

7 Romanische Literaturen und Kulturen

Dina De Rentiis

# Figur und Psyche

Neudefinition des Unheimlichen



University  
of Bamberg  
Press

## Romanische Literaturen und Kulturen 7

# Romanische Literaturen und Kulturen

hrsg. von Dina De Rentiis, Albert Gier  
und Enrique Rodrigues-Moura

Band 7



University of Bamberg Press 2013

# Figur und Psyche

Neudefinition des Unheimlichen

Dina De Rentiis



University of Bamberg Press 2013

## Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Informationen sind im Internet über <http://dnb.ddb.de/> abrufbar

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über den Hochschulschriften-Server (OPUS; <http://www.opus-bayern.de/uni-bamberg/>) der Universitätsbibliothek Bamberg erreichbar. Kopien und Ausdrücke dürfen nur zum privaten und sonstigen eigenen Gebrauch angefertigt werden.

Herstellung und Druck: docupoint GmbH, Barleben  
Umschlaggestaltung: University of Bamberg Press, Andra Brandhofer  
Erstellung der Druckvorlage: Nina Eheim

© University of Bamberg Press Bamberg 2013  
<http://www.uni-bamberg.de/ubp/>

ISSN: 1867-5042

ISBN: 978-3-86309-135-4 (Druckausgabe)

eISBN: 978-3-86309-136-1 (Online-Ausgabe)

URN: urn:nbn:de:bvb:473-opus4-33860

# Inhalt

<i>Einleitung</i> .....	7
<i>Wort: Jentsch, Freud</i> .....	11
<i>Diskurs: „Der Sandmann“</i> .....	19
Wort und Diskurs.....	19
Diskurs und Figur .....	30
Bericht.....	30
Wirkung.....	35
Entwicklung.....	42
Konstruktion.....	75
Figuration(en) .....	84
Figur und Psyche.....	89
<i>Psyche: das „Unheimliche“</i> .....	93
Thesen.....	93
Phänomen.....	95
Erleben und Wahrnehmung .....	95
Verbalisierung und Diskursivierung .....	100
<i>Wirkung: „Die Verwandlung“</i> .....	103
Wort und Diskurs.....	103
Diskurs und Figur .....	109
Oszillation.....	109
Verflechtung.....	130
Kriechen .....	131
Nahrung .....	135
Verbergung und Ausschluss.....	139
Geld .....	142
(Nicht-)Vereinigung.....	146
Engführung .....	158

Figur und Psyche.....	176
<i>Darstellung: „Le Horla“</i> .....	<i>181</i>
Wort und Diskurs .....	181
Figur und Psyche.....	208
<i>Schluss</i> .....	<i>213</i>
<i>Literaturverzeichnis</i> .....	<i>215</i>

## Einleitung

„Der Psychoanalytiker verspürt nur selten den Antrieb zu ästhetischen Untersuchungen“, aber „[h]ie und da trifft es sich doch, dass er sich für ein bestimmtes Gebiet der Ästhetik interessieren muß“ (297),<sup>1</sup> so Sigmund Freud zu Beginn seines berühmten Aufsatzes über das „Unheimliche“.

Das „Unheimliche“ ist seit Freud eng mit dem Verdrängungsbegriff verknüpft, als „etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist“ (314), bzw. als „etwas wiederkehrendes Verdrängtes“ (297).

Dieses Buch schlägt eine Neubetrachtung des Phänomens vor. Gezeigt wird, dass sich die psychologische Dimension des „Unheimlichen“ präziser erfassen lässt, wenn man die ästhetische Diskursivierung und Figuration des Phänomens systematisch und eingehend betrachtet.

Das erste Kapitel ist dem deutschen Begriff „unheimlich“ gewidmet. Betrachtet werden zunächst noch einmal die Thesen von Ernst Jentsch und die Position Sigmund Freuds,<sup>2</sup> sodann Aspekte der Verwendung von „unheimlich“ im Deutschen.

Auf der Grundlage der so erhobenen Befunde geht es im zweiten Kapitel um die Diskursivierung von „unheimlich“ in E. T. A. Hoffmanns „Urtext“ *Der Sandmann*. Dieser Text wurde nicht nur gewählt, weil er schon

---

<sup>1</sup> Zitiert wird aus S. Freud (1919).

<sup>2</sup> Auf Publikationen aus dem Bereich der Psychologie, in denen das Adjektiv „unheimlich“ bzw. die substantivierte Form zwar verwendet wird, aber ohne eine neue Definition anzustreben, wird hier nicht weiter eingegangen. Etwa P. Widmer (1990) verwendet das Adjektiv im Rahmen seiner Erläuterung der Theorie Jacques Lacans, allerdings ohne weitere Spezifizierung bzw. Ergründung des „Unheimlichen“ als Begriffs bzw. als psychischen Phänomens. Siehe etwa „Auch wenn sich eine Sprachgemeinschaft gebildet hat, in welcher die Subjekte Anteil an einer gemeinsamen Realität haben, lauert der Nicht-Sinn, das Fremde, Überraschende, auch Unheimliche als Bedrohung. Lacan erkennt darin eine Wirkung des *Objekts a*, das vom Subjekt in ein Phantasma verwandelt wird. Um das Unheimliche zu beschwichtigen, versucht das Subjekt, sich zum Objekt für den Andern zu machen, für den es sich entwirrt, um seinen Mangel zu schließen; oder es nimmt es auf sich, daß Sinn und Bedeutung unvollständig sind und ein Rest leer, unerfüllt bleibt.“ (61, weitere Verwendungen auf den Seiten 135 und 153).

Jentsch und Freud gleichsam als Kronzeuge diente, sondern weil das „Unheimliche“ darin sowohl als diskursiviertes Wort vorkommt als auch thematisiert, in Szene gesetzt und rezeptionsästhetisch entfaltet wird.

Die in den ersten zwei Kapiteln gewonnenen Erkenntnisse bilden die Grundlage für die Neubetrachtung des „Unheimlichen“ als psychologischen Phänomens, die im dritten erfolgt. Diese Betrachtung wiederum bildet im Zusammenhang mit den vorausgehenden Befunden und der *Sandmann*-Lektüre die Basis für die Analyse des zweiten Urtexts des „Unheimlichen“ im vierten Kapitel: *Die Verwandlung* von Franz Kafka.

Kafkas Erzählung wurde deshalb gewählt, weil darin einerseits das im Deutschen zu Entstehungszeiten geläufige Wort „unheimlich“ nicht verwendet wird, andererseits der Text traditionell mit Hilfe dieses Begriffs rubriziert und charakterisiert wird. Daher bildet die Betrachtung dieses Werks eine ideale Brücke zur Behandlung eines repräsentativen romanischen Texts, die im fünften und letzten Kapitel erfolgt: *Le Horla* von Guy de Maupassant.

Das Romanische steht hier aus einem einfachen Grund am Ende und nicht im Zentrum: Ein Entsprechendes zu „unheimlich“ gibt es in den romanischen Sprachen nicht – das ist spätestens seit Freud allgemein bekannt. Das Englische kennt immerhin „uncanny“, das zwar hinsichtlich der Wortbildung nichts mit „unheimlich“ semantisch Vergleichbares darstellt, aber ein spezieller Begriff ist; doch die romanischen Sprachen verwenden unspezifische Begriffe wie „inquiétant“ bzw. „inquietante“ („beunruhigend“), „étrange“ / „strano“ / „extraño“ (etwa: „seltsam“) und Ähnliches mehr. Dieses Buch wird zeigen, dass die Neubetrachtung des *Sandmanns* und der *Verwandlung* hilft, die Relation zwischen Wort und Sache auch in den romanischen Sprachen präziser zu erfassen.

Das geschieht hier exemplarisch, denn in diesem Buch geht es darum, einen Untersuchungsansatz zu formulieren und zu begründen, nicht die vielen verschiedenen Formen des komplexen Phänomens, das im Deutschen mit dem Wort „unheimlich“ überschrieben wird, zu untersuchen.

Das Buch geht aus einer Vorlesung hervor, in der viele einschlägige literarische und filmische Werke behandelt wurden – etwa *Metropolis* von Fritz Lang, *The Turn of the Screw* von Henry James, *Tu ridi* von Paolo und Vittorio Taviani und *El laberinto del fauno* von Guillermo del Toro –, deren

Behandlung nun der Entscheidung für die möglichst zeitnahe Veröffentlichung geopfert wird. Das ist einerseits bedauerlich und wird deshalb ausdrücklich erwähnt; aber andererseits ist die Kunst immer länger als das Leben.



## Wort: Jentsch, Freud

Ausgangspunkt der Beschäftigung mit dem „Unheimlichen“ war für Ernst Jentsch<sup>3</sup> das Wort:

Mit dem Worte ‚unheimlich‘ [...] scheint unsere deutsche Sprache eine ziemlich glückliche Bildung zu Stande gebracht zu haben. Es scheint dadurch wohl zweifellos ausgedrückt werden zu sollen, dass einer, dem etwas ‚unheimlich‘ vorkommt, in der betreffenden Angelegenheit nicht recht ‚zu Hause‘, nicht ‚heimisch‘ ist, dass ihm die Sache fremd ist oder wenigstens so erscheint, kurzum, das Wort will nahe legen, dass mit dem Eindruck der Unheimlichkeit eines Dinges oder Vorkommnisses ein Mangel an Orientierung verknüpft ist.“ (195)

Durch eine „Wahrnehmung“ (195), so Jentsch weiter, werde eine besondere Empfindung („Sensation“, 196) bzw. ein „Gefühl“ (197) ausgelöst, eben das „des Unheimlichen“. Freuds Vorgänger nimmt sich vor „zu untersuchen, wie die Gefühlsregung des ‚Unheimlichen‘ psychologisch zu Stande kommt, wie die psychischen Bedingungen beschaffen sein müssen, damit die Sensation ‚unheimlich‘ hervortauht.“ (196).

Von der Wortbetrachtung ausgehend konzentriert sich Ernst Jentsch also auf den Gefühlsaspekt. Sein Ziel ist, die äußeren Bedingungen zu beleuchten, die zur Entstehung des „Gefühl[s] des Unheimlichen“ führen. Sein Erkenntnisweg führt von der Sprache zur psychologischen Sache. Er beleuchtet das Adjektiv „un-heimlich“ mit Bezug auf die Bedeutung „heimisch“ des Wortstamms und definiert das „Unheimliche“ über drei Thesen. Die erste lautet: Den Menschen sei im Alltag das „Althergebrachte“, das „Gewohnte“ und das „Angestammte“ nicht nur „vertraut“, sondern auch „lieb“; das „Neue“ und „Außergewöhnliche“ hingegen erzeuge „Misstrauen, Missbehagen, selbst Feindseligkeit“.<sup>4</sup> Ferner:

---

3 Zitiert wird aus E. Jentsch (1906).

4 „Es ist eine alte Erfahrung, dass den meisten Menschen das Althergebrachte, Gewohnte, Angestammte lieb und vertraut ist, und dass sie das Neue, Aussergewöhnliche mit Misstrauen, Missbehagen, selbst Feindseligkeit aufnehmen [...]“ E. Jentsch (1906), 196.

Das Altgewohnte erscheint nun nicht nur als willkommen, sondern, mag es noch so wunderbar und unerklärlich sein, auch leicht als selbstverständlich (196).

Das Beispiel, das Jentsch dafür anführt, ist die „altgewohnte“ Vorstellung, dass sich die Sonne im Himmel bewege – und nicht die Erde sich revolvierend um die Sonne drehe. Er verwendet dieses Beispiel, um eine Unterscheidung einzuführen, die er nicht explizit benennt: Die zwischen den Tatsachen und dem „Altgewohnten“-„Selbstverständlichen“. Ihm geht es darum, dass Menschen mitunter etwas Altgewohntes für selbstverständlich halten und also nicht hinterfragen, ja: nicht darüber nachdenken, obwohl es nur ein (freilich: kollektiver) Irrtum ist.

Die dritte These baut auf den vorhergehenden auf und lautet: Wenn man dazu gebracht werde, das Altgewohnte, das man für selbstverständlich gehalten habe, auf neue, ungewohnte Weise wahrzunehmen, dann könne sich leicht ein „eigentümliches Unsicherheitsgefühl“ einstellen, auf das „geistig Anspruchsvollere“ mit Forscherdrang reagieren würden, „naive“ Menschen mit „Mangel an Orientierung“ (196).

Die Schlussfolgerung: Das Unheimliche sei nah, wenn die „Vertauschung ‚bekannt-selbstverständlich‘ [...] in das Bewusstsein des Individuums“ trete. So lang diese Verwechslung bestehe, bleibe „das Auftauchen von Unsicherheitsempfindungen [...], der Mangel an Orientierung“, der „leicht die Schattirung des Unheimlichen annehmen“ könne, „verkappt“.<sup>5</sup>

Eine solche Verunsicherung und Desorientierung könne sich in individuell sehr unterschiedlichen Situationen ergeben, aber etwas lasse sie „ziemlich regelmäßig [...], kräftig [...] und sehr allgemein [...]“<sup>6</sup> entstehen:

---

5 „Es ist also begreiflich, wenn der psychischen Verknüpfung ‚alt-bekannt-vertraut‘ ein Correlat ‚neu-fremd-feindselig‘ entspricht. Im letzteren Fall ist das Auftauchen von Unsicherheitsempfindungen ganz natürlich, der Mangel an Orientierung wird dann leicht die Schattirung des Unheimlichen annehmen können, im ersteren bleibt er so lange verkappt, als die Vertauschung ‚bekannt-selbstverständlich‘ nicht in das Bewusstsein des Individuums tritt.“ E. Jentsch (1906), 196.

6 Die Textpassage vollständig: „Unter allen psychischen Unsicherheiten, die zur Entstehungsursache des Gefühls des Unheimlichen werden können, ist es ganz besonders eine, die eine ziemlich regelmässige, kräftige und sehr allgemeine Wirkung zu entfalten im Stande ist, nämlich der Zweifel an der Beseelung eines anscheinend lebendigen Wesens und umgekehrt darüber, ob ein lebloser Gegenstand nicht etwa beseelt sei, und zwar

[...] der Zweifel an der Beseelung eines anscheinend lebendigen Wesens und umgekehrt darüber, ob ein lebloser Gegenstand nicht etwa beseelt sei, und zwar auch dann, wenn dieser Zweifel sich nur undeutlich im Bewusstsein bemerklich macht. (197)

Sigmund Freud kritisiert Jentschs Schlussfolgerung in zwei Schritten: Unter Rückgriff auf einschlägige Wörterbücher weist er darauf hin,

[...] daß dies Wort heimlich nicht eindeutig ist, sondern zwei Vorstellungskreisen zugehört, die, ohne gegensätzlich zu sein, einander doch recht fremd sind, dem des Vertrauten, Behaglichen und dem des Versteckten, Verborgen gehaltenen. Unheimlich sei nur als Gegensatz zur ersten Bedeutung, nicht auch zur zweiten gebräuchlich. (301f.)

Von dieser Beobachtung ausgehend geht Freud zu einer Betrachtung der Erzählung *Der Sandmann* von E. T. A. Hoffmann, auf die Jentsch kurz verwiesen hatte, über und kommt zu dem Schluss, dass das Unheimliche in diesem literarischen Text „auf die Angst des kindlichen Kastrationskomplexes zurückzuführen sei“ (308).<sup>7</sup>

---

auch dann, wenn dieser Zweifel sich nur undeutlich im Bewusstsein bemerklich macht.“ E. Jentsch (1906), 197.

<sup>7</sup> Zu Freuds Lektüre des *Sandmanns*, mit Ergänzungen, Modifikationen bzw. kritischen Anmerkungen, siehe neben den *loci classici* U. Hohoff (1988), 318ff. und H. Steinecke (1985), 965 vor allem L. Møller (2005), insbesondere 105f. und die These, dass „the uncanny effect [...] does not derive from any particular content or subject matter“ (107), sondern ist ein „problem of reading“ (97); ebenso hervorzuheben ist N. Calian (2004), sehr kurz aber auf den Punkt. Siehe ferner U. Orłowski (1988), 131ff., ausführlich und mit Heidegger und Lacan vergleichend; Z. Sng (2008), 71, nur kurz zusammenfassend; G. Dillmann (2007) aus post-freudianischer Sicht; Ortwin Rosner (2006), provokativ bis hin zur Polemik (siehe etwa 23f.); S. Kofman (2005), eher pointiert als differenziert; R. Malletta (2003), 31ff., ansonsten aus Lacan'scher Perspektive; M. Bonhöffer (1999), 11, 21ff. und 30ff., mit Verweis auf I. Aichinger (1976); A. Würker (1999); A. Fuchs (2001) mit (ansonsten kritischem, aber die Freudkritik bejahendem) Bezug v. a. auf M. Rohrwasser (1991); Chr. Maillard (1992); R. Schmidt (1988); D. Kremer (1987); Cl. Sommerhage (1987); W. Obermeit (1980), 104ff.; M. M. Tatar (1980); H.-Th. Lehmann (1979); Fr. A. Kittler (1977) unter Einbeziehung Lacans. Siehe ferner A. Bresnick (1996); sehr kurz Kl. Oettinger (1996); R. Ginsburg (1992) auf der Grundlage von Shoshana Felmans Theorie des Lesens, siehe insbesondere 25; M. Schneider (1991); U. Mahlendorf (1981); S. M. Weber (1981) und W. Uber (1974). Besonders hingewiesen sei auf die Studie von M. Falkenberg (2005), die erst nach Fertigstellung des Manuskripts für dieses Buch zur Kenntnis genommen werden konnte. Siehe auch die folgende Anmerkung.

Sigmund Freuds Definition des „Unheimlichen“ als „etwas wiederkehrendes Verdrängtes“ (314) ist bald nach Erscheinen seines Artikels grundlegend für die Beschäftigung mit der Thematik geworden und bis heute geblieben – bei aller Kritik an Freuds Interpretation des *Sandmanns*. Ernst Jentschs Aufsatz über das „Unheimliche“ hingegen ist zwar nicht unbekannt – zumal er von Freud selbst erwähnt wird –; aber aufmerksam rezipiert werden seine Überlegungen kaum.<sup>8</sup>

Dabei weisen die Ausführungen von Freuds Vorgänger, wenn man sie genau liest und auf ihre Implikationen und Konsequenzen hin auslotet, auf wichtige Aspekte des Phänomens hin.

Die Ansätze von Jentsch und Freud sind nicht so weit voneinander entfernt wie es in Freuds Artikel dargestellt wird. Jentsch beleuchtet in seinem Aufsatz Denkformen des Alltags. Er formuliert dabei apodiktisch und argumentiert deterministisch, was auch zeittypisch ist. Doch seine Thesen bedürfen weder der Apodiktik noch des Determinismus', denn „das Gefühl des Unheimlichen“ – das räumt er selbst eingangs ein und Freud wird es später bestätigen – ist keines, das sich jemals einstellen muss, sondern stets eines, das sich einstellen kann. Überdenkt man die Thesen von Ernst Jentsch unter dieser Prämisse und durchdenkt man ihre Implikationen und Konsequenzen, so kommt man auf weiterbringende Gedanken.

Der erste lautet: In dem Maße, in dem den Menschen im Alltag das „Althergebrachte“, das „Gewohnte“, das „Angestammte“ nicht nur „ver-

---

8 Freud selbst mag einen gewissen Anteil an der Vernachlässigung seines Vorgängers haben, ersetzt er doch in seiner Paraphrase von Jentschs Thesen das Wesentliche durch ein „eigentlich“ und ein „sozusagen“, wenn er schreibt, das „Unheimliche“ sei laut Ernst Jentsch „eigentlich immer etwas, worin man sich sozusagen nicht auskennt“, S. Freud (1919), 298. M. Falkenberg (2005) bemerkt richtig: „Freud claims that, for Jentsch, ‚intellectual uncertainty‘ is the central cause for the uncanny (SE 17, 221, 7). Jentsch never uses that exact term [...]“ (20); allerdings reduziert Falkenbergs Argumentation Jentschs Thesen auf die Formel „cognitive uncertainty“ (20). Dennoch: seine Publikation ist wertvoll und regt an zu überprüfen, ob die kognitive Narratologie (siehe etwa D. Herman (2009a) und (2009b)) bzw. die Schematheorie bei der Betrachtung des „Unheimlichen“ verwendet werden können bzw. sollten – wobei vor einer Verwendung wiederum die Fundierung und Operationalisierbarkeit dieser Ansätze noch grundsätzlich zu überprüfen wären – siehe etwa *Wissenspsychologie* (1988), 124ff. und 134 oder M. Sternberg (2003a) und (2003b).

traut“, sondern auch „lieb“ ist, das „Neue“ und „Außergewöhnliche“ hingegen „Misstrauen, Missbehagen, selbst Feindseligkeit“ erregt,<sup>9</sup> in diesem Maße ist ihnen das Altgewohnte nicht nur vertraut, sondern subjektiv im Alltag nötig – auch als Schutz eben vor Missbehagen, Beunruhigung bzw. Verunsicherung.

In dem Maße ferner, in dem Menschen das, was für sie im Alltag altbekannt ist, nicht nur als vertraut, sondern auch stillschweigend als selbstverständlich betrachten – also die Kopplung „altbekannt-selbstverständlich“ erstellen, auf die Jentsch hinweist –, in diesem Maße denken sie eben über das ihnen vertraute Altbekannte-Selbstverständliche nicht nach, sondern handeln ohne bewusste Reflexion entsprechend Denkformen und Handlungsweisen<sup>10</sup> (Erwartungshaltungen, Erklärungsmustern, Wahrnehmungsgewohnheiten, Verhaltensformen usw.), die sie erlernt bzw. vom Erlernten ausgehend (weiter-)entwickelt haben.

Gerät ein Mensch nun in eine Situation, in der er das Altbekannte-Selbstverständliche einmal anders wahrnimmt, als es für ihn eben selbstverständlich ist, so kann Verunsicherung, auch Angst entstehen, wobei in solchen Situationen nicht nur individuelle und situative Faktoren wie Alter, Intelligenz, Bildung, Sensibilität, Ort/Zeitpunkt, augenblickliche Verfassung usw. eine Rolle spielen, sondern auch Faktoren wie z. B. die Wertungs- und Handlungsmuster, die in einer gegebenen Kultur beim Umgang mit Fremdem und Neuem üblich sind.

Das Fruchtbare an den Thesen von Ernst Jentsch besteht vor allem auch darin, dass er das „Unheimliche“ nicht als einfaches Gegenteil von „heimisch“/„vertraut“/„altbekannt“ und als Synonym von „neu“/„fremd“ begreift, sondern in den Blick nimmt, dass das, was den Menschen altbekannt ist, für sie selbstverständlich werden kann und sie dadurch in Situationen kommen können, in denen sie verunsichert bzw. ängstlich sind, weil das Selbstverständliche, das eben nur selbstverständlich, weil altbekannt war, aus ihrer Perspektive plötzlich ein fremdes Gesicht zeigt und ein „Altbekanntes-Fremdes“, ein „Altbekanntes-Neuartiges“ wird.

Entsteht im Umgang mit Altbekanntem-Selbstverständlichem eine Situation, die eine solche Verunsicherung verursacht, so ist das Ergebnis

---

<sup>9</sup> E. Jentsch (1906), 196, siehe oben, Anmerkung 4.

<sup>10</sup> „Handeln“ schließt hier auch das sprachliche Handeln, also etwa das Rubrizieren ein.

nicht unbedingt – wie Freud Jentsch unterstellt – „intellektuelle Unsicherheit“, sondern ggf. eine unreflektierte kognitive und emotionale Destabilisierung, die bis zur existentiellen Erschütterung und Angst gehen kann.

Ernst Jentsch konzentriert sich, wie gesagt, auf den Gefühlsaspekt und untersucht, unter welchen Bedingungen das „Gefühl des Unheimlichen“ entstehen kann bzw. wodurch es in der Regel hervorgerufen wird. Sigmund Freud wiederum konzentriert sich auf die Verwendung von „unheimlich“ als Attribut für wahrgenommene Objekte, Personen bzw. Situationen und arbeitet heraus, dass das, was man „unheimlich“ nennt, vielfältige Erscheinungsformen, aber – als „wiederkehrendes Verdrängtes“ – einen gleichen tiefenpsychologischen Kern habe.

In der Tat kann das Adjektiv „unheimlich“ subjektzentriert, objektzentriert, oder simultan subjekt- und objektzentriert verwendet werden.<sup>11</sup> Systematisch aufgelistet bietet die deutsche Sprache die Möglichkeit

- 1.) nur den Zustand des wahrnehmenden Subjekts zu bezeichnen, ohne die Objekt- und Wirkungsebene zu benennen bzw. näher zu charakterisieren („jetzt ist mir unheimlich“<sup>12</sup>, „mir wurde (ganz) unheimlich“<sup>13</sup>),
- 2.) nur ein Wahrnehmungsobjekt samt seinem Wirkungspotential zu bezeichnen, ohne den Aspekt des inneren Zustands des wahrnehmenden bzw. des sprechenden Subjekts („unheimliche Begegnung“<sup>14</sup>) zu fokussieren, oder

---

<sup>11</sup> Die kolloquiale Verwendung von „unheimlich“ als Verstärkungsform (etwa „er hat unheimlich viel Geld“) wird hier vorerst beiseitegelassen. Siehe unten, Seite 90.

<sup>12</sup> Blog-Kommentar zu einem im Internet veröffentlichten Foto, <http://www.fotocommunity.de/pc/pc/display/2779062> (Abruf 11.11.2012).

<sup>13</sup> Vgl. etwa <http://www.linguee.de/deutsch-englisch/uebersetzung/unheimlich+zumute.html> (Abruf 11.11.2012). In der Formulierung „Der ferne Blick in die Weite der Berge vermittelt dem Betrachter ein Gefühl des Unheimlichen, ein Gefühl der Angst“ wird das substantivierte Adjektiv verwendet, um das durch den „ferne[n] Blick in die Weite der Berge“ entstehende „Gefühl“ (Zustand) und nicht eine Qualität der Wahrnehmungsart („Blick“) oder des Wahrnehmungsobjekts („Berge“) zu bezeichnen. (<http://www.goethe.de/ges/phi/prt/de2128109.htm>, Abruf 11.11.2012). Auf *Der Sandmann*, „Mir wurde ganz unheimlich und deshalb schlich ich leise fort ins Auditorium, das daneben gelegen“ (25) wird weiter unten ausführlich eingegangen.

<sup>14</sup> Deutsche Übersetzung des Filmtitels *Close Encounters of the Third Kind* (*Unheimliche Begegnungen der dritten Art*). Siehe auch *Unheimliche Schattenlichter* (*Twilight Zone*).

- 3.) Objekt, Wirkung und Zustand durch Formulierungen zu bezeichnen, die darauf hinweisen, dass das Wahrnehmungsobjekt nicht nur bzw. nicht unbedingt an und für sich „unheimlich“ ist, sondern auch speziell das wahrnehmende bzw. sprechende Subjekt in den Zustand versetzt, dass ihm „unheimlich zumute“ wird („Mein Kind ist mir unheimlich“<sup>15</sup>).

Mittels Verwendungen des ersten Typs wird der Zustand, in dem sich eine Person befindet, als „unheimlich“ bezeichnet. Ob und inwiefern dieser Zustand objektiv begründet ist und wovon er ausgelöst wurde, kann der Interpretation und Beurteilung durch den Zuhörer bzw. Leser wiederum zum Teil oder ganz überlassen werden.

Mit Verwendungen des zweiten Typs wird einem Objekt die Eigenschaft „unheimlich“ zugesprochen – ob und inwiefern diese Eigenschaft zum Teil oder ganz im Auge des Betrachters bzw. des Sprechers liegt, muss der Zuhörer bzw. der Leser dann noch entscheiden.

Bei Verwendungen des dritten Typs wird geäußert, dass etwas aus jemandes Perspektive „unheimlich“ sei und ihn in den Zustand versetze, in dem ihm „unheimlich“ zumute sei – dem Zuhörer bzw. dem Leser bleibt freilich auch in diesem Fall überlassen, die Anteile des Subjektiven und des Objektiven zu bestimmen.

Das bedeutet im Kern: Die Aspekte der Wortbildung und Wortgeschichte, auf die sich Jentsch und Freud konzentrieren, sind wichtig; aber geht es um die Bedeutung des Adjektivs „unheimlich“, so müssen auch seine Verwendungs- und Diskursivierungsformen analysiert werden.

Die Betrachtung der von beiden Autoren als „Urtext des Unheimlichen“ herangezogenen und seitdem als solcher allgemein geltenden Erzählung *Der Sandmann* ist in Hinblick auf die Verwendung von „unheimlich“ erhellend.

---

<sup>15</sup> Artikelüberschrift in *Der Spiegel* 32/1998. Vgl. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-7956517.html> (Abruf 11.11.2012). Zahlreiche weitere Fundstellen wie „Religion ist mir unheimlich“, „Facebook ist mir unheimlich“, „Mein Nachbar...“, „Mein PC...“ usw. usf. ergibt eine einfache Google-Suche auf Anhieb. Bei Jentsch finden sich analoge Konstruktionen, etwa „Menschen, denen überhaupt gar nichts unheimlich ist“ (195). Vgl. im *Sandmann* etwa: „Uns ist diese Olimpia ganz unheimlich geworden“ (42).



## Diskurs: „Der Sandmann“

### Wort und Diskurs

Die erste Verwendung von „unheimlich“ in E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann* findet sich kurz nach Beginn des Textes, in Nathanaels erstem Brief an Lothar:<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Zitiert wird aus der Deutsche-Klassiker-Ausgabe. Zu E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* vgl. neben den *loci classici* U. Hohoff (1988), H. Steinecke (1985) und W. Preisendanz (1970) sowie W. Segebrecht (1996) und natürlich S. Freud (1919) sowie E. Jentsch (1906) K. Rein (2010); E. K. Paefgen (2009); Interpretationskonflikte (2009), rezensiert von H. Steinecke (2010); K. Geltinger (2008); G. Dillmann (2007); C. Brune und L. Kraemer (2006); R. Drux (2006); Th. T. Tabbert (2006); A. Küpper (2005); L. Möller (2005); B. Neumeyr (2005); N. Calian (2004); G. Saße (2004); St. Engelstein (2003); A. Fuchs (2001); I. Schröder (2001); M. Bönnighausen (1999); R. Schmidt (1999a), (1999b); Würker, Achim (1999); A. Bresnick (1996); R. Clason (1996); Fr. Loquai (1996); J. Andriano (1993); Kl. Deterding (1991); N. Fernandez Bravo (1990); J. Harnischfeger (1988); U. Orłowski (1988); D. Kremer (1987); Th. Anz (1984), v. a. 302ff.; S. Brantly (1982); U. R. Mahlendorf (1981); J. Schmidt (1981); S. W. Weber (1981); W. Obermeit (1980); M. M. Tatar (1980); S. Vietta (1980); Fr. A. Kittler (1977); W. Uber (1974); P. von Matt (1971). Überholt, aber nicht bar jeder Nützlichkeit sind G. Hartung (1977); B. Elling (1976), (1973) und (1972); I. Aichinger (1976); H. Motekat (1973); U. D. Lawson (1968). Nützlich ist Teil II der Dissertation von U. Orłowski (1988), 70ff.. Mit Bezug zur Unterrichtspraxis interessant sind *Das Unheimliche* (2006) und H. Grobe (2005). Nicht uninteressant sind Z. Sng (2008); M. Weitz (2008); S. Sagliocca (2007); M. Müller (2006); Ortwh. Rosner (2006), zum „Unheimlichen“ siehe insbesondere 229; Gw. Ponnau (1998); L. I. Pastušenko (1996); L. V. Slavgorodskaja (1996); T. Vinardell Puig (1995); R. Ginsburg (1992); Chr. Maillard (1992); G. Waldmann (1992); M. Schneider (1991); W. Freund (1990); H.-Th. Lehmann (1979); L. Pikulik (1975); S. Schumm (1974); G. Wöllner (1971); R. Belgardt (1969); ohne direkten Bezug zum *Sandmann* W. Segebrecht (1992-93) und G. Reuchlein (1985). Von eher anekdotischem Interesse sind R. Steinlein (2009); M. Wetzel (2008); R. Innerhofer (2006), siehe etwa 123; S. Kofman (2005) bei aller Pointierung; E. Kormann (2006); D. Lohr (2000); B. Neymeyr (1997); D. K. Danow (1996); Kl. Oettinger (1996); H. Merkl (1988), siehe etwa 193; R. Schmidt (1988) mit Rückbezug auf Hélène Cixous; A. Krech (1992), H. Brüggemann (1989), Cl. Sommerhage (1987), N. Miller (1978) in Bezug auf den *Sandmann*, I. Stegmann (1976), Ch. N. Hayes (1973) und G. Köhler (1971). Hervorzuheben sind der Aufsatz von J. M. Ellis (1981) und die Monographie von R. Maletta (2003), die erst nach Fertigstellung dieses Buchs konsultiert werden konnten: Sie enthalten viele gute inhaltliche Einzelbeobachtungen. Ebenso hervorzuheben ist M. Falkenberg (2005), siehe die Anmerkungen 7 und 8 sowie 61 und 63 in diesem Buch.

Jahre lang dauerte das, und nicht gewöhnen konnte ich mich an den unheimlichen Spuk, nicht bleicher wurde in mir das Bild des grausigen Sandmanns. (13f.)

Innerhalb der Erzählung re-konstruiert und berichtet Nathanael in einem Brief Ereignisse aus der eigenen Kindheit. „[U]nheimlichen Spuk“<sup>17</sup> wird dabei als zusammenfassende Bezeichnung, als Rubrik verwendet. Der Text präsentiert die literarische Figur Nathanael als Erwachsenen, der schriftlich und nachträglich, also aus zeitlicher, räumlicher und sprachlicher Distanz, einen Ereigniszusammenhang, den er zuvor als komplex, mysteriös und mit negativen Emotionen sowie bedrohlichen Bildern aufgeladen geschildert hat,<sup>18</sup> mit einer kurzen Überschrift versieht.

Das, was das Kind vor, nach und beim Kommen des „Sandmanns“ beobachtet, gehört, in einem Wort: wahrgenommen habe, kategorisiert und etikettiert der erwachsene Briefschreiber als „unheimlichen Spuk“. Die Rubrik bringt also die zusammenfassende Sicht des Erwachsenen, nicht unbedingt eine vergangene kindliche Rubrizierung zum Ausdruck. Sie besagt nicht, ob und inwiefern dem Kind „unheimlich“ gewesen sei, sondern bezeichnet nur das, was das Kind wahrgenommen habe, aus ereignisexterner Perspektive als „Spuk“, und charakterisiert – ebenfalls aus ereignisexterner Perspektive – den „Spuk“ als „unheimlich“.

Zusammenfassend das Wichtigste:

1. „Unheimlich“ ist Teil einer Rubrik, die aus räumlicher Distanz, aus zeitlichem Abstand und aus externer Perspektive formuliert wird.
2. Das Adjektiv wird nicht verwendet, um ein Gefühl zu charakterisieren, sondern – als Spezifizierung von „Spuk“ – um einen als komplex und mysteriös charakterisierten Ereigniszusammenhang zusammenfassend zu bezeichnen, dessen Natur dem Wahrnehmenden unklar war und dem Berichtenden unklar ist.

Die zweite Verwendung des Adjektivs „unheimlich“ findet sich in Claras Brief an Nathanael:

---

<sup>17</sup> Wenn Ausschnitte einer zitierten Stelle unmittelbar vor oder nach dem Zitat in der Analyse wiederholt werden, wird der Verweis auf die zitierte Seite nicht wiederholt.

<sup>18</sup> Auf die Schilderung wird später ausführlich zurückzukommen sein.

Das unheimliche Treiben mit Deinem Vater zur Nachtzeit war *wohl* nichts anders, als daß beide insgeheim alchymistische Versuche machten, womit die Mutter *nicht* zufrieden sein konnte, da *gewiß* viel Geld unnütz verschleudert und obendrein, *wie es immer* mit solchen Laboranten *der Fall sein soll*, des Vaters Gemüt ganz von dem trügerischen Drange nach hoher Weisheit erfüllt, der Familie abwendig gemacht wurde. (21)<sup>19</sup>

In Claras Brief wird eine mit Signalen der Vermutung und des Rückgriffs auf Gemeinplätze versehene Erklärung einiger Elemente des von Nathanael Geschriebenen formuliert. Auch sie schreibt aus ereignisexterner Perspektive und in der Sprache der Distanz – ihr Brief ist primär ein Belehrungs- und Überredungsbrief – über einen komplexen und (durch den Verbrennungstod von Nathanaels Vater auch objektiv) mit negativen Emotionen (Trauer, Angst/ Schrecken/Grauen) verknüpften Ereigniszusammenhang. Ebenso wie in Nathanaels Brief „de[r] unheimlich[e] Spuk“ wird in Claras „das unheimliche Treiben“ als zusammenfassende Bezeichnung verwendet, wobei „unheimlich“ nicht primär einen inneren Zustand, sondern „das Treiben“ charakterisiert und die Wendung „das unheimliche Treiben“ dazu dient, etwas fassbar zu machen und in einem Wort zu greifen, das von Nathanael beschrieben wurde und von Clara – laut eigener Äußerung – beim Lesen als „widerwärtig“, „entsetzlich“, ja: „fatal“ wahrgenommen worden ist.

„Unheimlich“ wird in den Briefen beider literarischer Gestalten in gleicher Weise verwendet: Als zusammenfassende Charakterisierung für etwas als komplex, undurchdringlich und bedrohlich Dargestelltes.

Wichtig ist dabei, dass Nathanael und Clara in der Erzählung nicht nur die Rollen von zwei Protagonisten innehaben, sondern bekanntlich auch als Antagonisten präsentiert werden. Der Text zeigt Nathanael klar als davon überzeugt, dass ihn ein realer Mensch bedrohe, und Clara als Verfechterin der Meinung, dass alles „Entsetzliche und Schreckliche“ (21), das Nathanael schildere, nur in seinem Inneren vorgegangen sei. Ihre Erklärung des „unheimlichen Treibens“ wird mit den Worten eingeleitet:

---

<sup>19</sup> Hervorhebungen von mir.

Gerade heraus will ich es Dir nur gestehen, daß, wie ich meine, alles Entsetzliche und Schreckliche, wovon Du sprichst, nur in Deinem Innern vorgeht, die wahre wirkliche Außenwelt aber daran wohl wenig Teil hatte. (21)

Die Kernpassage ihres Belehrungs- und Überredungsbriefs wiederum lautet:

Gibt es eine dunkle Macht, die so recht feindlich und verräterisch einen Faden in unser Inneres legt, woran sie uns dann festpackt und fortzieht auf einem gefahrvollen verderblichen Wege, den wir sonst nicht betreten haben würden – gibt es eine solche Macht, so muß sie in uns sich, wie wir selbst gestalten, ja unser Selbst werden; denn nur so glauben wir an sie und räumen ihr den Platz ein, dessen sie bedarf, um jenes geheime Werk zu vollbringen. Haben wir festen, durch das heitre Leben gestärkten, Sinn genug, um fremdes feindliches Einwirken als solches stets zu erkennen und den Weg, in den uns Neigung und Beruf geschoben, ruhigen Schrittes zu verfolgen, so geht wohl jene unheimliche Macht unter in dem vergeblichen Ringen nach der Gestaltung, die unser eignes Spiegelbild sein sollte. (22f.)

Claras Argumentation umfasst drei Schritte. Im ersten wird eine aus Nathanaels Äußerungen übernommene Aussage („Gibt es eine dunkle Macht“) mit einer zweiten Annahme (die „dunkle Macht“ wirkt so, dass sie „einen Faden in unser Inneres legt“) verbunden. Nathanaels Position wird so in Claras Argumentation aufgenommen und durch Hinzufügen eines fremden Bausteins modifiziert:

1. Wenn es eine „dunkle Macht“ gebe (Nathanaels Position),<sup>20</sup>
2. dann (Claras Hinzufügung) wirke sie so, dass sie „feindlich und verräterisch einen Faden in unser Inneres“ lege, „woran sie uns dann festpackt und fortzieht auf einem gefahrvollen verderblichen Wege, den wir sonst nicht betreten haben würden“.

Die Folgerung in Claras Brief: Das könne die „dunkle Macht“ nur in dem Maße, in dem man sie in das eigene Innere hereinlasse. Halte man

---

<sup>20</sup> Hohoffs Kommentar, dass Clara „die Genese“ von Nathanaels „Bewusstseinsstörung als Eingriff einer fremden Größe von außen in das Individuum dar[stellt]“ (U. Hohoff (1988), 249) lässt den Aspekt der argumentativen Interaktion unbeachtet, überschreibt mit der Rubrik „Bewusstseinsstörung“ den Text und beleuchtet sodann auf dieser Grundlage den Kontext.

sie nur draußen und lasse man sie nicht „unser Selbst werden“, dann könne sie ihre böse Wirkung nicht mehr entfalten.

Die „dunkle Macht“ – bzw. „dunkle physische Macht“ – wird in Claras Brief auch als „unheimliche Macht“ rubriziert. Dadurch wird Nathanaels Position im Sinn des Ersetzens überschrieben: Nicht eine undurchschaubare, „dunkle“, aber konkrete, existierende Person (der Advokat Coppelius) bedrohe Nathanael, sondern eine nicht weiter konkret beschriebene – also „dunkle“ nicht nur insofern als böse, sondern auch insofern als letztlich undurchschaubare – „Macht“, deren Ursprung und Wesen nicht genauer spezifiziert werden, sondern von der lediglich behauptet wird, dass sie nur dann wirke, wenn man sie im Inneren wirken lasse.

Die in Claras Brief formulierte Lösung von Nathanaels Problem ergibt sich unmittelbar aus der Logik der Argumentation:

schlage Dir den häßlichen Advokaten Coppelius und den Wetterglasmann Giuseppe Coppola ganz aus dem Sinn. (23)

Nathanael solle das aus seinem Inneren verbannen, wovon er sich bedroht fühle, dann werde alles wieder gut. Das bedeutet: Clara und Nathanael werden bei aller klar präsentierten Gegensätzlichkeit ihrer Auffassungen zugleich als Figuren dargestellt, die in einem wesentlichen Punkt dasselbe Ziel verfolgen: Schutz zu finden bzw. finden zu helfen vor (er sagt: äußeren; sie sagt: inneren) bedrohlichen Einwirkungen.

Das Adjektiv „unheimlich“ wird in den Briefen Nathanaels und Claras mit der gleichen Funktion verwendet: Als Charakterisierung für eine komplexe, undurchdringliche und bedrohliche Sache, die benennend etikettiert, rubriziert und so in ihrer Unklarheit und Bedrohlichkeit greifbar, beherrschbar gemacht wird, um sich ihr gegenüber angemessen zu positionieren und (in Nathanaels Brief) das eigene Verhalten zu erklären bzw. (in Claras Brief) eine angemessene Handlungsweise zu entwickeln.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Die Sache, die benennend greifbar und beherrschbar gemacht wird, ist freilich jeweils eine andere, doch dazu weiter unten, Seite 80.

Über die Sache selbst ist viel geschrieben worden;<sup>22</sup> aber über die Verwendungsformen des Adjektivs „unheimlich“ und seine Diskursivierung in Hoffmanns Erzählung noch nichts über punktuelle Erwähnungen Hin- und Hingehendes.<sup>23</sup> Verfolgt man diesen Aspekt weiter, so findet man nach den ersten drei homogenen Verwendungen weitere drei.

Die erste befindet sich unmittelbar nach Claras Brief, in Nathanaels zweitem Brief an Lothar. Nathanael fasst zunächst Claras Position zusammen:

Sie hat mir einen sehr tief sinnigen philosophischen Brief geschrieben, worin sie ausführlich beweiset, daß Coppelius und Coppola nur in meinem Innern existieren und Fantome meines Ich's sind, die augenblicklich zerstäuben, wenn ich sie als solche, erkenne. (24)

Wichtiger als die Ironie, die Betroffenheit, ja: Kränkung und somit emotionale Vertiefung des sachlichen Gegensatzes signalisiert, ist die Argumentationsstrategie: Clara – das kann der Leser von Hoffmanns Erzählung durch die unmittelbare Nähe der Briefe leicht erinnern bzw. nachprüfen – hat zum einen nachzuweisen versucht, dass die Ereignisse, die Nathanael berichtet hatte, nur in seinem Inneren existieren, und sie hat ihn zum anderen aufgefordert, sich Coppelius und Coppola „ganz aus dem Sinn“

---

22 Etwa M. Bönnighausen (1999) zu Recht: „Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem SANDMANN bietet einen Überblick über sämtliche methodologische Möglichkeiten einer Textinterpretation. Da von der Frage nach der Identität des Coppelius bis zur Erklärung der motivischen Ebene die Erzählung offen ist für die verschiedensten Deutungen, stehen in der wissenschaftlichen Rezeption textimmanente Interpretationen neben poststrukturalen, geistesgeschichtliche Betrachtungen neben tiefenpsychologischen Ansätzen.“ (11). Siehe etwa auch Fr. Loquai (1996), 12ff. Die Heterogenität und teils Gegensätzlichkeit der Interpretationen ist mittlerweile ein allgemein anerkanntes Merkmal der *Sandmann*-Forschung.

23 Anerkannt sei Ulrich Hohoffs Kommentar: „Das Unheimliche im ‚Sandmann‘ hängt unmittelbar vom Erzählen aus wechselnden Perspektiven ab“ (U. Hohoff (1988), 357) und seine Feststellung, dass „subjektive und objektive Elemente der Erzählwirklichkeit ununterscheidbar [sind] – zumindest für einen Moment der Irritation“ (357) sowie dass das „Unheimliche [...] im ‚Sandmann‘ wesentlich als Phänomen der Wirkung, nicht als ontologische Größe dargestellt [wird]“ (362). Hohoffs Überlegungen gehen allerdings sodann in eine ganz andere Richtung als in die einer systematischen Betrachtung des „Unheimlichen“, weil ihm darum zu tun ist, das Etikett „Gespensterautor“ (363) zu widerlegen. So führt er aus: „Wie im ‚Goldnen Topf‘ haben die ‚wunderbaren‘ Erscheinungen und Gespenster keinen festgelegten Realitätsstatus, weil Hoffmann mit unterschiedlichen Erklärungsmodellen spielt.“ (363).

zu „schlagen“. In Nathanaels Zusammenfassung werden Claras Formulierungen verkürzend so modifiziert, dass ihre Position als absurd präsentiert wird – so, als habe sie die Existenz von Coppelius und Coppola geleugnet.

Durch Nathanaels zweiten Brief wird allerdings nicht nur die Gegensätzlichkeit seiner und Claras Position besiegelt; die Darstellung seines inneren Zustands wird auch um einen neuen Aspekt ergänzt: Aus dem „[N]icht gewöhnen konnte ich mich“ (13) des ersten Briefs wird nun – man beachte den syntaktischen Parallelismus – ein „[N]icht los kann ich den Eindruck werden“ (24). Der Feststellung, dass sich inzwischen erwiesen habe, dass Coppola nicht Coppelius und Coppelius „aus der Stadt“ (24) sei, folgt ohne Übergang die Aussage:

Ganz beruhigt bin ich nicht. Haltet Ihr, Du und Clara, mich immerhin für einen düstern Träumer, aber nicht los kann ich den Eindruck werden, den Coppelius verfluchtes Gesicht auf mich macht. Ich bin froh, daß er fort ist aus der Stadt, wie mir Spalanzani sagt. (24)

Wurde Nathanael durch den eigenen Bericht im ersten Brief als jemand präsentiert, der sich mit dem, was er von Mutter und Kinderfrau hörte, nicht zufrieden geben konnte, sondern mit eigenen Augen sehen musste, so wird er nun durch die eigenen Worte als jemand präsentiert, der die Existenz einer Person, von der er sich bedroht fühlt, nicht ausblenden kann. Ob der Leser von Hoffmanns Erzählung Nathanaels Äußerungen als Ausdruck eines Wahns oder der „Unfreiheit des Menschen“ und seines „Ausgeliefertsein[s] an das ‚Nächtliche‘“ begreift,<sup>24</sup> oder (entgegen der großen Mehrheit der Interpreten) daran glaubt, dass Coppelius Nathanael tatsächlich verfolgt und bedroht: Nathanaels Rede präsentiert die Figur klar als schutz- und hilfebedürftigen Menschen, der allerdings nicht nur unwillig, sondern auch unfähig ist, die von Clara vorgeschlagene Schutzmaßnahme – sich Coppelius „ganz aus dem Sinn“ zu „schlagen – zu ergreifen.

Vor diesem Hintergrund entwickelt sich der zweite Teil des Briefs. Darin schildert Nathanael bekanntlich vor allem eine Begegnung, die erste mit Olimpia:

Neulich steige ich die Treppe herauf und nehme wahr, daß die sonst einer Glastüre dicht vorgezogene Gardine zur Seite einen kleinen Spalt läßt.

---

<sup>24</sup> H. Steinecke (1985), 957.

Selbst weiß ich nicht, wie ich dazu kam, neugierig durchzublicken. Ein hohes, sehr schlank im reinsten Ebenmaß gewachsenes, herrlich gekleidetes Frauenzimmer saß im Zimmer vor einem kleinen Tisch, auf den sie beide Arme, die Hände zusammengefaltet, gelegt hatte. Sie saß der Türe gegenüber, so, daß ich ihr engelschönes Gesicht ganz erblickte. Sie schien mich nicht zu bemerken, und überhaupt hatten ihre Augen etwas Starres, beinahe möcht' ich sagen, keine Sehkraft, es war mir so, als schliefe sie mit offenen Augen. Mir wurde ganz unheimlich und deshalb schlich ich leise fort ins Auditorium, das daneben gelegen. Nachher erfuhr ich, daß die Gestalt, die ich gesehen, Spalanzani's Tochter, Olimpia war, die er sonderbarer und schlechter Weise einsperrt, so, daß durchaus kein Mensch in ihre Nähe kommen darf. – Am Ende hat es eine Bewandnis mit ihr, sie ist vielleicht blödsinnig oder sonst. (24f.)

Im Zentrum der Schilderung steht wieder das Adjektiv „unheimlich“, das diesmal allerdings nicht verwendet wird, um einen komplexen, undurchdringlichen und bedrohlichen Ereigniszusammenhang zusammenfassend zu charakterisieren, sondern um einen inneren Zustand Nathanaels zu benennen.

Weshalb Nathanael „ganz unheimlich“ geworden sei, kann der *Sandmann*-Leser durch Interpretation seines Berichts zu verstehen versuchen, die Augen als zentrales Element deutend.<sup>25</sup> Doch vor den Inhalten, die Form: Im Text wird Nathanaels innerer Zustand, nicht Olimpia als „unheimlich“ bezeichnet. Die zusammenfassende Beurteilung Olimpias, die Nathanael am Ende des Berichts formuliert, besteht vielmehr aus einer von vagen Ausdrücken umfassten harmlosen Vermutung: „Am Ende hat es eine Bewandnis mit ihr, sie ist vielleicht blödsinnig oder sonst“ (25).

Die Beschreibung Olimpias, die Nathanaels „mir wurde ganz unheimlich“ vorausgeht, enthält nichts mit den Beschreibungen des Coppelius und der Ereignisse aus dem ersten Brief Vergleichbares. Ungewissheitssignale („etwas Starres“, „beinahe möcht' ich sagen“, „es war mir so, als“) sind enthalten, aber kein Hinweis auf etwas, das als komplex, undurchdringlich und bedrohlich wahrgenommen worden sei. Doch auf die Wahrnehmung „es war mir so, als schliefe sie mit offenen Augen“ folgt laut Bericht unmittelbar ein innerer Zustand, der retrospektiv mit der Kategorie

---

<sup>25</sup> Vgl. hierzu etwa U. Hohoff (1988), 277ff..

versehen wird, mit der im ersten Brief das Komplexe, Undurchdringliche und Bedrohliche zusammenfassend benannt wurde und der als Grund für eine unmittelbare Fluchtreaktion angegeben wird: „mir wurde ganz unheimlich und deshalb schlich ich“ (25).

Die Kontiguität der Reflexion „es war mir so, als schliefe sie mit offenen Augen“ und der Rubrizierung „mir wurde ganz unheimlich“ kann vom Leser des *Sandmanns* als Kausalität gelesen werden. Aber sie liegt, obgleich nahegelegt, letztlich in seiner Verantwortung. Im Text sind die Aussagen nicht durch einen expliziten Kausalnexus verbunden. Gezeigt wird lediglich, dass Nathanael aus zeitlicher, räumlicher und sprachlicher Distanz, in einem Bericht, der im Unterschied zum ersten Teil des Briefs sehr wenige Emotionalisierungssignale enthält, einen plötzlich aufgetretenen inneren Zustand, dessen Auftreten ihn zu unmittelbarer Fluchtreaktion veranlasste, als „unheimlich“ bezeichnet. Durch das Fehlen eines expliziten Kausalnexus bleibt die Ursache für den Zustand im Dunkeln einer Leerstelle, die der Leser von Hoffmanns Erzählung füllen kann, die aber innerhalb der Erzählung weder vom Berichtenden selbst noch von den Gestalten, die er mit dem Brief anspricht bzw. erreicht, gefüllt wird. Die Rubrik „mir wurde ganz unheimlich“ bezeichnet innerhalb der Erzählung etwas letztlich im Dunklen Bleibendes, Undurchdringliches und zu unmittelbarer Fluchtreaktion Veranlassendes.

Die Funktion des Adjektivs ist *mutatis mutandis* die gleiche wie im ersten Brief Nathanaels und ergänzt komplementär: Ob es um etwas Äußeres (den Ereigniszusammenhang um Coppelius) oder um etwas Inneres (Nathanaels Zustand beim Betrachten der Olimpia) geht, „unheimlich“ wird als zusammenfassende Charakterisierung für etwas verwendet, das im Rückblick zugleich als komplex bzw. undurchdringlich und bedrohlich bzw. sofortige Flucht veranlassend wahrgenommen wird, und dient dazu, das Bezeichnete in einem Wort zu fassen, um das eigene Verhalten zu erklären – der Kausalnexus „mir wurde ganz unheimlich und deshalb schlich ich leise fort“ (25) ist bei aller Subjektivität explizit und eindeutig.

Der Vergleich mit der dritten und vierten Verwendung von „unheimlich“ vervollständigt das Bild. Auch dort geht es um Olimpia, die allerdings inzwischen von Nathanael abgöttisch geliebt wird. Geschildert wird bekanntlich, wie ein Freund, Siegmund, Nathanael vor Olimpia warnt:

Uns ist diese Olimpia ganz unheimlich geworden, wir mochten nichts mit ihr zu schaffen haben, es war uns als tue sie nur so wie ein lebendiges Wesen und doch habe es mit ihr eine eigne Bewandnis. (42)

In Siegmunds Rede wird „unheimlich“ – zum ersten Mal in der Erzählung – simultan objekt-, wirkungs- und subjektzentriert verwendet: Als zusammenfassende Charakterisierung für Olimpia, für ihre Wirkung und für den inneren Zustand, den sie auslöse. Ziel der Charakterisierung ist es, Nathanael damit zu konfrontieren, dass „viele“ (41) einschließlich Siegmund selbst nichts mit Olimpia zu tun haben wollen, und ihn dazu zu bewegen, seine Einstellung zu ihr zu revidieren. Siegmunds Abschiedsworte am Schluss des Dialogs zeigen, dass er seinen Freund als hilfe- und schutzbedürftig betrachtet:

„Behüte dich Gott, Herr Bruder“, sagte Siegmund sehr sanft, beinahe wehmütig, „aber mir scheint es, du seist auf bösem Wege. Auf mich kannst du rechnen, wenn alles – Nein, ich mag nichts weiter sagen! –“ (42)

Siegmunds Beschreibung der Olimpia ähnelt derjenigen aus Nathanaels Bericht – ebenso die am Ende verwendete Formulierung, mit ihr habe es „eine eigne Bewandnis“ (42). Die Rede des Freundes charakterisiert Olimpia, wie zuvor Nathanaels Bericht, als „auf seltsame Weise starr und seelenlos“ (41) und ihren „Blick“ als „so ganz ohne Lebensstrahl, ich möchte sagen, ohne Sehkraft“ (41). Siegmunds Beobachtungen sind zwar detaillierter als Nathanaels und enthalten mehr Hinweise auf einen Automaten: „[i]hr Schritt“, sagt er, sei „sonderbar abgemessen, jede Bewegung“ scheine „durch den Gang eines aufgezogenen Räderwerks bedingt“, „ihr Spiel, ihr Singen“ habe „den unangenehm richtigen geistlosen Takt der singenden Maschine und eben so“ sei „ihr Tanz“ (42). Aber die Ungewissheitssignale sind nicht weniger stark als zuvor bei Nathanael („es war uns als“, „auf seltsame Weise“, „ich möchte sagen“, „scheint“ usw.), und auch Siegmund kommt nicht zu einer klaren Benennung dessen, was an Olimpia nicht stimme. Nur in einem – allerdings wesentlichen – Punkt formuliert der Freund wesentlich klarer als Nathanael: Das Gefühl des „Unheimlichen“, das in ihm selbst und in „vielen“ anderen durch die Wahrnehmung der Olimpia entstanden sei, und der Wunsch, „nichts mit ihr zu schaffen“ zu haben, schreibt er klar und explizit der Wirkung Olimpias zu.

Die zusammenfassende Aussage „uns ist diese Olimpia ganz unheimlich geworden“ (42) dient in Siegmunds Rede nicht nur dazu, das Wesentliche der Erscheinung Olimpias, ihrer Wirkung und des inneren Zustands, in den ihre Wahrnehmung die Wahrnehmenden versetze, in einem Wort greifbar zu machen, sondern vor allem auch dazu, dem Freund, auf den die Rede ja wirken soll, klar zu machen, dass Olimpia zu meiden sei – abstrakt formuliert: dem Freund zu helfen, sich zu Olimpia und ihrer Wirkung anders zu positionieren und eine angemessenere Handlungsweise zu entwickeln, spricht: sich von ihr zu distanzieren.

Nathanaels Reaktion nimmt das Schlüsselwort des Freundes lediglich wieder auf, um eine Wertung und Haltung zu formulieren, die denjenigen Siegmunds geäußerten diametral entgegenstehen:

Wohl mag euch, ihr kalten prosaischen Menschen, Olimpia unheimlich sein. Nur dem poetischen Gemüt entfaltet sich das gleich organisierte! – Nur mir ging ihr Liebesblick auf und durchstrahlte Sinn und Gedanken, nur in Olimpia's Liebe finde ich mein Selbst wieder. (42)

Eine neue Funktion hat „unheimlich“ in dieser Passage nicht.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass „unheimlich“ an sechs wichtigen Stellen der Erzählung insgesamt sechs Mal verwendet wird – dreimal objektzentriert, einmal subjektzentriert und zweimal objekt-, wirkungs- und subjektzentriert –, in allen Verwendungen mit der gleichen Funktion: Das Adjektiv „unheimlich“ dient als Charakterisierung für einen äußeren Ereigniszusammenhang und/oder einen inneren Zustand, der zuvor als komplex, unklar, undurchdringlich bzw. unverständlich und potentiell oder *realiter* bedrohlich bzw. sofortige Flucht veranlassend bzw. Distanzierung erfordernd geschildert wurde, und dient in allen Fällen dazu, diesen äußeren Ereigniszusammenhang und/oder inneren Zustand in seiner Komplexität, Unklarheit, Undurchdringlichkeit bzw. Unverständlichkeit und Bedrohlichkeit in einem Wort zu fassen und diskursiv zu beherrschen.

In Nathanaels erster („unheimlichen Spuk“, 13) und zweiter Verwendung („mir wurde ganz unheimlich“, 24) hat das zusammenfassende Rubrizieren das Ziel, das eigene Verhalten zu erklären. In Claras und Siegmunds Verwendungen – sowie in Nathanaels dritter, als negativem Echo zu Siegmunds gestalteter Verwendung – hat die Rubrizierung das Ziel, dem Adressaten dabei zu helfen, sich gegenüber einem in wesentlicher

Hinsicht unklaren, aber klar als bedrohlich eingestuften Ereigniszusammenhang oder inneren Zustand richtig zu positionieren und angemessene Handlungsweisen zu wählen.

## ***Diskurs und Figur***

### **Bericht**

Alle Verwendungen des Adjektivs „unheimlich“ im *Sandmann* sind den Schilderungen nachgestellt, die sie zusammenfassend rubrizieren. Die ersten zwei finden sich, wie gesagt, in Nathanaels erstem Brief an Lothar.

Die Passage gehört zu den vielinterpretierten Stellen der deutschen Literatur. Für die Betrachtung des „Unheimlichen“ sind zwei Aspekte besonders wichtig: Der genaue Wortlaut und die im Text angelegte unmittelbare Wirkungsdimension.

Beschrieben wird bekanntlich zunächst das abendliche Beisammensein der Familie, der vertraute Abschluss des Tages:

Nach dem Abendessen, das alter Sitte gemäß schon um sieben Uhr aufgetragen wurde, gingen wir alle, die Mutter mit uns, in des Vaters Arbeitszimmer und setzten uns um einen runden Tisch. Der Vater rauchte Tabak und trank ein großes Glas Bier dazu. (12)

Für den Familienabend habe es zwei verschiedene Abläufe gegeben, einen heiteren und einen düsteren: „Oft“ habe der Vater der Familie „viele wunderbare Geschichten“ erzählt und sei „darüber so in Eifer“ geraten, so Nathanaels Bericht, „daß ihm die Pfeife immer ausging, die ich, ihm brennend Papier haltend, wieder anzünden mußte, welches mir denn ein Hauptspaß war“ (12).<sup>26</sup>

Oft gab er uns aber Bilderbücher in die Hände, saß *stumm und starr* in seinem Lehnstuhl und blies starke Dampfwolken von sich, *daß wir alle wie im*

---

<sup>26</sup> „Oft erzählte er [scil. der Vater, D. R.] uns viele wunderbare Geschichten und geriet darüber so in Eifer, daß ihm die Pfeife immer ausging, die ich, ihm brennend Papier haltend, wieder anzünden mußte, welches mir denn ein Hauptspaß war.“ (12).

*Nebel schwammen.* An solchen Abenden war die Mutter *sehr traurig* und kaum schlug die Uhr neun, so sprach sie: Nun Kinder! – zu Bette! zu Bette! der Sandmann kommt, ich merk' es schon. (12)<sup>27</sup>

Der Höhepunkt der Schilderung, das Kommen des „Sandmanns“, wird mit den Worten beschrieben:

Wirklich hörte ich dann jedesmal Etwas schweren langsamen Tritts die Treppe heraufpoltern; das mußte der Sandmann sein. (12)

Das Ereignis wird so ins Zeichen der Beunruhigung des Kindes Nathanael wegen der Veränderung der Eltern und seiner Verunsicherung aufgrund Wahrnehmungseinschränkung (nur hören, nicht sehen) und damit einhergehendem Nichtwissen („Etwas [...] das mußte“).

Gleich darauf wird Nathanael als Kind dargestellt, das, den Grund der Beunruhigung (Kommen des Sandmanns) nicht beheben könnend, zumindest die Ursachen der Verunsicherung (Wahrnehmungseinschränkung, Nichtwissen) zu beseitigen versucht:

Einmal war mir jenes dumpfe Treten und Poltern besonders graulich; ich frug die Mutter, indem sie uns fortführte: Ei Mama! wer ist denn der böse Sandmann, der uns immer von Papa fortreibt? – wie sieht er denn aus? (12)

Geschildert wird nun, dass die Mutter weder auf die erste noch auf die zweite Frage des Kindes geantwortet habe, sondern die Ankündigung „der Sandmann kommt“ für eine Redensart erklärt habe, die Schritte auf der Treppe somit unerklärt lassend:

„Es gibt keinen Sandmann, mein liebes Kind, erwiderte die Mutter: 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.“ – Der Mutter Antwort befriedigte mich nicht, ja in meinem kindischen Gemüt entfaltete sich deutlich der Gedanke, daß die Mutter den Sandmann nur verleugne, damit wir uns vor ihm nicht fürchten sollten, ich hörte ihn ja immer die Treppe heraufkommen. (12f.)

---

<sup>27</sup> Hervorhebungen von mir. Man ist versucht, den Verweis auf das im Nebel-Schwimmen als signalhaft zu lesen, wenn man die diskursive Bedeutsamkeit der Intransparenz bzw. der Opazität und des Nebels im *Sandmann* bedenkt – siehe etwa unten Seiten 44 und 45.

Die ausdrücklich als unbefriedigend bezeichnete Antwort der Mutter habe das Kind veranlasst, weiter zu Fragen, wobei es vom Kindermädchen der Schwester eine Beschreibung des Manns im Mond erhalten habe, die es nicht geglaubt habe – es sei „schon alt genug“ (13) gewesen, „einzusehen, daß das mit dem Sandmann und seinem Kindernest im Halbmonde, so wie es mir die Wartefrau erzählt hatte, wohl nicht ganz seine Richtigkeit haben könne“ (13) –, aber die seine Imagination angefeuert habe:

Gräßlich malte sich nun im Innern mir das Bild des grausamen Sandmanns aus; so wie es Abends die Treppe heraufpolterte, zitterte ich vor Angst und Entsetzen. (13)

Die Nichtantworten der Mutter und der Kinderfrau bilden eine Klimax des Nichterklärens, die den „Sandmann“ laut Darstellung als „fürchterliches Gespenst“ und seine Beziehung zu Nathanaels Vater als düsteres „Geheimnis“ (14) erscheinen lässt. Dabei wird betont, dass die „Sandmann“-Besuche unregelmäßig gewesen seien, was impliziert, dass das Angst und Unsicherheit verursachende Ereignis bei aller Wiederholung für das Kind ein die Destabilisierung verstärkendes Überraschungsmoment behalten habe:

indessen blieb mir der Sandmann ein fürchterliches Gespenst, und Grauen – Entsetzen ergriff mich, wenn ich ihn nicht allein die Treppe heraufkommen, sondern auch meines Vaters Stubentür heftig aufreißen und hineintreten hörte. Manchmal blieb er lange weg, dann kam er öfter hintereinander. (13)

Das Resümee und die Rubrizierung („Jahre lang dauerte das, und nicht gewöhnen konnte ich mich an den unheimlichen Spuk“, 13) leiten über zum zweiten Ereigniszusammenhang, der mit „unheimlich“ überschrieben wird.

Zunächst wird geschildert, dass das Kind, da ein Befragen des Vaters für es nicht in Frage kommt, immer stärkeres Verlangen spürt, „selbst das Geheimnis zu erforschen, selbst den fabelhaften Sandmann zu sehen“ (14).

Dargestellt wird sodann, wie Nathanael sich im Arbeitszimmer des Vaters versteckt, um seinen unerlaubten Plan in die Tat umzusetzen, den Sandmann endlich sieht und erkennt:

[...] – Der Sandmann, der fürchterliche Sandmann ist der alte Advokat Coppelius, der manchmal bei uns zu Mittage ißt! – [...]. (15)

Coppelius wird beschrieben aus betont subjektiver Sicht des Kindes und des Erzählers, die in der Charakterisierung gipfelt:

Die ganze Figur war überhaupt widrig und abscheulich; aber vor allem waren uns Kindern seine großen knotigten, haarigten Fäuste zuwider, so daß wir, was er damit berührte, nicht mehr mochten. (15f.)

Das – so Nathanaels Überzeugung – habe der Advokat bemerkt und sich einen grausamen Spaß daraus gemacht, die von den Kindern besonders begehrten Leckerbissen zu berühren und sie ihnen so zu entziehen.

Ob die Darstellung als tatsachengetreu eingestuft werden kann, oder der Erzähler, wie es die meisten Interpreten tun, als unzuverlässig rubriziert werden muss: In jedem Fall wird Coppelius als zugleich altbekannt und bedrohlich, vertraut und undurchschaubar charakterisiert und das Kind als durch die Erkenntnis, dass der Sandmann Coppelius sei, nicht beruhigt, sondern im Gegenteil vollends und endgültig beunruhigt.

Die Notwendigkeit und die Schwierigkeit, das Erzählte in Hinblick auf seine Glaubwürdigkeit und den Erzähler in Hinblick auf seine Zuverlässigkeit einzuschätzen, sie werden durch den weiteren Bericht gleichermaßen erhöht.

Detailliert beschreibt der Brief Nathanaels Entdeckung, dass der vertraute Wandschrank aus dem väterlichen Arbeitszimmer „eine schwarze Höhlung“ sei, „in der ein kleiner Herd stand“ (17), die Veränderung des Vaters, der dem Coppelius plötzlich ähnlich sieht,<sup>28</sup> und schließlich seine Wahrnehmung:

Mir war es als würden Menschengesichter ringsumher sichtbar, aber ohne Augen – scheußliche, tiefe schwarze Höhlen statt ihrer. „Augen her, Augen her!“ rief Coppelius mit dumpfer dröhnender Stimme. Ich kreischte auf von wildem Entsetzen gewaltig erfaßt und stürzte aus meinem Versteck heraus auf den Boden. (17)

---

<sup>28</sup> „Ach Gott! – wie sich nun mein alter Vater zum Feuer herabbückte, da sah er ganz anders aus. Ein gräßlicher krampfhafter Schmerz schien seine sanften ehrlichen Züge zum häßlichen Teufelsbilde verzogen zu haben. Er sah dem Coppelius ähnlich.“ (17).

Das, was Nathanael gesehen zu haben berichtet, wörtlich zu nehmen, erschwert der Text ab dieser Stelle zunehmend. Dass der Advokat Coppelius das Kind auf den Herd geworfen habe, „daß die Flamme“ sein „Haar zu sengen begann“, ist zwar nicht ganz und gar unvorstellbar, wenn auch schon grausam. Ebenso wenig, dass der Vater gefleht habe „Meister! Meister! laß meinem Nathanael die Augen – laß sie ihm!“ (17). Aber dann wird als Tatsachenschilderung beschrieben, dass Coppelius unter den Augen des untätigen Vaters dem Kind die Hände und die Füße „abgeschraubt“ und sie „bald hier, bald dort“ wieder eingesetzt habe:

Und damit faßte er mich gewaltig, daß die Gelenke knackten, und schrob mir die Hände ab und die Füße und setzte sie bald hier, bald dort wieder ein. „’s steht doch überall nicht recht! ’s gut so wie es war! – Der Alte hat’s verstanden!“ So zischte und lispelte Coppelius. (17f.)

