

Nutzungshinweis: Es ist erlaubt, dieses Dokument zu drucken und aus diesem Dokument zu zitieren. Wenn Sie aus diesem Dokument zitieren, machen Sie bitte vollständige Angaben zur Quelle (Name des Autors, Titel des Beitrags *und* Internet-Adresse). Jede weitere Verwendung dieses Dokuments bedarf der vorherigen schriftlichen Genehmigung des Autors. Quelle: <http://www.mythos-magazin.de>

Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf
Germanistisches Seminar, Abt. II: Neuere Deutsche Literaturwissenschaft
Seminar: Modelle der Textarbeit – Interpretationskonflikte am Beispiel von E.T.A.
Hoffmanns *Der Sandmann*
Dozent: Prof. Dr. Peter Tepe
Sommersemester 2009

**Wilhelm Seidels *Sandmann*-Interpretation in
„Olympia. Über die Magie der Herzlosigkeit.“
Eine Analyse.**

von
Ana Schepkowski

Inhaltsverzeichnis

<u>1. Einführung</u>	3
<u>2. Zusammenfassung des Textes</u>	3
<u>3. Analyse</u>	7
<u>4. Fazit</u>	9
<u>5. Literaturverzeichnis</u>	11

1. Einführung

Wie die Titel des Buches *Die Mechanik in den Künsten* und des Aufsatzes „Olympia. Über die Magie der Herzlosigkeit“ vermuten lassen, steht nicht E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* im Mittelpunkt der Betrachtungen. Der Name „Olympia“ im Titel des Aufsatzes weist auf Jacques Offenbachs Oper *Hoffmanns Erzählungen*¹ hin, die auf verschiedenen Erzählungen Hoffmanns basiert.² Relevant für den Inhalt des Textes sind die Darstellungen der Puppen Olympia und Olimpia in Bezug auf die Mechanik und die Produktion der Musik.

Beginnen werde ich mit einer Zusammenfassung des Textes, um die Verwendung von *Der Sandmann* in Bezug auf die Titel des Buches und Aufsatzes deutlich zu machen. Darauf folgt eine Analyse der genutzten Textstellen.

2. Zusammenfassung des Textes

Der Aufsatz „Olympia. Über die Magie der Herzlosigkeit“ gliedert sich in sieben Abschnitte und beginnt mit einer Zusammenfassung von *Der Sandmann*. Ihren Anfang findet diese an der Stelle, an der Nathanael Olimpia das erste Mal sieht. Wichtig für die weiteren Ausführungen ist Olimpias musikalische Darbietung zu Beginn des Festes, welches mit dem folgenden Zitat belegt wird. „Olimpia spielt den Flügel mit großer Fertigkeit und trug eine Bravour-Arie mit heller, beinahe schneidender Glasglockenstimme vor. Nathanael war ganz entzückt [...].“³ Doch erst nach dem Blick durch Coppolas Glas ist Nathanael ganz in ihren Bann gezogen.

„Ach! – da wurde er gewahr, wie sie voll Sehnsucht nach ihm hinüber sah, wie jeder Ton erst deutlich aufging in dem Liebesblick, der zündend sein Inneres durchdrang. Die künstlichen Rouladen schienen dem Nathanael das Himmelsjauchzen des in der Liebe verklärten Gemüts, und als nun endlich nach der Kadenz der lange Trillo recht schmetternd durch den Saal gellte, konnte er wie von glühenden Armen plötzlich erfasst sich nicht mehr halten, er musste vor Schmerz und Entzückung laut aufschreien: ›Olimpia‹.“⁴

¹ Eine phantastische Oper in fünf Akten von 1851.

² Zu nennen sind *Der Sandmann*, *Rath Krespel* und *Abenteuer in der Silvesternacht*.

³ Zit. nach: Seidel, Wilhelm: Olympia. Über die Magie der Herzlosigkeit. In: Möbius, Hanno / Berns, Jörg Jochen: *Die Mechanik in den Künsten. Studien zur ästhetischen Bedeutung von Naturwissenschaft und Technologie*. Marburg 1990, S. 201.

⁴ Zit. nach: ebd., S. 201-202.

Trotz seiner Verliebtheit fällt Nathanael beim Tanzen Olimpias merkwürdige Taktfestigkeit auf.

