Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Lingue e letterature europee, americane e postcoloniali (LM-37)
ordinamento ex D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Zur Problematik des „künstlichen Menschen" in E.T.A. Hoffmanns Erzählungen *Der Magnetiseur*, *Die Automate* und *Der Sandmann*

Relatore
Ch. Prof.ssa Bettina Faber

Correlatore
Ch. Prof.ssa Stefania Sbarra

Laureanda
Alessandra Mattiazzi
Matricola 844361

Anno Accademico
2017 / 2018

Inhaltsverzeichnis

Einleitung…… 3

1. Der Traum vom künstlichen Menschen……..…… 8
   1.1. Die „göttliche“ Prätention des Schöpfertums…….. 8
   1.2. Geschichte und Fortentwicklung eines Motivkomplexes……... 12
   1.3. „Der Mensch ist eine Uhr“: Die Mechanisierung des Lebendigen…… 18
   1.4. Automaten im 18. Jahrhundert – Vorbilder Hoffmannesker literarischer Automaten……. 22

2. „Die Nachtseite der Naturwissenschaft“: Der Magnetismus…….. 28
   2.1. Der Magnetismus und seine Verbreitung in der Romantik……. 29
   2.2. Hoffmanns „dramatisierter Magnetismus“…… 35

3. *Der Magnetiseur*……. 41
   3.1. „Träume sind schäume“: Die Manipulation des Schlafes…… 43
   3.2. Magnetismus als Waffe: Albans Wille zur Macht……... 51
      3.2.1. Abhängigkeit und Verlust der Identität: Der Brief Marias...…….. 53
      3.2.2. Selbstvergottung und männlicher Herrschaftsanspruch: Der Brief Albans……... 58

4. *Die Automate*……...……... 62
   4.1. Die Automatisierung des Menschen und die Verlebendigung der Maschinen……...……..…… 64
   4.2. „Ein fremdes geistiges Prinzip“……...…… 68
   4.3. Professor X: Zwischen Genie und Scharlatanerie……...…… 73
   4.4. Die magnetische Wirkung der Musik und die Automatenkritik……..…… 75

5. *Der Sandmann*……..…….…… 81

5.1. „Etwas Entsetzliches ist in mein Leben getreten!“: Das kindliche Trauma Nathanaels…….… 85

5.2. Coppola/Coppelius oder Der Drahtzieher…… 90

5.2.1. „Sköne Oke!“: Zur Wichtigkeit des Augenmotives und der optischen Instrumente…..……... 93

5.3. Die Liebe zum Automaten……..……. 97

5.3.1. Polarisierte Frauenbilder: Weibliche Automaten……..…… 98

5.3.2. „Nur in Olimpias Liebe finde ich mein selbst wieder“ – Nathanaels Narzissmus und die allmähliche Transformation ins Mechanische……. 101

5.3.3. „Holzpüppchen, dreh dich!“ – Enthüllung der Täuschung und Weg in den Wahnsinn……...… 104

5.4. „Das Alles ist eine Allegorie!“: Die gesellschaftliche Farce…..……... 107

6. Schlussbemerkungen…….…….. 112

7. Bibliographie……... 115

Einleitung

Der Schöpfungstraum ist ein atavistischer, uralter Wunsch, der den Menschen seit jeher umtreibt. Die utopische Vision der Kreation anderer Wesen charakterisiert die menschliche Natur schon seit der Antike: Unzählige Mythen und Sagen fokussieren das primordiale humane Begehren, die göttliche Schöpfung nachzuahmen und anthropomorphe Charakteristika auf eine Maschine zu übertragen. Im Laufe der Jahrhunderte und bis zur heutigen Zeit zeigt sich die menschliche, fast göttliche Prätention, die Differenz zwischen Mensch und Maschine vollständig zu eliminieren. Deswegen erregt das Automatenthema immer wieder das öffentliche Interesse: Die Möglichkeit, die menschlichen Grenzen zu überschreiten und ein anderes Wesen erschaffen zu können symbolisiert für das Publikum die echte Verwirklichung eines kollektiven Traums.

Nicht nur wurden echte sensationelle Maschinen gebaut und staunenswerte Experimente durchgeführt, sondern auch wurde die Automatenthematik in der Literatur immer wieder durchdekliniert. Die Präsenz dieses Sujets zeigt sich schon in den Erzählungen der Antike, wird aber besonders im 18. Jahrhundertwieder latent, ja dominant. Die Automatenproblematik wird dann vor allem von E.T.A. Hoffmann thematisiert, der als aufmerksamer Beobachter seiner Epoche und als wissbegieriger Künstler in seinen Werken alle möglichen Facetten und Implikationen des Themenkomplexes literarisiert. In seinen Erzählungen figurieren nämlich unzählige künstliche Gestalten, Automaten oder *Homunculi*, aber die Automatenthematik wird von Hoffmann auch noch anders dekliniert: Oft wird der Mensch selbst als eine Maschine, als Marionette einer externen Kraft dargestellt.

Die Automatenthematik wird im Werk Hoffmanns mehrmals mit dem Phänomen des Magnetismus in Verbindung gebracht. Diese eigenartige, oft skrupellos praktizierte Heilmethode inkludiert eine Arzt – Patient Beziehung, die in Extremfällen zu morbiden Konsequenzen führen kann. Der Magnetismus kann sich nämlich als äußerst gefährlich erweisen, falls der Magnetiseur seine geheimnisvollen, oft mystifizierten Kräfte missbraucht. So wie die Automatenkonstrukteure, die einen gewissen „Gottkomplex“ und phantastische Ansprüche entwickeln, ein anderes Wesen kontrollieren zu können, sind die Magnetiseure ebenso rücksichtslos. Unter

dem Vorwand eines Heilverfahrens manipulieren sie ihre Patienten und initiieren eine Abhängigkeitsbeziehung. Die Patienten werden zu echten Opfern, die im Laufe der Praktik allmählich ihre Selbstkontrolle verlieren und völlig dem Willen ihrer Magnetiseure ausgeliefert sind. Indem der Patient unwillkürlich manipuliert wird, wird er metaphorisch zur echten Maschine, zur Marionette: Der uralte menschliche Traum, den Unterschied zwischen Mensch und Maschine zu verringern, ja sogar zu annullieren, kann auch durch den magnetischen Prozess erreicht werden, wenn eine psychologische Manipulation erfolgreich ausgeführt wird.[1]

Die vorliegende Arbeit möchte auf diesem Hintergrund die Frage des „Automatenmenschen" und ihre Korrelation zur Problematik des Magnetismus in drei diesbezüglich besonders interessanten Texten E.T.A. Hoffmanns analysieren, nämlich in *Der Magnetiseur*, *Die Automate* und *Der Sandmann*. Anhand der Analyse dieser drei Erzählungen soll mit Hilfe der subtilen literarischen Konstruktionen Hoffmanns darüber reflektiert werden, inwiefern die menschliche Psyche manipuliert werden kann, um die Grenzen zwischen Mensch und Maschine allmählich zu verwischen. Der einleitende Teil der Arbeit behandelt das Automatenthema und die Frage des Magnetismus im Allgemeinen und untersucht den Zusammenhang, in dem Hoffmann mit seiner poetischen Auseinandersetzung im zeitgenössischen Kontext steht. Die anschließenden Kapitel vertiefen dann die literarischen Implikationen dieser Thematiken in den oben genannten Texten Hoffmanns und bieten eine tiefere Einzelinterpretation.

Das erste Kapitel leitet die Problematik der Automaten und der Technisierung im Laufe der Geschichte ein. Die Bedeutung dieser Thematik wird, wie gesagt, von den zahlreichen Mythen der Antike bekräftigt: Da Literatur immer auch das Spiegelbild einer Epoche darstellt, werden hier die hintergründigen Motivationen und verborgenen menschlichen Wünsche exemplifiziert, die die Automatenfaszination begründen. Die materialistischen Theorien und die divergierende Philosophie der Romantik werden herangezogen, um die Anschauungen Hoffmanns in diesem Zusammenhang zu verstehen. Die biographischen Bezüge sind in diesem Fall nötig, da besondere Begegnungen und

[1] Vgl. Hilpert, Daniel. *Magnetisches Erzählen. E.T.A. Hoffmanns Poetisierung des Mesmerismus*. Freiburg: Rombach Litterae Verlag, 2014, S. 155f.

Begebenheiten im Leben des Autors sein literarisches Werk natürlich mitkonturieren und beeinflussen. Das theoretische, philosophische Fundament der Automatenthematik wird hier auch erörtert, um die Konstruktion künstlerischer Maschinen im 18. Jahrhundert und die darauffolgende Erschütterung des damaligen Publikums zu vergegenwärtigen.

Das Motiv des Magnetismus wird im zweiten Kapitel fokussiert. Die gesellschaftlichen und psychologischen Voraussetzungen für die Verbreitung dieser Praxis und ihre Konsequenzen werden hier ausführlich diskutiert. Die von Mesmer und seinen Schülern betriebene Heilmethode wird zur echten Sensation, und wie im Falle der Automaten entwickelt sich der Magnetismus in der Zeit Hoffmanns bald zu einer wirklichen Manie. Von besonderer Bedeutung ist in diesem Zusammenhang das absonderliche Abhängigkeitsverhältnis, das sich zwischen dem Arzt und dem Patienten entwickeln kann. Der Magnetismus erweist sich dann als eine mehrdeutige, ambivalente Methode, die extreme Folgen haben kann. Die literarische Potenzialität dieses Sujets bzw. die „Nachtseite“ des Magnetismus wird von Hoffmann bald konstatiert. Er erkennt hellsichtig die Fragilität des menschlichen Ich und die Gefährlichkeit dieser Praxis und literarisiert sie in seinen Erzählungen mit höchster Brillanz.

Gegenstand des dritten Kapitels ist die Erzählung *Der Magnetiseur*, in der Hoffmann sich erstmals kritisch mit der magnetischen Frage auseinandersetzt. Diesbezüglich ist die Korrelation zwischen der Traumdimension und der magnetischen Praxis von besonderer Relevanz. Der Schlaf spielt in der Geschichte eine große Rolle, da er die Voraussetzung für die magnetische Manipulation und die darauffolgende totale Unterwerfung der Protagonistin Maria darstellt. Sowohl die gottähnlichen Ansprüche des Magnetiseurs Albans als auch die Implikationen des allmählichen Ich-Verlustes Marias werden hier analysiert, um die Möglichkeit einer menschlichen Deformierung zum sozusagen lebenden Automaten hervorzuheben.

Im Zentrum des vierten Kapitels steht die Erzählung *Die Automate*. Trotz seiner fragmentarischen Natur stellt dieser Text nämlich die literarische Brücke zwischen *Der Magnetiseur* und *Der Sandmann* bzw. der Frage des Magnetismus und dem Automatenthema dar. Die Einführung eines Automaten, der magnetischen Kräfte zu besitzen scheint, unterstreicht die Manipulierbarkeit und die Fragilität der

menschlichen Psyche. Der Prozess der allmählichen Automatisierung des Menschen und der gleichzeitigen Verlebendigung der Maschine wird hier schon sehr subtil dargestellt. Die mysteriöse Beziehung zwischen dem anscheinend orakelhaften Automaten und seinen Besuchern ist der Kern dieser Erzählung, in der die Grenzen zwischen dem Menschen und dem Automaten bereits sehr verschwommen erscheinen. Die Figur des Professors X ist hier von besonderem Interesse: Nicht nur ist er ein geschickter Mechaniker und Automatenbauer, sondern auch scheint er magnetische Kräfte zu besitzen und mit dem orakelhaften Automaten schicksalshaft verbunden zu sein. Die entscheidende Rolle der Musik in diesem Magnetisierungsprozess soll anschließend untersucht werden, da dieses Element einen wesentlichen Beitrag zur hintergründigen Automatenkritik Hoffmanns leistet.

Das letzte Kapitel behandelt *Der Sandmann*, eine Erzählung, in der Hoffmann seine literarische Behandlung der analysierten Thematiken noch weiter steigert. Die Komplexität der Beziehung zwischen dem Automatenmotiv und der magnetischen Manipulation erreicht in diesem Werk ihren Höhepunkt. Es sollen mehrere Aspekte des Textes vertieft werden, die in der komplexen und vielschichtigen Poetik den allmählichen Ich-Verlust des Protagonisten, seine graduelle, metaphorische Transformation ins Mechanische durchsehen lassen.

Zunächst wird das infantile Trauma Nathanaels behandelt, da es die primäre Ursache und die Voraussetzung für seine darauffolgende optische Manipulation darstellt. Die fabelhafte Figur des Sandmanns und ihres Doppelgängers Coppelius/Coppola spielt in der Erzählung eine wesentliche Rolle und verkörpert eine verstörende Gegeninstanz zum Protagonisten, die naturgemäß im Mittelpunkt der Interpretation steht. Vergangenheit und Gegenwart sind in *Der Sandmann* eng miteinander korreliert, und der ständige Angriff auf das Wahrnehmungsvermögen Nathanaels stellt den roten Faden dar, der seine ganze Existenz ausmacht. Das Augenmotiv und die optischen Instrumente sind in diesem Zusammenhang entscheidend: Der Verkauf des Taschenperspektivs markiert einen fundamentalen Schritt im magnetisierenden Prozess, nämlich den Beginn der eigenartigen Liebe Nathanaels zum Automaten Olimpia. Diese eigentlich pathologische Beziehung impliziert bestimmte Phasen ihrer Entwicklung, die hier analysiert werden sollen, nämlich die graduelle, folgenschwere Beeinträchtigung der Wahrnehmung

Nathanaels, den allmählichen Realitätsverlust, seinen inkurablen Narzissmus und seine damit verbundene Transformation ins Mechanische. Die abschließenden Bemerkungen versuchen, den Prozess der „Mechanisierung“ des Menschlichen und seiner katastrophischen, destruktiven und autodestruktiven Wirkung, der von Hoffmann im Sinne einer hintergründigen ironischen und noch heute äußerst aktuellen Gesellschaftskritik dekliniert wird, noch einmal zu problematisieren.

1. Der Traum vom künstlichen Menschen

1.1. Die „göttliche“ Prätention des Schöpfertums

> „Kaum bemerkt von einer breiten Öffentlichkeit hat das Zeitalter der Industrieroboter begonnen. Nicht der utopische Traum vom Maschinenmenschen ist Wirklichkeit geworden, sondern die nüchtern geplante Technologie elektronisch gesteuerter Handhabungsgeräte“.[2]

In *Der Kollege Roboter*, einer Anlage der *Frankfurter Rundschau* vom 6.1.1979, wird so die Bilanz einer langen Entwicklung der Visionen zur Erschaffung eines Menschen durch den Menschen gezogen. In der Modernität ist die Nutzung von Roboter und Apparaten im alltäglichen Leben längst zur regelmäßigen Gewohnheit geworden. Die Automatisierung der menschlichen Existenz ist heute kein Wunschdenken mehr, sondern einfach eine selbstverständliche Realität, die kein Staunen mehr hervorruft.

Der Ursprung des Prozesses, der zu diesen technischen Ergebnissen geführt hat, liegt allerdings schon in den prometheischen Phantasien zu einer demiurgischen „zweiten“ Schöpfung aus menschlich autonomer Selbstbestimmtheit. Schon in der Antike hat der Mensch nach der Erschaffung eines perfekten Wesens gestrebt, das nach seinem Ebenbild gestaltet werden sollte. Androiden, Automaten und *Homunculi* wurden nämlich so konzipiert und vorgestellt, dass sie ein ideales Duplikat des Menschen darstellten. Unzählige Erzählungen, Mythen und Legenden, die dieses prominente Thema behandeln, sind im Laufe der Jahre entstanden. Einige Beispiele hierfür werden im Laufe der vorliegenden Untersuchung näher beleuchtet. Die Anstrengungen, eine dem Mensch perfekt entsprechende Maschine zu konstruieren,

[2]Zitiert nach: Peter Gendolla: *Die lebenden Maschinen - Zur Geschichte der Maschinenmenschen bei Jean Paul, E.T.A. Hoffmann und Villiers de l'Isle d'Adam*, Reihe Metro Guttandin & Hoppe, Marburg/Lahn, 1980, S. 3.

gipfeln im 18. Jahrhundert, als das Interesse an der Automatenwelt unermesslich geworden zu sein scheint. Trotzdem führte die allmähliche „Normalisierung“ des Umgangs mit den Automaten mit der Zeit dazu, den erstaunlichen Reiz dieser Maschinenmenschen langsam zu verringern. Obwohl es die ursprüngliche Absicht der Mechaniker und Handwerker war, das Aussehen und die physischen wie psychischen Merkmale des Menschen möglichst mimetisch und *in toto* wiederzugeben, wurde diese Intention stufenweise immer unbedeutender. Mit der Industrialisierung trat die Funktionalität der Maschinen immer mehr in den Vordergrund und wurde zur ersten Priorität. Das menschliche Äußere verlor sich nach und nach bei den Apparaten: Es handelte sich immer weniger um in den Salons zu bewundernde Wundergeräte, als um Arbeitsautomaten, die das alltägliche Leben der Menschen erleichtern und die Arbeiter der Fabriken sukzessiv und fast in allen Bereichen ersetzen sollten. Schon 1805 fand Goethe die beharrliche Bewunderung der Maschinenmenschen zwecklos: Er war der Meinung, dass das noch existierende Staunen dieser Welt gegenüber einfach nostalgisch sei, „als wenn seit jener Zeit die höhere Mechanik nichts frisches Bedeutenderes hervorgebracht hätte“.[3]

Die Vorstellung vom Automaten ist dennoch immer Teil des menschlichen Denkens und der alltäglichen Existenz gewesen und findet seit jeher auch in der Literatur ihren Niederschlag. Das humane Interesse am Bau spektakulärer Maschinen scheint ein menschliches Grundbedürfnis, das in der Literatur durch die Phantasie noch gesteigert werden kann. Durch die Einbildungskraft ist nämlich die fiktionale Konstruktion sensationeller anthropomorpher Automaten möglich. Aber aus welchen Gründen genau strebt der Mensch danach, einen Automatenmensch herstellen zu wollen?

Obwohl die Menschheit schon seit mystischer Zeit immer quasi-göttliche, meist als blasphemisch auch kritisierte Ansprüche und den Willen gezeigt hat, ihre eigenen Grenzen zu überschreiten, wird dieses Programm im 18. Jahrhundert besonders stark. Interessanterweise haben die Automaten jener Zeit aber, wie gesagt, keine eigentliche Funktion. Die damaligen Konstrukteure verfolgten vor allem ein

---

[3] Johann Wolfgang von Goethe: *Begegnungen und Gespräche, Band V.* Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1985. Zitiert nach: Rudolf Drux, „Künstliche Menschen“. *Spektrum der Wissenschaft* (2001), S. 70.

Ziel, nämlich möglichst verblüffende Menschenähnlichkeit der Automaten zu erreichen. Während der Bau von Nutzmaschinen auf eine spätere Periode verschoben wird, zeigt sich in der Zeit des Barock und Rokoko ein gewisser „Gottkomplex“ der Menschen. Ein aufgeklärtes Denken, das Vertrauen in die Technik und in die Gesetze der Mechanik sind in dieser Zeit beherrschend. Die ganze menschliche Existenz scheint von mechanischen Regeln bestimmt zu sein, und indem der Mensch selbst davon überzeugt ist, jeden Aspekt des Lebens voraussehen und kontrollieren zu können, fühlt er sich fast allmächtig. Mit den Wundern der Technik und dem wissenschaftlichen Fortschritt ist er jetzt in der Lage, die göttliche Schöpfung auf seine Art nachzuahmen. Es werden sonderbare Automatenmenschen gebaut, die durch ihre anthropomorphen Züge das Publikum erstaunen und erschüttern sollen. Menschenähnliche Automaten, wie zum Beispiel die von Wolfgang von Kempelen oder Jaquet-Droz,[4] symbolisieren die reale Möglichkeit, die Menschen- und die Automatenwelt zusammenzuschließen. Vor allem im Äußeren dieser Maschinen lassen sich mimetisch die Spuren der göttlichen Schöpfung und der grandiosen Potenzialität der analogen menschlichen Schöpferkraft erkennen. Im frühen 18. Jahrhundert wird alles Schöne und Geistige tendenziell als bloßes materielles Produkt betrachtet.[5] Da alles mit mechanischen und mathematischen Prinzipen erklärbar wird, ist die Menschheit des Rokoko und Barock davon überzeugt, über unendliche Möglichkeiten zu verfügen. Die äußerlichen menschenähnlichen Züge und das innere Räderwerk der Androiden stellen von daher eine Allegorie des Lebendigen dar und befriedigen den menschlichen Anspruch, die Schöpfung Gottes zwar zum Vorbild zu nehmen, aber auch sie nachzuahmen, vielleicht sogar zu übertreffen.[6]

Die vermeintliche Unfehlbarkeit des Menschen ist seit der Aufklärung eine feste und in der Gesellschaft verhaftete Überzeugung, sie wird dann aber von ersten technikkritischen Ansätzen in der Spätaufklärung, der Klassik und der Romantik infrage gestellt. Das von Descartes beeinflusste materialistische Denken, das etwa noch bei Julien Offray de La Mettrie zu finden ist, wird immer stärker negiert. Die

---

[4] Lienhard Wawrzyn: *Der Automaten-Mensch, E.T.A. Hoffmanns Erzählung vom Sandmann. Mit Bildern aus Alltag und Wahnsinn,* Klaus Wagenbach Verlag, Berlin, 1978, S. 101.
[5] Ebd.
[6] Detlef Kremer: *De Gruyter Lexikon, E.T.A. Hoffmann. Leben - Werk – Wirkung*, De Gruyter Verlag, Berlin, 2009, S. 485.

Bewunderung, mit der die Automaten vorher aufgenommen wurden, wird in der Gesellschaft der romantischen Zeit nur noch mit misstrauischem Blick betrachtet. Das Wesentliche ist es jetzt, den Menschen von der Maschine zu unterscheiden: Ein menschenähnliches Gerät zu produzieren, ist nun keine Wunschvorstellung mehr, sondern ein zurückzuweisender Anspruch. Bei E.T.A. Hoffmann kommt diese Entwicklung der Unterminierung des Konzepts des vollkommenen Androiden zu ihrem Höhepunkt. Sowohl in *Der Sandmann* (1815) als auch in der zwei Jahre zuvor erschienenen Erzählung *Die Automate* erscheinen der Versuch und die Prätention der Techniker, anthropologische Merkmale auf eine Maschine zu übertragen, als höchst ambivalent, ja eigentlich „dehumanisierendes" Debakel: „Das Streben der Mechaniker, immer mehr und mehr die menschlichen Organe zum Hervorbringen musikalischer Töne nachzuahmen oder durch mechanische Mittel zu ersetzen, ist mir der erklärte Krieg gegen das geistige Prinzip".[7]

Das menschliche Streben nach Omnipotenz spiegelt sich auch besonders im Fall der Herstellung weiblicher Maschinen. In der Literatur wird häufig ein Dualismus vorgeführt: Während der Erfinder einer künstlichen Kreatur meist männlich ist (wie z.B. Pygmalion oder Hoffmanns Spalanzani/Coppola in *Der Sandmann*), ist sein Geschöpf weiblich und nimmt eine unterwürfige Position ein.[8] Mehrmals wird sogar auf den Bau einer künstlichen Dame zurückgegriffen, um eine schon existente und konkrete Frau „leibhaftig" zu ersetzen. Dieses Phänomen ist dabei nicht nur in der Literatur, als auch in der Realität festzustellen. Der Protagonist des philosophischen Romans *Eva der Zukunft* (*L' Eve Future*, 1886) von Villiers de l'Isle-Adam beauftragt den ausgezeichneten amerikanischen Erfinder Thomas Alva Edison, seine allerliebste Partnerin gegen das „elektrische Ideal" umzutauschen.[9] Auch der österreichische Maler Oskar Kokoschka konkretisiert diese Art von Männerphantasien in der Realität. Nach dem Ende seiner turbulenten Liebesbeziehung zu Alma Mahler fordert der Künstler die Puppenbildnerin Hermine Moos auf, „eine lebensgroße Darstellung der Geliebten recht nachzuahmen und mit

---

[7] E.T.A. Hoffmann: *Die Serapions-Brüder*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 2008, S. 419f. Künftig zitiert mit Sigle DA und Seitenangabe.

[8] Rudolf Drux: „Männerträume, Frauenkörper, Textmaschinen. Zur Geschichte eines Motivkomplexes". In: Eva Kormann, Anke Gilleir, Angelika Schlimmer (HG): *Textmaschinenkörper – Genderorientierte Lektüren des Androiden,* Rodopi, Amsterdam - New York, 2006, S. 21.

[9] Ebd., S. 25.

[…] Geduld und Sensualität in Realität umzuschaffen".[10] Das Thema bleibt also bis in die Moderne hinein höchst virulent.

Hinter diesem Willen, künstliche Ersatzfrauen zu besitzen, verbirgt sich eine chauvinistische und patriarchalische Vision, die sich aus dem göttlichen, ursprünglichen Schöpfungstraum der Menschen weiterentwickelt. So wie der Mensch von jeher versuchte, die Natur zu dominieren, will der Mann in den meisten Kulturen Kontrolle über die Frau ausüben. Indem seelenlose Puppen hergestellt werden, ist der Mann nämlich in der Lage, eine überlegene Position einzunehmen und sie zu beherrschen. Dieses noch in der heutigen Gesellschaft anwesende Phänomen bezeugt nicht nur die männliche Lust, die weibliche Geschlechtlichkeit zu kontrollieren, sondern auch den Neid der weiblichen Fähigkeit, Leben zu erzeugen.[11] Besonders seit der psychoanalytischen Analyse ist deutlich, wie sehr die Möglichkeit, artifizielle Frauen zu schaffen, das männliche Ego nährt und seine narzisstischen Neigungen begünstigt. Genau dieses Element des Narzissmus wird für die Beziehung zwischen den Protagonisten in E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann*, Nathanael und die Puppe Olimpia, zentral und soll im Folgenden genauer fokussiert und analysiert werden.

1.2. Geschichte und Fortentwicklung eines Motivkomplexes

Die literarische Darstellung von Automaten, Androiden, Puppen und künstliche Wesen ist keine spezifische Besonderheit des 18. Jahrhunderts, obwohl dieses Thema seinen Höhepunkt in dieser Periode erreichte. Dieses Phänomen spielte nämlich auch in der Antike, und zwar besonders in der griechischen Mythologie und Gesellschaft eine große Rolle.

Im Laufe der Jahrzehnte wurde oft von der Literaturkritik erörtert, ob der Mythos von Prometheus der Initiator des Themas sein konnte. Während viele

[10] Ebd.
[11] Rudolf Drux (HG): *Menschen aus Menschenhand. Zur Geschichte der Androiden. Texte von Homer bis Asimov,* Metzler Verlag, Stuttgart, 1988, S. XII.

Autoren dieser Legende keine Bedeutung beimessen, sind andere Kritiker der Meinung, dass dieser Töpferheld einen großen Beitrag zur Thematik der Automatenmenschen geleistet hat.[12] Da Prometheus das Vertrauen von Zeus genoss, wurde er vom König der Götter beauftragt, die Menschen durch das Feuer zu schmieden. Die Beziehung Prometheus zu seinen Kreaturen war idyllisch, obwohl Zeus damit nicht einverstanden war. Bei einem Tieropfer traf Prometheus sogar die Entscheidung, das essbare Fleisch für die Menschen zu bestimmen und die substanzlosen Teile dem Gott zu reservieren. Als Bestrafung dafür wurde der Humanität die Nutzung der Flammen verboten, was Prometheus dazu trieb, das Feuer zu stehlen. Zeus' Reaktion war brutal: Wegen seiner unverzeihlichen Frechheit wurde Prometheus in Ketten nackt an einen Felsen gelegt und ständig von einem die Innereien konsumierenden Raubvogel gefoltert.[13] Der Held wird zum Symbol menschlicher Rebellion und stellt eines der ersten literarischen Beispiele von Menschenschöpfern dar, obwohl diese Fähigkeit hier ausschließlich vom Gebrauch des Feuers abhängt.[14]

In Homers *Ilias* wird über den Schmiedegott Hephaistos berichtet, der als der älteste Automatenfabrikant in der abendländischen Literatur auftritt. Er unterscheidet sich von Prometheus, denn nicht nur ist er ein Sohn des Zeus, sondern auch zeigt er sich als Schöpfer materieller Maschinenmenschen und beeindruckender Automaten. Seine Aktivität ist nicht bloß auf die Fabrikation glänzender Schmuckstücke für die Gottheiten reduzierbar: In der griechischen Mythologie war er nämlich für die Produktion echter künstlicher Kreaturen verantwortlich. Zu den denkwürdigsten Maschinen Hephaistos gehören seine berühmten Dreifüße, die durch ihre Räder selbständig fahren konnten und fähig waren, unglaublich schwere Tonkannen zu transportieren.[15] Neben dieser Erfindung ist der Gott des Feuers für seine anthropomorphen Goldfrauen noch heutzutage populär.

Hephaistos besaß eine außergewöhnliche Intelligenz, aber wegen seines schwerfälligen Körpers benötigte er Stütze beim Laufen:

---

[12] Frank Wittig: *Maschinenmenschen: zur Geschichte eines literarischen Motivs im Kontext von Philosophie, Naturwissenschaft und Technik*, Königshausen und Neumann, Würzburg, 1997, S. 16.
[13] Ebd., S. XIII.
[14] Rudolf Drux: „Der literarische Maschinenmensch und seine technologische Antiquiertheit. Wechselbeziehungen zwischen Literatur- und Technikgeschichte". In: *Dresdner Beiträge zur Geschichte der Technikwissenschaften Nr. 29* (2004), S. 4.
[15] Vgl. Wittig: *Maschinenmenschen,* S. 18.

[Hephaistos] hinkte sodann aus der Tür und Jungfrauen stützten den Herrscher, goldene, Lebenden gleich, mit jugendlich reizender Bildung; diese haben Verstand in der Brust und redende Stimme, haben Kraft und lernen auch Kunstarbeit von den Göttern. Schräge vor ihrem Herrn hineilten sie, er, der nachwankend, nahte, wo Thetis saß und ruht‘ auf schimmernden Sessel.[16]

Der Gottessohn verkörpert die anthropologische Vision, nach der die Technik als Kompensation für die fehlende körperliche Kraft des Menschen zu betrachten sei,[17] ein Modell, das in der heutigen, völlig modernisierten Gesellschaft vorherrschend ist. Hephaistos und seine Dienerinnen symbolisieren die perfekte, harmonische Vereinigung vom Menschlichen und Künstlichen. Die goldenen Dienerinnen Homers personifizieren eine utopische Vision der Technik, die die menschlichen Mängel ausgleicht und die in der späteren Literatur von einer problematischeren Konzeption ersetzt wird.

Der geniale Architekt und Bildhauer Dädalus ist keine Gottheit, aber er gehört jedenfalls zur griechischen Mythologie und stellt Hephaistos menschliche Parallele dar.[18] Bekanntermaßen war er der erste Mensch, der anthropomorphe Maschinen angefertigt hatte: Die Schaffung künstlicher Menschen wird daher aus der Ebene des Göttlichen ins Menschliche depotenziert.[19] Er ist hauptsächlich dank den Fluggeräten bekannt, die für seinen Sohn Ikarus hergestellt wurden, damit die beiden aus der Insel Kreta und weg vom König Minos fliegen konnten. Trotzdem ist der Epilog des Wagnisses laut der Legende desaströs: Indem Ikarus zu nah an die Sonne flog, begann das Wachs, das die Flügel zusammenhielt, zu schmelzen und daraufhin stürzte er ins Meer. Dädalus produzierte außerdem bewegliche Statuen, die, wie der Historiker Diodor erzählt, so menschenähnlich waren, dass „das Bild für ein beseeltes Geschöpf“ gehalten wurde.[20] Die Figur von Dädalus ist überaus relevant für die Entwicklung des Automatenthemas, da die Fähigkeit, Androiden zu bauen, zum ersten Mal nicht einer Gottheit, sondern einem einfachen und gewöhnlichen Menschen zugeschrieben wird. Die Technik und die Mechanik werden dem Menschen anvertraut und als ein kontrollierbarer Bereich betrachtet. Tatsächlich sind

[16] Homer, *Ilias*, 18. Gesang. Zitiert nach: Drux, *Menschen aus Menschenhand*, S, 2.
[17] Vgl. Wittig: *Maschinenmenschen*, S. 19.
[18] Ebd., S. 21.
[19] Ebd.
[20] Zitiert nach: Drux, *Der literarische Maschinenmensch*, S. 4.

in der alten griechischen sowie römischen Mythologie keine dämonisierten Maschinen oder unkontrollierbaren Geräten nachweisbar, die gefährlich für die Menschheit sein konnten, obwohl dieses Thema ein wesentliches Objekt späterer Literatur wird.[21]

Die von Dädalus gebauten beweglichen Statuen hätten aus der berühmten Schule von Alexandria entstehen können. Während heutzutage noch über die echte Existenz der mythischen Figur von Dädalus spekuliert wird, ist das Werk von Heron von Alexandria nachgewiesen und durch seine zahlreichen Schriften bezeugt. In seinen Publikationen befasste er sich mit mechanischen, hydraulischen und optischen Problematiken, aber vor allem spielen seinen Schriften über das Automatentheater eine große Rolle, weil sie dem Leser erlauben, die Arbeitsweise und die Komplexität der Androiden in der Antike besser zu ermessen. Die Beweglichkeit war nicht die einzige Fähigkeit dieser Automaten, wie diese Passage beschreibt: „[Die Androiden] können die einen sägen, die andern das Schlichtbeil handhaben. […] auf der Bühne kann Feuer angezündet werden oder es können bis dahin nicht sichtbare Figuren plötzlich erscheinen und wiederum verschwinden“.[22]

Die Schriften und das Werk von Heron von Alexandria und seiner Schule zeigen die letzten Spuren der Automatenthematik in der Antike: In den späteren Phasen dieser Epoche ist nämlich das Verblassen dieses Gegenstandes bemerkbar. Der Untergang des weströmischen Reiches (476 n. Chr.) und der Schließung der Schule von Athen (529 n. Chr.) definieren eine diskontinuierliche, von wirtschaftlicher Krise bestimmte Ära, in der kein Interesse am Bau und Erzählen von Automaten gezeigt wird.[23]

Die Thematik tritt erst im 18. Jahrhundert tritt in die Literatur wieder auf und gewinnt die Aufmerksamkeit des Publikums wieder, nachdem der Arzt Julien Offray de La Mettrie seine Betrachtungen 1747 in seiner Schrift *L’homme machine* bekannt macht. Nicht nur werden also vermehrt echte anthropomorphe Maschinen gebaut, sondern auch wird das Automatenthema zu einem der beliebtesten Sujets der Literatur der Epoche. Außer der Thematisierung von Vampiren, Wahnsinnigen und

[21] Vgl. Wittig: *Maschinenmenschen*, S. 22.
[22] *Heronis Alexandrini Operae*, Bd. I, S. 341. Zitiert nach: Ebd., S. 24.
[23] Ebd., S. 25.

Doppelgängern wird dieses Motiv um 1800 oft behandelt.[24] Neben den hier besonders relevanten Werken E.T.A. Hoffmanns (vor allem *Die Automate* und *Der Sandmann*) wird das Thema des künstlichen Menschen auch von Jean Paul in seinen beiden 1789 veröffentlichten Erzählungen *Der Maschinenmann nebst seinen Eigenschaften* und *Einfältige, aber gutgemeinte Biographie einer neuen, angenehmen Frau von bloßem Holz* wiederaufgenommen. Andere Beispiele hierfür sind Tiecks *William Lowell* (1795/96) und *Vogelscheuche* (1854), Mary Shelleys Roman *Frankenstein or the Modern Prometheus* (1818) oder Achim von Arnims *Isabella von Ägypten* (1811), in dem die Protagonistin Isabella durch eine Mandragora-Wurzel einen Homunculus erzeugt.[25]

Die anfängliche Bewunderung des Publikums für die Automatenthematik wird mit der Zeit durch ein anderes Gefühl ersetzt, und zwar das des Unheimlichen, die beispielsweise von der Figur Olimpias in *Der Sandmann* exemplarisch verkörpert wird. Nach all den vergänglichen Versuchen, perfekt menschenähnliche Androiden zu bauen, ist es für die Romantiker wesentlich, den Unterschied zwischen den Menschen und den künstlichen Wesen zu betonen. Die Theorien von De La Mettrie und seine materialistische Vision werden zum Gegenstand der damaligen Debatte.[26] Viele in der romantischen Literatur aufgetauchte Automaten werden ja als Allegorie gedacht, indem sie eine gesellschaftliche Kritik am automatenähnlichen Philister üben, aber zahlreiche literarische Automatenmenschen zielen eher darauf, ein furchterregendes Gefühl auszulösen, wie schon am Ende des 18. Jahrhundert eben in den Werken Jean Pauls festzustellen ist.[27] Die lang ersehnte utopische Beziehung zu den Androiden wird jetzt als unmöglich betrachtet. In der Romantik erregen diese Maschinen auf jeden Fall Faszination, aber zur gleichen Zeit erscheinen sie als bedrohlich und schaudervoll. So wie Hoffmanns Olimpia sind viele literarische Automaten der Romantik dem Menschen so unheimlich ähnlich, dass sie zur Täuschung führen und die Unterscheidung zwischen künstlich- und leibhaftiger Figur äußerst schwierig machen. Durch die Technik ist es nun möglich, menschliche Züge auf eine Puppe zu übertragen und die Natur tiefgreifend zu manipulieren, was

---

[24] Erika Leitner: *Maschinenmenschen in den Erzählungen E.T.A. Hoffmanns und im historischen Kontext des 18. und 19. Jahrhunderts*. Diplomarbeit Universität Wien, Wien, 2013, S. 29.
[25] Ebd.
[26] Ebd., S. 31.
[27] Ebd.

