

Dariusz A. Rybicki

Department of German
McGill University, Montreal
July 1992

GEHEIMNIS UND EINBILDUNG

Eine vergleichende Studie von E.T.A. Hoffmann
und A. Pogorel'skij

A Thesis submitted to the Faculty of Graduate
Studies and Research in partial fulfillment
of the requirements for the degree of Master of Arts

© Dariusz A. Rybicki, 1992

Dariusz A. Rybicki

**Department of German
McGill University, Montreal
July 1992**

GEHEIMNIS UND EINBILDUNG

**Eine vergleichende Studie von E.T.A. Hoffmanns „Der Sandmann“
und A. Pogorel'skijs „Патубные последствия необузданного
воображения“ (Die verhängnisvollen Auswirkungen einer
ungezügelter Phantasie)**

**A Thesis submitted to the Faculty of Graduate
Studies and Research in partial fulfillment
of the requirements for the degree of Master of Arts**

© Dariusz A. Rybicki, 1992

ZUSAMMENFASSUNG

Den Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit bildet die Geschichte der Rezeption des deutschen Romantikers E.T.A. Hoffmann (1776-1822) in Rußland, die ihren Höhepunkt um 1830 erreichte. Das breite Interesse an Hoffmann zu dieser Zeit spiegelte sich auch im literarischen Schaffen etlicher russischer Autoren wider. Einer der wichtigsten Wegbereiter auf diesem Feld war der heute fast vergessene Schriftsteller Antonij Pogorel'skij (1787-1836), der jedoch als erster bedeutender Vertreter des sogenannten »russischen Hoffmannismus« betrachtet wird.

Diese Arbeit unternimmt eine Analyse zweier vergleichbarer Kurzgeschichten, des „Sandmann[s]“ von E.T.A. Hoffmann und „Парубные последствия необузданного воображения“ (Die verhängnisvollen Auswirkungen einer ungezügelten Phantasie) von A. Pogorel'skij. Neben der ausführlichen vergleichenden Interpretation, die sich mit Fragen der Entstehungsgeschichte, des Genres sowie der Handlungs- und Figurenanalyse beschäftigt, bietet die vorliegende Arbeit einen Einblick in die Gestaltung und Funktion des Unheimlichen in diesen Texten und untersucht dessen rhetorische Realisation. Der Titel „Geheimnis und Einbildung“, von E.A. Poe entlehnt, reflektiert den inhaltlichen Zusammenhang der beiden Erzählungen.

ABSTRACT

The starting point of this study is the history of the reception of the German romantic writer E.T.A. Hoffmann (1776-1822) in Russia, which reached a highpoint around 1830. The interest in Hoffmann at this time is also reflected in the literary production of some Russian authors. One of the most important pioneers in this area was Antonij Pogorel'skij (1787-1836), at the present time an almost forgotten writer who, nevertheless, is regarded as the first significant representative of the so-called »Russian Hoffmannism.«

This study sets out to analyze two comparable short stories, E.T.A. Hoffmann's „Der Sandmann” (The Sandman) and A. Pogorel'skij's „Парубьи последствия необузданного воображения” (Pernicious Consequences of an Unrestrained Imagination). Besides the extensive comparative interpretation which concerns itself with the questions of origin and genre, as well as plot and character analysis, this study offers an insight into the structure and function of elements of the uncanny in these texts and their realisation in the rhetorical sphere. The correspondence in the content of these two stories justifies the title, „Mystery and Imagination”, which has been borrowed from E.A. Poe.

RÉSUMÉ

Le point de départ de cette étude constitue l'histoire de l'accueil en Russie de l'écrivain romantique allemand E.T.A. Hoffmann (1776-1822), culminant vers 1830. L'intérêt suscité par cet auteur à cette époque se reflète également dans la production littéraire de certains auteurs russes. L'un des plus importants précurseurs en ce domaine fut Antonij Pogorel'skij (1787-1836), aujourd'hui écrivain quasi-oublié qui, néanmoins, est considéré comme le premier représentant significatif de l'«Hoffmannisme russe».

Cette étude se propose d'analyser deux nouvelles comparables, „Der Sandmann” (L'homme au sable) de E.T.A. Hoffmann et „Патубные последствия необузданного воображения” (Les conséquences pernicieuses d'une imagination débridée) de A. Pogorel'skij. Outre l'interprétation comparative approfondie concernant les questions d'origine et de genre, comme celles de l'intrigue et de l'analyse des personnages, cette étude permet de pénétrer la structure et la fonction des éléments du mystérieux de ces textes et leur réalisation dans le domaine rhétorique. La correspondance du contenu de ces deux nouvelles justifie le titre „Mystère et Imagination”, emprunté à E.A. Poe.

INHALT

1.	Einleitung	1
2.	E.T.A. Hoffmann und A. Pogorel'skij	12
2.1.	Literarische Rezeption E.T.A. Hoffmanns in Rußland. Erste Hälfte des 19. Jahrhunderts	13
2.2.	Antonij Pogorel'skij (1787-1836). Sein Leben und Werk	21
3.	„Der Sandmann“ und „Die verhängnisvollen Auswirkungen einer ungezügelten Phantasie“. Ein Vergleich	34
3.1.	Entstehungsgeschichten	37
3.2.	Form und Handlung	42
3.3.	Figuren	60
3.4.	Zur Interpretation	65
4.	Geheimnis oder Einbildung?	73
4.1.	Die Gestaltung und Funktion des Unheimlichen	74
4.2.	Die Rhetorik der Angst. Kurzer Überblick über die sprachlichen Mittel, die zum Hervorrufen der Angst gebraucht werden	89
5.	Schlußbetrachtung	97
	Literaturverzeichnis	101

VORWORT

Die vorliegende These wurde als Abschlußarbeit für den Magistergrad im Bereich der Germanistik verfaßt. Sie bleibt aber eine vergleichende Untersuchung zwischen deutscher und russischer Literatur. Russische Namen wurden nach dem System der Library of Congress transliteriert; die Titel der russischen Werke erscheinen zuerst im Original zusammen mit ihren deutschen Übersetzungen, die weiter in der Arbeit gebraucht werden. Die russischen und polnischen Quellen werden im Original mit den deutschen Übersetzungen in Klammern angegeben. Zitate aus Pogorel'skijs Werk werden in der Arbeit in eigener Übertragung ins Deutsche wiedergegeben, und ihre Originalversionen, damit sie den der russischen Sprache kundigen Lesern zugänglich sind, werden jeweils in betreffende Fußnoten eingeschlossen. Alle englischen bzw. französischen Titel und Zitate erscheinen im Original, ohne deutsche Übersetzung.

Sehr selten sind Leistungen, die einer Person zugeschrieben werden, wirklich nur von dieser Person erbracht. Mein besonderer Dank gilt der Betreuerin meiner These, Prof. Dr. Monica Weber, für alle ihre Hilfe, die sie mir nicht nur bei der Durchführung dieser Arbeit, sondern auch während meines ganzen Studiums gab. Ich fühle mich verpflichtet, meine tiefe Dankbarkeit der Deutschen Gesellschaft Montreal, der Max Bell Foundation und den Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche für die großzügigen Stipendia, sowie meinem Bruder Janusz für seine finanzielle Unterstützung und seine geistige Hilfe auszudrücken. An dieser Stelle möchte ich mich auch herzlich bei Herrn Prof. Dr. Josef Schmidt und bei Herrn Dr. Bernhard Martin für ihr Interesse, ihre wertvollen Ratschläge und Konsultation bedanken.

D.R.

From childhood's hour I have not been
As others were: I have not seen
As others saw: I could not bring
My passions from a common spring
From the same source I have not taken
My sorrow: I could not awaken
My heart to joy at the same tone
And all I loved I loved alone
Then - in my childhood in the dawn
Of a most stormy life - was drawn
From every depth of good and ill
The mystery which binds me still
From the torrent of the fountain
From the red cliff of the mountain
From the sun that round me rolled
In its autumn tint of gold
From the lightning in the sky
As it passed me flying by
From the thunder and the storm
And the cloud that took the form
(When the rest of Heaven was blue)
of a demon in my view

Edgar Allan Poe

Mojej Matce

1. Einleitung

Die vergleichende Betrachtung der intertextuellen Beziehungen in ihren übernationalen und geschichtlichen Zusammenhängen ist zu einem populären Forschungsbereich der Literaturwissenschaft geworden. Eine Hauptaufgabe der Komparatistik besteht darin, die verschiedenen Nationalliteraturen als Bausteine der Weltliteratur zu erfassen und dadurch das allgemeine Verständnis des literarischen Entwicklungsprozesses zu erleichtern

Ziel der vorliegenden Arbeit ist ein analytischer Vergleich von zwei Kurzgeschichten, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts entstanden. Diese in der europäischen Literaturgeschichte als Romantik bezeichnete Periode erwuchs aus einer Vielfalt von neuen, anti-aufklärerischen Welt- und Kunstanschauungen.

Die europäische Literatur der Romantik — da sie in den einzelnen Ländern durch ähnliche philosophische Strömungen, vor allem den Idealismus, gefördert wurde — teilt manche gemeinsamen Züge, besonders was ihre Thematik betrifft. Anzuführen sind hier z.B. die Zuwendung zum Irrationalen, die Schätzung des Unbewußten, Traumhaften, Gefühl- und Geheimnisvollen, sowie die Hervorhebung des Natürlichen und Individuellen. Die romantische Literatur wurde aber in verschiedenen Ländern auch

unterschiedlich bedingt, u.a. durch geschichtliche Ereignisse, durch die jeweilige literarische Tradition und die damit zusammenhängende Entwicklung der Literatursprache und der verschiedenen Gattungen und Formen. Daher entwickelte sich die Romantik in jedem Lande auf unterschiedliche Weise und brachte die verschiedensten Früchte hervor.

Die zwei Kurzgeschichten, E.T.A. Hoffmanns „Der Sandmann“ und Antonij Pogorel'skij's „Парубыне последствия необузданного воображения“ (Die verhängnisvollen Auswirkungen einer ungezügelten Phantasie), die im folgenden untersucht werden, stammen aus zwei verschiedenen Traditionen, der deutschen sowie der russischen, und der literaturgeschichtliche Hintergrund ihrer Entstehung ist ein einschlagiges Beispiel für die These über die Unterschiedlichkeit der literarischen Entwicklung. Während die deutsche Prosa aus den festen Wurzeln, die bis zur Zeit des Barock zurückreichen, erwuchs, und zu Anfang des 19. Jahrhunderts schon als voll entwickelt gelten konnte, steckte ihr russisches Gegenstück noch in den Kinderschuhen. Aber obwohl ihr Gestaltungsprozeß zu der Zeit gerade begonnen hatte, sollte die junge russische Literatur schon bald Meisterstücke von Weltrang hervorbringen.

Der Weg zu dieser Blüte wurde durch Werke zahlreicher Autoren geebnet, die heute größtenteils nicht mehr zum russischen literarischen Kanon gehören. Einer von diesen Wegbereitern war Antonij Pogorel'skij, ein

zweitrangiger Schriftsteller, dessen Name gelegentlich in Fußnoten und Verweisen erwähnt wird. Er selbst wurde jedoch selten zum Gegenstand eines intensiven Interesses unter den Literaturwissenschaftlern. Seine Werke bleiben dem durchschnittlichen russischen Leser eher unbekannt, vom westlichen ganz zu schweigen. Dies bedeutet aber keineswegs, daß Pogorel'skij keinen Anteil an der Entwicklung der russischen Literatur hat, genauso wenig bedeutet es, daß er kein Interesse als Schriftsteller verdient. Ganz im Gegenteil bemerkt man heutzutage ein allgemeines Wiederaufleben des Interesses an vergessenen Autoren. Als Beispiel dafür kann die englische Übersetzung einer Sammlung von Pogorel'skij dienen, die 1988 in den Vereinigten Staaten erschien. Die Übersetzerin Ruth Sobel verweist mit Recht im Vorwort zu ihrer Arbeit auf die Wichtigkeit der Forschung, die sich mit weniger bekannten Schriftstellern befaßt. Diese Ansicht trifft besonders im Fall Pogorel'skijs zu, da er zu den Vorläufern des sich in Rußland formenden epischen Genres gehört. In dieser Hinsicht kann die Untersuchung seines Werkes zum allgemeinen Verständnis der Entwicklung der russischen Prosa und des Aufkommens der russischen literarischen Tradition beitragen.¹ Die vorliegende Arbeit ist zum Teil ein Versuch in diese Richtung. In erster Linie ist sie aber eine vergleichende Studie im Bereich der Germanistik und hat als solche ihren Ursprung in der deutschen

¹ Ruth Sobel, Introduction to: Antony Pogorelsky, *The Double or My Evenings in Little Russia*, trans. Ruth Sobel (Ann Arbor: Ardis Publishers, 1988), 15.

Literatur, mit der sie sich vor allem befaßt.

Es bedarf einer Erklärung, wie die Verbindung zwischen den beiden literarischen Traditionen zustande kam. Wie schon erwähnt, befand sich die russische Prosa zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch im Anfangsstadium und wurde deshalb stark durch die westlichen Muster beeinflusst. Werke der einschlägigen französischen, deutschen und englischen Autoren, die entweder in Übersetzung oder im Original bekannt waren, schienen die russischen Epiker anzuziehen. Einer der Schriftsteller, der in Rußland eine enorme Popularität genoß, und auch einen beträchtlichen Einfluß auf die russische Literatur jener Periode ausübte, war E.T.A. Hoffmann.

Seine Werke erschienen zuerst zu Anfang der 20er Jahre des 19. Jahrhunderts in russischer Übersetzung, und das intensive Interesse daran hielt mindestens 30 Jahren an. Die Spuren dieses Einflusses sind in dem literarischen Schaffen von fast allen bedeutenden russischen Autoren dieser Periode sichtbar. Antonij Pogorel'skij bildet darin selbstverständlich keine Ausnahme, er war sogar einer derjenigen, die sich am meisten für Hoffmanns Werk begeisterten, was sich gelegentlich in rein thematischer und stilistischer Nachahmung des deutschen Vorbilds widerspiegelt. Obwohl Pogorel'skij, was den Umfang und die künstlerische Qualität seiner Arbeiten betrifft, als ein zweitrangiger Schriftsteller bezeichnet werden kann, —

Charles E. Passage nennt ihn *the gentleman-amateur*,² — war er es, dem das damalige literarische Publikum Rußlands die Einführung in die Hoffmannschen Motive verdankte.

In den allgemeinen Forschungsbeiträgen zur Hoffmann-Rezeption ist natürlich wenig von diesem Einfluß zu finden. Da spricht man vor allem über Balzac, Dickens, Baudelaire, Poe, Kafka und andere. Pogorel'skij wird jedoch in jeder Erörterung der Rezeptions- und Wirkungsgeschichte der Werke Hoffmanns in Rußland erwähnt.³

Zwei Studien sind aber in diesem Zusammenhang besonders wichtig, weil sie sich spezifisch mit dem Phänomen der russischen Popularität Hoffmanns befassen. Die erste von Charles E. Passage mit dem Titel *The Russian Hoffmannists* erschien 1963. Vor einem literaturgeschichtlichen Hintergrund stellt das Buch eine Galerie von Porträts russischer Schriftsteller dar, bei denen die Spuren des Hoffmannschen Einflusses zu finden sind, und es diskutiert ihre Werke im Hinblick auf dieses Thema. Die Arbeit enthält ebenfalls einen wertvollen Anhang, in dem Hoffmanns Werke bzw. seine Motive mit ihren russischen Gegenstücken tabellarisch zusam-

² Charles E. Passage, *The Russian Hoffmannists* (The Hague: Mouton & Co., 1963). Siehe das Kapitel über Pogorel'skij, 39-66.

³ Wie beispielsweise von Gerhard R. Kaiser in: *E.T.A. Hoffmann* (Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1988). Der Autor betont die Tatsache, daß die russischen Schriftsteller zweiter und dritter Ordnung (mit dem Beispiel Pogorel'skijs) Hoffmann viel näher standen als diejenigen, denen sein Werk nur zu einem Element unter anderen wurde, das sie in die eigene Vision einschmolzen (185).

mengestellt sind. So erscheinen z.B. die Werke der russischen Schriftsteller, die laut Passage durch literarische Ideen Hoffmanns geprägt wurden. Der Einfluß des deutschen Autors bzw. die Ähnlichkeiten zwischen den deutschen und russischen Werken werden am Beispiel von einzelnen Figuren, Motiven und Kunstgriffen erläutert. Der Verfasser schließt auch eine chronologische Liste der »russischen Hoffmania« an, in der die Übersetzungen Hoffmanns, die Artikel über ihn, sowie die unter seinem Einfluß entstandenen Werke einbezogen sind.

Die zweite Studie handelt von E.T.A. Hoffmanns Rezeption in Rußland und wurde 1974 von Norman W. Ingham veröffentlicht.⁴ Der Autor beschäftigt sich mit dem Phänomen der literarischen Rezeption des Gesamtwerks von Hoffmann in Rußland. Obwohl beide Studien auf eine ähnliche Weise organisiert sind, d.h. das Problem am Beispiel von einzelnen russischen Schriftstellern darstellen, konzentriert sich Ingham nicht nur auf den Einfluß Hoffmanns, sondern vielmehr auch auf die russischen Veröffentlichungen und die Forschungsgeschichte des deutschen Autors in der Anfangsperiode seiner Rezeption in Rußland. Im Anhang findet man eine vollständige Bibliographie der russischen Übersetzungen der Werke Hoffmanns, sowie eine Liste der literaturkritischen Aufsätze über ihn, die in der Anfangsperiode (1822-45) in Rußland erschienen.

⁴ Norman W. Ingham, *E.T.A. Hoffmann's Reception in Russia* (Würzburg: Jal-Verlag, 1974).

In diesem Zusammenhang wäre auch die neuere Studie von Alla B. Botnikova unter dem Titel *Э.Т.А. Гофман и русская литература* (E.T.A. Hoffmann und die russische Literatur) zu erwähnen.⁵ Sie ist vor allem aus dem Grund interessant, daß sie sich in hohem Maße auf russische Quellen stützend, das Problem aus der einheimischen Sicht darstellt. Das Buch ist ebenfalls ein Beitrag zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Hoffmanns in Rußland. Im breiten Kontext diskutiert die Autorin die Gestaltung der russischen romantischen Literatur, erörtert die Bedeutung Hoffmanns für sie, versucht die Ursachen seiner Popularität in Rußland zu erklären und stellt die Bewertung des literarischen Schaffens des deutschen Autors von seiten der russischen Kritik dar. Sie beschäftigt sich ebenfalls mit den Spuren des Hoffmannschen Einflusses bei einzelnen russischen Schriftstellern.

In allen drei Arbeiten findet sich ein Kapitel, das Pogorel'skij gewidmet ist (bei Botnikova ist es ein Kapitel, in dem Pogorel'skij zusammen mit einem anderen Prosaisten, N. Polevoj, diskutiert wird). Es gibt aber wenige Beiträge, die sich spezifisch mit diesem Autor sowie mit seiner Verbindung mit Hoffmann befassen. Der einzige Versuch dieser Art ist ein Aufsatz von

⁵ Alla B. Botnikova, *Э.Т.А. Гофман и русская литература. Первая половина XIX века. К проблеме русско-немецких литературных связей* (E.T.A. Hoffmann und die russische Literatur. Erste Hälfte des 19. Jahrhunderts. Zum Problem der russisch-deutschen Literaturbeziehungen) (Voronez: Издательство Воронежского Университета, 1977).

Sergej Ignatov, der 1914 in einer literarischen Zeitschrift erschien.⁶ Wie der Titel „А. Погорельский и Э. Гофманъ“ (A. Pogorel'skij und E. Hoffmann) andeutet, ist es eine vergleichende Studie der beiden Autoren. Ignatov konzentriert sich ausschließlich auf die „literarische Begegnung“ Pogorel'skij-Hoffmann und analysiert neben der Darstellung der Hintergrundinformationen ausführlich die Sammlung Pogorel'skijs *Двойник или мои вечера в Малороссии* (Der Doppelgänger oder meine Abende in Kleinrußland). Ignatovs Beitrag – obwohl schon relativ alt und von den älteren, leider nicht ganz aufschlußreichen Quellen abhängig – erschöpft das Thema nicht. Er signalisiert aber manche Aspekte, besonders Übernahmen einiger spezifischer Motive Hoffmanns durch Pogorel'skij, was eine gute Grundlage für weitere Forschungen bietet (Ingham, 41). Eine interessante Anmerkung wäre, daß die genannten Studien von Passage und Ingham, sowie natürlich das Buch von Botnikova und der Aufsatz von Ignatov als slawistische Arbeiten verfaßt wurden.

Die anderen Beiträge widmen dem Thema meistens nur wenig Raum. Hoffmann wird aber fast immer im Zusammenhang mit Pogorel'skij erwähnt, wie beispielsweise bei Kirpichnikov,⁷ Stepanov,⁸ sowie bei Józef

⁶ Sergej Ignatov: „А. Погорельский и Э. Гофманъ“ (A. Pogorel'skij und E. Hoffmann), *Русский филологический вестник*, 72 (1914): 249-278.

⁷ Aleksandr Kirpichnikov, *Очерки по истории новой русской литературы* (Geschichtlicher Abriß der neueren russischen Literatur), Bd. 1, (St. Petersburg: Издание Л.Ф. Пантелеева, 1896). Siehe das Kapitel „Антоний Погорельский, Эпизодъ изъ истории русского романтизма“ (Antonij Pogorel'skij, Episode aus

Smaga in seiner Studie über das Leben und Werk Antonij Pogorel'skijs.⁹

Von den Werken des russischen Schriftstellers steht die Sammlung *Der Doppelgänger oder meine Abende in Kleinrußland*, die in der Buchform 1828 veröffentlicht wurde, der Tradition des deutschen Vorbilds am nächsten. Eine der Erzählungen, „Парубьиные последствия необузданного воображения“ (Die verhängnisvollen Auswirkungen einer ungezügelten Phantasie) scheint Pogorel'skijs Version des Hoffmannschen „Sandmann[s]“ zu sein. In der Tat ist die Handlung der russischen Geschichte, abgesehen von einigen Details, eine getreue Rekonstruktion der Olimpia-Episode aus „Der Sandmann“.

Die vorliegende Arbeit unternimmt eine vergleichende Analyse der beiden Geschichten. Neben der Darstellung der Haupttendenzen der Interpretation in der Sekundärliteratur, und natürlich der vergleichenden Diskussion, bilden die Untersuchung der Thematik von Geheimnis und Einbildung, die in beiden Geschichten eine vorherrschende Rolle spielen, sowie die Schaffung der sogenannten „literarischen Angst“, den wesentlichen

der Geschichte der russischen Romantik), 76-120.

⁸ Nikolaj Stepanov, *Поэты и прозаики* (Dichter und Prosaisten), (Moskau: Издательство „Художественная Литература“, 1966). Siehe das Kapitel „забытый писатель — Антоний Погорельский“ (Der vergessene Schriftsteller — Antonij Pogorel'skij), 139-159.

⁹ Józef Smaga, *Antoni Pogorelski. Życie i Twórczość na Tle Epoki* (Antonij Pogorel'skij. Das Leben und Werk vor dem Hintergrund der Epoche) (Wrocław/Warszawa/Kraków: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich/ Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1970).