Das Fehlen jeglicher Vermutungs- bzw. Relativierungssignale und die Abwesenheit jeglicher Zeichen der Erinnerungsunsicherheit stellen den Leser von Hoffmanns Erzählung vor drei Alternativen: Den Bericht (ggf.) als (wahnhaft, aber dabei) wörtlich gemeint zu nehmen, oder ihn entgegen dem Äußerungsmodus als uneigentliche Rede einzustufen, oder aber die Entscheidung aufzuschieben, darauf hoffend, dass die weitere Lektüre eine bessere Entscheidungsgrundlage biete.

Innerhalb von Hoffmanns Erzählung wird die Leserreaktion auf den Briefbericht aufgeschoben. Im Brief wird zunächst gezeigt, wie Nathanael selbst, der Schreibende, den soeben berichteten Vorgang resümierend rubriziert und bewertet:

[...] ich war bei der Lauscherei entdeckt, und von Coppelius gemißhandelt worden. Angst und Schrecken hatten mir ein hitziges Fieber zugezogen, an dem ich mehrere Wochen krank lag. (18)

Das zusammenfassende „entdeckt, und von Coppelius gemißhandelt“ überschreibt in doppeltem Sinn das Bild eines Kindes, das erst auf einen heißen Herd geworfen wird und dem dann die Hände und die Füße „abgeschraubt“ und „bald hier, bald dort“ wieder eingesetzt werden, während der Vater tatenlos zusieht. Die Zusammenfassung „ich war bei der Lauscherei entdeckt, und von Coppelius gemißhandelt worden“ ersetzt das Unfassbare durch Schreckliches, aber Fassbares.

Der Grund für die Überschreibung wird ausdrücklich erwähnt und relativiert sogleich die Schrecklichkeit des eben Dargestellten: Was solle Nathanael „so weitläufig Einzelnes hererzählen, da noch so vieles zu sagen übrig“ bleibe (18)? „Nur noch den schrecklichsten Moment meiner Jugendjahre darf ich Dir erzählen“ (18). Der „schrecklichst[e] Moment“ von Nathanaels Jugend seien nicht die Ereignisse im Arbeitszimmer des Vaters gewesen, sondern der Abend, an dem sich der Vater „zum letztenmale“ (19) mit Coppelius im Arbeitszimmer eingeschlossen habe und gegen Mitternacht nach einer gewaltigen Explosion „tot mit schwarz verbranntem gräßlich verzerrtem Gesicht“ (19) aufgefunden worden sei.

Durch die Überleitung zum Bericht dieses weiteren Ereignisses wird die zusammenfassende Charakterisierung „entdeckt, und [...] gemäßhandelt“, welche die Ereignisschilderung rubrizierend überschrieb, wiederum narrativ überlagert. Im Text wird auf sie nicht wieder zurückgekommen.

### **Wirkung**

Unmittelbar nach Nathanaels Briefbericht wird im *Sandmann* seine Wirkung thematisiert. Claras Brief reagiert auf den Brief des Geliebten und gibt ihre Eindrücke, ihre Interpretation des Gelesenen und die Konsequenzen, die sie daraus zieht bzw. Nathanael zu ziehen bewegen möchte, wieder.

Ihre Zeilen machen als Erstes deutlich: Clara ist zwar keine beliebige Leserin, aber auch nicht die Adressatin von Nathanaels Brief, somit nicht die speziell intendierte und im Brief konkret implizierte Leserin. Sie nimmt also eine Mittel- und Mittlerstellung ein zwischen dem Rezipienten von Hoffmanns Erzählung und dem impliziten Leser von Nathanaels Brief. Das ist eine zentrale Position. Umso wichtiger ist die Charakterisierung der Figur.

Welche Art Leserin Clara ist, macht der Text durch ihre eigenen Worte direkt (Selbstcharakterisierung) und indirekt (Äußerung) deutlich, ferner durch Erzählerbeschreibung und durch Erzählerkommentare sowohl des als Autor des *Sandmanns* inszenierten extradiegetischen Erzählers als auch des „unzuverlässigen“ Erzählers Nathanael. Die Vielfalt und Verschiedenheit der Perspektiven dient nicht nur der Glaubwürdigkeit, sondern Claras

Figur erhält dadurch einen spezifischen Stellenwert innerhalb der Erzählung.

Claras Brief enthält gleich zu Beginn eine Charakterisierung der Verfasserin durch Nathanael, die als Selbstcharakterisierung übernommen wird:

[...] hast Du mir auch sonst manchmal in kindischer Neckerei vorgeworfen, ich hätte solch' ruhiges, weiblich besonnenes Gemüt, daß ich wie jene Frau, drohe das Haus den Einsturz, noch vor schneller Flucht ganz geschwinde einen falschen Kniff in der Fenstergardine glattstreichen würde [...]. (20)

Von Clara erfährt man weiter beim Lesen ihres Briefs, dass sie einen „gesunden, [...] ruhigen Schlaf“ (21) habe und dass „wunderliche“ Träume bei ihr die Ausnahme seien. Sie sei „ganz heitern unbefangenen Sinnes“ und gehöre zu den Menschen, die „heiter“, „unbefangen“, „sorglos“ seien.<sup>29</sup> Bescheidenheitstopisch bezeichnet sich Clara ferner als „einfältig' Mädchen“ (22), allerdings innerhalb einer Aussage, die suggeriert, dass sie durchaus klugen Rat für Nathanael wisse.<sup>30</sup>

Dass man sie für gemütskalt, oberflächlich und unsensibel halten könne, erwähnt Claras Brief, um den Vorwurf vorwegnehmend zu widerlegen:

Du wirst sagen: in dies kalte Gemüt dringt kein Strahl des Geheimnisvollen, das den Menschen oft mit unsichtbaren Armen umfaßt; sie erschaut nur die bunte Oberfläche der Welt und freut sich, wie das kindische Kind über die goldgleißende Frucht, in deren Innerm tödliches Gift verborgen.

Ach mein herzogeliebter Nathanael! glaubst Du denn nicht, daß auch in heitern – unbefangenen – sorglosen Gemütern die Ahnung wohnen könne

---

29 „Nun wirst Du wohl unwillig werden über Deine Clara, Du wirst sagen: in dies kalte Gemüt dringt kein Strahl des Geheimnisvollen, das den Menschen oft mit unsichtbaren Armen umfaßt; sie erschaut nur die bunte Oberfläche der Welt und freut sich, wie das kindische Kind über die goldgleißende Frucht, in deren Innerm tödliches Gift verborgen. Ach mein herzogeliebter Nathanael! glaubst Du denn nicht, daß auch in heitern – unbefangenen – sorglosen Gemütern die Ahnung wohnen könne von einer dunklen Macht, die feindlich uns in unserm eignen Selbst zu verderben strebt?“ (22).

30 „Ich finde wohl gar am Ende nicht die rechten Worte und Du lachst mich aus, nicht, weil ich was dummes meine, sondern weil ich mich so ungeschickt anstelle, es zu sagen.“ (22).

von einer dunklen Macht, die feindlich uns in unserm eignen Selbst zu verderben strebt? (22)

Die Selbstcharakterisierung als „kalte[s] Gemüt“ wird wenig später vom autorhaften Erzähler<sup>31</sup> wieder aufgegriffen, der berichtet – und somit bestätigt –, dass Nathanael Clara zu den „kalten unempfindlichen Gemütern“ (30) zähle, und die wachsende Entfremdung der beiden Liebenden mit den Worten beschreibt:

Sein Verdruß über Clara's kaltes prosaisches Gemüt stieg höher, Clara konnte ihren Unmut über Nathanael's dunkle, düstere, langweilige Mystik nicht überwinden, und so entfernten beide im Innern sich immer mehr von einander, ohne es selbst zu bemerken. (30)

Vom autorhaften Erzähler selbst, der – so der Text explizit – zu diesem Zweck das Erzählen unterbricht, stammt die ausführlichste Beschreibung Claras:

Nun könnte ich getrost in der Erzählung fortfahren; aber in dem Augenblick steht Clara's Bild so lebendig mir vor Augen, daß ich nicht wegschauen kann, so wie es immer geschah, wenn sie mich holdlächelnd anblickte. (29)

Durch diesen Beschreibungsanfang wird zum einen vermittelt, dass der Erzähler, der sich in einer ausführlichen Schilderung seiner Schwierigkeiten beim Gestalten des Textbeginns als Autor der Erzählung *Der Sandmann* porträtiert, insbesondere auch Clara gekannt habe. Der Figur wird somit eine Mittel- und Mittlerstellung zwischen Erzählerwelt und Lebenswelt zugesprochen. Zum anderen transportiert die Erzählerbeschreibung eine Vielfalt von Meinungen und Ansichten über die Figur, die einen gemeinsamen Nenner haben: Claras besondere Beziehung zur Kunst und zu den Künstlern.

---

<sup>31</sup> Das Wort „autorhaft“ wird hier der Kürze halber verwendet, da eine genuine auktoriale Perspektive im *Sandmann*, insbesondere *in puncto* Allwissenheit, einerseits bekanntlich nicht gegeben ist, andererseits das narrative Ich, das nach den Briefen Nathanaels und Claras die Erzählerrolle übernimmt, mit autorhaften Zügen versehen wird. Zu Recht vermerkt Hohoff nach einer differenzierten Betrachtung der Erzählperspektiven zusammenfassend: „Im *Sandmann* erzählt eine Autorenfigur – der Ich-Erzähler – die Geschichte eines jungen Mannes, der ebenfalls Dichter ist.“ U. Hohoff (1988), 351.

Beschrieben wird Clara aus der Sicht von Kunstexperten, Architekten, Malern, Dichtern und „Meistern“<sup>32</sup>: Sie sei zwar entsprechend klassischen ästhetischen Maßstäben nicht schön, aber werde von den Architekten wegen ihres Wuchses und von den Malern wegen ihres Haars und Kolorits gelobt, wobei „einer von ihnen, ein wirklicher Fantast“, ihre Augen „höchstseltsamer Weise [...] mit einem See von Ruisdael, in dem sich des wolkenlosen Himmels reines Azur, Wald- und Blumenflur, der reichen Landschaft ganzes buntes, heitres Leben spiegelt“, verglichen habe (28). „Dichter und Meister“, so der autorhafte Erzähler weiter, gingen noch weiter und sprächen dem Blick des Mädchens die Wirkung zu, jeden, der dafür empfänglich sei, „wunderbare himmlische Gesänge und Klänge entgegenstrahlen“ (28) zu lassen, und jeden, der dazu fähig sei, „wahrhaft gescheutes“ (28) dichten und singen zu lassen. Clara erhält somit auch eine Mittel- und Mittlerstellung zwischen Kunstrezeption und Kunstproduktion.

Zum Schluss der Beschreibung wird autorhaft-autoritativ bekräftigt:

Es war dem so. Clara hatte die lebenskräftige Fantasie des heitern unbefangenen, kindischen Kindes, ein tiefes weiblich zartes Gemüt, einen gar hellen scharf sichtenden Verstand. Die Nebler und Schwebler hatten bei ihr böses Spiel [...]. (28)

Clara vereine in sich also „Fantasie“, „Gemüt“ und „Verstand“. Die Konsequenz: Autoren, die reine Fantasiegestalten hervorbringen würden, hätten bei ihr (– wohl deshalb? Der Kausalnexus bleibt implizit –) keine Chance. Sie unterscheide stets genau zwischen Realem und Nichtrealem und messe literarische Gestalten daran, ob sie sie „für wahre Gestalten [mit Leben und Regung] ansehen“ (28) könne:

Die Nebler und Schwebler hatten bei ihr böses Spiel; denn ohne zu viel zu reden, was überhaupt in Clara's schweigsamer Natur nicht lag, sagte ihnen der helle Blick, und jenes feine ironische Lächeln: Lieben Freunde! wie möget ihr mir denn zumuten, daß ich eure verfließende Schattengebilde für

---

32 „Meister‘ können Meister in der bildenden Kunst oder Tonmeister, d. h. Tondichter, Komponisten sein. Die Änderung [„Musiker“ zu „Meister“, D. R.] erlaubt es, sich nicht auf eine Kunstart festzulegen, sondern stattdessen das hohe Maß an Qualifikation herauszustreichen.“ U. Hohoff (1988), 259.

wahre Gestalten ansehen soll, mit Leben und Regung? – Clara wurde deshalb von vielen kalt, gefühllos, prosaisch gescholten; aber andere, die das Leben in klarer Tiefe aufgefaßt, liebten ungemein das gemütvoll, verständige, kindliche Mädchen, doch keiner so sehr, als Nathanael, der sich in Wissenschaft und Kunst kräftig und heiter bewegte. (28)

„Gefühllos“ für die einen, „gemütvoll“ (wohlgemerkt: nicht etwa „gefühlvoll“) für die anderen. Für die einen „kalt“, für die anderen „verständlich“ (nicht etwa „warmherzig“). „Prosaisch“, oder „kindlich“ – oder? Die Charakterisierungen der Clara sind wie die zwei Seiten einer Medaille formuliert, einmal positiv, einmal negativ, aber nicht grundsätzlich verschieden, geschweige denn in der Sache konträr. Vergleichend betrachtet fügen sie sich zusammen zu einem Gesamtbild – einmal positiv, einmal negativ betrachtet – und der Leser von Hoffmanns Erzählung ist zugleich frei und gefragt bzw. gelenkt: Er muss nicht in der Sache zwischen zwei entscheiden, wohl aber in der Wertung.

Die Charakterisierung durch den autorhaften Erzähler unterstreicht: Clara steht in einer besonderen Beziehung zur Kunst und zu den Künstlern, insbesondere zu den Dichtern. Sie hat eine Mittel- und Mittlerstellung zwischen erzählter Welt und Lebenswelt, Kunstproduktion und Kunstrezeption, Kunst und Realität, und sie wird dabei vom Erzähler höchst selbst als bewertbare, ja: Bewertung erfordernde Bewertungsinstanz dichterischer Werke beschrieben. Clara wird – so stellt es der Erzähler dar – von vielen negativ beurteilt („gefühllos“) und in dem Maße, in dem sie so bewertet wird, wird auch ihre Meinung über dichterische Werke abgewertet. Aber von anderen wird Clara positiv („gemütvoll“) bewertet und als Bewertungsinstanz anerkannt. Das bedeutet zusammenfassend: So lang die Möglichkeit der positiven Bewertung und Anerkennung Claras besteht – was innerhalb der Erzählung bis zum Schluss der Fall ist –, so lang ist ihr Urteil nicht unmaßgeblich und in dem Maße, in dem sie positiv bewertet wird, ist ihr Urteil sogar maßgebend. Diese Art der Darstellung verleiht den Aussagen Claras über Nathanaels Brief bzw. später über sein Gedicht ein spezifisches rezeptionsästhetisches Gewicht, denn Clara wird so dargestellt, dass sie dem Leser von Hoffmanns Erzählung stets als potentiell maßgebende Interpretations- und Bewertungsinstanz erscheinen muss, aber von ihm nie ohne Wenn und Aber als eine solche maßgebende Instanz eingestuft werden kann.

Die Charakterisierung durch den autorhaften Erzähler kommt nach Claras Brief über Nathanaels Bericht der Ereignisse um den „Sandmann“ und unterstreicht noch einmal, zu den kommenden Ereignissen überleitend, ihre Rolle als Leserin. Wie sie Nathanaels Brief liest, versteht, deutet, und welche Konsequenzen sie daraus zu ziehen für richtig hält, das machen ihre Ausführungen deutlich.

Der Anfang von Nathanaels Brief habe Clara „tief erschüttert“ (20), sie habe „kaum atmen“ können, „es flimmerte“ ihr „vor den Augen“ (20). Der Eindruck wird sogleich präzisiert:

Deine Schilderung des widerwärtigen Coppelius ist gräßlich. Erst jetzt vernahm ich, wie Dein guter alter Vater solch' entsetzlichen, gewaltsamen Todes starb. (21)

Die Lektüre habe im Geist der Leserin mentale Bilder entstehen lassen, die sie zutiefst beunruhigt hätten:

Bruder Lothar [...] suchte mich zu beruhigen, aber es gelang ihm schlecht. Der fatale Wetterglashändler Giuseppe Coppola verfolgte mich auf Schritt und Tritt und beinahe schäme ich mich, es zu gestehen, daß er selbst meinen gesunden, sonst so ruhigen Schlaf in allerlei wunderlichen Traumgebilden zerstören konnte. (21)

Doch schon am folgenden Tag habe sich Clara wieder beruhigt:

Doch bald, schon den andern Tag, hatte sich Alles anders in mir gestaltet. Sei mir nur nicht böse, mein Inniggeliebter, wenn Lothar Dir etwa sagen möchte, daß ich trotz Deiner seltsamen Ahnung, Coppelius werde Dir etwas Böses antun, ganz heitern unbefangenen Sinnes bin, wie immer. (21)

Die Ursache für Claras Beruhigung und für ihre Rückkehr zu dem heiteren, unbefangenen Zustand, in dem sie sich sonst „immer“ befinde, beschreibt der Text anschaulich: „[A]lles“ – also ihr innerer Zustand, ihre Wahrnehmung des Gelesenen und ihr Verständnis von Nathanaels Brief sowie die mentalen Bilder (Tod des Vaters, Gestalt des Coppola), die dadurch entstanden seien – habe sich schon am folgenden Tag „anders in [ihr] gestaltet“. Die Umgestaltung wird durch die Reflexivform nicht als Ergebnis eines aktiven und bewussten Denkprozesses präsentiert, sondern

als unreflektiert bleibender Reorganisationsprozess, der in Claras Geist – das „wie“ bleibt Leerstelle – stattgefunden habe.

Die Reaktion der Leserin Clara auf Nathanaels Brief verläuft also laut Darstellung über drei Schritte: Erschütterung, Entstehung von beunruhigenden mentalen Bildern, Reorganisationsprozess, bei dem sich der innere Zustand der Leserin, ihre Wahrnehmung des Gelesenen und ihr Verständnis von Nathanaels Brief sowie die beunruhigenden mentalen Bilder umgestalten, Rückkehr der Leserin zu ihrem vor der Lektüre gewohnten inneren Zustand.

Der Dreh- und Angelpunkt des Reorganisationsprozesses wird explizit erwähnt:

Gerade heraus will ich es Dir nur gestehen, daß, wie ich meine, alles Entsetzliche und Schreckliche, wovon Du sprichst, nur in Deinem Innern vorgeing, die wahre wirkliche Außenwelt aber daran wohl wenig Teil hatte. 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. Das unheimliche Treiben mit Deinem Vater zur Nachtzeit war wohl nichts anders, als daß beide insgeheim alchymistische Versuche machten [...]. (21)

Die Ausführungen zeigen: Clara interpretiert das Gelesene vor dem Hintergrund der Annahme, dass es etwas schildere, das nur in Nathanaels Innerem vorgegangen sei und an dem die „wahre wirkliche Außenwelt [...] wohl wenig Teil hatte“. Sie deutet Nathanaels Bericht als Widerspiegelung des inneren Zustands des Schreibenden und versucht durch Textinterpretation zu rekonstruieren, 1.) wie es dazu gekommen sei, dass sich in Nathanaels Innere das Entsetzliche und Schreckliche abgespielt habe, das er berichte, und 2.) was sich in der „wahr[e] wirkliche[n] Außenwelt“ tatsächlich ereignet habe.

Das Ergebnis der Rekonstruktion wird in Claras Brief nicht als unumstößliche Tatsache präsentiert – man achte auf die Signale „war wohl nichts anders“, „da gewiß“, „hat wohl gewiß“ – sondern als Deutung und zusammenfassende Charakterisierung („das unheimliche Treiben“), die auf die

Aufforderung ausgerichtet ist, das Ganze zu vergessen, nicht mehr darüber nachzudenken:

Ich bitte Dich, schlage Dir den häßlichen Advokaten Coppelius und den Wetterglasmann Giuseppe Coppola ganz aus dem Sinn. Sei überzeugt, daß diese fremden Gestalten nichts über Dich vermögen; nur der Glaube an ihre feindliche Gewalt kann sie Dir in der Tat feindlich machen. (23)

Die Mittlerfigur Clara bietet somit sowohl dem Leser von Hoffmanns Erzählung als auch dem Protagonisten der Ereignisse und intradiegetischem Autor des Berichts Strategien des Umgangs mit den dargestellten Ereignissen um Coppelius an: Dem Leser schlägt sie vor, die Ereignisse als nicht zu seiner Welt gehörend und als Widerspiegelung des Inneren eines Anderen zu rubrizieren. Nathanael wiederum fordert sie auf, das Beunruhigende aus seinem Inneren zu verbannen, nicht mehr daran zu denken.

Die Auswirkungen von Claras Rat an Nathanael führt die Erzählung in zwei Sequenzen vor, wobei der Wendepunkt Nathanaels Entschluss ist, der Aufforderung der Freundin doch nachzukommen.

## Entwicklung

Dass Nathanael zunächst bei seiner Position bleibt, zeigt der zweite Brief an Lothar, der indirekt die Vertiefung und Emotionalisierung des Gegensatzes zwischen Nathanael und Clara schildert.<sup>33</sup> Die Folgen werden aus verschiedenen Perspektiven dargestellt und beleuchtet.

Eine sehr wichtige Perspektive wird bekanntlich unmittelbar nach dem Brief eingeführt: Die des autorhaften Erzählers, der zunächst die Übereinstimmung des Erzählten mit realen Ereignissen und Personen behauptet, seine Besonderheit dabei bestätigt und die Schwierigkeiten, es zu erzählen, reflektiert.

Seltsamer und wunderlicher kann nichts erfunden werden, als dasjenige ist, was sich mit meinem armen Freunde, dem jungen Studenten Nathanael, zutragen, und was ich dir, günstiger Leser! zu erzählen unternommen. (25)

---

<sup>33</sup> Siehe oben, Seite 24ff..

Die direkte Leseransprache („Hast du, Geneigteter! wohl jemals etwas erlebt, das deine Brust, Sinn und Gedanken ganz und gar erfüllte, Alles Andere daraus verdrängend?“; 25) eröffnet eine Darstellung der Relation zwischen autorhaftem Erzähler und implizitem Leser, in deren Zentrum die indirekte Selbstcharakterisierung des Erzählers-Autors als eines Künstlers steht, der ein Bild, das er in seinem Inneren trägt, so darstellen kann, dass der Rezipient nicht nur dieses Bild sieht, sondern sich selbst „mitten im Bilde“:

Hattest du aber, wie ein kecker Maler, erst mit einigen verwegenen Strichen, den Umriß deines innern Bildes hingeworfen, so trugst du mit leichter Mühe immer glühender und glühender die Farben auf und das lebendige Gewühl mannigfacher Gestalten riß die Freunde fort und sie sahen, wie du, sich selbst mitten im Bilde, das aus deinem Gemüt hervorgegangen!  
(26)

Nicht vom Erzähler explizit beansprucht, aber klar als Möglichkeit des Erzählens aufgezeigt wird die (doppelte) Fähigkeit, den Leser nicht nur das eigene innere Bild sehen zu lassen, sondern auch dadurch zu bewirken, dass er sich selbst im Bild wiedererkennt.<sup>34</sup> An diese Fähigkeit wird eine Hoffnung geknüpft:

Vielleicht gelingt es mir, manche Gestalt, wie ein guter Portraitmaler, so aufzufassen, daß du es ähnlich findest, ohne das Original zu kennen, ja daß es dir ist, als hättest du die Person recht oft schon mit leibhaftigen Augen gesehen. Vielleicht wirst du, o mein Leser! dann glauben, daß nichts wunderlicher und toller sei, als das wirkliche Leben und daß dieses der Dichter doch nur, wie in eines matt geschliffnen Spiegels dunklem Widerschein, auffassen könne. (27)

Über die topische Charakterisierung des Erzählens als Malerei<sup>35</sup> wird die Relation zwischen dargestellter Figur und mentalem Bild so reflektiert, dass der Erzähler-Autor wünscht, Bilder im Leser zu erzeugen, die ihn zu zwei Erkenntnissen verhelfen: Die nicht zu überbietende Seltsamkeit und

---

<sup>34</sup> Auf die Verbindung zwischen dieser Stelle und Claras Urteil über Nathanaels Brief wird weiter unten eingegangen.

<sup>35</sup> Vgl. hierzu D. De Rentis (2012).

Verrücktheit des wirklichen Lebens wahrzunehmen und zu begreifen, dass der Dichter sie nicht unmittelbar erfassen, sondern nur als undurchschaubares, opak-düsteres Bild auffassen und also auch nur so darstellen könne.<sup>36</sup>

Der Vergleich „wie in eines matt geschliffnen Spiegels dunklem Widerschein“ (27) mag neoplatonische Anklänge haben und auf den poetologischen Diskurs der („nächtlichen“, „schwarzen“) Romantik verweisen. Vor allem aber verweist er über die Merkmale der Undurchschaubarkeit, Opazität und Dunkelheit auf die zentrale immanente Rubrik der Erzählung, „unheimlich“, und hebt das Bezeichnete auf die produktions- und rezeptionsästhetische Ebene, allerdings ohne das Undurchschaubare, Unerklärliche, Düstere mit einem Etikett zu versehen und so in doppeltem Sinn zu überschreiben.

Der produktionsästhetischen Aussage schließt sich eine kurze Rückblende der Vergangenheit Nathanaels und Claras an, die zwei Folgen hat: Zum einen unterstreicht sie die Autorhaftigkeit der Erzählperspektive; zum anderen, was noch wichtiger ist, verbindet sie durch die Rückkehr zur Ebene des Erzählten dieses mit der Erzählebene (Selbstdarstellung des Erzählers-Autors) und mit der rezeptionsästhetischen Ebene, die unmittelbar danach etabliert wird, bzw. genauer: Mit der Beschreibung von Claras Figur und mit ihrer Positionierung als Mittel- und Mittlerfigur zwischen Kunstproduktion und Kunstrezeption, Kunst und Realität, erzählter Welt und Rezipientenwelt und dabei vor allem zwischen dem Rezipienten von Hoffmanns Erzählung und dem impliziten Leser von Nathanaels Brief.

Die Charakterisierung der Clara erfüllt mehrere Funktionen: Sie stellt die literarische Gestalt in direkte Beziehung zur autorhaften Erzählerfigur und suggeriert also eine Bekanntschaft mit dem Autor (Mittlerstellung zwischen erzählter Welt und Lebensrealität). Sie beleuchtet am Beispiel der Dichtungen von nicht genannten „Nebler[n] und Schwebler[n]“ (28) Claras Erwartungshaltung als Leserin und ihre Art und Weise, Dichtung zu verstehen und zu beurteilen. Sie präsentiert Clara allerdings nicht als Zuhörerinnen des Autors oder Leserin von Hoffmanns Erzählung.

---

<sup>36</sup> Zu dem zeitspezifischen Hintergrund und Kontext dieser Stelle vgl. U. Hohoff (1988), 340ff., dessen Befunde hier nicht in Frage gestellt, sondern ergänzt werden.

Der Schatten eines Gegensatzes verdunkelt die ironisch-heitere Beschreibung der Leserin Clara, wenn die „verfließende[n] Schattengebilde“ (28) aus den Dichtungen der „Nebler und Schwebler“ (28), die Clara konsequent ablehnt, an den einprägsamen Ausdruck erinnern, mit dem die Position des Erzählers-Autors kurz zuvor beschrieben wurde, dass „[der Dichter] das wirkliche Leben [...] doch nur, wie in eines matt geschliffnen Spiegels dunklem Widerschein, auffassen könne“ (29). Verweist Claras Anklage an die „Nebler und Schwebler“-Dichter,

[...] „[...] wie möget ihr mir denn zumuten, daß ich eure verfließende Schattengebilde für wahre Gestalten ansehen soll, mit Leben und Regung?“ [...] (27),

womöglich auf die Selbstbeschreibung des Erzählers-Autors als Dichter, der darum ringt, seine Rede so zu gestalten, dass sie „im mindesten etwas von dem Farbenglanz des innern Bildes abzuspiegeln“ vermag (27)? Verweist die Charakterisierung der Dichtung als Widerspiegelung des Inneren wiederum auf Claras Urteil über Nathanaels Brief an Lothar? Ist Clara dann vielleicht die verkörperte Infragestellung einer Leserhaltung, die das Phantastische, das Unerklärliche, das schattenhaft Düstere ablehnt bzw. verleugnet?

Solche Analogien und Verweise sind Schatten des Diskurses, die, wenn überhaupt, das Auge des Rezipienten von Hoffmanns Erzählung sieht. Bleibt man beim Expliziten, dann ist Clara als Leserin und Interpretin von Nathanaels Brief und als Bekannte des Erzählers-Autors dargestellt und nur in diesem Maße mit metadiegetischem Potential versehen. Als Leserin oder Deutungsinstanz der Erzählung *Der Sandmann* wird sie im Erzählerkommentar, wie gesagt, nicht präsentiert. Im Gegenteil: Der Erzählerkommentar bewirkt, dass die Betrachtung Claras als Leserinstanz schlechthin und als *mise-en-abyme* der Leserinstanz in *Der Sandmann* ausschließlich in der Verantwortung des Rezipienten von Hoffmanns Erzählung liegt, ohne hieb- und stichfest nachweisbare Mitverantwortung des Erzähldiskurses, denn dieser positioniert Nathanaels Geliebte zwar einerseits als Mittel- und Mittlerfigur zwischen erzählter Welt und Lebenswelt des Erzählers-Autors bzw. des Rezipienten von Hoffmanns Erzählung, schreibt ihr aber dabei nicht die Rolle der metadiegetischen Leserinstanz

explizit zu, sondern ausschließlich die der Leserin bzw. Zuhörerin Nathanaels – der Rezipient von Hoffmanns Erzählung möge dann damit machen, was er wolle und könne.

Der Erzählerkommentar eröffnet eine metadiegetische Ebene und positioniert Clara (und Nathanael) darin, gibt aber dabei nicht Aufschluss darüber, wie die Protagonisten des *Sandmanns* in Bezug zur Erzählung zu rubrizieren und einzuordnen sind, sondern erschwert im Gegenteil durch explizite Unterscheidungen und Verbindungen der diegetischen, metadiegetischen und rezeptionsästhetischen Ebene die Rubrizierung und Einordnung *ex positivo* der beiden Gestalten. In einem Wort: Der Erzählerkommentar erhellt nicht das Erzählte, sondern verschattet und verdunkelt es und bringt den Rezipienten in die Lage, Licht ins Dunkle bringen zu müssen, wenn er verstehen will, und zwar desto mehr, je mehr Details er wahrnimmt.

Explizit gezeigt und bestätigt wird am Ende des Erzählerkommentars nur: Clara und Nathanael, die Nicht-Leserinstanz und der Nicht-Erzähler des *Sandmanns*, die allerdings innerhalb des Texts Leserin und Erzähler sind, sie sind ein Liebespaar. Die Erinnerung an die enge Bindung der zwei literarischen Gestalten bildet am Ende der Charakterisierung Claras den gleitenden Übergang zurück zur Handlungsebene und zur Darstellung von Nathanaels Entwicklung:

Clara hing an dem Geliebten mit ganzer Seele [...] Mit welchem Entzücken flog sie in seine Arme, als er nun [...] wirklich in seiner Vaterstadt in's Zimmer der Mutter eintrat. Es geschah so wie Nathanael geglaubt; denn in dem Augenblick, als er Clara wieder sah, dachte er weder an den Advokaten Coppelius, noch an Clara's verständigen Brief, jede Verstimmung war verschwunden.

Recht hatte aber Nathanael doch, als er seinem Freunde Lothar schrieb, daß des widerwärtigen Wetterglashändlers Coppola Gestalt recht feindlich in sein Leben getreten sei. Alle fühlten das [...]. (28f.)

Nathanaels Zustand nach der Rückkehr wird aus zwei Perspektiven beleuchtet. Zuerst aus der des autorhaften Erzählers („Recht hatte aber Nathanael doch, als er seinem Freunde Lothar schrieb [...]“), sodann aus der von Nathanaels Umfeld („Alle fühlten das [...]“). Die Doppelperspektive macht klar, dass Nathanaels Zustand zwei Seiten hat: Das, was er selbst

und das, was sein Umfeld wahrnimmt. Die Wahrnehmung des Umfelds wird unspezifisch bezeichnet (er sei „in seinem ganzen Wesen durchaus verändert“); seine eigene wird hingegen spezifizierend charakterisiert. Sie ist durch die Position bestimmt, die er weiterhin vertritt:

[...] immer sprach er davon, wie jeder Mensch, sich frei wähnend, nur dunklen Mächten zum grausamen Spiel diene [...]. (29)

Somit sind zwei narrative Elemente gesetzt: Nathanaels Veränderung, als durch mehrere Zeugen bestätigtes Faktum, und eine Begründung dafür, die nur ihm zugeschrieben wird.

Die Frage, ob und inwiefern Nathanael Recht habe, wird nicht gestellt. Stattdessen wird eine Konsequenz seiner Überzeugung – und seiner Veränderung – geschildert:

Er ging so weit, zu behaupten, daß es töricht sei, wenn man glaube, in Kunst und Wissenschaft nach selbsttätiger Willkür zu schaffen; denn die Begeisterung, in der man nur zu schaffen fähig sei, komme nicht aus dem eignen Innern, sondern sei das Einwirken irgend eines außer uns selbst liegenden höheren Prinzips. (29)

Nathanaels Überzeugung und die Position, die er bezieht, wirken sich laut Darstellung nicht nur auf sein Leben und auf seine Liebesbeziehung zu Clara aus, sondern auch auf seine Kunst und auf seine Beziehung zur Freundin als Rezipientin seiner dichterischen Werke. Geschildert wird, wie Clara beharrt:

„Ja Nathanael! Du hast Recht, Coppelius ist ein böses feindliches Prinzip, er kann Entsetzliches wirken, wie eine teuflische Macht, die sichtbarlich in das Leben trat, aber nur dann, wenn du ihn nicht aus Sinn und Gedanken verbannst. So lange du an ihn glaubst, *ist* er auch und wirkt, nur dein Glaube ist seine Macht“ (29f.),<sup>37</sup>

sodann, wie Nathanael reagiert:

---

<sup>37</sup> Hervorhebung des Originals.

Nathanael, ganz erzürnt, daß Clara die Existenz des *Dämons* nur in seinem eignen Innern statuierete, wollte dann hervorrücken mit der ganzen mystischen Lehre von Teufeln und grausen Mächten, [...] (30),<sup>38</sup>

und schließlich, wie sich der Gegensatz auch emotional vertieft:

Clara brach aber verdrücklich ab, indem sie irgend etwas gleichgültiges dazwischen schob, zu Nathanaels nicht geringem Ärger. (30)

Zum anderen berichtet der Erzähler, dass sich Nathanaels Dichtung verändert:

Sonst hatte er eine besondere Stärke in anmutigen, lebendigen Erzählungen, die er aufschrieb, und die Clara mit dem innigsten Vergnügen anhörte, jetzt waren seine Dichtungen düster, unverständlich, gestaltlos, [...] (30),

er schildert, wie Clara als Rezipientin darauf reagiert,

so daß, wenn Clara schonend es auch nicht sagte, er doch wohl fühlte, wie wenig sie davon angesprochen wurde. Nichts war für Clara tötender, als das Langweilige; in Blick und Rede sprach sie dann ihre nicht zu besiegende geistige Schläfrigkeit aus (30),

und er bestätigt autoritativ ihre Bewertung: „Nathanael’s Dichtungen waren in der Tat sehr langweilig.“ (30).

Sein Fazit folgt unmittelbar aus der Schilderung und wird in betont überparteilicher, die Perspektiven der Antagonisten gleichermaßen zur Geltung bringender Form zum Ausdruck gebracht:<sup>39</sup>

Sein [scil. Nathanaels, D. R.] Verdruß über Clara’s kaltes prosaisches Gemüt stieg höher, Clara konnte ihren Unmut über Nathanael’s dunkle, düstere, langweilige Mystik nicht überwinden, und so entfernten beide im Innern sich immer mehr von einander, ohne es selbst zu bemerken. (30)

Welche Art Dichtung Nathanael schreibt, wird in zwei Schritten gezeigt: Zunächst allgemein, indirekt und bewertend, dann anhand eines konkreten Beispiels, direkt beschreibend. „Die Gestalt des häßlichen Cop-

---

<sup>38</sup> Hervorhebung des Originals.

<sup>39</sup> Die hier angezeigte Überparteilichkeit des Erzählers erzeugt einen Eindruck, der im weiteren Verlauf rezeptionsästhetisch wichtig wird, siehe unten Seite 55.

pelius“ sei, „wie Nathanael selbst es sich“ habe „gestehen“ müssen, „in seiner Fantasie erleicht“, und es habe ihn „oft Mühe“ gekostet, Coppelius „in seinen Dichtungen, wo er als grauser Schicksalspopanz auftrat, recht lebendig zu kolorieren“ (30f.). Dann aber sei „ihm endlich“ eingekommen, „jene düstre Ahnung, daß Coppelius sein Liebesglück stören werde, zum Gegenstande eines Gedichts zu machen“ (31).

Dieses Gedicht wird paraphrasierend beschrieben. Das Anfangsbild ist bereits eine uneigentliche, metaphorische, aber anhand des Dargestellten leicht nachvollziehbare Schilderung des Konflikts und der Spannungen zwischen Nathanael und Clara, die aus autorhafter Erzählperspektive schon geschildert wurden, aus der (dem Leser von Hoffmanns Erzählung ebenfalls schon vertrauten) Perspektive Nathanaels:

Er stellte sich und Clara dar, in treuer Liebe verbunden, aber dann und wann war es, als griffe eine schwarze Faust in ihr Leben und risse irgend eine Freude heraus, die ihnen aufgegangen. (31)

Das zweite Bild ist allerdings nicht nur berühmt und vielgedeutet, sondern vor allem auch deutungsbedürftig, die Deutung nicht nur ermöglichend, sondern erfordernd:

Endlich, als sie schon am Traualtar stehen, erscheint der entsetzliche Coppelius und berührt Clara's holde Augen; *die* springen in Nathanaels Brust wie blutige Funken sengend und brennend, Coppelius faßt ihn und wirft ihn in einen flammenden Feuerkreis, der sich dreht mit der Schnelligkeit des Sturmes und ihn sausend und brausend fortreißt. (31)<sup>40</sup>

Durch die Beschreibung des Schreibprozesses wird betont, dass Nathanaels Text ein „Gedicht“ ist und dass das darin Geschilderte von ihm imaginiert und niedergeschrieben wird. Im Unterschied zum Bericht der Ereignisse um Coppelius und Nathanaels Familie wird dieser Text eindeutig als uneigentliche Rede präsentiert, die zumal angesichts der starken und dunklen Bilder, die sie präsentiert, das Deuten nicht einfach nur veranlasst und ermöglicht, sondern erfordert.

---

40 Hervorhebung des Originals.

Die Deutungen sind vielfältig, die Deutungsmöglichkeiten vermutlich noch vielfältiger; aber ob die Textstelle als Traumvision, als Wahn, als Metapher bzw. als symbolische Darstellung angesehen und interpretiert wird, Eines bleibt konstant: In der Paraphrase von Nathanaels Gedicht wird ein literarisches Ich in Not dargestellt. Ob der Leser des *Sandmanns* die Ansicht vertritt, dass die Notlage krankhaften Ursprungs ist und/oder doch durch Fremdeinwirkung entstand, ob sie in seinen Augen objektiv und/oder subjektiv besteht, ob sie seiner Meinung nach eine reale Grundlage hat und/oder eine fiktive, imaginierte, phantasierte... – das alles kann nichts an dem Befund der eindringlich dargestellten Not der literarischen Gestalt Nathanael ändern.

Es ist ein Tosen, als wenn der Orkan grimmig hineinpeitscht in die schäumenden Meereswellen, die sich wie schwarze, weißhauptige Riesen emporbäumen in wütendem Kampfe. Aber durch dies wilde Tosen hört er Clara's Stimme: Kannst du mich denn nicht erschauen? Coppelius hat dich getäuscht, das waren ja nicht meine Augen, die so in deiner Brust brannten, das waren ja glühende Tropfen deines eignen Herzbluts – ich habe ja meine Augen, sieh mich doch nur an! – Nathanael denkt: das ist Clara, und ich bin ihr Eigen ewiglich. – Da ist es, als faßt der Gedanke gewaltig in den Feuerkreis hinein, daß er stehen bleibt, und im schwarzen Abgrund verrauscht dumpf das Getöse. Nathanael blickt in Clara's Augen; aber es ist der Tod, der mit Clara's Augen ihn freundlich anschaut. (31)

Wie man sie auch deutet und liest, die Schilderung lässt nur zwei Möglichkeiten zu: Entweder das nichtevidente, intransparente Uneigentliche in seiner intransparenten Uneigentlichkeit wahrzunehmen und es dabei zu belassen, „wie in eines matt geschliffnen Spiegels dunklem Widerschein“ (27); oder es interpretierend und rubrizierend durch das Eigentliche, das sich darunter und darin verberge, zu überschreiben.

Innerhalb der Erzählung wird freilich keine Deutung von Nathanaels Gedicht geboten; vielmehr werden zwei Wertungen formuliert: erst Nathanaels, dann Claras.

Die Unterschiede sind auffallend und signifikant. Nathanael wird als wertungsunsicherer erster Leser des eigenen Werks dargestellt, der sich zudem über die eigene Autorenintention bzw. über die Werkintention völlig im Unklaren ist. Bald habe er beim Lesen des Gedichts gedacht, dass

eine fremde, „grauenvolle“ (31) Stimme, nicht seine eigene spreche; bald habe er „jedoch das Ganze wieder nur“ als „eine sehr gelungene Dichtung“ (31) angesehen,

[...] und es war ihm, als müsse Clara's kaltes Gemüt dadurch entzündet werden, wiewohl er nicht deutlich dachte, wozu denn Clara entzündet, und wozu es denn nun eigentlich führen solle, sie mit den grauenvollen Bildern zu ängstigen, die ein entsetzliches, ihre Liebe zerstörendes Geschick weisagten. (31f.)

Nathanaels Wertungsunsicherheit steht Claras Urteil, das in Form einer Aufforderung gesprochen wird, diametral entgegen:

Clara drückte ihn sanft an ihren Busen und sagte leise, aber sehr langsam und ernst: Nathanael – mein herzlieber Nathanael! – wirf das tolle – unsinnige – wahnsinnige Märchen ins Feuer. (32)<sup>41</sup>

Wieder einmal wird gezeigt, dass Clara das von Nathanael Geschriebene rubrizierend überschreibt („das tolle – unsinnige – wahnsinnige Märchen“) und daraus eine auf Beseitigen ausgerichtete Handlungsanweisung ableitet („wirf [...] ins Feuer“). Aber im Unterschied zur Parallelstelle, Claras Brief an Nathanael, stehen das Überschreiben und die Handlungsanweisung diesmal nicht am Ende einer Deutung von Nathanaels Text, sondern ersetzen sie. Wichtig ist dabei: Während Claras Brief im Fall der Ereignisse um Coppelius und Nathanaels Familie eine Deutung anbot, die das intransparente Uneigentliche durch ein Eigentliches überschrieb, muss der Leser von Hoffmanns Erzählung diesmal das Eigentliche selbst

---

41 Auffällig gestaltete Ironie der Erzählung: Nathanael denkt erst dann wieder an Coppelius und trägt Clara also das Gedicht vor, als die Geliebte ihn an den Advokaten, den er vorübergehend vergessen hat, erinnert: „Clara sagte: Nun erst habe ich dich ganz wieder, siehst du es wohl, wie wir den häßlichen Coppelius vertrieben haben? Da fiel dem Nathanael erst ein, daß er ja die Dichtung in der Tasche trage, die er habe vorlesen wollen.“ (35). Die Ironie ist nicht funktionslos, sondern sie zeigt einerseits, dass das Vergessen, das „ganz aus dem Sinn [Schlagen]“ keine leichte Angelegenheit ist, und andererseits, dass Clara selbst das Vergessen und Vertreiben nicht braucht, da sie Nathanaels Problem durch interpretierendes und rubrizierendes Überschreiben für sich gelöst hat.

suchen, ohne Hilfe des Texts, der lediglich Claras Aufforderung, das Gedicht materiell zu vernichten, anbietet und Nathanaels Reaktion auf den Vorschlag darstellt:

Da sprang Nathanael entrüstet auf und rief, Clara von sich stoßend: Du lebloses, verdammtes Automat! (32)

Die spiegelverkehrte Parallelität dieser Textstelle und jener, in der Nathanael Olimpia nicht als Automaten erkennen wird, ist evident.<sup>42</sup> Wichtiger als dieser Befund ist allerdings, dass Nathanael an dieser Stelle Clara seinerseits als „lebloses, verdammtes Automat“ rubriziert mit der klaren Absicht, sich ihrer zu entledigen: Beide Gestalten vertreten diametral entgegengesetzte Positionen, verwenden aber – wieder einmal – ein und dasselbe diskursive Vorgehen.

Die eine Position und die andere, die eine Sicht und die andere, das eine Urteil und das andere, sie haben auf der Ebene der Diskursstrategie eine und dieselbe Form und der Text zeigt, dass Nathanael Clara so behandelt wie sie mit seinem Gedicht umgehen möchte: Rubrizierend überschreiben und materiell beseitigen, freilich (vorerst) nicht durch Vernichtung – der Versuch wird am Ende der Erzählung noch kommen –, sondern nur durch Wegstoßen und Sich-Entfernen.

Der Klimax auf der Ebene des Diskurses folgt der Wendepunkt auf der Ebene der Handlung: Geschildert wird Nathanaels Streit mit Lothar, das beinahe zustande kommende Duell, Claras vermittelnder Eingriff, die Versöhnung der Kontrahenten und, vor allem, Nathanaels Aufgabe seiner Gegenposition, die allerdings nicht sogleich explizit genannt wird, sondern erst deutlich später, in einer Rückblende:

[...] eingedenk dessen, [...] was er auch Rücksichts des Sandmanns Coppelius der Geliebten so heilig versprochen, schämte er sich aber selbst seiner kindischen Gespensterfurcht, [...] an Clara denkend sah er wohl ein, daß der entsetzliche Spuk nur aus seinem Innern hervorgegangen [...]. (34f.)

---

<sup>42</sup> Siehe etwa N. Calian (2004), 44. U. Hohoff (1988) verweist darauf, dass der Terminus „Automat“ zuerst von Nathanael „als Schimpfwort für Clara“ verwendet wird (177), wenn auch ohne die spiegelverkehrte Parallelität der Stellen zu vermerken. Siehe auch H. Steinecke (1985), 968.

In der Darstellung der Versöhnung von Nathanael, Clara und Lothar werden nicht das Versprechen und die Einsicht beschrieben, sondern es wird nur deren Konsequenz geschildert, und zwar aus Nathanaels Perspektive: Sein Gefühl der Entlastung,

Dem Nathanael war es zu Mute, als sei eine schwere Last, die ihn zu Boden gedrückt, von ihm abgewälzt, [...] (33)

seine Wahrnehmung dessen, was er soeben getan hat, als Überwindung der Gefahr und Rettung vor ihr,

[...] ja als habe er, Widerstand leistend der finstern Macht, die ihn befangen, sein ganzes Sein, dem Vernichtung drohte, gerettet [...] (33)

und sein daraus entstehender Entschluss, für ein Jahr nach „G.“ zurückzukehren – also an den Ort, an dem Coppola und Spalanzani weilen:

Noch drei selige Tage verlebte er bei den Lieben, dann kehrte er zurück nach G., wo er noch ein Jahr zu bleiben, dann aber auf immer nach seiner Vaterstadt zurückzukehren gedachte. (35)

Von Nathanaels Gedicht ist nicht mehr die Rede. Zum Abschluss der Sequenz werden Nathanael, Clara und Lothar vielmehr als einige Gemeinschaft der absichtlich („denn“) Verschweigenden und die Vergangenheit in Schweigen Begrabenden gezeigt:

Der Mutter war alles, was sich auf Coppelius bezog, verschwiegen worden; *denn* man wußte, daß sie nicht ohne Entsetzen an ihn denken konnte, weil sie, wie Nathanael, ihm den Tod ihres Mannes Schuld gab. (36)<sup>43</sup>

Das ausdrücklich erwähnte Schweigen über „alles, was sich auf Coppelius“ bezieht, schließt Nathanaels Gedicht ein, das ungedeutet durch die Erzählung der folgenden Ereignisse abgelöst wurde und auch im weiteren Verlauf nicht mehr erwähnt wird. Über Nathanaels Gedicht findet sich keine Reflexion vonseiten der Gestalten bzw. des autorhaften Erzählers, dem Gedicht gilt im Text kein interpretierendes und rubrizierendes Überschreiben in doppeltem Sinn, sondern ein narratives Überschreiben im Sinn des Ablösens und des (nicht psychologischen, sondern textuellen)

---

<sup>43</sup> Hervorhebung von mir.

räumlich-zeitlichen und diskursiven Verdrängens. Geschildert wird nun, wie es Nathanael nach der Bekehrung zu Claras Position ergeht.

Zunächst wird beschrieben, wie Nathanael ein Zimmer gegenüber der Wohnung des Professors Spalanzani bezieht und seine Tochter Olimpia zwar hin und wieder durch das Fenster ansieht – ohne Interesse, aber auch ohne ein Gefühl des „Unheimlichen“ zu empfinden, oder das Bedürfnis zu entwickeln, sich zu entfernen.<sup>44</sup>

Sodann wird dargestellt, dass sich Nathanaels Wahrnehmung der Olimpia und seine Haltung ihr gegenüber radikal ändern, und wie es dazu kommt. Olimpia verfällt er bekanntlich, nachdem er sie durch ein vom Wetterglashändler Coppola gekauftes Taschenperspektiv betrachtet hat. Das Perspektiv wiederum kauft er, als er Coppola – den er noch zu Beginn der Erzählung hinausgeworfen hat – in seine Wohnung einlässt und duldet, dass der Händler ihm seine Ware anbietet. Das wiederum wird explizit mit dem Versprechen an Clara begründet, das aus seinem Inneren zu verbannen, wovon er sich bedroht gefühlt hat und was er nun, wie sie, als Frucht seiner „kindlichen Gespensterfurcht“ (35) ansieht:

[...] eingedenk dessen, was ihm Spalanzani über den Landsmann Coppola gesagt und was er auch Rücksicht des Sandmanns Coppelius der Geliebten so heilig versprochen, schämte er sich [...] selbst seiner kindischen Gespensterfurcht, nahm sich mit aller Gewalt zusammen und sprach so sanft und gelassen, als möglich: „Ich kaufe kein Wetterglas, mein lieber Freund! gehen Sie nur!“ Da trat aber Coppola vollends in die Stube [...]. (34)

Geschildert wird nun, dass Coppola Anderes als ein „Wetterglas“ anbietet und dafür eine Bezeichnung verwendet, die in Nathanael „Entsetzen“ (38) auslöst:

---

<sup>44</sup> „Wohl fiel es ihm endlich auf, daß Olimpia oft Stundenlang in derselben Stellung, wie er sie einst durch ihre Glastüre entdeckte, ohne irgend eine Beschäftigung an einem kleinen Tische saß und daß sie offenbar unverwandten Blickes nach ihm herüberschaute; er mußte sich auch selbst gestehen, daß er nie einen schöneren Wuchs gesehen; indessen, Clara im Herzen, blieb ihm die steife, starre Olimpia höchst gleichgültig und nur zuweilen sah er flüchtig über sein Compendium herüber nach der schönen Bildsäule, das war Alles.“ (34).

„Ei, nix Wetterglas, nix Wetterglas! – hab’ auch sköne Oke – sköne Oke!“ – Entsetzt rief Nathanael: „Toller Mensch, wie kannst du Augen haben? – Augen – Augen? –“ (35)

Durch die Charakterisierung („[e]ntsetzt rief“) und durch die dreifache Wiederholung des Wortes „Augen“ wird Nathanaels Reaktion auf den Ausdruck „sköne Oke“ als Erschütterungszustand dargestellt. So wird angezeigt, dass die Ereignisse einerseits aus der externen Perspektive des autorhaften Erzählers geschildert werden, also aus einer Perspektive, die der Leser von Hoffmans Erzählung als neutral und zuverlässig kennt,<sup>45</sup> andererseits aber dabei als Wahrnehmungen des durch den Erschütterungszustand, in dem er sich befindet, (wieder einmal) hochgradig affizierten Nathanaels.

Aber in dem Augenblick hatte Coppola seine Wettergläser bei Seite gesetzt, griff in die weiten Rocktaschen und holte Lorgnetten und Brillen heraus, die er auf den Tisch legte. – »Nu – Nu – Brill’ – Brill auf der Nas’ su setze, das sein meine Oke – sköne Oke!« – Und damit holte er immer mehr und mehr Brillen heraus, so, daß es auf dem ganzen Tisch seltsam zu flimmern und zu funkeln begann. (35)

Über die syntaktischen Verbindungen „[u]nd damit“ und „so, daß“ sowie über das Adjektiv „seltsam“ gleitet der Diskurs ohne Hiät und Grenzmarkierung von der Darstellung der Ereignisse hin zur Wiedergabe von Nathanaels Wahrnehmung. Sodann wird geschildert, dass Nathanael beim Anblick der Ware, die Coppola auf dem Tisch ausbreitet – Brillen, die der Händler „schöne Augen“ („sköne Oke“) nennt – etwas erlebt, das so formuliert ist, dass es zahlreiche Rückverweise auf sein Gedicht und wiederum an die Coppelius-Szene aus dem ersten Brief an Lothar enthält:

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

---

<sup>45</sup> Dass der Erzähler Nathanaels emotionale Zustände nicht teilt, hat der Leser von Hoffmans Erzählung vor dieser Stelle wiederholt angezeigt bekommen – man denke etwa an seine betonte Überparteilichkeit bei der Darstellung von Nathanaels und Claras Konflikt, siehe oben Seite 48.

flammende Blicke durch einander und schossen ihre blutrote Strahlen in Nathanael's Brust. (35)

Ebenso evident wie die isotopische Verbindung (v. a. über Augen und Feuer/Funken) zwischen dieser Textstelle, Nathanaels Gedicht und der Schilderung des Erlebnisses im väterlichen Arbeitszimmer ist allerdings der entscheidende Unterschied: Der Text zeigt diesmal, dass in Nathanael nicht beim Schreiben ein mentales Bild besteht bzw. entsteht, das er wiederum schreibend umsetzt, sondern unmittelbar beim Betrachten von etwas.

Bleibt man zunächst bei der diskursiven Form, so sind Nathanaels erster Brief an Lothar, sein Gedicht und die „sköne Oke“-Sequenz drei markiert verbundene Textstellen, die Gegenstände, Personen und Ereignisse schildern, deren Bedeutung und Funktion nicht explizit im Text stehen, sondern unklar, intransparent, dunkel bleiben.

Die ersten zwei Textstellen waren so gestaltet, dass Nathanael und – durch seine Worte – Clara Gegenstände, Personen und Ereignisse wahrnehmen und das Wahrgenommene als belastend, beunruhigend, angst- und ja: grauerregend charakterisierten, wobei die Schilderungen – man denke nur an die abgeschraubten Kinderhände und -füße – die Charakterisierungen beglaubigten.

Die dritte Textstelle, die „sköne Oke“-Stelle, unterscheidet sich von den ersten beiden dadurch, dass Nathanaels Erleben vom autorhaften Erzähler, den der Leser von Hoffmanns Erzählung als neutral und unparteilich kennt, geschildert wird. Dadurch wird zum einen der Eindruck des direkten Einblicks in Nathanaels Erleben erzeugt und zum anderen die Frage, was die Gegenstände, die Personen und die Ereignisse zu bedeuten haben, auf der intradiegetischen Ebene ausgeblendet und auf die rezeptionsästhetische Ebene verschoben.

Die drei verbundenen Stellen bilden eine Klimax nicht nur der textuellen Intransparenz, sondern dabei vor allem auch der rezeptionsästhetischen Deutungsnotwendigkeit.

Die erste ist als Brief Nathanaels gestaltet, der innerhalb der Erzählung von der Leserin Clara als uneigentliche Rede gedeutet und durch ein von ihr formuliertes Eigentliches überschrieben wird – ein Eigentliches, das der Leser von Hoffmanns Erzählung übernehmen oder ablehnen kann.

Angesichts der explizit formulierten konträren Positionen Nathanaels („Coppelius [...] das böse Prinzip“, 29) und Claras („nur in Deinem Innern“, 21) muss der Leser von Hoffmanns Erzählung nicht unbedingt eine eigene, andere Deutung entwickeln, er braucht nicht unbedingt zu interpretieren, sondern kann sich auch nur positionieren.<sup>46</sup>

Die zweite Textstelle ist ein Gedicht Nathanaels, das von der Rezipientin Clara zwar nicht gedeutet, aber als „toll“, „unsinnig“ und „wahnsinnig“ überschrieben wird. Der Leser von Hoffmanns Erzählung kann auch hier Claras Position („wahnsinniges Märchen“) oder Nathanaels („lebloses, verdammtes Automat“) übernehmen, nur bietet diesmal keine der beiden Positionen eine Deutung des Gedichts oder ein Eigentliches, das als Überschrift verwendet werden könnte. Enthielt Claras Brief an Lothar eine ausführliche Erklärung des realen Eigentlichen, das sich ihrer Meinung nach unter Nathanaels uneigentlicher Rede über die Ereignisse um Coppelius und den Vater verbarg, so sagt ihre Rubrizierung von Nathanaels Gedicht nur aus, dass dieser Text ein wahnsinniges „Märchen“ ohne Realitätsbezug sei. Die Position Nathanaels oder Claras zu übernehmen, bedeutet also, das Gedicht als uneigentliche Rede zu betrachten, unter der sich ein unklares Eigentliches verbirgt, und es dabei bewenden zu lassen.

Die „sköne Oke“-Stelle nun ist weder als Brief noch als Gedicht gestaltet, sondern als Erlebnis Nathanaels, das intradiegetisch nur vom Erlebenden selbst gedeutet und überschrieben wird, wobei der autorhafte Erzähler die Wiedergabe als Vermutung präsentiert. Geschildert wird unmittelbar nach „schossen ihre blutrote Strahlen in Nathanael's Brust“ (35) Nathanaels erste Reaktion auf seine Wahrnehmung der Brillen:

Übermann't von tollem Entsetzen schrie er [scil. Nathanael, D. R.] auf: halt ein! halt ein, fürchterlicher Mensch! (35)

Wiederum unmittelbar nach dem „tolle[n] Entsetzen“ und der verbalen Abwehr wird allerdings gezeigt, dass Nathanael sich beim Verschwinden der Brillen sofort beruhigt und, „an Clara denkend“, das Wahrgenommene rubrizierend überschreibt:

---

<sup>46</sup> Die weiter gehende These, dass der Leser „zum Richter“ gemacht werde und Lothar als Richter fungiere, vermag I. Roebing (2007) nicht überzeugend am Text zu belegen (177).

So wie die Brillen fort waren, wurde Nathanael ganz ruhig und an Clara denkend sah er wohl ein, daß der entsetzliche Spuk nur aus seinem Innern hervorgegangen, so wie daß Coppola ein höchst ehrlicher Mechanicus und Opticus, keinesweges aber Coppelii verfluchter Doppeltgänger und Revenant sein könne. Zudem hatten alle Gläser, die Coppola nun auf den Tisch gelegt, gar nichts besonderes, am wenigsten so etwas gespenstisches wie die Brillen [...]. (35f.)

Durch die feststellende Formulierung „wurde Nathanael ganz ruhig“ wird dem Leser von Hoffmanns Erzählung zunächst direkter Einblick in den Zustand des Protagonisten gewährt; aber der Blick ins Innere der Gestalt ist durch das schwache, doch vernehmliche Vermutungssignal „wohl“ getrübt und der Text ermöglicht nur, mit dem autorhaften Erzähler zu vermuten, wie sich „alles“ in Nathanael „anders gestaltet“ haben mag und warum. Dem *Sandmann*-Leser werden in diesem Fall also weder konträre Positionen noch eine Deutung und ein Überschreiben des Erlebten durch Nathanael bzw. etwa durch den Erzähler geboten, sondern nur eine vermutliche Deutung und ein vermutetes Überschreiben.

Das Herz der Intransparenz – der reine Vermutungsblick in Nathanaels opak bleibendes Inneres – ist hier erreicht. Dieser Blick ist allerdings sowohl in Zeilen als auch in Lesezeit gemessen nur ein kurzer Augenblick. Unmittelbar danach wird wieder ohne Vermutungssignale formuliert:

[...] und, um alles wieder gut zu machen, beschloß Nathanael dem Coppola jetzt wirklich etwas abzukaufen. (36)

Der Entschluss ist klar benannt, das Innere der literarischen Gestalt wieder hell ausgeleuchtet. Aber der Schatten der vom autorhaften Erzähler nur vermuteten und für den Leser von Hoffmanns Erzählung daher nur vermutlichen Motivation ist damit nicht vertrieben, sondern wird lediglich von der Schilderung des Beschlusses und der Folgen überlagert. Das narrative Überschreiben setzt sich fort, eine Erlebnisschilderung löst die vorhergehende ab – und soll darin eine Überschrift oder eine Deutung des vorhergehenden gefunden werden, so kann das nur durch den Leser von Hoffmanns Erzählung und durch seine Interpretationstätigkeit geschehen.

Noch muss er nicht. Aber der Klimax der Intransparenz folgt eine Klimax der Deutungsnotwendigkeit, die dafür sorgt, dass der Leser des *Sandmanns* auch dann – oder vielmehr: dann erst recht – ein Problem hat, wenn die Protagonisten, Nathanael nach dem Sturz vom Turm und Clara nach der Rückkehr ins heile bürgerliche Leben, keines mehr haben. Doch davon sind wir noch weit entfernt, kehren wir zurück zur Darstellung der Ereignisse, die Nathanaels Beschluss, „dem Coppola jetzt wirklich etwas abzukaufen“ (36), folgen.

Im Zentrum der nun geschilderten Ereignisse findet der Leser des *Sandmanns* einen der wohl berühmtesten Gegenstände der modernen deutschen Literatur: Ein „kleines, sehr sauber gearbeitetes Taschenperspektiv“ (36).

Der Gegenstand spielt in der Tat eine so wichtige Rolle bei den Ereignissen, die seinem Kauf folgen, dass die Frage nach seiner Bedeutung, die schon vor psychologischem Hintergrund und/oder vor dem Hintergrund der Isotopie des Technisch-Automatenhaften in der Erzählung untersucht wurde,<sup>47</sup> zwar nicht unbedingt gestellt werden muss, aber doch naheliegt. Der Gegenstand ist allerdings aus intradiegetischer Perspektive insofern intransparent als er laut Schilderung ganz und gar unreflektiert von Nathanael (an)genommen und verwendet wird. Hat das Perspektiv eine symbolische, oder wie auch immer geartete, Bedeutung, dann nur für den Leser von Hoffmanns Erzählung – für Nathanael ganz und gar nicht. Ebenso wenig für den autorhaften Erzähler.

Charakterisiert wird das Taschenperspektiv zunächst aus Nathanaels Perspektive als Instrument, das seinen Zweck ganz ausgezeichnet erfüllt: Als „Glas“, das „die Gegenstände so rein, scharf und deutlich dicht vor die Augen rückte“ (36) wie ihm noch nie vorgekommen sei.<sup>48</sup> „Unwillkürlich“ – die Unreflektiertheit des Handelns wird markiert – habe Nathanael das Instrument auf Spalanzanis Zimmer gerichtet und Olimpia betrachtet:

---

47 Paradigmatisch hierzu H. Steinecke (1985), etwa 966ff.

48 „Noch im Leben war ihm [scil. Nathanael, D. R.] kein Glas vorgekommen, das die Gegenstände so rein, scharf und deutlich dicht vor die Augen rückte.“ (36).

Unwillkürlich sah' er hinein in Spalanzani's Zimmer; Olimpia saß, wie gewöhnlich, vor dem kleinen Tisch, die Arme darauf gelegt, die Hände gefaltet. (36)

Olimpias Beschreibung aus Nathanaels Sicht ähnelt zunächst ihrer Charakterisierung in seinem zweiten Brief an Lothar:

Nun erschaute Nathanael erst Olimpia's wunderschön geformtes Gesicht. Nur die Augen schienen ihm gar seltsam starr und tot. (36)

Der weitere Verlauf der Narration unterscheidet sich aber wesentlich von dem der Parallelstelle:

Doch wie er immer schärfer und schärfer durch das Glas hinschaute, war es, als gingen in Olimpia's Augen feuchte Mondesstrahlen auf. Es schien, als wenn nun erst die Sehkraft entzündet würde; immer lebendiger und lebendiger flammten die Blicke. Nathanael lag wie festgezaubert im Fenster, immer fort und fort die himmlisch-schöne Olimpia betrachtend. (36)

Die Frage nach der Ursache für Nathanaels Wahrnehmungsänderung und die weitergehende Frage, ob diese Ursache außerhalb von Nathanael (das Taschenperspektiv), in seinem Inneren (eine weitere Wahnvorstellung), oder in beidem liegt, wird im Text nicht gestellt, geschweige denn beantwortet. Allenfalls für den Leser des *Sandmanns* stellt sie sich.

Eine Reflexions- und Deutungsdimension gibt es im Text durchaus, doch fokussiert sie weder die Wahrnehmungsänderung noch die mögliche Wirkung des Taschenperspektivs, sondern etwas Kontigues. Der dargestellte Fokus der Reflexion Nathanaels – der Erzähler kommentiert und reflektiert nach wie vor nicht – ist gegenüber dem Schwerpunkt des geschilderten Erlebnisses verschoben. Gezeigt wird, wie Coppola „seltsam“ lachend das Zimmer verlässt und wie Nathanael das Lachen reflektiert, zwischen seiner früheren Wahrnehmung und Deutung der Dinge und der von Clara übernommenen hin und her pendelnd, um sich schließlich auf eine Position des „Nicht-(Ein-)Sehens“ festzulegen:

[...] [Coppola] lacht mich aus,  
weil ich ihm das kleine Perspektiv  
gewiß viel zu teuer bezahlt habe

– zu teuer bezahlt!“ – Indem er  
diese Worte leise sprach, war es,  
als halle ein tiefer Todesseufzer

grauenvoll durch das Zimmer,  
Nathanael's Atem stockte vor innerer Angst. –

Er hatte ja aber selbst so aufgefressen, das merkte er wohl. Clara, sprach er zu sich selber, hat wohl Recht, daß sie mich für einen abgeschmackten Geisterseher hält; aber närrisch ist es doch daß mich der dumme Gedanke, ich hätte das Glas dem Coppola zu teuer bezahlt, den Grund davon sehe ich gar nicht ein. (36f.)<sup>49</sup>

– ach wohl mehr, als närrisch,

noch jetzt so sonderbar ängstigt;

Die Signale der Ungewissheit („gewiß“, „war es, als“, „wohl“<sup>50</sup>, „sonderbar“) und der Beunruhigung, ja: der Angst sind besonders wichtig. Nathanael wird durch seinen inneren Monolog als weder fähig noch willens („den Grund davon sehe ich gar nicht ein“), das Erlebte zu deuten und über das Taschenperspektiv sowie über die Änderung seiner Wahrnehmung der Olimpia nachzudenken.

Seine Nicht-Reflexion wiederum wird laut Darstellung durch eine weitere unreflektierte Handlung abgelöst:

Jetzt setzte er sich hin, um den Brief an Clara zu enden, aber ein Blick durchs Fenster überzeugte ihn, daß Olimpia noch da säße und im Augenblick, wie von unwiderstehlicher Gewalt getrieben, sprang er auf, ergriff Coppola's Perspektiv und konnte nicht los von Olimpia's verführerischem Anblick, bis ihn Freund und Bruder Siegmund abrief in's Collegium bei dem Professor Spalanzani. (37)

Die – wieder einmal – mit einem Vermutungssignal versehene Charakterisierung „[w]ie von unwiderstehlicher Gewalt getrieben“ (37) leitet über zur Schilderung von Nathanaels Faszination, von seiner – durch Entzug (37) angefachten – Sehnsucht und seinem „glühenden Verlangen“ (37)

---

<sup>49</sup> Hervorhebungen von mir.

<sup>50</sup> Die Verwendung von „wohl“ widerspiegelt in dieser Textstelle die Entwicklung des Gedankenganges: Sie ist zuerst extradiegetisch vermutend („das merkte er wohl“), dann vermutend und der Figur zugeschrieben („Clara, sprach er zu sich selber, hat wohl Recht“) und schließlich (wieder der Figur zugeschrieben) ambivalent („ach wohl mehr“).

nach Olimpia, der in Tagträume und eine obsessive Fixierung mündet („er dachte nichts, als Olimpia“, 37). Eine Erlebnis schilderung löst die vorhergehende ab, gedeutet bzw. rubrizierend überschrieben wird innerhalb der Erzählung nach wie vor nicht.

