
Achim Küpper

Text und Experiment

Die Experimentalszene als mediale Konfiguration im Werk E.T.A. Hoffmanns

Einblick und Kontextualisierung. – Im literarischen Werk E.T.A. Hoffmanns nimmt das Experiment eine besondere Stellung ein. Wissenschaftliche oder parawissenschaftliche – auch alchemistische – Experimente kommen in seinem Œuvre an vielen Stellen explizit zur Sprache. In der zweiten Vigilie des bekannten *Goldenen Topf*, beispielsweise stellt der Registrator Heerbrand den geheimen Archivarius Lindhorst zunächst als einen »experimentierenden Chemiker« vor.¹ In dem Märchen *Klein Zaches genannt Zinnober* unternimmt der Professor Mosch Terpin so manch »physikalisches Experiment«.² In den Gesprächen der *Serapions-Brüder* ist unter anderem vom »Experiment« des Magnetismus die Rede,³ und in der späten Erzählung *Der Elementargeist* kommt es noch zu einem sehr ausgiebig beschriebenen »Experiment«.⁴ Dies sind lediglich vereinzelte Beispiele, die einen ersten Einblick bieten. Das »Experiment« an sich stellt ein rekurrentes Motiv des Gesamtwerks Hoffmanns dar. Wie lässt sich diese Präsenz und Prägnanz des Experimentalmoments kontextualisieren? Wie lässt sie sich begründen? Und zunächst auch: Welche Verbindungen ergeben sich genereller aus dem Zusammenhang von Literatur und Experiment?

Mit der Konstellation »Text und Experiment« ist ein Themenfeld bezeichnet, das als Schnittfläche zwischen wissenschaftsgeschichtlichen und literaturhistorischen Fragestellungen heute kein unerforschtes Gebiet darstellt. Zu den Verbindungen zwischen Experiment und literarischer Konfiguration liegt mit dem von Michael Gamper herausgegebenen Band *Experiment und Literatur*⁵ sowie der grundlegenden, dreibändigen literaturgeschichtlichen Buchfolge zu dem Thema⁶ inzwischen eine imposante Reihe wissenschaftlicher Werke vor. Die genannten Bände stecken Grundlagen ab, liefern Einzelanalysen und geben darüber hinaus Impulse und Anregungen für die weitere Beschäftigung mit dem Gegenstand.

Im literarischen Werk E.T.A. Hoffmanns werden schon seit längerem Wissens- und Wissenschaftsdiskurse verschiedener Formen untersucht. Vor allem die Behandlung von Fragen der zeitgenössischen Medizin bzw. Psychologie kann als ein traditionsreiches Beispiel der Auseinandersetzung mit epistemischen Konstellationen in Hoffmanns Œuvre gelten.⁷ An einem Schnittpunkt zwischen biografischer, sozial- und wissenschaftsgeschichtlicher Kontextualisierung bewegt sich die Analyse juristischer, rechtshistorischer Themenstellungen im Werk des »Dichterjuristen«

Hoffmann, die forschungsgeschichtlich mindestens ebenso weit zurückreicht.⁸ In jüngerer Zeit sind in Bezug auf Hoffmann noch weitere Untersuchungsgebiete aus dem Bereich von Literatur und Wissen hinzugetreten, so beispielsweise die Diskursfelder der Technik, Elektrizität und Optik, wie sie die Studie von Rupert Gaderer in den Fokus rückt.⁹

Dahingegen ist das »Experiment« als epistemisches und als literarhistorisches Modell im Werk E.T.A. Hoffmanns bisher kaum zum Forschungsgegenstand erhoben worden. Helmut Lethen stellt seine Beobachtungen zu Formen des Sehens bei Robert Musil und E.T.A. Hoffmann unter den Aspekt des Experiments, indem er die jeweiligen Blickweisen als Wahrnehmungsexperimente bespricht; in Hoffmanns »Versuchsordnung« in der späten Erzählung *Des Vetters Eckfenster*, dem »Experiment mit dem Fernglas«, erblickt Lethen die Geburt einer »Schule des neuen Sehens«, die »Schulstunde realistischen Sehens«.¹⁰ Explizit adressiert wird das Phänomen ebenfalls in einem Aufsatz von Rupert Gaderer zu den phantasmagorischen Experimenten bei Hoffmann, in dem Gaderer auf die Geisterbeschwörung als technischen Medienzauber um 1800 eingeht, etwas ausführlicher auf Hoffmanns *Kater Murr*-Roman und das Märchen *Meister Floh* zu sprechen kommt und dort auch auf die poetologische Dimension des Experimentgedankens hinweist, die er auf das »Paradigma des phantasmagorisch Experimentellen« bezieht.¹¹

Hier soll auf die Themenkonstellation anhand zweier Texte eingegangen werden, die in diesem Zusammenhang bislang noch nicht näher behandelt wurden,¹² nämlich erstens anhand von E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Das Fräulein von Scuderi* oder genauer gesagt: einer Episode aus der Vorgeschichte der Erzählung. Mit der kurzen Textanalyse gilt es besonders zwei Bedeutungsräume des Experimentkonzepts auszuloten: Der erste betrifft das Experiment als eine Art Nukleus von Kontingenzerfahrung auf der Handlungsebene, also auf der »inhaltlichen« Ebene von Hoffmanns Text; der zweite bezieht sich auf das Experiment als metaliterarischen Begriff, der das mediale Verfahren und den Ort der Textarbeit an sich als experimentelle Praxis bezeichnet und der auf der poetologischen wie intertextuellen Ebene, d.h. auf der »formalen« Ebene der Erzählung zu verorten ist. Im Anschluss daran wird ein zweites Beispiel des literarischen Experiments bei Hoffmann entwickelt, um die experimentelle Szene im Allgemeinen und die metapoetische Komponente der Experimentalsituation im Besonderen als generellere Charakteristika in Hoffmanns Werk noch stärker in den Fokus zu rücken und umfassender zu behandeln. Dies geschieht hier anhand des Nachtstücks *Der Sandmann*, in dem ebenfalls ein Experiment als Urszene der Konfusionen im Handlungszusammenhang evoziert wird, die experimentelle De- und Remontage des Körpers aber auch als Spiegelung des Textverfahrens selbst erscheint. Zudem tritt an diesem Beispiel durch die Prädominanz des Blicks auch die visuelle, bildmediale Dimension des Experimentalgeschehens in den Vordergrund. Schließlich

zielt der darauf folgende letzte Teil des Beitrags auf eine Dekontextualisierung der beschriebenen historischen Konfiguration und auf eine Einspannung der Hoffmann'schen Textexperimente in weitere kulturgeschichtliche Horizonte.

Genereller lässt sich die Konzeption von Literatur als experimenteller Praxis dabei auch an die »explorative« Dimension einer »Dichtung als ›Versuch« an-schließen, wie sie Michael Gamper beschrieben hat.¹³ Gegenüber den bisherigen Studien bezieht sich die Untersuchung des Experimentalgeschehens hier, wie erwähnt, auf einen zunächst etwas entlegener anmutenden Fall.

Das Fräulein von Scuderi. – In der Vorgeschichte der 1818 entstandenen, 1819 erstmals erschienenen »Kriminalerzählung«¹⁴ *Das Fräulein von Scuderi* wird von einer Verbrechens- und Raubmordserie in Paris berichtet. Hoffmanns Erzähler schildert dabei eine Stadt im Ausnahmezustand. »Gerade zu der Zeit« der Ereignisse – so heißt es – »war Paris der Schauplatz der verruchtesten Greuelthaten« (*FS*, 785).¹⁵ Eine Giftmordserie erschüttert die Hauptstadt und lässt alle Ordnungen aus den Fugen geraten, wobei gerade der urbane Raum eine entscheidende Folie der Desorientierungsphänomene darstellt: Die moderne Großstadt erscheint hier »nicht als Projektionsfläche abstrakten Ordnungsbegehrens, sondern als ein Prisma [...], als ein steinernes Labyrinth aus zahllosen Ecken, an denen sich der Blick gleich dem Licht in den geschliffenen Diamanten des von Cardillac geschaffenen Schmuckes bricht«.¹⁶