Punkt meiner Betrachtung.

Der Begriff »literarische Angst« stammt aus einer kurzen Abhandlung Richard Alewyns¹⁰ und wurde zum Thema einer umfangreichen Studie von Horst Conrad,¹¹ später auch von Wolfgang Trautwein¹² Die inzwischen herausgegebene Dissertation von Elizabeth Wright, die sich spezifisch mit dem Werk E.T.A. Hoffmanns befaßt, hat dieses Thema um einen wertvollen Einblick in dessen rhetorische Sphäre bereichert.¹³

Die Vorstellung der »literarischen« bzw. »erlesenen Angst« umfaßt die Wirkung der Schauerliteratur auf den Leser. Einbezogen in der Analyse dieses Begriffs sind verschiedene literaturtechnische Elemente, wie die Gestaltung und Funktion des Unheimlichen, Erzählstrategie, Wortschatz und Stil, mittels derer die erwartete Wirkung der Schauerliteratur, »die literarische Angst«, erreicht wird.

Versucht wird in der vorliegenden Arbeit auch eine Diskussion der

¹⁰ Richard Alewyn: „Die literarische Angst“, *Aspekte der Angst* (4. Starnberger Gespräche), hrsg. von Hoimar von Dithfurth (Stuttgart, 1965), 24-36. Eine veränderte und erweiterte Fassung dieser Abhandlung findet sich in: R.A., *Probleme und Gestalten*, (Frankfurt/M: Insel Verlag, 1974), 307-330 und trägt den Titel: „Die Lust an der Angst“.

¹¹ Horst Conrad, *Die literarische Angst. Das Schreckliche in Schauerromantik und Detektivgeschichte* (Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag, 1974).

¹² Wolfgang Trautwein, *Erlesene Angst. Schauerliteratur im 18. und 19. Jahrhundert* (München/ Wien: Hanser Verlag, 1980).

¹³ Elizabeth Wright, *E.T.A. Hoffmann and the Rhetoric of Terror. Aspects of Language Used for the Evocation of Fear* (London: Institute of Germanic Studies, 1978).

Frage, inwiefern Pogorel'skij in seiner Erzählung von Hoffmann und dessen „Sandmann“ beeinflusst wurde. Das Ergebnis wird im vergleichenden Teil anhand der Primärtexte untermauert. Abschließend scheint auch eine Diskussion über die entscheidenden Unterschiede, sowie eine Bewertung beider Geschichten in bezug auf ihre literarische Qualität notwendig. Im breiteren Kontext ist das Ziel dieser Arbeit, die große Bedeutung des Gesamtwerks von Hoffmann für Pogorel'skij im besonderen und für die russische Prosa jener Periode im allgemeinen noch einmal zu untersuchen.

2. E.T.A. Hoffmann und A. Pogorel'skij

Eine Schwierigkeit bei einer Arbeit, die einen Vergleich zweier Geschichten und zugleich zweier Autoren unternimmt, ist es, einen eigenen, neutralen Standpunkt, eine notwendige Voraussetzung für einen ausgewogenen Vergleich zu finden. Das ist immer der Fall, wenn von zwei Autoren von völlig unterschiedlichem literarischem Ruf gesprochen wird. In der vorliegenden Arbeit kommt es zu einem Extrem, denn über Hoffmann und sein literarisches Schaffen (ebenso wie über seine Musik) ist so viel und so oft geschrieben worden, daß es zu einem einzelnen Werk, dem „Sandmann“ beispielsweise, viel mehr Sekundärliteratur als zum Gesamtwerk Pogorel'skijs gibt. Da Hoffmanns Werke nicht nur Germanisten kennen, sondern auch viele Leser, die mit Germanistik nichts zu tun haben, kann hier auf grundlegende Informationen über sein Leben und Werk verzichtet werden. Weniger bekannt ist vielleicht die Geschichte der Rezeption seiner Werke im Ausland, in diesem Fall in Rußland. Eine zusammenfassende Behandlung dieses Themas erscheint, eine notwendige Einführung in jede vergleichende Auseinandersetzung, die Hoffmann und irgendeinen russischen Autor zum Gegenstand nimmt, zu sein.

2.1. Literarische Rezeption E.T.A. Hoffmanns in Rußland. Erste Hälfte des 19. Jahrhunderts

Die literarische Aufnahme Hoffmanns und seiner Werke in Rußland ist kein außergewöhnliches Phänomen. Es ist aber anzumerken, daß man um 1830 in diesem Land eine echte Explosion des Hoffmann-Kultes beobachten konnte. Diese Mode, in der die Werke des deutschen Dichters beträchtlich oft übersetzt, gelesen und diskutiert wurden, hatte einen sichtbaren Eindruck auf die Produktion etlicher russischer Schriftsteller hinterlassen.

Interessanterweise zählen die Russen zu den Ersten, die Hoffmanns Werke in Übersetzung herausgaben und lasen. Die erste Übersetzung, „Das Fräulein von Scuderi“, erschien schon 1822,¹ gerade zu der Zeit, als sein Autor in Berlin auf dem Sterbebett lag, und gilt wahrscheinlich als erste fremdsprachige Übertragung Hoffmanns. Zum Vergleich erschien die erste englische Übersetzung (*Die Elixiere des Teufels*) im Jahre 1824 in Großbritannien (eigentlich in Schottland), und die erste französische Version („Das Fräulein von Scuderi“) erst 1828. Später, bis Ende der zwanziger Jahre, folgten in Rußland acht weitere Übersetzungen, meistens von Kurzwerken Hoffmanns. Obwohl diese frühen Übertragungen den kommenden Übersetzern nicht immer als Vorbilder dienen konnten, zeugt ihre Veröffent-

¹ Alla Botnikova verschiebt das Ausgabedatum der ersten Übersetzung auf das folgende Jahr (12). Die anderen Forscher sind sich aber über das Jahr 1822 einig. Vgl. dazu: Passage, 36; Ingham, 15 und Kaiser, 184.

lichung von einem lebhaften Interesse an dem deutschen Dichter.

Zu Anfang fehlte es aber an originellen kritischen Auseinandersetzungen von seiten der russischen Literaturexperten. Die Informationen über Hoffmann, sowie Meinungen zu seinem Werk wurden ursprünglich von den Ausländern übernommen. Fast bis Ende der zwanziger Jahre erschien der Name Hoffmann in Rußland, vorwiegend zusammen mit den Namen anderer Autoren, lediglich in verstreuten Erwähnungen, entweder in Vorreden zu den Übersetzungen oder bei der Gelegenheit kritischer Publikationen zu den Werken russischer Schriftsteller, z.B. zu Pogorel'skij.

Der eigentliche Beginn kritischer Auseinandersetzung mit Hoffmann in Rußland liegt erst im Jahre 1829 und hängt eng mit der Welle der französischen Übersetzungen von Loève-Veimars zusammen. Gerade die Franzosen haben in der ersten Ausgabe der neugegründeten Zeitschrift *Revue de Paris* eine Abhandlung von Sir Walter Scott veröffentlicht, in der Hoffmann und einige seiner Werke zum Gegenstand einer kritischen Diskussion wurden. Die russische Version dieser Abhandlung erschien am Ende des Jahres 1829 in zwei literarischen Zeitschriften, und stützte sich beträchtlich auf die französische Übersetzung. Zu den anderen fremdsprachigen Artikeln, die in russischer Übersetzung erschienen, gehören zwei ursprünglich französische Beiträge: „Les dernières années et la mort d'Hoffmann“ von Loève-Veimars, sowie „Sur contes fantastiques d'Hoffmann“ wahrscheinlich

von Philarète Chasles, obwohl seine Autorschaft nicht bestätigt ist (Ingham, 81-84).

In den russischen Literaturzeitschriften dieser Zeit wird Hoffmann ab und zu ganz enthusiastisch als »Zauberer«, »unerreichbarer Hoffmann«, »Genie«, »ausgezeichneter, flammender Autor« usw. bezeichnet. Ein anonymen Verfasser der kurzen Biographie Hoffmanns in der Zeitschrift *Радуга* (Regenbogen) ruft mit Begeisterung aus: „Kein Mensch darf über diesen Titanen, über diesen neuen Raphael ein Urteil fällen!“, und der bekannte Kritiker Belinskij drückt seine Bewunderung folgendermaßen aus: „... warum hat Europa ihn [Hoffmann] bisher nicht zusammen mit Shakespeare und Goethe eingestuft: er ist ein Schriftsteller von derselben Kraft und gleichem Rang?“ (Botnikova, 39). Ähnlich positiv, manchmal sogar zu überschwenglich, klangen die Stimmen anderer Vertreter der russischen Literaturwissenschaft und Ästhetik, wie z.B. Nadezhdins, Schevyrevs, Stankevichs und Herzens.

Eine große Beachtung hat E.T.A. Hoffmann ebenfalls bei den zeitgenössischen russischen Autoren gefunden. Nikolaj Polevoj war besonders von seiner Phantastik beeindruckt. Für ihn waren die Werke des deutschen Autors ein echtes Vorbild der romantischen Dichtung: „sie zeigten, wie frisch und reich die Früchte sind, die freie Entwicklung des Geistes bringt“ (Botnikova, 41). Ein gewisser Wilhelm Lenz, russischer Schriftsteller und

Bekannter Puschkins schrieb so: „Puschkin talked of nothing but Hoffmann ... I knew Hoffmann by heart; why, in Riga in the happy years of our youth we nearly adored him ...” (zitiert nach Ingham, 118).

Jurij Arnold charakterisiert das Werk eines anderen bekannten Dichters dieser Zeit, Prinzen Vladimir Odoevskijs, folgendermaßen:

In literature he imitated forms and fantastic plots of the German novelist E. Amadeus Hoffmann, and in music [he imitated] Bach and Mendelssohn. The former, i.e., Hoffmann, Odoevskij came to love so much that in imitation of him he too acquired as a favorite a big black tomcat, named by him, like Hoffmann's cat, »Kater Murr«, which, all the while Odoevskij worked, lay on his lap or sat on the table in front of him. ... They told me that because of this imitation of the writer Hoffmann, as well as for the fact that he constantly treated himself with Hoffmann ether, Puschkin is supposed to have nicknamed Odoevskij »Hoffmann Drops«. (zitiert nach Ingham, 177).

Durch seine Neigung zum Phantastischen *à la* Hoffmann, das er häufig in seinen Werken zum Ausdruck brachte, gewann Odoevskij von etlichen Zeitgenossen die Bezeichnung »der russische Hoffmann« oder »Hoffmann II.«.

Interessant sind die Ursachen für eine so große Popularität des deutschen Autors im weit entfernten Rußland. Botnikova weist hier auf das immense Interesse an der Persönlichkeit Hoffmanns hin: „Seine Wanderer-Existenz, seine tragische, unerwiderte Liebe, sogar die Neigung zum Alkohol – das alles wurde als Bekenntnis einer echt poetischen Natur verstanden, die außerhalb der umgebenden Wirklichkeit existiert” (15). Gerade diese

Überzeugung stimulierte die russische Faszination und die nachahmenden Tendenzen in der Literatur.

Zudem kann die besondere Vorliebe der Russen für alles Phantastische, Außergewöhnliche und Märchenhafte als wichtiger Anlaß für das Hoffmann-Interesse hervorgehoben werden. Diese Vorliebe erwuchs aus der Überzeugung von der Existenz einer anderen Welt, aus dem Volksglauben und der Folklore, die eine wesentliche Rolle in der Gestaltung der russischen Literatur spielten, und eine besonders beliebte Themenquelle für Autoren in der Zeit der Romantik bildeten.

Schließlich hatte auch die historische Situation Rußlands ihren Anteil an dem Hoffmann-Interesse. Die zwanziger, dreißiger und zum Teil auch vierziger Jahre waren eine Durchbruchperiode. Im Jahre 1826 brach der Dezember-Aufstand aus, inspiriert vom progressiven Flügel des Adels, unter ihnen viele Dichter und Intellektuelle, die nach der Aufhebung der Autokratie, der Einführung einer demokratischen Verfassung, sowie der Beseitigung der Leibeigenschaft strebten. Der Aufstand war Ausdruck der neuen Tendenzen in der Gesellschaft, zum Teil auch Stimme der neuen kommenden Epoche. Viele romantische Denker und Dichter (z.B. Puschkin) identifizierten sich mit den Dekabristen und ihren Zielen. Der Aufstand wurde aber blutig unterdrückt, seine Führer zum Tode verurteilt, und mehr als hundert Aufständische nach Sibirien gesandt, um dort unter äußerst

schweren Bedingungen lebenslängliche oder vieljährige Freiheitsstrafen zu verbüßen.

Die Stimmung nach dem Aufstand war geteilt. Einerseits brachte die Reaktion eine partielle Unterdrückung der romantisch-rebellischen Einstellungen in der Gesellschaft, andererseits aber verursachte sie einen gänzlich gegensätzlichen Effekt und stärkte die Position des Idealismus und Individualismus. Die sich formende russische Romantik stützte sich stark auf westliche Muster und idealisierte solche Freiheitskämpfer wie z.B. Byron. Ein beträchtlicher Einfluß im philosophischen Bereich ist von seiten der deutschen klassischen Schule (Schelling, Hegel) zu bemerken. Botnikova weist darauf hin, daß ohne Interesse an der deutschen Philosophie und am späteren romantischen Gedankengut Deutschlands (Friedrich und August Wilhelm Schlegel, Novalis) die Entwicklung der russischen Ästhetik kaum vorstellbar gewesen wäre (26).

E.T.A. Hoffmann, als einer der führenden deutschen Romantiker, hat dank seines einzigartigen, rein romantischen Werkes einen besonderen Platz in Rußland erhalten. Er wurde als legitimer Vertreter der Ideale der deutschen Romantik angesehen, durch den das Bild dieser Epoche von Deutschland nach Rußland vermittelt wurde. Von vielen hervorragenden Dichtern und Schriftstellern erwies sich E.T.A. Hoffmann als der dem russischen Publikum und der Kritik zugänglichste und nächste (Botnikova,

28).

Aus diesen Gründen spricht man von der unglaublich großen Popularität dieses Schriftstellers in dem völlig fremden Kulturraum. Michel Gorlin schrieb beispielsweise 1935 in dem Artikel „Hoffmann en Russie“, vielleicht ein wenig übertreibend:

De tous écrivains allemands c'est incontestablement Hoffmann qui a exercé l'influence la plus profonde sur la littérature russe. On a vénéré Goethe, on a adoré Schiller, mais on a été ensorcelé, on a été envoûté par Hoffmann. On l'a aimé et on l'aime encore aujourd'hui d'un amour très vif, très intime et qui passe quelquefois de l'admiration à la haine.²

Natürlich, wenn man den Haß als ein anderes Antlitz der Liebe nimmt, ist das ein ewiges Gefühl. Haß ist aber für die Bezeichnung des allmählichen Erlöschens des Interesses ein zu starkes Wort. Und gerade dies ist in Rußland – in bezug auf Hoffmann – zu sehen. Schon im Jahre 1837 schrieb der Kritiker Belinskij, der sich früher für Hoffmann so sehr begeisterte und den deutschen Dichter in die Reihe der größten Literaten Europas stellen wollte, in einem Brief an K. Aksakov: „Ernsthaft beginne ich, über Hoffmann enttäuscht zu sein, weil ich keineswegs diese wahnsinnige, kranke Dichtung zu begreifen vermag“ (zitiert nach Smaga, 74).

Im allgemeinen charakterisiert Ingham die Periode 1841-45 in bezug auf Hoffmann in Rußland als die Jahre der Abnahme. Die Zahl der Über-

² Michel Gorlin: „Hoffmann en Russie“, *Revue de Littérature Comparée*, 15 (1935): 60-76. Zitiert nach Ingham, 9.

setzungen, sowie der seinem Werk gewidmeten kritischen Abhandlungen verringerte sich allmählich, und der so bewunderte Dichter begann, langsam in Vergessenheit zu geraten. Die Romantik mit ihrem Interesse am Phantastischen und Irrationalen sah in der Dichtung Hoffmanns eine echte Verkörperung ihrer Ideale. Der Abstand von phantastischer Thematik wurde als sichtbares Symptom der Zunahme an den realistischen Tendenzen in der Literatur betrachtet. Da konnte Hoffmanns Werk nicht mehr verlockend sein.

Wie auch immer sich die Popularität des deutschen Schriftstellers in Rußland änderte, die explosive Entwicklung des Interesses an seinem Werk und seiner Persönlichkeit darf nicht verschwiegen werden. Sie begann um 1830 und dauerte – wenn auch in mehreren Phasen – mehr als ein Jahrzehnt. Das Phänomen des »russischen Hoffmannismus«, das eine bedeutende Rolle in der Entwicklung der russischen Literatur gespielt hatte, wurde häufig zum Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Forschung, manchmal auch Anlaß prinzipieller Auseinandersetzungen. Der Ursprung des Interesses an Hoffmann liegt aber beträchtlich früher als Anfang der 30er Jahre. Manche russischen Schriftsteller, die sich später vom Hoffmannschen Werk inspirieren ließen, hatten die Gelegenheit, dieses Werk noch vor den russischen Übersetzungen kennenzulernen. Einer von ihnen war Antonij Pogorel'skij.

Nur wenige wissen heute, daß Pogorel'skij als Erster in der russischen Literatur den Begriff »Doppelgänger« verwendet hat, als Erster – vor Gogol – zu Elementen der ukrainischen Volksphantastik griff, als Erster Hoffmannsche Motive travestierte und das einheimische Publikum damit vertraut machte. Sicherlich verdient Pogorel'skij in bezug auf den »russischen Hoffmannismus« die Bezeichnung eines der wichtigsten Bahnbrecher.

2.2. Antonij Pogorel'skij (1787-1836). Sein Leben und Werk

Antonij Pogorel'skij wurde 1787 als unehelicher Sohn des Grafen Aleksej Kirilovich Razumovskij und Marija Mikhailovna Sobolevskaja in Moskau geboren. Sein Vater war einer der führenden Vertreter der aristokratischen »Goldenen-Zeit-Elite«, einer der Hauptunterstützer von Katharina II. im Coup d'État des Jahres 1761. Für eine gewisse Periode ihrer Herrschaft war er sogar Katharinas Favorit, und später, zu Anfang der Regentschaft von Alexander I., spielte er eine bedeutende politische Rolle auf hohen Staatsstellen. Sein inoffizielles Verhältnis mit Marija Sobolevskaja war relativ bekannt und führte zu zahlreichem Nachwuchs, neben dem Schriftsteller zu drei weiteren Söhnen, sowie mindestens einer Tochter.³ Hier muß betont werden, daß Graf Razumovskij sich mit echt väterlicher Zuneigung um seine

³ Verschiedene Quellen geben eine andere Zahl, von 3 bis 11! Siehe dazu: Smaga, 44.

unehelichen Kinder kümmerte. Infolge seiner ausdauernden Bemühungen erhielten alle 1805 Adelstitel und den Namen Perovskij, der von Razumovskijs Besitz – Perovo stammt.

Trotz der berühmten Herkunft Aleksej Alekseevich Perovskijs alias Antonij Pogorel'skij (sein literarisches Pseudonym) ist wenig von seiner Kindheit sowie von seiner frühen Jugend bekannt. Dasselbe gilt eigentlich für sein späteres Privatleben, wozu sicherlich die Verbrennung der persönlichen Briefe und Dokumente des Schriftstellers nach seinem Tod beigetragen hat. Man weiß jedoch, daß er als Achtzehnjähriger im Jahre 1805 das Studium an der Moskauer Universität begann und nach zwei Jahren den Doktorgrad erhielt. Sein Fach war Botanik, in welchem Bereich er drei Dissertationen verfaßte, in deutscher, französischer und russischer Sprache, die ein Jahr später, 1808, alle veröffentlicht wurden.⁴

Pogorel'skij arbeitete jedoch nicht als Botaniker. Vier Jahre war er als Staatsbeamter in St. Petersburg tätig, und später, im Jahre 1812 begann er infolge der allgemeinen Mobilisierung wegen des napoleonischen Krieges, als Kavalleriehauptmann im 3. Kosakenregiment zu dienen, was ihm die Gelegenheit gab, die Schlachten um Dresden und Kulm mitzerleben. Im

⁴ Smaga spricht von drei Vorlesungen, die anläßlich der Abschlußfeier von dem jungen (20-jährigen!) Doktor gehalten wurden (45). Die Titel der drei Arbeiten, die 1808 im Druck erschienen, sind: „Wie sind Thiere und Gewächse von einander unterschieden und welches ist ihr Verhältnis zu Mineralien?“, „Sur le but et l'utilité du système des plantes de Linné“ und „О растениях, которые бы полезно было размножить в России“ (Über Pflanzen, deren Vermehrung in Rußland nützlich wäre). Siehe auch: Passage, 40.

Mai 1813 wurde er dem Hauptstabchef Prinz Volkonskij, seinem Schwager, zur Verfügung gestellt, und im Oktober desselben Jahres zum Älteren Adjutanten des Gouverneurs von Sachsen, Prinz Repnin, ernannt. In Dresden, dem Hauptquartier Repnins, verbrachte Pogorel'skij ungefähr zwei Jahre. Gerade diese Periode spielte eine bedeutende Rolle in der späteren literarischen Tätigkeit des Schriftstellers, weil er sich höchst wahrscheinlich dort mit Werken der führenden deutschen Romantiker, die er im Original lesen konnte, bekanntmachte. Man spricht hier vor allem über E.T.A. Hoffmann, den der junge Russe vermutlich in Dresden persönlich kennenlernte.⁵ Keine derartige Vermutung ist aber bestätigt.

Die Rückkehr nach Rußland bedeutete für Pogorel'skij ebenfalls die Rückkehr zum Staatsdienst. Er fing seine Arbeit im Departement der Geistesangelegenheiten fremder Glaubenslehren (Департамент духовных дел иностранных исповеданий) an, wo er schnell in der Amtshierarchie aufstieg (Kirpichnikov, 97).

Die zweite Petersburg-Periode im Leben des künftigen Schriftstellers war von einem zunehmenden Interesse an der Literatur geprägt. Gerade zu dieser Zeit führte er ein intensives gesellschaftliches Leben und lernte die führenden literarischen Persönlichkeiten der Epoche kennen. Im Jahre 1820

⁵ Diese Mutmaßung drückt Kirpichnikov aus. Siehe: Kirpichnikov, 97. Stepanov besteht sogar darauf, daß Pogorel'skij mit Hoffmann auf freundschaftlichem Fuß gestanden habe. Vgl. Stepanov, 142.

veröffentlichte Pogorel'skij, noch unter dem eigentlichen Namen Perovskij, in der Zeitschrift *Сын отчества* (Sohn des Vaterlandes) die Verteidigung von Puschkins berühmtem Gedicht „Руслан и Людмила“ (Ruslan und Ludmila), dessen Erscheinung mit einer Welle scharfer Kritik von seiten des konservativen Flügels begrüßt wurde. In derselben Ausgabe dieser Zeitschrift erschien ebenfalls Perovskijs-Pogorel'skijs Übertragung von Horaz' bukolischer Ode „An Tantaride“. Diese zwei Versuche gelten als sein offizielles literarisches Debüt.⁶

Im Jahre 1822 starb der Vater des Autors. Sein Tod brachte Antonij eine gewisse finanzielle Unabhängigkeit. Er trat vom Amt zurück und ließ sich auf seinen ukrainischen Gütern nieder, wo seine Schwester Anna seit 1817 mit ihrem Sohn wohnte. Dieser Neffe des Schriftstellers sollte in der Zukunft der berühmte Dichter, Dramatiker und Romanautor Aleksej Konstantinovich Tolstoj werden.⁷

⁶ Smaga, 51-52. Nach einigen Quellen (siehe: Smaga, 52) habe Pogorel'skij schon 1805 eine Übersetzung von Karamzins Novelle „Бедная Лиза“ (Arme Liza) ins Deutsche verfaßt.

