



8-2009

## Gefangen im eigenen Ich: Ein psychoanalytischer Vergleich von E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* und *Der goldne Topf*

Katharina Borgmann  
*University of Tennessee - Knoxville*

Follow this and additional works at: [https://trace.tennessee.edu/utk\\_gradthes](https://trace.tennessee.edu/utk_gradthes)



Part of the [German Language and Literature Commons](#)

---

### Recommended Citation

Borgmann, Katharina, "Gefangen im eigenen Ich: Ein psychoanalytischer Vergleich von E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* und *Der goldne Topf*." Master's Thesis, University of Tennessee, 2009.  
[https://trace.tennessee.edu/utk\\_gradthes/22](https://trace.tennessee.edu/utk_gradthes/22)

This Thesis is brought to you for free and open access by the Graduate School at TRACE: Tennessee Research and Creative Exchange. It has been accepted for inclusion in Masters Theses by an authorized administrator of TRACE: Tennessee Research and Creative Exchange. For more information, please contact [trace@utk.edu](mailto:trace@utk.edu).

To the Graduate Council:

I am submitting herewith a thesis written by Katharina Borgmann entitled "Gefangen im eigenen Ich: Ein psychoanalytischer Vergleich von E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* und *Der goldne Topf*." I have examined the final electronic copy of this thesis for form and content and recommend that it be accepted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts, with a major in German.

Stefanie Ohnesorg, Major Professor

We have read this thesis and recommend its acceptance:

Daniel Magilow, Maria Stehle

Accepted for the Council:

Carolyn R. Hodges

Vice Provost and Dean of the Graduate School

(Original signatures are on file with official student records.)

To the Graduate Council:

I am submitting herewith a thesis written by Katharina Borgmann entitled “Gefangen im eigenen Ich: Ein psychoanalytischer Vergleich von E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* und *Der goldne Topf*.” I have examined the final electronic copy of this thesis for form and content and recommend that it be accepted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts, with a major in German.

Stefanie Ohnesorg, Major Professor

We have read this thesis  
and recommend its acceptance:

Daniel Magilow

Maria Stehle

Accepted for the Council:

Carolyn R. Hodges, Vice Provost and  
Dean of the Graduate School

(Original signatures are on file with official student records.)

**Gefangen im eigenen Ich:  
Ein psychoanalytischer Vergleich  
von E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann*  
und *Der goldne Topf***

A Thesis  
Presented for the  
Master of Arts  
Degree  
The University of Tennessee, Knoxville

Katharina Borgmann  
August 2009

Copyright © 2009 by Katharina Borgmann  
All rights reserved.

## **ACKNOWLEDGEMENTS**

Thanks to Dr. Ohnesorg for all her work and time that she spent on supporting me with this project.

For my parents. Thank you so much for your support.

For Rosi and Anja, who always motivated me to keep writing.

Special thanks to my friend Katrin, who discussed my thesis with me on a daily basis and opened my eyes for alternative interpretations.

## ABSTRACT

This thesis is a comparative study of two major works by the German author E.T.A.Hoffmann, *Der Sandmann* (1818) and *Der goldne Topf* (1819). *Der Sandmann* has been analyzed under the filter of psychoanalysis by Freud himself. The goal of this thesis was to analyze whether a psychoanalytical approach can be extended to other works by Hoffmann, showing the same underlying structures even though the content seems to differ widely between the two works at first glance. *Der goldne Topf* is the text that I chose to compare to *Der Sandmann*, as both texts tell the story of a student who is caught in a life between reality and fantasy.

Freud's analysis of *Der Sandmann* is almost completely based on the role of the father in the text. The strongest difficulty in showing the same underlying motivation for the two protagonists, Anselmus and Nathanael, to choose fantasy over reality, death over life, is that there is no apparent father figure in *Der goldne Topf*. However, by interpreting the two texts on the basis of Freud's psychoanalysis, it can be shown that a father figure is indeed present in both texts, even though it might not seem like it at first.

In chapter 1 of this thesis, I will give an overview over those parts of Freud's theory, which will be of importance in the analyses of the two selected works by Hoffmann, namely narcissism, the oedipus complex and the analysis of dreams. In chapter 2, I interpret *Der Sandmann* and in chapter 3, *Der goldne Topf* is analyzed, applying the same theories as far as possible. Finally, in chapter 4, I compare the two works, and I show that many features of the texts can be matched up on the basis of this theory, including the role of the father. So far, *Der goldne Topf* has never been analyzed exclusively on the basis of Freud's psychoanalysis before and, therefore, the findings of this thesis provide new insights for research on the two texts and on E.T.A. Hoffmann in general.

# TABLE OF CONTENTS

Chapter	Page
Einleitung.....	1
1. Zur Psychoanalytischen Literaturinterpretation.....	3
1.1 Die Traumdeutung.....	6
1.2 Die infantile Sexualtheorie: Der Narzissmus und der Ödipuskomplex.....	10
1.2.1 Zum Narzissmus.....	12
1.2.2 Zum Ödipuskomplex.....	16
1.3 Überblick über die Theoriegrundlagen zur Interpretation der Werke .....	19
2. <i>Der Sandmann</i> .....	21
2.1 Der manifeste Text .....	22
2.2 Psychoanalytische Interpretation des <i>Sandmanns</i> .....	29
2.2.1 Das Trauma der Kindheit – zum Kastrationskomplex und der Augenangst. .	30
2.2.2 Zum Doppelgängermotiv.....	34
2.2.3 Der Narzissmus und das Dichtertum.....	38
2.2.4 Die Teufels- und Feuersymbolik.....	43
2.2.5 Der Selbstmord .....	48
3. <i>Der goldne Topf</i> .....	52
3.1 Der manifeste Text .....	52
3.2 Psychoanalytische Interpretation des <i>Goldnen Topfs</i> .....	61
3.2.1 Zur inneren und äußeren Realität.....	62
3.2.2 Zum Dichtertum.....	65
3.2.3 Zur Rolle der Frau und der Schlange .....	68
3.2.4 Der Kristall .....	73
3.2.5 Zum Narzissmus und dem Spiegelsymbol.....	74
3.2.6 Der Selbstmord .....	78
4. Vergleich: <i>Der Sandmann</i> und <i>Der goldne Topf</i> .....	83
Schluss.....	96
Bibliographie.....	99
Primärliteratur.....	100
Sekundärliteratur.....	104
Vita.....	108



## **Abkürzungsverzeichnis der Werke Freuds**

BU - „Bewusstsein und Unbewusstes“

DazS - „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“

DP - „Der Dichter und das Phantasieren“

IE - „Das Ich und das Es“

JL - „Jenseits des Lustprinzips“

MET - „Metapsychologische Ergänzungen zur Traumlehre“

N - „Zur Einführung in den Narzißmus“

PL - „'Psychoanalyse' und 'Libidotheorie'“

RdT - „Revision der Traumlehre“

ST - „Die Symbolik im Traum“

T - „Eine Teufelsneurose im siebzehnten Jahrhundert“

U - „Das Unheimliche“

ZPP - „Die Zerlegung der psychischen Persönlichkeit“

## Einleitung

In der vorliegenden Arbeit werden zwei Werke von E.T.A. Hoffmann miteinander verglichen, *Der goldne Topf* (1819) und *Der Sandmann* (1818)<sup>1</sup>, eine Erzählung in Hoffmanns Sammlung der "Nachtstücke". Beide Werke erzählen die Geschichte eines männlichen Studenten, in der ungeklärt bleibt, ob die geschilderten Ereignisse lediglich in der Phantasie des Protagonisten stattfinden. Betrachtet man beide Werke, soll gezeigt werden, inwiefern die Geschehnisse, sowie die Figurenkonstellation und die Studenten in *Der Sandmann* anders dargestellt werden als in *Der goldne Topf*. Diese Unterschiede sollen natürlich herausgestellt werden, jedoch soll in dieser Arbeit primär untersucht werden, wie ähnlich sich beide Werke Hoffmanns sind, wenn man sie auf der Basis von Freuds Psychoanalyse miteinander vergleicht. Es soll herausgearbeitet werden, inwiefern sich die Protagonisten beider Texte in ihrer Geschichte und ihrem Verhalten ähneln. Dabei werde ich Antworten auf die Frage suchen, ob der für diese Arbeit gewählte Zugang der Psychoanalyse den Schluss erlaubt, dass Anselmus, der Protagonist im *Goldnen Topf*, und Nathanael im *Sandmann* aus denselben psychischen Voraussetzungen heraus Selbstmord begehen. Es sollen Gemeinsamkeiten in der Gestaltung der beiden Studenten herausgestellt werden, die, wenn man sie auf der Basis von Freuds psychoanalytischer Theorie betrachtet, die literarische Umsetzung ähnliche oder sogar gleichartige Krankheitsbilder nahelegen. Ist eine solche Interpretation überhaupt möglich? Wo liegen die Unterschiede zwischen den Texten, zwischen den Schicksalen der beiden Studenten? Kann *Der goldne Topf* mit dem *Sandmann* derart verglichen

---

<sup>1</sup> Die beiden Werke werden in der vorliegenden Arbeit wie folgt abgekürzt: *Der Sandmann* (S), *Der goldne Topf* (GT)

werden, wenn, anders als im *Sandmann*, kein Vater des Studenten erwähnt wird? Oder liegen die Unterschiede zwischen den beiden Texten nur auf der manifesten Ebene? Kann das Erschließen der latenten Ebene Gemeinsamkeiten zwischen den Texten aufzeigen, die bei oberflächlicher Betrachtung nicht zu erkennen sind?

Für die Interpretation beider Texte werde ich den psychoanalytischen Ansatz anwenden. Hierbei werde ich auf die Theorie von Freud zurückgreifen, die im ersten Kapitel, unter Hervorhebung der Aspekte, die für meine Textinterpretationen wichtig sind, d.h. *Die Traumdeutung* und *Die infantile Sexualtheorie*, dargelegt werden. Freud selbst hat den *Sandmann* in *Das Unheimliche* psychoanalytisch interpretiert. Die Interpretation des *Sandmannes* wird als mein zweites Kapitel direkt im Anschluss an die theoretischen Grundlage erfolgen. Um einen Vergleich beider Texte zu erzielen, werde ich in Kapitel 3 den *Goldnen Topf* auf derselben Grundlage analysieren. Im letzten Kapitel dieser Arbeit werde ich Gemeinsamkeiten und Unterschiede beider Werke vor dem Hintergrund der psychoanalytischen Literaturinterpretation herausarbeiten.

## 1. Zur Psychoanalytischen Literaturinterpretation

Die folgende Arbeit befasst sich mit der Theorie der psychoanalytischen Interpretation literarischer Werke und konzentriert sich auf die Psychoanalyse Sigmund Freuds, um die literarischen Werke *Der goldne Topf* und *Der Sandmann* von E.T.A. Hoffmann zu deuten. Zunächst wird ein Überblick über Freuds Theorie gegeben, die als Grundlage für die Interpretationen in Kapitel 2 und 3 dieser Arbeit dienen soll.

Sigmund Freud entwickelte Jahrzehnte seines Lebens Theorien zur Psychoanalyse und arbeitete diese stets weiter aus. Ab 1886 behandelte Freud in seiner Privatpraxis in Wien Hysterie und andere Neuroseformen und begründete zur gleichen Zeit die *Psychoanalyse*. (Freud: „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“<sup>2</sup> VIII; 1). Dabei stellte er die Theorie des „für die Psychoanalyse konstitutiven Unterschied[s] zwischen bewußten Prozessen und dem Unbewußten, d.h. demjenigen Teil des Seelenlebens, der sich nicht dem Realitätsprinzip beugt und an dem die Phantasie und damit auch ästhetische Kreativität ihren Ursprung hat“. (Nünning 199)

Die *Psychoanalyse* wird in drei verschiedene Bereiche unterteilt: Erstens bezeichnet sie die tiefenpsychologische Forschungsmethode, mit Hilfe derer man psychologische Erkenntnisse des Verhaltens der Gegenwart aus der Vergangenheit schließen kann. Des Weiteren kann *Psychoanalyse* sich auf die Wissenschaft Freuds beziehen und schließlich bezeichnet sie die Heilmethode als Form der Therapie, mit der versucht wird, neurotische Störungen zu heilen. Freud selbst definiert die Psychoanalyse folgendermaßen:

Psychoanalyse ist der Name 1) eines Verfahrens zur Untersuchung seelischer Vorgänge, welche sonst kaum zugänglich sind; 2) einer Handlungsmethode neurotischer Störungen, die sich auf diese Untersuchung

---

2 Wird im Folgenden mit „DazS“ abgekürzt.

gründet; 3) einer Reihe von psychologischen, auf solchem Wege gewonnenen Einsichten, die allmählich zu einer neuen wissenschaftlichen Disziplin zusammenwachsen. (Freud: „Psychoanalyse« und »Libidotheorie«<sup>3</sup> XIII; 211)

Zentral ist hierbei auch die Unterscheidung zwischen dem Unbewussten (latent) und dem Bewussten (manifest). Auf die Literatur bezogen ist der manifeste Textinhalt, was direkt, 'bewusst' im Text steht; der latente Text ist die psychoanalytische Interpretation, das "zwischen-den Zeilen lesen" im manifesten Text. (Freud: „Das Ich und das Es“<sup>4</sup> XV; 77 bzw. Freud: „Bewusstsein und Unbewusstes“<sup>5</sup> XIII; 239-245)

Man kann in der psychoanalytischen Literaturwissenschaft die Analyse auf drei verschiedenen Ebenen ansetzen:

- bezogen auf den Autor, dessen unbewusste Konflikte in seinen literarischen Schöpfungen zum Ausdruck kommen,
- bezogen auf die Charaktere im Werk selbst
- oder bezogen auf die Rezipienten und deren unbewussten Reaktionen.

