über Clara einzuordnen sind. So heißt es weiter:

Die Nebler und Schwebler hatten bei ihr böses Spiel; denn ohne zu viel zu reden, was überhaupt in Claras schweigsamer Natur nicht lag, sagte ihnen der helle Blick, und jenes feine ironische Lächeln: Lieben [sic] Freunde! Wie möget ihr mir denn zumuten, dass ich eure verfließende Schattengebilde für wahre Gestalten ansehen soll, mit Leben und Regung? – Clara wurde deshalb von vielen kalt, gefühllos, prosaisch gescholten; aber andere, die das Leben in klarer Tiefe aufgefasst, liebten ungemein das gemüthvolle, verständige, kindliche Mädchen [...] (S., S. 21).

Durch die explizite kausale Verknüpfung mittels des Wortes „deshalb“ macht der Erzähler unmissverständlich deutlich, dass jene, die Clara als kalt und gefühllos wahrnehmen, nicht zu denjenigen gehören, „[...] die sich von Amts wegen auf Schönheit verstehen“ (S., S. 20) und somit mit ihrer Rolle als Instanz für gute Kunst übereinstimmen. Vielmehr handelt es sich um „die Nebler und Schwebler [...]“ (S., S. 20), die an ihrer klaren, kindlichen und tiefen Sichtweise scheitern und ihr daher abwertende Eigenschaften zuschreiben. Damit wird Clara nicht als tatsächlich gefühllos, sondern vielmehr als eine Person gezeichnet, die sich von

verschwommenem Mystizismus nicht blenden lässt und deren Urteilskraft gerade darin besteht, zwischen wahren künstlerischen Gehalt und bloßer Schwärmerei zu unterscheiden. Attribute wie Klarheit oder Kindlichkeit können also keinesfalls als Hinweise darauf gewertet werden, dass Clara als Repräsentantin der Aufklärung dargestellt werden soll.⁵⁵ Vielmehr wird durch den Erzähler deutlich, dass diese Eigenschaften in der erzählten Welt essenzielle Voraussetzungen für tiefgründige künstlerische Urteilskraft sind. Zudem erweist sich auch die gesellschaftliche Meinung nicht als neutraler Maßstab. Diese wird explizit als die Sichtweise jener entlarvt, die selbst keine anspruchsvolle Kunst schaffen und daher nicht über das Urteilsvermögen verfügen, um Claras Verständnis für wahre Schönheit und künstlerische Tiefe zu erkennen. Dadurch wird die vermeintliche Kritik an Clara als kalte und gefühllose Figur relativiert und als das Urteil einer Gruppe kenntlich gemacht, die sich an schwärmerischem Mystizismus orientiert, während Clara durch ihre Klarheit und Unbefangenheit eine überlegene Perspektive einnimmt. Diese Passage liefert nicht nur weitere Einsichten in die zuvor gewonnenen Erkenntnisse, sondern setzt sie zugleich in einen entscheidenden Zusammenhang mit Nathanaels Entwicklung. Der Erzähler konstatiert: „Aber andere, die das Leben in klarer Tiefe aufgefasst, liebten ungemein das gemüthvolle, verständige, kindliche Mädchen, doch keiner so sehr als Nathanael, der sich in Wissenschaft und Kunst kräftig und heiter bewegte. Clara hing an dem Geliebten mit ganzer Seele; die ersten Wolkenschatten zogen durch ihr Leben, als er sich von ihr trennte“ (S., S. 21). Besonders bedeutend an dieser Stelle ist der klare Hinweis auf Nathanaels erste Phase: Der Erzähler macht unmissverständlich deutlich, dass Nathanael sich zu diesem Zeitpunkt noch „[...] kräftig und heiter [...]“ (S., S. 21) in Kunst und Wissenschaft bewegt – ein Zustand, der in direkter Harmonie mit Clara steht, die als Instanz für gutes Kunstverständnis fungiert. Diese Formulierung impliziert im Umkehrschluss, dass Nathanaels künstlerisches und wissenschaftliches Schaffen in dieser frühen Phase als gut und vollkommen betrachtet werden kann, da es sich mit Claras Verständnis von Kunst und Wissenschaft deckt. Die daraus resultierende Erkenntnis ist zentral: Nathanael und Clara harmonisieren in Phase eins nicht nur auf einer emotionalen, sondern vor allem auf einer intellektuellen Ebene. Sie verbindet eine tiefgehende geistige Beziehung, in der Clara nicht als passive Gefährtin auftritt, sondern als kritische, verständige Zuhörerin und Kunstrezipientin. Ihre Beziehung ist damit nicht von traditionellen Rollenbildern geprägt, sondern durch eine gemeinsame ästhetische und intellektuelle Auseinandersetzung mit Kunst und Wissenschaft. Erst mit der einsetzenden Retraumatisierung durch Coppolas Auftreten beginnt diese intellektuelle und emotionale Harmonie zu zerbrechen, was Nathanaels künstlerischen Ausdruck und sein gesamtes Weltbild tiefgreifend verändert. Dieser Kontrast zwischen Nathanaels früherer Harmonie mit Clara und seiner späteren Entfremdung wird durch den weiteren Verlauf der Handlung besonders deutlich, wenn der Erzähler in den gegenwärtigen Ist-Zustand – also Phase zwei von Nathanaels Leben – überleitet. So berichtet er, dass „alle fühlten [...], [dass] Nathanael gleich in den ersten Tagen in seinem ganzen Wesen durchaus verändert sich zeigte. Er versank in düstre Träumereien, und trieb es bald so seltsam, wie man es niemals von ihm gewohnt gewesen.“ (S., S. 21) An dieser Stelle wird unmissverständlich klar, dass sich Nathanael in der zweiten Phase seiner Entwicklung von der anfänglichen Übereinstimmung mit Clara – und damit auch von der Vorstellung der „guten Kunst“ – entfernt. Stattdessen entwickelt er sich zunehmend in Richtung jener nebulösen, mystisch-abgründigen Vorstellungen, die der

⁵⁵ Vgl. Kirchmeier, *Die Literatur der Gesellschaft und die Gesellschaft der Literatur*, S. 172.

