

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

E.T.A. Hoffmann *Der Sandmann* und *Der goldne Topf*

Nina von der Bey

Magisterarbeit

Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung

1.1 Einleitung	3
1.2 Der Ansatz der kognitiven Hermeneutik	4

II. E.T.A. Hoffmann *Der Sandmann* und *Der goldne Topf*

2.1 Basis-Analyse der beiden Werke	11
2.2 Bestimmung der Textwelt	25
2.3 Magische Elemente in <i>Der Sandmann</i> und in <i>Der goldne Topf</i>	
2.3.1 Das Perspektiv und Olimpias Lebendigkeit	30
2.3.2 Optische Motive in <i>Der Sandmann</i> und in <i>Der goldne Topf</i>	35
2.3.3 Coppelius gleich Coppola?	41
2.3.4 Glut und Feuer als Leitmotive des Magischen	46
2.4 Hoffmanns Erzählweise	
2.4.1 Bürgertum und Phantasiewelt	50
2.4.2 Das Dichtermotiv	54
2.4.3 Hoffmanns Erzähltechnik	59

III. Psychoanalytische Deutungen von *Der goldne Topf* und *Der Sandmann*

3.1 Psychoanalytische Interpretationen	64
3.2 Die Rezeption psychoanalytischer Deutungen in der Literaturwissenschaft	68

IV. Die kognitive Hermeneutik als Alternative

4.1 Das Textkonzept	73
4.2 Das Literaturprogramm Hoffmanns	75
4.3 Das Überzeugungssystem Hoffmanns	77

V. Aufbauarbeit

VI. Fazit

Literatur

I. Einleitung

1.1 Einleitung

E.T.A. Hoffmanns 1817 im Erzählzyklus „Nachtsstücke“ erschienene Novelle *Der Sandmann* ist in der Literaturwissenschaft viel analysiert und viel diskutiert worden. Dabei sind besonders viele Interpretationen entstanden, die auf bestimmten Überzeugungen des Interpreten beruhen, sich am eigentlichen Textbestand jedoch nicht ausführlich genug orientieren. Die kognitive Hermeneutik betrachtet eine Reihe solcher Untersuchungen mit guter Begründung als unwissenschaftlich und möchte mit solchen Interpretationen im Feld der Literaturwissenschaft aufräumen.

Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, eine Interpretation von *Der Sandmann* auf Basis der kognitiven Hermeneutik zu erstellen. In einem ersten Schritt wird die Methodik der kognitiven Hermeneutik vorgestellt. Im Weiteren beschäftigt sich die Arbeit mit dem Märchen *Der goldne Topf* und der Novelle *Der Sandmann*. Um die Zielsetzung einer kognitiven Interpretation zu verwirklichen, werden zunächst, anhand eines umfassenden Vergleiches der beiden Werke, für Hoffmanns Schaffen auffallende Aspekte herausgestellt. Betrachtet werden dementsprechend in Kapitel 2.2 der Textwelt-Sinn, magische Elemente und Motive sowie Hoffmanns Erzählweise.

In einem weiteren Schritt wird die kognitive Hermeneutik von projektiv-aneignenden Interpretationen, insbesondere von jenen psychoanalytischer Art, abgegrenzt. In der Literaturwissenschaft hat sich eine Tradition psychoanalytischer Deutungen herausgebildet. *Das Unheimliche*, die psychoanalytische Deutung Sigmund Freuds zu *Der Sandmann*, wurde und wird in der Literaturwissenschaft weitestgehend als berechtigt und legitim angesehen. Daran, und auch an weiterführenden psychoanalytischen Theorien von Jung oder Lacan, haben sich nachfolgende Interpreten orientiert. Allerdings sind diese Interpretationen, wie sich unter der Betrachtungsweise der kognitiven Hermeneutik herausstellt, in wissenschaftlicher Hinsicht nicht legitim. Sie wenden den literarischen Text auf die vom Interpreten favorisierte Theorie an. Dabei werden häufig nur solche Textelemente betrachtet, welche die eigene Theorie des Interpreten bestätigen. Andere, oftmals entscheidende, Aspekte werden außer Acht gelassen. Zudem werden die aufgestellten Annahmen nicht weiter überprüft oder mit anderen möglichen Optionen verglichen. Projektiv-aneignende Interpretationen sind im Sinne der kognitiven Hermeneutik legitim; allerdings nur dann, wenn sie ohne den

Anspruch auf Wissenschaftlichkeit auftreten. Dieser Zusammenhang wird in Kapitel III. näher erläutert.

Im Anschluss versucht die vorliegende Arbeit, anhand der kognitiven Hermeneutik, eine Interpretation von *Der Sandmann* zu erstellen. Berücksichtigt werden dabei insbesondere die Ergebnisse aus Kapitel II., in dem *Der goldne Topf* und *Der Sandmann* miteinander verglichen wurden. Aus den Ergebnissen dieses Vergleiches lassen sich konkrete Rückschlüsse auf Hoffmanns Textkonzept, sein Literaturprogramm und sein Überzeugungssystem ziehen. Im Sinne der kognitiven Hermeneutik können diese drei textprägenden Instanzen eine Antwort auf die Frage geben: Warum ist der vorliegende Text so, wie er ist?

1.2 Der Ansatz der kognitiven Hermeneutik

Die kognitive Hermeneutik ist ein von Prof. Dr. Peter Tepe an der Heinrich-Heine-Universität-Düsseldorf entwickeltes Konzept, das eine neue Art der Literatur- und Interpretationstheorie bietet. In dem vorliegenden Kapitel werde ich wichtige Grundannahmen der kognitiven Hermeneutik skizzieren. Dies geschieht jedoch ohne den Anspruch auf Vollständigkeit, sondern impliziert die Aspekte, die für das weitere Vorgehen in dieser Arbeit relevant sind. Der Schwerpunkt liegt nicht auf einer weit gefächerten Vorstellung des Gesamtkonzeptes der kognitiven Hermeneutik, sondern auf einer strukturierten Darstellung der von ihr vorgeschlagenen Vorgehensweise bei der Interpretation eines literarischen Textes.

Das Konzept der kognitiven Hermeneutik zielt darauf ab, der Textinterpretation ihren Weg als Erfahrungswissenschaft zu ebnet.

Die Vorgehensweise bei einer Textinterpretation auf der Ebene der kognitiven Hermeneutik soll vom Interpreten reflektiert sein. Das bedeutet, das Konzept ist dem Sinn-Objektivismus verpflichtet und grenzt sich dementsprechend von der subjektivistischen Hermeneutik ab.

Methodisch arbeitet die kognitive Hermeneutik mit der Bildung von Hypothesen und deren Überprüfung. Im Rahmen der Textarbeit werden Autor-Instanzen berücksichtigt,

wobei der traditionelle Autorintentionalismus überwunden wird.¹ Das heißt, der klassische Autorintentionalismus, der nach der Biographie des Autors fragt, wird auf rationaler Ebene aufgegriffen. Es werden in Bezug auf den Autor, zumindest in der Basis-Arbeit, ausschließlich rationale Elemente berücksichtigt. Sie werden mit der Theorie der drei textprägenden Instanzen - Textkonzept, Literaturprogramm und Überzeugungssystem - aufgefangen. Auf sie wird später genauer eingegangen.

Im Gegensatz zu anderen Literaturtheorien, wie beispielsweise solcher strukturalistischer Art, vertritt die kognitive Hermeneutik die Ansicht, dass sich die Frage nach der kognitiven Interpretation eines Textes „[...]nur dann befriedigend beantworten lässt, wenn man sich auf den Autor bezieht.“²

Die kognitive Hermeneutik entfaltet eine Methode der Interpretation literarischer Texte, die sie als besondere Form der wissenschaftlichen Erklärung eines Kunstphänomens definiert und als solche institutionalisieren will. Auf die Arbeitsschritte und das genaue Interpretationsvorgehen der kognitiven Hermeneutik werde ich im Folgenden noch genau eingehen. In ihrer Definition grenzt sich die kognitive Hermeneutik von aneignenden, insbesondere von projektiv-aneignenden Interpretationen ab. Motivation und Blickwinkel von aneignenden Interpretationen können mit der Leitfrage „«Was sagt mir oder uns der Text?» bzw. «Welchen Nutzen bringt mir oder uns der Text?»“³ benannt werden. Bei ihnen bezieht sich das aneignende Lesen und Interpretieren auf einen privaten Rahmen, der durchaus als legitim eingestuft werden kann.

Projektiv-aneignende Interpretationen hingegen treten mit einem eigenen Wissenschaftlichkeitsanspruch auf, können diesem im Sinne der kognitiven Hermeneutik jedoch nicht genügen. Bei ihnen führt der Interpret die Bedeutungsinhalte des Textes auf eine von ihm favorisierte Theorie zurück und stützt diese mittels des literarischen Textes.

„Projektiv-aneignende Textinterpretationen tragen den eigenen weltanschaulichen Rahmen massiv an den Text heran und sind bemüht, den Text gemäß diesem System zu deuten, wozu gehört, daß er in die Begrifflichkeit des eigenen Rahmens gewissermaßen ‘übersetzt’ wird. Diese Deutung läuft de facto darauf hinaus, daß das eigene Überzeugungssystem auf den Text projiziert und der Text dadurch zu einer Bestätigungsinstanz für den eigenen weltanschaulichen Rahmen gemacht wird.“⁴

¹ Vgl. Tepe, Peter: Kognitive Hermeneutik. Textinterpretation ist als Erfahrungswissenschaft möglich. Würzburg 2007, S. 43

² Ebd. S. 21

³ Ebd. S. 11

⁴ Tepe, Peter: Mythos und Literatur. Aufbau einer literaturwissenschaftlichen Mythosforschung.

Gegen diese Art des Interpretationsverfahrens bezieht die kognitive Hermeneutik explizit Stellung.

„Die kognitive Hermeneutik fordert die Textwissenschaftler erstens dazu auf, ihre aneignenden Deutungen von kognitiv-wissenschaftlichen Anstrengungen zu unterscheiden und aus dem textwissenschaftlichen Diskurs auszulagern. Sie fordert sie zweitens speziell dazu auf, mit dem projektiv-aneignenden Interpretationsstil zu brechen.“⁵

Projektiv-aneignende Interpretationen können auf der Basis verschiedenster Theorien entstehen. Besonders bekannt und viel diskutiert sind solche marxistischer, nationalsozialistischer oder psychoanalytischer Art.

Im Rahmen dieser Begrifflichkeit kann auch der psychoanalytische Aufsatz, *Das Unheimliche*⁶ von Sigmund Freud, als projektiv-aneignende Interpretation von E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* eingestuft werden. Mit diesem Zusammenhang beschäftigt sich die vorliegende Arbeit insbesondere in Kapitel III.

Die Textinterpretation im Sinne der kognitiven Hermeneutik ist nach Tepe „[e]ine lehr- und lernbare Methode der Textinterpretation [...]“⁷.

Die Methode beinhaltet mehrere Arbeitsschritte, die vom Interpretieren eine ständige Reflektion des eigenen Vorgehens erfordern. Wie zu Beginn erwähnt, kann von einer sinn-objektivistischen Vorgehensweise gesprochen werden, die sich mit ihrem reflektierenden Vorgehen von den so genannten aneignenden, projektiv-aneignenden, oder sinn-subjektivistischen Interpretationen abgrenzt.

Das Vorgehen der kognitiven Hermeneutik ist in zwei große Arbeitsabschnitte, in Basis- und Aufbauarbeit, unterteilt.

Zunächst gilt die Aufmerksamkeit des Interpretieren der so genannten Basis-Arbeit, die noch mal in zwei weitere Phasen aufgeteilt ist. In der ersten Phase entwickelt der Interpret nach eigenem Können und Ermessen eine Basis-Analyse und eine Basis-Interpretation. Für die gesamte erste Phase der Basis-Arbeit gilt: Der Interpret arbeitet ausschließlich mit dem Primärtext. Erst in der zweiten Phase soll Sekundärliteratur hinzugezogen werden.

Würzburg 2001, S. 126

⁵ Tepe: Kognitive Hermeneutik, S. 18

⁶ Freud, Sigmund: *Das Unheimliche*. In: Ders. *Psychologische Schriften*. Studienausgabe Bd. IV. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards u.a. 7. Aufl. Frankfurt a. M. 1970, S. 241-274

⁷ Tepe: Kognitive Hermeneutik, S. 19

Die erste Phase der Basis-Arbeit ist in die beiden Arbeitsschritte Basis-Analyse und Basis-Interpretation unterteilt.

In der Basis-Analyse beschäftigt sich der Interpret ausschließlich mit dem Primärtext hinsichtlich der Frage: Wie ist der vorliegende Text beschaffen? Während der Basis-Analyse geht es in erster Linie um die Betrachtung des Textes. So können beispielsweise Feststellungen über den Handlungsablauf, Motive oder die Erzählperspektive getroffen werden.⁸ Es können auch Aussagen über die spezifische Struktur des Textes festgehalten werden. Dabei wird weder auf Autor-Instanzen noch auf den sozialhistorischen Kontext eingegangen.

Im Zuge der Basis-Analyse gilt es zu verstehen, was in der vorliegenden Textwelt geschieht. Es geht in der Terminologie von Peter Tepe um das Verstehen des Textwelt-Sinns. In diesem Arbeitsschritt geht es um das Textverstehen: es soll noch nicht erklärt oder interpretiert werden. Es handelt sich um die Aufnahme des Tatbestandes.

Die auf die Basis-Analyse folgende Basis-Interpretation bemüht sich darum, den Textwelt-Sinn zu erfassen.

Die Leitfrage der Basis-Interpretation zeichnet sich folgendermaßen aus:

„[...] Wie kommt es, dass der vorliegende Text die festgestellte Beschaffenheit aufweist? Anders ausgedrückt: Wie kommt es, dass der Text so ist, wie er ist? [...] Die Basis-Interpretation erklärt den festgestellten Textbestand, deshalb bezeichne ich sie als *erklärende Interpretation*.“⁹

Um weitere erklärende Aussagen über den Text treffen zu können, soll sich der Interpret im Zuge der Basis-Interpretation auf die drei textprägenden Instanzen beziehen. Die Theorie der drei textprägenden Instanzen bezieht sich, wie bereits erwähnt, auf die rationalen Elemente des Autor-Intentionalismus. Nach Tepe sind die folgenden drei textprägenden Instanzen zu berücksichtigen: das Textkonzept, das Literaturprogramm und das Überzeugungssystem des Autors. Im Sinne der kognitiven Hermeneutik muss der Autor als Textproduzent bei der Interpretation auf rationaler Ebene berücksichtigt werden. Die drei textprägenden Instanzen werden anhand des Textbestandes betrachtet. Zu ihnen werden Hypothesen aufgestellt, die anhand von einem Optionenvergleich überprüft werden. Die kognitive Hermeneutik kann folglich auch auf Kunstwerke angewendet werden, bei denen der Autor unbekannt ist.

⁸ Vgl. Tepe: Kognitive Hermeneutik, S. 51

⁹ Ebd. S. 56

Nach der Hypothesenbildung zum Textkonzept ist es sinnvoll, die aufgestellte Hypothese einem Optionenvergleich zu unterziehen. Dabei soll sie mit anderen, denkbaren Optionen hinsichtlich des Textkonzeptes verglichen werden. Aus dem Optionenvergleich geht die Hypothese hervor, welche die Textbeschaffenheit am zwanglosesten erklärt.

„Spielt man diese grundsätzlichen Optionen nun durch und unterzieht man sie einem Vergleichstest, so zeigt sich, welche Option am besten zum festgestellten Textbestand passt und die Textbeschaffenheit *am zwanglosesten* erklärt.“¹⁰

In jedem Fall sollte die Überlegenheit der aufgestellten Hypothese anhand des Textbestandes nachgewiesen werden.

Dem Textkonzept liegt als zweite der drei textprägenden Instanzen ein für den Autor spezifisches Literaturprogramm zugrunde, welches der konkreten künstlerischen Zielsetzung entspricht. Beim Literaturprogramm handelt es sich im Sinne der kognitiven Hermeneutik um eine, die künstlerische Produktion bestimmende, Programmatik. „Naturalisten z.B. folgen einem anderen Literatur- und Kunstprogramm als Expressionisten.“¹¹

Für das Textkonzept und das Literaturprogramm gilt gleichermaßen, dass sie im Vorfeld nicht vom Künstler geplant sein müssen. Sie liegen dem Text zugrunde, müssen dem Autor aber keineswegs bewusst gewesen sein, denn „[...] auch die spontane Kunstproduktion gehorcht einer werthalt-normativen Literaturauffassung.“¹² Auch bezüglich des Literaturprogramms empfiehlt Tepe eine Hypothesenbildung und den Optionenvergleich, um die Orientierung an einer nicht hinreichend reflektierten Interpretationsrichtung zu verhindern. Die Umsetzung von Textkonzept und Literaturprogramm impliziert in dritter Instanz auch die Artikulation eines bestimmten Überzeugungssystems, womit ein spezifischer weltanschaulicher Rahmen des Autors gemeint ist.

„Jedes Textkonzept und Literaturprogramm steht wiederum in Verbindung zu anderen Überzeugungen, deren grundlegende Schicht aus Weltbildannahmen und Wertüberzeugungen besteht.“¹³

¹⁰ Tepe: Kognitive Hermeneutik, S. 64

¹¹ Ebd. S. 65

¹² Ebd.

¹³ Tepe: Kognitive Hermeneutik, S. 67

Wie auch in Bezug auf das Textkonzept und das Literaturprogramm empfiehlt die kognitive Hermeneutik bezüglich des Überzeugungssystems eine Hypothesenbildung und einen Optionenvergleich.

So lässt sich überblicken, welche Konstellationen zu diesem Aspekt überhaupt als möglich erscheinen. Die Bildung einer Hypothese zum Überzeugungssystem gehört zur Basis-Arbeit. Bei der Aufbauarbeit kann sie weiter entwickelt und eventuell auch korrigiert werden.

Die zweite Phase der Basis-Arbeit geht über Basis-Analyse und Basis-Interpretation hinaus. In ihr findet auch Sekundärliteratur ihre Verwendung. Ging es bei der Basis-Analyse und –Interpretation vorwiegend darum, den Text zu erfassen und nach eigenem Ermessen Hypothesen und Lösungen hinsichtlich der drei Instanzen zu finden, so geht es im zweiten Arbeitsschritt um eine Weiterentwicklung und Optimierung der aufgestellten Hypothesen anhand von Interpretationsliteratur.

„Erst in der zweiten Arbeitsphase sollte man dann Sekundärliteratur, speziell Interpretationsliteratur zu diesem Text, intensiver zu Kenntnis nehmen, sie mit dem eigenen Erkenntnisstand abgleichen und sie zur Weiterentwicklung bzw. Korrektur der gewonnenen Auffassungen nutzen.“¹⁴

Mit der Verwendung von Sekundärliteratur in der zweiten Phase soll gewährleistet werden, dass der Interpret in der ersten Phase eine eigene kognitive Interpretation entwickelt, die nicht von anderen Interpretationen, die im schlimmsten Fall projektiv-aneignender Art sind, beeinflusst ist.

Hat er erst eine eigene Basis-Interpretation kognitiver Art erarbeitet, kann er in sinnvoller Art und Weise Sekundärliteratur zu dem jeweiligen Text sichten und in seine weiteren Überlegungen reflektiert einbringen. Zu beachten bleibt jedoch weiterhin, dass auch die verwendete Sekundärliteratur kognitiven Methoden folgt, und dass sie nicht unreflektiert in die eigene Interpretation übernommen wird.

Die dargelegten Arbeitsschritte müssen nicht zwingend in dieser Reihenfolge durchgeführt werden. Beispielsweise kann die Basis-Analyse durchaus im Zuge der Basis-Interpretation erweitert werden. Jedoch müssen die Arbeitsteile immer klar voneinander trennbar bleiben.¹⁵

¹⁴ Ebd. S. 70 ff.

¹⁵ Vgl. Tepe: Kognitive Hermeneutik, S. 80

Der zweite große Schritt bei einer kognitiven Interpretation ist die Aufbau-Arbeit. Sie beschäftigt sich mit Erklärungsproblemen höherer Ordnung. Die Aufbauarbeit kann beispielsweise genauer erklären, warum das herausgefundene Textkonzept und das Literaturprogramm so beschaffen sind, wie sie sind. Dabei wird der Text in weitere Kontexte gestellt. Diese können beispielsweise sozial-historischer, literatur-historischer oder ökonomischer Art sein. Möglich ist auch, die Stellung des Autors in seinem sozialen Gefüge zu betrachten. Bei der Aufbau-Arbeit wird der Text

„in einen Kontext- oder auch in mehrere Kontexte gestellt und kontextbezogen nach strikt kognitivistischen Prinzipien erforscht. Jede Form der weltanschauungs- und theoriegebundenen Direktinterpretation, jedes projektiv-aneignende Vorgehen wird gezielt vermieden. [...] [Aufbau-Interpretationen] knüpfen an bewährte Basis-Interpretationen an und bemühen sich, mit ihren Ergebnissen im Einklang zu bleiben. Sie stellen weitergehende kognitive Fragen unterschiedlicher Art. Diese lassen sich, zumindest in vielen Fällen, als Erklärungsprobleme höherer Ordnung auffassen.“¹⁶

¹⁶ Tepe: Kognitive Hermeneutik, S. 191

II. E.T.A. Hoffmann *Der Sandmann* und *Der goldne Topf*

2.1 Basis-Analyse der beiden Werke

Für ein sinnvolles weiteres Vorgehen stelle ich in diesem ersten Teil des zweiten Kapitels zunächst *Der Sandmann* und *Der goldene Topf* vor. Bei der Basis-Analyse handelt es sich um eine Aufnahme des jeweiligen Tatbestandes, um dann in der weiteren, vergleichenden Arbeit gezielt vorgehen zu können. Nur anhand einer genauen Textkenntnis können später sinnvolle Thesen aufgestellt und projektiv-aneignende Vorgehensweisen vermieden werden. Die hier vorliegende Basis-Analyse ist weniger ausführlich, als eine solche sein könnte. In den folgenden Kapiteln wird anhand des Vergleiches zwischen *Der Sandmann* und *Der goldne Topf* genau auf wichtige stilistische Mittel und Motive eingegangen. Um Wiederholungen zu vermeiden bleiben diese in der Basis-Analyse weitestgehend unberücksichtigt.

Der goldne Topf

Der goldne Topf erschien 1814 im zweiten Teil der „Phantasiestücke in Callots Manier“¹⁷. Das Märchen besteht aus insgesamt 12 Vigilien. Die erzählte Zeit umfasst einen längeren Zeitraum. Fest zu datieren sind der Himmelfahrtstag, an dem das „Märchen aus der neuen Zeit“ beginnt, die Äquinoktialnacht, die Nacht des 23. Septembers, und der vierte Februar, der in der elften Vigilie angegeben wird. Wichtige Leitmotive sind das Kristall, Spiegel, die Poesie, das Dichtertum sowie Feuer und Glut.

Der goldne Topf handelt von dem Studenten Anselmus, der sich in die Schlange Serpentina verliebt. Er nimmt die Arbeit eines Kopisten bei dem Archivarius Lindhorst an, der sich als Salamanderfürst und Vater der, von Anselmus begehrten, Serpentina entpuppt. Parallel versucht die bürgerliche Tochter Veronika Paulmann, über einen Zauber der so genannten Rauerin, Anselmus` Herz zu gewinnen. Letztendlich heiratet sie jedoch den Hofrat Heerbrand. Anselmus findet in Atlantis die Erfüllung seiner Liebe zu Serpentina.

¹⁷ Hoffmann, E.T.A.: *Der goldne Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit.* In: Ders.: *Poetische Werke Bd.1. Phantasiestücke in Callots Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten.* Hrsg. von Walter de Gruyter & Co. Berlin 1957, S. 210-304

Erste Vigilie

Die Geschichte beginnt am Himmelfahrtstage damit, dass Anselmus in Dresden durch ein schwarzes Tor läuft und dabei in einen Korb mit Kuchen und Äpfeln hineinstolpert. Die Besitzerin der angebotenen Waren ist eine alte Frau, die ihm den merkwürdigen Ausspruch hinterher ruft „«Ja, renne – renne nur zu Satanskind- ins Kristall bald dein Fall- ins Kristall!». Anselmus versteht die sonderbaren Worte der Frau nicht, wird von einem Grausen ergriffen und eilt davon. Am Ende einer Allee sieht er in einem Holunderbusch drei in grünem Gold glänzende Schlänglein und ein blaues Augenpaar. Der Blick in die Augen erfüllt Anselmus mit Sehnsucht und einem glühenden Verlangen.

Zweite Vigilie

Der Student kehrt noch einmal zu dem Holunderbaum zurück, seine Aufforderungen an die Schlänglein, sich noch einmal zu zeigen, werden jedoch nicht erfüllt. Da er dabei deutlich hörbar einige Bitten an die Schlänglein von sich gibt, wird er von den Passanten für verrückt gehalten. Über seinen bürgerlichen Freund, den Konrektor Paulmann, trifft er auf dessen Tochter Veronika. Der Konrektor Paulmann und der Registrator Heerbrand vermitteln dem Studenten eine Stelle als Kopist bei dem, so Paulmann, merkwürdigen Archivarius Lindhorst. Als Anselmus vor dessen Türe steht und klopfen möchte, erscheint ihm im Türklopfer das alte Apfelweib, das er am Himmelfahrtstag getroffen hatte. Es erklingt wieder derselbe Ausruf von ihr, der auch dieses Mal eine unangenehme Wirkung auf Anselmus hat. Daraufhin senkt sich die Klingelschnur hinab und verwandelt sich in eine weiße, durchsichtige Riesenschlange, die sich um den Studenten schnürt. Anselmus gerät in Angst, bis ein „schneidender Schmerz“ ihn zerreißt. Als er wieder zu sich kommt, liegt er in einem Bett, der Konrektor Paulmann steht vor ihm und fragt ihn, was er denn „für tolles Zeug“¹⁸ treiben würde.

¹⁸ Hoffmann: Poetische Werke Bd. 1, S. 226

Dritte Vigilie

Der Archivarius Lindhorst erzählt dem Konrektor, dem Registrator, Veronika und Anselmus eine märchenhafte Geschichte, die Aufschluss über seine Herkunft gibt. Es ist die Geschichte seiner Ur-ur-ur-ur-Großmutter.

Darin geht es um eine Feuerlilie und den Jüngling Phosphorus die, nach dem Kampf mit einem Drachen, in Atlantis die Erfüllung ihrer Liebe finden.

Von den Zuhörern wird die Geschichte als „orientalischer Schwulst“¹⁹ bezeichnet. Der Archivarius berichtet außerdem, dass sein Bruder ein Drache ist, und dass sein Vater vor dreihundertfünfundachtzig Jahren gestorben ist. All das stößt bei seinen Zuhörern ebenfalls auf völliges Unverständnis. Anselmus erzählt von dem Apfelweib, das ihm im Türklopfer erschienen ist, und wird vom Konrektor Paulmann und vom Registrator Heerbrand endgültig für seelenkrank erklärt. Am nächsten Tag will Anselmus mit seiner neuen Arbeit als Kopist beim Archivarius Lindhorst beginnen.

Vierte Vigilie

Zu Beginn der vierten Vigilie spricht der Erzähler den Leser direkt an.

Er appelliert an sein Verständnis für die Sehnsucht, die Anselmus nach einem „unbekannten Etwas“ hat. Damit verbunden sei auch eine Entfremdung von der ihn umgebenden Welt. Der Leser soll weder an Anselmus, noch an dem Archivarius Lindhorst zweifeln, ebenso wenig an dem Konrektor Paulmann oder dem Registrator Heerbrand. Der Erzähler betont, es gäbe dieses Reich, „das uns der Geist so oft, wenigstens im Traume, aufschließt.“²⁰ Im Folgenden wird erzählt, dass Anselmus sich seit dem, in der dritten Vigilie beschriebenen, Abend verändert hat. Er ist in „ein träumerisches Hinbrüten“²¹ geraten, und am liebsten streift er durch die Natur. Auch zu dem Holunderbaum kehrt er noch einmal zurück, jedoch ohne die drei Schlänglein anzutreffen. Eines Abends trifft er dort den Archivarius Lindhorst. Anselmus erzählt ihm von der goldgrünen Schlange und den Geschehnissen am Himmelfahrtstag.

