

Hinrich Lühmann
Sköne Oke - Sköne Oke!

Meine Damen und Herren,

ich habe als Titel meines Beitrages zum Unheimlichen »Sköne Oke - Sköne Oke!« gewählt; er verweist auf E.TA. Hoffmanns Erzählung »Der Sandmann«; darin wird, was das Unheimliche sei - jenes zumindest der literarischen Fiktion - , *ad oculos* demonstriert. Ich will einiges davon zu erfassen versuchen.

Der Vater des Knaben Nathanael betreibt seit Jahren alchemistische Experimente. Sein Partner ist dabei der Advokat Coppelius, ein übler Patron, der, gelegentlich zum Essen geladen, den Kindern des Hauses jedes Genießen vergällt.

Die Versuche finden abends statt, kommt Coppelius, werden die Kinder mit den Worten »Der Sandmann kommt« ins Bett geschickt. Der neugierige Nathanael - inzwischen 10 Jahre alt - belauscht dennoch die beiden, wird entdeckt und von Coppelius misshandelt. An einem »hitzigen Fieber« - ihm ist es wie ein Todesschlaf - liegt er mehrere Wochen krank. Ein Jahr später kommt der Vater beim Experimentieren ums Leben; Coppelius flieht aus der Stadt.

Die Mutter nimmt ferne Verwandte, ein verwaistes Geschwisterpaar - Lothar und Clara - auf; Nathanael und Clara gewinnen einander lieb und verloben sich.

Jahre später werden Nathanael, er studiert in einer anderen Stadt und seit kurzem bei dem berühmten Professor Spalanzani, die fürchterlichen Kindheitserlebnisse in Erinnerung gerufen: ein »Wetterglashändler«, der italienische Mechanikus Giovanni Coppola, bietet ihm seine Ware an. Nathanael sieht in ihm den Coppelius und wirft ihn hinaus.

Ob Coppola wirklich Coppelius ist, bleibt bis zum Ende offen, auch Nathanael weiß es nicht. Zwar hat ihm die besonnene und praktische Clara - ihr *nomen* hier als *omen* - sein Erleben mit psychologischem Sachverstand sehr vernünftig, aber auch sehr zu seinem Ärger als Projektionen expliziert, er hingegen sieht in Coppola / Coppelius Repräsentanten böser Mächte, die sein Leben und ihr Glück zerstören wollen und werden.

Sein Verhalten ändert sich, der bislang heitere Nathanael wird zum Grübler; während kurzer Ferien daheim wird er durch Dichtungen lästig, die allesamt sterbenslangweilig sind und die arme Clara in den Schlaf, schließlich fast in die Entlobung treiben.

Wieder in der Universitätsstadt, findet er eine geneigtere ZuhörerIn: Olimpia, des Spalanzani Tochter.

Ein erneuter Besuch des Coppola war nämlich erfolgreicher, Nathanael erwirbt ein Perspektiv von ihm, schaut durchs Fenster auf Olimpia und vergisst fürderhin Clara und alle übrigen. Sie, an deren Bewegungen andere eine gewisse mechanische Steifheit tadeln, wird seine große Liebe, stundenlang trägt er ihr seine Werke vor, und ihr einziges »Ach-ach-ach« hört er als verliebte Zustimmung.

Freilich, die dankbare ZuhörerIn ist eine Puppe, die Spalanzini angefertigt und zu der Coppola die Augen

beigesteuert hat. Nathanael kommt hinzu, als die beiden sich um ihr Werk schlagen. Als Nathanael den Betrug begreift, packt ihn der Wahnsinn, er stürzt sich auf Spalanzani und erwürgt ihn beinahe; - Coppola, Sieger im Streit, ist mit der hölzernen Jungfrau indessen die Treppe hinuntergeklappert und verlässt die Universitätsstadt.

Wieder daheim, wird Nathanael gesundgepflegt, Clara und er finden sich wieder, ein *happy ending* deutet sich an. Doch als Nathanael mit ihr einen hohen Turm besteigt, blickt er durch das einst von Coppola erworbene Perspektiv und richtet es auf Clara; wieder bricht der Wahnsinn aus, er will sie über das Geländer werfen; Lothar kann sie retten. Unten auf dem Platz erscheint indessen Coppelius, Nathanael sieht ihn, und mit dem Ruf »sköne oke« stürzt er sich in den Tod.

Zu Ihrer Beruhigung: Clara wird einen freundlicheren Gatten und mit ihm und ihren zwei Knaben in einem schönen Landhaus das ihr gemäße ruhige häusliche Glück finden.

Diese Erzählung hat Freud zum Ausgangspunkt seiner Untersuchung des Unheimlichen genommen.¹ Die Details seiner Interpretation verbergen sich dabei in einer Anmerkung. Im Text dagegen geht es darum, den Kastrationskomplex herauszuarbeiten.

Er kommt zu dem Ergebnis: »Wir würden es also wagen, das Unheimliche des Sandmannes auf die Angst des kindlichen Kastrationskomplexes zurückzuführen.« Das ist die Idee, »ein solches infantiles Moment für die Entstehung des unheimlichen Gefühls in Anspruch zu nehmen.«

So ist das Unheimliche ein eigentlich Heimliches, ein Infantiles, »das eine Verdrängung erfahren hat und aus ihr wiedergekehrt ist.«

Diese Wiederbelebung geschieht durch einen »Eindruck« - welcher Art dieser Eindruck sein muss, wird von ihm nicht erörtert, die zahlreichen Beispiele freilich, die er nennt, zeigen, dass es sich um etwas Störendes, etwas Fremdes, ein im Tagesablauf des Alltags »Anderes« handeln muss. Mit einem solchen Störenden, Anderen, Fremden will ich beginnen.