Vielmehr wird dargestellt, dass Nathanael das Taschenperspektiv weiterhin verwendet, ohne darüber nachzudenken, so zum Beispiel beim Empfang in Spalanzanis Haus:

Nathanael [...] stand in der hintersten Reihe und konnte im blendenden Kerzenlicht Olimpia's Züge nicht ganz erkennen. Ganz unvermerkt nahm er deshalb Coppola's Glas hervor und schaute hin nach der schönen Olimpia. (38)

Nathanaels Wahrnehmung der singenden Olimpia bei der Betrachtung durch das Taschenperspektiv wird unmittelbar anschließend geschildert und dabei mit Charakterisierungen Olimpias seitens des Erzählers verflochten, die Nathanaels Verzü ckung klar konterkarieren:

Ach! – da wurde er gewahr, wie sie voll Sehnsucht nach ihm herübersah, wie jeder Ton erst deutlich aufging in dem Liebesblick, der zündend sein Inneres durchdrang. Die *künstlichen* Rouladen *schienen dem Nathanael* das Himmelsjauchzen des in Liebe verklärten Gemüts, und als *nun endlich* nach der Kadenz der lange Trillo *recht schmetternd* durch den Saal *gellte*, konnte er wie von glühenden Armen plötzlich erfaßt sich nicht mehr halten, er mußte vor Schmerz und Entzücken laut aufschreien: Olimpia! (38)<sup>51</sup>

Kein Kommentar, wohl aber eine Gegenwahrnehmung wird nach und nach in den Text eingeflochten. Die Verflechtung von Wahrnehmungsbeschreibung und konterkarierender Erzählercharakterisierung setzt sich in der Tanzszene, die der Gesangsszene folgt, nicht nur fort, sondern Nathanaels Wahrnehmung selbst wird als Übergang von der Beunruhigung zur Berückung dargestellt, wobei das, was Nathanael beunruhigt, ohne Vermutungssignale („Eiskalt war“) ausgedrückt wird, wohingegen das, was ihn berückt, zunächst als Tatsachenbehauptung präsentiert wird („das strahlte ihm voll Liebe und Sehnsucht entgegen“), zum Schluss aber mit klarem Vermutungssignal versehen wird („war es auch, als“):

---

51 Hervorhebungen von mir.

Eiskalt war Olimpia's Hand, er fühlte sich durchbebt von grausigem Todesfrost, er starrte Olimpia ins Auge, das strahlte ihm voll Liebe und Sehnsucht entgegen und in dem Augenblick war es auch, als fingen an in der kalten Hand Pulse zu schlagen und des Lebensblutes Ströme zu glühen. (39)

So entsteht ein Kontrast zwischen der Perspektive Nathanaels und der Erzählerperspektive, der immer weiter vertieft wird. Wichtig ist dabei, dass Nathanael und der autorhafte Erzähler in Sachen der Bewertung von Ereignissen und Personen nicht gleichgestellte, sondern durch eine klare Überordnungs- und Unterordnungsrelation verbundene Instanzen sind. In dem Maße, in dem der autorhafte Erzähler eine andere Perspektive zeigt, wird Nathanaels Position in den Augen des Lesers von Hoffmanns Erzählung relativiert.

Ergänzt wird der ungleiche Gegensatz durch die Darstellung eines weiteren:

Hätte Nathanael außer der schönen Olimpia noch etwas anders zu sehen vermocht, so wäre allerlei fataler Zank und Streit unvermeidlich gewesen; denn offenbar ging das halbleise, mühsam unterdrückte Gelächter, was sich in diesem und jenem Winkel unter den jungen Leuten erhob, auf die schöne Olimpia, die sie mit ganz kuriosen Blicken verfolgten, man konnte gar nicht wissen, warum? (39)

Die explizite Erwähnung von Nathanaels Blindheit verbindet sich mit der Schilderung einer Gruppe von Gestalten, „jung[e] Leute“ wie er, die allerdings „offenbar“ Olimpia ganz anders sehen als er. Nathanaels Wahrnehmung wird so der Wahrnehmung und dem Urteil von zwei Instanzen der Erzählung gegenübergestellt, die miteinander übereinstimmen:

Unerachtet der Professor alles getan hatte, recht splendid zu erscheinen, so wußten doch die lustigen Köpfe von allerlei Unschicklichem und Sonderbarem zu erzählen, das sich begeben, und vorzüglich fiel man über die todstarre, stumme Olimpia her, der man, ihres schönen Äußern unerachtet, totalen Stumpfsinn andichten und darin die Ursache finden wollte, warum Spalanzani sie so lange verborgen gehalten. (41)

Durch die Schilderung der Wahrnehmung der „jungen Leut[e]“, die in Siegmunds Darstellung der Olimpia und in seiner Warnung an Nathanael

zusammengefasst und expliziert wird,<sup>52</sup> entsteht ein Gegensatz zwischen Wahrnehmungen, die von den literarischen Gestalten selbst vertreten werden, wobei klar gezeigt wird, dass der autorhafte Erzähler Nathanaels Wahrnehmung nicht teilt.

Siegmunds Charakterisierung der Olimpia, seine Rubrizierung („Wachsgesicht“, „Holzpuppe“, „unheimlich“, 41) und Handlungsempfehlung sowie Nathanaels scharf entgegengesetzte Reaktion bieten dem Leser von Hoffmanns Erzählung wieder einen Gegensatz von Positionen. Die Unterschiede zwischen diesem Gegensatz und dem „Nathanael vs. Clara“ sind aber signifikant.

Siegmunds Beschreibung und Bewertung Olimpias liest sich unmittelbar wie eine explizierende Zusammenfassung des Bildes, das der autorhafte Erzähler und die referierte Meinung der „jungen Leut[e]“, die Siegmund übrigens auch explizit als Zeugen anführt, vermittelt haben. Die Charakterisierung von Olimpias Blick, die auch mit Nathanaels eigener erster Wahrnehmung übereinstimmt, trägt als gemeinsamer Nenner gegensätzlicher Wahrnehmungen wie ein solides Fundament die Gesamtaussage:

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 eben so 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. (41f.)

Durch Siegmunds direkte Rede und die Schilderung von Nathanaels Reaktion<sup>53</sup> werden nicht, wie zuvor im Fall von Nathanael und Clara, eine Deutung von Nathanaels Brief und zwei gegensätzliche Positionen in Bezug zu den darin dargestellten Personen, Gegenstände und Ereignisse geboten, sondern zwei gegensätzliche Wahrnehmungen einer Person (Olimpia) und Positionierungen in Bezug zu ihr: Eine (Siegmunds), die

---

<sup>52</sup> Siehe oben, Seite 27ff..

<sup>53</sup> Siehe oben, Seite 29.

durch andere Gestalten und vor allem durch den autorhaften Erzähler beglaubigt ist, und eine entgegengesetzte, die Nathanael allein vertritt.

Wichtig ist dabei: Es geht innerhalb der Erzählung diesmal nicht um Texte – Nathanaels Briefe, sein Gedicht – und um die Frage, wie sie zu verstehen bzw. zu deuten sind, sondern um die Frage, wie eine Person, Olimpia, zu beurteilen und wie mit ihr umzugehen ist. Deutungs-, Bedeutungs- und Sinnfragen sind nun auf die rezeptionsästhetische Ebene verschoben, da sie nur dort gestellt und beantwortet werden können. Wenn sie jemand stellt, dann der Leser von Hoffmanns Erzählung und wenn sie beantwortet werden sollen, dann kann es nur durch Interpretation der Erzählung geschehen, nicht durch die Übernahme von Deutungen bzw. Wertungen, die von den Gestalten bzw. vom autorhaften Erzähler formuliert werden. Danach sucht man im Text aber vergeblich.

Der autorhafte Erzähler bietet keine kommentierende, deutende oder urteilende Reflexion über das Erzählte. Von Nathanael wiederum wird nicht nur gezeigt, dass er sich nicht mehr von Olimpia fernhalten möchte und keinerlei Gefühl des „Unheimlichen“ mehr empfindet, sie als „herrliches, [...] tiefes Gemüt“ (47) neu rubrizierend, sondern auch, dass er jedes Nachdenken über ihre „gänzliche Passivität und Wortkargheit“ (43) von sich weist:

Erinnerte sich aber auch Nathanael in hellen nüchternen Augenblicken, z. B. Morgens gleich nach dem Erwachen, wirklich an Olimpia's gänzliche Passivität und Wortkargheit, so sprach er doch: „Was sind Worte – Worte! – Der Blick ihres himmlischen Auges sagt mehr als jede Sprache hienieden. [...]“.  
(43)

Der autorhafte Erzähler beschreibt Olimpias Verhalten ebenfalls und liefert dabei ein anschauliches, ironisches und Nathanaels Wahrnehmung klar konterkarierendes Porträt des vermeintlichen Mädchens, das besonders durch die Darstellung Olimpias als „Zuhörerin“ (43) Nathanaels den Leser des *Sandmanns* in die Lage versetzt, das wahrzunehmen, was Nathanael nicht sieht.

Erzählt wird, dass der Verliebte für seine Angebetete „Aus dem tiefsten Grunde des Schreibpults“ alles hervorholt, „was er jemals geschrieben. Gedichte, Fantasien, Visionen, Romane, Erzählungen“, Neues täglich hinzufügt, und „das alles [...] der Olimpia Stundenlang hinter einander“ vorliest,

„ohne zu ermüden“ (43). Nathanaels Wahrnehmung dabei: „Aber auch noch nie hatte er eine solche herrliche ZuhörerIn gehabt“ (43). Die Begründung – aus der Perspektive Nathanaels:

Sie stickete und strickete nicht, sie sah nicht durch's Fenster, sie fütterte keinen Vogel, sie spielte mit keinem Schoßhündchen, mit keiner Lieblingskatze, sie drehte kein 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. Nur wenn Nathanael endlich aufstand und ihr die Hand, auch wohl den Mund küßte, sagte sie: „Ach, Ach!“ – dann aber: „Gute Nacht, mein Lieber!“ – „O du herrliches, du tiefes Gemüt“, rief Nathanael auf seiner Stube [...]. (43)

Der Leser von Hoffmanns Erzählung hat nun die Möglichkeit, Olimpia aufgrund der Äußerungen des autorhaften Erzählers und Siegmunds als Automaten anzusehen – also, geht man vom weiteren Verlauf der Handlung aus, richtig. Damit hat er aber nur eine richtige Wahrnehmung der Olimpia, noch keine Deutung, geschweige denn rubrizierende Überschreibung ihrer Bedeutung in Hoffmanns Text.

Im Gegenteil: Je sehender der Leser wird und je deutlicher ihm Nathanael blind, ja: wider besseren Wissens, willentlich blind<sup>54</sup> erscheint, desto näher liegt für ihn die Frage, warum der Protagonist des *Sandmanns* so ist – d. h.: warum und wozu er so dargestellt wird, als jemand der nicht fähig bzw. nicht willens ist zu sehen, dass seine Angebetete nur eine „Holzpuppe“ sein kann. Je mehr der Leser zu dem Schluss kommen muss, dass *Der Sandmann* einen jungen Mann darstellt, der die Dinge nicht einfach so sieht, wie sie sind, sondern, ob er nun tatsächlich von realen Personen verfolgt wird, oder nicht, in jedem Fall (auch) Wahrnehmungs- und Beurteilungsprobleme hat, desto näher liegt für ihn die Frage, warum Nathanael so dargestellt wird, was seine Darstellung und seine Geschichte für einen Sinn haben, welche Rolle Olimpia darin spielt, und warum.

Werden diese Fragen gestellt, so bietet sich für die Suche nach Antworten sogleich ein weiterer Höhe- und Wendepunkt der Handlung an. Er-

---

<sup>54</sup> Siehe oben, Seite 62.

zählt wird, dass Nathanael, fest entschlossen, um Olimpias Hand anzuhalten, und „Clara’s, Lothar’s Briefe“, die ihm bei der Suche nach dem Ring seiner Mutter „in die Hände“ fallen, „gleichgültig [...] bei Seite“ werfend (44), in Spalanzanis Wohnung geht. Dort wird er als Zeuge eines Vorgangs präsentiert, in dessen Zentrum die Erkenntnis „sie war eine leblose Puppe“ (45) steht.

In die Darstellung dieses Vorgangs und der Erkenntnis, dass Olimpia keine Frau ist, sondern ein „Automat“ (45), sind Elemente eingeflochten, die unmittelbar auf Nathanaels Beschreibung der Ereignisse im Arbeitszimmer des Vaters, auf sein Gedicht und auf seine Wahrnehmung vor dem Kauf des Taschenperspektivs zurückverweisen: „Olimpia’s toderbleichtes Wachsgesicht hatte keine Augen, statt ihrer schwarze Höhlen“ (45), „die Augen – die Augen dir gestohlen“ (45) und schließlich

Nun sah Nathanael, wie ein Paar blutige Augen auf dem Boden liegend ihn anstarrten, die ergriff Spalanzani mit der unverletzten Hand und warf sie nach ihm, daß sie seine Brust traf. (45)

Die fragmentarische Darstellung, die abgebrochenen Sätze Spalanzanis, dabei die Gewaltdarstellung, „die Glasscherben“, die dem Professor „Kopf, Brust und Arm zerschnitten“ haben, das „wie aus Springquellen“ emporströmende „Blut“ (49), die Verbindungen zu den angst- und grauenerregende Erlebnissen und Visionen Nathanaels, die der Leser von Hoffmanns Erzählung schon kennt, und der Schluss:

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 –“ damit warf er sich auf den Professor und drückte ihm die Kehle zu. Er hätte ihn erwürgt, aber das Getöse hatte viele Menschen herbeigelockt, die drangen ein, rissen den wütenden Nathanael auf und retteten so den Professor, der gleich verbunden wurde. (45)

Alles fügt sich zusammen zu dem Gesamtbild eines Menschen in höchster seelischer Not, der schließlich von Hereinkommenden überwältigt, zu Boden geworfen und gefesselt wird, wobei „[s]eine Worte [...] in entsetzlichem tierischen Gebrüll“ untergehen, und der „in gräßlicher Raserei tobend [...] nach dem Tollhause gebracht“ (45) wird.

Dieser Darstellung folgt ein Erzählerkommentar, der nicht die Wahrnehmungen Nathanaels reflektiert, sondern bestätigt, dass es sich bei Olimpia um einen Automaten gehandelt habe, anmerkt, dass Nathanael nicht der einzige Getäuschte gewesen sei, sondern „kein Mensch (ganz kluge Studenten ausgenommen)“ etwas „gemerkt habe“ (46), und schließlich die Sentenz eines „Professor[s] der Poesie und Beredsamkeit“ zitiert, „[d]as Ganze“ sei „eine Allegorie – eine fortgeführte Metapher“:

Der Professor der Poesie und Beredsamkeit nahm eine Prise, klappte die Dose zu, räusperte sich und sprach feierlich: „Hochzuverehrende Herren und Damen! merken Sie denn nicht, wo der Hase im Pfeffer liegt? Das Ganze ist eine Allegorie – eine fortgeführte Metapher! – Sie verstehen mich! – Sapi-enti sat!“ [...]. (46)

Wichtig ist vor allem: „Das Ganze“ mit den Quintilianischen Rubriken „Allegorie“ und „fortgeführte Metapher“ zu überschreiben, ist eine offene Aufforderung zur Interpretation, aber keine Deutung. Der Leser von Hoffmanns Erzählung kann zwar, die Ironie der einleitenden Personenbeschreibung beiseite lassend, die Worte des Professors als ernsten Hinweis begreifen und eine solche Deutung versuchen. Er kann auch, die Ironie ernst nehmend, eine eigene, ggf. ganz andere Deutung versuchen. Wichtiger als seine Entscheidung ist allerdings: Die Aufforderung ist innerhalb der Erzählung nicht an ihn gerichtet, sondern an nicht genauer genannte „hochzuverehrende Herren und Damen“, deren Reaktion – mit Bezug auf die Herren – geschildert wird:

Aber viele hochzuverehrende Herren beruhigten sich nicht dabei; 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. (46)

Das von Olimpias Entlarvung erzeugte Klima des Misstrauens wird innerhalb der Erzählung ebenso ironisch wie anschaulich beschrieben:

Um nun ganz überzeugt zu werden, daß man keine Holzpuppe liebe, wurde von mehrern Liebhabern verlangt, daß die Geliebte etwas taktlos singe und tanze, daß sie beim Vorlesen sticke, stricke, mit dem Möpschen spiele u.s.w. 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. Das Liebesbündnis vieler wurde fester und dabei anmutiger, andere dagegen gingen leise aus einander. „Man kann wahrhaftig nicht dafür stehen“, sagte dieser und jener (46f.).

Auch in diesem Fall ist die Ironie nicht funktionslos, sondern unterstreicht, dass es sich bei Olimpia innerhalb der Erzählung eben nicht um einen Text (Brief oder Gedicht) und somit um ein Deutungsproblem handelt, sondern um eine (wenn auch künstliche) Person und um ein Wahrnehmungsproblem, das im Übrigen als durchaus nicht nur Nathanael betreffend beschrieben wird.

Die diegetische und die rezeptionsästhetische Ebene werden durch den Erzählerkommentar nicht nur miteinander verflochten, sondern vor allem auch unterschieden, wobei der Unterschied zwischen Text und Person (im Text) einerseits klar markiert – Olimpia ist allenfalls aus rezeptionsästhetischer Sicht, nicht aber innerhalb der Erzählung ein Deutungsproblem –, andererseits aber weder reflektiert noch mit Hilfe einer Rubrik oder Überschrift (be-)greifbar gemacht wird.

Olimpias Wahrnehmung aus den verschiedenen Perspektiven Nathanaels, Siegmunds, der „jungen Leut[e]“ bzw. der „ganz kluge[n] Studenten“ und Spalanzanis einerseits sowie die Darstellung der „Holzpuppe“ aus der autorhaften Perspektive, sie ergeben in der Summe eine Konstellation, die einen gemeinsamen Nenner mit zwei Gesichtern hat: Intransparenz und Nichtreflexion.

Wie das Taschenperspektiv ist Olimpia ein unbelebter Gegenstand und als solcher insofern intransparent, als im Text über sie entweder nicht reflektiert wird, oder mit verschobenem Fokus, als sei sie eine Person und nur, um zu vagen bzw. *ex negatione* formulierten Schlussfolgerungen zu kommen – man erinnere sich an Siegmunds

Uns ist diese Olimpia ganz unheimlich geworden, wir mochten nichts mit ihr zu schaffen haben, es war uns als tue sie nur so wie ein lebendiges Wesen und doch habe es mit ihr eine eigne Bewandnis. (42)

War die Entwicklung, die von Nathanaels Aufgabe der exterioristischen Position bis zur „sköne Oke“-Sequenz reichte, eine Klimax der Intransparenz, der in den vermutlichen Blick in Nathanaels Inneres gipfelte, so ist die Sequenz, die mit dem Kauf des Taschenperspektivs beginnt, eine Klimax der Nicht-Deutung und Nichtreflexion, die ihren Höhepunkt nicht in

der Entlarvung der Olimpia erreicht, sondern im danach folgenden Erzählerkommentar.

Siegmund ist innerhalb dieser Sequenz nicht nur wegen der Rolle, die er Nathanael gegenüber spielt, sehr wichtig, sondern vor allem auch wegen der Rolle, die er im Unterschied zu Clara nicht spielt und die er wegen des Wechsels zur autorhaften Erzählperspektive nicht spielen kann: Der Rolle der Mittel- und Mittlerfigur zwischen erzählter Welt und Leserwelt, zwischen dem extradiegetischen und dem impliziten Leser der Erzählung.

Siegmund verkörpert – so könnte man ihn rubrizieren – eine doppelte, narrative und diskursive, intradiegetische und rezeptionsästhetische Vergleichlichkeit. Innerhalb der Erzählung versucht er vergeblich, den gefährdeten Freund zu warnen und ihm zu der Erkenntnis zu verhelfen, dass das Richtige sei, nichts mit Olimpia zu schaffen haben zu wollen. Rezeptionsästhetisch bietet seine Rede eine Charakterisierung der Olimpia, die die Darstellung aus der Perspektive des autorhaften Erzählers zwar bestätigt und von den Ereignissen in Spalanzanis Wohnung schließlich bestätigt wird, aber dabei in Hinblick auf den Sinn von Hoffmanns Erzählung ebenso intransparent wie der Erzählerkommentar nichtreflektierend ist.

Intransparenz und Nichtreflexion bilden am Ende des Erzählkommentars eine Gesamtfigur, die durchaus interpretiert, gedeutet und rubrizierend überschrieben werden kann, aber nur außerhalb der Erzählung und durch den Leser des *Sandmanns*.

Innerhalb der Erzählung wird das narrative Überschreiben fortgesetzt, der autorhafte Erzähler nimmt den Faden wieder auf:

Nathanael erwachte wie aus schwerem, fürchterlichem Traum, er schlug die Augen auf und fühlte wie ein unbeschreibliches Wonnegefühl mit sanfter himmlischer Wärme ihn durchströmte. (47)

Geschildert wird nun, wie sich Nathanael mit Clara versöhnt und in den Schoß der Familie, zu Geliebter, Schwager und Mutter zurückkehrt. Die Parallelen zur Versöhnung nach dem Beinah-Duell mit Lothar sind evident, die Motive der Übernahme von Claras Haltung und Denkweise sowie des Vergessens und Verschweigens wiederholen sich:

Nathanael war milder, kindlicher geworden, als er je gewesen und erkannte nun erst recht Clara's himmlisch reines, herrliches Gemüt. Niemand erinnerte ihn auch nur durch den leisesten Anklang an die Vergangenheit. Nur,

als Siegmund von ihm schied, sprach Nathanael: „bei Gott Bruder! ich war auf schlimmem Wege, aber zu rechter Zeit leitete mich ein Engel auf den lichten Pfad! – Ach es war ja Clara! –“ Siegmund ließ ihn nicht weiter reden, aus Besorgnis, tief verletzende Erinnerungen möchten ihm zu hell und flammend aufgehen. (48)

Dem Nicht-Erinnern folgt eine Klimax der Nichtreflexion, die rasch in die für den *Sandmann*-Leser zumal angesichts der Parallelismen vermutlich kaum überraschende Katastrophe führt. Clara, so wird berichtet, schlägt während eines Einkaufsbummels die Besteigung des Ratshausturms vor. Der Leser von Hoffmanns Erzählung kann die Charakterisierung des Turms, die dem Vorschlag unmittelbar vorgeschaltet ist („der hohe Ratsurm warf seinen Riesenschatten über den Markt“, 48), schon während der ersten Lektüre als Grund zu leiser Beunruhigung ansehen – die Gestalten tun es aber offensichtlich nicht, sondern der Vorschlag wird ohne nachzudenken angenommen („Gesagt, getan!“, 48). Geschildert wird nun, dass „die beiden Liebenden Arm in Arm auf der höchsten Galerie des Turmes“ (48) stehen und Clara unvermittelt ausruft: „Sieh doch den sonderbaren kleinen grauen Busch, der ordentlich auf uns los zu schreiten scheint“ (48). Der Leser, der seinen Shakespeare kennt, kann an dieser Stelle noch stärker beunruhigt werden, weiß er doch, dass Büsche, die vor den Augen des Protagonisten einer dramatischen Entwicklung auf Burgen oder Türme zu schreiten beginnen, sehr gut auf den immanenten Untergang des Schauenden hinweisen können. Der Text aber zeigt ihm nur durch den abrupten Wechsel vom Blick in die Weite („Da standen die beiden Liebenden Arm in Arm [...] und schauten hinein in die duftigen Waldungen [...]“, (48)) zu Claras Ausruf und durch die Spontaneität anzeigende Formulierung „Sieh doch“, dass Clara unvermittelt – also ohne nachzudenken – ihren Geliebten auffordert, etwas nicht genau Beschriebenes und als „sonderbar“ Charakterisiertes anzusehen, und dass Nathanael darauf hin unreflektiert, „mechanisch [...] nach der Seitentasche“ (48) fasst und dort „Coppola’s Perspektiv“ (48) findet. Beschrieben wird sodann nicht, dass Nathanael das Perspektiv an das Auge führt und auf etwas Bestimmtes richtet, sondern

er fand Coppola’s Perspektiv, er schaute seitwärts – Clara stand vor dem Glase! (48)

Die Aussparung des Anlegens und das unvermittelte „seitwärts“ Schauen, sie bewirken nicht nur eine Beschleunigung, sondern lassen wesentliche Handlungen Nathanaels in eine Leerstelle verschwinden und betonen weiter das Moment des Unreflektierten.

Was Nathanael nun durch das Taschenperspektiv sieht, wird so beschrieben, dass einzelne Elemente an den Bericht aus dem ersten Brief an Lothar, das Gedicht, die „sköne Oke“-Sequenz und die Ereignisse in Spalanzanis Wohnung eingeflochten sind: Die Frau, die unbedacht durch das Taschenperspektiv angesehen wird, sprühendes Feuer, Augen, Nathanael „wie ein gehetztes Tier“ (48), die Gewalt, die abgebrochenen Sätze, „Holzpüppchen dreh dich“ (48), dann „Feuerkreis dreh' dich“ (49) und schließlich, nach Coppelius' Erscheinen, der Ausruf „Sköne Oke – Sköne Oke“ (49). Alles ist geeignet, an die früheren Notlagen Nathanaels zu erinnern. Aber die Parallelismen, die ins Auge fallen und so offensichtlich auf Nathanaels Tod hinsteuern, dass sie besonders wichtig erscheinen, bilden nicht nur den Vordergrund dieser Szene, sondern dadurch auch einen Schleier vor drei zentralen Unterschieden.

Die Szene beginnt zwar (Parallelismus) damit, dass Nathanael – wie bereits erwähnt – eine Frau durch das Taschenperspektiv sieht. Danach wird aber – im Unterschied zu den Parallelstellen – nicht beschrieben, was er sieht, oder zu sehen glaubt:

Clara stand vor dem Glase! – Da zuckte es krampfhaft in seinen Pulsen und Adern – totenbleich starrte er Clara an, aber bald glühten und sprühten Feuerströme durch die rollenden Augen, gräßlich brüllte er auf, wie ein gehetztes Tier; dann [...]. (48)

Die Beschreibung fokussiert nicht Clara, sondern zugleich auch Nathanael als Schauenden, und die „Feuerströme“, die „glü[h]en und sprü[h]en“ sind diesmal nicht eindeutig etwas, das er sieht, oder zu sehen glaubt, sondern in jedem Fall und in erster Linie etwas, das der Leser von Hoffmanns Erzählung *mentis oculis* zu sehen bekommt. Ebenso wenig ist die Gewalt, die danach einem Menschen (Clara) angetan wird, etwas, das Nathanael sieht oder erleidet. Er ist diesmal weder Opfer noch Betrachter, sondern zum ersten Mal der Täter. Wer zuschaut, ist (innerhalb der Erzählung) Lothar, aber vor allem auch (rezeptionsästhetisch) der Leser von Hoffmanns Erzählung:

[...] dann sprang er hoch in die Lüfte und grausig dazwischen lachend schrie er in schneidendem Ton: „Holzpüppchen dreh dich – Holzpüppchen dreh dich“ – und mit gewaltiger Kraft faßte er Clara und wollte sie herabschleudern, aber Clara krallte sich in verzweifelnder Todesangst fest an das Geländer. [...] Lothar [...] sprengte die Tür aus den Angeln. Gott im Himmel – Clara schwebte von dem rasenden Nathanael erfaßt über der Galerie in den Lüften – nur mit einer Hand hatte sie noch die Eisenstäbe umklammert. (48f.)

Bis zum Schluss wird Nathanael in der Rolle des Täters gezeigt, der unter den Augen der befremdeten und besorgten Menge – sowie vor dem geistigen Auge des *Sandmann*-Lesers – rasend und schreiend auf der Galerie herumrennt und sich schließlich hinabstürzt, nachdem Coppelius unvermittelt den Marktplatz betreten und sich zu der schauenden und kommentierenden Menge gesellt hat. Nur ein einziges Mal wird Nathanael dabei als Schauender beschrieben, doch dem Schauen folgt so unmittelbar der Sprung, dass Wahrnehmung und Tat Eins werden:

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. (49)

Die Entwicklung des *Sandmanns*, sie hat mit Gestalten begonnen, die nicht nur schrieben und erzählten, sondern vor allem auch Texte (Briefe) und die darin geschilderten Ereignisse bzw. formulierten Aussagen interpretierten, rubrizierend überschrieben, kommentierten und bewerteten. Das Interpretieren, Kommentieren und Bewerten setzte sich zunächst fort, ja: intensivierte sich und weitete sich metatextuell aus nach dem Wechsel zur autorhaften Erzählperspektive.

Aber ab der Wiederaufnahme der Ereignisschilderung nach dem ausführlichen Erzählerkommentar, mit dem sich der autorhafte Erzähler vorstellt, wird das Interpretieren, Reflektieren und Kommentieren innerhalb der Erzählung zurückgenommen und das rubrizierende Überschreiben weicht einem narrativen Überschreiben, bei dem ein Ereignis das Frühere ablöst und überlagert. Die Gestalten handeln, aber sie reflektieren entweder nicht mehr, oder mit gegenüber dem dargestellten Schwerpunkt der Ereignisse verschobenem Fokus. Der Erzähler wiederum präsentiert im-

mer deutlicher eine eigene, Nathanaels klar konterkarierende Wahrnehmung der Personen und Ereignisse, vor allem der Olimpia; aber er reflektiert, rubriziert und kommentiert ebenso wenig wie die Gestalten selbst. Soll jemand reflektieren, rubrizieren und interpretieren, dann kann es nur der Leser sein und der Text bietet ihm immer mehr Anlass dazu – Parallelismen, Verweise, Assoziationsmöglichkeiten: Spuren und Fährten, und dabei Sonderbares, Intransparentes, Gewaltdarstellungen und die eindringlich beschriebenen seelischen Nöte Nathanaels.

In der letzten Szene wird schließlich die Rolle des Protagonisten Nathanael entscheidend geändert. Zum ersten Mal ist er nicht mehr Schauender und Erleidender, sondern Handelnder, ja: Täter, dessen Taten andere – man denke an seines Vaters Rolle im Arbeitszimmer – nur bedingt beeinflussen, ansonsten tatenlos zusehend. Wenn jemand die Rolle des Lesenden-Schauenden übernimmt, dem Gegenstände, Personen und Ereignisse gezeigt werden, deren Bedeutung und Funktion nicht explizit gemacht werden, sondern die als komplex, unklar, intransparent und zugleich beunruhigend, grausam, angsterregend dargestellt werden, dann ist es der Leser des *Sandmanns*, der nun vor drei Alternativen gestellt ist: Entweder den Text weglegen und sich das darin Dargestellte ganz aus dem Sinn schlagen, was die sehr eindringlichen und verstörenden Schilderungen nicht eben erleichtern, oder eine Rubrik bzw. eine Deutung dafür formulieren und das komplexe, undurchschaubare, unerklärliche, düstere Erzählte damit in doppeltem Sinn überschreiben – nichts Anderes hat Sigmund Freud getan –, oder aber das Erzählte in seiner Komplexität, Intransparenz und düsteren Unerklärbarkeit hinnehmen und es nur so, ohne Erklärung, Rubrizierung und Deutung im Sinn behalten, was freilich heißt: Mit dem ungeklärten Verstörenden leben.

Wie er sich auch immer entscheidet: Der Leser, der nicht vor dem Schluss den Text weglegt und sich fortan dafür desinteressiert, sondern bis zur letzten Zeile liest und zu verstehen versucht, wird spätestens am Ende der Erzählung zum Nathanael gemacht<sup>55</sup> und der *Sandmann* ist dann sein „Sandmann“, denn Hoffmanns Erzählung konfrontiert ihn mit einer sehr komplexen und bis zum Schluss intransparenten Figuration, die einerseits

---

<sup>55</sup> Das bedeutet: ihm wird die Rolle des Nathanaels zugewiesen – ob er diese Rolle annimmt und ob sich daraus eine Identifikation entwickelt, hängt natürlich vom Leser ab.

zahlreiche Anknüpfungspunkte an die Lebensrealität bietet – die vertraute Familienkonstellation zu Beginn, Liebe, die Selbstdarstellung des Autors, die Mittlerfigur Clara und viele *petits détails vrais* wie das Sticken, Stricken und mit dem Möpschen Spielen, die das Brückenschlagen zur Lebenswelt des Lesers erleichtern – und andererseits anschaulich und eindringlich geschilderte beunruhigende, angsterregende, erschütternde Elemente.

Wie der Leser auch immer mit der Figuration umgeht, er wird vom Erzähldiskurs in eine Position versetzt, die jener Nathanaels im Arbeitszimmer des Vaters analog gestaltet ist: Die Position desjenigen, der komplexe, undurchschaubare und düster-angsterregende Ereignisse, Personen und Gegenstände wahrnehmen muss – und auch will, zwingt ihn doch nichts und niemand dazu, weiter zu lesen – und dabei von der einzigen Instanz, die ihm dabei helfen könnte, sich Klarheit und Gewissheit zu verschaffen: dem Text, durch immer stärkere Komplexität und Intransparenz immer mehr allein und im Stich gelassen wird.<sup>56</sup>

### Konstruktion

Der Leser von Hoffmanns Erzählung wird im ersten Brief Nathanaels an Lothar mit einer doppelten narrativen Konstruktion konfrontiert: Er liest die von E. T. A. Hoffmann verfasste Erzählung *Der Sandmann* und darin die narrative Re-Konstruktion von Kindheitserinnerungen durch einen Erwachsenen, durch Nathanael.

Der Ausgangspunkt der narrativen Konstruktion ist, das wurde bereits gezeigt,<sup>57</sup> das abendliche Beisammensein der Familie, der vertraute Abschluss des Tages:

---

<sup>56</sup> Noch einmal zum Vergleich: Der erste Brief an Lothar beschreibt Nathanael als jemanden, der in die Lage kommt, komplexe, undurchschaubare und düster-angsterregende Ereignisse, Personen und Gegenstände wahrnehmen zu wollen und zu müssen und dabei von der einzigen Instanz, die ihm dabei helfen könnte, sich Klarheit und Gewissheit zu verschaffen, namentlich: den Eltern, keine Hilfe bekommt, sondern intransparente Worte bzw. undurchsichtiges Verhalten.

<sup>57</sup> Siehe oben, Seite 30.

Nach dem Abendessen, das alter Sitte gemäß schon um sieben Uhr aufgetragen wurde, gingen wir alle, die Mutter mit uns, in des Vaters Arbeitszimmer und setzten uns um einen runden Tisch. Der Vater rauchte Tabak und trank ein großes Glas Bier dazu. Oft erzählte er uns viele wunderbare Geschichten und geriet darüber so in Eifer, daß ihm die Pfeife immer ausging, die ich, ihm brennend Papier hinhaltend, wieder anzünden mußte, welches mir denn ein Hauptspaß war. (12)

Durch die *petits détails vrais* – Tabakrauchen, ein großes Bier, das Ausgehen der Pfeife im Eifer des Erzählens – wird die Situation als vertraut und heimelig präsentiert.

Oft erzählte er uns viele wunderbare Geschichten [...] Oft gab er uns aber Bilderbücher in die Hände, saß stumm und starr in seinem Lehnstuhl und blies starke Dampfwolken von sich, daß wir alle wie im Nebel schwammen. An solchen Abenden war die Mutter sehr traurig und kaum schlug die Uhr neun, so sprach sie: Nun Kinder! – zu Bette! zu Bette! der Sandmann kommt, ich merk' es schon. (12)

Durch die gleichwertige Einleitung mit „Oft [...] Oft [...]“ wiederum wird das Familiäre und Vertraute nicht als nur punktuell gestört, sondern als grundsätzlich zweigestaltig dargestellt: Die Abende, an denen der Vater „wunderbare Geschichten“ erzählt, und jene, an denen er „stumm und starr in seinem Lehnstuhl“ sitzt, kommen einerseits beide „oft“ vor und sind andererseits konträr, was die Verhaltensweisen und Stimmungslagen des Vaters und der Mutter angeht.

Nathanael wird also als Kind präsentiert, das (zwar in unregelmäßigen Abständen, aber regelmäßig) oft eine signifikante negative Veränderung des Verhaltens und der Stimmungslagen der Eltern, also der wichtigsten Bezugspersonen erlebt, die durch die Worte der Mutter („der Sandmann kommt“, 12) in engen Zusammenhang mit etwas bzw. jemanden gebracht wird, das bzw. den das Kind laut Bericht weder kennt noch genau sehen und (er-)kennen darf, sondern wofür ihm lediglich die kryptische Überschrift „der Sandmann“ geboten wird.

Dargestellt wird sodann, dass die Nichtantworten der Mutter und der Kinderfrau<sup>58</sup> auf die Fragen des Kindes seine Beunruhigung verstärken,

---

<sup>58</sup> Siehe oben, Seite 32.

dass das Kind sich an die zweigestaltige Familiensituation „nicht gewöhnen“ kann<sup>59</sup> und dass es aus diesem Grund beschließt, sich auf eigene Faust Klarheit und Gewissheit zu verschaffen.

Das, was das Kind Nathanael im Arbeitszimmer des Vaters sieht und erlebt, wird zunächst als zum altbekannten und vertrauten Familienleben gehörend dargestellt:

[...] – Der Sandmann, der fürchterliche Sandmann ist der alte Advokat Coppelius, der manchmal bei uns zu Mittag isst! – [...]. (15)

Die Zweigestaltigkeit des Familienlebens wird allerdings in Coppelius gespiegelt: Der Advokat wird aus der Sicht des Kindes als alter Bekannter der Eltern und zugleich als „widrig[en] und abscheulich[en]“ (15) Menschen beschrieben, dessen „groß[e] knotigt[e], haarigt[e] Fäuste“ (zumindest) dem Kind Nathanael (und vielleicht den anderen „Kindern“ der Familie) „zuwider“ gewesen seien, „so daß“ sie, „was er damit berührte, nicht mehr mochten“ (16). Das – so die Überzeugung des Kindes, aber auch des erwachsenen Nathanaels – habe der Advokat auch bemerkt und sich einen grausamen Spaß daraus gemacht, die von den Kindern begehrtesten Leckerbissen zu berühren und sie ihnen so zu entziehen.

Coppelius wird also dem Leser von Hoffmanns Erzählung als dem Kind Nathanael zugleich altbekannte und bedrohliche, vertraute und undurchschaubare personenhafte Ursache des zweigestaltigen Familienlebens präsentiert. Er ist somit für den Leser des *Sandmanns* in doppeltem Sinn eine Figur: Er ist eine doppelgesichtige literarische Gestalt (Freund der Eltern und Feind der Kinder) und zugleich der Kristallisationspunkt eines zweigestaltigen Familienlebens.

Der weitere Verlauf des Briefs an Lothar führt nun dem Leser von Hoffmanns Erzählung die direkte Konfrontation des Kindes Nathanael mit der Figur Coppelius vor, die vom Erwachsenen Nathanael erinnernd und erzählend re-konstruiert wird.

---

<sup>59</sup> Die Rubrizierung „unheimlichen Spuk“ wird als Formulierung des erwachsenen Briefschreibers präsentiert, siehe oben, Seite 20.

Diese Konfrontation beginnt laut Bericht damit, dass das Kind plötzlich das väterliche Arbeitszimmer als doppelgesichtig wahrnimmt, den vertrauten Wandschrank als „eine schwarze Höhlung“ erblickend, „in der ein kleiner Herd“ steht (17). Sodann sieht das Kind den Vater selbst, der dem Coppelius plötzlich ähnlich sieht,<sup>60</sup> als doppelgesichtig. Das Bedrohlich-Fremde und das Beschützend-Vertraute werden durch die Beschreibung dieser Wahrnehmung als für das Kind in Eins gesetzt, ununterscheidbar geworden präsentiert. Sodann wird berichtet, wie das Kind „ringsumher [...] Menschengesichter [...] ohne Augen“ (17) – also ohne Sehkraft – wahrzunehmen vermeint, und auf den vieldeutbaren, letztlich unklaren, aber „mit dumpfer dröhnender“, also bedrohlicher „Stimme“ (17) ausgestoßenen Ausruf des Coppelius „Augen her, Augen her!“ (17) hin „von wildem Entsetzen gewaltig erfaßt“ (17) seine Anwesenheit verrät. Die Doppeldeutigkeit des Ausdrucks „Augen her“ wird intradiegetisch nicht thematisiert.

Die Engführung des Urvertrauten und des bedrohlich Fremden, des Vaters und des Feindes erreicht ihren Höhepunkt, als ohne Vermutungs- bzw. Relativierungssignale geschildert wird, dass der Advokat Coppelius das Kind auf den Herd wirft, „daß die Flamme“ sein „Haar zu sengen“ beginnt (17), der Vater nicht einschreitet, sondern fleht „Meister! Meister! laß meinem Nathanael die Augen – laß sie ihm!“ (17), und Coppelius schließlich das Kind unter den Augen des untätigen Vaters „gewaltig“ fasst, daß die Gelenke knacken, ihm die Hände und die Füße abschraubt und sie „bald hier, bald dort“ wieder einsetzt (17).

Nathanaels erzähltes Erlebnis ist uneigentliche Rede – welcher Art genau und mit welchem Sinn und Zweck, das muss der Leser des *Sandmanns* entscheiden.<sup>61</sup> Welche Entscheidung er allerdings auch treffen mag, so

---

60 „Ach Gott! – wie sich nun mein alter Vater zum Feuer herabbückte, da sah er ganz anders aus. Ein gräßlicher krampfhafter Schmerz schien seine sanften ehrlichen Züge zum häßlichen Teufelsbilde verzogen zu haben. Er sah dem Coppelius ähnlich.“ (17).

61 Ausgehend von Shl. Rimmon (1977), 15 bezeichnet etwa M. Falkenberg (2005) das „poetical uncanny“ im *Sandmann* als „logically disorienting ambiguity“ (29f.) und schreibt: „The uncanny in ‚Der Sandmann‘ is caused by an ambiguity that gives rise to conflicting but equally valid interpretations.“ (131). Das ist durchaus nicht falsch, greift aber in Bezug auf den Zusammenhang zwischen der ästhetischen und der psychologischen Dimension des Phänomens, das mit „unheimlich“ bzw. „uncanny“ bezeichnet wird, zu kurz. Ebenso die Formel „The uncanny in real life is caused both by the indeterminacy

bleibt bestehen: Die uneigentliche Rede konfrontiert ihn auf der wörtlichen Ebene mit der narrativen Figuration der körperlichen Misshandlung eines männlichen Kindes durch einen alten Bekannten der Familie vor den Augen des untätig zuschauenden Vaters.

Die Deutung und Bewertung dieser Figuration wird nicht sogleich dem Leser von Hoffmanns Erzählung allein anvertraut, sondern erfolgt zunächst innerhalb der Erzählung, durch Clara (mit Lothar) und Nathanael selbst, in deren Briefen Teile der narrativen Figuration (das Kommen des Sandmanns bzw. die Ereignisse im Arbeitszimmer) mit Hilfe des Adjektivs „unheimlich“ rubrizierend überschrieben werden – aus konträren Positionen, aber mit der gleichen Absicht, einen äußeren Ereigniszusammenhang und/oder einen inneren Zustand, der zuvor als komplex, undurchdringlich bzw. unverständlich und potentiell oder *realiter* bedrohlich geschildert wurde, in seiner Komplexität, Unklarheit und Bedrohlichkeit in einem Wort zu fassen und diskursiv zu beherrschen.

Dieses rubrizierende Überschreiben durch Nathanael und Clara weicht aber innerhalb des Textes dem narrativen Überschreiben durch den autorhaften Erzähler, wodurch der Leser des *Sandmanns* – das wurde ausführlich gezeigt – zunehmend in die Lage versetzt wird, selbst und allein reflektieren, interpretieren, bewerten zu müssen.

Die Verschiebung der Interpretationsverantwortung von der diegetischen über die metadiegetische auf die rezeptionsästhetische Ebene geht, auch das wurde ausführlich gezeigt, mit einem Prozess des zunehmenden narrativen Überschreibens und dadurch der Überlagerung von immer mehr Schichten uneigentlicher Rede (erzählten Ereignissen, Diskurschichten) einher, der dazu führt, dass der Leser, wenn er in der Schlusszene der Erzählung gleichsam zum Nathanael gemacht wird, vor einer sehr komplexen, undurchschaubaren und düsteren Figuration steht, mit der er nun allein fertig werden muss.

Zu den erzählten Ereignissen und Diskursschichten gehören vor allem auch die Stellen, die innerhalb der Erzählung mit der Rubrik „unheimlich“ überschrieben werden.

---

of the phenomenon and by the observer's active participation in the process of perception." (191).

Der Vergleich dieser Stellen mit der ersten narrativen Figuration, nach der „unheimlich“ verwendet wird, ist erhellend, wenn man bedenkt, dass das Adjektiv in Nathanaels erstem Brief an Lothar dazu dient, das zu überschreiben, was sich bis zu den Ereignissen im Arbeitszimmer zugetragen haben soll. Was das Kind im Arbeitszimmer erlebt haben soll, wird in Nathanaels Brief nicht mit „unheimlich“ rubrizierend überschrieben, sondern mit „gemäßhandelt“ („ich war bei der Lauscherei entdeckt, und von Coppelius gemäßhandelt worden“, 18). Die unfassbaren Details sind damit durch eine Rubrik überschrieben und überlagert, die, nimmt man sie wörtlich, weder intransparent noch komplex ist, sondern konkret und einfach. Das bedeutet: Nathanael verwendet die Rubrik „unheimlich“, die in der Erzählung durchgängig dazu dient, etwas, das zuvor als komplex, undurchdringlich bzw. unverständlich und potentiell oder *realiter* bedrohlich geschildert wurde, in seiner Komplexität, Unklarheit und Bedrohlichkeit zu überschreiben und in einem Wort fassbar zu machen, gerade nicht beim rubrizierenden Überschreiben der Ereignisse in des Vaters Arbeitszimmer. Für diese Ereignisse bietet Nathanaels Brief die an sich klare, konkrete, fassliche und ganz andere Überschrift „ich war [...] gemäßhandelt worden“ (18).

Dass Nathanaels Darstellung Lesern und Interpreten seit jeher vor erhebliche Schwierigkeiten stellt und *Der Sandmann* es schwer bis unmöglich macht, diese Rubrik einfach wörtlich zu nehmen, ist sattem bekannt. Aber viel wichtiger als die Interpretations- und Wertungsprobleme, die Hoffmanns Erzählung bereitet, ist für die Betrachtung des „Unheimlichen“ die Diskursivierungsform.

Die Rubrik „gemäßhandelt“ wird in Nathanaels Brief ohne Relativierungs- bzw. Ungewissheitssignale verwendet, die Aussage ist der Form nach eine einfache Tatsachenbehauptung, der Ausdruck „gemäßhandelt“ ist konkret und unmittelbar verständlich. Wichtig ist nun: Die Rubrik „[d]as unheimliche Treiben“ überschreibt in Claras Brief Nathanaels Rubrik „gemäßhandelt“ im Sinn des Ersetzens, nicht des Erklärens bzw. des Klärens. Ihre Rede springt von „[d]as unheimliche Treiben mit Deinem Vater zur Nachtzeit“ (21) direkt zum Tod von Nathanaels Vater und lässt das, was in Nathanaels Brief mit „gemäßhandelt“ überschrieben wurde, in eine Leerstelle zwischen der Deutung des Davorliegenden („alchymistische Versuche“, 21) und der des danach Kommenden („Der Vater hat wohl gewiß

durch eigne Unvorsichtigkeit seinen Tod herbeigeführt“, 21f.) verschwinden.

Die Rubrik „unheimlich“ erfüllt also – wie erinnern uns – in Claras Brief die gleiche Funktion wie in Nathanaels, aber – das ist wichtig – mit jeweils wesentlich anderem Gegenstand und Ergebnis. Das, was in Nathanaels Brief als (trotz allem) klar benennbar präsentiert wird („ich war [...] gemißhandelt worden“, 18), wird in Claras Brief durch Fokusverschiebung und durch rubrizierende und interpretatorische Überschreibung der Begleitumstände – „[d]as unheimliche Treiben“ (21) vor den Ereignissen im Arbeitszimmer, die „eigne Unvorsichtigkeit“ (21f.) des Vaters danach – teils überlagert, teils in Schweigen gehüllt.<sup>62</sup>

Zusammenfassend: In Nathanaels Brief bringt die rubrizierende Überschreibung „unheimliche[r] Spuk“ den Aspekt des Nicht-Wissen- und Nicht-(Klar-)Sehen-Könnens in einem Wort zum Ausdruck – das Wissen und Klar-Sehen-Wollen ist explizit in den Text hineingeschrieben.<sup>63</sup> In Claras Brief hingegen macht „[d]as unheimliche Treiben“ auch den Aspekt des Nicht-Fokussieren-Wollens sichtbar, wobei das Nicht-Fokussieren-Können nicht klar in den Text hineingeschrieben ist, sondern allenfalls anhand der Signale des Entsetzens und der starken Beunruhigung vermutet werden kann.

Die Aspekte des Nicht-(Klar-)Sehen-Könnens bzw. Nicht-Fokussieren-Wollens sind auch in den übrigen narrativen Figurationen, nach denen „unheimlich“ verwendet wird, wichtig. Mit der Aussage „Mir wurde ganz unheimlich“ (25) wird im zweiten Brief an Lothar eben nicht Olimpia, sondern der Zustand des sie anschauenden Nathanaels überschrieben, was auch bedeutet: Der Fokus der Rede schwenkt durch diese Aussage von Olimpia auf den Sprecher selbst.<sup>64</sup> Die Bewegung des Wegschleichens statt weiter Betrachtens („Mir wurde ganz unheimlich und deshalb schlich ich

---

<sup>62</sup> Ebenso wird die klare Setzung in Nathanaels Brief, dass er von Coppelius (bzw. auch Coppola) bedroht werde, durch die Gegensatzung überlagert, dass nicht der Advokat, sondern eine dunkle, undurchschaubare, im Inneren waltende „unheimliche Macht“ Nathanael bedrohe. Siehe oben, Seite 23.

<sup>63</sup> Siehe oben, Seiten 25 und 32. Hier greift M. Falkenbergs (2005) Definitionsvorschlag zu kurz, weil er nur die Eigenschaften des „uncanny object“ fokussiert: „we suggest a definition according to which the uncanny object always possesses a ‚quality of indefiniteness.‘“ (43).

<sup>64</sup> Siehe oben, Seite 26f..

leise fort [...]“ (25) wird diskursiv in der Fokus-Verschiebung der Rede gedoppelt und die Frage, warum dem Schauenden denn „ganz unheimlich“ geworden sei, bleibt ungestellt und unreflektiert, wobei die Aspekte des Nicht-(Klar-)Sehen-Könnens und Nicht-Fokussieren-Wollens beide unthematisiert und für den Leser von Hoffmanns Erzählung gleichermaßen vermutlich bleiben.

Die narrative Figuration, an deren Ende Siegmund die Rubrik „unheimlich“ verwendet, unterscheidet sich von den vorhergehenden insofern, als darin nicht Erlebtes berichtet oder Berichtetes interpretiert, sondern eine Personenbeschreibung Olimpias formuliert wird, die in ein Urteil über sie mündet. Aber in Hinblick auf den Aspekt des Nicht-(Klar-)Sehen-Könnens unterscheidet sich diese Figuration nur in Nuancen von den vorhergehenden: Der Text lässt keinen Zweifel daran aufkommen, dass weder Siegmund noch Nathanael Olimpia klar als das sehen, was sie ist.

Siegmunds Personenbeschreibung beginnt mit einer Reihe von Eindrücken und Wahrnehmungen, die ein widersprüchliches Gesamtbild ergeben – „auf seltsame Weise starr und seelenlos“, Wuchs und Gesicht „regelmäßig“ und „schön“, dabei „Blick [...] ohne Lebensstrahl [...] ohne Sehkraft“ – und bietet dann Charakterisierungen, die für den Leser von Hoffmanns Erzählung (spätestens im Nachhinein) auf eine Folgerung und Rubrizierung hinauslaufen, die Siegmund allerdings nicht formuliert, sondern an deren Stelle er die Überschreibung „unheimlich“ verwendet:

Ihr Spiel, ihr Singen hat den unangenehm richtigen geistlosen Takt der singenden Maschine und eben so ist ihr Tanz. Uns ist diese Olimpia ganz unheimlich geworden, wir mochten nichts mit ihr zu schaffen haben. (42)

Die Überschreibung mit „unheimlich“, die hier sowohl Olimpia als auch den Zustand, in den sie Siegmund und viele andere versetzt, kommt anstelle der – wie sich später im Text herausstellen wird – richtigen, klaren und konkreten Schlussfolgerung: Olimpia ist ein Automat, erschaffen von Spalanzani.<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> Aus welchem Grund und mit welchem Ziel Spalanzani Olimpia erschafft, das wird innerhalb der Erzählung freilich nicht untersucht, geschweige denn im Text erwähnt, sondern der Fall wird mit der Rubrik „Betrug“ (46) abgeschlossen.

Das offensichtliche Bemühen um eine präzise Beschreibung und die explizit formulierte Intention Siegmunds, den Freund dazu zu bringen, wie die anderen nichts mehr mit Olimpia zu schaffen haben zu wollen, summieren sich für den Leser von Hoffmanns Erzählung zu dem Eindruck, dass Siegmund Olimpia deshalb nicht als Automaten erkennt, weil er nicht kann, und nicht etwa, weil er nicht möchte.<sup>66</sup> In seinem Fall bringt die Rubrik „unheimlich“ also den Aspekt des Nicht-(Klar-)Sehen-Könnens zum Ausdruck. Nathanael hingegen, dessen Rede das Ziel hat, den Freund zu widerlegen, er wird als willentlich blind präsentiert,<sup>67</sup> wobei seine Blindheit dadurch als gesteigert erscheint, dass er selbst die Angemessenheit der rubrizierenden Überschreibung „unheimlich“, also die sprachliche Anzeige eines Nicht-(Klar-)Sehen-Könnens, vehement von sich weist.

Mit der letzten Verwendung des Adjektivs „unheimlich“ ist gleichsam das Herz der Finsternis im *Sandmann* erreicht, der Kulminationspunkt des Nicht-(Klar-)Sehen-Könnens und Nicht-Fokussieren-Wollens, und die Entlarvung der Olimpia bringt weder innerhalb der Erzählung noch für den impliziten Leser des *Sandmanns* Klarheit und positive Auflösung der Dunkelheit: Nathanael – so schildert es der autorhafte Erzähler – geht nach einem Gewaltausbruch, der die gesteigerte Parallelstelle zu dem Beinah-Duell mit Lothar bildet,<sup>68</sup> zurück ins Vergessen und Nichtreflektieren, für den Leser des *Sandmanns* bleibt Olimpia intransparent, ein lebloser Gegenstand, dessen Bedeutung, Sinn und Funktion innerhalb der Erzählung der Leser, wenn er es denn will, dann ganz allein, ohne Hilfe durch Gestalten oder den autorhaften Erzählers reflektieren muss.

Intransparenz und Nichtreflexion, Nicht-(Klar-)Sehen-Können und Nicht-Fokussieren-Wollen, sie sind im *Sandmann* untrennbar wie die zwei

---

<sup>66</sup> Bestätigt wird die Vermutung durch die Äußerungen des autorhaften Erzählers: „Spalanzani [...] mußte indes die Universalität verlassen, weil Nathanael’s Geschichte Aufsehen erregt hatte und es allgemein für gänzlich unerlaubten Betrug gehalten wurde, vernünftigen Teezirkeln (Olimpia hatte sie mit Glück besucht) statt der lebendigen Person eine Holzpuppe einzuschwärzen. Juristen nannten es sogar einen feinen und umso härter zu bestrafenden Betrug, als er gegen das Publikum gerichtet und so schlau angelegt worden, daß kein Mensch (ganz kluge Studenten ausgenommen) es gemerkt habe, unerachtet jetzt alle weise tun und sich auf allerlei Tatsachen berufen wollten, die ihnen verdächtig vorgekommen.“ (46).

<sup>67</sup> Siehe oben, Seiten 62 und 66.

<sup>68</sup> Siehe oben, Seite 52.

Seiten eines Blatts Papier, und „unheimlich“ ist ihre deutlichste verbale Spur im Text – Signal ebenso wie Rubrik, denn alles, was im Text als „unheimlich“ bezeichnet wird, lässt sich auf zwei narrative Figurationen zurückführen, die das bipolare Zentrum der narrativen Konstruktion *Der Sandmann* bilden und die sich wiederum, wenn man sie aufmerksam betrachtet, auf einen gemeinsamen Nenner bringen lassen. Die Ereignisse um Coppelius und Nathanaels-Familie, die im Folgenden kurz „Sandmann-Figuration“ genannt werden, und die um Olimpia, die „Olimpia-Figuration“, sie sind das Bezeichnete des Adjektivs „unheimlich“ in E. T. A. Hoffmanns Erzählung. Sucht man, wie Ernst Jentsch und Sigmund Freud, eine Antwort auf die Frage, was das „Unheimliche“ in der Erzählung *Der Sandmann* sei, dann ist die vergleichende Betrachtung dieser Figurationen aufschlussreich.

### Figuration(en)

Im ersten Brief an Lothar wird dargestellt, dass die Familienabende vom Kind Nathanael als zweigestaltig wahrgenommen werden,<sup>69</sup> wobei diese Wahrnehmung durch eine ganze Reihe von *petits détails vrais* beglaubigt wird. Der weitere Verlauf des Briefs berichtet, dass dem Kind die Zweigestalt der Familienabende durch Benennung eines Verantwortlichen („der Sandmann“) erklärt wird, den das Kind allerdings weder kennt noch sehen darf. Die Schilderung der Beunruhigung des Kindes und seiner Suche nach Wissen und Gewissheit führt hin zur Szene, in der es im Arbeitszimmer seines Vaters den „Sandmann“ erblickt.

Was das Kind dann erlebt, ist hinsichtlich der Darstellungsform eine Ununterscheidbarkeitsfigur:<sup>70</sup> Coppelius wird als Familienfreund und dabei Feind der Kinder wahrgenommen und beschrieben, Nathanaels Vater als eben Vater und zugleich dem Feind ähnlich, Gehilfe des Feinds, Nicht-Beschützer, der – so wird ohne Vermutungs- bzw. Relativierungssignale

---

<sup>69</sup> Siehe oben, Seite 76f.

<sup>70</sup> Die Ununterscheidbarkeit (des Anderen und des Selbst, des Fremden und des Vertrauten, des Feindlichen und des Eigenen) ist freilich auch der Kern des Doppelgängermotivs, dessen Bedeutung für den *Sandmann* von der Forschung wiederholt unterstrichen wurde, siehe oben, Anmerkung 22.

und ohne Signale der Erinnerungsunsicherheit berichtet – tatenlos zuge-  
sehen habe, wie sein Kind zuerst auf einen Herd geworfen worden sei und  
ihm sodann von Coppelius Hände und Füße abgeschraubt und bald hier  
bald dort wieder eingesetzt worden seien.

Die Ununterscheidbarkeit betrifft innerhalb der Erzählung das Kind  
und den berichtenden Erwachsenen Nathanael. Aber auch der Leser von  
Hoffmanns Erzählung, der in Bezug auf psychosoziale Rollen den Erwar-  
tungshorizont des Werks weitgehend teilt, wird mit einer narrativen Figu-  
ration konfrontiert, bei deren Wahrnehmung er Denkformen, die er im  
Alltag selbstverständlich (und unreflektiert) anwendet – formelhaft: „(Vater  
= Autorität<sup>71</sup> + Beschützer) ≠ (Feind = Angreifer)“ – und auf deren Gültigkeit  
er in dem Maße angewiesen ist, in dem er die Gewaltdarstellung als belas-  
tend empfindet, zugleich anwenden muss und nicht anwenden kann – an-  
wenden muss, weil Nathanael ohne Wenn und Aber als Kind präsentiert  
wird und ein Kind für den beschriebenen Leser selbstverständlich auf vä-  
terlichen Schutz und väterliche Autorität angewiesen ist; nicht anwenden  
kann, weil die Figuration mit diesen Denk- und Wahrnehmungsformen  
unvereinbar ist.

Wie ein solcher Leser mit dieser Aporie auch immer umgeht – durch  
Interpretation, Reflexion, rubrizierendes Überschreiben, Weglegen und Ver-  
gessen der Erzählung, oder sonst: Die Aporie ist sein Problem, nicht das der  
literarischen Figuren – Nathanaels nicht, denn dieser überschreibt die  
„Sandmann“-Ereignisse mit der klaren und konkreten zusammenfassenden  
Charakterisierung „ich war [...] von Coppelius gemißhandelt worden“  
(18); aber Claras ebenso wenig, denn sie, wiederum, überschreibt die von  
Nathanael so überschriebenen Ereignisse in ihrem Brief im Sinn des Er-  
setzens;<sup>72</sup> ebenso wenig ist die Aporie ein Problem des autorhaften Erzäh-  
lers und der übrigen Gestalten, denn diese erwähnen (und also reflektie-  
ren) die Ereignisse nicht. Fazit: Ist die gleichzeitige Notwendigkeit und Un-  
möglichkeit, die selbstverständliche Denkform „(Vater = Autorität + Be-  
schützer) ≠ (Feind = Angreifer)“ anzuwenden, ein Problem für den Leser

---

<sup>71</sup> Die Kopplung „Vater = Autorität“ wird in E. T. A. Hoffmanns Erzählung durch mehrere  
Elemente der Charakterisierung des Vaters evoziert: etwa das Ausbleiben am Tag und  
das im Zentrum des abendlichen Geschehens Stehen, oder die Aussage, dass das Kind  
sich nicht getraut habe, den Vater über den „Sandmann“ zu befragen.

<sup>72</sup> Siehe oben, Seite 80.

von Hoffmanns Erzählung und kann er keine der innerhalb der Erzählung dargestellten Formen des Umgangs mit den Ereignissen im Arbeitszimmer von Nathanaels Vater übernehmen, dann steht er bei der Suche nach Alternativen allein.

Analoges bewirkt die Olimpia-Figuration, allerdings mit einem wichtigen Unterschied. Der Erzählerkommentar, der Nathanaels Gewaltausbruch nach dem Streit um Olimpia in Spalanzanis Wohnung folgt, präsentiert das vermeintliche Mädchen als Fall der Ununterscheidbarkeit von Menschen und Automaten. Diese zweite wichtige Ununterscheidbarkeit betrifft nicht unbedingt den Leser, der, wenn er aufmerksam liest, schon früh erkennen kann, dass Olimpia ein Automat ist, und diese Erkenntnis am Ende als richtig bestätigt bekommt, sondern die literarischen Figuren. Ferner wird die Ununterscheidbarkeit innerhalb des Textes explizit thematisiert und reflektiert.

Zunächst bekommt der Leser von Hoffmanns Erzählung die Gelegenheit, Nathanaels willentliche Blindheit<sup>73</sup> in Bezug auf das vermeintliche Mädchen und Siegmunds Nicht-(Klar-)Sehen-Können<sup>74</sup> zu beobachten sowie anhand der Charakterisierungen und Kommentare des autorhaften Erzählers zu dem Schluss zu kommen, dass die Ununterscheidbarkeitsfigur „Mensch-Automat“ auf der Unterscheidungsunfähigkeit aller Gestalten beruht, die Olimpia innerhalb der Erzählung wahrnehmen. Sucht er dann nach einer Begründung für diese Unfähigkeit, so kann er anhand der verschiedenen Charakterisierungen Olimpias durchaus eine formulieren, laufen sie doch alle darauf hinaus, dass die Erscheinung und das Verhalten von Spalanzanis „Tochter“ in den Augen der Wahrnehmenden voll und ganz den an ein bürgerliches Mädchen aus gutem Hause gestellten Erwartungen entsprechen – bis auf etwas, das ihre Betrachter allerdings nicht klar zu sehen, geschweige denn klar zu benennen vermögen.<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> Siehe oben, Seite 65.

<sup>74</sup> Siehe oben, Seite 28.

<sup>75</sup> R. Drux' (2006) These, dass „[...] Hoffmann auf ein (zu seiner Zeit bereits antiquiertes) Phänomen der Technikgeschichte rekurriert, um die soziale Zurichtung junger Frauen zu automatenhaft funktionierenden Rollenträgerinnen zu parodieren (und die bürgerliche Kleinfamilie als Geburtsort psychischer Defekte zu dekuivieren) [...]“ (30), ist zwar

Das bedeutet: Olimpia wird (in doppeltem Sinn) als Figur präsentiert,<sup>76</sup> bei deren Wahrnehmung die betroffenen *Sandmann*-Gestalten Denkformen, die sie selbstverständlich und unreflektiert anwenden – formelhaft: das Klischee des bürgerlichen Mädchens aus gutem Hause – zugleich anwenden müssen und nicht anwenden können – anwenden müssen, weil Olimpias Erscheinung und alles, was sie tut, dem zu Erwartenden entspricht;<sup>77</sup> nicht anwenden können, weil einzelne Merkmale von Olimpias Erscheinung und Verhalten zugleich darauf hinweisen, dass jene, die Olimpia nur durch die Brille (sic!) des Erwarteten betrachten, Wesentliches übersehen. Die Denk- und Wahrnehmungsform passt – und passt zugleich nicht.

Zwei Konsequenzen werden in der Erzählung gezeigt: Zuerst Nathanaels psychische Notlage,<sup>78</sup> die letztlich dazu führt, dass er „in gräßlicher Raserei tobend [...] nach dem Tollhause gebracht“ (50) wird; sodann, durch einen längeren Erzählerkommentar, eine um sich greifende Destabilisierung vertrauter Wahrnehmungs- und Denkformen, die, wohlgemerkt, durch Olimpias Entlarvung nicht beendet, sondern erst recht ausgelöst wird.

Anschaulich wird geschildert, dass die Aufdeckung von Spalanzanis „Betrug“ (51) und die Erklärung des „Professor[s] der Poesie und Beredsamkeit“ (50), das Ganze sei doch eine „Allegorie“, eine „fortgeführte Metapher“, die Gemüter Vieler nicht zu beruhigen vermag:<sup>79</sup>

---

reduktiv in Hinblick auf die thematische und diskursive Komplexität des Texts, aber berücksichtigt zu Recht den im Text hervorgehobenen Aspekt der Erwartungs- und Normenkonformität.

<sup>76</sup> Zur Rolle des autorhaften Erzählers bei der Präsentation Olimpias siehe oben, etwa Seite 65ff..

<sup>77</sup> Etwa W. Segebrecht (1996) pointiert, aber im Fazit bei uneigentlicher Rubrizierung bleibend: „[...] der brave Bürger, dessen Blick nicht über die Wirtshausstafel hinausreicht, der geschwätzige Schönegeist in den ästhetischen Teegesellschaften, aber auch der mit Scheuklappen versehene Wissenschaftler und der Handwerker, der vor lauter Stolz auf seine Kunst überheblich wird. Sie alle haben ein beschränktes Bewußtsein, und das liefert sie der hoffmannschen Ironie, Kritik und Satire aus. Diese Bürger erkennen in der mechanischen Puppe Olimpia (in der Erzählung *Der Sandmann*) ein vollwertiges Mitglied ihrer Gesellschaft, deshalb erscheinen sie selbst als Puppen, Marionetten, Automaten [...]“ (54).

<sup>78</sup> Siehe oben, Seite 67.

<sup>79</sup> Siehe oben, Seite 68f..

[...] viele hochzuverehrende Herren beruhigten sich nicht dabei; 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. (50f.)

Die Charakterisierung „menschliche Figuren“ fasst an dieser Stelle das Ununterscheidbare und seine literarische Repräsentation in einer Rubrik zusammen. Das „abscheulich[e] Mißtrauen“ greift nicht nur diegetisch um sich, sondern wird diskursiv mit dem Text verwoben. Auf der Ebene der Handlung hat es tief greifende Konsequenzen: Viele Liebhaber, um „ganz überzeugt zu werden“, dass die Geliebte „keine Holzpuppe“ sei, verlangen,

daß die Geliebte etwas taktlos singe und tanze, daß sie beim Vorlesen sticke, stricke, mit dem Möpschen spiele u.s.w. 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. (51)

Die ironische Färbung ist auch in dieser Passage, wie bereits erwähnt, nicht funktionslos, sondern zeigt an, aus welchem Grund die Entlarvung der Olimpia die Verunsicherung der „hochverehrten Herren“ und „Liebhaber“ nicht beendet. Der Grund ist, dass die Herren und Liebhaber in dem Maße, in dem sie ihre Geliebten weiterhin auf der Grundlage von unreflektierten, weil für sie selbstverständlichen Denk- und Wahrnehmungsformen ansehen und bewerten, eben gerade eine Geliebte, deren Erscheinung und Verhalten, wie bei Olimpia, vollkommen dieser Denkform entsprechen, nicht mehr sicher von einer Holzpuppe unterscheiden können:

Das Liebesbündnis vieler wurde fester und dabei anmutiger, andere dagegen gingen leise aus einander. „Man kann wahrhaftig nicht dafür stehen“, sagte dieser und jener. (51)

Die Darstellung schließt mit dem Bild einer Gesellschaft, die auf die im Zusammenhang mit Olimpia entstandene Destabilisierung nicht etwa durch Reflexion und Problematisierung der eigenen Wahrnehmungs- und Denkformen reagiert, sondern durch stillschweigende Anpassung gesellschaftlicher Verhaltensnormen:

In den Tees wurde unglaublich gegähnt und niemals genieset, um jedem Verdacht zu begegnen. – Spalanzani mußte, wie gesagt, fort, um der Kriminaluntersuchung wegen der menschlichen Gesellschaft betrüglicher

Weise eingeschobenen Automats zu entgehen. Coppola war auch verschwunden. – (51)

Die Olimpia-Figuration endet in kollektive Nichtreflexion, Ausblenden, Verschwinden, Vergessen. Die Ununterscheidbarkeitsfigur wird nicht aufgelöst, sondern – das wurde ausführlich gezeigt – durch neue narrative und diskursive Schichten überlagert. Was sie eventuell bedeutet, muss der Leser von Hoffmanns Erzählung allein entscheiden.