Die vorliegende Analyse bezieht sich ausschließlich auf die Werke und deren Protagonisten, damit ein Vergleich der Werke stattfinden kann. In den nachfolgenden Unterkapiteln wird ein Überblick über ausgewählte Teile der Freudschen Theorie gegeben, die anhand ihrer Rolle für die Interpretation der beiden Werke Hoffmanns selektiert wurden. Hier wird somit nicht eine vollständige Zusammenfassung der Freudschen Theorien dargelegt, sondern lediglich, was für die Analysen in der vorliegenden Arbeit von Bedeutung ist. Dieses Kriterium erfüllen vor allem die Freudsche Traumdeutung und die infantile Sexualtheorie, sowie Grundlagen aus *Der*

3 Wird im Folgenden mit "PL" abgekürzt.

4 Wird im Folgenden mit "IE" abgekürzt.

5 Wird im Folgenden mit "BU" abgekürzt.

## **1.1 Die Traumdeutung**

Die Grundlage der psychoanalytischen Literaturinterpretation ist die Traumdeutung, welche Freud 1900 begründete. Schönau formulierte die Funktion dieser Theorie sehr treffend: „An Hand der Traumtheorie erschien es nun möglich, die Gesetzmäßigkeiten des Phantasierens zu studieren, die offenbar auch weitgehend die Literatur bestimmen.“ (Schönau 79) Die psychische Hauptfunktion ist hierbei die vorgestellte Befriedigung unbewusster Wünsche, deren Verkleidung und Bestrafung als eine Wirkung der Abwehr. (vgl. ebd. 79)

Bei dieser Analogie verhält sich der oberflächliche Handlungsverlauf des Werkes wie der manifeste Trauminhalt, der als Traumbericht wiedergegeben wird. Die zu deutende latente Ebene des Traumes „entspricht dann dem ›psychodramatischen Substrat‹ des Werkes“. (ebd. 80) Die Rezeption des literarischen Werkes kongruiert bei der Traum-Analogie mit dem Traumerlebnis, während die Interpretation der Traumdeutung gleichzusetzen ist. (vgl. ebd. 80) Auch die Traumarbeit, bei der ursprüngliche Wünsche durch Zensurmechanismen des Ichs, wie Verdichtung, Verschiebung und Rücksicht auf Darstellbarkeit, eine veränderte Form annehmen, lässt sich in den literarischen Texten wieder finden, in welchen die unbewussten Phantasien bearbeitet und verändert dargestellt werden. Verdichtung bezeichnet hierbei eine “Pressung, Zusammenlegung” von Gedanken in Bilder, und somit kann ein Symbol im manifesten Traum mehreren

---

<sup>6</sup> Wird im Folgenden mit “DP” abgekürzt.

Elementen in den latenten Traumgedanken entsprechen und umgekehrt. (Freud: „Revision der Traumlehre“<sup>7</sup> XV; 20) Die Verschiebung oder “Akzentübertragung” ist im bewussten Denken mit einem Denkfehler oder Witz zu vergleichen; in der Traumarbeit gilt dieser Vorgang als “Traumentstellung”: Beispielsweise wird das in den latenten Traumgedanken Nebensächliche im manifesten Traum als vordergründig dargestellt, während das latent Bedeutende in den Hintergrund rückt oder wegfällt, d.h. latente Vorstellungen werden auf andere Bilder und Affekte im Traum verschoben. (vgl. RdT 21) In diesem Zusammenhang ist auch die sekundäre Bearbeitung des Traumes zu nennen, die „dem Traum wenigstens den Schein der logischen Kohärenz verleihen soll“, und welche analog zum künstlerischen Schaffensprozess gesehen werden kann. (Schönau 80) Die Traumdeutung geht also denselben Weg, den der Traum gegangen ist, rückläufig, um durch die Entstehung des Traums die Psyche zu verstehen. Die gleiche Vorgehensweise, d.h. Bilder auf ihre unbewusste, ursprüngliche Bedeutung zurückzuführen, ermöglicht der Literaturwissenschaft die psychoanalytische Deutung des poetischen Werkes.

Nach Freud gibt es ein festes Repertoire an Bildern, welche durch die unbewusste Verschiebung und Verdichtung entstehen. Bestimmte Imagos, sogenannte *Symbole*, stünden jedem zur Verfügung, müssen also nicht individuell analysiert werden und seien deswegen feste Bestandteile der Traumdeutung. Dazu gehören beispielsweise neben Wasser, Höhlungen und Öffnungen, die den Uterus symbolisieren, auch das Symbol der Augen und das des Teufels, auf welche später nochmals genauer eingegangen wird.

(Freud: „Die Symbolik im Traum“<sup>8</sup> XI; 157) Freud spricht in diesem Zusammenhang

---

7 Wird im Folgenden mit “RdT” abgekürzt.

8 Wird im Folgenden mit “ST” abgekürzt.

auch von Bildern aus der Mythologie, die im manifesten Trauminhalt auftauchen und deren Bedeutungsgehalt „häufig genug im weitesten Sinne sexuell zu nennen ist. [...] Die Deutung solcher Träume wirft dann ein Licht auf die ursprünglichen Interessen, die diese Motive geschaffen haben, wobei wir natürlich nicht den Bedeutungswandel vergessen dürfen, der im Laufe der Zeit dieses Material betroffen hat“. (RdT 25-26) So kommt der Schlange beispielsweise eine doppelte Bedeutung zu, da sie zum einen nach Freud das männliche Genital, gleichzeitig jedoch auch die christlich-mythologische Verführung zur Erkenntnis symbolisiert. (ST 157)

Ein bedeutender Unterschied zwischen dem Traum und dem literarischen Werk ist jedoch die Aktivität, ein Kunstwerk zu produzieren, und im Vergleich dazu die Passivität des Träumens, „der Traum ist ein Ereignis, das Kunstwerk eine Leistung“ (Schönau 80). Ein Problem der Analogie zwischen Traumdeutung und Interpretation ist die fehlende freie Assoziation des Patienten, welche bei der Analyse des Traums durch die eigenen, spontanen Einfälle des Träumenden und deren Deutung durch einen Psychoanalytiker eine entscheidende Rolle trägt. Bei der psychoanalytischen Literaturtheorie fehlen diese freien Assoziationen jedoch völlig und der Rezipient muss selbstständig die latente Ebene erfassen und interpretieren.

Die Analogie von Traum und literarischem Werk ist von großer Bedeutung, da sie die Grundlage der psychoanalytischen Literaturinterpretation darstellt. Sigmund Freud sah einen engen Zusammenhang zwischen der Psyche eines Dichters und dessen literarischem Werk. Bereits 1908 verfasste er den Essay *Der Dichter und das Phantasieren*<sup>9</sup>, in welchem er die Analogien zwischen künstlerischen Werken und

---

9 Wird im Folgenden mit “DP” abgekürzt.



Träumen aufzeigt. Nach Freud ist der literarische Schaffensprozess mit dem kindlichen Spiel zu vergleichen, da auch Kinder in ihren Spielen Parallelwelten erschaffen. Während der Pubertät ersetzen Heranwachsende ihre Lust am Spielen mit der Lust am Phantasieren, die als Surrogat fungiert. Erwachsene hingegen verbergen ihre Wünsche oft: „Der Erwachsene schämt sich seiner Phantasien und versteckt sie vor anderen, er hegt sie als seine eigensten Intimitäten“. (DP 173) Diese unbefriedigten Wünsche sind dann Ursache für Tagträume und Phantasien, die sich der jeweiligen Lebenslage anpassen und in drei zeitliche Dimensionen gegliedert werden. Diese sind auch in der dichterischen Schöpfung zu erkennen und verlaufen analog zum Tagtraum: aktuelle Eindrücke der Gegenwart, frühe, meist infantile Erlebnisse der Vergangenheit und zukunftsbezogene Situationen. Nach Freud liegt die Kunst der Dichtung darin, Phantasien und Tagträume, für die sich Erwachsene schämen, so zu mildern, dass sie ihre Anstößigkeit verlieren und der Rezipient sich nicht abgestoßen fühlt. Dabei sind die Abänderungen und Verhüllungen der eigentlichen Wünsche von Bedeutung, da deren Entschlüsselung zu einem ästhetischen Lustgewinn des Lesers führen. Schlafen symbolisiert nach Freud allgemein das Bedürfnis nach der „Reaktivierung des Aufenthalts im Mutterleibe mit der Erfüllung der Bedingungen von Ruhelage, Wärme und Reizabhaltung; [...] Der psychologische Zustand der Schlafenden charakterisiert sich durch nahezu völlige Zurückziehung aus der Welt der Umgebung und Einstellung des Interesses für sie“. (Freud: „Metapsychologische Ergänzungen zur Traumlehre“<sup>10</sup> X; 413) Der Traum sei „absolut egoistisch“ und narzisstisch, wobei der Egoismus ein „libidinöses Phänomen sei“ (ebd. 413), ähnlich wie der Narzissmus. Auf den Narzissmus wird jedoch im

---

10 Wird im Folgenden mit „MET“ abgekürzt.

nächsten Unterkapitel genauer eingegangen. Träumen sei auch Projektion des Inneren des Schlafenden auf das, was er im Schlaf als die äußere Realität wahrnimmt. (vgl. MET 413f.) Unterliegen, so wie Freud es deutet, der Dichtung und dem Träumen dieselben Prinzipien, so ist auch das Dichten egoistisch, narzisstisch und eine Abtrennung von der Außenwelt. In *Der Dichter und das Phantasieren* argumentiert Freud zudem, dass sich in der Dichtung „die Bedingung“ erfüllt, „unter welcher wir uns mit dem Tode versöhnen“, weil

das Leben verarmt..., wenn der höchste Einsatz in den Lebensspielen, das Leben selbst, nicht gewagt“ wird [... .] [N]icht das Leben, das sich vor dem Tode scheut und vor der Verwüstung rein bewahrt, sondern das ihn erträgt und in ihm sich erhält, ist das Leben des Geistes. (DP 343)

Die Kunst an sich sieht Freud hierbei als pragmatische „Kompensation für die Unzulänglichkeiten unseres täglichen Lebens“. (ebd. 343)

## 1.2 Die infantile Sexualtheorie: Der Narzissmus und der Ödipuskomplex

Vor Freud wurde, so Freud selbst, die frühzeitliche Sexualbetätigung von Kindern zwar manchmal beobachtet, in der Wissenschaft jedoch pathologisiert und ausgegrenzt. Die Sexualität wurde allein der Zeit nach der Pubertät zugeschrieben.<sup>11</sup> (DazS 74) In der Freudschen Psychoanalyse ist der Aspekt der infantilen Sexualtheorie jedoch von großer Bedeutung, da gerade diese frühkindlichen Perioden des Lebens für die Psyche und die Sexualität prägend sind. (vgl. ebd. 74) Wichtig ist in diesem Zusammenhang der Begriff der „Libido“, den Freud als den Geschlechtstrieb, genauer dessen „Äußerung im Seelenleben“ definiert. (PL 220) Vor allem die Beziehung des Sohnes zu seinem Vater, die in der folgenden Analyse der beiden literarischen Werke von Bedeutung ist, wird in der frühkindlichen Sexualität beeinflusst und geformt.

Freud unterscheidet fünf entwicklungspsychologische Phasen, die vom Säuglingsalter bis zur Pubertät reichen. Nach Freud können im Erwachsenenalter aufzufindende Psychosen, Neurosen und Hysterien in Störungen in bestimmten Lebensabschnitten der Kindheit verankert sein und so erklärt werden. Die Abfolge dieser Entwicklungsphasen gliedert sich folgendermaßen:

Die ersten drei Phasen sind prägenital und finden in der Zeit vom Säuglingsalter bis etwa zum dritten Lebensjahr statt. In diesen ersten Phasen der Sexualentwicklung knüpft das Kind seine Sexualität an Erfahrungen mit überlebensnotwendigen Körperfunktionen.

Diese Phasen sind die *orale Phase*, die darauffolgende *narzisstische Phase* und

<sup>11</sup> Eine Übersicht über die wissenschaftliche Literatur, auf die Freuds Aussage bezogen ist, ist ebenfalls in DazS 74 zu finden.

schließlich die *sadistisch-anale Phase*. In der ersten, der *oralen Phase* verwendet das Kind die eigenen Lippen zur Triebstillung. In der zweiten, der *autoerotisch-narzisstischen Phase* spielt das Ich eine wichtige Rolle, da der Trieb nicht mehr auf andere Personen gerichtet ist und die Lustgewinnung nun vom eigenen Körper ausgeht. Dieser Autoerotismus ist bedeutend für den Narzissmus im Erwachsenenalter. In der dritten, der *sadistisch-analen Phase*, verwendet das Kind den Anus bzw. den Darmtrakt zur Triebstillung.

Die folgenden zwei Phasen implizieren eine äußere Objektwahl und die Verlagerung der Triebstillung auf die erogenen Zonen. Die erste dieser Phasen (Phase vier der infantilen Sexualentwicklung) beginnt zwischen dem zweiten und dem fünften Lebensjahr und impliziert, neben dem anfänglichen Bedeutungsanstieg der äußeren Geschlechtsorgane, auch Schamlosigkeit und Schaulust. Dies ist die *phallische bzw. ödipale Phase*, auf die später genauer eingegangen wird, da sie eine wichtige Grundlage für die Analyse der Werke Hoffmanns darstellt.

Die letzte Phase beginnt mit der Pubertät, also im Alter von ca. 12 Jahren und gilt auch als *genitale Phase*, die auf Fortpflanzung ausgerichtet ist und in der Sexualhormone eine Rolle spielen.<sup>12</sup>

Für die Analysen in den folgenden Kapiteln dieser Arbeit sind nur der Narzissmus und der Ödipuskomplex von Relevanz, daher wird auf die anderen entwicklungspsychologischen Phasen des Kindes im Folgenden nicht weiter eingegangen.

---

12 Für detaillierte Informationen zu diesen Phasen der infantilen Sexualentwicklung, vgl. Freud, Sigmund: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. Die infantile Sexualität. In: Sigmund Freud. Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Werke aus den Jahren 1904-1905. Hg. von Anna Freud, Edward Bibring, Ernst Kris. London: Imago Publishing 1942 (Band V). S. 73-107. oder: Freud Bd. XIII, „Psychoanalyse“ und „Libidotheorie“. S. 211-233. 129ff.

### 1.2.1 Zum Narzissmus

Narzissmus als Terminus wird von Freud folgendermaßen definiert, und soll gemäß dieser Definition auch für die Analysen in der vorliegenden Arbeit verwendet werden.