Der Archivarius erzählt dem Studenten, dass die drei Schlänglein seine Töchter sind und dass die blauen Augen, in die Anselmus sich verliebt hat, zu seiner Tochter Serpentina gehören. Er zeigt dem Studenten seinen Ring, in dem dieser Serpentina sehen kann. Sie sagt zu Anselmus, nur im Glauben fände sich die die Liebe und fragt

¹⁹ Hoffmann: Poetische Werke Bd. 1, S. 228

²⁰ Ebd. S. 233

²¹ Ebd.

ihn, ob er denn lieben könne. Der Archivarius lässt das Bild von Serpentina aus seinem Ring verschwinden, verspricht Anselmus aber, dass er sie wieder sehen würde, wenn er sich mit großer Genauigkeit seinen Kopierarbeiten widmen würde.

Fünfte Vigilie

Der Konrektor Paulmann und der Registrator Heerbrand sprechen über Anselmus. Sie stellen fest, mit ihm sei nichts so richtig anzufangen, obwohl er das Zeug zum Hofrat hätte. Veronika überlässt sich diesem Gedanken, und träumt von einer Zukunft als Frau des Hofrates Anselmus. Eine „feindliche Gestalt“²², so scheint es Veronika, betitelt ihre erträumten Pläne als „ordinäres Zeug“. Veronika will daraufhin den Kaffeetisch decken, aber hinter einigen Gegenständen springt die Figur wie ein Alräunchen hervor und gibt Veronika zu verstehen, Anselmus würde nicht ihr Mann werden. Fränzchen, Veronikas Schwester, hört die Rufe des vermeintlichen Männchens jedoch nicht. Etwas später gesteht Veronika ein, von einer sonderbaren Gespensterfurcht übermannt worden zu sein. Unter dem Vorwand, Angelika nach Hause zu begleiten, macht sich Veronika auf den Weg zu der so genannten Rauerin, um diese über Anselmus und ihre Hoffnungen zu befragen. Die Alte soll im Besitz magischer Fähigkeiten sein. Sie weiß schon, was Veronika in Erfahrung bringen möchte. Sie weiß davon, so klärt die Rauerin Veronika auf, weil sie die Kaffeekanne auf dem Kaffeetisch am Nachmittag gewesen sei. Es klärt sich außerdem auf, dass die Rauerin auch die Apfelfrau ist, in die Anselmus am Himmelfahrtstag hineingelaufen ist. Dem folgt noch eine weitere Aufklärung: Sie ist die alte Wärterin, die früher im Hause des Konrektor Paulmann gedient hat, wodurch sie für Veronika keine Fremde mehr ist. Das Äpfelweib erzählt, Anselmus sei dem Archivarius Lindhorst in die Hände gefallen, der ihr größter Feind sei. Sie kennt auch schon dessen Plan und berichtet, er wolle Anselmus mit seiner Tochter Serpentina verheiraten.

Die Rauerin erklärt sich bereit, Veronikas Wünsche zu unterstützen.

Sie meint zu wissen, wie Anselmus den Archivarius und die Schlange überwinden kann, und will ihn als Hofrat in Veronikas Arme führen.

²²Hoffmann: Poetische Werke Bd. 1, S. 242

Sechste Vigilie

Anselmus tritt seine Arbeit beim Archivarius an. Als er meint, das Äpfelweib wieder im Türklopfer zu entdecken, spritzt er einen Likör in dessen Gesicht. Sofort verschwindet die Gestalt. Er betritt das Laboratorium des Archivarius Lindhort, das viel mehr einem Gewächshaus ähnelt. Dort befinden sich unter anderem Zypressenstauden, Kristallstrahlen, Lilienkelche und glühende Feuerlilien und aus allen Ecken scheinen „feine Stimmchen“²³ zu dem Protagonisten zu sprechen. In einem großen Gemach mit azurblauen Wänden befinden sich Palmbäume, aus Bronze gegossene Löwen und ein goldener Topf, bei dessen Anblick Anselmus` Sehnsucht nach Serpentina erneut entfacht wird. In einem Studierzimmer beginnt Anselmus seine Kopier-Arbeit. Im Laufe des Tages geht ihm die Arbeit immer besser von der Hand und es ist ihm, als würde eine Stimme zu ihm flüstern „Ach, könntest du denn das vollbringen, wenn du Sie nicht in Sinn und Gedanken trügest, wenn du nicht an Sie, an ihre Liebe glaubtest?“²⁴ Am Abend ist der Archivarius mit der Arbeit seines jungen Angestellten sehr zufrieden und offenbart ihm, dass Serpentina ihn liebt. Aber damit seine Wünsche in Erfüllung gehen, müsse Anselmus erst kämpfen und den goldenen Topf als Mitgift erhalten. Er sagt, feindliche Prinzipien würden Anselmus anfallen und nur seine innere Kraft könne ihn vor Schmach und Verderben retten.

Siebte Vigilie

In der Äquinoktialnacht will die Rauerin mit Veronika ihren Plan umsetzen, um in Anselmus Gefühle für Veronika zu erwecken. In einer Art Kessel kocht die Alte eine magische Mixtur zusammen. Eine Haarlocke und ein Ring von Veronika werden dem Gebräu zugefügt. Dann richtet sich der Erzähler ein weiteres Mal an den Leser und erzählt ihm, was er sehen würde, wenn er in dieser Nacht am 23. September nach Dresden reisen würde. Er beschreibt eine verängstigte Veronika und die Rauerin, die sich mit dem Gebräu beschäftigt. Er versichert dem Leser dass sich ihm, auch wenn er sonst keine Angst kenne, bei diesem Anblick „vor Grausen die Haare auf dem Kopf gestäubt hätten“.²⁵ Die alte Liese lässt Veronika in den Kessel schauen, in dem sie Anselmus erblickt. Die Alte füllt aus dem Kessel ein glühendes Metall ab und gießt es in eine Form. Dann fliegt ein Adler im Sturzflug herab. Die Alte stürzt heulend nieder und Veronika wird bewusstlos. Als sie wieder zu sich kommt, liegt sie zu Hause in

²³ Hoffmann: Poetische Werke Bd. 1, S. 251

²⁴ Ebd. S. 256

²⁵ Ebd. S. 262

ihrem Bett. Bei sich findet sie einen kleinen Metallspiegel und es ist ihr, als würde sie Anselmus in diesem sehen.

Achte Vigilie

Anselmus arbeitet nun schon einige Zeit beim Archivarius. Er verbringt glückliche Arbeitsstunden und lauscht immer wieder Serpentinas Worten.

Er versteht in diesem neuen Leben alle Wunder einer höheren Welt, die ihn vorher in Angst und Staunen versetzten. Auch die Kopierarbeit geht ihm leicht von der Hand. An diesem Tag führt ihn der Archivarius Lindhorst in das azurblaue Zimmer. Der goldene Topf ist nicht mehr dort. Der Archivarius legt Anselmus eine neue Kopier-Arbeit vor und ermahnt ihn zu besonderer Vorsicht und Sorgfalt. Nur ein Tintenkleck auf dem Original, so der Archivarius, würde den Studenten ins Unglück stürzen. Als Anselmus' Mut zu sinken droht, fügt der Archivarius hinzu: „[...] hast du bewährten Glauben und wahre Liebe, so hilft dir Serpentina!“²⁶ In dem zu kopierenden Pergament liest er die Worte „Von der Vermählung des Salamanders mit der grünen Schlange“²⁷ Daraufhin taucht die Schlange Serpentina in dem Zimmer auf. Sie sagt, bald sei Anselmus ganz ihrer und er würde sie durch seinen Glauben und seine Liebe erringen. Sie bringe ihm den goldenen Topf, der sie beide für immer beglücken würde. Außerdem klärt sie einiges, für Anselmus bisher Unverständliches, auf:

Der Archivarius Lindhorst stammt dem Geschlecht der Salamander ab. Serpentinas Mutter war eine Schlange. Sie erzählt von dem Reich Atlantis, in dem der Geisterfürst Phosphorus einst herrschte. Sie erzählt die Liebesgeschichte ihrer Eltern. Die Geschichte knüpft an die an, die der Archivarius in der dritten Vigilie erzählt hat. Nach einigen Problemen findet der Salamander die grüne Schlange wieder. Die Frucht der gemeinsamen Vermählung sind drei Töchter, die den Menschen in der Gestalt der Mutter erscheinen. Serpentina berichtet in Form einer auflösenden Ellipse, was Anselmus vorherbestimmt ist: Zur Frühlingszeit sollen sich die drei Schlänglein in einen Holunderbaum begeben. Entdeckt sie dort ein Jüngling und blickt ihn eine der Schlangen mit ihren Augen an, so entzündet dieser Blick in ihm die Ahnung des fernen wundervollen Landes, das er kennen lernen kann, wenn er die Bürde des Gemeinen abwirft. Die Liebe zu der Schlange soll ihm dabei den Glauben an die Wunder der Natur und an seine eigene Existenz geben. Der Erdgeist schenkte jeder der drei Töchter einen Topf aus edlem Metall, in dem sich Atlantis widerspiegeln soll. So soll der Jüngling

²⁶ Hoffmann: Poetische Werke Bd. 1, S. 267

²⁷ Ebd. S. 268

bald die Sprache und Wunder von Atlantis verstehen und selbst mit seiner Geliebten in dem fernen Land wohnen. Serpentina prophezeit, dass sie und Anselmus in Atlantis leben werden. Allerdings habe sich im Kampf mit den Salamandern und den Erdgeistern der schwarze Drache losgerissen. Aus dem Kampf seien von ihm schwarze Federn auf die Erde gefallen, aus denen feindliche Geister empor keimten. Das Äpfelweib entstammt, so Serpentina, einer solchen Herkunft und strebt nach dem goldnen Topf.

Anselmus erwacht wie aus einem tiefen Traum. Er glaubt, die von Serpentina erzählte Geschichte niedergeschrieben zu haben.

Neunte Vigilie

Alles, was Anselmus an Seltsamem und Wunderbarem täglich begegnet, entrückt ihn dem gewöhnlichen Leben. Sein ganzes Gemüt ist Serpentina und dem Feenreich bei dem Archivarius zugewandt. Dennoch denkt er von Zeit zu Zeit an Veronika. Manchmal ist es ihm, als würde ihn eine einbrechende Macht zu Veronika hinziehen. Unterwegs trifft er den Konrektor Paulmann, der ihn mit zu sich nach Hause nimmt. Dort trifft Anselmus Veronika an. In ihrem Nähkästchen entdeckt er den Spiegel, den sie von der alten Liese hat. Dieser Blick in den Spiegel entfacht einen Kampf in seinem Inneren. Anselmus wird klar, dass er immer nur an Veronika gedacht hat. Die phantastische Geschichte von dem Salamander und der Schlange, so denkt er, hat er nur abgeschrieben. Seinen Seelenzustand beim Archivarius Lindhorst schreibt er seiner Verliebtheit in Veronika zu. Er sichert der jungen Frau zu, sie zu heiraten, wenn er Hofrat geworden ist. An diesem Tag lässt er seine Arbeit beim Archivarius ausfallen. Sie trinken Punsch und Anselmus fühlt sich erneut hin- und hergerissen zwischen dem Glauben an Serpentina und seinen vermeintlichen Gefühlen zu Veronika. Er erklärt in die Runde hinein, der Archivarius erscheine als merkwürdig, weil er eigentlich ein Salamander ist. Er erzählt auch vom Geisterfürsten Phosphorus und von den drei Schlänglein. Der Konrektor Paulmann hält Anselmus für verrückt, aber der Registrator Heerbrand gibt ihm Recht, und nennt den Archivarius seinen Feind. Anscheinend weiß der Registrator auch von der Rauerin, die dem Archivarius feindlich gesinnt ist. Veronika nimmt die Alte in Schutz, der Registrator und Anselmus reden über den Archivarius. Der Konrektor hält sie alle für verrückt. Ein grauer Papagei tritt ein und erinnert Anselmus an seine Arbeit beim Archivarius Lindhorst, der er am nächsten Tag wieder nachkommen soll. Am Tag darauf schreibt Anselmus all das Wunderbare, das er

bisher im Haus des Archivarius gesehen hat, seiner eigenen Phantasie zu. Als er mit seiner Arbeit beginnen will, fällt ihm ein großer Tintenkleck auf das Original. Daraufhin verändert sich der ganze Raum, es gibt Feuerblitze und die Stämme der Palmbäume werden zu Schlangen. Anselmus hört die Stimme des gekrönten Salamanders, der ihm eine Strafe androht. Er wird bewusstlos, und als er wieder zu sich kommt, sitzt er in einer Kristallflasche im Bibliothekzimmer des Archivarius.

Zehnte Vigilie

Zu Beginn der zehnten Vigilie richtet sich der Erzähler erneut an den Leser.

Er beschreibt ihm genau, wie es sich anfühlt in einer Flasche gefangen zu sein und appelliert an sein Mitleid für den eingesperrten Anselmus.

Dieser nimmt all seine Zweifel an Serpentina zurück. Er entdeckt, dass in den fünf Flaschen neben ihm ebenfalls jemand eingesperrt ist. Allerdings merken die anderen Gefangenen nicht, dass sie in einer Flasche sitzen und erklären Anselmus für verrückt, als er sie darauf hinweist. Anselmus folgert daraus, dass die anderen nie Serpentina gesehen haben und deshalb nicht wissen, was Freiheit und Leben in Glauben und Liebe bedeuten. Deshalb spüren sie den Druck des Gefäßes nicht. Kurz darauf hört er die Stimme Serpentinias. In der Kaffeekanne erscheint das alte Äpfelweib. Das Weib erinnert ihn daran, dass es ihm den Fall ins Kristall längst vorhergesagt hatte. Die Alte sagt, nur mit ihrer Hilfe könne er aus der Flasche befreit werden. Sie will, dass sich der Student mit ihr verbündet. Anselmus entscheidet sich gegen ihre Hilfe und erklärt, geduldig alles zu ertragen, weil er nur dort sein kann, wo Serpentina ist. Er betont, für immer nur Serpentina zu lieben und nie Hofrat werden zu wollen, ohne die grüne Schlange will er untergehen. Die Alte klaut Pergamentblätter aus den Büchern und will auch den goldnen Topf mitnehmen. Es kommt zu einem Kampf zwischen dem Archivarius - also dem Salamander- und der Hexe, den der Archivarius Lindhorst gewinnt. Der Geisterfürst lobt Anselmus, er habe sich seiner Treue bewährt und er solle frei und glücklich sein. Das Flaschenglas zerspringt daraufhin und Anselmus stürzt sich in Serpentinias Arme.

Elfte Vigilie

Der Konrektor Paulmann und der Registrator Heerbrandt sind der Ansicht, nur Anselmus sei schuld an der allgemeinen Verrücktheit an dem Abend, an dem sie Punsch getrunken haben. Offensichtlich weiß Veronika, dass Anselmus in der Flasche feststeht, woraufhin ihr Vater befürchtet, sie würde bald endgültig seelenkrank werden. Am vierten Februar besucht der Registrator den Konrektor Paulmann. Er erzählt, er sei Hofrat geworden und bittet um Veronikas Hand. Veronika will ihn heiraten. Sie erzählt den Beiden die ganze Geschichte von der Rauerin und Anselmus. Ihr Vater hält sie, wie bisher auch, wenn es um übernatürliche Mächte geht, für verrückt. Der Registrator akzeptiert ihre Aussagen zu einem Teil. Die Verlobung ist beschlossene Sache und auch die Heirat, so der Erzähler, fand kurz darauf statt.

Zwölfte Vigilie

Anselmus ist mit Serpentina nach Atlantis gezogen.

Der Erzähler richtet sich ein weiteres Mal direkt an den Leser. Er erklärt, er schaffe es nicht die Herrlichkeiten, in denen Anselmus sich befindet, in Worte zu kleiden. Er reflektiert sein eigenes Werk und berichtet von einem Billet, das ihm der Archivarius Lindhorst habe zukommen lassen. In dem Brief erfährt der Leser, dass Anselmus mit Serpentina auf das Rittergut vom Archivarius in Atlantis gezogen ist. Der Archivarius fordert den Erzähler auf, zu ihm in das blaue Palmzimmer zu kommen, um die zwölfte Vigilie zu beenden. Der Erzähler berichtet, er habe tatsächlich die Einladung des Archivarius angenommen. Nachdem dieser ihm ein heißes Getränk gegeben hat, lässt er den Erzähler alleine zurück. Unvermittelt schließt sich vor ihm im Palmzimmer ein Hain auf und in diesem erblickt der Erzähler Anselmus. Dieser blickt sehnsuchtsvoll zu einem Tempel, aus dem Serpentina heraustritt. In ihren Armen hält sie den goldnen Topf, aus dem eine herrliche Lilie gewachsen ist. Anselmus hat erkannt, dass ihm der Glaube an Serpentina und die Liebe das Innerste der Natur erschlossen haben. Er, so Anselmus, habe das Höchste erkannt. Der Erzähler berichtet weiter, er habe Anselmus so, wie gerade dargestellt, in einer Vision gesehen und das verdanke er wohl dem Salamander. Er vergleicht sich mit Anselmus und beneidet ihn um sein Leben in Wonne und Freude in Atlantis. Da kommt der Archivarius und ermutigt ihn. Er sei doch gerade erst selber in Atlantis gewesen. Er fragt: „Ist denn überhaupt des Anselmus Seligkeit

etwas anderes als das Leben in der Poesie, der sich der heilige Einklang aller Wesen als tiefstes Geheimnis der Natur offenbaret?“²⁸

Der Sandmann

Der Sandmann erschien 1817 im ersten Teil der *Nachtstücke*²⁹. In der Novelle geht es um den Studenten Nathanael, der auf den Advokaten Coppelius und den Wetterglashändler Coppola trifft. Aus, im Rahmen dieser Arbeit noch zu untersuchenden Gründen, verkraftet Nathanael diese Begegnungen nicht und stürzt sich am Ende von einem Turm.

Ähnlich einem Briefroman beginnt die Erzählung *Der Sandmann* mit drei Briefen.

1. Brief: Nathanael an Lothar

Nathanael berichtet Lothar, etwas Entsetzliches sei in sein Leben getreten. Am 30. Oktober, mittags um 12 Uhr, sei ein Wetterglashändler in seine Stube getreten, den er aber ohne etwas zu kaufen fortgeschickt habe. Er schreibt, die Person des Krämers habe feindlich auf ihn gewirkt, was nur mit einer, tief in sein Leben eingreifenden, Beziehung zu begründen sei. Um das Verständnis des Freundes für sein Problem zu wecken, berichtet er aus seiner Kindheit. Damals hat die Mutter die Kinder immer mit „[...] der Sandmann kommt, ich merk es schon“³⁰ ins Bett geschickt. Der Junge fragt die Amme, wer der Sandmann denn nun sei. Sie erzählt ihm von einem bösen Mann, der den Kindern so viel Sand in die Augen wirft, bis diese aus dem Kopf herauspringen. Die Augen nehme der Mann dann mit. Nathanael will sich vergewissern, wer der Sandmann, der scheinbar abends sein Elternhaus aufsucht, genau ist. Er schleicht sich aus seinem Zimmer und späht heimlich durch die Stubentür des Vaters. In dem Zimmer sieht er den, ihm ohnehin schon unheimlichen, Advokaten Coppelius. In diesem Moment ist er sicher, dass der Sandmann und Coppelius dieselbe Person sind. Der Vater und der Advokat machen gemeinsam alchemistische Experimente. Sie brauchen dafür

²⁸ Hoffmann: *Poetische Werke* Bd. 1, S. 304

²⁹ Hoffmann, E.T.A.: *Der Sandmann*. In: Ders.: *Poetische Werke* Bd.3. *Nachtstücke*. Hrsg. von Walter de Gruyter & Co. Berlin 1957, S. 3-45

³⁰ Hoffmann: *Poetische Werke* Bd. 3, S. 4

noch ein Paar Augen und als Coppelius Nathanael entdeckt, will er sich an dessen Augen vergreifen.

Als Nathanael wieder aufwacht, ist die Mutter bei ihm und versichert ihm, dass der Sandmann lange fort ist.

Erst ein Jahr später taucht Coppelius wieder in Nathanaels Elternhaus auf.

Der Vater und der Advokat widmen sich ein letztes Mal einem alchemistischen Experiment. Selbiges missglückt und Nathanael findet seinen Vater tot in dessen Zimmer vor. Nach dem Vorfall ist Coppelius verschwunden. Nathanael schreibt an Lothar, dass eben der Wetterglashändler, Giuseppe Coppola, von dem er zu Beginn seines Briefes berichtet hatte, der besagte Advokat Coppelius sei.

Dem fügt er hinzu, dass er entschlossen sei, es mit ihm aufzunehmen und den Tod seines Vaters zu rächen.

2. Brief: Clara an Nathanael

Nathanael erhält einen Brief von seiner Verlobten Clara, weil er den eigentlich an Lothar gerichteten Brief aus Versehen mit ihrer Anschrift versehen hatte. Sie hat den Brief gelesen und bezieht Stellung zu Nathanaels Problem mit Coppelius bzw. Coppola. Sie ist der Meinung, all das Entsetzliche habe nur in Nathanaels Innerem stattgefunden. Die Außenwelt habe daran wenig Anteil gehabt. Zudem ist sie der Ansicht, dass der Vater durch mangelnde Vorsicht selbst für seinen Tod verantwortlich sei. Sie schreibt von einer dunklen, psychischen Macht und einem Phantom des eigenen Ichs, die feindlich in das Innere der Menschen treten könnten, wenn diese selber das zuließen. Sie bittet Nathanael, sich Coppelius und Coppola aus dem Sinn zu schlagen. Sie schreibt, die Gestalten könnten nichts über Nathanael vermögen und nur der Glaube an ihre feindliche Gewalt könne sie ihm feindlich machen.³¹

3. Brief: Nathanael an Lothar

Nathanael ist selbst zu der Ansicht gekommen, dass Coppola nicht Coppelius ist. Er hört Physikvorlesungen bei einem Professor Spalanzani, der Coppola schon seit vielen Jahren kennt. Außerdem höre man Coppolas Aussprache an, dass er Piemonteser ist,

³¹ Vgl. Hoffmann: Poetische Werke Bd. 3, S. 15

Coppelius aber sei Deutscher gewesen. Spalanzani habe auch gesagt, Coppelius sei aus der Stadt verschwunden. Weiter berichtet Nathanael seinem Freund von Spalanzani, der ein wunderlicher Kauz sei.

Er erzählt außerdem von einem herrlich gekleideten Frauenzimmer, das er hinter dem Vorhang von Spalanzanis Tür entdeckt habe. Er berichtet, sie habe ein „engelschönes“³² Gesicht. Sie schien ihn nicht zu bemerken und ihre Augen hätten etwas Starres gehabt. Es scheint Nathanael fast, als hätten ihre Augen keine Sehkraft und als schliefe sie mit offenen Augen. Später hat er erfahren, dass die Gestalt Spalanzanis Tochter Olimpia gewesen sei, die dieser sonderbarerweise eingesperrt hat. Nathanael vermutet, mit Olimpia habe es eine bestimmte Bewandnis auf sich, und sie sei blödsinnig oder ähnliches. Er fügt dem nur noch hinzu, dass er in zwei Wochen bei Lothar und seiner geliebten Clara sei und sich auf ein Wiedersehen freue.

Nach den Briefen wendet sich ein Erzähler an den Leser. Er erklärt, warum er die drei Briefe an den Anfang der Erzählung gestellt hat, nämlich weil ihm kein anderer Anfang als passend erschien. Daran anknüpfend berichtet er kurz über die Beziehung zwischen Nathanael, Clara und Lothar. Clara und Lothar sind in Nathanaels Elternhaus aufgewachsen. Nathanael und Clara sind verlobt. Nach einer Beschreibung von Clara kehrt der Erzähler zu der, im dritten Brief angekündigten, Begegnung von Clara, Lothar und Nathanael zurück.

Er berichtet, dass Nathanael sich in seinem Wesen verändert gezeigt hat.

Der Student habe behauptet, die Begeisterung, in der man zu schaffen fähig sei, komme nicht aus dem eigenen Inneren, sondern sei das Einwirken eines außer uns selbst liegenden höheren Prinzips. Nathanael erklärt Clara, Coppelius sei das böse Prinzip, das ihn im Augenblick erfasst habe und dass dieser Dämon ihr Liebesglück stören werde.³³ Clara missfällt diese „mystische Schwärmerei“³⁴ Nathanaels. Sie sagt, der Dämon würde nur existieren und Macht haben, solange Nathanael an ihn glaubt. Nathanael ist darüber erzürnt, dass Clara die Macht des Dämons nur in seinem Inneren statuiert. Er ist der Ansicht, vor solch kalten Gemütern wie dem Claras würden sich solche tiefen Geheimnisse verschließen. Schließlich ist Nathanael wütend über Claras kaltes Gemüt. Clara ihrerseits hegt einen Unmut über die dunkle Mystik ihres Verlobten. Beide entfernen sich voneinander, ohne es selbst zu bemerken. Nathanael schreibt ein Gedicht

³² Hoffmann: Poetische Werke Bd. 3, S. 16

³³ Vgl. ebd.

³⁴ Ebd. S. 21

über Coppelius als Störer ihrer Liebe³⁵. In der Hoffnung Claras kaltes Gemüt zu entzünden, liest er ihr seine Dichtung vor. Seine Verlobte ist kaum begeistert und fordert ihn auf, den Text zu verbrennen. Nathanael ruft ihr daraufhin zu: „Du lebloses, verdammtes Automat!“³⁶. Lothar ist wütend darüber, wie Nathanael sich seiner Schwester gegenüber verhält. Ein für den nächsten Morgen geplantes Duell kann Clara gerade noch verhindern. Alle drei versöhnen sich wieder. Drei Tage später kehrt Nathanael in seinen Studienort G. zurück. In G. ist das Haus, in dem Nathanael gewohnt hat, abgebrannt. Freunde haben seine Sachen gerettet und für ihn ein Zimmer gegenüber der Wohnung des Professors Spalanzanis angemietet. Von seinem Zimmer aus kann er nun genau in den Raum blicken, in dem Olimpia oft sitzt.

Der Händler Coppola taucht erneut bei Nathanael auf und will ihm eine Brille verkaufen. Er legt viele Brillen auf den Tisch und Nathanael meint, ihn würden tausend Augen anblicken. Es ist ihm als würden ihre Blicke in seine Brust strahlen. Coppola holt noch andere Perspektive aus seiner Tasche, die keineswegs gespenstisch auf Nathanael wirken. Er nimmt ein Taschenperspektiv an sich und blickt durch dieses zu Olimpia. Es ist ihm „als gingen in Olimpias Augen feuchte Mondstrahlen auf“³⁷. Es scheint ihm, als wäre jetzt erst Olimpias Sehkraft entzündet worden. Er kauft Coppola das Perspektiv ab. Auf der Treppe hört er Coppola lachen und es ist, als halle ein tiefer Todesseufzer³⁸ durch das Zimmer.