Fragt man also, was im *Sandmann* mit „unheimlich“ überschrieben wird bzw. zur Verwendung des Adjektivs führt, so lässt sich zusammenfassend feststellen, dass es erzählte Ereigniszusammenhänge, Personen, Gegenstände, innere Zustände, in einem Wort: Kunstfiguren sind (narrative Figuration, Automat), die so konstruiert sind, dass bei ihrer Wahrnehmung selbstverständlich verwendete Denkformen zugleich angewendet werden müssen und nicht angewendet werden können. Die Sandmann- und die Olimpia-Figuration bewirken gleichzeitig und gleichwertig die Anwendungsnotwendigkeit und Anwendungsunmöglichkeit selbstverständlicher, weil altbekannter und vertrauter Denkformen. Sie sind so gestaltet, dass das wahrnehmende Subjekt – in der Sandmann-Figuration: der Leser; in der Olimpia-Figuration: der liebende Nathanael und die „hochzuverehrenden Herren“ und Liebhaber – auf ihre Gültigkeit (subjektiv bzw. objektiv) angewiesen ist und ihre Anwendungsunmöglichkeit – in der Sandmann-Figuration: gegebenenfalls; in der Olimpia-Figuration: laut Darstellung tatsächlich – als Belastung erlebt.

### ***Figur und Psyche***

Die Lektüre des *Sandmanns* bestätigt einige Beobachtungen von Ernst Jentsch<sup>80</sup> und ermöglicht, sie zu präzisieren. „Unheimlich“ wird innerhalb von E. T. A. Hoffmanns Erzählung durchweg im Zusammenhang mit Wahrnehmungsobjekten (Ereigniszusammenhängen, Gegenständen, Personen und/oder inneren Zuständen) verwendet, die dem wahrnehmenden Sub-

---

80 Siehe oben, Seite 12.

jekt so erscheinen, dass sie die Anwendung von altbekannt-selbstverständlichen Denkformen bzw. Handlungsweisen zugleich erfordern und ebenso unentrinnbar wie unheilbar verunmöglichen, woraus eine Belastungssituation entsteht, die sich bis zur Notlage steigern kann. Das betroffene Wahrnehmungssubjekt befindet sich in der Lage, nicht so denken bzw. handeln<sup>81</sup> zu können, wie es (subjektiv bzw. objektiv) muss (bzw. auch möchte).

Ein Blick auf die alltagssprachliche Verwendung des Adjektivs bestätigt den Befund: Etwa der Artikel „Mein Kind ist mir unheimlich“<sup>82</sup> porträtiert das „hochbegabte Kind“ als – eben – ein Kind, mit dem Eltern und Pädagogen aber nicht so umgehen können, wie sie es sonst selbstverständlich tun. Die rubrizierende Überschreibung „unheimlich“ zeigt an, dass das Kind so wahrgenommen wird, dass die Anwendung von ansonsten im Zusammenhang damit selbstverständlich verwendeten und in der konkreten Situation auch als erforderlich empfundenen Denkformen und Handlungsweisen nicht möglich ist. Die Rubrik „hochbegabt“ löst das Problem.

Die kolloquiale Verwendung von „unheimlich“ in Redeformen wie „unheimlich schnell“, „unheimlich groß“, „unheimlich wichtig“, „unheimlich gut“ wiederum verstärkt nicht nur die jeweiligen Adjektive, sondern bringt dabei auch zum Ausdruck, dass ein Wahrnehmungsobjekt so beschaffen ist, dass es an den für diese Art Objekt stillschweigend geltenden Maßstäben bzw. anhand der üblicherweise verwendeten Bewertungsskala nicht (mehr) gemessen werden kann, wobei dem Sprecher unklar ist, welche Maßstäbe bzw. welche Skala sonst verwendet werden sollen oder können.

Das Adjektiv „unheimlich“ ist ebenso Signal wie Rubrik. Seine Verwendung zeigt an, dass eine zumindest punktuell nicht behebbare Anwendungsnotwendigkeit und zugleich Anwendungsunmöglichkeit selbstverständlich verwendeter Denkformen bzw. Handlungsweisen vorliegt, und bietet zugleich die Möglichkeit, das, was man wahrnimmt und/oder erlebt, dennoch rubrizierend zu überschreiben, für sich in einem Wort fassbar zu machen, ggf. auch durch dieses Wort zu ersetzen.

---

81 „Handeln“ schließt, wie in Anmerkung 10 erläutert, auch das sprachliche Handeln ein.

82 <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-7956517.html> (Abruf 11.11.2012).

Freud kann man darin zustimmen, dass das wiederkehrende Verdrängte eine besondere Form der punktuellen gleichzeitigen und gleichwertigen Anwendungsnotwendigkeit und Anwendungsunmöglichkeit selbstverständlicher Denkformen bzw. Handlungsweisen, also eine Unterart des „Unheimlichen“ ist, und dass das, was man als „unheimlich“ bezeichnet, unter Umständen ein wiederkehrendes Verdrängtes sein kann. Dass das „Unheimliche“ sich aber auf das wiederkehrende Verdrängte reduzieren lässt, bestätigt das *close reading* von E. T. A. Hoffmanns Erzählung nicht, sondern entlarvt Freuds Interpretation vielmehr als rubrizierende Überschreibung im Sinn des Ersetzens. Pointiert ausgedrückt: *Der Sandmann* ist unter anderem eine wohlkonstruierte Interpretationsfalle – man ist fast versucht, von einem Racheakt an Kritikern und Interpreten zu sprechen<sup>83</sup> – und Freud ist in die Falle getappt.

Übersehen hat er dadurch – ebenso wie Ernst Jentsch –, dass das Wort „unheimlich“ eben nicht dazu dient, ein definierbares Eigentliches zu bezeichnen,<sup>84</sup> sondern ebenso Rubrikersatz wie Rubrik ist, Bezeichnung für etwas, das sich in einer konkreten Situation nicht klar sehen lässt bzw. das man nicht fokussieren will, wofür also andere, konkrete und klare Rubriken nicht zur Verfügung stehen – man denke an „Automat“ – bzw. wofür der Sprecher zur Verfügung stehende Alternativrubriken (aus welchem

---

83 Man ist *fast* versucht, sind doch die vielen Interpretationen von E.T.A. Hoffmanns Erzählung vor allem auch eindruckliche Spuren davon, wie sehr *Der Sandmann* zum Nachdenken über den zeitgeschichtlichen und literarischen Hintergrund und Kontext anregt, über die Kunst und ihre Beziehung zum Leben, über die Medizin, den Wahnsinn, die Naturwissenschaften, die Romantik, über *gender*-Fragen, ästhetische und philosophische Fragen...

84 Jentsch unterstreicht die Subjektivität und Vielfalt des Phänomens, fokussiert aber ebenso wenig wie Freud den Aspekt der undefinierbarkeit: siehe E. Jentsch, (1906), 196: „Es soll hier nicht der Versuch gemacht werden, das Wesen des Unheimlichen zu definieren. Eine solche Begriffserklärung hätte nur einen sehr geringen Werth. Dies liegt hauptsächlich daran, dass nicht auf Jedermann derselbe Eindruck einen unheimlichen Effect auszuüben braucht, ferner dass auch bei demselben Individuum eine und dieselbe Wahrnehmung nicht jedesmal oder wenigstens nicht jedesmal in gleicher Weise ‚unheimlich‘ sich gestalten muss.“

Grund auch immer) nicht verwenden möchte – man denke an „gemäßhandelt“.<sup>85</sup>

Inhaltlich betrachtet ist das „Unheimliche“ dementsprechend ein kaum abgrenzbares Feld. Doch seine Form lässt sich durchaus modellhaft beschreiben.

Hilfreich ist dabei Jentschs Beobachtung, dass sich dieses Gefühl bzw. genauer: Der innere Zustand, der unter Umständen zur Anwendung der Rubrik „unheimlich“ führt, leicht einstellen könne, wenn man dazu gebracht werde, das Altgewohnte, das man für selbstverständlich gehalten habe, auf neue, ungewohnte Weise wahrzunehmen, und das „Unheimliche“ nah sei, wenn die „Vertauschung ‚bekannt-selbstverständlich‘ [...] in das Bewusstsein des Individuums“ trete, denn so lang diese Verwechslung bestehe, bleibe „das Auftauchen von Unsicherheitsempfindungen [...], der Mangel an Orientierung“, der „leicht die Schattirung des Unheimlichen annehmen“ könne, „verkappt“.<sup>86</sup>

Wertet man Ernst Jentschs Beobachtungen und die Befunde der *Sandmann*-Lektüre aus psychologischer Perspektive aus, so lässt sich das Phänomen, das mit Hilfe des Adjektivs „unheimlich“ angezeigt wird, formelhaft ausgedrückt, als punktuelle Engführung des Selbstverständlichen und seines Gegenteils definieren.

---

<sup>85</sup> Ebenso denke man an die zahlreichen Verwendungen von „unheimlich“ in E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der unheimliche Gast*, die vor allem dazu dienen, eine leere Stelle zu erzeugen, um die herum die Erzählung konstruiert ist.

<sup>86</sup> Siehe oben, Seite 12, Schreibweise des Originals.

## Psyche: das „Unheimliche“

Das Erklärungsmodell Sigmund Freuds soll hier weder einer erneuten Infragestellung unterzogen noch durch ein anderes ersetzt werden. Ebenso wenig kann es hier bestätigt werden. Das Tiefenpsychologische ist nicht Gegenstandsbereich dieses Buchs. Gezeigt wird hier, dass das „Unheimliche“ in jedem Fall (auch) eine kulturell und individuell bedingte wahrnehmungs- und wissenspsychologische Dimension hat.

Um diese Dimensionen zu beschreiben, wird im Folgenden ein Denkmodell in Thesenform vorgeschlagen, das – wie jedes Modell – das Phänomen natürlich nicht in seiner ganzen Komplexität abbildet, sondern dazu dient, wichtige Konstituenten und Charakteristika zu erfassen, zu beschreiben und zu analysieren.

### **Thesen**

1. *Das Fundament des „Unheimlichen“ ist das Selbstverständliche.*

Das Fundament der Wahrnehmungen und Zustände, die im Deutschen mit Hilfe des Adjektivs „unheimlich“ angezeigt und rubrizierend überschrieben werden, kurz: des „Unheimlichen“ ist das, worüber im Alltagsleben kaum nachgedacht wird, weil es nicht nur sehr vertraut, altbekannt, sondern darum auch selbstverständlich (geworden) ist: Das Unreflektierte, weil (aufgrund kultureller Prägung, kollektiver Normen, tradierter Erfahrungswerte bzw. eigener Kenntnisse und ggf. auch subjektiver Erfahrungen) Selbstverständliche.

2. *Das „Unheimliche“ ist eine Engführung des Selbstverständlichen und seines Gegenteils, die zu gleichzeitiger und gleichwertiger Anwendungsnotwendigkeit und Anwendungsunmöglichkeit (in einem Wort: zur Dekonfiguration) einer selbstverständlich angewendeten Denkform<sup>87</sup> führt.*

---

<sup>87</sup> Siehe oben, Anmerkung 10.

Das Gegenteil des Selbstverständlichen ist nicht einfach das Ungewöhnliche, Anormale, Fremde, Unbekannte, Verunsichernde o. Ä., sondern das, was dem Selbstverständlichen zumindest punktuell grundsätzlich und irreduzibel entgegensteht.

Eine Engführung des Selbstverständlichen und seines Gegenteils liegt vor, wenn ein Objekt – ein Ereigniszusammenhang, eine Person, ein Gegenstand bzw. der eigene innere Zustand – so wahrgenommen wird,

- dass die Anwendung einer ansonsten bei dem betreffenden Objekt selbstverständlich angewendeten Denkform (bzw. Handlungsweise) aus Sicht des wahrnehmenden Subjekts einerseits erforderlich, andererseits aber aufgrund der Charakteristika des Objekts bzw. aufgrund des Zustands des wahrnehmenden Subjekts nicht möglich ist und
- dass sich für die daraus entstehende Aporie – aus welchen objektiven bzw. subjektiven Gründen auch immer – keine Lösungsmöglichkeit findet.

Das Ergebnis einer solchen Engführung des Selbstverständlichen und seines Gegenteils ist die (zumindest temporäre) Dekonfiguration der betroffenen Denkform bzw. Handlungsweise.<sup>88</sup>

Je stärker das wahrnehmende Subjekt die Denkform bzw. Handlungsweise als notwendig empfindet, desto stärker empfindet es eine solche Dekonfiguration als Belastungssituation, im Extremfall als kognitive und emotionale Notlage.

3. *Durch die Verwendung des Adjektivs „unheimlich“ werden Engführungen des Selbstverständlichen und seines Gegenteils angezeigt und abgewehrt, nicht jeweils als definierten Gegenstand bezeichnet, geschweige denn als Problem gelöst.*

---

<sup>88</sup> Auf die Art und Weise, wie das Beschriebene vom betroffenen Subjekt wahrgenommen bzw. erlebt wird, wird weiter unten im Kapitel „Erleben und Wahrnehmung“ eingegangen.

Das Adjektiv „unheimlich“ hat als (in doppeltem Sinn) rubrizierende Überschrift drei eng zusammenhängende Grundfunktionen: Es ermöglicht eine zumindest relative Distanzierung und somit Kontrollgewinnung, zeigt Nicht-(Klar-)Sehen-Können bzw. Nicht-Fokussieren-Wollen an und projiziert die Lösungssuche nach Außen, potentiell auf den Hörer bzw. Adressaten.<sup>89</sup> Pointiert ausgedrückt: Das Problem wird so weniger bezeichnet oder gelöst als angezeigt und (auslagernd) abgewehrt.

## **Phänomen**

### **Erleben und Wahrnehmung**

Der Anteil des Unreflektierten am Selbstverständlichen bestimmt, ob überhaupt und wenn, dann inwiefern die Dekonfiguration einer selbstverständlich angewendeten Denkform bewusst wahrgenommen wird. In dem Maße, in dem eine Denkform selbstverständlich und daher unreflektiert angewendet wird, wird auch ihre Dekonfiguration nicht als solche bewusst wahrgenommen, sondern als undeutliches, dumpfes, beunruhigendes Unbehagen, das wiederum in dem Maße, in dem die Anwendung als nötig und zugleich unmöglich empfunden wird, sich zum Angstzustand steigern kann. Das bedeutet auch: Die Fähigkeit des wahrnehmenden Subjekts vom unreflektierten Anwenden der Denkform zum reflektierenden Wahrnehmen und Denken überzuwechseln, ist bestimmend sowohl für die Intensität des psychischen Zustands, das mit „unheimlich“ überschrieben werden kann, als auch für den (verbalen bzw. nonverbalen) Umgang mit diesem Zustand.

Das bedeutet allerdings nicht, dass die Fähigkeit, vom unreflektierten Anwenden einer selbstverständlichen Denk-, Wahrnehmungs- bzw. Handlungsweise zum reflektierenden Wahrnehmen, Denken bzw. Handeln überzuwechseln, die Intensität des „unheimlichen“ psychischen Zustands

---

<sup>89</sup> Bei der kolloquialen Verwendung von „unheimlich“ als Verstärkung anderer Adjektive (etwa: „unheimlich schön“) ist der Belastungsaspekt freilich abgeschwächt bis verschwindend. Zu dieser Verwendung siehe oben, Seite 90.

in jedem Fall vermindert, im Gegenteil: Vergebliches Reflektieren und bewusstes Erleben der durch das Subjekt nicht heilbaren gleichzeitigen und gleichwertigen Anwendungsnotwendigkeit und -unmöglichkeit von selbstverständlichen Denk-, Wahrnehmungs- bzw. Handlungsweisen kann seine Notlage erst recht existentiell werden lassen.

Die *Sandmann*-Lektüre und das Überdenken der Thesen von Ernst Jentsch und Sigmund Freud sowie der Alltagssprachlichen Verwendung des Adjektivs „unheimlich“, sie regen an, zwei Grundformen der Reaktion (nicht nur, aber auch)<sup>90</sup> auf das Phänomen und Problem des „Unheimlichen“ zu identifizieren und schematisch zu beschreiben:

1. **Amotion:**<sup>91</sup> Flucht, geistige bzw. emotionale Distanzierung, Ausblendung des Geschehens (Ohnmacht, Zusammenbruch<sup>92</sup>), Veressen bzw. Verdrängung des Erlebten und/oder Beseitigung des Wahrnehmungsobjekts (materiell, ggf. auch gewaltsam). Diese Art von Reaktionen wird im *Sandmann* etwa an Stellen geschildert, an denen es heißt: „Mir wurde ganz unheimlich und deshalb schlich ich leise fort ins Auditorium, das daneben gelegen.“ (27),<sup>93</sup> „Uns

---

<sup>90</sup> Dass die hier beschriebenen Reaktionen ausschließlich bzw. hauptsächlich im Zusammenhang mit dem „Unheimlichen“ stehen, wird nicht behauptet, ja: es erscheint auf den ersten Blick unwahrscheinlich. Ebenso wenig wird behauptet, dass man von Reaktionen wie Amotion oder Rekonfiguration auf einen vorliegenden Zustand bzw. eine Wahrnehmung des „Unheimlichen“ schließen kann. Etwa mit Amotion wird vermutlich nicht nur auf das „Unheimliche“ reagiert, sondern allgemein auf Zustände, die nicht kognitiv bzw. emotional bewältigt werden können. Aber das ist genuiner Gegenstandsbereich der Psychologie und übersteigt die Aufgabe und die Möglichkeiten dieses Buchs. Wichtig ist für die Literaturwissenschaft: Die Feststellung, dass in einem Text eine Amotion geschildert wird, erlaubt nicht *per se* die Schlussfolgerung, dass die literarische Gestalt den inneren Zustand des „Unheimlichen“ erlebe. Siehe dazu auch unten, Seite 178.

<sup>91</sup> Der induktiv geprägte Begriff „Amotion“ (von *amovere*, „entfernen, wegschaffen“) wird hier als Sammelbezeichnung für die Wegbewegung des Subjekts – Grundtyp: Flucht – und für das Entfernen des Objekts – Grundtyp: Beseitigung – verwendet.

<sup>92</sup> Von „Dissoziation“ wird hier deshalb nicht gesprochen, weil die Anwendung dieses Spezialbegriffs eine psychologische Durchdringung des Phänomens voraussetzt, die nicht Aufgabe dieses Buchs sein kann, geht es hier doch um eine Brückenbildung zur Psychologie und um die Formulierung von Anregungen und Vorschlägen, nicht um genuin psychologische Forschung.

<sup>93</sup> Man denke auch an das Ende der Erzählung *Das öde Haus*, in der übrigens das Adjektiv „unheimlich“ auch im Zusammenhang mit dem Schauen in einen angehauchten, also opak gemachten Spiegel verwendet wird.

ist diese Olimpia ganz unheimlich geworden, wir mochten nichts mit ihr zu schaffen haben [...]“ (45), „schlage Dir den häßlichen Advokaten Coppelius und den Wetterglasmann Giuseppe Coppola ganz aus dem Sinn“ (25), „[...] aber alles um mich her wurde schwarz und finster, ein jäher Krampf durchzuckte Nerv und Gebein – ich fühlte nichts mehr“ (18), „Nathanael erwachte wie aus schwerem, fürchterlichem Traum, er schlug die Augen auf und fühlte wie ein unbeschreibliches Wonnegefühl mit sanfter himmlischer Wärme ihn durchströmte“ (51), oder „Gott im Himmel – Clara schwebte von dem rasenden Nathanael erfaßt über der Galerie in den Lüften – nur mit einer Hand hatte sie noch die Eisenstäbe umklammert“ (53).<sup>94</sup>

Die **Amotion** kann als (nonverbale) unreflektierte Reaktionshandlung und/oder als verbale Reflexionshandlung vollzogen werden. Sie hat zwei Grundformen:

- a) **Subjekt-Amotion:** Das wahrnehmende Subjekt versucht, sich materiell und/oder kognitiv bzw. emotional in sichere Entfernung vom „unheimlichen“ Objekt bzw. Zustand zu bringen.<sup>95</sup>
  - b) **Objekt-Amotion:** Das Subjekt versucht, das „unheimliche“ Objekt von sich zu entfernen, ggf. mit dem (nicht unbedingt angestrebten, aber aus der Entfernungstat resultierenden) Ergebnis der Zerstörung des Objekts.<sup>96</sup>
2. **Rekonfiguration:** Lösungssuche etwa durch rubrizierendes Überschriften im Sinn des Ersetzens (Rekategorisierung, Umkategorisierung, Ausnahmebildung) – siehe etwa „Gerade heraus will ich es

---

<sup>94</sup> Die Selbsttötung wird im *Sandmann* als Reaktion auf eine akute seelische Notlage geschildert und ist insofern eine Selbstbeseitigung des wahrnehmenden Subjekts, die möglicherweise als extreme Form der Amotion rubriziert werden kann.

<sup>95</sup> Im Unterschied zur Rekonfiguration und Umkonfiguration geht es bei der Amotion nicht primär um Kontrollgewinnung über etwas als akut bedrohlich Wahrgenommenes, sondern in erster Linie darum, sichere Entfernung zu schaffen.

<sup>96</sup> Vermutlich wird Objekt-Amotion vom handelnden Subjekt nicht als Aggressionsakt wahrgenommen oder bewusst mit der Intention des Zerstörens bzw. Beschädigens des Objekts gekoppelt, sondern als Akt der Ab- bzw. Notwehr, dessen Konsequenzen nicht fokussiert werden. In der eigenen Wahrnehmung ist das Objekt amovierende Subjekt nicht Täter, sondern Opfer, was freilich ggf. nichts an der objektiven Täterqualität seines Handelns ändert.

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 Teil hatte“ (23), oder „[...] eingedenk dessen, was ihm Spalanzani über den Landsmann Coppola gesagt und was er auch Rücksichts des Sandmanns Coppelius der Geliebten so heilig versprochen, schämte er sich aber selbst seiner kindischen Gespensterfurcht [...]“ (38).

Die **Rekonfiguration** ist im Wesentlichen die Wiederherstellung einer dekonfigurierten Denkform durch **rubrizierendes Überschreiben** im Sinn des Ersetzens (**Rekategorisierung**, **Umkategorisierung**), oder durch **Ausnahmebildung**.

Beim **rubrizierenden Überschreiben** wird die Dekonfiguration durch einen Begriff<sup>97</sup> bzw. eine Periphrase überlagert und ersetzt, der bzw. die durch (nicht unbedingt bewusste) Fokussierung einzelner Elemente des Wahrgenommenen und Nichtberücksichtigung anderer ausgewählt wird. Die Rubrik, mit der die selbstverständlich angewendete Denkform bzw. Handlungsweise gekoppelt wurde, wird durch eine andere, (mehr oder weniger bewusst) gewählte bzw. (eigens dafür) konstruierte ersetzt.

Dabei wird

- a) das Wahrnehmungsobjekt unter eine neue zentrale Kategorie subsumiert (**Rekategorisierung**), wie z. B. bei Freuds These, dass „das Unheimliche“ im *Sandmann* „auf die Angst des kindlichen Kastrationskomplexes zurückzuführen sei“ (308).<sup>98</sup>
- b) die zentrale Kategorie der verunmöglichten Denk-, Wahrnehmungs- bzw. Handlungsweise – etwa die Rubrik „Kind“ im Fall des „unheimlichen Kindes“ – so modifiziert und ergänzt – „hochbegabtes Kind“ –, dass das Wahrnehmungsobjekt darunter (wieder) subsumiert werden kann (**Umkategorisierung**).

---

<sup>97</sup> Der Begriff kann für sich stehen oder als zentrales Element einer zusammenfassenden Charakterisierung verwendet werden.

<sup>98</sup> Vgl. auch – um ein antithetisches Beispiel zu wählen – Ortwin Rosners (2006) These, dass es „[...] zahlreiche Analogien in bezug auf sinnlich-leibliche Vorgänge, denen Nathanael ausgesetzt, und in bezug auf die damit verknüpfte diskursive Konstellation, in die sein Sprechen eingebettet ist, zu Fällen von realem sexuellen Mißbrauch gibt.“ (268).

Oben wurde gezeigt:<sup>99</sup> Bei der Wahrnehmung der Sandmann-Figuration wird der Leser von Hoffmanns Erzählung, der in Bezug auf psychosoziale Rollen den Erwartungshorizont des Werks weitgehend teilt, in die Lage versetzt, Denkformen, die er im Alltag selbstverständlich (und unreflektiert) anwendet – „(Vater = Autorität + Beschützer) ≠ (Feind = Angreifer)“ – und auf deren Gültigkeit er in dem Maße angewiesen ist, in dem er die Gewaltdarstellung als belastend empfindet, zugleich anwenden zu müssen und nicht anwenden zu können – anwenden zu müssen, weil Nathanael ohne Wenn und Aber als Kind präsentiert wird, und ein Kind für den beschriebenen Leser selbstverständlich auf väterlichen Schutz und väterliche Autorität angewiesen ist; nicht anwenden zu können, weil die Sandmann-Figuration mit diesen Denkformen unvereinbar ist.

Ist der Leser nicht fähig oder nicht willens, die Sandmann-Figuration zu amovieren, zu rekategorisieren, oder eine Umkategorisierung vorzunehmen, bei der etwa „Vater“ so modifiziert und ergänzt wird, dass das untätige Zuschauen bei einer schweren Misshandlung des eigenen Kindes subsumierbar wird, dann kann er auf die Strategie der **Ausnahmebildung** zurückgreifen. Diese Lösungsstrategie ermöglicht die Wiederherstellung der selbstverständlich angewendeten Denkform, indem sie

- a) das Wahrnehmungsobjekt für eine Anomalie, eben: für eine Ausnahme erklärt, was auch den Weg etwa für die Rekategorisierung frei macht, oder
- b) die Situation für eine Ausnahmesituation erklärt, die dazu führt, dass die selbstverständlich Angewendete Denkform nur punktuell und transitorisch nicht angewendet werden kann, und zwar aus Gründen, die möglichst den Präzedenzcharakter der Ausnahme entschärfen und eine Wiederholung als vermeidbar bzw. abschließbar betrachten lassen.<sup>100</sup>

---

<sup>99</sup> Siehe Seite 85.

<sup>100</sup> In lebensweltlichen Konstellationen des Missbrauchs bzw. der Misshandlung eines Kindes durch ein Elternteil scheint die Ausnahmebildung eine geläufige Strategie zu sein. Vgl. etwa Erklärungsstrategien für Misshandlungsepisoden wie: „Papa/Mama hat mich geschlagen, weil ich böse war, ich will nicht mehr böse sein, dann werde ich nicht mehr geschlagen“ bzw. „Ich war besoffen, es tut mir schrecklich Leid, ich werde nie mehr einen Tropfen anrühren“ u. Ä..

Gemeinsam haben die Strategien der Rekonfiguration, Umkonfiguration und Ausnahmbildung,<sup>101</sup> dass sie an das Subjekt spezifische kognitive und emotionale Anforderungen stellen.

Die Rekonfiguration, die Umkonfiguration und die Ausnahmbildung des Typs a) setzen Verbalisierungsfähigkeit, Reflexionsfähigkeit und Distanzierungsfähigkeit voraus.

Die Ausnahmbildung des Typs b) setzt Verbalisierungsfähigkeit und in gewissem Umfang Reflexionsfähigkeit, wiewohl nicht Distanzierungsfähigkeit voraus.

Die Amotion hingegen setzt nicht unbedingt Verbalisierungs-, Reflexions- oder Distanzierungsfähigkeit voraus, sondern kann auch als spontane, unmittelbare und gänzlich unreflektierte Schutzmaßnahme vollzogen werden.

### **Verbalisierung und Diskursivierung**

Die rubrizierende Überschreibung einer Engführung des Selbstverständlichen und seines Gegenteils mit dem Adjektiv „unheimlich“ ist nur eine von mehreren Optionen. Das Adjektiv, das im Deutschen zur Verfügung steht, bezeichnet das Phänomen nicht präziser als andere, unspezifische bzw. paraphrastische Charakterisierungen, sondern ist, das hat die *Sandmann*-Lektüre gezeigt, nicht anders als diese Signal, Rubrik und dabei Rubrikersatz.<sup>102</sup>

Das Adjektiv hat im Deutschen durchaus eine spezifische Bedeutung, aber das Phänomen, das es rubriziert und signalisiert, ist nicht eingrenzbar hinsichtlich der auslösenden Faktoren. Überall dort, wo das Selbstverständliche waltet, ist das „Unheimliche“ potentiell nah. Sie gehen im Alltag Hand in Hand.

---

<sup>101</sup> Diese Strategien können vermutlich auch kombiniert werden. Etwa die Rubrizierung der Ereignisse um Ophelia als „Metapher“ verbindet recht eigentlich Re kategorisierung und Ausnahmbildung.

<sup>102</sup> Siehe etwa Seite 91.

Die Literatur<sup>103</sup> spielt in Bezug darauf eine besondere Rolle, als Spielfeld und geschützter Bereich, in dem auch extreme, existentielle Belastungssituationen, die sich durch Engführungen des Selbstverständlichen und seines Gegenteils ergeben, ohne ernste Konsequenzen<sup>104</sup> wahrgenommen und (bei entsprechender Identifikation mit den literarischen Gestalten bzw. entsprechendem Bezug zu den dargestellten Konstellationen und Situationen) miterlebt werden können, und zwar auch von Lesern, die solche Erlebnisse aus eigener Erfahrung kaum kennen. Möglicherweise hat das „Unheimliche“ auch deshalb eine prominente ästhetische Dimension – Freud wies auf sie hin –, weil die Literatur es ermöglicht, auch genuine und äußerst belastende Engführungen des Selbstverständlichen und seines Gegenteils vermittelt wahrzunehmen sowie ggf. zu reflektieren und somit gleichsam für den Ernstfall zu üben.

Des Adjektivs „unheimlich“ bedarf es dafür allerdings nicht und die romanischen Sprachen kennen es nicht nur deshalb nicht, weil sie etymologisch-wortgeschichtlich nicht die Möglichkeit zu ähnlicher Wortbildung haben, sondern auch deshalb, weil – so banal es auch klingt – die Wortbildung „unheimlich“ weder notwendig noch hinreichend für die Verbalisierung und Diskursivierung von Engführungen des Selbstverständlichen und seines Gegenteils ist. Mit anderen Worten: In den romanischen Sprachen fehlt nicht etwa ein Wort, welches das Phänomen besonders gut bzw. präzise bezeichnet, sondern eine Verbalisierungsoption, die im Deutschen gegeben ist, aber auch dort nicht gewählt werden muss.

Welche Konsequenzen die Nichtverwendung bzw. das Fehlen dieser Verbalisierungsoption hat, soll im Folgenden durch die Betrachtung der Erzählungen *Die Verwandlung* von Franz Kafka und *Le Horla* von Guy de

---

<sup>103</sup> Der Film wird in diesem Buch ausgeklammert (siehe hierzu oben, Seite 8); das bedeutet aber natürlich nicht, dass die hier erhobenen Befunde und aufgestellten Thesen nicht *mutatis mutandis* auch den Film betreffen, im Gegenteil.

<sup>104</sup> „Ohne ernste Konsequenzen“ ist relativ aufzufassen: Wenn literarisch-ästhetisches Erleben etwa bei einem posttraumatisch belasteten Leser eine Wiederholungssituation auslöst, dann kann die durch das literarisch-ästhetische Erleben ausgelöste psychische Lage für diesen Leser durchaus sehr ernst werden. Allerdings bietet die Literatur in solchen Fällen vermutlich durch ihre Sprachlichkeit eine Distanzierungsmöglichkeit, die etwa der Film durch seine präsentische, unmittelbare Wirkung nicht unbedingt in gleichem Maße gewährt.

Maupassant vor dem Hintergrund des bisher Gesagten exemplarisch gezeigt werden.

## Wirkung: „Die Verwandlung“

### *Wort und Diskurs*

Nicht nur das Wort „unheimlich“ fehlt in Franz Kafkas Erzählung *Die Verwandlung*;<sup>105</sup> etwa „seltsam“ und „unerklärlich“ werden nicht verwendet, ebenso wenig „unvertraut“ (und sein Antonym „vertraut“). „Unerhört“ kommt einmal vor, aber als alltagssprachlicher Stigmatisierungsausdruck, der von einem Nichtsahnenden verwendet wird:

„Herr Samsa“, rief nun der Prokurist mit erhobener Stimme, „was ist denn los? Sie verbarrikadieren sich da in Ihrem Zimmer, antworten bloß mit ja und nein, machen Ihren Eltern schwere, unnötige Sorgen und versäumen – dies nur nebenbei erwähnt – Ihre geschäftliche Pflichten in einer eigentlich unerhörten Weise. [...]“ (128)

Ebenso alltagssprachlich-stigmatisierend und ohne Bezug auf die besondere Situation des Protagonisten, da ohne Kenntnis ihrer, verwendet der Prokurist im Text das Adjektiv „sonderbar“:

Ich glaubte Sie als einen ruhigen, vernünftigen Menschen zu kennen, und nun scheinen Sie plötzlich anfangen zu wollen, mit sonderbaren Launen zu paradieren. (128)

---

<sup>105</sup> Zitiert wird aus der Koch-Ausgabe. Zur Erzählung *Die Verwandlung* vgl. in jüngerer Zeit O. Jahraus (2006), U. Abraham (1993) und darauf basierend (2005) sowie in jüngster Zeit B. Murnane (2009), der allerdings gut daran getan hätte, auf mehr als H. Binder (2004) und einen Forschungsbericht aus dem Jahr 1973 zu verweisen; J. Pfeiffer (2009) und (1998). Vgl. ferner I. Trost (2008); I. Roebing (2007); S. C. Ryan (2007), B. Agnese (2006); U. Klein (2005); M. Surya (2004); Fr. Harzer (2000); *Metamorphosis* (1988); K.-H. Fingerhut (1994), H. Binder (1986). Nicht uninteressant sind auch Th. Stachelhaus (2010); G. Wöllner (1971). Lesenswert ist R. Galvagno (2008) sowie in einzelnen Punkten Hyuck Zoon Kwon (2006), S. Kaul (2010), B. Surowska (2006) und *Metamorphosis* (1988), wobei in letztgenanntem Band der zu Beginn der „Editor’s note“ erhobene Anspruch, „a representative selection of the best critical interpretations of Kafka’s crucial narrative“ (vii) nicht eingelöst wird. Von eher anekdotischem Interesse sind S. Barni (2009); Chr. Cosentino (2008); A. Webber (2008), siehe dort etwa 277f. und 284.

Derselbe Ausdruck wird noch zweimal verwendet, doch wieder nicht mit Bezug auf Gregors Verwandlung, sondern bezogen auf an sich Alltägliches, das allerdings dem verwandelten Gregor „sonderbar“ vorkommt, was seinen anormalen Zustand unterstreicht. Einmal charakterisiert er in einem inneren Monolog eine Verhaltensweise seines Chefs:

Es ist auch eine sonderbare Art, sich auf das Pult zu setzen und von der Höhe herab mit dem Angestellten zu reden, der überdies wegen der Schwerhörigkeit des Chefs ganz nahe herantreten muß. (117)

Das andere Mal wird geschildert, dass der verwandelte Gregor das Essverhalten der Zimmerherren, die sich bei seiner Familie eingemietet haben, als „sonderbar“ betrachtet:

Als sie [scil. die Zimmerherren, D. R.] dann allein waren, aßen sie fast unter vollkommenem Stillschweigen. Sonderbar schien es Gregor, daß man aus allen mannigfachen Geräuschen des Essens immer wieder ihre kauenden Zähne heraushörte, als ob damit Gregor gezeigt werden sollte, daß man Zähne brauche, um zu essen, und daß man auch mit den schönsten zahnlosen Kiefern nichts ausrichten könne. (183)

„Wohlbekannt“ und „unbekannt“ werden je einmal verwendet, weitere Lexeme mit dem Stamm *{bekannt}* kommen nicht vor. Kurz nach Beginn der Erzählung wird das Zimmer des Protagonisten als vertrauter, ruhiger und wohlbekannter Ort charakterisiert:

Sein Zimmer, ein richtiges, nur etwas zu kleines Menschenzimmer, lag ruhig zwischen den vier wohlbekannten Wänden. (115)

Im letzten Teil der Erzählung wiederum wird das Geigenspiel der Schwester, das Gregor vor der Verwandlung sehr vertraut gewesen sei, in Zusammenhang mit „der [...] unbekanntem Nahrung“ gebracht, die er als Insekt ersehnt:

War er ein Tier, da ihn Musik so ergriff? Ihm war, als zeige sich ihm der Weg zu der ersehnten unbekanntem Nahrung. (185)

Die Suche nach dem Stamm *{fremd}* ergibt zwei Vorkommen des substantivierten Adjektivs „ein Fremder“ und eine des Ausdrucks „fremde

Leute“. „Ein Fremder“ wird *modo irrealis* bei der Charakterisierung der Interaktion zwischen Gregors Schwester und ihrem verwandelten Bruder verwendet:

Aber als bereue sie [scil. die Schwester, D. R.] ihr Benehmen, öffnete sie die Tür sofort wieder und trat, als sei sie bei einem Schwerkranken oder gar bei einem Fremden, auf den Fußspitzen herein. (146)

[...] ein Fremder hätte geradezu denken können, Gregor habe ihr aufgelauret und habe sie beißen wollen. (157)

„Fremde Leute“ wiederum wird innerhalb der Charakterisierung der finanziellen Lage verwendet, in die Gregors Familie ohne sein Einkommen versetzt wird:

Was die Welt von armen Leuten verlangt, erfüllten sie bis zum äußersten, der Vater holte den kleinen Bankbeamten das Frühstück, die Mutter opferte sich für die Wäsche fremder Leute, die Schwester lief nach dem Befehl der Kunden hinter dem Pulte hin und her, aber weiter reichten die Kräfte der Familie schon nicht. (176)

„Monster“, „monströs“ und ähnliche Charakterisierungen werden in der Erzählung nicht verwendet. „Ungeheuer“ findet sich einmal als alltags-sprachlich-verstärkendes Adverb – „[...] trotzdem es ihn [scil. Gregor, D. R.] eigentlich ungeheuer drängte [...]“ (146) –, aber einmal bekanntlich an prominentester Stelle, im ersten Satz der Erzählung, als Adjektiv:

Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt. (115)

Der Ausdruck „ungeheuer[e]s Ungeziefer“ des ersten Satzes bleibt die einzige aus neutraler Perspektive formulierte Rubrik, mit der das, was Gregor Samsa laut Darstellung nach seiner Verwandlung geworden ist, überschrieben wird.<sup>106</sup> Dabei wird die Verwandlung ohne Einschränkungs-, Relativierungs-, oder Uneigentlichkeitssignale als Faktum dargestellt und die an sich etwas unspezifische Rubrik „ungeheuer[e]s Ungeziefer“ wird – auch das ist bekannt – schon durch die unmittelbar auf den ersten Satz

---

<sup>106</sup> Auf die Rubriken „Untier“, „Tier“ und „Mistkäfer“, die im Lauf der Erzählung auch verwendet werden, wird weiter unten eingegangen, siehe etwa Seite 107.

folgende Detailbeschreibung so konkretisiert, dass kaum Spielraum für vage Vorstellungen bleibt:

Er lag auf seinem panzerartig harten Rücken und sah, wenn er den Kopf ein wenig hob, seinen gewölbten, braunen, von bogenförmigen Versteifungen geteilten Bauch, auf dessen Höhe sich die Bettdecke, zum gänzlichen Niedergleiten bereit, kaum noch erhalten konnte. Seine vielen, im Vergleich zu seinem sonstigen Umfang kläglich dünnen Beine flimmerten ihm hilflos vor den Augen. (115)

Spätestens durch die Beschreibung der „vielen“ flimmernden Beine und des „gewölbten, braunen, von bogenförmigen Versteifungen geteilten Bauch[s]“ wird das vom Text evozierte mentale Bild ein monströses, das allerdings bekanntlich sogleich durch die Darstellung ganz und gar alltäglich-menschlicher, artikulierter und einfacher Gedanken ergänzt wird:

„Was ist mit mir geschehen?“, dachte er. Es war kein Traum. Sein Zimmer, ein richtiges, nur etwas zu kleines Menschenzimmer, lag ruhig zwischen den vier wohlbekanntten Wänden. (115)

So konfrontiert der Beginn der *Verwandlung* vom Beginn an den Leser mit einer Figur, die ohne Relativierungs- bzw. Uneigentlichkeitssignale als artikuliert denkendes „ungeheuer[e]s Ungeziefer“ präsentiert wird. Die Rubrik vereint dabei in sich untrennbar Alltägliches und Außerordentliches bzw. Monströses.

Wurden Ereignisse und Personen bzw. Gegenstände im *Sandmann* als „unheimlich“ rubrizierend überschrieben, aber nach dem Beginn der Erzählung immer weniger und bald gar nicht mehr reflektiert, so wird Gregors Zustand nach der Verwandlung, wie erwähnt, in Kafkas Text weder als „unheimlich“, „seltsam“, „sonderbar“ oder Ähnliches rubriziert noch führt ein reflektierendes Erforschen der Ursachen bzw. der den Verwandelten betreffenden Konsequenzen innerhalb der Erzählung zu einem Ergebnis. Was mit Gregor geschehen sei, wird vielmehr gleich zu Beginn des Texts ausdrücklich gefragt, aber weder dargestellt noch reflektiert. Ebenso wenig wird die Frage nach Gregors ontologischem Status beantwortet, die im dritten Teil gestellt wird: „War er ein Tier, da ihn Musik so ergriff?“ (185). Die übrigen wenigen Rubriken, mit denen der Verwandelte innerhalb des Texts versehen wird, sind offensichtlich zielgerichtet, abwertend

und ausgrenzend, nicht ontologisch bestimmend: So nennt ihn eine neu eingestellte Haushaltshilfe „Mistkäfer“ (179), was schon allein angesichts seiner Größe, auf die im Text wiederholt angespielt wird, als uneigentlicher Ausdruck gelten muss;<sup>107</sup> die Schwester wiederum bezeichnet ihn im Zusammenhang mit der Forderung, dass er „weg“ müsse (191), mit ebenfalls abwertend-ausgrenzendem, uneigentlichem Ausdruck als „Untier“ (189).<sup>108</sup>

Was bzw. wer Gregor infolge der Verwandlung geworden ist, wird innerhalb des Texts also nicht reflektiert und die Nichtreflexion wird durch die eben genannten Fragen kontrastiv hervorgehoben. Ausführlich und anschaulich dargestellt werden die Folgen der Verwandlung für den Betroffenen und die Familie, wobei die Darstellungsform bekanntlich eine wichtige Besonderheit aufweist: Die Ereignisse und Personen werden aus einer Perspektive geschildert,<sup>109</sup> in der sich die deklariert subjektive Sicht des Protagonisten und eine zunehmend klarer wahrnehmbare, externe, die Züge des auktorialen Erzählers immer deutlicher tragende Sicht verflechten.<sup>110</sup> Diese Verflechtung vermittelt einerseits immer wieder, wenn auch

---

<sup>107</sup> Vgl. etwa „[...] nicht ohne eine leichte Scham eilte er unter das Kanapee, wo er sich, trotzdem sein Rücken ein wenig gedrückt wurde und trotzdem er den Kopf nicht mehr erheben konnte, gleich sehr behaglich fühlte und nur bedauerte, daß sein Körper zu breit war, um vollständig unter dem Kanapee untergebracht zu werden.“ (145).

<sup>108</sup> Auf diese Rubrik wird weiter unten zurückzukommen sein, siehe Seite 164.

<sup>109</sup> Vgl. etwa O. Jahraus (2006), 229. Auch auf diese Rubrik wird zurückzukommen sein, siehe unten, Seite 171f..

<sup>110</sup> Vgl. hierzu U. Abraham (1993), 28-30, mit Bezug auf die *loci classici*, sowie leicht abweichend, aber im Kern übereinstimmend Fr. Harzer (2000), 109ff.. H. Binder (2004) beschreibt einerseits die Verflechtung richtig, formuliert aber wertend – „Angesichts dieser Bemühungen, Gregor zum Perspektivträger zu machen, berührt es um so merkwürdiger, daß im zweiten Kapitel ein auffälliger Verstoß gegen die personale Erzählsituation vorzuliegen scheint.“ (218) – und erklärt das sauber konstatierte Einflechten der auktorialen Perspektive auf Seite 163 der *Verwandlung* (siehe hier Seite 150) mit der Bemerkung: „Man darf vermuten, daß Kafka an dieser Stelle gegen seine Erzählprinzipien verstieß, weil er sich, vor die Wahl gestellt, ob Erzählökonomie und Konsistenz der Darstellung über die Folgerichtigkeit in der Verwendung der Perspektive zu stellen sei oder umgekehrt, für das erstere und damit für das aus seiner Sicht kleinere Übel entschieden hat.“ (223). Die Vermutung ist interessant; allerdings steht und fällt sie mit der Entscheidungsnotwendigkeit, deren Vorliegen von Binder behauptet, aber nicht bewiesen wird.

nicht durchweg,<sup>111</sup> den Eindruck, die subjektiven Wahrnehmungen und Reflexionen des Protagonisten an einer geschilderten Realität messen zu können, die zudem durch viele *petits détails vrais* als – bis auf den zentralen Punkt der Verwandlung und ihrer Folgen – ganz und gar alltäglich, unspektakulär, ja: altbekannt dargestellt wird.<sup>112</sup> Andererseits kann aber das Geschilderte nie einfach als eine auktorial und unabhängig von der subjektiven Perspektive des Protagonisten dargestellte Wirklichkeit eingestuft werden.

Die folgenden Kapitel werden es zeigen: Die personale Erzählperspektive wird in der *Verwandlung* durch einen doppelzüngigen narrativen Diskurs transportiert, in dem die ereignisexterne Erzählerstimme mit der Stimme des Protagonisten, des „ungeheuren Ungeziefer[s]“ Gregor Samsa, verwoben ist. Der Leser der *Verwandlung* wird nicht wie der des *Sandmanns* mit einem Erzähldiskurs konfrontiert, der ihn zunehmend beim Verstehen und Bewerten des Gelesenen allein lässt, sondern von Beginn an mit einem narrativen Diskurs, der externe und interne Perspektive so verwebt, dass der Blick auf die zentrale Figur der Erzählung in gleichem Maße geöffnet und verstellt wird. Nicht das Dargestellte ist von Ambiguität bzw. Intransparenz geprägt, sondern der Modus der Rede. Ereignisse und Personen werden in der *Verwandlung* stets klar und konkret geschildert – sprachliche Bilder wie „Feuerkreis“, und „glühende Tropfen deines eignen Herzbluts“<sup>113</sup> sucht man ebenso vergebens wie die Adjektive „unheimlich“ oder „seltsam“ –; aber die stets klaren und konkreten Äußerungen werden von einem narrativen Diskurs transportiert, der vom ersten Satz an Subjekt-Alteritäten (auktorialen Erzähler und Protagonisten) zu einer Einheit verwebt, die zudem die doppelte Markierung des Insektenhaften (des „ungeheueren Ungeziefer[s]“) und des Menschlichen (der Erzählinstanz und des Handlungsreisenden Gregor Samsa) trägt.

Im Unterschied zum Erzähldiskurs des *Sandmanns*, in dem die verschiedenen Perspektiven erkennbar und unterscheidbar bleiben, ist der narrative Diskurs der *Verwandlung* in der Summe als doppelter Blick und

---

<sup>111</sup> Siehe etwa hier unten, Seite 145f.

<sup>112</sup> Vgl. in Bezug auf den Schluss auch U. Abraham (1993), 40f.

<sup>113</sup> Siehe oben, Seiten 49, 67 und 50.

verwobene Rede des Einen (Protagonist) und – davon untrennbar – des Anderen (Erzähler), des Ungekannten (Gregor: das „ungeheuer[e] Ungeziefer“) und – ebenfalls davon untrennbar<sup>114</sup> – des Alltäglichen (Gregor Samsa: der Handlungsreisende).

In den drei Teilen der Erzählung nimmt der narrative Diskurs drei verschiedene Formen ein, die im Folgenden beleuchtet werden. Im ersten Teil pendelt der Diskurs beständig hin und her zwischen Fokussieren und Ausblenden der Insektenhaftigkeit des Verwandelten. Im zweiten wird die Pendelbewegung durch die immer enger und komplexer gestaltete Verflechtung von (direkten und indirekten) Bezugnahmen auf Gregors Animalität bzw. Insektenhaftigkeit und auf seine Menschlichkeit abgelöst. Im dritten Teil schließlich werden die diskursiven Verfahren des ersten und des zweiten kombiniert und die textuellen Markierungen der Menschlichkeit und der Insektenhaftigkeit bzw. Animalität des Verwandelten bis hin zur Ineinssetzung und Ununterscheidbarkeit eingeführt.

Die Form des Erzähldiskurses und die Setzung der textuellen Humanitäts- und Animalitäts- bzw. Insektenhaftigkeitsmarkierungen in der *Verwandlung* im Detail zu betrachten, ist hilfreich, um die Relation dieses Werks zur Kategorie des „Unheimlichen“ zu bestimmen.

## ***Diskurs und Figur***

### **Oszillation**

Gregors Frage nach der Betrachtung der eigenen, neuen Körperform, „Was ist mit mir geschehen?“ (115), wird, wie bereits erwähnt, *ex negatione* beantwortet: „Es war kein Traum“ (115). Dieser ohne Einschränkungs- bzw. Relativierungssignale formulierten Feststellung folgt eine Reihe von *petits détails vrais*, die den Darstellungs- und Reflexionsfokus von Gregors Lage auf Anderes, Alltägliches verschieben:

Es war kein Traum. Sein Zimmer, ein richtiges, nur etwas zu kleines Menschenzimmer, lag ruhig zwischen den vier wohlbekannten Wänden. Über

---

<sup>114</sup> Auf die Verwendung der Erzählperspektive in der Schlusspassage der Erzählung wird weiter unten eingegangen.

dem Tisch, auf dem eine auseinandergepackte Musterkollektion von Tuchwaren ausgebreitet war – Samsa war Reisender – hing das Bild, das er vor kurzem aus einer illustrierten Zeitschrift ausgeschnitten und in einem hübschen, vergoldeten Rahmen untergebracht hatte. Es stellte eine Dame dar, die mit einem Pelzhut und einer Pelzboa versehen, aufrecht dasaß und einen schweren Pelzmuff, in dem ihr ganzer Unterarm verschwunden war, dem Beschauer entgegenhob. (116)

Die Frage, was mit Gregor geschehen sei, wird durch die Verschiebung des Darstellungsfokus' von Detail zu Detail – „zu kleines Menschenzimmer“, „Tisch“, „Musterkollektion von Tuchwaren“, „Bild“, „Rahmen“, „Dame“, „Pelzhut“, „Pelzboa“, „Pelzmuff“<sup>115</sup> – nicht nur aufgeschoben; vielmehr zeigt der folgende Absatz, in dessen Mittelpunkt wieder Gregor steht, dass diese Frage am Ende des Verschiebungsprozesses nicht mehr fokussiert wird:

Gregors Blick richtete sich dann zum Fenster, und das trübe Wetter – man hörte Regentropfen auf das Fensterblech aufschlagen – machte ihn ganz melancholisch. (116)

Das dargestellte Driften des Protagonisten und das diskursive Driften des Texts doppelten einander und leiten eine Passage ein, in der Gregors Zustand in raschem Wechsel fokussiert und ausgeblendet wird. Die Stelle beginnt mit einer Charakterisierung, die seine Lage verunklarend überschreibt: „Wie wäre es, wenn ich noch ein wenig weiterschliefe und alle Narrheiten vergäße“, dachte er [...]“ (116). Der vage Ausdruck „alle Narrheiten“ zeigt, dass Gregor, der eben noch auf den Punkt fragte, was mit ihm geschehen sei, den eigenen Zustand nicht mehr präzise benennt, ja: diskursiv nicht mehr fokussiert. Der Zustand selbst wiederum wird aber sogleich genau beschrieben, was Gregors Driften kontrastiv-deutlich hervorhebt:

[...] dachte er, aber das war gänzlich undurchführbar, denn er war gewöhnt, auf der rechten Seite zu schlafen, konnte sich aber in seinem gegenwärtigen Zustand nicht in diese Lage bringen. Mit welcher Kraft er sich auch auf die

---

<sup>115</sup> Auf das Bild wird weiter unten ausführlich eingegangen, siehe Seite 151.

rechte Seite warf, immer wieder schaukelte er in die Rückenlage zurück.  
(116)

Über die Darstellung von Gregors Bewegungsablauf werden die objektive Lage des Verwandelten und seine subjektive Wahrnehmung wieder zusammengeführt:

Er versuchte es wohl hundertmal, schloß die Augen, um die zappelnden Beine nicht sehen zu müssen, und ließ erst ab, als er in der Seite einen noch nie gefühlten, leichten, dumpfen Schmerz zu fühlen begann. (116)

Im „dumpfen Schmerz“ vereinen sich Undeutlichkeit und Klarheit, subjektive Empfindung und objektive Lage; aber mit dem Schließen der Augen<sup>116</sup> wird zugleich die Zusammenführung des körperlichen Zustands und der Sicht sowie Selbstwahrnehmung Gregors, kaum begonnen, jäh unterbrochen. Der Bruch wird sogleich vertieft. Durch direkte Wiedergabe seiner Gedanken wird gezeigt, wie der Verwandelte Dinge fokussiert, die sonst zu seinem Alltag gehören würden, und dabei seinen gegenwärtigen, vom alltäglichen doch absolut abweichenden Zustand vollständig ausblendet:<sup>117</sup>

„Ach Gott“, dachte er, „was für einen *anstrengenden Beruf* habe ich gewählt! *Tag aus, Tag ein auf der Reise*. Die *geschäftlichen Aufregungen* sind viel größer, als im eigentlichen Geschäft zu Hause, und außerdem ist mir noch diese *Plage des Reisens* auferlegt, die *Sorgen um die Zuganschlüsse*, das *unregelmäßige, schlechte Essen*, ein immer wechselnder, nie andauernder, nie herzlich werdender *menschlicher Verkehr*. Der Teufel soll das alles holen!“ (116)<sup>118</sup>

„Beruf“, „Reise“, „die geschäftlichen Aufregungen“, „die Plage des Reisens“, „die Sorgen um die Zuganschlüsse“, das „schlechte Essen“, der „menschlich[e] Verkehr“ – von Detail zu Detail driftet der diskursive Fokus immer weiter weg vom augenblicklichen Zustand des Protagonisten. Doch

---

<sup>116</sup> Siehe auch unten, Seite 172.

<sup>117</sup> Man beachte zum Vergleich das „Ach Gott, ach Gott!“ (166) von Gregors Mutter, siehe hier unten, Seite 152f..

<sup>118</sup> Hervorhebungen von mir.

die Ausblendung wird wieder durch Umschalten auf sachliches Beschreiben und Berichten unterbrochen und der abgerissene Zusammenhang von objektiver Lage und subjektiver Wahrnehmung wird wiederhergestellt:

Er fühlte ein leichtes Jucken oben auf dem Bauch; schob sich auf dem Rücken langsam näher zum Bettpfosten, um den Kopf besser heben zu können; fand die juckende Stelle, die mit lauter kleinen weißen Pünktchen besetzt war, die er nicht zu beurteilen verstand; und wollte mit einem Bein die Stelle betasten, zog es aber gleich zurück, denn bei der Berührung umwehten ihn Kälteschauer. (116f.)

Wieder einmal werden durch die Schilderung eines Bewegungsablaufs und einer körperlichen Empfindung Gregors Lage und seine Sicht sowie seine Selbstwahrnehmung verbunden – und abermals wird die Verbindung, kaum hergestellt, schon abgebrochen, allerdings nicht durch die Darstellung gedanklichen assoziativen Abdriftens oder etwa durch Perspektivenwechsel, sondern durch die Schilderung von Gregors Zurückweichen vor der mit „lauter kleinen weißen Pünktchen [...], die er nicht zu beurteilen“ versteht, besetzten Stelle seines verwandelten Körpers.

Der Abbruch leitet über zur Darstellung physischen Zurückgleitens und gedanklichen Abgleitens, Wegdriftens, abermals Ausblendens:

Er glitt wieder in seine frühere Lage zurück. „Dies frühzeitige Aufstehen“, dachte er, „macht einen ganz blödsinnig. Der Mensch muß seinen Schlaf haben. Andere Reisende leben wie Haremsfrauen. Wenn ich zum Beispiel im Laufe des Vormittags ins Gasthaus zurückgehe, um die erlangten Aufträge zu überschreiben, sitzen diese Herren erst beim Frühstück. Das sollte ich bei meinem Chef versuchen; ich würde auf der Stelle hinausfliegen. [...]“. (117)

Die diskursive Pendelbewegung setzt sich so bis zur Schlusssequenz des ersten Teils der Erzählung fort. Immer wieder wird gezeigt, wie Gregor den eigenen Zustand genau wahrnimmt, klar verbalisiert und sachlich reflektiert – und sogleich vollständig ausblendet, Anderes fokussierend, gedanklich abdriftend, die Vergangenheit erinnernd, sich die Fortsetzung des gewohnten Lebens vorstellend oder Zukunftsentwicklungen imaginierend.

Ein wichtiges neues Element kommt dabei hinzu, als Gregor zum ersten Mal laut spricht. Geschildert wird, dass die Mutter ihn durch die Tür

anspricht<sup>119</sup> und Gregor erschrickt, als er die eigene antwortende Stimme hört:

Gregor erschrak, als er seine antwortende Stimme hörte, die wohl unverkennbar seine frühere war, in die sich aber, wie von unten her, ein nicht zu unterdrückendes, schmerzliches Piepsen mischte, das die Worte förmlich nur im ersten Augenblick in ihrer Deutlichkeit beließ, um sie im Nachklang derart zu zerstören, daß man nicht wußte, ob man recht gehört hatte. (119)

Die Auswirkungen der Verwandlung auf Gregors sprachliche Ausdrucksfähigkeit werden nicht einfach als Verlust der eigenen Stimme beschrieben,<sup>120</sup> sondern als Verflechtung der (zumindest aus Gregors Sicht) „unverkennbar“ noch bestehenden, früheren Stimme mit einem „nicht zu unterdrückende[n] schmerzliche[n] Piepsen“. Das Ergebnis dieser Verflechtung wiederum wird nicht als einfache, einmalige Überlagerung der früheren (menschlichen) Stimme durch das neue (tierische) „Piepsen“ beschrieben, sondern als sich wiederholende Zerstörung im Nachklang der „im ersten Augenblick in ihrer Deutlichkeit“ belassenen Worte, also als rasche Alternanz von Verständlichkeit und Unverständlichkeit, artikuliertem (menschlichen) Wort und unartikuliertem (tierischen) Laut.

Die Veränderung von Gregors Stimme, deren Gestalt das Pendeln zwischen der insektenhaften Körperform und den menschlichen Gedanken des Verwandelten spiegelt, hat eine sehr wichtige Konsequenz: Gregor verliert durch die Verwandlung nicht die Sprache an sich, ein wesentliches Humanitätsmerkmal, wohl aber innerhalb der Erzählung die Sprache für die anderen, ein wesentliches Konstituens menschlicher Kommunikation.

Das explizite Signal, dass Gregors durch und durch menschliche Worte innerhalb der Erzählung ebenso gänzlich unverstanden bleiben wie seine

---

<sup>119</sup> „Gregor‘ rief es – es war die Mutter –,es ist dreivierteil sieben. Wolltest du nicht wegfahren?“ (119).

<sup>120</sup> Hierzu etwa Fr. Harzer (2000): „Die Metamorphose Gregor Samsas liegt der erzählten Zeit ihrer Erzählung uneinholbar voraus. Der Text erzählt nicht vom Prozeß einer Verwandlung des Körpers, sondern von den katastrophalen Konsequenzen derselben. Sein weitaus größter Teil ist der Zeit zwischen der bis auf den Stimmverlust bereits abgeschlossenen Verwandlung und dem Tod der Erzählerfigur gewidmet.“ (128f.). „Stimmverlust“ trifft die Sache allerdings nicht genau, beschrieben wird ein Überlagerungsprozess, der zur Zerstörung der Verständlichkeit von Gregors Worte führt.

artikulierten Gedanken ungehört, weist dem Leser der *Verwandlung* ausdrücklich die besondere Rolle zu, die er von den ersten Sätzen an implizit innehatte: Er ist der einzige, der den Verwandelten – zumindest in sprachlichem Sinn – verstehen kann.

Ein Verstehens- bzw. gar Deutungszwang, der demjenigen gleichen würde, in den *Der Sandmann* seinen Rezipienten nach und nach versetzt, entsteht dadurch nicht. Der Leser der *Verwandlung* kann das Erzählte einfach hinnehmen, ohne darüber zu reflektieren – wobei die Flut der Interpretationen freilich zeigt, wie schwer das Hinnehmen fällt. Aber unabhängig davon, ob und wie der Leser nachdenkt: Der Text konfrontiert ihn mit einem Protagonisten, dessen sprachlich artikuliert Reflexion Menschlichkeit stillschweigend voraussetzt, während die Beschreibungen seiner körperlichen Erscheinung und seiner Bewegungen zugleich anschaulich und unmissverständlich auf seine Insektenhaftigkeit hinweisen.

Zudem ist der Leser der *Verwandlung*, wie gezeigt wurde, vom ersten Satz an einerseits mit einem Erzähldiskurs konfrontiert, in dem Fragen nach Gregors ontologischem Status bzw. danach, was mit ihm geschehen ist, allenfalls gestellt, aber nicht beantwortet werden, und andererseits mit Figuren, die so konkret, klar und anschaulich gestaltet sind, dass metaphorische Deutungen und imaginative Ergänzungen bzw. Modifikationen nicht nur nicht gefördert, sondern vielmehr erheblich erschwert werden. Etwa der „Feuerkreis“ aus Hoffmanns Erzählung gibt der Imagination und der Deutung nicht nur Anlass, sondern auch Entfaltungsraum; aber der „gewölbt[e], braun[e], von bogenförmigen Versteifungen geteilt[e] Bauch“ (115), die „vielen, im Vergleich zu seinem sonstigen Umfang kläglich dünnen Beine“ (115) und das aus dem Bett Hinausschaukeln, sie lassen der Vorstellung und der über das Wörtliche hinausgehenden Deutung kaum Spielraum. Die Erzählweise fesselt gleichsam die Imagination des Lesers an die gegenständlich-wörtliche Ebene des Dargestellten, konfrontiert ihn dabei mit Unfassbarem, Unvorstellbarem und enthält dabei, im Unterschied zu E. T. A. Hoffmanns Erzählung, keinen Verweis auf die Textualität

des Geschilderten oder die Uneigentlichkeit der Darstellung,<sup>121</sup> keine Briefe oder Gedichte, die innerhalb der Erzählung gedeutet werden, und keine Ausdrücke wie „Allegorie“ oder „fortgeführte Metapher“.

Gregors Körperform, seine Handlungen, seine Gedanken und seine Worte, sie werden sehr detailliert und anschaulich beschrieben, aber nicht in Hinblick auf ihren signifizierten ontologischen Status bzw. ihre Bedeutung reflektiert bzw. kommentiert. Die Veränderung seiner Stimme wiederum wird registriert, aber bleibt innerhalb der Erzählung zunächst ohne Konsequenzen. Dargestellt wird vielmehr, dass er der Mutter kurz und beruhigend antwortet, „Ja, ja, danke Mutter, ich stehe schon auf“ (119), und sie sich mit der Antwort zufrieden gibt:

Infolge der Holztür war die Veränderung in Gregors Stimme draußen wohl nicht zu merken, denn die Mutter beruhigte sich mit dieser Erklärung und schlürfte davon. (119)

Ob die Holztür die Ursache dafür ist, dass die Mutter die „Veränderung in Gregors Stimme“ nicht gemerkt habe, wird durch das Vermutungssignal („wohl“) offen gelassen. Aber der offene Punkt wird sogleich durch die Darstellung weiterer Ereignisse narrativ überlagert und das diskursive Pendeln zwischen Fokussieren und Ausblenden von Gregors Zustand wird fortgesetzt, wobei das Ausblenden eine etwas andere Qualität erhält: Es wird nicht mehr als assoziatives Abdriften, sondern als verharmlosendes Wegdenken und Weg-Reden dargestellt.

---

<sup>121</sup> Siehe unten, Anmerkung 160. U. Abraham (1993) mit Bezug auf Fingerhut: „Zur Warnung sei [...] eine kluge Bemerkung Karlheinz Fingerhuts vorausgeschickt: die Möglichkeit, zu ‚allegorisieren‘ und das unerklärliche Geschehen als zu deutendes ‚Zeichen‘ zu sehen, habe nur *der Leser*; Kafkas Helden stehe dieser ‚Abwehrmechanismus‘ nicht zur Verfügung.“ (42). Der Ausdruck „nicht zur Verfügung [stehen]“ deutet – wohl aus darstellungsökonomischen Gründen – ein sehr komplexes Feld sehr kurz an; aber der Gesamtaussage wird ohne Einschränkungen zugestimmt: „Für Gregor sei die Verwandlung eben [...] ‚erfahrene Realität‘ (Fingerhut in Binder 1979b, 293). Und vieles spricht dafür, dass er dieser Realität ausgeliefert ist [...]. In diesem Sinn sind alle fünf Lesarten der ‚fortgeführten Metapher‘, um die es hier geht, Spielarten eines Abwehrmechanismus, mit dem der Leser – und zwar gerade auch der professionelle, also der Philologe – auf die Verstörung reagiert, die Kafkas Text unweigerlich auslöst. Das Geschäft des Literaturwissenschaftlers ist ja immer auch eines der Beschwichtigung: das Ungeziefer ist ja ‚nur‘ Metapher.“ (42f.).

Zunächst wollte er ruhig und ungestört aufstehen, sich anziehen und vor allem frühstücken, und dann erst das Weitere überlegen, denn, das merkte er wohl, im Bett würde er mit dem Nachdenken zu keinem vernünftigen Ende kommen. Er erinnerte sich, schon öfters im Bett irgendeinen vielleicht durch ungeschicktes Liegen erzeugten, leichten Schmerz empfunden zu haben, der sich dann beim Aufstehen als reine Einbildung herausstellte, und *er war gespannt, wie sich seine heutigen Vorstellungen allmählich auflösen würden. Daß die Veränderung der Stimme nichts anderes war, als der Vorbote einer tüchtigen Verkühlung, einer Berufskrankheit der Reisenden, daran zweifelte er nicht im geringsten.* (120f.)<sup>122</sup>

Der diskursive Pendel verschiebt sich weiter, als geschildert wird, wie der Prokurist Gregor teils explizite, teils angedeutete Vorhaltungen in Bezug auf seine Zuverlässigkeit und Arbeitsleistung macht<sup>123</sup> und wie der Verwandelte darüber so „außer sich“ gerät, dass er „in der Aufregung alles andere“ vergessend eine längere Rede hält, in der er beschwichtigend versichert, er werde „sofort, augenblicklich“ die Tür aufmachen, den eigenen Zustand für ein bereits vorübergehendes „leichtes Unwohlsein“ erklärend und versichernd, dass er „gleich selbst im Geschäft“ sein werde.

„Aber Herr Prokurist“, rief Gregor außer sich und vergaß in der Aufregung alles andere, „ich mache ja sofort, augenblicklich auf. Ein leichtes Unwohlsein, ein Schwindelanfall, haben mich verhindert aufzustehen. Ich liege noch jetzt im Bett. Jetzt bin ich aber schon wieder ganz frisch. Eben steige ich aus dem Bett. Nur einen kleinen Augenblick Geduld! Es geht noch nicht so gut; wie ich dachte. Es ist mir aber schon wohl. Wie das nur einen Menschen so überfallen kann! Noch gestern abend war mir ganz gut, meine Eltern wissen es ja, oder besser, schon gestern abend hatte ich eine kleine Vorahnung. Man hätte es mir ansehen müssen. Warum habe ich es nur im

---

<sup>122</sup> Hervorhebungen von mir.

<sup>123</sup> „[...] Der Chef deutete mir zwar heute früh eine mögliche Erklärung für Ihre Versäumnisse an – sie betraf das Ihnen seit kurzem anvertraute Inkasso –, aber ich legte wahrhaftig fast mein Ehrenwort dafür ein, daß diese Erklärung nicht zutreffen könne. Nun aber sehe ich hier Ihren unbegreiflichen Starrsinn und verliere ganz und gar jede Lust, mich auch nur im geringsten für Sie einzusetzen. Und Ihre Stellung ist durchaus nicht die festeste. [...] Ihre Leistungen in der letzten Zeit waren also sehr unbefriedigend; es ist zwar nicht die Jahreszeit, um besondere Geschäfte zu machen, das erkennen wir an; aber eine Jahreszeit, um keine Geschäfte zu machen, gibt es überhaupt nicht, Herr Samsa, darf es nicht geben.“ (128f.).

Geschäfte nicht gemeldet! Aber man denkt eben immer, daß man die Krankheit ohne Zuhausebleiben überstehen wird. Herr Prokurist! Schonen Sie meine Eltern! Für alle die Vorwürfe, die Sie mir jetzt machen, ist ja kein Grund; man hat mir ja davon auch kein Wort gesagt. Sie haben vielleicht die letzten Aufträge, die ich geschickt habe, nicht gelesen. Übrigens, noch mit dem Achttuhrzug fahre ich auf die Reise, die paar Stunden Ruhe haben mich gekräftigt. Halten Sie sich nur nicht auf, Herr Prokurist; ich bin gleich selbst im Geschäft, und haben Sie die Güte, das zu sagen und mich dem Herrn Chef zu empfehlen!“ (129)

Gregors Rede driftet nicht assoziativ weg von seinem gegenwärtigen Zustand, sondern gleitet von teils beschwichtigend-herunterspielenden („leichtes Unwohlsein“), teils herunterspielend-teileingestehenden Charakterisierungen des eigenen Zustands über die Fokussierung der Eltern und der vom Prokuristen formulierten Vorwürfe hin zum Versprechen:

Übrigens, noch mit dem Achttuhrzug fahre ich auf die Reise, die paar Stunden Ruhe haben mich gekräftigt. [...] ich bin gleich selbst im Geschäft [...] (129)

Gedanken über die Realisierbarkeit dieses Versprechens, Gregors Realitätswahrnehmung und die Relation zwischen der gerade angesichts der Schwächen, die sie offenbart, allzu menschlichen Qualität der Rede und dem insektenhaften körperlichen Zustand des Verwandelten macht sich allenfalls der Leser der *Verwandlung*. Innerhalb der Erzählung wird die Rede nicht inhaltlich kommentiert, sondern die Bedeutsamkeit von Gregors Worten wird im Gegenteil sogleich durch die ergänzende Angabe relativiert, er habe sie „hastig“ ausgestoßen und kaum gewusst, was er gesprochen habe (129). Sodann schwenkt der Darstellungsfokus von den (menschlichen) Worten hin zu den (insektenhaften) Körperbewegungen, die der Verwandelte während des Sprechens vollführt, und zu seinen (wiederum menschlichen) Intentionen:

Und während Gregor dies alles hastig ausstieß und kaum wußte, was er sprach, hatte er sich leicht, wohl infolge der im Bett bereits erlangten Übung, dem Kasten genähert und versuchte nun, an ihm sich aufzurichten. Er wollte *tatsächlich* die Tür aufmachen, *tatsächlich* sich sehen lassen und mit dem Prokuristen sprechen; er war begierig zu erfahren, was die anderen, die jetzt so nach ihm verlangten, bei seinem Anblick sagen würden.