⁷ Die Ehe Anna Perovskajas mit Grafen Konstantin Tolstoj ging sehr schnell, unter nicht ganz klaren Umständen, in die Brüche. Ein paar Wochen nach der Geburt des Sohnes Aleksej fuhr Anna in die Ukraine und ließ sich auf dem Gut ihres Vaters nieder. Diese rätselhaften, nicht zu Ende geklärten Ursachen der Auflösung ihrer Ehe, sowie das spätere Leben mit ihrem Bruder, Aleksej Perovskij (Antonij Pogorel'skij) wurden Grundlage zu verschiedenen Spekulationen, daß die Geburt des berühmten Schriftstellers Aleksej Tolstoj Resultat einer inzestuösen Beziehung der Schwester mit dem Bruder war. In der Tat wurde diese Hypothese zu Anfang unseres Jahrhunderts fast allgemein akzeptiert. Es gibt aber keine überzeugende Bestätigung dafür. Für weitere Details siehe: Smaga, 52-55.

In den Jahren 1822-25 lebte Pogorel'skij auf dem Landgut Pogorel'cy, dem er sein literarisches Pseudonym entnahm, zusammen mit seiner Schwester und seinem Neffen, den er in echt väterliche Obhut nahm. Zur selben Zeit unternahm er zahlreiche Reisen ins Ausland. Es ist auch anzunehmen, daß diese von Alltagsstreß freie Periode den eigentlichen Anfang seiner literarischen Tätigkeit bildet. Sein Besitz, Pogorel'cy, wurde später zum Schauplatz der 1828 erschienenen Sammlung *Der Doppelgänger*. Auch der Ort der Handlung eines anderen Werkes, *Монастырка* (Das Mädchen aus der Klosterschule), ist die ländliche Ukraine.

Schon im Jahre 1825 bemühte sich der Schriftsteller erfolgreich um eine neue Stelle. Er begann, im Kultusministerium zu arbeiten, zuerst als Kurator des Charkov-Bezirks, dann zugleich als Staatsrat und Mitglied des vom Zaren Nikolaus I. aufgestellten Hauptkomitees zur Organisation des Schulwesens, das eine Reaktion gegen die neuen, nonkonformistischen Gedankenströmungen (später zum Teil auch gegen den Dezember-Aufstand) in der russischen Gesellschaft war. Obwohl Perovskij-Pogorel'skij, ein in seinen Ansichten treuer Anhänger des Rationalismus und Gegner der religiösen Devotion, nicht so sehr dem Kurs der reaktionären Ausbildungspolitik folgte, zeigte er beträchtlichen Apodiktismus in seinen willkürlichen

Entscheidungen.⁸

Von dieser Zeit (1826-1828) an ist sein offizieller Auftritt mit dem Vortrag „Über Nationalausbildung“, die Aufnahme unter die Mitglieder der Russischen Akademie, sowie eine halbjährige europäische Reise, zusammen mit der Schwester und dem Neffen zu erwähnen, anlässlich welcher der junge Aleksej Tolstoj während des Aufenthalts in Weimar dem »Dichterfürsten« Goethe vorgestellt wurde.

Im Jahre 1830 wurde Pogorel'skij aus seinem Amt entlassen und begann, immer mehr Aufmerksamkeit der Literatur zu widmen. Er näherte sich dem Kreise von Literaten, die unter dem Einfluß Puschkins standen, und arbeitete mit der neugegründeten Zeitschrift *Литературная газета* (Literarische Zeitung) zusammen. Nach der Ausgabe von *Монастырка* (Das Mädchen aus der Klosterschule) zog er sich von der Literatur zurück.

Seine letzten Jahre, immer noch Junggeselle, verbrachte der Schriftsteller in Moskau, wo er aktiv an dem gesellschaftlichen Leben des künstlerischen Milieus teilnahm und sich mit dem Schutz der jungen Künstler beschäftigte. Im Sommer 1836 verschlechterte sich seine Gesundheit — er litt an einer Lungenkrankheit. Ernstlich krank entschied sich Pogorel'skij für die Reise nach Italien, um sich dort einer Kur zu unter-

⁸ Der Schriftsteller beschränkte in hohem Maße die Autonomie der seiner Obhut vertrauten Charkov Universität, indem er selbst Professoren ernannte und die Praxis der Rektorberufung eingeführt hatte. Siehe: Smaga, 61-62.

ziehen, erreichte sein Ziel aber nicht, sondern starb auf dem Weg in der Nähe von Warschau und wurde in dieser Stadt begraben.⁹

Das literarische Schaffen des russischen Schriftstellers umfaßt, neben manchen Rezensionen, Artikeln und Übersetzungen, nur wenige abgeschlossene Werke. Zu diesen zählen die 1825 veröffentlichte Novelle *Лафертовская маковница* (Die Verkäuferin der Mohnkuchen aus Lafer-tovo), die später, 1828, in die schon genannte Sammlung von Erzählungen *Двойник или мои вечера в Малороссии* (Der Doppelgänger oder meine Abende in Kleinrußland) eingeschlossen wurde, das Märchen *Чёрная курица или подземные жители* (Die schwarze Henne oder die Einwohner eines Untergrundkönigsreiches), sowie der realistische Roman *Монастырка* (Das Mädchen aus der Klosterschule), dessen Erster Teil im Jahre 1830 und Zweiter 1833 veröffentlicht wurden. Als Fragment blieb der 1830 angefangene Roman *Магнетизёр* (Der Magnetiseur).

Im Kontext der Untersuchungen zum Werk Pogorel'skijs erwähnt man immer den Namen E.T.A. Hoffmann. Den unbestrittenen Einfluß, den der deutsche Dichter auf den bescheidenen russischen Amateur ausgeübt hat, sieht man besonders in der Sammlung *Der Doppelgänger oder meine Abende in Kleinrußland*. Dieses Werk steht der Tradition der Hoffmannschen

⁹ Für Ausführlicheres zu Pogorel'skijs Biographie siehe: Kirpichnikov, 76-120 und Smaga, 44-69, auf die sich der zusammengefaßte Umriß der vorliegenden Arbeit wesentlich stützt.

Erzählkunst sowohl in bezug auf seine Form als auch auf den Inhalt am nächsten.

Die Form einer Rahmenhandlung mit Binnenerzählungen, der Pogorel'skij in seiner Sammlung folgte, war schon seit dem Spätmittelalter (Boccaccios *Decamerone*) bekannt, und wurde im 18 und 19 Jahrhundert von etlichen deutschen Schriftstellern wiederaufgenommen. Das Verdienst wird oft Goethe für seine *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795), die in Boccaccios Art verfaßt wurden, zugeschrieben. Man sollte aber in diesem Zusammenhang auch solche Werke wie Wielands *Das Hexameron von Rosenhein* (1805), Tiecks *Phantasmus* (1812-16) und schließlich Hoffmanns vierbändige Sammlung *Die Serapionsbrüder* (1819-21) nicht vergessen. Auch in der russischen Literatur fanden sich vor dem Autor des *Doppelgängers* manche Verfasser, die zur ähnlichen Organisationstechnik griffen. Zu erwähnen ist hier Aleksandr Bestuzhev-Marlinskij mit seinen 1823 erschienenen „Вечера на бивуаке“ (Abende[n] auf dem Biwak) und P.L. Jakovlev, Autor von *Повести лужницкого старика* (Erzählungen des Alten aus Luzhniki), die fast gleichzeitig mit dem *Doppelgänger* erschienen.

Es läßt sich nicht eindeutig feststellen, ob Pogorel'skij in der Gestaltung seiner Sammlung den Hoffmannschen *Serapionsbrüdern* oder anderen Mustern überhaupt folgte. Die unmittelbare thematische Beziehung zweier Geschichten aus *Der Doppelgänger* zu einigen Werken des deutschen Autors

erlaubt eine solche Vermutung, ist aber letztendlich kein überzeugender Beleg dafür, besonders angesichts mancher wesentlicher Unterschiede zwischen beiden Werken. Erstens ist der Rahmen bei Pogorel'skij viel bescheidener gedacht; es handelt sich nur um zwei Charaktere, die eigentlich als zwei verschiedene Stimmen derselben Person, des Autors selbst, zu sehen sind. Zweitens treffen sich die beiden im *Doppelgänger* wegen eines eher seltsamen Zufalls, während die Sitzungen der »Serapionsbrüder« auf dem Prinzip eines organisierten Diskussionskreises stattfinden. Drittens gibt es einen Unterschied, was das Ziel dieser Treffen betrifft. Pogorel'skij erlaubt nämlich freie Unterhaltungen über eine Vielfalt von Themen und läßt eigentlich wenig Raum für die kritische Diskussion der Geschichten, welche bei Hoffmann eine vorherrschende Rolle spielt. Und schließlich sind Pogorel'skijs Binnenerzählungen ganz heterogene Texte ohne Anspruch auf das Hoffmannsche »serapiontische Prinzip« (Passage, 48).

Das Buch beginnt mit der Beschreibung eines Landguts und eines Dorfes, das P. genannt wird (man denkt natürlich sofort an Pogorel'skijs Besitz Pogorel'cy). Der übergeordnete Erzähler ist der Autor selbst; er gebraucht sogar den eigenen Namen — Antonij. Er spricht über sich selbst und beklagt sich über seine Einsamkeit. Er würde alles aufgeben, um sich davon zu lösen und einen Gesprächspartner zu finden. Eines Abends, als er am Fenster sitzt, ins Nachdenken über die Vergangenheit und die Zukunft

vertieft, öffnet sich plötzlich die Tür und ein fremder Mensch erscheint vor ihm. Erst nach ein paar Minuten bemerkt Antonij eine außergewöhnliche Ähnlichkeit zwischen sich selbst und dem Fremden. Er stellt sich als Mensch ohne Namen vor. Um sich zu identifizieren benutzt er das deutsche Wort »Doppelgänger«:

– Ich habe Ihnen schon gesagt, daß ich keinen eigenen Namen besitze. Die Wesen meiner Art lassen sich schwerlich auf russisch bezeichnen, und deshalb fällt mir wirklich schwer, Ihre Frage zu beantworten. In Deutschland, wo ähnliche Erscheinungen häufiger sind, nennt man unseren Typ „Doppelgänger“. Dieses Wort könnte natürlich in unsere Sprache aufgenommen werden, und es wäre nicht weniger richtig als andere; man sagt aber, daß es bei uns schon zu viele Fremdwörter gibt, deshalb wage ich vorzuschlagen, mich ДВОЙНИК [Doppelgänger auf russisch] zu nennen.¹⁰

Der Hausherr und sein seltsamer Gast fangen ein Gespräch über die Doppelgänger, Gespenster und andere Aspekte des Okkulten an. Der Abend vergeht in einer netten Atmosphäre, und der Doppelgänger verspricht Antonij vor dem Weggang, daß er auch am nächsten Abend zu Besuch kommen werde, um die angefangene Diskussion fortzusetzen. So treffen sich beide sechs Mal, unterhalten sich über verschiedene Themen (philosophische

¹⁰ Antonij Pogorel'skij, *Двойник или мой вчерашний в Малороссии. Монастырка* (Moskau: Государственное издательство Художественной литературы, 1960). — Я уже говорил вам, что особенно имени у меня нет. Существа моего рода едва ли имеют название на русском языке, и потому я действительно затрудняюсь отвечать на вопрос ваш. В Германии, где подобные явления чаще случаются, нашу братию называют **Дoppelgänger**. Можно бы было, конечно, это слово принять в наш язык, и оно не менее других было бы кстати; но так как у нас иностранных слов, говорят, уже слишком много, то я осмелюсь предложить называть меня Двойником (30).

Thematik tritt in den Vordergrund), erzählen (auf die Bitte des Doppelgängers) einander Geschichten, diskutieren sie kurz und erläutern eigene Gesichtspunkte daraus.

Insgesamt schließt die Sammlung vier kurze Geschichten ein. Es sollte gesagt werden, daß diese Erzählungen nicht gleichzeitig, sondern über eine längere Zeitspanne entstanden. Pogorel'skij ist schwerlich als Berufsschriftsteller zu betrachten; die literarische Tätigkeit war für ihn eine Art Unterhaltung, und er zeigte in diesem Bereich keine Systematik, sondern arbeitete eher beiläufig, wenn er dazu gelaunt war. Schon 1825, also drei Jahre vor der Veröffentlichung des *Doppelgängers*, erschien in der Zeitschrift *Новости литературы* (Literarische Nachrichten) die Erzählung „Die Verkäuferin der Mohnkuchen aus Lafertovo“, die später als dritte Geschichte in die Sammlung aufgenommen wurde. Ein Bekannter Pogorel'skijs, I. Kozlov, erinnert sich in seinem Tagebuch, daß der Schriftsteller Ende Januar 1825 eine andere Geschichte aus der späteren Sammlung bei ihm vorlas. Er meint die erste Erzählung mit dem Titel „Изидор и Анюта“ (Izidor und Aniuta) (Smaga, 74). Es läßt sich also feststellen, daß diese Erzählung schon vor der Ersterscheinung der „Verkäuferin der Mohnkuchen“ fertig war. Die Entstehung von zwei weiteren Geschichten fällt wahrscheinlich auf die Jahre 1825-28, also auf die Zeit, als Pogorel'skij als Kurator des Charkov-Bezirks, Staatsrat und Mitglied des Ausbildungskomitees tätig war. Keine genaueren

Angaben sind aber zu finden.

Im allgemeinen besteht die Sammlung *Der Doppelgänger* aus zwei Teilen, wovon jeder drei Abende einschließt. Ausführlich sieht die Organisation des Werkes folgendermaßen aus:

Erster Teil:	Erster Abend	– Einführung: Zeit, Ort, Figuren. Eine allgemeine Diskussion über die Natur des Okkulten.
	Zweiter Abend	– „Izidor und Aniuta“ (erzählt von Antonij)
	Dritter Abend	– „Die verhängnisvollen Auswirkungen einer ungezügelten Phantasie“ (erzählt vom Doppelgänger)
Zweiter Teil:	Vierter Abend	– Diskussion über die Bestandteile der menschlichen Mentalität
	Fünfter Abend	– „Die Verkäuferin der Mohnkuchen aus Lafertovo“ (erzählt von Antonij)
	Sechster Abend	– „Die Reise in der Postkutsche“ ¹¹ (erzählt vom Doppelgänger)

Die symmetrische Einordnung der Sammlung läßt sich sofort bemerken. Jeder Teil beginnt mit einem Diskussionsabend. An den zwei nächsten Abenden werden Geschichten erzählt, denen ein kurzer Austausch der Ansichten zu einzelnen Aspekten der Texte folgt. Es gibt zwischen den Erzählungen keine thematische Verbindung; jede beschreibt eine andere Begebenheit. Die zwei von Antonij erzählten Geschichten sind Produkte

¹¹ Der Originaltitel: „Путешествие в Азияжансе“.

seiner literarischen Tätigkeit und gelten als fiktiv. Der Doppelgänger erhebt jedoch Anspruch auf die Authentizität seiner Erzählungen.

„Izidor und Aniuta“ stellt Moskau im Jahre 1812 dar, kurz vor dem Einmarsch der napoleonischen Truppen, und erzählt von der Tragödie einer Moskauer Familie. „Die Verkäuferin der Mohnkuchen aus Lafertovo“, die beste in der Sammlung und zugleich der Hoffmanschen Erzählkunst die nächste, handelt von der Zauberei einer Moskauer Hexe. „Die Reise in der Postkutsche“ führt den Leser dagegen in die Exotik der Insel Borneo ein und erzählt die tragischen Konsequenzen einer Beziehung zwischen einem Menschen und einem Affen. Und schließlich „Die verhängnisvollen Auswirkungen einer ungezügelten Phantasie“, die im weiteren zusammen mit dem Hoffmannschen „Sandmann“ untersucht werden, beschreiben ein äußerst seltsames Ereignis, das einem jungen russischen Adligen in Leipzig widerfahren ist.

3. „Der Sandmann“ und „Die verhängnisvollen Auswirkungen einer ungezügelten Phantasie“. Ein Vergleich

„Der Sandmann“, obwohl, wie viele Kritiker und Interpreten unterstreichen, keine vollendete Leistung Hoffmanns,¹ gehört zu seinen bekanntesten Erzählungen. Die Geschichte des jungen Nathanael, den von früher Kindheit an die dunkle Vorahnung plagt, sein Leben werde durch geheimnisvolle Verschwörungen zerstört, war Grundlage zahlreicher Kommentar- und Interpretationsversuche.

Die Geschichte wurde dem russischen Publikum des 19. Jahrhunderts in zwei Übersetzungen bekannt. Die erste erschien im Jahre 1830 in der Zeitschrift *Московский телеграф* (Moskauer Telegraf) unter dem Titel „Домовой песочник“ (in wörtlicher Übersetzung: der Haussandmann); die zweite kam im darauffolgenden Jahr in *Телескоп* (Teleskop) heraus und trug den Titel „Песочный человек“ (Der Sandmann). (Es ist nicht sicher, ob das Volksmärchen vom Sandmann auf dem russischen Boden bekannt war). Beide Übersetzungen erweckten ein beträchtliches Interesse bei den russischen Lesern zu Anfang der dreißiger Jahre (Smaga, 78).

Die lesefähigen und an Literatur interessierten Kreise Rußlands mußten aber von dem „Sandmann“ schon ein Jahr früher gehört haben. Gerade diese

¹ Vgl. Brigitte Feldges und Ulrich Stadler, *E.T.A. Hoffmann. Epoche – Werk – Wirkung* (München: Beck, 1986), 135; Walther Harich, *E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines Künstlers* (Berlin: Erich Reiß Verlag, 1920), Bd. 2, 94; Ingham, 50.

Erzählung war schon 1827 Zielscheibe Sir Walter Scotts in seiner Auseinandersetzung mit Hoffmann und einigen von dessen Werken.² Dieser Artikel erschien im Jahre 1829 in russischer Übersetzung. Scotts Kritik an Hoffmann richtete sich vor allem gegen gewisse Aspekte von dessen Persönlichkeit, die ihn im künstlerischen Schaffen zum gefährlichen Äußersten trieben. Obwohl Walter Scott dem deutschen Dichter keineswegs eine außerordentliche Begabung verleugnete, sah er in Hoffmanns Neigung zur Phantasie eine irrige Kraft, die sein Werk verderbe.

„Der Sandmann“ gab dem schottischen Dichter die Gelegenheit zu einem heftigen Angriff auf Hoffmann. Scott zeigte keine Beachtung für das Werk und sparte keine scharfen Worte den Faktoren gegenüber, die er für die Kompliziertheit der Geschichte verantwortlich machte:

But we should be mad ourselves were we to trace these ravings any further. ... It is impossible to subject tales of this nature to criticism. They are not the visions of a poetical mind, they have scarcely even the seeming authenticity which the hallucinations of lunacy convey to the patient; they are feverish dreams of a light-headed patient, to which, though they may sometimes excite by their peculiarity, or surprise by their oddity, we never feel disposed to yield more than momentary attention. In fact, the inspirations of Hoffmann so often resemble the ideas produced by the immoderate use of opium, that we cannot help considering his case as one

² Scotts Artikel war z.T. als Rezension der Hoffmannschen *Serapionsbrüder*, der *Nachtstücke* und des *Leben und Nachlaß* (hrsg. von Hitzig) gedacht. Dieser Aufsatz wurde 1829 ins Französische übersetzt, aus dem er höchst wahrscheinlich erst ins Russische übertragen wurde, da der russische Titel „О чудесном в романе“ völlig mit dem französischen „Du merveilleux dans le roman“ übereinstimmt.

requiring the assistance of medicine rather than of criticism.³

Solch eine feindselige Behandlung der Erzählung hat jedoch die Russen nicht davon abgehalten, den „Sandmann“ in Übersetzung herauszugeben, auch hat sie sie und die kommenden Generationen nicht von der Lektüre und von kritischen Äußerungen abgebracht.

Es läßt sich vermuten, daß einer der Anlässe des Interesses an Hoffmanns „Sandmann“ in Rußland die einheimische "Bearbeitung" von einem Teil des Stoffes, der Olimpia-Episode, war, die von Antonij Pogorel'skij verfaßt wurde. Der »russische Sandmann«, mit dem Titel „Парыные последствия необузданного воображения“ (Die verhängnisvollen Auswirkungen einer ungezügelten Phantasie), wurde als Binnenerzählung in die 1828 erschienene Sammlung Pogorel'skijs *Der Doppelgänger oder meine Abende in Kleinrußland* einbezogen. Aus dem Vergleich der Daten ist zu schließen, daß der Autor sich auf keine der russischen Übersetzungen stützte, sondern das Werk im Original kannte. Dieser Schluß, obgleich mit keinem materiellen Beweis untermauert (keine persönlichen Notizen oder Tagebücher Pogorel'skijs sind erhalten), ist zweifellos richtig, was im folgenden Vergleich begründet wird.

³ Sir Walter Scott: „On the Supernatural in Fictitious Composition, and Particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann“, *Foreign Quarterly Review*, vol. 1 (July, 1827): 60-98. Zitiert nach Ingham, 35.

3.1. Entstehungsgeschichten

Ob Hoffmanns „Sandmann“ durch irgendwelche anderen Geschichten inspiriert wurde, läßt sich nicht eindeutig feststellen. Der Herausgeber der *Sämtlichen Werke*, Carl Georg von Maassen, druckte jedoch in der Einleitung zum 3. Band eine Geschichte ab, die er der 1792 anonym erschienenen Anekdoten-Sammlung *Antihypondriakus oder etwas zur Erschütterung des Zwergfells und zur Beförderung der Verdauung* entnahm. Sie erzählt von einem Taschenspieler, der eine schöne weibliche Puppe aus Eichenholz hergestellt hatte, die sich mit Hilfe eines Mechanismus bewegen konnte. Er zeigte die Automate öffentlich, vorgebend, daß sie eine wirkliche, lebende Frau sei, was schnell einen Kreis von Bewunderern anzog, unter denen sich auch bald Verliebte erwiesen. Die Auflösung der immer gefährlicher werdenden Situation erfolgte, als der schlaue Mensch alle Verehrer zu einer bestimmten Zeit zu einem Tête-à-tête mit der ausgeschalteten Puppe versammelte. Die Erschütterung kam, als ihre wächserne Hand nach der Berührung abbrach und in viele Stücke zerbarst. In dieser Anekdote glaubte von Maassen die entscheidende Quelle für die Sandmann-Idee gefunden zu haben. Abgesehen davon, daß die Olimpia-Episode nur einen Teil der Hoffmannschen Geschichte bildet, kann aber dieser Quellennachweis nicht eindeutig erhärtet werden. Vielmehr mag hier die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Europa ziemlich verbreitete Beschäftigung mit dem

Konstruieren von Automaten, von menschenähnlichen, sprechenden, singenden und tanzenden mechanischen Puppen, sowie das besondere Interesse des Autors an derartigen Phänomena eine wesentliche Rolle gespielt haben. „Der Sandmann“ ist übrigens nicht das einzige Werk, in dem Hoffmann sich des Automaten-Motivs bedient hat. Dieses Motiv hängt eng mit dem in Hoffmanns Epoche relativ weit verbreiteten Glauben an die Möglichkeit der Herstellung von lebendigen Wesen zusammen. Dieser Glaube basierte, „wie manche wissenschaftlichen Theorien des Zeitalters – etwa der Brownianismus und der Mesmerismus –, auf der Annahme einer tiefgreifenden Affinität zwischen lebenden Organismen und leblosen Substanzen“ (Feldges/ Stadler, 140-41).