Der fremde Gast

Im »Sandmann« drängeln sich Motive, die unheimlich sind. Eine Puppe scheint zu leben, Augen kullern blutig durch die Gegend, Doppelgänger stürzen Nathanael und uns in Zweifel - eine doppelbödige Welt - , eine Welt des Mehrfachen, eine Welt, sage ich mal vorweg, des mehrfach Gespiegelten, in der ein »eigentliches«, gar ein »autonomes« Subjekt nicht zu fassen ist.

Zu diesem unheimlichen Inventar gehört der vor allem, der der Erzählung ihren Namen gab: der »Sandmann«; wahrhaftig ein fremder Gast.

Wir haben zunächst eine Welt des Vertrauten, der Heimeligkeit. der Idylle, eine - so scheint es - heile Familie; ihr Symbol ist der je Tisch.

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 wieder ausging, die ich, ihm brennend Papier
hinhaltend, wieder anzünden musste, welches mir denn ein
Hauptspaß war. [S.4]²*

Diese Idylle - die ganz deutlich eine besondere Idylle, eine Dyade von Vater und Sohn ist, und, so besehen, ist die Familie wohl doch nicht sehr heil - wird von außen durch das Erscheinen eines zunächst Fremden gestört. Die Störung besteht darin, dass der Fremde »uns immer von Papa wegtreibt«. [S.5] Dieses Unbekannte, dem Nathanael neugierig nachfragt, erhält zunächst durch die Mutter einen »Platzhalter«, einen puren Signifikanten, dessen Bedeutung überhaupt nicht erläutert wird; prädikatisiert wird nur, dass er »kommt«: Der Sandmann kommt.

Die Mutter lügt. Sie täuscht ihren Sohn; sie hätte ja sagen können: »Advokat Coppelius besucht den Vater, um mit ihm Experimente zu machen.« Stattdessen wählt sie einen »Platzhalter«, der für Nathanael ohne Kohärenz mit der ihm vertrauten Welt ist und damit diesen Gast erst zu dem fremden Gast macht.

Dieser für einen Moment inkohärente Signifikant der Lüge setzt gleichwohl etwas ins Werk, das von Wahrheit ist: er macht, wie »eigentlich« jeder Signifikant Schnitt, öffnet damit ein Fenster hin um Realen.

Damit, mit dieser Lüge, wird für Nathanael ein Platz, ein Ort der Irruption geschaffen. Der Platzhalter »Sandmann« beginnt jedoch sofort an seinem Rand zu wuchern; er wird Abkömmlinge haben und Mythen gebären.

Was da, wo der Signifikant Schnitt macht im Symbolischen, anwuchert, ist aber nicht ohne Rapport zu dem, was

verschwiegen worden und nunmehr ein dem Alltag radikal anderes ist. Es geht um den Vater.

Noch einmal; Logisch »zuerst« ist nicht die tatsächliche Besuchsstörung der Familie, sondern der störende Signifikant, der das Loch an der Schnittgrenze des Signifikanten, des Symbolischen öffnet und erst die Andersheit, die zu Interpretationen einlädt, aufruft.

Nathanaels Reaktion auf den Schnitt und die durch ihn erzeugte Irruption ist ein Wissenwollen, dem nichts standhalten kann und wird.

Nicht hält seinem Nachfragen die rationale Erklärung der Mutter stand, jene Erklärung, die wir noch heute in jedem Sprichwörterlexikon finden:

Es gibt keinen Sandmann, mein liebes Kind, wenn ich sage, der Sandmann kommt, so will das nur heißen, ihr seid schlafrig und könnt die Augen nicht offen behalten, als hätte man euch Sand hineingestreut. [S.5]

Ganz offensichtlich wird hier eine Funktion dieses Rationalen, das eine Theorie ist: abzulenken von dem Realen; die eigentliche Frage des Nathanael nach dem Etwas, das ihm da eingebrochen ist, wird nicht beantwortet. Auch diese Ablenkung kann nur mit Material geschehen, das im Rapport zu dem steht, was verborgen werden soll, Material, das Hoffmann im Verlauf der Erzählung auffaltet und permutiert. Und die Täuschung, die diese rationale Deutung ist, verrät sich in ihren eigenen Signifikanten: Sand in die Augen streuen...

Die Forschungen des jungen Nathanael können sich mit dieser Erklärung nicht begnügen; er wendet sich an die alte Kinderfrau der Familie; und erhält zur Antwort einen Mythos:

Ei Thanelchen, weißt du das noch nicht, das ist ein böser Mann, der kommt zu den Kindern, wenn sie nicht zu Bett gehen wollen und wirft ihnen Händevoll Sand in die Augen, dass sie blutig zum Kopf herausspringen; die wirft er dann in den Sack und trägt sie in den Halbmond zur Atzung für seine Kinderchen; die sitzen dort im Nest und haben krumme Schnäbel, wie die Eulen, damit picken sie der unartigen Menschenkindlein Augen auf. [S.5]

Was ist aus dem Signifikanten »Sandmann« geworden! Ein Antimärchen, ein Mythos, um dessen Elemente in vielfachen Verdichtungen und Verschiebungen sich die Geschichte des Nathanael, eine psychische Realität stricken wird.