Hoffmann durch seine Erzählungen stark kritisiert. Die literarischen Maschinenmenschen dieser Periode sind daher gruselig faszinierend: Indem sie von organischen, menschlichen Merkmalen charakterisiert sind und dadurch sowohl die humane als auch die künstliche Sphäre verkörpern, verwirklichen sie den alten menschlichen Schöpfungstraum, aber gleichzeitig erregen sie immer makabere Gefühle.[28]

In der Modernität sind die Automaten durch die immer weiter fortschreitende Technik integraler Bestandteil des Alltagslebens geworden und aus diesem Grund hat dieses Thema zum Teil die geheimnisvolle Aura der Romantik verloren. Dank des unermesslichen Progresses der technischen Möglichkeiten (z.B. „Künstliche" Intelligenz, Nachrichtentechnik, elektronische Datenverarbeitung, Mikroelektronik usw.) sind die Beweggründe für die kritische Diskussion unzählige. Ein bedeutendes Werk des 20. Jahrhunderts ist das 1920 erschienene Drama *R.U.R. – Rossum's Universal Robots* von Karel Čapek, in dem das Wort *Robot* für das erste Mal benutzt wird. Die Automatenwelt, die hier dargestellt wird, ist alles andere als positiv: Die Roboter, die die menschliche Arbeit erleichtern sollten, erheben sich gegen ihren Schöpfer, der überzeugt war, eine utopische Realität erfunden zu haben. Während Čapeks Androiden gefährlich, bedrohlich und vernichtend erscheinen, repräsentieren Isaac Asimovs Maschinen das Gegenteil. Asimov ist einer der wichtigsten Vertreter der Science-Fiction-Literatur und ab 1940 sind seine Romane und Erzählungen echte Marksteinen des Genres. Die von Asimov selbst festgelegten Robotergesetzte, in denen die Unversehrtheit der Menschen und der Androiden selbst sichergestellt wird, schließen die Existenz feindlicher Roboter aus und führen dazu, dass dieses Paradigma auch von anderen Autoren in der Folgezeit benutzt wird.[29]

Neben dem literarischen Ruhm ist das Automatenthema in der heutigen Gesellschaft auch dank der zahlreichen Filmen und Verfilmungen von literarischen Werken noch relevant. Viele Erzählungen von Asimov selbst wurden in eine audiovisuelle Sprache übersetzt, wie zum Beispiel *Der 200 Jahre Mann* (1999) oder *I, Robot* (2004). Die von der Literatur präsentierten Kanons sind auch in anderen bemerkenswerten Filmen anwesend, beispielsweise Ridley Scotts *Blade Runner*

[28] Ebd., S. 32 f.
[29] Peter Ghiea: *Maschinenmensch in Literatur und Film,* Heinrich Heine Universität, Düsseldorf, 2012, S. 14 f.

(1982), in dem Frankenstein-Elementen zu unterstreichen sind und *Westworld* (1972) oder *Terminator* (1981), in denen das literarische Leitmotiv der Rebellion der feindlichen Automaten wiederaufgenommen wird.[30]

1.3. „Der Mensch ist eine Uhr“:[31] Die Mechanisierung des Lebendigen

Nach diesem allgemeinen Exkurs über das Automatenmotiv in der literarischen Geschichte und seine gesellschaftlichen Auswirkungen im Laufe der Jahrhunderte, ist es notwendig, sich auf einen besonderen Punkt zu konzentrieren. Um ermessen zu können, inwiefern E.T.A. Hoffmann die Automatenthematik in seinen Werken einfügt und was für eine Rolle sie eigentlich spielt, muss der Hintergrund konturiert werden, aus denen die Faszination für dieses Phänomen entsteht.

Der 18. Jahrhundert ist von einer erstaunlichen Popularität der Automatenwelt gekennzeichnet. Das Publikum wird von diesen Maschinen komplett verzaubert, und trotz ihrem damaligen Mangel an wirtschaftlicher Bedeutung, werden sie als unvergleichliche Sensation wahrgenommen. Diese Automaten sind so bewundert, als ob sie das künstliche Pendant zum Menschen wären: Während die Skeptiker der Meinung sind, Technik und Magie seien verbunden und sie daher einen zynischen Abstand halten, zeigen die Intellektuellen eine mechanische Mentalität, die aus den Theorien de La Mettries stammt.[32] Die vom französischen Philosophen dargelegten Mutmaßungen, der Mensch sei eine Maschine, erschüttern die Denkweise der Epoche, aber haben trotzdem ihre Wurzel im Weltbild Descartes’.

Der französische Mathematiker und Philosoph René Descartes (1596 – 1650) befasst sich schon seit dem 17. Jahrhundert ausführlich mit der menschlichen und tierischen Physiologie. Seine Studien pointieren, wie die mechanische Einstellung der Moderne sich von der vorherigen Denkweise differenziert. Eine Äußerung im

[30] Ebd., S. 16.
[31] De La Mettrie: *Der Mensch eine Maschine,* 1747. Zitiert nach: Wawrzyn, *Der Automaten – Mensch,* S. 100.
[32] Wawrzyn: *Der Automaten-Mensch*, S. 99.

Besonderen bezeugt die vermutliche Verwandtschaft des Menschen zu der Maschinen: „Und es ist sicher, daß alle Regeln der Mechanik zur Physik gehören, dergestalt, daß alle Dinge, die künstlich sind, damit natürlich sind“.[33] Technische Geräte sind nicht mehr als unnatürliche, vom Menschen stammende Manipulationen zu betrachten. Laut Descartes sind Maschinen hingegen absolut naturgemäß, denn sie unterliegen physischen Gesetzen, der auch die übrige Natur folgt.[34] Aufgrund dieses Gedankengangs wird auch der Erbauer solcher Apparate nicht mehr als Scharlatan betrachtet, er wird im Gegenteil zum „Imitator Creatoris“,[35] da er die Schöpfung Gottes imitiert. Die Folge des kartesianischen Denkens ist zweifach: Nicht nur sind die Maschinen Bestandteil der Natur, sondern auch funktioniert die Natur selbst wie eine Maschine. Auf diese Weise sind, so Descartes, sowohl die organischen als auch die anorganischen Prozesse der Natur auf die Mechanik reduzierbar.

Auch der menschliche Körper ist daher laut Descartes eine Maschine, die einem bestimmten Mechanismus folgt, auch wenn der Mensch als Sonderfall erscheint. Im menschlichen Ich unterscheidet er die *res cogitans*, wo das Bewusstsein, die Urteilsfähigkeit und die Seele sich befinden, von der *res extensa*, und zwar die materielle Realität, der physische Körper und alles, was außerhalb der Psyche ist. Das menschliche Ich allein, so Descartes, besteht aus der Vereinigung beider Wesenheiten. Das Denken des Subjekts bewege sich im Inneren seines Körpers, der zur *res extensa* gehört und mechanische Funktionen erfüllt:

> Ich wünschte sehr, daß man berücksichtigt, daß die Funktionen des Körpers alle natürlich vonstatten gehen, allein der Disposition der Organe folgen, nicht mehr und nicht weniger als die Uhrenbewegungen, oder ein anderer Automat.[36]

---

[33] *“Et il est certain, que toutes le règles des Méchaniques appartiennent à la physique en sorte que toutes les choses qui sont artificielles sont avec cela naturelles.”* Principes AT IX, S. 321. Zitiert nach: Wittig, *Maschinenmenschen*, S. 38.

[34] Ebd.

[35] Ebd.

[36] *“Je desire, dis-je, que vous considerez que ces fonctions sont suiuent toutes naturellement, en cette Maschine, de la seule disposition des ses organes, ne plus ne moins que font les movement d’une horologe, ou autre automat, de celle de ses contrepoid & de ses roues.” De L’Homme*, AT XI, S. 202. Zitiert nach: Wittig, *Maschinenmenschen*, S. 41.

Auch ohne Seele, dem Einzigen, was die Menschen von den Tieren unterscheidet, sei laut dem Philosophen theoretisch sogar eine einfache, geistlose Körpermaschine imaginabel, die so funktioniere wie ein Tier. Den menschlichen Körper kannte Descartes gut, da er sich zeitlebens intensiv mit Anatomie und Medizin beschäftigte. Er selbst hat Körper seziert, um die physiologischen Funktionen zu analysieren und seine Theorien zu bekräftigen.[37] Seine mechanistische Vision des menschlichen Körpers ging mit seinem Interesse für Automaten einher: In seinen *Cogitationes Privatae* skizzierte Descartes zum Beispiel das Modell einer magnetischen Seiltänzermaschine.[38] Angesichts des vom Philosophen vorgebrachten Weltbildes kann Descartes als der Initiator des aktuellen Konzepts vom künstlichen Menschen, sowie als die bedeutungsvollste Inspirationsquelle für die Theorien de La Mettries betrachten werden.[39]

Der französische Arzt und Philosoph Julien Offray de La Mettrie (1709 – 1751) setzt sich durch sein Werk *Der Mensch eine Maschine* (*L'homme machine*, 1747) wieder mit den Überlegungen Descartes in Verbindung. Die mechanistische Konzeption vom Menschen erreicht jetzt ihren Gipfelpunkt. Wie Descartes ist er davon überzeugt, dass der Mensch wie ein technisches Gerät funktioniert, und in seiner Schrift zeigt der Philosoph keinen Zweifel daran: „Ich täusche mich nicht, der Mensch ist eine Uhr".[40] Zum Nachweis seiner Theorien unterstreicht de La Mettrie, wie unser Körper automatisch manchen Befehlen gehorcht, ohne dass wir darüber irgendwelche Kontrolle ausüben können. Er erläutert vielfältige Beispiele hierfür:

> Alle vitalen, animalischen, natürlichen und automatische Bewegungen geschehen durch die Wirksamkeit derselben. Zieht sich nicht der Körper maschinenmäßig zurück, wenn er beim Anblick eines unerwarteten Abgrundes von Schrecken ergriffen wird? Senken sich nicht die Augenlieder bei der Drohung eines Schlages? […] Schließen sich die Poren der Haut nicht maschinenmäßig im Winter, damit der Frost nicht ins Innere der Gefäße eintritt?[41]

---

[37] Ebd.
[38] Ebd.
[39] Ebd.
[40] De La Mettrie: *Der Mensch eine Maschine,* 1747. Zitiert nach: Wawrzyn, *Der Automaten – Mensch,* S. 100.
[41] De La Mettrie: *Der Mensch eine Maschine,* 1747. Zitiert nach: Gendolla, *Die lebenden Maschinen*, S. 13f.

Durch seine dezidierte Rhetorik will de La Mettrie, so schlagkräftig wie möglich sein. Trotzdem ist der Philosoph sich bewusst, dass es nicht einfach ist, seine Zeitgenossen zu überzeugen. Wegen der Macht, der Autorität und des noch starken Einflusses der Kirche reagiert das Publikum zögernd auf dieses materialistische Denken. Deswegen regt er in seinem Essay seinen Leser dazu an, eine offenere Mentalität zu zeigen und diese Aversion aufzugeben, um ihrer intellektuellen Neugier nachzukommen: „Brechet die Kette Eurer Vorurteile, bewaffnet Euch mit der Fackel der Erfahrung […]. Öffnet nur die Augen und lasset das für Euch Unbegreifliche auf sich beruhen".[42]

Außerdem nimmt de La Mettrie die Äußerungen von Descartes auch in Bezug auf die Tiere auf. Laut Descartes sind Tiere bloß seelenlose Maschinen, die nur in der Lage sind, automatischen und einfachen Befehle nachzukommen. Der Mensch sei ein komplexeres Wesen, aber das einzige Merkmal, das ihn von den Tieren unterscheidet, sei der Besitz einer Seele. In *Der Mensch eine Maschine* radikalisiert De La Mettrie diese Idee, indem er die These vertritt, die Seele als metaphysischer Begriff existiere nicht. Die geistige Aktivität sei keine transzendentale Hypothese, sondern etwas, was durch progressive Fortschritte im Bereich der Medizin (bzw. Anatomie, Physiologie, Pathologie) erklärt werden könne. Tatsächlich schreibt der Arzt in seinem Essay, dass die Seele nichts anders sei, als „ein Bewegungsprinzip […] oder ein empfindlicher materieller Teil des Gehirns […], eine Haupttriebfeder des ganzen Maschinenwerks".[43]

Die von de La Mettrie dargestellten Positionen und die materialistisch-mechanistische Betrachtung des Menschen als bloße, seelenlose Maschine wurde in jener Zeit von den konservativen Kreisen stark in Frage gestellt. Er wurde sogar sowohl in Frankreich als auch in Holland verfolgt, und um seine eigene Sicherheit zu garantieren, ließ er sich schließlich am Hof Friedrich der Großen in Berlin nieder. Dort starb er nach dem Verzehr einer großen Anzahl von getrüffelten Pasteten, die ein schweres Fieber und ein darauffolgendes Delirium verursachte.[44] Der Tod des Philosophen erheiterte seine konservativen Gegner, die diesen tragischen Anlass als

---

[42]De La Mettrie: *Der Mensch eine Maschine,* 1747. Zitiert nach: Wawrzyn, *Der Automaten – Mensch,* S. 100.

[43]De La Mettrie: *Der Mensch eine Maschine,* 1747. Zitiert nach: Gendolla, *Die lebenden Maschinen*, S. 14.

[44] Vgl. Wawrzyn: *Der Automaten – Mensch,* S. 100.

Vorwand benutzten, um den von de La Mettrie vertretenen Materialismus zu diskreditieren. Sein Ableben sei nämlich die natürliche Konsequenz seiner atheistischen Wollust und anti-christlichen Weltanschauung.[45]

1.4. Automaten im 18. Jahrhundert – Vorbilder Hoffmannesker literarischer Automaten

Im 18. Jahrhundert wurden nicht nur die theoretischen Fundamente eines mechanischen Weltbildes formuliert, sondern auch wirklich sensationelle Androiden gebaut. Die von de La Mettrie dargelegten Philosophie stellt nämlich das gedankliche Pendant der realen Herstellung von Automaten in diesem Zeitalter dar und erklärt die exzeptionelle Faszination, die sie auf das damaligen Publikum ausgeübt haben. Das Vertrauen zur Technik ist in dieser Periode vorherrschend. Nach der Rokoko- und Barockgesellschaft scheint die ganze Welt durch mechanische Regel erklärbar und genau aus diesem Grund werden die Automaten äußerst attraktiv. In den meisten Fällen präsentieren sich die ausgestellten Automaten als transparente Wesen, die präzisen Regeln folgen und vom Publikum problemlos als solche erkannt und analysiert werden können. [46]

Der berühmteste, genialste Automatenbauer dieser Epoche ist der Franzose Jacques de Vaucanson (1709 – 1782), Hersteller zahlreicher Maschinen, die das damalige Publikum extrem faszinierten. Unter den Bewunderern war auch La Mettrie selbst, der ihm eine mystische Aura verlieh, indem er ihn als einen „neuen Prometheus“[47] betrachtete. Das Jahr 1738 markiert seine bekannteste Erfindung, einen mechanischen Flötenspieler, der in einer besonderen Ausstellung in Paris präsentiert wurde. Die Edeldamen und ihre Kavaliere waren vom Anblick dieses menschenähnlichen Musikers unermesslich entzückt. Diese Kreation erschütterte das Publikum so sehr, dass Vaucanson dafür von der Königlichen Akademie der

[45] Ebd.
[46] Ebd.
[47] Julien Offray de La Mettrie: *Der Mensch eine Maschine*. Übersetzt, mit einer Vorrede u. mit. Anm. versehen v. Max Brahn, Leipzig, 1909. Zitiert nach: Drux, *Menschen aus Menschenhand*, S. 46.

Wissenschaften zu Paris prämiert wurde.[48] Der Automat war 1,65 Meter groß, verfügte über mechanische Lungen und konnte Lippen, Finger und Zunge zeitgleich bewegen. Seine innere Arbeitsweise ermöglichte ihm, sogar zwölf verschiedene Motive auf einer Querflöte zu spielen, während seine mit Leder überzogenen Finger einen realistischen Eindruck vermittelten. In derselben Ausstellung präsentierte Vaucanson eine andere geniale Erfindung, nämlich eine mechanische Ente. Nicht nur sah der Automat wie sein reales Gegenstück aus, sondern auch machte er getreu seine Bewegungen nach. Vaucansons Ente konnte nämlich die Flügel schlagen, das Federkleid entfalten und naturgetreue Laute ausstoßen. Das Erstaunlichste an diesem automatischen Tier war aber sein innerer Mechanismus, der die tierische Anatomie getreulich darstellte. Die Ente war imstande, Nahrung zu verschlingen, sie zu verdauen und sie sogar als Kot auszuscheiden.[49] Obwohl die Maschine die biologischen Prozesse eines realen Körpers einfach simulierte, bezeugt dieses Experiment die Bemühungen Vaucansons, auch anatomische Funktionen in seinen Produkten zu integrieren. Seine Automaten waren die echte Sensation der Epoche und so populär, weil sie eine Neuschöpfung darstellten, die dennoch rational erklärt werden konnte. Neben seinen Erfindungen schrieb der Kunstschaffender nämlich Elaborate, die öffentlich zugänglich waren und in denen das Funktionieren seiner Automaten klar beschrieben wurde. Trotz der Transparenz, mit der der Erfinder seine Kreationen vorstellte, lösten seine Automaten allerdings erhebliche Meinungsverschiedenheiten aus. Das Publikum spaltete sich in zwei kontrastierende Positionen auf: Auf der einen Seite betrachten die noch von mittelalterlichen Überzeugungen charakterisierten Kritiker Vaucansons Androiden als magisch und zauberhaft, auf der anderen Seite zeigten die Intellektuellen eine pragmatischere Haltung und nahmen eine mechanische Lebensauffassung an.[50] Die damaligen Diskussionen über die Anlage dieser Maschinen bestätigen dennoch die Faszination und das Interesse, die sie im Publikum hervorriefen.

Der schweizerische Uhrmacher Pierre Jaquet-Droz (1721 – 1790) und sein Sohn Henry Louis Jaquet-Droz (1753 – 1792) folgen dem Beispiel Vaucansons,

---

[48] Christine Lubkoll, Harald Neumeyer (HG): *E.T.A Hoffmann Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. J. B. Metzler Verlag, Stuttgart, 2015, S. 242.
[49] Vgl. Leitner: *Maschinenmensch,* S. 20f.
[50] Vgl. Wawrzyn: *Der Automaten-Mensch*, S. 101.

indem sie sich bemühten, ihre Technik immer mehr zu vervollkommnen und immer menschenähnlichere Automaten zu bauen. Laut Wittig stellen ihre Maschinen hinsichtlich Naturalismus und Potential zeitgleich die Spitze und die Endphase der Automatenkultur dar.[51] Die Berühmtheit dieses Paares rührt von der Erfindung drei spezifischer Automatenmenschen her, und zwar des Schreibers, des Zeichners und der Orgelspielerin. Der Schreiber ist unter den drei Kreationen der wahrscheinlichste: Als Nachahmung eines jungen Mannes konnte er nämlich all die Bewegungen wiederholen, die man beim Schreiben macht. Der Schreiber war mit einer Schreibfeder versehen, und nachdem er es in ein Tintenglas eingetaucht hatte, war er sogar imstande, echte Buchstaben auf ein Blatt zu schreiben.[52] Auch der Zeichner konnte dank seines inneren Systems demselben Mechanismus folgend, beeindruckende Zeichnungen skizzieren (wie zum Beispiel ein Bild Marie Antoniettes') und das Resultat mit seinen Augen betrachten.[53] Schließlich ist die Orgelspielerin oder die sogenannte *Musicienne*, besonders erwähnenswert, da sie oft als Vorbild für Hoffmanns Olimpia betrachtet wird.[54] Diese raffinierte Maschine konnte ihren Oberkörper hochheben und senken, ein echtes Harmonium spielen und bis zu fünf verschiedene Melodien mit ihren kleinen Händen vortragen, während ihre bewegliche Augen, so wie beim Zeichner, das Spiel verfolgten. Im 18. Jahrhundert wurden Pierre und Henry Louis Jaquet-Droz wegen der allgemeinen Automatenmanie zu echten Berühmtheiten, und ihre Werke faszinierten Menschen aus der ganzen Welt. Heutzutage sind ihre Automaten im Musée d'Art et d'Histoire Neuchâtel in der Schweiz zu bewundern.[55]

In derselben Periode war auch eine andere emblematische Figur tätig, der Baron Wolfgang von Kempelen (1734-1804). Kempelen war, so wie Vaucanson und die Familie Jaquet-Droz, ein Erfinder. Seine bedeutsamsten Werke sind eine Sprachmaschine, die aber kein befriedigendes Ergebnis ergab, und der hochberühmte Schachtürke aus dem Jahre 1769. Diese Maschine bestand aus einem Tisch und einer exotischen Figur, die mit einer Wasserpfeife versehen war und einen Turban trug. Der Türke konnte angeblich Schach spielen: Mit seiner rechten Hand stützte er sich

[51] Vgl. Wittig: *Maschinenmenschen*, S. 54.
[52] Vgl. Leitner: *Maschinenmensch*, S. 22.
[53] Vgl. Wawrzyn: *Der Automaten-Mensch*, S. 101.
[54] Vgl. Lubkoll, Neumeyer: *E.T.A Hoffmann Handbuch*, S. 242.
[55] Vgl. Wawrzyn: *Der Automaten-Mensch*, S. 101.

auf dem Tisch auf, während seine linke Hand ihm erlaubte, seine Züge zu machen und das Spiel zu gewinnen. Die unglaubliche Gabe und das eigentümliche Aussehen dieser Figur führten dazu, dass diese Maschine in ganz Europa bestaunt wurde. Die Leichtigkeit, mit der der Schachtürke das Spiel gewinnen konnte, war so erstaunlich, dass viele Besucher und potenzielle Gegenspieler angezogen wurden. Sein Ruhm war so groß, dass Persönlichkeiten wie Napoleon Bonaparte und Benjamin Franklin gegen den Türken spielten.[56] Nach dem Sieg über Napoleon am 9. Oktober 1809 erreichte der Türke das Maximum seiner Popularität: Nach den Ausstellungen in Wien, Frankfurt, Paris und Amsterdam wurde er von Johann Nepomuk Mälzel erworben und in Liverpool, Manchester, Schottland und sogar in den USA vorgeführt.[57] Das damalige Publikum fragte sich, wie eine Maschine Schach spielen und sogar Napoleon Bonaparte besiegen konnte. Unzählige Schriften und Artikel über diese Thematik wurden veröffentlicht und die Autoren boten ungleichartige Theorien, mit denen sie das Geheimnis des Türken zu enthüllen versuchten. Genau in dieser rätselhaften Aura bestand der sensationelle Erfolg der Maschine, auch wenn mit der Zeit die skeptischen Einstellungen immer häufiger wurden. Vor allem formulierten Vertreter der Naturwissenschaft gegenteilige Meinungen: Freiherr Joseph Friedrich zu Racknitz produzierte seine eigene Ausfertigung der Maschine und schrieb eine schriftliche Analyse dazu, „um die Welt von den Mystifikationen über die denkenden Maschinen zu befreien".[58] Die Mathematiker Johann Jacob Hindenburg und Carl Friedrich Ebert bezogen zweifelnde Positionen, sobald sie die Gerüchte über die mystischen Fähigkeiten der Maschine erfuhren. Beide lehnten jede metaphysische und übernatürliche Erklärung ab, und brachten stattdessen eine alternative Erklärung vor. Laut Hindenburg und Ebert setzte die Maschine eine externe Beeinflussung voraus, die durch eine elektrische bzw. magnetische Strömung erreicht werden konnte.[59] In Wirklichkeit erfasste aber keine der vorgeschlagenen Optionen das echte Funktionieren der Maschine. Kempelens Schachtürke war tatsächlich eine schlaue Täuschung: Er konnte weder das menschliche Denken

[56] Vgl. Drux: *Der literarische Maschinenmensch*, S. 7.
[57] Claudia Lieb: „Der gestellte Türke. Wolfgang von Kempelens Maschinen und E.T.A. Hoffmanns Erzählung 'Die Automate'". In: Hartmut Steinecke (HG): *Hoffmann Jahrbuch, Band 16*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 2008, S. 85.
[58] Joseph Friedrich zu Racknitz*: Über den Schachspieler des Herrn von Kempelen und dessen Nachbildung*, Dortmund 1983. In: Lieb: *Der gestellte Türke*, S. 85f.
[59] Ebd.

imitieren noch eine Schachpartie gegen Napoleon gewinnen. Im Innern des Automaten verbarg sich nämlich in Wirklichkeit ein zwergwüchsiger Mann, der durch die Gazen in der Brust der Maschine die Bewegungen seines Gegners beobachten und daher mittels einer mechanischen Vorrichtung seine erfolgreichen Züge machen konnte.[60] Der Schachtürke wurde zu jener Zeit zu einer echten Sensation und beeindruckte sogar den amerikanischen Schriftsteller Edgar Allan Poe, der in seinem Essay *Maelzel Schachspieler* (1836) den Fall analysierte und das Publikum desillusionierte, indem er das Geheimnis des Türken verriet.[61]

Die im 18. Jahrhundert verbreitete Automatenmanie traf auch E.T.A. Hoffmann, dessen Erzählungen von Automatenmenschen, Puppen, mysteriösen Apparaten und dämonischen Wesen bevölkert sind. All diese Figuren sind oft mit Optikern, extravaganten Doktoren, Alchimisten und Magnetiseuren verbunden, und trotz ihren wesentlichen Unterschieden sind die von Hoffmann beschriebenen Apparaten von einem gemeinsamen Merkmal charakterisiert. Wie von Sauer unterstrichen wird, sind im Kontext immer „Scheinlebendigkeit, -selbständigkeit, Starre, Beschränkung, Unfreiheit, Trug und je nach Situation Grauen, Unheimlichkeit oder Lächerlichkeit“[62] aufzufinden. Diese Themen sind eine Konstante in Hoffmanns Werken und erscheinen in verschiedener Varianten: Neben der so berühmten Erzählung *Der Sandmann* und der vorausliegenden Erzählung *Die Automate* thematisieren auch *Prinzessin Brambilla*, *Nußnacker und Mausekönig*, *Kater Murr*, *Meister Floh*, *Der Elementargeist*, *Die Jesuitkirche von G.*, *Die Pagodenburg* und sogar die letzte fragmentarische Erzählung *Das Fremde Kind* die Automaten- und Puppenkultur.

Das Interesse Hoffmanns für diese Thematik spiegelt sich nicht nur in seinem ganzen literarischen Werk wider, sondern auch in seiner alltäglichen Existenz. Schon seit seinem Aufenthalt in Königsberg in den Jahren 1792 – 1796, wo er sein verhasstes Jurastudium begann, interessierte er sich für diese Materie.[63] Hoffmann selbst sammelte in jener Periode Puppen und Automaten, wie er in seinen Tagebüchern berichtet. 1801 besuchte er im Danziger Arsenal eine

---

[60] Vgl. Drux: *Der literarische Maschinenmensch*, S. 7.
[61] Vgl. Leitner: *Maschinenmenschen*, S. 25f.
[62] Liselotte Sauer: *Marionetten, Maschinen, Automaten. Der künstliche Mensch in der deutschen und englischen Romantik*, Bouvier Verlag, Bonn, 1983. S. 266.
[63] Vgl. Leitner: *Maschinenmenschen*, S. 34.

Automatenausstellung und 1813 bewunderte er eine andere Exposition in Dresden, wo er Johann Gottfried Kaufmanns Trompeter und Klavierspieler betrachten konnte.[64] Hoffmann informierte sich auch durch Lektüren ausführlich über das Automatenthema: 1803 las er Johann Christian Wiegelns Elaborat *Die natürliche Magie* (1782). Aus diesem Werk erfuhr er vom Flötenspieler Vaucansons und dem berühmten Schachtürken des Barons von Kempelen, von dem der Autor sich für seinen redenden Türken in *Die Automate* (1814) inspirieren ließ.[65] Seine Lektüren faszinierten Hoffmann so sehr, dass er im selben Jahr in seinem Tagebuch seine Begeisterung folgendermaßen notierte: „Den ganzen Abend [habe ich] läppischer Weise in Wieglebs ‚Magie' gelesen und mir vorgenommen einmahl wenn die gute Zeit da seyn wird zu Nutz und Frommen aller Verständigen die ich bey mir sehe ein Automat anzufertigen!".[66]

In seinen Werken zielt Hoffmann nicht darauf, durch seine Automaten und Puppen die Wunder der Technik zu loben. Obwohl er die Großartigkeit des wissenschaftlichen Fortschritts zugibt, vermitteln die Figuren Hoffmanns ein mysteriöses, sinisteres und unheimliches Gefühl aus. Die Technik wird nämlich in der romantischen Zeit überhaupt schon als entsetzliches Phänomen betrachtet und der optimistische Rationalismus von La Mettrie in Frage gestellt. Die Vision, die Menschen seien mit Hilfe der Technik unfehlbar und in der Lage, die Natur mechanisch zu erklären und nachzuahmen, ist nach für die Romantiker nicht mehr überzeugend. Bei Hoffmann wird dies besonders deutlich: In seinen Erzählungen geht es nicht darum, die göttliche Schöpfung zu imitieren und damit die sensationelle Potenzialität der Menschheit zu unterstreichen, sondern es geht vielmehr darum, Automatenmenschen darzustellen, die zu verheerender Täuschung und gefährlicher Manipulation führen können.[67] Diese Absicht lässt sich in seinen Novellen *Die Automate* und *Der Sandmann* klar erkennen, in denen die betroffenen Automaten für das Publikum so rätselhaft und schauerlich für erscheinen, dass das echte Wesen

---

[64] Ulrich Hohoff: *E.T.A. Hoffmann, Der Sandmann. Textkritik, Edition, Kommentar*, Walter de Gruyter & Co., Berlin, 1988, S. 334.
[65] Ebd.
[66] E.T.A. Hoffmann: *Hoffmanns Tagebücher und literarische Entwürfe. Mit Erläuterungen und ausführlichen Verzeichnissen.* Bd. 1, erhaltend die Texte der Tagebücher und ein Verzeichnis der darin genannten Werke Hoffmanns. Hg. v. Hans von Müller. Berlin: Verlag von Gebrüder Paetel 1915, S. 6 (2.10.1803). In: Leitner: *Maschinenmenschen*, S. 34.
[67] Ebd., S. 35.

dieser Figuren gar nicht mehr entschlüsselt werden kann. Die unheimliche Wirkung und die täuschende, irreführende Kraft, die diese Automatenmenschen hervorrufen, wird von Hoffmann oft dadurch vermittelt, dass er diese Thematik in seinen Erzählungen mit einer ebenfalls finsteren Praktik verbindet, die in jener Zeit üblich und ebenso faszinierend war, dem sogenannten Magnetismus. Damit steigert er seine literarische Kritik an der heraufziehenden Epoche technischer Manipulierbarkeit und Dehumanisierung durch biopolitische Kontrollinstrumente noch weiter im Bewusstsein, wie sehr diese selbst außer Kontrolle geraten und das Leben des Einzelnen und einer Gesellschaft extrem verändern und entfremden können bis hin zum Verfall in irreversiblen Wahn.

2. „Die Nachtseite der Naturwissenschaft“:[68] Der Magnetismus

Die Psychologie und der Begriff der Seele spielen in der Romantik eine wesentliche Rolle. Großen Einfluss auf die Psychologie der Epoche hatte der Arzt John Brown, der ein „energetisches Seelenmodell“[69] vorbrachte, nach dem die psychische Erfahrung aus einem regsamen Wechsel von Reizstimulation und Reizmangel bestand. Diese Auffassung wurde danach vom deutschen Mediziner Andreas Röschlaub wiederaufgenommen, der die Psyche als Zentrum energetischer Mechanismen vorstellte. Während die Psychologie der Aufklärung das seelische Erlebnis auf äußere, maschinelle Prinzipen reduzierte, fokussieren die romantischen Psychologen den Dynamismus und die frenetische Produktivität des menschlichen Innenlebens. Wie die Schriften von Schelling (z.B. *Von der Weltseele*, 1798) oder Novalis zeigen,[70] ist die Seele und ihre komplexe Dynamik in dieser Periode extrem bedeutungsvoll. Das menschliche Ich wird jetzt nicht mehr als stabile Entität, sondern als vielschichtige, fragile und von irrationalen Potenzen kontrollierte Instanz betrachtet. Die multidimensionale Natur der menschlichen Innenwelt wird zum

[68] So im Titel von Gotthilf Heinrich von Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, Dresden, 1808.
[69] Detlef Kremer: *De Gruyter Lexikon, E.T.A. Hoffmann. Leben - Werk – Wirkung*, De Gruyter Verlag, Berlin, 2009, S. 59.
[70] Ebd.

Forschungsgegenstand und übt eine beachtliche Anziehungskraft auf die damalige Gesellschaft aus. Kognitive und gefühlsmäßige Ausnahmephänomene wie Psychose, Halluzination, Wahn, Ich-Dissoziation, Somnambulismus oder Traum werden jetzt aufgewertet. Im Besonderen interessieren sich die Wissenschaftler und Autoren der Spätromantik für die „Nachtseite“ der menschlichen Psyche.[71] Wegen seiner Fragilität zeigt das menschliche Ich sich als äußerst exponiert und kontrollierbar, und nicht zufällig erreicht die Popularität der Praktiken der psychischen Domination bzw. Manipulierung in dieser Periode ihren Gipfelpunkt.

2.1. Der Magnetismus und seine Verbreitung in der Romantik

So wie die Sonne und der Mond nach ihren verschiedenen Stellungen gegen einander, gegen die Erde und derselben Abstand die Perioden der Ebbe und Fluth im Meere sowohl als in der ganzen Atmosphäre verursachen, eben so, zeigte ich, gehe eine ähnliche Ebbe und Fluth aus den gemeinsamen Ursachen im menschlichen Körper vor; ich fügte bey, daß die anziehende Macht gedachter Sphären alle einzelne Theile, feste und flüssige unsers Körpers, und derselben Innerstes durchdringe, unmittelbar auf unsere Nerven wirke, folglich in unsern Leibern ein wirklicher Magnetismus vorhanden sey.[72]

Der deutsche Arzt Franz Anton Mesmer beschreibt in seinem Werken *Schreiben über die Magnetkur* (1776) die Wirkungsweise des von ihm entdeckten Phänomens, das er als „magnetismus animalem“[73] bezeichnet und das späterhin auch als Mesmerismus bekannt wird. In seinen darauffolgenden Schriften, *Mémoire sur la découverte du magnétism animal* (1779) und *Précis historiques des faits relatifs au magnétism animal* (1781) vertieft und konturiert er diese Frage stärker. Mesmer fokussierte vor allem die Natur der menschlichen Krankheiten, die er als Stockung oder Mangel eines speziellen Fluidums in unserem Körper konzipierte,[74] das, so der Arzt, „alle einzelne Theile, feste und flüssige unsers Körpers, und

[71] Vgl. ebd. S. 60.
[72] Franz Anton Mesmer, *Schreiben über die Magnetkur*, 1776. S. 4. Zitiert nach: Hilpert, *Magnetisches Erzählen*, S. 9.
[73] Ebd.
[74] Vgl. Lubkoll, Neumeyer: *E.T.A Hoffmann Handbuch*, S. 292

derselben Innersten durchdringe“ und darum „unmittelbar auf unsere Nerven wirke“.[75] Dem Modell Mesmers zufolge war die Heilung der Patienten durch die einfache Berührung des Magnetiseurs möglich. Nach zahlreichen Experimenten, die er selbst in Wien durchgeführt hatte, war er nämlich davon überzeugt, dass in der Natur irgendetwas anwesend war, was den Einfluss der Gestirne auf den Mensch übertrug.[76] Anfänglich identifizierte er diese Substanz mit der Elektrizität, aber im Nachhinein änderte er seine Position und identifizierte im Magnetismus diese mysteriöse und den Menschen treffende Kraft. War er ursprünglich der Meinung, dass die Heilung seiner Patienten durch die Behandlung mit einem Magneten möglich war, bemerkte der Arzt nach verschiedenen Experimenten, dass erfolgreiche Wirkungen auch ohne dieses Medium festzustellen waren. Daraus ergibt sich, dass der menschliche bzw. tierische Körper, so Mesmer, über eine magnetische, innewohnende und zu mirakulösen Ergebnissen führende Kraft verfügt.[77] Diese Energie schien so von einem kurativen Potenzial charakterisiert, das sich manifestieren ließ, indem der Magnetiseur seine heilende Kraft auf die Patienten übertrug.

Der Magnetiseur sei aber nicht der einzige, der diese magnetische Energie besitzt: Sie war laut Mesmer ein Grundzug des Menschen und der Tiere *per se*. Der deutsche Chirurg und Magnetiseur Carl Alexander Ferdinand Kluge (1782–1844) behandelte das Thema in seinem Buch *Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus, als Heilmittel* (1811) folgendermaßen:

> Er dehnte jetzt die magnetische Kraft über die ganze Natur aus, hielt sie für das magische Band welches in dem Macrocosmus alle irdische Körper, besonders den menschlichen, mit den unendlichen Massen vereinigt, die sich in dem ungemessenen Himmelsraume bewegen; glaubte aber, daß die Magnetische Kraft in dem Macrocosmus anders modificirt und gleichsam animalisirt würde, und fühlte sich demnach befugt, sie in dieser Rücksicht *animalischen* Magnetismus, zum Unterscheide von dem *mineralischen*, zu nennen.[78]

---

[75] Franz Anton Mesmer: *Schreiben über die Magnetkur*, 1776. S. 4. Zitiert nach: Lubkoll, Neumeyer, *E.T.A Hoffmann Handbuch*, S. 292

[76] Hans Georg Werner: *E.T.A. Hoffmann, Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im dichterischen Werk,* Aufbau Verlag, Berlin und Weimar 1971, S. 84.