Der Terminus Narzißmus entstammt der klinischen Deskription und ist von P. Näcke 1899 zur Bezeichnung jenes Verhaltens gewählt worden, bei welchem ein Individuum den eigenen Leib in ähnlicher Weise behandelt wie sonst den eines Sexualobjekts. (Freud: „Zur Einführung in den Narzißmus“<sup>13</sup> X ;138)

Durch die perspektivische Unterscheidung zwischen sich selbst und der Mutter, welche nach dem Abbruch des Stillens einsetzt, beginnt das Kleinkind sein Ich auszubilden. Zuvor ist das Kind sich selbst nicht bewusst, das heißt es lebt in Symbiose mit seiner Außenwelt. Freud betont dabei vor allem die Rolle der Mutter. (vgl. PL 211-233) Die Auflösung dieser Symbiose ist – nach der physischen Trennung bei der Geburt – bereits das zweite Trauma eines Kindes. Nun aber erfährt der Säugling sein Ich das erste Mal als autonomes Ganzes und konstituiert so erst die psychische Funktion des Ichs durch die Unterscheidung zum Nicht-Ich, der Außenwelt.<sup>14</sup>

13 Wird im Folgenden mit „N“ abgekürzt.

14 In dieser Phase der Entwicklung hebt der französische Psychoanalytiker Jacques Lacan, der die Theorien Freuds weiterentwickelte, das so genannte *Spiegelstadium* besonders hervor. Dies hebt besonders die Rolle des Spiegels für den Narzissmus hervor, der auch in den beiden Analysen der Werke von großer Bedeutung sein wird. Lacan bezeichnet das Spiegelstadium als „Drama“ und als „Bruch des Kreises von der Innenwelt zur Umwelt“. (Lacan 65) Gemäß Lacan fungiert das eigene Spiegelbild als Doppelgänger, auf das das Geistige, das Innere des Menschen projiziert wird. (ebd. 65)

Durch das Erblicken seines Selbst im Spiegel als autonomes Ganzes und der Imago seiner zukünftigen Macht zeigt das Kind narzisstische Wesenszüge auf. (ebd. 66f.) Die Vollständigkeit des Körpers, welcher vorher für das Kind selbst nur aus „Partialobjekten“ bestand (ebd. 66), löst bei jenem durch die Illusion von Einheit narzisstische Allmachtsphantasien aus. Dieser „primäre Narzißmus“ ist, nach Lacan, „ein tiefes Gefühl für das Latente im Semantischen“ (ebd. 68-69) und bezeichnet im Freudschen Sinne die libidinöse Beziehung des Subjekts zu seinem Selbst.

Heise, der im *Freud ABC* die Theorie Freuds in eigenen Worten wiedergibt und beschreibt, stellt treffend fest, dass „auch das Ich wie ein Liebesobjekt besetzt werden“ könne und dass „darin der Kern des Narzißmus [besteht]“. (Heise 101) Nach Freud stellt in diesem Stadium der Kindheit der Narzissmus jedoch „keine Perversion dar, sondern die libidinöse Ergänzung zum Egoismus des Selbsterhaltungstriebes, von dem jedem Lebewesen mit Recht ein Stück zugeschrieben wird“. (N 138f.) Neben diesem primären und, wie Freud betont, „normalen Narzissmus“ gibt es jedoch das Krankheitsbild des Paraphrenikers, welches sich durch „Größenwahn und die Abwendung [des] Interesses von der Außenwelt (Personen und Dingen)“ auszeichnet. (ebd. 139) Dies sei, so Freud weiter, mit Realitätsverlust gleichzusetzen.

Er [der Größenwahn] ist wohl auf Kosten der Objektlibido entstanden. Die der Außenwelt entzogene Libido ist dem Ich zugeführt worden, so daß ein Verhalten entstand, welches wir Narzißmus heißen können. Der Größenwahn selbst ist aber keine Neuschöpfung, sondern, wie wir wissen, die Vergrößerung und Verdeutlichung eines Zustandes, der schon vorher bestanden hatte, somit werden wir dazu geführt, den Narzißmus, der durch Einbeziehung der Objektbeziehungen entsteht, als einen sekundären aufzufassen, welcher sich über einen primären, durch mannigfache Einflüsse verdunkelten, aufbaut. (N 139)

Die Libido wird von Freud als „eine Sexualenergie“ definiert. (ebd. 141) Grundlegend hierfür ist die folgende These Freuds: Das „Ich kann sich selbst zum Objekt nehmen, sich behandeln wie andere Objekte [...]. Dabei stellt sich ein Teil des Ichs dem übrigen gegenüber. Das Ich ist also spaltbar“. (Freud: „Die Zerlegung der psychischen Persönlichkeit“<sup>15</sup> XV; 64) Um dies zu verdeutlichen, gibt Freud das Beispiel eines Kristalls, den man zu Boden wirft und der gemäß seiner vorbestimmten Struktur zerfällt. Diese gerissene Struktur innerhalb des Kristalls ist für ihn gleichbedeutend mit der

---

15 Wird im Folgenden mit „ZPP“ abgekürzt.

psychischen, inneren Realität, der sich ein geisteskranker Mensch zuwendet, während er sich von der äußeren Realität abwendet. (ebd. 64) Beobachtungswahn ist für Freud beispielsweise somit das eigene Gewissen, das als „Instanz, die ich im Ich zu unterscheiden beginne“ (ebd. 64), nach außen projiziert werde. Sowohl Übertragungsneurosen, wie die Paraphrenie, als auch Aktualneurosen, wie Paranoia, Angstneurose und Schizophrenie, können durch den sekundären Narzissmus bedingt sein und erhebliche Auswirkungen auf das Ich im Erwachsenenalter haben:

Wir haben, besonders deutlich bei Personen, deren Libidoentwicklung eine Störung erfahren hat, wie bei Perversen und Homosexuellen, gefunden, daß sie ihr späteres Liebesobjekt nicht nach dem Vorbild der Mutter wählen, sondern nach dem ihrer eigenen Person. Sie suchen offenkundigerweise sich selbst als Liebesobjekt [...]. Wir sagen, der Mensch habe zwei ursprüngliche Sexualobjekte: sich selbst und das pflegende Weib, und setzen dabei den primären Narzissmus jedes Menschen voraus, der eventuell in seiner Objektwahl dominierend zum Ausdruck kommen kann. (N 154)

Freud behauptet somit, dass die Mutter nur bei Männern, die eine gestörte Libidoentwicklung aufzeigen, keine Rolle bei der Wahl des Liebesobjektes spiele. Jeder andere Mann suche sich eine Frau nach dem Vorbild der Mutter. Krankheitsbilder wie Paraphrenie und Schizophrenie sind auch in Hoffmanns *Der Sandmann* und *Der goldne Topf* von Bedeutung, wie in der nachfolgenden Analyse in den Kapiteln 2 und 3 gezeigt wird.

Während der Mensch also beim primären Narzissmus „sich selbst zum Libidoobjekt wird“, sucht er sich beim sekundären ein Objekt von außen. (Holzapfel 87) Der Narzissmus hat aber neben den erotischen Charakterzügen, die durch die starke Anziehung des Subjekts zu der Gestalt im Spiegel hervorgerufen werden, auch einen Aspekt der Aggressivität, da die Vollkommenheit des Abbildes der Ungeordnetheit des

realen Körpers widerspricht und so im Subjekt die Angst vor Zerstückelung auslöst. Lacan fasste dies später in den Begriff *narzisstische suizidäre Aggression*, der die Tatsache bezeichnet, dass der „erotisch-aggressive Charakter der narzisstischen Verliebtheit in das Spiegelbild das Subjekt zur Selbstzerstörung drängen kann“ (Evans 198). Dieser Drang entsteht nach Freud aus der Angst vor der Ablösung der Libido von seinem Objekt, vor dem „Verlust seines Identifikationsobjektes“. Dieses würde an sich bereits ein Erlebnis des Sterbens darstellen, da es gleichbedeutend mit einem Ich-Verlust sei. (Freud: „Vergänglichkeit“ X; 361) Die Bedeutung jenes primären Narzissmus für das Selbstbild des Subjekts verdeutlicht sich in Fällen der Hysterie.

Die innere Angst vor Partialobjekten oder der Zerstückelung des eigenen Körpers spiegelt sich nach Freud bei aggressiver Desintegration des Individuums auch regelmäßig in Träumen, sowie Symptomen der Neurosen und Psychosen wider.

Als die höchste Entwicklungsphase, zu der es die letztere [narzisstische] bringt, erscheint uns der Zustand der Verliebtheit, die sich uns wie ein Aufgeben der eigenen Persönlichkeit gegen die Objektbesetzung darstellt und seinen Gegensatz in der Phantasie (oder Selbstwahrnehmung) der Paranoiker vom Weltuntergang findet. (N 139)

In Hoffmanns Werken *Der goldne Topf* und *Der Sandmann* ist der Narzissmus Nathanaels und Anselmus' sehr deutlich zu erkennen, wie später herausgestellt werden soll. Beide scheinen zu einer Liebe außerhalb des eigenen Selbst nicht fähig. Auch die Spiegelung des eigenen Ichs spielt in beiden Werken eine zentrale Rolle, und in *Der Sandmann* zudem, wie in der späteren Analyse gezeigt werden soll, auch die Angst vor Partialobjekten thematisiert.



## 1.2.2 Zum Ödipuskomplex

Nach der *analen Phase*, die sich bis zum zweiten und dritten Lebensjahr vollzieht und sich durch die Lustgewinnung und Machterfahrung durch Körperkontrolle auszeichnet, durchlebt das Kind eine für die Beziehung zum eigenen Vater wichtige Entwicklungsstufe: die *phallische beziehungsweise ödipale Phase*. Dabei kommt es zum so genannten Ödipuskonflikt, der, so Freud, wenn er nicht überwunden wird, zum Ödipuskomplex führen könne.<sup>16</sup> (DazS 73-107)

Freud verwendet den Ödipus-Stoff, um den Konflikt eines Kindes in dessen familiärer Situation zu erklären. Die folgenden Analysen in der vorliegenden Arbeit beschränken sich dabei auf die Beschreibung der Entwicklungen des männlichen Kindes, da sich die ödipale Phase des Mädchens in dieser Zeit anders vollzieht, und es sich in den zu interpretierenden Werken von Hoffmann um männliche Protagonisten handelt.<sup>17</sup>

In dieser Entwicklungsperiode begehrt das männliche Kleinkind die Mutter so sehr, dass der eigene Vater durch die Triangulierung zum Rivalen wird, den es zu verdrängen gilt. Paradox ist für den Jungen jedoch, dass er auf der einen Seite ein Verbot erhält, so zu sein, wie der Vater, denn der Besitz der Mutter würde bestraft werden. Auf der anderen

---

16 Der Name leitet sich aus der griechischen Mythologie ab und bezieht sich auf König Ödipus, dessen Sage bereits Sophokles in der gleichnamigen Tragödie thematisiert. Da er als Kind von seinen Eltern ausgesetzt wurde, kennt Ödipus seine Eltern nicht und tötet unwissentlich seinen eigenen Vater, König Laios von Theben. Später heiratet Ödipus Iokaste, ohne in Kenntnis davon zu sein, dass es sich um seine Mutter handelt. Als er von dem inzestuösen Verhältnis erfährt, nimmt er sich selbst durch Blendung das Augenlicht. Vgl.: Sophokles: König Ödipus. Ditzingen: Reclam 1986.

17 Zur Entwicklung des weiblichen Kindes, vgl.: Freud, Sigmund: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. Die infantile Sexualität. In: Sigmund Freud. Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Werke aus den Jahren 1904-1905. Hg. von Anna Freud, Edward Bibring, Ernst Kris. London: Imago Publishing 1942 (Band V). S. 73-107.

Seite *muss* er aber so werden wie sein Vater, denn nur ihn hat er als männliches Vorbild. Das Rivalisieren um die Mutter wird durch den Vater unterdrückt, was bei dem Kind zu einer Angst vor Kastration führt. In dieser Phase erkennt der Junge den anatomischen Geschlechtsunterschied zu Mädchen. Durch das Nichtvorhandensein eines Penis beim Mädchen, und der damit in Verbindung gebrachten Möglichkeit des Verlustes, entsteht eine unbewusste Angst vor der „Entmannung“ durch den Vater. Eine Folge der Kastrationsangst kann das Nachlassen des inzestuösen Begehrens der Mutter sein, da das Kind sich in diesem Moment der physischen Überlegenheit des Vaters bewusst wird und Angst vor der Bedrohung hat. Der Junge erkennt in diesem Moment, dass er sich eine außerfamiliäre weibliche Bezugsperson suchen muss und schafft dies durch die Identifizierung mit dem Vater, der ihm als männliches Ideal gilt. (DazS 73-107)

In *Der Sandmann* gibt es eine auffallende Absenz der Mutter und eine stark differenzierte Beziehungskonstellation zum Vater, deren Zusammenhang mit dem Freudschen Ödipuskomplex später in der Analyse des latenten Texts in Kapitel 2 erklärt und angewendet wird. Wie sich die psychoanalytische Theorie auf *Der goldne Topf* anwenden lässt, obwohl Anselmus Vater in der Erzählung keine Erwähnung findet, wird in Kapitel 3 und 4 erläutert.