„Er glaubt sonst recht taktmäßig getanzt zu haben, aber an der ganz eigenen rhythmischen Festigkeit, womit Olimpia tanzte und die ihn oft ordentlich aus der Haltung brachte, merkte er bald, wie sehr ihm der Takt gemangelt.“⁵

Nathanael gesteht Olimpia seine Liebe und meint, dass sie diese erwidert. An dieser Stelle wird zu dem Ende der Geschichte vorgesprungen, da die weitere Geschichte für die Oper nicht von Bedeutung ist. Es wird erwähnt, dass der Betrug auffällt und Spalanzani die Universität verlassen muss, „weil er mit seiner Puppe die Gesellschaft zum Narren gehalten hatte.“⁶ Um nicht als Automat verkannt zu werden, singen die jungen Frauen fortan ein bisschen taktlos. Nathanael erholt sich von dem Schock. Als er jedoch auf einem Turm Coppolas Glas an die Augen führt, verfällt er dem Wahnsinn, versucht seine Braut hinunter zu stürzen und springt schließlich selbst in den Tod.

Im zweiten Teil des Aufsatzes wird der Bogen zu der Überschrift „Mechanik in den Künsten“ geschlagen. Nach Seidel hat Musik Mechanik in sich. „Sie setzt im Elementaren an und führt hinauf bis zu den Kompositionsstilen.“⁷ Genannt werden unter anderem die Tonerzeugung, die physikalische Erklärung des Klanges, die Einförmigkeit rhythmischer Bewegungen und der Instrumentenbau.⁸

Der dritte Teil des Textes befasst sich mit der Kritik an der Mechanik. Dass die Musik auf die Mechanik gegründet ist, war um 1800 allgemein bekannt. Doch dass hinter der Musik nur Zahlen, Holz und Darmsaiten stehen sollten, darüber waren die wenigsten glücklich. Doch schon der Takt erweckt den Eindruck von Mechanik. Erst als die Menschen zusammen gesungen haben, mussten sie sich an einen Takt halten. Vorher waren sie frei.⁹ „Der Takt wird zum

⁵ Zit. nach: Seidel: Olympia., S. 202.

⁶ Ebd., S. 202.

⁷ Ebd., S. 202.

⁸ Vgl. ebd., S. 202.

⁹ Vgl. ebd., S. 203.

Symbol gesellschaftlicher Konventionen und Mechanismen und in der Folge davon zum Zeichen der Unfreiheit, der Verstellung und zuletzt der Lüge.“¹⁰

Im vierten Teil wird darauf hingewiesen, dass die Musik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Ausdruck menschlicher Gefühle und Gedanken verstanden wird. In der Weise, in der sich diese Überzeugung durchsetzt, gerät das Mechanische in Verruf. Wird etwas als mechanisch bezeichnet, wird ihm jede Bedeutung abgesprochen, im Besonderen der Ausdruck menschlicher Gefühle zu sein.

Ob etwas dem Mechanischen oder dem Organischen¹¹ zugeschrieben wird, hängt letztlich vom Standpunkt des Betrachters ab. Im fünften Abschnitt wird als Beispiel für etwas Mechanisches das Pianoforte gegeben. Durch seine besondere Bauweise verschönert es das Spiel des Musikers und verfälscht es somit. Das Pianoforte „componirt [...] selbst, denn die eingeübten Tonphrasen kommen ungerufen, mechanisch, in die Finger und werden für eigene Gedanken gehalten.“¹² „Was nicht von Herzen kommt, kann die Herzen nicht bewegen und ist zur Wirkungslosigkeit verdammt.“¹³ Diese Aussage Seidels wird durch einen Verweis auf Andersens Märchen untermauert. Die schöne, künstliche Nachtigall ist nicht in der Lage den kranken König zu heilen. Dies kann nur das lebende und fühlende Vorbild. Musik ist Leben und kann deshalb nur von lebenden Wesen so erdacht und ausgeführt werden, dass sie das Innerste berühren kann. Seidel schreibt hierzu, dass Mechanik Verrat am Wesen der Musik ist. Als Beispiel wird *Der Sandmann* herangeführt. Claras „natürliche Seelenmusik“ wird Olympias „künstlichem, herzlosem Getön“ entgegen gestellt.¹⁴

Die Virtuosen, die ihre Technik an bestimmten Instrumenten bis zur Perfektion entwickelten, wurden trotz der Mechanik, die eins mit der Technik ist, berühmt und wohlhabend. Die Faszination an dem virtuosen Spiel lässt sich mit der Perfektion des Dargebotenen begründen, die etwas Unbegreifliches und Unheimliches an sich hat. Seit früher Zeit gilt der Spielmann als mit dem Teufel im Bunde. Was das Verständnis der Menschen übersteigt, wird dämonisiert.