Das X, das aus dem Schnitt eröffnete Reale, um dessentwillen der Mythos gebildet worden ist, ist nun endgültig einer anderen Welt, dem »Halbmond« mit seiner Höhlung zugeordnet worden; und das Eindringen hat nun die Qualität jener Gewalt bekommen, die Freud als Kastration identifiziert hat.

Auch dieser Mythos genügt dem Wissensmangel und dem daraus entstandenen Wissen-Wollen nicht. Und da er nichts im Symbolischen erfahren kann, um sein Wissen über das Reale zu stillen, *sieht* nun Nathanael, malt überall den Sandmann hin, und will ihn schließlich selbst in Augenschein nehmen.

Er schleicht sich in des Vaters Arbeitszimmer, um dort endlich den fremden Gast zu sehen. Er sieht dort jemanden, der ihm aus der Realität höchst unerfreulich bekannt ist: den Advokaten Coppelius, auch er per se ein fremder Gast, fremd in Deutschland, fremd in der Stadt, fremd in der Familie, der mittags die häusliche Gemütlichkeit stört und alles Genießen

verekelt. Aber dieses Wiedererkennen genügt dem Knaben nicht mehr, kein »Ach so, *der* ist es!« erleichtert ihn. Er muss ihn interpretieren im Hinblick auf das unnennbare X, von woher er kommt.

Interpretieren heißt Sinn machen. Und als Sinn setzt er eine überirdische Kraft des Bösen, den Satan, als den er Coppelius wahrnimmt. Der Vater behandelt ihn wie ein »höheres Wesen« [S.8], dem Lieblingsgerichte wie für einen Gott geopfert werden [S.8]; er ist für Nathanael

ein Unhold, der überall, wo er einschreitet, Jammer - Not - zeitliches [lies: im Diesseits], *ewiges* [lies: im Jenseits] *Verderben bringt.* [S.9]

Kurz: er ist für Nathanael der Satan.³

Eine Textanalyse - die ich hier nicht ausbreiten kann - zeigt nun, dass der Platz des Vaters für Nathanael von fünf »Vätern« bespielt wird, die über eine Reihe von Signifikanten gleichgesetzt werden: der leibliche Vater, der Sandmann, Coppola, Coppelius und Spalanzani. Ihnen allen gemeinsam sind u.a. die folgenden Züge: sie sind fremd, einem anderen Ort zuzuordnen, ihre Gesichter sind verzerrt, sie verekeln oder stören das Genießen.

Diese Interpretation des Vaters als Satan schlägt nun um in eine Halluzination, die die bisher an den Rand des Ausständigen getretenen Elemente - die enthalten waren im Etikett »Sandmann«, in der erklärenden Theorie, im Märchen, in der Interpretation - als tatsächlich Erlebtes realsetzt: Nathanael stürzt auf den Ruf »Augen her!« dem Coppelius zu Füßen; der will, um seine Augen zu bekommen, glühende Körner hineinstreuen - das Märchen wird dem Nathanael real.

Halten wir fest: Dort, wo das Symbolische gerissen ist, der Schnitt des Signifikanten Loch macht, bilden sich Theorie, Mythos, Interpretation und schließlich Halluzination, und kreisen um einen gewalttätigen Vater.

Auch eine Urszene

Durch das, was sich Nathanael zu sehen gibt, enthüllt sich nachträglich als Ausrichtung seines Wissenwollens die Frage: »Was ist ein Vater«; genauer: »Was hat es mit der Zeugung auf sich?«

Jemandem Sand in die Augen streuen - das ist ja ein Sprichwort. das aus ganz anderen Zusammenhängen bekannt ist und soviel sagen will wie: einen auf die falsche Fährte locken, ihn blenden, dass er einen zu Tage liegenden Sachverhalt nicht wahrnehmen kann. Wenn Kinder nicht schlafen gehen wollen, dann ja auch und vor allem, weil sie etwas erfahren wollen von dem, was die Erwachsenen nächtens so treiben. Kommt dann der Sandmann, streut ihnen »Sand in die Augen«, dann eben den, dass sie nicht wissen sollen, was es mit dem vorgestellten Zeugungsgeschäft der Alten auf sich hat.

Sand in die Augen streuen, heißt hier nun im Lichte dessen, was er zu sehen bekommen wird: »Du darfst nicht wissen, was es mit der Zeugung auf sich hat.« Dieses Verbot ist von der Mutter ausgesprochen worden, und seinen Vater getraut er sich nicht zu fragen:

Den Vater darum zu befragen hielt mich eine unüberwindliche Scheu zurück. [S.6]

Da der Wissensmangel durch eine Auskunft nicht zu heilen ist, forscht Nathanael auf eigene Faust, und er will ein Wissen im Modus des Sehens erlangen:

Selbst das Geheimnis zu erforschen, den fabelhaften Sandmann zu sehen, dazu keimte mit den Jahren immer mehr die Lust in mir empor. [S.6]

»Lust zu sehen« - Nathanael hat das Zeug, zum Voyeur zu werden; ein Voyeur, der sehen will, wer sein Vater ist.

Und er bekommt zu sehen, mehr als er verkraften kann. Die Szene ist dann auch recht voyeurhaft arrangiert: Nathanael im Schrank, hinter einer Gardine; durch einen Spalt beobachtet er das Geschäft der beiden Männer. Und dieses Geschäft ist ein rechtes Zeugungsgeschäft, keine Partheno-, sondern eine Androgenesis. Aus der motivischen Parallelsetzung mit Coppola und Spalanzani in einer späteren Szene wird nachträglich deutlich, dass das Männerpaar Coppelius und leiblicher Vater an einem Homunculus köchelt.