Der ödipale Konflikt wird überwunden, „wenn die Kastrationsdrohung wirksam wird und er [der Sohn] die aggressive Einstellung gegen den Vater aufgibt. Damit löst sich auch das libidinöse Interesse an der Mutter auf.“ (Heise 109) Spätestens jedoch während der Pubertät sollte der Ödipuskomplex durch das Machtgefühl auf Grund des eigenen Phallus und die eigene Männlichkeit auch physisch gelöst werden, allerdings wird der Kastrationskomplex in manchen Fällen nicht überwunden und führt im Erwachsenenalter

zu verschiedenen Psychosen, beispielsweise – wie Freud betont – der Angst vor Verstümmelung: „Jedem menschlichen Neuankömmling ist die Aufgabe gestellt, den Ödipuskomplex zu bewältigen; wer es nicht zustande bringt, ist der Neurose verfallen.“ (DazS 97)

Auch in *Der Sandmann* hat der Protagonist Nathanael durch ein traumatisches Erlebnis während seiner Kindheit Angst vor dem Verlust der Augen, was, nach der „Traumdeutung“ Sigmund Freuds, ein festes Symbol für die Angst vor Kastration darstellt. (Freud: „Das Unheimliche“<sup>18</sup> XII; 243) Ein weiteres beständiges Symbol ist der Teufel als Vaterfigur, welche auch Freud schon in seinem Essay *Eine Teufelsneurose im siebzehnten Jahrhundert* erwähnte. (Freud: „Eine Teufelsneurose im siebzehnten Jahrhundert“<sup>19</sup> VII; 297) Dabei könne der „Teufel zum Ersatz für den geliebten Vater [genommen werden]“ (ebd. 297), gleichzeitig jedoch könne die Vaterfigur auch als göttlich angesehen werden:

Es ist der uns wohlbekannte Vorgang der Zerlegung einer Vorstellung mit gegensinnigem – ambivalentem – Inhalt in zwei scharf kontrastierende Gegensätze. Die Widersprüche in der ursprünglichen Natur Gottes sind aber eine Spiegelung der Ambivalenz, welche das Verhältnis des Einzelnen zu seinem persönlichen Vater beherrscht. Wenn der gütige und gerechte Gott ein Vaterersatz ist, so darf man sich nicht darüber wundern, daß auch die feindliche Einstellung, die ihn faßt und fürchtet und sich über ihn beklagt, in der Schöpfung des Satans zum Ausdruck gekommen ist. Der Vater wäre also das individuelle Urbild sowohl Gottes als wie des Teufels. (T 301)

Dabei sei der „Vaterhass“ „in der natürlichen Vater-Sohn-Beziehung unvermeidlich“, der in der ödipalen Entwicklung begründet liege. (ebd. 302) Die Symbole, Auge und Teufel, werden vor allem in der Novelle *Der Sandmann* von E.T.A. Hoffmann sichtbar und können durch das Verhältnis des Sohnes zum Vater während des Ödipuskonfliktes erklärt

---

18 Wird im Folgenden mit „U“ abgekürzt

19 Wird im Folgenden mit „T“ abgekürzt

werden. Nach Freud stellen Störungen in dieser Entwicklungsperiode, der ödipalen Phase, den „Kernkomplex einer jeden Neurose“ dar. (Freud: „Über Psychoanalyse“ VIII; 50)

### **1.3 Überblick über die Theoriegrundlagen zur Interpretation der Werke**

Für die Analyse von *Der Sandmann* und *Der goldne Topf* von Hoffmann wird die Theorie Freuds als Grundlage verwendet. Nachdem der manifeste Textinhalt der Werke jeweils zu Anfang des 2. bzw. 3. Kapitels vorgestellt wird, sollen diejenigen Ansätze Freuds zur Interpretation herangezogen werden, die sich für eine Erschließung der latenten Ebene des Textes eignen. Da sich die Werke auf der manifesten Ebene in vielerlei Hinsicht unterscheiden, müssen auch unterschiedliche Theorien Freuds verwendet werden, um die latente Textebene zu erschließen. Die „Traumlehre“ oder Traumdeutung ist die Grundvoraussetzung einer psychoanalytischen Betrachtung eines literarischen Werkes, da der manifeste Text wie die Aussagen eines Patienten in der Psychotherapie behandelt werden kann: Durch die Anwendung der Freudschen Theorien und Symboldeutungen kann die latente Ebene eines Textes erschlossen und das Verhalten des Protagonisten analysiert werden. Des Weiteren macht es einen Vergleich der beiden Werke möglich, wenn beide Texte anhand derselben Theorien interpretiert werden. Der Ödipuskomplex spielt, im engen Zusammenhang mit der Rolle des Vaters, eine bedeutende Rolle, denn er bezeichnet die Phase in der Entwicklung des männlichen Kindes, in der der Vater zugleich gehasst und geliebt wird. Nach Freud hat das männliche Kind den Drang, die Position des Vaters einzunehmen, sieht ihn jedoch auch gleichzeitig

als Vorbild. Hierbei erfolgt, in Anlehnung an den Ödipus-Stoff, eine Transkulierung, bei der eine libidinöse Beziehung zur Mutter den Vaterhass auslöst, der nach Freud in jeder Vater-Sohn-Beziehung vorhanden ist. Der Vater wiederum versucht, mit der Drohung der Kastration, seine Position als über dem Sohn stehend zu behalten. Gewöhnlich müsste, so Freud, dieser Komplex überwunden werden, dadurch dass der Sohn die Macht seines Vaters anerkennt und die libidinöse Beziehung zur Mutter aufgibt. Wird der Ödipuskomplex nicht überwunden, führt es zu Neurosen und Psychosen, wie beispielsweise der Angst vor Verstümmelung. Diese Neurose ist im *Sandmann* beim Protagonisten Nathanael zu finden.

Im Zusammenhang mit der Rolle des Vaters steht das Teufels- bzw. Gottessymbol. Die Vaterfigur fasst beides in sich, da er gleichzeitig gehasst und geliebt werden muss. So wird der Vater vom Sohn oft symbolisch als Gott oder Teufel dargestellt, was in beiden Werken Hoffmanns herausgestellt werden kann.

Die Theorien zum Dichtertum, das nach Freud eine Versöhnung mit dem Tode darstellt (DP 343), sowie der Narzissmus stehen im Zentrum der Analyse des *Goldnen Topfs*, sind jedoch auch im *Sandmann* von Bedeutung. Narzissmus, nach Freud der sekundäre Narzissmus, kann auch noch im Erwachsenenalter zu vielerlei verschiedenen Neurosen und zur Ich-Spaltung führen. Dies ist das Krankheitsbild der Paraphrenie, bei der die Person innere und äußere Realität nicht mehr trennen kann. Dies rührt daher, dass die narzisstische Selbstliebe auf ein äußeres Objekt übertragen wird, somit das eigene Selbst nach Außen projiziert wird. Im Zusammenhang mit dem Spiegelbild können suizidäre Aggressionen ausgelöst werden, da das vollkommene Spiegelbild der wahrgenommenen Ungeordnetheit des eigenen Körpers widerspricht. Der Spiegel als Symbol wird somit

ebenfalls in beiden Analysen der Texte eine Rolle spielen.

Anhand dieser Grundlagen der Freudschen Theorien soll nun in den folgenden Kapiteln analysiert werden, inwiefern, obwohl im manifesten Textvergleich große Unterschiede zwischen den Werken *Der Sandmann* und *Der goldne Topf* bestehen, eine psychoanalytische Analyse des latenten Textes nahezu identische Schicksale von den zwei scheinbar sehr verschiedenen Protagonisten aufzeigen könnte.

## **2. *Der Sandmann***

*Der Sandmann* (1816) ist Hoffmanns bekannteste Novelle, die sowohl Leser und Literaturwissenschaftler, als auch Psychologen fasziniert und begeistert hat. (Röder 57) Es gibt so vielseitige und verschiedenartige Interpretationsansätze, dass Röder schreibt, es sei kaum möglich, einen Überblick über die Forschung zu geben. Es ließen sich jedoch Trends herausstellen, mit denen sich die Sekundärliteratur primär beschäftigt: Das Auge als Symbol, Krankheit und Wahnsinn, Leben und Tod und das menschliche Automat.<sup>20</sup> In dieser Analyse sollen diese Themengebiete ebenfalls betrachtet werden, jedoch unter dem Filter der Psychoanalyse, deren Hauptgedanken zuvor dargestellt wurden. Sogar Freud selbst hat den *Sandmann* psychoanalytisch interpretiert, somit sind seine Ergebnisse in diesem Kapitel natürlich von großer Bedeutung. Diese, explizit auf den Sandmann ausgerichtete Analyse in „Das Unheimliche“ ist im Rahmen einer psychoanalytischen

---

20 Vgl. Röder 57 für einen Gesamtüberblick über die Forschungslage zum *Sandmann*.

Betrachtung nicht von *Der Sandmann* zu trennen und wird demzufolge erst in diesem Kapitel vorgestellt, obwohl die Theoriedarlegung in dieser Arbeit im ersten Kapitel erfolgt.

## 2.1 Der manifeste Text

In *Der Sandmann* wird die Geschichte des Studenten Nathanael erzählt, zu Anfang sogar von ihm selbst. Dies geschieht anhand von Briefen, die er Lothar schreibt, dem Bruder seiner Verlobten Clara. Der Erzähler behauptet im Anschluss an die Briefe selbst, dass er nicht gewusst habe, wie er die Geschichte von dem Studenten beginnen sollte und so habe er beschlossen, gar nicht anzufangen. Im ersten Brief, der versehentlich in Claras Hände gerät, beschreibt er seine Kindheitserinnerung an seinen Vater und den Sandmann. Es wird ein idyllisches Familienleben beschrieben, das jedoch immer wieder unterbrochen und gestört wird. Eine fremde Gestalt erscheint an manchen Abenden und entreißt der Familie den Vater. An diesen Abenden erzählt der Vater keine Geschichten, gibt den Kindern statt dessen Bilderbücher, sitzt „stumm und starr in seinem Lehnstuhl“ und hüllt die ganze Familie in seinen Pfeifenrauch. (S 4) Die Mutter ist in diesen Momenten traurig und schickt die Kinder bereits um neun Uhr, mit der Begründung, der Sandmann komme, ins Bett. Diese Figur des Sandmanns weckt besonders Nathanaels Interesse. Er nimmt ihn jedes Mal, wenn er kommt, als etwas wahr, was „schweren langsamen Tritts die Treppe heraufpolter[t]“ (ebd. 4) und vernimmt, nachdem dieser in des Vaters Zimmer getreten war, einen „seltsam riechende[n] Dampf“. (ebd. 6) Seine Neugierde veranlasst Nathanael die Amme der Schwester zu befragen, die

ihm die fürchterliche Geschichte des Sandmanns erzählt, welcher den Kindern Sand in die Augen streue, diese ihnen anschließend stehle und seinen Kindern zum Verzehr gebe. Nathanael verlässt im Alter von zehn Jahren sein Kinderzimmer und zieht in eine Kammer unweit des väterlichen Zimmers. Diese günstige Nähe nutzt er eines Abends und versteckt sich im Zimmer des Vaters hinter einer Gardine, die vor dessen offenen Kleiderschrank gezogen ist. Als Nathanael schließlich vorsichtig aus seinem Versteck schaut, erblickt er den Sandmann und erkennt mit großem Entsetzen, dass dieser ein gewisser Advokat Coppelius ist, der sich des Öfteren bei der Familie aufhält. Für den jungen Nathanael hat nichts „tieferes Entsetzen erregen können als eben dieser Coppelius“. (S 7) Nathanael beschreibt ihn in seinem Brief als eine schreckliche, teuflische Erscheinung:

Denke Dir einen großen breitschultrigen Mann mit einem unförmlich dicken Kopf, erdgelbem Gesicht, buschichten grauen Augenbrauen, unter denen ein Paar grünliche Katzenaugen stechend hervorfunkeln, großer, starker, über die Oberlippe gezogener Nase. Das schiefe Maul verzieht sich oft zum hämischen Lachen; dann werden auf den Backen ein paar dunkelrote Flecke sichtbar, und ein seltsam zischender Ton fährt durch die zusammengekniffenen Zähne. (ebd. 7)

Immer noch in seinem Versteck, beobachtet Nathanael das Treiben seines Vaters und Coppelius'. Als sich sein Vater im Verlauf der Beobachtung über einen Herd in der Wandöffnung zum Feuer herabbückt, kann Nathanael wahrnehmen, dass sich „seine sanften ehrlichen Züge zum häßlichen widerwärtigen Teufelsbilde verzogen zu haben“ schienen, wodurch sein Vater dem Coppelius ähnlich sieht. (ebd. 9) Erschrocken von Coppelius' Hantieren mit einer Zange und dem Ausruf: „'Augen her, Augen her!'“, fällt Nathanael schreiend aus seinem Versteck auf den Boden. (ebd. 9) Coppelius fordert als Strafe für Nathanaels Vergehen dessen Augen, doch sein Vater kann ihn davon abhalten,



indem er ihn anfleht, seinem Sohn die Augen zu lassen. Coppelius beginnt daraufhin, Nathanaels Hände und Füße zu untersuchen, sie abzuschrauben und an anderen Stellen wieder einzusetzen. Dieses Erlebnis versetzt Nathanael in ein Fieber, aus dem er erst nach längerer Zeit wieder aufwacht.

In seinem Brief berichtet Nathanael nun von dem „schrecklichsten Moment [seiner] Jugendjahre“, dem Tod seines Vaters. (ebd. 10) Seit Nathanaels Begegnung mit Coppelius ist ein Jahr vergangen, und die Familienidylle scheint wieder hergestellt. Doch spät in der Nacht wird das Haus von einer dröhnenden Explosion erschüttert und die Haustüre daraufhin zugeschlagen. Nathanael findet seinen Vater „vor dem dampfenden Herde auf dem Boden [...] tot mit schwarz verbranntem, gräßlich verzerrtem Gesicht“. (S 11) Nathanael ist sich sicher: „'Coppelius, verruchter Satan, du hast den Vater erschlagen!'“ (ebd. 11) Dieser hat die Stadt jedoch verlassen. Als der Vater schließlich beerdigt wird, haben sich dessen Gesichtszüge zur Beruhigung Nathanaels verändert und sind „wieder mild und sanft geworden, wie sie im Leben waren“. (ebd. 12)

Der eigentliche Anlass für Nathanaels ersten Brief an Lothar ist jedoch der Wetterglashändler Giuseppe Coppola. Dieser tritt eines Tages in sein Zimmer in seiner Studienstadt. In Coppola glaubt Nathanael den gehassten Coppelius wieder zu erkennen. Durch die Rückkehr Coppelius' fühlt sich Nathanael bedroht und befürchtet eine feindliche Zerstörung seines Lebens. Er ist „entschlossen, es mit ihm aufzunehmen und des Vaters Tod zu rächen“. (ebd. 12) Trotz Claras Brief an Nathanael, in dem sie ihn beruhigt und ihm erklärt, dass seine Angst unbegründet sei, und trotz der Widerlegung, dass zwischen Coppola und Coppelius Identität bestünde, durch Nathanaels Professor Spalanzani, kann Nathanael den Eindruck nicht los werden, „den Coppelius' verfluchtes

Gesicht auf [ihn] macht“ (ebd. 17) Von diesem Zeitpunkt an werden die Ereignisse vom Erzähler geschildert: Nathanael sieht in Coppelius „das böse Prinzip“ und fürchtet ihn als Störfaktor in Bezug auf seine Liebe zu Clara, denn diese kann Nathanael nicht mehr verstehen, ihr ist seine „mystische Schwärmerei im höchsten Grade zuwider“ (ebd. 22) Nathanael wiederum findet an Claras Einstellung keinen Gefallen, und „sein Verdruss über Claras kaltes, prosaisches Gemüt stieg höher“ (ebd. 23) Nathanael versucht alles, um Clara spüren zu lassen, was er empfindet. Er schreibt schließlich ein Gedicht, in dem Coppelius vor den beiden am Traualtar erscheint, Claras Augen nach der Berührung durch Coppelius scheinbar in Nathanaels Brust springen, und Coppelius Nathanael in einen drehenden Feuerkreis wirft. Die fiktive Clara versucht im Gedicht Nathanael zu überzeugen, dass es nicht ihre Augen seien, sondern „glühende Tropfen [seines] eignen Herzbluts“ und sie ihre Augen noch habe. (S 23) Als Nathanael ihr in die Augen sieht, ist es „der Tod, der mit Claras Augen ihn freundlich anschaut“ (ebd. 24)

Nathanael kehrt wieder zurück in seine Studienstadt. Ein Feuer in seinem alten Zimmer führt dazu, dass er gezwungen ist, in die Nähe des Professor Spalanzani umzuziehen. Eine Ähnlichkeit ist hier zu dem Umzug des zehnjährigen Nathanaels in die Kammer nahe des Zimmers seines Vaters zu erkennen. Schließlich erscheint erneut der Wetterglashändler Coppola. Nicht zu übersehen ist an dieser Stelle die Ähnlichkeit Coppolas mit Coppelius: „Da trat aber Coppola vollends in die Stube und sprach mit heiserem Ton, indem sich das weite Maul zum häßlichen Lachen verzog und die kleinen Augen unter den grauen langen Wimpern stechend hervorfunkelten.“ (ebd. 27) Coppola möchte ihm „'sköne Oke!'“ verkaufen, woraufhin Nathanael entsetzt fragt, wie er Augen haben könne. (ebd. 27) Nathanael ist zunächst sehr erschrocken, denkt jedoch an

Spalanzani und Clara, die ihm beide überzeugend dargelegt hatten, dass zwischen Coppola und Coppelius keine Identität bestehen könnte. Um sich selbst zu überzeugen, dass alles nur in seinem Inneren vorgeht, Coppola also nicht Coppelius ist, beschließt Nathanael, ein Perspektiv des Händlers zu kaufen, da er ihm scheinbar Unrecht getan hat. Als Nathanael durch das Perspektiv blickt, nimmt er Olimpia, die Tochter Spalanzanis, im Zimmer gegenüber wahr. Das leise Aussprechen seines Gedankens, das Perspektiv von Coppola „zu teuer bezahlt!“ zu haben, verbindet sich mit Nathanaels Eindruck eines durch das Zimmer hallenden „tiefe[n] Todesseufzer[s]“, welcher sich als sein eigenes Seufzen herausstellt. (S 29) Er ängstigt sich dadurch sehr, ohne den Grund dafür zu erkennen.