¹⁰ Seidel: Olympia., S. 204.

¹¹ „Organisch“ gilt als Prädikat für das, was man schätzt.

¹² Zit. nach: Seidel: Olympia., S. 205.

¹³ Ebd., S. 205.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 206.

Paganinis¹⁵ Spiel war so außerordentlich, dass sich die Hörer mit keiner natürlichen Erklärung zufrieden geben wollten. Unter anderem wurde behauptet, dass er seine Seele dem Bösen verschrieben hätte und dass eine der Saiten der Darm einer Frau sei, die er selbst erwürgt habe.¹⁶ Das virtuose und somit technische Spiel übt eine Faszination aus, die mit Magie in Verbindung gebracht wird.

In Abschnitt sieben findet eine Aufzählung von mechanischen Musikinstrumenten statt, zu denen auch Olympia zählt. Musizierende Puppen wurden im 18. und 19. Jahrhundert konstruiert. Aber eine Puppe wie Hoffmanns Olimpia, die virtuos Klavier spielen und bravourös singen kann, hat es nie gegeben. Eine Klavier spielende Puppe *La Musicienne* wurde 1774 von dem Mechaniker Jacquet-Droz entwickelt. Ein Augenzeuge berichtet:

„Sie scheint zu atmen, denn ihr Brustkorb hebt und senkt sich rhythmisch, sie wendet den Kopf, blickt auf das Auditorium, lehnt sich ein wenig vor, wie um die Noten besser lesen zu können, spielt ein Stück, verbeugt sich, richtet sich wieder auf und blickt ins Publikum. Besonders bemerkenswert ist, daß die Musicienne die Tasten des Harmoniums [...] mit den Fingern tatsächlich niederdrückt [...]. Da die Musicienne viele Minuten spielt, ohne aufgezogen werden zu müssen, und da sie auch während der Pausen zwischen den einzelnen Stücken atmet, den Kopf und die Augen bewegt, ist die Täuschung nahezu vollkommen [...].“¹⁷

Als wichtigstes Motiv in *Der Sandmann* nennt Seidel nicht die Puppe oder die Musik, sondern die Augen. Nach Seidel geht aus der Interpretation¹⁸ hervor, dass Coppola den Blick Nathanaels durch einen Zauber verkehrt. Nathanael hält fortan Lebendes für Totes und Totes für Lebendes.¹⁹ Die Bedeutung der Musik und auch Olimpias liegt für Seidel auf der Hand. Olimpia und ihre Musik verkörpern das klassizistische Schönheitsideal. Ihre taktvollen und steifen Bewegungen werden dem Zwang der Gesellschaft zugeschrieben. Der Großteil der Gesellschaft nimmt

¹⁵ Ein Geigenvirtuose.

¹⁶ Vgl. Seidel: Olympia, S. 206.

¹⁷ Zit. nach: ebd., S. 207.

¹⁸ Es wird keine bestimmte Interpretation beim Namen genannt oder auf die Inhalte eingegangen. Gemeint ist wahrscheinlich allgemein Interpretationen. „[...] daß er [Nathanel] Lebendes für Totes und Totes für Lebendes hält. Darauf konzentriert sich – soviel ich sehe – die Interpretation.“ (Ebd., S07-208.)

¹⁹ Vgl. ebd., S. 207.

sie ohne Verwunderung auf „und kennzeichnet sich damit selbst.“²⁰ Seidel schreibt, dass nur einige Studenten etwas vermuten.