Nathanael blickt noch einmal zu Olimpia. Als er sie die nächsten Tage hinter zugezogenen Gardinen nicht sehen kann, verzweifelt er und ist getrieben von Sehnsucht und glühendem Verlangen. Er hat nicht mehr Clara, sondern nur noch Olimpia im Kopf. Kurz darauf veranstaltet Spalanzani ein Fest, bei dem er Olimpia der Gesellschaft vorstellt. Olimpia wird als sehr schön beschrieben, nur ihre Bewegungen hätten etwas Steifes gehabt, das manchem unangenehm auffiel. Diesen Makel schreibt man dem Zwang zu, den ihr die Gesellschaft auferlegt. Olimpia gibt ein Konzert am Flügel und trägt eine Arie vor. Nathanael ist entzückt. Durch Coppolas Perspektiv blickt er zu Olimpia und sieht, wie sie ihn mit einem „Liebesblick“³⁹ anschaut. Er fordert sie zum Tanz auf. Ihre Hand ist recht kalt, aber ihre Augen strahlen ihn liebevoll an. Er ist den ganzen Abend mit ihr beschäftigt. Manchmal hört er ein unterdrücktes Gelächter aus den Winkeln. Er spricht zu Olimpia von seiner Liebe, sie aber antwortet immer nur mit

³⁵ Vgl. Hoffmann: Poetische Werke Bd. 3, S. 22 ff.

³⁶ Ebd. S. 24

³⁷ Ebd. S. 28

³⁸ Ebd.

³⁹ Hoffmann: Poetische Werke Bd. 3, S. 31

„ach, ach!“⁴⁰. Am Ende des Festes erlaubt Spalanzani Nathanael, seine Tochter öfter zu besuchen. In dem allgemeinen Geschwätz nach dem Fest wird die starre und stumme Olimpia für stumpfsinnig abgestempelt. Ihnen, so Siegmund, ist Olimpia unheimlich geworden⁴¹. Nathanael antwortet darauf, nur dem poetischen Gemüt entfalte sich das gleich organisierte. Nur ihm sei Olimpias Liebesblick aufgegangen⁴². Dafür aber hätten Siegmund und die anderen keinen Sinn. Nathanael, so der Erzähler, lebt nur noch für Olimpia. Er geht so weit, von einer psychischen Wahlverwandtschaft zwischen ihm und Olimpia zu phantasieren. Mit stetigem Entzücken betrachtet er Olimpia weiter durch das Fenster. Um ein Liebesgeständnis von ihr zu bekommen, macht sich Nathanael zu Spalanzanis Wohnung auf. Dort sind Spalanzani und Coppola mit Olimpia beschäftigt. Sie zerren sie hin und her. Schließlich packt Coppola die Figur und rennt mit ihr davon. Aber schon vorher erkennt Nathanael: „Olimpias toderbleichtes Wachsgesicht hatte keine Augen, statt ihrer schwarzen Höhlen; sie war eine leblose Puppe“⁴³. Spalanzani verzweifelt über dem Verlust Olimpias und sagt, Coppelius habe ihm sein bestes Automat geraubt. Auf dem Boden erblickt Nathanael ein Paar Augen, das Spalanzani auf ihn wirft. Den Studenten ergreift der Wahnsinn und er wird in ein Tollhaus gebracht.

Der Erzähler wendet sich ein weiteres Mal direkt an den Leser und berichtet, wie es Spalanzani weiter ergangen ist. Wegen Nathanael und dem Vorwurf, er habe eine ganze Teegesellschaft mit seinem Automat getäuscht, musste er die Universität verlassen. Coppola war auch verschwunden.

Als Nathanael wach wird befindet er sich in seinem Elternhaus und Clara ist bei ihm. Nathanaels Wahnsinns ist bald verschwunden und er scheint wieder der Alte zu werden. Nathanael und Clara wollen heiraten und gemeinsam mit Siegmund und Lothar auf ein Gut ziehen. Sie gehen in die Stadt und steigen dort auf den Ratsturm. Oben angekommen macht Clara Nathanael auf einen „grauen Busch“⁴⁴ aufmerksam. Ihr Verlobter blickt durch Coppelias Perspektiv auf Clara, und erneut ergreift ihn der Wahnsinn. Er will Clara vom Turm herab stürzen, was Lothar gerade noch verhindern kann. Nathanael verbleibt in seinem Wahnsinn allein oben auf dem Turm. Aus der Menschenmenge vor dem Turm ragt der Advokat Coppelius hervor. Er sagt zu den

⁴⁰ Hoffmann: Poetische Werke Bd. 3, S. 32

⁴¹ Vgl. ebd. S. 34

⁴² Vgl. ebd.

⁴³ Ebd. S. 38

⁴⁴ Hoffmann: Poetische Werke Bd. 3, S. 41

Umherstehenden „[...] wartet nur, der kommt schon herunter von selbst“⁴⁵. Als Nathanael den Advokaten in der Masse erkennt, springt er über das Geländer und ist nach dem Aufprall tot. Coppelius ist im Gewühl verschwunden.

Den Geschehnissen fügt der Erzähler nur noch hinzu, dass Clara mit einem anderen Mann ihr häusliches Glück doch noch fand, welches ihr, der im Innern zerrissene, Nathanael niemals hätte gewähren können.

2.2 Bestimmung der Textwelt

Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit dem Textwelt-Sinn in *Der goldne Topf* und *Der Sandmann*. Bei *Der goldne Topf* macht schon der Untertitel „Ein Märchen aus der neuen Zeit“ deutlich, dass die Textwelt magische, übernatürliche Elemente enthält. Durch den Untertitel bestimmt der Autor bereits die Gattung seines Textes. Es handelt sich folglich um einen Text mit magischen Elementen, der zeitlich nicht in längst vergangenen Zeiten unter dem Motto „Es war einmal“ situiert ist, sondern im Colorit einer näher am Autor liegenden Zeit angelegt ist. Dennoch ist die Gattungsbestimmung nicht frei von Problemen, wie sich in der zugehörigen Forschungsliteratur herausstellt.⁴⁶ Die Erzähltechnik Hoffmanns hält zwar immer wieder die Möglichkeit offen, Anselmus könne sich all das Magische nur einbilden, jedoch bestimmen magische Elemente wie Serpentina, der Salamanderfürst und der Zauber der Rauerin, derartig das Geschehen, dass eine magische Textwelt als vorhanden betrachtet werden muss.

Schwieriger erscheint die Statuierung des Textwelt-Sinns bei *Der Sandmann*.

Bei den meisten literarischen Texten ist die Zuordnung der Textwelt eindeutig klärbar, da der Text an sich eindeutig klarstellt, ob es sich um eine rationale Textwelt, wie zum Beispiel im Kriminalroman, handelt oder ob eine phantastische Textwelt vorliegt, wie sie beispielsweise in Fantasyromanen zu finden ist.

In Bezug auf die Bestimmung der Textwelt ist *Der Sandmann* ein Sonderfall. Der Inhalt der Novelle macht auf den ersten Blick nicht explizit deutlich, ob der Leser in eine rationale oder in eine phantastische Textwelt eintaucht.

⁴⁵ Hoffmann: Poetische Werke Bd. 3, S. 44

⁴⁶ Vgl. Willenberg, Knud: Die Kollision verschiedener Realitätsebenen als Gattungsproblem in E.T.A. Hoffmanns 'Der goldne Topf'. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie 95 (1976), S. 93-113

Es bieten sich vier verschiedene Deutungsoptionen bei der Interpretation dieses literarischen Textes an. Entscheidend ist dabei jeweils, wie der Interpret die Textwelt des vorliegenden Kunstphänomens einordnet.

Folgende Thesen zu den Deutungsoptionen bzw. zu der Textwelt in *Der Sandmann* wären denkbar:

1) Existenz einer magischen Textwelt

Hoffmann konstruiert eine übersinnliche, dämonische, magische Textwelt. Dieser Annahme entsprechend greift eine dunkle Macht schicksalhaft in Nathanaels Leben ein. Diese Deutungsoption folgt dem Blickwinkel Nathanaels:

„–Etwas Entsetzliches ist in mein Leben getreten! – Dunkle Ahnungen eines grässlichen mir drohenden Geschicks breiten sich wie schwarze Wolkenschatten über mich aus, undurchdringlich jedem freundlichen Sonnenstrahl.“⁴⁷

2) Statuierung einer realen, rationalen Textwelt. Die für ihn unheimlichen Geschehnisse sind Hirngespinnste Nathanaels.

Demnach wird die Textwelt anhand von Claras Sicht der Dinge manifestiert.

Nach ihr betreffen Nathanaels Probleme nur ihn selbst. Sie sind nur als Hirngespinnste in seinem Kopf existent. In der realen Textwelt gibt es sie schlichtweg nicht. Entsprechend ist die Textwelt eine völlig normale, das heißt eine rationale Welt.

„Gibt es eine dunkle Macht [...] 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 geheimnisvolle Werk zu vollbringen.“⁴⁸

⁴⁷ Hoffmann: Poetische Werke Bd. 3, S. 3

⁴⁸ Ebd. S. 14

3) Unentscheidbarkeitsposition

Eine dritte Option ist die Unentscheidbarkeitsposition.

Nach ihr kann der Leser sich nicht zwischen 1) der Sicht Nathanaels und 2) der Claras entscheiden. Beide Optionen erscheinen als gleichermaßen möglich und gleichermaßen akzeptabel. Dieses Schwanken des Lesers, seine Unsicherheit in Bezug auf die Textwelt, so die Annahme, ist von Hoffmann intendiert.

Es gibt neuere literaturwissenschaftliche Abhandlungen, die die unheimliche Wirkung des Textes gerade in diesem „Offenhalten“ der verschiedenen Deutungsmöglichkeiten sehen.⁴⁹ Demnach entsteht die unheimliche Wirkung des Textes dadurch, dass der Rezipient nicht weiß, ob der Text ihn in eine rationale oder in eine phantastische Textwelt eintauchen lässt. Diese Wirkung ist laut Jürgen Walter, der ein Repräsentant der Unentscheidbarkeitssituation ist, von Hoffmann beabsichtigt. In einem Aufsatz vergleicht Walter zwei Fassungen Hoffmanns von *Der Sandmann*. Er untersucht das handschriftliche Manuskript Hoffmanns mit der letztendlich erschienenen Druckfassung. Hoffmann hat immer wieder Passagen seines Werkes verändert. Vom Standpunkt der Unentscheidbarkeitsposition aus hat er die Änderungen so vorgenommen, dass der Leser zwischen der Annahme einer rationalen und einer phantastischen Textwelt schwanken muss. Dadurch soll laut Walter eine unheimliche Wirkung entstehen. Der Text ist von Hoffmann also bewusst so konstruiert, dass dieser Effekt entsteht.

4) Versteckter allegorischer Tiefensinn

Die vierte Möglichkeit besteht darin, den Text allegorisch zu deuten.

In diesem Fall geht der Interpret von einem versteckten Tiefensinn des Textes aus, den er zu erklären versucht. Der Tiefensinn, der angenommen wird, kann sich auf verschiedene Theorien beziehen. Beispielsweise kann er psychoanalytischer, sozialistischer, theologischer oder marxistischer Art sein. Gerade diese vierte Interpretationsoption ist heikel, da sie weitere Probleme aufwirft.

⁴⁹ Vgl.: Walter, Jürgen: Das Unheimliche als Wirkungsfunktion. Eine rezeptionsästhetische Analyse von E.T.A. Hoffmanns Erzählung „Der Sandmann“. In: Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft 30 (1984), S. 15-33

Auch Sigmund Freuds psychoanalytische Deutung von *Der Sandmann* in *Das Unheimliche*⁵⁰ stufe ich als allegorische Deutung ein. Wie in 1.2 erläutert, sind solche Deutungen im Sinne der kognitiven Hermeneutik als projektiv-aneignend zu betrachten. Auf diesen Zusammenhang geht Kapitel III. ausführlich ein.

Der Interpret unterlegt den vorliegenden Text seinem eigenen weltanschaulichen Rahmen, ohne dabei die eigentliche Beschaffenheit des Textes objektiv zu betrachten. Dem entsprechend werden häufig nur die Passagen beleuchtet, die die eigene Theorie stützen. Andere, die zur Diskussion der eigenen Annahme führen könnten, bleiben unbeachtet.

In jedem Fall muss eine Entscheidung zwischen den vier genannten Deutungsoptionen hinsichtlich der Textwelt getroffen werden. Sie stehen in einem direkten Konkurrenzverhältnis zueinander. Nur anhand dieser, dann bestimmten, Grundannahme hinsichtlich des Textes ist eine wissenschaftliche Textinterpretation möglich. Die eine Option schließt die andere aus.

In keinem Fall können eine rationale und zugleich eine übernatürliche, dämonische Textwelt gleichermaßen als Grundannahme einer Interpretation dienen.

Das Vorhandensein von magischen Elementen in *Der goldne Topf* und *Die Elixiere des Teufels* sind Indizien, wenn auch keine Beweise dafür, dass solche auch in *Der Sandmann* zu finden sein könnten. In jedem Fall sind sie Hinweise darauf, dass man *Der Sandmann* auf das Vorhandensein von magischen Elementen überprüfen sollte. Dies kann durch das Aufstellen von Thesen und Optionenvergleiche geschehen.

Nach der intensiven Sichtung von E.T.A. Hoffmanns *Der goldne Topf* und *Der Sandmann* sowie dem Roman *Die Elixiere des Teufels*⁵¹ lege ich für das weitere Vorgehen die These zugrunde dass, 1) entsprechend, in *Der Sandmann* eine übernatürliche, magische Textwelt vorliegt.

In *Der goldne Topf* und *Der Sandmann* werden die Protagonisten Anselmus und Nathanael in ihrem bürgerlichen Alltag mit magischen Figuren, Elementen und Geschehnissen konfrontiert. Diese sind allen anderen Protagonisten der Textwelt nicht gleichermaßen ersichtlich, zugänglich oder verständlich. Dennoch sind sie in der

⁵⁰ Freud, Sigmund: *Das Unheimliche*. In: Ders. *Psychologische Schriften*. Studienausgabe Bd. IV. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards u.a. 7. Aufl. Frankfurt a. M. 1970, S. 241-274

⁵¹ Hoffmann: *Poetische Werke* Bd. 2

Textwelt existent und bestimmen den, jeweils vorliegenden und weiterführenden, Handlungsverlauf.

In *Der goldne Topf* wird Anselmus mit drei goldnen Schlänglein in einem Holunderbaum konfrontiert. Sein bürgerliches Umfeld hält ihn für verrückt, als er nach den Schlänglein sucht. Durch die Figur des Archivarius Lindhorst, der die Existenz der Schlänglein aufklärt, wird das Geschehen weiter determiniert und Anselmus entdeckt durch die Begegnung mit dem Archivarius immer mehr magische Elemente in seiner Umwelt, nicht zuletzt im Haus des Archivarius. Nun könnte man diese Annahmen mit dem Argument in Frage stellen, das alles könne sich ja, ähnlich wie es Annahme 2) in Bezug auf *Der Sandmann* und Nathanael trifft, nur in Anselmus Kopf abspielen. Diese Option kann dadurch revidiert werden, dass es auch andere Personen im Text gibt, die eindeutig mit magischen Elementen in Kontakt stehen. Die alte Liese bzw. Rauerin braut einen Zaubertrunk für die bürgerliche Veronika Paulmann. Das Resultat der Äquinoktialnacht ist, dass Veronika einen magischen Spiegel erhält, durch den sie Anselmus sehen kann.

Die Frage ist nun: Wo gibt es magische Elemente in *Der Sandmann*?

In Bezug auf das Literaturprogramm des Autors, welches immer wieder optische Motive sowie das Element Feuer und die damit verbundene Glut aufgreift, kann man zu der Annahme kommen, dass dem Perspektiv, welches Nathanael dem Wetterglashändler Coppola abkauft, magische Eigenschaften zuzuschreiben sind. Die Frage nach den Eigenschaften des Perspektivs hängt eng mit der Frage nach der Lebendigkeit Olimpias zusammen. Auch die Frage, ob Coppelius und Coppola identisch sind, muss im Weiteren näher beleuchtet werden. Um die aufgeführte These über eine magische Textwelt in *Der Sandmann* zu prüfen, werden zunächst das Taschenperspektiv und die Automatenpuppe Olimpia genauer betrachtet. Dazu werden die entsprechenden Schlüsselszenen näher beleuchtet.

2.3 Magische Elemente in *Der Sandmann* und *Der goldne Topf*

2.3.1 Das Perspektiv und Olimpias Lebendigkeit

Schon in seinem zweiten Brief an Lothar berichtet Nathanael von Olimpia, die er hinter der Glastür des Professors Spalanzani entdeckt hat.

Er beschreibt sie als „[...] hohes, sehr schlank im reinsten Ebenmaß gewachsenes, herrlich gekleidetes Frauenzimmer“⁵² mit einem engelschönen Gesicht. Nathanael scheint es, als sei etwas mit ihren Augen, das er sich nicht erklären kann.

„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, Spalanzanis Tochter Olimpia war, die er sonderbarer- und schlechterweise 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.“

So wird Olimpia in die Geschichte eingeführt. Hoffmann lässt den Leser an dieser Stelle in Form eines Briefes lediglich das erfahren, was Nathanael wahrnimmt. Sehr deutlich wird, dass Nathanael diese Gestalt bewundert, wenn er sich auch nicht erklären kann, warum Spalanzani sie eingesperrt hat oder warum sie scheinbar so starr guckt.

Als Nathanael wieder nach G. kommt, bewohnt er das Zimmer gegenüber von Spalanzani und Olimpia. Coppola kommt zu ihm und möchte ihm verschiedene optische Mittel verkaufen. Coppola erscheint Nathanael mit seinen angepriesenen Waren unheimlich. Der Erzähler, nicht Nathanael, beschreibt das Geschehen:

„Und damit holte er [Coppola] immer mehr und mehr Brillen heraus, so daß es auf dem ganzen Tisch seltsam zu flimmern und zu funkeln begann. Tausend Augen blickten und zuckten krampfhaft und starrten auf zum Nathanael; aber er konnte nicht wegschauen von dem Tisch, und immer mehr Brillen legte Coppola hin, und immer wilder und wilder sprangen flammende Blicke durcheinander und schossen ihre blutroten Strahlen in Nathanaels Brust. Übermannt von tollem Entsetzen, schrie er auf: «Halt ein! Halt ein, fürchterlicher Mensch!»“⁵³

⁵² Hoffmann: Poetische Werke Bd. 3, S. 16

⁵³ Ebd. S. 27

Anhand dieser Szene wird eine Art Einzug des Magischen und Übernatürlichen in die Alltagswelt deutlich. In der vorliegenden Textwelt existiert, so die aufgestellte These, eine übernatürliche Welt.

Ein weiteres Indiz dafür ist der Vergleich mit *Der goldne Topf*. Dort gibt es Szenen, die nach einem ganz ähnlichen Muster beschaffen sind. In einem „normalen“ Alltag, in dem in der vorangehenden Szene keine magischen Elemente deutlich wurden, geschieht wie selbstverständlich etwas Übernatürliches. So zum Beispiel als Anselmus zum ersten Mal vor der Haustür des Archivarius Lindhorst steht.

„Da stand er und schaute den großen schönen bronzenen Türklopfer an; aber als er nun auf den letzten, die Luft mit mächtigem Klange durchbebenden Schlag der Turmuhr an der Kreuzkirche den Türklopfer ergreifen wollte, da verzog sich das metallene Gesicht im ekelhaften Spiel blauglühender Lichtblicke zum grinsenden Lächeln. Ach! Es war ja das Äpfelweib vom Schwarzen Tor!“⁵⁴

Zurück zu der Lebendigkeit Olimpias und dem Perspektiv. Nach der oben beschriebenen Textpassage entdeckt Nathanael in Coppolas Warenangebot ein Taschenperspektiv, welches er ausprobiert. Mit ihm blickt er hinüber zu Olimpia.

„Nun erschaute Nathanael erst Olimpias wunderschön geformtes Gesicht. Nur die Augen schienen ihm gar seltsam starr und tot. Doch wie er immer schärfer durch das Glas hinschaute, war es, als gingen in Olimpias Augen feuchte Mondesstrahlen auf. Es schien, als wenn nun erst die Sehkraft entzündet würde; immer lebendiger und lebendiger flammten die Blicke. Nathanael hing wie festgezaubert im Fenster, immer fort und fort die himmlisch-schöne Olimpia betrachtend.“⁵⁵

Durch den Blick durch das Perspektiv verändert sich offensichtlich etwas. Olimpias Augen erscheinen Nathanael von genau diesem Moment an als belebt. Wie das obige Zitat belegt, werden Olimpias Augen lebendig, als Nathanael durch das Perspektiv schaut. Die These von dem Perspektiv als magisches Element lässt sich weiter stützen, denn auch bei der Gesellschaft, in der Spalanzani Olimpia als seine Tochter einführen will, benutzt Nathanael das magische Perspektiv:

⁵⁴ Hoffmann: Poetische Werke Bd. 1, S. 224

⁵⁵ Hoffmann: Poetische Werke Bd. 3, S. 28

„Ganz unvermerkt nahm er deshalb Coppolas Glas hervor und schaute hin zu der schönen Olimpia. Ach! – da wurde er gewahr, wie jeder Ton erst deutlich aufging in dem Liebesblick, der zündend sein Inneres durchdrang.“⁵⁶

Ähnlich dem Spiegel, durch dessen Blick sich Anselmus seiner scheinbaren Liebe zu Veronika gewahr wird⁵⁷, suggeriert das Perspektiv Nathanael eine innige Liebe zu Olimpia. Hinzu kommt, dass Olimpias Blick ihm durch dieses magische Element als lebendig erscheint. Nach dem ersten Blick durch das Perspektiv, erscheint sie stetig als lebendig. So auch, als Nathanael mit ihr tanzen will.

„Eiskalt war Olimpias 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.“⁵⁸

Nathanael sieht durch das Perspektiv eine lebendige Olimpia mit einem Liebesblick. Die lebendige Olimpia bleibt nach dem ersten Blick durch das Perspektiv weiterhin als solche in der Textwelt existent. Auch die anderen Menschen in der Gesellschaft empfinden Olimpia, wenn auch als etwas starr und sonderbar, als lebendig. An keiner Stelle wird deutlich, dass dies nicht der Fall wäre. Der Erzähler beschreibt Olimpia zu Beginn des Festes:

„Man mußte ihr schönges Gesicht, ihren Wuchs bewundern. Der etwas seltsam eingebogene Rücken, die wespenartige Dünne des Leibes schien von zu starkem Einschnüren bewirkt zu sein. In Schritt und Stellung hatte sie etwas Steifes, das manchem auffiel; man schrieb es dem Zwange zu, den ihr die Gesellschaft auferlegte.“⁵⁹

Olimpia wirkt also steif und ungewöhnlich, aber es wird nicht der Verdacht explizit, sie sei ein Automat oder eine Puppe. Als Nathanael nur Augen für Olimpia hat und unablässig mit ihr tanzt, wird über die Reaktion der anderen Gäste geschrieben:

„Hätte Nathanael außer der schönen Olimpia noch etwas anderes zu sehen vermocht, so wäre allerlei Zank und Streit unvermeidlich gewesen; denn offenbar ging das halbleise, mühsam unterdrückte Gelächter, was sich in diesem – jenem Winkel unter den jungen Leuten erhob, auf die

⁵⁶ Hoffmann: Poetische Werke Bd. 3, S. 31

⁵⁷ Vgl. Hoffmann: Poetische Werke Bd. 1, S. 277

⁵⁸ Hoffmann: Poetische Werke Bd. 3, S. 32

⁵⁹ Ebd. S. 30

schöne Olimpia, die sie mit ganz kuriosen Blicken verfolgten, man konnte gar nicht wissen, warum.“⁶⁰

Nach dem Fest heißt es:

„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 Ursachen finden wollte, warum Spalanzani sie so lange verborgen gehalten.“⁶¹

Anhand dieser beiden Passagen wird deutlich, dass die anderen Gäste auf Spalanzanis Fest anscheinend über Olimpia lachen und sie letztendlich für dumm halten. Aber eine Auflösung dazu, warum genau sie dies tun, wird nicht gegeben. In jedem Fall gibt es keinen expliziten Hinweis darauf, dass sie Olimpia für unbelebt halten. So kann auch die Behauptung, nur Nathanael würde sich einbilden, Olimpia sei lebendig, nicht aufrechterhalten werden. Es gibt im Text Hinweise darauf, dass mit Olimpia etwas nicht stimmen könnte. Das Starre, das sie an sich hat oder die Tatsache, dass sie niemals, abgesehen von ihrem Gesang, mehr als „Ach“⁶² sagt. Im Bezug auf die weiteren Geschehnisse im Text kann man all das als Hinweise dafür deuten, dass Olimpia kein Mensch ist. Aber eine Behauptung wie die, nur Nathanael würde Olimpia als lebendig betrachten, ist falsch. Allerdings wird schon vor der Auflösung von Olimpias Identität als Puppe ein weiterer massiver Hinweis gegeben.

„[E]ines Tages“ sagt Siegmund zu Nathanael:

„«tu mir den Gefallen und sage, wie es dir gescheitem Kerl möglich war, dich in das Wachsgesicht, in die Holzpuppe da drüben zu vergaffen? [...] 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 eigene Bewandtnis.»“⁶³

Die zeitliche Angabe „Eines Tages“ macht es kaum möglich festzulegen, ob der Dialog zwischen Siegmund und Nathanael einen Tag, mehrere Tage oder Wochen nach dem Fest ausgetauscht wird. An dieser Stelle stehen beide Optionen offen. Olimpia kann ein

⁶⁰ Hoffmann: Poetische Werke Bd. 3, S. 32

⁶¹ Ebd. S. 33

⁶² Vgl. ebd. S. 32 ff.

⁶³ Ebd. S. 34

komischer Mensch, aber auch eine Puppe sein. Es wird nicht klar, wie Siegmund seine Aussage genau meint. Trifft er sie nach der Enthüllung Spalanzanis als Schwindler und der Olimpias als Puppe so meint er damit eindeutig, dass Olimpia physisch eine Puppe ist. Sagt er dies aber kurz nach dem Fest, kann er „Puppe“ auch als Redewendung meinen. Später wird explizit deutlich, dass Spalanzani die ganze Gesellschaft betrogen hat. Über ihn und seine Täuschung heißt es:

„Er mußte indes die Universität verlassen, weil Nathanaels 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. [...] als er gegen das Publikum 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 wollen, die ihnen verdächtig vorgekommen.“⁶⁴

Für den Textbestand kann somit festgehalten werden, dass das Perspektiv, wie die insgesamt drei verschiedenen Spiegel in *Der goldne Topf*, eine magische Funktion hat.

⁶⁴ Hoffmann: Poetische Werke Bd. 3, S. 40 ff.

2.3.2 Optische Motive in *Der Sandmann* und in *Der goldne Topf*

Der goldne Topf ist das erste Werk Hoffmanns in dem, wie auch in *Der Sandmann*, optische Motive eine signifikante Rolle spielen.⁶⁵

In *Der goldene Topf* fallen optische Motive wie Spiegel und Kristalle auf. Der Fluch der alten Liese zu Beginn des Märchens „Ja renne nur zu, Satanskind - ins Kristall bald dein Fall – ins Kristall“⁶⁶ eröffnet eine Leitmotivkette, in der Gläser und Spiegel dominieren und die ihren Höhepunkt in Anselmus` Gefangenschaft in der Kristallflasche des Archivarius Lindhorst findet.⁶⁷

In der Kristallflasche sitzt Anselmus die Strafe für einen Tintenkleck ab, den er auf einem Pergament des Archivarius hinterlassen hat. Hinter dieser Strafe steckt weitaus mehr: Anselmus hat sich durch den Zauber der Rauerin von der Poesie und von Serpentina entfernt. Ohne die Poesie kann er nicht mehr richtig kopieren, da ihm der Zugang zum dichterischen Schaffen fehlt. Die Strafe wird ihm zuteil, weil er den Zugang zur Poesie bereits gefunden hatte, ihn aber unter dem Zauber der Rauerin wieder aufgegeben und somit verraten hat. Unter diesem Zauber behauptet er von sich selbst, seine Liebe zu Serpentina sei nur eine „tolle Einbildung“⁶⁸ gewesen. Er kann sich aus der Kristallflasche befreien, indem er sich wieder zu seiner Liebe zu Serpentina bekennt und sich von der Hexe abwendet. Die Kristallflasche symbolisiert Anselmus` Irrtum und seine Gefangenheit in den bürgerlichen Strukturen.