[77] Ebd.

[78] Zitiert nach: Carl Alexander Ferdinand Kluge, *Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus, als Heilmittel*, Salfeld, Berlin 1811, S. 27.

Mesmers These vom kosmischen Fluidum beruhte auf einem naturphilosophischen Paradigma, das die kommunikative Verbindung von Mensch und Natur sowie Körper und Geist stark betont.[79] Diese Konzeption von Magnetismus zeigt aber keine homogene Einheit, sie war vielmehr eine Synthese verschiedener Domänen. Karl Eduard Schelling rechnete 1806 in *Ideen und Erfahrungen über den thierischen Magnetismus* neben der Medizin auch die „Physiologie", die „Psychologie" und die „Philosophie"[80] unter die Gegenstandsbereiche des Magnetismus. Der sogenannte Mesmerismus mündete auch in andere Bereiche wie zum Beispiel die Anthropologie, die Ästhetik, den Okkultismus und letztlich die Religion: Dieses polyvalente Thema bot unzählige Denkanstöße, und tatsächlich ist seine ungeheure Popularität in der Romantik kein Zufall.

Die spektakulären Experimente und theatralischen Therapien Mesmers waren in dieser Periode ebenso bekannt wie kontrovers. Der Magnetiseur selbst hielt sich für einen Aufklärer:[81] Ausgehend von einer materialistischen Vision war er davon überzeugt, eine „Panazee" gefunden zu haben und versuchte mittels seiner mesmerischen Sitzungen, seine Theorien zu überprüfen. Seine eigenartige Heilpraktik kann als Vorläufer der Hypnose und als ein entscheidender Schritt auf dem Weg zur Entdeckung des Unbewussten betrachtet werden.[82] Während seiner Therapiesitzungen versetzte Mesmer seine Patienten „in ganz eigentümliche Zustände, die nicht Schlaf und nicht Wachen, und dennoch beides zugleich waren".[83] Diese eigenartige psychophysische Kondition führte zu eklatanten paranormalen Erscheinungen, wie zum Beispiel Hellsehen oder Telepathie:[84] Diese sensationellen Phänomene erschütterten das damalige Publikum, das dann die Grenzen zwischen Realität und Phantasie, Normalzustand und Halluzination, Selbstkontrolle und Ich-Verlust überdenken musste.

Trotz der großen Aufmerksamkeit, die der Magnetismus damals erregte, wurde Mesmer von den Experten misstrauisch beäugt und als Scharlatan betrachtet. 1778 figurierte er erstmals in Paris: Auch dort traf er schon am Anfang auf einen

---

[79] Vgl. Kremer: *De Gruyter Lexikon, E.T.A. Hoffmann. Leben - Werk – Wirkung*, S. 511.
[80] Karl Eduard Schelling: *Ideen und Erfahrungen über den thierischen Magnetismus*, 1806, S. 4. Zitiert nach: Hilpert, *Magnetisches Erzählen*, S. 17.
[81] Ebd., S. 9.
[82] Vgl. Kremer: *De Gruyter Lexikon, E.T.A. Hoffmann. Leben - Werk – Wirkung*, S. 512.
[83] Zitiert nach: Kluge, *Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus, als Heilmittel*, S. 51.
[84] Vgl. Kremer: *De Gruyter Lexikon, E.T.A. Hoffmann. Leben - Werk – Wirkung*, S. 512.

starken Widerstand unter der medizinischen Spezialisten, aber entgegen allen Erwartungen wurden seine Theorien vom profanen Publikum bald geschätzt. Vor allem faszinierte dieses Phänomen die Pariser Adelsklasse: Damen und Herren bevölkerten massenhaft die Salons, um ihre Neugier auf die neue Sensation zu stillen. Nicht nur beobachteten sie die Magnetisierungssitzungen, sondern die Anwesenden ließen sich ihrerseits von Mesmer magnetisieren. In kurzer Zeit wurde Mesmer eine echte Berühmtheit und war in der Lage, eine beträchtliche Geldsumme anzuhäufen. In Frankreich war sein Ruhm so groß, dass sogar magnetische Gesellschaften gegründet wurden, die miteinander in Verbindung traten, um das magnetische Heilsystem und Mesmers Doktrin zu praktizieren.[85]

Mesmers berühmtester Schüler, Armand Marie Jacques Chastenet Marquis de Puységur (1751 – 1825), trug wesentlich zur Verbreitung und Weiterentwicklung dieser Methode in Frankreich bei. Das Jahr 1784 stellt einen Wendepunkt in der Geschichte des Magnetismus dar, da damals das Phänomen des Somnambulismus zum ersten Mal erkannt wurde. Puységur nahm Mesmers Theorien wieder auf, aber bearbeitete er sie, indem er die Wichtigkeit der Psyche des Magnetiseurs und des Magnetisierten unterstrich.[86] Er ließ die Theorie des magnetischen Fluidums beiseite und konzentrierte sich lieber auf die psychologischen Aspekte des Hypnoseprozesses und die Beziehung zwischen dem Arzt und seinem Patienten. In seinen Schriften beschreibt Puységur einen somnambulen Zustand, in dem der Kranke nur scheinbar schlief, aber eigentlich imstande war, mit dem Magnetiseur zu kommunizieren.[87] Während Mesmer jegliche psychische Interpretation für die magnetische Wirkung negierte, bestritten Puységur und seine Schüler die von Mesmer vorgeschlagene rein physische Deutung. Im Gegenteil, Letztere betrachteten die menschliche Psyche als wesentlichen Faktor für die Effektivität des magnetischen Verfahrens.[88] Sowohl Mesmer als Puységur waren der Meinung, dass der physische Kontakt in diesem Prozess eine große Rolle spielte, aber laut Puységur war eher die psychische Manipulation durch den Magnetiseur ausschlaggebend. Die magnetische Kraft und

---

[85] Vgl. Werner: *E.T.A. Hoffmann, Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im dichterischen Werk*, S. 85.
[86] Vgl. Lubkoll, Neumeyer: *E.T.A Hoffmann Handbuch*, S. 292.
[87] Sebastian Schulz-Stübner: *Medizinische Hypnose, Grundlagen und Behandlungstechnik*. Schattauer GmbH, Stuttgart, 2007, S. 1f.
[88] Vgl. Hilpert: *Magnetisches Erzählen*, S. 10.

der bloße Wille des Magnetiseurs genügten, um den Patienten in einer somnambulen Kondition zu versetzen: Dieser Idee folgend, sei der Magnetisierte imstande, eine stärkere Kognitionsfähigkeit zu besitzen und somit den Ursprung seiner eigenen Schmerzen zu erkennen.[89]

Die Theorien Mesmers und die folgenden Denkrichtungen hatten, wie gesagt, in Frankreich einen großen Erfolg, obwohl sie Gegenstand heftiger Debatten waren. Bald wurde der Mesmerismus auch in Deutschland ein umstrittenes Thema und wurde von den medizinischen Fachkreisen stark kritisiert. Um 1800 stellte der Mesmerismus ein Konglomerat verschiedener mystischer Disziplinen dar, die von den Naturwissenschaftlern heftig abgelehnt wurden. Die Spezialisten versuchten nämlich, „die von der Aufklärung mit Erfolg bekämpften Traumgespenster früherer Jahrhunderte, wie Alchimie, Kabbala, Mystik und Theosophie“[90] zu negieren. Auf der einen Seite rief die mystische sowie okkultistische Perspektive des Magnetismus im deutschen Publikum im allgemeinen kontroverse Meinungen hervor, auf der anderen Seite wurde dieser finstere Aspekt der Disziplin Gegenstand großer Neugier. Unter Mesmers Bewunderer kann der Züricher Pastor Johann Caspar Lavater genannt werden, der sogar den Meister selbst mehrmals traf.[91] Lavater spielt in der Geschichte und Entwicklung des Magnetismus in Deutschland eine große Rolle, da er einer der ersten in diesem Land war, der auf den magnetischen Somnambulismus zurückgriff, um seine Frau zu behandeln. Dank seiner Einwirkung wurde 1786 auch in Bremen eine magnetische Gesellschaft gegründet, die, wie in Frankreich, die Verehrer dieser Disziplin versammelte.[92]

Obwohl der Widerstand gegen diese Praxis in Deutschland noch stark präsent war, interessierten sich für den Magnetismus parallel viele prominente Mediziner der Epoche, wie zum Beispiel Gmelin, Heineken, Wienholt und Kieser.[93] Trotz der Opposition wurde die magnetische Heilmethode zur Normalität, und, wie der Medizinhistoriker Paul Diepgen in seiner Schrift *Deutsche Medizin vor hundert*

---

[89] Ebd.
[90] Zitiert nach: Werner, *E.T.A. Hoffmann, Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im dichterischen Werk*, S. 85.
[91] Thomas Knubben: *Mesmer oder Die Erkundung der dunklen Seite des Mondes*, Klöpfer & Meyer, Tübingen, 2015.
[92] Vgl. Werner: *E.T.A. Hoffmann, Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im dichterischen Werk*, S. 85.
[93] Ebd.

Jahren (1923) betont, führte diese Umschwung die Patienten dazu, sich auf irrationelle Kräfte wieder zu verlassen:

> Die Ekstase im ‚magnetisierten Zustand' der Hypnose, die ‚Clairvoyance', sollte die Kranken zur Erkenntnis ihres eigenen Leidens und der für sie oder auch für andere geeigneten Therapie bringen. Da die Seele von Gott stammt und alles Gute von ihm herrührt, war der Schritt zu der Anschauung nicht weit, daß […] nur der gottbegnadete Arzt seine magnetische Kräfte voll ausnützen kann. […] Die alte Besessenheitslehre, der Exorzismus, die Dämonenbeschwörung werden wieder lebendig und Bibelstellen erscheinen reichlich in medizinischen Abhandlungen.[94]

Der Magnetismus und seine finsteren Seiten passten perfekt zum Denken der Romantik. Es ist daher nicht überraschend, dass das Interesse für diese Disziplin erheblich war. Nicht nur setzten die medizinischen Fachkreise sich mit dem Mesmerismus auseinander, sondern auch Politiker, Intellektuelle, Philosophen und Schriftsteller beschäftigten sich mit dieser Thematik. Karl August Fürst von Hardenberg war zum Beispiel vom Magnetismus völlig fasziniert, Johann Gottlieb Fichte verfasste sogar ein Tagebuch über den animalischen Magnetismus, und schließlich wurde diese Heilmethode auch von Wilhelm von Humboldt positiv eingeschätzt.[95] Die größte Resonanz dieses Phänomens ist aber in der romantischen Literatur feststellbar.

Während Friedrich Schlegel davon überzeugt war, mit seiner Geliebten permanent magnetisch verbunden zu sein, interessierte sich auch Eichendorff unter dem Einfluss von Adam Müller für diese kontroverse Thematik.[96] Der Magnetismus und die damit gebundenen Erscheinungen, wie die Hypnose oder der Somnambulismus sind ein wesentlicher Gegenstand der Literatur der Romantik. Weitere Autoren wie Achim von Arnim, Jean Paul, Heinrich von Kleist, Clemens Brentano und Ludwig Tieck[97] thematisierten in ihren Werken den Magnetismus und deklinierten diese komplexe, vielschichtige Materie auf ihre Weise. All diese

---

[94] Paul Diepgen: *Deutsche Medizin vor hundert Jahren,* 1923. Zitiert nach: Werner, *E.T.A. Hoffmann, Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im dichterischen Werk*, S. 85f.
[95] Vgl. Werner: *E.T.A. Hoffmann, Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im dichterischen Werk*, S. 86.
[96] Ebd.
[97] Vgl. Lubkoll, Neumeyer: *E.T.A Hoffmann Handbuch*, S. 293.

Autoren engagierten sich im Kontext der heftigen wissenschaftlichen Debatten, aber sie nahmen nicht einfach wissenschaftliche Kenntnisse wieder auf, um bloße Berichte über diese Lehre zu produzieren, sondern bedienten sich dieser Informationen, um den magentischen Diskurs zu *literarisieren*. In der Literatur der Romantik ist der Magnetismus daher ein beliebtes Thema, aber hauptsächlich beschäftigten die Autoren sich mit einer Seite, die von den Wissenschaftlern im wesentlichen ignoriert wird, nämlich mit der unheimlichen, risikoreichen Abhängigkeitsbeziehung zwischen dem Arzt und dem magnetisierten Patienten. Irgendwie integrierte sich die Literatur in den magnetischen Diskurs und schloss die Lücken der Wissenschaft, indem sie ein bis dahin beiseitegelassenes Thema behandelt und poetisch verwendbar machte. Die Funktion der Literatur ist daher essentiell, sie reduziert sich nicht auf ästhetische Ziele, sondern nimmt eine aktive Rolle ein, oder, wie Michel Foucault betont, sie stellt im magnetischen Diskurs „immer mehr als das, was gedacht werden muss“[98] dar.

Trotz der Relevanz der oben zitierten Autoren ist es wichtig zu unterstreichen, dass kaum ein anderer Vertreter der Romantik wie E.T.A. Hoffmann das Thema studierte und in seinen Schriften verarbeitete. Im Magnetismus erkannte er sofort eine ambivalente Struktur: Das Heilungspotenzial einerseits und die gleichzeitige Abhängigkeitsgefahr andererseits stellten für den Autor eine geradezu sensationelle narrative Möglichkeit dar, ein literarisches Programm, das mit seiner wissenschaftlichen Neugier verbunden wurde.

2.2. Hoffmanns „dramatisierter Magnetismus“

E.T.A. Hoffmanns ganzes literarisches Werk lässt sich, so Ludwig Börne im Jahr 1820, als „dramatisierte[r] Magnetismus“[99] beschreiben. Trotz der anfänglichen polemischen Absicht des Satirikers entspricht diese Behauptung einem wirklichen

[98] Foucault 1971, S.77. Vgl. Zu Foucaults Verständnis der Literaturwissenschaft auch Kammler e.a. 2008, S331ff. Zitiert nach: Hilpert, *Magnetisches Erzählen*, S. 13.

[99] Luwig Börne*: Sämtliche Schriften*. Bd. 2. 1964, S. 455. Zitiert nach: Jürgen Barkhoff, *Magnetische Fiktionen. Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik.* J. B. Metzler Verlag, Stuttgart, 1995. S. 195.

Tatbestand. Hoffmann kann nämlich als der literarische Magnetiseur *par excellence* betrachtet werden.[100] Das Thema des Magnetismus ist ein roter Faden, der all seine Romane und Erzählungen durchzieht: Die Dominanz dieses Motivs wird verständlich, wenn man nach der Wurzel von Hoffmanns Interesse in seiner Biographie sucht.

Hoffmann interessierte sich schon in seinen jungen Jahren für okkulte Phänomene und die unerklärlichen Seiten der menschlichen Existenz,[101] obwohl er diese Faszination erst in seinem Erwachsenalter offenbarte. Die Periode, in der Hoffmann in Bamberg wohnte (1808 – 1813), war für seine persönliche und künstliche Entwicklung wesentlich. Er ließ sich 1808 in der schönen fränkischen Stadt nieder, um seine musikalische Karriere zu verfolgen: Er wurde Kapellmeister im Stadttheater, aber sein Debüt als Direktor am 16. Oktober 1808 endete mit einem niederschmetternden Fiasko.[102] Im Kontrast zu seiner Erfolglosigkeit stand seine literarische Fortune: Ab 1809 arbeitete Hoffmann als Musikkritiker für die renommierte Leipziger *Allgemeine Musikalische Zeitung*, in der im darauffolgenden Jahr die fabelhafte Erzählung *Ritter Glück* veröffentlicht wurde.[103] Die Faszination Hoffmanns für unerklärliche Ereignisse und okkulte Erscheinungen ist schon hier bemerkbar, obwohl das übernatürliche Element und die mysteriöse Atmosphäre erst in einer späteren Phase in seinem literarischen Werk entscheidend werden.

Hoffmanns polyedrischen Bekanntschaften und Treffen sowohl in musikalischen- als auch medizinischen Kreisen beeinflussten seine literarische Ausrichtung beachtlich und führten ihn dazu, sich immer stärker mit den Problemen des Magnetismus beschäftigen zu wollen. Hoffmann studierte selbst vermutlich die Schriften Mesmers und Puységurs,[104] aber er setzte sich auch aktiv und persönlich mit dieser Problematik auseinander, indem er sich einer Gruppe von Experten annäherte. Die Freundschaft mit dem Medizinaldirektor und berühmten Psychiater Adalbert Friedrich Marcus war für Hoffmann wesentlich, da er nicht nur mit den theoretischen Problematiken des Magnetismus und des Somnambulismus in Kontakt

---

[100] Ebd.

[101] Vgl. Harvey W. Hewelt-Thayer, *Hoffmann: Author of the tales*, Princeton University Press, Princeton New Jersey: 1948. S. 166.

[102] Sieglinde Cora: *Un poetico sonnambulismo e una folle passione per la follia. La romantizzazione della medicina nell'opera di E.T.A. Hoffmann,* Firenze, Firenze University Press, 2013. S. 10.

[103] Ebd., S. 11f.

[104] Vgl. Hewelt-Thayer: *Hoffmann: Author of the tales*. S. 168.

trat, sonder auch die Möglichkeit hatte, an praktischen Experimenten und magnetischen Sitzungen teilzunehmen, wie er selbst am 21. Dezember 1812 in seinem Tagebuch notierte: „N. M. zum erstenmal im Hospital eine Somnambule gesehen – Zweifel!“.[105]

Hoffmann wurde bald in Marcus' *Entourage* akzeptiert, wo er eine andere wichtige Persönlichkeit kennenlernte, den jungen Arzt Dr. Friedrich Speyer. Hoffmann betrachtete ihn nicht nur als einen echten Freund, sondern auch als einen Spezialisten, mit dem er über die Fragen des Magnetismus diskutieren und sogar seine wissenschaftlichen Zweifel diskutieren konnte. Der Autor vertraute Speyer so sehr, dass er vor der Veröffentlichung der Erzählung *Der Magnetiseur* seinen Editor bat, dem Arzt eine Kopie des Manuskripts zu geben, damit er die Wahrhaftigkeit und die medizinische Genauigkeit der Schrift kontrollierte.[106] In dieser Periode traf Hoffmann auch Friedrich Gottlob Wetzel, der zu seinem Interesse für die Materie beitrug, da er mit G. H. Schubert persönlich befreundet war. Auch der hochberühmte Arzt und Magnetiseur David Ferdinand Koreff muss schließlich erwähnt werden: Er wurde zum einen der vertrauteste Freunde Hoffmanns, und ihr Verhältnis war so gut, dass Hoffmann Koreff in seiner Sammlung *Die Serapionsbrüder* als Vinzenz inkludierte.[107]

Dank seiner Bekanntschaft mit eminenten Vertretern des medizinischen Fachs konnte Hoffmann die magnetische Heilmethode gut studieren und seine erworbene Kenntnisse in seiner literarischen Produktion umsetzen. Sein Interesse wurde außerdem von vielfältigen naturphilosophischen Autoren der Epoche angeregt. Während seiner Bamberger Jahre las Hoffmann viele Bücher und Traktate über den tierischen Magnetismus und die Psychopathologie, der er akribisch nachforschte. Die Wichtigkeit dieser Lektüren und die äußerste Professionalität Hoffmanns werden dadurch demonstriert, dass viele der von ihm gelesenen Bücher und die entsprechenden Autoren in seinen eigenen Erzählungen häufig als Quelle auftauchen.[108] Besonders vertraut waren ihm die Bücher von Carl Ferdinand Kluge (*Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus als Heilmittel*, 1811),

---

[105] Zitiert nach: Werner, *E.T.A. Hoffmann, Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im dichterischen Werk*, S. 89.
[106] Ebd.
[107] Ebd.
[108] Vgl. Cora: *Un poetico sonnambulismo e una folle passione per la follia,* S. 12f.

Ernst Daniel Bartels (*Grundzüge einer Physiologie und Physik des Magnetismus*, 1812), dem französischen Psychiater Philippe Pinel (*Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale ou la manie*, 1801) und schließlich Christian Reils Schriften (*Rhapsodieen über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen*, 1803).[109]

Die größte Rolle in der Bildung Hoffmanns spielte aber Gotthilf Heinrich Schubert, dessen Bücher *Die Symbolik des Traumes* (1814) und vor allem *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften* (1808) eine wesentliche Inspiration für sein dichterisches Werk darstellten. Schubert verband die Naturphilosophie Schellings mit den magnetischen Erscheinungen und war, so wie Hoffmann, davon überzeugt, dass die magnetische Theorie von der Untersuchung des Schlafzustandes und der Träume untrennbar war.[110] Er beschäftigte sich mit dem Phänomen des hypnotischen Somnambulismus, der, so Schubert, dem Patienten erlaubte, bestimmte Informationen herauszufinden, die in einer normalen Situation versperrt sein würden. Der Naturphilosoph glaubte sogar auch, dass der Mensch während einer hypnotischen Sitzung imstande war, die Zukunft vorherzusagen. Die somnambule Kondition sollte dem Patienten schließlich einen allgemeinen Harmoniezustand bieten, in dem er alle in der Natur verborgenen Zusammenhänge erkennen konnte. Die Traumdimension war für Schubert wesentlich. In seinen Texten zeigt er eine tief romantische Lebensauffassung, da er wie die Romantiker davon überzeugt war, dass durch Träume man mit einem höheren Dasein in Kontakt treten konnte.[111] Das Unbewusste und die Sprache des Traumes waren für Schubert eine übergeordnete, reizvolle Dimension, in der die weltlichen und menschlichen Restriktionen keine Geltung mehr hatten und die Sprache Gottes sich erschließen konnte.[112]

Der Einfluss Schuberts und der oben zitierten Autoren ist im ganzen Werk Hoffmanns evident. Die theoretische Bildung und die wissenschaftlich und kulturelle Szene in Bamberg machten ihn zu einem echten Kenner in diesem Bereich. Der Magnetismus und die damit verbundenen Phänomene wie Hypnose, Telepathie, Autosuggestion und das menschliche Unbewusste überhaupt sind, wie gesagt,

---

[109] Ebd.
[110] Vgl. Werner: *E.T.A. Hoffmann, Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im dichterischen Werk*, S. 91.
[111] Ebd.
[112] Ebd.

wiederkehrende Themen, die Hoffmann mit wissenschaftlicher Präzision behandelte. Die Frage des Magnetismus und seiner Nebenwirkungen wird schon in einer seiner frühesten Erzählungen thematisiert, nämlich in *Der Magnetiseur*, aber sie ist auch in späteren Geschichten auffindbar, wie zum Beispiel *Die Automate*, *Das Sanctus*, *Das öde Haus*, *Das Gelübde*, die sogenannte *Spukgeschichte*, *Das fremde Kind*, *Der unheimliche Gast* und schließlich *Der Elementargeist*.[113] Überdies verbindet Hoffmann der magnetische Diskurs mit dem künstlerischen Prozess und dem Element der Musik. In seinen Erzählungen (z.B. *Ritter Glück*, *Kreisleriana*, *Don Juan*, *Das Sanctus* und *Die Genesung*) entwirft er eine Parallele zwischen der Musik und dem Zauber des Magnetismus: Beide Bereiche seien irgendwie verwandt und der Künstler könne sein Publikum in einen poetischen, traumhaften Somnambulismus versetzen.[114]

Trotz der unleugbaren Faszination Hoffmanns für die Naturphilosophie sowie für die mesmerischen Heilmethode blieb er der Materie gegenüber aber letztlich ziemlich zurückhaltend und zeigte in seinen Werken eine skeptische Position.[115] Der Magnetismus stellte für Hoffmann zweifellos eine anziehende Praxis dar, die aber keinen Wissenschaftlichkeitsanspruch haben sollte. Sie sei die „dunkelste aller dunklen Wissenschaften, darf man überhaupt den Magnetismus eine Wissenschaft nennen".[116] Sein Verhältnis zum magnetischen Diskurs war daher widerspruchsvoll: Obwohl die „Nachtseite" des Magnetismus seit jeher einen ungeheureren Anziehungspunkt für Hoffmann bedeutete, versuchte er immer, sie irgendwie rational zu erklären, um sich von diesen feindlichen, unbekannten Kräften nicht überwältigen zu lassen.[117] Sein Werk bietet keine eindeutige metaphysische Lösung, sondern versucht, gerade die Ambivalenz der magnetischen Konzeption und die Untiefe der menschlichen Psyche zu fokussieren.[118]

---

[113] Ebd. , S. 92.

[114] Martin Brucke: *Die windige Karriere einer literarischen Figur*, Rombach Cultura, Freiburg im Breisgau, 2002. S. 51f.

[115] Vgl. Kremer*: E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung.* S. 512.

[116] Hoffmann, *Die Serapionsbrüder*, 1819. Zitiert nach: Magdalena Orosz, *Identität, Differenz, Ambivalenz. Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E. T. A Hoffmann*. Peter Lang GmbH Europäischer Verlager, Frankfurt am Main, 2001. S. 70.

[117] Vgl. Werner: *E.T.A. Hoffmann, Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im dichterischen Werk,* S. 93.

[118] Vgl. Kremer*: E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung.* S. 512.

Hoffmann literarisiert in seinen Werken „eine noch unberührte neue Seite des Magnetismus“[119], eine „noch nicht poetisch behandelte […] Nachtseite“.[120] Er ist der erste Autor seiner Generation, der die Gefährlichkeit und die Nebenwirkungen der „magnetischen“ Heilmethode ins literarische Medium überträgt. Bis 1813 ist nämlich in der Literatur keine eigentliche kritische Auseinandersetzung mit dieser Schattenseite feststellbar. Zuerst wurden nur satirisch-ironische Erzählungen produziert, die eine Reaktion auf die Mode dieser unbekannten Praxis darstellen sollten. Beispiele hierfür sind Ifflands *Der Magnetismus* (1787), Moritz August von Thümmels *Reise in die mittäglichen Provinzen Frankreichs* (1791) oder Brentano und Görres‘ *BOGS der Uhrmacher* (1807).[121] Erst in einer zweiten Phase wurde das ambivalente Abhängigkeitsverhältnis zwischen dem Magnetiseur und dem Magnetisierten fokussiert. Achim von Arnim (*Hollin's Liebeleben*, *Gräfin Dolores*), Heinrich von Kleist (*Käthchen von Heilbronn*, *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*) oder Caroline de la Motte Foqué (*Roderich*, *Magie der Natur*) nehmen die komplexe Thematik auf, aber E.T.A. Hoffmanns Beitrag war, wie gesagt, die erste ausdrückliche kritische Analyse der blinden Flecken der magnetischen Relation.[122] Laut Hoffmann stellen die zwei Subjekte in diesem Prozess zwei Gegenpole dar, dessen Gefährlichkeit er durch seine Erzählungen zu illustrieren versuchte. Der Magnetiseur spielt in diesem Verfahren eine aktive Rolle, während der Patient völlig passiv, bewusstlos und fragil erscheint. Beide Seiten aber seien, so Hoffmann, irgendwie gefährdet, da zwei riskante Aspekte feststellbar sind: „auf der passiven Seite die Erfahrung des *Ich-Verlustes*, auf der aktiven die hybride *Macht-Lust*“.[123]

Hoffmann stellt so die negativen Aspekten des magnetischen Rapports in den Mittelpunkt seiner Erzählungen, der in den meisten Fällen zu keinem heilbringenden oder positiven Resultat führt. In dieser Beziehung ist, wie gesagt, ein sichtbares Ungleichgewicht bemerkbar. Der Autor unterstreicht in seinen Werken (besonders schon in *Der Magnetiseur*) den Missbrauch der Macht des Magnetiseurs über seine

---

[119] Brief Nr. 441, vom 20. Juli 1813 an Kunz. In *Briefwechsel*, S. 398. Zitiert nach: Jürgen Barkhoff, *Magnetische Fiktionen. Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik,* S. 198.
[120] Ebd.
[121] Vgl. Hilpert: *Magnetisches Erzählen*, S.92f.
[122] Ebd., S. 94ff.
[123] Safranski 1992, S. 205. Zitiert nach: Magdalena Orosz, *Identität, Differenz, Ambivalenz. Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E. T. A Hoffmann*, S. 71.

Patienten, die völlig ausgeliefert sind. Der Patient wird zum echten Opfer, einem echten Automaten, der keine Entscheidungsautonomie mehr hat. Dieses aggressive Gewaltverhältnis dekuvriert oft sexuelle Triebe, die in Missbräuchen, sexueller Gewalt oder sogar unerwartete Schwangerschaften münden können.[124] Dieser manipulative Prozess kann auch mit anderen katastrophalen Konsequenzen enden, vom totalen Ich-Verlust bis zum Wahnsinn oder sogar zum Tod. Hoffmann scheint in seinen Erzählungen jeden möglichen Aspekt dieser komplexen Verstrickungen erforschen zu wollen, und dank seiner raffinierten Erzähltechnik, seinem hervorstechenden Interesse, den Dingen bis in die Abgründe des Unbewussten doch auf den Grund zu gehen und seiner intensiven Konfrontation mit dem Mesmerismus und seiner romantischen Kontextualisierung während seiner Bamberger Zeit bietet sein literarisches Werk eine präzise wissenschaftlich bzw. wissenschaftskritisch unterfütterte-anthropologische Vision, die auch außerhalb der ästhetischen Grenzen von besonderer Aktualität und Brisanz ist.

3. *Der Magnetiseur*

Die Erzählung *Der Magnetiseur* hat Hoffmann vom Mai bis August 1803 geschrieben und im zweiten Band der *Fantasiestücke in Callot's Manier* (1814) veröffentlicht. Diese Schrift wird noch heute als bekanntester und meisterforschter Text zum literarischen Mesmerismus in der Romantik betrachtet.[125] Hoffmann ist der erste Autor, der die Problematiken des Mesmerismus in den Mittelpunkt der eigentlichen Handlung stellt. *Der Magnetiseur* reduziert sich nicht auf einen bloßen Aufsatz über diese Thematik, der Autor literarisiert vielmehr zum ersten Mal die essenziellen Fragen, die mit ihr verbunden sind, und fokussiert die Schattenseite dieser nur scheinbar heilbringenden Methode. Hoffmann selbst war sich bewusst, dass durch seine Erzählung ein innovativer literarischer Ansatz zu diesem Thema formuliert werden konnte, wie er selbst in einen Brief an Kunz schrieb:

[124] Vgl. Hilpert: *Magnetisches Erzählen*, S. 89ff.
[125] Vgl. Barkhoff: *Magnetische Fiktionen,* S. 199.

Der Aufsatz, welcher nach meiner ersten Idee nur eine flüchtige, aber pittoreske Ansicht des Träumens geben sollte, ist mir unter den Händen zu einer ziemlich ausgesponnenen Novelle gewachsen, die in die vielbesprochene Lehre vom Magnetismus viel einschneidet, und eine, so viel ich weiß, noch nicht poetisch behandelte Seite desselben (die Nachtseite) entfalten soll.“[126]

Mittels einer virtuosen Fiktionalisierung des Mesmerismus wurden die grauenvollsten Aspekte und Nebenwirkungen dieser ambivalenten Praxis dargestellt. Als äußerst talentierter Autor war Hoffmann nämlich imstande, diese komplexe Thematik in einen narrativen Rahmen einzustellen. Der Untertitel der Erzählung *Eine Familienbegebenheit* deutet darauf hin, dass Hoffmann sich der moralisch-didaktischen narrativen Tradition des 18. Jahrhunderts bewusst war.[127] Der Untertitel zeigt außerdem, inwiefern Hoffmann auf eine einzigartige Erfahrung als Autor zurückgreifen konnte. Die Titelwahl impliziert eine intimistische Dimension der Narration, die aber im Laufe der Erzählung bald zerstört wird. All die irreführenden anfänglichen Voraussetzungen werden allmählich in eine neue, finstere Richtung geführt.

Die private Sphäre einer Familie, die sich am Kamin unterhält, wird bald von der Einführung einer mysteriösen Figur gestört: Im Mittelpunkt der Handlung steht die komplexe Beziehung zwischen der schönen Maria, Tochter des alten Barons, und dem Magnetiseur Alban, dessen Aktionen ein enormes destruktives Potenzial verstecken. Obwohl Alban Maria durch seine magnetische Kraft heilen sollte, wird er das magnetische Heilverfahren instrumentalisieren, um die junge Frau zu unterwerfen und ihre Liebe zu gewinnen. Die Konsequenzen dieses verdorbenen Plans werden nicht nur für Maria, sondern auch für die ganze Familie fatal sein.

[126] Brief Nr. 441, vom 20. Juli 1813 an Kunz. In *Briefwechsel*. Bd. I, S. 400. Zitiert nach: Werner, *E.T.A. Hoffmann. Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im dichterischen Werk.* S.93.
[127] Vgl. Hilpert: *Magnetisches Erzählen,* S. 96.

3.1. „Träume sind Schäume“: Die Manipulation des Schlafs

Das Incipit der Erzählung ist evokativ: „Träume sind Schäume“.[128] Dieser einleitende Satz wurde von Hoffmann direkt aus Novalis‘ Roman *Heinrich von Ofterdingen* zitiert und war für den Autor so wichtig, dass er anfänglich sogar der Titel der Schrift sein sollte.[129] Seine ursprüngliche Absicht war es nämlich, einen Aufsatz über die Rolle der Träume in der menschlichen Psyche zu produzieren, aber im Laufe des Schreibens fokussierte er dann doch mehr den magnetischen Diskurs und seine Implikationen. Es ist wichtig zu unterstreichen, dass die magnetische und die Traumdimension voneinander nicht zu trennen sind. Ottmar, Marias Bruder, betont ganz am Anfang der Geschichte selbst die enge Verbindung zwischen den beiden Phänomenen:

> Vielleicht, bester Vater […] geben Sie mir und meinem Alban einen herrlichen Beitrag zu den vielfachen Erfahrungen, die die jetzt aufgestellte Theorie des magnetischen Einflusses, die von der Untersuchung des Schlafs und des Träumens ausgeht, bestätigen (DM 180).

Diese Passage bezieht sich auf eine der wichtigsten Quellen Hoffmanns für die Abfassung der Erzählung, nämlich Kluges *Versuch der Darstellung des animalischen Magnetismus* (1811).[130] Beim Lesen dieser Schrift ist es augenfällig, dass die Theorien Kluges Hoffmanns Schreibprozess beeinflusst haben. Die Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Texten sind so deutlich, dass diese ganze Schrift als literarisches Programm für *Der Magnetiseur* betrachtet werden kann:[131]

---

[128] E.T.A. Hoffmann: *Fantasiestücke in Callot's Manier; Werke 1814.* Herausgegeben von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wolf Segebrecht, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1993, S. 178. Künftig zitiert mit Sigle DM und Seitenangabe.
[129] Vgl. Brucke: *Die windige Karriere einer literarischen Figur*, S. 46.
[130] Vgl. Hilpert: *Magnetisches Erzählen,* S. 97.
[131] Ebd.

Die Untersuchung der magnetischen Zustände wird mit der des Schlafes beginnen müssen, indem sich gerade durch diesen die übrigen magnetischen Erscheinungen erst mit einander verketten.[132]

Hoffmann fokussiert im ersten Teil der Erzählung den Traumdiskurs, der in der Romantik eine wesentliche Rolle spielt. Die Geschichte beginnt, wie gesagt, mit einem Zitat von Novalis, das eine abendliche Gesprächsszene einleitet. Der alte Baron unterhält sich mit seinen Kindern, Ottmar und Maria, und dem Maler Bickert, einem Vertrauten der Familie. Das Thema der Diskussion ist der Traum und seine Wahrhaftigkeit: Indem Hoffmann diese Szene beschreibt, in der die Figuren divergierende Meinungen äußern, stellt er die immer wieder kommende Frage in den Vordergrund, ob Träume über eine echte, realitätsbezogene Ausdruckskraft verfügen oder einfach ein arbiträres Phänomen des Schlafs sind.[133] In der Aufklärung wurde der Traum nämlich als eine bedeutungslose Erscheinung betrachtet: Laut Descartes waren zum Beispiel die Traumvorstellungen einfach irrationale Vorfälle, „bloße Vorspiegelung[en]“, die als „vom Gehirn erzeugte Trugbild[er]“ begriffen werden sollten.[134] Während in jener Periode der Traum ein Signal für den Mangel an „Wahrheit, Vernunft und Urteilskraft“[135] symbolisierte, wird diese Thematik in der Romantik vollkommen neu aufgewertet. Die Verbindung zwischen dem Schlaf und dem Unbewussten erscheint für die Romantiker evident. Der Traum wird nicht mehr als bloßes irrelevantes Erzeugnis des Schlafes betrachtet, sondern vielmehr als eigentliche Manifestation der im Wachzustand unterdrückten, unbewussten seelische Regungen betrachtet, wie Ignaz Paul Vital Troxler deutlich macht:

Schlaf ist also nicht bloß Aufhebung des Bewußtseins und der Willenskraft, die im Wachen uns beherrschen, sondern Aufgang einer andern Art und Weise von Bewußtwerdung und Selbstbestimmung.[136]

---

[132] Zitiert nach: Kluge, *Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus, als Heilmittel*, 1811, S. 317.
[133] Vgl. Lubkoll, Neumeyer: *E.T.A Hoffmann Handbuch. Leben - Werk – Wirkung*, S. 25.
[134] René Descartes, *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie*, 1641, S. 161. Zitiert nach: Hilpert, *Magnetisches Erzählen*, S. 98.
[135] Ebd., S. 99.
[136] Ignaz Vital Paul Troxler: *Naturlehre des menschlichen Erkennens*, 1828, S. 208. Zitiert nach: Hilpert, *Magnetisches Erzählen*, S. 100.