Würden sie erschrecken, dann hatte Gregor keine Verantwortung mehr und konnte ruhig sein. Würden sie aber alles ruhig hinnehmen, dann hatte auch er keinen Grund sich aufzuregen, und konnte, wenn er sich beeilte, um acht Uhr *tatsächlich* auf dem Bahnhof sein. (130)<sup>124</sup>

Das wiederholte „tatsächlich“, das zu Beginn der Charakterisierung von Gregors Intentionen und Motiven emphatisch kommentierend betont, dass der Verwandelte ein schwerwiegend seinen Absichten entgegenstehendes Faktum – seine insektenhafte Körperform – ausblendet, und die realitätsvergessende Subjektivität seiner Vorstellung, „um acht Uhr [...] auf dem Bahnhof sein“ zu können, hervorhebt, rahmt eine Darstellung von Gregors Motivationen und Intentionen ein, deren selbstberuhigende Paralogik wiederum die menschliche Qualität seines Denkens, Sprechens und Handelns als stille Voraussetzung transportiert.

Mit der qualitativen Verschiebung von der assoziativ abdriftenden Ausblendung zum beschwichtigenden, im Angesicht der Vorwürfe des Prokuristen und der von ihm angedrohten Folgen „in der Aufregung alles andere“ (129) vergessenden Leugnen des eigenen Zustands wird der Pendelausschlag zwischen den Polen der (insektenhaften) Erscheinung und den (menschlichen) Intentionen und Reflexionen des Verwandelten rasch geringer und kommt zum Stillstand, bevor Gregor seinen Entschluss, sich sehen zu lassen und mit dem Prokuristen zu sprechen, in die Tat umsetzt.

Die in direkter Rede wiedergegebenen, verflochtenen Reaktionen des Prokuristen, der Mutter und des Vaters auf Gregors Ansprache bestätigen und unterstreichen abermals, dass seine Worte unverständlich und seine Stimme von außen als „Tierstimme“ (131) wahrgenommen wird, während die Vermutung, er sei „vielleicht schwer krank“ (131), der Schrei „Grete! Grete! [...] Gregor ist krank. Rasch um den Arzt. Hast du Gregor jetzt reden hören?“ (131) und des Vaters Befehl „sofort einen Schlosser holen!“ (131) nochmals indirekt markieren, dass sein Zustand ebenso unfassbar ist wie die Ursache unbekannt.<sup>125</sup> So wird die Insektenhaftigkeit des Verwandelten ein weiteres Mal unterstrichen; aber unmittelbar danach betont die

---

<sup>124</sup> Hervorhebungen von mir.

<sup>125</sup> „Haben Sie auch nur ein Wort verstanden?“, fragte der Prokurist die Eltern, ‘er macht sich doch wohl nicht einen Narren aus uns?’ ‘Um Gottes willen’, rief die Mutter schon

Darstellung seiner Reaktion auf das, was sich vor seiner verschlossenen Tür abspielt, seine Menschlichkeit. Gezeigt wird, dass Gregor artikuliert und besonnen über die eigene Lage und die Diskrepanz zwischen der eigenen Wahrnehmung und den Wahrnehmungen der anderen reflektiert:

Gregor war aber viel ruhiger geworden. Man verstand zwar also seine Worte nicht mehr, trotzdem sie ihm genug klar, klarer als früher, vorgekommen waren, vielleicht infolge der Gewöhnung des Ohres. Aber immerhin glaubte man nun schon daran, daß es mit ihm nicht ganz in Ordnung war, und war bereit, ihm zu helfen. (131f.)

Doch die zunächst nüchterne Bestandsaufnahme erhält sogleich eine emotionale Färbung, deren Auswirkungen genau dargestellt werden:

Die *Zuversicht und Sicherheit*, mit welchen die ersten Anordnungen getroffen worden waren, *taten ihm wohl*. Er *fühlte* sich wieder einbezogen in den menschlichen Kreis und *erhoffte* von beiden, vom Arzt und vom Schlosser, ohne sie eigentlich genau zu scheiden, großartige und überraschende Leistungen. (131f.)<sup>126</sup>

Geschildert wird, dass das Gefühl, „in den menschlichen Kreis [wieder einbezogen]“ zu sein, in Gregor eine (selbstillusionäre) Hoffnung auf „großartige und überraschende“ Hilfeleistungen keimen lässt, die darauf basiert, dass er zwei an sich klar unterschiedliche Berufsbilder, „Arzt“ und „Schlosser“, nicht mehr voneinander unterscheidet und von der anfänglich nüchternen Analyse der eigenen Lage über die emotionale Reaktion auf die Ergebnisse der Analyse hin ins Nichtfokussieren wichtiger Fakten und in einen Zustand des Nicht-Mehr-Entscheiden-Könnens ableitet:

Um für die sich nähernden entscheidenden Besprechungen eine möglichst klare Stimme zu bekommen, hustete er ein wenig ab, allerdings bemüht, dies ganz gedämpft zu tun, da möglicherweise auch schon dieses Geräusch

---

unter Weinen, ‚er ist vielleicht schwer krank, und wir quälen ihn. Grete! Grete!‘ schrie sie dann. ‚Mutter?‘ rief die Schwester von der anderen Seite. Sie verständigten sich durch Gregors Zimmer. ‚Du mußt augenblicklich zum Arzt. Gregor ist krank. Rasch um den Arzt. Hast du Gregor jetzt reden hören?‘ ‚Das war eine Tierstimme‘, sagte der Prokurist, auffallend leise gegenüber dem Schreien der Mutter.“ (131).

<sup>126</sup> Hervorhebungen von mir.

anders als menschlicher Husten klang, was er selbst zu entscheiden sich nicht mehr getraute. (132)

Die soeben formulierte und durch die Darstellung beglaubigte Feststellung, dass man Gregor nicht verstehe, wird von der subjektiven Gewissheit überlagert, dass „entscheidend[e] Besprechungen“ bevorstehen, und diese Gewissheit ist wiederum eng mit der Ungewissheit darüber gekoppelt, ob Gregors Husten „auch schon [...] anders als menschlicher Husten klang“.

Von dem so dargestellten Nicht-Unterscheiden- und Nicht-Mehr-Entscheiden-Können ausgehend verschiebt sich der Darstellungsfokus wieder auf Gregors Körperform und seine Handlungen. Nach der Feststellung, dass er „sich nicht mehr getrau[t]“ zu entscheiden, ob sein Husten „auch schon [...] anders“ klingt „als menschlicher Husten“, werden das Nebenzimmer fokussiert – „Im Nebenzimmer war es inzwischen ganz still geworden“ (132) – und Gregors aus der Stille resultierendes Unwissen darüber, was sich dort abspielt:

Vielleicht saßen die Eltern mit dem Prokuristen beim Tisch und tuschelten, vielleicht lehnten alle an der Türe und horchten. (132)

Der Bemerkung folgt ohne weitere Zwischenschritte eine Beschreibung der Handlungen Gregors, die ohne Kommentar bzw. Reflexion wieder seine insektenhafte Körperform thematisiert:

Gregor schob sich langsam mit dem Sessel zur Tür hin, ließ ihn dort los, warf sich gegen die Tür, hielt sich an ihr aufrecht – die Ballen seiner Beine hatten ein wenig Klebstoff – und ruhte sich dort einen Augenblick lang von der Anstrengung aus. (132)

Geschildert wird sodann, dass die Körperform des Verwandelten sein Vorhaben, die Tür aufzuschließen, erheblich behindert. Der narrative Fokus richtet sich dabei ganz auf die Überwindung der Hindernisse und auf das Öffnen der Tür:

Es schien leider, daß er keine eigentlichen Zähne hatte, – womit sollte er gleich den Schlüssel fassen? – aber dafür waren die Kiefer freilich sehr stark; mit ihrer Hilfe brachte er auch wirklich den Schlüssel in Bewegung und achtete nicht darauf, daß er sich zweifellos irgendeinen Schaden zufügte, denn eine braune Flüssigkeit kam ihm aus dem Mund, floß über den Schlüssel und tropfte auf den Boden. (132f.)

Unmittelbar bevor Gregor innerhalb der Erzählung erstmals mit anderen Gestalten zusammenkommt, unterstreicht die „braune Flüssigkeit“, die ihm beim Versuch, die Tür aufzuschließen, aus dem „Mund“ fließt – man beachte die doppelte Animalitäts- und Humanitätsmarkierung – seinen besonderen körperlichen Zustand, wobei die Farbbezeichnung auf den „braunen, von bogenförmigen Versteifungen geteilten Bauch“ (115), der in den ersten Sätzen der Erzählung beschrieben wurde, zurückverweist, den Kreis zum Beginn schließend.

Mit dem Öffnen der Tür erreicht nicht nur die Darstellung der Auswirkungen von Gregors Verwandlung den ersten Höhepunkt, sondern zugleich auch die Schilderung seiner Ausblendung des eigenen, neuen Zustands. Die Sequenz beginnt mit der detaillierten, klimaktischen Beschreibung der langsamen Flucht des Prokuristen, der in Ohnmacht sinkenden Mutter und des die Faust drohend erhebenden, dann unsicher umherblickenden und schließlich in Tränen ausbrechenden Vaters. Aber dem dramatischen Höhepunkt folgt eine narrative und diskursive Zäsur: Gregor verharrt auf der Schwelle, halb sichtbar, und der Darstellungsfokus schwenkt von ihm und vom Zimmer nach Außen, dann abrupt wieder zurück ins Innere auf „das Frühstücksgeschirr“, auf den Vater, seine Gewohnheiten und ein Bild Gregors so, wie er früher war, als er als „Leutnant [...] Respekt für seine Haltung und Uniform verlangte“:

Gregor trat nun gar nicht in das Zimmer, sondern lehnte sich von innen an den festgeriegelten Türflügel, so daß sein Leib nur zur Hälfte und darüber der seitlich geneigte Kopf zu sehen war, mit dem er zu den anderen hinüberlugte. Es war inzwischen viel heller geworden; klar stand auf der anderen Straßenseite ein Ausschnitt des gegenüberliegenden, endlosen, grauschwarzen Hauses – es war ein Krankenhaus – mit seinen hart die Front durchbrechenden regelmäßigen Fenstern; der Regen fiel noch nieder, aber nur mit großen, einzeln sichtbaren und förmlich auch einzelnweise auf die Erde hinuntergeworfenen Tropfen. Das Frühstücksgeschirr stand in überreicher Zahl auf dem Tisch, denn für den Vater war das Frühstück die wichtigste Mahlzeit des Tages, die er bei der Lektüre verschiedener Zeitungen stundenlang hinzog. Gerade an der gegenüberliegenden Wand hing eine Photographie Gregors aus seiner Militärzeit, die ihn als Leutnant darstellte, wie er, die Hand am Degen, sorglos lächelnd, Respekt für seine Haltung und Uniform verlangte. Die Tür zum Vorzimmer war geöffnet, und man

sah, da auch die Wohnungstür offen war, auf den Vorplatz der Wohnung hinaus und auf den Beginn der abwärts führenden Treppe. (134f.)

Vom Blick aus dem Fenster bis zu dem durch die geöffneten Türen freigegebenen Blick „auf den Vorplatz der Wohnung hinaus und auf den Beginn der abwärts führenden Treppe“ gleitet die Beschreibung von Gegenstand zu Gegenstand und fokussiert dabei die Spuren alter Gewohnheiten und vergangener Tage.

Die soeben noch eindringlich beschriebenen handelnden Personen, Gregor, der Prokurist, die Mutter, sie werden diskursiv ausgeblendet und die Ausblendung setzt sich in Gregors Rede fort, die sich der Beschreibung unmittelbar anschließt:

„Nun“, sagte Gregor und war sich dessen wohl bewußt, daß er der einzige war, der die Ruhe bewahrt hatte, „ich werde mich gleich anziehen, die Kollektion zusammenpacken und wegfahren. Wollt Ihr, wollt Ihr mich wegfahren lassen? [...] Ich bin in der Klemme, ich werde mich aber auch wieder herausarbeiten. [...]“ (135)

Vom einleitenden „Nun“ pendelt der Diskurs schnell hin zur Darstellung von Gregors Bewusstsein der Situation („und war sich dessen wohl bewußt [...]“) und wieder zurück zur Schilderung seiner vollständigen Ausblendung der eigenen Lage und Möglichkeiten („ich werde mich gleich anziehen, die Kollektion zusammenpacken und wegfahren“).

Gregors Ansprache gleicht in Hinblick auf Ziel und Modus jener Rede, die er hinter der verschlossenen Tür an den Prokuristen gerichtet hatte: Er beschwichtigt, verspricht, appelliert. Aber er ist nun zumindest teilweise für die Gestalten im Nebenzimmer zu sehen und die Narration fokussiert unmittelbar nach seinen letzten, plädierenden Worten<sup>127</sup> die Reaktion des Prokuristen auf seinen Anblick. Es wird geschildert, dass der Angesprochene „sich schon bei den ersten Worten Gregors“ abgewendet und „während Gregors Rede [...] keinen Augenblick still“ gestanden habe, sondern sich „ohne Gregor aus den Augen zu lassen, gegen die Tür“ verzogen habe, „aber ganz allmählich, als bestehe ein geheimes Verbot, das Zimmer zu verlassen“ (137).

---

<sup>127</sup> „[...] Herr Prokurist, gehen Sie nicht weg, ohne mir ein Wort gesagt zu haben, das mir zeigt, daß Sie mir wenigstens zu einem kleinen Teil recht geben!“ (137).

Schon war er im Vorzimmer, und nach der plötzlichen Bewegung, mit der er zum letztenmal den Fuß aus dem Wohnzimmer zog, hätte man glauben können, er habe sich soeben die Sohle verbrannt. Im Vorzimmer aber streckte er die rechte Hand weit von sich zur Treppe hin, als warte dort auf ihn eine geradezu überirdische Erlösung. (137)

Die Flucht des Prokuristen ist so dargestellt, dass der Leser von Kafkas Erzählung sie unmittelbar auf die äußere Erscheinung des Verwandelten zurückführen kann. Innerhalb der Erzählung wird der Zusammenhang aber nicht ausdrücklich hergestellt, sondern die Beschreibung steht vielmehr zwischen Gregor Samsas emotionaler, aber dabei artikulierter Ansprache und der Beschreibung der ebenso artikulierten Einsichten und Entscheidungen, die er aus der Deutung des Verhaltens des Prokuristen und aus der Analyse der Lage gewinnt:

*Gregor sah ein, daß er den Prokuristen in dieser Stimmung auf keinen Fall weggehen lassen dürfe, wenn dadurch seine Stellung im Geschäft nicht aufs äußerste gefährdet werden sollte. Die Eltern verstanden das alles nicht so gut; sie hatten sich in den langen Jahren die Überzeugung gebildet, daß Gregor in diesem Geschäft für sein Leben versorgt war, und hatten außerdem jetzt mit den augenblicklichen Sorgen so viel zu tun, daß ihnen jede Voraussicht abhanden gekommen war. Aber Gregor hatte diese Voraussicht. Der Prokurist mußte gehalten, beruhigt, überzeugt und schließlich gewonnen werden; die Zukunft Gregors und seiner Familie hing doch davon ab! Wäre doch die Schwester hier gewesen! Sie war klug; sie hatte schon geweint, als Gregor noch ruhig auf dem Rücken lag. Und gewiß hätte der Prokurist, dieser Damenfreund, sich von ihr lenken lassen; sie hätte die Wohnungstür zugemacht und ihm im Vorzimmer den Schrecken ausgeredet. Aber die Schwester war eben nicht da, Gregor selbst mußte handeln. (137f.)<sup>128</sup>*

Im Zentrum dieser systematischen Betrachtung der Lage und der beteiligten Personen steht eine Unterstellung („[...] die Schwester [...] war klug; sie hatte schon geweint, als Gregor noch ruhig auf dem Rücken lag“), die der Leser von Kafkas Erzählung als Verweis auf den insektenhaften Zustand des Verwandelten verstehen kann, die aber zugleich über die Form und Positionierung auf die sprachliche Artikuliertheit seiner Gedanken,

---

<sup>128</sup> Hervorhebungen von mir.

Intentionen und Motive verweist, die seine Menschlichkeit als stille Voraussetzung transportiert. Der Entschluss, zu handeln, wird zudem unmittelbar nach der Benennung in die Tat umgesetzt:

Und ohne daran zu denken, daß er seine gegenwärtigen Fähigkeiten, sich zu bewegen, noch gar nicht kannte, ohne auch daran zu denken, daß seine Rede möglicher- ja wahrscheinlicher Weise wieder nicht verstanden worden war, verließ er den Türflügel; schob sich durch die Öffnung; wollte zum Prokuristen hingehen, der sich schon am Geländer des Vorplatzes lächerlicherweise mit beiden Händen festhielt; [...] (138)

Der explizite Verweis auf die Selbstvergessenheit von Gregors Vorhaben, auf den Prokuristen zuzugehen und mit ihm von Angesicht zu Angesicht zu sprechen, unterstreicht beim Eintritt des Verwandelten ins Zimmer, dass seine Analyse der Lage und sein Entschluss, selbst zu handeln, da die Schwester nicht zugegen sei, um einen ausgeblendeten Punkt kreisen. Fokussieren und Ausblenden des eigenen Zustands und der Folgen sind in dieser Passage aufs Engste verbunden. Die Pole, zwischen denen der Erzähldiskurs hin- und herpendelte, sind maximal angenähert.

Unter diesem Vorzeichen beginnt mit Gregors Eintritt ins Nebenzimmer die letzte Sequenz des ersten Teils der *Verwandlung*, in der sogleich eine Neuerung geschildert wird: Kaum durch die Tür getreten, verliert Gregor den Halt und fällt „mit einem kleinen Schrei auf seine vielen Beinchen nieder“ (138).

Kaum war das geschehen, fühlte er zum erstenmal an diesem Morgen ein körperliches Wohlbehagen; die Beinchen hatten festen Boden unter sich; sie gehorchten vollkommen, wie er zu seiner Freude merkte; strebten sogar darnach, ihn fortzutragen, wohin er wollte; und schon glaubte er, die endgültige Besserung alles Leidens stehe unmittelbar bevor. (138)

Die körperliche Selbstwahrnehmung als Insekt und der artikulierte, Zukunft imaginierende Glaube, die „endgültige Besserung alles Leidens stehe unmittelbar bevor“ (138), sie sind aufs Engste verbunden. Als Bindeglied wird die Entdeckung dargestellt, dass Gregors Körper nicht nur eine Fortbewegungsfähigkeit entwickelt hat, die seinem Willen gehorcht, sondern sogar einen eigenen Fortbewegungswillen zu haben scheint. Reflektiert bzw. kommentiert wird auch diese Entwicklung nicht, sondern von

der Darstellung der Reaktionen der Umstehenden auf Gregors Eintritt ins Zimmer narrativ überlagert.

Zuerst wird gezeigt, wie die Mutter, „die doch so ganz in sich versunken schien“, beim Nahekommen des Verwandelten „mit einem Male in die Höhe“ springt, „die Arme weit ausgestreckt, die Finger gespreizt“, ruft „Hilfe, um Gottes willen Hilfe!“ und den Kopf geneigt hält, „als wolle sie Gregor besser sehen“, aber „im Widerspruch dazu, sinnlos“ zurückweicht, dabei vergisst, dass „hinter ihr der gedeckte Tisch“ steht und sich „wie in Zerstreutheit, eilig auf ihn“ setzt, als sie dort ankommt und „gar nicht zu merken“ scheint, „daß neben ihr aus der umgeworfenen großen Kanne der Kaffee in vollem Strome auf den Teppich sich“ ergießt (139).<sup>129</sup> Der detaillierten Beschreibung folgt eine ebenso anschauliche von Gregors Reaktion. Seine Aufmerksamkeit richtet sich auf die Mutter, der Prokurist wird momentan ausgeblendet:

„Mutter, Mutter“, sagte Gregor leise, und sah zu ihr hinauf. Der Prokurist war ihm für einen Augenblick ganz aus dem Sinn gekommen; dagegen konnte er sich nicht versagen, im Anblick des fließenden Kaffees mehrmals mit den Kiefern ins Leere zu schnappen. (139)

Das Vergessen des soeben noch intensiv fokussierten Ziels von Gregors Bemühungen steht im Zentrum einer Reaktion des Verwandelten, in der der Leser von Kafkas Erzählung Menschlich-Sprachliches und Körperlich-Animalisches unmittelbar nebeneinander erkennen kann. Aber darüber, ob Gregors leiser Ruf von der Mutter gehört wird, gibt der Text keine Auskunft, sondern beschreibt lediglich unmittelbar nach dem Schnappen der Kiefer, dass sie „[d]arüber [...] neuerdings“ aufschreit, „vom Tisch“ flüchtet und „dem ihr entgenehrenden Vater in die Arme“ fällt (139). Sodann wird

---

<sup>129</sup> „Aber im gleichen Augenblick, als er da schaukelnd vor verhaltener Bewegung, gar nicht weit von seiner Mutter entfernt, ihr gerade gegenüber auf dem Boden lag, sprang diese, die doch so ganz in sich versunken schien, mit einem Male in die Höhe, die Arme weit ausgestreckt, die Finger gespreizt, rief: ‚Hilfe, um Gottes willen Hilfe!‘, hielt den Kopf geneigt, als wolle sie Gregor besser sehen, lief aber, im Widerspruch dazu, sinnlos zurück; hatte vergessen, daß hinter ihr der gedeckte Tisch stand; setzte sich, als sie bei ihm angekommen war, wie in Zerstreutheit, eilig auf ihn; und schien gar nicht zu merken, daß neben ihr aus der umgeworfenen großen Kanne der Kaffee in vollem Strome auf den Teppich sich ergoß.“ (138f.).

geschildert, dass Gregors Aufmerksamkeit wieder auf den Prokuristen, sein ursprüngliches Ziel, zurückschwenkt:

Aber Gregor hatte jetzt keine Zeit für seine Eltern; der Prokurist war schon auf der Treppe; das Kinn auf dem Geländer, sah er noch zum letzten Male zurück. Gregor nahm einen Anlauf, um ihn möglichst sicher einzuholen; das Kinn auf dem Geländer, sah er noch zum letzten Male zurück. (139)

Die Mutter bleibt narrativ ausgeblendet, der Darstellungsfokus richtet sich zunächst auf die vergebliche Verfolgung des Prokuristen,<sup>130</sup> dann auf Gregors Vater, dessen innere Verfassung vermutungsweise beschrieben wird, während seine Handlungen detailliert und anschaulich dargestellt werden:

Leider schien nun auch diese Flucht des Prokuristen den Vater, der bisher verhältnismäßig gefaßt gewesen war, völlig zu verwirren, denn statt selbst dem Prokuristen nachzulaufen oder wenigstens Gregor in der Verfolgung nicht zu hindern, packte er mit der Rechten den Stock des Prokuristen, den dieser mit Hut und Überzieher auf einem Sessel zurückgelassen hatte, holte mit der Linken eine große Zeitung vom Tisch und machte sich unter Fußestampfen daran, Gregor durch Schwenken des Stockes und der Zeitung in sein Zimmer zurückzutreiben. (139f.)

Die an früherer Stelle durch das wiederholte „tatsächlich“ betonte Selbstvergessenheit von Gregors Versuch, mit dem Prokuristen von Angesicht zu Angesicht zu sprechen, ist vollständig ausgeblendet. Ganz aus der Perspektive des den Prokuristen vergeblich verfolgenden Verwandten deutet der Erzähldiskurs das Verhalten des Vaters bedauernd („Leider“) als Zeichen dafür, dass ihn die „Flucht des Prokuristen“ „völlig“ verwirrt habe, und überlagert sogleich die Vermutung durch eine detaillierte, anschauliche Beschreibung, die zeigt, wie der Vater sich daran macht, den Sohn mit „Stock“, „Zeitung“ und „Fußestampfen“, also wie ein Tier, in sein Zimmer zurückzutreiben, ohne sein Bitten zu verstehen:

---

<sup>130</sup> „Gregor nahm einen Anlauf, um ihn möglichst sicher einzuholen; der Prokurist mußte etwas ahnen, denn er machte einen Sprung über mehrere Stufen und verschwand; ‚Huh!‘ aber schrie er noch, es klang durchs ganze Treppenhaus.“ (139)

Kein Bitten Gregors half, kein Bitten wurde auch verstanden, er mochte den Kopf noch so demütig drehen, der Vater stampfte nur stärker mit den Füßen. (140)

Der Darstellung des väterlichen Nicht-Verstehens folgt unmittelbar die des Nicht-Hinsehens der Mutter:

Drüben hatte die Mutter trotz des kühlen Wetters ein Fenster aufgerissen, und hinausgelehnt drückte sie ihr Gesicht weit außerhalb des Fensters in ihre Hände. Zwischen Gasse und Treppenhaus entstand eine starke Zugluft, die Fenstervorhänge flogen auf, die Zeitungen auf dem Tische rauschten, einzelne Blätter wehten über den Boden hin. Unerbittlich drängte der Vater und stieß Zischlaute aus, wie ein Wilder. (140)

Das Nicht-Hinsehen der Mutter wird mit der Darstellung einer Handlung von ihr verbunden, die auf die Gegenstände im Raum Wirkung zeigt, was anschaulich geschildert wird, aber – der Kontrast lässt es deutlicher hervortreten – die Personeninteraktion nicht im geringsten affiziert. Während die „Fenstervorhänge“ auffliegen, „die Zeitungen auf dem Tische“ rauschen und „einzelne Blätter [...] über den Boden hin“ wehen, treibt der Vater weiter „[u]nerbittlich“ den verwandelten Sohn, „Zischlaute [...] wie ein Wilder“ ausstoßend.

Der Sohn wiederum wird nun erstmals als nicht nur durch die neue Körperform, sondern auch durch eine andere Person, den eigenen Vater, in Bedrängnis gebrachtes Wesen – man beachte die doppelt markierten Bezeichnungen „Rücken“ und „Kopf“ (141) – dargestellt:

Nun hatte aber Gregor noch gar keine Übung im Rückwärtsgehen, es ging wirklich sehr langsam. Wenn sich Gregor nur hätte umdrehen dürfen, er wäre gleich in seinem Zimmer gewesen, aber er fürchtete sich, den Vater durch die zeitraubende Umdrehung ungeduldig zu machen, und jeden Augenblick drohte ihm doch von dem Stock in des Vaters Hand der tödliche Schlag auf den Rücken oder auf den Kopf. Endlich aber blieb Gregor doch nichts anderes übrig, denn er merkte mit Entsetzen, daß er im Rückwärtsgehen nicht einmal die Richtung einzuhalten verstand; und so begann er, unter unaufhörlichen ängstlichen Seitenblicken nach dem Vater, sich nach Möglichkeit rasch, in Wirklichkeit aber doch nur sehr langsam umzudrehen. (141)

Der Leser von Kafkas Erzählung kann die Personenkonstellation zum Anlass nehmen, sich über die psychologisch-autobiographische Dimension der Passage Gedanken zu machen. Innerhalb der Erzählung wird allerdings die Tatsache, dass der Vater den Sohn auf solche Weise bedrängt, dass dieser sich in Gefahr um Leib und Leben sieht, ebenso wenig kommentiert oder reflektiert wie das Nicht-Hinsehen-Wollen der Mutter. Innerhalb des Texts sind die innere Verfassung und die Gedanken von Gregors Mutter insofern vollkommen intransparent, als sie weder dargestellt noch kommentiert bzw. reflektiert werden. Die des Vaters sind zum Teil opak:

*Vielleicht* merkte der Vater seinen guten Willen, denn er störte ihn hierbei nicht, sondern dirigierte sogar hie und da die Drehbewegung von der Ferne mit der Spitze seines Stockes.

[...]

Dem Vater fiel es *natürlich* in seiner gegenwärtigen Verfassung *auch nicht entfernt* ein, *etwa* den anderen Türflügel zu öffnen, um für Gregor einen genügenden Durchgang zu schaffen. Seine fixe Idee war bloß, daß Gregor so rasch als möglich in sein Zimmer müsse. Niemals hätte er auch die umständlichen Vorbereitungen gestattet, die Gregor brauchte, um sich aufzurichten und vielleicht auf diese Weise durch die Tür zu kommen. Vielmehr trieb er, als gäbe es kein Hindernis, Gregor jetzt unter besonderem Lärm vorwärts; [...]. (141)<sup>131</sup>

Im Zentrum einer dichten Verflechtung von allwissend-auktorial anmutenden Setzungen („[d]em Vater fiel es [...] nicht [...] ein [...]. Seine fixe Idee war [...]“) und von Vermutungs- bzw. Subjektivitätssignalen („Vielleicht“, „natürlich“, „entfernt“, „etwa“, „bloß“ usw.) steht eine Charakterisierung („in seiner gegenwärtigen Verfassung“), die den inneren Zustand des Vaters zugleich explizit anzeigt und unspezifiziert lässt.

Die Intransparenz des Inneren ist allerdings mit der glasklaren Transparenz der Handlungen und ihrer Konsequenzen verbunden. Das Bindeglied ist der subjektiv markierte, aber durch die folgende Schilderung als objektiv zutreffend beglaubigte Ausdruck „nun gab es wirklich keinen Spaß mehr“ (142):

---

<sup>131</sup> Hervorhebungen von mir.

[...] nun gab es wirklich keinen Spaß mehr, und Gregor drängte sich – geschehe was wolle – in die Tür. Die eine Seite seines Körpers hob sich, er lag schief in der Türöffnung, seine eine Flanke war ganz wundgerieben, an der weißen Tür blieben häßliche Flecken, bald steckte er fest und hätte sich allein nicht mehr rühren können, die Beinchen auf der einen Seite hingen zitternd oben in der Luft, die auf der anderen waren schmerzhaft zu Boden gedrückt – da gab ihm der Vater von hinten einen jetzt wahrhaftig erlösenden starken Stoß, und er flog, heftig blutend, weit in sein Zimmer hinein. Die Tür wurde noch mit dem Stock zugeschlagen, dann war es endlich still.  
(142)

Was der Vater denken oder fühlen mag, bis die Tür zugeschlagen wird und es „endlich“ – auch dieser subjektive Ausdruck wird durch die vorausgehende Schilderung als zutreffend beglaubigt – „still“ wird, fragt sich, wie sonst auch, allenfalls der Leser von Kafkas Erzählung. Der Text schildert lediglich die Ereignisse und charakterisiert den „starken Stoß“, den der Vater dem verwandelten Sohn schließlich versetzt, als „jetzt wahrhaftig erlösen[d]“. Innerhalb der Erzählung werden Handlungen und Charakterisierung weder unmittelbar noch nachträglich reflektiert. Sie zu verstehen und zu bewerten, kann der Leser der *Verwandlung* versuchen. Dann sieht er sich allerdings mit einer narrativen Figuration konfrontiert, die im Säurebad der anschaulichen Darstellung körperlicher Gewalt Nachvollziehbares und Unfassbares ohne Bruch oder Diskontinuität verbindet: Einen „starken Stoß“, der in einer Lage, in der das Weiterkommen aus eigener Kraft ebenso unmöglich ist wie notwendig, als – man beachte das „jetzt“, das diese Lage betont – „wahrhaftig erlösen[d]“ empfunden wird, und die ohne Vermutungs- und Relativierungssignale geschilderten Tatsachen, dass dieser „Stoß“ den vom eigenen Vater getriebenen und in Bedrängnis gebrachten Gregor „heftig blutend [...] weit in sein Zimmer hinein[fliegen]“ lässt – eben jenen Gregor, der ein „ungeheuer[e]s Ungeziefer“ ist: Die „häßlichen Flecken“, die auf dem Türrahmen liegen bleiben, erinnern anschaulich daran und die zitternden „Beinchen“ verweisen zurück auf den Anfang der Erzählung, den Kreis des ersten Teils endgültig schließend.

Wichtig ist auch: In der Schlusssequenz des ersten Kapitels der *Verwandlung* pendelt der Erzähldiskurs nicht mehr zwischen Fokussierung und Ausblendung. Die anschauliche und klare Ereignisschilderung wird

diesmal durch materiell-physisches Ausschließen abgeschlossen: Inhaltlich durch das Zuschlagen der Tür, diskursiv durch den Kapitelabschluss. Auf das, was bis zu diesem Punkt geschah, wird nach der Zäsur des Kapitelwechsels nicht mehr zurückgekommen, sondern es wird durch neue Erzählschichten überlagert. Der narrative Fokus verschiebt sich und die im ersten Teil dargestellten Ereignisse bleiben ebenso wie die Frage, was mit Gregor geschehen sei, fortan narrativ und diskursiv ausgeblendet.

### **Verflechtung**

Das diskursive Driften und die Pendelbewegung zwischen Fokussieren und Ausblenden, sie werden nach Gregors zweitem Erwachen, mit dem der zweite Teil beginnt, nicht fortgesetzt. Nach wie vor wird er als Verwandelter präsentiert, der die Veränderungen etwa des Ernährungsverhaltens und der Bewegungsart<sup>132</sup> sowie später der optischen Wahrnehmung,<sup>133</sup> die sein neuer Zustand mit sich bringt, registriert, aber allenfalls in Form von Fragen reflektiert, auf die er dann keine Antwort sucht. Doch seine Gedanken, die detailliert wiedergegeben werden, kreisen nun um die Lage der Familie, die er zwar immer wieder mit der Situation vor der Verwandlung vergleicht, aber ohne assoziatives Abdriften.

„Was für ein stilles Leben die Familie doch führte“, sagte sich Gregor und fühlte, während er starr vor sich ins Dunkle sah, einen großen Stolz darüber, daß er seinen Eltern und seiner Schwester ein solches Leben in einer so schönen Wohnung hatte verschaffen können. Wie aber, wenn jetzt alle Ruhe, aller Wohlstand, alle Zufriedenheit ein Ende mit Schrecken nehmen sollte? Um sich nicht in solche Gedanken zu verlieren, setzte sich Gregor lieber in Bewegung und kroch im Zimmer auf und ab. (144)

---

<sup>132</sup> Darauf wird wiederholt zurückzukommen sein, siehe etwa unten, Seiten 133, 148f., 165.

<sup>133</sup> Siehe unten, Seite 144.

## **Kriechen**

Wurde im ersten Teil wiederholt gezeigt, wie Gregor sich von belastenden Wahrnehmungen bzw. Gedanken durch assoziativ abdriftendes Ausblenden des Hier und Jetzt geistig entfernte, so wird am Beginn des zweiten Teils beschrieben, dass er auf solche Gedanken mit insektenhaftem Kriechen reagiert. Der Unterschied ist wichtig: Zeigte der Verwandelte im ersten Teil eine durchaus übliche menschliche psychische Reaktion auf belastende bzw. überfordernde Wahrnehmungen und Gedanken (gedankliches Abdriften, zeitweiliges Ausblenden), so verbinden sich in seiner Reaktion im zweiten Teil Menschliches und Insektenhaftes untrennbar, denn das Kriechen an sich ist animalisch-insektenhaft markiert, aber sich in Kriechbewegung zu setzen, „um sich nicht in solchen Gedanken zu verlieren“ (144), trägt ebenso klar das Kennzeichen des Menschlichen.

Die Verflechtung widerspiegelt die Gesamtgestalt des narrativen Diskurses im zweiten Teil der *Verwandlung*. Pendelte der Diskurs im ersten Teil zwischen den getrennten Polen der (Selbst-)Wahrnehmung bzw. Darstellung von Gregors insektenhafter Physis und des assoziativen Wegdriftens, das seine Menschlichkeit voraussetzte und anzeigte, so werden im zweiten Teil der Erzählung das (Gedanklich-)Menschliche und das (Physisch-)Insektenhafte immer enger, dichter und vielfältiger ineinander verwebt. Die Ablösung des assoziativ-gedanklichen Abdriftens durch das physische Kriechen ist die erste Stufe dieser Entwicklung und wird in der Schlusssequenz des zweiten Teils, das sei vorweggenommen,<sup>134</sup> ihren Höhepunkt markieren:

[...] von Selbstvorwürfen und Besorgnis bedrängt, begann er zu kriechen, überkroch alles, Wände, Möbel und Zimmerdecke und fiel endlich in seiner Verzweiflung, als sich das ganze Zimmer schon um ihn zu drehen anfing, mitten auf den großen Tisch. (167)

Das Grotteske hat in der *Verwandlung* eine mindestens ebenso wichtige diskursive und rezeptionsästhetische Funktion wie *mutatis mutandis* die Ironie im *Sandmann*: Es ist bei Kafka die ästhetische Form und das Signal

---

<sup>134</sup> Siehe unten, Seite 153.

der wechselseitigen Inkrustation des Insektenhaften und des Menschlichen, die schließlich in die Untrennbarkeit und letztlich in die Ununterscheidbarkeit münden.

Die Darstellung der Interaktion des Verwandelten (zuerst) mit der Schwester, (am Höhepunkt) mit der Mutter und (am Schluss) mit dem Vater, sie sind im zweiten Teil der Erzählung die Stationen und Stufen der diskursiven und narrativen Entwicklung. Sie werden in fünf Sequenzen dargestellt, die durch zeitliche Markierungen bzw. durch neue Ereignisse eingeleitet werden.

Am Anfang der Interaktion mit der Schwester steht das Bedürfnis des Verwandelten nach leiblicher und seelischer Nahrung. Diese Bedürfnisse werden zu Beginn der Sequenz getrennt thematisiert, das physische zuerst, das geistige sodann. Über das physische heißt es:

Erst bei der Tür merkte er, was ihn dorthin eigentlich gelockt hatte; es war der Geruch von etwas Eßbarem gewesen. Denn dort stand ein Napf mit süßer Milch gefüllt, in der kleine Schnitten von Weißbrot schwammen. Fast hätte er vor Freude gelacht, denn er hatte noch größeren Hunger, als am Morgen, und gleich tauchte er seinen Kopf fast bis über die Augen in die Milch hinein. Aber bald zog er ihn enttäuscht wieder zurück; nicht nur, daß ihm das Essen wegen seiner heiklen linken Seite Schwierigkeiten machte – und er konnte nur essen, wenn der ganze Körper schnaufend mitarbeitete –, so schmeckte ihm überdies die Milch, die sonst sein Lieblingsgetränk war, und die ihm gewiß die Schwester deshalb hereingestellt hatte, gar nicht, ja er wandte sich fast mit Widerwillen von dem Napf ab und kroch in die Zimmerrückwand zurück. (143)

Kennzeichen der Darstellung ist die Verflechtung des Menschlichen und des Animalischen im instinktiv-triebhaften Verhalten des Verwandelten („Erst bei der Tür merkte er, was ihn dorthin eigentlich gelockt hatte“), wobei der Zusatz „[f]ast hätte er gelacht“ den Aspekt unterstützt. Diese Verflechtung wird bei der Darstellung des Bedürfnisses nach geistiger Nahrung, sprich: nach Wissen und Kommunikation feiner gewebt:

Einmal während des langen Abends wurde die eine Seitentüre und einmal die andere bis zu einer kleinen Spalte geöffnet und rasch wieder geschlossen; jemand hatte wohl das Bedürfnis hereinzukommen, aber auch wieder

zu viele Bedenken. Gregor machte nun unmittelbar bei der Wohnzimmertür halt, entschlossen, den zögernden Besucher doch irgendwie hereinzubringen oder doch wenigstens zu erfahren, wer es sei; aber nun wurde die Tür nicht mehr geöffnet und Gregor wartete vergebens. (143f.)

Die Vermutung „jemand hatte wohl das Bedürfnis hereinzukommen, aber auch wieder zu viele Bedenken“ und Gregors unmittelbar darauf folgender Entschluss, „den zögernden Besucher doch irgendwie hereinzubringen oder doch wenigstens zu erfahren, wer es sei“, sie unterstreichen und verbinden auf rezeptionsästhetischer Ebene seine Insektenhaftigkeit (implizite Ursache des Zögerns) und seine Menschlichkeit (implizite Voraussetzung der Reflexion und des bewussten Entschlusses). Die Erzählperspektive, die im ersten Teil der Erzählung die alternierende Fokussierung der insektenhaften Erscheinung, des menschlich-insektenhaften Verhaltens und der menschlichen Reflexion des Verwandelten verband, ist im zweiten Teil das Fundament der zunehmenden diskursiven Verflechtung von Identität und Alterität, Mensch und Insekt.

Diese Verflechtung wird durch die Darstellung von Gregors Wissens- und Kommunikationsbedürfnis noch dichter gewebt. Gezeigt wird, dass dieses Bedürfnis ebenso „enttäuscht“ (143) wird wie jenes nach Nahrung. Wichtig ist dabei nicht nur der Aspekt der Ohnmacht – zweifellos ein zentrales Thema der *Verwandlung* –, sondern auch die Darstellung der Reaktion des Verwandelten. Aus der Gewissheit „[n]un kam gewiß bis zum Morgen niemand mehr zu Gregor herein“ wird logisch gefolgert: „[E]r hatte also eine lange Zeit, um ungestört zu überlegen, wie er sein Leben jetzt neu ordnen sollte.“ (145). Aber der Formulierung des objektiven Befunds schließt sich sogleich die Darstellung eines subjektiven Hinderungsgrunds an: Angst, also ein emotionaler Zustand, den Mensch und Tier gleichermaßen erleben können, steht dem Nachdenken im Wege.

Aber das hohe freie Zimmer, in dem er gezwungen war, flach auf dem Boden zu liegen, ängstigte ihn, ohne daß er die Ursache herausfinden konnte, denn es war ja sein seit fünf Jahren von ihm bewohntes Zimmer – und mit einer halb unbewußten Wendung und nicht ohne eine leichte Scham eilte er unter das Kanapee, wo er sich, trotzdem sein Rücken ein wenig gedrückt wurde und trotzdem er den Kopf nicht mehr erheben konnte, gleich sehr behaglich fühlte und nur bedauerte, daß sein Körper zu breit war, um vollständig unter dem Kanapee untergebracht zu werden. (145)

Nachdenken-Wollen und Nicht-Nachdenken-Können, Bewusstsein des eigenen inneren Zustands und Nicht-Sehen-Können der Ursachen, Angst und „Scham“, all diese Aspekte sind in dieser Passage eng verflochten, wobei zwei Elemente im Zentrum stehen: Die Angst eben, die im Text nicht eindeutig als insektenhaft markiert wird, sondern Animalisches und Menschliches in sich vereint,<sup>135</sup> und die explizite Erwähnung, dass die Ursache für diesen inneren Zustand und für die Reaktion des Verwandelten eine ungewohnte, andere Wahrnehmung des altbekannten Zimmers ist (Animalitätsmarkierung), deren Grundlage er trotz Selbsterforschung (Humanitätsmarkierung) nicht herauszufinden vermag, was wiederum Insektenhaft-Animalisches und Menschliches auf untrennbare, weil nicht eindeutig bestimmbare Weise in sich verbindet.

Diese Verflechtung bildet den Hintergrund für die Darstellung des nächtlichen Nachdenkens (Humanitätsmarkierung) unter dem Schutz des Kanapees (Animalitätsmarkierung):

Dort blieb er die ganze Nacht, die er zum Teil im Halbschlaf, aus dem ihn der Hunger immer wieder aufschreckte, verbrachte, zum Teil aber in Sorgen und undeutlichen Hoffnungen, die aber alle zu dem Schlusse führten, daß er sich vorläufig ruhig verhalten und durch Geduld und größte Rücksichtnahme der Familie die Unannehmlichkeiten erträglich machen müsse, die er ihr in seinem gegenwärtigen Zustand nun einmal zu verursachen gezwungen war. (145f.)

Die klare und kohärente Reflexion über den eigenen Zustand und die daraus abgeleiteten, bewussten Schlussfolgerungen, die syntaktisch-einschließend mit der Wiederaufnahme des Hungerthemas verflochten sind, sie beschließen die erste Etappe der im zweiten Teil der *Verwandlung* dargestellten Entwicklung.

---

<sup>135</sup> Eine eindeutige Zuordnung der Angst vor dem vertrauten Zimmer zu dem insektenhaften Zustand Gregors kann vom Leser der *Verwandlung* hergestellt werden. Innerhalb des Texts ist aber die Erwähnung der Angst mit der Formulierung „ohne daß er die Ursache herausfinden konnte“ eng verbunden, die nicht nur menschliche Selbsterforschung anzeigt, sondern dabei auch die Benennung der Ursache verschleiern ersetzt, den Leser mit seinen Vermutungen, so plausibel sie auch erscheinen mögen, allein lassend.

## Nahrung

Die Themen „Nahrung“ und „Wissen“ sowie „Kommunikation“ werden in der zweiten der insgesamt fünf Etappen des zweiten Teils, in deren Mittelpunkt die Interaktion Gregors und der Schwester steht, weiter miteinander verwoben, wobei das Gewebe noch dichter und komplexer wird.

Die Sequenz beginnt wieder mit dem Erwachen des Verwandelten:

Schon am frühen Morgen, es war fast noch Nacht, hatte Gregor Gelegenheit, die Kraft seiner eben gefaßten Entschlüsse zu prüfen, denn vom Vorzimmer her öffnete die Schwester, fast völlig angezogen, die Tür und sah mit Spannung herein. (146)

Mit dem Eintreten der Schwester in Gregors Zimmer wird ihre Perspektive (Signalwort ist der Ausruf „Gott“) punktuell mit der Erzählperspektive verwebt:

Sie fand ihn nicht gleich, aber als sie ihn unter dem Kanapee bemerkte – Gott, er mußte doch irgendwo sein, er hatte doch nicht wegfliegen können – erschrak sie so sehr, daß sie, ohne sich beherrschen zu können, die Tür von außen wieder zuschlug. (146)

Die weitere Interaktion ist als Alternanz von Handlungen der Schwester und von Beobachtungen sowie Reflexionen der Erzählinstanz und des Verwandelten, die zu Vermutungen bzw. subjektiven Gewissheiten führen, gestaltet:

Aber als bereue sie ihr Benehmen, *öffnete sie die Tür sofort wieder und trat*, als sei sie bei einem Schwerkranken oder gar bei einem Fremden, *auf den Fußspitzen herein*. Gregor [...] beobachtete sie. Ob sie wohl bemerken würde, daß er die Milch stehen gelassen hatte, [...] und ob sie eine andere Speise hereinbringen würde, die ihm besser entsprach? [...] Aber die Schwester bemerkte sofort mit Verwunderung den noch vollen Napf [...], sie hob ihn gleich auf, zwar nicht mit den bloßen Händen, sondern mit einem Fetzen, und trug ihn hinaus. (146f.)<sup>136</sup>

---

<sup>136</sup> Hervorhebungen von mir.

Im Zentrum des Stimmen- und Perspektivengewebes stehen Gregors Reflexion und ein bewusster Handlungsentschluss, in dem – der Schlussstein der Passage ist die an die zentrale Rubrik des Erzählungsbeginns zurückverweisende und mit einem inhaltlich und diskursiv bivalenten „eigentlich“ ergänzte Adverbialkonstruktion „eigentlich ungeheuer“ – die Insektenhaftigkeit und Menschlichkeit des Verwandelten untrennbar verwoben sind, wobei das Nahrungsbedürfnis wieder die Schnittstelle bildet:

[...] ob sie eine andere Speise hereinbringen würde, die ihm besser entsprach? Täte sie es nicht von selbst, er wollte lieber verhungern, als sie darauf aufmerksam machen, trotzdem es ihn eigentlich ungeheuer drängte, unterm Kanapee vorzuschießen, sich der Schwester zu Füßen zu werfen und sie um irgendetwas Gutes zum Essen zu bitten. (146)

Die Reaktion der Schwester auf die Wahrnehmung der von Gregor stehengelassenen Milch wird mit den Worten angekündigt und bewertet:

Gregor war äußerst neugierig, was sie zum Ersatz bringen würde, und er machte sich die verschiedensten Gedanken darüber. Niemals aber hätte er erraten können, was die Schwester in ihrer Güte wirklich tat. Sie brachte ihm, um seinen Geschmack zu prüfen, eine ganze Auswahl, alles *auf einer alten Zeitung* ausgebreitet. Da war *altes halbverfaultes Gemüse; Knochen vom Nachtmahl her, die von festgewordener weißer Sauce umgeben waren*; ein paar Rosinen und Mandeln; *ein Käse, den Gregor vor zwei Tagen für ungenießbar erklärt hatte*; ein trockenes Brot, ein mit Butter beschmiertes und gesalzenes Brot. (146f.)<sup>137</sup>

Vom an und für sich genommen positiven Ausdruck „in ihrer Güte“ über die Erwähnung der „alten Zeitung“ bis hin zum Ende der Aufzählung bietet die Passage ein amphibolisches Lob der Schwester, denn das „Essen“ (lexikalische Menschlichkeitsmarkierung), das sie „in ihrer Güte“ dem Verwandelten „auf einer alten Zeitung“ – und nicht etwa auf einem Tablett oder Servierteller – bringt, sind nicht nur Speisen wie „Rosinen und Mandeln“, „ein trockenes Brot“ und „ein mit Butter beschmiertes und gesalzenes Brot“, sondern auch Speisereste, die man ohne Entwürdigungsabsicht allenfalls einem Tier vorsetzen würde, „halbverfaultes Gemüse“, „Knochen vom Nachtmahl her, die von festgewordener weißer Sauce umgeben“ sind

---

<sup>137</sup> Hervorhebungen von mir.

und – *dulcis in fundo* der Resteaufzählung – „ein Käse, den Gregor vor zwei Tagen für ungenießbar erklärt hatte“.

Gregors Reaktion auf die gebotene Auswahl besiegelt die Unauflösbarkeit der Amphibolie, denn sie ist so gestaltet, dass sie deutlich zeigt: Sein Bedürfnis nach Nahrung wird genau von den nur noch für den Abfall tauglichen Speiseresten und insbesondere von dem vor der Verwandlung noch explizit abgelehnten Käse, zu dem es ihn nun „vor allen anderen Speisen sofort und nachdrücklich“ zieht, zum ersten Mal seit dem Erwachen als „ungeheure[s] Ungeziefer“ befriedigt.

Ob bzw. dass die Reaktion des Verwandelten auf seine Insektenhaftigkeit zurückzuführen ist, fragt sich bzw. vermutet allerdings allenfalls der Leser der *Verwandlung*. Innerhalb des Erzähldiskurses wird Gregors Verhalten ebenso wenig wie das der Schwester reflektiert und die Nichtreflexion hat, wie im ersten Teil, die Form einer die Essensthematik nicht berührenden und zudem durch Fokusverschiebung unbeantwortet bleibenden Frage:

„Sollte ich jetzt weniger Feingefühl haben?“, dachte er und saugte schon gierig an dem Käse, zu dem es ihn vor allen anderen Speisen sofort und nachdrücklich gezogen hatte. Rasch hintereinander und mit vor Befriedigung tränenden Augen verzehrte er den Käse, das Gemüse und die Sauce; die frischen Speisen dagegen schmeckten ihm nicht, er konnte nicht einmal ihren Geruch vertragen und schleppte sogar die Sachen, die er essen wollte, ein Stückchen weiter weg. (148)

Die Befriedigung des Nahrungsbedürfnisses löst Gregors kurze, aber artikulierte und bewusste Reflexion über den eigenen, neuen Zustand ab und überlagert sie im Sinn des Ersetzens – auf die Frage, ob er „jetzt weniger Feingefühl“ habe, wird der Verwandelte ebenso wenig zurückkommen wie auf die Gretchenfrage, was mit ihm geschehen sei. Die Nahrungsaufnahme hat insofern in dieser Passage die gleiche Auswirkung wie das dankliche assoziative Driften, das im ersten Teil der *Verwandlung* die Frage „Was ist mit mir geschehen?“ abgelöst und überlagert hatte.<sup>138</sup>

---

<sup>138</sup> Siehe oben, Seite 109.

Das Abholen der Reste von Gregors „Essen“, mit dem die Darstellung der ersten Interaktion zwischen der Schwester und dem Verwandelten endet, schließt den zweiten Kreis im zweiten Teil der Erzählung und besiegelt abermals auf rezeptionsästhetischer Ebene die Verflechtung des Humanen und des Insektenhaft-Animalischen in Gregors Figur.

Er war schon längst mit allem fertig und lag nun faul auf der gleichen Stelle, als die Schwester zum Zeichen, daß er sich zurückziehen solle, langsam den Schlüssel umdrehte. Das schreckte ihn sofort auf, trotzdem er schon fast schlummerte, und er eilte wieder unter das Kanapee. Aber es kostete ihn große Selbstüberwindung, auch nur die kurze Zeit, während welcher die Schwester im Zimmer war, unter dem Kanapee zu bleiben, denn von dem reichlichen Essen hatte sich sein Leib ein wenig gerundet und er konnte dort in der Enge kaum atmen. Unter kleinen Erstickungsanfällen sah er mit etwas hervorgequollenen Augen zu, wie die nichtsahnende Schwester mit einem Besen nicht nur die Überbleibsel zusammenkehrte, sondern selbst die von Gregor gar nicht berührten Speisen, als seien also auch diese nicht mehr zu gebrauchen, und wie sie alles hastig in einen Kübel schüttete, den sie mit einem Holzdeckel schloß, worauf sie alles hinaus-trug. Kaum hatte sie sich umgedreht, zog sich schon Gregor unter dem Kanapee hervor und streckte und blähte sich. (148f.)

Gregors Insektenhaftigkeit wird an dieser Stelle durch eine anschauliche Beschreibung seiner Erscheinung, seiner Handlungen und des Verhaltens der Schwester thematisiert; aber in dem Maße, in dem sein durch das reichliche „Essen“ gerundeter Leib, seine Atemnot unter dem Kanapee und das befreiende Sich-Strecken und Blähen nach dem Weggang der Schwester beschrieben werden, in diesem Maße wird andererseits auch seine Fähigkeit zur „Selbstüberwindung“ hervorgehoben – eine Fähigkeit, die seine Menschlichkeit als stille Voraussetzung birgt. Der gerundete Leib, die „etwas hervorgequollenen Augen“, die „kleinen Erstickungsanfällen“ und Gregors „große Selbstüberwindung“, sie sind in dieser Passage untrennbare Bestandteile eines Gesamtbilds, das Insektenhaftigkeit und Menschlichkeit als nicht klar trennbare, da gleichermaßen im Körper verankerte Markierungen transportiert.

Die Flucht des Verwandelten unter das Kanapee und die Charakterisierung der Schwester als „nichtsahnende“, sie verweisen auf die zentralen

komplementären Aspekte der folgenden Darstellung voraus: Verbergung und Ausschluss.

### ***Verbergung und Ausschluss***

Diese Aspekte, die schon im ersten Teil der Erzählung unterschwellig präsent waren,<sup>139</sup> sie spielen in der dritten und zentralen der fünf Sequenzen des zweiten Teils, die nicht mit neuem Erwachen, sondern mit dem Zeitraffer „Auf diese Weise bekam nun Gregor täglich sein Essen“ (149) beginnt, die tragende Rolle und werden dadurch auch im folgenden Text so wichtig, dass von einem Leitthema gesprochen werden muss.

Im Zentrum des mittleren Kapitels der *Verwandlung* wird das Nicht-Wahrnehmen von Objekten, Personen und Ereignissen wiederholt und eindringlich als Konsequenz nicht der Dunkelheit, Intransparenz bzw. Komplexität dieser Ereignisse, Personen und Objekte, sondern als etwas durch Handeln (Verbergen, Ausschließen) Herbeigeführtes präsentiert.

Geschildert wird einerseits, dass die Schwester die tägliche Essensverabreichung Gregors so gestaltet, dass die Eltern und das Dienstmädchen sie nicht wahrnehmen,<sup>140</sup> und andererseits, dass Gregor von dem, was im Haus und zwischen den Familienmitgliedern bzw. in ihnen vorgeht, ausgeschlossen wird. Für das Ausschließen der Eltern (und des Dienstmädchens) liefert die Darstellung eine Begründung, die aus einer Reihe subjektiver Vermutungen bzw. Gewissheiten besteht:

*Gewiß* wollten auch sie [scil. die Eltern und das Dienstmädchen, D. R.] nicht, daß Gregor verhungere, *aber vielleicht* hätten sie es nicht ertragen können, von seinem Essen mehr als durch Hörensagen zu erfahren, *vielleicht* wollte

---

<sup>139</sup> Man denke etwa an die verschlossenen Türen, die sich schließenden Augen, die Flucht des Prokuristen und die Ohnmacht von Gregors Mutter.

<sup>140</sup> „Auf diese Weise bekam nun Gregor täglich sein Essen, einmal am Morgen, wenn die Eltern und das Dienstmädchen noch schliefen, das zweitemal nach dem allgemeinen Mittagessen, denn dann schliefen die Eltern gleichfalls noch ein Weilchen, und das Dienstmädchen wurde von der Schwester mit irgendeiner Besorgung weggeschickt.“ (149).

die Schwester ihnen auch eine *möglicherweise* nur kleine Trauer ersparen, denn *tatsächlich* litten sie ja gerade genug. (149)<sup>141</sup>

Für Gregors Ausschluss aus der Familienkommunikation hingegen wird ein klarer Grund angegeben:

Mit welchen Ausreden man an jenem ersten Vormittag den Arzt und den Schlosser wieder aus der Wohnung geschafft hatte, konnte Gregor gar nicht erfahren, denn *da er nicht verstanden wurde, dachte niemand daran, auch die Schwester nicht, daß er die anderen verstehen könne*, und so mußte er sich, wenn die Schwester in seinem Zimmer war, damit begnügen, nur hier und da ihre Seufzer und Anrufe der Heiligen zu hören. (149)<sup>142</sup>

Im Unterschied zur vermutenden Beschreibung der Motive und Gedanken der Schwester und der Eltern sowie des Dienstmädchens ist die Begründung für Gregors Ausschluss klar, einfach (zumal alltagspsychologisch ohne weiteres nachvollziehbar) und ohne Subjektivitätssignale formuliert. Dadurch wird an Gregors Verlust der sprachlichen Verständlichkeit erinnert und daran, dass dem Verwandelten durch die Verwandlung in ein „ungeheuer[e] Ungeziefer“ nicht die Sprache an sich, ein wesentliches Humanitätsmerkmal, abhandengekommen ist, wohl aber innerhalb der Erzählung die Sprache für die anderen. So wird erneut auf eine Eigenschaft Gregors verwiesen, die seine Menschlichkeit ebenso als stille Voraussetzung transportiert wie seine Insektenhaftigkeit.

Das wiederaufgenommene Element wird sogleich mit einem neuen verbunden. Geschildert wird, wie Gregor nach und nach unbemerkter Zuhörer der Äußerungen und Dialoge der Familienmitglieder wird. Zunächst wird dargestellt, wie er Bemerkungen der Schwester „erhascht“, deren Ambiguität ausdrücklich angemerkt wird:

Erst später, als sie [scil. die Schwester, D. R.] sich ein wenig an alles gewöhnt hatte – von vollständiger Gewöhnung konnte natürlich niemals die Rede sein –, erhaschte Gregor manchmal eine Bemerkung, die freundlich ge-

---

<sup>141</sup> Hervorhebungen von mir. Man beachte die kreisförmige diskursive Bewegung, die von „Gewiss“ über „vielleicht“ und „möglicherweise“ zu „tatsächlich“ führt und das Gewisse mit dem Vermutlichen verbindet.

<sup>142</sup> Hervorhebung von mir.

meint war oder so gedeutet werden konnte. „Heute hat es ihm aber geschmeckt“, sagte sie, wenn Gregor unter dem Essen tüchtig aufgeräumt hatte, während sie im gegenteiligen Fall, der sich allmählich immer häufiger wiederholte, fast traurig zu sagen pflegte: „Nun ist wieder alles stehen-geblieben.“ (150)

Wichtig ist: Was die Schwester sagt, ist semantisch nicht vieldeutig, sondern einfach und klar. Uneindeutig wird ihre Bemerkung erst durch den Kommentar, dass sie „freundlich gemeint war oder so gedeutet werden konnte“, und durch die Einschränkung „fast traurig“. Den *en passant* eingeflochtenen Befund „allmählich immer häufiger“, dem weder Ursachenforschung noch Reaktion folgt, kann der Leser der *Verwandlung* vor diesem Hintergrund als Hinweis darauf verstehen, dass die Schwester dem Verwandelten nicht nur auf sprachlich-kommunikativer Ebene Unverständnis entgegenbringt, was mit seinem Verständlichkeitsverlust begründet wurde, sondern auch auf der Ebene der Essensversorgung, auf der seine Signale (essen bzw. stehenlassen), wie soeben geschildert wurde, klar und eindeutig sind. Aber diese Vermutung ist textexterne Reflexion bzw. Spekulation. Innerhalb der Erzählung werden weder das Verhalten der Schwester noch ihre eventuellen Motive und Intentionen kommentiert bzw. reflektiert. Die Amphibolie des Diskurses betrifft nur den Leser der *Verwandlung*.

Die narrativ-inhaltlichen Konstituenten „Verbergung und Ausschluss“ – die geschlossenen Türen, Gregors Flucht unter das Kanapee, der Ausschluss der Eltern von der täglichen Pflege – und die diskursive Intransparenz der Erzählung – der amphibolische und konjekturale Modus des Erzählens –, sie summieren sich im zweiten Teil der *Verwandlung* zu einer zunehmenden intradiegetischen und rezeptionsästhetischen Intransparenz, die nach und nach die an sich glasklar-konkrete Transparenz der Handlungen und ihrer Konsequenzen durchsetzt. An dem, was die Schwester tut bzw. sagt, ist nichts Unverständliches oder Unklares. Aber ihre Worte und ihr damit zusammenhängendes Verhalten werden innerhalb der Erzählung dadurch intransparent, dass sie unreflektiert bleiben, und die Nichtreflexion wird dadurch unterstrichen, dass die Ambiguität der Bemerkungen ausdrücklich vermerkt wird.

Ab der „sich allmählich immer häufiger“ wiederholenden, „fast traurig“ geäußerten Bemerkung „Nun ist wieder alles stehengeblieben“ (150) gestaltet sich die Darstellung der Ereignisse als Klimax der Intransparenz. Das trägt dazu bei, dass die diskursive Verflechtung der Humanitäts- und Animalitätsmarkierungen nicht nur immer dichter, sondern auch immer undurchdringlicher wird.

### **Geld**

Eine neue Zeitmarkierung eröffnet die vierte und vorletzte Etappe der narrativen Entwicklung und diskursiven Verflechtung des zweiten Teils. So wird berichtet:

Zwei Tage lang waren bei allen Mahlzeiten Beratungen darüber zu hören, *wie man sich jetzt verhalten solle*; aber auch zwischen den Mahlzeiten *sprach man über das gleiche Thema*, denn immer waren zumindest zwei Familienmitglieder zu Hause, da *wohl* niemand allein zu Hause bleiben wollte und man die Wohnung *doch* auf keinen Fall gänzlich verlassen konnte. (150)<sup>143</sup>

Nach und nach wird gezeigt, wie Gregor, durch Türen lauschend, genaueren Einblick in die Lebensweise und vor allem in die Vermögensverhältnisse der Familie bekommt als je zuvor. Dadurch verschiebt sich der Darstellungsfokus vom Bedürfnis nach Nahrung, Wissen und Kommunikation auf einen Gegenstand, der das Materiell-Menschliche *par excellence* verkörpert: Das Geld, das im Unterschied etwa zur Nahrung, die Mensch und Tier gleichermaßen benötigen, zu den typischsten und topischen menschlichen Sorgen gehört.

Die Geldsorgen der Familie, die finanziellen Überlegungen und die „Notwendigkeit des Geldverdienens“ (155) geraten in den Mittelpunkt nicht nur der Ereignisschilderung, sondern dabei vor allem der verwobenen Reflexion des Verwandelten und der Erzählinstanz. Das Fazit lautet:

Nun genügte dieses Geld aber ganz und gar nicht, um die Familie etwa von den Zinsen leben zu lassen; es genügte vielleicht, um die Familie ein, höchstens zwei Jahre zu erhalten, mehr war es nicht. (154)

---

<sup>143</sup> Hervorhebungen von mir.

Die sachlich-nüchtern formulierte Schlussfolgerung leitet über zu einer hinsichtlich der Perspektive nicht klar zuordenbaren Reflexion in freier ungebundener Rede über die Arbeitsunfähigkeit des Vaters, der Mutter und der Schwester. Gezeigt wird dadurch, wie sehr der Verwandelte die Geldsorgen der Familie als seine betrachtet:

[...] das Geld zum Leben aber mußte man verdienen. Nun war aber der Vater ein zwar gesunder, aber alter Mann, der schon fünf Jahre nichts gearbeitet hatte und sich jedenfalls nicht viel zutrauen durfte [...]. Und die alte Mutter sollte nun vielleicht Geld verdienen, die an Asthma litt [...] Und die Schwester sollte Geld verdienen, die noch ein Kind war mit ihren siebzehn Jahren, und der ihre bisherige Lebensweise so sehr zu gönnen war, die daraus bestanden hatte, sich nett zu kleiden, lange zu schlafen, in der Wirtschaft mitzuhelfen, an ein paar bescheidenen Vergnügungen sich zu beteiligen und vor allem Violine zu spielen? (154f.)

Dem roten Faden des Gelds folgend lässt der Diskurs nicht assoziativ-abschweifend oder selbstillusionierend-wegredend wie im ersten Teil der Erzählung, sondern systematisch und sachlich der Reihe nach die Familienmitglieder Revue passieren – Vater, Mutter, Schwester – und mündet in eine Beschreibung des inneren Zustands und der Reaktionen des Verwandelten, in der sich Humanes und Animalisches ohne Trennungslinie verbinden: Geschildert wird, dass immer dann, wenn die Rede auf die „Notwendigkeit des Geldverdienens kommt“, Gregor die Tür loslässt und „sich auf das neben der Tür befindliche kühle Ledersofa“ wirft, „denn ihm“ ist „ganz heiß vor Beschämung und Trauer“.<sup>144</sup>

Auf Gedanken und Emotionen, die unmissverständlich als menschlich geschildert werden, folgt eine Reaktion, die auch menschlich sein kann, aber nicht einfach typisch menschlich ist: Aus „Beschämung und Trauer“ über die „Notwendigkeit des Geldverdienens“, die einem Insekt niemals schlaflose Nächte bereiten könnte, sucht Gregor die lindernde Kühle des Sofas und „schar[r]t“ dann „stundenlang auf dem Leder“.<sup>145</sup>

---

<sup>144</sup> „Wenn die Rede auf diese Notwendigkeit des Geldverdienens kam, ließ zuerst immer Gregor die Türe los und warf sich auf das neben der Tür befindliche kühle Ledersofa, denn ihm war ganz heiß vor Beschämung und Trauer“ (155).

<sup>145</sup> „Oft lag er dort die ganzen langen Nächte über, schlief keinen Augenblick und schar[r]te nur stundenlang auf dem Leder.“ (155).

Gregor nimmt als Mensch und Insekt an den Sorgen der Familie Anteil. Gedanke, Gefühl, Empfindung und Bewegung bilden eine im Körper verankerte Einheit.

Der weitere Verlauf der Narration betont abermals, in gesteigerter Form und in gleichem Maß seine Insektenhaftigkeit und Menschlichkeit. Gezeigt wird zunächst, wie nach dem Bewegungs- und Handlungsraum nun auch der Wahrnehmungs- und Gedankenraum des Verwandelten auf das Innere des Hauses und den Kreis der Familie beschränkt wird. Gregor verliert die Fernsicht:

[...] tatsächlich sah er von Tag zu Tag die auch nur ein wenig entfernten Dinge immer undeutlicher; das gegenüberliegende Krankenhaus, dessen nur allzu häufigen Anblick er früher verflucht hatte, bekam er überhaupt nicht mehr zu Gesicht, und wenn er nicht genau gewußt hätte, daß er in der stillen, aber völlig städtischen Charlottenstraße wohnte, hätte er glauben können, von seinem Fenster aus in eine Einöde zu schauen, in welcher der graue Himmel und die graue Erde ununterscheidbar sich vereinigten. (155f.)