Erzähler zuvor mit den „[...] Nebler[n] und Schwebler[n]“ (S., 20) assoziiert. Besonders bemerkenswert ist hierbei, dass diese Entwicklung nicht nur Nathanael selbst betrifft, sondern sich auch auf Clara auswirkt. Doch im Gegensatz zu Nathanael durchläuft Clara keine innere Wandlung, sondern bleibt konsequent bei ihrer Auffassung von Kunst, Rationalität und Wirklichkeit. Ihre Veränderung zeigt sich vielmehr darin, dass sie mit ihrem Verlobten charakterlich nicht mehr übereinstimmen kann, da dieser sich durch seine zunehmende Fixierung auf das Düstere und Unheimliche von ihr entfremdet. Dies zeigt sich eindrücklich in Claras Worten: „Ja Nathanael! Du hast Recht, Coppelius ist ein böses feindliches Prinzip, er kann Entsetzliches wirken, wie eine teuflische Macht, die sichtbarlich in das Leben trat, aber nur dann, wenn du ihn nicht aus Sinn und Gedanken verbannst.“ (S., S. 22) Vergleicht man Nathanaels Reaktion auf diese Aussage mit seiner früheren Reaktion auf Claras ersten Brief, offenbart sich eine deutliche Entwicklung: Während Nathanael bereits damals mit einer „[...] Verstimmung [...]“ (S., S. 17) auf ihre Argumente reagiert und Lothar bittet, sie nicht mehr zu unterrichten (Vgl. S., S. 16), eskaliert seine Reaktion nun erheblich stärker. An dieser Stelle heißt es nämlich: „Nathanael, ganz entzürnt, dass Clara die Existenz des *Dämons* nur in seinem eignen Innern statuierte, wollte dann hervorrücken mit der ganzen mystischen Lehre von Teufeln und grausen Mächten [...]“ (S., S. 22) Während sich Nathanaels Verstimmung zu Beginn der Handlung bald also von selbst auflöst, da er bei dem nächsten Besuch in seiner Heimatstadt, „[...] in dem Augenblick, als er Clara wiedersah, [...] weder an den Advokaten Coppelius, noch an Claras verständigen Brief [dachte] [...]“ (S., S. 21) und somit seine Liebe und Übereinstimmung mit Claras Charakter noch überwiegt, kippt dieses Verhältnis immer mehr.

[...] Clara brach aber verdrüsslich ab, indem sie irgendetwas Gleichgültiges dazwischenschob, zu Nathanaels nicht geringem Ärger. Der dachte, kalten unempfindlichen Gemütern erschließen sich solche tiefe Geheimnisse nicht, ohne sich deutlich bewusst zu sein, dass er Clara eben zu solchen untergeordneten Naturen zähle, weshalb er nicht abließ mit Versuchen, sie in jene Geheimnisse einzuweihen. (S., S. 22)

Indem Hoffmann Nathanaels Gedanken nahezu identisch mit jenen Worten formuliert, die der Erzähler zuvor zur Beschreibung der „Nebler und Schwebler“ (S., S.20) verwendet – nämlich, dass Clara als „[...] kalt, gefühllos, prosaisch gescholten“ (S., S. 21) wird –, wird deutlich, dass sich Nathanael selbst immer mehr in diese Richtung entwickelt. Der sich einst „[...] in Wissenschaft und Kunst kräftig und heiter beweg[ende]“ (S., S. 21) Mann, verfällt zunehmend einer düsteren, irrationalen Weltsicht, was ihn von Clara entfremdet und seine künstlerische Schaffenskraft fundamental verändert. Wie sehr Nathanaels charakterliche Veränderung auch seine Kunst beeinflusst, zeigt die folgende Passage – eine direkte Gegenüberstellung seines Könnens in Phase eins und Phase zwei, die zudem verdeutlicht, dass er immer intensiver reagiert, wenn er von Clara abgewiesen wird, bzw. diese seinen Wünschen nicht nachkommt:

Nathanael klappte das Buch heftig zu und rannte voll Unmut fort in sein Zimmer. Sonst hatte er eine besondere Stärke in anmutigen, lebendigen Erzählungen, die er aufschrieb, und die Clara mit dem innigsten Vergnügen anhörte, jetzt waren seine Dichtungen düster, unverständlich, gestaltlos, sodass, wenn Clara schonend es auch nicht sagte, er doch wohl fühlte, wie wenig sie davon angesprochen wurde. Nichts war für Clara tötender, als das

Langweilige; in Blick und Rede sprach sie dann ihre nicht zu besiegende geistige Schläfrigkeit aus (S., S. 22f.).