In dieser Periode wird die magnetische Lehre in den Traumdiskurs integriert und ein Zusammenhang unterstrichen, der zu einem beliebten literarischen Sujet wird. Die offenbaren Gemeinsamkeiten zwischen diesen zwei Bereichen werden von Hoffmann sofort bemerkt, der in seinen Erzählungen von ihrem literarischen Potential profitiert. Auch Bartels, dessen Arbeit *Gründzüge einer Physiologie und Physik des animalischen Magnetismus* (1812) eine wichtige Quelle für die Abfassung von *Der Magnetiseur* darstellt, hebt diese Relation hervor:

Wenn Träume hier eine Brücke schlagen, so kommt daher in Betracht: erstens die Ähnlichkeit des Traums mit dem magnetischen Bewußtsein überhaupt; zweitens die vorzügliche Wirksamkeit des Gangliensystems im gewöhnlichen Schlafe wodurch das Bewußtseyn in diesem (der Traum) dem magnetischen genähert wird.[137]

Der Magnetismus und die Traumdimension seien irgendwie verwandt. Literarische und wissenschaftliche Autoren vergleichen dementsprechend alle möglichen magnetischen Phänomene, von der einfachen Trance bis zur Clairvoyance, mit einem tieferen Schlafzustand. Auch Schubert ist von der Affinität dieser zwei Erscheinungen überzeugt, wie in seinem Werk *Die Symbolik des Traumes* betont wird:

Schon aus der Geschichte des magnetischen Rapports ist es bekannt […] In der höheren geistigen Region [des Schlafes] zeigt sich, nur noch auf viel zartere Weise, etwas dem Ähnliches.[138]

Besonders die Korrelation zwischen Traum und Magnetismus wird nun in der Erzählung *Der Magnetiseur* thematisiert. Diese starke Verwandtschaft impliziert jedoch die Möglichkeit, dass die Träume des Schläfers durch eine magnetische Beeinflussung manipuliert werden. Die magnetische Manipulation der Träume erscheint als ambivalent: Obwohl sie zu positiven Resultaten führen kann, wie z. B. der Stimulation der künstlerischen Produktion, kann dieses Phänomen äußerst

[137] Ernst Bartels: *Grundzüge einer Physiologie und Physik des animalischen Magnetismus*, 1812, S. 123. Zitiert nach: Hilpert, *Magnetisches Erzählen*, S. 101.
[138] Gotthilf Heinrich von Schubert: *Die Symbolik des Traumes*, F. A. Brockhaus, Leipzig, 1840, S. 22. Zitiert nach: Hilpert, Magnetisches Erzählen, S. 101.

gefährliche Wirkungen auslösen, nämlich Angstzustände, totale Unterjochung, Passivität, Verunsicherung und sogar den völligen Ich-Verlust.[139] Diese kritische Eventualität, wird von Hoffmann aus verschiedenen Perspektiven betrachtet.

Schon am Anfang der Erzählung wird über die Natur der Träume diskutiert: Obwohl der Sohn Ottmar eine positive Haltung zeigt („Ach bester Vater […] welcher Traum ist denn *nicht* merkwürdig“, DM 178), gibt der alte Baron gegenüber seinen Zuhörern zu, dass er in seiner Jugendzeit immer von leidvollen Träumen gequält wurde („Alle die Träume, welche ich deshalb merkwürdig nenne, weil der Zufall ihnen eine gewisse Einwirkung in mein Leben gab […] waren unangenehm, ja qualvoll, daß ich oft darüber erkrankte“, DM 180).

Im Mittelpunkt seiner Narration steht eine Erinnerung, die seinem naiven Sohn Ottmar den Beweis dafür geben könnte, „wie ein Traum, oder ein träumerischer Zustand, der sich auf eine ganz eigene Weise an die Wirklichkeit knüpfte, von dem feindlichsten Einfluß“ (DM 180) auf ihn sein konnte. Der Aberglaube und der Vorbehalt des alten Barons gegenüber der Welt der Träume und des Magnetismus‘ („Schon das Wort magnetisch, macht mich erbeben“, DM 180) sind völlig verständlich, da er irgendwie versucht, eine katastrophale Erfahrung zu verdrängen, nämlich die totale Unterwerfung unter eine externe Kraft.[140]

Der Protagonist dieser Binnenerzählung ist ein dänischer Major, der den Baron in seiner Jugend während der militärischen Bildung kennenlernte. Wie oft in den Erzählungen Hoffmanns zu konstatieren ist, spiegelt das Aussehen des Antagonisten seine innere Natur wider: Sein hypnotischer, tiefer Blick („seine großen schwarzen Augen“, ein „brennende[r] Blick“, den „man kaum ertragen konnte“, DM 181), seine gespenstische Gestalt, der „harte polternde Ton seiner tiefen Stimme“ (DM 182) machen den Major zu einer enigmatischen Figur. Die Legenden, die über ihn erzählt werden, verstärken den Eindruck seiner Andersartigkeit noch weiter: Man sagte, er könne das Feuer besprechen, er habe einen Pakt mit dem Teufel gemacht und er besitze mirakulöse Heilkräfte, „er könne […] Krankheiten durch das Auflegen der Hände, ja durch den bloßen Blick heilen“ (DM 183). Obwohl der Major eine Vorliebe für den jungen Baron zu zeigen scheint,

---

[139] Vgl. Orosz: *Identität, Differenz, Ambivalenz. Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E. T. A Hoffmann,* S. 73.
[140] Vgl. Cora: *Un poetico sonnambulismo e una folle passione per la follia*, S. 68.

wird letzterer von seiner Figur äußerst verängstigt. Der Baron unterliegt unbewusst typisch magnetischen Strategien und erkennt nicht, dass er Opfer perverser Taktiker ist, die ihm seine Lebenskraft entziehen. Der Baron fühlt sich unlöslich mit dem Major verbunden, die bloße Nähe zu seinem Vorgesetzen schwächt ihn, aber er kann nichts dagegen tun:

> Unerachtet ich die ganz besondere Zuneigung, die der Major mir allein […] bewies, […] so mischte sich doch in mein Gefühl für den sonderbaren Mann ein unbegreifliches Etwas, das mich unaufhörlich verfolgte, und das ich mir selbst nicht erklären konnte. Es war, als würde ich von einem höhern Wesen gezwungen, treu an dem Mann zu halten, als würde der Augenblick des Aufhörens meiner Liebe auch der Augenblick meines Untergangs sein. Erfüllte mich nun mein Beisammensein mit ihm auch mit einem gewissen Wohlbehagen, so war es doch eine gewisse Angst, das Gefühl eines unwiderstehliches Zwanges, das mich auf eine unnatürliche Art spannte, ja das mich innerlich erbeben machte. Diese ganz eigne Stimmung konnte mich, war ich lange bei ihm gewesen, hatte er mich […] mit starr auf mich geheftetem Blick […] allerlei seltsames erzählt, bis zum höchsten Erschöpfung treiben, so daß ich mich oft krank und matt fühlte. (DM 183f)

Das Verhältnis zum dänischen Major wird mit einem Vokabular der Repression und Unfreiheit beschrieben, das auch später noch benutzt wird, um die magnetische Beziehung zwischen Alban und Maria zu beschreiben. Die Jugenderinnerung des Barons stellt nämlich eine Vorwegnahme der psychischen Abhängigkeit seiner Tochter zu Alban dar, obwohl der Baron selbst nicht in der Lage ist, diese zu begreifen.[141] Die Ähnlichkeiten und gemeinsamen Elemente sind offenbar, aber dieses potenzierte Déjà-vu-Erlebnis wird im Gegensatz zur Jugenderfahrung des Vaters eine fatale Beendung für die ganze Familie haben.

Der alte Baron referiert außerdem von einem Alptraum aus seiner Jugendzeit, dessen Natur nicht völlig begreiflich wird: Hoffmanns ambivalente Erzähltechnik macht es schwer zu erkennen, ob dieser „Inkubus“ eine selbsterschaffene mentale Konstruktion des Mannes ist oder es sich eigentlich um ein psychisches Eindringen des Majors handelt.[142] Die Grenzen zwischen Traum und eigentlichem Erlebnis sind undeutlich und schattiert, wie der Autor durch einen Moduswechsel vom Konjunktiv

[141] Ebd., S. 73.
[142] Ebd.

(„öffnete“, „käme“, DM 184) zum Indikativ („sprach“, DM 184) unterstreicht.[143] Der dänische Major zeigt in diesem Bericht einen überheblichen, sogar göttlichen Willen zur Macht und zeigt die entschlossene Absicht, den Kadetten zu versklaven. Auch in dieser Passage wird ein gewaltsames Vokabular benutzt, das darauf abzielt, die Charakteristika dieses Abhängigkeitsverhältnisses zu konturieren. Der Baron erzählt, dass der Major in sein Zimmer trat und versuchte, in seine Psyche einzudringen als er eingeschlafen war:

> Armes Menschenkind, erkenne deinen Meister und Herrn! – was krümmst und windest du dich in deiner Knechtschaft, die vergebens abzuschütteln strebst? – Ich bin dein Gott, der dein Innerstes durchschaut, und alles was du darin jemals verborgen hast oder verbergen willst, liegt klar vor mir in besonderem Glanze erleuchtet. Damit du aber nicht wagst, an meiner Macht über dich, du Erdenwurm, zu zweifeln, will ich auf eine dir selbst sichtbare Weise in die geheimste Werkstatt deiner Gedanken eindringen. (DM 184)

Das eigentliche Trauma wird aber erst gleich darauf beschrieben: Durch eine geschickte Metapher zeigt Hoffmann die Gefährlichkeit und bestechende Wirkung des Magnetismus. Der Baron glaubt nämlich, ein „spitzes glühendes Instrument“ (DM 184) in der Hand des Majors zu erkennen, das seine materialisierte Gewalt symbolisiert, mit dem der Magnetiseur eine Art psychischer Vivisektion an seinem „Gehirn“ (DM 184) durchführen konnte.[144]

Aber obwohl diese Erfahrung den Baron noch nach vielen Jahren beunruhigt, bleiben die Träume für ihn lediglich „Schäume“ (DM 178), die keine eigentliche Wirkung auf das reale Leben haben. Seine Geschichte beweist in Wirklichkeit aber die ungeheure Durchsetzungskraft, die der Magnetismus auf die menschlichen Träume haben könnte, auch wenn der Baron weder die Bedeutung seines Alptraumes noch seine unerklärliche, ambivalente Beziehung zum dänischen Major anzweifeln lässt. Er versucht, die romantische Begeisterung seines Sohnes Ottmar für die magnetischen Erscheinungen und die Sphäre des Traums zu dämpfen, um seine psychische und physische Unversehrtheit zu schützen, aber seine gute Absicht wird sich als vollkommen unwirksam erweisen.

---

[143] Vgl. Hilpert: *Magnetisches Erzählen*, S. 109.
[144] Ebd.

Auf die Ausführungen seines Vaters folgt die Erzählung Ottmars, der im Gegensatz zum Baron von der „jetzt aufgestellten Theorie des magnetischen Einflusses“ (DM 180) völlig überzeugt ist. So wie sein Vater erzählt Ottmar eine Geschichte, die er allerdings nicht persönlich erlebt hat. Die Geschichte wurde ihm von einem Freund, Alban, berichtet, der so in die Erzählung eingeführt wird. Im Mittelpunkt dieser steht eine magnetische Therapie: Beim Erläutern dieser Begebenheit versucht Ottmar, sein Publikum von den heilsamen und positiven Wirkungen des Magnetismus auf die Träume zu überzeugen.[145] Die Protagonisten der Erzählung sind ein Freund von Alban, Theobald, und seine Verlobte Auguste, die sich, während dieser im Krieg war, in einen italienischen Offizier „bei dem ersten Blick“ derart verliebt, dass „der arme Theobald ganz vergessen war, und sie nur in dem Italiener lebte und webte“ (DM 197). Die Schwärmerei Augustes für den Offizier war so stark, dass sie Theobald nach seiner Heimkehr „gar nicht wieder erkannte“ (DM 197). Um die nachfolgende magnetische Manipulation auf Kosten des Mädchens zu verteidigen, erklärt Ottmar, dass es sich nicht um eine bloße qualvolle Leidenschaft handelte, sondern um einen eigentlich pathologischen Zustand, die ihr „wirkliche Verstandesverwirrung[en]“ (DM 197) und die „schrecklichsten Träume“ (DM 198) verursachte. Theobald vertraute sich dem Freund Alban an, um die Geliebte wiederzugewinnen, und obwohl er „jedes physische Medium als der tiefen Idee rein psychisch wirkender Naturkräfte zuwider“ (DM 195) war und die gewaltsamen Methoden seines Gefährten ihn „mit Abscheu erfüllten“ (DM 195f), unterzog er Auguste einer magnetischen Manipulation. Nachts saß Theobald nämlich neben dem Bett Augustes und es gelang ihm, in ihre Träumen einzudringen, um ihre Liebe zu ihm wieder zu entflammen. Um diesen Prozess analytisch zu beschreiben, nimmt Hoffmann direkt Bezug auf Kluges *Versuch der Darstellung des animalischen Magnetismus*, in dem die Möglichkeit erläutert wird, „auf die Seele des Schlafenden […] zu influiren“, „ohne ihn zu erwecken“.[146] Hoffmann mag auch den Roman *Magie der Natur* (1812) von Caroline de La Motte Foqué gelesen haben, in dem dieselben magnetischen Methoden beschrieben werden. Sowohl bei Kluge als auch bei La Motte Foqué wird die nächtliche magnetische Beeinflussung negativ

[145] Ebd., S. 103.
[146] Zitiert nach: Kluge, *Versuch der Darstellung des animalischen Magnetismus, als Heilmittel,* S. 325.

gekennzeichnet, da sie nicht auf die Gesundung des Patienten zielt, sondern auf den Eigennutz des Magnetiseurs. [147]

Obwohl Ottmar die Absichten Theobalds als lobenswert betrachtet, scheint die Realität ganz anders geartet zu sein. Seine Heilungstherapie besteht, wie in Kluges Werk beschrieben wird, aus nächtlichen Sitzungen. Während sie schlief, gelang es Theobald, in ihr Inneres einzudringen, um ihre Träume zu manipulieren. Heulte Auguste anfänglich „den Namen ihres Geliebten“ (DM 198), begann sie allmählich den italienischen Offizier zu vergessen. Die Einfache Berührung ihrer Körper genügte Ottmar, seinen hinterlistigen Plan durchzuführen: „Nun legte Theobald auf ihre Hand die seinige, und nannte leise, ganz leise seinen Namen. Bald zeigte sich die Wirkung“ (DM 198). Theobald wusste, dass er notwendigerweise der Protagonist ihrer Träume werden musste, um die Erinnerung an den Italiener komplett zu beseitigen: „Es war, […] als dränge sich etwas fremdes in die Reihe ihrer Vorstellungen“ (DM 198), und „Theobalds wohltätige Erscheinung in lebhaften Träumen habe die feindlichen Geister, die sie bestrickt, verjagt“ (DM 201). Die Manipulation ihrer Träume intendierte selbstverständlich nicht, den Liebeskummer und zwar „de[n] wirkliche[n] Wahnsinn“ (DM 201) Augustes zu beenden, sondern sie zielte vielmehr darauf, sie in eine echte Abhängigkeitsbeziehung zu zwingen. Dennoch gibt es ein glückliches Ende dieser Geschichte: Nach einer intensiven, aber unbewussten nächtlichen Sitzungsperiode hatte Auguste den „Fremden“ (DM 201) völlig vergessen und das ehemalige Paar konnte sich schließlich wiedervereinigen, da jetzt wieder „nur Theobald […] in ihrem Innern“ (DM 201) lebte.

Theobalds Aktionen sind aber nicht positiv einzuschätzen, denn sie sind *in toto* als psychischer Missbrauch zu betrachten. Die magnetische Manipulation im Schlaf wird nämlich vom Magnetisierten nicht wahrgenommen. Die vom Magnetiseur durchgeführte Beeinflussung wird vom Unterworfenen nur als Traum erfahren: Während der Therapie war Auguste nämlich nicht in der Lage, sich der Gewalt Theobalds bewusst zu werden. Wie Kluge erklärt, ist dieser Prozess so graduell, dass der Magnetiseur unbemerkt handeln kann. Der Patient bleibt unbewusst völlig seinem Willen ausgeliefert, und beim Erwachen wird er glauben,

[147] Vgl. Hilpert: *Magnetisches Erzählen*, S. 106.

dass die Wirkungen der magnetischen Manipulation einfach Produkte seiner Phantasie sind:

So wie dieser Zustand nicht plötzlich, wie durch einen Zauberschlag, sondern nur nach und nach erzeugt wird, ebenso verschwindet er auch wieder. […] Der magnetisch Schlafende kehrt dann stufenweise durch die Zustände des Nachtwandelns und gewöhnlichen Schlafes wieder ins Wachen zurück. [148]

Die Geschichte von Auguste und Theobald antizipiert den zentralen Kern der Geschichte, nämlich die missbräuchliche Beziehung zwischen Maria und dem Magnetiseur Alban. Die anfängliche joviale Atmosphäre wird sich als temporär und illusorisch zeigen: Mit der unerwarteten Ohnmacht Marias beginnt eine neue Phase der Erzählung, in der Hoffmann sich mit den Schattenseiten des Magnetismus noch viel tiefer auseinandersetzt.

3.2. Magnetismus als Waffe: Albans Wille zur Macht

Der Auftritt Albans stellt einen wirklichen *coup de théâtre* in der Erzählung dar, der das Gleichgewicht der Familie irreparabel destabilisiert. Der „frohe Abend“ (DM 202) ist jetzt verdorben und die Atmosphäre ist viel finsterer geworden. Während Ottmar immer noch versucht, die Anwesende von der Herzensgüte Albans zu überzeugen („Alban wird helfen“, DM 201), sind die anderen von ihm verängstigt. Die erzählerische Ambiguität Hoffmanns ist auch in dieser Figur erkennbar. Es ist nämlich der Familie nicht klar, ob Alban ein mirakulöser Mediziner oder einfach ein Betrüger ist. Dem „Wunder-Doktor“ (DM 203) werden sensationelle Fähigkeiten zugeschrieben: Er könne Tote erwecken und durch geschlossene Türe gehen. Jedoch wird er mit zwielichtigen Figuren der Epoche verglichen, deren Kompetenzen damals oft in Frage gestellt wurden, wie zum Beispiel der schwedische Mystiker Emanuel Swedenborg, der deutsche Arzt Gottfried Christoph Beireis und der

[148]Zitiert nach: Kluge, *Versuch der Darstellung des animalischen Magnetismus, als Heilmittel,* S. 329.

kontroverse italienische Esoteriker Cagliostro. Trotz seiner vorbehaltlichen Attitüde ist Bickert von der Schlagkraft der Therapien Albans überzeugt:

> Alban hat den allgemeinen Ruf eines geschickten Arztes, und wahr ist es, daß, als unsere Marie, […] an den heillosen Nervenübeln erkrankte, und alle Mittel scheiterten, sie durch Albans magnetische Kur […] in wenigen Wochen geheilt wurde. (DM 203)

Demgegenüber bezweifelt der Baron Albans nicht nur Geschicklichkeit („Der Wunder-Doktor fängt an, in einem gemeinen Taschenspieler überzugehen", DM 203), sondern auch verabscheut er ihn. Die einfache Anwesenheit Albans erfüllt ihn „mit Grauen" und ist ihm „nicht wohltuend" (DM 204). Der Baron fühlt sich von einer dämonischen Entität verfolgt („Alban ist mein feindlicher Dämon", DM 205) und will seine Familie vor dieser fatalen bösen Macht beschützen. Am Ende der Geschichte werden seine Befürchtungen bestätigt, als Maria aus unerfindlichen vor dem Altar stirbt, bevor sie ihren geliebten Hypolit heiraten konnte: „Ja, du warst es! – Alban – hämischer Satan! – du hast sie gemordet mit höllischen Künsten" (DM 223f). Das Element, das den Baron allerdings am meisten verwirrt, ist die unglaubliche Ähnlichkeit Albans mit dem dänischen Major. Seine Haltung, die von ihm ausgestrahlte Aura und seine physische Charakteristiken führen ihn dazu, dieselben widerstreitenden Gefühle zu empfinden, die er in seiner Jugend verspürte:

> Die sonderbarste Erscheinung dünkt mir, daß, seitdem Alban hier ist, ich öfter als je an meinen dänischen Major […] denken muß. – Jetzt, eben jetzt, als er so höhnisch, so wahrhaft diabolisch lächelte, und mich mit seinen großen pechschwarzen Augen anstarrte, da stand der Major ganz vor mir – die Ähnlichkeit ist auffallend. (DM 204)

Trotz der negativen Empfindungen, dem Ärger und den unglaublichen Zufälle, die Alban mit dem Major verbinden, ist der Baron sich auch bewusst, dass der Magnetiseur im Schloss ist, um Marias unheilbaren Nervenkrankheit zu kurieren. Er weiß aber nicht, dass Alban nicht nur für die Heilung Marias verantwortlich ist, sondern selbst ihr Schmerzen verursacht: Wegen dieser Ahnungslosigkeit wird die Geschichte ein katastrophales Ende für die ganze Familie haben.

Die ältere Forschung identifiziert in der Figur Albans und in seinen Herrschaftsansprüchen den Einfluss satanischer Kräfte. So wie der dänische Major stehe Alban im Bunde mit dem Teufel und könne seine Opfer durch die schwarze Magie kontrollieren.[149] Ein Dämon soll zuerst den Major und dann Alban manipuliert haben, und es gibt viele Aspekte, die diese These stützen. Viele wichtige Elemente der Geschichte weisen in diese Richtung: Der jugendliche Alptraum des Barons, der Tod des Major, der erste Auftritt Albans in der Erzählung und das Hinscheiden Ottmars geschehen am 9. September, ein Datum, das auf die Teufelszahl 999 verweist.[150] Außerdem bleibt die Figur Albans im Laufe des ganzen Textes eine flüchtige Entität. Der Leser weiß nichts über seine Biographie, und er verschwindet am Ende, als ob er ein Geist wäre.[151] *Der Magnetiseur* und zahlreiche andere Texte Hoffmanns heben diesen neuen Aspekt des Magnetismus, „das Böse, den Bösen, die metaphysische Seite des Bösen als mögliche Verirrungen der Naturphilosophie"[152] hervor.

Neuere Studien haben dagegen nicht die dämonischen Aspekte Albans, sondern vielmehr die psychische Herrschaft des Magnetiseurs über seine Patientin fokussiert.[153] Dieses Paradigma involviert viele Seiten, die analysiert werden müssen und die überhaupt in den von Maria und Alban geschriebenen Briefen enthalten sind.

3.2.1. Abhängigkeit und Verlust der Identität: Der Brief Marias

Sowohl durch den Bericht Ottmars als auch die folgenden Briefe Marias und Albans literarisiert Hoffmann eine Fallgeschichte. Allerdings zeigt der Autor einen neuen Ansatz in Bezug auf die Darstellung wissenschaftlicher Anamnesen: Erstens verzichtet Hoffmann auf den neutralen akademischen Stil, indem er eine Dialogstruktur bevorzugt, die das subjektive Innere der Schreiber erforscht; zweitens

[149] Vgl. Barkhoff: *Magnetische Fiktionen,* S. 200.
[150] Vgl. Cora: *Un poetico sonnambulismo e una folle passione per la follia,* S. 77.
[151] Ebd., S. 76.
[152] Josefine Nettensheim: *Hoffmanns Phantasiestück*, S. 125. Zitiert nach: Barkhoff, *Magnetische Fiktionen,* S. 200.
[153] Vgl. Barkhoff: *Magnetische Fiktionen,* S. 200.

invertiert er das eigentliche Ziel der Fallgeschichte, weil sie nicht intendiert, die Wirksamkeit der Methode zu zeigen, sondern eher die Nachtseiten des Magnetismus zu illustrieren.[154]

Marias Brief an Adelgunde, die Schwester ihrer Geliebten Hypolit, stellt die Gefahren und Auswirkungen des Missbrauches des Magnetismus in den Mittelpunkt. Hoffmann zeigt nochmals seine theoretische Vorbildung, wenn er Marias Zustand beschreibt. Ihre Familie hält ihre Pathologie für eine „Nervenkrankheit“ (DM 217), aber eigentlich geht es um „einen fantastischen Zustand“ (DM 217), den Alban selbst verursacht hatte. Dieses Modell folgt den Bemerkungen Bartels, der die beiden Situationen miteinander vergleicht: „Der magnetische Schlaf hat, bis auf die Stimmung des Gemeingefühls, viel Ähnliches mit dem Sopor im schweren *Nervenfieber*“.[155] Die von Maria gezeigten Symptome ähneln erschreckend den Zeichen, die der Baron in seiner Jugendzeit gezeigt hatte: Sie fühlt sich „immer mehr und mehr ermattet“ und wird „mit jedem Tage schwächer“, bis sie mehrmals „den Tod vor Augen“ (DM 207) gesehen hat. Ein wichtiges Merkmal für Marias Situation ist die Mutation ihrer Wahrnehmung der äußeren Phänomene:

> Alles kam mir verändert vor. […] Zuweilen hatte alles um mich herum, leblose Dinge, Stimme und Klang, und neckte und quälte mich mit wundersamsten Zungen; seltsame Einbildungen rissen mich heraus aus dem wirklichen Leben (DM 206).

Es ist nicht die Umgebung, die sich ändert, sondern sie selbst wird einer inneren, unbewussten Veränderung unterzogen. Alban manipuliert Marias Wahrnehmungsvermögen, indem er in ihre Träume eindringt, ebenso wie Theodor seine Geliebte kontrolliert hatte.[156] Das von Kluge beschriebene Modell der nächtlichen Manipulation wird jedoch von Hoffmann noch expandiert: Alban ist nämlich nicht physisch anwesend und trotzdem in der Lage, Marias Träume allein durch psychische Energie aus der Ferne zu beeinflussen. So wie der junge Baron und

---

[154] Vgl. Hilpert: *Magnetisches Erzählen*, S. 115.
[155] Bartels, *Grundzüge einer Physiologie und Physik des animalischen Magnetismus*, 1812, S. 83. Zitiert nach: Hilpert, *Magnetisches Erzählen*, S. 116.
[156] Ebd., S. 117.

Auguste es erlebt hatten, sieht auch Maria in ihren Träumen ihren ihr noch unbekannten Magnetiseur. Durch seine manipulierenden Kräfte kann Alban zum echten Protagonisten der nächtlichen Visionen Marias werden und ein majestätisches Bild seiner selbst in der Psyche der jungen Frau erschaffen. Die Manipulation der Träume spielt eine entscheidende Rolle, da sie die Grundlage dieses Prozesses darstellt. Maria fühlt ihrem Magnetiseur gegenüber tatsächlich eine tiefe Ehrfurcht, auch wenn sie ihn noch nie persönlich getroffen hat. Schon in der Traumdimension wird Alban als ein König vorgestellt und besetzt demnach eine überlegene Position, die später auch durch seine persönliche Erscheinung bestätigt wird:

> Das besondere ist aber, daß in meinen Träumen und Erscheinungen immer ein schöner ernster Mann im Spiele war, der, […] mir wahrhafte Ehrfurcht einflößte, und der bald auf diese, bald auf jene Weise, aber immer in langen Talaren gekleidet, mit einer diamantnen Krone auf dem Haupte, mir wie der romantische König in der märchenhaften Geisterwelt erschien und allen bösen Zauber löste. Ich mußte ihm lieb und innig verwandt sein, denn er nahm sich meiner besonders an, und ich war ihm dafür mit meinem Leben verpflichtet. Bald kam er mir vor wie der weise Salomo[…]. – Ach, liebe Adelgunde, wie erschrak ich nun, als ich auf den ersten Blick in Alban jenen romantischen König aus meinen Träumen erkannte. (DM 207)

Alban dominiert Maria sowohl in der Traumwelt als auch in der Realität, indem er die Rolle des einzigen „seltsame[n] Arzt[es]“ (DM 207) spielt, der „das Geheimnis besitzt, eine solche Krankheit zu heilen“ (DM 207). Die Übereinstimmung des Königs ihrer Träume mit dem sensationellen Mediziners führt Maria dazu, Alban gegenüber eine zwangsmäßige Dankbarkeit zu fühlen, die eine komplette, totale Unterwerfung impliziert.[157] Sie kann „seine[m] ernsten durchdringenden Blick“ (DM 208) nicht entfliehen, und dieser zwingt das Opfer, jeder Anweisung seines Meisters zu gehorchen. Das Motiv des Blicks ist ein immer wiederkehrendes Thema im Werk E.T.A. Hoffmanns und wird mit seinen Erweiterungen sowohl in *Die Automate* als auch in *Der Sandmann* entscheidend sein. Es symbolisiert in den meisten Fällen die tiefste Natur menschlicher Kontakte und markiert zugleich die Wahrnehmungsprobleme der Figuren. Hier stellt der penetrante Blick Albans, der von dem „brennenden Blick, den man kaum ertragen konnte“ (DM

[157] Vgl. Cora: *Un poetico sonnambulismo e una folle passione per la follia,* S. 85.

181), des Majors schon antizipiert wurde, das Mittel dar, mit dem er seine totale Herrschaft ausüben kann. Nicht in der Sprache, sondern in seinen Augen ist seine magnetische Kraft verborgen, wie Alban selbst später in einem Brief bestätigt: „Nur meines Blicks, meines festen Willens bedurfte es, sie in den sogenannten somnambulen Zustand zu versetzen“ (DM 217).[158]

Die anfängliche Manipulation der Träume ist nur der erste Schritt in Albans Beherrschungsplan. Die Intensität seiner Aktionen steigert sich nämlich *peu à peu* bis zum Moment, in dem Maria sich völlig von Alban abhängig zeigt. Wie sie an Adelgunde schreibt, ist sie sich bewusst, dass sie durch den Magnetismus geheilt werden soll und dass er sie in einen „exaltierten Zustand“ versetzten habe, in dem sie „schlafend und in diesem Schlaf erwachend“ (DM 208) ist. Dieser von Maria beschriebene Zustand bildet den Höhepunkt des Somnambulismus’, bzw. das höchste Niveau dieses Prozesses, die *Clairvoyance.*[159] In diesem Umstand glaubt Maria, imstande zu sein, selbst die Natur ihrer Pathologie zu verstehen und eine erfolgreiche Therapie dafür zu finden: Sie wird selbst ihre „Krankheit genau einsehen“ und „die Art [ihrer] Kur bestimmen“ (DM 208). Obwohl die junge Frau in den ersten Phasen des Magnetisierungsprozesses noch ihre Meinungen äußern kann und zumindest versucht, Alban Wiederstand zu leisten, muss sie im höheren magnetischen Status gänzlich dem Willen ihres Magnetiseurs gehorchen:

> Du glaubst nicht, liebe Adelgunde, welch ein eignes Gefühl von Angst – Furcht, ja Grausen und Entsetzen mich durchbebte, wenn ich an den bewußtlosen und doch höher lebenden Zustand dachte, und doch war es mir nur zu klar, daß ich mich vergebens dagegen sträuben würde, was Alban beschlossen. (DM 208)

Die allmähliche Verstärkung des magnetischen Verfahrens impliziert eine Besserung der Gesundheit der Patientin, die sich aber als illusorisch erweisen wird. Alban zielt nämlich darauf, bloß den Eindruck einer Heilung zu vermitteln, ohne Maria eigentlich zu kurieren. Sie fühlt sich in „einem ziemlich ruhigen Zustande“ (DM 208), aber sie weiß nicht, dass sie eine hilflose Marionette ist. Das Ziel Albans

---

[158] Vgl. Orosz: *Identität, Differenz, Ambivalenz. Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E. T. A Hoffmann,* S. 75.
[159] Vgl. Hilpert: *Magnetisches Erzählen*, S. 119.

ist nicht, ihre Gesundung, sondern eine komplette Abhängigkeitsbeziehung zwischen dem Magnetiseur und der Magnetisierten herzustellen. Mit der Zeit wird seine Macht absolut und diktatorisch: „Oft gebietet er mir, mein Inneres zu durchschauen und ihm Alles zu sagen, was ich darin erblicke, und ich tue es mit der größten Bestimmtheit“ (DM 208). Es gelingt ihm, die Gedanken Marias zu beeinflussen und ihr Wahrnehmungsvermögen und ihre Luzidität zu beeinträchtigen. Er dringt so tief in Marias Inneres ein, dass sie nicht nur die von Alban produzierte Ideen denken kann, sondern auch ohne ihn nicht mehr leben kann:

> Zuweilen muß ich plötzlich an Alban denken, er steht vor mir, und ich versinke nach und nach in einen träumerischen Zustand, dessen letzter Gedanke, in dem mein Bewußtsein untergeht, mir fremde Ideen bringt, welche mit besonderem, ich möchte sagen, golden glühendem Leben mich durchstrahlen, und ich weiß, daß Alban diese göttlichen Ideen in mir denkt, denn er ist dann selbst in meinem Sein, wie der höhere belebende Funke, und entfernt er sich, was nur geistig geschehen kann, da die körperliche Entfernung gleichgültig ist, so ist alles erstorben. (DM 208f)

Die Verbindung zwischen dem Magnetiseur und der Magnetisierten wird so stark, dass die Gefühle, Träume, Gedanken des ersteren von dieser soweit aufgesogen werden, dass sie eine einzige Entität verkörpern. Maria wird zum Opfer ihrer Heilungstherapie, da sie ihrem „Herr und Meister“ (DM 209) ihre Individualität und ihren Willen preisgibt:[160] „Nur in diesem *mit Ihm* und *in Ihm* sein kann ich wahrhaftig leben, und es müßte, wäre es ihm möglich, sich mir geistig ganz zu entziehn, mein Selbst in toter Öde erstarren“ (DM 209).

Für Maria wird Alban „ein zweites Ich ihres magnetischen Lebens“,[161] eine andere Seite ihrer Persönlichkeit. Auch ihre Beziehung zu den anderen und besonders zu ihrem geliebten Hypolit wird von Alban vermittelt: „Aber, seitdem Alban mein Herr und Meister ist, dünkt es mich, nur durch ihn könne ich meinen Hypolit stärker und inniger lieben“ (DM 209). Durch seine magnetische Manipulation plant Alban, die Liebesbeziehung Marias zu Hypolit zu zerstören, indem er sich in ihr Inneres einschleicht. Johann Wilhelm Ritter beschreibt in

[160] Ebd., S. 123.
[161] Zitiert nach: Kluge, *Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus, als Heilmittel*, S. 207.

seinem Werk *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers* (1810) eine Situation, die den Zustand Marias genau widerzuspiegeln scheint: „Der Magnetiseur hat fast keine andere Rolle, als dieselbe für sie [die Somnambule] zu übernehmen, für sie zu wollen. Er will für sie, und er heilt für sie“.[162] Maria kann sich seiner Macht nicht entziehen, denn er „lebt in [ihrem] Innern, und weiß [ihre] geheimsten Gedanken“ (DM 211). Der Brief Marias ist aber eigentlich ein symbolischer Hilferuf. Ihr Versuch, sich durch ihre Ehe mit Hypolit endgültig zu befreien, wird sich am Ende der Erzählung nicht nur als nichtig, sondern auch fatal erweisen.