Diese Situation der aufgelösten Ordnungen geht im Text explizit auf eine Experimentalszene zurück. Mithilfe von »alchemistischen Versuchen« (*FS*, 785) gelingt es nämlich dem deutschen Apotheker Glaser und dem Italiener Exili, »jenes feine Gift zu bereiten, das ohne Geruch, ohne Geschmack, entweder auf der Stelle oder langsam tödend, durchaus keine Spur im menschlichen Körper zurückläßt« (*FS*, 785). Von Exili in der Kunst des Giftmischens unterrichtet, führt der Hauptmann Godin de Sainte Croix bald zusammen mit der Marquise de Brinvillier dessen Werk fort. Nachdem die Brinvillier »erst ihren eignen Vater«, »dann ihre beiden Brüder« und schließlich »ihre Schwester« – die Letztgenannten »der reichen Erbschaft wegen« – vergiftet hat (*FS*, 786), gerät das Verbrechen ihr schließlich, wie der Erzähler behauptet, »zur unwiderstehlichen Leidenschaft« (*FS*, 786): Die Morde werden wahllos. Und auch hier wird das Experiment als Grundkonzept aufgerufen. Denn so führt Hoffmanns Erzähler weiter aus:

Ohne weitem Zweck, aus reiner Lust daran, wie der Chemiker Experimente macht zu seinem Vergnügen, haben oft Giftmörder Personen gemordet, deren Leben oder Tod ihnen völlig gleich sein konnte. (*FS*, 786)

Daneben wird an dieser Stelle aber auch deutlich, dass in der Logik des Erzählers offenbar etwas nicht ganz stimmt, schließlich stellt zumindest der Chemiker

Experimente in der Regel doch wohl nicht allein »zu seinem Vergnügen« an. Die Erzählsituation in Hoffmanns Text ist hochkomplex, in diesem Rahmen kann nicht ausgiebig darauf eingegangen werden, soviel nur: Man muss sich generell vor den simplen Behauptungen und oft vorschnellen Schuldzuweisungen des Erzählers hüten.¹⁷ Ganz unabhängig davon entwirft Hoffmanns Erzählung mit der kriminalistischen Experimentalanordnung jedoch eine geradezu revolutionäre Konstruktion: 100 Jahre vor André Gide erfindet Hoffmann den *acte gratuit*, das Verbrechen ohne jeden Sinn und Zweck, den Mord ohne Grund, die Gewalt aus reiner Willkür. In Gides Roman *Les caves du Vatican* (1914) stößt der Protagonist Lafcadio den ihm unbekanntem Fleurissoire aus reiner Lust, in einer völlig zweckfreien, grundlosen Handlung aus einem fahrenden Zug.¹⁸ Mit dem Mord als Experiment inszeniert Hoffmann eine ähnliche Konstellation lange vor der literarischen Avantgarde.

Diese Art von Kriminalität bleibt im *Fräulein von Scuderi* im wahrsten Sinne unfassbar. Nach der »Hinrichtung« der Brinvillier, die »nach Lüttich in ein Kloster« flieht, dort aber verhaftet und zuletzt geköpft und verbrannt wird (FS, 787), scheint der Mord sich schließlich fortvererbt zu haben. Das Verbrechen verallgemeinert sich. »Wie ein unsichtbares tückisches Gespenst« – heißt es in der Erzählung – »schlich der Mord sich ein in die engsten Kreise, wie sie Verwandtschaft – Liebe – Freundschaft nur bilden können« (FS, 788). Sämtliche Ordnungsmodelle geraten aus den Fugen: Familie, Stadt oder Gemeinschaft stellen keine verlässlichen Größen dar. Dabei erscheint in Hoffmanns Text gerade das Experiment, in Form von »alchemistischen Versuchen«, als Ausgangspunkt dieser Systemauflösung, als Nukleus der Kontingenzerfahrung.

Das bisher Beschriebene stellt ein Experiment auf der inhaltlichen Ebene der Erzählung dar. Zur gleichen Zeit findet in Hoffmanns Text aber auch ein formales Experiment statt, und zwar ein formales Experiment im Sinne einer literarischen und zugleich literarhistorischen Konfiguration, einer experimentalen Konstruktion sprachlichen, auch literarisch vorgeprägten Materials.¹⁹ Denn: Mit der folgenden, an die oben gegebene Schilderung anschließenden Beschreibung aus der Erzählung kommen wir schließlich zu einer zweiten Bedeutungsschicht des Experiments, nämlich von einer kriminalistischen zu einer textuellen, literarischen Versuchsanordnung. Im *Fräulein von Scuderi* heißt es an dieser Stelle:

Das grausamste Mißtrauen trennte die heiligsten Bande. Der Gatte zitterte vor der Gattin – der Vater vor dem Sohn – die Schwester vor dem Bruder. – Unberührt blieben die Speisen, blieb der Wein bei dem Mahl, das der Freund den Freunden gab, und wo sonst Lust und Scherz gewaltet, spähten verwilderte Blicke nach dem verkappten Mörder. (FS, 788)

Zum einen entfaltet dieser Passus eine eindeutig auch religiös, und zwar negativ religiös besetzte Bildlichkeit der Auflösung:²⁰ »trennte die heiligsten Bande«,

»Iulnberührt [...] blieb der Wein bei dem Mahl« etc.²¹ Zum anderen lässt er sich fast bis in den Wortlaut zugleich auf ein literarisches Paradigma zurückbeziehen, und zwar auf die *Metamorphosen* des Ovid. Zusammen mit der Schilderung der Verbrechen der Brinvillier, die »Frömmigkeit« heuchelt (*FS*, 786) und auch der »Erbschaft wegen« mordet (*FS*, 786), und zusammen mit der Schilderung des Raubmords, der als »Unheil anderer Art« schließlich auf den Giftmord folgt (*FS*, 790) und den Kern der weiteren Entwicklungen bildet, erinnert die gesamte Passage aus Hoffmanns Text an die Beschreibung des vierten Weltalters aus dem ersten Buch der Ovid'schen *Metamorphosen*. Ovids viertes und letztes Weltalter bringt als ultimative Degenerationsstufe der Menschheit lediglich Chaos, Unheil, Krieg und Gewalt hervor; aus ihm wird ein eisernes Geschlecht geboren. In der deutschen Übertragung von Johann Heinrich Voß aus dem Jahr 1798²² heißt es unter anderem über dieses letzte, eiserne Weltalter:

Nun lebt alles vom Raub, kein Gastfreund schonet den Gastfreund,
Noch der Eidam den Schwäher; auch liebende Brüder sind selten.
Meuchlerisch stellet das Weib dem Gemahl nach, dieser der Gattin;
Und Stiefmütter bereiten aus falbem Kraute den Giffrank;
Selber auch späht voreilend der Sohn nach den Jahren des Vaters.
Frömmigkeit sank vor Gewalt; Asträa selber, die Jungfrau,
Floh, der Himmlischen letzte, die blutgefeuchteten Länder. (I, 144–150)²³

In der Flut wissenschaftlicher Literatur zu Hoffmanns berühmter Erzählung ist dieser Bezug bislang unentdeckt. Hier sei indessen nahegelegt, dass die Passage aus dem *Fräulein von Scuderi* ein intertextuelles Echo auf die Stelle aus den *Metamorphosen* bildet. Zur Schilderung einer Grundsituation von Auflösung, Desintegration, Niedergang greift Hoffmanns Erzählung auf den antiken Vorgänger zurück, der dadurch auch in seiner zeitlosen Aktualität oder Modernität gezeigt wird und als ein Vorbild der textuellen Gestaltung als kontingent erfahrener historischer, ja »menschheitsgeschichtlicher« Auflösungsprozesse erscheint.

Insgesamt bedeutet das zweierlei: Hoffmanns Erzählung evoziert den Experimentaldenken, ausgehend von den »alchymistischen Versuchen«, zum einen auf der Handlungsebene als Nukleus im kriminalistischen Gewaltgefüge eines Verbrechens ohne Sinn, einer Stadt im Ausnahmezustand und damit genereller einer Welt der Kontingenz, der Unüberschaubarkeit und Unbegreiflichkeit, der zerbrochenen Relationen und der auseinandergedrifteten Verhältnisse, wie sie auch vor dem Epochenhintergrund der Zeit um 1800 und ihrer historischen Umbruchsituation verständlich wird.²⁴ Zum anderen bildet die Experimentalkonfiguration ebenfalls die Grundlage für eine literarisch-mediale Versuchsanordnung auf der formalen Ebene des Textes, nämlich für die eines intertextuellen Konstrukts aus Versatzstücken nicht nur der biblischen Schrift, sondern auch des antiken

Vorbilds einer Schilderung des Auseinanderbrechens, des Untergangs und der Grausamkeit des menschlichen Geschlechts aus den *Metamorphosen*. In dieser Hinsicht wird Hoffmanns Text selbst zu einer Art Experimentalgefüge, das damit einen metaliterarischen Charakter annimmt. Die Experimentalsituation, auf deren Prozessualitätscharakter Michael Gamper hinweist,²⁵ ist zugleich bezeichnend für das Prozessuale, Situative oder Performative des Textes, das über mediale Verfahren entsteht und das nicht zuletzt auch im intertextuellen Konstruktmoment seinen Ausdruck findet. Das Experiment stellt somit im Gesamten, sowohl in inhaltlicher als auch in formaler Hinsicht eine gute Beschreibungsfigur für einen Text dar, der von Mechanismen der Auflösung berichtet und in den die experimentale Situation zugleich als Urszene und als selbstreflexive Miniatur mit eingelagert ist.²⁶

Dass das Experimentalmoment im Gesamtwerk Hoffmanns noch eine wesentlich breitere Streuung aufweist, ist bereits zu Beginn des Beitrags angeklungen. Dass das Experiment dabei gerade als poetologische Metapher und als mediale Konfiguration eine besondere Bedeutung in E.T.A. Hoffmanns Werk annimmt, soll im Folgenden an einem weiteren Textbeispiel etwas ausführlicher entwickelt werden.