Die Kristallsymbolik geht über die Flasche hinaus. Ihr kommt eine tragende Rolle bei der Gestaltung des Wunderbaren zu. Aus dem Holunderbaum erklingen Kristallglocken und im Wintergarten des Archivarius Lindhorst fallen „Kristallstrahlen“ in schimmernde Marmorbecken nieder.⁶⁹

Das Wunderbare in *Der goldne Topf* wird anhand der Kristallsymbolik und der Feuersymbolik (siehe dazu auch 2.3.4) gestaltet. Beide Symboliken sind im Text eng miteinander verwoben.

⁶⁵ Vgl. Holbeche, Yvonne Jill: Optical motifs in the works of E.T.A. Hoffmann. Hrsg. von Ulrich Müller u.a. Göppingen 1975 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik Nr. 141)

⁶⁶ Hoffmann: Poetische Werke Bd. 1, S. 210

⁶⁷ Vgl. Steinecke, Hartmut: Die Kunst der Fantasie. E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk. Frankfurt und Leipzig 2004

⁶⁸ Hoffmann: Poetische Werke Bd. 1, S. 277

⁶⁹ Vgl.: Wührl, Paul-Wolfgang: E.T.A. Hoffmann. Der goldne Topf. Die Utopie einer ästhetischen Existenz. Zürich 1988, S. 50

Zu dem Motiv-Komplex um die Rauerin gehört neben dem Kristall ihr Spiegel. Er führt Anselmus vorübergehend zu der Ansicht, ihm sei eine gemeinsame Zukunft mit der bürgerlichen Veronika bestimmt.

Auch der Archivarius Lindhorst besitzt einen magischen Spiegel. Auf seinem Ring befindet sich ein Kristallspiegel, durch den Anselmus das Objekt seiner Begierde, die Schlange Serpentina, sehen kann. In der vierten Vigilie zeigt der Archivarius Lindhorst Anselmus seinen Ring:

„Der Student Anselmus schaute hin, und, o Wunder! der Stein warf wie aus einem brennenden Fokus Strahlen ringsherum, und die Strahlen verspannen sich zum hellen leuchtenden Kristallspiegel, in dem [...] die drei goldgrünen Schlänglein tanzten und hüpfen.“⁷⁰

Als Anselmus demgegenüber durch Veronikas Spiegel blickt wird eine konträre Szenerie beschrieben:

„Da war es dem Anselmus, als beginne ein Kampf in seinem Inneren Gedanken - Bilder - blitzten hervor und vergingen wieder – der Archivarius Lindhorst – Serpentina – die grüne Schlange [...]. Ihm wurde es nun klar, daß er nur beständig an Veronika gedacht [...]“⁷¹

Die Szene ist magisch, weist aber auch mehr Tempo auf. Es wird ein magisches Geschehen beschrieben, das aber eher bedrohlich als wunderbar erscheint. Für die Illustration des Bedrohlichen greift Hoffmann nicht auf das Kristallmotiv zurück. Die Szene weist eine Nähe zum Feuermotiv auf, denn es sind Bilder, die in Anselmus Innerem hervorblitzen. Etwas deutlich negativ konnotiertes geschieht mit dem Helden. Für beide Passagen gilt jedoch, dass Anselmus dem Magischen gegenüber eine passive Rolle einnimmt.

Beide Spiegel stellen eine Verbindung zwischen der bürgerlichen und der phantastischen Welt her, allerdings mit gegensätzlichen Auswirkungen.

Ermöglicht der Spiegel im Ring des Archivarius Anselmus einen Zugang von der bürgerlichen zur magischen Welt, so steht Veronikas Spiegel in einem umgekehrten Verhältnis. Der Blick in den Spiegel bedeutet für Anselmus eine - wenn auch nur vorübergehende - Abwendung von der magischen, der poetischen, Welt.

⁷⁰ Hoffmann: Poetische Werke Bd. 1, S. 237

⁷¹ Ebd. S. 277

Ein weiteres optisches Motiv ist der goldene Topf an sich. Er dient als Vermittler zwischen Atlantis als Ort der Poesie und der bürgerlichen Welt Dresdens.⁷²

Der Topf hat eine spiegelnde Oberfläche, die Anselmus Serpentina und Atlantis zeigt:

„[...] in der Mitte des Zimmers ruhte auf drei aus dunkler Bronze gegossenen ägyptischen Löwen eine Porphyrlatte, auf welcher ein einfacher goldener Topf stand, von dem, als er ihn erblickte, Anselmus nun gar nicht mehr die Augen weg wenden konnte. Es war, als spielten in tausend schimmernden Reflexen allerlei Gestalten auf dem strahlend polierten Golde- manchmal sah er sich selbst mit sehnsüchtig ausgebreiteten Armen – ach! neben dem Holunderbusch – Serpentina schlängelte sich auf und nieder, ihn anblickend mit holdseligen Augen.“⁷³

Der Zusammenhang zwischen dem goldnen Topf und Atlantis wird im Text explizit herausgestellt. Damit der Salamanderfürst zu seinen Brüdern zurückkehren kann, müssen die drei Schlänglein, Serpentina und ihre Schwestern, einen Jüngling heiraten. Dieser muss an die Wunder der Natur und an seine eigene Existenz in diesen Wundern glauben. Der Erdgeist hat allen drei Schwestern einen Topf aus Metall geschenkt.

„«[...] daß ich diesen drei Töchtern ein Geschenk mache, das ihr Leben mit dem gefundenen Gemahl verherrlicht. Jede erhält von mir einen Topf von schönstem Metall, das ich besitze, den poliere ich mit Strahlen, die ich dem Diamant entnommen; in seinem Glanze soll sich unser wundervolles Reich, wie es jetzt im Einklang mit der Natur besteht, in blendendem herrlichen Widerschein abspiegeln [...]»“⁷⁴

Wie in dem Kristallspiegel auf dem Ring des Archivarius sieht Anselmus auch im goldenen Topf Serpentina. Beide Spiegel fungieren als Medium zwischen Anselmus und der Schlange im engeren und zwischen Dresden und Atlantis im weiteren Sinne.

Allgemein lässt sich zu den Spiegeln in *Der goldne Topf* sagen, dass sie bestehende Sichtweisen modifizieren und neue Blickwinkel eröffnen. Wirft man einen Blick auf seine Eigenschaften, so ist der Spiegel in *Der goldne Topf* viel mehr ein Fenster als ein Reflektor. Einzig der Erzähler in der zwölften Vigilie sieht sein eigenes Gesicht in einem Spiegel und das auch nur, weil ihm der vollkommene Zugang zur Poesie noch fehlt.

Die Spiegel-Motivik führt weiter zu dem Motiv der Selbstreflexion, das spätestens in der zwölften Vigilie offensichtlich wird. Selbstreflexion ist, wenn im eigentlichen Sinne

⁷² Vgl. Wühl: E.T.A. Hoffmann, S. 50

⁷³ Hoffmann, Poetische Werke Bd. 1, S. 253

⁷⁴ Ebd. S. 272

auch kein optisches Motiv, ein wichtiges Thema in *Der goldne Topf*. Während des Märchens reift Anselmus durch die Aufgaben des Archivarius zum Dichter heran. Diese Entwicklung ist für einen Roman der Romantik typisch, knüpfte diese nicht zuletzt, wenn auch in einer Art Gegenbewegung, an Goethes Entwicklungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* an. Die Entwicklung des Knaben zum Dichter findet sich beispielsweise auch in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* wieder.⁷⁵ Allerdings greift Hoffmann auf eine Märchenform zurück. *Der goldne Topf* kann auch als „ein Entwicklungsroman in Märchenform, ein reflektierter Märchenroman“⁷⁶ bezeichnet werden.

In *Der Sandmann* finden sich mehr optische Motive als in *Der goldne Topf*.

„Perspektive und Perspektiv gehören zu dem zentralen Motivkomplex der Augen und des Sehens.“⁷⁷ Das Taschenperspektiv, das Nathanael Coppola abkauft, ist von besonders großer Bedeutung. Wie in 2.3.1 bereits erläutert, besitzt es eine magische Eigenschaft und erweckt Olimpia, wenn auch nur vorübergehend, zum Leben. Mit Nathanaels Blick durch das Perspektiv auf Olimpia entsteht eine Lebendigkeit. Als Nathanael am Ende der Novelle auf dem Turm durch das Perspektiv Clara anblickt, ergreift ihn der Wahnsinn. An Stelle der lebendigen Verlobten tritt in der Turmszene mit „Holzpüppchen, dreh' dich“⁷⁸ eine Starrheit. Das Perspektiv belebt folglich das Tote und vernichtet das Lebendige.⁷⁹ „So sieht er in der hölzernen Olimpia die lebendige, liebevolle Frau; hingegen wird ihm Clara »verkehrt«, so daß er sich im Wahnsinn auf sie stürzt.“⁸⁰ Die Puppe Olimpia wollte Nathanael lieben, Clara hingegen will er nun vom Turm stürzen.

„This telescope renders impotent the conscious rational faculties which can distinguish between reality and phantasy, a process which culminates in the paradoxical reversals of the identities of Olimpia and Clara – when viewed through the telescope the doll comes to life whereas Clara appears to him to be an automaton“⁸¹

⁷⁵ Vgl. Nygaard, Loisa C.: Anselmus as Amanuensis: The motif of copying in Hoffmann's *Der goldne Topf*. In: Seminar. A journal of Germanic Studies 19 (1983), S. 82

⁷⁶ Steinecke: Die Kunst der Fantasie, S. 193

⁷⁷ Ebd. S. 289

⁷⁸ Hoffmann: Poetische Werke Bd. 3, S. 42

⁷⁹ Vgl.: Köhn, Lothar: Vieldeutige Welt. Studien zur Struktur der Erzählungen E.T.A. Hoffmanns und zur Entwicklung seines Werkes. Tübingen 1966, S. 105

⁸⁰ Steinecke: Die Kunst der Fantasie, S. 289

⁸¹ Holbeche: Optical motifs in the works of E.T.A. Hoffmann, S. 104

Auch Brillen und Wettergläser spielen eine zentrale Rolle. Als Coppola Nathanael Brillen verkaufen will und sie auf dem Tisch ausbreitet, ist es Nathanael, als würden ihn Augen anblicken und er fordert Coppola auf, die Brillen wegzupacken.

Ein weiteres optisches Motiv ist das der Augen an sich. Es taucht zum ersten Mal in dem Ammenmärchen vom Sandmann auf, wobei der Verlust der Augen im Vordergrund steht. Der Sandmann wird als Augendieb dargestellt:

„[...] Das ist ein böser Mann, der kommt zu den Kindern, wenn sie nicht zu Bett gehen wollen, und wirft ihnen Hände voll Sand in die Augen, daß sie blutig zum Kopf herausspringen, die wirft er dann in den Sack und trägt sie den Halbmond zur Atzung für seine Kinderchen; die sitzen dort im Nest und haben krumme Schnäbel, wie die Eulen, damit picken sie der unartigen Menschenkindlein Augen auf.“⁸²

Mit dieser schauerlichen Geschichte der Amme wird das Leitmotiv der Augen zu Beginn des Textes verfestigt. Die Mutter spricht immer vom Sandmann, wenn die Kinder ins Bett gehen sollen, aber die eigentlich unheimliche Wirkung entsteht erst durch das Märchen der Amme und durch Nathanaels Reaktion, die darauf folgt. Die gruselige Geschichte hat seine Neugier geweckt. Als er zur Bettgezeit, eben genau dann, wenn nach Angaben der Mutter der Sandmann kommen soll, den Advokaten Coppelius auf der Treppe entdeckt, ist für ihn völlig klar, dass dieser der Sandmann sein muss. Nathanael schleicht seinem Vater und Coppelius hinterher. Als die beiden Männer anfangen sich alchemistischen Experimenten zu widmen, entdeckt Coppelius Nathanael. Er will scheinbar die Augen des Jungen für das Experiment missbrauchen. Der Vater verteidigt die Augen seines Sohnes und Coppelius lenkt mit „Mag denn der Junge die Augen behalten und sein Pensum flennen in der Welt [...]“⁸³ ein. Denkbar wäre an dieser Stelle auch die Möglichkeit, dass Coppelius die Augen nicht wirklich klauen, sondern dem Jungen Angst einzujagen wollte. Nathanael schreibt in einem Brief, es hätte dem Advokaten Spaß bereitet, Lebensmittel der Kinder anzufassen, weil er wusste, dass sie sie dann nicht mehr essen würden. Denkbar wäre also, dass es Coppelius als unangenehmem Zeitgenossen auch an in diesem Moment Freude bereitet, dem Jungen Angst einzujagen.

Als Erwachsener glaubt Nathanael nicht mehr an den Sandmann. Aber die unheimliche Wirkung, die Coppelius auf ihn ausgeübt, ist so präsent geblieben, dass er in seinem

⁸² Hoffmann: Poetische Werke Bd. 3, S. 5 ff.

⁸³ Ebd. S. 10

ersten Brief an Lothar mit Coppelius seine Angst vor dem Wetterglashändler Coppola begründet. Es sind nicht zuletzt die Augen, anhand derer der Advokat Coppelius als negativ und unheimlich charakterisiert wird. Er hat ein paar grünliche Katzenaugen und will, wie oben beschrieben, Nathanaels Augen zerstören.⁸⁴

Psychoanalytische Deutungen zu *Der Sandmann* erläutern die Augen-Motivik und die Figur des Sandmannes anhand des Ödipus-Komplexes und mit einer damit verbundenen Kastrationsangst. Zu finden ist dieser Ansatz in erster Linie in Sigmund Freuds Abhandlung *Das Unheimliche*, die eine Tradition an verschiedenen Variationen psychoanalytischer Deutungen zu Hoffmanns Text in der Literaturwissenschaft hervorgerufen hat.⁸⁵ Auf diese Ansätze werde ich in Kapitel III näher eingehen.

Ein weiterer Aspekt der Augen-Motivik sind die Namen Coppola und Coppelius an sich. Den beiden Namen Coppelius und Coppola liegt die italienische Wurzel „cop“ zugrunde; ital. „coppo“ bedeutet „Becher“ bzw. „Schale“, im übertragenen Sinne auch „Augenhöhle“. Das zentrale Augenmotiv wird also über die Eigennamen weitertransportiert. „Coppola“ bezeichnet den „Schmelztiigel“, in dem auch die Alchemisten Stoffe voneinander trennen. Der Name Coppelius verweist demnach zusätzlich auf die nächtliche Laborszene.⁸⁶

Den Augen und dem Motivkomplex des Sehens von magischen Dingen und anderen Welten, des Blickens durch magische Spiegel oder Perspektive, kommen in beiden betrachteten Werken eine besondere, die Erzählstruktur sowie die Textwelt bestimmende, Funktion zu. Diesbezüglich zu erwähnen wäre noch, wie Hoffmann entscheidende Figuren wie Coppelius oder den Archivarius Lindhorst beschreibt. Die Blicke und die Mimik der Figuren werden sehr detailliert gezeichnet, wie auch Pikulik⁸⁷ herausgearbeitet hat:

„Da ist zunächst die Besonderheit des Blicks. Dem Archivarius Lindhorst kann Anselmus *kaum in die starren, ernsten Augen sehen, ohne innerlich auf eine ihm selbst unbegreifliche Weise zu erbeben*. [...] Coppelius im Sandmann hat wie Gluck buschige graue Augenbrauen, unter denen aber *ein Paar grünliche Katzenaugen stechend hervorfunkeln*. [...] Der Archivarius Lindhorst *ging*

⁸⁴ Vgl. Köhn: *Vieldeutige Welt*, S. 104

⁸⁵ Vgl. Über, Wolfgang: *E.T.A. Hoffmann und Sigmund Freud. Ein Vergleich*. Diss. masch. Berlin 1974
Vgl. Aichinger, Ingrid: *E.T.A. Hoffmanns Novelle ‚Der Sandmann‘ und die Interpretation Sigmund Freuds*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 95 (1976), S. 113-132

⁸⁶ Vgl. Hohoff, Ulrich: *E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann. Textkritik. Edition. Kommentar*. Berlin 1988, S. 239

⁸⁷ Pikulik, Lothar: *Das Wunderliche bei E.T.A. Hoffmann. Zum romantischen Ungenügen an der Normalität*. In: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 69 (1975), S. 294-319

sonderbar lächelnd an den Tisch, Anselmus stand schweigend auf, der Archivarius sah ihn noch immer so wie in höhnendem Spott lächelnd an, kaum hatte er aber in die Anschrift geblickt, als sein Lächeln in dem tiefen feierlichen Ernst unterging, zu dem sich alle Muskeln im Gesicht verzogen.“

Nach Pikulik finden sich ein seltsames Lächeln und ein sonderbarer Blick aus merkwürdigen Augen bei den wohlmeinenden Magiern wie Lindhorst oder Alpan, aber auch bei den Teufelsgestalten wie Coppelius oder Ignaz Denner.

2.3.3 Coppelius gleich Coppola?

Die Identität von Coppola und Coppelius lässt sich anhand der Streitszene um Olimpia besonders genau betrachten. In der Textpassage streiten Spalanzani und Coppelius/Coppola um die Automatenpuppe. Dabei fällt auf, dass der Erzähler beide Namen, Coppelius und Coppola, synonym verwendet. Aber wie sieht es bis dahin im Text hinsichtlich der Identität von Coppelius/Coppola aus?

Zu Beginn der Novelle schreibt Nathanael an Lothar, dass Coppola ihm Furcht eingejagt habe, weil er ihn an den Advokaten Coppelius erinnert habe. In einem weiteren Brief schreibt er dann aber, er wisse nun, dass Coppola nicht Coppelius seien könne. Coppola, so habe er von Spalanzani erfahren, sei Italiener, Coppelius aber sei eindeutig Deutscher gewesen. Auch als Coppola Nathanael Brillen verkaufen will, betont der Erzähler:

„Sowie die Brillen nur fort waren, wurde Nathanael ganz ruhig und, an Clara denkend, sah er wohl ein, dass der entsetzliche Spuk nur aus seinem Inneren hervorgegangen, sowie daß Coppola ein höchst ehrlicher Mechanikus und Optikus, keineswegs aber Coppelii verfluchter Doppeltgänger und Revenant sein könne.“⁸⁸

Damit ist das Thema scheinbar erledigt, bis es zu der bereits genannten Szene, dem Streit zwischen Coppola und Spalanzani, kommt.

Nathanael will nach dem Teezirkel mit einem Ring zu Olimpia. Als er bei Spalanzani ankommt, hört Nathanael dessen und Coppelius Stimmen. Zu Beginn der Szene heißt es: „Es waren Spalanzanis und des grässlichen Coppelius Stimme, die so durcheinander

⁸⁸ Hoffmann: Poetische Werke Bd. 3, S. 27

schwirrten und tobten.“⁸⁹. In den folgenden Sätzen aber spricht der Erzähler von Coppola:

„Hinein stürzte Nathanael, von namenloser Angst ergriffen. Der Professor hatte eine weibliche Figur bei den Schultern gepackt, der Italiener Coppola bei den Füßen, die zerrten und zogen sie hin und her, streitend in voller Wut um den Besitz.“⁹⁰

Spalanzani und Coppola/Coppelius ziehen an Olimpia und streiten um sie. Ersterem gelingt es, Spalanzani die Figur zu entreißen und mit ihr davonzulaufen. Über Nathanael wird geschrieben:

„Erstarrt stand Nathanael – nur zu deutlich hatte er gesehen, Olimpias toderbleichtes Wachsgesicht hatte keine Augen, statt ihrer schwarze Höhlen; sie war eine leblose Puppe.“⁹¹

Im Folgenden sagt Spalanzani, die Person mit Coppelius statt mit Coppola bezeichnend:

„Ihm nach – ihm nach, was zauderst du? – Coppelius – Coppelius, mein bestes Automat hat er mir geraubt – Zwanzig Jahre daran gearbeitet – Leib und Leben daran gesetzt – das Räderwerk – Sprache- Gang- mein – die Augen – die Augen dir gestohlen. – Verdammter – Verfluchter – ihm nach – hol` mir Olimpia – da hast du die Augen!“⁹²

Der Erzähler benennt auch im Folgenden Coppola als denjenigen, der mit Olimpia die Treppe herabrennt.⁹³

Im Anschluss sieht Nathanael ein Paar blutige Augen auf dem Boden liegen, die ihn scheinbar anstarren. Spalanzani wirft mit den Augen nach ihm. Über Nathanael heißt es: „Da packte ihn der Wahnsinn mit glühenden Krallen und fuhr in sein Inneres hinein, Sinn und Gedanken zerreißen.“⁹⁴. Auffallend ist auch das Motiv der Glut, welches der Autor im Zusammenhang mit Nathanaels Wahnsinn aufgreift. Der Wahnsinnsausbruch Nathanaels wird beschrieben mit: „Hui – hui – hui! – Feuerkreis – Feuerkreis! dreh` dich“⁹⁵. Auf dieses Motiv soll später noch genauer eingegangen werden.

⁸⁹ Hoffmann: Poetische Werke Bd. 3, S. 37

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Hoffmann: Poetische Werke Bd. 3, S. 38

⁹² Ebd.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Ebd.

Der Student wird, so der Erzähler, ins Tollhaus gebracht. Als er wieder zu sich kommt, liegt er in einem Bett in seinem Elternhaus und Clara ist bei ihm. In seiner Ansprache an den Leser erwähnt der Erzähler dann noch, dass Coppola und Spalanzani verschwunden seien.⁹⁶

Ein weiteres Indiz für eine Doppelidentität von Coppelius/Coppola findet sich in der Schlusszene. Coppelius spricht unten am Turm: „Ha ha – wartet nur, der kommt schon herunter von selbst“⁹⁷. Nathanael entdeckt den Advokaten und stürzt sich mit den Worten „Ha! Sköne Oke – Sköne Oke“⁹⁸ vom Turm herab. „Sköne Oke“ aber ist ein Ausdruck, der mit Coppola zu assoziieren ist.⁹⁹ „Sköne Oke“ sagt nämlich der Wetterglashändler bevor er Nathanael das Perspektiv verkauft.¹⁰⁰ Anhand dieser Stelle wird nochmals Nathanaels innere Verknüpfung von Coppelius/Coppola deutlich. Im Zusammenhang mit den anderen Indizien für eine Doppelidentität der magischen Figur Coppelius kann die Schlusszene als ein weiterer Hinweis gewertet werden.

Aus der Doppelbenennung des Streitgegners von Spalanzani mit Coppola/Coppelius lässt sich schließen, dass beide Namen ein und dieselbe Figur bezeichnen. Die einzige andere Option ist, dass Coppelius nicht Coppola ist, aber als Beobachter der Szene daneben steht. Allerdings würde schon die zu Beginn des Textes von Nathanael aufgeführte Möglichkeit, beide seien identisch, eher zu dem Schluss führen, dass der Protagonist mit seiner Ahnung richtig lag. Diese Annahme kann ferner durch die Tatsache gestützt werden, dass es auch in anderen Werken Hoffmanns magische Figuren gibt, die problemlos andere Identitäten annehmen können.

Ein weiteres Problem taucht auf, wenn man sich in Erinnerung ruft, dass ja gerade Spalanzani es war, der Nathanael erzählt hat, Coppola sei Italiener. Das hatte zur Folge, dass Nathanael nicht mehr an eine gemeinsame Identität von Coppelius und Coppola geglaubt hat. Durchaus möglich wäre, dass Spalanzani und Coppelius/Coppola ein Bündnis miteinander eingegangen sind, das erst im Streit um Olimpia zerbricht. Dafür würde auch das Indiz sprechen, dass Nathanael - als er nach G. zurückkehrt - ausgerechnet ein Zimmer gegenüber von Spalanzani bewohnt. Dem Leser unbekannt Freunde des Studenten haben seine Sachen dorthin geschafft.

⁹⁶ Vgl. Hoffmann: Poetische Werke Bd. 3, S. 40

⁹⁷ Ebd. S. 44

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Vgl. Hohoff: E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann, S. 220

¹⁰⁰ Vgl. Hoffmann: Poetische Werke Bd. 3, S. 26

Hoffmann lässt es bei diesem Geheimnis bewenden. Er gibt dem Leser kein einziges Mal explizit zu verstehen, dass Coppola Coppelius ist und umgekehrt. Möglicherweise ist genau dieser Effekt von Hoffmann beabsichtigt.

„Die Frage, ob Coppelius und Coppola identisch sind, bleibt mithin bis zum Schluß offen. Der Erzähler gibt dem Leser nur Perspektiven und Meinungen von Erzählfiguren; auch vom Erzähler selbst erhält er keine Hinweise, die zur Klärung dieser Frage beitragen könnten. Diese Darstellungsweise ist charakteristisch für die gesamte Erzählung.“¹⁰¹

Dieser Ansicht ist auch Köhn: „Das Rätsel um Coppelius-Coppola bleibt auch am abrupten Schluß der Erzählung noch bestehen.“¹⁰²

Schmidt schreibt:

„Ob z.B. Coppelius und Coppola identisch sind, wie Nathanael anfangs glaubt, läßt der Text in der Schwebe. Ebenso bleibt zweifelhaft, ob Coppelius wirklich einen magischen bösen Einfluß auf seine Umgebung ausübt, wie Nathanael glaubt, denn Hinweise auf eine objektive negative Kraft von Coppelius hat Hoffmann bekanntlich aus seiner Erzählung getilgt, wie Ulrich Hohoff nachgewiesen hat.“¹⁰³

Aufgrund der Annahme einer magischen Textwelt ergibt die These, Coppelius und Coppola sind eine Person, durchaus Sinn. Coppelius ist als feindliches Prinzip in Nathanaels Leben getreten, welches er zu zerstören trachtet. Um leichter an sein Ziel zu gelangen, kann er sich in Coppola verwandeln und Nathanael so das magische Perspektiv verkaufen, welches dieser wohl kaum von Coppelius angenommen hätte. Das würde auch die Sichtweise von Müller bekräftigen:

„Aber wenn wir in Flögels Geschichte des Groteskkomischen die Beschreibung des Manducus oder Kinderfressers der Römer mit der Schilderung des Coppelius vergleichen, ist an seinem Charakter als Marionette des Bösen nicht mehr zu zweifeln: Die roten aufgeblasenen Backen, die beweglichen schielenden Augen, die großen spitzen Zähne und der aufgetriebene Kopf mit dem starrenden Haar beim Manducus- unförmlich dicker Kopf mit erdgelbem Gesicht, stehend funkelnde Katzenaugen, beim Lachen dunkelrote Flecken auf den Backen, zusammengekniffene Zähne, Klebbrocken über den großen roten Ohren beim Coppelius.“¹⁰⁴

¹⁰¹ Steinecke: Die Kunst der Fantasie, S. 288

¹⁰² Köhn: Vieldeutige Welt, S. 96

¹⁰³ Schmidt, Ricarda: Narrative Strukturen romantischer Subjektivität in E.T.A. Hoffmann *Die Elixiere des Teufels* und *Der Sandmann*. In: Germanisch-Romanische Monatszeitschrift 80 (1999), S. 158

¹⁰⁴ Vgl. Müller, Dieter: Zeit der Automate. Zum Automatenproblem bei Hoffmann. In: Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann Gesellschaft 12 (1966), S. 1-11

Hohoff stellt außerdem fest, dass Hoffmann für den Druck die dämonischen Züge, die Coppelius im Manuskript besessen hat, strich. Dennoch trage, so Hohoff, Coppelius übernatürliche Züge. Er stehe, wie auch andere Figuren in Hoffmanns Werk, für das feindliche Prinzip. Coppelius und Coppola würden sich die Mühe, Nathanaels Glück zu verhindern, teilen.¹⁰⁵ Die Streichungen zeigen, dass Hoffmann die geheimnisvolle Wirkung und das Rätsel um Coppelius/Coppola bewusst gestaltet hat.