Nathanael schaut immer wieder durch Coppolas Perspektiv zu Olimpia hinüber und vergisst Clara immer mehr. Zu Nathanaels Freude gibt Spalanzani ein Fest zu Ehren seiner Tochter Olimpia, die er bis zu diesem Zeitpunkt geheim gehalten hat. Spalanzani ist für Nathanael „Ein kleiner rundlicher Mann, das Gesicht mit starken Backenknochen, feiner Nase, aufgeworfnen Lippen, kleinen stechenden Augen“, oder kurz ein „wunderlicher Kauz“ (ebd. 17), und außerdem erscheint er rätselhaft und zum Teil unheimlich, da beim Fest für seine Tochter „seine Figur [...] ein grauliches gespenstisches Ansehen“ hat. (ebd. 33) In dieser Beschreibung trägt er sowohl Gemeinsamkeiten mit als auch Gegensätze zu Coppelius, die aber weder von Nathanael, noch vom Erzähler nähere Betrachtung finden. Spalanzani wird trotz der Ähnlichkeiten mit Coppelius in Bezug auf Nathanael als freundlicher Mann dargestellt.

Bei besagtem Fest schaut Nathanael erneut Olimpia durch sein Perspektiv an und sieht, „wie sie voll Sehnsucht nach ihm herübersah“. (ebd. 31) Nathanael schafft es im weiteren

Verlauf, mit Olimpia zu tanzen, und seine Liebe zu ihr wird immer größer. Er hat das Gefühl, dass sie ihn völlig versteht und dass ein „wunderbarer Zusammenklang sich in seinem und Olimpias Gemüt täglich mehr offenbare“. (ebd. 36) Nathanael erkennt eine innere Gleichheit zwischen ihm und Olimpia, die sich in seiner Dichtung zeigt. Er hat das Gefühl, „als habe Olimpia über seine Werke, über seine Dichtergabe überhaupt, recht tief aus seinem Innern gesprochen, ja als habe die Stimme aus seinem Innern selbst herausgetönt.“ (S 36) Er kann ihr seine Dichtungen vorlesen und sie hört ihm dabei zu, ohne zu ermüden. Trotzdem ist Olimpia eine merkwürdige, scheinbar leblose Erscheinung. Nathanael nimmt dies durchaus wahr, denn als er ihre eiskalte Hand ergreift, „fühlte [er] sich durchbebt von grausigem Todesfrost, [aber als er sie anblickt,] war es auch, als fingen an, in der kalten Hand Pulse zu schlagen und des Lebensblutes Ströme zu glühen.“ (S 32) Nathanael hat Clara nun völlig vergessen und hört auch nicht auf seinen Freund Siegmund, dem, wie vielen anderen, Olimpia wie eine „Holzpuppe“ mit einem „Wachsgesicht“ vorkommt. (ebd. 34) Nathanael will sie heiraten und beschließt, mit einem Ring zu ihr zu gehen, um ihr einen Antrag zu machen.

In Spalanzanis Haus nimmt Nathanael seltsame Geräusche aus dessen Studierzimmer und eigenartiger Weise die Stimme Coppelius' wahr. Nathanael stürzt in das Zimmer und kann mit ansehen, wie Spalanzani und Coppola sich um eine Puppe streiten, die Nathanael „voll tiefen Entsetzens“ als Olimpia erkennt. (ebd. 37) Coppola kann in diesem Streit die Puppe an sich reißen und mit ihr fliehen. Nathanael ist starr vor Entsetzten, „nur zu deutlich hatte er gesehen, Olimpias toderbleichtes Wachsgesicht hatte keine Augen, statt ihrer schwarze Höhlen; sie war eine leblose Puppe.“ (ebd. 37f.) Spalanzani fordert Nathanael auf, *Coppelius* zu folgen, und wirft Nathanael die Augen Olimpias an die

Brust. Nathanael ruft darauf „'hui – hui – hui! - *Feuerkreis – Feuerkreis!* Dreh' dich *Feuerkreis – lustig – lustig!* – Holzpüppchen hui, schön' Holzpüppchen, dreh' dich!“ , wirft sich auf Spalanzani und will ihn erwürgen. (ebd. 38) Nathanael kann von herbeigeeilten Menschen überwältigt werden und wird schließlich in ein Irrenhaus gebracht.

Die Erzählung schließt mit Nathanaels tragischem Tod. Nach längerer Zeit erwacht Nathanael und befindet sich „in seinem Zimmer in des Vater Hause auf dem Bette“. (ebd. 40) Nathanael und Clara wollen heiraten und zusammen mit Lothar und der Mutter auf ein Gut ziehen, das sie in der Zwischenzeit geerbt hat. Nachdem Clara und Nathanael auf einen Turm steigen, erkennt erstere in der Ferne einen kleinen, grauen Busch, welcher sich ihnen zu nähern scheint. Als Nathanael anschließend durch Coppolas Perspektiv blickt und Clara dadurch anschaut, versucht er mit dem Ausruf „'Holzpüppchen, dreh' dich“ Clara vom Turm zu stürzen. (S 41) Lothar kann sie im letzten Moment retten und mit ihr den Turm hinabsteigen. Nathanael aber bleibt oben, springt in die Luft und ruft „'Feuerkreis, dreh' dich – *Feuerkreis, dreh' dich!*“, erblickt schließlich den plötzlich aufgetauchten Coppelius, der „wie ein Riese“ aus der Menschenmenge herausragt und stürzt sich „mit dem gellenden Schrei: 'Ha! Sköne Oke – Sköne Oke“ in die Tiefe und stirbt. Coppelius verschwindet in diesem Moment augenblicklich. (ebd. 42)

## **2.2 Psychoanalytische Interpretation des *Sandmanns***

Wie in der Darstellung des manifesten Textinhaltes bereits ansatzweise aufgezeigt wurde, bedarf das Werk *Der Sandmann* einer Interpretation auf latenter Ebene, um die

Geschehnisse zu erklären. In diesem Kapitel wird nun, basierend auf der Grundlage des ersten Kapitels, die Theorie Freuds angewendet. Besonders der Kastrationskomplex wird hierbei im Zentrum stehen, Freuds eigene Interpretation des *Sandmannes* wird jedoch erweitert.

In vielen Sekundärwerken zu Hoffmanns *Der Sandmann* findet eine Betrachtung der künstlerischen Aspekte, wie der Musik und der Malerei, statt. Lucia Ruprechts *Dances of the Self in Heinrich von Kleist, E.T.A. Hoffmann and Heinrich Heine* befasst sich mit der Rolle von Tanz und Musik, die in der vorliegenden Analyse keine Anwendung finden kann, da dies für eine psychoanalytische Betrachtung nicht von Belang ist. Neben Freuds *Das Unheimliche* und weiteren seiner Werke als Interpretationsbasis, ist es jedoch vor allem die Analyse von Detlef Kremer aus dem Jahre 1999, auf die in der vorliegenden Analyse zurückgegriffen wird: *E.T.A. Hoffmann. Erzählungen und Romane*. In seinem Werk geht Kremer besonders auf die Rolle des Narzissmus in *Der Sandmann* ein, was auch in einer psychoanalytischen Betrachtung – neben Freuds Herleitung des Kastrationskomplexes in *Der Sandmann* – im Zentrum steht. Sarah Kofman übersetzt in *Freud and Fiction* zunächst den Primärtext *Das Unheimliche* von Freud, erweitert jedoch seine Interpretation des *Sandmannes*. Damit ist Kofman ebenfalls eine wichtige Quelle für die vorliegende Analyse, gerade weil sie auf Freuds eigene Interpretation eingeht.

### **2.2.1 Das Trauma der Kindheit – zum Kastrationskomplex und der Augenangst**

Nach Freud spielt der Kastrationskomplex „eine großartige Rolle“ in der Entwicklung eines Kindes. (U 255) Aus der Parallelität zu Ödipus' Selbstblendung als

Ermäßigung für die Strafe der Kastration leitet er eine Relation zwischen Kastrationsangst und Augenangst her. Die Kinderangst, die Augen zu beschädigen oder gar zu verlieren, dient, laut Freud, als Ersatz für die Angst vor Kastration durch den Vater im Ödipuskomplex. Die Augenangst – und damit die Kastrationsangst – spielt eine bedeutende Rolle für die Entwicklung Nathanaels in E.T.A. Hoffmanns Novelle *Der Sandmann*. Besonders während der Geschehnisse im Arbeitszimmer des Vaters, beim Kauf und Benutzen des Glases von Coppola, bei der Liebe zu und dem „Tod“ von Olimpia, in seinem Gedicht und in seinem Selbstmord steht das Motiv der Augenangst, also der Kastrationskomplex Nathanaels, im Vordergrund.

In seinem ersten Brief an Lothar berichtet Nathanael von seinem Trauma, das zum einen von der verstörenden Begegnung mit dem Sandmann und zum zweiten von dem darauf folgenden Tod des Vaters ausgelöst wurde. Nach Freud kann nach schweren, „mit Lebensgefahr verbundenen Unfällen“ eine „traumatische Neurose verbleiben“. (Freud: „Jenseits des Lustprinzips“<sup>21</sup> XIII; 9) „Nun zeigt das Traumleben der traumatischen Neurose den Charakter, daß es den Kranken immer wieder in die Situation seines Unfalles zurückführt, aus der er mit neuem Schrecken erwacht.“ (ebd. 10) Nathanael erzählt hier von seiner Angst vor dem Sandmann, welche in seiner Kindheit erwacht und ihn seither unter einer Art Verfolgungswahn leiden lässt. An dieser Stelle ist jedoch zu erwähnen, dass, dadurch, dass Nathanael selbst über die Auslösung des Traumas berichtet, Hoffmann die Leser im Unklaren darüber lässt, ob die Geschehnisse in der Novelle lediglich in Nathanaels Phantasie stattfinden oder der äußeren Realität entsprechen.

---

21 Wird im Folgenden mit „JL“ abgekürzt

Der Vater hindert Nathanael daran, den Sandmann zu sehen, da Nathanael an diesen Abenden immer früh ins Bett muss. Auf Grund des ihm auferlegten Sehverbots durch seinen Vater wird Nathanael „auf sich selbst verwiesen“ und verknüpft alle ihm zugänglichen Informationen und Vorgänge zu einem einzigen „auf ihn zielenden Vernichtungsprozeß“. (Drux 53) Nathanael ist von der realen Existenz des Sandmanns überzeugt und schließt dessen Fiktivität als Figur in einem Ammenmärchen aus.

Die Ankunft des Sandmanns kündigt sich für ihn durch vielerlei negative Vorboten an, dazu gehören unter anderem die Stimmung in der Familie, sowie die „langsamen, schweren, dröhnenden“ Schritte auf der Treppe, die er wahrnimmt, nachdem seine Mutter ihn mit den Worten, der Sandmann komme, ins Bett schickt. (S 7) Seine Angst steigert sich ab dem Moment ins Unermessliche, wo er der Figur aus der Geschichte, dem „Gespenst“ und den Geräuschen ein reales Gesicht zuordnen kann. (ebd. 5)

Das Motiv der Augenangst, welche durch den Sandmann ausgelöst wird, spielt in der Szene im Arbeitszimmer und damit im Trauma des Jungen eine zentrale Rolle: Zunächst fühlt Nathanael sich schuldig, da er etwas *sieht*, das er nicht sehen sollte und somit Bestrafung zu erwarten hat. Er widersetzt sich dem ihm auferlegten Sehverbot. Nathanael beobachtet seinen Vater beim Öffnen des Wandschranks, welcher als „schwarze Höhlung“ beschrieben wird und ebenfalls einen Zusammenhang zum Augenmotiv darstellt. (S 9) Des Weiteren kann hier eine Uterussymbolik erkannt werden, da Freud in seiner Vorlesung *Die Symbolik im Traum* Zimmer, Türen, Schränke, Öfen, Höhlen und Taschen als Symbole des weiblichen Genitales und des Mutterleibes deutete. (vgl. ST 157) Während Nathanael im väterlichen Kleiderschrank versteckt ist, öffnen die beiden Vaterfiguren die „Flügel Türen“ eines „Wandschrank[s]“, wobei sich in dieser „Höhlung“



außerdem ein „Herd“ befindet. (S 9; Hervorhebung KB) Hier kann sowohl das ödipale Begehren der Mutter, als auch der Wunsch nach Schutz und Geborgenheit auf Grund der Angst vor Kastration erkannt werden.