Der Sandmann. – In Hoffmanns berühmtem, 1815 geschriebenem, 1816 erschienenem Nachtstück *Der Sandmann*²⁷ kommt es ebenfalls zu einer Art Experiment. Dort stellen nämlich der alte Coppelius und der Vater des Protagonisten Nathanael, wie es zumindest Clara in ihrem Brief gegen Anfang der Erzählung vermutet, auch »alchymistische Versuche« an (SM, 21).²⁸ Wie Nathanael selbst berichtet, wird er in seiner Kindheit offenbar zum Zeugen eines solchen Experiments. Um dem Geheimnis des ominösen Sandmanns auf die Spur zu kommen, versteckt er sich eines Abends »hinter der Gardine« in einem Kleiderschrank im Zimmer seines Vaters, als jemand in den Raum tritt. Nathanael schaut aus seinem Versteck »behutsam hervor«, es ist der »alte Advokat Coppelius« (SM, 15). Der Junge ist wie erstarrt: »Ich war fest gezaubert. Auf die Gefahr entdeckt, und, wie ich deutlich dachte, hart gestraft zu werden, blieb ich stehen, den Kopf lauschend durch die Gardine hervorgestreckt.« (SM, 16) Dann spielt sich eine eigenartige Szene vor Nathanaels Augen ab, es sind die Vorkehrungen zu einem Experiment:

Der Vater öffnete die Flügeltür eines Wandschranks; aber ich sah, daß das, was ich so lange dafür gehalten, kein Wandschrank, sondern vielmehr eine schwarze Höhlung war, in der ein kleiner Herd stand. Coppelius trat hinzu und eine blaue Flamme knisterte auf dem Herde empor. Allerlei seltsames Geräte stand umher. (SM, 17)

Als Nathanael darauf aus seinem Versteck stürzt und seine geheime Beobachterposition verlässt, ergreift Coppelius ihn, wirft ihn auf den Herd und möchte ihm die Augen ausbrennen. Auf des Vaters Bitten lässt Coppelius zwar davon ab, will

aber nun in einem anderen, neuen Experiment den Körper, den »Mechanismus« des Jungen untersuchen bzw. »observieren«:

»Mag denn der Junge die Augen behalten und sein Pensum flennen in der Welt; aber nun wollen wir doch den Mechanismus der Hände und der Füße recht observieren.« Und damit faßte er mich gewaltig, daß die Gelenke knackten, und schrob mir die Hände ab und die Füße und setzte sie bald hier, bald dort wieder ein. »'s steht doch überall nicht recht! 's gut so wie es war! – Der Alte hat's verstanden!« (SM, 17f)

Wie im *Fräulein von Scuderi* führt das Experimentaleignis auf einer inhaltlichen Ebene auch hier hinab in eine Zone der Unbegreiflichkeit: Das Experiment erscheint auch im *Sandmann* als Grundlage eines Kontingenzerlebnisses, insofern der Versuch hier mit dem buchstäblichen Auseinanderschrauben Nathanaels einen Bereich des Befremdens zwischen Geschehen und Illusion, Wachen und Wahn, einen Raum der diffusen Ordnungen und der Verrücktheit öffnet.²⁹ Die Einsicht in die Marionettenhaftigkeit des Menschen endet für den Protagonisten der Erzählung, nachdem er schließlich gesehen hat, dass auch seine Geliebte Olimpia »eine leblose Puppe« ist (SM, 45), im geistigen Zusammenbruch.³⁰ Auch im *Sandmann* erscheint das Experiment – mit der Versuchsanordnung zwischen Körper und »Mechanismus« – letztlich als Urszene der Konfusionen.

In dem beschriebenen Versuch an Nathanael ist allerdings nicht nur ein körperliches Experiment als Demontageform und als Formdemontage auf der Handlungsebene anvisiert, zugleich liegt darin auch auf der reflexiv-formalen Ebene eine Chiffre für den literarischen Akt an sich, eine poetologische Spiegelung des Textes selbst und seiner Konstruktionsprinzipien wie auch seiner eigenen Demontage. Der soeben zitierten Stelle korrespondiert nämlich eine zweite in der Erzählung, in der es diesmal zwar nicht um das Versetzen von menschlichen Gliedmaßen, dafür aber um das experimentierende Anordnen von Textstücken geht. Der Körper Nathanaels wird hier durch den Textkörper ersetzt, für den er metonymisch einsteht. Nach den drei der eigentlichen Erzählung vorangestellten, den Auftakt des Nachtstücks bildenden Briefen berichtet der Erzähler über die verschiedenen Möglichkeiten und Unmöglichkeiten, die Geschichte zu beginnen, spielt im Text selbst Erzählversuche durch, macht Erzählexperimente, indem er die möglichen Textanfänge – ähnlich wie Coppelius die Glieder Nathanaels – probierend, experimentierend versetzt und austauscht:

Das Wunderbare, Seltsame davon [von Nathanaels verhängnisvollem Leben] erfüllte meine ganze Seele, aber eben deshalb und weil ich dich, o mein Leser! gleich geneigt machen mußte, Wunderliches zu ertragen, welches nichts geringes ist, quälte ich mich ab, Nathanaels Geschichte, bedeutend – originell, ergreifend, anzufangen: »Es war einmal« – der schönste Anfang jeder Erzählung, zu nüchtern! – »In der kleinen Provinzialstadt S. lebte« – etwas besser, wenigstens ausholend zum Klimax. – Oder

gleich medias in res: »Scher' Er sich zum Teufel, rief, Wut und Entsetzen im wilden Blick, der Student Nathanael, als der Wetterglashändler Giuseppe Coppola« – Das hatte ich in der Tat schon aufgeschrieben, als ich in dem wilden Blick des Studenten Nathanael etwas possierliches zu verspüren glaubte; die Geschichte ist aber gar nicht spaßhaft. Mir kam keine Rede in den Sinn, die nur im mindesten etwas von dem Farbenglanz des innern Bildes abzuspiegeln schien. Ich beschloß gar nicht anzufangen. Nimm, geneigter Leser! die drei Briefe, welche Freund Lothar mir gütigst mitteilte, für den Umriß des Gebildes, in das ich nun erzählend immer mehr und mehr Farbe hineinzutragen mich bemühen werde. (SM, 26f.)³¹

Neben der experimentierenden Suche nach dem passenden Beginn der Geschichte, dem Experiment des rechten Anfangs, geht es in diesem Passus auch um ein mediales Grundproblem, nämlich um die Opposition zwischen der »Rede« auf der einen Seite und dem »Farbenglanz des innern Bildes« auf der anderen, also zwischen den Medien Sprache (Text) und Bild, wobei dem zweiten, dem Bild, die deutlich größere Macht zugesprochen wird. Zwar ist hier zunächst von einem »innern« Bild die Rede, doch verweist der Erzähler schon am Ende des zitierten Passus auf die Geschichte allein im Vokabular der Malerei als »äußerer« Bildkunst, auf den Textanfang als den »Umriß des Gebildes, in das ich nun erzählend immer mehr und mehr Farbe hineinzutragen mich bemühen werde.«³² Die Macht der äußeren Bilder, die zugleich Bilder des Außen sind, nimmt auch den Protagonisten des *Sandmann* gefangen, dieser scheint wie besessen von der Gewalt der Bilder und von den Bildern der Gewalt: »obenan stand immer der Sandmann, den ich in den seltsamsten, abscheulichsten Gestalten überall auf Tische, Schränke und Wände mit Kreide, Kohle, hinzeichnete.« (SM, 14)