So hätte denn Nathanael sich eine kindliche Sexualtheorie ins Bild gesetzt; die vielleicht so zu formulieren wäre:

Er selbst und der Vater waren eigentlich ein rechtes Liebespaar; erinnern Sie sich:

Oft erzählte er uns viele wunderbare Geschichten und geriet darüber so in Eifer, dass ihm die Pfeife immer wieder ausging, die ich, ihm brennend Papier haltend, wieder anzünden musste, welches mir denn ein Hauptspaß war. [S.4]

Diese Dyade ist eine unmögliche. Hier erscheint der forttreibende Sandmann als böser anderer Vater, der die Unmöglichkeit, indem er »stört«, realisiert und nun seinerseits mit dem geliebten Vater zusammenwirkt.

Nathanael rettet sich in die Vorstellung, beider Kind zu sein - als Totgeburt - eine mechanische Puppe.

Coppelius unternimmt einen Neuschöpfungsversuch, einen Neu-Erzeugungsversuch an Nathanael:

»Nun wollen wir doch den Mechanismus der Hände und der Füße recht observieren.« Und damit faßte er mich gewaltig, dass die Gelenke knackten, und schrob mir die Hände ab und die Füße und setzte sie bald hier, bald dort wieder ein. [S.10]

Als Bestätigung dieser Interpretation mag dienen, dass in den Namen Coppelius und Coppola »Kopula« und »kopulieren« enthalten sind. Deutlicher noch ist die Figur des Spalanzani. Er hat ein Vorbild. Es gab einen hochberühmten Professor Spallanzani, er starb 1799, seine Hauptgebiete waren künstliche Befruchtung und Urzeugung.

An der Einbruchsstelle ersieht sich Nathanael eine Szene der Zeugung, bei der der Vater verdoppelt und zu einem gewalttätigen Zeuger geworden ist - keiner freilich, wie vielleicht zu erwarten wäre, der der Frauen genießt, auch keiner, wie wir aus anderen Fallgeschichten kennen, dem sich der Knabe als Partnerin unterschiebt, sondern einer, der zeugt - unter Aufhebung der Geschlechterdifferenz, die hier keine Rolle mehr zu spielen scheint.

Noch einmal: Wer zeugt da? Ein höheres Wesen. So trägt der Held auch den Namen Nathanael, Gottesgabe, auf Griechisch »Theodorus«. Von hier, wen's denn interessiert, zweigt einiges ab zur Biographie des Ernst Theodor Amadeus Hoffmann.

Wer ist da gezeugt worden? Eine Puppe - aber dieser Aspekt der Geschichte wird in einem neuen Anlauf

durchgeturnt: mit der schönen Olimpia - Nathanaels *alter ego*.

Rand und Auge

Olimpia, die Vollkommene

Spalanzani und Coppola haben gemeinsam eine Puppe, einen Automaten erzeugt, der schlechthin vollkommen ist. Die Puppe, sie trägt den Namen Olimpia, wird als Tochter des Professors ausgegeben. Sie ist von vornherein ein Rätsel für die Mitbürger, weil er sie zunächst im Verborgenen hält und an keiner Gesellschaft teilnehmen lässt. Schließlich wird aber die Probe gewagt: ihr zu Ehren findet ein großer Ball in der Wohnung Spalanzanis statt. Olimpia ist so vollkommen, dass die Täuschung gelingt. Körper und Gesichtsbildung erregen allgemeine Bewunderung; sie kann perfekt und beunruhigend taktfest singen, klavierspielen, tanzen; es scheint, dass sie auch über ein Repertoire von Wörtern verfügt: »Ach, ach, ach« kann sie sagen - vielleicht ist das aber nur das Krächzen ihres Federwerks; und einmal scheint sie, an Nathanael gerichtet, ein »Gute Nacht, Lieber« über die Lippen zu bringen.

Die Seligkeit des Nathanael

In dieses perfekte Ding verliebt sich Nathanael bis hin zur Seligkeit. Dazu trägt mancherlei bei: ihre Schönheit; ihre unbegrenzte Geduld, mit der sie ohne jedes Zeichen der Langeweile und Ermüdung seinen uninspirierten Elaboraten lauscht; und schließlich und vor allem ihr Blick.

Mit dem hat es seine besondere Bewandnis:

Zunächst erscheint er dem Nathanael - wie übrigens auch den anderen Bürgern der Universitätsstadt - auffällig

starr. Nachdem er aber durch ein von Coppelius erworbenes Fernglas geschaut hat, sieht er fortan die Augen feucht, belebt, mondhaft glänzend. Dieser Blick, empfindet er, gilt ihm. Und blicketauschend sitzen die beiden nun Stunde um Stunde beieinander.

Ihr Zustand erreicht eine völlige Verschmelzung, die Nathanael so beschreibt:

-»O du herrliche himmlische Frau! - Du Strahl aus dem Jenseits der Liebe - du tiefes Gemüt, in dem sich mein ganzes Sein spiegelt.« [S.32]

- »O du herrliches, du tiefes Gemüt«, rief Nathanael auf seiner Stube: »nur von dir, von dir allein werd ich ganz verstanden.« Er erbebte von innerm Entzücken, wenn er bedachte, welch wunderbarer Zusammenklang sich in seinem und Olimpias Gemüt täglich mehr offenbare; denn es schien ihm, als habe Olimpia über seine Werke, über seine Dichtergabe überhaupt recht tief aus seinem Innern gesprochen, ja als habe die Stimme [Olimpias] aus seinem Innern selbst herausgetönt. [...]