Weiterhin ist Nathanael, „als würden Menschengesichter ringsumher sichtbar, aber ohne Augen“. (ebd. 9) Auch der Moment, in dem der Junge entdeckt wird, ist vom Augenmotiv bestimmt: Coppelius ruft zunächst „Augen her, Augen her!“ und erschreckt damit den Jungen so sehr, dass dieser aufschreit, woraufhin Coppelius seine Augen als Bestrafung fordert. (S 9) Als Coppelius Körner aus der Glut nimmt, um sie Nathanael in die Augen zu streuen, wird deutlich, wie stark sich die Erzählung der Amme auf seine Psyche und seine Wahrnehmung ausgewirkt hat. Coppelius' Verhalten ähnelt dem des Sandmanns, der Kindern „Händevoll Sand in die Augen [wirft], daß sie blutig zum Kopf herausspringen“. (ebd. 6) Nathanaels Wahrnehmung des Coppelius' impliziert – zumindest für Nathanael – die tatsächliche Existenz des Sandmanns, welcher nun das Wohl seiner Familie, und damit auch sein eigenes, bedroht.

Coppelius ist, vor dem Hintergrund dieser Lesart, der mit Kastration drohende Vater, auf den sich der Hass und die Angst des Jungen richten. Nathanaels idealisierter, leiblicher Vater rettet dagegen dessen Augen und bewahrt ihn damit vor der Kastration. Hier findet, bedient man sich der Terminologie in der Freudschen Traumdeutung, eine Verdichtung des Vaters zu zwei Vaterfiguren auf der latenten Ebene statt. (vgl. U 255f.) In der Flamme des Feuers verzerren sich jedoch die Züge seines leiblichen Vaters so, dass jener in diesem Moment für Nathanael wie Coppelius aussieht. Die beiden Vaterfiguren verschmelzen in dem Augenblick zu einem Bild, und sein Vater wird für eben diesen Moment zu der Figur, die er mit Gefahr und Kastration verbindet. Verwendet man hierbei

die Terminologie Freuds, kann man sagen, dass Nathanael Züge der Übertragungsneurose der Schizophrenie aufzeigt, welche nach Freud auf eine narzisstische Veranlagung zurückzuführen sind. Auf Nathanaels Narzissmus wird später jedoch noch genauer eingegangen.

Nathanael ist auf Grund dieser Erfahrung verstört und verfällt zunächst in ein fiebriges Koma, aus dem er lange nicht erwacht. Die libidinöse Beziehung zu seiner Mutter kommt nach seiner Genesung zum Ausdruck, als die Mutter „[den wiedergewonnenen Liebling] küßte und herzte“. (S 18)

Der Zusammenhang des Kastrationskomplexes mit der Augenangst kann über die ödipale Ersatzstrafe der Selbstblendung hinaus hergestellt werden: In seinem Aufsatz *Zur Einführung des Narzißmus* betont Freud, dass die Kastration die stärkste Störung des primären Narzissmus des Kindes sei, welche durch die Augen und das Sehen erst bewusst werde. (N 158) Die Sichtbarkeit des anatomischen Unterschieds ist entscheidend für das Durchlaufen der ödipalen Phase, bei der das Vorhandensein des männlichen Geschlechtsorgans als der Normalfall, das Defizit als Kastration wahrgenommen wird. Das sichtbare Nichtvorhandensein des männlichen Geschlechtsorgans bei Mädchen, das mit Kastration gleichgesetzt wird, führt beim Jungen dazu, sich von der Möglichkeit des Verlusts des Penis bedroht zu fühlen. Im *Sandmann* ist dies auf die Ebene der Angst vor dem Verlust der Augen verschoben, die der Sandmann verursacht. (vgl. Weber 1112f.) Die erste Szene im Arbeitszimmer und der Tod von Nathanaels leiblichem Vater kommen einer Kastration auf der Ebene des Augenmotivs gleich: Nathanaels Angst, die gefürchtete Realität wahrzunehmen, selbst gesehen und kastriert zu werden als

Bestrafung, der tote Vater mit „gräßlich verzerrtem Gesicht, [...] die Mutter ohnmächtig daneben“ und schließlich der „entsetzliche Schlag“. (S 11; vgl. Weber 1119)

### 2.2.2 Zum Doppelgängermotiv

Der Kastrationskomplex besteht jedoch nicht nur in Nathanaels Kindheit, sondern wird bei ihm auch im Erwachsenenalter in der Angstneurose bezüglich der Augen deutlich. Freud stellt in *Jenseits des Lustprinzips* fest, dass ein traumatisierter Kranker unbewusst einen Drang verspürt, „das Verdrängte als gegenwärtiges Erlebnis zu *wiederholen*, anstatt es, wie der Arzt es lieber sähe, als ein Stück der Vergangenheit zu *erinnern*. Diese mit unerwünschter Treue auftretende Reproduktion hat immer ein Stück infantilen Sexuallebens, also des Ödipuskomplexes und seiner Ausläufer, zum Inhalt“. (JP 16f.) Dieser sogenannte „Wiederholungszwang“, den Freud hier beschreibt, lässt sich auch bei Nathanael in *Der Sandmann* herausstellen, wie im Folgenden erläutert wird. (ebd. 17)

Das Motiv der Augen, beziehungsweise der Augenangst, steht in der Novelle, wie zuvor erläutert, in enger Beziehung zur Rolle des Vaters, die nach Freud in vier Personen gespalten ist: in ein „Väterpaar“ und die „Reinkarnationen von Nathanaels Väterpaar“. (U 244)

Der Vater wird durch den Ödipuskomplex ursprünglich zugleich geliebt und gehasst, jedoch verschiebt sich in Hoffmanns Novelle der Hass auf ein Ersatzobjekt. Die Vaterfigur ist in den 'guten', idealisierten Vater Nathanaels, und den 'bösen', mit Kastration drohenden Vater Coppilius geteilt. Diese beiden Charaktere stellen, „ein in

zwei Gegensätze zerlegte[s] Vater-Imago“ dar, das sich in Liebe und Hass teilt. (U 255) Jene spezifische Aufteilung wird in der nächtlichen Szene im Arbeitszimmer des Vaters besonders deutlich: Nathanaels kindliches Vergehen, bei dem er sich dem Willen des Vaters widersetzt und sich im Arbeitszimmer versteckt, führt dazu, dass der gehasste Vater Coppelius Nathanaels Bestrafung fordert. Dies soll in Form einer Blendung geschehen, Nathanaels 'geliebter' Vater weist die Forderung von Coppelius jedoch zurück. Die Schuld Nathanaels, die sich in dem unbewussten Todeswunsch gegenüber dem Vater im Ödipuskomplex ausdrückt, wird dem 'bösen' Vater Coppelius zugeschoben. Dadurch wird nicht der Sohn, sondern der mit Kastration drohende Vater zum Vaternörder. Nathanael spricht sich selbst von der Schuld frei und kann zugleich seinen gesamten Hass auf den 'bösen' Vater richten, da keine Vaterfigur mehr vorhanden ist, die geliebt werden kann. (U 256f.) Gleichzeitig kann Nathanael jedoch nicht den hierarchischen Status des Vaters einnehmen, da lediglich ein Teil des Vater-imagos tot ist. Die Drohung mit Kastration ist daher weiterhin präsent.

Spalanzani und Coppola stellen eine Reinkarnation dieses Väterpaars dar. Spalanzani verkörpert als der Vater Olimpias das Idealbild, wohingegen die Bedrohung vom gehassten, gefürchteten Coppola als Augendieb ausgeht. Freud zeigt Analogien dieser Figuren zueinander auf und weist in seinem Text *Das Unheimliche* darauf hin, dass die Namen Coppelius und Coppola auf das italienische Wort *coppo*, welches die Augenhöhle bezeichnet, zurückzuführen sind und erneut auf das Augenmotiv verweisen. (U 241) Des Weiteren beruht diese Deutung der Väterreihe, nach Freud, auf der Tatsache, dass Spalanzani der Vater Olimpias ist. Auch die gemeinsame Arbeit am Herd bzw. die gemeinsame Anfertigung der Puppe Olimpia verbindet die Väterpaare Coppelius /

Nathanaels Vater und Coppola / Spalanzani. Weiterhin sind die optischen Ähnlichkeiten der Väter, das An- und Abschrauben von Gliedmaßen und der Streit um ihr „Geschöpf“ Indizien für den Doppelgängercharakter der Väterpaare. (ebd. 255f.)

Die Aussage Spalanzanis, Coppelius habe Nathanaels Augen gestohlen, obwohl es sich um *Coppola* handelt, welcher *Olimpias* Augen entwendet, lässt Freud zu dem Schluss kommen, dass sowohl die Väter, als auch Olimpia und Nathanael identisch sind. (vgl. ebd. 244) Coppelius schraubt Nathanaels Gliedmaßen ab und wieder an. Hier zeigt sich die Bedrohung des Augenverlusts, was als Akt der Kastration gedeutet werden kann.<sup>22</sup> Die Figur der Olimpia lässt sich über diese Theorie fassen, deren Gliedmaßen als Puppe von Coppola und Spalanzani zusammengeschaubt und deren Augen von ersterem bzw. Coppelius gestohlen werden. Die Identität von Nathanael und Olimpia soll jedoch später noch genauer betrachtet und analysiert werden. Zunächst soll im Vordergrund stehen, dass nicht nur die Väter als Doppelgänger auftreten, sondern auch die Figur Nathanael in gewisser Weise eine Verdopplung erfährt. Die Dopplung der Identitäten Nathanaels mit Olimpia und der Vaterfiguren sind bereits Teil und der Kastration was ebenfalls in *Das Unheimliche* angedeutet wird, da hier die Darstellung der Kastration in der Traumsprache als Dopplung des Genitalsymbols angesprochen wird. (vgl. U 256) Hinzu kommt, dass das menschliche Auge an sich ebenfalls als doppelter Spiegel funktioniert, was im Zusammenhang mit den Geschehnissen ein interessanter Aspekt ist, wenn man die Bedeutung des Auges für den Kastrationskomplex berücksichtigt. (Kremer 1999, 84) Ein Zusammenhang zwischen dem Motiv des Doppelgängers und der Kastration wird also deutlich, was auch für die Textanalyse relevant ist. (U 258)

---

<sup>22</sup> Doch nicht nur die Kastrationsangst spielt hier eine zentrale Rolle, sondern auch die Angst vor Verstümmelung und Partialobjekten, die zentral in der Theorie Lacans sind (vgl. Kapitel 1)

In unmittelbarem Zusammenhang mit dem Doppelgängermotiv im *Sandmann* steht die Wiederholung des Gleichartigen, die bereits bei der Väterreihe deutlich geworden ist, da das Motiv des Doppelgängertums bereits die Wiederholung impliziert. Nathanaels Trauma, ausgelöst durch den Kastrationskomplex und den Tod seines geliebten Vaters, erfährt in immer wiederkehrenden Situationen, beziehungsweise durch das Wiederauftreten derselben Motive in diesen Situationen, eine erneute Verstärkung. Auf diese Situationen wird im Folgenden genauer Bezug genommen. Nathanael ist seit eben dieser traumatischen Erfahrung in seiner Kindheit permanent Wiederholungen ausgesetzt, die ihn an den Sandmann und den Tod seines Vaters erinnern. Was ihn hierbei einholt, ist die Augen- beziehungsweise die Kastrationsangst. Mit der Bedrohung durch den Verlust der Augen, dem Kastrationskomplex, wird Nathanael, lange nach der ersten traumatischen Erfahrung mit dem Sandmann, als Student erneut konfrontiert. Obwohl Freud argumentiert, es sei offensichtlich, dass sich die Ereignisse tatsächlich in der Realität abspielen, Coppelius beispielsweise tatsächlich Coppola sei (U 242), ist Sarah Kofman überzeugt, dass Nathanael Realität und Fantasie nicht auseinanderhalten kann. Er sei ein „madman who confuses the imaginary and the real, who sees double“. (Kofman 133)

Die Wiederholungen beginnen mit dem Wiederauftreten des Advokaten Coppelius' in Gestalt des Wetterglashändlers Coppola. Wieder erscheint die Figur des mit Kastration drohenden Vaters, die lange verschwunden blieb und nun das verdrängte traumatische Erlebnis der Kindheit in Nathanael wachruft. Er sieht sich der Situation aus seiner Kindheit erneut ausgesetzt, der 'böse' Vater ist zurückgekehrt und die Augenangst mit ihm.

### 2.2.3 Der Narzissmus und das Dichtertum

Nathanael wird seiner Fähigkeit der Liebe zu einer realen Frau beraubt: Er entfremdet sich auf Grund seiner steigenden Fixierung auf das eigene Ich und der Angst des Sehverbotes immer stärker von Clara. Die „düstre Ahnung, daß Coppelius sein Liebesglück stören werde“ (S 23), verarbeitet Nathanael in einem Gedicht, in dem seine „poetische Genialität in Fatalität“ umschlägt. (Schmidt, J. 79) Hier beschreibt er, wie der „entsetzliche Coppelius“ Claras „holde Augen“ berührt, die daraufhin aus ihrem Kopf und in Nathanaels Brust springen. (S 23) Diese Situation erlebt Nathanael im Kampf um Olimpia auf ähnliche Art und Weise, da sich die Bilder aus dem Gedicht beim Tod Olimpias wiederholen. Des Weiteren trägt dieses Gedicht zur wahnhaften Isolation Nathanaels bei, da er als Dichter immer autonomer wird, immer stärker auf sein eigenes Inneres konzentriert ist. (vgl. Schmidt, J. 79ff.) Er attribuiert, was in seinem Inneren vorgeht, auf eine Person in der Außenwelt, die auf ihn einwirkt und er lehnt alles und jeden ab, der versucht ihn zu überzeugen, dass sein vermeintliches äußeres Wahrnehmen tatsächlich eine innere Realität darstellt. (vgl. Kofman 136) Nathanael ist nicht länger in der Lage, äußere und innere Realität zu trennen, genauso wenig wie Lebendiges von Leblosem. Seine Kreativität als Künstler zeichnet sich dadurch aus, dass er Dopplungen in seiner inneren Realität erschafft. (vgl. Kofman 143)