In der Sekundärliteratur wird häufig davon ausgegangen, Coppelius sei gleich Coppola oder es wird ein absichtliches Offenhalten beider Möglichkeiten seitens des Autors angenommen.¹⁰⁶ Andere, oftmals psychoanalytische, Deutungen gehen auf das Problem gar nicht konkret ein oder betrachten Coppelius und Coppola als Doppelgängermotiv, das psychischen Ursachen entspringt oder auf solche verweisen soll. Dementsprechend wird es dann in Bezug auf Nathanaels mutmaßliche psychoanalytische Problematik interpretiert.

Vgl. Hohoff: E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann, S. 241

¹⁰⁵ Ebd. S. 322 ff.

¹⁰⁶ Vgl. Steinecke: Die Kunst der Fantasie, S. 288

2.3.4 Glut und Feuer als Leitmotive des Magischen

Wenn im Umfeld von Hoffmanns Protagonisten magische Geschehnisse vonstatten gehen, die bis in den Wahnsinn führen können, greift Hoffmann oftmals auf eine Glut- und Feuermotivik zurück. Um das zu verdeutlichen, möchte ich auf die jeweils ersten Textpassagen mit magischen Elementen in *Der goldne Topf*, *Der Sandmann*, *Die Elixiere des Teufels* und *Ignaz Denner* zurückgreifen.

In *Der goldne Topf* taucht diese Metaphorik zum ersten Mal in Korrespondenz mit der Kristallsymbolik auf, als Anselmus Serpentina entdeckt.

„Da flüsterte und lispelte es von neuem in jenen Worten, und die Schlänglein schlüpfen und kosten auf und nieder durch die Blätter und Zweige, und wie sie sich so schnell rührten, da war es, als streue der Holunderbusch tausend funkelnde Smaragde durch seine dunklen Blätter. [...] Und wie er voll heißen Verlangens immer in die holdseligen Augen schaute, da ertönten stärker in lieblichen Akkorden die Kristallglocken, und die funkelnden Smaragde fielen auf ihn herab und umspannen ihn, in tausend Flämmchen um ihn herflackernd und spielend mit schimmerndem Goldfaden. [...] Und immer inniger und inniger versunken in den Blick des herrlichen Augenpaars, wurde heißer die Sehnsucht, glühender das Verlangen.“¹⁰⁷

Anselmus hat Serpentina nun zum ersten Mal gesehen. Noch ist nicht klar, welche Rolle sie für ihn spielen wird. Getrieben von dem beschriebenen Verlangen, sucht er im Folgenden nach den drei Schlänglein. Seine Sehnsucht findet erst am Schluss des Märchens ein Ende, wenn Anselmus gemeinsam mit Serpentina in Atlantis lebt.

In *Der Sandmann* findet sich das Leitmotiv Glut und Feuer als Nathanael Coppelius und seinen Vater bei ihren alchemistischen Experimenten beobachtet.

„Coppelius trat hinzu, und eine blaue Flamme knisterte auf dem Herde empor. Allerlei seltsames Gerät stand umher. Ach Gott! Wie mein Vater sich nun zum Feuer herabbückte, da sah er ganz anders aus. Ein grässlicher krampfhafter Schmerz schien seine sanften ehrlichen Züge zum hässlichen widerwärtigen Teufelsbilde verzogen zu haben. Er sah dem Coppelius ähnlich. Dieser schwang die glutrote Zange und holte damit hellblinkende Massen aus dem dicken Qualm, die er emsig hämmerte. Mir war es, als würden Menschengesichter ringsum sichtbar, aber ohne Augenscheußliche, tiefe schwarze Höhlen statt ihrer. [...] «Nun haben wir Augen – Augen ein schön Paar Kinderaugen.» So flüsterte Coppelius und griff mit den Fäusten glutrote Körner aus der Flamme, die er mir in die Augen streuen wollte.“¹⁰⁸

¹⁰⁷ Hoffmann: Poetische Werke Bd. 1, S. 216

¹⁰⁸ Hoffmann: Poetische Werke Bd. 3, S. 10

Kurz darauf endet die alchemistische Szene. Als der junge Nathanael wieder zu sich kommt, ist seine Mutter bei ihm und der Sandmann ist schon lange fort. Feuer und Glut werden an dieser Stelle verwendet, um eine unheimliche Stimmung zu inszenieren. Zudem ist die Glut eine konkrete Bedrohung für Nathanael, denn Coppelius will ihm glutrote Körner in die Augen streuen. Glut und Feuer tragen dazu bei, Nathanaels Angst vor Coppelius, den er ja in dieser Passage für den Sandmann hält, zu schüren und dem Leser zu transportieren. Anhand dieser Motive ebnet Hoffmann im Bewusstsein des Lesers den Boden für das Verständnis für Nathanaels weitere Probleme mit Coppola.

In *Die Elixiere des Teufels* tauchen die Motive Feuer und Glut das erste Mal explizit auf, als Medardus von dem Teufelselixier trinkt.

„Als ich in die Reliquienkammer getreten, war alles still und ruhig, ich schloß den Schrank auf, ich ergriff das Kistchen, die Flasche, bald hatte ich einen kräftigen Zug getan! – Glut strömte durch meine Adern und erfüllte mich mit dem Gefühl unbeschreiblichen Wohlseins – ich trank noch einmal, und die Lust eines neuen herrlichen Lebens ging in mir auf!“¹⁰⁹

Nach dem ersten Genuss der Reliquie kann Medardus besser predigen, er fühlt sich innerlich gestärkt, trinkt weiter von dem Elixier und sein Leben verändert sich.

Alle drei Textstellen sind Schlüsselszenen für den jeweiligen Text Hoffmanns.

Anselmus entdeckt zum ersten Mal Serpentina. Er begehrt sie, bis er zum Dichter herangereift ist und mit ihr in Atlantis, dem Land der Natur und der Poesie, zusammenleben kann. Somit entdeckt er etwas für den weiteren Handlungsverlauf sehr Entscheidendes. Serpentina ist die Motivation für sein weiteres Handeln, auch wenn Anselmus das nicht immer bewusst ist.

Nathanael trifft zum ersten Mal auf den vermeintlichen Sandmann, der sich als Coppelius entpuppt. Der Advokat wird in dieser Szene zu dem feindlichen Prinzip, das in Nathanaels Leben eingreift. Er will dem Jungen vermutlich die Augen rauben. Nathanael gerät zum ersten Mal außer sich. Was dann passiert, lässt der Erzähler den Leser nicht wissen. Unbestimmte Zeit später erwacht Nathanael wie aus tiefem Schlaf und seine Mutter ist bei ihm. Dennoch trägt Nathanael ab diesem Moment eine Angst in sich. Das wird schon in seinem ersten Brief an Lothar deutlich. Auch in der späteren Erzählung wird seine Angst explizit, als er dem Wetterglashändler Coppola begegnet.

¹⁰⁹ Hoffmann: Poetische Werke Bd. 2, S. 35

Seine Angst und das Einwirken des feindlichen Prinzips finden erst ein Ende, als er sich am Ende der Novelle vom Turm hinunterstürzt. Der Sturz und der damit verbundene Selbstmord sind, wie spätestens ein Vergleich mit der von Hoffmann geschriebenen Erstfassung zeigt¹¹⁰, von Coppelius motiviert, der am Boden in der Menge steht.

In *Die Elixiere des Teufels* ist es nicht anders. Der erste Schluck aus der Reliquie ist entscheidend für das weitere Leben des Protagonisten.

Zu vermuten ist, dass Hoffmann Glut und Feuer als Motive verwendet, um die beschriebenen Geschehnisse für den Leser zu intensivieren. Zudem tauchen sie immer dann auf, wenn etwas Irreales in der Textwelt geschieht, was der Leser „im wirklichen Leben“ so nicht vorfinden würde. Rational kann man die geschilderten Geschehnisse kaum deuten. Mit Glut und Feuer wird dem Leser eine magische Textebene geöffnet. Die Motivik ist ein Mittel, um Irreales zu eröffnen, zu intensivieren und darzustellen.

Auch in *Ignaz Denner* findet sich diese Metaphorik.

Andres lebt mit seiner Frau Georgina in einem Wald. Ignaz Denner taucht in seinem Haus auf. Zunächst gibt er sich als Händler aus und bittet um eine Herberge. Das Ehepaar gewährt ihm diese über mehrere Jahre immer wieder und gelangt so zu einem gewissen Wohlstand. Letztendlich entpuppt sich Denner jedoch als Hauptmann einer Räuberbande und zwingt Andres zur Teilnahme an einem Überfall. Außerdem will er den Sohn von Andres töten und dessen Blut haben. Andres wird daraufhin eines noch schlimmeren Verbrechens, eines Mordes, beschuldigt und kommt ins Gefängnis. Er wird so lange gefoltert, bis er unschuldig gesteht. Danach sitzt er alleine in einem Verlies. Zum ersten Mal in der Geschichte geschieht nun etwas Irrationales, das wieder mit dem stilistischen Mittel „Glut und Feuer“ dargestellt wird.

„Da war es ihm, als lösten sich die Steine aus der Mauer, und als fielen sie krachend herab auf den Boden des Kerkers. Ein blutroter Schimmer drang durch, und in ihm trat eine Gestalt herein, die, unerachtet sie Denners Züge hatte, ihm doch nicht Denner zu sein schien. Glühender funkelten die Augen, schwärzer starrte das struppige Haar auf der Stirn empor [...] Ein feuerroter, mit Gold stark verbrämter weiter Mantel hing in bauschichten Falten der Gestalt über die Schultern [...] Andres konnte vor Schreck, Angst und Ermattung nicht sprechen; er sah, wie seines Kindes Blut in der Phiole, die ihm die Gestalt hinhielt, in roten Flämmchen spielte; inbrünstig betete er zu Gott und den Heiligen, daß sie ihn retten möchten aus den Klauen des Satans [...].¹¹¹

¹¹⁰Vgl. Hohoff: E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann

¹¹¹ Hoffmann: Poetische Werke Bd. 1, S. 80

Auch diese Textpassage ist eine Schlüsselszene. Denner ist, wie sich herausstellt, durch mehrere Gewölbe gedrungen, um Andres Werkzeug für einen Ausbruch zu bringen, aber nur um Georginas Willen.

Es ist der Beginn einer auflösenden Ellipse, die Aufschluss über Denners Identität gibt. Er ist Georginas Vater und der Sohn des Giftmischers Trabaccio. Dieser stand mit dem Teufel im Bunde und hatte seine Kinder ermordet, um ihr Herzblut zu trinken. Denner war als dieser noch lebte Trabaccios Lehrling. Mit dem Blut seiner Enkel wollte er seinem Meister, dessen Seele dem Teufel verschrieben war, nacheifern. Denner tritt als feindliche Macht in Andres Leben. Erst seinem Tod kann Andres die dunkle Macht bewältigen und für immer loswerden.

Man könnte die stilistische Verwendung der Feuermotivik an vielen weiteren Textstellen belegen, was aber den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Festzuhalten ist, dass Hoffmann in seinen Werken häufig auf das Leitmotiv „Glut und Feuer“ zurückgreift. Zu seinem Literaturprogramm gehört es scheinbar, anhand von diesem Mittel den Einzug des Magischen in die Textwelt darzustellen. Magische Elemente werden somit in einer besonderen, sehr intensiven, Stimmung dargestellt.

2.4 Hoffmanns Erzählweise

2.4.1 Bürgertum und Phantasiewelt

In Hoffmanns Werken werden immer wieder das philisterhafte Bürgertum und übernatürliche Geschehnisse miteinander verwoben. Auffällig dabei ist, dass ersteres nicht selten karikiert dargestellt wird. Bei einer weiteren Analyse sollte im Hinterkopf behalten werden, dass Hoffmann selbst stets in einer Doppelexistenz lebte, wie es für viele Dichter der Romantik typisch war. Auf der einen Seite stand er als Jurist im preußischen Staatsdienst, auf der anderen war er Musiker und Dichter. Insofern verkörpert der Autor Hoffmann selbst eine Verbindung von Bürgertum und Phantasiewelt, die sich auch in seinen beiden Werken *Der goldne Topf* und *Der Sandmann* widerspiegelt. Diesen Zusammenhang genauer zu betrachten, wäre allerdings Teil der Aufbauarbeit zu dem jeweiligen Werk Hoffmanns.

In *Der goldne Topf* ist das Dichtermotiv weiter gesponnen als in *Der Sandmann*. Dementsprechend öfter treffen die Welt der Poesie, die in dem Märchen von dem Archivarius Lindhorst und Serpentina repräsentiert wird, und das Bürgertum aufeinander. Marhold stellt den Wechsel von Phantasie- und bürgerlicher Welt sehr anschaulich dar.¹¹² Dieser Wechsel wurzelt bereits in dem, von Hoffmann wohl geplanten, Aufbau der Erzählung. Marhold ordnet das Märchen sinnvoller Weise in drei Abschnitte ein. Die ersten drei Vigilien bilden demnach eine Exposition. Den Inhalt der vierten bis neunten Vigilie beschreibt er als eine Divergenz zwischen der phantastischen, poetischen und der bürgerlichen Welt. Sie beinhaltet auch ein Tauziehen um Anselmus, der zwischen beiden Welten hin- und her gerissen ist. Der Protagonist fühlt sich zu Serpentina hingezogen, aber die bürgerliche Welt, in der seine Wurzeln liegen, versteht nicht einmal die Existenz der Schlange. Diese innerliche Spannung von Anselmus wird noch einmal gesteigert, wenn die alte Liese und Veronika in der siebten Vigilie den magischen Spiegel schaffen, mit dem Anselmus` Liebe zu Veronika entfacht werden soll. Mittels des Spiegels wird Anselmus weiter in den Zwiespalt zwischen phantastischer und bürgerlicher Welt hineingetrieben. Er soll sich für Veronika und somit für das Bürgertum entscheiden. Unter dem Zauber der Rauerin tut er das vorübergehend. Anselmus meint, sich mit Serpentina und all dem Wunderbaren im

¹¹² Vgl. Marhold, Hartmut: Die Problematik dichterischen Schaffens in E.T.A. Hoffmanns Erzählung der goldne Topf. In: Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann Gesellschaft 32 (1986), S. 62

Haus des Archivarius geirrt zu haben. Er denkt, er habe sich das alles nur eingebildet. An dieser Stelle wird, wie so oft bei Hoffmann, das Mittel romantischer Ironie deutlich. Er lässt das Phantastische frei in das Geschehen seiner Erzählung einströmen und zerstört dieses magische Gebilde wieder, so als habe es selbiges nie gegeben. Anselmus beschränkt sich für einen Moment auf seine Ratio und will Veronika heiraten. Dieser Wunsch, der zugleich eine Verleumdung Serpentinias bedeutet, gipfelt in der Flasche als Anselmus` Gefängnis.

Die letzten drei Vigilien bilden eine Phase der Lösungen. In der zehnten Vigilie siegt Anselmus` Glaube an die Poesie. Er bekennt sich zu selbiger, die Wände seines gläsernen Gefängnisses zerspringen und er stürzt sich in Serpentinias Arme. Die elfte Vigilie klärt darüber auf, wie Veronika ihr bürgerliches Glück findet. In der zwölften Vigilie findet der Leser Anselmus in Atlantis vor, wo er und Serpentina eine gemeinsame Zukunft finden.

Das Märchen endet mit der Frage nach dem Wesen der Poesie. Das glückliche Ende wird im Sinne der Transzendentalpoesie auf den Erzähler reflektiert. Auch er kann in die Welt von Atlantis eintauchen. Wenn er an die Poesie glaubt, dann steht auch ihm, wie Anselmus, die Welt offen. Entscheidend ist folglich der Glaube an Poesie und Phantasie. Er bleibt dem Geist der Philister verschlossen, was in Hoffmanns Märchen deutlich wird. Einzig in der Punsch-Szene öffnen sich die bürgerlichen Protagonisten ein wenig dem Reich der Phantasie. Anselmus erzählt dem Registrator Heerbrand und dem Konrektor Paulmann von der Welt um den Archivarius Lindhorst. All das Wunderbare, was an diesem Abend in der neunten Vigilie geschieht, revidieren sie mit nüchternem Kopf jedoch wieder in der elften Vigilie und erklären Anselmus ein weiteres Mal für verrückt.

Der Hofrat Heerbrand glaubt zumindest daran, Anselmus sei von geheimen Mächten befangen¹¹³, der Konrektor Paulmann hingegen glaubt an nichts dergleichen und schreibt alle magischen Anzeichen einzig und allein der Wirkung des Punsch zu. Die Welt der Bürger ist dem Phantastischen gegenüber verschlossen. Sie ist dominiert von Bürokratie, die keinen Platz für magische Geschehnisse lässt.¹¹⁴

In *Der goldne Topf* findet sich ein deutliches Spannungsverhältnis zwischen Bürgertum und Phantasiewelt. Die Wurzeln des Protagonisten Anselmus liegen in der bürgerlichen Welt. Mit seiner Entwicklung zum Dichter entrückt er ihr immer weiter. Diese Entwicklung fordert das Reich der Poesie von ihm, welches durch den Archivarius und

¹¹³ Vgl. Hoffmann: Poetische Werke Bd. 1, S. 298

¹¹⁴ Vgl. Nygaard: Anselmus as Amanuensis, S. 83

Serpentina repräsentiert wird. Ein Leben als Dichter kann er nicht in der bürgerlichen Welt, sondern nur in Atlantis als erlösendem und poetischem Raum finden. Hoffmann grenzt diesbezüglich Bürgertum und Phantasiewelt voneinander ab, „die bruchlose Integration von wirklicher und höherer Welt [ist] nicht mehr möglich“¹¹⁵. Es wird deutlich, dass ein Dichter dem rationalen, als beschränkt konnotiertem, Bürgertum entrücken muss, um die ihm eigene Kreativität und Phantasie in seinen Werken ausleben zu können.

Was das Verhältnis von Bürgertum und Phantasie angeht, ist *Der Sandmann* anders ausgerichtet als *Der goldne Topf*. Zu Beginn stehen drei Briefe und am Ende steht keine glückliche Vereinigung zweier Liebender, sondern das Ende einer Tragödie, die im Selbstmord Nathanaels gipfelt.

Eine Parallele zu *Der goldne Topf* findet sich in Clara, die mit ihrem rationalen Weltbild eine für Hoffmann typische Repräsentantin des Bürgertums ist. Sie lebt ein bürgerliches Leben, in dem sie am Ende ja auch mit einem anderen Mann ihr Glück findet. In dieser bürgerlichen Welt werden keine magischen Geschehnisse anerkannt, so dass sie Nathanaels Problematik als psychisch und in seinem Inneren konstituiert einstuft.

Was das Magische angeht, sind dessen Zielrichtungen in den beiden Werken Hoffmanns komplett konträr. Ist das Reich der Phantasie in *Der goldne Topf* gleichzusetzen mit der Poesie als der positiven Kraft des Dichters, so greift das Magische in Form von Coppelius und Coppola zerstörerisch in Nathanaels Leben ein. Bezeichnend für diese Gegensätzlichkeit sind die folgenden beiden Textstellen. Zum Bürgertum als feindliches Prinzip in *Der goldne Topf* heißt es:

„«Anselmus», so sprach der Geisterfürst, «nicht du, sondern ein feindliches Prinzip, das zerstörend in dein Inneres zu dringen und dich mit dir selbst zu entzweien trachtete, war schuld an deinem Unglauben.- Du hast deine Treue bewährt, sei frei und glücklich. »¹¹⁶

Demgegenüber gestaltet sich das feindliche Prinzip in *Der Sandmann* als magisch und destruktiv:

„-Etwas Entsetzliches ist in mein Leben getreten! – Dunkle Ahnungen eines grässlichen mir drohenden Geschicks breiten sich wie schwarze Wolkenschatten über mich aus, undurchdringlich jedem freundlichen Sonnenstrahl.“¹¹⁷

¹¹⁵ Heine, Roland: Transzendentalpoesie. Studien zu Friedrich Schlegel, Novalis und E.T.A. Hoffmann. Bonn 1985, S. 199

¹¹⁶ Hoffmann: Poetische Werke Bd. 1, S. 292

Eine feindliche Kraft tritt in Nathanaels Leben. Sie gipfelt im Selbstmord des Studenten. Das Ende der Novelle bietet keine weitere Entwicklung, wie diese am Ende von *Der goldne Topf* zu finden ist. Das dürfte daran liegen, dass *Der Sandmann* keine Entwicklungsgeschichte ist, wie man es von *Der goldne Topf* oder anderen romantischen Werken sagen kann. Es ist eine tragische Geschichte, denn der Held befindet sich in den Klauen eines feindlichen Prinzips, dem er nicht entrücken kann. Das Zusammensein mit Olimpia bedeutet für Nathanael Glück. Jedoch ist sie nur ein Schwindel, ein Teil des bösen Spieles, das Coppelius spielt, um ihn in den Wahnsinn und den Tod zu treiben. Die Spannung innerhalb der Novelle entsteht nicht durch diesen systematischen Untergang Nathanaels, sondern auch durch das epische Vorgehen Hoffmanns. Immer wieder bleiben dem Leser Deutungsmöglichkeiten offen. Ständig muss er das Erzählte neu einordnen. Hoffmann selbst hat seinen Text mehrfach überarbeitet, um dem Leser diese Unsicherheiten zu geben.¹¹⁸

Wie bereits herausgestellt, finden sich zwischen *Der goldne Topf* und *Der Sandmann* Gegensätzlichkeiten, aber auch Gemeinsamkeiten. Nehring beschreibt Hoffmanns Novelle als:

„[...]genaue Umkehrung und Umwertung des Märchens ins Negative [...]. Die Erhöhung des Lebens zum Ideal und das Verfallen an das Dämonische sind zwei konträre Möglichkeiten desselben Vorgangs. Die Wege in den Himmel und in den Abgrund sind spiegelbildliche Verkehrungen voneinander.“¹¹⁹

Letztlich lässt sich über Bürgertum und Phantasiewelt bei E.T.A Hoffmann zumindest für die beiden hier genannten Werke sagen, dass beide Bereiche nicht ungestört nebeneinander in der Textwelt existieren können. Auf diesen Dualismus könnte man im Rahmen des Überzeugungssystems Hoffmanns und der Aufbauarbeit zu dem jeweiligen Werk näher eingehen.

¹¹⁷ Hoffmann: Poetische Werke Bd. 3, S. 3

¹¹⁸ Vgl. Walter: Das Unheimliche als Wirkungsfunktion

Vgl. Hohoff: E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann

¹¹⁹ Nehring, Wolfgang: E.T.A. Hoffmanns Erzählwerk: Modell und Variationen. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie 95 Sonderheft (1976), S. 5

2.4.2 Das Dichtermotiv

Wie im Vorausgehenden erwähnt, findet sich in *Der goldne Topf* das Dichtermotiv als Leitmotiv. Der Student Anselmus begegnet am Himmelfahrtstag drei Schlänglein in einem Holunderbaum. Von dem Blick in die Augen eines der magischen Wesen wird seine Leidenschaft entfacht. Er bekommt eine Stelle als Kopist beim Archivarius Lindhorst. Mit dieser Arbeit taucht der Student immer tiefer in die Welt der Poesie ein und beginnt, die Manuskripte des Archivarius zu verstehen. Nach einiger Zeit bedeutet Anselmus' Verständnis eines Manuskriptes „[...] zugleich die ‚Realisierung‘ seines Inhaltes“¹²⁰. Der zum Dichter heranreifende Held muss eine Probe bestehen. Er muss sich zwischen der bürgerlichen Welt von Veronika und der poetischen Welt von Serpentina entscheiden. Nach dem bereits beschriebenen Aufenthalt in der Flasche entscheidet sich Anselmus endgültig für die Poesie. Seine Entwicklung zum Dichter findet ihren Höhepunkt in einem Leben in Atlantis, wo Natur und poetischer Geist im Einklang miteinander sind. In dem Dichtermotiv in *Der goldne Topf* finden sich Parallelen zu Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*, aber auch Unterschiede.¹²¹ Ein junger Mann geht auf eine Reise, lernt Neues zu entdecken und entwickelt sich langsam zum Dichter. Was bei Novalis eine räumliche Reise ist, ist bei Hoffmann der Eintritt in das magische Haus des Archivarius Lindhorst. Was bei Novalis die blaue Blume ist, ist bei Hoffmann eine Feuerlilie. Auch das Verständnis von einem goldenen Zeitalter sind bei Novalis und bei Hoffmann unterschiedlich. Novalis forderte ein kollektives Goldenes Zeitalter. Für Hoffmann ist die Poesie das Reich der Erlösung. Auf diesen Aspekt werde ich in 4.1.4 näher eingehen. Es gäbe viele Parallelen¹²² aufzuzeigen, die aber nicht das Thema dieser Arbeit sind. Festzuhalten ist in jedem Fall, dass die Erzählung Anselmus' Reife zum Dichter beinhaltet.

„Aufgrund seiner Kopisten-Tätigkeit erringt Anselmus die Liebe Serpentinias; das Kopieren der Manuskripte führt ihn zurück zu den Ursprüngen der Sprache und damit zu ihrem poetischem

¹²⁰ Heine: Transzendentalpoesie, S. 190

¹²¹ Vgl. ebd.

Vgl. Schmidt, Ricarda: Der Dichter als Fledermaus bei der Schau des Wunderbaren. Die Poetologie des rechten dichterischen Sehens in Hoffmanns „Der Sandmann“ und „Das öde Haus“. In: Mutual Exchanges. Sheffield-Münster-Colloquium I. Hrsg. von R.J. Kavanagh. Frankfurt a. M. 1999, S. 180-192

Vgl. Nygaard, Loisa C.: Anselmus as Amanuensis. The motif of copying in Hoffmanns *Der goldne Topf*. In: Seminar. A journal of Germanic Studies 19 (1983), S. 79-104

¹²² Vgl. Heine: Transzendentalpoesie

Wesen; am Ende seines beruflichen Werdegangs bescheinigt ihm der Archivarius Lindhorst sein Dichtertum.“¹²³

Ein weiterer wichtiger Aspekt des Dichtermotivs in *Der goldne Topf* ist seine weitere Transzendierung. Das Motiv des Dichters bzw. das des Kopisten öffnet den Zugang zu zwei Textebenen. Dazu schreibt Nygaard:

„This peculiar motif is important for two reasons. On the level of plot, Anselmus`s work in copying Lindhorst`s ancient manuscripts is the means by which he is initiated into the higher realm of Atlantis and ultimately wins the hand of Serpentina. On a deeper narrative level, Anselmus`s activity as scribe and copyist offers a subtle and ironic reflection upon the process according to which the author himself composed this tale. Both aspects of this motif cast a new light upon the nature and function of the higher world within *Der goldne Topf*.“¹²⁴

Am Ende des Märchens steht eine Reflektion des Erzählers über sein Schreiben. Er weiß nicht recht, wie er zu Ende kommen soll:

„Aber vergebens blieb alles Streben, dir, günstiger Leser! all die Herrlichkeiten, von denen Anselmus umgeben, auch nur einigermaßen in Worten anzudeuten. Mit Widerwillen gewährte ich die Mattigkeit jedes Ausdrucks. Ich fühlte mich gefangen in den Armseligkeiten des kleinlichen Alltagslebens, ich erkrankte in quälendem Mißbehagen, ich schlich umher wie ein Träumender, kurz, ich geriet in jenen Zustand des Studenten Anselmus, den ich dir, günstiger Leser! in der vierten Vigilie beschrieben. Ich härmte mich recht ab, wenn ich die elf Vigilien, die ich glücklich zustande gebracht, durchlief und nun dachte, daß es mir wohl niemals vergönnt sein werde, die zwölfte als Schlußstein hinzuzufügen, denn so oft ich mich zur Nachtzeit hinsetzte, um das Werk zu vollenden, war es, als hielten mir recht tückische Geister [...] ein glänzend poliertes Metall vor, in dem ich mein Ich erblickte, blaß, übernächtigt und melancholisch wie der Registrator Heerbrand nach dem Punschrausch.“¹²⁵

In dieser Gefühlsschilderung des Erzählers werden gleich mehrere Parallelen zu Anselmus und der Textwelt deutlich. Der Erzähler fühlt sich eingeschlossen in seinem bürgerlichen Alltagsleben, in das auch Anselmus vor seinem Aufbruch nach Atlantis geistig eingesperrt war. Der Erzähler sei umher geschlichen wie ein Träumender, die Parallele zu Anselmus zieht er selbst. Er schrieb elf Vigilien und nun weiß er nicht weiter, da ihm Atlantis, das Reich der Natur und der Poesie, nicht offen steht.