Erinnerte sich aber auch Nathanael in hellen nüchternen Augenblicken [...] wirklich an Olimpias gänzliche Passivität und Wortkargheit, so sprach er doch: »Was sind Worte - Worte! - Der Blick ihres himmlischen Auges sagt mehr als jede Sprache hienieden.« [S.36]

Über Auge und Blick also kommt es für Nathanael zur vollkommenen Täuschung, dann aber auch zu gänzlichen Ent-Täuschung: als er das streitende Zeugerpaar überrascht und Coppelius die Puppe davonschleppt, hat Olimpia keine Augen mehr:

Erstarrt stand Nathanael - nur zu deutlich hatte er gesehen, Olimpias toderbleichtes Wachsgesicht hatte keine Augen, statt ihrer schwarze Höhlen; sie war eine leblose Puppe. [Spalanzani ruft ihm zu:] »... die Augen dir gestohlen [...] da hast du die Augen!« Nun sah Nathanael, wie ein Paar blutige Augen auf dem Boden liegend ihn anstarrten, die ergriff Spalanzani [...], dass sie seine Brust trafen. [S.38] In dieser Katastrophe verdichten sich eine Reihe von Motiven, die die Erzählung durchziehen. Den Text durchgeistern Höhlungen und leere Augenhöhlen. Immer wieder spielt der Blick eine Rolle: als starrer, leerer, manchmal mit dem Blick des Todes gleichgesetzter Blick - dann wieder als entflammter, sehnsuchtsvoller Blick. Immer wieder finden wir Szenen des Blickens: Nathanael, der Voyeur, blickt auf die Experimentatoren und dann auf Olimpia. Und am rätselhaftesten und »unheimlichsten«: Augen werden von ihrem angestammten Platz entfernt, aber auch ihrem Besitzer zurückerstattet.

Der Mangel der Mutter

Nähern wir uns diesem Komplex von dem Genießen des Nathanael her - worin besteht denn sein inneres Entzücken [S.36], von dem er so begeistert spricht, diese für uns Leser geradezu unheimliche Seligkeit?

Er erlebt die Puppe Olimpia als »Spiegel seines Seins«, fixiert damit gleichsam jenes eigentlich von jeher sofort aufgehobene Moment des Spiegelstadiums, in dem das *alter ego* als vollkommenes Bild gesehen wird. Was zunächst noch wenigstens verbal eine Andersheit auszudrücken schien (»Zusammenklang«), entpuppt sich als deren völlige Aufhebung: Nathanael wähnt, Olimpia mit ihren Magerworten spreche aus seinem eigenen Inneren (l.c.). Es gibt keine

Differenz zwischen der Puppe und ihm, mithin auch keine Geschlechterdifferenz.

Nun ist diese Aufhebung der Andersheit des Anderen, die Leugnung der Differenz für Nathanael eine Rettung, Schein einer Rettung vor dem ihm nicht erträglichen Mangel.

Ich denke, Nathanael nimmt eine Wahrheit wahr: die des Mangels im Anderen; jedoch mit einer Besonderheit: was Strukturtatsache ist, dass im Symbolischen wie im Imaginären eine unbesetzte Stelle sein muss, Mangel, Loch, Minusphi, wird von ihm im Gefolge jener mythologischen Überflechtung des Realen im Antimärchen halluziniert: er sieht das strukturell Ausständige als dinglich Fehlendes konkret vor sich: dies ist das Geheimnis der Höhlungen, Brillen, Ränder, Totenkopfaugen des Textes.

Dieser verdinglichte Mangel konzentriert sich auf die Frauen des Textes. Gewiss meine ich damit Olimpia, aber nicht nur sie. Ich behaupte - und das wäre einer gesonderten Untersuchung wert -, dass sie eine »Ver-Körperung« der Mutter und auch Claras ist. Clara und Olimpia werden mehrfach gleichgesetzt; und gleichgesetzt werden in einigen Zügen Clara und die Mutter, woraus sich ergibt, dass über das Mittelglied Clara auch Olimpia und die Mutter zusammengehören.

Die Gleichsetzung von Clara und Nathanaels Mutter liegt in ihrer Verständigkeit, in ihrer Verstandesorientiertheit gegenüber allen Mystifizierungen; Nüchternheit, Klarheit sind ihrer beider Attribute. Der Mutter nüchterne Erklärung des Ausdrucks "Der Sandmann kommt" ist ganz analog jener, die Clara dem Nathanael gibt, wenn sie ihm sehr verständig des Coppola Erscheinen und die traumatische Wirkung der Coppelius-Szene deutet [S.12 ff.] und Coppelius wie Coppola

demystifiziert. Dies gelingt ihr dank ihres »gar hellen scharf sichtenden« Verstandes [S.21],

Vor allem der Blick dient zur Gleichsetzung von Clara und Olimpia:

Überhaupt hatten ihre Augen etwas Starres [...], es war mir so, als schlief sie mit offenen Augen. [S.17]

beschreibt Nathanael seinen ersten Eindruck von Olimpia; und Clara, die beim Anhören der Vorlesungen Nathanaels ebenso schläfrig wirkt, blickt starr dem Nathanael ins Auge [S.25].