Hier wird unmissverständlich klar, dass sich nicht nur Nathanaels Wesen verändert, sondern auch seine Kunst. Während sie einst Ausdruck eines harmonischen Schaffensprozesses ist – inspiriert von Klarheit, Verständigkeit und Heiterkeit –, wird sie nun zu einem Spiegelbild seines inneren Abgrunds. Dies markiert den endgültigen Bruch zwischen Nathanael und Clara: Wo einst eine intellektuelle und emotionale Verbindung besteht, herrschen nun Unverständnis und Entfremdung. Wie an dieser Stelle deutlich wird, hat die gute Kunst – und damit die von Hoffmann als Positivum dargestellte Romantik – nichts mit Verworrenheit oder nebulöser Mystik zu tun. Vielmehr wird sie durch Klarheit, Lebendigkeit und Tiefgründigkeit definiert. Clara, die vom Erzähler als Verkörperung eines treffsicheren ästhetischen Geschmacks beschrieben wird, erkennt diesen Unterschied intuitiv. Ihr scharfer Verstand, gepaart mit ihrem kindlichen Gemüt, erlaubt es ihr, wahre Kunst von bloßer Schwärmerei zu unterscheiden. Anders als Nathanael, der sich zunehmend in dunklen, unverständlichen Fantasien verliert, bleibt Clara ihrer klaren, reflektierten Haltung treu. Entgegen einiger Forschungsmeinungen kann Claras Reaktion auf Nathanaels (künstlerische) Veränderung also keineswegs als Ausdruck von Gefühlskälte oder Engstirnigkeit gewertet werden. Vielmehr widerlegt ihr Verhalten die Annahme, sie besäße eine generelle mangelnde Affizierbarkeit durch Kunst⁵⁶ oder zeichne sich durch eine allgemeine geistige Trägheit aus.⁵⁷ Ihre Distanz gegenüber Nathanaels düsteren, zunehmend unverständlichen Dichtungen ist nicht das Resultat eines Mangels an Sensibilität oder Verständigkeit, sondern vielmehr ein Beleg für ihr feines ästhetisches Urteilsvermögen. Sie erkennt intuitiv den Unterschied zwischen wahrer Kunst und bloßer Schwärmerei – eine Differenzierung, die im Kontext der Erzählung essenziell ist. Die Vorstellung, dass Olimpia die einzige sei, die Nathanaels Kunst versteht, ist demnach ebenfalls unhaltbar.⁵⁸ Zum einen wird diese Annahme durch die Ereignisse der ersten Phase widerlegt, in der noch keine Spur von Olimpia zu finden ist und Clara und Nathanael sich harmonisch auf künstlerischer Ebene verstehen. Zum anderen ist die Idee, dass Olimpia in irgendeiner Weise Nathanaels Kunst zu verstehen vermag, angesichts ihrer wahren Natur – als ein mechanisch geschaffener Automat aus Holz – völlig absurd. Olimpia besitzt keinen Verstand, keine wahre Wahrnehmung oder Empfindung, die es ihr ermöglichen könnte, Kunst im menschlichen Sinne zu erfassen. Ihre Fähigkeit, Nathanaels Kunst zu „verstehen“, ist daher rein oberflächlich und entbehrt jeder wirklichen ästhetischen oder intellektuellen Tiefe. Somit zeigt sich, dass es nicht Olimpia ist, die Nathanaels Kunst versteht, sondern dass ihre angebliche Verbindung zu ihm lediglich eine Projektion seiner eigenen Wünsche und Ideale ist. Indem der Erzähler Claras diskrete, aber kritische Reaktionen auf Nathanaels immer negativer werdende Dichtungen nachvollzieht und sogar zustimmt, dass diese „[...] in der Tat sehr langweilig“ (S., S. 23) geworden sind, wird deutlich, dass die erzählende Instanz in Übereinstimmung mit Claras Perspektive auf gute Kunst steht. Seine positiven Einschätzungen über die künstlerische Welt, in der Maler und Dichter das ästhetische Verständnis von Clara schätzen, sowie seine

⁵⁶ Vgl. Kirchmeier, *Die Literatur der Gesellschaft und die Gesellschaft der Literatur*, S. 172.

⁵⁷ Vgl. Hayes, *Phantasie und Wirklichkeit im Werke E. T. A. Hoffmanns*, S. 190.

⁵⁸ Vgl. Freise, *Die Puppe als Geliebte in E. T. A. Hoffmanns 'Der Sandmann'*, S. 142.

Anführungen zu der sich in der Mystik bewegenden Gegengesellschaft (Vgl. S., S. 20f.), spiegeln seine Zustimmung zu Claras ästhetischem Urteil wider. Der Höhepunkt von Nathanaels zweiter Entwicklungsphase manifestiert sich in der Szene, in der er Clara ein Gedicht vorträgt, das von tiefem Grauen und der gewaltsamen Einflussnahme Coppelius' auf ihr beider Schicksal geprägt ist (Vgl. S., S. 23). An dieser Stelle wird besonders deutlich, dass das Gleichgewicht zwischen dem Düsteren und Clara – also zwischen der dunklen, mystischen Welt und der von Clara verkörperten guten Kunst und Lebensführung – endgültig kippt. Während Nathanael die schauerliche Geschichte verfasst, zeigte er paradoxerweise eine bemerkenswerte Ruhe und Besonnenheit (Vgl. S., S. 24), ungeachtet ihres verstörenden Inhalts. Selbst in kurzen Momenten der Erkenntnis, in denen ihn das „[...] Grausen und wildes Entsetzen [...]“ (S., S. 24) überkommt, gelingt es ihm, diese Gefühle rasch zu unterdrücken und sein Werk stattdessen nur wieder als „[...] eine sehr gelungene Dichtung [...]“ (S., S. 24) zu verharmlosen. Die zweite Phase endet damit, dass der Protagonist – erschüttert von Claras Entsetzen über sein Gedicht – diese wütend als „[...] lebloses, verdammtes Automat!“ (S., S. 25) beschimpft. Hier erreicht seine Abkehr von Clara und damit von der guten Kunst und Lebensführung ihren Höhepunkt. Was als vorsichtige Bemerkung über ihre vermeintliche Kälte beginnt (Vgl. S., S. 22) und sich später in der Überzeugung verfestigt, dass sie gefühllos und prosaisch sei (Vgl. S., S. 24), kulminiert nun in der herabwürdigenden Bezeichnung eines Automaten – eine dramatische Klimax seiner geistigen Verirrung. Während die Handlung in Nathanaels dritter Lebensphase primär dessen zunehmendem Wahn und seiner Fixierung auf Olimpia folgt, bleibt Clara im Hintergrund und tritt erst wieder in Erscheinung, als Nathanael sich scheinbar von seinem Wahnsinn erholt. Doch auch dieses Mal erweisen sich ihre Hoffnungen, ihn endgültig zurückzugewinnen und mit ihm glücklich zu werden, als vergebens (Vgl. S., S. 40). Auch wenn Nathanael zum Ende der dritten Phase eine scheinbare Rekonvaleszenz erlebt und er mit Clara, der Mutter und Lothar das häusliche Glück anstrebt, endet sein Schicksal trotzdem mit den Konsequenzen des sich ihm immernoch bemächtigenden Wahnsinns und schließlich mit seinem Tod. Indem Hoffmann die Erzählung mit einem Ausblick auf Claras Zukunft beschließt, setzt er bewusst sprachliche Marker, die ihre endgültige Verortung in der Bürgerlichkeit relativieren:

Nach mehreren Jahren will man in einer entfernten Gegend Clara gesehen haben, wie sie mit einem freundlichen Mann, Hand in Hand vor der Türe eines schönen Landhauses saß und vor ihr zwei muntre Knaben spielten. Es wäre daraus zu schließen, dass Clara das ruhige häusliche Glück noch fand, was ihrem heitern lebenslustigen Sinn zusagte und das ihr der im Innern zerrissene Nathanael niemals hätte gewähren können. (S., S. 42)