Die Stationen des Experiments, die im *Sandmann* vorgeführt werden, sind immer mit den Bildern, mit dem Sehen, mit dem Blick verbunden. Die Experimentalszene zwischen Nathanaels Vater und Coppelius wird für den/die Leser/in überhaupt erst sichtbar durch Nathanaels heimliches Beobachten, der wiederum fürchtet, für das untersagte Schauen »hart gestraft zu werden«;³³ tatsächlich droht Coppelius nach der Entdeckung konsequenterweise, dem Jungen zur Strafe das Augenlicht zu rauben, und bei dem darauf folgenden Experiment, dem an Nathanaels Körper, kommt es Coppelius ausdrücklich darauf an, ihn zu »observieren«, d.h. das Schauen, das Beobachten umzukehren und gegen Nathanael selbst zu richten. Auf die Bedeutung des Sehens wie des drohenden Sehverlusts in der Erzählung verweist im Übrigen bereits das Leitmotiv der Augen, dessen zentrale Stellung schon im Titel der Erzählung anklingt.³⁴

Das Hoffmann'sche Motiv- und Themenfeld des Sehens, der Optik, des Blicks ist in der Forschung in vielen verschiedenen Facetten und Schattierungen behandelt worden: von dem Gebrauch optischer Instrumente in Hoffmanns Werk³⁵ über eine Imaginationslehre der *Augen der Automaten*,³⁶ die sichtbaren und unsichtbaren Bilder als Bestandteile einer Poetik der Imagination³⁷ oder die narrative Funkti-

onalisierung von Gemälden und ›erzählten Bildern‹³⁸ bis hin zum solipsistischen Blick Hoffmann'scher Figuren³⁹ oder auch den Verbindungen zwischen Optik und Politik in seinen Texten.⁴⁰

Die Zentralität visueller Konstellationen und des Funktionsbereichs des Bildes bei Hoffmann im Allgemeinen erhält in dem »Nachtstück« *Der Sandmann* eine zusätzliche bildmediale Akzentuierung durch eine Zeichnung Hoffmanns, die Julius Eduard Hitzig in seiner Biografie von 1823 publizierte und die Hoffmann, während er Hitzig den Inhalt des *Sandmanns* erzählt habe, »auf ein vor ihm liegendes Stück Aktenpapier« hingeworfen haben soll.⁴¹ Auf dieser Zeichnung hält Hoffmann ausgerechnet die oben beschriebene Experimentalszene als offenbar zentrales Ereignis der Erzählung fest. Die dadurch entstehende Bild-Text-Relation verleiht dem *Sandmann*-Komplex eine – bislang unbeobachtete – intermediale Komponente,⁴² die allerdings nicht hier, sondern an anderer Stelle ausführlicher behandelt werden soll.⁴³ Die mit dem Bildtitel »Der Sandmann« unterschriebene Bleistiftskizze stellt insgesamt eine Art bildmediale Variante oder ›Doppelung‹ der Erzählung dar, die in vielfältige Beziehungen mit dem Text tritt, was an sich schon einen experimentellen Gestus aufweist: Wo sich das Experiment im *Fräulein von Scuderi* auf werkformaler Ebene in einem intertextuellen Bezug zu einem anderen literarischen Werk (Ovids *Metamorphosen*) vollzieht, da ließe sich in Hinblick auf die Erzählung *Der Sandmann* und die Zeichnung »Der Sandmann« auch ein werkformales Äquivalent des Experimentalgeschehens in der intermedialen Relation zwischen Bild und Text erkennen. Die Skizze zeigt eine Konfiguration dreier Personen, die sich mit Verweis auf die Erzählung als der »Sandmann« Coppelius, Nathanaels Vater und Nathanael identifizieren lassen; die Figuren befinden sich in der Stätte des Experiments, visualisiert durch die auch im Text evozierte Feuerstelle.⁴⁴

Zu den Besonderheiten der Zeichnung gehört unter anderem – lediglich so viel sei hier zu Hoffmanns Skizze angemerkt – neben dem deutlich theatralen Charakter der gesamten Bildkomposition auch das für die *Sandmann*-Erzählung ebenso wie für das Theater konstitutive Moment des Blicks und des Sehens, das mit der Erscheinung Nathanaels als heimlichen Beobachters der Szene, d.h. als einer Art ›Zuschauerfigur‹, zugleich auf der Bühne der Zeichnung selbst gespiegelt wird und das im Akt des Versteckens ein bildmediales, visuelles Äquivalent zu der auch in der Erzählung zentralen Thematik der Simulation und der Dissimulation bietet, die sich auf der Zeichnung noch einmal in der Konfiguration des Präsentierens und Verbergens reflektiert.

Die Thematik des Sehens und der Augen umfasst außer einer latenten sexuellen Ebene, auf die Sigmund Freud in seinem bekannten Aufsatz über *Das Unheimliche* anhand der »Augenangst« in E.T.A. Hoffmanns Erzählung als einer literarisch gestalteten Repräsentation von »Kastrationsangst« verweist⁴⁵ und für die gerade Hoffmanns Zeichnung weitere Anhaltspunkte zu liefern scheint,⁴⁶ auch eine Ver-

dichtung bzw. eine Überlagerung von visueller und experimenteller Dimension: Die Verbindung von Auge und Experiment erhält schon dadurch eine zusätzliche Evidenz, dass der Name der Figur Coppelius, der in der Erzählung mit dem des »Wetterglashändlers« und »Mechanicus L.] Giuseppe Coppola« verbunden wird (SM, 20), sich ebenso auf ital. *coppo* »Augenhöhle«⁴⁷ wie auf *coppella* als »schwarze Höhlung des Schmelzriegels«⁴⁸ beziehen lässt.

Deutlicher als im *Fräulein von Scuderi* tritt im *Sandmann* insgesamt die bildhafte Dimension des Experiments in den Vordergrund. Das Experimentalfüge dieser Erzählung ist eine mediale Konfiguration gewaltvoller Bilder, die zuletzt wortwörtlich alle Sinn- und Ordnungsmuster sprengen: So wie die Experimente von Coppelius und Nathanaels Vater allein mit einer »Explosion« (SM, 19) ein Ende finden – es ist ein »entsetzlicher Schlag«, bei dem das »ganze Haus erdröhnt!...« und nach dem der Vater »tot [...] auf dem Boden« liegt (SM, 19) –, so endet auch die narrative Versuchsanordnung dieses Textes zwischen Sinn und Wahnsinn wie mit einem Knall, und zwar mit Nathanaels letztem Gewaltausbruch, seinem Sprung in den Tod und schließlich dem Daliegen des Sohnes »mit zerschmettertem Kopf« (SM, 49), einem Selbstmord, in dem sich der Tod des Vaters als Unglück wiederholt.

Der Unfall wird zu einer zentralen Konfiguration im Text. Nathanaels Leben erscheint wie eine Serie von Wiederholungen des Unfalls seines Vaters: Nicht allein Nathanaels Sturz am Ende reproduziert den Tod des Vaters nach dem missglückten Experiment, auch der Brand des Hauses, in dem sich Nathanaels Wohnung befindet und das bei seiner Rückkehr in die Stadt vollständig »niedergebrannt« ist, nachdem das »Feuer in dem Laboratorium des Apothekers, der im untern Stocke wohnte, ausgebrochen war« (SM, 34), stellt letztlich eine Wiederholung des Unfalls seines Vaters dar, der nach der Explosion in seinem privaten »Laboratorium« »mit schwarz verbranntem gräßlich verzerrtem Gesicht« auf dem Boden liegt (SM, 19), obwohl seine »Gesichtszüge« – auch das gehört zu den Unwägbarkeiten dieses Textes und seiner Erzählsituation – »zwei Tage darauf [...] wieder mild und sanft« sind, »wie sie im Leben waren.« (SM, 19)⁴⁹