Dieser starre Blick beider wird mit dem Motiv des Todes verbunden:

Nathanael blickt in Claras Augen, aber es ist der Tod, der mit Claras Augen ihn freundlich anschaut [S.24]

Analog sind Olimpias Augen »starr und tot« [S.29], ihre kalte Hand strahlt »Todesfrost« aus [S.32]; ihre eiskalten Lippen erinnern Nathanael an die Legende der toten Braut [S.33]. Als schließlich Olimpia ganz ohne Augen als bloße Puppe daliegt, gemahnt die Schilderung ihres Kopfes an die eines Totenkopfes [S.38], sie wird als leblose Puppe erkannt. »Holzpüppchen!«, ruft Nathanael aus [S.38], und »Holzpüppchen, dreh dich!« brüllt er, als er Clara ermorden will [S.41], die er zuvor, als sie sein Gedicht nicht zu würdigen vermochte, ein »lebloses, verdammtes Automat« [S.25] gescholten hat.

Wohlgemerkt: gleichgesetzt wird nicht die durch Nathanaels Begeisterung idealisierte Olimpia mit Clara, sondern gleich sind beide Frauen »davor«, wenn sie von Nathanael Schwärmen nichts wissen wollen, wenn Clara nicht

bereit ist, ihre Nüchternheit aufzugeben und sich dem Anspruch des Nathanael zu fügen.

Schlussfolgerung und vielleicht ein Hinweis auf die Genese des Wahns: Nathanaels Frauen und wohl eben auch die Mutter sind im Verständigen, im Rationalen geschlossene Personen, die keinen Mangel zulassen. Sie begehren nicht. So sind sie der Tod. Der Totenkopf ist ihre Wahrheit.

So wird das inzestuöse⁴ Geflecht der Erzählung deutlich: es geht in Olimpias angestrebter und von Nathanael einzulösender Vollkommenheit um eine Liebe des Sohnes zur Mutter. Sie liebt er, wenn er Clara liebt.

So scheint es denn, dass analog zur Väterreihe die Frauenreihe der Erzählung zusammenschmilzt auf mehrere Konkretisierungen von Figuren über dem Platz der Mutter - und dann geht es wohl darum, dass der oben skizzierte verdinglichte Mangel einer des mütterlichen Anderen ist, dessen Andersheit Nathanael nicht akzeptieren will, weil er ihm unerträglich ist.

Die »Heilung« des Mangels

Alles Treiben und Trachten des Nathanael geht darauf, diesen Mangel zu heilen. Nathanael sieht dinglich die Strukturwahrheit des Mangels, des Loches im Anderen, und zwar an der Mutterreihe. Dieses Loch will er als ihr Phallus stopfen. Deshalb auch ist er in den Höhlungen Schrank, Herd, kreisender Schlund.

Als Coppelius vor der »schwarzen Höhlung« des Alchimistenherdes, in dem das Feuer glimmt - gewiss, das ist der mütterliche Schoß - und um die herum Gesichter schweben, »aber ohne Augen - scheußliche, tiefe schwarze Höhlen statt ihrer« - als Coppelius mit dumpfer dröhnender

Stimme ruft: »Augen her! Augen her!«, da stürzt Nathanael hervor, dem Coppelius zu Füßen. Was anderes geschieht hier, als dass Nathanael »wie gerufen« kommt, von selber kommt, ungenötigt, um seine Bestimmung zu erfüllen: mit seinen Augen den mütterlichen Mangel zu füllen. »Nun haben wir Augen - Augen - ein schön Paar Kinderaugen«, flüstert Coppelius. [S.9]

Es wird die Leistung des Nathanael sein, es ist die Leistung seines Wahns, den in der Olimpia verdinglichten (aber strukturgegebenen) Mangel zu füllen.

Fassbar ist der Mangel des Anderen im Objekt Klein a; der Blick ist jenes Objekt per se. Er ist es, der der so vollkommenen Puppe mangelt. Und Nathanael gibt ihn ihr. Kraft seiner Imagination ersieht er den Blick dort, wo er nicht ist - ein Akt der imaginären Beschwörung. Und die Erzählung nimmt den Vorgang beim Wort - es ist Nathanael, der der Puppe seine Augen »leiht« - so sind es in der Tat seine Augen; und es ist nur konsequent, dass sie im Moment der Ent-Täuschung auf der Erde liegen und dann dorthin zurückgeschleudert werden, woher sie stammen: Nathanaels Brust, Ort seiner Gefühle und seiner Sehnsucht.

Nathanaels Heilung des Mangels ist einzig und allein im Imaginären - das Symbolische muss ausgeschlossen sein; deshalb sein Rekurs auf das Hamletsche: »Was sind Worte - Worte! - Der Blick ihres himmlischen Auges sagt mehr als jede Sprache hienieden.« [S.36]

Von hier sein Horror des Symbolischen, das ihm die Mütter nahebringen wollen (aber nicht der phantasierende Vater).

Nathanael glaubt vor einem Objekt zu sein, das ihn sich selbst transparent macht - dies ist nebenbei eine kleine Illustration der täuschenden Klarheit des Imaginären, ein vorweggenommener Seitenhieb auf alle Verständnis- und Einfühlungspsychologie.

Nathanael hat sich damit - wie seine »Väter« - ein vollkommenes Objekt erschaffen, dessen Andersheit und dessen Mangel aufgehoben sind. - Er lebt das falsche Phantasma eines unverlierbaren Dingobjektes. Statt des je immer nur im Verlust sein könnenden Objektes *a* - dieses Irrationalen, dieser letzten Garantie der Andersheit des Anderen (Lacan) - entstand ein zur Stopfung dieses Loches bestimmtes imaginäres und dinglich verstandenes Objekt, die Augen, das in Abwesenheit alles Symbolischen im Wortsinn nicht halten, keinen Platz, keinen Ort haben kann und deshalb tauschbar, transportabel, in die Hand zu nehmen, zu werfen ist - etwas Ungehöriges, nirgends Hingehöriges: störend, wie es schlimmer und grauslicher nicht zu denken ist.