¹²³ Marhold: Die Problematik dichterischen Schaffens in E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der goldne Topf*, S. 51

¹²⁴ Nygaard: Anselmus as Amanuensis, S. 80

¹²⁵ Hoffmann: Poetische Werke Bd. 1, S. 299

Symbolisiert wird dieser Zusammenhang durch das glänzende Metall, in dem der Erzähler sich nur selbst sieht. Im Gegensatz dazu konnte Anselmus in dem goldenen Topf Atlantis erblicken. Folglich fehlt dem Erzähler noch eine Stufe, um zum vollwertigen Dichter heranzureifen. Er muss nach Atlantis blicken können, das Reich der Poesie darf ihm nicht weiter verschlossen bleiben. Im Folgenden geschieht ihm im Grunde das Gleiche, was Anselmus passiert ist. Der Archivarius Lindhorst tritt persönlich in sein Leben. Er schickt dem Erzähler einen Brief. In ihm steht, dass Lindhorst über des Erzählers Qualen um die letzte Vigilie wisse, und er lädt ihn in das blaue Palmzimmer ein. Dort bekommt er ein, möglicherweise magisches, Getränk von dem Archivarius. Das Zimmer um ihn herum verwandelt sich, und er sieht Anselmus und Serpentina in Atlantis. Indem er erzählt, was er in dieser Vision sieht, beendet er für den Leser seine Geschichte. Dabei schildert der Erzähler das Geschehen als erlebendes Ich, seine Erzählerautonomie hat er aufgegeben.¹²⁶ Er erzählt, wie es dem Paar in Atlantis ergeht. Gleichzeitig hat er seine Vision wohl auch aufgeschrieben, denn sie liegt schriftlich fixiert vor ihm auf dem Tisch. Der Erzähler ist traurig, weil er wohl niemals in Atlantis leben wird. Doch der Archivarius sagt zu ihm:

„Waren Sie nicht soeben selbst in Atlantis [...]? Ist denn überhaupt Anselmus Seligkeit etwas anderes als das Leben in der Poesie, der sich der heilige Einklang aller Wesen tiefstes Geheimnis der Natur offenbaret?“¹²⁷

Die Entwicklung zum Dichter wird anhand des Erzählers reflektiert und ähnlich der progressiven Universalpoesie transzendiert. „Die Poesie setzt sich selbst als Thema, aber nicht in Form philosophischer Reflexion, sondern der poetischen Gestaltung.“¹²⁸ Am Ende von *Der goldne Topf* findet sich die Poesie der Poesie, was der Transzendentalpoesie nach Friedrich Schlegel entspricht.¹²⁹ Allerdings greift Hoffmann über die Programmatik der Romantik hinaus, wie sich in Hinsicht auf sein Überzeugungssystem herausstellen wird.

Das Dichtermotiv findet sich in *Der goldne Topf* und *Der Sandmann*. Allerdings wird es in Letzterem weitaus weniger weit gespannt als in *Der goldne Topf*. Eine Linie der Sekundärliteratur interpretiert Nathanael als Prototypen des romantischen Künstlers, der

¹²⁶ Heine: Transzendentalpoesie, S. 189

¹²⁷ Hoffmann: Poetische Werke Bd. 1, S. 304

¹²⁸ Steinecke: Die Kunst der Fantasie, S. 191

¹²⁹ Vgl. Heine: Transzendentalpoesie

an den objektiv wirkenden, übernatürlichen Kräften des Bösen, aber auch an der fehlenden sozialen Unterstützung des Bürgertums für sein künstlerisches Empfinden, zugrunde geht.¹³⁰ Nathanael schreibt Gedichte. Seine innere, durch Coppelius ausgelöste, Veränderung wird durch eines seiner Gedichte explizit:

„Es kam ihm endlich ein, jene düstre Ahnung, daß Coppelius sein Liebesglück stören werde, zum Gegenstand eines Gedichts zu machen. 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 irgendeine Freude heraus, die ihnen aufgegangen. Endlich, als sie schon am Traualtar stehen, erscheint der entsetzliche Coppelius und berührt Claras holde Augen; die springen in Nathanaels Brust, wie blutige Funken sendend und brennend, Coppelius faßt ihn und wirft ihn in einen flammenden Feuerkreis, der sich dreht und mit der Schnelligkeit des Sturmes und ihn sausend und brausend fortreißt.“¹³¹

Mit diesem Gedicht hofft Nathanael, Claras kaltes Gemüt zu entflammen. Das Gedicht ist folglich weniger ein Element in einer möglichen Entwicklung Nathanaels zum Dichter, als Ausdruck seiner inneren Zerrissenheit. Zugleich beinhaltet es auch eine Vorausdeutung auf das folgende Geschehen, denn Nathanaels Ahnungen aus dem Gedicht werden bestätigt. Coppelius verhindert eine gemeinsame Zukunft mit Clara. Bereits das Gedicht stört die Beziehung des Paares beispielhaft. Nathanael hofft, Clara mit dem Gedicht zu entflammen. Sie ist jedoch alles andere als angetan von Nathanaels Werk, das sie für einen schauerlichen Ausdruck seines Inneren hält. Sie fordert von ihm: „–wirf das tolle – unsinnige – wahnsinnige Märchen ins Feuer“¹³², woraufhin Nathanael seine Verlobte mit den Worten „lebloses, verdamntes Automat“¹³³ von sich stößt. An dieser Stelle wird auch wieder die Umkehrung zwischen der eigentlich lebendigen Clara als Automat und der eigentlich toten Olimpia als Liebesobjekt und idealer ZuhörerIn deutlich.¹³⁴ Olimpia ist für Nathanael ein poetisches Gemüt, wie auch er eines ist. Bei ihr meint er die Hingabe zur Poesie zu finden, die er bei Clara vermisst. Zu Siegmund, der Bedenken zu Olimpia äußert, sagt Anselmus:

„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

¹³⁰ Vgl.: Schmidt: Der Dichter als Fledermaus bei der Schau des Wunderbaren, S.180

¹³¹ Hoffmann: Poetische Werke Bd. 3, S. 22 ff.

¹³² Ebd. S. 24

¹³³ Ebd.

¹³⁴ Vgl.: Belgardt, Raimund: Der Künstler und die Puppe. Zur Interpretation von Hoffmanns *Der Sandmann*. In: The German Quarterly 42 (1969), S. 686-700

Sinn und Gedanken, nur in Olimpias Liebe finde ich mein Selbst wieder. [...] Sie spricht wenig Worte, das ist wahr; aber diese wenigen Worte erscheinen als echte Hieroglyphe der innern Welt voll Liebe und hoher Erkenntnis des geistigen Lebens in der Anschauung des ewigen Jenseits.“¹³⁵

Dem poetischen Gemüt kommt in *Der Sandmann* durchaus eine größere Bedeutung zu. Es ist das, was Nathanael an Clara vermisst und was er bei Olimpia zu finden meint. Als er entdeckt, dass Olimpia nur ein Automat ist, wird ihm etwas Entscheidendes entrissen, nämlich die vermeintliche Person, mit der er sein poetisches Gemüt teilen konnte. Die Poesie ist es, die Nathanael in Olimpia zu finden meint, ähnlich wie Anselmus sie bei Serpentina findet. Auch sonst finden sich in Bezug auf das Dichtermotiv einige Gemeinsamkeiten zwischen den Protagonisten Nathanael und Anselmus.

„Die Offenheit für die Welt des Wunderbaren gründet bei beiden in ihrem Künstlertum. Anselmus ist noch kein Dichter, aber er besitzt das poetische Gemüt, das für die Romantiker meist viel wichtiger ist als die eigentliche Produktion von Kunstwerken. Nathanael hat zahlreiche Dichtungen verfaßt. Beide leben primär aus der Phantasie und erscheinen den ‚normalen‘ Menschen oft überspannt und wahnsinnig. [...] Anselmus träumt von «fremden Gestalten aus einer fernen wundervollen Welt»; Nathanael wurde vom Sandmann «auf die Bahn des Wunderlichen, Abenteuerlichen gebracht» und entwickelt eine Neigung für «schauerliche Geschichten von Kobolten, Hexen, Däumlingen...» Jeder findet später in der Realität das, was ihm selbst vorgebildet ist.“¹³⁶

¹³⁵ Hoffmann: Poetische Werke Bd. 3, S. 34

¹³⁶ Nehring: E.T.A. Hoffmanns Erzählwerk, S. 8

2.4.3 Hoffmanns Erzähltechnik

Wie in den vorangegangenen Kapiteln dieser Arbeit herausgestellt, zeigen sich in *Der goldne Topf* und *Der Sandmann* epische Mittel, auf die Hoffmann in beiden Werken zurückgreift. Optische Motive, die Leitmotivkette Feuer und Glut, die Darstellung von einer bürgerlichen und einer magischen Welt innerhalb der Textwelt, welche dennoch insgesamt eine phantastische Textwelt repräsentiert sowie das Dichtermotiv, erscheinen für beide Werke als exemplarisch. Auch das Aufeinandertreffen von einer bürgerlichen und einer phantastischen Welt sowie das sich daraus für den Helden ergebende Spannungsverhältnis erscheinen als programmatisch. Es finden sich Einflüsse der Transzendentalpoesie im Sinne Schlegels in *Der goldne Topf* und in *Der Sandmann*, spätestens dann, wenn der Erzähler über seine Art zu erzählen reflektiert. Dennoch greift Hoffmann mit der ihm eigenen Integration des Unheimlichen und Metaphysischen über die literarische Programmatik der Romantik hinaus.

In der Sekundärliteratur finden sich einige Abhandlungen, die vergleichend arbeiten und bestimmte, in vielen Werken Hoffmanns wiederkehrende, Muster als signifikant betrachten.¹³⁷

Die besondere Parallele zwischen *Der goldne Topf*, *Ignaz Denner* sowie sämtlichen Märchendichtungen Hoffmanns ist die Existenz einer magischen Textwelt. Das gilt teilweise auch für die Nachtstücke. Für *Der Sandmann* ist das möglicherweise nicht der entscheidende Beweis für die Existenz einer magischen Textwelt, aber es ist mehr als ein Indiz. Man könnte es als nicht von der Hand zu weisendes Argument bezeichnen. Auf diesen Aspekt werde ich in IV. zurückkommen.

Wodurch also zeichnet sich Hoffmanns Erzählweise außerdem aus?

Zu nennen wären da die Apostrophen des Erzählers an den Leser. Allein in *Der goldne Topf* finden sich vier davon. Zum anderen wechselt der Erzähler in beiden verglichenen Werken immer wieder seine Perspektive vom Ich-Erzähler zum Er-Erzähler. Dabei bietet die auktoriale Erzählperspektive weitere Möglichkeiten, „das «Eigentliche» zu verbergen und scheinbar Eigentliches wieder in Frage zu stellen.“¹³⁸ Daraus ergibt sich eine Technik der widersprüchlichen Deutung, weil zwei subjektive Sichten gezeigt werden, die aber beide relativ bleiben.

Des Weiteren verfolgt Hoffmann in *Der Sandmann*, aber auch in *Der goldne Topf*, eine Strategie des Offenhaltens verschiedener Lösungsmöglichkeiten. Aus dem Text ergeben

¹³⁷ Vgl. Nehring: E.T.A. Hoffmanns Erzählwerk

¹³⁸ Köhn: Vieldeutige Welt, S. 95

sich Fragen, deren Lösung dem Leser überlassen bleibt. Veranschaulicht wird dieser Aspekt durch einen Vergleich zwischen Hoffmanns handschriftlicher Erstfassung von *Der Sandmann* und der letztendlichen Druckfassung. Hoffmann gestaltet in seinen Werken eine bestimmte Stimmung. Das Wunderbare wird gestaltet, aber nicht selten auch wieder demontiert, wobei der Blick des Lesers auf eine bestimmte Art und Weise geführt wird. In *Der Sandmann* und *Der goldne Topf* fällt auf, dass Hoffmann dem Leser zwei Sichtweisen offen hält. In Ersterem ist es die Frage, ob Nathanael ein Problem in seinem Inneren hat oder ob von außen eine feindliche Macht in Form von Coppelius/Coppola in sein Leben getreten ist. In *Der goldne Topf* bleibt zumindest bis zu Anselmus` erstem Aufenthalt beim Archivarius Lindhorst unklar, ob er sich die Schlänglein nur eingebildet hat oder nicht. Als die Hexe im Türklopfer in Form einer Schlange auftaucht und ihn angreifen will, vergehen Anselmus die Sinne. Es gibt keine weiteren Erklärungen seitens des Erzählers. Als Anselmus aufwacht, liegt er in einem Bett und der Konrektor Paulmann ist bei ihm. Genauso wenig bekommt der Leser Erklärungen in *Der Sandmann*. Coppelius und Spalanzani streiten, wodurch Nathanael entdeckt, dass Olimpia eine Puppe ist. Nathanael ergreift der Wahnsinn. Was dann passiert bleibt offen. Als Nathanael wieder zu sich kommt, liegt er im Bett und Clara ist bei ihm. Die bestehende Frage bleibt, ob das Problem im Inneren des Protagonisten liegt oder ob eine magische Textwelt existiert. In *Der goldne Topf* wird die Frage geklärt, in *Der Sandmann* zumindest nicht explizit, wie die vorliegende Arbeit zeigt.

Den Ansprachen an den Leser dürfte eine größere Bedeutung im Zusammenspiel mit dem gesamten Text zukommen. In *Der Sandmann* finden sich zwei dieser Art, in *Der goldne Topf* sind es vier.

Die erste Ansprache an den Leser in *Der Sandmann* findet sich unmittelbar nach dem dritten Brief. Sie hat im Wesentlichen drei Funktionen: Sie weckt die Sympathie des Lesers und seine Empathie für Nathanael. Zum anderen ist es eine Reflektion über das Erzählen und die Eigenarten eines Autors an sich. In der Apostrophe heißt es:

„Seltsamer und wunderlicher kann nichts erfunden werden, als dasjenige, was sich meinem armen Freunde, dem jungen Studenten Nathanael, zugetragen, und was ich dir günstiger Leser, zu erzählen unternommen. Hast du, Geneigtester, wohl jemals etwas erlebt, das deine Brust, Sinn und Gedanken ganz und gar erfüllte, alles anderes daraus verdrängend? [...] Mich hat, wie ich dir gestehen muß, eigentlich niemand nach der Geschichte des jungen Nathanael gefragt; du weißt ja aber wohl, daß ich zu dem wunderlichen Geschlechte der Autoren gehöre [...]. 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 einem matt geschliffenen Spiegels dunklem Widerschein, auffassen könne.“¹³⁹

Eine zweite Leseransprache findet sich in *Der Sandmann* nach dem Streit zwischen Spalanzani und Coppola und bzw. oder Coppelius¹⁴⁰. Der Erzähler informiert den Leser darüber, was mit Spalanzani geschehen ist. Er stellt heraus, dass der Automaten-Fabrikant Spalanzani als Betrüger entlarvt wurde und die Universität verlassen musste. Es wird nochmals explizit, dass „kein Mensch“, außer vielleicht einigen Studenten, bemerkt hat, dass Olimpia ein Automat war. Um einer Kriminaluntersuchung zu entgehen, musste Spalanzani fort. Die Ansprache des Erzählers beinhaltet Informationen über Spalanzani. Die Antwort auf die Frage, ob Coppelius und Coppola identisch sind, bleibt der Erzähler dem Leser allerdings schuldig. Nur im letzten Satz heißt es: „Coppola war auch verschwunden“.

Die beiden Leseransprachen in *Der Sandmann* haben folglich unterschiedliche Aufgaben. Soll die erste Ansprache Empathie für Nathanael erwecken und eine Reflexion über das Dichtertum bieten, so dient die zweite einer Verwirrung des Lesers. Er bekommt Zusatzinformationen, die ihn von der eigentlichen Frage nach der Identität von Coppola/Coppelius ablenken.

Die vier Apostrophen in *Der goldne Topf* haben ebenfalls unterschiedliche Funktionen. Zu Beginn der vierten Vigilie fordert der Erzähler den Leser, wie auch in *Der Sandmann*, zur Empathie mit Anselmus auf. Der Leser soll den Liebeskummer und die Sehnsüchte des Helden nachempfinden.¹⁴¹

In der zweiten Ansprache an den Leser in der siebten Vigilie, während die Hexe für Veronika den Spiegel schafft, beschreibt der Erzähler dem Leser sehr unmittelbar und deutlich die Szenerie, die in dieser Nacht in Dresden vorzufinden ist. Auffallend ist, wie viele Adjektive Hoffmann für seine Beschreibung verwendet.¹⁴² Sie bauen eine Stimmung auf, die dem Leser eine Identifikation mit dem Helden und das eingeforderte Mitgefühl ermöglichen. Wie in *Der Sandmann* taucht in dieser unheimlichen und zugleich magischen Szene das Motiv „Feuerkreis“ auf. Der Erzähler bezieht den Leser in das Geschehen ein. Der Leser soll sich vorstellen, er sei selbst dabei. Er wird

¹³⁹ Hoffmann: Poetische Werke Bd. 3, S. 18 ff.

¹⁴⁰ Ebd. S. 39 ff.

¹⁴¹ Vgl. Wühr: E.T.A. Hoffmann, S. 54 ff.

¹⁴² Vgl. Steinecke: Die Kunst der Fantasie, S. 272

kurzfristig zur Aktionsfigur des Märchens.¹⁴³ Ihm wird vermittelt, dass er sich zu dieser Stunde in Dresden wohl auch geängstigt hätte. Im Gegensatz zu den bisher genannten Leseransprachen erzählt und schildert der Erzähler dieses Mal das Geschehen weiterführend. Am Ende der Apostrophe findet sich ein weiteres Mal die für Hoffmann typische Ironie:

„Weder du, günstiger Leser! noch sonst jemand fuhr oder ging aber am dreiundzwanzigsten September [...] des Weges, und Veronika musste ausharren am Kessel in tödlicher Angst, bis das Werk der Vollendung nahe.“¹⁴⁴

Der Leser soll sich so in die beschriebene Situation hineinversetzen. Möglicherweise hätte er der verängstigten Veronika geholfen, aber nein: Veronika blieb allein mit ihrer Angst und der Hexe. Es ist nur ein scheinheiliges Bedauern des Erzählers.

Eine weitere Leseransprache findet sich zu Beginn der zehnten Vigilie. Der Leser wird aufgefordert, sich gedanklich in die Kristallflasche, in Anselmus` Gefängnis, hineinzusetzen. Er soll die Last des Glases spüren und Mitleid für den Helden empfinden. Die Apostrophe hat folglich die gleiche Aufgabe wie die jeweils erste in *Der Sandmann* und *Der goldne Topf*.

Wie die erste Leseransprache in *Der Sandmann*, so bietet auch die letzte in *Der goldne Topf*¹⁴⁵ eine Reflexion über die Poesie. Wie dies genau geschieht und wie diese Reflexion das Ende des Märchens konstruiert, wurde bereits in 2.4.2 herausgestellt.

Zusammenfassend lässt sich für die Leseransprachen in den beiden Werken Hoffmanns sagen, dass ihnen im Wesentlichen drei Funktionen zukommen. Zum einen vermitteln sie dem Leser Sympathie bzw. Mitgefühl für den jeweiligen Helden der Erzählung. Zum anderen dienen sie dazu, den Leser zu verwirren. Drittens bieten sie eine Reflexionsfläche zu den Themen Poesie und Dichtertum. Hoffmanns Erzählweise bezieht die Subjektivität des Erzählers mit ein. Sie macht die ständige Spiegelung des Geschehens, beispielsweise mit dem Einsatz von Leitmotiven, zum Struktur- und Darstellungsprinzip.¹⁴⁶ Die Apostrophen zumindest die, die Mitgefühl schaffen oder Verwirrung stiften sollen, sind vom Autor gezielt eingesetzt. Sie dienen einer „subjektiven Manipulation der Blickführung“¹⁴⁷

¹⁴³ Vgl. Wühl: E.T.A. Hoffmann, S. 55

¹⁴⁴ Hoffmann: Poetische Werke Bd. 1, S. 263

¹⁴⁵ Ebd. S. 298

¹⁴⁶ Vgl. Steinecke: Die Kunst der Fantasie, S. 192

¹⁴⁷ Vgl. ebd. S. 273

Diese Manipulation der Blickführung des Lesers und seine Verwirrung sind zumindest für *Der Sandmann* von Hoffmann gezielt eingesetzt. Ein Vergleich der ersten Fassung mit der später erschienenen Fassung¹⁴⁸ zeigt, welche Stellen der Autor modifiziert hat. Besonders Walter vergleicht die beiden Fassungen im Sinne einer absichtlichen Verwirrung des Lesers.¹⁴⁹ Auch Steinecke betont:

„Für den Druck änderte oder strich Hoffmann mehrere Stellen, die eindeutiger Hinweise auf bestimmte Sachverhalte enthielten. Das macht die Erzeugung von Ungewißheit als sehr bewußt eingesetzte Erzählstrategie deutlich. Sie trägt wesentlich zum «Unheimlichen» und «Nächtlichen» der Erzählung bei.“¹⁵⁰

Es gehört also zu Hoffmanns Erzähltechnik bestimmte Fragen, die sich aus dem Text ergeben, unbeantwortet zu lassen. Dadurch erscheint dem Leser die Geschichte rätselhaft. Wühl betont, dass in *Der goldne Topf* immer wieder in Bezug auf magische Vorgänge eine Schwellenüberschreitung zwischen Realität und Irrealität eintritt.

„Die hier analysierte ‚Schwellenüberschreitung‘ führt also, Hoffmanns poetologischer Doktrin gemäß [...] «keck» aus dem alltäglichen Leben ins Wunderbare und integriert es auf eine Weise in die epische Textur, daß sich ein unauflösbarer Schwebzustand zwischen Realität und Irrealität einstellt.“¹⁵¹

Diese Schwellenüberschreitung findet sich auch in *Der Sandmann*. Die Brillen, die Nathanael plötzlich auf dem Tisch anblicken, als Coppola ihm etwas verkaufen möchte; das magische Aufgehen von Olimpias Augen, wenn Nathanael durch das Perspektiv blickt. In der Novelle sind diese Überschreitungen der Realität weniger ausführlich beschrieben als in *Der goldne Topf*, aber sie sind auch dort vorzufinden. Häufig sind es Metamorphosen, die Hoffmann zur Gestaltung des Schwebzustandes zwischen Realität und Irrealität verwendet. In *Der goldne Topf* verwandeln sich ein Türklopfer oder Palmen. In *Der Sandmann* ist es, wie noch in 4.1.2 beschrieben wird, der böse Magier, welcher sich in verschiedene Gestalten verwandeln kann.

¹⁴⁸ Vgl. Hohoff: E.T.A. Hoffmann. *Der Sandmann*

¹⁴⁹ Vgl. Walter: *Das Unheimliche als Wirkungsfunktion*

¹⁵⁰ Steinecke: *Die Kunst der Fantasie*, S. 191

¹⁵¹ Wühl: E.T.A. Hoffmann, S. 47

III. Psychoanalytische Deutungen von *Der goldne Topf* und *Der Sandmann*

3.1 Psychoanalytische Interpretationen

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit einem Vergleich von zwei Werken Hoffmanns und mit der kognitiven Hermeneutik. Letztere soll in diesem Kapitel von projektiv-aneignenden Ansätzen, insbesondere solchen psychoanalytischer Art, abgegrenzt werden.

Psychoanalytische Deutungen sind mit Vorsicht zu betrachten. Häufig wird die Psychoanalyse als Theorie dem zu interpretierendem Text unterlegt. Der Interpret versucht dann, seine eigene Theorie anhand des Textbestandes zu stützen. Die Folge ist ein projektiv-aneignendes Vorgehen, das im Sinne der kognitiven Hermeneutik, wie in 1.2 erläutert, in literaturwissenschaftlicher Hinsicht unzureichend ist.

Besonders von *Der Sandmann* gibt es zahlreiche psychoanalytische Deutungen. Die wohl bekannteste ist Sigmund Freuds Aufsatz *Das Unheimliche*¹⁵². Der Begründer der Psychoanalyse hat den Text 1919 geschrieben. Darin benennt Freud den Sandmann als zentrales Motiv in Hoffmanns Novelle. In ihm sieht er ein Doppelgängermotiv, das als gespaltene Vater-Imago seine Darstellung findet. Das unterbewusste Idealbild des Vaters ist im Sinne der freudschen Theorie gespalten. Für den Protagonisten Nathanael gibt es auf der einen Seite den bösen Vater Coppelius, in welchem das Kind den Sandmann sieht. Er droht ihm bei einem alchemistischen Experiment, so Freud, mit der Blendung der Augen. Der gute, leibliche Vater bittet die Augen des Sohnes frei. Nach Freud findet sich eine Spiegelung der Vater-Imago in Spalanzani und Coppola. Die Angst vor einer Blendung und dem Verlust der Augen ist in Freud's Interpretation ein zentraler Aspekt. Diesen Zusammenhang benennt der Psychoanalytiker mit dem Ödipusmythos aus der griechischen Antike. Die Angst vor dem Verlust der Augen bezeichnet der Interpret als eine Abschwächung der Kastrationsangst. Ödipus wurden die Augen ausgestochen, seine eigentliche Strafe für den Inzest mit der leiblichen Mutter und den Vaternord hätte in der Kastration bestanden. In *Der Sandmann* sieht Freud eine weitere Begründung für die Beziehung zwischen Augen- und Kastrationsangst. Er stellt einen Zusammenhang zwischen der Angst um die Augen und

¹⁵² Freud: Psychologische Schriften Bd. IV

dem Tod des Vaters her. Die Begründung hierfür sieht er darin, dass der Sandmann und sein vermeintlicher Doppelgänger Coppelius und Coppola als Störer der Liebe auftreten. Demnach nimmt Coppelius dem Sohn den Vater. Außerdem trennt er Nathanael von seiner Verlobten Clara. Coppola nimmt dem Studenten sein Liebesobjekt Olimpia. In *Der Sandmann* statuiert Freud zugleich zwei Arten von Bedrohung, die beide in der Angst vor Kastration münden. Zum einen benennt er die Angst vor dem Verlust der Augen. Sie werden, dem Ammenmärchen nach durch den Sandmann und später, innerhalb der Textwelt, durch Coppelius bedroht. Zum anderen benennt Freud die Angst vor Kastration, welche darin begründet liegt, dass der Sandmann Nathanael sämtliche Liebesobjekte, den Vater, Clara und Olimpia entzieht. Freud behauptet der Sandmann sei es, welcher Nathanael zum Selbstmord zwingt. Die Automatenpuppe Olimpia bezeichnet Freud als narzisstisches Liebesobjekt Nathanaels. Auf sie soll der Protagonist seine eigenen Sehnsüchte projizieren und sich so selber in ihr wieder finden. Nach Freud ist die zwanghafte Liebe Nathanaels zu der Puppe die Materialisation seiner femininen Sehnsucht nach dem Vater in früher Kindheit und somit ein losgelöstes Resultat des Ödipuskomplexes, das ihm nun als Student gegenüber tritt.

Zum Schluss nennt Freud biographische Hintergründe des Autors Hoffmann. Im Sinne der Traumdeutung sind literarische Texte ein Werk des Unbewussten ihres Autors. Demnach spiegeln sich unterbewusste Assoziationen, seelische Zustände und verdrängte Komplexe des Autors in einem Kunstwerk wider. Freud unterstellt literarischen Texten, so auch Hoffmanns Novelle *Der Sandmann*, einen tieferen, unter der Oberfläche liegenden, Textsinn. Wie Freud schreibt, war Hoffmann das Kind einer unglücklichen Ehe und seine Eltern lebten getrennt. Der Psychoanalytiker betont, Hoffmanns Beziehung zum Vater sei „immer eine der wundesten Stellen in des Dichters Gefühlsleben“¹⁵³ gewesen.