Claudia Lieb weist auf die Figur des Unfalls in Hoffmanns Märchens *Klein Zaches genannt Zinnober* (1819) hin, die sie in erster Linie als »Medieneffekt« begreift sowie als ein »narratives Scharnier, das den Einbruch des Phantastischen in das Kontinuum einer Deutschlandreise ermöglicht und mit dem realistischen Maßstab dieser Reise »ruck«haft »bricht.«⁵⁰ Lieb konstatiert in dem Zusammenhang unter anderem auch Bezüge zu Ovids *Metamorphosen* als »Anspielungsfolie« in Hoffmanns *Klein Zaches* und stellt zugleich eine Verbindung mit dem Experiment her, indem sie auf das »faustische Schreibexperiment« des Kunstmärchens verweist.⁵¹ Im *Sandmann* wird der Unfall als experimentelle Medienkonfiguration auch zu einer Chiffre für den Text: Die »Explosion« (SM, 19), die sich im Zuge des Experiments von Coppelius und Nathanaels Vater ereignet, stellt zugleich

ein strukturelles Äquivalent des Textes selbst dar, der insbesondere auf seiner semantischen Ebene regelrecht »explodiert«, in eine Unzahl verschiedener, heterogener Bedeutungssplitter zerbricht und schon mit der Dissoziation des Körpers im Experiment an Nathanael wie mit dem Sprung in den Wahnsinn jenseits aller Ordnungen jede einheitliche Bedeutung, jeden einheitlichen Sinn buchstäblich »sprengt«. In der Explosion als Textfigur scheint überdies ein allgemeineres Bild und Charakteristikum Hoffmann'schen Schreibens zu liegen. Eine umfassende »Poetik der Explosion« bei Hoffmann müsste allerdings erst noch geschrieben werden.⁵²

In der *Sandmann*-Erzählung geht es nach all dem noch in einer anderen Hinsicht um ein Experiment, nämlich um den Versuch der Erschaffung eines künstlichen Menschen, der besagten Automatenpuppe »Olimpia«.⁵³ »Zwanzig Jahre« hat der Wissenschaftler Spalanzani, wie es im Text heißt, »daran gearbeitet – Leib und Leben daran gesetzt – das Räderwerk – Sprache – Gang« entwickelt (SM, 45). Wenn man den Namen des Automaten auf einer antiken, mythologischen Folie liest, der des Götterbergs, reflektiert sich in ihm auch die Thematik der Schöpfung, der Schöpfungsgeschichte. Parallel zu der mit der Puppe Olimpia verbundenen Maschinenproblematik ist im Text die vorhin zitierte körperliche De- und Remontage Nathanaels angelegt, auf die abschließend noch einmal zurückzukommen ist. Diese Körpermontageszene stellt eine Spiegelung des Textes dar, in der sich die Vorstellungen der antiken Schöpfung wie des nachantiken, biblischen Schöpfers (des »Alten«) schließlich mit der des literarischen Schöpfers (des Autors) überschneiden bzw. in der die letztere, säkulare Vorstellung die erstere, religiöse in einem geradezu »blasphemischen« Akt ersetzt oder überlagert, der Autor wird der neue Schöpfer, er erscheint nun selbst in der Rolle des »Alten«: Man kann – und das gilt über die ungewollt »spaßhafte!« (SM, 27) Dimension der Erzählerrede hinaus auch für den literarischen Interpreten – die künstlerische Schöpfung, d.h. den Text, den Textkörper zwar auseinandernehmen, aber »'s steht doch überall nicht recht! 's gut so wie es war! – Der Alte hat's verstanden!« (SM, 18) Das Experiment wird bei E.T.A. Hoffmann zur poetologischen und zur selbstreflexiven, auch medialen Metapher, zum Probierfeld des modernen Autorgottes, zur Spiel- und Spiegelfläche der (Bild- und) Textkonstruktion und ihrer Mechanismen.

Dekontextualisierung und Ausblick. – Zum Schluss sei hier ein seinerseits experimenteller Versuch unternommen: Es geht in diesem letzten Abschnitt darum, das beschriebene historische Paradigma der Experimentalszene als medialer Konfiguration im Werk E.T.A. Hoffmanns in einen erweiterten, transhistorischen Horizont zu stellen, um einmal zu sehen, welche Verbindungen sich außerhalb des Literatur- und Zeitkontexts ergeben könnten. Dies soll allerdings nicht im Sinne einer umfassenden und erschöpfenden Analyse, sondern lediglich im Zeichen eines assoziativen, andeutenden Ausblicks geschehen, einer Experimentalanordnung, die aber womöglich weitere Auseinandersetzungen anregen könnte.

Ein sehr ähnliches Bestreben wie der Advokat Coppelius aus Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* bei seinem wissenschaftlichen Experiment an Nathanaels Körper verfolgt auch ein ganz anderer, historischer Wissenschaftler, um das ›Geheimnis der Schöpfung‹ zu ergründen, und zwar der berühmte Physiker Albert Einstein. In Hoffmanns Text will Coppelius »den Mechanismus der Hände und der Füße recht observieren« (SM, 17), um dem Geheimnis von Nathanaels Körperbau, quasi dem geheimen menschlichen Bauplan auf die Spur zu kommen, stellt nach einigen experimentellen, »zerwürfelnden« Versuchsanordnungen der De- und Remontage jedoch zuletzt, wie bereits zitiert, ernüchtert fest: »'s steht doch überall nicht recht! 's gut so wie es war! – Der Alte hat's verstanden!« (SM, 18)

Auf diesen »Alten« beruft sich auch Albert Einstein. In einem Brief an Max Born vom 4. Dezember 1926 schreibt Einstein hinsichtlich des Aufkommens der Quantenmechanik und ihrer ersten Resultate:

Die Quantenmechanik ist sehr achtung-gebietend. Aber eine innere Stimme sagt mir, daß das doch nicht der wahre Jakob ist. Die Theorie liefert viel, aber dem Geheimnis des Alten bringt sie uns kaum näher. Jedenfalls bin ich überzeugt, daß *der* nicht würfelt.⁵⁴

Wie die fiktionale Figur Coppelius legt auch Einstein in dieser Briefpassage die Existenz eines »Alten« nahe, der eine Art universalen Bauplan erstellt, der Ordnung garantiert und die Welt dadurch vor dem Sturz ins Aleatorische und Kontingente eines Würfelspiels bewahrt. Allerdings gleichen Coppelius' eigene Körperversatzexperimente tatsächlich einer Art Würfelspiel, bei dem er die einzelnen Glieder »bald hier, bald dort wieder einsetzt!« (SM, 18), und mehr noch: Das operative Verfahren nicht nur des Erzählers bei seiner experimentellen Suche nach dem rechten Anfang, sondern auch des Autors selbst, des Verfassers dieses Textes, einer Erzählung, die sich als eine literarische Versuchsanordnung liest und sich als solche auch selbst reflektiert, materialisiert, ähnelt ganz jenem Würfelspiel, das Einstein als Negativfolie und als Antimodell evoziert, dessen Gültigkeit für die ›Weltpraxis‹ aber ablehnt. In Hoffmanns Werk wird der Schaffende, der Autor zu einer Art neuem Gott. Hierbei handelt es sich allerdings um einen Gott, der sehr wohl »würfelt«.

Letztlich hat die Wissenschaftsgeschichte Einsteins These eines ordnenden »Alten« widerlegt und der Quantenmechanik Recht gegeben, unter anderem in Form von Werner Heisenbergs »Unbestimmtheitsrelation« und der allgemeineren, aus der experimentellen Praxis gewonnenen Erkenntnis, dass das Verhalten der subatomaren Elemente nicht berechenbar, nicht vorhersehbar und damit tatsächlich ganz und gar kontingent, aleatorisch ist. In vergleichbarer Weise hat die Literaturgeschichte Schreibverfahren ausgebildet, die das Kontingente, die Unbestimmtheit, die experimentelle Versuchsanordnung betonen, und zwar nicht

nur zur Zeit der historischen Avantgarden, sondern in verschiedenen geschichtlichen Epochen.