Das Unheimliche dieser Erzählung

Was »das« Unheimliche sei, kann, will ich heute nicht erörtern. Ich will dem nur nachgehen und das zu benennen versuchen, was mir an diesem Text, dem »Sandmann« E.T.A. Hoffmanns, das Unheimliche zu sein scheint. Vielleicht finden sich Spuren und Pfade hin zu dem, was heute früh Jutta Prasse dargelegt hat.

E.T.A. Hoffmann gibt zweimal in diesem Text einen Hinweis darauf, was sein Unheimliches sei; beide Male bezieht er sich auf die Puppe Olympia:

Nathanael berichtet seinem Freund, Claras Bruder Lothar: *Neulich steige ich die Treppe hinauf und nehme wahr, dass die sonst einer Glastüre dicht vorgezogene Gardine zur Seite einen kleinen Spalt lässt. Selbst weiß ich nicht, wie ich dazu kam, neugierig durchzublicken. Ein hohes, sehr schlank im reinsten Ebenmaß gewachsenes, herrlich gekleidetes Frauenzimmer saß im Zimmer vor einem kleinen Tisch, auf den sie beide Arme, die Hände zusammengefaltet, gelegt hatte. Sie saß der Türe gegenüber, so, dass ich ihr engelschönes Gesicht ganz erblickte. Sie schien mich nicht zu bemerken, und überhaupt hatten ihre Augen etwas Starres, beinahe möchte ich sagen, keine Sehkraft, es war mir so, als schliefe sie mit offenen Augen. Mir wurde ganz unheimlich und deshalb schlich ich leise fort. [S.17]*

Ein anderer Freund, Siegmund, kritisiert vor Nathanael die Puppe Olimpia:

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 Lebenskraft 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. Uns ist diese Olimpia ganz unheimlich geworden, wir mochten nichts mit ihr zu schaffen haben, es war uns, als tue sie nur so wie ein lebendiges Wesen und doch habe es mit ihr eine eigne Bewandnis.

Die unheimliche Wirkung hängt anscheinend mit der Perfektion Olimpias zusammen - »reinstes Ebenmaß«, »engelschönes Gesicht«, »regelmäßiger Wuchs«. Sie ist

makellos, sie ist mangellos. Freilich nicht ganz, und Siegmund bringt das auf den Begriff: »Ihr Spiel, ihr Singen hat den unangenehm richtigen geistlosen Takt der singenden Maschine«. Das heißt, befremdlich ist eben diese Richtigkeit. Ihre Mangellosigkeit hat durchaus einen Mangel: den nämlich, dass sie keinen Mangel hat. Ihr mangelt der Mangel.

In beiden Äußerungen wird dieser fehlende Mangel auf die Augen bezogen:

Überhaupt hatten ihre Augen etwas Starres, beinahe möchte ich sagen, keine Sehkraft.- Sie könnte für schön gelten, wenn ihr Blick nicht so ganz ohne Lebensstrahl, ich möchte sagen, ohne Lebenskraft wäre.

Genauer: Olimpia hat zwar Augen, aber keinen Bück, den erst wird ihr Nathanael im Wahn imaginieren. Wenn der Puppe nichts mangelt, hat sie auch kein Begehren - deshalb ihre Starre.

Das starre Auge schließt sich nicht, es verleugnet die Abwesenheit, ist pure Anwesenheit, reine Dauer.⁵

Sie ist damit volle, glatte perfekte Hülle. Ein falsches Imaginäres, von dem das Subjekt abprallt wie von einer Mauer, ohne Ort und Spalte, in die es sich, sein Begehren einhängen, niederlegen könnte - ohne Ort und Stelle, wo es existieren, wo es sein könnte. Dem entspricht in den Zitaten die Abwendungsbewegung der beiden Subjekte Nathanael und Siegmund.

Dem Subjekt bleibt angesichts des Vollkommenen keine andere Wahl, als selbst dem Anderen den Mangel zu machen, der ihm fehlt - indem es sich entfernt oder, das wird Nathanaels Lösung sein, indem es sich umbringt.

Nicht minder unheimlich - und beliebtes Requisite aller Gruselfilme - sind die leeren Augenhöhlen. Sie sind das andere logische Moment des eben beschriebenen Phänomens: die Verdinglichung des Mangels.

Das bis jetzt Gesagte betraf das Andere im Feld des Imaginären, dessen Mangel im Unheimlichen verdinglicht aufscheint - als seine gnadenlose Wahrheit oder als dingliche Verleugnung. Es ist nicht ohne Bezug zum Mangel des Symbolischen:

Das Subjekt Nathanael ist dem Imaginären ausgeliefert, wo das Symbolische nicht hält. Und es hält ganz offensichtlich dort nicht, wo es um die Funktion des Vaters geht. Mit der Folge, dass dort, an dieser Rissstelle, etwas Unnennbares Anderes vorgestellt wird, das das Feld der Zeugung und der Frage nach dem Vater ist und gedeckt wird durch einen Hilfssignifikanten - »Sandmann« -, der im Heimeligen nicht heimisch werden kann, so sehr er auch wuchert und seine psychische Realität erzeugt, die gleichwohl stets eine fremde bleibt. Sie kann von dem Subjekt nur um den Preis angenommen werden, dass es sich ihr ganz unterstellt im Wahn.