3.2.2. Selbstvergottung und männlicher Herrschaftsanspruch: Der Brief Albans

Während der Brief Marias die Perspektive eines wehrlosen Opfers spiegelt, erläutert das Schreiben Albans an Theobald die Standpunkte eines Täters, also des Magnetiseurs. Es ist für den Autor ein wesentlicher Teil der Erzählung, wie Hoffmann in einem Brief an Kunz vom 10.7.1813 berichtet: „Mit Albano’s Sendschreiben, dem schwersten, und, wie ich glaube, dem tiefsten und philosophisch-gedachten Teile bin ich zwar fertig“.[163]

Im Brief schwingt das Überlegenheitsgefühl des Magnetiseurs mit, der sich wegen seiner außerordentlichen Fähigkeiten gerechtfertigt fühlt, sich über die allgemeine Moral zu stellen.[164] Alban ist sich bewusst, dass er über ein besonderes Potenzial verfügt, und er will es unbedingt ausnutzen:

> Jede Neigung, die den höheren Gebrauch der inneren Kräfte in Anspruch nimmt, kann nicht verwerflich sein, sondern muß eben aus der menschlichen Natur entsprungen und in ihr begründet, nach der Erfüllung des Zwecks unseres Daseins streben. (DM 212)

---

[162] Ritter, *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers*, 1810, Bd. 2, S.82. Zitiert nach: Hilpert, *Magnetisches Erzählen*, S. 124.
[163] Hoffmann, zitiert nach: Hilpert, *Magnetisches Erzählen*, S. 124.
[164] Vgl. Orosz: *Identität, Differenz, Ambivalenz. Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E. T. A Hoffmann,* S. 75

Der Unterschied zwischen Alban und seinem Freund Theobald lässt sich auch hier erkennen: Während Theobald sich einem „kontemplative[n] Leben“ (DM 212) widmet, zeigt Alban einen gewalttätigen Ansatz, der das ganze Leben als Kampf konzipiert:

> Alle Existenz ist Kampf und geht aus dem Kampfe hervor. In eine fortsteigenden Klimax wird dem Mächtigern der Sieg zuteil, und mit dem unterjochten Vasallen vermehrt er seine Kraft. (DM 213)

Die Existenz sei so ein ewiger Konflikt, in dem das Recht des Stärkeren gilt und die Schwächeren, so Alban, zum Scheitern verurteilt seien. Alban nimmt so eine Sonderstellung ein, die ihn legitimiert, das Leben der Nächsten zu determinieren.[165] Die Waffe, die in diesem ewigen Krieg benutzt wird, ist eben gerade der Magnetismus. Die Prinzipien der magnetischen Lehre werden von Alban trotzdem radikal verwandelt: Den Magnetismus verwendet er nicht um den Wohlergehen seiner Patienten zu erreichen, sondern um sie zu unterwerfen. Es handelt sich um einen evidenten Missbrauch der Lehre, die trotzdem irgendwie als legitim erscheint.
Die magnetischen Fähigkeiten seien, so Alban, ein von der Natur gegebener „Talisman, der uns [die Magnetiseure] zum König der Geister macht“ (DM 213). Die Natur habe dem Magnetiseur diese ungeheurere Möglichkeit eröffnet, und deswegen fühle er sich autorisiert, sie zum Schaden der Schwächeren anzuwenden. Die Beschreibung seines Willens zur Macht eskaliert bis zu einem blasphemischen Allmachtswahn.[166] Die Figur der Magnetiseur wird nämlich hier von Alban selbst mit Gott verglichen:

> Der Fokus, in dem sich alles Geistige sammelt, ist Gott! […] Das Streben nach jener Herrschaft ist das Streben nach dem Göttlichen, und das Gefühl der Macht steigert in dem Verhältnis seiner Stärke den Grad der Seligkeit. (DM 214)

---

[165] Vgl. Werner: *E.T.A. Hoffmann. Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im dichterischen Werk*, S.95.
[166] Vgl. Brucke: *Die windige Karriere einer literarischen Figur*, S. 40.

Seine Selbstvergottung erklärt auch die perfide Position, die er selbst einnimmt. Durch den Magnetismus will er nicht nur die unterlegenen Subjekte versklaven, sondern auch ihre Schwäche ausnutzen, um seine eigene Energien zu vermehren, wie er Theobald mitteilt: „Sich unter seinem Zauber schmiegend, muß das unterjochte fremde Geistige nur in uns existieren, und mit seiner Kraft nur uns nähren und stärken!“ (DM 214). Hoffmann beschreibt eine Art Vampirismus, ein parasitäres Vorgehen, das die Regeln der üblichen Arzt-Patient Beziehung umstürzt und Maria zu ihrem Tod führen wird.[167]

Die von Alban prätendierte Überlegenheit impliziert noch ein anderes Element, das seine Allmachtsansprüche legimitieren soll, nämlich die vermutliche, „natürliche“ Passivität der Frauen. Die Abhängigkeitsbeziehung zwischen Alban und Maria versteckt nämlich sexuelle Aspekte, die mit den Fragen von Machtmissbrauch und Unterwerfung verbunden sind.[168] Die Frau, hier Maria, wird als niederes Wesen betrachtet und kann deswegen ein potentielles Opfer werden. Hoffmann nimmt das alte Schema wieder auf, nach dem der Mann von Stärke und Aktivität charakterisiert ist, während die Frau Verzicht, Passivität und Aufnahmefähigkeit verkörpert.[169] Dieses Muster wird sogar auch von Humboldt noch vertreten, der der Meinung ist, dass „alles Männliche […] mehr Selbstthätigkeit, alles Weibliche mehr leidende Empfänglichkeit“[170] zeigt. Der magnetische Rapport, in diesem Fall das Verhältnis zwischen Alban und Maria, passt perfekt in dieses Schema:

> Die Natur organisierte das Weib in allen seinen Tendenzen passiv. – Es ist das willige Hingeben, das begierige Auffassen des fremden außerhalb liegenden, das Anerkennen und Verehren des höheren Prinzips, worin das wahrhaft kindliche Gemüt besteht, das nur dem Weibe eigen und das ganz zu beherrschen, ganz in sich aufzunehmen, die höchste Wonne ist. (DM 217)

---

[167] Ebd., S. 39.

[168] Vgl. Orosz: *Identität, Differenz, Ambivalenz. Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E. T. A Hoffmann,* S. 72.

[169] Vgl. Jürgen Barkhoff: „Geschechterantropologie und Mesmerismus - Literarische Magnetiseurinnen bei und um E.T.A. Hoffmann“. In: Gerhard Neumann (HG): *Hoffmanneske Geschichte. Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenscahft*. Königshausen & Neumann, Würzburg, 2005. S. 19.

[170] Humboldt, *Geschlechtsunterschied*, S. 277f. Zitiert nach: Barkhoff, *Geschechterantropologie und Mesmerismus*, S. 19.

Die Abhängigkeit Marias ist total, da sie dieses Modell als die einzige Option betrachtet. Die wichtigste Person der Familie, die Mutter, gibt es nicht, und deswegen hat sie kein weibliches Vorbild, das sie schützen kann. Die männlichen Figuren der Erzählung sollten das Mädchen zwar behüten, aber sie selbst sind Alban unterworfen.[171] Dank diesem patriarchalischen und ausschließlich männlichen System kann der Magnetiseur sein junges Opfer zu seinem Vorteil einfach manipulieren. Um seine „unbedingte Herrschaft" (DM 213) zu rechtfertigen, radikalisiert er einen Geschlechtscharakterdiskurs, der den Zweck hat, lediglich die männlichen Bedürfnisse zu befriedigen:

Marien ganz in mein Selbst zu ziehen, ihre ganze Existenz, ihr Sein so in dem meinigen zu verweben, daß die Trennung davon sie vernichten muß, das war der Gedanke, der, mich hoch beseligend, nur die Erfüllung dessen aussprach, was die Natur wollte. (DM 216)

Alban berauscht sich an der Gewalt, die er ausüben kann und fühlt sich allmächtig, als er versucht, die Figur Hypolits im Gedächtnis Marias ganz auszulöschen. Hypolit stellt keine Bedrohung für den Magnetiseur dar:

– Hypolits Bild kann in ihr nur noch in schwachen Umrissen existieren, und auch diese sollen bald in Duft zerfließen. […] ich wünsche nicht seinen Tod; […] mein Triumph wird herrlicher sein, denn der Sieg ist gewiß. (DM 217f)

Das Ende der Erzählung wird für die ganze Familie und den alten Maler Bickert tragisch ausfallen. Hoffmann zeigt die katastrophalen Konsequenzen des Missbrauchs der mesmerischen Lehre, wenn sie als Waffe in einem symbolischen Kampf der Stärkeren gegen die Schwächeren benutzt wird. Der Brief Albans kann so als „literarische Manifestation der ‚Nachtseite' des Magnetismus"[172] interpretiert werden, in der der Autor die Risiken dieser Praxis vor allem den begeisterten Unterstützern dieser vermutlichen Heilmethode aufzeigt. Unter allen Auswirkungen des Magnetismus' spielt das Phänomen des totalen Ich-Verlusts eine wesentliche

[171] Vgl. Cora: *Un poetico sonnambulismo e una folle passione per la follia,* S. 91f.
[172] Hilpert*: Magnetisches Erzählen*, S. 133.

Rolle. Hoffmann verbindet diese Thematik mit dem Automatenmotiv, das ja eine Variante der totalen Willenlosigkeit darstellt, die während der magnetisierenden Therapie im Patient provoziert werden kann. Der Magnetisierte ist eine Art „Automatenmensch“ und der Magnetiseur wie sein Schöpfer. Die Problematik der menschlichen Autonomie ist der Schnittpunkt zwischen diesen beiden Sujets, wie E.T.A. Hoffmann in seiner Erzählung *Die Automate* meisterhaft zeigt.

4. *Die Automate*

Die Automate wurde von Hoffmann wenige Monate nach der Fertigstellung der Erzählung *Der Magnetiseur* in nur zehn Tagen vom 5. bis zum 15. Januar 1814 geschrieben.[173] Gleich am 16. Januar lieferte er das Manuskript dem Verleger der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, Friedrich Rochlitz, ab, der aber diese Version zuerst ablehnte. Die endgültige, heutige Version wurde nach Überarbeitung im zweiten Band der *Serapionsbrüder* (1819) veröffentlicht.[174] Die Periode der Abfassung dieser Erzählung fällt mit der Zeit von Hoffmanns intensiver Beschäftigung mit der Automatenthematik zusammen, die der Autor mit *Die Automate* zum erstenmal literarisiert. *Die Automate* kombiniert die Automatenproblematik mit dem Motiv des Magnetismus, das schon in der Erzählung *Der Magnetiseur* thematisiert wurde. Die Wichtigkeit dieser Kurzgeschichte liegt darin, dass sie eine thematische Verbindung zwischen *Der Magnetiseur* und *Der Sandmann* darstellt, obwohl sie von der Kritik oft sozusagen übersehen wurde.

Die Erzählung ist von fragmentarischer Natur charakterisiert, was natürlich vorsätzlich ist, da Hoffmann trotz der sukzessiven Revisionen des Textes deren rätselhaften Charakter aufrecht erhielt. Wie im Rahmengespräch der *Serapionsbrüder* erklärt wird, war die Erzählung „gerade von Haus aus fragmentarisch angelegt“, und die Lösungen der Rätsel sollen, so Theodor, einfach durch die Phantasie des Lesers gefunden werden, die „ein paar etwas heftige Rucke erhalten und sich selbst beliebig fortschwingen“ (DA 427f) soll. Diese

[173] Vgl. Hilpert*: Magnetisches Erzählen*, S. 134.
[174] Vgl. Kremer: *E.T.A. Hoffmann Leben – Werk – Wirkung*, S. 332.

fragmentarische Struktur wurde jedoch von der Forschung nicht geschätzt, wie Peter von Matt nachdrücklich behauptet: „Es gibt wohl keinen eingefleischten Hoffmann-Leser, der von dieser Arbeit nicht in ganz besonderer Weise enttäuscht wurde“.[175] All die Texte Hoffmanns präsentieren ja eine Rätselstruktur und konstitutive Elemente, die nicht eindeutig interpretiert werden können, aber diese Schrift scheint dem Leser unzugänglicher als anderen Werke des Autors. Viele Rätsel dieser Erzählung bleiben bis zum Ende ungelöst, und sogar die Abschlussszene bleibt offen, da sie plötzlich gleich vor der scheinbaren Klärung des Enigmas abbricht.

Die Automate wurde so immer weniger gewürdigt als der hochberühmte Hoffmannsche Text *Der Sandmann*, in dem das Automatenthema ebenso fokussiert wird, der aber von einer schlüssigeren Struktur ist. Jedoch kann diese Erzählung als Modell betrachtet werden, für alles, was in *Der Sandmann* noch komplexer literarisch verarbeitet wird. Die von Hoffmann registrierte Verbindung zwischen dem Automatenmotiv und dem Magnetismus wird nämlich in *Die Automate* schon aufgenommen und bietet einen logischen Nexus zwischen *Der Magnetiseur* und *Der Sandmann*. Die fehlenden Informationen, die sich in *Die Automate* nicht finden lassen, können sowohl in *Der Magnetiseur* als auch in *Der Sandmann* eruiert werden. Dabei ist das Fehlen von Erläuterungen ist das Markenzeichen der Narration, oder, so Kremer, ist das „Fehlende als Fehlendes dauerhaft präsent“.[176] Diese Erzählung kann so als Fundament für die auf sie folgenden Texte Hoffmanns verstanden werden, oder als das „vielleicht radikalste Erzählexperiment“[177] des Autors. Unter den im Text präsenten Motiven sind die Kraft der Musik, die mysteriösen Elemente des Weissagens und die Verlebendigung einer traumhafter Vision auffällig. Das prägnanteste Thema ist jedoch, wie der Titel selbst schon suggeriert, das Automatenmotiv, das in diesem Fall als Deutungs- und Artikulationsinstanz einer okkulten, geistigen Kraft dekliniert wird.[178]

---

[175] Peter von Matt: *Die Augen der Automaten. E.T.A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1971.
[176] Kremer 2009, S. 489. Zitiert nach: Hilpert, *Magnetisches Erzählen*, S. 137.
[177] Kaiser, *E.T.A. Hoffmann*, 1988, S. 54. Zitiert nach: Hilpert, *Magnetisches Erzählen*, S. 137.
[178] Vgl. Gendolla: *Die lebenden Maschinen*, S. 143.

4.1. Die Automatisierung des Menschen und die Verlebendigung der Maschinen

Der redende Türke machte allgemeines Aufsehen, ja er brachte die ganze Stadt in Bewegung, denn jung und alt, vornehm und gering strömte vom Morgen bis in die Nacht hinzu, um die Orakelsprüche zu vernehmen, die von den starren Lippen der wunderlichen lebendigtoten Figur den Neugierigen zugeflüstert wurden. (DA 396)

Schon im Incipit der Erzählung wird der im Titel angekündigte Automat vorgestellt. Hoffmann literarisiert hier das Automatenthema, das in seiner Epoche, wie gesagt, äußerst beliebt und populär war. Mit seinem redenden Türken verwirklicht Hoffmann, wenn auch nur auf einer literarischen Ebene, den primordialen humanen Wunsch, den Unterschied zwischen Mensch und Maschine zu reduzieren. Nach Jacobi sei es die „größte Absicht unserer Zeiten", diese Differenz „zu verwirren und allmälig [sic] zu vertilgen".[179] Nicht nur die allmählichen technologischen Fortschritte, sondern auch die Identifikation des Phänomens des Somnambulismus durch Puységur im Jahr 1784 haben die Distanz zwischen Mensch und Maschine verringert. Indem eine Person in einen somnambulen Zustand versetzt wird, wird sie symbolisch zum automatischen Wesen. Die Analogien zwischen Somnambulen und Maschinen seien die Willenlosigkeit, der Mangel an Autonomie und die totale Passivität.[180] Diese Parallele wird auch von Reil betont, der meint, der Somnambule agiert „gezwungen, als *Automat*, ohne klares Bewußtseyn und Spontaneität".[181] Die Ähnlichkeit zwischen Somnambulen und Maschinen impliziert so nicht nur den Zustand der Bewusstlosigkeit, sondern auch die Potenzialität einer externen Fremdsteuerung. Während der Somnambule von seinem Magnetiseur völlig abhängt, ist der Automat analog der Macht seines Konstrukteurs unterworfen: Beiderseits kann der Untergegebene sich seinem Meister nicht widersetzen.[182]

---

[179] Friedrich Heinrich Jacobi: *Etwas das Lessing gesagt hat*, 1782, Werke Bd. 2, S. 356. Zitiert nach: Hilpert, *Magnetisches Erzählen*, S 138.
[180] Ebd., S. 139.
[181] Johann Christian Reil: *Rhapsodieen über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen*, 1803, S. 97. Zitiert nach: Hilpert, *Magnetisches Erzählen*, S 139.
[182] Ebd.

Hoffmann fokussiert in *Die Automate* und *Der Sandmann* dieses besondere Verhältnis und entwickelt dieses Thema weiter. Er inszeniert dabei ein gegenseitiges, fast dialektisches Verhältnis, denn der Mensch wird zur Maschine, aber gleichzeitig wird der Automat irgendwie beseelt. Hoffmanns redender Türke stellt diesen Widerspruch perfekt dar, indem er mit einem Oxymoron als eine „lebendigtote[] Figur“ (DA 396) beschrieben wird. Der Autor wurde für die Gestaltung dieser Figur von den realen Maschinen Kempelens beeinflusst, dem schön früher hochberühmten Schachtürken und der Sprachmaschine, die er miteinander verband, um seine persönlichen, literarischen Hybride zu konstruieren.[183] Der redende Türke Hoffmanns ist jedoch keine rein mechanische Maschine und auch nicht bloß eine geniale Täuschung, sondern er impliziert sogar angebliche divinatorische Begabung. Die Fähigkeit des Türken, komplexe Sentenzen auch in einer Fremdsprache auszusprechen („Hierzu kam, daß der Türke oft, deutsch gefragt, doch in einer fremden Sprache antwortete“, DA 398) und den Anwesenden sogar die Zukunft vorherzusagen, erregt das Erstaunen und die Begeisterung des Publikums.
Es ist diese rätselhafte Begabung der Maschine, die so viele Besucher fasziniert. Trotz aller Bemühungen können die Anwesenden nicht begreifen, wie der Türke zu diesen orakelhaften Begabungen kommt:

> Man erschöpfte sich in Vermutungen über das Medium der wunderbaren Mitteilung, man untersuchte Wände, Nebenzimmer, Gerät, alles vergebens. Die Figur, der Künstler waren von den Argusaugen der geschicktesten Mechaniker umgeben, aber je mehr er sich auf diese Art bewacht merkte, desto unbefangener war sein Betragen. Er sprach und scherzte in den entlegensten Ecken des Zimmers mit den Zuschauern und ließ seine Figur wie ein ganz für sich bestehendes Wesen, das irgendeiner Verbindung mit ihm nicht bedürfe, ihre Bewegungen machen und Antworten erteilen; (DA 397f)

Dieser Apparat versteckt keinen Zwerg und ist nicht einmal von einem Bauchredner geleitet, scheint eher irgendwie beseelt. Falls man dem Türken eine Frage gestellt hatte, „drehte er erst die Augen, dann aber den ganzen Kopf nach dem Fragenden hin, und man glaubte an dem Hauch zu fühlen, der aus dem Munde strömte, daß die leise Antwort wirklich aus dem Innern der Figur kam“ (DA 397).

[183] Vgl. Leitner: *Maschinenmenschen*, S. 36.

Die eigentliche Natur des Automaten ist eins der vielen Rätsel, die bis zum Ende der Erzählung nicht gelöst werden. Die Natur der mysteriösen Orakelsprüche selbst ist jedoch erklärbar. Die vom Automaten gegebenen Antworten sind keine zufällige Erfindung, sondern entsprechen der Wahrheit.[184] Die mechanische Finesse und Präzision des Automaten sind natürlich faszinierend, aber die eigentliche Aufmerksamkeit des Publikums ergibt sich vor allem aus den Antworten, die „mit tiefem Blick in die Individualität des Fragenden bald trocken, bald ziemlich grob spaßhaft, und dann wieder voll Geist und Scharfsinn und wunderbarerweise bis zum Schmerzhaften treffend waren"(DA 398). Der Automat erstaunt die Anwesenden oft mit einem „mystische[n] Blick in die Zukunft" (DA 398), ein Phänomen, das jedenfalls eine enge Beziehung zwischen dem Orakel und dem Fragenden impliziert. Die Maschine zeigt so ein divinatorisches Talent: Sie kann die Innerlichkeit der Besucher erforschen, ihre tiefsten Geheimnisse auffinden und anhand der Resultate ihre eigene Voraussagungen formulieren.

Das Vermögen, dem Nächsten die Zukunft vorherzusagen, ist ein Element, das, wie Hoffmann selbst wusste, oft die Somnambulen charakterisiert. Die Somnambulen sowie die Magnetisierten wurden damals zu einer echten Sensation. Das Phänomen des Somnambulismus war für das Publikum so faszinierend, dass sogar öffentliche Vorstellungen mit Somnambulen organisiert wurden, in denen die Nachtwandler sensationelle, orakelhafte Fähigkeiten zeigten. Es ist kein Zufall, dass der Anfang der Erzählung, in dem der redende Türke vorgestellt wird, einen Auszug aus den *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* evoziert, in dem Schubert eine Somnambulen-Vorführung beschreibt:

Denn was könnte lächerlicher seyn als die vornehmen Personen einer ganz ansehnlichen Stadt, um eine sogenannte Hellsehende versammelt zu sehen, welche die voller Vertrauen an sie gerichteten Fragen mit einem sich selber widersprechenden Unsinn beantwortete, während jene die verworrenen

[184] Lothar Pikulik: *Hoffmann als Erzähler. Ein Kommentar an den »Serapions-Brüder«*, Vandenhoeck & Ruprecht , Göttingen, 1987. S. 119f.

Recepte, welche sie verordnet, die sonderbaren Visionen und Wahrsagungen der Traumrednerin, nicht selten mit blindem Glauben hinnahmen.[185]

Dieser Abschnitt zeigt, wie sehr Hoffmann ein aufmerksamer Betrachter seiner Epoche war. Die öffentlichen Zurschaustellungen der Somnambulen folgen dem Muster der damaligen Automatenmessen und wurden ebenso populär wie kontrovers. Trotz der extremen Anziehungskraft des Phänomens äußert Schubert nämlich seine Enttäuschung über die Natur dieser öffentlichen Ausstellungen, die seiner Meinung nach ein verzerrtes Bild der magnetischen Lehre bot. Diese Gesamtsituation habe nämlich den Magnetismus „durch eine Menge lächerlicher Uebertreibungen [sic] mit Recht verdächtig gemacht".[186] Auch Kluge äußert seinen Missmut gegen den Missbrauch des Magnetismus und des somnambulen Zustands:

Ein jeder Magnetiseur, dem das Wohl seines Kranken am Herzen liegt, mache es sich daher zur Regel, nie seinen Kranken als Orakel zu gebrauchen und ihn aus sich selbst herauszuführen, sondern ihn seine Fähigkeiten blos für sich selbst benützen zu lassen.[187]

Sowohl Schubert als auch Kluge sind daher der Meinung, dass die magnetische Lehre niemals missbraucht und dass der freie Wille und die Identität des Patienten immer respektiert werden sollten.

Die von Schubert stark kritisierte Divinationsbegabung der Somnambulen ist der Hauptgrund für das übermäßige Interesse des Publikums, ein Merkmal, das auch Hoffmann seinem redenden Türken zuschreibt. Die vom Autor hergestellte Verbindung zwischen dem Motiv des Magnetismus und der Automatenthematik wird hier so nochmals bestätigt. Außerdem ist es wichtig zu unterstreichen, wie sehr der Somnambule im magnetischen Zustand zu einem wehrlosen, manipulierbaren Subjekt wird. Der somnambule Zustand des Patienten reduziert den Unterschied zwischen Mensch und Maschine. Das magnetisierte Subjekt ist nämlich machtlos

[185] Gotthilf Heinrich von Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, 1808, S. 327. Zitiert nach: Hilpert, *Magnetisches Erzählen*, S. 142.
[186] Ebd., S. 145.
[187] Zitiert nach: Kluge, *Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus, als Heilmittel*, S. 465.

und völlig dem Willen einer äußeren Instanz ausgeliefert: Es wird zur unterlegenen Maschine, zum willenlosen Apparat. Hoffmann literarisiert diese Metapher sowohl in *Die Automate* als auch in *Der Sandmann* und konstatiert, dass diese Angleichung auch andersherum möglich ist. In seinen Erzählungen wird der Automat auch zum Menschen. Hoffmann verlebendigt seine literarischen Maschinenmenschen, indem er ihnen humane Merkmale attribuiert und einen Parallelismus zwischen dem Automatenbereich und dem menschlichen Somnambulismus konstruiert.[188] Das Element des Somnambulismus ist bei ihm wesentlich, um die Wirkungsweise des redenden Türken zu begreifen und die Natur des Rapports zwischen dem Orakel und seinen Besucher zu begreifen.

4.2. „Ein fremdes geistiges Prinzip“[189]

Die vom Automaten gezeigten orakelhaften Fähigkeiten sind nicht auf eine bloße mechanische Prozedur reduzierbar, obwohl sein Konstrukteur dem Publikum zeigt, dass das Innere der Maschine nichts anderes als das Getriebe versteckt: „ [Er] öffnete […] auch auf Verlangen eine Klappe, und man erblickte im Innern der Figur ein künstliches Getriebe von vielen Rädern“ (DA 397). Der Erzähler merkt außerdem an, dass dieses Räderwerk „nun wohl auf das Sprechen des Automaten durchaus keinen Einfluß hatte“ und sein beachtlicher Umfang das Verbergen einer Person verhinderte, da diese Maschinerie „augenscheinlich so viel Platz einnahmen, daß sich im übrigen Teil der Figur unmöglich ein Mensch [...] verbergen konnte“ (DA 397). Jede rationale Erläuterung zur Arbeitsweise des redenden Türken scheint in diesem Fall obsolet. Die Protagonisten der Erzählung, Ludwig und Ferdinand diskutieren über „die geheimnisvolle Verbindung des lebenden menschlichen Wesens mit der Figur“, sein „Eingehen in die Individualität der Fragenden“ und überhaupt den „seltene[n] Geist der Antworten“ (DA 399). Der gesamten Situation und der Automatenthematik gegenüber zeigen die zwei Freunde unterschiedliche Meinungen. Während Ludwig keineswegs an der Automatenmanie interessiert scheint, beziehungsweise er

[188] Vgl. Hilpert, *Magnetisches Erzählen*, S. 145f.
[189] DA 414.

vielmehr ein „unheimliche[s] grauenhafte[s] Gefühl“ (DA 397) in der Nähe von diesen makaberen Figuren empfindet, ist Ferdinand von den Geheimnissen und den technologischen Wundern der Automaten irgendwie fasziniert. Obwohl auch Ferdinand das „tolle[…] Nachäffen des Menschlichen“ (DA 400) nicht völlig würdigt, bewundert er die mechanische Geschicktheit der Automatenkonstrukteure. Jedoch ist er davon überzeugt, dass der redende Türke nicht einfach das Resultat einer raffinierten mechanischen Technik ist, sondern seine „höchst ansehnliche, ehrwürdige Figur“ sei zweifellos „etwas ganz Untergeordnetes“ (DA 400). All die Bewegungen dieser Maschine seien eine vom Konstrukteur ausgedachte List, um die Aufmerksamkeit des Publikums von dem eigentlichen „Schlüssel des Geheimnisses“ (DA 400) abzulenken:

> Es ist gar kein Zweifel, daß ein menschliches Wesen, vermöge uns verborgener und unbekannter akustischer und optischer Vorrichtungen mit dem Fragenden in solcher Verbindung steht, daß es ihn sieht, ihn hört und ihm wieder Antworten zuflüstern kann. […] Was mir aber viel wunderbarer scheint und mich in der Tat recht anzieht, das ist die geistige Macht des unbekannten menschlichen Wesens, vermöge dessen es in die Tiefe des Gemüts des Fragenden zu dringen scheint – es herrscht oft eine Kraft des Scharfsinns und zugleich ein grausenhaftes Helldunkel in den Antworten, wodurch sie zu Orakelsprüchen im strengsten Sinn des Worts werden. (DA 400f)

Die Meinung Ferdinands wird noch vehementer, als er einer bestürzenden Prophezeiung unterzogen wird. Die Maschine kann nämlich alle Geheimnisse der Fragenden identifizieren. Sie weiß von der verborgenen Liebe Ferdinands zu einem „herrliche[n] Mädchen“ (DA 406), einer Sängerin, die er zum ersten Mal im Traum kennengelernt hatte. Während niemand von dieser heimlichen Leidenschaft von Ferdinand erfahren hatte, weiß der redende Türke alles, einschließlich der Tatsache, dass er ein kleines Portrait seiner Geliebten gemalt hatte, und dass er ein Medaillon mit dem Bild an seiner Brust versteckt trug:

> Heimlich, bei verschlossenen Türen, malte ich das Bild. Kein menschliches Auge hat es jemals gesehen, denn ein anderes Bild gleicher Größe ließ ich fassen, und setzte mit Mühe dann selbst das Bild der Geliebten ein, das ich seit der Zeit auf bloßer Brust trug. (DA 407)

Dieses Traumgebilde stellt für Ferdinand eine eigentliche Obsession dar, eine Phantasiegestalt, die er nicht loslassen kann. Deswegen trifft er die Entscheidung, dem redenden Türken eine besondere Frage zu stellen: „Werde ich künftig noch einen Moment erleben, der dem gleicht, wo ich am glücklichsten war?“ (DA 408). Zunächst weigert die Maschine sich, die Frage Ferdinands zu beantworten, aber seine Beharrlichkeit führt den Türken dazu, schließlich doch seine Weissagung auszusprechen: „Unglücklicher! in dem Augenblick, wenn du sie wiedersiehst, hast du sie verloren!“ (DA 408). Er erscheint von dieser Offenbarung so erschüttert, „daß Ferdinand plötzlich erblaßt[e]“ (DA 402). Anfänglich ist Ferdinand nicht in der Lage, die Arbeitsweise der Maschine zu verstehen, er weiß nur, dass diese furchtbare Prophezeiung seine Existenz auf ewig verändert hat, wie er selbst gegenüber seinem Freund Ludwig zugibt:

> Freund! Dir mag ich es nicht verhehlen, daß der Türke in mein Innerstes gegriffen, ja, daß er mein Innerstes verletzt hat, so daß ich den Schmerz wohl nicht verwinden werde, bis mir die Erfüllung des gräßlichen Orakelspruchs den Tod bringt. (DA 403)

Ferdinand ist sich der Wirkungsweise des Automaten zunächst nicht bewusst, obwohl er sie in der Folgezeit begreifen wird. Hinter der Maschine gebe es eine fremde Stärken, die

> mit magischer Gewalt unsre geheimsten Gedanken beherrschen, und vielleicht erblickt die fremde Macht klar und deutlich den Keim des Zukünftigen, der in uns selbst im mystischen Zusammenhange mit der Außenwelt genährt wird, und weiß so alles, was in fernen Tagen auf uns einbrechen wird, so wie es Menschen gibt mit der unglücklichen Sehergabe, den Tod zur bestimmten Stunde vorauszusagen. (DA 403)

Die von ihm lange ersehnte Frau stellt eigentlich nichts anderes dar als die Vergegenständlichung eines im Traum gestrebten Objekts. Der Türke ist einfach die „Form der Mitteilung“ (DA 413), die von den Fragenden benutzt wird, um die

Antworten auf ihre eigenen Fragen zu finden.[190] Durch die Maschine kann Ferdinand nämlich unbewusst sein eigenes Selbst erforschen. Die Lösung des Rätsels liegt so nicht in der Maschine, sondern im Fragenden selbst. Durch eine „psychische Macht" (DA 414), den Magnetismus, wird er nämlich in einen somnambulen Zustand versetzt, der ihm ermöglicht, die Antwort auf seine Anfrage selbständig in seinem Innern aufzuspüren. Folglich wird der Fragende zum „somnambulen Orakel seiner selbst"[191] und damit zur eigentlichen Maschine. Es wird ein psychischer Rapport eingeführt, der dem Verhältnis zwischen dem Somnambulen und dem Magnetiseur stark ähnelt.[192] Der Mensch wird durch eine anonyme Gewalt mit dem Automaten in Verbindung gesetzt, eine abstrakte Kraft, die die Beziehung zwischen dem Inneren und Äußeren, dem Privaten und Öffentlichen irgendwie vermittelt.[193] Der redende Türke, der Automat *per se*, ist keine orakelhafte Maschinerie, sondern einfach der Mediator einer dritten Quelle, eines „fremden geistigen Prinzip[s]" (DA 414). Diese Instanz gibt dem Fragenden keine neue Information preis, sondern Botschaften, die er schon in seinem Inneren trug. Die Grenze zwischen Frage und Antwort scheint verschwommen, da der Fragende auf eine Auskunft wartet, die er nur in seinem Selbst suchen kann, er forscht also nach einer schon in seinem Geist latent aufgehobenen Erklärung.[194]

Ferdinand selbst wird im Laufe der Erzählung der Arbeitsweise des redenden Türkens bewusst, wie er Ludwig erklärt:

> Es ist die psychische Macht, die die Saiten in unserm Innern, welche sonst nur durcheinander rauschten, anschlägt, daß sie vibrieren und ertönen, und wir den reinen Akkord deutlich vernehmen; so sind wir aber es selbst, die wir uns die Antworten erteilen, indem wir die innere Stimme durch ein fremdes geistiges Prinzip geweckt außer uns verständlicher vernehmen und verworrene Ahndungen, in Form und Weise des Gedankens festgebannt, nun zu deutlichen Sprüchen werden; (DA 414)

[190] Vgl. Gendolla: *Die lebenden Maschinen*, S. 145f.
[191] Hilpert, *Magnetisches Erzählen*, S. 147.
[192] Vgl. Pikulik: *Hoffmann als Erzähler,* S. 120.
[193] Vgl. Gendolla, *Die lebenden Maschinen,* S. 150.
[194] Vgl. Pikulik: *Hoffmann als Erzähler,* S. 120.

Das eigentliche Verdienst des Automaten ist also die Erzeugung des somnambulen Zustands im Fragenden und keinesfalls ein von ihm selbst formulierter Orakelspruch, wie es zunächst angedeutet wurde. Die Maschine wirkt als Spiegel für die verdrängten Träume und Sehnsüchte der Menschen, die sie dann als Frage an den Apparaten artikulieren.

Hoffmann dekliniert in dieser Erzählung das Modell des Magnetismus und die Beziehung zwischen Magnetiseur und Magnetisierten also so, dass er eigentlich das Verhältnis zwischen dem Automaten und dem Fragenden konstruiert. Ebenso wie der Somnambule, der ausschließlich in einem magnetischen Zustand einige Informationen und Gefühle bekommt, die er andernfalls nicht erlangen könnte, symbolisiert auch die Maschine für den gleichsam somnambulen Fragenden den Zugangsweg zu Wahrheiten, die für ihn in einem normalen Bewusstseinszustand hintergründig und unzugänglich bleiben würden.[195] Dieser Prozess wird nicht nur von Ferdinand, sondern auch von Ludwig konstatiert, der meint, der Automat sei in der Lage, einen „psychischen Rapport hervorzubringen, der ihm die Macht gibt, aus dem tiefsten Innern des Fragenden selbst zu antworten“ (DA 415). In *Die Automate* beschreibt Hoffmann so eine invertierte Situation, in der der Fragende zum Somnambulen, und demzufolge zum manipulierten Automaten wird, während die Maschine selbst zum Magnetiseur und logischerweise zu etwas Menschlichem wird. Diese Struktur wird Hoffmann in seinen späteren Werken tiefer analysieren, zum Beispiel in *Der Sandmann*, wo die berühmte Puppe Olimpia verlebendigt wird, während die Schwester des magnetisierten Protagonisten, Clara, als ein „lebloses, verdammtes Automat“[196] betrachtet wird.[197]

---

[195] Vgl. Hilpert: *Magnetisches Erzählen*, S. 150.

[196] E.T.A. Hoffmann: *Nachtstücke; Klein Zaches; Prinzessin Brambilla: Werke 1816/1820.* Herausgegeben von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1985, S. 32. Künftig zitiert mit Sigle DS und Seitenangabe.

[197] Vgl. Hilpert: *Magnetisches Erzählen*, S. 150.

4.3. Professor X: Zwischen Genie und Scharlatanerie

Um das Geheimnis des redenden Türken zu enthüllen, treffen die beiden Freunde Ferdinand und Ludwig die Entscheidung, sich direkt an den Konstrukteur der Maschine zu wenden, an den mysteriösen Professor X.

„Ich kann dir's nicht verhehlen, sagte Ferdinand, „mir dämmert eine Hoffnung auf, vielleicht die Spur des Geheimnisses zu finden, das mich jetzt so grauenvoll befängt, wenn ich dem Professor X. näher trete. Ja es ist möglich, daß die Ahnung des wunderbaren Zusammenhanges, in dem der Türke, oder vielmehr die versteckte Person die ihn zum Organ ihrer Orakelsprüche braucht, mit meinem Ich steht, mich vielleicht tröstet, und den Eindruck jener für mich schrecklichen Worte entkräftet. Ich bin entschlossen, unter dem Vorwande, seine Automate zu sehen, die nähere Bekanntschaft des mysteriösen Mannes zu machen […].“ (DA 412)

Sie erfahren, dass der Professor ein Laboratorium hat, in dem er alle seine mechanischen Konstruktionen sammelt. Ludwig und Ferdinand werden von seinem Aussehen, insbesondere von seinem Blick und seiner unangenehmen Stimme beunruhigt, ein Merkmal, das oft in den Figuren Hoffmanns zu bemerken ist:

Sie fanden an ihm einen hochbejahrten, altfränkisch gekleideten Mann muntern Ansehens, dessen kleine graue Augen unangenehm stechend blickten, und um dessen Mund ein sarkastisches Lächeln schwebte, das eben nicht anzog […]. Des Professors Stimme hatte etwas höchst Widriges, es war ein hoher kreischender dissonierender Tenor, der gerade zu der marktschreierischen Art paßte, womit er seine Kunstwerke ankündigte. (DA 416f)

Der Professor zeigt sich den Freunden und den Lesern selbst als eine enigmatische, unergründliche Figur. Hoffmann verleiht ihm eine mysteriöse Aura und macht ihn zum Hüter eines Geheimnisses, das bis zum abrupten Ende der Erzählung vorsätzlich ungelöst bleiben wird. Die reale Natur der Beziehung zwischen dem Professor und dem redenden Türken ist eins der vielen Rätsel der Erzählung, ebenso wie die enigmatische Verbindung des Professors zu der Sängerin. Der Professor symbolisiert eine namenlose Instanz *tout court*, er bringt eine fremde

Macht zur Darstellung, die nicht vollständig erklärt werden kann. Diese Figur bevorzugt, im Hintergrund zu bleiben, lebt am Rande der Stadt und von den anderen isoliert. Während sein Automat „allgemeines Aufsehen“ (DA 396) erregt, bleibt der Professor seinem Publikum unbekannt.[198] In diesem Zusammenhang ist sein Name, Professor X, nicht zufällig. Das Sigel X steht nämlich nicht für die Abkürzung eines leibhaftigen, realen Bezugs, sondern symbolisiert genau und absichtlich das Gegenteil, nämlich das Unbewusst, wie O‘ Brien betont: „[…] it merely repeats the priviliged scientific designation for the unknown: X“.[199]

Der Professor ist so eine zwiespältige Figur: Auf der einen Seite erscheint er als ein bizarrer Scharlatan, der sein Publikum durch einen List täuscht, ein Außenseiter, der stolz ein absonderliches Musikautomatenkabinett versammelt hat; auf der anderen Seite scheint er, okkulte mesmerische Kräfte zu besitzen und den Geist der wahren Musik durch seine Automaten aufzubewahren.[200] Der Professor versucht, den uralten menschlichen Traum zu verwirklichen, den Unterschied zwischen Mensch und Maschine zum Verschwinden zu bringen, indem er Magnetismus und technische Geschicklichkeit kombiniert. Durch diese besondere Assoziation und vor allem durch die Instrumentalisierung des Somnambulismus gelingt es ihm, Ferdinand und alle Besucher der Ausstellung zu manipulieren. Das eigentliche Ziel seiner Beeinflussung ist nämlich nicht der Triumph des redenden Türken, sondern Ziel seiner Bemühungen ist der Fragende, der durch die mesmerische Täuschung des Professors neue Wahrheiten zu erfahren glaubt, die in seinem Inneren längst existieren.[201]

Die Potenzialität und die sensationellen Möglichkeiten des Professors X alarmieren die Protagonisten der Erzählung, die nach der Besichtigung in seinem Laboratorium über die eventuelle Gefährlichkeit seines Plans diskutieren. Die Vision des Automaten-Ensembles erregt vor allem bei Ludwig eine schauderhafte Empfindung. Er kann die Aufhebung der Distanz zwischen Mensch und Maschine einfach nicht ertragen, wie er selbst bitterlich erklärt:

---

[198] Vgl. Gendolla, *Die lebenden Maschinen,* S. 147.
[199] O’ Brien 1989, S. 381. Zitiert nach: Hilpert, *Magnetisches Erzählen*, S. 151.
[200] Vgl. Lubkoll, Neumeyer: *E.T.A. Hoffmann Handbuch*, S. 110.
[201] Vgl. Hilpert: *Magnetisches Erzählen*, S. 151.