Nimmt man die im *Sandmann* verdichtete obsessive und oppressive Augenthematik zum Ausgangspunkt einer Reflexion des Konnex zwischen Getriebenheit und Gewalt, so weist Hoffmanns experimentelles Textverfahren weit weniger auf die literarische Ordnung eines gütigen Weltenplans als im Kern in die Richtung etwa eines Georges Bataille, der in *Die Geschichte des Auges* den Zusammenhang von Blick, Sexualität, Grenzüberschreitung und zugleich die Absurdität des Zusammenhangs erzählt⁵⁵ und auf den sich Michel Foucault beruft, um die Erotik als eine »Erfahrung der Sexualität« zu beschreiben, »die um ihrer selbst willen das Überschreiten der Grenze mit dem Tod Gottes verbindet.«⁵⁶ Gründet man sich auf die physikalische oder naturwissenschaftliche Seite des literarischen Experimentgedankens, ließe sich Hoffmanns Menschen- und Textexperiment als historisches Paradigma schließlich auch mit einem zeitgenössischen Roman wie den *Elementarteilchen* von Michel Houellebecq in Beziehung setzen, der die Vereinzelung, die Isolation, die Partikularisierung des modernen Menschen in einer Gesellschaft des Wissens und der Obsessionen zeigt und der überdies gleich zu Beginn auf einige große Namen im Umkreis des Experiments im 20. Jahrhundert, auf Einstein, Born, Heisenberg, Bohr, auf die Quantenmechanik, auf die Kopenhagener Deutung in der Physik verweist.⁵⁷

Anmerkungen

- 1 Zit. nach E.T.A. Hoffmann, *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, hg. von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen, Friedhelm Auhuber, Hartmut Mangold, Jörg Petzel, und Ursula Segebrecht, Bd. 2.1, *Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814*, hg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wulf Segebrecht, Frankfurt/Main 1993, hier 241.
- 2 Zit. nach Hoffmann, *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Bd. 3, *Nachtstücke, Klein Zaches, Prinzessin Brambilla. Werke 1816–1820*, hg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen, Frankfurt/Main 1985, 573.
- 3 Zit. nach Hoffmann, *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Bd. 4, *Die Serapions-Brüder*, hg. von Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht, Frankfurt/Main 2001, hier 327.
- 4 Zit. nach Hoffmann, *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Bd. 5, *Lebens-Ansichten des Katers Murr. Werke 1820–1821*, hg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen, Frankfurt/Main 1992, hier 693.
- 5 Michael Gamper (Hg.), *Experiment und Literatur. Themen, Methoden, Theorien*, Göttingen 2010.
- 6 Michael Gamper, Martina Wernli und Jörg Zimmer (Hg.), »Es ist nun einmal zum Versuch gekommen«. *Experiment und Literatur I: 1580–1790*, Göttingen 2009; Michael Gamper, Martina Wernli und Jörg Zimmer (Hg.), »Wir sind Experimente: wollen wir es auch sein!« *Experiment und Literatur II: 1790–1890*, Göttingen 2010; Michael Bies und Michael Gamper (Hg.), »Es ist ein Laboratorium, ein Laboratorium für Wortes«. *Experiment und Literatur III: 1890–2010*, Göttingen 2011.

- 7 Siehe z.B. Friedhelm Auhuber, *In einem fernen dunklen Spiegel. E.T.A. Hoffmanns Poetisierung der Medizin*, Opladen 1986; Vickie Ziegler, *Der geistig gestörte Künstler im Werk E.T.A. Hoffmanns vor dem Hintergrund zeitgenössischer psychologischer Theorien*, in: *Gesnerus. Schweizerische Gesellschaft für Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften*, 48 (1991), 171–183; Henriett Lindner, »Schnöde Kunststücke gefallener Geister«. *E.T.A. Hoffmanns Werk im Kontext der zeitgenössischen Seelenkunde*, Würzburg 2001; Christine Weder, *Ein medizinisch-literarisches Symptom: Zum Schwindel bei E.T.A. Hoffmann und im Kontext des medizinischen Diskurses der Zeit*, in: *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch* 10 (2002), 76–95.
- 8 Vgl. etwa Eva-Renate Möller, *Ernst Theodor Amadeus Hoffmann als Darsteller aktueller rechtlicher Fragen*, Diss., Wien 1934; Eugen Walter, *Das Juristische in E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk*, Diss., Heidelberg 1950; Hartmut Mangold, *Gerechtigkeit durch Poesie. Rechtliche Konfliktsituationen und ihre literarische Gestaltung bei E.T.A. Hoffmann*, Wiesbaden 1989; Uwe Schadwill, *Poeta Judex. Eine Studie zum Leben und Werk des Dichterjuristen E.T.A. Hoffmann*, Münster und Hamburg 1993.
- 9 Rupert Gaderer, *Poetik der Technik. Elektrizität und Optik bei E.T.A. Hoffmann*, Freiburg i.Br. u.a. 2009.
- 10 Vgl. Helmut Lethen, *Eckfenster der Moderne. Wahrnehmungsexperimente bei Musil und E.T.A. Hoffmann*, in: Josef Strutz (Hg.), *Robert Musils »Kakanien« - Subjekt und Geschichte. Festschrift für Karl Dinklage zum 80. Geburtstag*, München 1987, 195–229, hier 218.
- 11 Rupert Gaderer, *Phantasmagorische Experimente. Rezeption. Literarisierung und Poetik bei E.T.A. Hoffmann*, in: Gamper, Wernli und Zimmer (Hg.), »Wir sind Experimente: wollen wir es auch sein!«, 223–240, hier 235, zum *Kater Murr* und *Meister Floh* 232–234. In Zusammenhang mit der »Belebung von Automaten [...] durch die Imaginationskraft eines Protagonisten« verweist Gaderer auch kurz auf die Erzählung *Der Sandmann* (ebd., 236).
- 12 Dieser Aufsatz geht auf einen Redebeitrag zurück, den ich am 30.5.2013 als Respondent zu Michael Gampers Vortrag *Experiment und Literatur: Eine wissenschaftliche Perspektive* an der Vrije Universiteit Brussel gehalten habe. Der Aufsatz stellt eine erweiterte Fassung meines Vortrags dar.
- 13 Michael Gamper, *Dichtung als »Versuch«. Literatur zwischen Experiment und Essay*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, N.F. 17 (2007), 593–611.
- 14 Die Kontroverse, ob es sich bei Hoffmanns Erzählung um eine Detektiv- oder Kriminalgeschichte handelt, ist alt. Sie geht insbesondere auf Richard Alewyns These zurück, *Das Fräulein von Scuderi* sei die erste Detektivgeschichte der Weltliteratur, vgl. Richard Alewyn, *Ursprung des Detektivromans* [1963], in: ders., *Probleme und Gestalten. Essays*, Frankfurt/Main 1974, 341–360, hier besonders 351–359; vgl. auch Ernst Bloch, *Philosophische Ansicht des Detektivromans* [1960], in: Jochen Vogt (Hg.), *Der Kriminalroman II. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*, München 1971, 322–343, hier 325; dazu noch Linde Katritzky, »Das Fräulein von Scuderi« und Frances Trollopes »Hargrave«: *Anmerkungen zu den Anfängen des Detektivromans*, in: *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch*, 12 (2004), 68–79. Kritisch gegenüber dem detektorischen Schema in Hoffmanns Erzählung dagegen beispielsweise Klaus Kanzog, *E.T.A. Hoffmanns Erzählung »Das Fräulein von Scuderi« als Kriminalgeschichte*, in: *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft*, 11 (1964), 1–11; Horst Conrad, *Die literarische Angst. Das Schreckliche in Schauerromantik und Detektivgeschichte*, Düsseldorf 1974, 105–112; oder Klaus D. Post, *Kriminalgeschichte als Heilsgeschichte. Zu E.T.A. Hoffmanns Erzählung »Das Fräulein von Scuderi«*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 95 (1976) [Sonderheft E.T.A. Hoffmann], 132–156. Die Bezeichnung als »Kriminalgeschichte« trifft insofern zu, als die Erzählung grundsätzlich ein kriminelles Geschehen entfaltet, und zwar bei