Für Freud - ich habe anfangs daran erinnert - ist das Unheimliche die Wiederkehr eines Infantilen, ein Fremdes, das als eigentlich Eigenes zu erkennen ist; und sein Text kreist immer wieder um die Manifestationen des Kastrationskomplexes.

Vielleicht können wir diesen Gedanken so fortsetzen:

Vertraut sind uns die hier am Beispiel Nathanaels vorgeführten Leerstellenbesetzungen im Symbolischen und im Imaginären. Und wir werden im Unheimlichen dieser

Erzählung an sie erinnert, wenn diese Leerstellen selbst oder vergebliche Füllungsversuche dinglich erscheinen. Konzentriert wird dies im Hoffmanns doppelsinnigem Signifikanten »Sköne oken« - Brille; das ist Rand, und Auge, das ist die schöne Füllung.

Und das Vertraute im Unheimlichen lässt sich schärfer fassen Wahrheit, als die Wahrheit nämlich der Kastration: der Unmöglichkeit eines heilen Symbolischen und der Unmöglichkeit eines heilen Imaginären. Eine Wahrheit, die uns im Heimeligen verhohlen ist.

Die Angst ist die Unerträglichkeit der Fülle: Medusa. Eine Todesangst, weil sie das Begehren ausschließt und damit das Leben als Sprechwesen Mensch.

Das Unheimliche ist die Ersparung dieser Angst - als Ersparung insofern dem Witz zu vergleichen - und die Ersparung des Wahns, der uns droht, wenn wir wie Nathanael die Andersheit des Anderen und die Geschlechterdifferenz leugnen.

Mit dem literarischen Unheimlichen wird es uns möglich gemacht, an dieser Grenze zu halten: wir sehen die Wahrheit und erinnern uns an unsere eigenen präödiptalen Heilungsversuche, bevor uns mehr oder weniger die Kastration gelang. Aber wie Siegmund und der noch halbwegs gesunde Nathanael können wir uns mit E.T A. Hoffmanns Hilfe von dannen schleichen - zurück in das Heimelige unserer Alltagswelt.

Wie macht er das? Nun, das ist auch eine Stilfrage.

Hoffmann ist ein Meister der Ungewissheit, genauer: Des Im Ungewissen Lassens. Stets wird das, was ich den »Inhalt« des Wahns nennen will, zweideutig gemacht. Mal entspringt

es offen der Perspektive des vom Wahn Befallenen. Ein andermal wird es auktorial vom Erzähler als tatsächlich sanktioniert. Mal sieht es der Held als tatsächlich, wenig später gibt er selbst eine rationale Aufklärung und begreift seinen Wahn als Täuschung.

Zudem sind Hoffmanns Erzählungen auffällig in der Alltagsrealität verankert. In »Das öde Haus« ist der Schauplatz die Straße *Unter den Linden*, sind Personen genau zu identifizieren; ähnlich der Eingang von »Der Goldne Topf«; im »Sandmann« die Uhrzeit der entscheidenden Begegnung mit Coppola: die Texte sind im damaligen Alltag verifizierbar verankert.

Alltag und Wahnwelt werden zusammengefügt. Es geschehen - anders als im Märchen - keine Wunder in einer ohnehin wunderbaren Welt, sondern das Andere, das Wunderbare wird in der Alltagswelt realgesetzt, das Reale in die Realität geholt.

Die Perspektiven heben einander auf. »Aufhebung« - Schlüsselwort der Romantik und der idealistischen Philosophie ist der eigentliche, oft verkannte Witz der Ironie (nicht nur der romantischen) bis hin zu Thomas Mann.

Eine Leistung der Ironie ist, noch gelten zu lassen, was der erkennenden Vernunft und gar dem gesunden Menschenverstand, dem Alltagsverstand, unmöglich oder obsolet erscheint.

Entscheidend ist dabei aber nicht, was E TA. Hoffmann erstrebt haben mag, dass nämlich der verwirrte Leser in ein wollüstiges und träumerisches »Vielleicht gibt es sie doch, diese andere Welt...« verfällt. Vielmehr: die verwirrende Kontrastierung von Alltag und Wahnwelt führt dem Leser ein

Drittes ein: ein Offenes, die Schnittstelle selbst, wo er denn verharren mag - aber nur für einen Augenblick; einen Augen-Blick.

Anmerkungen

- ¹ S.Freud: Das Unheimliche.- In: StA Bd.IV, S.243-S.274.
- ² Alle Seitenangaben nach: E.T.A.Hoffmann, Der Sandmann, Das öde Haus. Hg.v.M.Wacker.- Stuttgart 1989 (Reclams Universal-Bibliothek, Bd.230).
- ³ Die alchemistischen Experimente erinnern an den Faust des Volksbuches, der mit seinen Chemikalien explodierte. Coppelius verweist dadurch auf die Mephistofigur, Nathanaels Vater auf Faust.
- ⁴ Das Inzestmotiv wird unter der Verneinung deutlich »Kein Mensch auf Erden« heißt es, hatte etwas gegen die Zuneigung von Clara - der Tochter »eines weitläufigen Verwandten« - und Nathanael einzuwenden, [S.20]
- ⁵ Das ist das Unheimliche des »Hier wendet sich der Gast mit Grausen« in Schillers »Ring des Polykrates« - angesichts einer Vollkommenheit wendet er sich ab und sucht das Weite.