Ich kann mir es denken, daß es möglich sein müßte, Figuren vermöge eines im Innern verborgenen Getriebes gar künstlich und behende tanzen zu lassen, auch müßten diese mit Menschen gemeinschaftlich einen Tanz aufführen und sich in allerlei Touren wenden und drehen, so daß der lebendige Tänzer die tote hölzerne Tänzerin faßte und sich mit ihr schwenkte, würdest du den Anblick ohne inneres Grauen eine Minute lang ertragen? (DA 418)

Genau diese Szene wird von Hoffmann in *Der Sandmann* aufgegriffen und wird ein zentrales Moment der Erzählung symbolisieren. Nathanaels Tanz mit der Puppe Olimpia versinnbildlicht die metaphorische Verlebendigung der Automaten und die simultane Automatisierung des Menschlichen, ein Thema, dessen Keim schon in *Die Automate* bemerkbar ist. Die Beziehung der Menschen zu „toten, das Menschliche in Bildung und Bewegung nachäffenden Figuren zu gleichem Tun und Treiben" hat für Ludwig „etwas Drückendes, Unheimliches, ja Entsetzliches" (DA 418). Durch diese Figur übt Hoffmann eine starke Kritik an der menschlichen Anmaßung und an dem Anspruch einer Wissenschaft, die auf die allmähliche, unnatürliche Aufhebung der Differenzen zwischen Mensch und Automat zielt. Der Professor zeigt sich als ein „neue[r] Prometheus",[202] denn er repristiniert die menschliche Anstrengung, das humane Leben artifiziell zu reproduzieren. Er kann als Modell für die nachfolgende Entwicklung der Figuren von Spalanzani/Coppola in *Der Sandmann* betrachtet werden, eine Erzählung, in der diese Anmaßung für den Protagonisten zu einem fatalen Ende führen wird.

4.4. Die magnetische Wirkung der Musik und die Automatenkritik

Es ist evident, dass der Professor mit seinem redenden Türken in Verbindung steht, aber es muss noch herausgefunden werden, wie er darin reüssiert, Ferdinand und die anderen Besucher der Ausstellung in einem somnambulen Zustand zu versetzen. Ein Indiz gibt die Szene, in der Ferdinand vor der orakelhaften Maschine steht. Als er dem Automat näher kommt, hört er „die tiefklagende Melodie: *Mio ben ricordati*

[202] La Mettrie : *L'homme machine*, 1748, S. 121. Zitiert nach: Hilpert, *Magnetisches Erzählen*, S. 152.

s'avvien ch'io mora in einzeln abgebrochenen Lauten“[203] (DA 415f), dasselbe Motiv, das er hörte, als er die geliebte Sängerin für zum ersten Mal traf. Vergangenheit und Gegenwart werden durch die Kraft der Musik irgendwie miteinander verbunden und bilden eine schlüssige, kohärente Einheit.

Die Musik spielt eine entscheidende Rolle in diesem Prozess, sowie im Leben Hoffmanns, der ja nicht nur als Autor, sondern auch als Komponist und Kapellmeister arbeitete.[204] In der Erzählung scheint alles auf Musik zu verweisen: Einer der Protagonisten, Ludwig, ist Musiker, die mysteriöse Geliebte Ferdinands wird als Sängerin präsentiert, und Ludwig und Ferdinand nehmen an einem orchestralen Vortrag im musikalischen Laboratorium des Professors teil. Was zunächst als fragwürdig und ungewiss erscheint, wird im Laufe der Erzählung dann bestätigt: Die Musik wirkt im magnetisierenden Verfahren wesentlich auf Kosten der Fragenden mit.[205]

In *Die Automate*, wie in anderen Erzählungen wie *Ritter Gluck* (1809) und *Don Juan* (1813), thematisiert Hoffmann die magnetische Kraft der Musik. Die Musik habe, so Mesmer, ein exzeptionelles magnetisches Potenzial, das „sich durch den Schall fortpflanzen und vermehren [lässt]“.[206] Mesmer war der Meinung, „die Musik sey beym Magnetisieren von sehr guter Wirkung“,[207] und aus diesem Grund wurde sie bei seinen Therapien auch oft eingesetzt. Entweder spielte er selbst die Glasharmonika oder er trat mit den anwesenden Musikern in magnetische Verbindung. Das Element der Harmonika ist für den magnetischen Diskurs wesentlich: Zu jener Zeit war sie ein vieldiskutiertes Musikinstrument, da sie natürlich oft mit den obskuren Praktiken Mesmers verbunden wurde. Die Harmonika wurde von Mesmer während seiner Sitzungen immer häufiger eingesetzt:

---

[203] Diese Arie kommt aus der Oper *Alessandro nell'Indie* vom italienischen Komponist Giovanni Pacini.

[204] Vgl. Leitner, *Maschinenmenschen in den Erzählungen E.T.A. Hoffmanns,* S.40.

[205] Vgl. Hilpert: *Magnetisches Erzählen*, S. 153.

[206] Franz Anton Mesmer: *Abhandlungen über die Entdeckung des thierischen Magnetismus*, 1781, S. 42. Zitiert nach: Katharine Weder: *Kleists magnetische Poesie: Experimente des Mesmerismus*, Wallstein Verlag, Göttingen, 2008. S. 213.

[207] *Neue Beobachtungen über den Thier-Magnetismus; aus dem Tagebuche eines Reisenden*. In: Journal des Luxus und der Moden 3 (1788), S. 171. Zitiert nach: Ebd.

Mesmer nahm eine Fortpflanzung der magnetischen Thätigkeit durch den Ton an und bediente sich neben anderer magnetischer Einwirkung auch der Harmonika bei seinen Heilungen.[208]

Allmählich wurde die Harmonika vom Publikum als das magnetische Instrument schlechthin betrachtet, und so ist sie auch in Hoffmanns *Die Automate* zu finden. Das Thema der Musik wird von Hoffmann ebenfalls mit dem Magnetismus in Verbindung gesetzt, aber es wird zunächst im Sinne einer Automatenkritik dekliniert, indem der Autor die bloß mechanische Musik von einer höheren Art von Musik unterscheidet.

Als Ferdinand und Ludwig sich im Laboratorium des Professors befinden, entdecken sie, dass der Professor ein grandioses Automatenorchester erbaut hat. Die musikalischen Ambitionen des Professors erinnern an die Karriere einer realen Figur, nämlich die der deutschen Mechanikers Johann Nepomuk Mälzel.[209] Dieser stellte nämlich eine „Automatenorchestra" her, die Trompeten, Flötenpfeifen, einen Triangel, Pauken und eine Trommel umfasste,[210] und dem „Kunstkabinett" stark ähnelt:

In der Mitte stand auf einer Erhöhung ein großer Flügel, neben demselben rechts eine lebensgroße männliche Figur mit einer Flöte in der Hand, links saß eine weibliche Figur vor einem klavierähnlichen Instrumente, hinter derselben zwei Knaben mit einer großen Trommel und einem Triangel. Im Hintergrunde erblickten die Freunde das ihnen schon bekannte Orchestrion und rings an den Wänden umher mehrere Spieluhren. (DA 417)

Ludwig und Ferdinand hören die sensationelle Vorführung der „Automatenorchestra", aber diese eigenartige Vorstellung ruft in den Seelen der beiden Freunde keine eindeutige Empfindung hervor. Während Ferdinand die „merkwürdige[n] mechanische[n] Kunstwerke" des Professors als „wunderbar" (DA 418) betrachtet, zeigt Ludwig sich äußerst kritisch gegenüber der mechanischen Musik jenes speziellen Orchesters, das er als „etwas heilloses und gräuliches" (DA 418) beschreibt:

[208] Kerner, *Die Seherin von Prevorst*, I Teil, S. 139. Zitiert nach: Ebd, S. 214.
[209] Vgl. Lieb: *Der gestellte Türke*, S. 88.
[210] Ebd.

„Das alles ist es eben“, fiel Ludwig ein, „was mich ganz toll machte! ich bin von all der Maschinenmusik, wozu ich auch des Professors Spiel auf dem Flügel rechne, ordentlich durchgewalkt und durchgeknetet, daß ich es in allen Gliedern fühle und lange nicht verwinden werde. […] Durch Ventile, Springfedern, Hebel, Walzen und was noch alles zu dem mechanischen Apparat gehören mag, musikalisch wirken zu wollen, ist der unsinnige Versuch, die Mittel allein das vollbringen zu lassen, was sie nur durch die innere Kraft des Gemüts belebt und von derselben in ihrer geringsten Bewegung geregelt ausführen können. Der größte Vorwurf, den man dem Musiker macht, ist, daß er ohne Ausdruck spiele, da er dadurch eben dem eigentlichen Wesen der Musik schadet, oder vielmehr in der Musik die Musik vernichtet, und doch wird der geist- und empfindungsloseste Spieler noch immer mehr leisten als die vollkommenste Maschine, da es nicht denkbar ist, daß nicht irgend einmal eine augenblickliche Anregung aus dem Innern auf sein Spiel wirken sollte, welches natürlicherweise bei der Maschine nie der Fall sein kann“. (DA 419)

Ludwig übt so eine bittere Kritik an der mechanischen Musik ebenso wie an den Mechanikern, die obstinat nach der perfekten Nachahmung der menschlichen Existenz streben. Durch mechanische Listen und Getriebe sei es immerhin unmöglich, so Ludwig, die menschlichen Leistungen wirklich zu reproduzieren. Die von den Automaten gespielte Musik sei geistlos, eine bloße, fade Imitation der Töne, die eigentlich nur die Menschen und die Natur darbieten können. Ludwig fantasiert trotzdem von einer „höhere[n] musikalische[n] Mechanik“ (DA 420), deren Ziel die „Auffindung des vollkommensten Tons“ (DA 421) ist, von einer neuen Mechanik, die mit den „geheimnisvollen Lauten der Natur verwandt ist“ (DA 421).

Nach der Kritik Ludwigs und seinen Erörterungen einer höheren Mechanik und einer vollkommenen künstlich geschaffenen Musik, erscheint es den Freunden möglich, eine neue musikalische Ebene umzureißen. Nach dem Besuch des eigentlichen Ateliers erreichen sie den äußeren Garten, wo der Professor auf mysteriöse Weise mit den Elementen der Natur in Verbindung tritt und wo sie die eigentliche magnetische Kraft der Musik persönlich spüren können. Diese Werkstatt besteht also aus zwei Bauteilen, dem Garten und dem Laboratorium, und kann deswegen als ein utopischer Raum betrachtet werden, in dem die symbolische, lang ersehnte Harmonie des Natürlichen und des Künstlichen verwirklicht wird.[211]

[211] Vgl. Bernhild Boie: *„Die Sprache der Automaten: zur Autonomie der Kunst“*. In: *The German Quarterly*, 1981, S. 284.

Als Ludwig und Ferdinand dieses „geheimnisvolle[…] Laboratorium“ erreichen, das sich als „schöner Garten“ (DA 426) präsentiert, werden sie von einem einzigartigen Schall überrascht, der „im stärkern Anschwellen dem Ton der Harmonika ähnlich wurde“ (DA 424). Die komische Reaktion der Freunde illustriert das magnetische Potenzial der Musik: „Die Freunde blieben von innerm Schauer ergriffen, wie an den Boden festgebannt, stehen“ (DA 424). Sie können sich nicht mehr bewegen und es scheint, als ob sie in einem Trancezustand wären. Plötzlich hören sie die Melodie, die wie ein roter Faden die ganze Erzählung durchzieht, das Lied, das Ferdinand sowohl vor dem Automaten als auch in seiner Jugendzeit gehört hatte: „[…] da wurde der Ton zur tiefklagenden Melodie einer weiblichen Stimme. Ferdinand ergriff des Freundes Hand und drückte sie krampfhaft an seine Brust, aber leise und bebend sprach Ludwig: „*Mio ben ricordati s'avvien ch'io mora*“ (DA 424). Es lässt sich damit erklären, dass die aus des Professors Gartenlaboratorium kommenden Töne nichts anders sind, als die Klänge, die mit dem Automaten in Verbindung gesetzt werden und die die Fragenden irgendwie in ihren magnetischen Bann schlagen.[212]

Der Professor X muss natürlich als Magnetiseur betrachtet werden: Sein Aussehen, sein Blick und seine Haltung spiegeln die typischen Merkmale der Magnetiseure Hoffmanns wider. Eine andere Szene der Erzählung bestätigt dies. Die beiden Freunde befinden sich außerhalb des Gartenlaboratoriums und sehen den Professor unter einer Esche:

> Aber welch ein Erstaunen, ja welch ein inneres Grausen durchdrang sie, als sie den Professor X. erblickten, der mitten im Garten unter einer hohen Esche stand. Statt des zurückschreckenden ironischen Lächelns, mit dem er die Freunde in seinem Hause empfing, ruhte ein tiefer melancholischer Ernst auf seinem Gesicht, und sein himmelwärts gerichteter Blick schien wie in seliger Verklärung das geahnete Jenseits zu schauen, was hinter den Wolken verborgen, und von dem die wunderbaren Klänge Kunde gaben, welche wie ein Hauch des Windes durch die Luft bebten. (DA 424)

[212] Vgl. Hilpert, *Magnetisches Erzählen*, S. 154.

Das Element der Esche bezieht sich auf den Bereich des Magnetismus. Kluge meint, „Ulme, Eiche, Buche, Esche oder Linde“[213] seien Baumarten, die besonders gut für den Magnetisierungsprozess geeignet sind. Dieser Abschnitt unterstreicht, wie es ihm als Magnetiseur gelingt, eine direkte Verbindung mit der Natur zu entwickeln. Der Professor versucht, so wie Alban in *Der Magnetiseur*, die Enigmata der Natur zu lösen, beziehungsweise die Rätsel der Naturmusik zu enthüllen, um den „vollkommensten Ton[…]“ (DA 421) zu suchen und damit die innerste Natur der Menschen zu entdecken:[214]

Er schritt langsam und abgemessen den Mittelgang auf und nieder, aber in seiner Bewegung wurde alles um ihn her rege und lebendig, und überall flimmerten kristallne Klänge aus den dunklen Büschen und Bäumen empor und strömten vereinigt im wundervollen Konzert wie Feuerflammen durch die Luft ins Innerste des Gemüts eindringend, und es zur höchsten Wonne himmlischer Ahndungen entzündend. (DA 425)

Die maßvolle Gangart des Professors ähnelt dem abgemessenen Streichen aus der magnetischen Methode, das auch Alban in *Der Magnetiseur* gebrauchte, um sich in Verbindung mit der Natur zu setzen.[215] Durch sein magnetisches Potenzial gelingt es dem Professor, sowohl die Musik der Sängerin als auch die Musik der Natur mit dem redenden Türken zu verbinden und somit in die Tiefe der Seele Ferdinands einzudringen. Ferdinand selbst gibt zu, dass nach der Begegnung mit dem Professor eine externe Kraft sein Ich bedroht habe, und dieser Eindruck wird danach auch von Ludwig bestätigt:

„[…] ach ich fühle es ja, daß eine fremde Macht in mein Inneres gedrungen, und alle die im Verborgenen liegenden Saiten ergriffen hat, die nun nach ihrer Willkür erklingen müssen, und sollte ich darüber zugrunde gehen!“ […] „Du kannst wohl recht haben“, erwiderte Ludwig: „denn auch ich ahne es deutlich, daß auf irgendeine Weise, die uns nun freilich wenigstens jetzt ein unauflösliches

[213] Zitiert nach: Kluge, *Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus, als Heilmittel*, S. 507.
[214] Vgl. Gendolla: *Die lebenden Maschinen*, S. 155.
[215] Vgl. Hilpert: *Magnetisches Erzählen*, S. 155.

Rätsel bleibt, der Professor in dein Leben, oder besser gesagt, in das geheimnisvolle psychische Verhältnis, in dem du mit jenem unbekannten weiblichen Wesen stehst, eingreift.“ (DA 425)

Diese Szene fokussiert so eines der zentralen Motive der ganzen Erzählung, die metaphorische Automatisierung der Menschen durch die magnetische Praxis. Trotz der vielen ungelösten Rätsel dieser scheinbar einfachen Geschichte gelingt es Hoffmann, sowohl eine hintergründige Automatenkritik als auch ein wesentliches Thema darzustellen, das er danach in *Der Sandmann* weiterentwickeln wird, das der subtilen Manipulation und Instrumentalisierung des Menschen durch pseudo-reale Spiegelungen ihres Unbewussten. Ferdinand scheint am Ende der Geschichte irreparabel mit dem Professor verbunden und wie Maria in *Der Magnetiseur* wird er zum Instrument, zum eigentlichen Automaten.

5. *Der Sandmann*

Der Sandmann kann als die bekannteste Erzählung Hoffmanns betrachtet werden. Trotz ihrer Kürze ist diese Novelle äußerst komplex und keineswegs eindeutig interpretierbar. Bereits am 24. November 1815 schickte Hoffmann die erste Fassung der Erzählung an den Berliner Verleger Reimer, aber die endgültige Version wurde erst im September 1816 veröffentlicht.[216] *Der Sandmann* eröffnet den ersten Band der *Nachtstücke*, in dem auch drei andere Geschichten enthalten sind, nämlich *Ignaz Denner*, *Die Jesuiterkirche in G.* und *Das Sanctus*. Hoffmann realisierte verschiedene Fassungen des Textes, bevor die definitive Ausgabe vom Verleger akzeptiert und publiziert wurde. Viele Elemente des originalen Textes wurden gestrichen, um eine gewisse unheimliche Atmosphäre zu bewahren. Die Ambiguität, die diese Erzählung und den literarischen Stil Hoffmanns *tout court* charakterisiert, ist gewollt. Im Vergleich zur Urfassung weist die Endversion der Geschichte verschiedene Änderungen und Streichungen auf, die zum Ziel haben, die Mehrdeutigkeit des Textes und eine bestimmte intellektuelle Unsicherheit beim

[216] Vgl. Kremer: *E.T.A. Hoffmann Leben – Werk – Wirkung*, S. 169.

Leser zu garantieren. Alle Erzählkommentare wurden eliminiert, die Nutzung von Metaphern nivelliert und die Ambivalenzen des Textes durchgearbeitet.[217] Zugunsten einer rätselhafteren Stimmung wurde eine Passage ganz gestrichen, die einer der Kernpunkte der Erzählung betrifft, nämlich die angebliche und lang diskutierte Identität vom Sandmann, Coppelius und Coppola: „Am Ende war [Coppola] doch wohl der gräßliche Sandmann Coppelius".[218] Das ursprüngliche Manuskript enthielt außerdem noch eine andere grausame Szene, in der Coppelius als Mörder der kleinen Schwester Nathanaels hervortrat. Nicht nur wurde auch hier die Identität von Coppelius und dem Sandmann bestätigt, sondern auch das Leitmotiv der Augen schon angedeutet:

„Doch schnell […] ergriff er meine kleine Schwester – Da schlug ich nach dem Gesicht […] – ich traf ihn schmerzlich – mit wüthendem Blick fuhr er auf mich los […]. Der tolle Coppelius […] floh gehetzt über die Straße – Aber nicht lange dauerte es, so fingen meinem Schwesterlein die Augen an zu schmerzen, Geschwüre, unheilbar sezten sich dran – in drey Wochen war sie blind – drey Wochen darauf vom Nervenschlag getroffen todt – „Die hat der teuflische Sandmann ermordert".[219]

Im 19. Jahrhundert wurde *Der Sandmann* vom deutschen Publikum stark kritisiert und erlebte tatsächlich eine nur schwache Rezeption. Die Kritiker der Epoche gaben meistens negative Rezensionen heraus, in denen weder die Erzählung noch der Autor gewürdigt wurden. 1817 diskreditierte ein anonymer Rezensent der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* den Sandmann als „ein schauderhaftes Nachtstück", in dem „der gräßliche Ernst der Dichtung [überschreitet]".[220] Die Ausführungen von Konrad Schwenck im Jahr 1823 stellen ein weiterer Beweis für die Verständnislosigkeit dar, mit der diese Geschichte vom damaligen Publikum rezipiert wurde. Die ganze Erzählung wurde mit folgender Aussage einfach disqualifiziert:

---

[217] Vgl. Lubkoll, Neumeyer: *E.T.A Hoffmann Handbuch. Leben - Werk – Wirkung*, S. 49.
[218] Hohoff 1988, S. 134. Zitiert nach: Kremer, *E.T.A. Hoffmann Leben – Werk – Wirkung*, S. 170.
[219] Ebd., S. 26 – 28.
[220] Allgemeine Literatur-Zeitung, Nr. 179. Juli 1817. Sp. 597 f. Zitiert nach: Rudolf Drux, *E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann. Erläuterungen und Dokumente*. Reclam Verlag, Stuttgart, 1998. S. 68.

Wo soll nun das Schreckhafte, Geisterartige in dieser Erzählung liegen? […] Hier ist aber die Darstellung so ungeschickt und trotz aller groben Pinselstriche so matt, daß kein Interesse, kein Leben sichtbar ist. […] Kurz, der Wahnsinn des Studenten, die Wirkung des Wetterglashändlers, die Liebe zu dem Automaten sind durchaus nicht motivirt; die letzere drängt sich als lächerlich und unglaublich zugleich auf.[221]

Walter Scott 1827 definierte *Der Sandmann* als eine verworrene, nicht interpretierbare Erzählung, während E.T.A. Hoffmann in dieser Darlegung als ein visionärer Psychotiker beschrieben wurde:

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 lightheaded patient.[222]

Die abschätzige Besprechung Walter Scotts erweist sich dennoch als ein Ausnahmefall, denn *Der Sandmann* fand außerhalb Deutschlands und vor allem in England und Frankreich sofort enthusiastische Resonanz. Zwischen 1828 und 1833 wurde in Frankreich eine zwanzigbändige Ausgabe der Erzählungen Hoffmanns veröffentlicht und 1851 verfassten Michel Carré und Jules Barbier das Theaterstück *Les contes d'Hoffmann*, das nach der Vertonung von Jacques Offenbach weltberühmt wurde. Späterhin trugen sogar zwei Verfilmungen zum grandiosen Erfolg Hoffmanns in Frankreich bei, und zwar *Coppélia ou La poupée animée* (1900) und *La poupée vivante* (1909).

Erst im 20. Jahrhundert begann das Werk Hoffmanns auch in Deutschland großes Interesse zu erregen. Sowohl das profane Publikum als auch die Experten begannen, sich mit seinem Œuvre auseinanderzusetzen. Zwei psychoanalytische Studien sind hier besonders wichtig: Otto Ranks *Der Doppelgänger* (1914) und Siegmund Freuds *Das Unheimliche* (1919). Während Rank die Erzählungen Hoffmanns in Bezug auf den Volksaberglauben analysierte, wählte Freud einen

[221] Konrad Schwenck: Ueber E. T. W. [sic] Hoffmann's Schriften. In: *Hermes oder kritisches Jahrbuch der Literatur*. Drittes Stück für das Jahr 1823. S. 108 ff. Zitiert nach: Ebd., S. 71.

[222] Walter Scott: *„On the Supernatural in Fictitious Compositions; and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann„"*. In: The Foreign Quarterly Review. Vol. I. London 1827. S. 94, 97f. Zitiert nach: Ebd., S. 73.

starken psychologischen Ansatz, indem er das infantile Trauma Nathanaels, des Protagonisten von *Der Sandmann*, untersuchte.[223]

Die Studie von Siegmund Freud ergibt sich als äußerst relevant im Rahmen der neueren wissenschaftlichen Rezeption des Opus von E.T.A. Hoffmann und besonders von *Der Sandmann*, da nach seiner Publikation wurde die Erzählung unzählige Male tiefgründig interpretiert.[224] Die extreme Ambivalenz, die eklatante Mehrdeutigkeit und die darauffolgende Komplexität dieser Geschichte haben für die Kritiker noch heute eine mitreißende Anziehungskraft. Die Außergewöhnlichkeit dieses Werkes besteht nämlich darin, dass es viele Sujets thematisiert und somit unendliche Deutungsmöglichkeiten präsentiert. *Der Sandmann* ist bekanntermaßen nicht nur die am häufigsten, sondern auch die „am gegensätzlichsten interpretierten Erzählung E.T.A. Hoffmanns".[225] Daher lässt sich die Vielfältigkeit der Thematiken nicht eindeutig exemplifizieren, da keine homogene, sondern sich eine äußerst strittige Interpretationsskala darbietet. Die Experten verschiedener wissenschaftlichen Interessengebiete haben sich mit den mehrfachen Aspekten der Erzählung beschäftigt und verschiedenartige, oft kontradiktorische Analysen dargeboten.

Die Elemente der Unsicherheit und der Mehrdeutigkeit konstituieren einen intentionalen Ansatz Hoffmanns, der in seinem Werk verschiedene Interpretationsmöglichkeiten offen lässt. Viele sind die Thematiken und Fragen, die sich in der Erzählung beobachten lassen: Die Figur des Sandmannes und seine angebliche Identität mit Coppelius/Coppola, die Ambiguität Claras, das Augenmotiv, der Wahnsinn, die Dämonisierung und eine desillusionierte Gesellschaftskritik.[226] Das Automatenthema stellt jedoch den Kernpunkt der Erzählung dar und wird vom Autor eng mit dem Sujet des Magnetismus verknüpft. Diese Korrelation wurde bereits in der Erzählung *Die Automate* angedeutet, aber sie wird nun in *Der Sandmann* noch ausführlicher thematisiert. Das unheimliche Element der Automaten wird hier zum Leitmotiv, indem Hoffmann die Möglichkeit einer inneren

---

[223] Vgl. Kremer: *E.T.A. Hoffmann Leben – Werk – Wirkung*, S. 172f.
[224] Vgl. Leitner: *Maschinenmenschen*, S. 49.
[225] J. Walter 1984, S. 15. Zitiert nach: Andrea Fuchs, *Kritik der Vernunft in E.T.A. Hoffmanns phantastischen Erzählungen "Klein-Zaches genannt Zinnober" und "Der Sandmann"*. Weißensee Verlag, Berlin, 2001. S. 67.
[226] Vgl. Drux: *E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann. Erläuterungen und Dokumente*, S. 78.

Verlebendigung einer Puppe und die damit verbundene psychische Beeinflussbarkeit des Protagonisten signalisiert. Die Grenzen zwischen Maschine und Menschen werden in dieser Geschichte extrem fragil: In *Der Sandmann* zeigt Hoffmann den Gipfelpunkt seiner Beschäftigung mit der „Nachtseite“ des Magnetismus. Die in *Der Magnetiseur* dargestellte Unterjochung des magnetisierten Patienten wird hier mit der in *Der Automate* dargelegten Potentialität der Beeinflussung des Menschen verbunden, der eine bloße Marionette, zu einem dem Magnetiseur vollständig ausgelieferten Automaten wird.[227]

5.1. „Etwas Entsetzliches ist in mein Leben getreten!“:[228] Das kindliche Trauma Nathanaels

„Etwas Entsetzliches ist in mein Leben getreten! – Dunkle Ahnungen eines gräßlichen mir drohenden Geschicks breiten sich wie schwarze Wolkenschatten über mich aus, undurchdringlich jedem freundlichen Sonnenstrahl“ (DS 11). Mit diesen Zeilen teilt der Protagonist Nathanael seinem Freund Lothar sein Unbehagen mit. Durch einen Brief erzählt er, dass die plötzliche Erscheinung Coppolas, eines italienischen Wetterglashändlers, furchtbare und traumatische Erinnerungen aus seiner Kindheit zurückrief. Das Auftreten Coppolas ist für Nathanael so erschütternd, dass er versucht, all seine Ängste abzuwehren, indem er ausführlich seine leidvolle Kindheit überdenkt. Dieser lange Brief wird durch den Ich-Erzähler berichtet, und diese narrative Methode ermöglicht es dem Leser, das bestürzende Ereignis direkt aus der Perspektive Nathanaels zu ermitteln.

Die traumatischen Begebenheiten, die Nathanael während seiner Kindheit erleiden musste, sind für die Interpretation und das Verständnis der sukzessiven Ereignisse im Leben des Protagonisten fundamental. Vergangenheit und Gegenwart sind nämlich in dieser Erzählung eng miteinander verbunden: Seine Angst vor dem

[227] Vgl, Hilpert: *Magnetisches Erzählen*, S. 156.
[228] E.T.A. Hoffmann: *Nachtstücke; Klein Zaches; Prinzessin Brambilla: Werke 1816/1820. Herausgegeben von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1985, S. 11. Künftig zitiert mit Sigle DS und Seitenangabe.

entsetzlichen Wetterglashändler Coppola sei, so Nathanael, durch die vergangenen schockierenden Geschehen zu legitimieren.

Kurz und gut, das Entsetzliche, was mir geschah, dessen tödlichen Eindruck zu vermeiden ich mich vergebens bemühe, besteht in nichts anderm, als daß vor einigen Tagen, nämlich am 30. Oktober mittags um 12 Uhr, ein Wetterglashändler in meine Stube trat und mir seine Ware anbot. Ich kaufte nichts und drohte, ihn die Treppe herabzuwerfen, worauf er aber von selbst fortging. - Du ahnest, daß nur ganz eigne, tief in mein Leben eingreifende Beziehungen diesem Vorfall Bedeutung geben können, ja, daß wohl die Person jenes unglückseligen Krämers gar feindlich auf mich wirken muß. So ist es in der Tat. (DS 11f)

In seinem Brief versucht Nathanael, die Ereignisse so objektiv wie möglich zu erklären, indem er sie aus einer kindlichen Perspektive erzählt.[229] Die Korrelation zwischen der Figur Coppolas und dem Duo Sandmann/Coppelius erweist sich laut Nathanael als unleugbar, und deswegen strengt er sich an, diese obskure Geschichte trotz der externen abwertenden Meinungen zu ermitteln („Indem ich anfangen will, höre ich Dich lachen und Clara sagen: »Das sind ja rechte Kindereien!« – Lacht, ich bitte Euch, lacht mich recht herzlich aus! – ich bitt Euch sehr!“, DS 12).
Trotz seines kindlichen Alters ist der kleine Nathanael in der Lage, seine Befangenheit eingehend zu analysieren („in meinem kindischen Gemüt entfaltete sich deutlich der Gedanke“, „schon alt genug war ich geworden, um einzusehen“, DS 13). Das Trauma Nathanaels ist auf ein Märchen zurückzuführen, das seine Mutter ihm und seinen Geschwistern erzählte, um sie ins Bett zu schicken: Der monströse Sandmann reiße nämlich all den ungehorsamen, kapriziösen Kindern ihre Augen aus. Sofort wird der Sandmann als störender Faktor der sonst harmonischen Familienatmosphäre beschrieben. Wie der Junge bemerkt, verursacht die Erscheinung des Sandmannes jeden Tag um neun Uhr - eine symbolische Zahl die auch in *Der Magnetiseur* zu finden ist – eine beachtliche Veränderung des Innenlebens seiner Eltern. Während der Vater „stumm und starr“ in seinem Sessel sitzt, zeigt die Mutter sich „sehr traurig“ (DS 12). Somit ist es für den kleinen Nathanael evident, dass die schreckliche Figur des Sandmannes über eine ungeheure

[229] Vgl. Hilpert: *Magnetisches Erzählen*, S. 162.

Macht verfügt, nämlich über die Fähigkeit, die Psyche seiner Eltern irgendwie zu verändern und manipulieren.[230]

Von der eigentlichen Existenz des Sandmannes und seinem Einfluss ist Nathanael völlig überzeugt, obwohl seine Mutter selbst versucht, die reale Existenz dieser Figur zu dementieren: „[…] wenn ich sage, der Sandmann kommt, so will das nur heißen, ihr seid schläfrig und könnt die Augen nicht offen behalten, als hätte man euch Sand hineingestreut“ (DS 13). Nathanael glaubt ihr jedoch nicht, und die Worte der alten Amme bekräftigen außerdem seine feste Überzeugung:

> 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. (DS 13)

Diese rätselhafte Figur stellt eine externe, bedrohliche Instanz dar, die das Wahrnehmungsvermögen der Kinder durch eine systematische Beeinflussung kompromittiert.[231] Das Kindermärchen des Sandmannes und die darauffolgende Laborszene sind so fundamental, weil sie die Voraussetzungen für die künftige Manipulation Nathanaels bilden. Seine Psyche erweist sich schon in dieser kindlichen Phase als äußerst beeinträchtigt, wie Nathanael im Brief selbst erzählt: „Gräßlich malte sich nun im Innern mir das Bild des grausamen Sandmanns aus; sowie es abends die Treppe heraufpolterte, zitterte ich vor Angst und Entsetzen“ (DS 13). Wegen der kindlichen Phantasie Nathanaels werden die Grenzen zwischen dem Realen und dem Märchenhaften ganz verschwommen. Die Macht des Sandmannes wirkt nämlich sowohl im realen Leben der Familie („An des Vaters Schweigen, an der Mutter Traurigkeit merkte ich [Nathanael] eines Abends, daß der Sandmann kommen werde“, DS 14) als auch in der kindlichen Vorstellungskraft Nathanaels, die dauerhaft beschädigt scheint („Der Sandmann hatte mich auf die Bahn des Wunderbaren, des Abenteuerlichen gebracht“, DS 14).

---

[230] Ebd., S. 163.
[231] Ebd., S. 164.

Die Versetzung des Sandmannes ins Reale vollzieht sich endgültig, als Nathanael diese „gräßliche Gestalt“ (DS 15) mit einer wirklich existenten Person identifiziert, und zwar mit dem Advokaten Coppelius: „Der Sandmann, der fürchterliche Sandmann ist der alte Advokat Coppelius, der manchmal bei uns zu Mittage ißt!-„ (DS 15). Die mentale Verbindung zwischen dem Sandmann und Coppelius ergibt sich aufgrund der negativen Reaktionen der Familie auf die Anwesenheit dieser zwei Figuren. Nathanael bemerkt nämlich, dass nicht nur der Sandmann, sondern auch der Advokat in der Lage ist, das psychologische Wohlbefinden seiner Eltern zu gefährden. Die Mutter erscheint „den widerwärtigen Coppelius zu hassen“ (DS 16) und sobald er erscheint, ist „ihr Frohsinn, ihr heiteres unbefangenes Wesen umgewandelt in traurigen, düstern Ernst“ (DS 16). Anhand dieser Faktoren zeigt sich die Korrelation zwischen diesen zwei Gestalten für die kindliche Psyche Nathanaels ganz offensichtlich und unleugbar: „Als ich nun diesen Coppelius sah, ging es grausig und entsetzlich in meiner Seele auf, daß niemand anders, als er, der Sandmann sein könne“ (DS 16). Die unheimliche Gestalt des Sandmannes kann also seine endgültige Transposition in die Realität schaffen, indem Nathanael sie mit dem Advokaten verbindet.[232] Hoffmann macht dennoch klar, dass diese Identifikation lediglich im kindlichen Blick möglich ist. Besonders Konjunktive und Nebensätze (z.B. „Mir war es als würden“, DS 17) werden vom Autor genutzt, um die Unsicherheit und Vagheit der Perspektive Nathanaels zu betonen.[233]

Schon von Anfang an ist seine Wahrnehmung stark durch seine infantile Imagination determiniert. Die Wirklichkeit kann Nathanael nicht mehr von der Fiktion unterscheiden, und dieser Schwachpunkt wird, wie gesagt, seine totale und destruktive Manipulierbarkeit im Erwachsenalter verursachen. Eine Szene insbesondere liefert den Beweis für die absolute Verzerrung seiner Wahrnehmung, und zwar die berühmte Laborszene. Wie er selbst in seinem Brief an Lothar erzählt, versuchte der kleine Nathanael die Identität zwischen dem Sandmann und dem hässlichen Coppelius endlich zu bestätigen, indem er ein von Coppelius und seinem Vater durchgeführtes alchemistisches Experiment heimlich ausspionierte, aber er

[232] Ebd., S. 165f.
[233] Detlef Kremer: *E.T.A. Hoffmann - Erzählungen und Romane*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1999. S. 76.

wurde dabei unglücklicherweise entdeckt: „Genug! – ich war bei der Lauscherei entdeckt, und von Coppelius gemißhandelt worden“ (DS 18).