Diese Veränderung, die innerhalb der Narration nur aus der Perspektive Gregors und des Erzählers, ohne Kommentar oder Reflexion registriert wird, kann der Leser der *Verwandlung* als Zeichen zunehmenden Vertierens ansehen. Allerdings eröffnet die Einengung von Gregors Wahrnehmungs- und Gedankenraum auf den Kreis der Familie eine Sequenz, in der die Reflexionen und Gefühle des Verwandelten detailliert und anschaulich als die eines einfühlsamen, rücksichtsvollen und seine Überlegungen artikuliert ausdrückenden Sohnes und Bruders dargestellt werden, der sich zudem seiner äußeren Erscheinung als Insekt und seiner Wirkung etwa auf die Schwester vollauf bewusst ist und erhebliche Anstrengungen unternimmt, ihr den Umgang mit ihm möglichst zu erleichtern:

*Er erkannte [...], daß ihr sein Anblick noch immer unerträglich war und ihr auch weiterhin unerträglich bleiben müsse, und daß sie sich wohl sehr überwinden mußte, vor dem Anblick auch nur der kleinen Partie seines Körpers nicht davonzulaufen, mit der er unter dem Kanapee hervorragte. Um ihr auch diesen Anblick zu ersparen, trug er eines Tages auf seinem Rücken – er brauchte zu dieser Arbeit vier Stunden – das Leintuch auf das Kanapee und ordnete es in einer solchen Weise an, daß er nun gänzlich verdeckt*

war, und daß die Schwester, selbst wenn sie sich bückte, ihn nicht sehen konnte. (157)<sup>146</sup>

Dass die Schwester diese Rücksicht registriert und anerkennt, wird wiederum als im Rahmen eines spekulativen Gedankenganges geäußerte und mit ausdrücklichem Vermutungssignal („Gregor glaubte“) versehene subjektive Wahrnehmung des Verwandelten dargestellt:

Wäre dieses Leintuch ihrer Meinung nach nicht nötig gewesen, dann hätte sie es ja entfernen können, denn daß es nicht zum Vergnügen Gregors gehören konnte, sich so ganz und gar abzusperren, war doch klar genug, aber sie ließ das Leintuch, so wie es war, und Gregor glaubte sogar einen dankbaren Blick erhascht zu haben, als er einmal mit dem Kopf vorsichtig das Leintuch ein wenig lüftete, um nachzusehen, wie die Schwester die neue Einrichtung aufnahm. (158)

Die mit dem Status des Evidenten versehene Feststellung, „daß es nicht zum Vergnügen Gregors gehören konnte, sich so ganz und gar abzusperren“, vernimmt nur der Leser von Kafkas *Verwandlung*. Darüber, ob und inwiefern die Schwester das, was als „klar genug“ bezeichnet wird, auch wahrnimmt, schweigt der Text. Die Vermutung, dass sie für die freiwillige und zudem große Mühe bereitende Verbergung des Bruders dankbar sei, mag plausibel erscheinen, aber wird im Text weder bestätigt noch widerlegt. Die Darstellung betont vielmehr einerseits die Subjektivität der Wahrnehmung („Gregor glaubte“) und bietet andererseits keine Überprüfbarkeit.

Im zweiten Teil der *Verwandlung* wird Gregor als unüberprüfbarer Beobachter und Interpret der Worte und der Handlungen der übrigen Gestalten präsentiert und der Erzähler, dessen Perspektive aufs Engste mit der des Protagonisten verflochten ist, wird als ebenso unüberprüfbar dargestellt.

Das Schweigen des Texts über die innere Verfassung, die Motive und Intentionen des Prokuristen bzw. der Familienmitglieder war auch im ersten Teil vernehmlich, subjektive Vermutungen blieben – das wurde weiter oben gezeigt – wiederholt unbestätigt und unwiderlegt. Doch bot der Erzähldiskurs dem Leser immer wieder die Möglichkeit, das, was Gregor

---

<sup>146</sup> Hervorhebungen von mir.

wahrnahm bzw. glaubte, an den Reaktionen und Taten der anderen Gestalten zu messen. Das Vorhaben des Verwandelten, mit dem Prokuristen von Angesicht zu Angesicht zu sprechen, wurde durch das kommentierende „tatsächlich“<sup>147</sup> als problematisch gekennzeichnet und durch die Darstellung der Reaktionen des Prokuristen selbst und der Eltern als Irrtum und Verblendung entlarvt. Gregors Vermutung, dass der Vater seine Absicht, sich umzudrehen und in das eigene Zimmer zurückzukehren, verstanden habe, wurde sogleich durch die Schilderung des väterlichen Verhaltens – man denke an das Dirigieren mit dem Stock und an den „wahrhaftig erlösenden starken Stoß“ (142) – als zutreffend beglaubigt. Das Pendeln des Diskurses zwischen Fokussieren und Ausblenden wiederum zeigte an, wann Gregor Wesentliches ausblendete bzw. vergaß.

Der zweite Teil der *Verwandlung* weist demgegenüber eine neue rezeptionsästhetische Qualität auf. Der Leser wird darin durch die immer dichtere und komplexere Verflechtung von Humanitäts- und Animalitätsmarkierungen, die Amphibolie des Erzähldiskurses, die Unüberprüfbarkeit des Dargestellten und das angezeigte Schweigen des Texts immer stärker in Bezug auf seine Wahrnehmung der Hauptgestalt und der Ereignisse verunsichert.

Die Frage, ob und inwiefern, in welchem Maß, auf welche Art und mit welchem Sinn Gregor eine menschliche Figur bzw. innerhalb der Erzählung ein Mensch sei, muss der Leser der *Verwandlung* deshalb nicht stellen. Aber gleichgültig, ob er sie stellt, oder nicht: Er sieht sich mit einem Erzähldiskurs konfrontiert, der die Menschlichkeit und die Insektenhaftigkeit des Protagonisten als gleichermaßen notwendige und zudem immer enger verflochtene, stille Voraussetzungen transportiert und sie immer wieder ausdrücklich unterstreicht, aber niemals reflektiert bzw. kommentiert.

### **(Nicht-)Vereinigung**

Die Darstellung von Gregors Lügen unter dem Leinentuch und von seinen Wahrnehmungen wird sogleich durch einen neuen Abschnitt, den fünften

---

<sup>147</sup> Siehe oben, Seite 117.

und letzten des zweiten Teils der Erzählung, narrativ abgelöst und überlagert.

Die Sequenz beginnt mit einer Rückblende, die nicht Gregor, sondern die Eltern thematisiert:

In den ersten vierzehn Tagen konnten es die Eltern nicht über sich bringen, zu ihm hereinzukommen [...]. Nun aber warteten oft beide, der Vater und die Mutter, vor Gregors Zimmer, während die Schwester dort aufräumte, und kaum war sie herausgekommen, mußte sie ganz genau erzählen, wie es in dem Zimmer aussah, was Gregor gegessen hatte, wie er sich diesmal benommen hatte, und ob vielleicht eine kleine Besserung zu bemerken war. (158)

Was die Eltern wissen möchten, wird genau benannt und zeigt deutlich, dass Gregors Zustand nicht reflektiert bzw. diskutiert wird. Thematisiert werden zum einen die Folgen dieses Zustands, der somit gleichermaßen fokussiert und nicht betrachtet wird, auf die Umgebung, die Ernährung und das Verhalten des Verwandelten, zum anderen die in Frageform ausgedrückte Hoffnung darauf, dass „vielleicht eine kleine Besserung zu bemerken“ sei. Gezeigt wird so, dass Gregors Zustand wie eine Krankheit behandelt wird, nach deren Ursachen und Heilungsmöglichkeiten aber nicht gesucht wird. Wissensbedürfnis und Nicht-Fragen, Nicht-Suchen, also letztlich: Nicht-Wissen-Wollen, sie sind in der Passage untrennbar verbunden.

Vor diesem Hintergrund wird unmittelbar anschließend geschildert, dass die Mutter „verhältnismäßig bald Gregor besuchen“ will (158) und dass sich gegen ihren Willen zunächst nicht nur Vater und Schwester stellen, „mit Vernunftgründen“, die allerdings ungenannt bleiben, sondern auch Gregor, der „sehr aufmerksam zuhör[t]“ und die Gründe „vollständig billig[t]“ (158). Das Einverständnis der Gestalten bleibt für den Leser der *Verwandlung* eine nur spekulativ schließbare Leerstelle – so wird wieder einmal angezeigt, dass er über etwas durchaus nicht Unwichtiges nichts erfährt. Doch die Leerstelle wird sogleich narrativ überlagert. Es wird geschildert, dass die Mutter, die nun „mit Gewalt“ davon abgehalten werden muss, den Sohn zu besuchen, ruft: „Laßt mich doch zu Gregor, er ist ja mein unglücklicher Sohn! Begreift ihr es denn nicht, daß ich zu ihm muß?“ (159) und dass Gregor daraufhin überlegt,

[...] daß es vielleicht doch gut wäre, wenn die Mutter hereinkäme, nicht jeden Tag natürlich, aber vielleicht einmal in der Woche; sie verstand doch alles viel besser als die Schwester, die trotz all ihrem Mute doch nur ein Kind war und im letzten Grunde vielleicht nur aus kindlichem Leichtsinne eine so schwere Aufgabe übernommen hatte. (159)

So wird gezeigt, dass der Ausruf der Mutter in Gregor die Hoffnung auf Verständnis für die eigene Person und Lage weckt.

Die Reziprozität der Bedürfnisse von Mutter und Sohn nach Nähe und Kommunikation hat sogleich Konsequenzen: „Der Wunsch Gregors, die Mutter zu sehen, ging bald in Erfüllung“ (159). Doch der Schilderung des Wiedersehens geht die detaillierte Beschreibung einer Verhaltensweise des Verwandten voraus, die sein Insekt-Sein als Voraussetzung transportiert: Das Vergnügen, das er daran empfindet, über die Wände und die Decke des Zimmers zu kriechen.

Besonders oben auf der Decke hing er gern; es war ganz anders, als das Liegen auf dem Fußboden; man atmete freier; ein leichtes Schwingen ging durch den Körper; und in der fast glücklichen Zerstretheit, in der sich Gregor dort oben befand, konnte es geschehen, daß er zu seiner eigenen Überraschung sich losließ und auf den Boden klatschte. Aber nun hatte er natürlich seinen Körper ganz anders in der Gewalt als früher und beschädigte sich selbst bei einem so großen Falle nicht. (159)

Im Unterschied zum Kriechen als Reaktion auf belastende Wahrnehmungen bzw. Gedanken ist dieses Kriechen um des Kriechens Willen, groteske *ars gratia artis*, nicht mit evidenten Humanitätsmarkierungen versehen – es sei denn, der Leser von Kafkas Erzählung möchte den Ausdruck „neue Unterhaltung“ (159) und die Beschreibung des Kriechens, die das Bild einer um ihrer selbst willen und wegen der „fast glücklichen Zerstretheit“, die sie auslöst, betriebenen Tätigkeit zum Anlass nehmen, über die Grenzen zwischen Hospitalismus und Unterhaltungskunst zu sinnieren.

Innerhalb des Texts wird Gregors „neue Unterhaltung“, wie üblich, nicht weiter kommentiert bzw. reflektiert. Dargestellt wird, dass die Schwester, die seine Verhaltensweise anhand der „Spuren seines Klebstoffes“ (160) bemerkt, die er „beim Kriechen hie und da“ (160) hinterlässt, es sich aufgrund dieser Wahrnehmung „in den Kopf“ setzt, „Gregor das Krie-

chen in größtem Ausmaße zu ermöglichen und die Möbel, die es verhin-  
der[n], also vor allem den Kasten und den Schreibtisch, wegzuschaffen“  
(160), und dass sie, die Hilfe des Vaters nicht zu erbitten wagend, die Mut-  
ter als Helferin heranzieht. Das Kriechen wird so als Ursache für den Ent-  
schluss der Schwester und für die erste Begegnung Gregors mit der Mutter  
dargestellt, die somit eine doppelte Wurzel erhält: Die menschliche Mutter-  
Sohn-Beziehung, die das reziproke Bedürfnis nach Nähe und Kommuni-  
kation begründet, und das insektenhafte Kriechen über Wände und Decke.

Die Begegnung selbst wird zunächst als Nicht-Begegnung dargestellt.  
Gregor hält sich versteckt, die Schwester ermutigt die Mutter, das Zimmer  
zu betreten, mit der Beteuerung, man sehe ihn nicht (160), und die Mutter  
flüstert während des Möbelrückens, wie um zu verhindern, dass er auch  
nur den Klang ihrer Stimme höre, „denn“ – so die Erzählerstimme asserto-  
risch, an das Thema des Nicht-Verstehens an wichtiger Stelle erinnernd –,  
„daß er die Worte nicht verstand, davon war sie überzeugt“ (161). Der  
Nicht-Begegnung folgt die Ausblendung von Gregors Zustand, die bei der  
Mutter in analoger Form geschildert wird wie bei ihm selbst. Sie spricht  
über ihn so, als ob er abwesend wäre und zurückkehren könnte:

„[...] Ich glaube, es wäre das beste, wir suchen das Zimmer genau in dem  
Zustand zu erhalten, in dem es früher war, damit Gregor, wenn er wieder  
zu uns zurückkommt, alles unverändert findet und umso leichter die Zwi-  
schenzeit vergessen kann.“ (161f.)<sup>148</sup>

Gezeigt werden sodann Gregor und die Mutter als gleichermaßen be-  
müht, am Altbekannt-Menschlichen festzuhalten und alles so zu belassen

---

<sup>148</sup> Man beachte den Ausdruck der Gewissheit, dass nach Rückkehr zur Normalität das Nichtnormale zu vergessen sei und man dabei unterstützt werden solle, und vergleiche mit der Diskursstruktur und zum Ausdruck gebrachten Denkweise in Claras Aufforderung an Nathanael, „schlage Dir den häßlichen Advokaten Coppelius und den Wetterglasmann Giuseppe Coppola ganz aus dem Sinn“ (23). Vgl. hier oben, etwa Seite 23. Ferner beachte man den Ausdruck „zu uns zurückkommt“, das Entfernung, aber nicht Veränderung impliziert, und somit als Überschreibung von Gregors Verwandlung im Sinn des Ersetzens zu werten ist.

wie es früher war,<sup>149</sup> die Schwester dagegen als fest entschlossen, dem Verwandelten einen seiner neuen Erscheinung und Verhaltensweise entsprechenden Lebensraum zu verschaffen. Der Schilderung folgt ein Kommentar, der für das Streben der Schwester zwei unterschiedliche, ja: teils konträre Motivationen anbietet, die im Text weder bewiesen noch widerlegt werden:

Es war *natürlich* nicht nur kindlicher Trotz und das in der letzten Zeit so unerwartet und schwer erworbene Selbstvertrauen, das sie [scil. die Schwester, D. R.] zu dieser Forderung bestimmte; sie hatte doch auch *tatsächlich* beobachtet, daß Gregor viel Raum zum Kriechen brauchte, dagegen die Möbel, soweit man sehen konnte, nicht im geringsten benützte.

*Vielleicht aber* spielte auch der schwärmerische Sinn der Mädchen ihres Alters mit, der bei jeder Gelegenheit seine Befriedigung sucht, und durch den Grete jetzt sich dazu verlocken ließ, die Lage Gregors noch schrecken-erregender machen wollen, um dann noch mehr als bis jetzt für ihn leisten zu können. Denn in einen Raum, in dem Gregor ganz allein die leeren Wände beherrschte, würde *wohl* kein Mensch außer Grete jemals einzutreten sich getrauen. Und so ließ sie sich von ihrem Entschlusse durch die Mutter nicht abbringen, die auch in diesem Zimmer vor lauter Unruhe unsicher *schien*, bald verstummte und der Schwester nach Kräften beim Hinausschaffen des Kastens half. (163)<sup>150</sup>

Eine Reihe von Vermutungen („[v]ielleicht aber“, „wohl“, ergänzt durch „schien“) überlagert in dieser Passage die unmittelbar zuvor formulierte subjektive Gewissheit („natürlich“, „tatsächlich“) und relativiert sie so weit, dass die Motive der Schwester letztlich intransparent bleiben; aber die Intransparenz wird sogleich narrativ durch die Darstellung von Gregors Absicht überlagert, die eindeutig benannt wird: Er wolle die Frauen daran hindern, seine Möbel zu entfernen.

Hatte er wirklich Lust, das warme, mit ererbten Möbeln gemütlich ausgestattete Zimmer in eine Höhle verwandeln zu lassen, in der er dann freilich nach allen Richtungen ungestört würde kriechen können, jedoch auch unter gleichzeitigem schnellen, gänzlichen Vergessen seiner menschlichen

---

<sup>149</sup> „Nichts sollte entfernt werden; alles mußte bleiben; die guten Einwirkungen der Möbel auf seinen Zustand konnte er nicht entbehren; und wenn die Möbel ihn hinderten, das sinnlose Herumkriechen zu betreiben, so war es kein Schaden, sondern ein großer Vorteil.“ (162).

<sup>150</sup> Hervorhebungen von mir.

Vergangenheit? War er doch jetzt schon nahe daran, zu vergessen, und nur die seit langem nicht gehörte Stimme der Mutter hatte ihn auferüttelt. Nichts sollte entfernt werden; alles mußte bleiben [...]. (162)

Der Verwandelte wird so als fest entschlossen dargestellt, am Menschlichen festzuhalten; aber die Umsetzung des Entschlusses wird sogleich als durch und durch animalisch-insektenhaft präsentiert:

Und so brach er denn hervor – die Frauen stützten sich gerade im Nebenzimmer an den Schreibtisch, um ein wenig zu verschnaufen – , wechselte viermal die Richtung des Laufes, er wußte wirklich nicht, was er zuerst retten sollte, da sah er an der im übrigen schon leeren Wand auffallend das Bild der in lauter Pelzwerk gekleideten Dame hängen, kroch eilends hinauf und preßte sich an das Glas, das ihn festhielt und seinem heißen Bauch wohlthat. Dieses Bild wenigstens, das Gregor jetzt ganz verdeckte, würde nun gewiß niemand wegnehmen. Er verdrehte den Kopf nach der Tür des Wohnzimmers, um die Frauen bei ihrer Rückkehr zu beobachten. (165)

Auf die sexuelle Konnotation des Bild-Bedeckens hat die Kafka-Forschung zu Recht hingewiesen.<sup>151</sup> Zu bedenken ist aber auch und darüber hinaus, dass Gregor an dieser Stelle angesichts der Frage, woran zuerst festzuhalten sei, sich laut Darstellung nach anfänglicher Entscheidungsunfähigkeit für ein Werk der Kunst – also für ein menschliches Kulturprodukt *par excellence* – entscheidet, dessen Thematik den Menschen in einer der Ordnung der Dinge entsprechenden Verbindung mit dem Tier darstellt, denn die Pelzbekleidung der dargestellten Dame transportiert neben etwaigen Konnotationen auch die Vorstellung, dass das Tier – in diesem Fall eben als Pelz – zum Nutzen des Menschen und zur Verwendung durch ihn existiere.<sup>152</sup> Was Gregor buchstäblich „besitzt“, ist also nicht nur ein Objekt des Begehrens, sondern dabei auch ein Kunst- und Kulturgegenstand, in dem die Mensch-Tier-Beziehung entsprechend der traditionellen, vom Menschen gesetzten Ordnung der Dinge repräsentiert wird. Diesen Gegenstand und das darin vergegenständlichte kulturelle Mensch-Sein „besitzt“ der Verwandelte allerdings rein körperlich und als Insekt, die Inkrustation der Alteritäten „Mensch“ und „Insekt“ figurierend.

---

<sup>151</sup> Vgl. etwa O. Jahraus (2006), 242 auf der Grundlage des *status quaestionis*.

<sup>152</sup> Zu diesem Aspekt siehe D. De Rentiis (2010), insbesondere 26ff..

Freilich macht sich solche Gedanken allenfalls der Leser von Kafkas Erzählung. Im Text steht lediglich, dass Gregor als Insekt, das ausdrücklich an seiner menschlichen Vergangenheit festhält, körperlich und willensmäßig gegen die Schwester Position bezieht, die ihn wiederum als Insekt behandelt, aber dabei, wie der Erzähler ausdrücklich anmerkt, zum ersten Mal „seit der Verwandlung“ direkt und zudem als „Gregor“ anspricht:

„Du, Gregor!“ rief die Schwester mit erhobener Faust und eindringlichen Blicken. Es waren seit der Verwandlung die ersten Worte, die sie unmittelbar an ihn gerichtet hatte. (166)

Im Epizentrum der Konfliktsituation wird beschrieben, wie die Mutter den Verwandelten zum ersten Mal seit dem ersten Tag anblickt und auf den Anblick reagiert:

[...] sie trat zur Seite, *erblickte den riesigen braunen Fleck* auf der geblühten Tapete, *rief, ehe ihr eigentlich zum Bewußtsein kam, daß das Gregor war, was sie sah*, mit schreiender, rauher Stimme: „Ach Gott, ach Gott!“ *und fiel* mit ausgebreiteten Armen, als gebe sie alles auf, über das Kanapee hin *und rührte sich nicht*. (166)<sup>153</sup>

Das Herz der Finsternis ist in der *Verwandlung* zum ersten Mal erreicht,<sup>154</sup> als dargestellt wird, wie Gregors Mutter beim Anblick des Insekt-Sohnes vom Nicht-(Klar-)Sehen-Können bzw. vom Nicht-Fokussieren-Wollen – beide Aspekte klar voneinander zu unterscheiden, ermöglicht der Text nicht – mit einem artikuliert-unartikulierten, phatisch durchsichtigen und semantisch intransparenten Ruf („Ach Gott, ach Gott!“) in die Ohnmacht gleitet. Die Nicht-Begegnung mündet in eine doppelte, narrative und diskursive Nicht-Anagnorisis, die Intransparenz des Dargestellten spiegelt sich in der Opazität der Darstellung.

Gezeigt wird sodann, wie der helfen wollende Gregor von der Schwester aus seinem eigenen Zimmer ausgeschlossen wird und „von Selbstvorwürfen und Besorgnis bedrängt“ so lang umherkriecht, bis er „mitten auf den großen Tisch“ fällt:

---

<sup>153</sup> Hervorhebungen von mir.

<sup>154</sup> Diese Stelle steht nicht isoliert in der Erzählung, siehe dazu unten vor allem die Seite 174.

Gregor war nun von der Mutter abgeschlossen, die durch seine Schuld vielleicht dem Tod nahe war; die Tür durfte er nicht öffnen, wollte er die Schwester, die bei der Mutter bleiben mußte, nicht verjagen; er hatte jetzt nichts zu tun, als zu warten; und von Selbstvorwürfen und Besorgnis bedrängt, begann er zu kriechen, überkroch alles, Wände, Möbel und Zimmerdecke und fiel endlich in seiner Verzweiflung, als sich das ganze Zimmer schon um ihn zu drehen anfang, mitten auf den großen Tisch. (167)

Wieder – und mehr denn je – ist das Grotteske auf der rezeptionsästhetischen Ebene Figur der Inkrustation, diesmal der menschlichen Verzweigung und der insektenhaft-kriechenden Reaktion Gregors, Form der diskursiven Verflechtung des *détail vrai*, des Realität anzeigenden und Realismus tragenden Details, mit dem Nicht-Real-Sein-Könnenden, Unfassbaren. Aber das sind – wieder – externe Rubrizierungen. Kehren wir zurück zur diegetischen Ebene.

Der Wahrnehmung und Reaktion der Mutter folgt in der Erzählung unmittelbar die des Vaters. Es wird dargestellt, dass er, hinzukommend, die Lage knapp erläutert bekommt – „Die Mutter war ohnmächtig, aber es geht ihr schon besser. Gregor ist ausgebrochen.“ (167f.) – und mit den Worten darauf reagiert „Ich habe es ja erwartet [...] ich habe es euch ja immer gesagt, aber ihr Frauen wollt nicht hören.“ (168). Der Auftritt des Vaters löst bei Gregor einen Reflexionsprozess aus, der detailliert dargestellt wird. Zunächst wird beschrieben, wie der Verwandelte intensiv und artikuliert darüber nachdenkt, dass der Vater durch die knappen Erklärungen einen falschen Eindruck der Sachlage gewonnen habe und dazu gebracht werden müsse, die Ereignisse und die Absichten des Sohnes richtig zu betrachten. Der Parallelismus zur Prokuristen-Szene ist evident; aber die Reflexion des Verwandelten mündet diesmal nicht in den Entschluss, mit dem Vater zu sprechen – Gregors Lern- und Einsichtsfähigkeit wird demonstriert –, sondern sich „zur Tür seines Zimmers“ zu flüchten und „sich an sie“ zu drücken,

damit der Vater beim Eintritt vom Vorzimmer her gleich sehen könne, daß Gregor die beste Absicht habe, sofort in sein Zimmer zurückzukehren, und daß es nicht nötig sei, ihn zurückzutreiben, sondern daß man nur die Tür zu öffnen brauche, und gleich werde er verschwinden. (168)

Die Darstellung von Gregors einfühlsamen und artikulierten Überlegungen kontrastiert hart mit der Schilderung des Unverständnisses, mit dem der Vater ihm begegnet:

Aber der Vater war nicht in der Stimmung, solche Feinheiten zu bemerken; „Ah!“ rief er gleich beim Eintritt in einem Tone, als sei er gleichzeitig wütend und froh. (168)<sup>155</sup>

Dargestellt wird nun, dass Gregor den Vater aufmerksam ansieht und ihn überraschend verändert findet:

Gregor zog den Kopf von der Tür zurück und hob ihn gegen den Vater. So hatte er sich den Vater wirklich nicht vorgestellt, wie er jetzt dastand; allerdings hatte er in der letzten Zeit über dem neuartigen Herumkriechen versäumt, sich so wie früher um die Vorgänge in der übrigen Wohnung zu kümmern, und hätte eigentlich darauf gefaßt sein müssen, veränderte Verhältnisse anzutreffen. (168)

Die Aussage, dass Gregor über das „neuartig[e] Herumkriechen versäumt“ habe, „sich so wie früher um die Vorgänge in der übrigen Wohnung zu kümmern“, macht Ungesagtes retrospektiv sichtbar und konfrontiert den Leser der *Verwandlung* wieder einmal damit, dass ihm Wesentliches verborgen geblieben ist: Des Vaters Veränderung und Gregors Versäumnis. Die zwei zentralen Themen des zweiten Teils, Verbergung und Ausschluss, werden so auf der rezeptionsästhetischen Ebene gedoppelt, eine Verbindungstür zwischen Text und Leser, zwischen Erzähltem, Gelesenem und Erlebtem geht auf – eine janusgesichtige Tür allerdings, deren Form die angezeigte Lücke, das Sagen des Ungesagten ist.

Die Leerstellenanzeige wird sogleich von der Darstellung eines weiteren Nichtwissens und der Setzung einer weiteren rezeptionsästhetischen Unüberprüfbarkeit überlagert:

Er [scil. der Vater, D. R.] wußte wohl selbst nicht, was er vor hatte; immerhin hob er die Füße ungewöhnlich hoch, und Gregor staunte über die Riesengröße seiner Stiefelsohlen. (169f.)

---

<sup>155</sup> Man beachte die Intransparenz der als unüberprüfbare Vermutung formulierten Doppelcharakterisierung („wütend und froh“, 168) des inneren Zustands des Vaters.

Das von der Erzählinstanz mit Gregor nur vermutete („wohl“) Nichtwissen des Vaters, das für den Leser der *Verwandlung* unüberprüfbar bleibt, wird sogleich durch ein Element überlagert, die „Riesengröße“ der „Stiefelsohlen“ des Vaters, das angesichts dessen, was der Leser über Gregors Körpergröße weiß – ist der Verwandelte doch zu groß, um ganz unter einem Kanapee zu verschwinden<sup>156</sup> –, ebenso anschaulich wie subjektiv und wiederum nicht objektivierbar ist. Doch auch damit halten sich weder Gregor noch der Erzähldiskurs auf, denn – so heißt es – der Verwandelte weiß „noch vom ersten Tage seines neuen Lebens her, daß der Vater ihm gegenüber nur die größte Strenge für angebracht“ (170) ansieht – man beachte den neuerlichen Verweis auf die letzte Sequenz des ersten Teils.<sup>157</sup> „Und so“ läuft Gregor „vor dem Vater her“, stockt, „wenn der Vater stehen“ bleibt, und eilt „schon wieder vorwärts, wenn sich der Vater nur“ rührt (170).

So machten sie mehrmals die Runde um das Zimmer, ohne daß sich etwas Entscheidendes ereignete, ja ohne daß das Ganze infolge seines langsamen Tempos den Anschein einer Verfolgung gehabt hätte. (170)

Das Groteske markiert abermals die wechselseitige Inkrustation des Menschlichen und des Insektenhaften. Es wird geschildert, dass Gregor nicht nur wegen des „langsamen Tempos“ beschließt, auf dem Boden zu bleiben und nicht Wände und Decke hinauf zu kriechen, sondern auch aus der Überlegung heraus, „der Vater könnte eine Flucht auf die Wände oder den Plafond für besondere Bosheit halten“ (170).

Die so erstellte Verflechtung der insektenhaften Fortbewegung und der menschlich markierten Reflexion Gregors wird noch dichter ineinander gewebt, als dargestellt wird, dass der Verwandelte nicht nur aus Überlegung beschließt, nicht auf Decke und Wände zu kriechen, sondern auch deshalb, weil er „fast schon“ vergisst, dass ihm die Wände freistehen, die allerdings „mit sorgfältig geschnitzten Möbeln voll Zacken und Spitzen“ verstellt sind, was dem insektenhaften Kriechen entgegenstehen würde:

---

<sup>156</sup> B. Surowska (2006) fokussiert diesen Aspekt präzise (211), geht aber nicht auf seine Bedeutung und Funktion im Text ein.

<sup>157</sup> „Doch hielt er sich dabei nicht auf, er wußte ja noch vom ersten Tage seines neuen Lebens her, daß der Vater ihm gegenüber nur die größte Strenge für angebracht ansah.“ (170).

Allerdings mußte sich Gregor sagen, daß er sogar dieses Laufen nicht lange aushalten würde, denn während der Vater einen Schritt machte, mußte er eine Unzahl von Bewegungen ausführen. Atemnot begann sich schon bemerkbar zu machen, wie er ja auch in seiner früheren Zeit keine ganz vertrauenswürdige Lunge besessen hatte. Als er nun so dahintorkelte, um alle Kräfte für den Lauf zu sammeln, kaum die Augen offenhielt; in seiner Stumpfheit an eine andere Rettung als durch Laufen gar nicht dachte; und fast schon vergessen hatte, daß ihm die Wände freistanden, die hier allerdings mit sorgfältig geschnitzten Möbeln voll Zacken und Spitzen verstellt waren [...] (170)

Inmitten dieser dichten Verflechtung von Insektenhaftigkeits- und Menschlichkeitsmarkierungen schlägt unvermittelt ein neues narratives Element ein, das Gregors Reflexion beendet und überlagert

[...] – da flog knapp neben ihm, leicht geschleudert, irgend etwas nieder und rollte vor ihm her. Es war ein Apfel; [...] (170f.)

Die Klimax der Sequenz ist ein narrativer und diskursiver Wendepunkt. Die Aussage, dass der Vater „sich entschlossen“ habe, Gregor „zu bombardieren“, steht im Zentrum einer Beschreibung, die sie unmittelbar bestätigt:

Es war ein Apfel; gleich flog ihm ein zweiter nach; Gregor blieb vor Schrecken stehen; ein Weiterlaufen war nutzlos, denn der Vater hatte sich entschlossen, ihn zu bombardieren.

Aus der Obstschale auf der Kredenz hatte er sich die Taschen gefüllt und warf nun, ohne vorläufig scharf zu zielen, Apfel für Apfel. [...] Ein schwach geworfener Apfel streifte Gregors Rücken, glitt aber unschädlich ab. Ein ihm sofort nachfliegender drang dagegen förmlich in Gregors Rücken ein; [...]. (171)

Die Intentionalität der Handlungen des Vaters wird zwar durch die Bemerkung „ohne vorläufig scharf zu zielen“ eingetrübt. Aber die Intransparenz wird durch das Schlussergebnis, das als ebenso eindeutig wie endgültig beschrieben wird, „sofort“ überlagert und die ambigue Qualität des Erzähldiskurses wird durch Rückkehr zu einer klaren Rückkopplung zwischen der Darstellung subjektiver Wahrnehmungen und der Handlungsbeschreibung beendet.

Narrativ verweist die Schilderung der körperlichen Gewalt einerseits auf die Schlusssequenz des ersten Teils zurück und legt andererseits den Grundstein für die wesentliche qualitative Änderung der Interaktion zwischen Gregor und den Familienmitgliedern, die im dritten Teil dargestellt wird.

Im Schlussbild des Kapitels wird gezeigt, wie Gregor vergeblich versucht, dem Schmerzen kriechend zu entgehen, und langsam das Bewusstsein verliert, die Familienmitglieder betrachtend. Was er sieht, während ihm die Sinne schwinden, wird detailliert dargestellt:

Nur mit dem letzten Blick sah er noch, wie die Tür seines Zimmers aufgerissen wurde, und vor der schreienden Schwester die Mutter hervoreilte, im Hemd, denn die Schwester hatte sie entkleidet, um ihr in der Ohnmacht Atemfreiheit zu verschaffen, wie dann die Mutter auf den Vater zulief und ihr auf dem Weg die aufgebundenen Röcke einer nach dem anderen zu Boden glitten, und wie sie stolpernd über die Röcke auf den Vater eindrang und ihn umarmend, in gänzlicher Vereinigung mit ihm – nun versagte aber Gregors Sehkraft schon – die Hände an des Vaters Hinterkopf um Schonung von Gregors Leben bat. (171)

Die „Vereinigung“ der Eltern vor den Augen des Insekten-Sohnes kann tiefenpsychologisch gelesen werden, von den „einer nach dem anderen zu Boden“ gleitenden Röcken und von den „an des Vaters Hinterkopf“ verschränkten Händen der Mutter ausgehend. Vor dem Hintergrund der im zweiten Teil der *Verwandlung* dargestellten Entwicklung und der leitthematischen narrativ-inhaltlichen Konstituenten „Verbergung und Ausschluss“ hat das Bild aber auch unabhängig von tiefenpsychologischen bzw. auf die Person des Autors bezogenen Überlegungen eine spezifische Qualität: Zum einen zeigt es – erstmals im zweiten Teil der Erzählung – weder Gregor noch andere Familienmitglieder als von einer wichtigen familiären Interaktion ausgeschlossen: Waren sonst die Eltern von Gregors Pflege, die Schwester so weit möglich von seinem Anblick und er selbst als hinter verschlossenen Türen lauschender Verwandelter von der unmittelbaren Teilhabe an der Kommunikation zwischen den Familienmitgliedern ausgeschlossen, so sind in dieser Situation nicht nur alle Personen anwesend und füreinander sichtbar, sondern es wird gezeigt, dass der Angriff des Va-

ters und die Verletzung, die er Gregor zufügt, diesmal nicht zu einem Ausschluss hinter verschlossener Tür führen,<sup>158</sup> sondern dazu, dass er zuschauender Teilhaber einer zutiefst intimen Situation und Kommunikation wird – das Fallen der den mütterlichen Körper verbergenden Kleidungs-schichten und der Ausdruck „in gänzlicher Vereinigung“ unterstreichen das Sichtbarwerden des Intimen, die Bitte der Mutter um „Schonung für Gregors Leben“ (171) betont das Einbezogen-Sein des Verwandelten.

Dass die Schwester bei alledem zwar kurz erwähnt wird, aber nur ihr Schreien und ihre Position hinter der Mutter notiert werden, kann ebenso Anlass zu psychologischen Betrachtungen geben wie Gregors Zeugenschaft der „gänzliche[n] Vereinigung“ der Eltern. Aber auch mit diesen Überlegungen steht der Leser der *Verwandlung*, wie immer, allein. Der Text fügt lediglich unmittelbar nach dem Ausdruck „in gänzlicher Vereinigung mit ihm“ zwischen Gedankenstrichen an „– nun versagte aber Gregors Sehkraft schon –“, und mit dem Bild des an der von roher körperlicher Gewalt ausgelösten, innigen Familienszene teilhabenden, dabei aber Nicht-Mehr-(Klar-)Sehen-Könnenden Verwandelten endet der zweite Teil der *Verwandlung*, die diskursive Tür vor den Augen des Lesers schließend.

### Engführung

Im dritten und letzten Teil der Erzählung werden die diskursiven Verfahren und die zentralen Themen des ersten und zweiten Teils wiederaufgenommen und verknüpft. Das Kapitel beginnt mit einer subjektiven Beobachtung:

Die schwere Verwundung Gregors, an der er über einen Monat litt – der Apfel blieb, da ihn niemand zu entfernen wagte, als sichtbares Andenken im Fleische sitzen –, *schien* selbst den Vater daran erinnert zu haben, *daß Gregor trotz seiner gegenwärtigen traurigen und ekelhaften Gestalt ein Familienmitglied war*, das man nicht wie einen Feind behandeln durfte, sondern dem

---

<sup>158</sup> Vgl. den „wahrhaftig erlösenden starken Stoß“ (142) und das Zuschlagen der Tür mit dem Stock aus dem Schluss des ersten Teils, siehe oben Seite 129.

gegenüber es das Gebot der Familienpflicht war, den Widerwillen hinunterzuschlucken und zu dulden, nichts als zu dulden. (172)<sup>159</sup>

Kein direkter Einblick in die Gedanken und Gefühle von Gregors Familienmitgliedern ermöglicht, die Beobachtung zu überprüfen; allerdings wird gezeigt, dass der Verwandelte für die „Verschlimmerung seines Zustandes einen seiner Meinung nach vollständig genügenden Ersatz dadurch“ erhält, „daß immer gegen Abend die Wohnzimmertür, die er schon ein bis zwei Stunden vorher scharf zu beobachten“ pflegt, „geöffnet“ wird, „so daß er, im Dunkel seines Zimmers liegend, vom Wohnzimmer aus unsichtbar, die ganze Familie beim beleuchteten Tische sehen und ihre Reden, gewissermaßen mit allgemeiner Erlaubnis, also ganz anders als früher, anhören“ darf (172).

Bleibt das Innenleben der Familienmitglieder ungeschildert und somit für den Leser der *Verwandlung* ebenso intransparent wie für den Protagonisten, so zeigt die Darstellung, dass Gregor nun an den Familienabenden, die als stets ruhig und gleichförmig beschrieben und also mit der Markierung des Alltäglichen versehen werden, teilhaben darf – der Vater kommentiert: „Das ist ein Leben. Das ist die Ruhe meiner alten Tage“ (174).

Gregor ist ab dem Konflikt mit der Schwester, der Ohnmacht der Mutter und dem Angriff durch den Vater Teil des Familienalltags. Über die Ursachen seiner Verwandlung wird weiterhin nicht nachgedacht; gezeigt wird vielmehr durch viele Details: Er ist so wie er ist, es ist so wie es ist. Der Erzähler unterstreicht kommentierend: „Wer hatte in dieser abgearbeiteten und übermüdeten Familie Zeit, sich um Gregor mehr zu kümmern, als unbedingt nötig war?“ (175). Bestätigt wird damit: Gregor ist für die Familie etwas bzw. jemand (geworden?), um das bzw. um den man sich nur im unbedingt notwendigen Mindestmaß kümmern kann (bzw. möchte), der Alltag hat das Unfassbare als Unabänderliches integriert, man richtet sich in der „völlige[n] Hoffnungslosigkeit“ ein (175). Das Alltägliche und das Unfassbare sind bis hin zur Ineinssetzung enggeführt.

Aber durch die (Re-)Integration des „ungeheueren Ungeziefer[s]“ Gregor in das Familienleben verschwindet der Aspekt des Ausschlusses und der Verbergung nicht, im Gegenteil: Es wird dargestellt, dass die Mutter,

---

<sup>159</sup> Hervorhebungen von mir.

wenn sie mit der Tochter und ohne den Vater spät im Wohnzimmer sitzen bleibt, bittet, dass „dort die Tür“ zugemacht werde, worauf Gregor mit körperlichem Schmerz reagiert:

Und die Wunde im Rücken fing Gregor wie neu zu schmerzen an, wenn Mutter und Schwester, nachdem sie den Vater zu Bett gebracht hatten, nun zurückkehrten, die Arbeit liegen ließen, nahe zusammenrückten, schon Wange an Wange saßen; wenn jetzt die Mutter, auf Gregors Zimmer zeigend, sagte: „Mach’ dort die Tür zu, Grete“, und wenn nun Gregor wieder im Dunkel war, während nebenan die Frauen ihre Tränen vermischten oder gar tränenlos den Tisch anstarrten. (176)

Der Schmerz verbindet nicht nur – einmal mehr – den insektenhaften Körper und den bewusst und differenziert wahrnehmenden Geist des Verwandelten, sondern wird als untrennbar physisch und seelisch dargestellt und unterstreicht, dass Gregor nicht „halb Mensch, halb Tier“ ist,<sup>160</sup> etwa: körperlich Insekt, geistig aber Mensch, sondern untrennbar und ununterscheidbar beides in einem: Insekt und Mensch.

An dieser Stelle setzt das Pendeln zwischen Fokussieren und Ausblenden wieder ein, das im ersten Teil dominierte. Es wird dargestellt, wie der Verwandelte „[m]anchmal“ daran denkt, „beim nächsten Öffnen der Tür die Angelegenheiten der Familie ganz so wie früher wieder in die Hand zu nehmen“ (176) und wie seine Gedanken, von dieser Vorstellung ausgehend, von Person zu Person assoziativ in die Vergangenheit und in die Ferne driften,

[...] in seinen Gedanken erschienen wieder nach langer Zeit der Chef und der Prokurist, die Kommis und die Lehrjungen, der so begriffstützige Hausknecht, zwei, drei Freunde aus anderen Geschäften, ein Stubenmädchen aus einem Hotel in der Provinz, eine liebe, flüchtige Erinnerung, eine Kasziererin aus einem Hutgeschäft, um die er sich ernsthaft, aber zu langsam beworben hatte – [...] (176)

---

<sup>160</sup> Etwa M. Suryias (2004) These, dass Gregor Samsa ein „Hybrid“ sei – „[...] figure défigurée. Hybride. Moitié homme, moitié bête.“ (12) – setzt eine Teilbarkeit („halb [...] halb“) und somit Unterscheidbarkeit voraus, die der Text immer mehr verunmöglicht.

Doch wird das erinnerte Vergangene sogleich als fremd und schon vergessen erkannt und die Gedanken kehren zum Hier und Jetzt zurück, zum Hunger und zur Wut über die fehlende richtige Nahrung:

[...] sie alle erschienen untermischt mit Fremden oder schon Vergessenen, aber statt ihm und seiner Familie zu helfen, waren sie sämtlich unzugänglich, und er war froh, wenn sie verschwanden.

Dann aber war er wieder gar nicht in der Laune, sich um seine Familie zu sorgen, bloß Wut über die schlechte Wartung erfüllte ihn, und trotzdem er sich nichts vorstellen konnte, worauf er Appetit gehabt hätte, machte er doch Pläne, wie er in die Speisekammer gelangen könnte, um dort zu nehmen, was ihm, auch wenn er keinen Hunger hatte, immerhin gebührte. (177)

In der Darstellung von Gregors Unwissen darüber, „worauf er Appetit gehabt hätte“, von seinen Nahrungsbeschaffungsplänen und von ihrer Nicht-Umsetzung sind Fokussieren und Ausblenden untrennbar verwoben. Das erste Kernelement des zweiten Teils, das Bedürfnis nach Nahrung, und das zentrale diskursive Verfahren des ersten Teils, die Verflechtung, sie werden nun ineinander gewebt. Den Plänen, die ganz und gar die konkrete Situation und den Zustand Gregors betreffen, folgen zudem keine Taten. Sie werden stattdessen von einer Reflexion über das gleichbleibende Verhalten der Schwester überlagert – ein Verhalten, dem der Verwandelte allerdings nur „[i]n der ersten Zeit“ und dann auch nur mit stummem Vorwurf begegnet:

Ohne jetzt mehr nachzudenken, womit man Gregor einen besonderen Gefallen machen könnte, schob die Schwester eiligst, ehe sie morgens und mittags ins Geschäft lief, mit dem Fuß irgendeine beliebige Speise in Gregors Zimmer hinein, um sie am Abend, gleichgültig dagegen, ob die Speise vielleicht nur verkostet oder – der häufigste Fall – gänzlich unberührt war, mit einem Schwenken des Besens hinauszukehren. Das Aufräumen des Zimmers, das sie nun immer abends besorgte, konnte gar nicht mehr schneller getan sein. Schmutzstreifen zogen sich die Wände entlang, hie und da lagen Knäuel von Staub und Unrat. In der ersten Zeit stellte sich Gregor bei der Ankunft der Schwester in derartige besonders bezeichnende Winkel, um ihr durch diese Stellung gewissermaßen einen Vorwurf zu machen. Aber er hätte wohl wochenlang dort bleiben können, ohne daß sich

die Schwester gebessert hätte; sie sah ja den Schmutz genau so wie er, aber sie hatte sich eben entschlossen, ihn zu lassen. (177)

Die Darstellung von Gregors Teilhabe am Familienleben wird so eng mit einer anschaulichen und detaillierten Schilderung seiner Vernachlässigung durch die Schwester verbunden, die von der ersten Setzung („Ohne jetzt mehr nachzudenken“) bis hin zur letzten („aber sie hatte sich eben entschlossen, ihn zu lassen“) keine Subjektivitäts- bzw. Vermutungssignale enthält. Einbeziehung in das Familienleben und Ausschluss aus der Familiengemeinschaft, Pflege und Vernachlässigung, sie werden im dritten Teil nicht als entgegengesetzte Pole präsentiert, zwischen denen hin- und hergependelt wird, sondern als die komplementären Konstituenten eines und desselben Gesamtbilds.

Die diskursive Pendelbewegung des ersten Teils wird mit dem Verflechtungsverfahren des zweiten verbunden, als gezeigt wird, wie Gregor, der wieder zwischen Fokussieren und Ausblenden hin und her wechselt, gepflegt und dabei vernachlässigt wird, am Familienleben teilnehmen darf und dabei immer wieder von dieser Teilhabe ausgeschlossen wird.

Die im zweiten Teil der Erzählung als intransparent dargestellte innere Verfassung der Schwester wird nun hell und klar ausgeleuchtet:

Dabei wachte sie mit einer an ihr ganz neuen Empfindlichkeit, die überhaupt die ganze Familie ergriffen hatte, darüber, daß das Aufräumen von Gregors Zimmer ihr vorbehalten blieb. (178)

Die klare Aussage leitet allerdings eine weitere Engführung der an sich gegensätzlichen Elemente „Pflege“ und „Vernachlässigung“:

Einmal hatte die Mutter Gregors Zimmer einer großen Reinigung unterzogen, die ihr nur nach Verbrauch einiger Kübel Wasser gelungen war – die viele Feuchtigkeit kränkte allerdings Gregor auch und er lag breit, verbittert und unbeweglich auf dem Kanapee –, aber die Strafe blieb für die Mutter nicht aus. (178)

Wurden Pflege und Vernachlässigung bei der Darstellung der Interaktion zwischen Gregor und der Schwester als komplementäre und also unterscheidbare Konstituenten eines Gesamtbilds dargestellt, so wird nun die mütterliche Reinigungsaktion als Pflegehandlung und dabei, zugleich –

eine Trennungslinie zu ziehen, ermöglicht der Text nicht –, als grundlegendes Vernachlässigen der Bedürfnisse und Vorlieben des Verwandelten präsentiert.

Gezeigt wird sodann, dass das mütterliche Verhalten einen mit komödiantischen Zwischentönen gefärbten Familienstreit auslöst, dessen Verlauf ebenso alltäglich ist wie der Anlass außergewöhnlich – die Engführungen des Einen und des Anderen, des Einen und seines Gegenteils häufen sich:

Denn kaum hatte am Abend die Schwester die Veränderung in Gregors Zimmer bemerkt, als sie, aufs höchste beleidigt, ins Wohnzimmer lief und, trotz der beschwörend erhobenen Hände der Mutter, in einen Weinkrampf ausbrach, dem die Eltern – der Vater war natürlich aus seinem Sessel aufgeschreckt worden – zuerst erstaunt und hilflos zusahen; bis auch sie sich zu rühren anfangen; der Vater rechts der Mutter Vorwürfe machte, daß sie Gregors Zimmer nicht der Schwester zur Reinigung überließ; links dagegen die Schwester anschrie, sie werde niemals mehr Gregors Zimmer reinigen dürfen; während die Mutter den Vater, der sich vor Erregung nicht mehr kannte, ins Schlafzimmer zu schleppen suchte; die Schwester, von Schluchzen geschüttelt, mit ihren kleinen Fäusten den Tisch bearbeitete; und Gregor laut vor Wut darüber zischte, daß es keinem einfiel, die Tür zu schließen und ihm diesen Anblick und Lärm zu ersparen. (178)

Zu beachten ist, dass Gregor am kleinen Familiendrama teilhat – der Ausschluss, den er diesmal selbst wünscht, wird ihm nicht gewährt –, wobei sich in der Charakterisierung der Art seiner Teilhabe wieder Humanitäts- und Animalitätsmarkierungen mischen, artikulierte Denken und lautes Zischen. Die „Wut“ verbindet als doppelt markierte Emotion das Menschliche und das Animalische.

Der Kommentar, der sich dem Familienstreit anschließt, leitet eine neue Phase der Handlungsentwicklung ein:

Aber selbst wenn die Schwester, erschöpft von ihrer Berufsarbeit, dessen überdrüssig geworden war, für Gregor, wie früher, zu sorgen, so hätte noch keineswegs die Mutter für sie eintreten müssen und Gregor hätte doch nicht vernachlässigt werden brauchen. Denn nun war die Bedienerin da. (179)

Mit der Fokussierung der „Bedienerin“, also der Gestalt, welche die Schwester bei Gregors Pflege ablöst, kehrt das Ambigüe wieder, das die Interaktion zwischen eben der Schwester und dem Verwandelten im zweiten Teil prägte.

Anfangs rief sie ihn auch zu sich herbei, mit Worten, die sie wahrscheinlich für freundlich hielt, wie „Komm mal herüber, alter Mistkäfer!“ oder „Seht mal den alten Mistkäfer!“ (179)<sup>161</sup>

Die Freundlichkeit der Haushaltshilfe ist im dritten Teil ebenso Vermutung wie im zweiten Teil die Dankbarkeit der Schwester. Die Rubrik wiederum, mit der die „Bedienerin“ Gregor versieht, ist uneigentlich<sup>162</sup> und der Grund, weshalb sie sie verwendet, bleibt intransparent. Aber diese Elemente, die auf den zweiten Teil der *Verwandlung* zurückverweisen, werden um einen neuen Aspekt ergänzt: Die Rubrik verweist Gregor klar in den Bereich des Alltäglichen, in dem „ungeheuer[e] Ungeziefer“ wie der Verwandelte ungekannt sind, „Mistkäfer“ aber gewöhnlich vorkommen. Unterstrichen wird der Aspekt der Alltäglichkeit durch die Darstellung der Interaktion zwischen dem Verwandelten und der Dienerin. Gezeigt wird, dass sie ihn weder fürchtet noch auf besondere Weise verabscheut, sondern wie ein gewöhnliches Tier in Schach hält.

Wie Gregor darauf reagiert, wird nicht explizit dargestellt. Festgestellt wird lediglich:

Gregor aß nun fast gar nichts mehr. Nur wenn er zufällig an der vorbereiteten Speise vorüberkam, nahm er zum Spiel einen Bissen in den Mund, hielt ihn dort stundenlang und spie ihn dann meist wieder aus. (180),

Das Thema des Nahrungsbedürfnisses wird *ex negatione* wieder aufgenommen und leitet eine Reflexion des Verwandelten über die Ursachen seiner Inappetenz ein, die zur letzten Etappe der Handlungsentwicklung überleitet:

Zuerst dachte er, es sei die Trauer über den Zustand seines Zimmers, die ihn vom Essen abhalte, aber gerade mit den Veränderungen des Zimmers söhnte er sich sehr bald aus. Man hatte sich angewöhnt, Dinge, die man

---

<sup>161</sup> Hervorhebungen von mir.

<sup>162</sup> Siehe oben, Seite 107.

anderswo nicht unterbringen konnte, in dieses Zimmer hineinzustellen, und solcher Dinge gab es nun viele, da man ein Zimmer der Wohnung an drei Zimmerherren vermietet hatte. (180)

Mit der Anmietung der Zimmerherren, die nachträglich berichtet wird, eine weitere diskursive Verbergung sichtbar machend, kommt es erstmals seit der Flucht des Prokuristen wieder zu einer Interaktion zwischen Gregor und einer diesmal gleich dreifaltigen männlichen Person, die nicht der Familie bzw. dem Haushaltspersonal angehört, sondern der externen Berufswelt.

Die Darstellung wird mit der Angabe eingeleitet, dass die Präsenz der drei Herren unmittelbaren Einfluss auf Gregors Lage hat: Sein Zimmer wird zur Abstellkammer für die Möbel, für die nach dem Freiräumen des zu vermietenden Zimmers keine Verwendung da ist, und zur Rumpelkammer, in die „die Bedienerin, die es immer sehr eilig“ (181) hat, schnell hineinwirft, was den Ordnungssinn der Zimmerherren stören könnte. Der Vorgang und Gregors Reaktion werden mit den Worten kommentiert:

Die Bedienerin hatte vielleicht die Absicht, bei Zeit und Gelegenheit die Dinge wieder zu holen oder alle insgesamt mit einemmal hinauszuerwerfen, tatsächlich aber blieben sie dort liegen, wohin sie durch den ersten Wurf gekommen waren, wenn nicht Gregor sich durch das Rumpelzeug wand und es in Bewegung brachte, zuerst gezwungen, weil kein sonstiger Platz zum Kriechen frei war, später aber mit wachsendem Vergnügen, obwohl er nach solchen Wanderungen, zum Sterben müde und traurig, wieder stundenlang sich nicht rührte. (181)

Die Beschreibung von Gregors Kriechen und seiner „zum Sterben müde[n] und traurig[en]“ Verfassung, in der sich Insektenhaftigkeit und Humanität verbinden, leitet zur Schilderung eines neuen Aspekts über. Die Aufnahme der Zimmerherren – so wird es berichtet – habe dazu geführt, dass die Wohnzimmertür, deren Öffnung nach dem Konflikt am Ende des zweiten Teils Gregor die Teilhabe am Familienleben ermöglichte, „an manchen Abenden geschlossen“ bleibe. Wichtig ist vor allem die Darstellung von Gregors Reaktion:

[...] Gregor verzichtete ganz leicht auf das Öffnen der Tür, hatte er doch schon manche Abende, an denen sie geöffnet war, nicht ausgenutzt, sondern war, ohne daß es die Familie merkte, im dunkelsten Winkel seines Zimmers gelegen. (181f.)

Diskursive Ausblendung – Gregors Liegen „im dunkelsten Winkel seines Zimmers“ wird erst nachträglich berichtet – und intradiegetische Nicht-Wahrnehmung („ohne daß es die Familie merkte“) verbinden sich in dieser Passage mit dem Schweigen des Texts darüber, weshalb Gregor das Öffnen der Tür „schon manche Abende“ nicht ausgenutzt habe, und über die Gründe für seine sterbensmüde und traurige Verfassung. So wird der innere Zustand des Verwandelten gleichermaßen angezeigt und verunklart. Das Schließen der Verbindungstür, intradiegetischer Ausschluss aus der Familienkommunikation, doppelt sich mit dem Ausschluss des Lesers vom Wissen um Entwicklungen, die er nicht einfach als unwichtig abtun kann. Aber der Vorgang nimmt nur wenig Zeit und Zeilen in Anspruch. Die intradiegetische Tür wird sogleich geöffnet:

Einmal aber hatte die Bedienerin die Tür zum Wohnzimmer ein wenig offen gelassen, und sie blieb so offen, auch als die Zimmerherren am Abend eintraten und Licht gemacht wurde. (182)

So wird die Sequenz eingeleitet, die zur Darstellung der Interaktion zwischen Gregor und den Zimmerherren führt. Beschrieben wird zunächst, wie die Herren am großen Tisch, an dem sonst die Familie aß, Platz nehmen und die Speisen, die Schwester und Mutter servieren, zuerst kritisch prüfen, dann „fast unter vollkommenem Stillschweigen“ (183) verzehren. Davon ausgehend werden Gregors Wahrnehmung des Essverhaltens der Herren und seine dadurch ausgelösten Gedanken dargestellt:

Sonderbar schien es Gregor, daß man aus allen mannigfachen Geräuschen des Essens immer wieder ihre kauenden Zähne heraushörte, als ob damit Gregor gezeigt werden sollte, daß man Zähne brauche, um zu essen, und daß man auch mit den schönsten zahnlosen Kiefern nichts ausrichten könne. „Ich habe ja Appetit“, sagte sich Gregor sorgenvoll, „aber nicht auf diese Dinge. Wie sich diese Zimmerherren nähren, und ich komme um!“ (183)

Die Wiederaufnahme des Themas „Nahrungsbedürfnis“ leitet zur zentralen Stelle der Sequenz über:

Gerade an diesem Abend – Gregor erinnerte sich nicht, während der ganzen Zeit *die Violine* gehört zu haben – ertönte *sie* von der Küche her. (183)<sup>163</sup>

Die Abweichung von der üblichen Thema-Rhema-Reihenfolge – das Thema ist gleichsam im Rhema eingefasst, die Ausblendung im Aussprechen – markiert die Erwähnung des Instruments, das zur Begegnung zwischen Gregor und den Zimmerherren führen wird. Die Violine ist gleichsam in einer Falte des Erzähldiskurses erstmals benannt – im Zentrum der Satzkonstruktion, in der sie erwähnt wird, steht ihre Nichtwahrnehmung gleichsam als kleines Herz der Finsternis.

Geschildert wird sodann, wie die auf das Geigenspiel aufmerksam gewordenen Zimmerherren vorschlagen, dass Grete im Wohnzimmer weiterspiele, und wie der Verwandelte, von den Klängen angezogen, das Zimmer betritt.

Gregor hatte, von dem Spiele angezogen, sich ein wenig weiter vorgewagt und war schon mit dem Kopf im Wohnzimmer. Er wunderte sich kaum darüber, daß er in letzter Zeit so wenig Rücksicht auf die andern nahm; früher war diese Rücksichtnahme sein Stolz gewesen. (184)

Gregors Eintritt in das Zimmer wird ins Zeichen der Erwähnung und Ausblendung einer Folge seiner Verwandlung gestellt. Die Rücksicht, die er nicht übt, wird aufs Engste mit einer detaillierten, anschaulichen Beschreibung seiner äußeren Erscheinung und seiner „Gleichgültigkeit“ in Bezug auf diese verbunden:

Und dabei hätte er gerade jetzt mehr Grund gehabt, sich zu verstecken, denn infolge des Staubes, der in seinem Zimmer überall lag und bei der kleinsten Bewegung umherflog, war auch er ganz staubbedeckt; Fäden, Haare, Speiseüberreste schleppte er auf seinem Rücken und an den Seiten mit sich herum; seine Gleichgültigkeit gegen alles war viel zu groß, als daß er sich, wie früher mehrmals während des Tages, auf den Rücken gelegt und am Teppich gescheuert hätte. Und trotz dieses Zustandes hatte er keine

---

163 Hervorhebungen von mir.

Scheu, ein Stück auf dem makellosen Fußboden des Wohnzimmers vorzurücken. (184f.)

Doch der einzige, der Gregor (mit den Augen des Geistes) sieht, ist zunächst der einzige, der ihn (zumindest sprachlich) verstehen kann: Der Leser von Kafkas Erzählung. Sprachliches (Nicht-)Verstehen und optische (Nicht-)Wahrnehmung werden auf der Rezeptionsästhetischen Ebene eingeführt, als nach der Beschreibung knapp bemerkt wird: „Allerdings achtete auch niemand auf ihn“ (185).

Dann wird die Anwesenheit des Verwandelten kurz diskursiv ausgeblendet und die musikalische Rezeptionssituation wird fokussiert:

Die Familie war gänzlich vom Violinspiel in Anspruch genommen; die Zimmerherren dagegen, die zunächst, die Hände in den Hosentaschen, viel zu nahe hinter dem Notenpult der Schwester sich aufgestellt hatten, so daß sie alle in die Noten hätten sehen können, was sicher die Schwester stören mußte, zogen sich bald unter halblauten Gesprächen mit gesenkten Köpfen zum Fenster zurück, wo sie, vom Vater besorgt beobachtet, auch blieben. Es hatte nun wirklich den überdeutlichen Anschein, als wären sie in ihrer Annahme, ein schönes oder unterhaltendes Violinspiel zu hören, enttäuscht, hätten die ganze Vorführung satt und ließen sich nur aus Höflichkeit noch in ihrer Ruhe stören. (185)

Das Unverständnis der Herren für das Geigenspiel wird so der Nichtwahrnehmung Gregors durch die übrigen Gestalten gegenübergestellt und führt zum kommentierenden Satz „Und doch spielte die Schwester so schön“ (185), ab dem wieder fokussiert wird, wie Gregors Angezogen-Sein von der Musik – zum ersten und letzten Mal in der Erzählung – eine explizite ontologische Frage über den Verwandelten generiert:

„War er ein Tier, da ihn Musik so ergriff? Ihm war, als zeige sich ihm der Weg zu der ersehnten unbekanntem Nahrung.“ (185)

Auch diese Frage bleibt unbeantwortet. Überlagert wird sie, kaum gestellt, von einer detaillierten Wiedergabe von Gregors Gedanken, die zeigt, wie er seinen Zustand nicht abwechselnd, sondern gleichzeitig und gleichermaßen ausblendet und wahrnimmt:

Er war entschlossen, bis zur Schwester vorzudringen, sie am Rock zu zupfen und ihr dadurch anzudeuten, sie möge doch mit ihrer Violine in sein

Zimmer kommen, denn niemand lohnte hier das Spiel so, wie er es lohnen wollte. Er wollte sie nicht mehr aus seinem Zimmer lassen, wenigstens nicht, solange er lebte; seine Schreckgestalt sollte ihm zum erstenmal nützlich werden; an allen Türen seines Zimmers wollte er gleichzeitig sein und den Angreifern entgegenfauchen; die Schwester aber sollte nicht gezwungen, sondern freiwillig bei ihm bleiben; sie sollte neben ihm auf dem Kanapee sitzen, das Ohr zu ihm herunterneigen, und er wollte ihr dann anvertrauen, daß er die feste Absicht gehabt habe, sie auf das Konservatorium zu schicken, und daß er dies, wenn nicht das Unglück dazwischen gekommen wäre, vergangene Weihnachten – Weihnachten war doch wohl schon vorüber? – allen gesagt hätte, ohne sich um irgendwelche Widerreden zu kümmern. Nach dieser Erklärung würde die Schwester in Tränen der Rührung ausbrechen, und Gregor würde sich bis zu ihrer Achsel erheben und ihren Hals küssen, den sie, seitdem sie ins Geschäft ging, frei ohne Band oder Kragen trug. (185f.)<sup>164</sup>

Die inzestuöse Färbung der Szene hat eine wichtige Funktion innerhalb des Texts. Wie die Nicht-Begegnung zwischen Mutter und Sohn im zweiten Teil der *Verwandlung*, so ist der imaginierte Missbrauch der Schwester das Herz der Finsternis im dritten Teil der Erzählung. Fokussieren und Ausblenden, Wahrnehmen und Nicht-Sehen-Wollen, klares Bewusstsein der eigenen „Schreckgestalt“ sowie der eigenen Absichten, die alle präzise und konkret benannt werden, und vollständige Ausblendung der Täterrolle, die angestrebt wird, sie sind in Gregors Gedankengang mehr als untrennbar: Sie sind Eins.

Wichtig ist dabei vor allem: Der Leser der *Verwandlung*, der seinen Orpheus-Mythos kennt, kann Gregor als von der Musik angelocktes Tier wahrnehmen. Doch die Gedanken, mit denen der Verwandelte auf die Musikwahrnehmung reagiert, werden als zutiefst planvoll, klar und zugleich triebhaft dargestellt. Menschlichkeit und Animalität sind darin untrennbar und im imaginierten Übertreten des Inzestverbots kaum noch unterscheidbar.

Aber auch das sind Überlegungen, die rein außerhalb der Erzählung stattfinden. Innerhalb des Texts wird Gregors Imaginationsvorgang ebenso wenig wie sein Gegenstand reflektiert oder kommentiert – und die Frage

---

<sup>164</sup> Hervorhebungen von mir.

„War er ein Tier, da ihn Musik so ergriff?“ (185) bleibt ebenso unbeantwortet wie die Frage, was mit Gregor geschehen sei. Stattdessen werden die Gedanken des Verwandelten sogleich narrativ überlagert. Unmittelbar nach der Erwähnung des nackten Halses der Schwester wird geschildert, dass die Zimmerherren den Verwandelten bemerken:

„Herr Samsa!“ rief der mittlere Herr dem Vater zu und zeigte, ohne ein weiteres Wort zu verlieren, mit dem Zeigefinger auf den langsam sich vorwärtsbewegenden Gregor. (186)

Die Situation wiederholt spiegelbildlich verkehrt die Interaktion mit dem Prokuristen, die im ersten Teil der Erzählung dargestellt wurde. Gezeigt wird, dass die Zimmerherren auf Gregors Anblick nicht mit unartikulierten Rufen, langsamem Rückzug und schließlich hastiger Flucht reagieren, sondern der Vater „mit ausgebreiteten Armen“ versucht, sie „in ihr Zimmer zu drängen und gleichzeitig mit seinem Körper ihnen den Ausblick auf Gregor zu nehmen“ (187). Die Reaktion der Herren darauf wird mittels einer subjektiven Gewissheit und zweier grundverschiedener Vermutungen, deren Richtigkeit unüberprüfbar bleibt, geschildert:

Sie wurden nun tatsächlich ein wenig böse, man wußte nicht mehr, ob über das Benehmen des Vaters oder über die ihnen jetzt aufgehende Erkenntnis, ohne es zu wissen, einen solchen Zimmernachbar wie Gregor besessen zu haben. (187)

Die Szene mündet darin, dass die Herren fristlos kündigen und „mit einem Krach die Tür“ (188) schließend – man denke an das Zuschlagen der Tür, mit dem der erste Teil der Erzählung endete – die Wohnung verlassen.

Die Darstellung der Reaktion der Schwester auf das Ereignis leitet die vorletzte Sequenz des dritten Teils ein, die gleichsam mit einem Paukenschlag beginnt und mit Gregors stillem Tod endet.

Es ist die erste und einzige Passage in der Erzählung, in der Gregors Zustand und seine Lage von den Familienmitgliedern reflektiert und diskutiert werden. Allerdings stehen Reflexion und Diskussion im Zeichen eines ganz konkreten Ziels. Gezeigt wird, wie die Schwester (als treibende Kraft), der Vater (zustimmend) und die Mutter (nicht widersprechend) zu

dem Schluss kommen, dass es „so“ nicht weiter gehe und man versuchen müsse, den Verwandelten „loszuwerden“:

„Liebe Eltern“, sagte die Schwester und schlug zur Einleitung mit der Hand auf den Tisch, „so geht es nicht weiter. Wenn ihr das vielleicht nicht einsehet, ich sehe es ein. Ich will vor diesem Untier nicht den Namen meines Bruders aussprechen, und sage daher bloß: wir müssen versuchen, es loszuwerden. Wir haben das Menschenmögliche versucht, es zu pflegen und zu dulden, ich glaube, es kann uns niemand den geringsten Vorwurf machen. [...]“ (189)

Die Formulierung „[i]ch will vor diesem Untier nicht den Namen meines Bruders aussprechen“ (189) verweist die Identität des früheren und des verwandelten Gregors in den Bereich des verbal Ausgeklammerten und expliziert dabei den Willen, eine klare, unüberbrückbare Trennung und Unterscheidung zwischen dem Menschen Gregor („Bruder“) und dem verwandelten Gregor („Untier“) zu ziehen. Das Nicht-Hören der Mutter<sup>165</sup> – Parallelismus zu ihrem Nicht-(Klar-)Sehen-Können bzw. Nicht-Fokussieren-Wollen in der Schlüsselszene aus dem zweiten Teil der Erzählung – und die unmittelbare Zustimmung des Vaters („Sie hat tausendmal Recht“, 189), sie begleiten die Setzung der Schwester. Zwar wird dann gezeigt, dass der Vater ihre Unterscheidung nicht sogleich übernimmt, sondern nach der ersten Zustimmung ein hypothetisches Gegenargument formuliert, in dem die zentrale Bedeutung der Sprache für die Anerkennung als menschliches Wesen noch einmal unterstrichen wird: „Wenn er uns verstünde“, sagte der Vater halb fragend; [...]“ (190). Doch die Schwester wischt den Einwand mit einer heftigen Handbewegung weg und der Vater stimmt ihr sogleich abermals zu:

[...] die Schwester schüttelte aus dem Weinen heraus heftig die Hand zum Zeichen, daß daran nicht zu denken sei.

---

<sup>165</sup> „Die Mutter [...] fing in die vorgehaltene Hand mit einem irrsinnigen Ausdruck der Augen dumpf zu husten an. [...] ‚Wir müssen es loszuwerden suchen‘, sagte die Schwester nun ausschließlich zum Vater, denn die Mutter hörte in ihrem Husten nichts, ‚es bringt euch noch beide um, ich sehe es kommen [...]‘“ (190).

„Wenn er uns verstünde“, wiederholte der Vater und nahm durch Schließen der Augen die Überzeugung der Schwester von der Unmöglichkeit dessen in sich auf. „dann wäre vielleicht ein Übereinkommen mit ihm möglich. Aber so –“ [...] (190)

Das „Schließen der Augen“<sup>166</sup> des Vaters spiegelt und bestätigt in Anwesenheit der nicht hörenden Mutter die von der Schwester geforderte Ausblendung des Gedankens, dass der Verwandelte doch der Bruder, der Sohn, Gregor sei und die Familienmitglieder möglicherweise verstehe, und leitet zur Wiederholung des nachdrücklichen Petittums über:

„Weg muß es“, rief die Schwester, „das ist das einzige Mittel, Vater. Du mußt bloß den Gedanken loszuwerden suchen, daß es Gregor ist. Daß wir es solange geglaubt haben, das ist ja unser eigentliches Unglück. Aber wie kann es denn Gregor sein? Wenn es Gregor wäre, er hätte längst eingesehen, daß ein Zusammenleben von Menschen mit einem solchen Tier nicht möglich ist, und wäre freiwillig fortgegangen. [...]“ (191)

Der Imperativ „Du mußt bloß“ und die unverhüllte Funktionalität des Arguments, dass das „Tier“, wenn es denn Gregor „wäre“, schon „längst“ von sich aus das getan hätte, was die Schwester fordert: sich entfernen, sie lassen den zielorientierten Charakter der Setzung „Tier nicht Mensch“ in Bezug auf Gregor klar hervortreten. Die Setzung ist so betont funktional gestaltet, dass sich der ontologische Aspekt nicht als solcher gewichten lässt: Den Gedanken, dass das „Tier“ Gregor sei, muss der Vater „loswerden“, weil „es“ (d.h.: Gregor) „[w]eg muß“. Die Rubrizierung Gregors als „Untier“ bzw. „Tier“ ist nicht trennbar von der Entscheidung, den Verwandelten „los[z]uwerden“.