Auf Grund dieser Ich-Bezogenheit verliebt sich Nathanaels in die Puppe Olimpia. Freud bezeichnet diese Liebe als narzisstisch. (vgl. U 244) Nathanael erfährt eine Ich-Spaltung; er sieht sich selbst in der Puppe und fühlt sich aus diesem Grunde ausschließlich von ihr

verstanden. Er löst mit der Projektion seines Selbst auf ein Gegenüber „die Selbstbespiegelung des Narziß“ aus (Schmidt, J. 83). Auch hier ist das Augenmotiv von Bedeutung: Kremer bezeichnet die Augen als „sprichwörtlichen 'Spiegel des Lebens' [...], der bereits in der Kindheit sein feminines Spiegelbild Olimpia erzeugt“. (Kremer 1999, 79) Anhand seiner verzerrten Wahrnehmung von Olimpia wird dies verdeutlicht, wenn Hoffmann Nathanael behaupten lässt: „Du tiefes Gemüt, in dem sich mein ganzes Sein spiegelt.“ (S 32), oder wenn Nathanael schwört: „[...] nur in Olimpias Liebe finde ich mein Selbst wieder.“ (ebd. 35) Das sich Verlieben in Olimpia „unterliegt einer doppelten Magie: Der Mann Nathanael entzündet zunächst das Feuer in dem leblosen Automaten, um sich anschließend um so nachdrücklicher in ihrem Spiegel entflammen zu können“. (Kremer 1999, 83) Die Bedeutung des Spiegels im Text wird auch vom Erzähler deutlich gemacht: „Vielleicht wirst du, o mein Leser! dann glauben, daß nichts wunderlicher und toller sei, als das wirkliche Leben und daß dieses der Dichter doch nur, wie in eines matt geschliffnen Spiegels dunklem Widerschein, auffassen könne.“ (S 27) Hierzu argumentiert Kremer, dass „der matt geschliffne Spiegel [...] die narzißtische Regel [vorgibt], nach der die 'Gestalten der Außenwelt' in 'unser Inneres' gezogen werden und dort als 'Phantome unseres eigenen Ichs' ein gespenstisches Leben entfalten.“ (Kremer 1999, 85)

Nathanael zeigt Verhaltensweisen in Hoffmanns Werk, die nach Freuds Theorie Züge des sekundären Narzissmus aufweisen, was auf die Übertragungsneurose der Paraphrenie deutet: „[...]denn es schien ihm [...] als habe die Stimme aus seinem Innern selbst herausgetönt.“ (S 36)

Die leblose, 'un-heimliche' Frau wird der 'heimlichen', also „der 'häuslichen' und



mütterlichen Frau“ vorgezogen (Kremer 1999, 81). Was Nathanael in einer Frau sucht ist eine passive ZuhörerIn für seine Gedichte, was Kofman als „a strictly narcissistic pleasure“ bezeichnet (Kofman 139). Diese Form von Narzissmus Nathanaels ist durch den Kastrationskomplex hervorgerufen und kommt in seiner Liebe zu Olympia deutlich zum Vorschein. Der Sandmann „verkuppelt Nathanael an das erotisch verlockende Phantom seines eigenen Ich“, das ihm erst durch Coppelius Glas sichtbar wird. (Kremer 1999, 82) Nathanael ist zur Liebe zu einer realen, rational denkenden Frau wie Clara nicht mehr in der Lage, gleichzeitig erkennt diese nach dem Vortrag des Gedichts seine geistige Verwirrtheit. Sie bringt Nathanaels so mühevoll konzipiertes Bild der väterlichen Bedrohung in Gefahr und hat daher keinen Platz mehr in seinem verzerrtem Weltbild. Um Claras Reaktion auf das Gedicht akzeptieren zu können, müsste Nathanael sich seiner eigenen geistigen Verwirrung bewusst werden, was sein Selbstbild aber auf Grund der zu starken Züge eines ausgeprägten Narzissmus verhindert. Er verlässt sie mit den Worten „lebloses verdammtes Automat“. (S 25) Jedoch sucht er sich genau ein derartiges 'lebloses Automat', um auf dieses seine Idealvorstellungen von seinen eigenen Charaktereigenschaften zu projizieren. Durch seinen Blick belebt er die zunächst leblos und starr wirkende Olympia und lässt sie zu einem Spiegelbild seines Selbst werden. Die Harmonie zwischen ihm und der Holzpuppe ist, so Kleine, demzufolge das Resultat einer „autistischen Projektion“. (Kleine, 69) Darunter versteht sie die nahezu vollständige Abgrenzung von der Außenwelt und Konzentration auf die innere Realität und die gleichzeitige Projektion des eigenen Inneren nach außen. Dieser Ausschluss der äußeren Realität und die Projektion nach Außen werden von Nathanael selbst als positiv erlebt, er fühlt sich mit der Puppe Olympia tief verbunden: „Er erbebt vor innerem Entzücken,

wenn er bedachte, welch wunderbarer Zusammenklang sich in seinem und Olimpias Gemüt täglich mehr offenbare“. Die scheinbar einzige sprachliche Äußerung Olimpias „'Ach, Ach!'“ verstärkt die Selbstverliebtheit Nathanaels um ein Weiteres. (S 36) Dieses Wort „'Ach [...]“ stellt das Echo Nathanaels eigener Stimme dar. (vgl. Kremer 1999, 82f.) Daher scheint es ihm, „als habe Olimpia über seine Werke, über seine Dichtergabe überhaupt recht tief aus seinem Innern gesprochen, ja als habe die Stimme aus seinem Innern selbst herausgetönt“. (S 36) Dieses Echo seiner eigenen Stimme tritt bereits auf, als Nathanael Olimpia zum ersten Mal durch das Glas von Coppola / Coppelius sieht: „Er hört seinen eigenen Todesseufzer als Echo auf sich zukommen, wie ihm seine eigene Stimme in Olimpia widerhallt“. (Kremer 1999, 82f.) Was nach Freuds Theorie einem sekundären Narzissmus gleichkäme, ist bei Nathanael so stark ausgeprägt, dass er von Größenwahn dominiert wird und eine „Abwendung [des] Interesses von der Außenwelt“ zu erkennen ist. Nathanael hat die „Beziehung zur Realität aufgegeben“ und verfällt der Liebe zu sich selbst. (N 139) Fiktion und was in seinem Inneren vorgeht scheint einen größeren Einfluss auf ihn zu haben als die Außenwelt und nimmt nach und nach deren Platz ein. Solch ein sekundärer Narzissmus wird beim Mann bereits in der frühkindlichen Entwicklungsphase durch die Triangulierung des Vaters und die dadurch entstehende Distanz zur Mutter hervorgerufen. Somit wird der mit Kastration drohende Vater zum (Zer-)Störer der Liebe und der Kommunikation. (vgl. Schmidt, J. 67)

Die Zerstörung Olimpias durch den 'bösen' Vater Coppola hat auch die Nathanaels zur Folge. Er projiziert in seinem Narzissmus sein Ich in das „leblose Automat“. Durch diese Projektion sieht Nathanael sich erneut mit zwei Vaterfiguren konfrontiert, dem geliebten Vater Spalanzani einerseits und dem verhassten Coppola andererseits, der nicht bloß mit

Kastration droht, sondern Olimpia tatsächlich die Augen stiehlt und „statt ihrer schwarze Höhlen“ zurücklässt (S 38). Die blutigen Augen, welche Olimpias 'Sehkraft' entsprechen, die sie durch Nathanaels narzisstische Liebe erhalten hat, wirft Spalanzani gegen die Brust des Studenten. (ebd. 29) Damit bewahrheitet sich das, was bereits von Nathanael in seinem Gedicht vorhergesehen wurde. Diese grausame Zerstörung Olimpias steht auf Grund seiner narzisstische Liebe als eine Selbstzerstörung Nathanaels angesehen werden. Durch die beiden abgespalteten Vaterfiguren, Spalanzani und Coppelius, den auf Nathanaels Brust landenden Augen der Puppe und der Erinnerung an die Worte Claras, dass dies die Tropfen seines eigenen Herzblutes seien, verliert Nathanael den Verstand. Er schließt sich in sich selbst ein und seine Imagination dominiert seine gesamte Wahrnehmung. Die Worte „Hui – hui – hui! – Feuerkreis –Feuerkreis! Dreh’ dich, Feuerkreis“ (ebd. 38) zeigen „den Wahnsinn der radikalen Autonomie der Einbildungskraft“. (Kleine 69)

#### **2.2.4 Die Teufels- und Feuersymbolik**

Neben dem Augenmotiv stellt auch die Teufelssymbolik in der Freudschen Theorie ein zentrales Bild des ödipalen Konflikts dar. Auch sie verbindet die Vaterfiguren und unterstützt zusätzlich die Interpretation des in zwei Gegensätze gespalteten Vater-imagos. Bereits der Name Teufel ist etymologisch auf „verfeinden“, „entzweien“ im Griechischen zurückzuführen. (Scobel 41)

Das Gute und das Böse ist in Hoffmanns Erzählung auf zwei Vaterfiguren verteilt, was bereits auf eine Interpretationsmöglichkeit der Väter als Gott und Teufel verweist.

Nathanaels Beschreibungen von Coppelius, die „buschichten grauen Augenbrauen, unter denen ein Paar grünliche Katzenaugen stechend hervorfunkeln“, die „dunkelrote[n] Flecke“ auf seinem Gesicht und das „hämische[...] Lachen“ aus seinem „schiefe[n] Maul“ erinnern an Darstellungen einer Teufelsfigur, die den Beschreibungen Coppolas sehr ähneln (S 7): Dieser verzieht das „weite Maul zum häßlichen Lachen“, hat ein „widerwärtiges Gesicht“ und „kleine [...] Augen [, die] unter den langen grauen Wimpern stechend hervorfunkelten“. (ebd. 27) Coppelius wird von Nathanael als „verruchter Satan“ (ebd. 11), „teuflische Macht“ „das böse Prinzip“, „widerwärtiger Dämon“ (ebd. 22) und „schwarze Faust“ (ebd. 23) bezeichnet, die „– Not – zeitliches, ewiges Verderben bringt“ (ebd. 9).

Spalanzani nennt Coppola ebenfalls „Verruchter“, „Satan“ und „teuflische Bestie“. (ebd. 37) Die Erschaffung von künstlichem Leben, die in der Anfertigung der Puppe zum Ausdruck kommt und eine Parallelität zum An- und Abschrauben der Gliedmaßen Nathanaels aufweist, deutet ebenfalls auf die Teufelssymbolik hin: Coppelius, welcher Gott „den Alten“ nennt, und Coppola spielen hier die Rolle des Teufels, „dem zur Vervollkommnung einer Gegenwelt die Seele fehlt, der göttliche Teil des Menschen“. (Drux 63) So verleiten Coppelius und Coppola Nathanael dazu, einen Pakt mit dem Teufel einzugehen, indem er seine Seele in die leblose Puppe projiziert, um das teuflische Werk zu vollenden. Clara sieht bereits zu Beginn der Erzählung den „Kampfe im Innern“, die innere Spaltung in Nathanael. (S 14) Sie spricht von einer „dunklen Macht, die so recht feindlich und verräterisch einen Faden in unser Inneres legt, woran sie uns dann festpackt und fortzieht auf einem gefahrvollen und verderblichen Wege, den wir sonst nicht betreten haben würden – gibt es eine solche Macht, so muß sie in uns sich,

wie wir selbst gestalten, ja unser Selbst werden“ (S 23f.)

Diese „dunkle Macht“ sowie die damit einhergehende Teufelssymbolik werden vom Sandmann dargestellt. Sie treibt Nathanael in den Wahnsinn. Nach Kofmann kann auch seine Verwirklichung als Dichter als Folge eines teuflischen Werks angesehen werden: „Literature as a mimesis which becomes a substitute for life is a perversion belonging to the creature who rivals God: a diabolical mimesis.“ (Kofman 141)

Aus dem Arbeitszimmer des Vaters wird ein Ort, der einer Hölle gleicht, wenn Coppelius dort ist: Ein „feiner seltsam riechender Dampf“ verteilt sich im Haus und das Motiv des Feuers taucht wiederholt auf. (S 6) Nathanael beschreibt, dass in dem Moment, in dem Coppelius zu seinem Vater geht, „eine blaue Flamme auf dem Herde empor[knisterte]“. (ebd. 9) Auch verschmelzen die beiden Väter im Feuerschein zu einem Bild, Coppelius wirft Nathanael „auf den Herd, daß die Flamme [sein] Haar zu sengen begann“, „schwang die glutrote Zange“ und er greift „glutrote Körner aus der Flamme, die er [Nathanael] in die Augen streuen wollte“. (ebd. 9) Das Feuer spielt auch eine zentrale Rolle im Trauma des Jungen, was in der späteren Analyse nochmals veranschaulicht wird.

All dies verdeutlicht nicht nur die Identität von Coppelius und Coppola, sondern auch ihre gemeinsame Darstellung als Teufel in der Erzählung *Der Sandmann*. Der Tod des geliebten Vaters wird, wie bereits erläutert, dem gehassten und gefürchteten Teil der Vater-imago angelastet. Aus Nathanaels Sicht ist sein Vater einen Pakt mit dem Teufel eingegangen, der ihn schließlich das Leben kostet. Nathanael beschreibt, wie sich das Gesicht seines Vaters im Feuerschein zu einem „häßlichen Teufelsbilde“ verzerrt, sodass er „dem Coppelius ähnlich“ sieht. (ebd. 9) Nach dem Tod seines Vaters jedoch

„waren seine Gesichtszüge mild und sanft geworden“ und Nathanael kommt zu der beruhigenden Überzeugung, dass „sein Bund mit dem teuflischen Coppelius ihn nicht ins ewige Verderben gestürzt haben könne.“ (S 12)

Im Rahmen von Freuds Theorie zum Ödipuskomplex hat der Sohn den Drang, den Vater nachzuahmen, seine Stellung zu begehren und somit zum Rivalen des Vaters zu werden. Diese Theorie ähnelt stark Scobels Beschreibung der Teufelsfigur, die er in der Zeitschrift du760 zum Thema 'Der Teufel' darlegt:

Mach mich nach, sagt der Teufel. Mache mich zum Modell deines Begehrens. Versuche zu sein wie ich – und du wirst auf diese Weise zum Rivalen aller, die das begehren, wirst zu meinem Rivalen – und dich so selber auslöschen. (Scobel 42)

Nach dem Tod seines geliebten Vaters, bleibt dem Studenten nur noch der gehasste Teil des Vater-imagos: Coppelius bzw. Coppola. Nathanael macht in der Tat seinen 'Vater', den 'Teufel' nach und wiederholt unbewusst die Geste Coppolas, als er auf dem Turm in seine Tasche greift und das Glas herausholt, worauf sein Selbstmord folgt. Er hat den Teufel zu seinem Rivalen gemacht und sich so selbst ausgelöscht. Auf den Selbstmord wird jedoch genauer im nächsten Unterkapitel eingegangen.