Als wichtige Elemente der Entstehungsgeschichte sind ebenfalls das im deutschen Sprachgebiet bekannte Märchen vom Sandmann, sowie Hoffmanns Interesse an optischen Instrumenten hervorzuheben. Diese zwei Elemente tragen sehr wesentlich zur Gestaltung des zweiten Hauptmotivs der Erzählung, der Augen, bei.

Das Märchen vom Sandmann ist nach Funk and Wagnalls *Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend* eine im ganzen westlichen Europa ziemlich verbreitete Kindergeschichte. Die Mütter sagen: „Der Sandmann kommt – der Sandmann kommt“, um anzudeuten, daß es höchste Zeit wird, daß die Kinder zu Bett gehen. Die erfundene Figur des

Sandmanns, der die Kinder zum Schlafen bringt, indem er in ihre Augen Sand oder Staub einstreut, bildet, wie der ostfriesische Finger-Beißer und andere derartige Phantasien, einen Teil der Entwicklung der Kinderfolklore überall.⁴

Optische Instrumente waren zu der Zeit Hoffmanns keineswegs eine neue Erfindung, da die Geschichte ihrer Entstehung bis zum Mittelalter zurückreicht. Andererseits ist es aber nicht zu leugnen, daß die entscheidende technologische Entwicklung der Optik im 17. und 18. Jahrhundert stattgefunden hat. Hoffmanns Interesse daran betraf in hohem Maße die magische Seite der optischen Phänomene. Anhand der Schriften des Autors fällt es schwer zu schließen, wie tief seine technischen Kenntnisse in diesem Bereich waren. Es ist wahrscheinlich, daß das Werk von Johann Christian Wiegand *Die natürliche Magie*, mit dem Hoffmann bekannt war, einen großen Einfluß auf ihn ausgeübt hat.⁵ Diese Studie gibt einen Überblick über die optischen Instrumente, die in magischen Experimenten benutzt wurden. Die Erscheinung des Optischen bei Hoffmann nahm verschiedene Formen und Dimensionen an. Manchmal, wie beispielsweise im „Sandmann“, wurde es zum wichtigen Thema und Strukturelement.

⁴ Funk & Wagnalls *Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend*, ed. Maria Leach, (New York: Crowell, 1950), vol. 2, 970.

⁵ Yvonne Jill Kathleen Holbeche, *Optical Motifs in the Works of E.T.A. Hoffmann* (Göppingen: Verlag Alfred Kümmerle, 1975), 6-7, 13.

Im Tagebuch Hoffmanns erscheint das Datum 16. November 1815 und die Zeit 1 Uhr nach Mitternacht als Anfang der ersten Niederschrift des „Sandmann[s]“, und schon am 24. November wurde das fertige Werk an den Verleger geschickt. Die erste, nicht ganz vollständig erhaltene Fassung unterscheidet sich von der endgültigen Version vor allem durch einen umfangreicheren Schluß und durch das Vorhandensein eines zusätzlichen Motivs, in dem die Schwester Nathanaels vom Advokaten Coppelius terrorisiert wird. Die letzte Fassung des „Sandmann[s]“ wurde im November 1816 als erste Erzählung im ersten Teil des Sammelbands *Nachtstücke* veröffentlicht.

Pogorel'skijs Geschichte „Die verhängnisvollen Auswirkungen einer ungezügelten Phantasie“ erschien zuerst als integraler Teil einer größeren Sammlung im Jahre 1828. Da aber die einzelnen Erzählungen zu verschiedenen Zeiten verfaßt worden sein konnten, worauf die frühere Veröffentlichung der „Verkäuferin der Mohnkuchen aus Lafertovo“ (1825) hinweist, ist es auch möglich, daß die russische Version des „Sandmann[s]“ viel früher entstand. Leider ist keine präzise Datumangabe möglich.

Die Frage nach der Inspiration bleibt auch theoretisch offen, obwohl die Idee der Erzählung deutlich auf den „Sandmann“ zu verweisen scheint. Von persönlichen Interessen Pogorel'skijs, außer seiner Neigung zur Literatur und zum Philosophieren, ist nicht viel nachzuweisen. Deshalb ist es schwer

möglich festzustellen, ob der russische Autor näher mit der Herstellung von künstlichen Menschenfiguren bekannt war.

Wenn „Die verhängnisvollen Auswirkungen einer ungezügelten Phantasie“ als Bearbeitung von einem Teil des Stoffes aus dem „Sandmann“ gedacht waren, mußte Pogorel'skij die Erzählung Hoffmanns im Original irgendwann zwischen ihrer Entstehung und 1828 gelesen haben. In der Sekundärliteratur ist nichts Genaues zu dieser Frage zu finden. Aus biographischen Informationen ergibt sich jedoch, daß der russische Schriftsteller im Jahre 1827 zusammen mit seiner Schwester und dem Neffen eine längere europäische Reise unternahm, während der sie auch Deutschland besuchten. Vielleicht konnte Pogorel'skij sich gerade zu dieser Zeit mit den *Nachtstücken* Hoffmanns bekanntmachen. In diesem Fall wäre der Entstehungszeitpunkt der Geschichte irgendwann zwischen 1827 und der Fertigstellung des Manuskripts des *Doppelgänger[s]* zu setzen. Möglich ist aber auch, daß Pogorel'skij den „Sandmann“ noch früher in Rußland las. Dann würde sich die Zeitspanne zu mehr als zehn Jahren verlängern. Der Text konnte in diesem Fall zwischen 1816 und 1828 geschrieben worden sein.

3.2. Form und Handlung

„Der Sandmann“ eröffnet die Erzählungensammlung *Nachtstücke*. In der Geschichte bedient sich Hoffmann eines interessanten Kunstgriffs, was die Erzählweise betrifft; die Erzählung fängt mit drei Briefen in der Ich-Form an, dann tritt der Erzähler auf, und die Novelle wird in der Er-Form zu Ende geführt. Diese Organisation ähnelt ein wenig der aus dem „Magnetiseur“, in dem der Erzähler erst später, nachdem die Geschichte schon begonnen hat, in die Handlung eingeführt wird.

Im „Sandmann“ hat die anfängliche Briefform eine besonders wichtige Bedeutung. Dank ihr fühlt sich der Leser persönlich angesprochen; da auch Briefe als authentische Dokumente angesehen werden können, gilt der epistolarische Anfang als eine Art Legitimation der erzählten Geschichte. Daneben bildet der Inhalt der Briefe eine erschöpfende Einführung, in der wichtige Figuren, sowie sie betreffende Informationen, wie auch wichtige Themen (Schicksal, Wahnsinn, das Phantastische und das Wirkliche) und das führende Motiv der Augen vorgestellt werden. In dieser Einführung wird auch Spannung erzeugt, was die Aufmerksamkeit und das Interesse des Lesers gegenüber der Fortsetzung der Geschichte erregt.

Dann tritt der Erzähler auf und unterbricht den Gang der Handlung. Er beginnt, über die Form seiner Darstellung nachzudenken, und da er sich zu einem entsprechenden Anfang nicht fähig fühlt, teilt er diese Rolle den

drei Briefen zu, die er von Nathanaels Freund Lothar bekommen haben will. Es kann in diesem Punkt von einer zweiten, diesmal direkten Legitimation des Textes gesprochen werden. Ab hier geht die Geschichte als Er-Erzählung weiter.

Die Einführung des Erzählers im „Sandmann“ ist jedoch keine einfache Änderung der Erzählform. In der Er-Erzählung nämlich nimmt der Erzähler nie eine auktoriale Stellung gegenüber den erzählten Begebenheiten ein. Das eigentliche Bauprinzip der Geschichte beruht auf dem Nebeneinanderstehen von einzelnen Ansichten, was sich deutlich in den drei Anfangsbriefen widerspiegelt. Der Erzähler behält sich auch die Möglichkeit vor, verschiedene Gesichtspunkte nebeneinander zur Sprache zu bringen, z.B. mittels der Dialoge.⁶ Es kann eigentlich nie von einer eindeutigen Perspektive des Erzählers gesprochen werden. Diese rätselhafte Organisation der Erzählweise ist zugleich ein Spiel mit den Wirklichkeitsebenen, ein Kunstgriff, welcher der Verwirrung des Lesers dient und dessen Hoffmann sich nicht nur in seinem „Sandmann“ bedient. Dieses Spiel zeigt sich an der äußerst zweideutigen Haltung des Erzählers gegenüber dem Wirklichkeitsbezug des Erzählten, die bis Ende der Geschichte nicht geklärt wird (siehe: Köhn, 93).

⁶ Lothar Köhn, *Vieldeutige Welt. Studien zur Struktur der Erzählungen E.T.A. Hoffmanns und zur Entwicklung seines Werkes* (Tübingen: Niemeyer Verlag, 1966), 93-95.

Die russische Geschichte wird dagegen viel einfacher gestaltet. Sie steht nicht unabhängig wie „Der Sandmann“, sondern bildet einen Teil von einer größeren Rahmenhandlung und wird von dem Doppelgänger am dritten Abend erzählt. Die Erzählung selbst enthält keine Legitimation, aber vorher kommt die Versicherung des Doppelgängers, daß er eine wahre von einem Augenzeugen vernommene Begebenheit in eigenen Worten erzählen will.

Seltsamerweise folgt die vom Doppelgänger erzählte Geschichte nicht in der dritten Person, sondern als Ich-Erzählung, deren Erzähler, ein gewisser Oberst F., von Anfang bis zu Ende das Geschehene aus eigener Perspektive schildert. Der Text beginnt fast wie ein Bericht, mit der ziemlich präzisen Datumangabe und der ausführlichen Erklärung der Umstände. Er könnte auch, wenn die eingeschobene Gesprächsform indirekt umschrieben worden wäre, wegen des stellenweise trockenen Stils als Bericht betrachtet werden. Die Exposition enthält zwar eine Charakterisierung der Hauptfigur, aber im Vergleich mit dem „Sandmann“ bietet sie keine Einführung in die weiteren wichtigen Themen der Geschichte an, auch erzeugt sie keine Spannung. Dagegen entwickelt sie sich stufenweise, chronologisch Schritt für Schritt, immer der Perspektive des Ich-Erzählers untergeordnet. Die Wirklichkeit, die wegen der Ambivalenz der Erzählhaltung im „Sandmann“ in Frage gestellt wird, erscheint in den „Verhängnisvollen Auswirkungen“ als objektive, vom Erzähler-Berichterstatter eindeutig dargestellte Realität.

Die erzählte Zeit⁷ im „Sandmann“ läßt sich nicht genau bestimmen. Im ersten Brief gibt Nathanael das Datum 30. Oktober als den Tag des ersten Besuchs Coppolas an. Weiter sind keine genaueren Zeitangaben zu finden, außer der Erwähnung, daß der Hauptheld zwischen dem Anfang der Handlung und dem Ball bei Spalanzani ein paar Tage — mehr als drei — zu Hause verbrachte. Es läßt sich vermuten, daß die Periode zwischen dem Ball und dem Tod Nathanaels eine Frage von wenigen Wochen ist, weil er nach dem Ball bei Olimpia „täglich stundenlang saß“⁸ und ihr seine Liebe versicherte. Das Ganze dauert keinesfalls länger als ein paar Monate. Zusätzlich informiert der Erzähler ganz am Ende über das Schicksal Claras, die nach mehreren Jahren eine verheiratete Frau und Mutter von zwei Kindern ist.

Die erzählte Zeit der russischen Geschichte umfaßt, da dem Leser ziemlich genaue Zeitspannen zwischen den einzelnen Ereignissen angegeben werden, vier bis fünf Monate. So fängt die Reise nach Deutschland im Mai an; dann verbringen die beiden Hauptfiguren zwei Wochen damit, sich mit der Stadt Leipzig bekanntzumachen. Drei Monate und mehrere Wochen vergehen bis zum Ende der Geschichte, als der Erzähler sich sofort nach dem offensichtlichen Selbstmord des jungen Grafen auf die Rückkehr vorbereitet.

⁷ Siehe: Klaus Kanzog, *Erzählstrategie. Eine Einführung in die Normeinübung des Erzählens* (Heidelberg: Quelle & Meyer, 1976), 47-60.

⁸ E.T.A. Hoffmann, *Fantasie- und Nachtstücke* (München: Winkler-Verlag, 1960), 357.

Zusätzlich wird die Information über seine Ankunft in Rußland und den Tod des alten Grafen hinzugefügt.

Im „Sandmann“ spielt die Vorgeschichte aus Nathanaels Kindheit, die im ersten Brief erzählt wird, eine wesentliche Rolle. Als Kind erfährt er von dem bösen Sandmann: „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 herausspringen, die wirft er dann in den Sack und trägt sie in den Halbmond zur Atzung für seine Kinderchen“ (332-33). Mit dem Alter begreift Nathanael das Märchenhafte an dieser Geschichte, aber trotzdem bleibt ihm der Sandmann „ein fürchterliches Gespenst“ (333). Der zehnjährige Junge hört gegen neun Uhr im Hause das Geräusch von Schritten und assoziiert es mit dem Kommen des Sandmanns, der später ins Zimmer des Vaters eintritt. Eines Abends, trotz Angst fest entschlossen, den Sandmann mit eigenen Augen zu sehen, verbirgt sich Nathanael im Zimmer des Vaters, und mit bebendem Herz erwartet er den fürchterlichen Menschen. Verwundert, aber nicht beruhigt erblickt er, daß der Sandmann ein Bekannter der Familie, der alte Advokat Coppelius ist. Folglich wird Nathanael Zeuge eines geheimnisvollen Experiments, das Coppelius zusammen mit dem Vater des Jungen durchführt. Dabei kommt es zur ersten Bedrohung, die Nathanael bis zum Ende begleiten wird. Coppelius entdeckt den verborgenen Jungen und will ihm die Augen entnehmen. Die Intervention des Vaters

rettet Nathanael, der schwer erkrankt. Nach der Genesung erfährt er, daß der »Sandmann« seit langem weg ist und ihm keinen Schaden mehr anrichten kann. Die Familie ist überrascht und voller Sorge, als sich der alte Coppelius ein Jahr nach dem unvergeßlichen Ereignis wieder in ihrem Hause meldet. Der Vater verspricht, daß er Coppelius zum letzten Mal empfangen wird. Für ihn ist es tatsächlich das letzte Mal, weil er durch die Explosion beim Experimentieren ums Leben kommt. Coppelius verschwindet spurlos. Die Erinnerung an den Sandmann-Coppelius und an den Tod des Vaters bleibt im Gedächtnis des jungen Nathanael bis zu der Zeit, als er aus der Heimatstadt zieht und sein Studium in G. aufnimmt. Gerade dort begegnet er einem Mann, in dem er Coppelius zu erkennen glaubt. Die Vorgeschichte der Erzählung ist der Schlüssel zum Verständnis der Bedrohung, der Nathanael sich ausgesetzt fühlt. Der Held glaubt, daß Coppelius in der Gestalt seines Doppelgängers Coppola zurückgekommen ist, um sein Leben zu zerstören.

Die Geschichte über den Sandmann und die zwei Ereignisse mit Coppelius, die aus Nathanaels Kindheit stammen, bilden das entscheidende Element, durch das sich »Der Sandmann« von der Erzählung Pogorel'skijs unterscheidet. Der russische Schriftsteller verzichtet auf irgendwelche Vorgeschichte, aus der sich vom Anfang an eine Gefahr für den Haupthelden ergäbe. Dagegen entwickelt sich die dargestellte Situation im Laufe der

einzelnen Ereignisse, die nacheinander schließlich zur gleichen Katastrophe wie im „Sandmann“ führen, aber ohne irgendeine Vorahnung, die im Werk Hoffmanns den Helden und zugleich den Leser ständig begleitet.

Im Mittelpunkt der „Verhängnisvollen Auswirkungen einer ungezügelter Phantasie“ — der eigentliche Sinn der Erzählung steckt deutlich in ihrem Titel selbst, was in der damaligen sentimental und didaktisch-moralischen Literatur ein verbreiteter Brauch war — steht ein junger russischer Graf, Alcest. Der Erzähler, der Oberst F., wird vom Vater des Jünglings gebeten, mit Alcest nach Leipzig zu reisen und ihm während dessen zweijährigen Studiums an der dortigen Universität Gesellschaft und Schutz zu leisten. Alcest wird als übersensibler junger Mensch charakterisiert, mit einer äußerst romantischen Persönlichkeit und der Vorliebe für Phantasie. Diese Vorliebe ist gerade der Charakterzug, der dem Erzähler besondere Sorgen über den seinem Schutz anvertrauten Jungen macht:

Nur einer seiner Charakterzüge machte mir Sorge: Alcest, mit flammender Einbildungskraft ausgestattet, hatte eine ihn überwältigende Leidenschaft zu allem Romantischen, und unglücklicherweise wurde er nie davon abgehalten, sie zu befriedigen. Bei der Lektüre einer rührenden Geschichte zerfloß er in Tränen; ich habe ihn sogar manchmal in die Heldin irgendeines Romans verliebt gesehen.⁹

⁹ Одна только черта в его характере меня тревожила: Алцест, одаренный пылким воображением, имел непреодолимую страсть ко всему романтическому, и, по несчастью, ему никогда не препятствовали удовлетворять оной. Он заливался слезами при чтении трогательного повествования; я даже неоднократно видел его страстно влюбленным в героиню какого-нибудь романа (59).

Goethes *Werther* und Rousseaus *Nouvelle Heloïse* werden wörtlich erwähnt als Werke, die einen solch gefährlichen Sentimentalismus fördern.

Nach mehreren Monaten bemerkt der Erzähler F. eine plötzliche Änderung in Alcests Verhaltensweise. Er beginnt, zum tiefen Nachdenken und zur Einsamkeit zu neigen. Der Erzähler zwingt Alcest zur Enthüllung der Ursachen dieser Änderung und vernimmt dessen Geschichte. Während eines Spaziergangs außerhalb der Stadt wurde Alcest zufälligerweise Zeuge einer Streitszene zwischen zwei fremden Menschen. Das Objekt dieses Streites war ein unter dem Baum sitzendes junges und hübsches Fräulein. Der junge Russe unterbrach den Streit und bot dem Mädchen seine Hilfe an, wobei er von den zwei Fremden ausgelacht wurde. Seit diesem Tage kann er die schöne Frau nicht vergessen. Er hat bemerkt, daß sie zufälligerweise im Gebäude gegenüber seiner Wohnung wohnt, was ihm die Gelegenheit gibt, sie täglich stundenlang durch das Fenster zu beobachten. Der junge Mensch ist natürlich schon verliebt, es fehlt ihm aber der Mut, einen Zugang zu dem fremden Fräulein zu finden und sie anzusprechen. Der Erzähler erweist sich in dieser Hinsicht als ein viel aktiver und wirksamer Mann. Bald erfährt er, daß das Mädchen Adelina heißt und die Tochter des bekannten Professors Androni, wie sich später herausstellt, einer der beiden streitenden, ist. Androni ist ein Gelehrter, Professor der Mathematik, Mechanik und Astronomie und ist nach Leipzig gekommen, um an der dortigen Universität

Vorlesungen zu halten. Die beiden Russen beschließen, um dem Mädchen näherzukommen, an Vorlesungen Andronis teilzunehmen. Zu Anfang hilft das nicht, weil der Professor seine Tochter als äußerst schüchterne und an die Gesellschaft nicht gewöhnte Person vor den Augen der Fremden verbirgt. Alcest hört aber nicht auf, sie durch das Fenster zu beobachten. Nach einem Tage Bekanntschaft schlägt aber Androni den beiden Russen einen Spaziergang in der Gesellschaft seiner selbst und seiner Tochter vor, während dessen Alcest einen kurzen gezwungenen Wortwechsel mit Adelina hat.

Eines Tages überrascht der Professor seine Bekannten und Studenten, indem er plötzlich einen Ball organisiert. Seine Tochter soll bei dieser Gelegenheit den Eingeladenen vorgestellt werden. Adelina, ähnlich Olimpia, spricht wenig, und wagt später, einen spanischen Tanz vor dem Publikum vorzuführen. Der Höhepunkt und die Auflösung der Handlung folgen schnell aufeinander. Am nächsten Tag muß der Erzähler F. die Stadt wegen eines wichtigen Geschäfts verlassen. Nach der Rückkehr erfährt er zu seinem großen Erstaunen, daß Alcest die Tochter Andronis geheiratet hat und in die Wohnung seines Schwiegervaters umgezogen ist. F. eilt zu Androni, um mit Alcest zu sprechen. Ein Streit zwischen dem Erzähler und dem Professor bricht aus, worauf dem ersteren die Möglichkeit des Treffens mit dem jungen Grafen verweigert wird. An demselben Abend, gegen Mitternacht, kommt

aber Alcest selbst zurück, in Angst versetzt, seinen Begleiter um Rettung zu bitten. Er berichtet, daß Adelina am Anfang der Hochzeitsnacht plötzlich bewußtlos wurde. Er gedachte ihr zu helfen, indem er ihre Schläfen und Brust mit dem starken Essig zu reiben begann. Wie entsetzt war er jedoch, als Adelinas Brust sich nach dem Kontakt mit Essigtropfen öffnete und ein Stück Füllpapier herauskam.

Beide Russen eilen zurück zu Androni und finden den Professor und seinen Helfer Venturino, den zweiten aus der Streitszene, beim Reparieren der mechanischen Puppe Adelina. Alcest verfällt dem Wahsinn, greift Androni an, der letztere dagegen zerstört die Puppe mit Hammerschlägen, schreiend: „Hier ist deine Frau“. Alcest nimmt Adelinas Augen vom Boden und verschwindet. Am nächsten Tag findet man das Taschentuch mit Initialen des jungen Grafen, sowie zwei emaillierte Augenimitationen am Ufer des Flusses. Es wird angenommen, daß er sich ertränkte. Der Erzähler, als er sich auf die Rückkehr nach Rußland vorbereitet, bekommt den verspäteten Brief vom Vater Alcests. Im Brief findet sich eine Erklärung, die Androni betrifft. Es heißt darin, daß Androni infolge eines früheren Vorfalls ein erbitterter Feind des alten Grafen geworden sei und geschworen habe, sich an ihm und seiner Familie zu rächen. Alcests Vater bittet den Obersten F., seinen Sohn vor Androni zu retten, leider zu spät. Nach der Ankunft des Erzählers in Rußland ist der alte Graf schon tot.