Es gibt eine große Zahl solcher psychoanalytischer Deutungen.

Viele knüpfen an Freud an. Eine weitere psychoanalytische Interpretation findet sich für *Der Sandmann*, aber auch für *Der goldne Topf* von Wolfgang Iser¹⁵⁴. Massey¹⁵⁵ beschreibt *Der Sandmann* als narzisstisches Produkt seines Autors. Auch Jennings

¹⁵³ Freud: Psychologische Schriften Bd. IV, S. 256

¹⁵⁴ Iser: E.T.A. Hoffmann und Sigmund Freud

¹⁵⁵ Massey, Irving: Narcissism in "The Sandmann": Nathanael vs. E.T.A. Hoffmann. In: Genre 4 (1973), S. 114-120

spricht Hoffmanns Novelle psychoanalytische Aspekte zu¹⁵⁶. Ochsner¹⁵⁷ thematisiert Hoffmanns Kindheit in seinen psychoanalytischen Deutungen, wobei er besonders das Wunderbare in *Der goldne Topf* behandelt. Auch Anila Jaffé, eine Schülerin Jungs, untersucht *Der goldne Topf* mit psychologischem Interesse. Ihre besondere Aufmerksamkeit gilt dabei dem archetypischen Hintergrund der Bilderwelt Hoffmanns. Diese versucht sie mit Hilfe der Psychologie C.G. Jungs aufzuzeigen und zu erklären¹⁵⁸. Auch zu *Die Elixiere des Teufels* finden sich psychoanalytische Deutungen, die sich meist mit dem Doppelgängermotiv beschäftigen. Olson behauptet, Hoffmanns Werke seien zu Recht „Eine Fundgrube für psychoanalytische Interpretationen“.¹⁵⁹ Ihrer Ansicht nach existieren in *Die Elixiere des Teufels* wunderbare Vorkommnisse und psychoanalytische Strukturen. Karin Cramer¹⁶⁰ verweist auf C.G. Jung und behauptet, Victorin repräsentiere Medardus` Unterbewusstsein und sein Gewissen. Ihrer Meinung nach kämpfen die beiden Protagonisten um die Beherrschung von Medardus` Unterbewusstsein.

Wie schon in 1.2 und 2.2 angemerkt, handelt es sich bei psychoanalytischen Deutungen häufig um projektiv-aneignende Interpretationen, die im Sinne der kognitiven Hermeneutik zwar legitim, in wissenschaftlicher Hinsicht jedoch unzulänglich sind. Ich stelle die These auf, dass Freuds Deutung eine projektiv-aneignende Interpretation von *Der Sandmann* ist. Projektiv-aneignend bedeutet, dass der Autor seine eigene Hintergrundtheorie, sein eigenes Überzeugungssystem auf einen literarischen Text anwendet. Der Text wird instrumentalisiert, um das Überzeugungssystem des Interpreten darzustellen und zu stützen. Demnach wendet Freud sein Überzeugungssystem, die Psychoanalyse, auf Hoffmanns Novelle an, um anhand des Textes seine eigene Theorie zu stützen. Wie in 1.2 erläutert, bestünde nach dem Konzept der kognitiven Hermeneutik der erste Schritt der Textarbeit in einer Basis-Interpretation, die nach Textkonzept, Literaturprogramm und Überzeugungssystem des Autors fragt. Freud umgeht diesen Schritt komplett. Er fragt überhaupt nicht nach den

¹⁵⁶ Jennings, Lee B.: Blood of the Android: A Post-Freudian Perspektive of Hoffmann`s Sandmann. In: Seminar. A journal of Germanic studies 22 (1986), S. 95-111

¹⁵⁷ Ochsner, Karl: E.T.A. Hoffmann als Dichter des Unbewussten. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte der Romantik. Leipzig 1936

¹⁵⁸ Jaffé, Anila: Bilder und Symbole aus E.T.A. Hoffmanns Märchen «Der goldne Topf». In: Gestaltung des Unbewussten. Hrsg. von C.G. Jung. Zürich 1950, S. 239-592

¹⁵⁹ Olson, Susanne: Das Wunderbare und seine psychologische Funktion in E.T.A. Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels*. In: Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann Gesellschaft 24 (1978), S. 34-50

¹⁶⁰ Cramer, Karin: Bewusstseinsspaltung in E.T.A. Hoffmanns Roman „Die Elixiere des Teufels“. In: Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann Gesellschaft 16 (1970), S. 8-18

textprägenden Autor-Instanzen. Lediglich an einer Stelle¹⁶¹ stellt er einen biographischen Bezug her, der allerdings keinen Aufschluss über Hoffmanns Überzeugungssystem oder Literaturprogramm verschafft. Er lässt den Leser wissen, dass der Autor Hoffmann eine gestörte Beziehung zu seinem Vater hatte. Diese wendet Freud dann wieder als Beleg dafür an, dass der Autor möglicherweise selbst das ödipale Dilemma in seiner Kindheit nicht überwinden konnte. Im Sinne der psychoanalytischen Theorie bzw. der Traumdeutung spiegelt sich dieses psychologische Problem in Hoffmanns Werk wider. Freud richtet den Fokus weder auf das Textkonzept noch auf das Literaturprogramm oder das Überzeugungssystem des Autors. Stattdessen verwendet er sein Überzeugungssystem der Psychoanalyse direkt zur Interpretation des Sandmannes. Dieses Vorgehen hat zur Folge, dass der eigentliche Sinngehalt von E.T.A. Hoffmanns Novelle, der eben von den drei textprägenden Instanzen bestimmt wird, unberücksichtigt bleibt. Freud besetzt den Text so, dass er seine Theorie des Unheimlichen stützt, ohne sich dabei an den textprägenden Instanzen zu orientieren. Ein solches Vorgehen benennt die kognitive Hermeneutik als projektiv-aneignend.

„Projektiv-aneignende Textinterpretationen tragen den eigenen weltanschaulichen Rahmen massiv an den Text heran und sind bemüht, den Text gemäß diesem System zu deuten, wozu gehört, daß er in die Begrifflichkeit des eigenen Rahmens gewissermaßen 'übersetzt' wird. Die Deutung läuft de facto darauf hinaus, daß das eigene Überzeugungssystem auf den Text *projiziert* und der Text dadurch zu einer Bestätigungsinstanz für den eigenen weltanschaulichen Rahmen gemacht wird. Es findet eine *aktualisierende*, eine *aneignende Deutung* des Textes statt [...].“¹⁶²

Ein weiterer wichtiger Punkt ist der, dass Freud in seiner aneignenden Deutung nur die Aspekte berücksichtigt, die seine These stützen. Alle anderen Aspekte, die Lücken in seiner Argumentationskette aufwerfen oder Zweifel an dieser entstehen lassen, werden ausgeblendet.

„Projektiv-aneignende Deutungen gehen demgegenüber meist *aphoristisch* vor, d.h. in ihr Scheinwerferlicht geraten nur diejenigen Text-Tatsachen, die für das Überzeugungssystem *des Interpreten* 'attraktiv' sind und die sich für eine Sinn-Besetzung, die diesem System dient, 'anbieten'.“¹⁶³

¹⁶¹ Vgl. Freud: Psychologische Schriften Bd. IV, S. 256 ff.

¹⁶² Tepe: Mythos und Literatur, S. 126

¹⁶³ Ebd. S. 127 ff.

Nach dem Konzept der kognitiven Hermeneutik ist dieses Vorgehen im Sinne einer wissenschaftlichen, hermeneutischen Rekonstruktion des Sinngehaltes von Hoffmanns Text nicht in Ordnung. „Die aneignende Sinn-Besetzung ist überhaupt keine wissenschaftliche Tätigkeit; für sie gibt es keine kognitiven Gültigkeitskriterien.“¹⁶⁴

Problematisch wird es, wenn andere Wissenschaftler seine Interpretation in dem Bereich der Literaturwissenschaft als maßgebend betrachten und sich an ihr orientieren. Das ist in der Sekundärliteratur zu *Der Sandmann* geschehen. Nicht nur psychoanalytische, auch viele andere aneignend-projektive Interpretationen werden in der Literaturwissenschaft als legitim betrachtet, was im Sinne der kognitiven Hermeneutik eine verfehlte Einordnung solcher Deutungen ist.

3.2 Die Rezeption psychoanalytischer Deutungen in der Literaturwissenschaft

Als wie legitim psychoanalytische Deutungen zu *Der Sandmann* in der Forschungsliteratur angesehen wurden, möchte ich im Folgenden am Beispiel von *Das Unheimliche* zeigen. Sigmund Freuds psychoanalytischer Text wurde in der Literaturwissenschaft vielfach diskutiert. Besonders in den 70er Jahren wurde sein Werk verstärkt rezipiert.

Die literaturwissenschaftliche Rezeption von *Der Sandmann* in Bezug auf *Das Unheimliche* wird weitestgehend von zwei Aspekten bestimmt. Zum einen von der subjektiven Einstellung des Verfassers gegenüber der Psychoanalyse. Je nachdem, wie weit das Überzeugungssystem des Interpreten mit der Ideologie Freuds übereinstimmt, desto mehr ist er geneigt, eine ähnliche projektiv-aneignende Position gegenüber dem hoffmannschen Text einzunehmen. Ein anderer entscheidender Aspekt für Positionen in der Freud-Rezeption sowie für die Rezeption von *Der Sandmann* ist die Bestimmung der Textwelt. Für die Deutung des Textes ist es entscheidend, welche Annahmen über den Textwelt-Sinn der Interpret als Basis seiner Analyse zugrunde legt. Wie in 2.2 erläutert, gibt es verschiedene Deutungsoptionen von *Der Sandmann*, die von der Konstruktion der Textwelt abhängig sind. Diese Deutungsoptionen lassen sich zum einen anhand von Clara und Nathanael bestimmen. Demnach steht Clara für die Präsenz einer natürlichen-psychologischen Textwelt. All das Schauerhafte und Unheimliche findet nur in Nathanaels Kopf statt. Der Protagonist Nathanael ist von der Existenz einer

¹⁶⁴ Tepe: Mythos und Literatur, S. 126

übernatürlichen, dämonischen Welt überzeugt. Das Unheimliche und Magische ist demnach existent und fällt wie eine böse Macht in sein Leben ein. Zum anderen gibt es die Möglichkeit der Unentscheidbarkeitssituation. Folgt man deren Vertretern, so ist es aus wirkungsästhetischen Gründen nicht vertretbar für eine der genannten Optionen Stellung zu beziehen. Das Schwanken des Lesers zwischen Option eins und zwei ist von Hoffmann als unheimliche Wirkung des Textes intendiert. Eine vierte Möglichkeit ist die der allegorischen Deutung, die anhand von *Das Unheimliche* dargestellt wurde.

Wolfgang Uber folgt in seiner Dissertation „E.T.A. Hoffmann und Sigmund Freud“¹⁶⁵ der psychoanalytischen Theorie Freuds. Übers Annahmen gliedern sich nahtlos an diese an. Viele Werke Hoffmanns werden in der Arbeit Übers psychoanalytisch gedeutet. So wird das Überzeugungssystem Freuds anhand der Texte Hoffmanns bestätigt.

Ingrid Aichinger bezieht sich mit ihrem Text „E.T.A. Hoffmanns Novelle ‚Der Sandmann‘ und die Interpretation Sigmund Freuds“¹⁶⁶ explizit auf dessen Abhandlung *Das Unheimliche*. Sie betrachtet Freuds Interpretation allerdings nicht unreflektiert. Dem freudschen Ansatz spricht sie die Chance zu, Antworten auf Fragen bezüglich eines Textes zu finden, bei denen die Literaturwissenschaft bisher an Grenzen gestoßen sei. Sie möchte mit Vorurteilen der Germanistik gegenüber der Psychoanalyse aufräumen und zumindest prüfen, „ob und inwieweit die Psychoanalyse spezifisch Dichterisches an einem Werk erfassen kann.“¹⁶⁷ Aichinger lehnt die Ideen Freuds nicht ab, sondern räumt ein, dass die Existenz einer versteckten Tiefenstruktur im Sandmann durchaus möglich sei und dass die Psychoanalyse bei deren Verständnis helfen könnte. So gesehen ist die Psychoanalyse nach Aichinger ein optionaler Gewinn für das Verständnis literarischer Texte. „Die psychoanalytische Untersuchung beleuchtet somit eine Tiefendimension des Textes, die die traditionelle Literaturbetrachtung nicht zu erfassen vermag“¹⁶⁸.

„Neben Beiträgen zur literarischen Produktion und Wirkung bzw. Rezeption gibt die Psychoanalyse aber auch solche zum dichterischen Werk selbst: So erhalten wir einen wertvollen Hinweis auf den Aufbau der Novelle durch die Herausarbeitung der ‚Wiederholungsstruktur‘“¹⁶⁹.

¹⁶⁵ Uber: E.T.A. Hoffmann und Sigmund Freud

¹⁶⁶ Aichinger, Ingrid: E.T.A. Hoffmanns Novelle ‚Der Sandmann‘ und die Interpretation Sigmund Freuds. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 95 (1976), S. 113-132

¹⁶⁷ Ebd. S. 114

¹⁶⁸ Aichinger: E.T.A. Hoffmanns Novelle ‚Der Sandmann‘ und die Interpretation Sigmund Freuds, S. 131

¹⁶⁹ Ebd.

Zudem würde manches, was aus Sicht der Literaturwissenschaft zufällig erscheint, wie bestimmte Details oder bestimmte Motive durch die Sicht der Psychoanalyse erst sinnvoll und lasse sich in den Werkkosmos einordnen. Aichinger bezeichnet Freuds Interpretation als in sich stringent. Die Grundannahmen Freuds, die Blendungsgefahr sei ein Ersatz für die Kastrationsgefahr, die Spaltung der Vaterimago und die Existenz Olimpias als narzisstisches Liebesobjekt lehnt die Literaturwissenschaftlerin nicht ab. Aichinger weist zudem den Vorwurf zurück, die Psychoanalyse interpretiere vorwiegend biographisch. Jedoch sieht sie auch die Grenzen der Psychoanalyse in literaturwissenschaftlichen Interpretationen. Diese liegen ihrer Ansicht nach in der Frage nach der künstlerischen Gestaltung, auf die die Psychoanalyse, die den Text als pathologische Fallstudie betrachtet, keine Antwort geben kann. Die Psychoanalyse ist für Aichinger eine Ergänzung anderer literaturwissenschaftlicher Methoden, allerdings liegt ihre Grenze bei der Frage nach der Wirkungsästhetik.

Nah an der Psychoanalyse liegen auch die Ausführungen von Irving Massey in seinem Aufsatz "Narcissism in "The Sandman": Nathanael vs. E.T.A. Hoffmann"¹⁷⁰. Masseys Ansicht nach spielt der Narzissmus nicht nur eine Rolle innerhalb des romantischen Textes in Bezug auf Olimpia und Nathanael. Vielmehr ist der Text eine narzisstische Reflexion des Autors, was seiner Meinung nach für die Romantik nicht untypisch ist.

"But `The Sandman` still responds particularly well to Freud`s classic interpretation, which, I have said, makes it a paradigm of Narcissism. Of course one might argue that in the German Romantic tradition Narcissism is no crime; in fact, for Fichte and Novalis it is a necessary and eminently desirable function of consciousness [...]."¹⁷¹

Massey sieht Claras rationale Position als für die Textwelt entscheidend an. Seiner Ansicht nach ist Nathanael das Opfer seiner eigenen psychischen Probleme. Der Protagonist wäre jedoch gerettet, wenn er sich selbst verwirklicht hätte. In Bezug auf diesen Aspekt stellt Massey autobiographische Bezüge zu Hoffmanns Leben her. Das Werk Hoffmanns ist also ein narzisstisches Produkt seines Autors. Hoffmanns Drang nach Selbstverwirklichung als Dichter spiegelt sich demnach in seinem Text wider.

Lee B. Jennings vertritt, wie der Titel seines Aufsatzes schon sagt, eine post-freudianische Perspektive auf *Der Sandmann*. In seinem Aufsatz *Blood of the Android*:

¹⁷⁰ Massey: Narcissism in "The Sandman", S. 114-120

¹⁷¹ Ebd. S. 115

*A Post-Freudian Perspective on Hoffmann's Sandmann*¹⁷² nimmt er unter anderem Bezug auf Preisendanz und Weber, auf die ich im Folgenden noch eingehen werde. Jennings spricht der Novelle psychoanalytische Aspekte zu. Neben einer Neurose Nathanaels sieht er in Hoffmanns Erzählung aber auch die Darstellung einer existentiellen Angst. Für ihn findet sich in der romantischen Novelle eine psychische sowie eine physische Problematik, die er besonders an Olimpia und dem ödipalen Trauma statuiert sieht. In Bezug auf diesen Zusammenhang schreibt Jennings:

„Whatever oedipal trauma the scene may reflect, there is an existential trauma also. The young Nathanael, perhaps suffering the physical trauma of dislocated joints, becomes painfully aware that the physical body is indeed a `dead machine`-we are all automatons.“¹⁷³

Die entscheidenden Aspekte in *Der Sandmann* sind für Jennings Leben und Tod. Anders als Uber und Aichinger betrachtet er die Textwelt von Nathanaels Standpunkt aus. Eine fantastische Textwelt ist für ihn durchaus existent und auch Olimpia ist nicht nur ein psychisches Produkt Nathanaels:

„[...] it can hardly be denied that Olimpia, as Nathanael sees her, is a product of his own fantasy, and fair proof of a less-than-normal love relationship-unless, of course, Hoffmann means to suggest all love of this nature, which would again place him in close company with Freud.“¹⁷⁴

Samuel Weber berücksichtigt in seinem Aufsatz „Das Unheimliche als dichterische Struktur: Freud, Hoffmann, Villiers de l'Isle-Adam“¹⁷⁵ die strukturalistischen Ideen Lacans. Seine Deutung ist daher weitaus allegorischer und spekulativer. Weber geht in Bezug auf *Der Sandmann* tiefer auf den Kastrationskomplex und die, nach Lacan damit verbundene, Identitätsproblematik ein. Für Weber markiert die Kastration jenen Moment, entwicklungsgeschichtlich und strukturalistisch, in dem das Subjekt merkt, dass das Objekt seines Begehrens fast nichts ist (z.B. Penislosigkeit der Mutter). Es ist eine Art negativer Wahrnehmung. Die Kastration hat demnach eine strukturelle Bedeutung für die Artikulation des Subjekts für seine Einstellung oder seinen Zugang zur Realität.¹⁷⁶ Für Hoffmanns Novelle haben diese Annahmen vor allem zur Folge,

¹⁷² Jennings: *Blood of the Android*, S. 95-111

¹⁷³ Jennings: *Blood of the Android*, S. 106

¹⁷⁴ Ebd. S. 99

¹⁷⁵ Weber, Samuel M.: *Das Unheimliche als dichterische Struktur: Freud, Hoffmann, Villiers de l'Isle-Adam*. In: *Psychoanalyse und das Unheimliche. Essays aus der amerikanischen Literaturkritik*. Hrsg. von Claire Kahane. Bonn 1981, S. 122-147

¹⁷⁶ Vgl. Weber: *Das Unheimliche als dichterische Struktur*, S. 129 ff.

dass sich das Doppelgängermotiv Sandmann-Coppélius-Coppola sowie die Beziehung zwischen Kastration und Narzissmus erklären lassen. In dem Doppelgängermotiv sieht Weber die Verdopplung des eigenen Ichs. Diese Verdopplung des eigenen Selbst hat seiner Meinung nach eine ambivalente Bedeutung, denn sie impliziert die Gefährdung des Selbst durch die Identifikation mit dem Anderen. Zugleich sei aber genau diese Gefährdung durch die Spaltung des Selbst bestätigt.¹⁷⁷

Viele Interpreten, die wiederum psychoanalytisch interessiert sind und psychoanalytische Schriften von Freud oder Jung rezipiert haben, neigen dazu, in ihrer eigenen Interpretation von literarischen Texten, insbesondere von *Der Sandmann*, das psychoanalytische Gerüst weiter auszubauen. Sie beziehen sich auf psychoanalytische Interpretationen, betrachten sie als legitim und verfassen ihre eigene psychoanalytische Deutung, die auf ihrem persönlichen Überzeugungssystem beruht. Auch sie gehen projektiv-aneignend vor und unterstellen dem Text einen verborgenen allegorischen Tiefensinn. Sie berücksichtigen nicht die drei textprägenden Instanzen, nämlich Textkonzept, Literaturprogramm und Überzeugungssystem des Autors. Somit hat sich in der Literaturwissenschaft eine fragwürdige Tradition etabliert und stetig fortgesetzt. Eine Alternative in Form eines reflektierten Vorgehens, das die absichtliche oder auch unabsichtliche projektiv-aneignende Deutung eines Textes außen vor lässt, bietet die kognitive Hermeneutik.

¹⁷⁷ Weber: Das Unheimliche als dichterische Struktur, S. 130

IV. Die kognitive Hermeneutik als Alternative

Basis-Interpretation von E.T.A. Hoffmann *Der Sandmann*

Wie in 1.2 beschrieben, beschäftigt sich die Basis-Interpretation mit der Fragestellung: Wie kommt es, dass der vorliegende Text die festgestellte Beschaffenheit aufweist bzw. warum ist der Text so, wie er ist? Eine Aufnahme des Tatbestandes von *Der Sandmann* wurde bereits in 2.1 geleistet. Die Basis-Interpretation als zweiter Teil der Basis-Arbeit beschäftigt sich mit den drei textprägenden Instanzen. Sie sind das Textkonzept, das Literaturprogramm und das Überzeugungssystem des Autors.

4.1 Das Textkonzept

Zu dem Textkonzept, das der Novelle *Der Sandmann* zugrunde liegt, stelle ich folgende These auf:

Der Text ist, wie zahlreiche andere Texte Hoffmanns, als eine magische Geschichte mit übernatürlichen Elementen angelegt. In der Textwelt finden sich Sachlagen, die sich anhand keiner anderen Option so zwanglos erklären lassen. Meine These beinhaltet die Behauptung, dass Coppelius und Coppola eine Figur sind. Sie entsprechen der Figur eines bösen Magiers, wie sich solche auch in anderen Werken Hoffmanns finden. In umgekehrter Form, im positiven Sinne, taucht ein solcher in der Figur des Archivarius Lindhorst auch in *Der goldne Topf* auf. Des Weiteren impliziert meine These die Ansicht, dass Olympia tatsächlich temporär als lebendiges Wesen auftritt, was einer innerpsychischen Problematik Nathanaels nach Option 2) für den Textwelt-Sinn widerspricht. Zusammenhängend damit behaupte ich, wie schon in 2.3.1 herausgestellt wurde, dass das Perspektiv eine magische Eigenschaft besitzt. Nathanaels Blick durch das Perspektiv verlebendigt die eigentliche Puppe Olympia.

Diese These ist dem psychologischen Ansatz und dem Unentscheidbarkeitsansatz überlegen. Die beiden anderen Ansätze können den Sachverhalt innerhalb der Textwelt nicht so befriedigend erklären, wie es unter der Annahme der Existenz einer magischen Textwelt möglich ist. Im Folgenden gehe ich darauf konkret ein.

Zunächst zu Coppelius/Coppola: Es gibt viele Texte Hoffmanns, in denen Magier vorkommen. Grundsätzlich gilt für die höheren Wesen in Hoffmanns Werken, dass sie

keine Probleme haben, ihre Identität zu wechseln. Das gilt auch für *Der goldne Topf*. Der Archivarius Lindhorst kann ebenso als Salamander wie als menschliches Wesen in Erscheinung treten. Die Rauerin ist eine Hexe. Sie kann sich aber auch in eine Kaffeekanne verwandeln. Wie in 2.3.3 herausgearbeitet, lässt sich die Streitszene zwischen Spalanzani und Coppelius/Coppola nicht anders als mit einer Doppelidentität erklären. Der Autor gebraucht die beiden Namen synonym. Unter dieser Annahme einer Doppelidentität lässt sich auch das Ziel des Magiers Coppelius erklären. Er will Nathanaels Leben zerstören. Mit der Puppe Olimpia erschafft er Nathanael ein künstliches Glück. Den Schlüssel zu diesem Glück, das Perspektiv, verkauft er ihm in der Tarnung des Wetterglashändlers Coppola, denn von Coppelius hätte Nathanael nichts gekauft. Er treibt Nathanael absichtlich in eine Verwirrung und Verzweiflung, die ihn zuerst von Clara entfernt und ihn dann, als ihm sein künstliches Glück mit Olimpia entzogen wird, in den Selbstmord treibt.

Der zweite wichtige Punkt ist Olimpia. Anders als anhand der Existenz einer magischen Textwelt lässt sich nicht erklären, warum auch alle anderen Personen auf dem Fest von Spalanzani Olimpia für lebendig halten. Dieser Zusammenhang wurde ebenfalls in 2.3.1 näher beleuchtet und anhand der entsprechenden Textstellen belegt. Der psychologische Ansatz beinhaltet die Behauptung, nur Nathanael würde Olimpia für lebendig halten. Allein er bildet sich ein, sie sei ein Mensch. Wenn er sich aber diese Lebendigkeit nur einbildet, dann müsste dies spätestens auf dem Fest deutlich werden. Die Tatsache, dass Olimpia menschliche Züge annimmt, kann nur anhand des magischen Perspektivs erklärt werden, was auch in 2.3.1 herausgearbeitet wurde. Erst von diesem Zeitpunkt an erscheint sie Nathanael und allen anderen als lebendig. Ab dem Moment in der Streitszene zwischen Spalanzani und Coppelius/Coppola, wenn ihr die Augen herausspringen, ist sie für Nathanael als Puppe erkenntlich.

Die Tatsache, dass Olimpia vorübergehend der ganzen Gesellschaft als lebendig erscheint, macht die Annahme eines psychologischen Textwelt-Sinns hinfällig. Eine solche Annahme würde voraussetzen, dass sich Nathanael nur einbildet, Olimpia sei lebendig. Alle anderen würden sofort merken, dass es sich um einen Automaten handelt. Diese These zum Textkonzept ist auch der Unentscheidbarkeitsposition überlegen. Sie geht davon aus, dass die Existenz eines psychologischen und eines übernatürlichen Textwelt-Sinns gleichermaßen möglich ist. Der Leser soll zwischen beiden Optionen hin- und her schwanken. Diese Wirkung ist - so die Annahme - von Hoffmann beabsichtigt. Wie schon herausgestellt, können psychologische Annahmen den

Textbestand nur unzureichend erklären, wenn man im Sinne der kognitiven Hermeneutik vorgeht und alle wesentlichen Aspekte betrachtet. Die Option eines psychologischen Textwelt-Sinns kann somit verworfen werden. Das hat zur Folge, dass sich die Unentscheidbarkeitsposition, die ja zumindest zur Hälfte auf psychologischen Annahmen basiert, nicht weiter behaupten kann. Durch das Wegbrechen der psychoanalytischen Komponente wird auch die Unentscheidbarkeitsposition eliminiert.

4.2 Das Literaturprogramm Hoffmanns

Aus dem Vergleich von *Der goldne Topf* und *Der Sandmann* haben sich folgende Annahmen zu dem Literaturprogramm Hoffmanns herauskristallisiert:

In 2.3 wurde deutlich, dass Hoffmann immer wieder auf optische Motive zurückgreift. Sie sind auch in anderen Werken des Autors zu finden, beispielsweise in *Die Jesuitenkirche von G*¹⁷⁸. Die Nachtstücke sind schauerliche Geschichten, die hinsichtlich des Einzugs des Magischen in die bürgerliche Alltagswelt durchaus Parallelen zu dem Märchen *Der goldne Topf* aufweisen. Wie in 2.4.1. beschrieben, wirken in beiden Werken übernatürliche Mächte auf den Protagonisten ein. In dem Märchen erfolgt die Erhöhung des Lebens zum Ideal. In *Der Sandmann* verfällt der Protagonist an das Dämonische. Beides sind konträre Möglichkeiten desselben Prinzips. Der Einzug des Magischen in die Alltagswelt wird wie in 2.3.4. erläutert und anhand der Leitmotive „Feuer und Glut“ illustriert. Ihre Einsatzweise und der Zweck ihrer Verwendung folgen in *Der goldne Topf*, *Der Sandmann*, *Die Elixiere des Teufels* und *Ignaz Denner* denselben Prinzipien. Sie intensivieren das Beschriebene für den Leser, indem sie eine schauerliche Atmosphäre schaffen. Sie beschreiben Wahnsinn und Magie.