Diese Formulierung erweist sich als bemerkenswert zurückhaltend – anstatt eine eindeutige Behauptung aufzustellen, bleibt der Erzähler im Konjunktiv und verweist auf vage, unbestätigte Berichte. Diese sprachliche Abschwächung spricht dafür, dass Hoffmann Clara nicht vollständig in die Sphäre des bürgerlich-philiströsen Glücks einordnet, was in direkter Verbindung mit ihrer Rolle als Verkörperung der wahren, guten Kunst steht. Wäre sie tatsächlich restlos in der Bürgerlichkeit aufgegangen, würde dies eine Abwertung ihres künstlerischen Verständnisses implizieren – eine Deutung, die nicht mit der zuvor durchgehenden positiven Darstellung ihres Kunstsinns vereinbar wäre. Zudem könnte man dies

als Reflex Hoffmanns eigener kritischer Haltung gegenüber der Bürgerlichkeit lesen.⁵⁹ Da Hoffmann selbst nie wirklich in einem bürgerlichen Leben aufgeht, erscheint es plausibel, dass er auch Clara nicht vollständig in diesen „Hafen der Ruhe“ entlässt. Statt einer definitiven Verortung bleibt ihre Zukunft in der Schwebel – eine Distanz, die sich auch in der vagen Formulierung widerspiegelt. Auffällig ist jedenfalls, dass Hoffmann Claras Geschichte bis zum Ende weitererzählt. Sie wird nicht lediglich als Funktion von Nathanaels tragischem Schicksal behandelt, was beweist, dass es Hoffmann tatsächlich um sie geht und ihre Rolle weit über die eines bloßen Kontrasts zu Nathanael hinausgeht. So lässt sich anhand der soeben vollzogenen Analyse zum einen konstatieren, dass – entgegen einiger Forschungsmeinungen – Clara nicht die Schuld am Scheitern Nathanaels poetischer Weltsicht gegeben werden kann⁶⁰ und ebenso, dass Clara keine Verkörperlichung ausschließlich bürgerlicher Prinzipien darstellt, zumindest nicht in der Art und Weise wie Hayes diese darstellt.⁶¹ Auch Kirchmeiers Ausführungen darüber, dass Clara am Ende scheitert und sich das bürgerliche Ideal nicht erfüllt, sind ebenso wenig vollständig zutreffend. Um die zuvor aufgestellten Thesen weiter zu untermauern und eine umfassende Beurteilung der Figuren Clara und Olimpia zu ermöglichen, ist es nun entscheidend, Olimpias Rolle eingehender zu analysieren. Dabei muss insbesondere untersucht werden, inwieweit auch sie eine Seite von Nathanael widerspiegelt und welche Bedeutung ihr Verhältnis zur Kunst in diesem Zusammenhang hat.

2.3 Olimpia – Vielschichtigkeit einer Inszenierung

Im Folgenden gilt es zunächst zu untersuchen, welche Wahrnehmungen und Einschätzungen über Olimpia im Verlauf der Handlung präsentiert werden. Parallel zu der Figur der Clara, lässt sich auch bei Olimpia eine ambivalente Wahrnehmung beobachten. Einerseits wird sie als „[...] hohes, sehr schlank im reinsten Ebenmaß gewachsenes, herrlich gekleidetes Frauenzimmer [...]“ (S., S. 17) beschrieben, in dessen „[...] Augen feuchte Mondesstrahlen auf[gehen]“ (S., S. 28). Ihr „[...] engelschönes Gesicht [...]“ (S., S. 17) und die „immer lebendiger und lebendiger flamm[enden] [...] Blicke“ (S., S. 28), mit denen Olimpia charakterisiert wird, stehen hierbei jedoch in scharfem Kontrast zu den Beschreibungen, die ihre künstliche und leblose Erscheinung betonen. So irritieren in diesem Zusammenhang Charakterisierungen, die etwa ihr „[...] Wachsgesicht [...]“ (S., S. 34), den „[...] unangenehm richtigen geistlosen Takt der singenden Maschine [...]“ (S., S. 34) und ihre „[...] totstarre [S]tumm[heit] [...]“ (S., S. 33) betonen, was sie als unnatürlich und fremdartig erscheinen lassen. Ebenso wie bei Clara stammen die ambivalenten Beschreibungen auch bei Olimpia teils von derselben Person – nämlich von Nathanael selbst. Während er an einer Stelle zugibt, von der Starrheit ihrer Augen geängstigt zu sein (Vgl. S., S. 17) und „[...] die steife, starre Olimpia höchst gleichgültig [...]“ (S., S. 27) zu behandeln, schwärmt er an anderer Stelle von ihrem „[...] verführerische[n] Anblick [...]“ (S., S. 29), ihrem „[...] tiefe[n], herrliche[n] Gemüt [...]“ (S., S. 34) und ihren „[...] großen, strahlenden Augen [...]“ (S., S. 30). Interessant ist jedoch, dass sich im Gegensatz zu den vielfältigen Meinungen über Clara die gesellschaftliche Wahrnehmung Olimpias weitgehend einheitlich gestaltet. Während Clara von verschiedenen Figuren, wie den „Nebler[n] und Schwebler[n]“ (S., S. 20) und den „Dichter[n] und Meister[n]“ (S., S. 20)

⁵⁹ Vgl. Lubkoll, E. T. A. Hoffmann Handbuch, S. 232.

⁶⁰ Vgl. Ellis, Clara, Nathanael and the Narrator, S. 1-18.

⁶¹ Vgl. Hayes, Phantasie und Wirklichkeit im Werke E. T. A. Hoffmanns, S. 190.

unterschiedlich bewertet wird, herrscht in der Gesellschaft eine bemerkenswerte Einigkeit darüber, dass Olimpia eine starre, kalte und unheimliche Erscheinung ist (Vgl. S., S. 34). Nur aus Nathanaels Mund stammen die zuvor genannten positiven Attribute, die über ihre rein objektiv wahrnehmbare äußere Schönheit hinausgehen. Diese einseitige Wahrnehmung lässt darauf schließen, dass Nathanaels Faszination für Olimpia weniger auf tatsächlichen Charaktereigenschaften beruht, sondern vielmehr das Ergebnis seiner eigenen Projektionen ist. Im Folgenden wird daher untersucht, wie die unterschiedlichen charakterlichen Zuschreibungen Olimpias in direktem Zusammenhang mit Nathanaels psychischer Entwicklung und seinem wachsenden Wahn stehen.