Fast 70 Jahre nach Olimpias erstem Erscheinen tritt sie als Olympia in „Hoffmanns Erzählungen“ in der Oper auf. Auch hier bezaubert sie die ganze Gesellschaft durch eine mechanisch vorgetragene Arie. Der Mangel an Ausdruck wird durch Virtuosität übertüncht. Olympia ist durch einen Automat in ihrem Inneren in der Lage Vogelstimmen nachzuahmen. Durch den brillanten Vortrag des Stückes fällt es den Gästen nicht auf, dass Olympia mehrfach aufgezogen werden muss. Es ist eine perfekte Illusion. Das Klavierstück wurde weggekürzt, gewiss auch aus dramatischen Gründen, doch auch da es nur wenige Künstlerinnen gibt, die sowohl ausgezeichnet Klavier spielen als auch singen können. Die Brille Coppolas ist in der Oper nur ein Symbol für den verzerrten Blick eines Liebenden.²¹ Offenbach verändert die Handlung und entmystifiziert sie. Der Hintergrund der Oper ist nicht mehr das Kindheitstrauma Nathanaels, sondern ein Handel zwischen Spalanzani, Coppelius und einem Juden namens Elias.

3. Analyse

Die Zusammenfassung von *Der Sandmann* zu Beginn von „Olympia. Über die Magie der Herzlosigkeit.“ lässt auf den dämonologischen Ansatz ohne die Erzählstrategie des Offenhaltens von Deutungsmöglichkeiten schließen.

In den ersten Sätzen, in denen Nathanaels Begegnung mit Olimpia geschildert wird, vermutet man Option 1, den psychologischen Ansatz. Nathanaels Irritation durch Olimpias Augen, die „etwas Starres“ haben, wird genannt. Auch dass er und seine Kommilitonen Spalanzani auf der Spur sind, ist ein Hinweis auf eine natürliche Textwelt. Der nächste Satz lässt erste Zweifel entstehen. „Der Schreck seiner [Nathanaels] Kindheit taucht auf: der Dämon, der ihn zuerst in der Gestalt des Sandmanns und wenig später – noch im Hause seiner Eltern – in der Person des geheimnisvollen Alchemisten Coppelius verfolgt hatte.“²² Die Erwähnung des „Dämons“ kann als Hinweis auf eine Textwelt mit übernatürlichen Komponenten verstanden werden. Der nächste Satz verstärkt

²⁰ Seidel: Olympia., S. 208.

²¹ Vgl. ebd., S. 208-209.

²² Ebd., S. 201.

wieder den Zweifel an der Übernatürlichkeit der Textwelt. „Er scheint nun im Gewand des Optikus Coppola wieder an ihn heranzutreten.“²³ Er wird Coppola erst los, nachdem er ihm ein Fernglas abgekauft hat. Das als „böse[s] Mirakel“ Beschriebene passiert und für Nathanael beleben sich Olimpias Augen als er einen Blick durch das Fernglas wirft. Er vergisst seine Familie und schließlich auch Clara, seine Braut. Diese plötzliche Entwicklung, die nach dem Blick durch das Fernrohr einsetzt, kann auf böse Mächte zurückgeführt werden. Doch genauso gut kann es der erste Hinweis auf den Wahn sein, dem Nathanael verfällt. Die geglückte Einführung Olimpias in die Gesellschaft nennt Seidel einen gelungenen Betrug.²⁴ Ihre bravouröse Art des Klavierspielens und Singens macht den Betrug erst möglich. Olimpia simuliert Gefühle durch ihre Musik. Seidel untermauert diesen Gedanken: „Musik wird [...] als Ausdruck menschlicher Gefühle und Gedanken gehört und verstanden.“²⁵ Der psychologische Ansatz ist an dieser Stelle widerlegt, da die gesamte Gesellschaft Olimpia für einen echten Menschen hält. Es ist nicht nur einem Wahn Nathanaels zuzuschreiben. Nathanael ist, nachdem er aus den hinteren Reihen einen Blick durch Coppolas Fernglas auf sie wirft, außer sich vor Begeisterung. Als Nathanael Olimpia das erste Mal berührt, empfindet er „Todesfrost“²⁶. Seidel schreibt, dass der Zauber, der Olimpias Augen zum Strahlen bringt ihn von dieser Irritation ablenkt.²⁷ Der „Zauber“ kann wieder als Hinweis auf den dämonologischen Ansatz gedeutet werden. Er tanzt den ganzen Abend mit Olimpia. So wie der Gesellschaft fallen auch ihm ihre taktfesten und steifen Bewegungen auf. Er zweifelt aber gleichzeitig an seiner eigenen Taktfestigkeit. Nathanael gesteht Olimpia seine Liebe und meint sie in ihrem Seufzer „Ach“ erwidert. Seidel springt nach dieser Episode zum Ende der Erzählung und schreibt, dass Spalanzani die Universität verlassen muss, da der Betrug entdeckt wird und er die Gesellschaft irregeführt hat. Es wird weiterhin darauf eingegangen, dass Nathanael sich von dem Erlebten wieder erholt. Als er jedoch zu einem späteren Zeitpunkt wieder einen Blick durch das Fernglas wirft, ergreift ihn der Wahnsinn. Er versucht Clara von einem Turm hinunterzuwerfen und springt schließlich selbst. Das verzauberte Fernglas, das Totes belebt und