In Bezug auf Hoffmanns Erzählweise wurde anhand des Vergleiches von *Der Sandmann* und *Der goldne Topf* deutlich, dass Hoffmann eine Erzählsituation inszeniert, die beim Leser verschiedene Fragestellungen aufwirft, diese aber nicht gleich oder auch gar nicht löst. Beim Sandmann ist dies die Frage um Coppelius/Coppola. Auch wenn Nathanael dem Wahnsinn verfällt, wie bei der ersten Szene zwischen Coppelius und seinem Vater, bleibt offen, was in der Zwischenzeit geschieht. Einige Zeit später findet sich der Protagonist in seinem Bett wieder. Das geschieht auch mit

¹⁷⁸ Hoffmann: Poetische Werke Bd. 3, S. 103-134

Anselmus in *Der goldne Topf*. Nachdem er vor der Haustür des Archivarius Lindhorst von der unsichtbaren Schlange angegriffen wurde, findet er sich unbestimmte Zeit später in einem Bett wieder. Was in der Zwischenzeit geschehen ist, und wie er in das Bett gelangt ist, bleibt ungeklärt. In Bezug auf *Der Sandmann* bekräftigt ein Vergleich der ersten handschriftlichen Fassung Hoffmanns und der Druckfassung der Novelle die Annahme absichtlich inszenierter Unklarheiten in Hoffmanns Erzählwelten.

Die beiden geschilderten Situationen, bei denen der Wahnsinn mit einem Wiederauftauchen des Protagonisten in einem Bett endet, lassen sich auch anhand der romantischen Ironie erklären. Generell finden sich bei Hoffmann auch andere Mittel, die der romantischen Programmatik entsprechen, wenngleich Hoffmann auch über diese hinausgreift. Zumindest das erläuterte Dichtermotiv und seine weitere Reflektion entsprechen durchaus typisch romantischen Prinzipien. Auch die Hinwendung zur Natur und Poesie in *Der goldne Topf* entsprechen den Idealen der Romantik. In *Der Sandmann* stehen nicht Natur oder Poesie im Vordergrund, sondern das Magische und Übernatürliche in seiner destruktiven Form. Dämonische Mächte, die schicksalhaft in Nathanaels Leben eingreifen und die Reaktion des Protagonisten, sind die Themen der Novelle. Offensichtlich werden dabei die Themenkomplexe der Automaten und der Alchemie, die dem sozial-historischen Kontext zu Hoffmanns Zeit zugrunde liegen. Wie im Märchen geht Hoffmann über das Reale hinaus. Entsprechend der Gattung „Novelle“ handelt es sich um eine unerhörte Begebenheit. Da sie aber phantastische Elemente beinhaltet, kann sie sich niemals wirklich ergeben haben. Nach Hoffmanns Benennung handelt es sich um „Nachtstücke“. Der Begriff impliziert die Hinwendung zu den Traum- und Nachtseiten des menschlichen Erlebens.

4.3 Das Überzeugungssystem Hoffmanns

Aus den bisher erzielten Ergebnissen können folgende Annahmen zu dem Überzeugungssystem Hoffmanns festgehalten werden: Der Dichter geht von der Phantasie als treibende Kraft aller Poesie aus. Die Poesie ihrerseits öffnet das Fenster zu einer zweiten magischen Erlebnisebene. Hoffmanns Erzählwelten weisen einen Dualismus der Erzählebenen auf. Auf der einen Seite findet sich eine bürgerliche Welt, auf der anderen eine phantastische. Eine Spur, die zu Hoffmanns Überzeugungssystem führen kann, ist Gotthilf Heinrich von Schuberts Mythologie der Weltentwicklung, die auf Schelling zurückgeht.¹⁷⁹

Diese Spur wurde in der Sekundärliteratur immer wieder aufgegriffen. So unterstellt Holbeche dem Atlantis-Mythos in *Der goldne Topf* einen großen Einfluss Schuberts:

„His [Anselmus] individual fate is shown to fit into the pattern of the evolution of the world and is thereby given universal relevance. This myth, which is largely based on G.H. Schubert's Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften, is a typical piece of Romantic mythology. [...] Hoffmann was not first or foremost a thinker or philosopher. Any philosophical ideas he wove into his works were second-hand, adopted mainly from Schubert, Schelling or Novalis.“¹⁸⁰

Auch Kenneth Negus¹⁸¹ und Hans Dahmen¹⁸² meinen in Hoffmanns Werk deutliche Spuren der Weltbildannahmen Schuberts zu finden. Dahmen schreibt, anhand von einem Vergleich der Erst- und der Zweitfassung mit der Druckfassung von *Der goldne Topf* würde deutlich, dass der Dichter innerhalb des Schaffensprozesses eine Weltanschauung gewonnen habe.¹⁸³ Er geht davon aus, dass Hoffmann diese durch die Lektüre von Schuberts Werk für sich entdeckt hat. In einem weiterführenden Vergleich zwischen den Annahmen Schuberts und Hoffmanns Märchen entdeckt Dahmen zahlreiche Parallelen.

Hoffmann lernte Schuberts Werke „Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften“ und die „Symbolik des Traumes“ tatsächlich 1813 kennen und

¹⁷⁹ Vgl.: Martini, Fritz: Die Märchendichtungen E.T.A. Hoffmanns. In: Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung 7 (1955) H. 2, S. 69

¹⁸⁰ Holbeche: Optical motifs in the works of E.T.A. Hoffmann, S. 56

¹⁸¹ Negus, Kenneth: E.T.A. Hoffmann's other world. The romantic author and his „new mythology“. University of Pennsylvania Press 1965

¹⁸² Dahmen, Hans: E.T.A. Hoffmanns Weltanschauung. Marburg 1929

¹⁸³ Ebd. S. 13

studierte sie.¹⁸⁴ Briefe und Tagebuchaufzeichnungen belegen, dass Hoffmann dies mit großer Begeisterung tat.¹⁸⁵ Schuberts Schriften richten sich insofern gegen das rationale Weltbild der Aufklärung, als dass sie davon ausgehen, dass es Nachtseiten gibt, die dem Verstand nicht zugänglich sind.¹⁸⁶ Die Annahmen Schuberts spielten in der romantischen Naturwissenschaft und Medizin keine unwichtige Rolle. Er hielt Vorträge über die Nachtseiten der Naturwissenschaft, die animalischen Magnetismus, Hellsehen und Träume beinhaltet haben. Auch die Sprache der Poesie und die Bildersprache des Traumes spielen in seiner Theorie eine signifikante Rolle. Diese Aspekte finden sich möglicherweise auch in Hoffmanns Werken wieder.

Eine eigene Zerrissenheit zwischen der Erfahrung einer Außenwelt und der Individualität des Einzelnen ist im Sinne Schuberts als Bedingung einer Erlösung positiv. „Der Zerrissenheit unlösbarer Disharmonien, aus welcher, psychisch gesehen, kein Ausweg möglich zu sein schien, wurde in seiner märchenhaften Mythologie der Weltordnung eine Heilung zugesichert.“¹⁸⁷ Im Dämonischen finden sich nach Schubert zugleich das Schöne und das Schreckliche. Das Poetische impliziert das Harmonische und Schöne ebenso wie das Furchtbare und das Unheimliche.

Die äußere Wirklichkeit wird im Weltbild Schuberts, aber auch in den Werken Hoffmanns, als erdrückend empfunden, woraus sich ein Verlangen nach einem Übertritt in das Reich der Erlösung und der Steigerung ergibt. Hoffmann selbst will scheinbar der äußeren Wirklichkeit entfliehen. In seinen Dichtungen bildet er den Spannungskonflikt zwischen Bürgertum und Phantasiewelt deutlich ab. Dem Leser führt der Erzähler das Bürgertum vor. Ein positives Mitgefühl entwickelt der Rezipient in Hoffmanns Texten meistens für den Protagonisten, der zwischen der Realität und dem Reich der Phantasie steht. Die Annahmen Schuberts beinhalten die Theorie der drei Epochen. In der dritten, noch ausstehenden Epoche, soll die Einheit zwischen dem Geist und dem Gemüt mit der Natur wiederhergestellt werden.

Hoffmann und die Erzähler in seinen Werken distanzieren sich vom Bürgertum und somit auch von den Rationalisten. Ihr Mitgefühl gilt dem Protagonisten, der es mit dem Übernatürlichen, dem Magischen, wenn nicht gar mit dem Wahnsinn zu tun hat.

¹⁸⁴ Von Matt, Peter: Die Augen der Automaten. E.T.A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst. Tübingen 1971, S. 10

¹⁸⁵ Vgl. Dahmen: E.T.A. Hoffmanns Weltanschauung

¹⁸⁶ Steinecke: Die Kunst der Fantasie, S. 268

¹⁸⁷ Martini: Die Märchendichtungen E.T.A. Hoffmanns, S. 69

Für Hoffmann selbst ist das Leben scheinbar ebenso unterteilt: in eine bürgerliche Welt, in der er als Staatsdiener sein Geld verdient und in die, in der er sich als Dichter frei entfalten kann. E.T.A. Hoffmann führte eine Doppelexistenz zwischen Staatsdienerschaft und Dichtertum. Dieser Zusammenhang ist ein Indiz für die in seinen Werken zu findende Hinwendung zum Phantastischen.

Eine weitere Vertiefung zu dem Thema „Hoffmanns Überzeugungssystem“ kann aus der Aufbauarbeit hervorgehen. Zum Beispiel könnte man anhand von Tagebucheinträgen und Zeugnissen genau untersuchen, wie weit Hoffmann sich mit Schelling und Schubert tatsächlich auseinandergesetzt hat. Aber auch der Einfluss der romantischen Programmatik ist im Hinblick auf Hoffmanns Schaffen nicht zu unterschätzen. Vor allem die Annahmen der Frühromantiker Schlegel und Novalis spiegeln sich bei Hoffmann zum Teil wider, was schon in den vorangehenden Kapiteln dargelegt wurde.

V. Aufbauarbeit

In diesem Kapitel werden Aspekte und Spuren genannt, die im Rahmen der Aufbauarbeit näher betrachtet werden könnten. Möglicherweise geben sie weiteren Aufschluss über das Überzeugungssystem und auch über das Literaturprogramm Hoffmanns. Diese vier Aspekte sind: Hoffmanns Beschäftigung mit Krankheiten in seiner Zeit; seine Beschäftigung mit Automaten im sozial-historischen Kontext; Hoffmanns eigenes Doppelleben zwischen Kunst und Staatsdienerschaft sowie die Affäre um sein spätes Werk, den *Meister Floh*.

Hoffmann hat sich wohl zu seiner Zeit mit Krankengeschichten, auch mit solchen pathologischer Art, beschäftigt. Allerdings muss immer im Hinterkopf behalten werden, dass er dies um 1800 tat. Viele psychoanalytischen Interpretationen setzen diese Beschäftigung Hoffmanns mit der Psychoanalyse um 1900 gleich, was ein falscher Rückschluss ist, und auf projektiv-aneignende Interpretationen hinausläuft¹⁸⁸. Auhuber unterstellt Hoffmanns Texten, aufgrund seiner Beschäftigung mit pathologischen Studien, medizinische Hintergründe und Zusammenhänge. Dieser Ansatz ist problematisch, da er dem Text einen medizin-historischen Kontext unterlegt, ohne aber den Textbestand genau zu analysieren. Die mögliche Existenz einer magischen Textwelt zieht er gar nicht in Betracht. Ein Optionenvergleich bleibt folglich aus. Hoffmann hat sich mit Krankheitsbildern beschäftigt, aber deshalb kann nicht direkt angenommen werden, die Geschichte Anselmus sei die Krankengeschichte eines Melancholikers oder die Nathanaels sei eine pathologische Fallstudie. Auhubers Annahme von einer Poetisierung der Medizin in Hoffmanns Werken führt auf eine falsche Spur. Dennoch könnte eine Untersuchung der Medizin als ein Aspekt des sozial-historischen Kontextes weiteren Aufschluss über Hoffmanns Textkonzept zu *Der Sandmann* oder über sein Überzeugungssystem geben.

Um 1800 waren Automaten-Menschen, so genannte Androiden, durchaus beliebt. Schon 1738 stellte ein Mechaniker aus Grenoble einen Querflöte spielenden Androiden in Paris aus.¹⁸⁹ Im Sinn der Aufklärung standen die Automaten für einen weiteren Fortschritt, für das Bild eines mechanischen Menschen. Wie Hoffmanns

¹⁸⁸ Vgl. Auhuber, Friedhelm: In einem fernen dunklen Spiegel. E.T.A. Hoffmanns Poetisierung der Medizin. Opladen 1986, S. 3

¹⁸⁹ Vgl. Wawrzyn, Lienhard: Der Automaten-Mensch. E.T.A. Hoffmanns Erzählungen vom >Sandmann<. Berlin 1978, S. 99

Literaturprogramm zeigt, steckt für ihn, im Gegensatz dazu, der Zauber in der Poetisierung aller Dinge. Anzunehmen ist, dass Hoffmann die Geschichte der Automaten kannte und sich mit solchen zeitgenössischer Art auseinandersetzte. In *Der Sandmann* greift er, wie auch in *Die Automate*, das Thema der Automaten auf, allerdings nicht in mechanischer Hinsicht. Olimpia ist für Nathanael das Ideal der Poesie. Die Ironie findet sich dann in dem Zusammenhang, dass er die unpoetische, dafür aber lebendige Clara als Automat bezeichnet. In der Poesie spannt Hoffmann die Idee eines mechanischen Androiden im Sinne der Romantik weiter und lässt ihn auf magische Weise zum Leben erwachen. Weitere sozial-historische Bezüge zu dem Themenkomplex „Hoffmann und die Automaten seiner Zeit“ könnten im Sinne einer weiterführenden Aufbauarbeit ermittelt und untersucht werden.

Hoffmann führte ein Doppelleben zwischen Künstlertum und Staatsdienerschaft. Er war nicht nur Dichter, sondern auch Musiker und Zeichner. Allerdings galt seine Leidenschaft in erster Linie der Kunst. Mit den herrschenden Verhältnissen im Deutschen Reich war er nicht zufrieden. Auch die Affäre um seinen späten Roman *Meister Floh* zeigt, dass Hoffmann immer die Kunst der Staatsdienerschaft vorgezogen hätte. Im *Meister Floh* parodiert er den Fall des Studenten Asverus. Der Student galt als Protestierender gegen die herrschenden Obrigkeitsverhältnisse. In seinem Tagebuch hatte er einmal den Begriff „mordfaul“ verwendet, welchen Hoffmann im *Meister Floh* aufgriff. Als Richter war Hoffmann Mitglied der Immediatkommission, die gegen Burschenschafter und Turnerbünde vorging. Literarisch allerdings parodierte er die dort vorgehenden Geschehnisse. 1822 wurde Hoffmann in der Meister-Floh Affäre verhört¹⁹⁰. Vier Monate später starb der Dichter und das Verfahren wurde eingestellt. Vor seinem Tod hatte Hoffmann eine Verteidigungsschrift geschrieben, die möglicherweise Aufschluss über sein Überzeugungssystem geben kann. Hoffmann plädiert darin für die dichterische Freiheit. Der humoristische Dichter soll sich frei in der phantastischen Welt bewegen dürfen¹⁹¹. Die Betrachtung der Affäre um den *Meister Floh* könnte als weitere Spur zu weiteren Aspekten von Hoffmanns Überzeugungssystem führen.

¹⁹⁰ Steinecke, Hartmut: „Dem humoristischen Dichter muß es freistehen...“ Hoffmanns „Erklärung“ vom Februar 1822 als poetologischer und literarischer Text. In: E.T.A. Hoffmann. Neue Wege der Forschung. Hrsg. von Hartmut Steinecke. Darmstadt 2006, S. 210

¹⁹¹ Vgl. Steinecke: „Dem humoristischen Dichter muß es freistehen...“, S. 221

VI. Fazit

Die vorliegende Arbeit hat die kognitive Hermeneutik vorgestellt und auf Hoffmanns Text *Der Sandmann* angewendet. Sie hat einen Vergleich zwischen Hoffmanns Werken *Der goldne Topf* und *Der Sandmann* durchgeführt. Aus ihm ergaben sich sinnvolle Ergebnisse. Sie stützen die in 2.2 aufgestellte These, die von der Existenz einer magischen Textwelt in *Der Sandmann* ausgeht. Zudem haben sich aus dem Vergleich zahlreiche gestalterische Mittel herauskristallisiert, die sich in beiden Werken gleichermaßen finden. In beiden Texten greift Hoffmann auf optische Motive, auf die „Feuer-Glut“-Motivik, auf das Dichter-Motiv und auf direkte Leseransprachen zurück. Diese gestalterischen Mittel geben wiederum Rückschluss auf Hoffmanns Literaturprogramm. In ihm finden sich die Prinzipien der Romantik wieder. Hoffmann reflektiert seine eigene Poesie immer wieder, was besonders anhand der Schlusszene von *Der goldne Topf* deutlich wird. Die progressive Universalpoesie ist Bestandteil von Hoffmanns Werk. Allerdings greift der Dichter über diese hinaus. Wie in 4.3 herausgestellt, kann man in den weltbildanschaulichen Rahmen bei Hoffmann neben den Einflüssen der Romantik auch den Einfluss der Philosophie Schuberts einbetten. Hoffmanns Erzähltechnik in beiden Werken verfolgt eine Strategie des Offenhaltens, die dem Leser immer wieder Rätsel aufgibt. Sie ist aber keinesfalls mit der, in 2.2. erläuterten, Unentscheidbarkeitsposition vergleichbar. Fragen, die sich aus dem Text ergeben, werden dem Leser nicht beantwortet. Das gilt für das Rätsel um die Identität von Coppelius/Coppola ebenso wie für die Frage, was zwischen magischen Vorgängen und dem Wiederaufwachen des Protagonisten an einem anderen Ort, meist in einem Bett, geschieht. Anhand des Vergleiches wurde außerdem deutlich, dass beide Texte ein Spannungsverhältnis zwischen bürgerlicher und poetischer Welt aufweisen. Dadurch wird ein für Hoffmanns Schaffen typischer Dualismus deutlich. In der Poesie soll sich eine Erlösung aus der drückenden Realität finden. Teil dieser Poesie ist bei Hoffmann nicht nur das Schöne, sondern sie integriert auch das Dämonische und Unheimliche. Mit der Frage nach den drei textprägenden Instanzen und den zugehörigen Optionenvergleichen bzw. Überlegenheitsnachweisen hat sich die kognitive Hermeneutik als sinnvolle Methode erwiesen. Wie die Abgrenzung zu psychoanalytischen Ansätzen in III. exemplarisch gezeigt hat, treten viele Interpretationen in der Literaturwissenschaft mit einem Wissenschaftlichkeitsanspruch auf, dem sie aber nicht genügen können. Sie wenden eine Theorie auf den vorliegenden

Text an, ohne aber den Textbestand objektiv auf bestimmte Instanzen zu überprüfen. Die kognitive Hermeneutik hingegen gewährleistet durch ein objektives und reflektiertes Vorgehen die Vermeidung solcher aneignender Vorgehensweisen.

Im Laufe der Arbeit wurde auf zwei Ebenen die Annahme, *Der Sandmann* sei in hermeneutischer Hinsicht ein Sonderfall, widerlegt. Aus dem Vergleich zwischen *Der goldne Topf* und *Der Sandmann* hat sich herauskristallisiert, dass es weitaus mehr Parallelen gibt, als man auf den ersten Blick annehmen würde. Sie führen zu dem Schluss, dass beiden Texten ein ähnliches Textkonzept und Literaturprogramm zugrunde liegen. Lediglich die Lösungen der beiden Texte sind konträr: Anselmus findet die Erlösung in Atlantis; Nathanael bringt sich um. Beide Enden sind aber auf magische Zusammenhänge zurückzuführen. Sie wirken in dem einen Text positiv, in dem anderen destruktiv. Auf Ebene der drei textprägenden Instanzen, hat sich diese Annahme ein zweites Mal bestätigt. Der Überlegenheitsnachweis konnte die Annahme einer psychologischen Textwelt ebenso ausschließen wie die der Unentscheidbarkeitsposition. Aus den Annahmen zu Hoffmanns Überzeugungssystem geht eine Verbindung zu Schubert hervor, die weiter untersucht werden müsste. Die philosophischen Annahmen Schuberts könnten möglicherweise in Hoffmanns Literaturprogramm integriert werden. So könnte besonders der Dualismus zwischen Realität und Poesie, zwischen Harmonie und Unheimlichem, bei Hoffmann besser erklärt werden. Als Ausblick bleibt festzuhalten, dass auch die in V. gegebenen Anstöße zu einer sinnvollen Aufbauarbeit einmal aufgegriffen und weiterbearbeitet werden könnten.

Literatur

Primärliteratur

Hoffmann, E.T.A.: *Der goldne Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit*. In: Ders. Poetische Werke Bd. 1. Phantasiestücke in Callots Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten. Hrsg. von Walter de Gruyter & Co. Berlin 1957, S. 210-304

Hoffmann, E.T.A.: *Der Sandmann*. In: Ders. Poetische Werke Bd. 3. Nachtstücke. Hrsg. von Walter de Gruyter & Co. Berlin 1957, S. 3-45

Tepe, Peter: *Kognitive Hermeneutik. Textinterpretation ist als Erfahrungswissenschaft möglich*. Würzburg 2007

Tepe, Peter: *Mythos und Literatur. Aufbau einer literaturwissenschaftlichen Mythosforschung*. Würzburg 2001

Sekundärliteratur

Aichinger, Ingrid: *E.T.A. Hoffmanns Novelle ‚Der Sandmann‘ und die Interpretation Sigmund Freuds*. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 95 (1976), S. 113-132

Auhaber, Friedhelm: *In einem fernen dunklen Spiegel. E.T.A. Hoffmanns Poetisierung der Medizin*. Opladen 1986

Belgardt, Raimund: *Der Künstler und die Puppe. Zur Interpretation von Hoffmanns Der Sandmann*. In: The German Quarterly 42 (1969), S. 686-700

Cramer, Karin: *Bewusstseinspaltung in E.T.A. Hoffmanns Roman ‚Die Elixiere des Teufels‘*. In: Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann Gesellschaft 16 (1970), S. 8-18

Dahmen, Hans: *E.T.A. Hoffmanns Weltanschauung*. Marburg 1929

Freud, Sigmund: *Das Unheimliche*. In: Ders. *Psychologische Schriften*. Studienausgabe Bd. IV. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards u.a. 7. Aufl. Frankfurt a. M. 1970, S. 241-274

Heine, Roland: *Transzendentalpoesie. Studien zu Friedrich Schlegel, Novalis und E.T.A. Hoffmann*. Bonn 1985

Hohoff, Ulrich: *E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann. Textkritik. Edition. Kommentar*. Berlin 1988

Holbeche, Yvonne Jill: *Optical motifs in the works of E.T.A. Hoffmann*. Hrsg. von Ulrich Müller u.a. Göttingen 1975 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik Nr. 141)

Jaffé, Anila: *Bilder und Symbole aus E.T.A. Hoffmanns Märchen „Der goldne Topf“*. In: *Gestaltung des Unbewussten*. Hrsg. von C.G. Jung. Zürich 1950, S. 239-592

Jennings, Lee B.: *Blood of the Android: A Post-Freudian Perspective of Hoffmann's Sandmann*. In: *Seminar. A journal of Germanic studies*. 22 (1986), S. 95-111

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

Marhold, Hartmut: *Die Problematik dichterischen Schaffens in E.T.A. Hoffmanns Erzählung der goldne Topf*. In: *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann Gesellschaft* 32 (1986), S. 50-73

Martini, Fritz: *Die Märchendichtungen E.T.A. Hoffmanns*. In: *Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung* 7 (1955) H.2. S. 56-78

Massey, Irving: *Narcissism in "The Sandmann": Nathanael vs. E.T.A. Hoffmann*. In *Genre* 4 (1973), S. 114-120

Müller, Dieter: *Zeit der Automate. Zum Automatenproblem bei Hoffmann*. In: *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann Gesellschaft* 12 (1966), S. 1-11

Negus, Kenneth: *E.T.A. Hoffmann's other world. The romantic author and his „new mythology“*. University of Pennsylvania Press 1965

Nehring, Wolfgang: *E.T.A. Hoffmanns Erzählwerk: Modell und Variationen*. In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 95 Sonderheft (1976), S. 3-24

Nygaard, Loisa C.: *Anselmus as Amanuensis: The Motif of Copying in Hoffmann's „Der goldne Topf“*. In: *Seminar. A journal of Germanic Studies* 19 (1983), S. 79-104

Ochsner, Karl: *E.T.A. Hoffmann als Dichter des Unbewussten. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte der Romantik*. Leipzig 1936

Olson, Susanne: *Das Wunderbare und seine psychologische Funktion in E.T.A. Hoffmanns „Die Elixiere des Teufels“*. In: *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann Gesellschaft* 24 (1978), S. 34-50

Pikulik, Lothar: *Das Wunderliche bei E.T.A. Hoffmann. Zum romantischen Ungenügen an der Normalität*. In: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 69 (1975), S. 294-319

Schmidt, Ricarda: *Der Dichter als Fledermaus bei der Schau des Wunderbaren. Die Poetologie des rechten dichterischen Sehens in Hoffmann „Der Sandmann“ und „Das öde Haus“*. In: *Mutual Exchanges. Sheffield-Münster-Colloquium I*. Hrsg. von R.J. Kavanagh. Frankfurt a. M. 1999, S. 180-192

Schmidt, Ricarda: *Narrative Strukturen romantischer Subjektivität in E.T.A. Hoffmann „Die Elixiere des Teufels“ und „Der Sandmann“*. In: *Germanisch-Romanische Monatszeitschrift* 80 (1999), S. 143-160

Steinecke, Hartmut: *„Dem humoristischen Dichter muß es freistehen...“ Hoffmanns „Erklärung“ vom Februar 1822 als poetologischer und literarischer Text*. In: *E.T.A. Hoffmann. Neue Wege der Forschung*. Hrsg. von Hartmut Steinecke. Darmstadt 2006

Steinecke, Hartmut: *Die Kunst der Fantasie. E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk.* Frankfurt und Leipzig 2004

Über, Wolfgang: *E.T.A. Hoffmann und Sigmund Freud. Ein Vergleich.* Diss.masch. Berlin 1974

Walter, Jürgen: *Das Unheimliche als Wirkungsfunktion. Eine rezeptionsästhetische Analyse von E.T.A. Hoffmanns Erzählung „Der Sandmann“.* In: *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft* 30 (1984), S. 15-33

Wawrzyn, Lienhard: *Der Automaten-Mensch. E.T.A. Hoffmanns Erzählungen vom >Sandmann<.* Berlin 1978

Weber, Samuel M.: *Das Unheimliche als dichterische Struktur: Freud, Hoffmann, Villiers de l'Isle-Adam.* In: *Psychoanalyse und das Unheimliche. Essays aus der amerikanischen Literaturkritik.* Hrsg. von Claire Kahane. Bonn 1981, S. 122-147

Willenberg, Knud: *Die Kollision verschiedener Realitätsebenen als Gattungsproblem in E.T.A. Hoffmanns 'Der goldne Topf'.* In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 95 (1976), S. 93-113

Wührl, Paul-Wolfgang: *E.T.A. Hoffmann. Der goldne Topf. Die Utopie einer ästhetischen Existenz.* Zürich 1988

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