Auf den ersten Blick läßt sich zwischen dem zweiten Teil des „Sandmann[s]“ (Olimpia-Episode) und den „Verhängnisvollen Auswirkungen einer ungezügelten Phantasie“ eine verblüffende Ähnlichkeit im allgemeinen Skelett der Handlung feststellen. Beide Helden verlieben sich in Frauen, die sich später als künstliche, menschenähnliche Automaten erweisen; in beiden Fällen kommt es zu einer Katastrophe, und zwar zum Selbstmord der Haupthelden; schließlich lassen sich sogar im Fall der einzelnen Figuren, was später untersucht wird, Parallelen nachweisen. Die Unterschiede zwischen den Texten sind aber selbst bei einer oberflächlichen Lektüre beider Geschichten offensichtlich. Verschieden bleibt allenfalls die artistische Aussage jeder Erzählung.

Ein inhaltlicher Vergleich ist im Prinzip lediglich mit dem zweiten Teil des „Sandmann[s]“ möglich (ab dem Moment, als Nathanael nach der Niederbrennung des Gebäudes, in dem er wohnte, umziehen muß und in ein Zimmer einquartiert wird, das sich gegenüber der Wohnung des Professors Spalanzani befindet). Schon hier läßt sich aber der erste Unterschied bemerken, weil Alcest nicht wie Nathanael umziehen muß, sondern seit der Ankunft in Leipzig eine Wohnung gegenüber der Andronis gemietet hat, ohne es zu wissen. Der junge Russe hatte schon die Gelegenheit gehabt, Adelina während der früheren Streitszene zu sehen und versuchte sogar, mit ihr zu sprechen. Nathanael weiß, daß das am Fenster sitzende Fräulein die

Tochter des berühmten Professors der Physik Spalanzani ist, bei dem er seit gewisser Zeit Kollegia hört. Er gesteht im zweiten Brief an Lothar, daß er Olimpia zufällig gesehen hat, er verleugnet ihre Schönheit nicht, aber unterstreicht zugleich das unheimliche Gefühl, das ihn dann wegen ihrer Augen ergriff. Sogar später, wenn er sie durch das Fenster beiläufig beobachtet und sich selbst gestehen muß, „daß er nie einen schöneren Wuchs gesehen“, bleibt ihm „die steife, starre Olimpia höchst gleichgültig“ (350). Keine Rede von der Liebe von seiten Nathanaels, während Alcest sich in Adelina auf den ersten Blick hoffnungslos verliebt:

— Seit diesem verhängnisvollen Moment verließ das Bild des mir unbekannten Engels nie mein Gedächtnis. Das Gefühl des Herzens niemandem anvertrauend, versuchte ich, das Objekt meiner Liebe zu finden, und wie ein Verrückter streunte ich in allen Leipziger Straßen herum.¹⁰

Alcest verbringt Tage, indem er das Objekt seiner Liebe betrachtet. Nathanaels Liebe zu Olimpia erwacht dagegen aufgrund der geheimnisvollen Wirkung des Taschenperspektivs, das der Held sich beim Wetterglashändler Coppola beschafft hat. Unverzüglich nachdem er sie durch das Fernrohr erblickt hat, wird er von ihrer Schönheit bezaubert. Natürlich sollte an dieser Stelle das wichtige Motiv der Erzählung Hoffmanns, das bei Pogorel'skij überhaupt nicht vorhanden ist, erwähnt werden: Im „Sandmann“

¹⁰ — С этой роковой минуты образ неизвестного мне ангела не выходил из моей памяти. Не поверяя никому чувствований сердца, я старался отыскать сам предмет любви моей и как безумный бродил по всем лейпцигским улицам (65).

sind die Ereignisse der Handlung durch das Motiv der Augen und des Optischen verknüpft.

Die sorgfältige Konstruktion der Erzählung verleiht diesem Motiv eine besondere Wichtigkeit, so daß es zu einem bedeutsamen Strukturelement, zum Leitmotiv der Geschichte wird. Augen und Blick sind beispielsweise Mittel der Figurenbeschreibung. Man erinnert sich an stechende, funkelnde Augen und durchbohrende Blicke Coppelius', Coppolas und Spalanzanis, dagegen an holde Augen und den hellen Blick Claras, sowie an die anfänglich starren und toten Augen ohne Sehkraft des Automaten Olimpia.

Neben der symbolisch-metaphorischen Bedeutung, die die Romantik den Augen und dem Sehen zuschrieb, etwa »Spiegel oder Sprache der Seele«, Gefühlsträger (Liebesblick Olimpias), sind auch die Augen und das Optische im „Sandmann“ Quelle der Gefahr für Nathanael. Die erste Gefährdung besteht in der Überzeugung, daß seine Augen zerstört werden. Ursprung dieser Angst liegt natürlich in der Sandmann-Geschichte und in dem Ereignis mit Coppelius, das Nathanael als Kind erlebt hatte. Die zweite Gefahr, daß fremde Augen oder Blicke in ihn eindringen, ergibt sich aus dunklen Vorahnungen Nathanaels, die er in seiner Dichtung zur Sprache bringt. Wenn am Ende der Geschichte Spalanzani die blutigen Augen Olimpias vom Boden aufnimmt und sie auf Nathanael wirft, hängt das unmittelbar mit dem früher entwickelten Motiv zusammen. Die zweite

Gefahr verwirklicht sich und bewirkt Nathanaels Wahnsinn.

In der Erzählung Pogorel'skijs hebt Alcest die herausgenommenen Augen Adelines auf und läuft weg. Diese Tat bleibt aber im Hinblick auf die ganze Geschichte nicht begründet, weil der Autor vorher keinen Gebrauch vom Hoffmannschen Augenmotiv gemacht hat. Es ist deshalb nicht klar, warum der Held gerade die Augen, und nicht einen anderen Körperteil der Puppe mit sich nimmt. Ingham nennt diese Szene ein vom „Sandmann“ übernommenes, aber nicht „verdautes“ Stück der Handlung (55). Es ist auch möglich, daß die Szene bei Pogorel'skij als reiner Zufall erscheint.

In beiden Erzählungen organisieren die zwei Gegenspieler Spalanzani und Androni ganz unerwartet Tanzfeste, zu denen die Haupthelden Nathanael und Alcest eingeladen werden. Die Motivation beider Entscheidungen klingt ähnlich. Sowohl Spalanzani als auch Androni wünschen sich, ihre eingesperrten Töchter schließlich mit der Gesellschaft bekanntzumachen. In der Tat werden aber beide Feste für die Haupthelden organisiert. Der einzige Unterschied in diesem Punkt liegt in der Tatsache, daß der Ball für Nathanael die erste Gelegenheit zu einem direkten Kontakt mit Olimpia schafft, während Alcest diese Gelegenheit beim gemeinsamen Spaziergang in der Stadt schon erlebt hat. Beide Puppen verhalten sich während des Balls ähnlich, sie sprechen sehr wenig; es gibt aber Platz dafür, die Begeisterung des Publikums, insbesondere der beiden künftigen Opfer,

zu entfachen. Olimpia spielt auf dem Flügel und singt eine Arie, während Adelina den spanischen Fandango tanzt. Die Leidenschaft beider Verliebten erreicht den Höhepunkt.

Eine unmittelbare Vorahnung, daß mit den bewunderten Frauen etwas nicht ganz in Ordnung ist, kommt sowohl im „Sandmann“ als auch in den „Verhängnisvollen Auswirkungen“ vor. Ein paar Tage nach dem Tanzfest wird Nathanael von seinem Freund Siegmund auf die seltsame Unnatürlichkeit Olimpias hingewiesen:

... „tu mir den Gefallen und sage, wie es dir gescheuten Kerl möglich war, dich in das Wachsgesicht, in die Holzpuppe da drüben zu vergaffen? ... Wunderlich ist es doch, daß viele von uns über Olimpia ziemlich gleich urteilen. Sie ist uns ... auf seltsame Weise starr und seelenlos erschienen. Ihr Wuchs ist regelmäßig, so wie ihr Gesicht, das ist wahr! — Sie könnte für schön gelten, wenn ihr Blick nicht so ganz ohne Lebensstrahl, ich möchte sagen, ohne Sehkraft wäre. Ihr Schritt ist sonderbar abgemessen, jede Bewegung scheint durch den Gang eines aufgezogenen Räderwerks bedingt. Ihr Spiel, ihr Singen hat den unangenehm richtigen geistlosen Takt der singenden Maschine und ebenso ist ihr Tanz (356).

Aus dem Zitat ergibt sich ganz klar das Unheimliche an Olimpia, das später, für Nathanael so peinlich, völlig entlarvt wird. Ähnliches wird in der russischen Geschichte angedeutet. Der Erzähler F., der in Spanien manche Gelegenheit erlebte, die besten Fandango-Tänzer am Werk zu sehen, gesteht zwar, daß keiner bzw. keine mit solcher Fertigkeit wie Adelina getanzt habe, aber fügt sofort Folgendes hinzu:

Bei alledem schien mir, daß ihr an dieser Lebhaftigkeit mangelte,

an dieser natürlichen Leichtigkeit, ohne die der geschickteste Ballettmeister einer seelenlosen, mit der Schnur gezogenen Puppe ähnelt. Manchmal verlor Adelina im Laufe des Tanzes den Takt, und es war klar, daß Androni es für notwendig hielt, die Schuld den Musikanten zu geben, indem er es dem Mangel ihres Wissens und ihrer Kunst zuschrieb.¹¹

Nach dem Ball beginnt in beiden Geschichten die Auflösung der Handlung, aber in jeder auf eigene Art und Weise. Nathanael ist fest entschlossen, Olimpia zu heiraten. Er findet den Ring, den er von seiner Mutter bekommen hatte, und eilt eifrig zu seiner Gewählten, um ihn Olimpia als Verlobungsring zu schenken. Da stößt er auf die sich heftig streitenden Spalanzani und Coppola, die um Olimpia kämpfen. Es stellt sich heraus, daß die Geliebte, von der er geträumt hatte, nur eine leblose menschenähnliche Puppe ist. Das Motiv der Augen kehrt noch einmal zurück, und zwar erklärt sich an dieser Stelle das Geheimnis des »Liebesblickes«, den Nathanael in Olimpias Augen sah. Es sind die ihm mittels des Taschenperspektivs gestohlenen Augen, die ihm jetzt Spalanzani an die Brust geworfen hat. Nathanael, wütend, greift Spalanzani an und will ihn, durch Wahnsinn geblendet, totschiagen. Er wird aber von den sich inzwischen versammelten Zuschauern davon abgehalten und gebunden zur Irrenanstalt genommen. Die

¹¹ Но при всем том мне показалось, что в ней недостает той живости, той непринужденности, без которых самый искусный балетмейстер сходен с бездушной куклой, притающей на пружинах. Несколько раз в продолжение пляски Аделина сбивалась с такта и столь явно, что Андрони за нужное счел сложить вину на музыкантов, приписывая это их неведению и неискусству (77).

Unterbrechung des Erzählers scheint darauf zu verweisen, daß das Schicksal Nathanaels als Wahnsinniger sich schließlich erfüllt habe und daß der Held den Rest seines Lebens, besser oder schlechter, unter Geisteskranken verbringen werde. Erstaunlicherweise wird Nathanael gesund. Er findet sich wieder zu Hause, scheint in guter geistiger Verfassung zu sein und versöhnt sich mit seiner Geliebten Clara, die er bald zu heiraten vorhat. Die Katastrophe nähert sich aber mit raschen Schritten. Während des Spaziergangs in der Stadt steigen die drei Freunde (Nathanael, Clara und Lothar) auf den Ratsturm, um die Landschaft von oben zu bewundern. Nathanael hat aber, zu seinem Unglück, das fatale Taschenperspektiv Coppolas mit sich, das er zu einem gewissen Moment gebraucht. Zufälligerweise steht Clara im Blickfeld, aber durch das geheimnisvolle Gerät glaubt Nathanael, in seiner Geliebten eine mechanische Puppe zu erkennen. Hier kommt der zweite, diesmal tragische Ausbruch des Wahnsinns, zusätzlich durch das Erscheinen Coppelius' in der unten versammelten Zuschauermenge gestärkt. Nathanael erblickt ihn und vollbringt den tödlichen Sprung.

Die russische Erzählung endet ganz anders. Wie schon erwähnt, muß der Oberst F. am Tag nach dem Tanzfest die Stadt wegen eines wichtigen Geldgeschäfts verlassen. Nach der Rückkehr erfährt er von dem Diener, daß Alcest Adelina geheiratet hat. Auf dem Weg zu Androni stößt er *en passant* auf Venturino, wahrscheinlich Komplize Andronis in seinen dunklen Plänen.

(Venturino wird dem Leser bei der Gelegenheit der früheren Streitszene vorgestellt). Seltsamerweise ist Venturino als Geistlicher verkleidet, was zu vermuten erlaubt, daß er die Rolle des Pfarrers bei der Trauung Alcests und Adelinas spielte. In dieser merkwürdigen „Maskerade“ sieht F. einen Boten des Unglücks, das sich bald ereignen soll. Der verzweifelte Alcest kommt von der mißlungenen Hochzeitsnacht zurück, um zu berichten, daß Adelinas Brust, deren Inneres mit Papier gefüllt war, sich öffnete. Als beide fest entschlossen, dem schrecklichen Rätsel auf die Spur zu kommen, schließlich in der Wohnung des Professors erscheinen, finden sie Androni, der mit Nadel und Faden die Brust seiner »Tochter« zuzunähen versucht und Venturino, der die nackte Puppe mit einem Schlüssel aufziehen will.

Olimpia wird im „Sandmann“ von Coppola-Coppelius gestohlen, während Adelina in der russischen Erzählung von Androni (nicht von Venturino — Ingham irrt sich in dieser Behauptung)¹² mit dem Hammer zerstört wird. Der junge Graf will im Wahnsinn seinen »Schwiegervater« umbringen, aber Venturino hält seine mit dem Spazierstock zum Schlag gehobene Hand. Alcest kommt in keine Irrenanstalt, er verschwindet und begeht, ohne Zeugen, Selbstmord. Die Motivation des Wegnehmens der Augen Adelinas, die später am Ufer des Flusses gefunden werden, bleibt im Kontext der ganzen Geschichte nicht klar.

¹² Vgl. Ingham, 54 und A. Pogorel'skij, 83.

Die Handlung des „Sandmann[s]“ stützt sich auf zwei darin verwickelte Rätsel. Das erste betrifft die geheimnisvolle Figur des Sandmanns Coppelius und seines Doppelgängers Coppola. Das zweite dreht sich um die Wahrheit über Olimpia. Es muß auch gesagt werden, daß diese zwei Rätsel im Handlungsablauf voneinander abhängig bleiben. Nathanael wird in die Geschichte mit Olimpia durch die Manipulation von Coppola (Coppelius) verwickelt. Gerade die meisterhafte Gestaltung der Coppelius-Coppola-Sphäre bildet den Kern der Erzählung und bestimmt ihre Essenz. Der russischen Geschichte fehlt es an einem ähnlichen Motiv; sie konzentriert sich dagegen auf den Stoff des zweiten Teils vom „Sandmann“ und reduziert dabei die Vielfalt der Aspekte, im Kontext derer das Hoffmannsche »Nachtstück« diskutiert werden kann.

3.3. Figuren

Im groben Umriß läßt sich zwischen den beiden Erzählungen die folgende Zusammenstellung der Figurenparallelen bestimmen: Nathanael – Alcest, Olimpia – Adelina, Spalanzani – Androni, Coppelius (Coppola) – Venturino. Für die Figuren Claras und Lothars aus dem „Sandmann“ gibt es in der russischen Geschichte keine Gegenstücke. Bei Hoffmann ist dagegen keine Entsprechung für die Rolle des textinternen Erzählers F., der die ganze

Geschichte hindurch gegenwärtig wäre, zu finden, obwohl, wie Ingham behauptet, der Student Siegmund, ein Freund Nathanaels, bei mancher Gelegenheit eine ähnliche Funktion erfülle, indem er, wie F., die näherkommende Gefahr ahnt und dem Haupthelden im entscheidenden Moment zu helfen versucht (51). Diesem Schluß folgend, könnte man auch einen gewissen gemeinsamen Punkt zwischen der Funktion Claras und des Erzählers F. finden. Beide sind nämlich Vertreter der nüchternen, realistischen Weltanschauung, die jede Neigung zum Phantasieren ausschließt.

Diese vereinfachte Zusammenschau erschöpft jedoch keineswegs die wesentlichen Einzelheiten, durch die sowohl die einzelnen Parallelen als auch ihre Bedeutung für die Geschichten als Ganzheiten unterschiedlich bleiben. Über Nathanael beispielsweise erfährt man viel aus der Vorgeschichte. In den Vordergrund tritt die Ammenbeschreibung des Sandmanns, sowie der Vorfall mit Coppelius, die beide einen sichtbaren Eindruck auf seine Persönlichkeit hinterlassen. Sie führen zu der krankhaften Besessenheit, der Angst vor dem Augenverlust und der anscheinenden Lebensbedrohung. Alcest wird dem Leser erst als Erwachsener vorgestellt. Nur zwei seiner Charakterzüge kommen zur Sprache, die wilde Einbildungskraft, die er sicherlich mit Nathanael teilt, und eine leidenschaftliche Liebe für alles Romantische, die er immer mittels seiner Phantasie zu nähren sucht. Im Fall beider Helden läßt sich eine natürliche Neigung zur Kunst

bemerken. Alcest ist ein begeisterter Leser, der sich ab und zu in die Heldin eines Romans verliebt; bei Nathanael sind dichterische Aspirationen zu finden.

Ihre Liebesobjekte, die mechanischen Puppen Olimpia und Adelina spielen in den Geschichten passive Rollen; sie werden von ihren Schöpfern gesteuert, damit das endgültige Ziel, die Vernichtung der Haupthelden erreicht wird. Hervorgehoben werden ihre Schönheit und künstlerische Gaben (in der Musik), aber zugleich wird die Unnatürlichkeit ihres Verhaltens angedeutet. Bei Olimpia spielt zusätzlich die Metamorphose des Blickes, von toten, starren Augen zum Blick einer verliebten Frau, eine bedeutende Rolle. Sie scheint so ein besser konstruierter Automat als Adelina zu sein. In der russischen Erzählung reizt es den Leser eher zum Lachen, wenn Androni seine beschädigte Kreatur mit einem Faden zuzunähen sucht, und Venturino sie primitiv mit einem riesigen Schlüssel aufzieht.

Die beiden Scharlatane, Spalanzani und Androni, sind ebenfalls vergleichbar. Auf den ersten Blick läßt sich bei den Autoren der Gebrauch der italienischen Namen anmerken. Beide sind Professoren, die Vorlesungen an der Universität halten, nur mit dem Unterschied, daß Spalanzani von Nathanael als Professor der Physik erwähnt wird, während Androni Mathematik, Mechanik und Astronomie unterrichtet. Androni ist ebenfalls,

wie es sich aus dem Schlußbericht des Vaters von Alcest herausstellt, ein Bauchredner, was zu vermuten erlaubt, daß er Adelina die eigene Stimme verleiht.

In seinem vergleichenden Aufsatz irrt sich Ignatov in der Behauptung, daß die physische Beschreibung Andronis der Spalanzanis ähnlich sei (268). In Wirklichkeit stellt die Gestaltung der Professor-Figur in der russischen Geschichte, worauf Ingham mit Recht verweist, eine Verschmelzung von Spalanzani und Coppelius dar, wobei das Aussehen eher dem letzteren als dem ersten entspricht (53). Sowohl Androni als auch Coppelius haben große Nasen, funkelnde Augen, erdgelbe Haut, und zischende Stimmen; auch sind beide ähnlich gekleidet, tragen schwarze Perücken und graue Mäntel. Interessanterweise wird ihre Kleidung in beiden Geschichten als altmodisch bezeichnet.¹³ Androni und Coppelius lachen auf dieselbe satanische Art und Weise

Die meisten Abweichungen im Figurenbereich betreffen die geheimnisvolle Gestalt im „roten Mantel“, Venturino. Als Komplize Professor Andronis, dem er bei der Ausführung seiner dunklen Pläne hilft, entspricht er tatsächlich der Figur Coppola-Coppelius aus dem „Sandmann“. Bei Hoffmann spielt aber Coppola bzw. Coppelius eine weit bedeutendere Rolle für die Handlung als die Nebenfigur Venturinos bei Pogorel'skij. Während

¹³ Vgl. E.T.A. Hoffmann, 334 und A. Pogorel'skij, 70.

es im „Sandmann“ Coppelius ist, der die Katastrophe Nathanaels sorgfältig orchestriert und zu Ende bringt, tritt in der russischen Erzählung in dieser Rolle der Bösewicht Androni in den Vordergrund.

Passage behauptet, daß es für Venturino keine Parallele im „Sandmann“ gebe. Er verweist jedoch auf eine Figur aus einer anderen Erzählung Hoffmanns, „Datura Fastuosa“, nämlich auf den schrecklichen Jesuiten Fermino Valies (53). Beide können durch ihre roten Umhänge, „giftige Blicke“ und das Interesse an verdächtigen Geschäften charakterisiert werden. Wenn die Erzählung Pogorel'skijs nach 1825 entstanden ist, ist es möglich, daß der Autor inzwischen Zugang zu der im gleichen Jahre in *Московский телеграф* (Moskauer Telegraf) erschienenen Übersetzung von „Datura Fastuosa“ hatte und den Hoffmanschen Jesuiten zum Teil als Muster für die Figur Venturinos benutzte. Ausgeschlossen ist auch nicht, daß Pogorel'skij diese Erzählung im deutschen Original kannte. Aus offensichtlichen Gründen (Mangel an Informationen) kann aber auf dieser Hypothese nicht bestanden werden. Die Rolle Venturinos, ebenso wie die Schlußszene mit den Augen Adelinas, bleibt im Kontext der Gesamtdarstellung ohnehin nicht ganz klar.

Zum Schluß ist noch hinzuzufügen, daß in beiden Geschichten die Väter der Haupthelden indirekt in die Handlung verwickelt sind. Man erinnert sich an den Vater Nathanaels, der durch die in seinem Haus angestellten

geheimnisvollen Experimente mit Coppelius verbunden war und der schließlich infolgedessen ums Leben gekommen ist. Der Leser weiß zwar nicht genau, was zwischen den beiden geschah, aber die führende Rolle des Coppola-Coppelius in der Inszenierung der weiteren Ereignisse läßt vermuten, daß er aus Rachsucht gegen Nathanael als Sohn des verstorbenen Partners handelte. Einer ähnlichen Situation begegnet der Leser in den „Verhängnisvollen Auswirkungen“, wo der alte Graf am Ende die Bekanntschaft Andronis zugesteht und von einem gewissen Vorfall spricht, aufgrund dessen der Professor zu seinem erbitterten Feind geworden war und Rache an ihm und seiner ganzen Familie geschworen hatte. Die Parallelität dieses Motivs würde die frühere These über eine auffallende Gemeinsamkeit zwischen Coppelius und Androni zusätzlich untermauern.

3.4. Zur Interpretation

Da die vorliegende Arbeit sich mit einer vergleichenden Analyse befaßt, wird im folgenden keine vollständige Interpretation beider Geschichten unternommen, wozu zwei zusätzliche Thesen notwendig wären. Hier handelt es sich vielmehr um eine allgemeine Rekonstruktion der wichtigsten Interpretationstendenzen, besonders was den „Sandmann“ betrifft, sowie um eine Analyse jener Aspekte der literarischen Aussage, in denen die zwei Texte

vergleichbar sind.