2.4 Olimpia und Nathanael – Täuschung als Entwicklungsmotor

Betrachtet man die Figur der Olimpia im Kontext der drei eingangs genannten Phasen Nathanaels, so fällt zunächst auf, dass sie in Phase eins – also vor dem schicksalhaften Erscheinen des Wetterglashändlers – überhaupt keine Rolle in seinem Leben spielt. Auch während Phase zwei bleibt ihr Einfluss begrenzt, da sie lediglich erstmals in Nathanaels Wahrnehmung tritt, als er durch das Fenster einen Blick auf sie wirft. Zu diesem Zeitpunkt ist er, wie bereits herausgearbeitet, noch nicht vollständig von der dunklen, mystischen Seite vereinnahmt, sondern besitzt noch ein gewisses Bewusstsein für die Realität. Dies zeigt sich darin, dass er die Starrheit ihrer Augen sowie ihre mangelnde Lebendigkeit noch als befremdlich empfindet und sich sogar von ihr abgestoßen fühlt (Vgl. S., S. 17). Dies verändert sich im Verlauf der Erzählung jedoch grundlegend: Zu Beginn der dritten Phase, nach Coppolas erneutem Besuch, nimmt Nathanael Olimpia durch das Perspektiv in einem völlig neuen Licht wahr. Plötzlich erscheint sie ihm nicht mehr starr und leblos, sondern gewinnt für ihn eine neue, beinahe magische Anziehungskraft.

Nun erschaute Nathanael erst Olimpias wunderschön geformtes Gesicht. Nur die Augen schienen ihm gar seltsam starr und tot. Doch wie er immer schärfer und schärfer durch das Glas hinschaute, war es, als gingen in Olimpias Augen feuchte Mondesstrahlen auf. Es schien, als wenn nun erst die Sehkraft entzündet würde; immer lebendiger und lebendiger flammten die Blicke. Nathanael lag wie festgezaubert im Fenster, immer fort und fort die himmlisch-schöne Olimpia betrachtend. (S., S. 28f.)

Auffällig ist, dass Nathanaels in Phase zwei geäußerte Gleichgültigkeit gegenüber Olimpia sich parallel zu seiner zunehmend veränderten Wahrnehmung in der letzten Phase wandelt. Während Spalanzanis Fest sind es besonders die Kommentare des Erzählers, die die zunehmende Diskrepanz zwischen der Realität und Nathanaels Wahrnehmung deutlich werden lassen. Obwohl die Lesenden darüber gewahr werden, dass Olimpias Körper bei Berührungen eisige Kälte ausstrahlt, welche an dieser Stelle sogar mit einem „[...] grausige[n] Todesfrost [...]“ (S., S. 31) beschrieben wird, erlebt Nathanael die Berührungen Olimpias so, „[...] als fingen an in der kalten Hand Pulse zu schlagen und des Lebensblutes Ströme zu glühen.“ (S., 31) Parallel zu diesen Einbildungen, „[...] [glühte] auch in Nathanaels Innerem [...] höher auf die Liebeslust [...]“ (S., S. 31). Auch die Bemerkungen der anderen Gäste, insbesondere von Siegmund, bestätigen, dass Nathanael durch den verhängnisvollen Blick durch das Perspektiv und getrieben von seiner obsessiven Liebe jegliche Klarheit in seiner Wahrnehmung verliert. Während er überzeugt ist, mit Olimpia glühende Gespräche zu führen und sie als seinen, ihm

das Innere verklärenden, Liebesstern betrachtet (Vgl. S., S.33), weichen die objektiven Einschätzungen seines Umfelds deutlich von seiner eigenen Wahrnehmung ab. So reagiert er auf Sigmunds Warnungen, der Olimpia als seelenlos und ihre Bewegungen als „[...] durch den Gang eines aufgezogenen Räderwerks bedingt“ (S., S. 34) wahrnimmt, mit größtem Unmut. Indem Nathanael mit den Worten antwortet: „»Sage du mir Siegmund, wie deinem, sonst alles Schöne klar auffassenden Blick, deinem regen Sinn, Olimpias himmlischer Liebreiz entgehen konnte?“ (S., S. 34), wird nicht nur die Tiefe seiner verzerrten Wahrnehmung offenkundig, die ihm Olimpia als die himmlischste aller Frauen verklärt, sondern ebenfalls eine Referenz auf Clara gezogen. Indem in der Passage absichtlich darauf hingewiesen wird, dass Sigmund einen „[...] alles Schöne klar auffassenden Blick [...]“ (S., S. 34) ebenso wie einen „[...] regen Sinn [...]“ (S., S. 34) besitzt, werden ihm Attribute verliehen, die auch Clara charakterisieren – als eine Person, die die wahre, gute Kunst versteht und in der Lage ist, das Schlechte zu erkennen. Diese Formulierung zeigt, dass Sigmund als eine ähnliche Figur wie Clara fungiert, ein Vertreter der „guten Kunst“, der aufgrund seiner Klarheit und seines scharfsinnigen Urteilsvermögens Olimpia ganz anders beurteilt als Nathanael. Während Sigmund erkennt, dass Olimpia kein „gutgeartetes Produkt“ ist, zeigt Nathanael eine andere Haltung. Denn wie bereits zuvor analysiert, entfernt sich Nathanael zunehmend von der künstlerischen und seelischen Übereinstimmung mit Clara und begibt sich auf den Weg des Abgründigen, was ihn unfähig macht, Olimpias wahre Natur zu erkennen. Entsprechend seiner fortgeschrittenen Verklärung von Olimpia reagiert Nathanael mit einem vehementen Angriff auf Siegmund und alle anderen, die die wahre Natur der lebenslosen Puppe erkennen. Er bezeichnet sie als „[...] kalte prosaische Menschen [...]“ (S., S. 34) – eine erneute Analogie zu der Passage, in der die „Nebler und Schwebler“ (S., S. 20) als diejenigen beschrieben werden, die kein klares und tiefes Verständnis für wahre Kunst besitzen und Clara ebenfalls als „[...] kalt, gefühllos, prosaisch [...]“ (S., S. 21) schelten. Im selben Moment wertet er dabei seine eigenen Qualitäten als Künstler auf, indem er seine Liebe zu der Automate damit legitimiert, dass sich „nur dem poetischen Gemüt [...] das gleich organisierte entfaltet“ (S., S. 34). Doch nicht nur an dieser Stelle wird Olimpia in direkte Beziehung zu Nathanaels Kunstschaffen gesetzt. In der folgenden Handlung beginnt nicht nur ihr Äußeres, sondern auch ihre aus der Unbelebtheit resultierende Passivität, immer mehr mit Nathanaels sich zunehmend veränderndem Charakter zu resonieren:

Nathanael hatte rein vergessen, dass es eine Clara in der Welt gebe, die er sonst geliebt; – die Mutter – Lothar – Alle waren aus seinem Gedächtnis verschwunden, er lebte nur für Olimpia, bei der er täglich stundenlang saß und von seiner Liebe, von zum Leben erglühter Sympathie, von psychischer Wahlverwandschaft fantasierte, welches alles Olimpia mit großer Andacht anhörte. Aus dem tiefsten Grunde des Schreibpults holte Nathanael alles hervor, was er jemals geschrieben. Gedichte, Fantasien, Visionen, Romane, Erzählungen, das wurde täglich vermehrt mit allerlei ins Blaue fliegenden Sonetten, Stanzen, Kanzonen, und das alles las er der Olimpia stundenlang hintereinander vor, ohne zu ermüden. Aber auch noch nie hatte er eine solche herrliche Zuhörerin gehabt. Sie stickte und strickte nicht, sie sah nicht durchs Fenster, sie fütterte keinen Vogel, sie spielte mit keinem Schoßhündchen, mit keiner Lieblingskatze, sie drehte kein Papierschnitzchen, oder sonst etwas in der Hand, sie durfte kein Gähnen durch einen leise erzwungenen Husten bezwingen – Kurz! – Stundenlang saß sie mit starrem Blick

unverwandt dem Geliebten ins Auge, ohne sich zu rücken und zu bewegen und immer glühender, immer lebendiger wurde dieser Blick. (S., S. 35)

Dieser Ausschnitt zeigt zugleich, dass Nathanaels Beziehung zu Olimpia von einem völlig anderen Frauenbild zeugt, als seine Beziehung zu Clara. Während Clara durch ihre Lebendigkeit, ihre Fähigkeit zur Reflexion und ihre klare Wahrnehmung von Kunst und Realität gekennzeichnet ist, zeigt sich Olimpia als eine statische, beinahe leblos wirkende Figur, die in diesem Umfang nur in Nathanaels idealisierten Fantasien existiert. Olimpia resoniert also mit Nathanael nach dem patriarchalen Bruch der Handlung, da sie eine Seite in ihm veräußerlicht, die sich von lebendiger, reflektierter Kunst und Beziehung entfernt und stattdessen in einer idealisierten, passiven Projektion von Weiblichkeit und Kontrolle verhaftet bleibt. Hierbei muss jedoch betont werden, dass die Darstellung Olimpias als vermeintlich ideale Zuhörerin keineswegs als Hoffmanns persönliches Frauenideal verstanden werden sollte. Vielmehr darf die erzählerische Perspektive, die in diesem Moment von Nathanaels verzerrtem Blick ausgeht, nicht mit der des Autors gleichgesetzt werden.

Der Höhepunkt der dritten Phase und damit die finale Katastrophe der gesamten Handlung ereignet sich, als Nathanael die Verlobung mit Olimpia anstrebt. Hoffmann inszeniert dieses Ereignis als unausweichliches Scheitern, was sich bereits in der Formulierung zeigt, Nathanael wolle „[...] Olimpia an[flehen], dass sie das unumwunden in deutlichen Worten ausspreche, was längst ihr holder Liebesblick ihm gesagt, dass sie sein Eigen immerdar sein wolle.“ (S., S. 36) Die Tragik liegt hier in der offensichtlichen Unmöglichkeit dieser Bitte: Olimpia kann weder sprechen noch empfinden. Diese Absurdität macht die Katastrophe zur logischen Konsequenz von Nathanaels Wahnsinn. Besonders deutlich wird dies in seiner Behauptung, erst in der toten Automate ein „[...] aufkeimende[s] blühende[s] Leben [...]“ (S., S. 36) zu finden – ein Widerspruch, der die Endstation seiner Obsession markiert und sein unausweichliches Scheitern besiegelt. Erst als Nathanael den Streit zwischen Spalanzani und Coppelius mitanhört, erkennt er die Wahrheit, die Siegmund und die übrigen Gäste längst durchschauen: „Olimpias toterbleichtes Wachsgesicht hatte keine Augen, statt ihrer schwarze Höhlen; sie war eine leblose Puppe.“ (S., S. 37) Als Spalanzani ihm die Augen zuwirft, erfasst ihn vollends der Wahnsinn – ein Moment extremer Erkenntnis, der jedoch nicht zur Klarheit führt, sondern in totale Verwirrung mündet. In seiner Raserei stürzt er sich auf Spalanzani und ist dem Mord nahe, woraufhin er schließlich ins Tollhaus gebracht wird. (Vgl. S., S. 38) Dass es keineswegs Hoffmanns eigene Gedanken sind, die Olimpia als ideale Frau darstellen, sondern diese vielmehr Nathanaels Verklärung entspringen, wird nochmals in der abschließenden Passage deutlich, in der der Erzähler ein Resümee über die Ereignisse zieht. Durch die erneute Analogie zu den Aussagen der Dichter und Meister über die wahre Kunst, die sich in Clara widerspiegelt, nutzt Hoffmann diesen letzten Abschnitt, um die Gesellschaft auf satirische Weise bloßzustellen. Besonders die Bemerkung, dass „[...] viele hochzuverehrende Herren [...]“ (S. 39), von den Geschehnissen betroffen, fragen, ob sie möglicherweise ebenfalls einer Holzpuppe verfallen seien (Vgl. S., S. 39), karikiert die Oberflächlichkeit und die naive Begeisterung für künstliche Perfektion. Die abschließende Feststellung, dass „das Liebesbündnis vieler [...] fester [wurde] und [...] andere dagegen [...] leise auseinander [gingen]“ (S., S. 39), unterstreicht die Lächerlichkeit dieser Szene und entlarvt die Blindheit der Gesellschaft gegenüber echter, tiefsinniger Kunst. Die satirische Bloßstellung der Gesellschaft wird