Hinter den Gardinen versucht Nathanael, die unheimliche Szene zu belauschen, aber er kann sich nicht bewegen: „Ich war fest gezaubert. Auf die Gefahr entdeckt, und wie ich deutlich dachte, hart gestraft zu werden, blieb ich stehen, den Kopf lauschen durch die Gardine hervorgestreckt“ (DS 16f). Die Zauberei und Unbeweglichkeit, die Nathanael in seinem Brief beschreibt, sind Signale einer magnetischen Beeinflussung. Als Kind erweist er sich nämlich als äußerst empfindlich und manipulierbar, wie Kluge bemerkt.[234] Eine ähnliche Szene ist in *Die Automate* zu finden, in der die Freunde Ferdinand und Ludwig sich wegen einer magnetischen Musik wie „festgebannt“ (DA 424) fühlen und nicht mehr in der Lage sind, sich zu rühren. [235]

Die Perzeption Nathanaels ist also in jenem Moment stark beeinträchtigt: Sowohl das Trauma des Sandmannes als auch die angebliche magnetische Manipulation behindern das Kind, die Realität objektiv zu analysieren. Das Phantom des Sandmannes trübt seine Wahrnehmung so entscheidend, dass Nathanael dieses alchemistische Experiment lediglich als Wiederholung des Ammen-Märchen erfahren kann.[236] Aus der Sicht des Jungen versucht das Paar nämlich, künstliche Wesen zu erschaffen, denen dennoch aber die Augen fehlen: „Mir war es als würden Menschengesichter ringsumher sichtbar, aber ohne Augen – scheußliche, tiefe schwarze Höhlen statt ihrer“ (DS 17). Er fürchtet so um seine Unversehrtheit: Der bedrohliche Ausruf des Advokaten „Augen her, Augen her!“ (DS 17) wirkt auf Nathanael so beängstigend, dass er „[…] auf von wildem Entsetzten gewaltig erfasst [kreischte] und […] aus [seinem] Versteck heraus auf den Boden“ (DS 17) stürzte. Das Märchen des Sandmannes und sein Augenraub werden jetzt zur Realität: Die Angst, seine Augen zu verlieren ist, mehr denn je konkret, und die mysteriöse Gestalt hat schließlich eine greifbare Form erworben. Daher erweist sich das Augenmotiv schon in dieser anfänglichen Phase der Erzählung als essentiell.

In der darauffolgenden Szene wird außerdem das Automatenthema zunächst eingeführt, indem die eigentliche Misshandlung Nathanaels durch Coppelius

[234] Vgl. Hilpert: *Magnetisches Erzählen*, S. 169.
[235] Ebd.
[236] Vgl. Kremer: *E.T.A. Hoffmann - Erzählungen und Romane*, S. 77.

dargestellt wird. Das Kind wird vom Advokaten als ein bloßer Automat betrachtet: „[…] nun wollen wir doch den Mechanismus der Hände und der Füße recht observieren“ (DS 17). In *Der Magnetiseur* antizipiert Bickert diese Episode schon: „Hat nicht ein anderer anatomischer Satan mich einmal zu seiner Lust, wie eine Gliederpuppe auseinander genommen, und nun allerlei teuflische Versuche angestellt?“ (DM 190).[237] Nathanael erlebt in jenem Moment eine ähnliche Situation, er ist einer mephistophelischen Figur ausgeliefert, die ihn auf eine bloße Maschine reduziert: „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“ (DS 17). Die Beschreibung der Misshandlung kann dennoch als übertrieben betrachtet werden: Aufgrund der stark beschädigten Wahrnehmung verwechselt Nathanael eine anatomische Observation mit einer wirklichen Folter.[238]

Diese Passage und die anschließende Anspielung auf Gott sind schließlich überaus wichtig, da eine Beziehung zwischen Magnetiseur und Magnetisiertem schon irgendwie angedeutet wird. Coppelius zeigt die typischen Zügen des Magnetiseurs, vor allem in der Anmaßung, fast göttliche Fähigkeiten zu besitzen. So wie Alban in *Der Magnetiseur* ist er davon überzeugt, eine überirdische Macht über Nathanael ausüben zu können: „'s steht doch überall nicht recht! 's gut so wie es war! – Der Alte hat's verstanden!“ (DS 18). Anderenteils übernimmt Nathanael die Rolle des magnetisierten Opfers in vollkommenster Weise: Die Automatemetapher antizipiert so die psychologische Unterwerfung, seine totale Unfreiheit und somit den allmählichen, symbolischen Automatisierungsprozess, den er auch im Erwachsenalter erleiden muss.

5.2. Coppola/Coppelius oder Der Drahtzieher

Auf den resignierten Brief Nathanaels antwortet nicht Lothar, sondern seine Verlobte Clara. Die Identität zwischen Coppola, Coppelius und die fabelhafte Figur des

[237] Rudolf Drux: *Marionette Mensch: Ein Metaphernkomplex und sein Kontext von Hoffmann bis Büchner*, Fink Verlag, München, 1986. S. 86.
[238] Vgl. Hilpert: *Magnetisches Erzählen*, S. 171.

Sandmannes wird von ihr bestritten, obwohl es der Erzähler selbst vorzieht, diese Frage offen zu halten.[239] Clara versucht, ihren Freund durch ihre rationale Perspektive zu trösten. Die von Nathanael hartnäckig behauptete Korrelation zwischen seinem kindlichen Trauma und den neuesten Ereignissen wird von der jungen Frau vehement negiert. Der Wetterglashändler sei weder Coppelius noch der Sandmann, der Tod seines Vaters sei einfach ein fataler Unfall gewesen und die fürchterliche Bedrohung, die Nathanaels Seelenruhe verwirrt, entspreche nicht der Realität, sondern sei nur eine innere Wahnvorstellung:

> Geradeheraus will ich es Dir nur gestehen, daß, wie ich meine, alles Entsetzliche und Schreckliche, wovon Du sprichst, nur in Deinem Innern vorging, die wahre wirkliche Außenwelt aber daran wohl wenig teilhatte. Widerwärtig genug mag der alte Coppelius gewesen sein, aber daß er Kinder haßte, das brachte in Euch Kindern wahren Abscheu gegen ihn hervor. Natürlich verknüpfte sich nun in Deinem kindischen Gemüt der schreckliche Sandmann aus dem Ammenmärchen mit dem alten Coppelius, der Dir, glaubtest Du auch nicht an den Sandmann, ein gespenstischer, Kindern vorzüglich gefährlicher, Unhold blieb. (DS 21)

Die Vision Claras steht natürlich in Opposition zum Standpunkt Nathanaels, der gänzlich davon überzeugt ist, dass eine externe, reale und unheimliche Kraft in Gestalt des Advokaten ihn gefährdet. Was auch immer der Ursprung dieser Bedrohung ist, haben der Sandmann, Coppelius und Coppola dieselbe Funktion: Alle drei Figuren stellen nämlich eine Gegeninstanz zu Nathanael dar, die insgesamt den Zweck hat, seine Wahrnehmung zu beeinträchtigen.[240] Diese Instanz bestürmt Nathanael seit seiner Kindheit und markiert alle traumatischen Begebenheiten seiner Existenz wie die bekannte Laborszene, der Tod seines Vaters und die zwei nachfolgenden Wahnsinnanfälle.

Einige Kritiker und Interpreten der Erzählung haben im Laufe der Jahre die Hypothese angenommen, dass diese Instanz teuflische Charakteristiken besitzt. Trotz der evidenten Verbindung mit übernatürlichen Mächten ist die Beteiligung rein dämonischer Kräfte aber ausgeschlossen. Nur aus der manipulierten Perspektive Nathanaels und wegen seines kindlichen Traumas ist Coppelius durch

[239] Vgl. Hohoff: *E.T.A. Hoffmann, Der Sandmann. Textkritik, Edition, Kommentar,* S. 321.
[240] Ebd.

mephistophelische Zügen charakterisiert („Coppelius, verruchter Satan“, „de[r] teuflische[…] Coppelius“, DS 19). Hoffmann selbst versuchte, eine mögliche dämonische Interpretation der Figur zu vermeiden, indem er in der endgültigen Version des Manuskripts verschiedene Szenen eliminierte, die auf irgendeine Korrelation mit dem Teufel hindeuten könnten (zum Beispiel hätte Coppelius zunächst eine okkulte Sprache reden sollen).[241]

Coppelius und Coppola sind, wie gesagt, keine eindeutigen Figuren. Das Attribut der Fremdheit stellt das Bindeglied zwischen diesen zwei Gestalten dar: Ihre Provenienz, ihr Alter und ihre Identität bleiben ganz unerforscht. Beide Individuen tragen außerdem die typischen, wiederkehrenden Züge, die die Hoffmannschen Magier, Magnetiseure und Antagonisten charakterisieren. So wie Alban in *Der Magnetiseur* oder O‘ Malley in der Erzählung *Der Elementargeist* ist Coppelius ein hässliches Subjekt. Seine evidentesten Besonderheiten sind der aggressive, stechende Blick, seine unangenehme Allüre und sein diabolisches Lachen:[242]

> Aber die gräßlichste Gestalt hätte mir nicht tieferes Entsetzen erregen können, als eben dieser Coppelius. – Denke Dir einen großen breitschultrigen Mann 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. Das schiefe Maul verzieht sich oft zum hämischen Lachen; dann werden auf den Backen ein paar dunkelrote Flecke sichtbar und ein seltsam zischender Ton fährt durch die zusammengekniffenen Zähne. […] Die ganze Figur war überhaupt widrig und abscheulich; aber vor allem waren uns Kindern seine großen knotigten, haarigten Fäuste zuwider […]. (DS 15f).

Der Wetterglashändler trägt natürlich dieselben Züge: „Coppola’s widerwärtiges Gesicht“ (DS 34), sein „hässliche[s] Lachen, […] die kleinen Augen, […] die grauen langen Wimpern“ (DS 35) terrorisieren Nathanael, der diese Figur in seiner Psyche als Coppelius‘ Ebenbild konzipiert. Die plötzliche Erscheinung Coppolas trübt die Seelenruhe Nathanaels, weil er im Erwachsenalter eine Wiederholung der traumatischen Episode seiner Kindheit befürchtet. Obwohl er in

[241] Ebd., S. 322f.
[242] Michael Rohrwasser: *Coppelius, Cagliostro und Napoleon. Der verborgene politische Blick E.T.A. Hoffmanns. Ein Essay*, Stroemfeld/Roter Stern, Basel, 1991. S. 11.

seinem zweiten Brief an Lothar wirklich davon überzeugt scheint, dass Coppola keineswegs Coppelius ist, wird er von der Erinnerung an den Advokaten jedenfalls belästigt: „[…] aber nicht los kann ich den Eindruck werden, den Coppelius verfluchtes Gesicht auf mich macht“ (DS 24). Trotz des Versuchs Nathanaels, Lothar und Clara zu beruhigen, ist seine Wahrnehmung der Realität unzuverlässig. Die Angst vor einer Wiederholung der vergangenen, traumatischen Begebenheiten wird sich so tatsächlich verwirklichen: Das Auftreten Coppolas stellt nämlich für den jungen Dichter die Fortführung der magnetischen Untersuchung in der Kindheit dar.[243]

Für die Konfiguration Coppelius/Coppolas nimmt Hoffmann bestimmte Aspekte des magnetischen Diskurses wieder auf, um seine literarische Versuchsanlage aufzubauen. Er bespricht den Magnetismus ohne den Anspruch, sich in jeder Hinsicht realitätsnah zu zeigen: Diese doppelte Figur stellt sich in diesem Sinne als literarische Entsprechung der realen Magnetiseure dar, die ihre Patienten fragwürdigen Experimenten unterziehen, doch literarisiert Hoffmann Coppelius/Coppola, indem ihm eine besondere rätselhafte und kryptische Aura gibt.[244]

5.2.1. „Sköne Oke!“: Zur Wichtigkeit des Augenmotives und der optischen Instrumente

Der zweite Teil der Erzählung beginnt, als Nathanael wegen eines angeblichen Brandes seines Hauses gezwungen ist, in „ein anders Haus“ (DS 34) umzuziehen. Er wohnt direkt „dem Professor Spalanzani gegenüber“ (DS 34), „dem erst neuerdings angekommenen Professor der Physik“ (DS 24). Dieser Wohnungswechsel ist ausschlaggebend für die Fortsetzung der Geschichte, da Nathanael aus dieser neuen Position Olimpia, die angebliche rätselhafte Tochter Spalanzanis, zum ersten Mal sehen kann. Der erste Eindruck, den er dieser Frau gegenüber fühlt, ist entscheidend,

[243] Vgl. Hilpert: *Magnetisches Erzählen*, S. 177f.
[244] Ebd.

um die Wahrnehmungsmanipulation Nathanaels eigentlich zu begreifen. Ganz am Anfang ist der Protagonist tatsächlich gar nicht von Olimpia fasziniert: Die Züge ihres Gesichts erscheinen ihm in dieser ersten Phase „undeutlich und verworren“ und „die steife, starre Olimpia“, die der junge Mann nur „flüchtig“ beobachten kann, bewertet Nathanael als „höchst gleichgültig“ (DS 34).

Die folgende Szene aber stellt den dezisiven Angriff auf die Wahrnehmung Nathanaels dar, der nochmals als magnetische Beeinflussung durch Coppola/Coppelius erscheint.[245] Das Augenthema wird hier mit dem Motiv der Wahrnehmungsmanipulation eng korreliert. In dieser Szene insbesondere wird die Wichtigkeit dieses Sujets deutlich: Der entsetzliche Coppola besucht Nathanael nämlich und versucht, ihm ein Perspektiv zu verkaufen. Das Augenthema und die Wichtigkeit seiner Erweiterungen, durch Brillen, Perspektive, Spiegel usw. treten in diesem Moment in Erscheinung, ja sie stellen dann einen roten Faden her, der die ganze Erzählung charakterisiert. Der Titel selbst verweist auf eine fabelhafte Figur, die den Kindern „Händevoll Sand in die Augen“ wirft, falls sie nicht „zu Bett‘ gehen wollen“ (DS 13); die Alchemie-Episode mit Coppelius und dem Vater schließt einen Hinweis auf optische Elemente ein; die Namen von Coppola und Coppelius stammen aus dem italienischen Wort *coppo* (Augenhöhle), während der Name Spalanzanis auf das italienischen Verb *spalancare* (die Augen aufreißen) hindeutet.[246]

Die erneute Erscheinung Coppolas entsetzt den jungen Nathanael, der sich „im Innersten erbeben“ (DS 34) fühlt. Seine Reaktion auf die unwillkommene Verhandlung ist zunächst natürlich abwehrend: „Ich kaufe kein Wetterglas, mein lieber Freund! gehen Sie nur!“ (DS 35). Die Erwiderung des Wetterglashändlers verschlechtert dann aber die psychische Stabilität Nathanaels, der sofort noch einmal an die traumatische Episode seiner Kindheit, an die Figur des Sandmannes und die damit verbundene Furcht vor dem Augenraub zurückdenkt: „»Ei, nix Wetterglas! – hab’auch sköne Oke – sköne Oke!« - Entsetzt rief Nathanael: »Toller Mensch, wie kannst du Augen haben? – Augen? – Augen?«“ (DS 35). Das Augenmotiv spielt hier eine entscheidende Rolle: Die Präsenz von Brillen, Perspektiven und die noch aktuelle Augenangst Nathanaels signalisieren, dass Coppolas magnetische

[245] Ebd., S. 80.
[246] Vgl. Leitner: *Maschinenmenschen*, S. 57.

Manipulation eigentlich darauf gerichtet ist, die optische Wahrnehmung Nathanaels direkt anzugreifen. Sein Respons illustriert vollkommen, dass er schon nicht mehr in der Lage ist, die Realität von der Fiktion zu unterscheiden, genau wie in seiner Kindheit: [247]

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 Nathanael‘s Brust. (DS 35)

Während die Wahrnehmungsmanipulation bzw. die magnetische Beeinflussung in *Die Automate* auf dem Weg der Akustik erzeugt wird, wird in *Der Sandmann* eine optische Interferenz literarisiert.[248] Nathanael erweist sich dem Willen Coppolas schon völlig ausgeliefert und zeigt eine Reaktion, die seiner Antwort in der berühmten Alchemie-Szene stark ähnelt. Während Nathanael als Kind wegen der Attacken Coppelius‘ „von *wildem Entsetzten* gewaltig erfaßt“ (DS 17) wurde, scheint er jetzt „übermannt von *tollem Entsetzten*“ (DS 35).

Trotz seiner Furcht vor Coppola trifft Nathanael endlich die Entscheidung, ein „kleines sehr sauber gearbeitetes Taschenperspektiv“ (DS 36) zu kaufen, einfach um sich vom unangenehmen Verkäufer zu befreien. Es ist signifikant, dass obwohl Coppola vielfältige Arten von Brillen zur Verfügung hat, Nathanael ein Taschenperspektiv wählt, nämlich ein Instrument, das die Realität nicht klarer macht, sondern einen Apparat, der sie verzerrt. Diese Wahl ist natürlich nicht zufällig, sondern vielmehr eine bewusste literarische Figur, die Nathanaels Wahrnehmungsmanipulation und folglich seine besondere Liebe zu Olimpia motiviert.[249]

Um das neue Produkt zu prüfen, sieht Nathanael durch das Fenster: „Noch im Leben war ihm kein Glas vorgekommen, das die Gegenstände so rein, so scharf und

[247] Vgl. Hilpert: Magnetisches Erzählen, S. 180.
[248] Vgl. Leitner: *Maschinenmenschen*, S. 64.
[249] Birgit Röder: *A study of the major Novellas of E.T.A. Hoffmann*, Camden House, New York, 2003. S. 68.

deutlich dicht vor die Augen rückte“ (DS 36). Unwillkürlich sieht er in Spalanzanis Zimmer hinein und die Wirkung des Perspektivs ist sensationell. Olimpia sitzt wie gewöhnlich am Fenster, und während sie von Nathanael zunächst als nichtig und allzu steif betrachtet wurde, fasziniert die „himmlisch-schöne Olimpia“ (DS 36) den jungen Dichter jetzt:

> – Nun erschaute Nathanael erst Olimpias wunderschön geformtes Gesicht. Nur die Augen schienen ihm gar seltsam starr und tot. Doch wie er immer schärfer und schärfer durch das Glas hinschaute, war es, als gingen in Olimpias Augen feuchte Mondesstrahlen auf. Es schien, als wenn nun erst die Sehkraft entzündet würde; immer lebendiger und lebendiger flammten die Blicke. (DS 36)

Durch das Perspektiv wird die Realität so massiv verfälscht, und das Wahrnehmungsvermögen Nathanaels zeigt sich von diesem Moment an noch mangelhafter. Dieses Instrument ist aber nicht einfach als eine Waffe Coppolas zu betrachten, es ist vielmehr ein „Zauberglas“,[250] das Nathanaels Sinne täuscht. Die extreme Potenzialität dieses Perspektivs wird in der nachfolgenden Szene klar: Der Protagonist ist noch am Fenster, er fühlt sich „wie festgezaubert“ und wird danach „wie aus tiefem Traum“ (DS 36) erweckt. So wie in der Alchemie-Episode in seiner Kindheit verliert Nathanael den Bezug zur Realität und fühlt sich einer übernatürlichen Instanz ausgeliefert.

Er ist dem magnetischen Einfluss Coppolas preisgegeben, der diese Operation durch das Taschenperspektiv vollbringt. Die optischen Instrumente (Ferngläser sowie Spiegel, Kristalle usw.) sind immer wiederkehrende Elemente im Werk Hoffmanns, obwohl sie an sich ganz risikofrei und harmlos sind. Die eigentliche Gefahr besteht nicht in den Apparaten selbst, sondern in ihren manipulativen Besitzern, die ihre Opfer hinterlistig beeinflussen. Als Dichter stellt Nathanael das perfekte manipulierbare Subjekt dar, da er von einer sensiblen Seele, einem phantasievollen Gemüt und einer leicht reizbaren Psyche charakterisiert ist.[251] Durch den Einsatz des Taschenperspektivs ist Coppola so in der Lage, Nathanael ungehindert und vor allem indirekt zu kontrollieren: Das Fernrohr fungiert nämlich als magnetisches Substitut,

---

[250] Frank 1978, S. 326. Zitiert nach: Hohoff, *E.T.A. Hoffmann, Der Sandmann. Textkritik, Edition, Kommentar*, S. 296.
[251] Ebd., S. 297f.

durch welches der Magnetiseur sein Opfer beeinflussen kann, ohne dass seine physische Anwesenheit erforderlich ist. Kluge schrieb in seinem Werk *Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus als Heilmittel* schon, dass das „magnetisierte Glas“ nicht nur dazu führt, die Manipulation zu „verstärken, sondern auch den Magnetiseur zu substituieren und in seiner Abwesenheit den schon für den Magnetismus empfänglichen Kranken ganz allein in Krise zu versetzen“.[252]

Nathanael ist ein Opfer genau dieses Mechanismus: Seine Wahrnehmung wird durch die Nutzung des Perspektivs kontrolliert und manipuliert. Er scheint wegen der magnetischen Manipulation nicht mehr in der Lage, die objektive Realität zu erkennen. Die „seltsam starr[e] und tot[e]“ (DS 36) Olimpia wird jetzt ganz anders betrachtet, und ihr Blick, die vor dem Besuch des Wetterglashändlers noch „etwas Starres“ und „keine Sehkraft“ (DS 25) hatte, bekommt jetzt eine neue Energie. Nathanael verlebendigt die Puppe sozusagen, indem er sie durch das magnetische Perspektiv beobachtet. Obwohl sie einfach nur ein Automat ist, betrachtet Nathanael Olimpia von diesem Moment an nicht nur, als ob sie eine reale Person wäre, sondern er verliebt sich auch hoffnungslos in sie. Es handelt sich dennoch nicht um eine Liebe im natürlichen Sinne des Wortes, sondern vielmehr um eine „tragische Verblendung“,[253] die zu katastrophalen Konsequenzen führen wird, und Nathanael selbst scheint dies für einen Augenblick verstanden zu haben: „»Nun ja, meinte Nathanael, er lacht mich aus, weil ich ihm das kleine Perspektiv viel zu teuer bezahlt habe – zu teuer bezahlt!« […] Nathanael’s Atem stockte vor innerer Angst.“ (DS 36).

5.3. Die Liebe zum Automaten

Die Macht und Potentialität des magnetisierten Perspektivs wird nochmal unterstrichen, sobald Coppola Nathanael alleinlässt. Trotz der Abwesenheit des Wetterglashändlers scheint der Dichter seine Autonomie völlig verloren zu haben.

[252] Zitiert nach: Kluge, *Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus als Heilmittel*, 1811, S. 495.
[253] Fuchs: *Kritik der Vernunft in E.T.A. Hoffmanns phantastischen Erzählungen*, S. 79.

Ein einfacher Blick durch das Fenster reicht aus, um seine quälende Liebe zur Puppe Olimpia ohne die Möglichkeit einer Bewusstseinskontrolle zu entzünden: „[…] im Augenblick, wie von unwiderstehlicher Gewalt getrieben, sprang er auf, ergriff Coppola's Perspektiv und konnte nicht los von Olimpia's verführerischem Anblick" (DS 37). Die anfängliche Attraktion wird bald zu einer wahren Obsession, die ihn unaufhörlich plagt: „Fortwährend" schaut er durch das Perspektiv hinüber, aber die Unmöglichkeit, Olimpia durch die zugezogenen Gardinen zu erblicken, erlebt Nathanael mit „Sehnsucht und glühendem Verlangen" (DS 37). Diese Zwangsvorstellung wird so stark, dass Nathanael seine Verlobte Clara sogar völlig vergisst:

> Clara's Bild war ganz aus seinem Innern gewichen, er dachte nichts, als Olimpia und klagte ganz laut und weinerlich: Ach du mein hoher herrlicher Liebesstern, bist du mir denn nur aufgegangen, um gleich wieder zu verschwinden, und mich zu lassen in finstrer hoffnungsloser Nacht? (DS 37)

Nathanaels plötzliche Annäherung an Olimpia entspricht so seiner allmählichen Entfremdung von Clara: Diese gegensätzlichen Figuren sind ja auch Vertreter zweier unterschiedlicher Sphären, jedoch zeigen sie auch gemeinsame Merkmale.

5.3.1. Polarisierte Frauenbilder: Weibliche Automaten

Die Entgegensetzung zwischen der häuslichen und „natürlichen" Clara und der enigmatischen, rätselhaften Olimpia wird von Hoffmann sehr geschickt und bewusst gestaltet, um Nathanaels allmählichen Realitätsverlust und seinen fatalen Weg in den Wahnsinn zu unterstreichen. Die Wahl der Namen ist alles andere als zufällig: Während Claras Vorname eine gewisse Klarheit und Helligkeit heraufbeschwört, wird die geheimnisvolle Olimpia mit der nächtlichen Göttin Luna assoziiert. Auf der einen Seite symbolisiert Clara den Tag, das alltägliche, bürgerliche Leben, die

Sicherheit und die Ruhe, auf der anderen Seite verkörpert Olimpia die Nacht, das Rätsel, das Unheimliche und die Verlockung.[254]

Die junge Verlobte Nathanaels personifiziert „das typische Bürgermädchen“[255] und hat schon von Anfang an die Funktion, eine Gegeninstanz zum schwärmerischen Gemüt Nathanaels darzustellen. Zum Beispiel versucht sie in ihrem anfänglichen Brief, ihren Verlobten zu beruhigen, indem sie eine rationale, tröstliche Meinung äußert: Die von Nathanael vermutete Korrelation zwischen Coppola/Coppelius und dem Sandmann sei nur ein „Fantom unseres eigenen Ichs“ (DS 23), und zwar einfach eine vernunftwidrige Vorstellung. Als Vertreterin der Aufklärung und der Logik ist sie in der Lage, die Realität von der Fiktion zu differenzieren, während Nathanaels Unterscheidungsvermögen schon seit den ersten Phasen der Erzählung stark beschädigt zu sein scheint. Obwohl ihre Worte eigentlich darauf zielen, die Ängste des Verlobten zu zerstreuen („Sei heiter! – heiter!-„ DS 23), scheint die von Clara gewählte Strategie, die Situation noch weiter zu verschlechtern. Im Laufe der Erzählung wird Nathanael nämlich dennoch Opfer seiner Fantasien sein, weil sie sein Träumen nicht wirklich erfassen kann, sondern einfach beseitigt und verdrängt.[256]

Die rationale, „verständige” (DS 28) Clara versucht so, sich gegenüber dem gedankenversunkenen Nathanael empathisch zu zeigen, aber ihre Inkompatibilität lässt sich bald erkennen. Die „kalt[e], gefühllos[e], prosaisch[e]“ (DS 28) junge Frau ist einfach nicht in der Lage, die künstlerische, fantasievolle Natur ihres Bräutigams nachzuvollziehen: „Der verständigen Clara war diese mystische Schwärmerei im höchsten Grade zuwider“ (DS 29). Oft liest Nathanael ihr seine Dichtungen vor, die aber von seiner Verlobten nicht geschätzt werden: „Nichts war für Clara tötender als das Langweilige; in Blick und Rede sprach sie dann ihre nicht zu besiegende geistige Schläfrigkeit aus. Nathanael’s Dichtungen waren in der Tat sehr langweilig“ (DS 30).

Als Nathanael Clara ein fast prophetisches Gedicht vorliest, das die künftigen, finalen Phasen der Erzählung zu prognostizieren scheint, rät die Frau

---

[254] Vgl. Kremer: *E.T.A. Hoffmann - Erzählungen und Romane*, S. 83.

[255] Charles Hayes: *Phantasie und Wirklichkeit im Werke E.T.A. Hoffmanns. Mit einer Interpretation der Erzählung »Der Sandmann«.* Zitiert nach: Drux, *E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann. Erläuterungen und Dokumente*, S. 113.

[256] Vgl. Fuchs: *Kritik der Vernunft in E.T.A. Hoffmanns phantastischen Erzählungen*, S. 121.

ihrem Freund, „das tolle – unsinnige – wahnsinnige Märchen ins Feuer“ (DS 32) zu werfen. Auf diese Provokation reagiert Nathanael rasend: „Da sprang Nathanael entrüstet auf und rief, Clara von sich stoßend: Du lebloses, verdammtes Automat!“ (DS 32). In seinen Augen hat Clara jedes menschliche Merkmal verloren, sie ist für ihn nun vielmehr eine „gefühllos[e]“ (DS 28) Maschine. Hoffmann stellt so eine Verbindung zwischen der humanen Clara und der Holzpuppe Olimpia her: Ironisch verachtet und wehrt Nathanael seine Verlobte ab, verliebt sich aber unbewusst in einen veritablen Automaten. Wegen seiner Wahrnehmungsstörung und der Unmöglichkeit Nathanaels, die Realität objektiv zu betrachten, wird die Werteskala umgekehrt und zwei verschiedene Welten werden gegenübergestellt: Während die Maschinenfrau Olimpia als stimmungsvoll, human und feminin empfunden wird, erscheint die Menschenfrau Clara ihrem Bräutigam als indifferent, eiskalt und mechanisch.[257]

Die magnetisierende Operation Coppolas führt Nathanael dazu, die künstlich erschaffene Olimpia wie verzaubert zu verehren. Durch seine unkontrollierbare Verliebtheit verlässt Nathanael endgültig den Bereich der Rationalität und betritt indessen eine irrationale Welt. Er schafft sich seine eigene Realität, in der Olimpia zur einzigen Protagonistin wird: Je mehr Nathanael an Olimpia herantritt, desto weiter entfernt er sich von Clara und seinen Freunden („Nathanael hatte rein vergessen, daß es eine Clara in der Welt gebe, die er sonst geliebt“, DS 42; „So entfernten beide im Innern sich immer mehr voneinander, ohne es selbst zu bemerken“, DS 30).

Olimpia stellt für Nathanael nun die perfekte Frau dar, die „herrliche himmlische Frau“ (DS 40). Als er von Spalanzani zu einem Fest eingeladen wird, hat er schließlich die Möglichkeit, Olimpia wirklich zu berühren und mit ihr zu tanzen, jedoch scheint er in diesem Moment ihre reale Natur kurz wahrzunehmen. Die Frostigkeit ihres Körpers deutet nämlich auf ihre Leblosigkeit hin: „Eiskalt war Olimpia’s Hand, er fühlte sich durchbebt von grausigem Todesfrost. […] Er [fühlte] sich von innerem Grausem erfaßt, die Legende von der toten Braut ging ihm plötzlich durch den Sinn“ (DS 39f). Diese Klarheitsphase ist jedoch momentan: Sobald er Olimpia „ins Auge [starrte], das strahlte ihm voll Liebe und Sehnsucht

[257] Vgl. Lubkoll, Neumeyer*: E.T.A. Hoffmann Jahrbuch*, S. 242.

entgegen und in dem Augenblick war es auch, als fingen an in der kalten Hand Pulse zu schlagen und des Lebensblutes Ströme zu glühen“ (DS 39). Nur aus seiner verzerrten Perspektive ist Olimpia eine reale, menschliche Frau: Sie wird verlebendigt, indem sie wahrgenommen wird. Da er nicht in der Lage ist, die Realität objektiv zu registrieren, versuchen seine Freunde, die Unheimlichkeit der vermeintlichen Tochter Spalanzanis auf den Punkt zu bringen:

> 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. 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 Bewandtnis. (DS 41f)

Es ist seinem Freund Siegmund klar, dass Olimpia keine gewöhnliche oder normale Frau ist, sondern ein „Wachsgesicht“, eine „Holzpuppe“ (DS 41): Trotz seiner Anstrengungen, Nathanael von seiner irrigen Ansicht abzubringen, ist sein Liebeswahn allerdings nunmehr unheilbar.

5.3.2. „Nur in Olimpias Liebe finde ich mein selbst wieder“ – Nathanaels Narzissmus und die allmähliche Transformation ins Mechanische

Nathanael**s** poetisches, schwärmerisches Gemüt wird von der vernünftigen Clara nicht geschätzt. Die Autonomie, die Objektivität und die Kritikpunkte Claras stellen für ihn ehe einen inakzeptablen Affront dar. Als Künstler benötigt er Empathie, Unterstützung und ein Publikum, das bereit ist, seine Gedichte zu schätzen zu wissen. Weder Clara noch seine bürgerliche Freunde zeigen aber Interesse an seinem Werk und seiner sensiblen Innerlichkeit und sind deswegen nicht in der Lage,

Nathanaels Bedürfnisse wirklich zu verstehen. Die einzige Figur, die dazu in der Lage scheint, Nathanael sowohl als Mensch als auch als Künstler zu unterstützen, ist paradoxerweise die Puppe Olimpia.[258]

Aufgrund ihrer Passivität, Stille und „toten Klassizität"[259] verkörpert Olimpia die perfekte Adressatin der dichterischen Produktion Nathanaels, die ideale „himmlische Zuhörerin" (DS 43). Während Clara die Dichtungen ihres Verlobten nicht nur ignorierte, sondern auch verspottete (sie werden als „dunkle, düstere, langweilige Mystik" beschrieben, DS 30), leistet Olimpia keinen Widerstand gegen Nathanaels Lesungen:

> Aber auch noch nie hatte er eine solche herrliche Zuhörerin gehabt. Sie stickte und strickte nicht, sie sah nicht durchs Fenster, sie fütterte keinen Vogel, sie spielte mit keinem Schoßhündchen, mit keiner Lieblingskatze, sie drehte keine Papierschnitzchen, oder sonst etwas in der Hand, sie durfte kein Gähnen durch einen leisen erzwungenen Husten bezwingen – Kurz! – stundenlang sah sie mit starrem Blick unverwandt dem Geliebten ins Auge, ohne sich zu rücken und zu bewegen und immer glühender, immer lebendiger wurde dieser Blick. (DS 43)

Die Puppe stellt so die optimale Rezipientin der Poesie Nathanaels dar: „» O du herrliches, du tiefes Gemüt […] nur von dir allein werd' ich ganz verstanden" (DS 43). Wegen seiner Wahrnehmungsstörung kann Nathanael jedoch nicht erkennen, dass Olimpia seine Vorlesungen nicht wirklich anhört, sondern einfach passiv empfängt. Die Kommunikation zwischen dem Dichter und der Puppe ist nämlich trügerisch: Auf der einen Seite sind die Worte „Ach – Ach!" (DS 43) ihre einzigen ausgesprochenen Signale, auf der anderen Seite sucht Nathanael gar keine eigentlich kommunikative Beziehung („Was sind Worte – Worte! – Der Blick ihres himmlischen Auges sagt mehr als jede Sprache hienieden", DS 43). Die vermeintliche Kommunikation zwischen den beiden Figuren ist so eigentlich ein Monolog. Nathanael braucht Olimpia, weil sie einfach ein Spiegel für ihn selbst

[258] Vgl. Röder: *A study in the major novellas of E.T.A. Hoffmann*, S. 59.
[259] Lehmann 1979, S. 317. Zitiert nach: Hohoff, *E.T.A. Hoffmann, Der Sandmann. Textkritik, Edition, Kommentar,* S. 332.

darstellt. Da er seine Gedichte und seine Emotionen auf Olimpia projiziert, ist ihre Bestätigung so eine implizite Selbsteloge.[260]

Die exklusive Beziehung zwischen dem Protagonist und der Puppe erscheint so als Nathanaels narzisstische Selbstprojektion. Hoffmann lässt nämlich zwischen den beiden Figuren sogar eine Art Identität entstehen, wie der Protagonist selbst betont. Nathanael identifiziert sich völlig mit Olimpia: „Du tiefes Gemüt, in dem sich mein ganzes Sein spiegelt“ (DS 40). Seine poetische Zeilen scheinen andererseits keine persönliche Produktion Nathanaels zu sein, sondern eine von Olimpia ersonnene Arbeit: „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 aus seinem Innern selbst herausgetönt“ (DS 43).