Selten wurde die russische Erzählung Pogorel'skijs zum Gegenstand eines ausführlichen Interpretationsversuchs. Es darf nicht vergessen werden, daß sie nur einen Teil einer größeren Sammlung bildet und als solche lediglich bei der Gelegenheit einer Diskussion des ganzen Werkes in den Brennpunkt rückt. Sowohl die russischen als auch die westlichen Literaturforscher haben sich vor allem für die inhaltlichen Übereinstimmungen zwischen den „Verhängnisvollen Auswirkungen“ und dem „Sandmann“ interessiert.

Das Nachtstück Hoffmanns, obwohl es eher im Schatten der längeren Prosawerke des Autors steht, etwa der *Elixiere des Teufels* oder der *Lebensansichten des Katers Murr*, genießt dagegen ein lebhaftes Interesse bei den Kritikern und Interpreten. Sir Walter Scott ist deshalb in seiner strengen, irgendeine Diskussion ausschließenden Abneigung gegenüber der Erzählung¹⁴ ziemlich isoliert geblieben. Eines seiner Postulate ist aber in Erfüllung gegangen. Der Fall Hoffmanns und insbesondere des „Sandmann[s]“ wurde schließlich Objekt einer „besonderen Untersuchung“ eines professionellen Arztes. Gemeint ist hier natürlich die berühmte klassische Abhandlung Sigmund Freuds, die sich eine Auseinandersetzung mit dem

¹⁴ Siehe S. 35-36

Thema des Unheimlichen, z.T. auch in der Literatur, als Ziel gesetzt hat.¹⁵

Freud stützt sich in seinen Ausführungen in hohem Maße auf Hoffmann als „unerreichte[r] Meister des Unheimlichen in der Dichtung“ (246) und interpretiert den „Sandmann“ aus psychoanalytischer Sicht, wobei er viele Aspekte der Erzählung weitgehend mißachtet. Im Mittelpunkt der Betrachtung Freuds steht Nathanaels Angst vor dem Verlust der Augen, die er mit dem kindlichen Kastrationskomplex gleichsetzt (243-245). Die Freudsche Interpretation brachte eine Welle von Reaktionen hervor, die sich häufig kritisch gegenüber der psychoanalytisch orientierten Reduzierung der Hoffmannschen Erzählung äußerten.¹⁶

¹⁵ Sigmund Freud: „Das Unheimliche“, in: *Gesammelte Werke*, 12. Band, (Frankfurt/M: S. Fischer Verlag, 1947), 5. Aufl., 229-268.

¹⁶ Siehe dazu: Ingrid Aichinger: „E.T.A. Hoffmanns Novelle »Der Sandmann« und die Interpretation Freuds“, *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 95 (1976), Sonderheft E.T.A. Hoffmann: 113-132; Hélène Cixous: „La fiction et ses fantômes. Une lecture de l'»Unheimliche« de Freud“, *Poétique*, 10 (1972): 199-226; Neil Hertz: „Freud and the Sandman“, in: *Textual Strategies. Perspectives in Poststructuralist Criticism*, ed. J. Harari, (New York: Ithaca, 1979), 296-321; Lee B. Jennings: „Blood of the android: a post-Freudian perspective on Hoffmann's »Sandmann«“, *Seminar*, 22 (1986): 95-111; Friedrich A. Kittler: „»Das Phantom unseres Ichs« und die Literaturpsychologie: E.T.A. Hoffmann – Freud – Lacan“, in: *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*, hrsg. von Friedrich A. Kittler und Horst Turk, Frankfurt/M 1977, 139-166; Sarah Kofman: „Le double e(s)t le diable. L'inquiétante étrangeté de »L'homme au sable« (Der Sandmann)“, in S.K.: *quatre romans analytiques*, Paris 1973, 135-181; Ursula Mahlendorf: „E.T.A. Hoffmann's »Der Sandmann«: The Fictional Psycho-Biography of a Romantic Poet“, *American Imago. A Psychoanalytical Journal for the Arts and Sciences*, 32 (1975): 217-239; Irving Massey: „Narcissism in *The Sandman*: Nathanael vs. E.T.A. Hoffmann“, *Genre*, 6 (1973): 114-120; Werner Obermeit, *Das unsichtbare Ding, das Seele heißt. Die Entdeckung der Psyche im bürgerlichen Zeitalter*, Frankfurt/M 1980 (4. Teil); Siegbert S. Prawer: „Hoffmann's Uncanny Guest: A Reading of *Der Sandmann*“, *German Life and Letters*, 18 (1965): 297-308; Samuel Weber: „The Sideshow, or Remarks on a Canny Moment“, *Modern Language Notes*, 88 (1973): 1102-33.

Ein beachtliches Interesse der Interpreten hat ebenso das im „Sandmann“ enthaltene Automatenmotiv gefunden.¹⁷ Manchen Anstoß zur Interpretation aus dieser Richtung hat Freuds Hinweis auf den narzißtischen Charakter der Liebe Nathanaels zu Olympia gegeben.¹⁸ Dieses Motiv spielt eine zentrale Rolle im zweiten Teil der Erzählung, aber es ist durchaus kein neues Thema bei Hoffmann. Hohoff weist darauf hin, daß die naturphilosophischen Diskussionen in der früheren Geschichte „Die Automate“ (1814) und die darin gebrauchten fünf Erzählelemente den von Hoffmann übernommenen Ausgangspunkt für die Konzeption der Olympia im

¹⁷ Siehe dazu: Raimund Belgardt: „Der Künstler und die Puppe. Zur Interpretation von Hoffmanns »Der Sandmann«“, *German Quarterly*, 42 (1969): 686-700, Bernhild Boje: „Der zärtliche Haubenstock und die schöne Automate: Zur weiblichen Kunstfigur der Romantik“, *Seminar*, 20 (1984): 246-61; Peter Gendolla, *Die lebenden Maschinen. Zur Geschichte der Maschinenmenschen bei Jean Paul, E.T.A. Hoffmann und Villiers de L'Isle Adam* (Marburg: Lahn, 1980), Reihe Metro 10, 164-189; P.G.: „Der tödliche Blick des Automaten. Künstliche Menschen bei E.T.A. Hoffmann“, *Quarber Merkur*, 19 (1981): 37-63; Dietrich Kreplin, *Das Automaten-Motiv bei E.T.A. Hoffmann*, Phil. Diss., Bonn 1957; Peter von Matt, *Die Augen der Automaten. E.T.A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst* (Tübingen: Niemeyer, 1971); Helmut Merkl: „Der paralysierte Engel. Zur Erkundung der Automatenliebe in E.T.A. Hoffmanns Erzählung »Der Sandmann«“, *Wirkendes Wort*, 38 (1988): 187-199; Dieter Müller: „Zum Automatenproblem bei Hoffmann“, *Mitteilungen der Hoffmann-Gesellschaft*, 12 (1966): 1-10; Lieselotte Sauer, *Marionetten, Maschinen, Automaten. Anthologische Untersuchung zum Motiv und zur Metaphorik des künstlichen Menschen in der deutschen und englischen Romantik*. Abhandlungen zur Kunst-, Musik-, und Literaturwissenschaft, Bd. 335, (Bonn: Bouvier, 1983); Silvio Vietta: „Automatenmotiv und Motivschichtung im Werk E.T.A. Hoffmanns“, *Mitteilungen der Hoffmann-Gesellschaft*, 26 (1980): 25-33; Lienhard Wawrzyn, *Der Automaten-Mensch. E.T.A. Hoffmanns Erzählung vom Sandmann* (Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1976).

¹⁸ Vgl. Freud, 244 und Aichinger, 125. Siehe auch Massey, 114-120.

„Sandmann“ bilden könnten.¹⁹ Die Betrachtung der Erzählung aus der Sicht des Automatenmotivs ist für die vorliegende Arbeit um so wichtiger, denn gerade in diesem Bereich ist eine gemeinsame Vergleichsebene mit der russischen Geschichte Pogorel'skijs zu finden.

Im Fall der „Verhängnisvollen Auswirkungen“ ist vielleicht nicht der Text selbst, sondern das ihm folgende Gespräch über die Automatenherstellung und die menschlichen Illusionen Schlüssel zum Verständnis der Intention des Autors. Auf die von Antonij gestellte Frage, ob es überhaupt möglich sei, sich in eine Puppe zu verlieben, antwortet der Doppelgänger folgendermaßen:

— Was Ihre erste Frage betrifft, ... ob der Mensch sich in eine Puppe verlieben kann?, scheint mir, daß es darin nichts Ungeöhnliches gibt. Schauen Sie sich die Welt an; wie vielen Puppen beider Geschlechter werden Sie begegnen, Puppen, die überhaupt nichts anderes tun und nichts tun können als in den Straßen spazierenzugehen, auf Bällen zu tanzen, zu knicksen und zu lächeln. Trotz alledem verlieben sich Menschen in sie und ziehen sie manchmal sogar anderen vor, die unvergleichlich ehrenwerter sind!²⁰

¹⁹ Ulrich Hohoff, *E.T.A. Hoffmann »Der Sandmann«. Textkritik, Edition, Kommentar* (Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 1988). Hohoff spricht hier von: a) dem Tanz mit dem Automaten, b) dem unheimlichen Blick ohne Sehkraft, c) der Verwechselung von Mensch und Automat, d) der Metapher einer fremden Macht und e) der geheimen psychischen Verbindung (Hervorhebung vom Autor) zwischen Menschen und Automaten (336-37).

²⁰ — Что касается до первого вопроса вашего, ... может ли человек влюбиться в куклу? то, мне кажется, мудреного в этом ничего нет. Взгляните на свет: сколько встретите вы кукол обоого пола, которые совершенно ничего иного не делают и делать не умеют, как только гуляют по улицам, пляшут на балах, приседают и улыбаются. Несмотря на то, частехонько в них влюбляются и даже иногда предпочитают их

In dieser Antwort spiegelt sich deutlich der satirische Sinn der vorangegangenen Gesamtdarstellung wider. Gerade dies konnte Pogorel'skij von Hoffmann übernommen haben. Der Leser erinnert sich, wie der Erzähler zu Ende des „Sandmann[s]“ den wegen der Entlarvung Olimpias als Puppe in der Stadt ausgebrochenen Skandal beschreibt. Gezeigt werden hilflose Reaktionen in den „vernünftigen Teezirkeln“, die das Problem verdrängen, anstatt es zu lösen.²¹ Was die beiden Geschichten gemeinsam haben, ist der Gebrauch des mechanischen Prinzips²² und der Figur des künstlichen Menschen zur „satirischen Entlarvung des 'normalen' Philistrismus“.²³ Dem Skandal im „Sandmann“ folgt unmittelbar eine zunehmende Verdächtigung der Männer gegenüber den Gewählten ihrer Herzen:

Um nun ganz überzeugt zu werden, daß man keine Holzpuppe liebe, wurde von mehreren Liebhabern verlangt, daß die Geliebte etwas taktlos singe und tanze, daß sie beim Vorlesen sticke, stricke, mit dem Möpschen spiele usw. vor allen Dingen aber, daß sie nicht bloß höre, sondern auch manchmal in der Art spreche, daß dies Sprechen wirklich ein Denken und Empfinden voraussetze (360).

людам, несравненно достойнейшим! (84).

²¹ Barbara Elling: „Die Zwischenrede des Autors in E.T.A. Hoffmanns „Sandmann“, *Mitteilungen der Hoffmann-Gesellschaft*, 18 (1972), 51.

²² Nathanael handelt nach dem Wahnsinnsausbruch „mechanisch“; sein Verhalten wird der Automatenbewegung gleichgesetzt. Der Doppelgänger bei Pogorel'skij vergleicht dagegen in der dem Text folgenden Diskussion Menschen mit Puppen.

²³ Georg Reuchlein, *Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur: Zur Entwicklung der Wahnsinnsthematik in der deutschen Literatur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts* (München: Fink Verlag, 1986), 337.

Dieses ironische, groteske Fragment der Geschichte ist von Hoffmann, genauso wie die den „Verhängnisvollen Auswirkungen“ folgende Diskussion von Pogorel'skij, gegen die Zielscheibe des sich vermehrenden gesellschaftlichen Philistertums gerichtet. Es ist ähnliche Verspottung der Gesellschaft, die Hoffmann seit dem „Berganza“ als „Kritik an einer lebensfeindlichen, in Konvention erstarrten menschlichen Kommunikation“ wiederholt zur Sprache bringt und die er in *Kater Murr* „zur Hof- und Staatssatire ausweitet“ (Hohoff, 339).

Erwähnenswert in diesem Zusammenhang ist die Tendenz, die in der russischen Literatur von Pogorel'skij und Odoevskij in „Сказка о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невском проспекту“ (Das Märchen darüber, wie es für Mädchen gefährlich ist, auf dem Nevskij Prospekt spazierenzugehen) angefangen wurde. Nach diesem Trend erhielten in der Literatur der dreißiger und vierziger Jahre leblose Objekte (wie Puppen, Skelette, Kleidungsstücke, abgetrennte Körperteile) häufig eine selbständige Bedeutung; von zweitrangigen Requisiten wurden sie zu „völlig berechtigten Vertretern“ der dargestellten Wirklichkeit, wodurch die Trägheit des Lebens, dessen Dehumanisierung und der Mangel an Identifikationsfiguren gezeigt wurde (Smaga, 86).

Die satirische Aussage beider Geschichten bildet eines der gemeinsamen Interpretationselemente. Im Fall der russischen Erzählung ist sie ebenfalls

einer der wenigen bemerkenswerten Aspekte, im Kontext derer die Geschichte diskutiert werden könnte. Nicht zu vergessen ist auch die rationale Botschaft Pogorel'skijs, wie der Titel lautet, die Warnung vor dem Nachgeben der „ungezügelter Phantasie (Einbildungskraft)“, was manchmal „verhängnisvolle Auswirkungen“ mit sich bringen kann. In dieser Hinsicht unterscheiden sich aber beide Schriftsteller beträchtlich. Die Erzählung Pogorel'skijs bildet eine Studie gewisser Mißverhältnisse des menschlichen Charakters. Die Ursache der Tragödie Alceste liegt nicht in seinem Wahnsinn, auch nicht in seinem wirklichen oder eingebildeten Fatalismus, sondern in seiner alle Grenzen des gesunden Menschenverstands überschreitenden Einbildungskraft. Die Hoffmannschen Kategorien des Fatalismus, Schicksals, seine Darstellung der menschlichen Psyche von ihrer dunklen Seite – das alles scheint dem Rationalisten Pogorel'skij ganz fremd zu sein.

„Der Sandmann“ konnte dank seiner vielschichtigen Thematik und einer komplexeren Gestaltung aus mehreren verschiedenen Sichten interpretiert werden. Neben dem erwähnten Automatenmotiv wurden auch die Themen des Optischen, des Schicksals, des Wahnsinns, sogar Sexualität, sowie das Problem der Wirklichkeit und Phantasie häufig Objekte des Interesses.

4. Geheimnis oder Einbildung?

Das Konzept der »literarischen Angst« umfaßt die Wirkung der sogenannten Schauerliteratur auf den Leser. In seiner Abhandlung über dieses Thema hat Richard Alewyn festgestellt, daß sich die literarische Angst von der wirklichen dadurch unterscheidet, daß sie keinen Einsatz verlangt, „weder ein Risiko der Existenz noch eine Preisgabe der Vernunft“.¹ Demgegenüber erscheine die romantische Vorliebe für Zauber und Wunder, Schauer und Geheimnisse, die zahlreiche Schriftsteller und Dichter jener Periode auf den Seiten ihrer Werke zum Ausdruck gebracht haben, als eine Art Ersatz für das verlorene Zeitalter des Kinderglaubens (Alewyn, 319).

Diese Literaturgattung, die sich zuerst in England etabliert hatte (Sir Horace Walpole, Clara Reeve, Ann Radcliffe, M.G. Lewis, Maturin, Mary Shelley u.a.), griff schnell auf das ganze Europa über. In Deutschland, wo Schillers *Geisterseher* und manche Werke der Sturm-und-Drang Periode (z.B. Bürgers Ballade „Lenore“ und Goethes Gedicht „Erlkönig“) den guten Grund dafür vorbereitet hatten, inspirierte sie die Arbeiten von Novalis, Tieck, Hauff und E.T.A. Hoffmann. Eine ähnliche Thematik genoß auch in Rußland eine ziemlich große Popularität, wo der Weg zum Erfolg Puschkins, Gogols und Lermontovs und weiter zu Dostoevskij und Turgeniev von früheren

¹ Richard Alewyn: „Die Lust an der Angst“, in: R.A., *Probleme und Gestalten* (Frankfurt/M: Insel Verlag, 1974), 329.

Romantikern (Pogorel'skij, Polevoj, Somov, Zhukovskij) gebnet wurde.

Die in der vorliegenden Arbeit untersuchten Erzählungen gehören zwar nicht zu den klassischen Leistungen der Schauerliteratur, jedoch das beliebte Spiel mit dem Geheimnisvollen kommt in beiden immer wieder zur Sprache, was eine besondere, für die Romantik so charakteristische Stimmung des Erzählens schafft. Auch im stilistisch-sprachlichen Bereich zeigen beide Geschichten eine relativ große Verwandtschaft, obwohl der deutsche Text in bezug auf die Subtilität der sprachlichen Stilmittel (wie Metapher, Vergleiche, Kontraste) den russischen bei weitem übertrifft. In beiden Erzählungen erreichen die inneren Erlebnisse der Protagonisten einen extremen Grad, den Wahnsinn, was sich sprachlich stellenweise in einer übertriebenen, manchmal pathetischen Ausdruckskraft widerspiegelt.

4.1. Die Gestaltung und Funktion des Unheimlichen

In seiner ausgezeichneten Studie zum Thema des Schrecklichen in Schauerromantik und Detektivgeschichte unterscheidet Horst Conrad drei Prinzipien der Gestaltung des Unheimlichen bei E.T.A. Hoffmann: die Regel der drei Einheiten, Polyperspektivismus der Erzählweise und die getäuschte Leserperspektive (57-83).

a) **Die Regel der drei Einheiten** ist natürlich nicht im klassischen Sinne zu verstehen, sondern eher als das Vorhandensein bestimmter Übereinstimmungen im literarischen Text, die der **Handlung**, der **Zeit** und dem **Ort** einen einheitlichen Charakter verleihen.

„Der Sandmann“ erreicht die Einheit der Handlung durch die vom Autor gebrauchte Verrätselungstechnik. Im allgemeinen halten zwei Haupträtsel die Handlung der Erzählung zusammen; sie bleiben ebenfalls wesentliche Strukturelemente. Das erste Rätsel betrifft die Identität Coppolas, oder, spezifischer, die brennende Frage, ob der wandernde Optiker, der Nathanael das geheimnisvolle Taschenperspektiv verkauft, dieselbe Person wie der alte Advokat Coppelius ist. Im zweiten Rätsel handelt es sich um die Identität Olimpias. Nathanael verliebt sich in sie als Tochter eines bekannten italienischen Professors, ohne zu wissen oder auch nur zu ahnen, daß sie eine von dem letzteren konstruierte mechanische Puppe ist.

Die Regel der Handlungseinheit ist nur teilweise auf die russische Erzählung beziehbar. In den „Verhängnisvollen Auswirkungen“ ist nur ein Rätsel in Betracht zu ziehen, nämlich das um Adelina. Hier, ähnlich wie im „Sandmann“, wird Alcest, indem er sich in die künstliche, leblose Frauenimitation verliebt, zum Opfer einer grauenhaften Mystifikation. Gerade in diesem Rätsel konzentriert sich die ganze Handlung, die am Ende, in der Heirat mit dem Automaten kulminiert. Darauf folgt aber sofort die

Auflösung – die Enthüllung Adelinas als Puppe und Alcests Selbstmord. Daneben bleibt die Frage nach den Motivationen Andronis zwar bis zum Schlußbrief des alten Grafen ungeklärt, aber die Gestaltung des Androni-Bereiches in den „Verhängnisvollen Auswirkungen“ unterscheidet sich wesentlich von der sorgfältig vorbereiteten Vorgeschichte im „Sandmann“. Während Nathanael von Anfang an durch die Figur Coppelius' scheinbar bedroht wird, kommt Alcest nach Leipzig ohne irgendwelche Bedrohung Hoffmanns Protagonist, indem er sich in Olimpia verliebt, unterliegt völlig den Manipulationen Coppolas und Spalanzanis; der russische Graf dagegen verwickelt sich in das verheerende Verhältnis durch einen Zufall (er begegnet Adelina und verliebt sich auf den ersten Blick). In der Anfangsphase ist es er bzw. seine Einbildungskraft, was die kommende Katastrophe vorbereitet. Er selbst, indem er Adelina idealisiert und sich hoffnungslos in sie verliebt, läuft in die für ihn gestellte Falle. Aus diesen Gründen darf die Frage nach Androni und seinen Motivationen nicht als Parallele zum ersten Rätsel (Coppelius-Coppola) im „Sandmann“, auch nicht als Gestaltungselement des Unheimlichen, angesehen werden. Dasselbe gilt für die nicht begründete Rolle Venturinos. Die Wurzel dieser wichtigen Abweichung liegt ursprünglich in der ganz unterschiedlichen Struktur beider Erzählungen.

„Der Sandmann“ übertrifft die russische Geschichte im Hinblick auf die Verrätselungstechnik zusätzlich durch eine neben den Haupträtseln

dargestellte Kette unbegreiflicher Fatalismen, die dem Leser das Gefühl der merkwürdigen Geschehensdetermination vermittelt.² Bei der Lektüre, ohne es ganz erklären zu können, gewinnt man den Eindruck, daß zwischen allen Ereignissen ein Zusammenhang besteht, daß jedes Einzelement seinen Anteil an der endgültigen Katastrophe hat. Da der Leser wegen der Erzählhaltung keinen Einblick in die wirklichen Ursachen des Geschehens hat, wird der unheimliche Effekt auf ihn gestärkt.

Die Einheit der Zeit in bezug auf die Gestaltung des Unheimlichen besteht bei Hoffmann, worauf Paul Sucher verwies, in zeitlichen Übereinstimmungen zwischen bestimmten Geschehen.³ So sind im „Sandmann“ wichtige angsterregende Ereignisse an drei genaue, leicht erkennbare Zeitpunkte gebunden. Die Geschichte beginnt mit dem Besuch Coppolas und endet mit dem Selbstmord Nathanaels gegen zwölf Uhr mittags; der Advokat Coppelius erscheint im Hause Nathanaels immer „Schlag neun Uhr“ abends, und der Vater des Haupthelden stirbt um Mitternacht infolge der Explosion bei dem Experiment. In der russischen Erzählung dagegen scheint die Zeit in der Gestaltung des Unheimlichen überhaupt keine Rolle zu spielen, viel-

² Conrad erwähnt hier die Ähnlichkeit der Namen Coppelius und Coppola, den seltsamen Bezug beider Namen zu dem Märchen vom Sandmann (*coppo* – ital. Augenhöhle), die Erscheinungen Coppolas an entscheidenden Stellen der Erzählung (62). Dazu könnte man auch die seltsame Niederbrennung des Hauses, in dem Nathanael wohnte, hinzufügen.