- allen narrativen und inhaltlichen Unwägbarkeiten oder Unsicherheiten, die aus der hier entwickelten Sicht schließlich gegen eine Kategorisierung unter dem Begriff der »Detektivgeschichte« – als Geschichte einer geglühten Detektion und Lösung – sprechen.
- 15 Zitate aus *Das Fräulein von Scuderi* hier und im Folgenden unter Angabe der Seitenzahl mit der Sigle FS in einfachen Klammern nach Hoffmann, *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Bd. 4, *Die Serapions-Brüder*.
 - 16 Ulrike Landfester, *Um die Ecke gebrochen. Kunst, Kriminalliteratur und Großstadtopographie in E.T.A. Hoffmanns Erzählung »Das Fräulein von Scuderi«*, in: Gerhart von Graevenitz (Hg.), *Die Stadt in der Europäischen Romantik*, Würzburg 2000, 109–125, hier 124. Zum städtischen Raum in Hoffmanns Erzählung auch Melanie Wigbers, *Der Schauplatz als Schlüssel zum Textverständnis. Überlegungen zur didaktischen Relevanz der Ortsgestaltung in ausgewählten Kriminalnovellen des 19. Jahrhunderts*, in: *Didaktik Deutsch*, 14 (2003), 38–54.
 - 17 Siehe dazu ausführlicher Achim Küpper, »Poesie, die sich selbst spiegelt, und nicht Gott«. *Reflexionen der Sinnkrise in Erzählungen E.T.A. Hoffmanns*, Berlin 2010. Dort findet sich auch ein Forschungsüberblick zum *Fräulein von Scuderi* (ebd., 58–77).
 - 18 André Gide, *Les caves du Vatican. Soit par l'auteur des Paludes*, 2 Bde., Paris 1914.
 - 19 Darauf, dass im *Fräulein von Scuderi* ebenfalls eine Auflösung von Ordnungen auf der sprachlich-syntaktischen Ebene auftritt, weist anhand von Cardillaes abruptem und ebenso abrupt geschildertem Abgang aus den Gemächern der Maintenon Jochen Schmidt hin: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, Bd. 2, *Von der Romantik bis zum Ende des Dritten Reichs*, Darmstadt 1985, 37: »Sein [Cardillaes] Abschied von Mademoiselle de Scuderi und der Marquise von Maintenon sprengt das comme il faut der Gesellschaft wie die Syntax der Erzählung«; siehe hierzu FS, 804. Dazu auch Hermann Wiegmann, *Von Homer bis Hemingway. Einzelanalysen zu Erzählstil und Erzähldynamik in der Weltliteratur*, Hamburg 1992, 198.
 - 20 Diese Bildlichkeit geht weit über die im Text angelegte Parallelität zwischen der Figur Scuderi und der Jungfrau Maria hinaus und verkehrt die theologische Relation letztlich. Zur Parallelität zwischen Scuderi und Maria vgl. Hellmuth Himmel, *Schuld und Sühne der Scuderi. Zu Hoffmanns Novelle*, in: *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft*, 7 (1960), 1–15; Irmgard Roebing, *Mütterlichkeit und Aufklärung in E.T.A. Hoffmanns »Das Fräulein von Scuderi«. Oder: Geistergespräch zwischen Berlin, Paris und Genf*, in: Irmgard Roebing und Wolfram Mauser (Hg.), *Mutter und Mütterlichkeit. Wandel und Wirksamkeit einer Phantasie in der deutschen Literatur. Festschrift für Verena Ehrlich-Haefeli*, Würzburg 1996, 207–229.
 - 21 Vgl. dazu die biblische Vorstellung des »heiligen Bundes« sowie die Überlieferung des »Abendmahls«. Zur Verbindung zwischen dem »Mahl« und dem »Neuen Bund« etwa Mt 26,26–28: »Während des Mahls nahm Jesus das Brot und sprach den Lobpreis; dann brach er das Brot, reichte es den Jüngern und sagte: Nehmt und esst; das ist mein Leib. Dann nahm er den Kelch, sprach das Dankgebet und reichte ihn den Jüngern mit den Worten: Trinkt alle daraus; das ist mein Blut, das Blut des Bundes, das für viele vergossen wird zur Vergebung der Sünden.« Zit. nach *Die Bibel. Altes und Neues Testament, Einheitsübersetzung*, Freiburg i.Br. u.a. 2011, 1116f. (Hervorhebung im Original).
 - 22 Zur Annahme einer Rezeption der Voß'schen *Metamorphosen*-Übertragung bei Hoffmann in einem anderen Fall intertextueller Verwobenheit vgl. Küpper, »Poesie, die sich selbst spiegelt, und nicht Gott«, 341–343. Dort geht es um das Ovid'sche Ikarus-Mythologem in Hoffmanns Erzählung *Doge und Dogaresse*. Dieser Rekurs soll hier um ein weiteres, zusätzliches Beispiel des Ovid-Bezugs ergänzt werden.

- 23 Zit. nach Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Übertragung von Johann Heinrich Vofß, Radierungen von Pablo Picasso, Nachwort von Bernhard Kytzler, Frankfurt/Main 1990, 15.
- 24 Daneben lassen sich die Auflösungssymptome im *Fräulein von Scuderi* mit Cardillaes, des Goldschmieds, Aufbegehren gegen die Vermarktung seiner Schmuckstücke sicherlich gleichzeitig auf den historischen Horizont einer Kapitalisierung und Vergegenständlichung des Kunstwerks zur Ware und zum Produkt beziehen, wie sich dies insbesondere aus marxistischer Sicht ergeben hat. Vgl. Alexander von Bormann, *Philister und Taugenichts. Zur Tragweite des romantischen Antikapitalismus*, in: *Aurora*, 30/31 (1970/1971), 94–112, hier 96f.; Naum J. Berkowski, *Die Romantik in Deutschland* [1973], aus dem Russischen von Reinhard Fischer, Leipzig 1979, 649–652; vgl. auch Johannes Werner, *Was treibt Cardillac? Ein Goldschmied auf Abwegen*, in: *Wirkendes Wort*, 40 (1990), 32–38.
- 25 Vgl. z.B. Gampfer, *Dichtung als ›Versuch‹*, 594.
- 26 Zu einem anderen Schluss in Bezug auf Experimentelles bei Heinrich von Kleist hingegen Achim Küpper, *Die Geheimnisse der Schrift: Heinrich von Kleists Poetik der Verschllossenheit und das Prinzip der Verschiebung in seinen Texten*, in: Hans Richard Brittnacher und Irmela von der Lühe (Hg.), *Risiko - Experiment - Selbstentwurf. Kleists radikale Poetik*, Göttingen 2013, 229–244. Bei E.T.A. Hoffmann mag sich, allgemeiner gesehen, auch an der Vielzahl und Variabilität, an der Flexibilität und Transgression der Schreibweisen, literarischen Spielformen und Textsorten bereits eine grundsätzliche Experimentierfreude zeigen.
- 27 Grundlegendes zum Text (Synopsis von Handschrift und Druckfassung, Kommentare, Forschungssynthesen u.a.) liefert Ulrich Hohoff, *E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann. Textkritik, Edition, Kommentar*, Berlin und New York 1988.
- 28 Zit. aus *Der Sandmann* hier und im Folgenden unter Angabe der Seitenzahl mit der Sigle SM in einfachen Klammern nach Hoffmann, *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Bd. 3, *Nachtstücke, Klein Zaches, Prinzessin Brambilla, Werke 1816–1820*.
- 29 In welche Abgründe die Geschichte außerdem hinabführen kann, zeigt Alice A. Kuzniar durch einen Vergleich mit David Lynchs Film *Blue Velvet* und dessen Rekurs auf Hoffmanns *Sandmann*-Erzählung. Siehe Alice A. Kuzniar, *Ears Looking at You: E.T.A. Hoffmann's ›The Sandman‹ and David Lynch's ›Blue Velvet‹*, in: *South Atlantic Review*, 54.2 (1989), 7–21. Vgl. auch Volker Pietsch, *Persönlichkeitsspaltung in Literatur und Film. Zur Konstruktion dissoziierter Identitäten in den Werken E.T.A. Hoffmanns und David Lynchs*, Frankfurt/Main u.a. 2008. Zu einer anderen Text-Film-Beziehung ausgehend von Hoffmanns Erzählung und in Zusammenhang mit der ›Blickauslöschung‹: Steffen Greschonig, *Divination Lost. Blickauslöschung von Geschöpf und Schöpfer in E.T.A. Hoffmanns ›Sandmann‹ und Ridley Scotts ›Blade Runner‹*, in: *Weimarer Beiträge*, 51(2005)3, 345–362.
- 30 Vgl. SM, 45: »Da packte ihn der Wahnsinn mit glühenden Krallen und fuhr in sein Inneres hinein Sinn und Gedanken zerreißend. ›Hui – hui – hui! – Feuerkreis – Feuerkreis! dreh dich Feuerkreis – lustig – lustig! – Holzpüppchen hui schön' Holzpüppchen dreh dich –«.
- 31 Die Erzählsituation ist im *Sandmann* insgesamt nicht weniger komplex, die Aussagen des Erzählers, wie sich schon an dieser Stelle zeigt, nicht weniger problematisch als im *Fräulein von Scuderi*. Vgl. zur narrativen Problematik John M. Ellis, *Clara, Nathanael and the Narrator: Interpreting Hoffmann's ›Der Sandmann‹*, in: *German Quarterly*, 54 (1981), 1–18. Zugleich sind die erzählerische ›Unfassbarkeit‹ und Unsicherheit oder Unwägbarkeit im Grunde aber ebenfalls mit dem Experimentalgeschehen, also der Experimentalhandlung, wie mit der Experimentalform verbundene Horizonte.