Ob die Familie Gregor als Menschen, als Tier, oder als beides betrachtet, wird somit rezeptionsästhetisch vollständig verunklart. Das Ziel, ihn/„es“ zu beseitigen, bestimmt und überlagert die Kategorisierung. Gregor wird im Sinn des Ersetzens rubrizierend überschrieben, verbal beseitigt zum Zweck der physischen Beseitigung.

---

<sup>166</sup> Das väterliche „Schließen der Augen“ verbindet insofern als Nicht-Vereinigung und Angleichung im Nicht-Sehen(-Wollen) Vater und Sohn, Ende und Anfang, als es auf die Passage „Er [...] [scil. Gregor, D. R.] schloß die Augen, um die zappelnden Beine nicht sehen zu müssen“ zurückverweist. Siehe oben Seite 111.

Zum Schluss der Sequenz wird die Diskrepanz zwischen den Setzungen der Schwester und Gregors Wahrnehmung bzw. seine Handlungen anschaulich geschildert. Grete unterstellt:

„[...] So aber verfolgt uns dieses Tier, vertreibt die Zimmerherren, will offenbar die ganze Wohnung einnehmen und uns auf der Gasse übernachten lassen. Sieh nur, Vater“, schrie sie plötzlich auf, „er fängt schon wieder an!“ (191)<sup>167</sup>

Über ihn liest man unmittelbar anschließend:

Aber Gregor fiel es doch gar nicht ein, irgend jemandem und gar seiner Schwester Angst machen zu wollen. Er hatte bloß angefangen sich umzudrehen, um in sein Zimmer zurückzuwandern, und das nahm sich allerdings auffallend aus, da er infolge seines leidenden Zustandes bei den schwierigen Umdrehungen mit seinem Kopfe nachhelfen mußte, den er hierbei viele Male hob und gegen den Boden schlug. Er hielt inne und sah sich um. Seine gute Absicht schien erkannt worden zu sein; es war nur ein augenblicklicher Schrecken gewesen. Nun sahen ihn alle schweigend und traurig an. [...]

„Nun darf ich mich schon vielleicht umdrehen“, dachte Gregor und begann seine Arbeit wieder. Er konnte das Schnaufen der Anstrengung nicht unterdrücken und mußte auch hier und da ausruhen (191f.).

Wieder einmal wird die Schilderung der insektenhaften Erscheinung und der Bewegungsweise des Verwandelten mit der Darstellung seiner rücksichtsvollen Haltung und „gute[n] Absicht“ verflochten, wobei die Perspektiven Gregors und der Familie im Adjektiv „gute“ bis zur Untrennbarkeit verschmelzen. Kann der in direkter Rede wiedergegebene Gedanke „nun darf ich mich schon vielleicht umdrehen“ noch nicht eindeutig als Ausdruck der Rücksicht gedeutet werden, so bringen spätestens die Formulierungen „[e]r konnte [...] nicht [...] und mußte auch“ unmissverständlich die Absicht zum Ausdruck, sich möglichst rasch und geräuschlos aus dem gemeinsamen Raum der Familie zu entfernen, was in eindeutigem

---

<sup>167</sup> Man beachte den Ausdruck „offenbar“ in der direkten Rede der Schwester, der nicht etwa aus externer Perspektive anzeigt, dass sie eine Unterstellung formuliert, sondern sie durch indirekte Selbstdarstellung als jemanden präsentiert, dem der Illationscharakter der eigenen Äußerung durchaus bewusst ist.

Gegensatz zur Unterstellung der Schwester steht, der Verwandelte wolle „offenbar die ganze Wohnung einnehmen“ (191).

Aber der Gegensatz wird allenfalls vom Leser der *Verwandlung* registriert und reflektiert. Innerhalb der Erzählung begleiten die Familienmitglieder zwar „traurig“, aber dabei „schweigend“ seinen Rückzug und sein Sich-Entfernen wird vom Gleiten der Mutter ins Nicht-Sehen, Nicht-Hören und Nicht-Wahrnehmen gespiegelt:

Nun sahen ihn alle schweigend und traurig an. Die Mutter lag, die Beine ausgestreckt und aneinandergedrückt, in ihrem Sessel, die Augen fielen ihr vor Ermattung fast zu; [...] Erst als er schon in der Tür war, wendete er den Kopf, nicht vollständig, denn er fühlte den Hals steif werden, immerhin sah er noch, daß sich hinter ihm nichts verändert hatte, nur die Schwester war aufgestanden. Sein letzter Blick streifte die Mutter, die nun völlig eingeschlafen war. (192)

Diese Stelle kann als doppelte, gespiegelte Subjekt-Amotion rubriziert werden, spiegelt das Einschlafen der Mutter (psychische Subjekt-Amotion) doch das Sich-Entfernen (physische Subjekt-Amotion) des Sohnes. Betrachtet man den erzählten Vorgang so, dann erscheint er als komplementäre Stelle zur Nicht-Begegnung zwischen Gregor und der Mutter, denn nun wird die endgültige Nicht-Vereinigung von Mutter und Sohn, ihre definitive physische Trennung, aber dabei psychische Angleichung dargestellt – man ist versucht, von einer psychischen Wiederannabelung zu sprechen. Daraus folgt, bildlich gesprochen: Ist die Nicht-Begegnung mit der Mutter die Systole im Herzen der Finsternis von Kafkas Erzählung, so ist die Nicht-Vereinigung von Mutter und Insekten-Sohn die letzte Diastole. Aber das sind externe Rubrizierungen, kehren wir zur Erzählung zurück.

Darin folgt dem Rückzug des Verwandelten sein stilles Dahinscheiden, das innerhalb der Erzählung die Umsetzung des Vorhabens, „es loszuwerden“, ebenso endgültig unnötig macht wie die Auseinandersetzung mit der Frage, ob und inwiefern er als „es“ oder/und als „Bruder“ und „Sohn“ zu betrachten und zu behandeln sei.

In der Summe der Redeformen und Perspektiven ergibt die Sequenz, die zu Gregors Ende führt, dass die Frage der Unterscheidbarkeit „Mensch“/„Tier“ in Bezug auf den Verwandelten intradiegetisch zunächst durch die Erzählung der Konsequenzen seiner Verwandlung, sodann dabei

durch eine willentliche, funktional motivierte Setzung, und schließlich durch ein unabänderliches Ereignis – seinen Tod – überlagert wird. Rezeptionsästhetisch wiederum kann die Frage bis zum Schluss nicht entschieden werden, da das Verhalten, mit dem Gregor auf die Reden und Handlungen der Familienmitglieder reagiert, als ebenso klar insektenhaft dargestellt wird wie seine Erscheinung, aber seine Wahrnehmungen und Gedanken zugleich als durch und durch menschlich präsentiert werden, und zum anderen die Darstellung der körperlichen Reaktionen Gregors auf Wahrnehmungen und Gedanken, mit Emotionen wie Angst und Wut als Schnittstellen, die Untrennbarkeit von Körper und Geist immer wieder anschaulich zeigt.

Die Sterbeszene besiegelt sowohl die Menschlichkeit als auch die Insektenhaftigkeit Gregors.<sup>168</sup> Sein Verhalten und seine Erscheinung bleiben bis zum Schluss die eines Insekts, während sein innerer Monolog bis zum Hungertod von aller Rationalität, Artikuliertheit, Sensibilität und Soziabilität geprägt bleibt, die den Menschen, gemäß seinem Selbstverständnis, wesentlich vom Tier unterscheiden.

Neben der „Auslöschung des Subjekts“, die Oliver Jahraus zu Recht konstatiert,<sup>169</sup> hat es der Leser der *Verwandlung* mit einer Auflösung des Subjekts zu tun, die sich im Gleiten von der doppelzünftig-personalen hin zur ortlos-auktorialen Perspektive spiegelt. Der Protagonist von Kafkas Erzählung löst sich in den Augen des Lesers als Subjekt in dem Maße auf, in

---

<sup>168</sup> Gerade kurz vor der Katastrophe wird unterstrichen, dass Gregors Fähigkeit zur sozialen Interaktion zwar körperlich, aber nicht geistig beeinträchtigt ist. Die hier untersuchte Stelle ungekürzt und im Zusammenhang: „Aber Gregor fiel es doch gar nicht ein, irgend jemandem und gar seiner Schwester Angst machen zu wollen. Er hatte bloß angefangen sich umzudrehen, um in sein Zimmer zurückzuwandern, und das nahm sich allerdings auffallend aus, da er infolge seines leidenden Zustandes bei den schwierigen Umdrehungen mit seinem Kopfe nachhelfen mußte, den er hierbei viele Male hob und gegen den Boden schlug. Er hielt inne und sah sich um. Seine gute Absicht schien erkannt worden zu sein; es war nur ein augenblicklicher Schrecken gewesen. Nun sahen ihn alle schweigend und traurig an. Die Mutter lag, die Beine ausgestreckt und aneinandergedrückt, in ihrem Sessel, die Augen fielen ihr vor Ermattung fast zu; der Vater und die Schwester saßen nebeneinander, die Schwester hatte ihre Hand um des Vaters Hals gelegt. ‚Nun darf ich mich schon vielleicht umdrehen‘, dachte Gregor und begann seine Arbeit wieder. Er konnte das Schnaufen der Anstrengung nicht unterdrücken und mußte auch hier und da ausruhen.“ (191f.).

<sup>169</sup> O. Jahraus (2006), 209f..

dem er als aporetisches Mensch-Insekt-Subjekt konstruiert wird und seine Subjektivität unbestimmbar, ja: undenkbar wird.

### **Figur und Psyche**

Vom ersten Satz an konfrontiert *Die Verwandlung* den Leser mit einer Figuration, die zur Anwendungsnotwendigkeit und zugleich Anwendungsmöglichkeit der Denkkategorie „Mensch“ führt.<sup>170</sup>

Der Leser wird von Anfang an immer wieder und immer mehr in die Lage versetzt, Gregor Samsa als einen Menschen betrachten zu müssen, aber nicht betrachten zu können. Den Zwang üben die Humanitäts- und Insektenhaftigkeitsmarkierungen aus, mit denen die Hauptgestalt versehen wird, und die zunächst noch trennbar, unterscheidbar sind, aber im Laufe der Erzählung miteinander verbunden, dann immer mehr ineinander verwebt und schließlich bis hin zur Untrennbarkeit und Ununterscheidbarkeit eingeführt werden.

Nach der letzten Frage „Und jetzt?“ (193) stirbt Gregor in Kafkas Erzählung als Insekt-Mensch – eine Grenzlinie zu ziehen, ist nicht mehr möglich –, der einen „verfaulten Apfel in seinem Rücken und die entzündete Umgebung, die ganz von weichem Staub bedeckt“ (193) ist, kaum noch spürt, dabei an seine Familie „mit Rührung und Liebe“ zurückdenkt und dann langsam, in einem Zustand „leeren und friedlichen Nachdenkens“ (193) abdriftend, verendet.

---

<sup>170</sup> Betrachtet man die diskursive Dimension der *Verwandlung*, so scheint der Schlussstein des Texts nicht etwa eine Identifikation bzw. Verwechslung von Leben und Literatur zu sein, sondern – kurz gesagt – das banale, aber stark wirkende Faktum der dialogischen, dadurch konstitutiv doppelten und insofern immer potentiell abgründigen materiellen Realität des Worts und mentalen Realität der Bilder, die es beim Lesen evoziert. Jahraus' These, dass eine „massive Identifikation“ (O. Jahraus (2006), 217) Kafkas mit der literarischen Gestalt Gregor Samsa, wenn nicht gar „eine Verwechslung von Leben und Literatur“ (217) vorliege, wäre dahingehend zu überdenken, ob das *lugete*, das Kafka an Felice Bauer richtete, seine Wurzel nicht eher darin hatte, dass er „Gregor Samsa“ als vom Leben einerseits durchaus klar zu unterscheidende, aber andererseits einen spezifischen, sprachlichen und mentalen Realitätsstatus habende Figur wahrnahm und dieselbe Wahrnehmung so selbstverständlich von seiner Leserin erwartete, dass er davon ausging, Felice Bauer würde über den Tod des „Helden“ der *Verwandlung* weinen müssen.

Diesseits und jenseits der Interpretationsmöglichkeiten,<sup>171</sup> die sie eröffnet, konfrontiert *Die Verwandlung* den Leser ohne Signalwörter und rubrizierende Übersreibungen mit dem, was mit Hilfe der Rubrik „unheimlich“ angezeigt und überschrieben werden kann: Mit dem psychischen Phänomen ohne das abwehrend-anzeigende Wort, das Lesern und Interpreten freilich – als Abwehrmaßnahme – zur Verfügung steht. Dass die Verwandlung traditionell als ein Königstext des „Unheimlichen“ betrachtet wird, hat wohl seine Gründe.

Wichtig ist dabei: Die Engführung des Selbstverständlichen (der Handlungsreisende Gregor Samsa: ein Mensch) und seines Gegenteils (Gregor: ein Insekt) wird im Fall der *Verwandlung* nicht als Wahrnehmungs- bzw. Denkproblem des Protagonisten dargestellt. Gregors Problem wird nicht als ein psychisches dargestellt, sondern als ein zuerst, zuoberst und zutiefst leibliches, im Körper, in den flimmernden Beinchen, der juckenden Stelle, dem faulenden Apfel und vor allem dem Hunger angesiedeltes und den Körper betreffendes, nicht den Geist, dem vom Anfang bis zum Ende assoziatives Abdriften, Überlegen, paralogisches Rasonieren, Planen, Imaginieren und Erträumen zur Verfügung stehen.

Der Körper ist allerdings nicht als Anderes des Geistes präsentiert. Gedanken, Gefühle, Empfindungen und Bewegungen sind in der Figur Gregor Samsa untrennbar miteinander verwoben, verankert im Leib und im Alltag.<sup>172</sup> Der Übergang vom assoziativen Abdriften zum Kriechen besiegelt es, der Apfel im Rücken versieht es mit dem Stempel des Unentrinnbaren.

Gregors Grundproblem – die Verwandlung – und seine Ableger – die sprachliche Unverständlichkeit, die Verletzungen und (vor allem) der Hunger – sie werden als in erster Linie körperbezogen präsentiert. Die Lösungsversuche wiederum, die er ersinnt bzw. unternimmt, werden nicht nur als körperbezogen dargestellt, sondern dabei auch als betont alltags- und situationsbezogen. Von der Schilderung seines Plans, vom Bett aufzustehen,

---

<sup>171</sup> Konzise und präzise Überblicke geben U. Abraham (1993), 42ff. und O. Jahraus (2006), 222ff.. Siehe ferner H. Binder (2004), IV. Kapitel, 435ff..

<sup>172</sup> Dem Körper gehören in der *Verwandlung* das erste und das letzte Wort, endet die Erzählung doch bekanntlich – der Beginn wurde bereits ausführlich besprochen – mit den Worten: „als am Ziele ihrer Fahrt die Tochter als erste sich erhob und ihren jungen Körper dehnte.“ (200).

bis hin zur Darstellung seines Todes präsentiert die Erzählung den Protagonisten zudem als bisweilen momentan in Erregung, Angst oder Wut geratenes, aber dann immer zur Besinnung kommendes Wesen, dessen Bewegungs- und Reflexionsraum auf den (vorhandenen bzw. erlebten) Alltag begrenzt sind.

Hinzu kommt, dass Kafkas Erzählung, im Unterschied etwa zum *Sandmann*, keine Möglichkeit bietet, Verwendungen des Wortes „unheimlich“ bzw. benachbarter Verbalisierungsoptionen und narrative bzw. diskursive Figurationen aufeinander zu beziehen und dass die Doppelsubjektivität der Erzählinstanz, die Amphibolie des Diskurses, die Lückenhaftigkeit der Narration und die Unüberprüfbarkeit des Dargestellten zwischen der Vermutung, dass in der *Verwandlung* das „Unheimliche“ Darstellungsgegenstand sei, und dem Textbeweis unüberwindliche Hindernisse errichten. Darüber, ob Gregor Samsa durch die eigene Verwandlung bzw. durch die Folgen jemals den inneren Zustand erlebt, den man mit Hilfe des Adjektivs „unheimlich“ anzeigt und abwehrt, kann der Leser nur spekulieren, das Verhalten und die Gedanken des Protagonisten als Reaktionen auf einen solchen Zustand deutend. Gleiches gilt für die übrigen Gestalten. Etwa die Flucht des Prokuristen, das Nicht-Sehen bzw. Nicht-Hören der Mutter, die Angriffe durch den Vater, der Beseitigungsentschluss der Schwester, sie können – im Einzelnen sogar mit hoher Plausibilität – als Reaktionen darauf angesehen werden, dass Gregor diesen Gestalten „unheimlich“ ist; Beweisstatus haben sie aber nicht.<sup>173</sup> Die Reaktionen der drei Zimmerherren und der neuen Bediensteten auf den Anblick des Verwandelten deuten wiederum in keiner Weise auf Zustände bzw. Wahrnehmungen des „Unheimlichen“ hin.

Im Schlussbild der Erzählung, das Gregors Familie bei einem Ausflug „ins Freie vor die Stadt“ (199) zeigt, werden die Gedanken der Gestalten anschaulich und aus auktorialer Perspektive geschildert. Dabei wird auch der Verwandelte erwähnt:

Sie besprachen, bequem auf ihren Sitzen zurückgelehnt, die Aussichten für die Zukunft, und es fand sich, daß diese bei näherer Betrachtung durchaus nicht schlecht waren, denn aller drei Anstellungen waren, worüber sie einander eigentlich noch gar nicht ausgefragt hatten, überaus günstig und

---

<sup>173</sup> Siehe oben, Anmerkung 90.

besonders für später vielversprechend. Die größte augenblickliche Besserung der Lage mußte sich natürlich leicht durch einen Wohnungswechsel ergeben; sie wollten nun eine kleinere und billigere, aber besser gelegene und überhaupt praktischere Wohnung nehmen, als es die jetzige, noch von Gregor ausgesuchte war. (199f.)

Die beiläufige Erwähnung des Verstorbenen innerhalb eines hoffnungsfroh gefärbten Nachdenkens über die Zukunft macht zum einen deutlich, dass um ihn nicht getrauert wird, und zum anderen – und vor allem – dabei klar, dass er nicht etwa vergessen ist, sondern die Familie über seine Verwandlung und seinen Zustand nach wie vor und endgültig nicht mehr nachdenkt. Das Ende besiegelt die Grundform der Darstellung: Innerhalb der Erzählung wird Gregor Samsas Verwandelten-Zustand im selben Maße ausgeblendet, in dem er fokussiert wird. Das Fehlen des Worts „unheimlich“ und seiner benachbarten Charakterisierungen geht in der *Verwandlung* mit dem Fehlen des Phänomens auf der Ebene des Dargestellten einher.

Für die Betrachtung von Texten, die in Sprachen geschrieben sind, in denen das Wort „unheimlich“ fehlt, ist *Die Verwandlung* vor allem auch deshalb wichtig, weil sie noch deutlicher als *Der Sandmann* zeigt: Die Literatur kann Wahrnehmungsobjekte – Figurationen – konstruieren, die so gestaltet sind, dass der Rezipient, der den Erwartungshorizont des Texts in hinreichendem Maße teilt, in die Lage versetzt wird, eine Engführung des Selbstverständlichen und seines Gegenteils zu erleben, die zur gleichzeitigen und gleichwertigen Anwendungsnotwendigkeit und Anwendungsmöglichkeit (mindestens) einer selbstverständlich angewendeten Denk- bzw. Wahrnehmungsform führt. Im *Sandmann* wird das „Unheimliche“ verbalisiert, narrativ-figurativ inszeniert und rezeptionsästhetisch erzeugt, wobei die Verwendungen der Rubrik „unheimlich“ als signalhafte Knotenpunkte zwischen der Verbalisierungsebene, der narrativ-figurativen Ebene und der rezeptionsästhetischen Ebene fungieren. In der *Verwandlung* hingegen wird das „Unheimliche“ rezeptionsästhetisch erzeugt, aber nicht verbalisiert und nur insofern narrativ-figurativ inszeniert, als der Leser selbst das Dargestellte so rubriziert und deutet. Das „Unheimliche“ ist nicht Darstellungsgegenstand von Kafkas Erzählung, sondern Kern der rezeptionsästhetischen Wirkung des Texts – einer Wirkung, mit der der Leser vom ersten bis zum letzten Satz allein steht.

Was wiederum geschieht, wenn eine Engführung des Selbstverständlichen und seines Gegenteils als Problem einer literarischen Gestalt dargestellt und inszeniert wird, aber nicht unbedingt das rezeptionsästhetische Zentrum der Erzählung ist, zeigt exemplarisch die Betrachtung von Guy de Maupassants *Le Horla*.

## Darstellung: „Le Horla“

Maupassants Erzählung hat bekanntlich in der Endfassung<sup>174</sup> die Form eines Tagebuchs. Alle Ereignisse werden vom Protagonisten berichtet und reflektiert, eine zweite Erzählperspektive besteht nicht.

### *Wort und Diskurs*

Die Tagebucheinträge, aus denen *Le Horla* besteht, enthalten viele Signalwörter der intellektuellen und emotionalen Unruhe. Wiederholt notiert der Schreibende,<sup>175</sup> dass er Angst habe, und reflektiert darüber, ob und inwiefern sein Zustand begründet sei. Die Suche nach Schlüsselwörtern wie „inquiétant“ und „étrange“ sowie nach Ausdrücken der Beunruhigung bzw. der Angst ergibt zahlreiche Funde, die alle um das zentrale Thema des Texts kreisen: Den inneren Zustand des Tagebuch schreibenden Ichs, seine Ursachen und Konsequenzen.<sup>176</sup>

---

<sup>174</sup> Analysiert wird hier ausschließlich die letzte Fassung des Werks. Einen ausführlichen Vergleich der *Lettre d'un fou* von 1885, der ersten (1886) und der endgültigen Fassung von *Le Horla* (1887) bieten in jüngerer Zeit E. J. Lusk und M. Roeske (2003). Vgl. auch A. Fonyi (1994). Neben Forestiers Kommentar in der Pléiade-Ausgabe vgl. zur Endfassung S. Bastien (2010); K. Adachi (2005); N. Oztokat (2003); J. Bienvenu (2000) und – von anekdotischem Interesse – (1993); R. Turcanu (1998); M. Calder (1998); Chr. Wehr (1997); M. Bury (1995); A. Fonyi (1995); G. Prince (1993); Kl. Deterding (1991); A. Schaffner (1988); L. Aga-Rossi (1985); U. Döring (1984a) und (1984b), mit kurzer Erwähnung des „Unheimlichen“, 63; J. Neefs (1980); M.-C. Ropars-Wuillemier (1978); J. Delabroy (1977) mit einer kurzen Anspielung auf den Begriff „Unheimlich“ auf Seite 127 und (1979). In Nuancen nicht uninteressant, aber dem *status questionis* nichts Wesentliches hinzufügend sind K. D. Wickhorst Kiernan (2006); S. H. Mamoon (2003); T. A. Le V. Harris (1990); B. Ness (1989); R. Chambers (1980). Einzelne Aspekte des Texts mit dem literatur- und zeitgeschichtlichen Kontext verbindet J. K. Wolter (2004). Von eher anekdotischem Interesse sind S. Deboskre (1999); P. Krumm (1995); Ch. J. Stivale (1994); E.-M. Knapp-Tepperberg (1978).

<sup>175</sup> Dass das erzählende Ich, welches durch Konvention als Urheber des Geschriebenen wahrgenommen werden soll, ein literarisches Konstrukt ist, wird hier stets stillschweigend vorausgesetzt.

<sup>176</sup> Zitiert wird aus der Originalausgabe von 1887. Einige Beispiele: „À mesure qu’approche le soir, une inquiétude incompréhensible m’envahit, comme si la nuit cachait pour moi

Von der ersten bis zur letzten Zeile erhält der Leser von Maupassants Erzählung zum einen uneingeschränkten Einblick in die Selbstbetrachtung des Protagonisten und hat zum anderen keine andere Möglichkeit, die offensichtlich subjektiven Angaben zu überprüfen, als durch Betrachtung und Beurteilung der Äußerungen selbst.

Der erste Tagebucheintrag präsentiert den Protagonisten als einen in seinem Abstammungsort tief verwurzelten Menschen, dessen Lebens- und Denkweise zutiefst von denjenigen seiner Heimat geprägt sind und dem das Altbekannte nicht nur vertraut, sondern auch lieb ist:

J'aime ce pays, et j'aime y vivre parce que j'y ai mes racines, ces profondes et délicates racines, qui attachent un homme à la terre où sont nés et morts ses aïeux, qui l'attachent à ce qu'on pense et à ce qu'on mange, aux usages comme aux nourritures, aux locutions locales, aux intonations des paysans, aux odeurs du sol, des villages et de l'air lui-même. (4f.)

Der Eintrag spezifiziert sogleich: Vertraut und lieb sei dem Schreibenden vor allem das Haus, in dem er aufgewachsen sei. Das Haus wird als Hort der Stabilität beschrieben,<sup>177</sup> an dessen Grenze der große und weite, von vielen Schiffen befahrene Fluss Seine fließe, das Nahe mit dem Fernen verbindend:

De mes fenêtres, je vois la Seine qui coule, le long de mon jardin, derrière la route, presque chez moi, la grande et large Seine qui va de Rouen au Havre, couverte de bateaux qui passent. (4)

Die Seine wird im weiteren Verlauf zur Brücke zwischen dem Nahen und dem Fernen, zwischen dem Eigenen und dem Fremden: Im zweiten Teil des Eintrags beschreibt der Protagonist, welche Freude es ihm bereite, am Fenster stehend die nahe Stadt Rouen, den Fluss und die Schiffe zu

---

une menace terrible.“ (8), „Je hâtai le pas, inquiet d'être seul dans ce bois, apeuré sans raison, stupidement [...]“ (12), „À peine entré, je donne deux tours de clef, et je pousse les verrous ; j'ai peur... de quoi ?...“ (9), „J'ai encore froid jusque dans les ongles... j'ai encore peur jusque dans les moelles... j'ai vu !...“ (38), „9 août. – Rien, mais j'ai peur“ (44), oder am Ende „Il est venu, Celui que redoutaient les premières terreurs des peuples naïfs, Celui qu'exorcisaient les prêtres inquiets [...]“ (54).

<sup>177</sup> Ähnliches hat etwa M. Calder (1998), 45 festgestellt.

betrachten, an dem Tag des Eintrags zwei englische und ein brasilianisches, dem er zugewinkt habe – warum, wisse er selbst nicht.

Après deux goélettes anglaises, dont le pavillon rouge ondoyait sur le ciel, venait un superbe trois-mâts brésilien, tout blanc, admirablement propre et luisant. Je le saluai, je ne sais pourquoi, tant ce navire me fit plaisir à voir. (5)

Die gleichsam *en passant* notierte Aussage „ich weiß nicht, warum“<sup>178</sup> („je ne sais pourquoi“) ist nicht nur das Zentrum des letzten Satzes des Tagebucheintrags, sondern auch der Grundpfeiler der danach dargestellten Entwicklung. Schon im folgenden Tagebucheintrag liest man, dass der Schreibende „seit einigen Tagen ein wenig Fieber“ habe und sich unwohl, oder eher: „traurig“ fühle („J’ai un peu de fièvre depuis quelques jours; je me sens souffrant, ou plutôt je me sens triste“, 5), aber nicht wisse, woher die Stimmungsänderung stamme. Die Aussage leitet über zu einer Betrachtung, die auf die Überzeugung hinausläuft, dass alles, was man wahrnehme, ohne es zu bemerken und ohne darüber nachzudenken, „plötzliche, überraschende und unerklärliche“ Auswirkungen auf die eigenen „Organe“ habe und „durch diese“, auf die eigenen Vorstellungen, Gedanken und Gefühle:

Tout ce qui nous entoure, tout ce que nous voyons sans le regarder, tout ce que nous frôlons sans le connaître, tout ce que nous touchons sans le palper, tout ce que nous rencontrons sans le distinguer, a sur nous, sur nos organes et, par eux, sur nos idées, sur notre cœur lui-même, des effets rapides, surprenants et inexplicables. (6)

Dem Nachdenken des schreibenden Ichs über das, was die Sinne unbemerkt berühre, und über die Auswirkungen dieser unbemerkten Sinnesindrücke auf Körper und Geist folgt nach einem Hiatus der Ausruf „Comme il est profond, ce mystère de l’Invisible!“ (6). Dabei überschreibt die durch

---

<sup>178</sup> Alle Übersetzungen von Textpassagen aus *Le Horla* sind, soweit nicht anders angegeben, von mir.

Großschreibung zu dem Rang des Eigennamens gehobene Rubrik „l’Invisible“ („das/der Unsichtbare“<sup>179</sup>) das, was der Mensch, laut Meinung des Schreibenden, aufgrund der Schwäche seiner Sinnesorgane nicht wahrnehmen könne. Im Zentrum des Tagebucheintrags steht also eine spezifizierende Modifikation des Themas des Nichtwissens: Die Überzeugung, dass es Etwas – oder gar: jemanden – gebe, das unsere Sinne nicht wahrzunehmen vermögen, das aber darum nicht weniger existiere, und dass dieses Etwas „unsere Organe“ beeinflusse. Das nicht wahrnehmbare, potentiell personenhafte Etwas rubriziert der Schreibende, den Sehsinn diskursiv fokussierend, als „l’Invisible“.

Die folgenden Einträge sind dem Nachdenken über den Zustand des Schreibenden, über seine Ursachen und über die ergriffenen bzw. zu ergreifenden Maßnahmen gewidmet. Die Sequenz beginnt mit einem kurzen Eintrag, der eine dumpfe Wahrnehmung („*sensation [...] d’un danger menaçant, [...] appréhension d’un malheur qui vient ou de la mort qui approche*“) zum Ausdruck bringt, die von zwei Gewissheiten („Je suis malade, décidément“ und „qui est sans doute l’atteinte d’un mal encore inconnu“) umrahmt wird:

Je suis malade, décidément! Je me portais si bien le mois dernier! J’ai la fièvre, une fièvre atroce, ou plutôt un énervement fiévreux, qui rend mon âme aussi souffrante que mon corps! J’ai sans cesse *cette sensation affreuse d’un danger menaçant, cette appréhension d’un malheur qui vient ou de la mort qui approche*, ce pressentiment qui est sans doute l’atteinte d’un mal encore *inconnu*, germant dans le sang et dans la chair. (7f.)<sup>180</sup>

Nichtwissen und Gewissheit werden an dieser Stelle so miteinander verflochten, dass sie einander verstärken und eine Figur bilden, deren Geschlossenheit durch die folgenden zwei Einträge gleichsam zementiert wird. Im ersten wird berichtet, dass der Schreibende Rat und Hilfe von ei-

---

<sup>179</sup> Wäre „l’invisible“ mit Kleinschreibung auf Französisch klar eine Substantivierung des Adjektivs „invisible“ („unsichtbar“), so hat die Großschreibung „Invisible“ nicht nur hervorhebende Wirkung, sondern gleicht das substantivierte Adjektiv einem Eigennamen an. „Das (unspezifizierte) Unsichtbare“ ist somit nicht mehr klar von „dem (konkreten und personenhaften) Unsichtbaren“ unterscheidbar.

<sup>180</sup> Hervorhebungen von mir.

ner externen, kompetenten Instanz gesucht habe: Einem Arzt, der ihm angesichts des beschleunigten Pulses, der geweiteten Pupillen und des allgemeinen nervösen Eindrucks ein Beruhigungsmittel und die Anwendung von Duschbädern verschrieben, die Symptome dabei allerdings als nicht alarmierend bezeichnet habe. Die Formulierung, die der Arzt laut Tagebucheintrag verwendet haben soll, lautet:

Il m'a trouvé le pouls rapide, l'œil dilaté, les nerfs vibrants, mais sans aucun symptôme alarmant. Je dois me soumettre aux douches et boire du bromure de potassium. (8)

Die Verschreibung und die Formulierung, dass Symptome, wenn auch nicht alarmierende, vorliegen, sie bestätigen einerseits den Eindruck dass etwas mit dem Zustand des Schreibenden nicht stimme; andererseits charakterisieren sie diesen Zustand nur äußerlich, symptomatisch und *ex negatione*, nicht aber diagnostisch, durch klare und konkrete Benennung einer Krankheit.

Der Rubrizierung *ex negatione* des Arztes, seinem „aucun symptôme alarmant“ steht sogleich sprachlich und inhaltlich der Beginn des folgenden Eintrags entgegen – „Aucun changement!“ (8) –, dem eine rubrizierende Überschreibung unmittelbar folgt, die Nichtwissen und Gewissheit unter einen Begriff subsumiert – „Mon état, vraiment, est bizarre“ (8) – und die sogleich durch eine Charakterisierung spezifiziert wird, in deren Zentrum wiederum eine zweite Rubrik steht:

À mesure qu'approche le soir, une inquiétude incompréhensible m'envahit, comme si la nuit cachait pour moi une menace terrible. (8)

Die Rubrik „inquiétude incompréhensible“ ist zugleich Rubrikersatz für den unklaren Zustand des Schreibenden und Signal seiner Unruhe und Beunruhigung, seiner Gewissheit, krank zu sein, und seines Nichtwissens um die Krankheit, die ihn befallen habe. Nichtwissen und Gewissheit verdichten sich zunächst in der „oppression d'une crainte confuse et irrésistible, la crainte du sommeil et la crainte du lit“ (9), dann im Bild eines widerkehrenden Albtraums, der detailliert berichtet wird. Der Schreibende schlafe, auf dem Rücken liegend, und wisse, dass er schlafe. Da spüre er, dass ihm „jemand“ („quelqu'un“, 10) nahe komme, ihn betaste, auf sein Bett steige, sich auf seine Brust setze, ihm die Hände um den Hals lege

und ihn mit ganzer Kraft würge. Er wolle sich befreien, aber sei von jener grausamen Ohnmacht befallen, „die uns im Traum lähmt“ („[...] cette impuissance atroce, qui nous paralyse dans les songes“, 11). Er wolle schreien und könne nicht, er wolle sich bewegen, aber könne nicht. Er versuche mit furchtbarer Anstrengung, hechelnd, sich zu drehen, das „Wesen“, das ihn erdrücke und erdrossle, hinunterzuwerfen, doch er könne nicht. Da erwache er plötzlich in Panik, schweißgebadet, zünde die Kerze an und finde sich allein. Die „Krise“ (11) wiederhole sich jede Nacht. Danach schlafe er ruhig bis zum Morgen.

Neben der Anschaulichkeit des Angriffsbildes ist die Form wichtig: Im Traum, also in einem Zustand, der sich klar von dem des wachenden, klaren und rationalen Wissens unterscheidet, verdichten und verbinden sich das Nichtwissen und die Gewissheit des Schreibenden in einer Figur, die körperliche, menschenähnliche Form – die Rede ist von einem „Wesen“ („être“) und von menschlichen „Händen“ („mains“) – annimmt, von der der Schreibende – das, wiederum, wird sehr konkret und klar beschrieben – tatsächlich angegriffen worden sein soll.

Ab dem Albtraum sind Nichtwissen und Gewissheit des Protagonisten in Bezug auf den eigenen Zustand untrennbar wie die zwei Seiten einer Medaille, wobei die Gewissheit wiederum drei Grundformen hat – die Wiedergabe eines unmittelbaren Sinneseindrucks, die apodiktische Behauptung und die Protokollierung von Beweisen –, während das Nichtwissen die Grundformen des Nicht-(Klar-)Wahrnehmens bzw. des Nicht-(Klar-)Sehens, des Nicht-Erklären-Könnens und des Zweifels an den eigenen Wahrnehmungen und Urteilen annimmt. So notiert der Schreibende im Eintrag nach dem Albtraumbericht:

Mon état s'est encore aggravé. Qu'ai-je donc? Le bromure n'y fait rien; les douches n'y font rien. (11)

Die Frage leitet den Bericht eines Erlebnisses ein, das der Schreibende im Wachzustand und am helllichten Tag gehabt habe. Während eines Waldspaziergangs sei er in eine enge, von riesigen Bäumen, deren Zweige „wie ein grünes, dichtes, beinah schwarzes Dach“ (12) über dem Weg, „zwischen dem Himmel und ihm“ gelegen hätten, gesäumten Allee eingebogen. Da habe ihn ein Schauer erfasst, und zwar – das wird ausdrücklich vermerkt – „kein Kälteschauer“, sondern ein „seltsamer Angstschauer“:

Un frisson me saisit soudain, non pas un frisson de froid, mais un étrange frisson d'angoisse. (12)

Er habe den Schritt beschleunigt, „beunruhigt“ („inquiet“) darüber, allein in diesem Wald zu sein, „grundlos, auf dumme Weise von der tiefen Einsamkeit beängstigt“ („apeuré sans raison, stupidement, par la profonde solitude“, 12). Auf einmal sei es ihm vorgekommen, als folge man ihm dicht auf den Fersen, als berühre man ihn beinah. Er habe sich plötzlich umgedreht, niemand sei da gewesen, nur die gerade, breite Allee, „leer, hoch, erschreckend leer“ („vide, haute, redoutablement vide“, 12), hinter ihm und vor ihm, soweit das Auge habe blicken können, „furchterregend“ („effrayante“, 12).<sup>181</sup>

Er habe die Augen geschlossen – „Warum?“ (12), fragt er – und habe sich auf einer Ferse herumgedreht, schnell, „wie ein Kreisel“ (13), bis er beinah hingefallen sei. Er habe die Augen wieder geöffnet und die Bäume hätten um ihn getanzt, der Boden habe geschwankt. Er habe sich setzen müssen.<sup>182</sup>

Puis, ah! je ne savais plus par où j'étais venu! Bizarre idée! Bizarre! Bizarre idée! Je ne savais plus du tout. Je partis par le côté qui se trouvait à ma droite, et je revins dans l'avenue qui m'avait amené au milieu de la forêt. (13)<sup>183</sup>

An dieser Stelle enden Bericht und Eintrag. Am folgenden Tag, dem zweiten Juni, notiert der Schreibende, dass die Nacht ein Horror („horrible“, 13) gewesen sei und er verreise.

---

<sup>181</sup> „Je hâtai le pas, inquiet d'être seul dans ce bois, apeuré sans raison, stupidement, par la profonde solitude. Tout à coup, il me sembla que j'étais suivi, qu'on marchait sur mes talons, tout près, à me toucher. Je me retournai brusquement. J'étais seul. Je ne vis derrière moi que la droite et large allée vide, haute, redoutablement vide; et de l'autre côté elle s'étendait aussi à perte de vue, toute pareille, effrayante.“ (12).

<sup>182</sup> „Je fermai les yeux. Pourquoi? Et je me mis à tourner sur un talon, très vite, comme une toupie. Je faillis tomber; je rouvris les yeux; les arbres dansaient, la terre flottait; je dus m'asseoir.“ (12f.).

<sup>183</sup> Ernst Jentsch hätte vermutlich Freude an der Interpretation von *Le Horla* gehabt, weist die Erzählung doch so viele zentrale Elemente seiner phänomenologischen Beschreibung des „Unheimlichen“ auf – das Altbekannte, das dem Protagonisten nicht nur vertraut, sondern auch lieb ist, die plötzliche Wahrnehmung des Selbstverständlichen in neuem Licht, den Orientierungsverlust und die Unsicherheit, die sich bis zur existentiellen Angst und seelischen Notlage steigert. Siegmund Freud hätte vermutlich das vampirische Element des Dargestellten (siehe unten, Seite 190) interessiert.

Der Waldspaziergang besteht aus zwei verflochtenen, konträr verlaufenden Entwicklungen: Einer, die vom Nichtwissen zur begründeten Gewissheit führt, und einer, die umgekehrt verläuft. Die erste führt vom Angstschauer ohne erkennbaren Grund über die falsche Vermutung, verfolgt zu werden, hin zur begründeten Gewissheit, dass man allein sei, während die zweite gleichzeitig von der klaren Beurteilung des eigenen Zustands über immer stärkere Ungewissheit und immer unreflektierteres Handeln hin zum vollständigen Nicht-Mehr-Wissen führt.

Das Ergebnis: Von der ersten Notiz über das Unwohlsein des Schreibenden bis zur Zäsur der ersten berichteten Reise wird durch die Tagebucheinträge gezeigt, dass der Protagonist von Maupassants Erzählung sich in einem Zustand befindet, in dem die begründete Gewissheit und das Nichtwissen, die Erkenntnis und das Nicht-Erkennen-Können die zwei Seiten einer und derselben Medaille sind.

Der Bericht über die Reise, der sich auf eine einzige Episode konzentriert, fügt der Darstellung wesentliche Aspekte hinzu. Der Eintrag beginnt mit der Äußerung einer Gewissheit: „Ich kehre heim. Ich bin geheilt“ („Je rentre. Je suis guéri“, 13). Berichtet wird aber dann sogleich von einem Ausflug zum Mont-Saint-Michel, bei dem der Schreibende mit einem Mönch gesprochen habe. Der Mönch habe ihm Geschichten aus dem Ort erzählt, „alle alten Geschichten des Orts, Sagen, alles Sagen“. <sup>184</sup> Eine von ihnen habe ihn besonders beeindruckt. Man erzähle sich, dass des Nachts in den Dünen bisweilen sprechende Stimmen und das Blöken einer lauten und einer sanfteren Ziege zu hören seien. Die Skeptiker meinten, dass die Stimmen von Meeresvögeln stammen würden, die mal wie Ziegen und mal wie sprechende Menschen klingen würden. Aber spät heimkehrende Fischer würden schwören, in den Dünen einen Schäfer gesehen zu haben, der zwei Ziegen vor sich getrieben habe, die wie ein Mann und eine Frau ausgesehen hätten und abwechselnd in einer unbekanntten Sprache streitend miteinander gesprochen, dann wieder wie Ziegen geblökt hätten.

Der Schreibende habe den Mönch gefragt, ob er daran glaube, und jener habe geantwortet: „Ich weiß es nicht“ („Je dis au moine: ‚Y croyez-

---

<sup>184</sup> „Et le moine me conta des histoires, toutes les vieilles histoires de ce lieu, des légendes, toujours des légendes.“ (16). Der französische Text spielt mit der im Deutschen nicht gegebenen, doppelten Verwendbarkeit des Worts „légende“, um das religiös-Metaphysische mit dem säkular-Fiktiven in Eins zu setzen. Siehe unten, Seite 194.

vous ?' Il murmura: „Je ne sais pas.“, 17). Daraufhin habe er dem Mönch vorgehalten: „Wenn es auf Erden andere Wesen gäbe als uns, würden wir sie denn nicht schon lang kennen? Hätten Sie sie denn nicht gesehen? Hätte ich sie denn nicht gesehen?“.<sup>185</sup> Der Mönch habe mit der Gegenfrage erwidert, ob wir denn auch nur ein Hunderttausendstel von dem, was existiert, sehen („Est-ce que nous voyons la cent-millième partie de ce qui existe?“, 17), und den Wind als Beispiel angeführt, die stärkste Naturgewalt, die Menschen umwerfe, Gebäude zerstöre, Bäume entwurzele, Wellenberge auf dem Meer auftürme, Felsen zerstöre und Schiffe gegen die Brandung werfe, der Wind, der pfeife, heule, töte – „Haben Sie ihn gesehen? Können Sie ihn sehen? Dennoch, er existiert“ (17f.).<sup>186</sup> Das Ende des Eintrags zeigt den Schreibenden nicht als durch diese Argumente überzeugt, sondern als verunsichert, in Ungewissheit versetzt und zugleich bestätigt. Notiert wird, dass der Mönch vielleicht ein weiser Mann, vielleicht ein dummer Mensch sei, das könne der Schreibende nicht recht sagen. Doch habe er geschwiegen. Was der Mönch gesagt habe, habe auch er schon oft gedacht.<sup>187</sup>

War die Begegnung mit dem Arzt das Fundament der Kopplungsfigur Nichtwissen-Gewissheit, so dient die Begegnung mit dem Mönch einerseits der Bekräftigung und Bestätigung dieser Figur und ergänzt sie um den Aspekt der Ortsunabhängigkeit, der im weiteren Verlauf vertieft wird. Hatte die Erzählung mit einer klaren Dichotomie „Daheim“ vs. „Anderswo, in der Fremde“ begonnen, so werden die zwei Orte, das traute Heim und die Fremde, durch den Bericht über den Ausflug auf den Mont-Saint-Michel und dort erlebten Begegnung mit dem Mönch qualitativ angenähert.

Der Heimkehr folgt sogleich der Rückfall in die ständige Angst. Abermals wird ein Albtraum berichtet:

---

185 „S'il existait sur la terre d'autres êtres que nous, comment ne les connaîtrions-nous point depuis longtemps; comment ne les auriez-vous pas vus, vous? comment ne les aurais-je pas vus, moi?“ (17).

186 „Est-ce que nous voyons la cent millième partie de ce qui existe? Tenez, voici le vent, qui est la plus grande force de la nature, qui renverse les hommes, abat les édifices, déracine les arbres, soulève la mer en montagnes d'eau, détruit les falaises, et jette aux brisants les grands navires, le vent qui tue, qui siffle, qui gémit, qui mugit, – l'avez-vous vu, et pouvez-vous le voir ? Il existe, pourtant.“ (17f.).

187 „Cet homme était un sage ou peut-être un sot. Je ne l'aurais pu affirmer au juste; mais je me tus. Ce qu'il disait là, je l'avais pensé souvent.“ (18).

Mes cauchemars anciens reviennent. Cette nuit, j'ai senti quelqu'un accroupi sur moi, et qui, sa bouche sur la mienne, buvait ma vie entre mes lèvres. Oui, il la puisait dans ma gorge, comme aurait fait une sangsue. Puis il s'est levé, repu, et moi je me suis réveillé, tellement meurtri, brisé, anéanti, que je ne pouvais plus remuer. (18f.)

Die evidente Vampirähnlichkeit der Figur fügt dem Vorhandenen zwei neue Dimensionen hinzu: Die Personenhaftigkeit des Wesens, von dem der Schreibende diesmal heimgesucht worden sein soll, wird klar behauptet („quelqu'un“) und die Interaktion wird nicht als Kampf dargestellt, sondern als Akt der Vereinnahmung, bei dem der Fremde Wesentliches – das Leben – des Selbst einsaugt, in sich aufnimmt. Der Eintrag schließt mit den Worten: „Wenn das noch einige Tage so weitergeht, werde ich sicherlich wieder wegfahren“ („Si cela continue encore quelques jours, je partirai certainement“, 19). Nichtwissen und Gewissheit sind in der vampirhaft-menschlichen, unbekanntem, aber das Leben aussaugenden Alptraumfigur nicht nur miteinander verflochten, sondern untrennbar verkörpert.

Zweierlei wird so deutlich gemacht: Zum einen ist das Familienhaus, der Hort des Vertrauten, den der Protagonist eingangs zu lieben angab, zugleich der ruhelose Ort des Schreckens geworden, den er zu fliehen überlegt; zum anderen hat der Zustand des Protagonisten eine neue Dimension erreicht: Er wird ab diesem zweiten Alptraum als Interaktion zwischen „moi“ und „quelqu'un“, zwischen dem Selbst und dem Anderen präsentiert.

Katalysator dieser Interaktion wird ein dem Protagonisten altbekannter und von ihm selbstverständlich verwendeter Gegenstand des täglichen Gebrauchs: „ma carafe“ (20), die Wasserkaraffe aus Kristall, die immer für den abendlichen bzw. nächtlichen Durst bereit steht. Wäre Maupassants Erzählung eine Novelle, so könnte man hier vom „Falken“ sprechen; allerdings hat die Karaffe in *Le Horla* als kristallklar transparenter Gegenstand, der den Protagonisten in neue und gesteigerte Ungewissheit versetzt, zum einen vielleicht eine symbolische Bedeutung –

[...] je me rassis, éperdu d'étonnement et de peur, devant le cristal transparent! Je le contempiais avec des yeux fixes, cherchant à deviner (20);

zum anderen und vor allem ist sie aber auch in der Sequenz, in deren Mittelpunkt sie steht, der Kristallisationspunkt (sic!) des Selbstverständlichen und seines Gegenteils, das erste Herz der Finsternis in Maupassants Text – das erste, denn man muss bei *Le Horla*, wenn man dieses Sprachbild verwendet, von einer Dreifaltigkeit der Herzen der Finsternis sprechen, gibt es doch ein äußeres, objektbezogenes, ein inneres, subjektbezogenes, und ein zugleich äußeres und inneres, Subjekt und Objekt in Eins setzendes. Das äußere und objektbezogene ist die Karaffe, das subjektbezogene ist eine diskursive Ausblendung in der Selbstreflexion über das Hypnose-Experiment<sup>188</sup> und das Äußeres und Inneres in Eins setzende ist der Blick in den Spiegel.<sup>189</sup> Aber das sind textexterne sprachliche Bilder, kehren wir zur Erzählung zurück.

Aus der Karaffe, das hält der Schreibende am 5. Juli, also etwa in der Mitte des Zeitraums, den sein Tagebuch umfasst,<sup>190</sup> fest, sei nächtens getrunken worden. Er vermutet sofort: Er selbst habe es schlafwandelnd getan. Doch diese Vermutung bringt laut Text in dem Maße, in dem sie zur Gewissheit reift, keine Beruhigung hervor, sondern Unsicherheit, Unruhe, Angst:

On avait donc bu cette eau? Qui? Moi? moi, sans doute? Ce ne pouvait être que moi? Alors, j'étais somnambule, je vivais, sans le savoir, de cette double vie mystérieuse qui fait douter s'il y a deux êtres en nous, ou si un être étranger, inconnaisable et invisible, anime, par moments, quand notre âme est engourdie, notre corps captif qui obéit à cet autre, comme à nous-mêmes. (21)

Nicht nur das Haus wird vom Schreibenden als zugleich Hort des Vertrauten und Ort des Schreckens wahrgenommen; er zeigt sich auch vom Zweifel erfasst, ob „in uns“, also auch in ihm, nicht „zwei Wesen“ seien bzw. ob ein „fremdes Wesen“, ein Anderer die Macht über unseren Körper

---

<sup>188</sup> Siehe unten, Seite 196,

<sup>189</sup> Siehe unten, Seite 208

<sup>190</sup> Das Tagebuch beginnt am 8. Mai und endet am 10. September, der Zeitraum umfasst also 126 Tage (18 Wochen). Die rechnerische Mitte des Zeitraums ist der 9. Juli. Die Karaffenepisode beginnt am 5. Juli und endet am 10. Juli. In der Nacht vom 9. zum 10. Juli führt der Protagonist lt. Tagebuch den letzten und aus seiner Sicht entscheidenden einer Reihe von „Karaffentests“ durch. Am 10. Juli reist er nach Paris.

ergreife, das ihm dann wie uns, ja: mehr als uns gehorche. Am 6. Juli notiert der Schreibende in rascher Abfolge von Gewissheit und Ungewissheit:

Je deviens fou. On a encore bu toute ma carafe cette nuit; – ou plutôt, je l'ai bue!

*Mais, est-ce moi? Est-ce moi? Qui serait-ce? Qui? Oh! mon Dieu! Je deviens fou! Qui me sauvera? (21f.)*<sup>191</sup>

Die Un-Gewissheit soll durch eine Testreihe in begründete Gewissheit umgewandelt werden. Am 10. Juli wird berichtet, dass der Protagonist vom 6. Bis zum 8. Juli jeden Abend Wasser, Wein, Brot und Erdbeeren bereitgestellt habe. Die Auswahl wird nicht begründet. Vorgehen und Ergebnis werden wie folgt festgehalten:

Le 6 juillet, avant de me coucher, j'ai placé sur ma table du vin, du lait, de l'eau, du pain et des fraises.

On a bu – j'ai bu – toute l'eau, et un peu de lait. On n'a touché ni au vin, ni au pain, ni aux fraises.

Le 7 juillet, j'ai renouvelé la même épreuve, qui a donné le même résultat.

Le 8 juillet, j'ai supprimé l'eau et le lait. On n'a touché à rien. (22)

Am 9. Juli habe der Schreibende schließlich Wein, Brot und Erdbeeren weggelassen, eine Wasser- und eine Milchkaraffe in schneeweiße Tücher eingewickelt und die Verschlüsse verschnürt. Dann habe er die eigenen Lippen, den Bart und die Hände mit Bleistiftmine geschwärzt. Am Morgen hätten weder die Bettlaken noch die Tücher der nach wie vor verschnürten Karaffen schwarze Spuren getragen; aber beide Karaffen seien leer gewesen. „Man“ habe das Wasser und die Milch ausgetrunken. Das Ergebnis kommentiert der Schreibende nur mit dem Ausruf „Oh! Mein Gott!“ und mit der Annotation, dass er sogleich nach Paris aufbrechen werde:

On avait bu toute l'eau! on avait bu tout le lait! Ah! mon Dieu!...

Je vais partir tout à l'heure pour Paris. (23)

Die Verschiebung von der doppelten Bezeichnung „man hat getrunken – ich habe getrunken“ („on a bu – j'ai bu“) zur alleinigen Verwendung

---

<sup>191</sup> Hervorhebungen von mir.

des unpersönlichen Pronomens „on“ signalisiert nicht Gewissheit in Bezug auf die Frage, wer das Wasser und die Milch getrunken habe und wie das Ereignis zu bewerten sei, sondern Unwissen und Gewissheit in einem. Die erste festgehaltene Reaktion des Schreibenden wiederum reflektiert weder noch kommentiert inhaltlich das Ergebnis des Experiments. Ein Nachdenken zeigt erst der folgende Eintrag, der einerseits laut Überschrift aus räumlicher und zeitlicher Entfernung formuliert wird, andererseits aber in Bezug auf das Zusammenspiel von Nichtwissen und begründeter Gewissheit die gleiche Form aufweist wie der Eintrag, in dem beide erstmals miteinander verflochten wurden.<sup>192</sup>

Las man dort:

Je suis malade, décidément! Je me portais si bien le mois dernier! J'ai la fièvre, une fièvre atroce, ou plutôt un énervement fiévreux, qui rend mon âme aussi souffrante que mon corps! J'ai sans cesse *cette sensation affreuse d'un danger menaçant, cette appréhension d'un malheur qui vient ou de la mort qui approche*, ce pressentiment qui est sans doute l'atteinte d'un mal encore *inconnu*, germant dans le sang et dans la chair. (7f.)<sup>193</sup>

So liest man jetzt:

12 juillet. – Paris. J'avais donc perdu la tête les jours derniers! *J'ai dû être* le jouet de mon imagination énercée, à moins que je ne sois vraiment somnambule, *ou que j'aie subi* une de ces influences constatées, mais *inexplicables jusqu'ici*, qu'on appelle suggestions. En tout cas, mon affolement touchait à la démence, et vingt-quatre heures de Paris ont suffi pour me remettre d'aplomb. (23)<sup>194</sup>

Die diskursive Parallelität der beiden Stellen markiert zugleich eine Zäsur und einen Wendepunkt, denn die Grundfigur des Texts, die Nichtwissen und Gewissheit als zwei untrennbare Seiten einer Medaille miteinander verbindet, wird hier um eine neue Dimension erweitert: Um die der Ununterscheidbarkeit von „Hier“ und „Dort“, „Daheim“ und „In der Fremde“. Der Eintrag vom 12. Juli zeigt deutlich: Unabhängig davon, ob

---

<sup>192</sup> Siehe oben, Seite 184.

<sup>193</sup> Hervorhebungen von mir.

<sup>194</sup> Kursiv „juillet“ des Originals, die übrigen Hervorhebungen von mir. Der Monat ist im Original stets kursiv gesetzt, im Folgenden wird der Hinweis darauf nicht wiederholt.

sich der Protagonist zu Hause aufhält, oder in die Fremde reist – sein Denken, seine Wahrnehmung, sein Problem, sie sind unverändert.

Der Bericht über die Pariser Erlebnisse des Protagonisten bestätigt und vertieft inhaltlich (und emotional) die diskursive Setzung des ersten Eintrags. Wie im ersten Teil des Werks tritt auch jetzt ein Arzt auf den Plan; allerdings ist es diesmal kein Allgemeinmediziner, den der Protagonist aufsucht und der ihn untersucht, sondern ein Spezialist für Nervenkrankheiten, den er zufällig bei einer Gesellschaft kennenlernt:

[...] le docteur Parent, qui s'occupe beaucoup des maladies nerveuses et des manifestations extraordinaires auxquelles donnent lieu en ce moment des expériences sur l'hypnotisme et la suggestion. (26)

Erzählt wird, dass Doktor Parent der Gesellschaft Dinge berichtet habe, die dem Protagonisten so „bizarrr“ erschienen seien, dass er Ungläubigkeit laut geäußert habe (27). Die Erwiderung des Arztes wird wörtlich und in direkter Rede zitiert. Man stehe kurz davor, eines der wichtigsten Geheimnisse der Natur zu lüften. Seitdem der Mensch denken, sprechen und schreiben könne, fühle er die Präsenz eines „Mysteriums“, das er mit seinen groben, unvollkommenen Sinnen nicht durchdringen könne, und versuche, durch den Intellekt die Schwäche der Wahrnehmungsorgane auszugleichen.<sup>195</sup> Diese „hantise des phénomènes invisibles“ (27f.) habe zunächst ebenso banale wie erschreckende Formen angenommen – den Volksglauben am Übernatürlichen, an Geistern, Feen, Gnomen und Wiedergängern, „je dirai même la légende de Dieu“ (28).<sup>196</sup> Doch seit etwas mehr als einem Jahrhundert scheint es, als stünde etwas Neues bevor. Mesmer und einige andere hätten einen unverhofften Weg gewiesen und man habe, vor allem während der letzten vier, fünf Jahre, tatsächlich überraschende Ergebnisse erzielt.<sup>197</sup>

---

<sup>195</sup> „Depuis que l'homme pense, depuis qu'il sait dire et écrire sa pensée, il se sent frôlé par un mystère impénétrable pour ses sens grossiers et imparfaits, et il tâche de suppléer, par l'effort de son intelligence, à l'impuissance de ses organes.“ (27).

<sup>196</sup> Siehe oben, Anmerkung 184.

<sup>197</sup> „Mais, depuis un peu plus d'un siècle, on semble pressentir quelque chose de nouveau. Mesmer et quelques autres nous ont mis sur une voie inattendue, et nous sommes arrivés vraiment, depuis quatre ou cinq ans surtout, à des résultats surprenants.“ (28).

Die Kusine des Protagonisten habe dieser Rede sehr skeptisch lächelnd zugehört. Da habe Doktor Parent sie gefragt, ob er versuchen solle, sie in Schlaf zu versetzen. Sie habe bejaht. Sie habe auf einem Sessel Platz genommen und der Arzt habe sie mit seinem starren Blick in seinen Bann gezogen. Nach zehn Minuten habe sie geschlafen. Er habe den Protagonisten gebeten, sich hinter den Sessel der Schlafenden zu setzen, so dass sie ihn nicht sehen könne. Dann habe er ihr eine Visitenkarte in die Hand gegeben und gesagt „Das ist ein Spiegel; was sehen Sie darin?“ („Ceci est un miroir; que voyez-vous dedans?“, 29). In der Visitenkarte habe sie den Cousin „wie in einem Spiegel“ sehen und beschreiben können, was er getan habe.<sup>198</sup> Bei den anwesenden Damen der Gesellschaft habe sich bei diesem Anblick Angst breit gemacht. Sie hätten gebeten, dass man aufhöre. Aber der Doktor habe zuvor der Schlafenden Befehle erteilt: Sie solle am folgenden Tag ihren Cousin aufsuchen und von ihm im Auftrag ihres Mannes fünftausend Francs erbitten. Dann erst habe er sie aufgeweckt.

Der Schreibende vermerkt zuerst Zweifel, nicht in Bezug auf seine Kusine, wohl aber in Bezug auf den Arzt, der vielleicht doch irgendeinen Trick angewendet habe. Dann notiert er aber: Als die Kusine am folgenden Morgen bei ihm erschienen sei, in sichtlich verwirrtem Zustand fünftausend Francs erbeten und darauf bestanden habe, dass sie diese Bitte im Auftrag ihres Mannes äußere, da seien seine Zweifel zerstreut gewesen. Er sei zu Parent gegangen und habe ihm alles erzählt. Der Arzt habe ihn lächelnd angehört. Dann habe er gefragt, „Glauben Sie nun?“ („Croyez-vous maintenant?“, 36); „Oui, il le faut bien“ (36), habe er geantwortet. Dann sei der Arzt mit ihm zur Kusine gegangen, habe sie wieder in Schlaf versetzt und ihr befohlen, alles zu vergessen. Das habe sie tatsächlich, ganz und gar:

Je tirai de ma poche un portefeuille:

– Voici, ma chère cousine, ce que vous m’avez demandé ce matin.

Elle fut tellement surprise que je n’osai pas insister. J’essayai cependant de ranimer sa mémoire, mais elle nia avec force, crut que je me moquais d’elle, et faillit, à la fin, se fâcher. (37f.)

---

<sup>198</sup> „Donc elle voyait dans cette carte, dans ce carton blanc, comme elle eût vu dans une glace.“ (29).

Aus dem Erlebnis bezieht der Schreibende zunächst Ungewissheit – „Je ne sais plus que penser. Le sage dit: Peut-être?“ (27) –, sodann eine apodiktisch formulierte Gewissheit, aus der er unmittelbar den Entschluss ableitet, heimzukehren: Wo man sich auch aufhalte – in der weitesten Ferne, oder zu Hause –, stehe man unter Einfluss dessen, was einen umgibt –

Décidément, tout dépend des lieux et des milieux. [...] Nous subissons éfroyablement l'influence de ce qui nous entoure. Je rentrerai chez moi la semaine prochaine. (37f.)

Zwei Aspekte dieser Reflexion sind besonders wichtig für den weiteren Hergang der Handlung: Die paraphrastische Bezeichnung „ce qui nous entoure“ überschreibt ein wesentliches Element des Hypnose-Erlebnisses im Sinn des Ersetzens. Dass der Protagonist dabei zugesehen hat, wie nicht nur die Wahrnehmung (Visitenkarte-Spiegel), sondern auch die Handlungen und vor allem den Willen seiner Kusine (die fünftausend Francs) durch einen konkret existierenden und nicht dem „Unbekannten“ zuzurechnenden Arzt beeinflusst wurden, das wird im Text nicht reflektiert, sondern ausgeblendet – das zweite Herz der Finsternis von Maupassants Erzählung.<sup>199</sup> Ferner werden der Ort („lieu“) und das Umfeld („milieu“) in der Selbstreflexion des Protagonisten einerseits für alles bestimmend erklärt; andererseits wird der Unterschied zwischen verschiedenen Orten und Umfeldern für unerheblich erklärt. Das Eigene und das Fremde sind nun nicht mehr nur miteinander untrennbar verbunden wie die zwei Seiten eines Blatts Papiers, sondern der Unterschied zwischen ihnen wird als unerheblich betrachtet.

Die Hypnose-Episode und die darauf basierende Selbstreflexion des Protagonisten transportieren also zwei Gewissheiten, eine explizit im Text reflektierte und eine im Text unreflektierte, allenfalls für den Leser sichtbare. In der Summe ergeben diese zwei Gewissheiten den ersten diskursiven Baustein für die Ineinssetzung des Eigenen und des Fremden, des Selbst und des Anderen, die nach der Rückkehr aus der Fremde vollzogen wird.

---

<sup>199</sup> Siehe Seiten 191 und 208.

Wieder einmal – das ist die zweite Parallelstelle zu den ersten Einträgen – folgt der Heimkehr ein Waldspaziergang, der allerdings laut Darstellung noch schrecklichere Folgen hat als der erste: Der Protagonist berichtet, am 6. August gesehen zu haben, wie eine Rose von unsichtbarer Hand gepflückt und in einem Bogen, wie ihn ein Arm beschreiben würde, in der Luft schwebend an einen unsichtbaren Mund gebracht worden sei.

[...] je vis, je vis distinctement, tout près de moi, la tige d'une de ces roses se plier, comme si une main invisible l'eût tordue, puis se casser, comme si cette main l'eût cueillie! Puis la fleur s'éleva, suivant une courbe qu'aurait décrite un bras en la portant vers une bouche, et elle resta suspendue dans l'air transparent, toute seule, immobile, effrayante tache rouge à trois pas de mes yeux. (39)

Wie von Sinnen habe er nach der Rose gegriffen, doch sie sei verschwunden und er sei von namenloser Wut über den eigenen Zustand ergriffen worden. Es sei doch einem vernünftigen Menschen „nicht erlaubt“, solche Halluzinationen zu haben. Aber dass es eine Halluzination gewesen sei, daran habe er sogleich wieder gezweifelt, den Zweig gesucht, von dem die Rose abgebrochen worden sei, und ihn auch gefunden, frisch gebrochen.<sup>200</sup>

Die unerklärliche Präsenz der Rose in der „transparenten Luft“ (39) und die unerklärliche Absenz des Wassers und der Milch im „transparenten Kristall“ (20) der Karaffe sind nicht nur intratextuell durch das Schlüsselwort „transparent“ verknüpft, sondern sie werden vom Protagonisten auch explizit zusammenhängend reflektiert. Am Ende des Eintrags vom 6. August liest man:

Alors, je rentrai chez moi l'âme bouleversée, car je suis certain, maintenant, certain comme de l'alternance des jours et des nuits, qu'il existe près de moi *un être invisible*, qui se nourrit de lait et d'eau, qui peut toucher aux choses, les prendre et les changer de place, doué par conséquent d'une nature matérielle,

---

<sup>200</sup> „Alors je fus pris d'une colère furieuse contre moi-même; car *il n'est pas permis* à un homme raisonnable et sérieux d'avoir de pareilles hallucinations.“ (39). Hervorhebung von mir. Man beachte die auf Unschicklichkeit, nicht Unmöglichkeit verwesende Wortwahl.

*bien qu'imperceptible pour nos sens, et qui habite comme moi, sous mon toit... (40)*

Bestand das Notat vor den Experimenten mit der Karaffe aus einer engen Verflechtung von Gewissheit und Ungewissheit,<sup>201</sup> so besteht diese Stelle aus der untrennbaren Verflechtung einer absoluten Gewissheit und einer speziellen Form des Nichtwissens: Dem Nicht-Wahrnehmen-Können eines Objekts, das dazu führt, das man nicht wissen kann, was dieses Objekt ist.

Der folgende Eintrag ist der erste, in dem der nächtliche Wassertrinkende als „il“, also klar als personhaften Anderen, bezeichnet wird:

*7 août. – J'ai dormi tranquille. Il a bu l'eau de ma carafe, mais n'a point troublé mon sommeil.*

*Je me demande si je suis fou. (40)*

Die Gewissheit über die Existenz des Anderen ist nun mit der Ungewissheit über den eigenen inneren Zustand verknüpft. Der Schreibende vermerkt „Zweifel“, und zwar „präzise und absolute Zweifel“ („doutes précis, absolu“, 41) über die eigene Vernunft („sur ma raison“, 41), welche die ebenso absolute Gewissheit über die Existenz des Anderen ergänzen.

Der Schreibende reflektiert ausführlich den eigenen Zustand und gelangt zur Frage, ob er nicht ein „halluciné raisonnant“ (41) sei, der durch eine physiologische Störung (41) die Fähigkeit verloren habe, „die Irrealität gewisser Halluzinationen zu kontrollieren“ (42):

*Ne se peut-il pas qu'une des imperceptibles touches du clavier cérébral se trouve paralysée chez moi? Des hommes, à la suite d'accidents, perdent la mémoire des noms propres ou des verbes ou des chiffres, ou seulement des dates. Les localisations de toutes les parcelles de la pensée sont aujourd'hui prouvées. Or, quoi d'étonnant à ce que ma faculté de contrôler l'irréalité de certaines hallucinations, se trouve engourdie chez moi en ce moment! (42)*

Die Wortwahl „kontrollieren“ ist bezeichnend. Der Eintrag hält nicht fest, dass der Protagonist die Fähigkeit verloren habe, das Irreale als solches zu erkennen bzw. vom Realen zu unterscheiden, sondern spricht lediglich von Kontrollverlust. Damit präfiguriert er die weitere Entwicklung,

---

<sup>201</sup> Siehe oben, Seite 192.

allerdings nicht direkt und unmittelbar. Zuvor wird betont, dass die Selbstreflexion des Protagonisten nicht sogleich von Angst begleitet ist; vielmehr wird ausdrücklich vermerkt, dass die Überlegungen über den eigenen mentalen Zustand in einer besonders schönen und für den Protagonisten angenehmen Umgebung angestellt worden seien:

Je songeais à tout cela en suivant le bord de l'eau. Le soleil couvrait de clarté la rivière, faisait la terre délicieuse, emplissait mon regard d'amour pour la vie, pour les hirondelles, dont l'agilité est une joie de mes yeux, pour les herbes de la rive dont le frémissement est un bonheur de mes oreilles. (43)

Wie im ersten und zweiten Eintrag des Tagebuchs<sup>202</sup> folgt aber nach der Beschreibung des Wohlbefindens, das im Schreibenden durch die Betrachtung (damals) des Flusses und der Schiffe bzw. (jetzt) des Flusses und der Uferlandschaft, abrupt das Registrieren eines sich steigernden Unwohlseins. In den ersten zwei Tagebucheinträgen wurde dieses Unwohlsein allerdings als Krankheit und Traurigkeit bezeichnet,<sup>203</sup> deren Ursache dem Schreibenden unbekannt war und die später auch vom Arzt laut Darstellung nicht klar benannt wurde; diesmal wird das Nichtwissen nur kurz signalisiert („malaise [...] inexplicable“, 43) und sogleich von einer subjektiven Wahrnehmung und Vermutung abgelöst:

Peu à peu, cependant, un malaise inexplicable me pénétrait. Une force, me semblait-il, une force occulte m'engourdissait, m'arrêtait, m'empêchait d'aller plus loin, me rappelait en arrière. J'éprouvais ce besoin douloureux de rentrer qui vous oppresse, quand on a laissé au logis un malade aimé, et que le pressentiment vous saisit d'une aggravation de son mal. (43)

Der Protagonist sei „also“ („Donc“, 43) nach Hause zurückgekehrt in der Erwartung, dort irgendeine schlechte Nachricht vorzufinden, habe aber nichts gefunden, was ihn allerdings noch mehr überrascht und stärker beunruhigt habe als eine erneute „fantastische Vision“:

Il n'y avait rien; et je demeurai plus surpris et plus inquiet que si j'avais eu de nouveau quelque vision fantastique. (44)

---

<sup>202</sup> Siehe oben, Seite 182.