³ Paul Sucher, *Les sources du merveilleux chez E.T.A. Hoffmann* (Paris: Libraire Félix Alcan, 1912), 200.

leicht mit der einzigen Ausnahme der Schlußszene, wo Alcest gegen Mitternacht mit der schrecklichen Nachricht erscheint. Die Nacht (in diesem besonderen Fall ironischerweise die Hochzeitsnacht des Protagonisten) bestimmt temporal, wie im klassischen Schauerroman, die wichtigsten Momente der Auflösung, die Enthüllung Adelinas als Puppe und den Selbstmord Alcests.

Im Fall des „Sandmann[s]“ weist Conrad auf die bürgerliche Wohnstube als Einheit des Ortes hin (66ff). Es ist nicht unbedingt eine bürgerliche Wohnung, die bei Hoffmann zum Schreckensort wird; vielmehr handelt es sich hier um eine metaphorische Bedeutung dieses Begriffs. Sie verweist auf die vertraute alltägliche Welt, auf gewöhnliche Orte, die man auf keinen Fall mit einem unheimlichen Ereignis assoziiert. Der Leser Hoffmanns erinnert sich mit Sicherheit an die Danziger Börse aus „Der Artushof“, an die alte Konditorei aus „Das öde Haus“, wo beide Schreckensorte mitten in großen, belebten Städten lokalisiert sind. Keine verlassenen Gebiete, keine alten Burgen, keine Friedhöfe, sondern eine ganz gewöhnliche, dem Leser vertraute Umwelt wird zum Schauplatz der unheimlichen Geschichten. Im „Sandmann“ ist dies zum einen die kleine, ruhige Universitätsstadt, und in der Vorgeschichte das Haus der Eltern Nathanaels, die „gute bürgerliche Stube“, in der man gewöhnlich ißt, trinkt und schläft, in der Kinder spielen und singen. Diese Idylle des häuslichen Lebens verwandelt sich aber jeden

Abend, wenn der fürchterliche »Sandmann« Coppelius erscheint, in die Zeit banger Sorge, wo jedes Geräusch, jedes Echo der Schritte, sogar die tote Stille das kommende Unglück ankündigen. Wie die Atmosphäre derselben Wohnung sich ändert, veranschaulichen die zwei folgenden Fragmente:

Nach dem Abendessen ... gingen wir alle, die Mutter mit uns, in des Vaters Arbeitszimmer und setzten uns um einen runden Tisch. Der Vater rauchte Tabak und trank ein großes Glas Bier dazu. Oft erzählte er uns viele wunderbare Geschichten und geriet darüber so in Eifer, daß ihm die Pfeife immer ausging, die ich, ihm brennend Papier haltend, wieder anzünden mußte, welches mir denn ein Hauptspäß war (332).

dagegen:

Die Haustür knarrte, durch den Flur ging es, langsamen, schweren, dröhnenden Schrittes nach der Treppe. ... — Näher — immer näher dröhnten die Tritte — es hustete und schnarrte und brummte seltsam draußen. Das Herz bebte mir vor Angst und Erwartung. — Dicht, dicht vor der Türe ein scharfer Tritt — ein heftiger Schlag auf die Klinke, die Tür springt rasselnd auf! (334).

Die Schreibkunst Hoffmanns verwandelt das gemütliche Haus, in dem sich die ganze Familie abends zum Spaß und Vergnügen um den runden Tisch (Symbol des Familienkreises) sammelt, in einen fürchterlichen Schreckensort. Das zweite, sehr bildhafte Fragment zeigt deutlich die unheimliche Atmosphäre, die „Schlag neun Uhr“ im Haus Nathanaels zu herrschen beginnt. Der starke Effekt der Beschreibung wird vom Autor zum Teil durch die aneinandergereihten Adjektive und Verben erreicht. Zudem verweist das wiederholte unpersönliche »es« auf den unbekannten und angsterregenden Aspekt des Unheimlichen. Der letzte Satz bewirkt durch Raffung eine

Steigerung des Tempos.

Das gleiche Muster der Gestaltung des Unheimlichen in bezug auf den Handlungsort kann in der russischen Erzählung Pogorel'skijs nachgewiesen werden. Der Schauplatz ist hier Leipzig, die Stadt der Messe und einer Universität, sowie die Wohnung Andronis. Zwar ist es für einen Russen Ausland, aber kein exotischer oder verwüsteter, sondern ein belebter Ort, der von vielen besucht wird. Sichtbar ist aber bei dem russischen Schriftsteller eine beträchtlich schwächere Ausdruckskraft, was sich wesentlich im Mangel an entsprechenden, „Hoffmann-mäßigen“ Beschreibungen zeigt.

b) Polyperspektivismus der Erzählhaltung

Die Frage des Polyperspektivismus als Gestaltungsprinzip im „Sandmann“ ist schon bei der Erörterung der Form zur Sprache gekommen. Die Bedeutung der Erzählweise für die Hervorhebung des unheimlichen Elements ist in der Geschichte äußerst wichtig. Es scheint, als ob die Schilderung der Ereignisse aus verschiedenen, nebeneinander dargestellten Perspektiven dem Erzähler bzw. Verfasser dazu diene, die rationale Haltung des Lesers in das Gegenteil, d.h. in den Glauben an die Möglichkeit des Übernatürlichen, des Dämonischen innerhalb der Alltagswelt zu verkehren (Conrad, 74).

Schon der erste, epistolarische Teil der Erzählung zeigt die Wertung derselben Hypothese (Coppola sei möglicherweise Coppelius und erscheint mit dem Zweck, Nathanaels Leben zu zerstören) aus den zwei sich diametral unterscheidenden Standpunkten, der des zum Irrationalismus geneigten Nathanael und der seiner vernünftigen, sachlichen Geliebten Clara, deren Meinung zusätzlich von ihrem Bruder unterstützt wird. Im dritten Brief scheint Nathanael zwar seinen früheren Verdacht gegenüber Coppola aufzugeben, weil er aus einer anscheinend legitimen Quelle (Spalanzani) vernommen hat, Coppola sei wirklich der, für den er sich ausgibt. Sofort fügt er aber hinzu: „Ganz beruhigt bin ich nicht“ (342), womit er sich die Möglichkeit einer anderen Sachlage vorbehält.

Mit dem Eintritt des Erzählers hofft der Leser vielleicht auf eine Klärung der Situation, aber vergebens. Der Erzähler vertieft nur die schon vorhandene Verworrenheit, indem er nie eine auktoriale Stellung einnimmt, sondern sich als „ratlos“ gegenüber dem Erzählten erweist. Zudem unternimmt er ein einzigartiges Spiel mit den Wirklichkeitsebenen, wodurch die Frage nach der Realität äußerst getrübt und zweideutig erscheint (Vgl. Köhn, 93).¹ Infolge dieser Erzählhaltung gewinnen alle möglichen Antworten gleiche Wahrscheinlichkeit. Conrad nennt den Polyperspektivismus im

¹ Siehe auch S. 43. Vgl. Wolfgang Preisendanz: „Eines matt geschliffnen Spiegels dunkler Widerschein. E.T.A. Hoffmanns Erzählkunst“, in: *Zu E.T.A. Hoffmann*, LGW-Interpretationen, hrsg. von Steven Paul Scher (Stuttgart: Ernst Klett, 1981), 51ff.

„Sandmann“ „die Geste der Ratlosigkeit des Erzählers dem Unheimlichen gegenüber“ (76). Die Fragen: Sind Coppelius und Coppola eine und dieselbe Person; versuchen sie wirklich, Nathanaels Leben zu zerstören? bleiben bis zum Ende unbeantwortet. Diese Unsicherheit des Faktischen kennzeichnet die ganze Geschichte, was wesentlich zur Hervorhebung des Unheimlichen beiträgt.

Wegen der ganz unterschiedlichen und sehr vereinfachten Darstellungsweise ist das Prinzip des Polyperspektivismus für die russische Erzählung nicht zutreffend. Das Geschehene wird linear aus einer deutlich festgelegten Perspektive beschrieben, wobei Pogorel'skij keine Kunstgriffe gebraucht, um die einzelnen Ereignisse oder den Wirklichkeitsbezug des Ganzen in Frage zu stellen. Der Erzähler F. ist ein nüchtern denkender, sachlicher Mensch, der den jungen Grafen vor dem Unglück, das er ahnt, retten will. Der Schluß der Geschichte entlarvt die gegen Alcest unternommene Verschwörung und bietet eine ziemlich genaue, und dabei ganz gewöhnliche Erklärung der Umstände an. Die Frage nach dem Wesen des Unheimlichen in der Erzählung läßt sich am Ende auf eine rationale Weise beantworten.

c) **Leserperspektive**

Die Leserperspektive hängt eng mit der Erzählhaltung zusammen. Im

„Sandmann“ trifft man auf eine Situation, in der der Leser durch das Fehlen einer festen Erzählperspektive in Verwirrung gebracht wird. Es kommt in diesem besonderen Fall aufgrund einer Fülle möglicher Aspekte des Geschehenen zu einer Extremsituation; der Leser wird total irregeführt. Diese Täuschung ist ein wesentliches Element der Gestaltung des Unheimlichen im „Sandmann“, denn je verwirrter sich der Leser bei der Lektüre der Geschichte fühlt, desto unheimlicher wirkt das Geschehen auf ihn.

Wiederum erscheinen „Die verhängnisvollen Auswirkungen“ in dieser Hinsicht als eine ganz unterschiedliche Erzählung. Die Leserperspektive wird wegen der eindeutigen Erzählhaltung zu einem einzigen Standpunkt reduziert. Der Leser verläßt sich nämlich ganz auf die Perspektive des Erzählers, mit ihm wird er am Anfang dem Unheimlichen ausgesetzt, mit ihm ahnt er die kommende Katastrophe, aber überzeugt sich schließlich, daß das anscheinend Geheimnisvolle auf eine rationale Weise erklärbar ist.

Diese wichtige Abweichung in der Leserperspektive der russischen Erzählung spiegelt eigentlich den Unterschied zwischen dem klassischen Schauerroman und Hoffmanns unheimlichen Geschichten wider. Wie bei Ann Radcliffe (z.B. *Mysteries of Udolpho*) wird der Leser von den „Verhängnisvollen Auswirkungen“ des Unheimlichen betroffen, um zum Schluß herauszufinden, daß alles einen ganz natürlichen Ursprung gehabt hat. Bei Hoffmann dagegen wird in der Tat nichts erklärt. Die Leserperspektive

gipfelt manchmal in einer totalen Täuschung und Verwirrung, die mehr auf eine unheimliche als auf eine rationale Lösung deutet.⁵

Im Kontext derartiger Betrachtung lassen sich zwei wichtige Funktionen des Unheimlichen in beiden Geschichten bestimmen. Die erste beruht auf der **Übertragung des unheimlichen Elements in den Bereich der alltäglichen Wirklichkeit**. Das Schauerliche in der klassischen Schauerliteratur gehört einer mit Blutgeruch gefüllten Nachtwelt an, in der es von dämonischen Gespenstern, Skeletten, zähnefletschenden Vampiren, Werwölfen, von lebendigen Toten wimmelt. Diese Nachtwelt hat auch einen eigenen Schauplatz, am liebsten eine Einöde, eine verlassene Burgruine, einen Friedhof. In den zwei diskutierten Geschichten gehört das Unheimliche der Alltagswelt an, es ereignet sich in einer belebten Stadt, manchmal am helllichten Tage, inmitten des wie üblich verlaufenden gewöhnlichen Lebens. Auch im Bereich der Figuren läßt sich nichts Besonderes bemerken. Sie sind Menschen, keine blutsaugenden Vampire, keine Zombis. Im „Sandmann“ manifestiert sich das Unheimliche zusätzlich in der Entfremdung der Gegenstände, die die „scheinbar erklärlichsten Phänomene des Alltags“ sind (Conrad, 90). Unvergesslich bleibt der angstvolle Eindruck Nathanaels, als

⁵ Siehe: Siegbert S. Prawer: „Hoffmann's Uncanny Guest: A Reading of *Der Sandmann*“, *German Life and Letters*, 18 (1965). Prawer erläutert Hoffmanns einzigartige Erzähltechnik folgendermaßen: „Here [bei Hoffmann] we have an exact reversal of the structural patterns, of say Mrs. Radcliffe's novels [...]. Hoffmann's explanations explain nothing at all: they point, instead to the real mystery, to the connexion between the familiar and the uncanny; they suggest the working of unknown powers in a world in which we feel at home“ (299).

ihm Coppola unzählige Okulare auf den Tisch legt:

– Und damit holte er immer mehr und mehr Brillen heraus, so, daß es auf dem ganzen Tisch seltsam zu flimmern und zu funkeln begann. Tausend Augen blickten und zuckten krampfhaft und starrten auf zum Nathanael; aber er konnte nicht wegschauen von dem Tisch, und immer mehr Brillen legte Coppola hin, und immer wilder und wilder sprangen flammende Blicke durcheinander und schossen ihre blutrote Strahlen in Nathanaels Brust (351).

Das Schauerliche der Situation wird sehr bildhaft mittels der Halluzination, der Nathanael unterliegt, hervorgehoben. Obwohl eigentlich nichts Gefährliches passiert, fühlt sich der Held wirklich bedroht, denn gewöhnliche Brillen Coppolas werden in seiner Vision verfremdet und verwandeln sich in menschliche Augen, die ihn angreifen.

Die zweite Funktion des Unheimlichen besteht in der **Aktualisierung der Angst** und hängt eng mit der ersten zusammen. Das in die Alltagswirklichkeit übertragene unheimliche Element fängt an, ein integraler Teil moderner, zeitgenössischer Wissenschaften zu werden.

In den meisten Schauergeschichten läßt sich eine Neigung der Autoren bemerken, die »schreckliche Essenz« in den Bereich des Metaphysischen und Übernatürlichen zu verweisen. Den Ausgangspunkt dazu bildeten beispielsweise astrologische und alchemistische Spekulationen, Teufelsbeschwörung und Hexerei vergangener, abergläubischer Zeiten. Die Angst, die dadurch hervorgerufen wurde, stand in hohem Maße in einem religiösen Kontext, wie etwa die Angst vor dem Bösen, dem der von Gott verlassene Mensch hilflos

ausgesetzt ist.⁶

Nach Klaus Kanzog ist bei Hoffmann eine Lösung des Gespenstisch-Dämonischen aus dem Rahmen der religiösen Teufelsvorstellungen zu bemerken.⁷ Die Angst vor dem Unheimlichen in vielen Werken des deutschen Dichters bezieht sich nicht mehr auf religiöse oder abergläubische Konzepte, sondern hat ihre Quelle in den zeitgenössischen Wissenschaften, sie wird damit quasi aktualisiert. Hoffmanns Geschichten, die um die Mesmersche Theorie des »animalischen Magnetismus« (wie z.B. „Der unheimliche Gast“, „Der Magnetiseur“, „Das Gelübde“, „Das öde Haus“) oder um die moderne Mechanik (etwa „Die Automate“ oder „Der Sandmann“) kreisen, sind klassische Beispiele für die Aktualisierung der Angst.

Im „Sandmann“ und in den „Verhängnisvollen Auswirkungen“ wird die Angst durch die Einführung von Figuren, die Vertreter der zeitgenössischen Wissenschaften sind, aktualisiert. Sowohl Spalanzani (Professor der Physik) als auch Androni (Mathematik, Mechanik und Astronomie) experimentieren mit der Herstellung von künstlichen Menschenfiguren. Im „Sandmann“ wird zusätzlich von ähnlichen Experimenten gesprochen, die von Coppelius und Nathanaels Vater durchgeführt werden. Coppelius' Doppelgänger Coppola

⁶ Siehe: Søren Kierkegaard, *The Concept of Anxiety. A Simple Psychologically Orienting Deliberation on the Dogmatic Issue of Hereditary Sin*, ed. and trans. Reidar Thomte in collaboration with Albert B. Anderson (Princeton, Princeton University Press, 1980).

⁷ Klaus Kanzog, *Der dichterische Begriff des Gespenstes. Bestimmung einer Motiv-Wort Funktion*, Diss. (Berlin 1951), 90ff.

erscheint dazu ausgerechnet als Optiker. Venturino aus der russischen Geschichte, obwohl über seinen Beruf nichts gesagt wird, hat, als Helfer Andronis, vermutlich auch seinen Anteil an der Produktion der Puppe Adelina. Alle Figuren also, die das Unheimliche in den Erzählungen verkörpern, haben etwas mit der zeitgenössischen Wissenschaft zu tun, was einen entscheidenden Faktor für die Aktualisierung der Angst darstellt.

Die Diskussion über die Gestaltung und Funktionen des Unheimlichen in beiden Geschichten hat gezeigt, daß es zwischen ihnen in dieser Hinsicht sowohl Ähnlichkeiten als auch Unterschiede gibt. Wenn nun die Frage nach dem Wesen des Unheimlichen in Hoffmanns „Sandmann“ und Pogorel'skijs „Die verhängnisvollen Auswirkungen einer ungezügelter Phantasie“ gestellt wird, steht man wiederum vor dem Problem, daß die Antwort in beiden Fällen unterschiedlich begründet werden muß.

Beide Helden enden zwar im Wahnsinn und nehmen sich das Leben. Was bewirkt diese Tragödien? Sind sie das Produkt einer Verschwörung geheimnisvoller Mächte, oder Resultat der zu starken Einbildungskraft der Protagonisten? Die Antwort auf diese Frage verdeutlicht den entscheidenden Unterschied sowohl zwischen den künstlerischen Aussagen beider Erzählungen als auch zwischen den Auffassungen beider Autoren.

Die tragisch endende Geschichte Nathanaels wird dem Leser im Gegensatz zu der Alcests im Rahmen einer breiter aufgelegten Informations-

grundlage dargeboten. Daß beide Protagonisten dem Wahnsinn verfallen, gilt tatsächlich in beiden Fällen als unmittelbare Ursache des Selbstmords. Mag diese Diagnose für den Fall Alcests genügen, sie erklärt aber im Fall Nathanaels nicht alles. Ständig bleibt dem Leser die ganze Menge der dargestellten Ereignisse im „Sandmann“ ein Rätsel, das nicht eindeutig gelöst werden kann. Die Grundlage dafür liegt in der besonderen Erzählweise, wobei die Motivation der Ereignisse äußerst ambivalent bleibt. Die von Nathanael vertretene fatalistische Ansicht, daß der Mensch „nur dunklen Mächten zum grausamen Spiel diene“ und „sich vergeblich dagegen lehne“ (346) scheint in der Erzählung auf jeden Fall bestätigt zu werden. Infolgedessen gewinnt man den Eindruck, daß das tragische Schicksal des Protagonisten nicht nur durch seine krankhafte Einbildung, sondern vielmehr durch die faktische Wirkung einer fremden, geheimnisvollen Macht verwirklicht wird. Dies zeugt ohne Zweifel von der Existenz des irrationellen, phantastischen Elements in der Hoffmannschen Welt, das das menschliche Schicksal mitbestimmt.

Die Ursache der Tragödie des russischen Grafen ist wörtlich so, wie der Titel der Erzählung andeutet, zu betrachten. Die Katastrophe kommt nicht wie im Fall Nathanaels durch die Manipulation der dunklen Mächte zustande, sondern vor allem durch seine krankhaft ausgeprägte Einbildungskraft, durch seinen Leichtsinn und schließlich zum Teil durch die mensch-

liche Feindseligkeit, die sich in Andronis Rachsucht manifestiert (Smaga, 81-82).

4.2. Die Rhetorik der Angst. Kurzer Überblick über die sprachlichen Mittel, die zum Hervorrufen der Angst gebraucht werden

Eine beachtliche Rolle in der literarischen Gestaltung der Angst spielt immer die sprachliche Ebene des Textes. In ihrer Dissertation zu diesem Thema unternimmt Elizabeth Wright eine ausführliche Analyse der rhetorischen Kunstgriffe, die vom Autor gebraucht werden, um bei dem Leser das Gefühl der Beklemmung zu erwecken.⁸ Die Methode dieser Studie ist in hohem Maße eine vergleichende; manche Werke E.T.A. Hoffmanns, unter ihnen auch „Der Sandmann“, und anderer Schriftsteller werden nebeneinander diskutiert. Die Betrachtung der Autorin schließt eine genaue Untersuchung der gebrauchten Sprache wie auch das Wesen menschlicher Erlebnisse mit ein, die der Verfasser dem Leser zu vermitteln sucht (Wright, 1).

Für die Erzählung „Der Sandmann“ definiert Elizabeth Wright die sprachlichen Aspekte der Angst als »Sprache der Omina«. In diesem Zusammenhang treten in der Geschichte besonders vier Fragmente in den Vordergrund: der Anfang, der Vorfall mit Coppélius (die Vorgeschichte),

⁸ Elizabeth Wright, *E.T.A. Hoffmann and the Rhetoric of Terror. Aspects of Language Used for the Evocation of Fear*. Bithell Series of Dissertations, vol. 1. (London: Institute of Germanic Studies, 1978).

Nathanaels Dichtung und das Ende.

Schon der erste Abschnitt aus dem anfänglichen Brief Nathanaels an Lothar bereitet den Leser auf eine deutliche Polarisierung der Geschichte vor. Die Sprache starker Kontraste zwischen hell und dunkel und das Spiel von Licht und Schatten, wie in einem gemalten Nachtstück, kennzeichnen Nathanaels Zerrissenheit und stellen die Konfrontation zweier Welten vor, der himmlischen und der dämonischen, die weiter in der Erzählung eine bedeutende Rolle spielt:

holdes Engelsbild (Clara)	zerrissene Stimmung des Geistes
	verstörte Gedanken
hold, freundlich, helle Augen	etwas Entsetzliches
süße Träume	dunkle Ahnungen
freundlicher Sonnenstrahl	schwarze Wolkenschatten

Diese miteinander kontrastierenden Bilder zeigen den Abgrund, der die Welt Nathanaels von der Claras trennt. Hoffmann bedient sich im Anfangsbrief, wie auch in der übrigen Geschichte der Wettermetaphorik, um die Seelenlage Nathanaels zu verbildlichen (Hohoff, 235). In seinem düsteren Traum spricht Nathanael z.B. vom „flammenden Feuerkreis“, der sich „mit der Schnelligkeit des **Sturmes** dreht und ihn sausend und brausend fortreißt“, und weiter vergleicht er den herrschenden Lärm mit einem Tosen, „als wenn der **Orkan** grimmig hineinpeitscht in die schäumenden Meereswellen“ (347).

Im zweiten Fragment, wo Nathanael sich im Arbeitszimmer verbirgt, um den »Sandmann« mit eigenen Augen zu sehen, spielen die Figuren der

Wiederholung, besonders der Doppelungen eine wichtige Rolle:

„Augen her, Augen her!“ rief Coppelius mit dröhnender Stimme.

Da ergriff mich Coppelius, „kleine Bestie! – kleine Bestie!“ meckerte er zähnefleschend!

„Nun haben wir Augen – Augen – ein schön Paar Kinderaugen.“

„Meister! Meister! laß meinem Nathanael die Augen – laß sie ihm!“ (336).