weitergeführt, indem Hoffmann darauf hinweist, „[...] dass kein Mensch (ganz kluge Studenten ausgenommen) es gemerkt habe [...]“ (S., S. 39), dass Olimpia eine Puppe sei. „Unerachtet jetzt alle weise tun und sich auf allerlei Tatsachen berufen wollten, die ihnen verdächtig vorgekommen.“ (S., S. 39) Besonders entlarvend ist dabei, dass die genannten Beweise keinerlei Bezug zu Olimpias tatsächlicher Unmenschlichkeit haben – wie ihr starrer Blick, ihre fehlende Sprache oder ihre völlige Charakterlosigkeit. Stattdessen werden völlig irrelevante Details angeführt, etwa dass sie „[...] gegen alle Sitte öfter genieset, als gegähnt hatte.“ (S., S. 39) Mit dieser überspitzten Darstellung zieht Hoffmann die feine Teegesellschaft endgültig in’s Lächerliche. Während die meisten sich erst im Nachhinein als vermeintlich weise inszenieren, hebt sich Siegmund – einer der erwähnten „[...] ganz kluge[n] Studenten [...]“ (S., S. 28) – als jemand hervor, der von Anfang an die Wahrheit erkennt. Da er in seiner charakterlichen Anlage Clara ähnelt, beweist dies erneut, dass Vertreter der wahren Kunst eine tiefe, verständige Wahrnehmung besitzen, während die hier gezeichnete Teegesellschaft, als oberflächlich und unfähig zur echten Erkenntnis entlarvt wird. Die Ansprache des „Professor[s] der Poesie und Beredsamkeit [...]“ (S., S. 39) kann auf doppelte Weise gelesen werden: Einerseits als direkte Rede innerhalb der Erzählung, andererseits aber auch als gezielte Ansprache an die Lesenden selbst. Besonders in seiner Aussage „Hochzuverehrende Herren und Damen! merken Sie denn nicht, wo der Hase im Pfeffer liegt? Das Ganze ist eine Allegorie – eine fortgeführte Metapher! – Sie verstehen mich! – Sapienti sat!“ (S., S. 39) liegt eine tiefere Bedeutung. In diesem Zusammenhang könnte Hoffmanns Erzählung als eine Allegorie auf die Illusion menschlicher Erkenntnis gelesen werden, eine Metapher für die Selbsttäuschung jener, die sich für wissend und erkennend halten, in Wahrheit jedoch verblendet sind. Letztlich verdeutlicht Hoffmann, dass wahre Kunst, verkörpert durch Clara und ihre geistigen Verbündeten, triumphiert, während die unreflektierte Anbetung des Scheins – wie sie in Nathanaels Verblendung gegenüber Olimpia zum Ausdruck kommt – unweigerlich in Wahnsinn und Zerstörung mündet. Obwohl es aus damaliger Sicht den gesellschaftlichen Konventionen entspricht, in einer förmlichen Anrede die Herren zuerst zu nennen, lässt sich diese Reihenfolge aus heutiger Perspektive auch als ironischer Kommentar Hoffmanns interpretieren. Da *Der Sandmann* Autoritäten und gesellschaftliche Normen immer wieder kritisch hinterfragt, könnte Hoffmann hier bewusst mit den Erwartungen seines Publikums spielen. Die Betonung der am Satzanfang stehenden „hochzuverehrende[n] Herren“ (S., S. 39) in einem Moment, in dem die Gesellschaft bereits als blind und oberflächlich entlarvt wird, könnte als subtile metakommunikative Mahnung verstanden werden, insbesondere an die männlichen Lesenden, die die Erzählung nicht nur oberflächlich rezipieren, sondern erkennen sollten, dass Olimpia – die perfekte, aber leblose Automaten-Frau – gerade nicht als Idealbild verherrlicht, sondern als Warnung vor einer entmenslichten, rein projektiven Vorstellung von Weiblichkeit verstanden werden muss.

3 Ergebnissicherung

Zusammenfassend lässt sich anhand der Analyse also zeigen, dass sich die divergierenden Wahrnehmungen über die Frauenfiguren in E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* erst schlüssig klassifizieren lassen, wenn man diese vor dem Hintergrund Nathanaels verschiedener Entwicklungsphasen betrachtet. Während sie isoliert betrachtet zunächst widersprüchlich erscheinen und keine eindeutige Klassifizierung zulassen, wird durch diesen Zusammenhang deutlich, dass Nathanaels Sicht auf Clara und Olimpia eng mit seinem inneren Erleben

verknüpft ist und sich entsprechend wandelt. Dies bestätigt die These, dass beide Figuren unterschiedliche Facetten seines Inneren widerspiegeln und zugleich eine tiefere Verbindung zu seinem künstlerischen Schaffen sowie zur Kunst im Allgemeinen aufweisen. Letztlich zeigt sich, dass Nathanaels Wirklichkeitswahrnehmung und seine künstlerische Ausdrucksweise untrennbar miteinander verbunden sind. Seine Sicht auf Clara und Olimpia fungiert damit nicht nur als Spiegel seines Seelenlebens, sondern auch als Sinnbild für das komplexe Verhältnis zwischen Kunst und Realität. Ein zentraler, in der Forschung oft übersehener Abschnitt der Erzählung ist die Bewertung Claras durch die Dichter und Meister, die innerhalb der Handlung wiederholt aufgegriffen wird und wesentliche Erkenntnisse liefert. Diese Passage verdeutlicht, dass die Erzählung letztlich Claras Geschichte ist. Nathanael fungiert dabei als Kontrastfigur: Anfangs nähert er sich einer harmonischen Kunstauffassung an, die mit Claras Weltbild übereinstimmt, verfällt jedoch zunehmend einer nebulösen, entrückten Existenz, in der die dunklen Aspekte seiner Persönlichkeit die Oberhand gewinnen. In diesem Licht erscheinen viele Forschungsbeiträge als unzureichend oder fehlerhaft, da sie häufig Zitate aus dem Kontext reißen und unsichere Aussagen Nathanaels als belastbare Belege heranziehen. Dies führt zu einer verzerrten Interpretation der Erzählstruktur und ihrer zentralen Themen. Im Gegensatz zu einigen Interpretationen lässt sich am Ende nicht von Claras Scheitern sprechen⁶², sondern vielmehr tritt sie als die wahre Siegerin hervor – die „gute Kunst“ triumphiert. Dies wird besonders deutlich, wenn man betrachtet, wie Clara, trotz ihrer bürgerlichen Herkunft, eine tiefere, authentische Dimension von Kunst und Leben verkörpert, die Nathanaels Welt erschüttert. Während Hoffmann durchaus eine scharfe Abgrenzung zu den Philistern vornimmt, ist es entscheidend zu erkennen, dass er Clara nicht in den gleichen Kontext stellt wie jene bürgerlichen Damen, die in ihren Teezirkeln triviale Gespräche führen und belanglose Beobachtungen wie Olympias Niesen austauschen. (Vgl., S., S. 39) Clara repräsentiert vielmehr eine höhere, wahrhaftige Auffassung von Kunst, die Hoffmann von der oberflächlichen Welt des Bürgertums abhebt und sie als Gegenpol zu dessen trügerischen Faszination für das Äußere positioniert. Anstatt sich auf starre Kategorien wie „Vertreterin der Aufklärung“ oder „Romantik“ zu stützen, ist es aus der Analyse heraus zielführender, Clara als die Verkörperung der guten, tiefgründigen Kunst zu betrachten, während Olimpia als eine Kritik am Mechanischen und der oberflächlichen Verklärung von Kunst verstanden werden kann. Die gängigen Forschungsansätze, die Clara als kalte, prosaische Aufklärerin und Olimpia als ideale, romantische Frau klassifizieren, greifen daher zu kurz und vernachlässigen die komplexe und differenzierte Rolle, die beide Figuren in der Erzählung einnehmen.