<sup>203</sup> Siehe oben, Seite 183.

Die absolute Gewissheit der Existenz des Anderen und der ebenso „absolute“ Zweifel an der eigenen Kontrollfähigkeit in Bezug auf „das Irreale mancher Halluzinationen“, sie ergeben in der Summe die immer stärkere Gewissheit, unter dem Einfluss des Anderen zu stehen – dominiert, gelenkt und ohnmächtig:

J'ai passé hier une affreuse soirée. Il ne se manifeste plus, mais je le sens près de moi, m'épiaant, me regardant, me pénétrant, me dominant et plus redoutable, en se cachant ainsi, que s'il signalait par des phénomènes surnaturels sa présence invisible et constante. (44)

Mit der Rubrik „Paranoia“ können diese Vorstellung und die weiteren Ereignisse sicher durchaus treffend bezeichnet werden; aber wichtiger als die externe Rubrizierung, die in der Endfassung von *Le Horla* durch Streichen der Rahmenhandlung, die den Protagonisten klar als Verrückten präsentierte, nicht mehr direkt untermauert wird, ist der Befund, dass aus der in den ersten zwei Tagebucheinträgen geäußerten Überzeugung, dass es Etwas gebe, das unsere Sinne nicht wahrzunehmen vermögen, das aber darum nicht weniger existiere, und dass dieses Etwas „unsere Organe“ beeinflusse, nun die subjektive Gewissheit geworden ist, dass der Protagonist unter dem Einfluss eines Anderen stehe.

Vorbereitet wird diese Gewissheit, die die letzte Etappe der Handlungsentwicklung einleitet, durch einen im Text explizierten und reflektierten diskursiven Prozess. Die Selbstreflexion des Protagonisten zeigt direkt und explizit, wie er zu der „absoluten“ Gewissheit gelangt, dass das „Unsichtbare“, dessen Präsenz ihn heimsuche, „Jemand“, also eine Person und nicht „Etwas“ sei. Die Schilderung der Hypnose-Episode zeigt anschaulich, dass er erlebt, wie die Wahrnehmung, die Handlungen und vor allem auch der Wille einer Person durch eine fremde Person beeinflusst werden. Was dieses Erlebnis für den Protagonisten bedeutet, zeigt seine Selbstreflexion allerdings erst viel später. Der Schluss, den er unmittelbar nach dem Erlebnis aus diesem zieht, thematisiert weder die Personenhaftigkeit des Beeinflussenden noch den Aspekt der Einwirkung auf den Willen des Beeinflussten.

Bevor diese Aspekte expliziert werden, zeigt der Text, wie sich die Angst des Protagonisten steigert<sup>204</sup> und er sich im Alltag dem Einfluss des Fremden immer hilfloser ausgesetzt fühlt:

Puis, tout d'un coup, il faut, il faut, il faut que j'aïlle au fond de mon jardin cueillir des fraises et les manger. Et j'y vais. Je cueille des fraises et je les mange! Oh! mon Dieu! Mon Dieu! Mon Dieu! Est-il un Dieu? S'il en est un, délivrez-moi, sauvez- moi! secourez-moi! Pardon! Pitié! Grâce! Sauvez-moi! Oh! quelle souffrance! quelle torture! quelle horreur! (46)

Unmittelbar nach dieser Klimax des Leidensdrucks formuliert der Protagonist eine Erklärung des eigenen Zustands, die explizit auf das Hypnose-Erlebnis verweist:

15 août. – Certes, voilà comment était possédée et dominée ma pauvre cousine, quand elle est venue m'emprunter cinq mille francs. Elle subissait un vouloir étranger entré en elle, comme une autre âme, comme une autre âme parasite et dominatrice. (46f.)

Dieser ohne Signale des Zweifels, der Vermutung oder der Einschränkung formulierten Gewissheit folgt unmittelbar eine rasche Abfolge von Fragen – also von Verbalisierungen eines Nichtwissens – und von weiteren Gewissheiten:

Elle subissait un vouloir étranger entré en elle, comme une autre âme, comme une autre âme parasite et dominatrice.  
*Est-ce que le monde va finir?*

Mais celui qui me gouverne, *quel est-il, cet invisible? cet inconnaissable*, ce rôdeur d'une race surnaturelle? (47)<sup>205</sup>

Die letzte Etappe der Entwicklung des Protagonisten beginnt an dieser Stelle, im Eintrag vom 15. August.<sup>206</sup> Sie ist dadurch gekennzeichnet, dass

---

204 „9 août. – Rien, mais j'ai peur. 10 août. – Rien ; qu'arrivera-t-il demain?“ (44).

205 Hervorhebungen von mir.

206 „Beginn“ ist eine analytische Setzung, die den Höhepunkt privilegiert, widerspiegeln die eng aufeinander folgenden Einträge des 12. Bis 15. August ein nur analytisch unterteilbares, kontinuierliches Gleiten von der Angst bis hin zur expliziten kognitiven Rückbindung des eigenen Erlebten an die Hypnose-Sitzung seitens des Protagonisten.

nicht nur Gewissheit und Nichtwissen untrennbar miteinander verflochten sind und der Unterschied zwischen Hier und Dort, Daheim und in der Fremde, unerheblich geworden ist, sondern auch dadurch, dass das Selbst, der eigene Wille, und der personifizierte Andere, „jener, der über mich herrscht“ („celui qui me gouverne“), die eigene Seele und „eine (unbekannte) andere Seele“ („une autre âme“) untrennbar im Inneren des Selbst verbunden sind.

Die Verflechtung von absoluter Gewissheit und nicht aufhebbarem Nichtwissen führt im weiteren Verlauf des Eintrags zu einer doppelten Äußerung. Bisher suchte der Protagonist Heil und Beruhigung entweder in der räumlichen Entfernung vom trauten Heim – daher die kleine Reise im ersten Teil und die Reise nach Paris im zweiten Teil –, oder in der objektivierten Überprüfung der eigenen Wahrnehmung – daher das Karaffenexperiment unmittelbar vor dem Wendepunkt der Handlung und die Suche nach dem Stiel der abgebrochenen Rose im zweiten Teil. Im Eintrag vom 15. August reagiert er auf die untrennbare Verflechtung von Gewissheit und Nichtwissen mit der Feststellung, dass er noch nie etwas „gelesen“<sup>207</sup> habe, das dem ähnelte, was in seinem Heim geschehen sei, und dem Wunsch, sich ohne Wiederkehr von diesem Ort zu entfernen:

Donc les Invisibles existent! Alors, comment depuis l'origine du monde ne se sont-ils pas encore manifestés d'une façon précise comme ils le font pour moi? Je n'ai jamais rien lu qui ressemble à ce qui s'est passé dans ma demeure. Oh! si je pouvais la quitter, si je pouvais m'en aller, fuir et ne pas revenir. Je serais sauvé, mais je ne peux pas. (47)

Das führt zu einer Tat, die im Eintrag des folgenden Tags berichtet wird. Dem Protagonisten sei es „gelingen“, das Haus für zwei Stunden zu verlassen.<sup>208</sup> Er habe gefühlt, dass der Andere fern und er selbst frei sei, habe befohlen anzuspannen und sei nach Rouen gefahren.

---

<sup>207</sup> Die Verwendung des Ausdrucks „gelesen“ („lu“), die auf das weitere Verhalten des Protagonisten vorausverweist, wird im Text nicht begründet.

<sup>208</sup> „J'ai pu m'échapper aujourd'hui pendant deux heures, comme un prisonnier qui trouve ouverte, par hasard, la porte de son cachot. J'ai senti que j'étais libre tout à coup et qu'il était loin. J'ai ordonné d'atteler bien vite et j'ai gagné Rouen. Oh ! quelle joie de pouvoir dire à un homme qui obéit: „Allez à Rouen!“ (47f.).

Was der Schreibende in Rouen getan habe, wird festgehalten ohne Angabe von Gründen bzw. Reflexion über die eventuellen Motive:

Je me suis fait arrêter devant la bibliothèque et j'ai prié qu'on me prêtât le grand traité du docteur Hermann Herestauss sur les habitants inconnus du monde antique et moderne. (48)

Zurück zum Wagen habe er befehlen wollen „Zum Bahnhof!“, aber er habe stattdessen – so laut, dass sich die Passanten nach ihm gedreht hätten – „Nach Hause!“ gerufen und sei voller Angst in die Polster gesunken.<sup>209</sup>

Mit dem Gang zur Bibliothek verschiebt sich die Suche nach objektiven Bestätigungen und Beweisen von der Ebene des (Selbst-)Versuchs hin zu der des Studiums einschlägiger Literatur. Die Lektüre bringt zunächst keine Gewissheit. Zwar habe „Hermann Herestauss, Doktor der Philosophie und der Theogonie“ (48), über die Geschichte und die Erscheinungsformen, die Ursprünge, die Herrschaftsgebiete und die Macht aller unsichtbaren Wesen geschrieben, die um den Menschen herumstreifen bzw. von ihm erträumt werden würden. Doch gleiche keines dieser unsichtbaren Wesen demjenigen, der den Protagonisten heimsuche:

Hermann Herestauss, docteur en philosophie et en théogonie, a écrit l'histoire et les manifestations de tous les êtres invisibles rôdant autour de l'homme ou rêvés par lui. Il décrit leurs origines, leur domaine, leur puissance. Mais aucun d'eux ne ressemble à celui qui me hante. (48f.)

Die Lektüre bringt also keine objektiven Beweise, sondern nährt einen neuen Gedanken, eine neue Gewissheit: Man könne sagen, dass der Mensch, seitdem er denken könne, das Kommen eines „neuen“, „stärkeren“ Wesens befürchtet habe, aber unfähig gewesen sei, die Natur dieses unbekanntes Wesens vorauszusehen, und daher, von Entsetzen ergriffen, eine ganze Legion von fantastischen, okkulten Wesen, von vagen, angstgeborenen Phantasmen erschaffen habe:

---

<sup>209</sup> „Puis, au moment de remonter dans mon coupé, j'ai voulu dire : ‚À la gare!‘ et j'ai crié, – je n'ai pas dit, j'ai crié – d'une voix si forte que les passants se sont retournés : ‚À la maison!‘, et je suis tombé, affolé d'angoisse, sur le coussin de ma voiture.“ (48).

On dirait que l'homme, depuis qu'il pense, a pressenti et redouté un être nouveau, plus fort que lui, son successeur en ce monde, et que, le sentant proche et ne pouvant prévoir la nature de ce maître, il a créé, dans sa terreur, tout le peuple fantastique des êtres occultes, fantôme vagues nés de la peur. (49)

Die keimende Gewissheit, dass Jener, der den Protagonisten heimsuche, ein „neues, stärkeres Wesen“ sei, ist – wieder einmal – mit neuem Nichtwissen, mit neuen Zweifeln und neuen Fragen verflochten. Der Lektüre folgen ein Blick aus dem Fenster, in die Ferne und Fremde, und die Vorstellung, dass vielleicht eines Tages ein fremdes, von fernen Welten kommendes, denkendes Wesen auf der Erde erscheinen und sie erobern werde wie die Normannen seinerzeit über das Meer gereist seien, um schwächere Völker zu unterjochen:

Les étoiles avaient au fond du ciel noir des scintillements frémissants. Qui habite ces mondes? Quelles formes, quels vivants, quels animaux, quelles plantes sont là-bas? Ceux qui pensent dans ces univers lointains, que savent-ils plus que nous? Que peuvent-ils plus que nous? Que voient-ils que nous ne connaissons point? Un d'eux, un jour ou l'autre, traversant l'espace, n'apparaîtra-t-il pas sur notre terre pour la conquérir, comme les Normands jadis traversaient la mer pour asservir des peuples plus faibles? (50)

Das Buch wird im weiteren Verlauf des Eintrags zum Kristallisationspunkt der ersten berichteten Auseinandersetzung zwischen dem Protagonisten und dem Anderen. Es wird berichtet, dass der Protagonist am offenen Fenster eingeschlafen und „nach ca. vierzig Minuten“ (50) wieder aufgewacht sei, „réveillé par je ne sais quelle émotion confuse et bizarre“ (51). Zunächst habe er nichts gesehen, doch dann habe er beobachtet, wie eine Seite des von ihm bis eben gelesenen Buchs umgeblättert worden sei. Der Lesesessel sei leer gewesen, oder eher: erschienen; aber er habe „begriffen“: „je compris qu'il était là, lui, assis à ma place, et qu'il lisait“ (51). Die Wahrnehmung der Okkupation des eigenen Platzes und der Bemächtigung des eigenen Buchs durch den Anderen löst eine Aggressionsreaktion aus. Der Protagonist berichtet, sich auf den Anderen gestürzt zu haben, um ihn zu „töten“. Doch sei erst der Sessel, bevor er ihn erreicht habe,

umgeworfen worden, dann die Lampe, die ausgegangen sei, und das Fenster sei zugefallen, als sei ein überraschter Übeltäter hinausgestürzt.<sup>210</sup> Eine neue Gewissheit ist das Ergebnis: „Donc, il s’était sauvé; il avait peur, peur de moi, lui!“ (52).

Die Gewissheit, dass der Andere dem Protagonisten seinen Willen aufzwingen könne und seine „andere Seele“ sei, ist damit nicht widerlegt, sondern besteht weiter neben dem Gedanken, dass der Fremde von Außen, ja: aus weiter Ferne komme, um den Lebensraum des Protagonisten zu erobern. Der Andere herrscht Außen und Innen. Die Unterscheidung und Trennung zwischen Innen und Außen, Selbst und Anderem, Eigenem und Fremden spielt keine Rolle im Tagebuchdiskurs.<sup>211</sup> Reflektiert wird nur über den Konflikt:

18 *août*. – J’ai songé toute la journée. Oh! oui je vais lui obéir, suivre ses impulsions, accomplir toutes ses volontés, me faire humble, soumis, lâche. Il est le plus fort. Mais une heure viendra... (52)

Unmittelbar nach diesem Eintrag äußert der Protagonist eine neue, absolute Gewissheit: „19 *août*. – Je sais... je sais... je sais tout!“ (52). Die Quelle ist eine neue Lektüre: „Je viens de lire ceci dans la *Revue du Monde scientifique*: [...]“ (52). Berichtet werde im genannten Artikel über eine „Wahnepidemie“ im fernen Brasilien, in der Provinz von São Paulo:

Les habitants éperdus quittent leurs maisons, désertent leurs villages, abandonnent leurs cultures, se disant poursuivis, possédés, gouvernés comme un bétail humain par des êtres invisibles bien que tangibles, des sortes de vampires qui se nourrissent de leur vie, pendant leur sommeil, et qui boivent en outre de l’eau et du lait sans paraître toucher à aucun autre aliment. (53)

---

<sup>210</sup> „[...] je traversai ma chambre pour le saisir, pour l’étreindre, pour le tuer!... Mais mon siège, avant que je l’eusse atteint, se renversa comme si on eût fui devant moi... ma table oscilla, ma lampe tomba et s’éteignit, et ma fenêtre se ferma comme si un malfaiteur se fût élancé dans la nuit, en prenant à pleines mains les battants.“ (51f.).

<sup>211</sup> Das ist weit mehr als die konzentrische Qualität der Narration, die G. Ponnau (1985) konstatiert (89).

Prof. Don Pedro Henriquez sei in Begleitung einer Gruppe von Gelehrten aufgebrochen, um den Fall zu untersuchen und dem Kaiser die notwendigen Maßnahmen zur Heilung der vom Wahn befallenen Bevölkerung vorzuschlagen.<sup>212</sup>

Die *per conventionem* wortgetreu, da in Anführungszeichen zitierte Rubrizierung „*épidémie de folie*“ (52) wird in der Reflexion des Zitierenden nicht wieder aufgegriffen; stattdessen wird der wiederum *qua* Gattungskonvention objektive Zeitschriftenbericht sogleich mit einer markiert subjektiven Erinnerung verknüpft, die zu einer – wie sich herausstellen wird, letzten – neuen Gewissheit führt:

Ah! Ah! je me rappelle, je me rappelle le beau trois-mâts brésilien qui passa sous mes fenêtres en remontant la Seine, le 8 mai dernier! Je le trouvais si joli, si blanc, si gai! L'Être était dessus, venant de là-bas, où sa race est née! Et il m'a vu! Il a vu ma demeure blanche aussi; et il a sauté du navire sur la rive. Oh! mon Dieu!

À présent je sais, je devine. Le règne de l'homme est fini. (54)

Die Gewissheit führt zu neuem Nichtwissen und zu neuer Suche: Das, was schon die Urvölker mit Entsetzen gehaut hätten, das, was die beunruhigten Priester exorziert und die Hexer in dunklen Nächten evoziert hätten, ohne es jemals erscheinen zu sehen, seit Urzeiten gehaut worden sei, das, wofür man so viele Erscheinungsformen ersonnen habe, es sei nun da. Seine Macht habe Mesmer gehaut, und die Ärzte hätten sie entdeckt und damit gespielt wie unvorsichtige Kinder, sie Magnetismus, Hypnose, Suggestion genannt. Doch der Name sei ein anderer (54f.). Wie nenne Er sich, der gekommen sei?

Il est venu, le... le... comment se nomme-t-il... le... il me semble qu'il me crie son nom, et je ne l'entends pas... le... oui... il le crie... J'écoute... je ne peux pas... répète... le... Horla... J'ai entendu... le Horla... c'est lui... le Horla... il est venu !... (55)

---

<sup>212</sup> „M. le professeur Don Pedro Henriquez, accompagné de plusieurs savants médecins, est parti pour la province de San-Paulo afin d'étudier sur place les origines et les manifestations de cette surprenante folie, et de proposer à l'Empereur les mesures qui lui paraîtront le plus propres à rappeler à la raison ces populations en délire.“ (54).

Wahrnehmung und Erdenken sind am Höhepunkt der Entwicklung Eins. Der Schreibende rubriziert laut eigener Darstellung nicht den Anderen, der ihn heimsucht, sondern vernimmt von ihm die Rubrik, den Namen. Die Benennung löst eine Selbstreflexion aus, in der die seit Anfang des Tagebuchs erwähnten Darstellungselemente und Gedanken in rascher Reihenfolge abgerufen werden, die Macht, die Auflehnung, das Sehen- und Anfassen-Wollen („mais il faut la connaître, le toucher, le voir!“, 56), die Schwäche der Sinne, die Worte des Mönchs über den Wind aus dem Mont-Saint-Michel und wieder die Schwäche der Sinne, der Augen, die selbst „transparenten“ (57) Gegenständen nicht gewachsen seien, all die Dinge, die die Wahrnehmung irreleiten würden, um wieder bei der Verflechtung von Nichtwissen und Gewissheit anzukommen:

Un être nouveau! pourquoi pas? Il devait venir assurément! pourquoi serions-nous les derniers! Nous ne le distinguons point, ainsi que tous les autres créés avant nous? C'est que sa nature est plus parfaite, son corps plus fin et plus fini que le nôtre, que le nôtre si faible, si maladroitement conçu, encombré d'organes toujours fatigués [...]. (57f.)

Nichtwissen und Gewissheit verschmelzen in der Vision des Anderen, kristallisieren sich in der Vorstellung neuer Kreaturen, neuer Elemente<sup>213</sup> und schließlich im Bild eines riesigen „Schmetterlings, so groß wie hundert Universen und mit Flügeln, von denen ich nicht einmal die Form, die Schönheit, die Farbe und die Bewegung ausdrücken kann“. <sup>214</sup> Von diesem Schmetterling träume der Schreibende und sehe ihn von Gestirn zu Gestirn fliegen, alles erfrischend, alles mit dem harmonischen, leichten, duftenden Hauch seines Flugs umhüllend, von fremden Himmelsbewohnern bewundert.<sup>215</sup>

---

213 „Pourquoi pas d'autres éléments que le feu, l'air, la terre et l'eau?“ (59), fragt der Schreibende, warum nur vier Elemente? Warum nicht „vierzig, vier hundert, vier tausend?“ (59).

214 „Mais direz-vous, le papillon! une fleur qui vole! J'en rêve un qui serait grand comme cent univers, avec des ailes dont je ne puis même exprimer la forme, la beauté, la couleur et le mouvement. Mais je le vois...“ (59).

215 „Mais je le vois... il va d'étoile en étoile, les rafraichissant et les embaumant au souffle harmonieux et léger de sa course!... Et les peuples de là-haut le regardent passer, extasiés et ravis!“ (59).

Eigene Gedanken des Schreibenden? Der Text stellt es nach einer abrupten Zäsur in Frage und bestätigt wieder einmal die Ineinssetzung, die Ununterscheidbarkeit des Inneren und des Fremden, des Selbst und des Anderen:

Qu'ai-je donc? C'est lui, lui, le Horla, qui me hante, qui me fait penser ces folies ! Il est en moi, il devient mon âme; je le tuerais! (60)

Doch vor der Umsetzung des Beseitigungsentschlusses wird eine logische Konsequenz der Überzeugung, dass das fremde Wesen „in ihm selbst“ sei, „seine Seele“ und also Teil seiner Selbst geworden sei, notiert: Der Protagonist berichtet, dass er bei heller Beleuchtung vor dem eigenen Spiegel stehend sein Spiegelbild nicht habe sehen können, weil sich „le Horla“ als Unsichtbares zwischen ihm und die Reflexionsfläche gestellt habe (61f.). Sehen und Nicht-(Klar-)Sehen-Können sind in dieser zentralen Szene Eins, Transparenz und Opazität sind enggeführt. Das letzte Herz der Finsternis von Maupassants Erzählung ist erreicht.<sup>216</sup>

Die Beseitigung des „Horla“ folgt der Logik der Gewissheiten und Überlegungen des Protagonisten. Der Andere wird im Hort des Vertrauten, der zugleich Ort des Schreckens geworden ist, in dem in doppeltem Sinn eigenen Haus eingesperrt, das dann niedergebrannt wird – samt der Dienerschaft, die der Schreibende angibt, vergessen zu haben.

Doch der Tat folgen sogleich der Zweifel, ob der „Horla“ überhaupt zerstörbar sei, und die Gewissheit, dass seine Beseitigung nur durch Beseitigung desjenigen, dessen Teil er geworden sei, erreicht werden könne. Die letzte notierte Folgerung lautet dementsprechend: „il va donc falloir que je me tue, moi!“ (68).

### ***Figur und Psyche***

Im Zentrum von Maupassants Erzählung *Le Horla* steht ein Protagonist und zugleich Erzähler, der dahin kommt, seine Umgebung und sein eigenes Selbst so wahrzunehmen, dass er eine Denk- und Wahrnehmungsweise, die er nicht nur selbstverständlich anwendet, sondern auch für sein

---

<sup>216</sup> Siehe oben, Seite 191.

Wohlbefinden, sein inneres Gleichgewicht, ja: seine seelische und physische Integrität benötigt, nicht mehr anwenden kann: Formelhaft ausgedrückt, die Unterscheidung „Selbst, eigen ≠ Anderes/Anderer, fremd“.

Das Phänomen, das im Deutschen mit Hilfe des Adjektivs „unheimlich“ und im französischen mit Signalen und Rubriken wie „inquiétant“, „étrange“, „bizarre“ usw. angezeigt und überschrieben werden kann, wird in *Le Horla* explizit verbalisiert und als Problem des Protagonisten dargestellt. Die Rubrik, die das Phänomen im Text erhält – durch den Protagonisten und Erzähler, der sie allerdings vom unsichtbaren Wesen zu haben angibt – ist *mutatis mutandis* ähnlich sprechend wie das deutsche Adjektiv „unheimlich“, da sie lautlich etwa auf „hors-là“ zurückführbar ist,<sup>217</sup> und überschreibt rubrizierend ein Phänomen, das als ebenso spezifisch betrachtet werden kann. Dabei ist die Überschreibung „le Horla“ ebenso verunklarend und intransparent wie bezeichnend,<sup>218</sup> da sie die Reflexion über das Bezeichnete innerhalb des Texts beendet und – man denke an den *Sandmann* – als Ersatz für andere, bereits vorhandene Charakterisierungen, etwa: „un être étranger, inconnaissable et invisible“ (21), verwendet wird, wodurch das Nicht-(Klar-)Sehen-Können und das damit zusammenhängende Nichtwissen des Protagonisten durch das rein behauptete, am Text weder verifizierbare noch falsifizierbare Wissen um die Existenz und Identität des „fremden, unerkennbaren und unsichtbaren Wesens“ überlagert wird.

Mit „le Horla“ wird innerhalb der Erzählung ein Objekt bezeichnet, das durch diese Rubrizierung erst recht aus intradiegetischer Perspektive intransparent wird, denn der Protagonist hat durch die Namensfindung nicht die untrennbare Verflechtung von Gewissheit und Nichtwissen gelöst, die ihn bis dahin führte, sondern dieser Verflechtung eben nur einen nichts erklärenden Eigennamen gegeben.

Innerhalb der Erzählung ist „le Horla“ also eine rubrizierende Überschreibung, deren (Er-)Findung es dem Protagonisten ermöglicht, die Ununterscheidbarkeit „(inconnu/invisible/il) = (moi)“ unter einen Begriff zu

---

<sup>217</sup> Siehe etwa A. Schaffner (1988); G. Prince (1993), 182 oder R. Chambers (1980), 111f. Über die möglichen Hintergründe und intertextuellen Anbindungen des Namens vgl. ferner etwa M. Bury (1995), 246.

<sup>218</sup> Die „transparence opaque“ (44), auf die etwa Chr. Wehr (1997), 187 verweist, ist in diesem Kontext zu sehen und mehr als „paradox“: Sie verweist ins Zentrum des Werks.

subsumieren. Die Namensgebung besiegelt laut Aussage des Protagonisten für ihn die Ununterscheidbarkeit des „Horla“ und des „moi“, des Anderen und des Selbst, des Fremden und des Eigenen, und eröffnet ihm dadurch einen Handlungsweg und eine (freilich nicht Zukunft oder Heil sichernde, aber intradiegetisch endgültige) Lösung für sein Problem: die Fremd-/Selbstbeseitigung.

Dieses Problem muss der Leser von Maupassants Erzählung aufgrund der rein subjektiven, monoperspektivischen Darstellungsform nie als sein eigenes betrachten. Er kann sich natürlich mit dem Protagonisten teils oder ganz identifizieren, eigene Denk- und Handlungsmuster wiedererkennen; aber *Le Horla* konfrontiert ihn nicht mit einer Figuration, deren Wahrnehmung ihn in die Lage versetzt, die selbstverständlich angewendete Unterscheidung „Selbst, eigen  $\neq$  Anderes/Anderer, fremd“, anwenden zu müssen, aber nicht anwenden zu können.<sup>219</sup> Vielmehr kann der Leser ohne weiteres, dem Interpretationskonsens folgend, zu dem Schluss kommen, dass die Erzählung auch in der Endfassung den (paranoiden) Wahn eines Geisteskranken darstellt, der vom Autor durch die Elimination der Rahmenhandlung und die rein subjektive Darstellungsform in den Diskurs der Phantastik eingeordnet wurde.

Mit Hilfe einer solchen rubrizierenden Überschreibung wird allerdings das intransparente Uneigentliche – wie *mutatis mutandis* im Fall des *Sandmanns* – durch ein konstruiertes Eigentliches ersetzt, nicht aufgelöst. Innerhalb der Erzählung bleibt „le Horla“ ungeachtet jeglicher Fremdüberschreibungen das Signal, die Rubrik und der Rubrikersatz, unter den das Fremd-Eigene bzw. das Selbst-Andere letztlich in seiner Intransparenz, düsteren Unerklärbarkeit und dunklen Bedrohlichkeit subsumiert wird – nicht mehr; aber auch nicht weniger.

Somit zeigt *Le Horla* mit den Mitteln der Verflechtung von Wort und Diskurs, Figur und Psyche etwas Ähnliches wie *Der Sandmann* und *Die Verwandlung*: Die Ohnmacht der Benennung und Rubrizierung, die Unzuverlässigkeit des Diskurses und die unheilbare Alleingelassenheit des Men-

---

<sup>219</sup> *Der Sandmann* und *Die Verwandlung* üben in dieser Hinsicht einen wesentlich stärkeren rezeptionsästhetischen Druck aus.

schen, die von der Literatur nicht geheilt, sondern allenfalls angezeigt werden kann, „wie in eines matt geschliffnen Spiegels dunklem Widerschein“.<sup>220</sup>

---

<sup>220</sup> *Der Sandmann*, 29. Siehe oben Seite 43.



## Schluss

Die Beschäftigung mit der narrativ-diskursiven und rezeptionsästhetischen Dimension des „Unheimlichen“ legt die Frage nah, ob die Interpretation von Texten, die dieses Phänomen inszenieren, thematisieren bzw. als Wirkung auslösen, nicht insofern eine palliative Funktion hat, als sie der Beruhigung und (zumindest temporären) Re-Stabilisierung des Interpreteten und der Leser dient.<sup>221</sup> Erzählungen wie *Der Sandmann*, *Die Verwandlung* oder *Le Horla* rubrizierend zu überschreiben, bedeutet doch auch immer, ihre Intransparenz begrifflich und diskursiv zu überlagern.

Das „Unheimliche“ fordert freilich die Überschreibung in besonderem Maße heraus – und zeigt zugleich ihre Vergeblichkeit an. Das deutsche Wort „unheimlich“ wiederum ist – das hat dieses Buch bestätigt – ein besonderes; aber es leistet nur im Sinn der alltäglichen Verwendbarkeit mehr als etwa Maupassants Neuprägung „Horla“. Wie die unspezifischen Ausdrücke, die in den romanischen Sprachen verwendet werden, verschleiert es ebenso wie es erklärt und überschreibt, auch im Sinn des Ersetzens, etwas, das man nicht (klar) sehen kann bzw. nicht fokussieren möchte.

Dieses „Etwas“ ist ein sehr weites Feld – Figur, Erinnerung, Erlebnis, Alptraum, Vision, Konstrukt... einen inhaltlichen gemeinsamen Nenner für die Erscheinungs- und Darstellungsformen des „Unheimlichen“ zu suchen, darin hatte Ernst Jentsch recht, ist wohl verlorene Liebesmühe; aber es ist auch nicht nötig, denn die Inhalte sind beim „Unheimlichen“ nicht das Entscheidende. Das Wesentliche ist die als solche wahrnehmbare Gestalt, also in etymologischem Sinn: Die ästhetische Form – und Sigmund Freud hatte mit seiner Feststellung Recht, dass der Psychoanalytiker, selbst wenn er „nur selten den Antrieb zu ästhetischen Untersuchungen“ verspürt, sich „doch [...] für ein bestimmtes Gebiet der Ästhetik interessieren muß“,<sup>222</sup> wenn er sich mit dem „Unheimlichen“ befassen möchte.

---

<sup>221</sup> Siehe hierzu auch weiter oben, Anmerkung 121.

<sup>222</sup> S. Freud (1919), 297.

Für die Literaturwissenschaft und die Psychologie birgt die Untersuchung des „Unheimlichen“ eine fruchtbare Provokation und gute Lehre: Auf Darstellungsinhalte wie Augen, Feuerkreis, Automaten, Perspektiv, Tisch, Pelz, Beruf, Reise, Geld, Fluss, Schiff, Karaffe, Rose, Spiegel zu schauen, lenkt bei der Betrachtung des „Unheimlichen“ vom Wesentlichen ab, weil das Phänomen, das im Deutschen mit „unheimlich“ rubrizierend überschrieben werden kann, potentiell im Zusammenhang mit jedem Gegenstand erlebt werden kann, mit der Rose in unserem Garten, mit dem alten Wandschrank in Vaters Arbeitszimmer, mit dem Portrait, das wir uns an die Schlafzimmerwand gehängt haben, mit dem Wasserglas auf unserem Nachttisch und ja: mit uns selbst, wenn wir eines Morgens im eigenen Bett aufwachen, oder vor dem Spiegel stehen. Denn das „Unheimliche“ geht im Alltag Hand in Hand mit dem Selbstverständlichen und Engführungspunkte des Selbstverständlichen und seines Gegenteils sind in milder Form eine durchaus nicht selten anzutreffende Erscheinung, gleichsam die ganz alltägliche Aporie, die durch Verbalisierung und Diskursivierung, Amotion, Rekonfiguration oder Umkonfiguration, mit oder ohne Verwendung des Adjektivs „unheimlich“, aufgelöst werden kann und wird – bis zum nächsten Mal...

## Literaturverzeichnis

- Abraham, Ulf (1993): *Franz Kafka: Die Verwandlung*. Frankfurt am Main.
- Abraham, Ulf (2005): „Franz Kafka: ‚Die Verwandlung‘“. *Lektüren für das 21. Jahrhundert*, 17-36.
- Adachi, Kazuhiko (2005): „Le Trajet vers *Le Horla*: La ‚Peur‘ dans les contes ‚fantastiques‘ de Maupassant“. *Etudes de Langue et Littérature Françaises* 85-86, 89-105.
- Aga-Rossi, Laura (1985): „Hors-là“. *Letteratura Francese Contemporanea. Le Correnti d'Avanguardia: Berenice* 5, 5-10.
- Agnese, Barbara (2006): „Le saut dans l'invérifiable“. *Europe. Revue littéraire, Franz Kafka* (monographische Nummer, 923), 184-193.
- Aichinger, Ingrid (1976): „E. T. A. Hoffmanns Novelle ‚Der Sandmann‘ und die Interpretation Sigmund Freuds“. *Zeitschrift für deutsche Philologie* 95, Sonderheft, 113-132.
- Andriano, Joseph (1993): *Our ladies of darkness: Jungian readings of the female daimon in Gothic fiction*. University Park, Pa..
- Anz, Thomas (1984): „Nachwort“. Hoffmann, E. T. A.: *Nachtstücke*, München, 297-308.
- Barni, Sara (2009): „La metamorfosi incompiuta di Gregor Samsa“. *Studi germanici* 46/3, 391-428.
- Bastien, Sophie (2010): „Le Horla‘ de Maupassant. La Folie à la croisée des courants et des savoirs“. *Voix Plurielles* 7, 2-18.
- Belgardt, Raimund (1969): Der Künstler und die Puppe: Zur Interpretation von Hoffmanns ‚Der Sandmann‘. *German Quarterly*, 42/4, 686-700.
- Bienvenu, Jacques (1993): „Le Horla et son double“. *Magazine Littéraire* 310, 45-47.
- Bienvenu, Jacques (2000): „Le Second Voyage du Horla: Sur les nuages, une chronique de Guy de Maupassant“. *Magazine Littéraire* 388, 100-03.

- Binder, Harmut (1986): „Erzählstrategien in Kafkas Verwandlung“. *Euphorion: Zeitschrift für Literaturgeschichte* 80/2, 167-200.
- Binder, Hartmut (2004): *Kafkas „Verwandlung“. Entstehung, Deutung, Wirkung*. Basel und Frankfurt am Main.
- Bönnighausen, Marion (1999): *E. T. A. Hoffmann, Der Sandmann, Das Fräulein von Scuderi: Interpretation*. München.
- Brantly, Susan (1982): „A Thermographic Reading of E. T. A. Hoffmann’s Der Sandmann“. *The German Quarterly* 55, 324-335.
- Bresnick, Adam (1996): „Prosopoetic Compulsion: Reading the Uncanny in Freud and Hoffmann“. *The Germanic review* 71/2, 114-132.
- Brüggemann, Heinz (1989): „Das eingeschlossene Frauenbild oder Die Automate im Fenster: Figurationen des Wahrnehmungsbegehrens“. Id.: *Das andere Fenster: Einblicke in Häuser und Menschen*. Frankfurt am Main, 121-52.
- Brune, Carlo und Kraemer, Lena (2006): „KirchHoffmanns Sandmänner: Identitäts- und Körperkonstruktionen in den gleichnamigen Texten ‚Der Sandmann‘ von E. T. A. Hoffmann und Bodo Kirchhoff“. *E.-T.-A.-Hoffmann-Jahrbuch* 14, 107-123.
- Bury, Marianne (1995): „Le Horla‘ ou l’exploration des limites“. *Revue de Littératures Française et Comparée* 5, 245-51.
- Calder, Martin (1998): „Something in the Water: Self as Other in Guy de Maupassant’s Le Horla: A Barthesian Reading“. *French Studies: A Quarterly Review* 52, 42-57.
- Calian, Nicole (2004): „Bild – Bildlichkeit, Auge – Perspektiv‘ in E.T.A. Hoffmanns ‚Der Sandmann‘: der Prozess des Erzählens als Kunstwerdung des inneren Bildes“. *E.-T.-A.-Hoffmann-Jahrbuch* 12 2004, 37-51.
- Chambers, Ross (1980): „La Lecture comme hantise: Spirite et Le Horla“. *Revue des Sciences Humaines* 177, 109-41.5-17.

- Clason, Christopher R. (1996): „Automatons and animals: romantically manipulating the chain of being in E.T.A. Hoffmann's ‚Der Sandmann‘ and ‚Kater Murr““. *Romanticism and beyond*, 115-132.
- Cosentino, Christine (2008): „‚Wo bleibt da der Mensch?‘: Überlegungen zum Außenseitertum der Antihelden Oblomov (Iwan Gotscharow), Gregor Samsa (Franz Kafka) und Herr Jensen (Jakob Hein)“. *Germanic notes and reviews* 39, 2, 22-30.
- Danow, David K. (1996): „The enigmatic faces of the ‚Doppelgänger““. *Canadian review of comparative literature* 23/2, 457-74.
- Das Unheimliche* (2006): „Das Unheimliche“. *Der Deutschunterricht* 3/06. Hrsg. von Joachim Pfeiffer.
- De Rentiis, Dina (2010): Demarkation und Verschiebung. Dispositive und Verfahren kultureller Identitätskonstruktion. Bamberg, 2010. <http://opus4.kobv.de/opus4-bamberg/frontdoor/index/index/docId/255>.
- De Rentiis, Dina (2012): *Interfigurationen. Das Erzählen als „peinture“ und „résurrection“ bei den „historiens romantiques“ und bei Émile Zola*. Bamberg. Auch zugänglich unter: <http://www.opus4.kobv.de/opus4-bamberg/frontdoor/index/index/docId/354>.
- Deboskre, Sylvie (1999): „La Mère-Horla“. *Cahiers Naturalistes* 73, 255-62.
- Delabroy, Jean (1977): „Corps inconnaissable“. *Recherches en sciences des textes. Hommage à Pierre Albouy*. Hrsg. von Yves Gohin und Robert Ricatte. Grenoble, 125-34.
- Delabroy, Jean (1979): „L'ombre de la théorie. (À propos de *L'Homme de sable* de Hoffmann““. *Romantisme* 9/24, 29-41.
- Deterding, Klaus (1991): *Die Poetik der inneren und äußeren Welt bei E. T. A. Hoffmann. Zur Konstitution des Poetischen in den Werken und Selbstzeugnissen*. Frankfurt am Main, Bern, New York u. Paris.
- Dillmann, Gabriele (2007): „Künstlerische Antizipation und emphatisches Schreiben: Hoffmanns ‚Der Sandmann‘ aus selbstpsychologischer Sicht“. *E.-T.-A.-Hoffmann-Jahrbuch* 15, 100-11.

- Döring, Ulrich (1984a): „A la recherche de la raison perdue: La Critique et la littérature fantastique“. *Œuvres & Critiques: Revue Internationale d'Etude de la Réception Critique d'Etude des Œuvres Littéraires de Langue* 9, 143-65.
- Döring, Ulrich (1984b): „Die Bedeutung der Wahrnehmung in Maupassants phantastischer Erzählung ‚Le Horla‘“. *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur* 94, 49-65.
- Drux, Rudolf (2006): „Männerträume, Frauenkörper, Textmaschinen : zur Geschichte eines Motivkomplexes“. *Textmaschinenkörper*, 21-34.
- Elling, Barbara (1972): „Die Zwischenrede des Autors in E. T. A. Hoffmanns Sandmann“. *Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft* 18, 47-53.
- Elling, Barbara (1973): *Leserintegration im Werk E. T. A. Hoffmanns*. Bern und Stuttgart.
- Elling, Barbara (1976): „Der Leser E. T. A. Hoffmanns“. *The Journal of English and Germanic Philology* 75, 546-558.
- Ellis, John M. (1981): „Clara, Nathanael and the Narrator. Interpreting Hoffmann's ‚Der Sandmann‘“. *German Quarterly* 54/1, 1-18.
- Engelstein, Stefani (2003): „Reproductive machines in E.T.A. Hoffmann“. *Body Dialectics in the Age of Goethe*, 169-93.
- Falkenberg, Marc (2005): *Rethinking the uncanny in Hoffmann and Tieck*. Oxford u. a. [zugl.: Chicago, Univ., Diss., 2001].
- Fernandez Bravo, Nicole (1990): „L'homme au sable', Narcisse et son double“. *L'homme et l'autre – de Suso à Peter Handke. Actes du colloque organisé par le centre de recherches germaniques et scandinaves de l'université de Nancy II*. Hrsg. von Jean-Marie Paul. Nancy, 131-141.
- Fonyi, Antonia (1994): „La Limite: Garantie précaire de l'identité“. *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 94/5, 757-64.
- Fonyi, Antonia (1995): „La Solitude du narrateur dans le récit fantastique“. *Solitudes: Ecriture et représentation*. Hrsg. von André Siganos. Grenoble, 199-204.

- Freud, Sigmund (1919): „Das Unheimliche“. *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*. 5/6 (1919), 297-324.
- Freund, Winfried (1990): „Das verblendete Bewußtsein: E.T.A. Hoffmann, ‚Der Sandmann‘ (1817)“. Id.: *Literarische Phantastik*. 85/98, 85-98.
- Fuchs, Andrea (2001): *Kritik der Vernunft in E.T.A. Hoffmanns phantastischen Erzählungen „Klein Zaches genannt Zinnober“ und „Der Sandmann“*. Berlin [zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss., 2000].
- Galvagno, Rosalba (2008): „Da Aracne a Gregor Samsa: scritte della metamorfosi“. *Kafkaeskes. Metamorfosi di parole*. Hrsg. von Grazia Pulvirenti u. a.. Roma, 83-114.
- Geltinger, Kathrin (2008): *Der Sinn im Wahn: „Ver-rücktheit“ in Romantik und Naturalismus*. Marburg.
- Ginsburg, Ruth (1992): „A primal scene of reading: Freud and Hoffmann“. *Literature and psychology* 38/3, 24-46.
- Grobe, Horst (2005): *Erläuterungen zu E. T. A. Hoffmann, Der Sandmann*. Hollfeld.
- Harnischfeger, Johannes (1988): *Die Hieroglyphen der inneren Welt. Romantikkritik bei E. T. A. Hoffmann*. Opladen.
- Harris, T. A. Le V. (1990): „La Révolution et le cercle: La Chimère créatrice dans un conte de Maupassant“. *Littérature et révolutions en France: Etudes de Langue et de Littératures Françaises*. Hrsg. von G. T. Harris und P. M. Wetherill. Amsterdam, 157-75.
- Hartung, Günter (1977): „Anatomie des Sandmanns“. *Weimarer Beiträge* 23/9, 45-65.
- Harzer, Friedmann (2000): *Erzählte Verwandlung. Eine Poetik epischer Metamorphosen (Ovid – Kafka – Ransmayr)*. Tübingen.
- Hayes, Charles N. (1973): „Phantasie und Wirklichkeit im Werke E. T. A. Hoffmanns, mit einer Interpretation der Erzählung ‚Der

- Sandmann“. *Ideologiekritische Studien zur Literatur. Essays I*. Hrsg. v. Volkmar Sander. Frankfurt am Main, 169-214.
- Herman, David (2009a): *Basic Elements of Narrative*. Malden, MA.
- Herman, David (2009b): „Beyond Voice and Vision: Cognitive Grammar and Focalization Theory“. *Point of View, Perspective, and Focalization*, 119-142.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: „Das öde Haus“. Id.: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht. Band 3: *Nachtstücke / Klein Zaches genannt Zinnober / Prinzessin Brambilla / Werke 1816–1820*. Frankfurt am Main 1985.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: „Der Sandmann“. Id.: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht. Band 3: *Nachtstücke / Klein Zaches genannt Zinnober / Prinzessin Brambilla / Werke 1816–1820*. Frankfurt am Main 1985.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: „Der unheimliche Gast“. Id.: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht. Band 4: *Die Serapions-Brüder*. Frankfurt am Main 1985.
- Hohoff, Ulrich (1988): *E. T. A. Hoffmann. Der Sandmann. Text, Edition, Kommentar*. Berlin, New York.
- Innerhofer, Roland (2006): „Da packte ihn der Wahnsinn mit glühenden Krallen‘: Demarkationslinien zwischen Schauerliteratur, Phantastik und Science-Fiction am Beispiel von E. T. A. Hoffmanns ‚Sandmann‘“. *Nach Todorov*, 119-13.
- Interpretationskonflikte* (2009): Tepe, Peter u. a.: *Interpretationskonflikte am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns ‚Der Sandmann‘: kognitive Hermeneutik in der praktischen Anwendung*. Würzburg.
- Jahraus, Oliver (2006): *Kafka. Leben, Schreiben, Machtapparate*. Stuttgart.
- Jentsch, Ernst (1906): „Zur Psychologie des Unheimlichen“. *Psychiatrisch-neurologische Wochenschrift* 22, 195-205.
- Jeong, Yoon Hee (1999): „Die Problematik der Erkenntnis und Verken- nung im ‚Sandmann‘ von E.T.A. Hoffmann [Abstract]“. *Togil-munhak* 40/3, 86-110.

- Kafka, Franz: „Die Verwandlung“. *Franz Kafka: Schriften, Tagebücher, Briefe*. Hrsg. von Jürgen Born u. a.. *Drucke zu Lebzeiten*. Red. von Hans-Gerd Koch. Frankfurt am Main 1994, 115-200.
- Kaul, Susanne (2010): *Einführung in das Werk Franz Kafkas*. Darmstadt.
- Kittler, Friedrich A. (1977): „Das Phantom unseres Ichs‘ und die Literaturpsychologie. E. T. A. Hoffmann – Freud – Lacan“. *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*. Hrsg. von Friedrich A. Kittler und Horst Turk. Frankfurt am Main, 139-166.
- Klein, Uta (2005): „Fiktive Wirklichkeit‘: Strategien uneigentlicher Rede am Beispiel von Kafkas ‚Verwandlung‘ und Hermann Brochs ‚Methodisch konstruiert‘“. *Heuristiken der Literaturwissenschaft*, 489-504.
- Knapp-Tepperberg, Eva-Maria (1978): „Tiefenpsychologische Überlegungen zu Maupassants phantastischer Erzählung ‚Le Horla‘“. *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 28, 469-75.
- Kofman, Sarah (2005): „The double is – and the devil: the uncanniness of ‚The Sandman‘“. In: *Literature in psychoanalysis*, 68-83.
- Kormann, Eva (2006): „Künstliche Menschen oder der moderne Prometheus: der Schrecken der Autonomie bei Mary Shelley, E. T. A. Hoffmann und Villiers de L’Isle-Adam“. *Individualität als Herausforderung. Identitätskonstruktionen in der Literatur der Moderne (1770-2006)*. Hrsg. von Jutta Schlich und Sandra Mehrfort. Heidelberg, 87-109.
- Köhler, Gisela (1971): *Narzißmus, übersinnliche Phänomene und Kindheits-trauma im Werk von E.T.A. Hoffmann*. Diss. Frankfurt am Main.
- Krech, Annette (1992): *Schauererlebnis und Sinngewinn: Wirkungen des Unheimlichen in fünf Meisternovellen des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main [zugl.: Kassel, Gesamthochsch., Diss., 1990].
- Kremer, Detlef (1987): „Ein tausendäugiger Argus‘: E.T.A. Hoffmanns ‚Sandmann‘ und die Selbstreflexion des bedeutsamen Textes“. *E.-T.-A.-Hoffmann-Gesellschaft: Mitteilungen der E.-T.-A.-Hoffmann-Gesellschaft* 33, 66-90.

- Krumm, Pascale (1995): „La Peur de l'autre dans ‚le Horla‘ de Maupassant et Dracula de Stoker“. *Neophilologus* 79, S. 541-54.
- Küpper, Achim (2005): „Aufbruch und Sturz des heilen Textes: Ludwig Tiecks ‚Liebeszauber‘ und E. T. A. Hoffmanns ‚Sandmann‘; zwei ‚Märchen aus der neuen Zeit““. *E.-T.-A.-Hoffmann-Jahrbuch* 13, 7-28.
- Kwon, Hyuck Zoon (2006): *Der Sündenfallmythos bei Franz Kafka: der biblische Sündenfallmythos in Kafkas Denken und dessen Gestaltung in seinem Werk*. Würzburg [zugl.: Köln, Univ., Diss., 2005/06].
- Lawson, Ursula D. (1968): „Pathological Time in E.T.A. Hoffmann`s Der Sandmann“. *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur* 60, 51-61.
- Lehmann, Hans-Thies (1979): „Exkurs über E. T. A. Hoffmanns Sandmann. Eine text-theoretische Lektüre“. *Romantische Utopie - Utopische Romantik*. Hrsg. von Gisela Dischner und Richard Faber. Hildesheim, 301-323.
- Lim, Jeong-Taeg (1994): „Ein Doppeldiskurs von Aufklärung und Romantik in ‚Der Sandmann‘ von E.T.A. Hoffmann [Abstract]“. *Togil-munhak* 35/1, 26-57.
- Lohr, Dieter (2000): *Stilanalyse als Interpretation: Kausalität, Raum und Zeit in E.T.A. Hoffmanns Erzählung Der Sandmann*. Osnabrück.
- Loquai, Franz (1996): „E.T.A. Hoffmanns ‚Der Sandmann‘: Forschungsgeschichte und Interpretation“. *Das Wort* 11, 11-23.
- Lusk, Edward J. und Roeske, Marion (2003): „The Horlas: Maupassant's Mirror of Self-Reflection“. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture: A WWWeb Journal* 5/1. URL: <http://docs.lib.purdue.edu/>.
- Mahlendorf, Ursula R. (1981): „E. T. A. Hoffmanns ‚Sandmann‘: Die fiktive Psycho-Biographie eines romantischen Dichters“. *Psychoanalyse und das Unheimliche: Essays aus der amerikanischen Literaturkritik*. Bonn, 200-227.

- Maillard, Christine (1992): „E.T.A. Hoffmann, dialecticien du psychisme: théorie de l'inconscient et structures archétypiques dans ‚Der Sandmann‘, ‚Das öde Haus‘, ‚Die Automate““. *Le texte et l'idée* 7, 43-74.
- Maletta, Rosalba (2003): *Der Sandmann di E. T. A. Hoffmann: per una letteratura psicoanalitica*. Milano.
- Mamoon, Sayeeda H. (2003): „The Self and the Other/the Other Self: Negotiating Alterity in Maupassant's Fiction“. *Excavatio: Emile Zola and Naturalism* 18, 334-47.
- Matt, Peter von (1971): *Die Augen der Automaten. E. T. A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst*. Tübingen.
- Maupassant, Guy de: *Contes et nouvelles*, 2 Bde., Paris 1994.
- Maupassant, Guy de: *Le Horla*. Paris 1887.
- Merkel, Helmut (1988): „Der paralyisierte Engel: zur Erkundung der Automatenliebe in E.T.A. Hoffmanns Erzählung ‚Der Sandmann““. *Wirrendes Wort* 38, 187-99.
- Metamorphosis* (1988): *Franz Kafka's The Metamorphosis*. Hrsg. Von Harold Bloom. New York u. a.
- Miller, Norbert (1978): „Das Phantastische – Innensicht, Außensicht. Nachtstück und Märchen bei E.T.A. Hoffmann“. *Phäicon* 3. *Almanach der phantastischen Literatur*. Hrsg. von Rein A. Zondergeld. Frankfurt am Main, 32-56.
- Møller, Lis (2005): „‚The Sandman‘: the uncanny as problem of reading“. *Literature in psychoanalysis*, 97-110.
- Motekat, Helmut (1973): „Vom Sehen und Erkennen bei E.T.A. Hoffmann“. *Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft* 19, 17-27.
- Muller, Markus (2006): „To die is not a laughing matter: mimetic desire and sacrifice in E. T. A. Hoffmann“. *Pacific coast philology* 41, 108-123.
- Murnane, Barry (2009): „Ungeheure Arbeiter: moderne Monstrosität am Beispiel von Gregor Samsa“. *Monster. Zur Ästhetischen Verfassung eines Grenzbewohners*. Hrsg. von Roland Bodards u. a.. Würzburg, 289-307.

- Neefs, Jacques (1980): „La Représentation fantastique dans Le Horla de Maupassant“. *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises* 32, 231-45.
- Ness, Beatrice (1989): „Les Deux Versions du Horla: Un Parcours méthodologique pour l'analyse des textes en français langue étrangère“. *French Review* 62, 815-830.
- Neumeyr, Barbara (2005): „Aporien des Subjektivismus: Aspekte einer impliziten Romantikkritik bei Tieck und E. T. A. Hoffmann“. *Germanisch-romanische Monatsschrift* 55/1, 61-70.
- Neymeyr, Barbara (1997): „Narzißtische Destruktion: zum Stellenwert von Realitätsverlust und Selbstentfremdung in E.T.A. Hoffmanns Nachtstück ‚Der Sandmann‘“. *Poetica* 29/3-4, 499-531.
- Obermeit, Werner (1980): *„Das Unsichtbare Ding, das Seele heißt“: Die Entdeckung der Psyche im bürgerlichen Zeitalter*. Frankfurt am Main.
- Oettinger, Klaus (1996): „Die Inszenierung des Unheimlichen: zu E.T.A. Hoffmanns Erzählung ‚Der Sandmann‘“. *Das Wort* 11, 24-35.
- Orlowsky, Ursula (1988): *Literarische Subversion bei E. T. A. Hoffmann: Nouvelles vom „Sandmann“*. Heidelberg [zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss., 1986].
- Oztoğat, Nedret (2003): „Le Corps dans le conte fantastique de Maupassant“. *Sémiotique et esthétique*. Hrsg. von Françoise Parouty-David und Claude Zilberberg, Limoges, 91-97.
- Paefgen, Elisabeth Katharina (2009): „‚Der Zweikampf war unvermeidlich‘: männliche Initiationen in E. T. A. Hoffmanns ‚Der Sandmann‘ und in David Lynchs ‚Blue velvet‘“. Id.: *Wahlverwandte*. Berlin, 36-52.
- Park, Gyesoe (1991): „Das Problem der Wirklichkeitserkenntnis im ‚Sandmann‘ von E.T.A. Hoffmann [Abstract]“. *Togil-munhak* 32/46, 318-340.
- Pastušenko, Ljudmila I. (1996): „‚Der Sandmann‘ von E.T.A. Hoffmann im Blickfeld der Kulturtypologie: barocker Illusionismus und romantische Scheinwelt“. *Das Wort* 11, 43-49.

- Pfeiffer, Joachim (1998): *Franz Kafka: Die Verwandlung, Brief an den Vater*. München.
- Pfeiffer, Joachim (2009): „Kafka lacht: Humor in Leben und Werk und das Komische in der ‚Verwandlung‘“. *Der Deutschunterricht* 61/6, 12-22.
- Pikulik, Lothar (1975): „Das Wunderliche bei E.T.A. Hoffmann. Zum romantischen Ungenügen an der Normalität“. *Euphorion* 69, 294-319.
- Ponnau, Gwenhaël (1998): „Erzählen als Inszenieren in Hoffmanns ‚Sandmann‘“. *Dimensionen des Phantastischen. Studien zu E. T. A. Hoffmann*. Hrsg. von Jean-Marie Paul. St. Ingbert, 153-162.
- Ponnau, Gwenhaël (1985): „La perte du sens et le blanc du texte: l'envers du décor“. *La Licorne* 10, 81-95.
- Preisendanz, Wolfgang (1970): „Eines matt geschliffenen Spiegels dunkler Widerschein. E. T. A. Hoffmanns Erzählkunst“. *E. T. A. Hoffmann*. Hrsg. von Helmut Prang. Darmstadt, 270-291.
- Prince, Gerald (1993): „Le Horla‘, Sex, and Colonization“. *Alteratives: French Forum Monographs*. Hrsg. von Warren Motte und Gerald Prince, Lexington, 181-188.
- Psychoanalyse (1981): *Psychoanalyse und das Unheimliche. Essays aus der amerikanischen Literaturkritik*. Hrsg. Von Claire Kathane. Bonn.
- Reuchlein, Georg (1985): *Das Problem der Zurechnungsfähigkeit bei E. T. A. Hoffmann und Georg Büchner. Zum Verhältnis von Literatur, Psychiatrie und Justiz im frühen 19. Jahrhundert*. Frankfurt/M., Berlin und New York.
- Roebing, Iris (2007): „Motivlosigkeit: Metamorphosen einer Leerstelle“. *Poetica* 39/1-2, 159-189.
- Rohrwasser, Michael (1991): *Coppelius, Cagliostro und Napoleon. Der verborgene politische Blick E.T.A. Hoffmanns. Ein Essay*. Frankfurt am Main.

- Ropars-Wuillemier, Marie-Claire (1978): „La Lettre brûlée (écriture et folie dans *Le Horla*)“. *Le Naturalisme*. Hrsg. von Pierre Cogny, Paris, 349-60.
- Rosner, Ortwin (2006): *Körper und Diskurs: zur Thematisierung des Unbewußten in der Literatur anhand von E. T. A. Hoffmanns Der Sandmann*. Frankfurt am Main.
- Ryan, Simon Collis (2007): „Franz Kafka's ‚Die Verwandlung‘: transformation, metaphor, and the perils of assimilation“. *Seminar - A Journal of Germanic Studies*, 43:1. Reprinted in: *Franz Kafka: New Edition. Bloom's Modern Critical Views. Bloom's Literary Criticism*. Hrsg. von Harold Bloom. New York, 2010, 197-216.
- Sagliocca, Simonetta (2007): „‚De creatione‘: E. T. A. Hoffmann e Mary Shelley“. *Rivista di letteratura moderne e comparate* 60/2, 151-168.
- Saße, Günter (2004): „Der Sandmann. Kommunikative Isolation und narzisstische Selbstverfallenheit“. *E. T. A. Hoffmann, Romane und Erzählungen*. Hrsg. von Günter Saße. Stuttgart, 96-116.
- Schaffner, Alain (1988): „Pourquoi ‚Horla‘? Ou le passage du miroir“. *Temps Modernes* 43, 150-164.
- Schmidt, Jochen (1981): „Die Krise der romantischen Subjektivität: E. TH. A. Hoffmanns Künstlernovelle ‚Der Sandmann‘ in historischer Perspektive“. *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinkmann*. Hrsg. von Jürgen Brummack. Tübingen, S. 348-370.
- Schmidt, Ricarda (1988): „E.T.A. Hoffmanns ‚Der Sandmann‘. An early example of ‚écriture féminine‘? : a critique of trends in feminist literary criticism“. *Women in German yearbook* 4, 21-45.
- Schmidt, Ricarda (1999a): „Der Dichter als Fledermaus bei der Schau des Wunderbaren: die Poetologie des rechten dichterischen Sehens in Hofmanns ‚Der Sandmann‘ und ‚Das öde Haus‘“. *Mutual Exchanges*, 180-192.

- Schmidt, Ricarda (1999b): „Narrative Strukturen romantischer Subjektivität in E.T.A. Hoffmanns ‚Die Elixiere des Teufels‘ und ‚Der Sandmann““. *Germanisch-romanische Monatsschrift* 49/2, 143-160.
- Schneider, Monique (1991): „Les ambiguïtés de Freud aux prises avec le fantastique“. *La littérature fantastique*, 221-233.
- Schröder, Irene (2001): „Das innere Bild und seine Gestaltung: die Erzählung ‚Der Sandmann‘ als Theorie und Praxis des Erzählens“. *E.-T.A.-Hoffmann-Jahrbuch* 9, 22-33.
- Schumm, Siegfried (1974): *Einsicht und Darstellung. Untersuchung zum Kunstverständnis E. T. A. Hoffmanns*. Göppingen [zugleich: Diss. München 1974].
- Segebrecht, Wulf (1992-93): „Hoffmann, erzählt. Sein Ich und sein Werk im Verfielfältigungsglas neuerer Prosa“. *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch – Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft* 1, 184-198.
- Segebrecht, Wulf (1996): *Heterogenität und Integration: Studien zu Leben, Werk und Wirkung E. T. A. Hoffmanns*. Frankfurt am Main.
- Slavgorodskaja, Ljudmila V. (1996): „‚Der Sandmann‘ im Kontext der romantischen Naturauffassung“. *Das Wort* 11, 36-42.
- Sng, Zachary (2008): „Figure: the metaphor between virtue and vice“. *Third agents*, 60-76.
- Sommerhage, Claus (1987): „Hoffmanns Erzähler: über Poetik und Psychologie in E.T.A. Hoffmanns Nachtstück ‚Der Sandmann““. *Zeitschrift für deutsche Philologie* 106, 513-34.
- Stachelhaus, Thomas (2010): „‚Ist er noch wer, wenn er nicht mehr er ist?‘: Identität und Identitätsverlust in Franz Kafkas ‚Die Verwandlung‘ und Paul Austers ‚Stadt aus Glas““. *Identität. Fragen zu Selbstbildern, körperlichen Dispositionen und gesellschaftlichen Überformungen in Literatur und Film*. Hrsg. von Corinna Schlicht. Oberhausen, 122-136.
- Stegmann, Inge (1976): „Die Wirklichkeit des Traumes bei E.T.A. Hoffmann“. *Zeitschrift für deutsche Philologie* 95, Sonderheft, 64-92.

- Steinecke, Hartmut (1985): „Kommentar“. Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Sämtliche Werke. Band 3: Nachtstücke, Klein Zaches, Prinzessin Brambilla, Werke 1816-1820*. Hrsg. von Hartmut Steinecke. Frankfurt am Main 1985, 921-1179.
- Steinecke, Hartmut (2010): „Peter Tepe...: Interpretationskonflikte am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns ‚Der Sandmann‘“. [Rezension zu: Tepe, Peter: *Interpretationskonflikte am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns ‚Der Sandmann‘*. - Würzburg : Königshausen & Neumann. - 2009]. *E.-T.-A.-Hoffmann-Jahrbuch* 18, 138-140.
- Steinlein, Rüdiger (2009): „Kindheit als Diskurs des Fremden: die Entdeckung der kindlichen Innenwelt um 1800; zur literarisch-poetischen ‚Psycho(patho)graphie‘ von Kindheit bei Goethe, Moritz und E. T. A. Hoffmann“. Id.: *Erkundungen. Aufsätze zur deutschen Literatur (1975-2008)*. Heidelberg, 112-136.
- Sternberg, Meir (2003a): „Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes (I)“. *Poetics Today* 24/2, 297-395.
- Sternberg, Meir (2003b): „Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes (II)“. *Poetics Today* 24/3, 517-638.
- Stivale, Charles J. (1994): „Maupassant, or, ‚la famille des écorchés‘“. *Maupassant conteur et romancier: Durham Modern Languages Series*. Hrsg. von Christopher Lloyd und Robert Lethbridge, Durham, 71-84.
- Surowska, Barbara (2006): „Woher kommt das Ungeziefer? Zur Metaphorik im Werk Franz Kafkas“. Id.: *Von überspannten Ideen zum politischen Appell*. Warszawa, 211-219.
- Surya, Michel (2004): *Matériologies, 3: Humanimalités*, Paris.
- Tabbert, Thomas T. (2006): *Die erleuchtete Maschine: künstliche Menschen in E. T. A. Hoffmanns ‚Der Sandmann‘*. Hamburg.
- Tatar, Maria M. (1980): „E.T.A. Hoffmann's Der Sandmann. Reflection and Romantic Irony“. *Modern Language Notes* 95, 585-608.

- Trost, Igor (2008): „Erzählen und Besprechen: zum Stil von Franz Kafkas Erzählung ‚Die Verwandlung‘“. *Literaturstil – sprachwissenschaftlich*, 143-169.
- Turcanu, Radu (1998): „Le Horla et ‚l’effet de réel‘“. *Nineteenth-Century French Studies* 26, 387-97.
- Uber, Wolfgang (1974): *E. T. A. Hoffmann und Siegmund Freud. Ein Vergleich*. Diss. FU Berlin 1974.
- Vietta, Silvio (1980): „Automatenmotiv und Motivschichtung im Werk E.T.A. Hoffmanns“. *Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft* 26, 25-33.
- Vinardell Puig, Teresa (1995): „La palabra erosionada: acerca de ‚Der Sandmann‘ de E.T.A. Hoffmann“. *Ilustración y modernidad. La crítica de la modernidad en la literatura alemana. Anejo n.º XVIII de la Revista Cuadernos de filología*. València, 115-136.
- Waldmann, Günter (1992): „Produktives Verstehen mehrperspektivischen Erzählens: E.T.A. Hoffmann, ‚Der Sandmann‘“. *Diskussion Deutsch* 23/127, 411-425.
- Wallen, Jeffrey (2010): „Falling Under an Evil Influence“. *Promoting and Producing Evil: At the Interface/Probing the Boundaries*. Hrsg. von Nancy Billias. Amsterdam, 67-93.
- Webber, Andrew (2008): „Kafkas Verwandlungskunst“. In: *Kafka* 2, 275-289.
- Weber, Samuel W. (1981): „Das Unheimliche als Struktur: Freud, Hoffmann, Villiers de l’Isle-Adam“. *Psychoanalyse und das Unheimliche: Essays aus der amerikanischen Literaturkritik*. Hrsg. von Claire Kahane. Bonn, 122-147.
- Wehr, Christian (1997): *Imaginierte Wirklichkeiten. Untersuchungen zum ‚récit fantastique‘ von Nodier bis Maupassant*. Tübingen.
- Weitz, Michael (2008): *Allegorien des Lebens: literarisierte Anthropologie bei F. Schlegel, Novalis, Tieck und E. T. A. Hoffmann*. Paderborn [zugl.: Konstanz, Univ., Diss., 2007].

- Wetzel, Michael (2008): „Wie wirklich ist es?‘: Authentizität als Schwindel oder: ‚Vertigo‘ der Autorschaft“. *Realitätskonstruktionen in der zeitgenössischen Kultur. Beiträge zu Literatur, Kunst, Fotografie, Film und zum Alltagsleben*. Hrsg. von Susanne Knaller. Wien u. a., 23-35.
- Wickhorst Kiernan, Katherine D. (2006): „Entre le moi et le monde: La Question des frontières dans Le Horla“. *Cahiers Naturalistes* 80, 53-68.
- Widmer, Peter (1990): *Subversion des Begehrens. Jacques Lacan oder die zweite Revolution der Psychoanalyse*. Frankfurt am Main.
- Wissenspsychologie* (1988): *Wissenspsychologie*. Hrsg. Von Heinz Mandl und Hans Spada. München / Weinheim.
- Wöllner, Günter (1971): *E. T. A. Hoffmann und Franz Kafka. Von der ‚fortgeführten Metapher‘ zum ‚sinnlichen Paradox‘*. Bern.
- Wolter, Jennifer K. (2004): „Naturalism and (the) Beyond in ‚Le Horla‘“. *Excavatio: Emile Zola and Naturalism* 19, 272-86.
- Würker, Achim (1999): „Worüber uns E.T.A. Hoffmanns ‚Sandmann‘ die Augen öffnet“. *Grenzgänge: Literatur und Unbewußtes; zu H. v. Kleist, E. T. A. Hoffmann, A. Andersch, I. Bachmann und M. Frisch*. Würzburg, 59-77.



University  
of Bamberg  
Press

„Der Psychoanalytiker verspürt nur selten den Antriebe zu ästhetischen Untersuchungen“, aber „[h]ie und da trifft es sich doch, dass er sich für ein bestimmtes Gebiet der Ästhetik interessieren muß“ (297), ... so Sigmund Freud zu Beginn seines berühmten Aufsatzes über das „Unheimliche“ (S. Freud: *Das Unheimliche*, 1919).

Das „Unheimliche“ ist seit Freud eng mit dem Verdrängungsbegriff verknüpft, als „etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist“ (314), bzw. als „etwas wiederkehrendes Verdrängtes“ (297).

Dieses Buch schlägt eine Neubetrachtung des Phänomens vor. Gezeigt wird, dass sich die psychologische Dimension des „Unheimlichen“ präziser erfassen lässt, wenn man die ästhetische Diskursivierung und Figuration des Phänomens systematisch und eingehend betrachtet. Analysiert werden *Der Sandmann*, *Die Verwandlung* und *Le Horla*.



ISBN: 978-8-86309-136-1



[www.uni-bamberg.de/ubp](http://www.uni-bamberg.de/ubp)