Elizabeth Wright weist auf die psychologische Bedeutung der Doppelungen in diesem besonderen Fragment hin, die zugleich als Nathanaels Angst verdoppelnde Bekräftigungen wirken (Wright, 82). Hoffmann ist besonders sorgfältig in der Wahl der sprachlichen Mittel, die die Situation in ihrer ganzen Dramatik darstellen. Dies zeigt sich ebenfalls in der Verwendung von Wiederholungen an anderen Stellen, z.B.:

sköne Oke, sköne Oke

Feuerkreis dreh dich, Feuerkreis dreh dich

Holzpüppchen dreh dich, Holzpüppchen dreh dich

Daneben ist das Farbenspiel als wichtiger Griff zu unterstreichen. Die Existenz der bösen Mächte manifestiert sich im Gebrauch der Adjektive schwarz, dunkel und finster: „der Vater zog still und finster seinen Schlafrock aus“; „lange schwarze Kittel“, „eine schwarze Höhlung“, „schwarze Höhlen statt Augen“, „alles um mich her wurde schwarz und finster“ (336). Diese Farbensymbolik dominiert die entscheidenden Momente

der Erzählung, die die kommende Katastrophe ahnen lassen. In dem Gedicht, das Nathanael über den sein Leben zerstörenden Coppelius schreibt, kommt sie wieder zur Sprache: „schwarze Faust“, „schwarze weißhauptige Riesen“, „schwarzer Abgrund“. Daran schließt sich auch die rote Farbe an, die teils vergossenes Blut, teils zerstörendes Feuer repräsentiert: „blutige Funken“, „flammender Feuerkreis“, „glühende Tropfen deines eignen Herzbluts“

Kontraste im lexikalischen Bereich sind auch sichtbar, z.B. „**der Tod**, der Nathanael mit Claras Augen **freundlich** anschaut“ (348) oder: „**treue** Liebe“ vs. „eine **schwarze** Faust“; „**Traualtar**“ vs. „der **entsetzliche** Coppelius“ und „**holde** Augen“ vs. „**blutige** Funken“ (347). Die Bedrohung, die Nathanael in diesem Gedicht beschreibt, spiegelt sich im prophetischen Erzählton wider, der zusätzlich durch die rhythmische Assonanz und Alliteration („sausend und brausend“, „sengend und brennend“) bekräftigt wird (Wright, 96).

Die Schlußszenen: der Ball bei Spalanzani, die Entlarvung Olimpias als Puppe, sowie der Selbstmord Nathanaels enthalten, neben der schon erwähnten Farbenmetaphorik und Wiederholungen, drei wichtige Symbole: der Tanz, die Größe und die Augen. Die Idee des Tanzes mit einer Puppe erscheint bei Hoffmann auch in der Erzählung „Die Automate“. Im „Sandmann“ wird ein derartiger Tanz schon in dem seltsamen Gedicht des

Helden angekündigt, in dem „flammenden Feuerkreis“, in den Coppelius Nathanael geworfen hatte, und der sich „mit der Schnelligkeit des Sturmes drehte und den Jungen sausend und brausend fortriß“. In der eigentlichen Szene während des Balls fühlt Nathanael, daß seine Bewegungen durch einen Mechanismus außerhalb seiner Kontrolle bestimmt werden. Mit dem Ruf „Holzpüppchen dreh dich!“ und „Feuerkreis dreh dich!“ in den zwei Schlußszenen wird das Motiv wiederaufgenommen. Sowohl Tanz als auch Kreis können als archetypische Symbole angesehen werden.“

Die dunkle Seite des Geschehens ist auch durch die Größe signalisiert. Coppelius, Bote des Unglücks, ist „riesengroß“. In der Schlußszene bedient sich Hoffmann mehrmals des Epithetons *riesen* („der hohe Ratsturm warf seinen Riesenschatten“; „eine Riesenstadt“; „Riesenkraft“). In Nathanaels verzerrter Perspektive, die der Autor zu Ende völlig übernommen zu haben scheint, wird die ganze Umgebung, die bald Schauplatz des tragischen Ereignisses sein soll, außergewöhnlich groß. Auch die Kraft des Protagonisten, durch Wahnsinn gestärkt, wird zur „Riesenkraft“. Dagegen spricht Clara, die Vertreterin der Ratio, von dem „sonderbaren kleinen grauen Busch“ (362).

⁹ Elizabeth Wright zitiert mehrere Ansichten dazu. Nach Raimund Belgardt ist der Feuerkreis „Symbol für das zerstörende Nachwirken seines [Nathanaels] grauenhaftes Jugenerlebnisses“ und „das böse feindliche Prinzip“; Praver schlägt vor, daß er als „a perverted mandala“ interpretiert werden kann, was mit der Ansicht C.G. Jungs übereinstimmt, daß *mandala* ein Archetyp der inneren Ordnung sei. Der Tanz kann dagegen für „Dionysian abandon“ bzw. für die vollkommene Koordination der Bewegung stehen, wegen der der Tänzer und der Tanz zu einer Einheit werden (105).

Schließlich spielen die Augen, die zu einem wichtigen Motiv der ganzen Erzählung geworden sind, in der sprachlichen Gestaltung der Angst eine nicht weniger wichtige Rolle. Die Assoziation mit dem Ammenmärchen und die Gefahren, die für Nathanael mit den Augen zusammenhängen, wurden schon früher diskutiert. Nach Freud symbolisiert die Angst vor dem Augenverlust die Kastrationsbeklemmung des Protagonisten. Elizabeth Wright verweist auf die Augen als Symbol einer tieferen künstlerischen Vision Nathanaels, die ihm seine endgültige Tragödie entlarvt und zur literarischen Exploration verborgener Aspekte seines Ichs und der Welt zwingt (107)

Die Augen sind im „Sandmann“, wovon schon gesprochen wurde, auch ein wichtiges Mittel der Figurenbeschreibung. Die äußerliche Charakterisierung von Figuren bildet vielleicht das einzige gemeinsame Element zwischen der deutschen und der russischen Erzählung im Bereich der Rhetorik. In der Beschreibung des Aussehens und Verhaltens werden deutlich die Merkmale unterstrichen, die eine negative, angsterregende Wirkung verursachen. Die Verkörperungen des Bösen: Coppelius, Coppola, Spalanzani aus dem „Sandmann“, sowie Androni und Venturino aus den „Verhängnisvollen Auswirkungen“ werden ähnlich abscheulich charakterisiert: Coppelius erscheint mit „einem unförmlich dicken Kopf, erdgelbem Gesicht, buschigten grauen Augenbrauen, unter denen ein Paar grünliche

Katzenaugen stechend hervorfunkeln, großer, starker über die Oberlippe gezogener Nase" (334); Coppola mit dem „weiten Maul, das sich zum häßlichen Lachen verzieht und den kleinen Augen, die unter den grauen langen Wimpern stechend hervorfunkeln" (351). Beide Namen und ihre gemeinsame Ähnlichkeit zum italienischen Wort *coppo*, das Augenhöhle bezeichnet, verstärken auch die Angst vor dem Augenverlust.

Spalanzani wird dagegen als „kleiner rundlicher Mann" dargestellt, sein Gesicht „mit starken Backenknochen, feiner Nase, aufgeworfnen Lippen und kleinen stechenden Augen" (342). Eine unheimliche Wirkung gewinnt Nathanaels Vergleich Spalanzanis mit dem berühmten Scharlatan Giuseppe Balsamo alias Graf Cagliostro, dem legendären Abenteurer, Alchemisten, Geisterbeschwörer und Entdecker des Lebenselixiers.

Androni, in dessen Namen das Wort »Android« mitschwingt, hat in der Erzählung Pogorel'skijs ein Gesicht, das dem Erzähler als das „abstoßendste" vorkommt, „eine Art ätzender Spott ist in seinen umgedrehten Nasenlöchern, in den krampfartigen Grimassen des Munds und in seiner piepsigen Stimme ausgedrückt" (67). Sein Kollege Venturino, der an entscheidenden Stellen der Erzählung erscheint und immer ein Unglück ankündigt, hat „etwas Bestialisches" im Gesicht.

Beide Puppen werden zwar als sehr schön beschrieben, aber zugleich mit seltsamer Unnatürlichkeit des Verhaltens, wodurch ihre Schilderungen

immer einen unheimlichen Effekt bewirken. Bei Olimpia spielt zusätzlich die Beschreibung der Augen und des Blickes eine äußerst wichtige Rolle.

Es muß betont werden, daß die Erzählung Pogorel'skijs in einem Vergleich der Sprachebene weitgehend hinter den „Sandmann“ zurückfällt. Hoffmann verwendet, sowohl in lexikalischer als auch in syntaktischer Sphäre, zahlreiche Kunstgriffe, die das Geheimnisvolle der Geschichte bekräftigen. Durch die Gegenüberstellung „des Unheimlichen und des Grotesken, des Pathetischen und des Unmittelbaren, des vertraulich Weitschweifigen und des Knappen“ schafft er den dauernden Zusammenstoß der sich gegenseitig bekämpfenden Welten und fördert bei dem Leser ständig sofortige Reaktionen (Wright, 111). Nicht zu vergessen ist die reiche Symbolik der Erzählung, an der es in den „Verhängnisvollen Auswirkungen“ wesentlich mangelt. Die russische Geschichte erreicht die geheimnisvolle Stimmung durch die stellenweise gebrauchten rein romantischen Stilisierungen, z.B. die Szene des Wahnsinnsausbruchs bei Alcest, als er seine »Frau« von Androni zerschlagen sieht oder das Treffen des Erzählers mit Venturino in der tragischen Nacht.

5. Schlußbetrachtung

Sergej Ignatov zeigt in seiner vergleichenden Abhandlung eine äußerst skeptische Einstellung gegenüber den Spekulationen über den Einfluß Hoffmanns auf Pogorel'skij. Theoretisch beschränkt Ignatov den Begriff Einfluß (влияние) auf dessen engste Definition und vertritt den Standpunkt, daß vom echten Einfluß eines Schriftstellers auf den anderen nur dann die Rede sein könne, wenn der letztere mit den Ansichten, der Weltanschauung und den literarischen Idealen des ersteren völlig übereinstimme. Die Ähnlichkeiten im Werk kämen entweder zufällig oder als Resultat der Übernahme bzw. Nachahmung zustande. In diesem Sinne, wie die vorliegende Arbeit auch zeigt, stimmt Ignatovs Schluß, daß Hoffmann wirklich auf Pogorel'skij keinen „echten“ Einfluß ausgeübt habe. In der Tat betrachtet der Kritiker die erste Periode im literarischen Schaffen des russischen Schriftstellers als nachahmend und mißlungen. Zudem behauptet Ignatov, daß Pogorel'skij den deutschen Dichter nie verstanden habe (271).

Diese Meinung, für die Ignatov keineswegs überzeugende Argumente vorbringt, bestreitet Smaga sehr scharf. Aus Ignatovs These, daß Pogorel'skij in den „Verhängnisvollen Auswirkungen“ lediglich den äußeren Rahmen der Handlung aus dem „Sandmann“ übernahm, weil ihm die eigentliche Bedeutung der Erzählung unverständlich geblieben sei, ergäbe sich, daß der Beweis für das Verständnis eines Werkes, und zugleich für den Fall der

Beeinflussung eine möglichst getreue Bewahrung des Originaltextes mit dessen Hauptgedanken sei (Smaga, 82).

Die Konfrontation aller Ereignisse in den „Verhängnisvollen Auswirkungen“ mit den Ansichten des Autors bezüglich phantastischer Phänomene, des Bereiches des Okkulten und Irrationalen zeigt deutlich, daß Pogorel'skij in seiner Erzählung eine eigene Konzeption zum Ausdruck gebracht hat. Auf keinen Fall bedeutet es aber, daß er nicht fähig war, die künstlerische Aussage des „Sandmann[s]“ zu erfassen. Pogorel'skij zeigt in seinem Werk eine diametral entgegengesetzte Weltauffassung von der Hoffmanns, eine andere Motivation menschlicher Verhaltensweisen und Reaktionen. Schon am Anfang der ganzen Sammlung, am ersten Abend, den Antonij mit seinem Doppelgänger verbringt, kommen verschiedene Themen aus dem Bereich des Phantastischen und Okkulten zur Sprache. Alle anscheinend außergewöhnlichen Ereignisse werden nach einer tieferen Analyse zu ganz normalen Fakten, die durch die menschliche Phantasie verzerrt worden sind. Der Autor des *Doppelgängers* behandelt das Phantastische, indem er es zum Teil verspottet, auf eine skeptisch-rationale Weise. In dieser Hinsicht kann er mit dem zum Phantastischen neigenden Hoffmann nicht verglichen werden.

Der ausführliche Vergleich der zwei Geschichten verdeutlicht, wie nah, und zugleich wie weit entfernt voneinander beide stehen. Der thematische

Bezug und die verblüffenden inhaltlichen Ähnlichkeiten verweisen deutlich, wenn nicht auf den Einfluß des deutschen Schriftstellers und seines „Sandmann[s]“ auf Pogorel'skij im engeren Sinne, dann zumindest auf seine Anregung zum Schreiben dieser Geschichte; die Abweichungen in der künstlerischen Aussage spiegeln die Unterschiede zwischen den Ansichten beider Autoren wider. Vom Einfluß im Sinne Ignatovs könnte man aber in bezug auf die ausgezeichnete Novelle Pogorel'skij's „Die Verkäuferin der Mohnkuchen aus Lafertovo“ sprechen, die eine echte „Hoffmannsche“ Erzählung ist.¹

Es bleibt noch die Frage nach der künstlerischen Qualität. Die nachgewiesene Unterlegenheit der „Verhängnisvollen Auswirkungen“ in dieser Hinsicht, im Bereich der Struktur und der Sprache, war in der vorliegenden Studie keineswegs darauf gerichtet, den russischen Autor in Mißkredit zu bringen. Es ist offensichtlich, daß Pogorel'skij als „Amateur der Belletristik“ hinter den Leistungen des „professionellen“ und überdurchschnittlich begabten Hoffmann zurückbleiben mußte. Nicht zu vergessen ist auch der literaturgeschichtliche Hintergrund, der die beiden Nationalliteraturen zu jener Zeit auf den unterschiedlichen Niveaus hielt.

Hoffmanns Einfluß auf die russische Literatur des 19. Jahrhunderts,

¹ Die Erzählung „Die Verkäuferin der Mohnkuchen aus Lafertovo“, die, wenn nicht das beste Werk Pogorel'skij's, zumindest als ausgezeichnet geschriebene Geschichte gilt, die die Aufmerksamkeit Puschkins erregte, wird in der Sekundärliteratur mit dem Hoffmannschen Märchen *Der goldene Topf* verglichen. Siehe: Ingham, 41-47.

sowie auf Pogorel'skij kann angesichts der überzeugenden Belege nicht bestritten werden. Die Popularität, die der deutsche Dichter in Rußland genoß, hat sichtbare Spuren im Werke vieler bedeutender, wie auch mancher weniger bedeutenden russischen Schriftsteller hinterlassen. Antonij Pogorel'skij gehört zwar nicht zu den bekanntesten, aber seine Rolle als Wegbereiter des »russischen Hoffmannismus«, wie er nicht ohne Verdienst bezeichnet wird, sowie seine Bedeutung in der Gestaltung der russischen Prosa des 19. Jahrhunderts im allgemeinen stehen gesichert da.

Niemand weiß, wie das Treffen beider Schriftsteller in Dresden, wenn es überhaupt stattgefunden hatte, aussah. War es nur ein zufälliger Austausch von Freundlichkeiten, oder beruhte es auf einer Serie tiefgreifender Diskussionen, die später die literarische Karriere des jungen Russen geprägt haben? Diese Frage kann leider nicht beantwortet werden. Es ist aber zu vermuten, daß weder Hoffmann noch Pogorel'skij zu jener Zeit vorausahnen konnten, wie „seltsam und wunderbar“ das Schicksal ihre Namen verbinden würde.

LITERATURVERZEICHNIS

I. Texte

Hoffmann, Ernst T.A. *Fantasie- und Nachtstücke*. München: Winkler-Verlag, 1960. 1. Bd. der *Sämtlichen Werke*. 5 Bde. 1960.

Pogorel'skij, Antonij. *Двойник или мои вечера в Малороссии. Монастырка*. Москва: Государственное издательство Художественной Литературы, 1960.

II. Sekundärliteratur

Aichinger, Ingrid. „E.T.A. Hoffmanns Novelle »Der Sandmann« und die Interpretation Freuds“. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 95 (1976). Sonderheft E.T.A. Hoffmann, S. 113-132.

Alewyn, Richard. „Die Lust an der Angst“. In: R.A., *Probleme und Gestalten*. Frankfurt a.M.: Insel Verlag, 1974.

Botnikova, Alla B. *Э.Т.А. Гофман и русская литература (Первая половина XIX века. К проблеме русско-немецких литературных связей (E.T.A. Hoffmann und die russische Literatur. Erste Hälfte des 19. Jahrhunderts. Zum Problem der russisch-deutschen Literaturbeziehungen))*. Воронеж: Издательство Воронежского Университета, 1977.

Conrad, Horst. *Die literarische Angst. Das Schreckliche in Schauerromantik und Detektivgeschichte*. Literatur in der Gesellschaft Hrsg. von Klaus Günther Just, Leo Kreutzer und Kochen Vogt. Bd. 21, Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag, 1974.

Elling, Barbara. „Die Zwischenrede des Autors in E.T.A. Hoffmanns »Sandmann«“. In: *Mitteilungen der Hoffmann-Gesellschaft* 18 (1972), S. 47-53.

- Feldges, Brigitte und Ulrich Stadler. *E.T.A. Hoffmann. Epoche — Werk — Wirkung*. Beck'sche Elementarbücher. Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte. Hrsg. von Wilfried Barner und Gunter Grimm, München: C.H. Beck, 1986.
- Freud, Sigmund. „Das Unheimliche“. In: Bd. 12 der *Gesammelten Werke*. 4. Aufl. Hrsg. von Anna Freud, Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag, 1973, S. 227-268. 18 Bde. 1973-83.
- Funk & Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend*. Ed. by Maria Leach, vol. 1-2, New York: Crowell, 1950.
- Gorlin, Michel. „Hoffmann en Russie“. In: *Revue de Littérature Comparée* 15 (1935), S. 60-76.
- Harich, Walther. *E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines Künstlers*. 3. Aufl. Bd. 2, Berlin: Erich Reiß Verlag, 1922. 2 Bde. 1920-22.
- Hohoff, Ulrich. *E.T.A. Hoffmann. »Der Sandmann«. Textkritik, Edition, Kommentar*. Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker 87 (211). Hrsg. von Stefan Sonderegger, Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 1988.
- Holbeche, Yvonne Jill Kathleen. *Optical Motifs in the Works of E.T.A. Hoffmann*. Diss. Universität Sydney, Australien, 1975. Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Nr 141. Hrsg. von Ulrich Müller, Franz Hundsnerscher und Cornelius Sommer, Göppingen: Verlag Alfred Kümmerle, 1975.
- Ignatov, Sergej. „А. Погорельский и Э. Гофманъ“ (A. Pogorel'skij und E. Hoffmann). In: *Русский филологический вестник* 72 (1914), S. 249-278.
- Ingham, Norman W. *E.T.A. Hoffmann's Reception in Russia*. Colloquium slavicum. Beiträge zur Slavistik. Hrsg. von Heinrich Kunstmann und Vsevolod Setchkarev, Bd. 6, Würzburg: Jal-Verlag, 1974.
- Kaiser, Gerhard R. *E.T.A. Hoffmann*. Sammlung Metzler 243. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1988.
- Kanzog, Klaus. *Der dichterische Begriff des Gespenstes. Bestimmung einer Motiv-Wort Funktion*. Phil. Diss. Berlin 1951.

- Kanzog, Klaus. *Erzählstrategie. Eine Einführung in die Normenübung des Erzählens*. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1976.
- Kierkegaard, Søren. *The Concept of Anxiety. A Simple Psychologically Orienting Deliberation on the Dogmatic Issue of Hereditary Sin*. Ed. and Trans. with Introduction and Notes by Reidar Thomte in collaboration with Albert B. Anderson, Princeton: Princeton University Press, 1980.
- Kirpichnikov, Aleksandr I. *Очерки по истории новой русской литературы* (Geschichtlicher Abriß der neueren russischen Literatur). С.-Петербург: Издание Л.Ф. Пантелеева, 1896.
- Köhn, Lothar. *Vieldeutige Welt. Studien zur Struktur der Erzählungen E.T.A. Hoffmanns und zur Entwicklung seines Werkes*. Studien zur deutschen Literatur, Bd. 6. Hrsg. von Richard Brinkmann, Friedrich Sengle und Klaus Ziegler, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1966.
- Massey, Irving. „Narcissism in *The Sandman*: Nathanael vs. E.T.A. Hoffmann”. In: *Genre* 6 (1973), S. 114-120.
- Passage, Charles E. *The Russian Hoffmannists*. Slavistic Printings and Reprintings, Bd. 35, ed. by C.H. van Schooneveld, The Hague: Mouton & Co., 1963.
- Prawer, Siegbert S. „Hoffmann's Uncanny Guest: A Reading of *Der Sandmann*”. In: *German Life and Letters* 18 (1965), S. 297-308.
- Preisendanz, Wolfgang. „Eines matt geschliffnen Spiegels dunkler Widerschein. E.T.A. Hoffmanns Erzählkunst”. In: *Zu E.T.A. Hoffmann*. 1. Aufl. LGW-Interpretationen, Bd. 54. Hrsg. von Steven Paul Scher, Stuttgart: Ernst Klett, 1981, S. 40-54.
- Reuchlein, Georg. *Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur: Zur Entwicklung der Wahnsinnsthematik in der deutschen Literatur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts*. München: Fink Verlag, 1986.
- Schmerbach, Hartmut. *Stilstudien zu E.T.A. Hoffmann*. Germanische Studien, Heft 76. Hrsg. von Emil Ebering, Berlin 1929.

Scott, Walter Sir. „On the Supernatural in Fictious Composition, and Particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann”. In: *Foreign Quarterly Review*, vol. 1 (July, 1927), S. 60-98.

Smaga, Józef. *Antoni Pogorielski. Życie i Twórczość na Tle Epoki.* (Antonij Pogorel'skij. Das Leben und Werk vor dem Hintergrund der Epoche.) Prace Komisji Słowianoznawstwa, Nr. 21, Wrocław/ Warszawa/ Kraków: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1970.

Sobel, Ruth. Introduction to: Antony Pogorelsky, *The Double or My Evenings in Little Russia*. Trans., with an Introduction by Ruth Sobel, Ann Arbor: Ardis Publishers, 1988.

Stepanov, Nikolaj L. *Поэты и прозаики (Dichter und Prosaisten).* Москва: Издательство «Художественная Литература», 1966.

Sucher, Paul. *Les Sources du Merveilleux chez E.T.A. Hoffmann.* Paris: Libraire Félix Alcan, 1912.

Trautwein, Wolfgang. *Erlesene Angst. Schauerliteratur im 18. und 19. Jahrhundert.* Literatur als Kunst. Hrsg. von Walter Höllerer. München/ Wien: Carl Hanser Verlag, 1980.

Vax, Louis. *L'art et la Littérature Fantastiques.* «Que sais-je?» Le Point des Connaissances Actuelles. N° 907. Paris: Presses Universitaires de France, 1974.

Wright, Elizabeth. *E.T.A. Hoffmann and the Rhetoric of Terror. Aspects of Language Used for the Evocation of Fear.* Diss. Bithell Series of Dissertations, vol. 1, London: Institute of Germanic Studies, 1978.