Die Identifizierung Nathanaels mit Olimpia wird auch durch ihren optischen Kontakt verdeutlicht. Er fühlt der Puppe gegenüber eine echte „psychische Wahlverwandtschaft“ (DS 42), da sie als einzige in der Lage ist, seine Gedanke zu begreifen bzw. sein Selbst widerzuspiegeln: „Nur mir ging ihr Liebesblick auf und durchstrahlte Sinn und Gedanken, nur in Olimpia’s Liebe finde ich mein Selbst wieder“ (DS 42). Nathanael sucht obstinat nach einem kommunikativen Gegenüber, aber wie Narziss, der einfach sein Spiegelbild sieht, indem er sich im Wasser selbst erblickt, begegnet er in Olimpia nur sich selbst. Im Mythos ertrinkt Narziss wegen seiner Selbstverliebtheit und die Konsequenzen dieser renitenten Verlockung werden für den Dichter ebenso fatal sein.[261] Seine gequälte Passion transformiert Nathanael nämlich ebenfalls in einem Automaten: Die Fernsteuerung Coppolas beraubt den Dichter seiner Autonomie, Objektivität und jeder echten geistigen Fähigkeit. Er identifiziert sich selbst in der Puppe Olimpia, weil er selbst zur Maschine geworden ist: Es zeigt sich zum Beispiel, dass er „mechanisch“ (DS 48) in seine Tasche greift, um das Perspektiv herauszuziehen („Ganz unvermerkt nahm er deshalb Coppola’s Glas hervor“, DS 38);[262]

Das Experiment Coppolas und Spalanzanis führt so zu zwei gleichzeitigen Konsequenzen: Die Maschine Olimpia wird verlebendigt, indem sie von Nathanael wahrgenommen wird, aber zugleich wird Nathanael in jeder Hinsicht mechanisiert

[260] Ebd., S. 333.
[261] Ebd., S. 101f.
[262] Vgl. Leitner: *Maschinenmenschen*, S. 70.

bzw. entmenschlicht.[263] Hoffmann nimmt in *Der Sandmann* so die schon in *Die Automate* präsente Idee von der Verwechselbarkeit vom Mensch und Maschine wieder auf bzw. das Konzept der „Menschwerdung der Maschine“ bei simultaner „Maschinenwerdung des Menschen“.[264] In dieser Erzählung aber wird dieses Motiv noch weiterentwickelt, indem der manipulierte Protagonist nur in einem Automaten seinesgleichen bzw. sich selbst erkennt und liebt: Die Konsequenzen dieser totalen Automatisierung werden katastrophal sein.[265]

5.3.3. „Holzpüppchen, dreh dich!“ – Enthüllung der Täuschung und Weg in den Wahnsinn

Nathanaels fiktive Glückseligkeit findet ein plötzliches Ende, als die imaginäre, durch das Perspektiv erschaffene Welt brutal vernichtet wird und er seine Verblendung konstatieren muss. In der letzten Phase der Erzählung entdeckt er nämlich, dass Olimpia keine graziöse junge Frau, sondern einfach eine artifizielle Holzpuppe ist. In dieser dramatischen Szene streiten Coppola und Spalanzani um den Besitz ihrer Schöpfung: „Laß los – laß los – Infamer – Verruchter! – […] ich, ich hab‘ die Augen gemacht – ich das Räderwerk“ (DS 44). Coppola/Coppelius gelingt es schließlich, die Puppe an sich zu reißen und mit ihr zu fliehen. Nathanael kann nichts anders tun, als die Szene passiv zu beobachten, aber eben in jenem Augenblick entdeckt er die entsetzliche Wahrheit: „Olimpia‘s toderbleichtes Wachsgesicht hatte keine Augen, statt ihrer schwarze Höhlen; sie war eine leblose Puppe.“ (DS 45) Auf die leeren Höhlen der Puppe reagiert Nathanael wie wahnsinnig: Die Augen stellten nämlich in seiner Wahrnehmung den essenziellen Fixpunkt für die Verlebendigung der Puppe dar.[266] Ohne die Augen Olimpias kann Nathanael sich nicht mehr in einem idealen Gegenüber widerspiegeln. Für den Dichter existiert nun kein Objekt mehr, in

[263] Vgl. Fuchs: *Kritik der Vernunft in E.T.A. Hoffmanns phantastischen Erzählungen*, S. 101.
[264] Hilpert, *Magnetisches Erzählen*, S. 189.
[265] Ebd., S. 199.
[266] Ebd., S. 189.

dem er sich reflektieren kann.[267] Danach sind der Niedergang und der psychischen Zusammenbruch Nathanaels die unvermeidbaren, natürlichen Konsequenzen der Zerstörung Olimpias: Die Enthüllung der Täuschung zwingt den Dichter, sich mit der Realität auseinanderzusetzen und führt zur eigentlichen Zerrüttung seiner Identität bzw. zur „Auflösung seines Selbst".[268] Nachdem Spalanzani die blutigen Augen Olimpias an Nathanaels Brust wirft (eine Szene, die in seinem Gedicht schon prognostiziert wurde), wird der Protagonist vom Wahnsinn gepackt:

Da packte ihn der Wahnsinn mit glühenden Krallen und fuhr in sein Inneres hinein Sinn und Gedanken zerreißend. »Hui – hui – hui! – *Feuerkreis – Feuerkreis!* dreh dich *Feuerkreis* – lustig – lustig! – Holzpüppchen hui schön Holzpüppchen dreh dich – (DS 45)

Nach diesem ersten Wahnsinnsfall scheint er wieder vernünftig geworden zu sein. Nach seinem Aufenthalt im Tollhaus sei, so der Erzähler, jede „Spur des Wahnsinn" (DS 47) bei Nathanael verschwunden. Er versöhnt sich mit Clara, seiner rationalen Gegenpartei, die ihm das Leben rettet, wie er selbst auch meint: „Ich war auf schlimmen Wege, aber zu rechter Zeit leitete mich ein Engel auf den lichten Pfad! – Ach es war ja Clara!-„ (DS 48). Diese Friedenszeit ist jedoch nur scheinbar und temporär, bis der Protagonist ein zweites und jetzt definitives Mal vom Wahnsinn erfasst wird.

Eines Tages geht Nathanael mit Clara und ihrer Familie durch die Stadt, und das Paar entschließt sich dazu, zusammen auf den Turm zu steigen. Als sie sich oben befinden, bewundert die junge Frau das Panorama und erblickt etwas Besonderes: „Sieh doch den sonderbaren kleinen grauen Busch, der ordentlich auf uns los zu schreiten scheint" (DS 48). Was sie erblickt ist nicht anders als Coppelius: Der graue Busch verweist nämlich auf die „buschigen grauen Augenbrauen" und den „aschgrauen Rocke" (DS 15) des Magnetiseurs. Die von Clara geäußerte Behauptung ruft in Nathanael das verdrängte Bild Coppelius' wach: Der Dichter ist wirklich

[267] Vgl. Gendolla: *Die lebenden Maschinen*, S. 173f.
[268] Zitiert nach: Fuchs, *Kritik der Vernunft in E.T.A. Hoffmanns phantastischen Erzählungen*, S. 133.

davon überzeugt, dass der Magnetiseur dort ist, um seinen Unterwerfungsplan definitiv zu vollenden.[269]

Nathanaels schnelle Reaktion auf die überraschende Präsenz Coppelius' beweist, dass er noch Opfer von dessen schonungslosen, magnetisierenden Akten ist. Er fasst nämlich „mechanisch" (DS 48) nach dem Perspektiv und ganz unwillkürlich schaut er seitwärts: „Clara stand vor dem Glase!" (DS 48). Das Perspektiv verzerrt erneut die Wahrnehmung Nathanaels, der in Clara nur eine tote Puppe bzw. Olimpia sieht. Er ist nicht mehr in der Lage, seine Verlobte wiederzuerkennen, und die Unfähigkeit, ihre wirkliche Identität zu konstatieren, treibt ihn nochmals in den Wahnsinn:[270] „totenbleich starrte er Clara an […]; dann sprang er hoch in die Lüfte und grausig dazwischen lachend schrie er in schneidendem Ton: »Holzpüppchen dreh dich - Holzpüppchen dreh dich« (DS 48).

Nathanaels schließliches tragisches Ende kann nicht als Selbstmord betrachtet werden, da er offensichtlich noch vom böshaften Coppelius kontrolliert wird. Eine einschlägige Aussage des Magnetiseurs bestätigt, dass er schon über den Tod des jungen Mannes Bescheid weiß: „»Ha ha – wartet nur, der kommt schon herunter von selbst«" (DS 49). Für ein letztes Mal wird Nathanael von Coppelius manipuliert und befolgt die Befehle seines Meisters, als ob er eine Marionette wäre: „Nathanael blieb plötzlich wie *erstarrt* stehen, er bückte sich herab, wurde den Coppelius gewahr und mit dem gellenden Schrei: »Ha! Sköne Oke – Sköne Oke«, sprang er über das Geländer." (DS 49).

Die Todesahnung, die Nathanael schon zu Beginn der Erzählung fürchtete, wird jetzt schließlich zur Realität. Der Tod des Protagonisten stellt einen Beweis für die vielfältigen, schauderhaften Gefahren der Nachtseiten des Magnetismus dar. Dieses tragische Ende symbolisiert den Gipfel eines magnetisierenden Prozesses, der, wie bereits während der Olimpia-Episode klar wurde, ein Individuum der Willenskraft des Magnetiseurs völlig unterwirft.[271] Nicht Olimpia, sondern Nathanael stellt den echten Automaten in dieser Erzählung dar, indem er sich

[269] Vgl. Hilpert: *Magnetisches Erzählen*, S. 193.
[270] Vgl. Fuchs: *Kritik der Vernunft in E.T.A. Hoffmanns phantastischen Erzählungen*, 137f.
[271] Vgl. Hilpert: *Magnetisches Erzählen*, S. 196.

unbewusst magnetisieren lässt und in jeder Hinsicht zu einer von Coppelius manipulierten Maschine wird.

5.4. „Das Alles ist eine Allegorie!“: Die gesellschaftliche Farce

In den letzten Zeilen der Erzählung wird die Figur Claras in den Mittelpunkt gestellt. Nach Nathanaels tragischem Ende scheint die junge Frau schließlich doch noch ihr Lebensglück gefunden zu haben. Nicht nur hat sie Nathanael endlich vergessen, sondern auch einen anderen Mann geheiratet, der sie wirklich glücklich kann:

> Nach mehreren Jahren will man in einer entfernten Gegend Clara gesehen haben, wie sie mit einem freundlichen Mann, Hand in Hand vor der Türe eines schönen Landhauses saß und vor ihr zwei muntre Knaben spielten. Es wäre daraus zu schließen, daß Clara das ruhige häusliche Glück noch fand, das ihrem heitern lebenslustigen Sinn zusagte und das ihr der im Innern zerrissene Nathanael niemals hätte gewähren können. (DS 49).

Das Ende Claras scheint im Gegensatz zu dem Nathanaels höchst positiv und freudvoll, aber es scheint nur so. Der Gebrauch des Konjunktivs in dieser kurzen Passage deutet tatsächlich auf eine ironische Absicht des Autors hin. Obwohl Clara im Laufe der Erzählung oft als eine eher kalte, nicht sehr einfühlsame Person beschrieben wird, ist sie gleichzeitig auch von einer großen Energie charakterisiert: Sie hatte „die lebenskräftige Fantasie des heitern unbefangenen, kindischen Kindes“ (DS 28). Clara muss auf diese imaginative Seite ihres Selbst *in toto* verzichten, als sie zuletzt diese bürgerliche, häusliche Alternative wählt.[272] Sie verkörpert, wie gesagt, das typische Bürgermädchen, das die gesellschaftlichen Normen und Mechanismen passiv assimiliert und keine Absicht hat, sich den Normen des Systems zu widersetzten. Die Exklamation des Professors der Poesie und Beredsamkeit („Das Ganze ist eine Allegorie – eine fortgeführte Metapher! – Sie verstehen mich! – Sapienti sat!“, DS 46) verrät den ironischen Ton Hoffmanns: Die

[272] Vgl. Drux: *Erläuterungen und Dokumente*, S. 112.

bürgerliche, monotone Clara erscheint nämlich als ebenso „automatisch“ wie die Puppe Olimpia. Der Autor entwirft Clara so als nichtige Puppe, als ein völlig inhaltsloses, gedankenleeres Subjekt. Wie Hayes meint, ist es dabei jedoch „nicht Klara selbst, als Individuum, die verspottet wird, sondern das in ihr verkörperte bürgerliche Prinzip“.[273] Das bürgerliches System macht sie nämlich unmenschlich und puppenähnlich: Die Ehe und die Mutterschaft seien die direkten Konsequenzen einer bürgerlichen Existenz, die wegen ihrer Monotonie und Oberflächlichkeit vom Autor satirisch beschrieben wird. [274]

Die Automatenthematik wird so in *Der Sandmann* letztlich auch im Sinne einer bitteren Gesellschaftskritik dekliniert. Die nicht nur physische, sondern auch psychische Verwechslungseventualität von Mensch und Maschine wird von Hoffmann oft betont. Die psychische Uniformierung bzw. die allmähliche „Automatisierung“ seiner bürgerlichen Zeitgenossen verurteilt der Autor sowohl in seinen literarischen Werken, als auch in seinen privaten Briefen. 1796 schreibt Hoffmann seinem Freund Theodor Hippel:

> [I]ch möchte mich durch die MückenKolonne, durch die MaschinenMenschen, die mich umlagern mit platten Gemeinplätzen, gern durchschlagen – gewaltsam allenfalls – Daß ich ganz und gar mich verändere – welches so gar schon aufs äußere [sic] wirkt, weil sich gewisse Leute über meinen vollen – starren Blick aufhalten, wirst Du fühlen – wenn ich Dir sage, daß ich mitten im Herbst – WinterLandschaften mahle – daß es zuweilen etwas exzentrisch in meinem Gehirnkasten zugeht, darüber freue ich mich eben nicht beym Besinnen – dies exzentrische setzt mich offenbar herunter in den Augen aller die um mich sind – und Leute, die alles in Nummern theilen und Apothekerartig behandeln, möchten mir manchmahl ihren orthodoxen Schlagbaum vorhalten, oder ihr offizinelles Krumholz um den Hals werfen.[275]

In *Der Sandmann* bedient sich Hoffmann der Maschinen-Analogie, um die gesellschaftlichen Makel seiner Epoche zu pointieren. Die bürgerliche Gesellschaft wird vom Autor hier sarkastisch behandelt, indem, wie gesagt, der nur scheinbar gute

---

[273] Charles Hayes: *Phantasie und Wirklichkeit im Werke E.T.A. Hoffmanns. Mit einer Interpretation der Erzählung »Der Sandmann«*. Zitiert nach: Drux, *Erläuterungen und Dokumente*, S. 117.
[274] Vgl. Röder: *A study in the major novellas of E.T.A. Hoffmann*, S. 70.
[275] E.T.A. Hoffmann: *E.T.A. Hoffmanns Briefwechsel. Gesammelt und erläutert von Hans von Müller und Friedrich Schnapp*. Hg. v. Friedrich Schnapp. Bd.1: Königsberg bis Leipzig 1794 – 1814. München: Winkler 1967, S. 82 (25.1.1796). Zitiert nach: Leitner, *Maschinenmenschen.* S. 70.

Ausgang der Geschichte für Claras Existenz beschrieben wird. Vor allem akzentuiert allerdings die Olimpia-Episode die satirische Absicht Hoffmanns, der mehrmals einen ironischen Ton benutzt und eine distanzierte Haltung einnimmt.[276]

Die Puppe Olimpia ist dabei das Spiegelbild einer Gesellschaft, die die Automatenfrau als konventionales Modell präsentiert. Bis zur eigentlichen Enthüllung der Täuschung wissen weder die Protagonisten der Erzählung noch die Leser, ob Olimpia eine Puppe oder eine reale Frau ist. Laut Jentsch ist diese rationale Unsicherheit eigentlich das unheimlichste Element an dieser Figur:

> Einer der sichersten Kunstgriffe, leicht unheimliche Wirkungen durch Erzählungen hervorzurufen, beruht nun darauf, daß man Leser im Ungewissen darüber läßt, ob er in einer bestimmten Figur eine Person oder etwa einen Automaten vor sich habe.[277]

Unheimlich an Olimpia, wie Hoffmann sie konturiert, ist, dass sie sich perfekt den rigiden Gesellschaftsschemata seiner Epoche anpasst. Niemand bemerkt wirklich, dass die angebliche Tochter Spalanzani nur eine Holzpuppe ist. Olimpia verkörpert so die Konventionalität jener Gesellschaft, in der das Artifizielle vom Lebendigen nicht mehr unterscheidbar scheint.[278] Olimpia wird als steif, unnatürlich und monoton beschrieben, sie entspricht aber trotzdem dem idealen Frauenbild. In dieser Figur kommt an die Oberfläche, wie seelenleer, steif, mechanizistisch und streng gehalten die jungen Frauen in dieser Gesellschaft sind, die unbedingt einem bestimmten sozialen Modell unbedingt gehorchen müssen.[279]

Olimpia wird so zum Spiegelbild und zum Symbol einer Zeit, die sich auf ein materialistisches und mechanisiertes Muster stützt. Diese regelrechte „Automatenhaftigkeit“ wird dadurch demonstriert, dass Olimpia betrachtet wird, als ob sie ganz konventionell und eine echte Person wäre. Hoffmann beschreibt so eine paradoxe Realität, in der ein Automat für einen Mensch gehalten wird; natürlich ist Olimpias Aussehen eigenartig: Ihr Rücken erscheint „seltsam eingebogen[]“, ihre „wespenartige Dünne des Leibes“ scheint „von zu starkem Einschnüren bewirkt zu

---

[276] Vgl. Kremer: *E.T.A. Hoffmann. Erzählungen und Romane*, S. 81.
[277] Siegmund Freud, *Das Unheimliche*. Zitiert nach: Wawrzyn, *Der Automaten-Mensch*, S. 142.
[278] Vgl. Hohoff: *E.T.A. Hoffmann, Der Sandmann. Textkritik*. S. 339.
[279] Vgl. Lubkoll, Neumeyer: *E.T.A. Hoffmann Handbuch*, S. 242.

sein“, und schließlich hat sie „in Schritt und Stellung […] etwas abgemessen und steifes, das manchem unangenehm auffiel“ (DS 38). Jedoch scheint die Rigidität ihrer Figur, auf die Strenge der Gesellschaft zurückführbar zu sein, wie Hoffmann selbst unterstreicht: „man schrieb es dem Zwange zu, den ihr die Gesellschaft auflegte“ (DS 38).

Die starren Gesellschaftsdamen werden ferner satirisch behandelt, indem der Autor die totale Kommunikationsunfähigkeit Olimpias beschreibt. Bekanntlich kann die Puppe kein wirkliches Wort, sondern einfach nur schwache Seufzer aussprechen („Ach - ach“, DS 40). Sie stellt so keine kommunikative Verbindung mit Nathanael und den anderen Figuren der Erzählung her: Ebenso seien die Damen der Epoche nicht wirklich kommunikationsfähig, weil sie sich darauf beschränken, pausenlos oberflächliche Kleinigkeiten zu besprechen.[280]

Hoffmann erreicht den Gipfel seiner Gesellschaftssatire in der berühmten Teezirkel-Szene. Die gesellschaftliche Reaktion auf den Olimpia-Skandal ist paradox und grotesk. Die noblen Herren haben nämlich Angst, dass auch sie unbemerkt eine Holzpuppe geliebt haben könnten: „Die Geschichte mit dem Automat hatte tief in ihrer Seele Wurzel gefaßt und es schlich sich in der Tat abscheuliches Mißtrauen gegen menschliche Figuren ein“ (DS 46). Um eine analoge Situation in der Zukunft zu vermeiden, insistieren die Liebhaber,

> 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. (DS 47)

Die von Hoffmann parodierte Gesellschaft präsentiert so eine Automatenfrau als den Normalfall. Die Verwechslung der Androiden mit den Menschen wird so zu einer metaphorischen, jedoch möglichen Realität, wie der Autor im Laufe der ganzen Erzählung suggeriert. Das Automatenthema und die allmähliche Mechanisierung der Menschen werden von Hoffmann zwar mit dem einzelnen Fall Nathanaels bzw. mit der Magnetismus-Frage verbunden, sie verweisen jedoch auch auf eine allgemeine und höchst aktuelle Problematik. Hoffmann offenbart sich als ein genialer,

[280] Vgl. Kremer: *E.T.A. Hoffmann. Erzählungen und Romane*, S. 81.

aufmerksamer Beobachter seiner Epoche und geradezu prophetischer Interpret der Postmoderne: Er ist sich der Veränderungen und Entwicklungen in seiner Gesellschaft tief bewusst und pointiert mit raffinierter Ironie, wie leicht Menschen aufgrund ihrer inneren Fragilität beeinflusst und uniformiert werden können.

6. Schlussbemerkungen

E.T.A. Hoffmann hat in der deutschen Romantik eine bedeutende Rolle gespielt. Die Relevanz seiner Werke besteht aber darin, dass sie nicht nur einen innovativen Beitrag zum literarischen Panorama jener Zeit geleistet haben, sondern auch eine beachtenswerte Verbindung zur aktuellen Gesellschaft zeigen. Hoffmann war nämlich in der Lage, seine Epoche eingehend zu analysieren und geschickt das Interesse des damaligen Publikums zu wecken, also sozusagen den Nerv seiner (und unserer Zeit) zu treffen. Obwohl seine Erzählungen keinen wissenschaftlichen Anspruch haben, wie er selbst erklärt hat, bieten sie zahlreiche Denkanstöße, die noch überaus aktuell sind. Hoffmann stellt sich als hellsichtiger Interpret einer Entwicklung technologischen Fortschritts dar, dessen biopolitische Kehrseite er in höchst diversifizierter, mehrdeutiger und oft metaphorischer Kunst literarisiert und als potentielle pathogenen Faktor der Dehumanisierung spürbar macht. Hoffmanns Darstellung des künstlichen Menschen zeigt nicht nur sein Interesse am technischen Fortschritt und den damit verbundenen Abgründen, sondern auch die menschliche Verführbarkeit und Fragilität bezüglich der wachsenden Macht von Technologien, denen der Mensch immer mehr passiv zu unterliegen droht.

Die drei analysierten Erzählungen zeigen tatsächlich, wie fragil die menschliche Psyche ist und wie einfach der Mensch manipuliert werden kann. Die Praxis des Magnetismus, die damals äußerst faszinierend und attraktiv war, stellt trotzt seiner Ambiguität ein perfektes Beispiel für die Möglichkeit dar, den Menschen einer externen Instanz zu unterwerfen. Hoffmann scheint so den menschlichen „Automatisierungsprozess“ schon in seiner Epoche vorausgeahnt zu haben. Obwohl die Industrialisierung in Deutschland erst nach dem Tod des Autors einsetzte, war er schon in der Lage, die Konsequenzen und Implikationen dieses Phänomens zu prognostizieren. Die ständigen Veränderungen und die laufenden technologischen und gesellschaftlichen Entwicklungen führten Hoffmann dazu, über die menschliche Bewusstseinslage nachzudenken und literarisch Position zu beziehen. Schon in seiner Epoche scheint der Mensch auf seine Autonomie und Natürlichkeit als aktives und selbstbestimmtes Subjekt verzichten zu müssen bzw.

scheinbar freiwillig zu verzichten: Auf der einen Seite ist er gezwungen, bestimmten sozialen Normen und Verpflichtungen zu folgen, auf der anderen Seite scheint die zunehmende, konstante Technisierung des Lebens, die menschliche Uniformierung unbedingt zu fördern. In einer solchen Gesellschaft wird der Mensch selbst zu einem manipulierbaren Automaten, wie es Hoffmann in seinen Werken metaphorisch beschrieben hat: Die Mechanisierung der menschlichen Existenz ist unter allen Aspekten möglich.

Die Grenzen zwischen dem Menschlichen und Artifiziellen oder Virtuellen verschieben sich angesichts der allmählichen Rationalisierung der Gesellschaft und der beständigen, unaufhaltsamen Technisierung weiter: Die Realisation des utopischen „Maschinenmenschen“ scheint inzwischen kein Wunschdenken mehr zu sein, sondern unmittelbar bevorzustehen. Das Motiv des künstlichen Menschen verbindet dabei zwei entgegensetzte Sphären, die, wie Hoffmann in seiner Erzählungen auf geniale Weise deutlich macht, eigentlich gar nicht so polarisiert sind. Das Automatenmotiv dekliniert der Autor oft allegorisch, um die Uniformierung der Denk- und Verhaltensmuster der „Spießbürger“ seiner Zeit zu denunzieren, ein Phänomen, das in unserer Gesellschaft noch immer höchst aktuell ist.

Die Automaten stellen auch für Hoffmann eine interessante Attraktion dar, doch verbergen sie ein in den analysierten Erzählungen subtil evoziertes Gefahrenpotential: Vor allem in *Die Automate* und in *Der Sandmann* wird klar, wie die Einführung und der dauerhafte Gebrauch einer Maschine und die magnetische Aktion einer dritten, externen Instanz die Unversehrtheit der Protagonisten irreparabel bedrohen können. Die Mechanisierung des Lebens und der unaufhaltsame technische Fortschritt sind auch heutzutage eine zweischneidige Angelegenheit. Die Konstruktion sensationeller Apparate und der fast göttliche Anspruch, ein anderes Wesen erschaffen und kontrollieren zu können sind jetzt keine mythologische Wunschträume mehr, sie entsprechen bereits einer heutigen Realität. Die Koexistenz der menschlichen und der artifiziellen Welten ist zu einem globalen Zustand geworden, ohne dass ein waches Bewusstsein ihrer Interferenzen und Auswirkungen auf das Menschsein an sich und die Formen der Interaktion ausreichend überhaupt schon bedacht werden. Das Zusammenleben mit Androiden, Robotern und

Maschinen ist sowohl in der Arbeitswelt als auch im Alltag fraglos schon völlig akzeptiert. Auf der einen Seite beweisen die aktuelle Gesellschaft und ihre konstante, ihr innewohnenden Automatisierungsprozesse die sensationellen technischen Ergebnisse, die der Mensch im Laufe der Jahrhunderte erreicht hat, auf der anderen Seite riskiert die Annäherung zwischen der menschlichen und der automatischen Dimension, ihren wesentlichen Unterschied definitiv zu annullieren. Obwohl die allmähliche Tilgung der Grenzen zwischen Mensch und Maschine die ungeheuren menschlichen Potenzialitäten demonstrieren, dokumentiert sich tatsächlich gleichzeitig die unheimliche Eventualität, diese zwei Bereiche zu verwechseln. So wie in *Der Sandmann*, in dem die Puppe als lebendiges Wesen betrachtet wird, während Nathanael zum manipulierten Automaten wird, zeigt die heutige Gesellschaft eine verwirrende Verkehrung der Verhältnisse. Aufgrund der Technisierung des Alltags ist jetzt die Maschine die echte Protagonistin unserer Realität geworden, während der Mensch sich als eine hilflose Marionette darstellt, die ihrer Logik automatenhaft gehorcht.

Das Automatenthema betrifft also nicht nur die uralte menschliche Phantasie, gottgleich ein neues Wesen zu erschaffen mit der in der Antike schon immer bewussten Gefahr vernichtender Hybris, sondern es erweist sich hier auch, wie fragil und ohnmächtig der Mensch tatsächlich sein kann. Wie Hoffmann in den analysierten Erzählungen raffiniert prognostiziert, riskiert der Mensch, seine Autonomie und Natürlichkeit graduell zu verlieren und sich immer maschinenmäßiger zu verhalten – bis hinein in ein Delirium mörderischer und selbstmörderischer Wahnvorstellung. Obwohl die Menschheit in ihrer wechselvollen Geschichte immer wieder und weiter nach einem fast omnipotenten Vermögen zu streben scheint, indem sie die Grenzen der Natur immer mehr zu überschreiten versucht, evoziert Hoffmann mit dem Unheimlichen seiner faszinierenden Poetik ein anderes Bewusstseins davon, wie fundamental es ist, die Differenz zwischen dem Humanen- und der artifiziellen Welt der Technik und der Automaten zu betonen, damit der Mensch nicht Opfer seiner selbst wird und einer Realität anheimfällt, die er so lange angestrebt hat, um letztlich in ihr unterzugehen.

Bibliographie

Primärliteratur

Hoffmann, E.T.A.: *Die Serapions-Brüder*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2008.

Hoffmann, E.T.A.: *Fantasiestücke in Callot's Manier; Werke 1814. Herausgegeben von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wolf Segebrecht.* Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1993.

Hoffmann, E.T.A.:*Nachtstücke; Klein Zaches; Prinzessin Brambilla: Werke 1816/1820. Herausgegeben von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1985.

Kluge, Carl Alexander Ferdinand: *Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus, als Heilmittel*. Berlin: Salfeld, 1811.

Sekundärliteratur

Aichinger, Ingrid: „E.T.A. Hoffmanns Novelle 'Der Sandmann' und die Interpretation Siegmund Freuds“. In: Zeitschrift für deutsche Philologie, 95. Hrsg. von Hugo Moser und Benno von Wiese, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1976, S. 113 - 132.

Auhuber, Friedrich: *In einem fernen dunklen Spiegel, E.T.A Hoffmanns Poetisierung der Medizin*. Darmstadt: Westdeutscher Verlag, 1986.

Barkhoff, Jürgen: „Geschechterantropologie und Mesmerismus - Literarische Magnetiseurinnen bei und um E.T.A. Hoffmann“. In: *Hoffmanneske Geschichte. Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenscahft*. Hrsg. von Gerhard Neumann. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005, S. 15 - 41.

Barkhoff, Jürgen: *Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik*. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 1995.

Bergenbreuen, Maximilian: „Dämonomanie. Verfolgungswahn, Magnetismus und Vererbung in E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann“. In: *Das Dämonische*. Hrsg. von Eva Geulen. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2014, S. 145 - 172.

Boie, Bernhild: „Die Sprache der Automaten: zur Autonomie der Kunst“. In: The German Quarterly (1981), S. 284 - 297.

Bridgitte Felder, Ulrich Stadler: *E.T.A. Hoffmann Epoche - Werk - Wirkung*. München: Verlag C. H. Beck, 1986.

Brucke, Martin: *Die windige Karriere einer literarischen Figur*. Freiburg im Breisgau: Rombach Cultura, 2002.

Calian, Nicole: „Bild - Bildlichkeit, Auge - Perspektiv in E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann. Der Prozes des Erzählens als Kunsrwerdung des inneren Bildes“. In: *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch, 12*. Hrsg. von Hartmut Steinecke. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2004, S. 37 - 51.

Cora, Sieglinde: *Un poetico sonnambulismo e una folle passione per la follia. La romantizzazione della medicina nell'opera di E.T.A. Hoffmann.* Firenze: Firenze University Press, 2013.

Dobat, Klaus-Dieter: *Musik als romantische Illusion: Eine Untersuchung zur Bedeutung der Musikvorstellung E.T.A. Hoffmanns für sein literarisches Werk*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1984.

Drux, Rudolf (HG): *Menschen aus Menschenhand. Zur Geschichte der Androiden. Texte von Homer bis Asimov.* Stuttgart: Metzler Verlag, 1988.

Drux, Rudolf: *Menschen aus Menschenhand. Zur Geschichte der Androiden. Texte von Homer bis Asimov.* Stuttgart: Metzler Verlag, 1988, S. IX-XXI.

Drux, Rudolf: „Der literarische Maschinenmensch und seine technologische Antiquiertheit. Wechselbeziehungen zwischen Literatur- und Technikgeschichte“. In: Dresdner Beiträge zur Geschichte der Technikwissenschaften Nr. 29 (2004).

Drux, Rudolf: *Der Frankenstein Komplex: Kulturgeschichtliche Aspekte des Traums vom künstlichen Menschen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1999.

Drux, Rudolf: *Der Sandmann - Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart: Reclam Verlag, 1998.

Drux, Rudolf: „Künstliche Menschen“. In: Spektrum der Wissenschaft (2001), S. 68 - 75.

Drux, Rudolf: „Männerträume, Frauenkörper, Textmaschinen. Zur Geschichte eines Motivkomplexes“. In: *Textmaschinenkörper – Genderorientierte Lektüren des Androiden.* Hrsg. von Eva Kormann, Anke Gilleir, Angelika Schlimmer. Amsterdam - New York: Rodopi, 2006, S. 21-34.

Drux, Rudolf: *Marionette Mensch : ein Metaphernkomplex und sein Kontext von Hoffmann bis Buchner*. München: Fink Verlag, 1986.

Fuchs, Andrea: *Kritik der Vernunft in E.T.A. Hoffmanns phantastischen Erzählungen "Klein-Zaches genannt Zinnober" und "Der Sandmann"*. Berlin: Weißensee Verlag, 2001.

Fühlmann, Franz: *E.T.A. Hoffmann e l'eredità del Romanticismo: saggi critici e discorsi - Traduzione, cura e saggio introduttivo di Guglielmo Gabbiadini*. Pasian di Prato: Campanotto, 2013.

Gehrig, Gelinde und Herding, Klaus (HG): *Orte des Unheimlichen. Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.

Gendolla, Peter: *Die lebenden Maschinen - Zur Geschichte der Maschinenmenschen bei Jean Paul, E.T.A. Hoffmann und Villiers de l'Isle d'Adam*. Marburg/Lahn: Reihe Metro Guttandin & Hoppe, 1980.

Ghiea, Peter: *Maschinenmensch in Literatur und Film*. Wien: Heinrich Heine Universität, 2012.

Hewelt-Thayer, Harvey W.: *Hoffmann: Author of the tales*. Princeton New Jersey: Princeton University Press, 1948.

Hilpert, Daniel: *Magnetisches Erzählen. E.T.A. Hoffmanns Poetisierung des Mesmerismus*. Freiburg: Rombach Litterae Verlag, 2014.

Hohoff, Ulrich: *E.T.A. Hoffmann, Der Sandmann. Textkritik, Edition, Kommentar*. Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1988.

Jahn, Angela: *Die unsterblichkeit des künstlichen Menschen in der Literatur*. Hamburg: Diplomica Verlag, 2009.

Kiesing, Marianne: „Maschinen als Menschen - Klaus Völker Automaten Anthologie“. In: Die Zeit, 10. März 1972.

Klaus, Detering: *Das allerwunderbarste Märchen E.T.A. Hoffmanns. Dichtung und Weltbild, Band 3*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.

Knubben, Thomas: *Mesmer oder Die Erkundung der dunklen Seite des Mondes*. Tübingen: Klöpfer & Meyer, 2015.

Köhn, Lothar: *Vieldeutige Welt. Studien zur Struktur der Erzählungen E.T.A. Hoffmanns und zur Entwicklung seines Werkes*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1966.

Kohns, Oliver: *Die Verrücktheit des Sinns. Wahnsinn und Zeichen bei Kant, E.T.A. Hoffmann und Thomas Carlyle*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2007.

Kremer, Detlef: *De Gruyter Lexikon, E.T.A. Hoffmann. Leben - Werk - Wirkung*. Berlin: De Gruyter Verlag, 2009.

Kremer, Detlef: *E.T.A. Hoffmann - Erzählungen und Romane*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1999.

Latifi, Kalterina (HG): *E.T.A. Hoffmann 'Der Sandmann', historisch-kritische Edition*. Frankfurt am Main: Stroemfeld Verlag, 2001.

Lieb, Claudia: „Der gestellte Türke. Wolfgang von Kempelens Maschinen und E.T.A. Hoffmanns Erzählung 'Die Automate'". In: *Hoffmann Jahrbuch, 16*. Hrsg. von Hartmut Steinecke. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2008, S. 82 - 97.

Lubkoll, Christine, Neumeyer, Harald (HG): *E.T.A Hoffmann Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 2015.

Matt, Peter von: *Die Augen der Automaten. E.T.A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1971.

Orlowsky, Ursula: *Literarische Subversion bei E.T.A. Hoffmann Nouvelles vom "Sandmann"*. Heidelberg: Carl Winter Unviersitätsverlag, 1988.

Orosz, Magdalena: *Identität, Differenz, Ambivalenz. Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E. T. A Hoffmann*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH Europäischer Verlager, 2001.

Pikulik, Lothar: „E.T.A. Hoffmann als Erzähler". In: E.T.A. Hoffmann. Neue Wege der Forschung. Hrsg. von Hartmut Steinecke. Darmstadt: WBG, 2006, S. 31 - 51.

Pikulik, Lothar: *Hoffmann als Erzähler. Ein Kommentar an den »Serapions-Brüder«*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1987.

Röder, Birgit: *A study of the major Novellas of E.T.A. Hoffmann*. New York: Camden House, 2003.

Rohrwasser, Michael: *Coppelius, Cagliostro und Napoleon. Der verborgene politische Blick E.T.A. Hoffmanns. Ein Essay*. Basel: Stroemfeld/Roter Stern, 1991.

Sauer, Liselotte. *Marionetten, Maschinen, Automaten. Der künstliche Mensch in der deutschen und englischen Romantik*. Bonn: Bouvier Verlag, 1983.

Schulz-Stübner, Sebastian: *Medizinische Hypnose, Grundlagen und Behandlungstechnik*. Stuttgart: Schattauer GmbH, 2007.

Stadler, Ulrich: „Von Brillen, Lorgnetten, Fernohren und Kuffischen Sonnenmikromskopen. Zum Gebrauch optischer Instrumente in Hoffmanns Erzählungen“. In: *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch, 1*. Hrsg. von Hartmut Steinecke. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1992-1993, S. 91 - 105.

Stefanidou, Eleni: *Das Automatenmotiv in E.T.A. Hoffmanss "Der Sandmann"*. München: GRIN Verlag, 1999.

Steinecke, Hartmut: *Die Kunst der Fantasie. E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2004.

Tölle, Rainer: *Der in die tiefste Tiefe schaute. E.T.A. Hoffmann als Psychopathologe*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012.

Wawrzyn, Lienhard: *Der Automaten-Mensch, E.T.A. Hoffmanns Erzählung vom Sandmann. Mit Bildern aus Alltag und Wahnsinn.* Berlin: Klaus Wagenbach Verlag, 1978.

Weder, Katharine: *Kleists magnetische Poesie: Experimente des Mesmerismus*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2008.

Werner, Hans-Georg: *E.T.A. Hoffmann - Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im dichterischen Werk*. Weimar: Arion Verlag, 1962.

Wittig, Frank: *Maschinenmenschen: Zur Geschichte eines literarischen Motivs im Kontext von Philosophie, Naturwissenschaft und Technik*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1997.