²³ Seidel: Olympia., S. 201.

²⁴ Ebd., S. 202.

²⁵ Ebd., S. 204.

²⁶ Ebd., S. 202.

²⁷ Vgl. ebd., S. 202.

Lebendiges als Tot darstellt, weist eindeutig in die Richtung des dämonologischen Ansatzes. Anhand dieser aufgelisteten Textstellen lässt sich die Textwelt Typ 2 zuordnen. Die Erzählung weist übernatürliche Komponenten auf und die Deutungsmöglichkeiten werden nicht offen gehalten. Seidel nennt als wichtigste Motive von *Der Sandmann* das Auge und den Zauber, mit dem Nathanaels Sichtweise verkehrt wird.²⁸ Er beruft sich dabei auf eine Interpretation, die jedoch nicht bekannt ist.

Erweitert wird diese Textwelt durch den allegorischen Ansatz. An mehreren Stellen wird Kritik an der Gesellschaft geübt. Zunächst mit der Aussage, dass Olympia „in Schritt und Stellung [...] etwas Abgemessenes und Steifes [hat] [...]”; man schrieb es [aber] dem Zwange zu, den ihr die Gesellschaft auferlegte.“²⁹ Auch der Fakt, dass die Gesellschaft einen Androiden aufnimmt, zeugt von der Unfreiheit und den Zwängen, denen die Menschen unterliegen. „Die Gesellschaft akzeptiert die Puppe als eine der Ihren und kennzeichnet sich damit selbst.“³⁰

4. Fazit

„das Auge [...] und der Zauber, durch den Coppola den Blick Nathanaels so gründlich verkehrt, daß er Lebendes für Totes und Totes für Lebendes hält. Darauf konzentriert sich – soviel ich sehe – die Interpretation.“³¹

Hätte der Aufsatz mit dieser Aussage begonnen, so wäre sofort eindeutig gewesen, dass Seidel von einer Textwelt mit übernatürlichen Komponenten ausgegangen ist. Seine Quelle wird jedoch nicht genannt.

Der psychologische Ansatz kann ab dem Punkt nicht mehr bestehen, an dem die Gesellschaft Olympia für eine der ihren hält. Auffällig ist, dass Seidel Claras Sichtweise nicht in seine Ausführungen einbezieht.

Der Unentscheidbarkeitsansatz kann ab dem Punkt nicht mehr angewendet werden, an dem Seidel von dem Zauber schreibt, der Olympias Augen belebt.³²

Seidel selbst wägt nicht die unterschiedlichen Ansätze ab, sondern geht von der dämonologischen Textinterpretation aus. Option 3 wird nicht durch eine

²⁸ Vgl. Seidel: *Olympia.*, S. 207.

²⁹ Zit. nach: ebd., S. 201.

³⁰ Ebd., S. 208.

³¹ Ebd., S. 207-208.

³² Vgl. ebd., S. 202.

Textstelle widerlegt, sondern durch Seidels Annahme, dass sich Nathanaels Blick durch das verzauberte Fernglas verdreht. Da für Seidel das Nebenmotiv der Musik im Mittelpunkt steht, ist dieser Fakt für seine weiteren Ausführungen nicht von Bedeutung.

5. Literaturverzeichnis

- Seidel, Wilhelm: Olympia. Über die Macht der Herzlosigkeit. In: Möbius, Hanno / Berns, Jörg Jochen: Die Mechanik in den Künsten. Studien zur ästhetischen Bedeutung von Naturwissenschaft und Technologie. Marburg 1990, S. 201-212.