Blendet man die dominante Ebene der Erzählung – die Figur des Sandmanns und die damit verbundene unheimliche, übernatürliche Erzählstruktur – aus, lässt sich die Geschichte in gewissem Maße als tief feministisch interpretieren. Zum einen illustriert sie durch Nathanaels Entwicklung, die sich von einer rationalen, auf Vernunft basierenden Haltung hin zu einer besessenen, repressiven und letztlich zerstörerischen Denkweise bewegt, ein Beispiel für die Transformation eines „vernünftigen Mannes“ in einen Patriarchen, der von Kontrolle und Macht über Frauen besessen ist. Clara repräsentiert in dieser Perspektive die emanzipierte, tiefgründige Frau, die von der patriarchalen Logik, die Nathanael zunehmend übernimmt, bedroht wird. Olimpia hingegen stellt die Objektivierung und Entmenschlichung dar, die durch

⁶² Vgl. Kirchmeier, *Die Literatur der Gesellschaft und die Gesellschaft der Literatur*, S. 172.

den mechanistischen Rationalismus des Patriarchats vorangetrieben wird. Erst durch Nathanaels sich im Verlauf der Handlung grundlegend veränderndes Frauenbild – das ihn in der dritten Phase zu der Überzeugung führt, dass Frauen schweigen sollten, während Männer sich unterhalten, und erst dann interessant werden, wenn sie passiv reagieren (Vgl. S., S. 35) – wird der patriarchale Bruch begünstigt, der letztlich Coppelius den Sieg ermöglicht.

Abschließend lässt sich festhalten, dass E.T.A. Hoffmanns Fähigkeit, komplexe Dynamiken präzise zu durchdringen, eng mit seiner juristischen Denkweise verknüpft ist, die ihm eine bemerkenswerte Genauigkeit in der Analyse von Zusammenhängen und deren Konsequenzen verleiht. Dadurch sind seine Äußerungen stets sorgsam abgewogen, wobei jedes Wort eine tiefere Bedeutung trägt und in einem überlegten Kontext platziert wird.

4 Literaturverzeichnis

4.1 Primärliteratur

Kämper, Max (Hg.). E. T. A. Hoffmann. Der Sandmann. Reclam, 2021.

4.2 Sekundärliteratur

Belgardt, Raimund. „Der Künstler und die Puppe. Zur Interpretation von Hoffmanns ‚Der Sandmann‘.“ In *The German Quarterly*, Vol. 42 (1969).

Drux, Rudolf. „Nachwort.“ In: E. T. A. Hoffmann. Der Sandmann, Rudolf Drux (Hg.). Reclam, 2021.

Ellis, John. „Clara, Nathanael and the Narrator: Interpreting Hoffmann’s Der Sandmann.“ In *The German Quarterly*, Vol. 54 (1981).

Freise, Matthias. Die Puppe als Geliebte in E. T. A. Hoffmanns „Der Sandmann“. *L' homme machine? Anthropologie im Umbruch*. Olms, 1998.

Hayes, Charles. „Phantasie und Wirklichkeit im Werk E. T. A. Hoffmanns, mit einer Interpretation der Erzählung ‚Der Sandmann‘.“ In: *Ideologiekritische Studien zur Literatur. Essays I*, Klaus Peter / Dirk Grathoff / Charles Hayes et al. (Hg.). Athenäum, 1972.

Kirchmeier, Christian. „Die Literatur der Gesellschaft und die Gesellschaft der Literatur. Der Sandmann aus der Sicht der Literatursoziologie (Bourdieu, Luhmann).“ In: *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E. T. A. Hoffmanns Der Sandmann*, Oliver Jahraus (Hg.). Reclam, 2019.

Lubkoll, Christine / Neumeyer, Harald (Hg.). E. T. A. Hoffmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Metzler, 2015.

Stiening, Gideon. „Über die Grenzen des Verstehens und die Gefahren ihrer Missachtung.“ In: *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E. T. A. Hoffmanns Der Sandmann*, Oliver Jahraus (Hg.). Reclam, 2019.

Tepe, Peter / Rauter, Jürgen / Semlow, Tanja. Interpretationskonflikte am Beispiel von E. T. A. Hoffmanns Der Sandmann. *Kognitive Hermeneutik in der praktischen Anwendung*. Königshausen & Neumann, 2009.

Vahsen, Mechthilde. Wie alles begann – Frauen um 1800. Bundeszentrale für politische Bildung (08.09.2008). URL: <https://www.bpb.de/themen/gender-diversitaet/frauenbewegung/35252/wie-alles-begann-frauen-um-1800/> (Zugriffsdatum: 17.03.2025).