- 32 Zum inneren Bild und seiner erzählerischen Gestaltung im *Sandmann* in Verbindung mit Fragen der Poetologie, der Narratologie, der Perspektivität, der Wahrnehmung von Innen- und Außenwelt bzw. der Innensicht speziell Irene Schroeder, *Das innere Bild und seine Gestaltung. Die Erzählung »Der Sandmann« als Theorie und Praxis des Erzählens*, in: *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch*, 9 (2001), 22–33.
- 33 Vgl. u.a. zum »Voyeurismus«-Element der Erzählung Achim Küpper, *Aufbruch und Sturz des heilen Textes. Ludwig Tiecks »Liebeszauber« und E.T.A. Hoffmanns »Sandmann«: zwei »Märchen aus der neuen Zeit«*, in: *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch*, 13 (2005), 7–28, hier besonders 13–16. Dort auch einige weitere Literaturhinweise zur *Sandmann*-Forschung.
- 34 Auf Nathanaels Frage, »was denn das für ein Mann sei, der Sandmann«, antwortet die alte Wartfrau: »Das ist ein böser Mann, der kommt zu den Kindern, wenn sie nicht zu Bett gehen wollen und wirft ihnen Händevoll Sand in die Augen, daß sie blutig zum Kopf herauspringen, die wirft er dann in den Sack und trägt sie in den Halbmond zur Atzung für seine Kinderchen; die sitzen dort im Nest und haben krumme Schnäbel, wie die Eulen, damit picken sie der unartigen Menschenkindlein Augen auf.« (SM, 13)
- 35 Yvonne J.K. Holbeche, *Optical Motifs in the Works of E.T.A. Hoffmann*, Göttingen 1975; Ulrich Stadler, *Zum Gebrauch optischer Instrumente in Hoffmanns Erzählungen*, in: *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch*, 1 (1992/1993), 91–105.
- 36 Peter von Matt, *Die Augen der Automaten. E.T.A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst*, Tübingen 1971.
- 37 Monika Schmitz-Emans, *Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare. Spielformen literarischer Bildinterpretation vom 18. bis 20. Jahrhundert*, Würzburg 1999, 193–218.
- 38 Bernard Dieterle, *Erzählte Bilder. Zum narrativen Umgang mit Gemälden*, Marburg 1988, 55–108.
- 39 Jürgen Daiber, *Die Autofaszination des Blicks. Zu einem Motivkomplex im Erzählwerk E.T.A. Hoffmanns*, in: *Euphorion*, 93 (1999), 485–496.
- 40 Michael Rohrwasser, *Coppelius, Cagliostro und Napoleon. Der verborgene politische Blick E.T.A. Hoffmanns*, Basel und Frankfurt/Main 1991.
- 41 Julius Eduard Hitzig (Hg.), *Aus Hoffmann's Leben und Nachlass*, hg. von dem Verfasser des Lebens-Abrißes Friedrich Ludwig Zacharias Werners, 2 Theile, Berlin 1823, hier Tl. 1, XVI.
- 42 Zu intermedialen Konstellationen in Hoffmanns literarischem Werk allgemeiner Melanie Klier, *Kunstsehen - Literarische Konstruktion und Reflexion von Gemälden in E.T.A. Hoffmanns »Serapions-Brüdern« mit Blick auf die Prosa Georg Heyms*, Frankfurt/Main u.a. 2002; Olaf Schmidt, *»Callots fantastisch karikierte Blätter«. Intermediale Inszenierungen und romantische Kunsttheorie im Werk E.T.A. Hoffmanns*, Berlin 2003; Ricarda Schmidt, *Wenn mehrere Künste im Spiel sind. Intermedialität bei E.T.A. Hoffmann*, Göttingen 2006.
- 43 Vgl. dazu die kommende Druckfassung meines Vortrags *Alchemie und Hermetismus als epistemische, poetologische und mediale Verfahren in der Literatur um 1800*, gehalten am 7.4.2014 auf der Konferenz *Literatur und Wissen* (7.-9.4.2014) an der Tschechischen Akademie der Wissenschaften, Prag.
- 44 Vgl. die Abbildung der Bleistiftzeichnung in Hoffmann: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Bd. 3, *Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla*, *Werke 1816–1820*, »Bildteil« nach 920, dort Abb. 2.
- 45 Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, in: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, 5 (1919), 297–324, hier 307; auch in: Sigmund Freud, *Studienausgabe*, Bd. 4, *Psychologische Schriften*, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt/Main 1982, 243–274, hier 255.

- 46 Vgl. dazu nochmals meine Ausführungen im genannten Vortrag. Zu einigen Verbindungen zwischen Auge, Sexualität und psychologischen Mechanismen wie der Verschiebung etc. in der Erzählung *Der Sandmann* selbst auch die teils abenteuerliche Studie von Ursula Orłowski, *Literarische Subversion bei E.T.A. Hoffmann. Nouvelles vom »Sandmann«*, Heidelberg 1988, hier etwa 165: »Die Konditionierung blutig=verletzt=schmutzig=unheimlicher Ort der Zeugung verlagert sich am Leib »bloß« von unten nach oben, vom Genital zum Auge, um alles, was mit der »coppo« als Höhle und der »copula« als Verbindung assoziiert werden kann, zu signifizieren, zu diskriminieren und zu verbarrikadieren.«
- 47 Diese Etymologie vermerkt etwa der Stellenkommentar in Hoffmann, *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Bd. 3, *Nachtstücke, Klein Zaches, Prinzessin Brambilla*, Werke 1816–1820, hier 971.
- 48 Detlef Kremer, *E.T.A. Hoffmanns »Der Sandmann«: »Ein tausendäugiger Argus«*, in: ders., *Romantische Metamorphosen. E.T.A. Hoffmanns Erzählungen*, Stuttgart und Weimar 1993, 143–209, hier 149. Kremer bindet diese Textelemente genereller in eine »Beziehung der Ähnlichkeit und Wiederholung« innerhalb der Erzählung ein (ebd., 148).
- 49 Vgl. zu dieser perspektivischen Unsicherheit auch Kremer, *E.T.A. Hoffmanns »Der Sandmann«*, 153: »Eine [...] Lücke klafft in der zweiten Sequenz zwischen der Bemerkung, das Gesicht des toten Vaters sei schwarz verbrannt und gräßlich verzerrt, und der beiläufigen Anmerkung, zwei Tage später seien seine Gesichtszüge wieder mild und sanft geworden.«
- 50 Claudia Lieb, *Karambolage. Medien des Unfalls bei Hoffmann und Kleist*, in: *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch*, 14 (2006), 37–49, hier 47.
- 51 Ebd., 44, 48. Vgl. im weiteren Umfeld zum Unfall der Moderne auch Claudia Lieb, *Crash. Der Unfall der Moderne*, Bielefeld 2009.
- 52 Ansätze dazu in Achim Küpper, *Der theatrale »Korridor«*, *Schrift und Theatralität bei E.T.A. Hoffmann. Vom textuellen Metadrama zur theatralen Narration*, in: Siegfried Ulbrecht und Achim Küpper (Hg.), *Theatralität in Literatur, Kunst und Kulturen* [= Themennummer *Germanoslavica* 25.2], Prag 2014.
- 53 Zur Automatenthematik im *Sandmann* ausführlicher Thomas T. Tabbert, *Die erleuchtete Maschine - Künstliche Menschen in E.T.A. Hoffmanns »Der Sandmann«*, Hamburg 2006.
- 54 Albert Einstein, Hedwig und Max Born, *Briefwechsel 1916–1955*, Kommentar von Max Born, Geleitwort von Bertrand Russell, Vorwort von Werner Heisenberg, München 1969, 129f.
- 55 Georges Bataille, *Die Geschichte des Auges* [*Histoire de l'œil*, 1928/1940], in: ders., *Das obszöne Werk*, Übersetzung und Nachwort von Marion Luckow, 19. Aufl., Reinbek 2004, 7–53.
- 56 Michel Foucault, *Préface à la transgression* [1963], in: ders., *Dits et écrits 1954–1988*, Bd. 1, *1954–1969*, hg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitwirkung von Jacques Lagrange, Paris 1994, 233–250, hier 236: »Et s'il fallait donner, par opposition à la sexualité, un sens précis à l'érotisme, ce serait sans doute celui-là : une expérience de la sexualité qui lie pour elle-même le dépassement de la limite à la mort de Dieu.«
- 57 Michel Houellebecq, *Elementarteilchen* [*Les particules élémentaires*, 1998], Übersetzung von Uli Wittmann, Reinbek 2006, hier 17f.