Die Darstellung der Vaterfigur als 'Gott' ist im Gegensatz dazu nicht in der Deutlichkeit zu erkennen: Die Schaffung von künstlichem Leben kann jedoch nicht nur als teuflisch angesehen werden. Es ist gleichermaßen ein Verweis auf die Schöpfungs-Symbolik, da hier eine Analogie zu der göttlichen Erschaffung des ersten Menschen besteht. Man könnte des Weiteren die Tatsache, dass Coppelius von unten zum Arbeitszimmer des Vaters *hinaufgeht* und das *Hinabbeugen* des Vaters zum Feuer als ein Indiz dafür betrachten, dass der 'gute' Vater mit Gott, der 'böse' mit dem Teufel assoziiert wird. Die

Bedeutung des Namens Nathanael – „der Herr hat es gegeben“ (Schmidt, J. 70) – und auch seine Ausrufe „Ach Gott!“ und „mein alter Vater“, die Nathanael im Zusammenhang mit seinem Vater macht (S 9), könnten für die gottähnliche Darstellung des Vaters sprechen.

Des Weiteren kann die Aussage „Clara und Nathanael faßten eine heftige Zuneigung zueinander, wogegen *kein Mensch auf Erden* etwas einzuwenden hatte“ als eine solche Symbolik gedeutet werden. (ebd. 20; Hervorhebung KB) Die Vaterfiguren, sowohl jene die sich mit einer Gottesgestalt als auch jene, die sich mit dem Teufel korrelieren lassen, befinden sich metaphorisch gesehen in Himmel und Hölle; demnach gehören sie nicht zu den „Mensch[en] auf Erden“. (S 20) Der 'Vater' ist nach Freuds Theorie auf Grund des Ödipuskomplexes gegen die Lieberung zwischen seinem Sohn und einer neuen außerfamiliären Frau, weil die väterliche Stellung geschwächt wird, nimmt der Sohn eine ihm ebenbürtige Position ein.

Auch das Motiv des Feuers bzw. der Flammen wiederholt sich im Zusammenhang mit der Rolle des Vaters, da es sowohl in der traumatischen Erfahrung in Nathanaels Kindheit auftaucht, als auch in seinem Gedicht, beim Kauf des Glases, beim Kampf um Olimpia und bei seinem Selbstmord. Coppelius und Nathanaels geliebter Vater verschmelzen im Schein des Feuers zu einer Person und Coppelius greift nach „glutrote[n] Körner[n] aus der Flamme“ um sie dem Jungen in die Augen zu streuen. (ebd. 9) In seinem Gedicht greift Nathanael dieses Bild wieder auf und beschreibt, wie Claras Augen „wie blutige Funken sengend und brennend“ gegen seine Brust springen und wie er in einen „flammenden Feuerkreis“ geworfen wird. (ebd. 23) Das Wort *Feuerkreis* taucht dann erneut beim Tod Olimpias und Nathanaels auf. So wie der drehende Feuerkreis wird

durch seinen Narzissmus und seine Selbstverfallenheit auch Nathanaels „Ich ihm zum Gefängnis, in dem er sich dreht“ (Schmidt, J. 79).

Beim Kauf des Glases wird zudem erzählt, wie „flammende Blicke durcheinander-[springen]“. (S 28) Die Bedrohung durch Kastration wird von Nathanael also eng mit Feuer verbunden, welches seinen geliebten Vater mit dem gehassten Vater Coppelius verschmelzen lässt. Wird aus dem gespaltenen Vater-imago eine Vaterfigur, kann Nathanael seine Schuld am Tode des Vaters nicht auf den gehassten Vater projizieren und er muss seinen geliebten Vater nun gleichzeitig auch hassen. Auch der geliebte Vater droht in diesem Moment mit Kastration und eine Aufteilung in 'gottähnlicher' und 'teufelsähnlicher' Vater ist nicht möglich.

### **2.2.5 Der Selbstmord**

Death is ordinarily inscribed within [*Der Sandmann*], by the very fact that it begins with the absence of a beginning. (Kofman 137)

Beim Kauf des Glases von Coppola fand bereits vor Olimpias Tod in gewisser Weise die Kastration statt, vor der Nathanael sich sein Leben lang gefürchtet hat: „[Z]u teuer bezahlt“ er das Glas des Wetterglashändlers (S 29), ein „optische[s] Instrument also, welche die Sehkraft fördern“ sollte. (Schmidt, J. 73) Doch es verfälscht seinen Blick und raubt ihm daher in gewisser Weise seine Augen, wenn diese als Instrument des Menschen gedeutet werden, welches der verlässlichen Wahrnehmung der Umwelt dient. Nathanael kann seinen Augen nicht länger trauen, Coppola hat mit seinem Glas, „sköne Oke“, Nathanaels Blick für die Realität endgültig genommen (S 27), d.h. – wie Kofman betont



– ihm mit dem Perspektiv eine andere 'Perspektive' gegeben. (vgl. Kofman 134) Dies schafft auch eine Verbindung zu der Aussage Spalanzanis, der behauptet, dass Coppelius, der nach Freuds eigener Interpretation identisch mit Coppola ist (vgl. U 244), Nathanaels Augen gestohlen habe. So greift Nathanael kurz vor seinem Selbstmord auch in seine Seitentasche, eine unbewusste Wiederholung der Geste Coppolas, um das Glas herauszunehmen, welches hier als „Coppolas Perspektiv“ bezeichnet wird. (S 41) Das Feuer, das Nathanael in Olimpia und damit in sich selbst erweckt, schließt ihn schließlich in sich selbst ein – es bildet sich ein Feuerkreis der leidenschaftlichen Ich-Liebe und des Autismus, der ihn von der äußeren Realität abtrennt und in dem er schließlich verbrennt. (Kremer 1999, 83) Obwohl Nathanael dieses Glas „zu teuer bezahlt“ hat (S 29), gilt es als Coppolas Eigentum und nicht als Nathanaels. (vgl. Weber 1122) Dies könnte als Nathanaels Schuld, die aus dem Begehren der väterlichen Stellung und der Nachahmung des Vaters folgt, gedeutet werden, welche eine Kastration zur Folge hätte haben müssen und nicht bezahlt werden konnte. Es ist also mit Nathanaels Griff in die Seitentasche gleichzeitig Coppolas Geste, die zunächst eine Kastration durch den Raub der äußeren Realitätswahrnehmung von Nathanael und bald darauf den Tod Nathanaels zur Folge hat. Auch der Griff in die *Tasche*, die nach Freud den Uterus symbolisiert und demnach für Weiblichkeit steht, welche wiederum durch den 'Verlust' des Phallus gekennzeichnet ist, deutet auf die Kastration hin. (vgl. ST 157) Kremer bezeichnet die Augen als „sprichwörtliche[n] 'Spiegel des Lebens'“, der Nathanael entwendet wurde. (Kremer 1999, 79) In dieser Metapher wird der Tod als notwendige Konsequenz dieses Raubs noch deutlicher.

In *Das Unheimliche* beschreibt Freud, dass es das Erkennen des Advokaten Coppelius in

der Menge sei, welches Nathanael nach seiner scheinbaren Genesung erneut in den Wahnsinn treibe. Clara spricht auf dem Turm von einem „sonderbaren kleinen grauen Busch“ (S 41), der sich in der Menge bewegt, eine Beschreibung, die an Nathanaels Brief erinnert, in dem er von Coppelius' „buschichten grauen Augenbrauen“ spricht. (ebd. 7) In *Das Unheimliche* behauptet Freud, Nathanael schaue nach dieser Aussage Claras durch Coppolas Perspektiv, „betrachtet dasselbe Ding“ und „wird neuerlich vom Wahnsinn ergriffen“. (U 253) Es ist jedoch tatsächlich nicht der Blick auf den grauen Busch, sondern der Blick auf Clara durch das Glas Coppolas, welcher Nathanael dazu bringt, seine Verlobte in den Tod stürzen zu wollen. Folglich ist es nicht der Anblick des mit Kastration drohenden Vaters, welcher den Wahnsinn in Nathanael erneut ausbrechen lässt, sondern – wie Weber betont – vielmehr die erneute Kastration durch den Verlust des Blicks für die Realität beim Schauen durch das Glas. (vgl. Weber 1121) Nathanael scheint durch das Glas seinen Blick ausschließlich auf seine innere Realität zu richten und den auf die äußere dabei zu verlieren. Dies wurde bereits von Freud mit einem Kristall in Verbindung gebracht (vgl. Kapitel 1), was in enger Konnotation mit Glas und dadurch mit dem Perspektiv, dem Auge und dem Spiegel steht.

Eine andere mögliche Interpretation wäre der Blick auf Clara als potentielle Ehefrau, somit das Einnehmen der Position des Vaters, da er sich eine ebenbürtige Stellung schaffen würde. Dieses ist auf Grund des Kastrationskomplexes für Nathanael nicht möglich und der Blick auf sie, das in Betracht ziehen der Hochzeit, wird sodann bestraft. Clara wurde bereits als 'heimliche', häusliche Frau im Kontrast zu Olimpia als 'unheimliche' Frau dargestellt. Als Nathanael versucht, den Blick auf die äußere Realität zu richten und sich seiner Liebe zu Clara als potentieller Hausfrau und Mutter wieder

bewusst ist, wird seine Wahrnehmung durch das Glas wieder auf die innere Realität zurückgelenkt. Der Blick auf Clara wies auch in Nathanaels Gedicht bereits auf den Tod hin: In diesem Gedicht beschreibt er, wie er in Claras Augen blickt, „aber es ist der Tod, der mit Claras Augen ihn freundlich anschaut“. (S 24) Der Tod erscheint ihm „freundlich“, da Nathanael ohne „Verbindung zur Lebensrealität“ nicht lebensfähig ist, und der Tod ihm ein „idyllisch-befriedigendes Dasein in der allgemein-menschlichen Lebenssphäre [signalisiert]“. (Schmidt, J. 83f.)

Das Augenmotiv sowie die Kastrationsangst sind, wie auch Freud bereits in *Das Unheimliche* darlegt, stark mit Nathanaels Beziehung zu seinem Vater verbunden und ziehen sich durch die gesamte Erzählung Hoffmanns. Sie treten bei der Auslösung des Traumas in der Kindheit des Jungen auf und ziehen sich in immer wiederkehrenden Mustern der Bedrohung des Vaters durch Nathanaels Leben. Auch die letzten Worte des Studenten sind, nachdem er nun den Advokat Coppelius in der Menge erkannt hat, bezeichnenderweise vom Augenmotiv und der Wiederholung, vom Kastrationskomplex, gekennzeichnet: „'Sköne Oke – Sköne Oke'“. (S 42)



### ***3. Der goldne Topf***

“Den goldnen Becher angefangen zu lesen. Bekam mir schlecht; ich verwünschte die goldnen Schlänglein” (Kremer 1999, 23), so zitiert Kremer Goethes Urteil aus dessen Tagebuch über Hoffmanns *Der goldne Topf* (1814). Bezüglich der Rezeption dieses Werks Hoffmanns spalten sich die Gemüter, denn im Kontrast zu Goethe bezeichnet Heine E.T.A. Hoffmann als “bedeutender als Novalis” (Heine: V; 440).

Um die Forschung zum *Goldnen Topf* steht es, nach Kremer, ähnlich wie beim *Sandmann*: “Der Umfang und die Komplexität der Fragestellungen hat in der neueren Forschung zu Hoffmanns *Goldenem Topf* ein Ausmaß erreicht, das es unmöglich macht, hier nur einen annähernd vollständigen Überblick zu geben.” (Kremer 1999, 26) Immer wiederkehrende Themen in der Sekundärliteratur seien jedoch die Funktion des Schreibens, die Selbstreflexivität und Alchemie. (ebd. 26f.)

Wie bei der Analyse des *Sandmannes*, wird in diesem Kapitel zunächst der manifeste Textinhalt des *Goldnen Topfs* und im Anschluss die Analyse des Werkes vorgestellt. Die Analyse basiert, wie beim *Sandmann*, auf der in Kapitel 1 dargelegten theoretischen Grundlagen Freuds.

#### **3.1 Der manifeste Text**

Die Geschichte beginnt mit Anselmus' Zusammenstoß mit einer alten Frau, dem „Äpfelweib“, am schwarzen Tor in Dresden am Himmelfahrtstag. (GT 17) Der Student läuft in ihren Korb mit Äpfeln und Kuchen und sorgt damit für ein großes Durcheinander

auf dem Marktplatz. Obwohl er ihr seinen Geldbeutel gibt, verflucht ihn „die Alte“: „Ja renne – renne nur zu, Satanskind – ins Kristall bald dein Fall – ins Kristall!“ (ebd. 3) Der Student entkommt der neugierigen Menge und lässt sich unter einem Holunderbaum an der Elbe nieder, um Pfeife zu rauchen und das soeben Geschehene revuepassieren zu lassen. Während er wütend über seine eigene Tollpatschigkeit schimpft, ertönt plötzlich

ein Dreiklang heller Kristallglocken; er schaute hinauf und erblickte drei in grünem Gold erglänzende Schlänglein, die sich um die Zweige gewickelt hatten, und die Köpfchen der Sonne entgegenstreckten. [...] Durch alle Glieder fuhr es ihm wie ein elektrischer Schlag, er erbehte im Innersten – er starrte hinauf, und ein paar herrlich dunkelblaue Augen blickten ihn an mit unaussprechlicher Sehnsucht, so daß ein nie gekanntes Gefühl der höchsten Seligkeit und des tiefsten Schmerzes seine Brust zersprengen wollte. 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 umspannten ihn, in tausend Flämmchen um ihn herflackernd und spielend mit schimmernden Goldfaden. (GT 8)

Eine „rauhe tiefe Stimme“ sorgt jedoch bald für das Verschwinden der Schlangen, die sich sodann in die Elbe stürzen. (ebd. 9) Andere Personen sehen den Studenten, wie er am Baum rüttelt und nach den Schlangen ruft, erst nach einer Weile nimmt er seine Umgebung wieder wahr, bleibt jedoch verwirrt. Anselmus führt seinen Weg an der Elbe fort und wird von seinem Freund, dem Konrektor Paulmann gerufen, der mit seinen zwei Töchtern und einem anderen Freund, dem Registrator Heerbrand, am Ufer steht. Zusammen fahren sie in einem Boot über den Fluss. Im Widerschein des Feuerwerks auf dem Wasser sieht der Student erneut die drei Schlangen und ruft: „In eurem Gesange erscheinen ja wieder die holden lieblichen dunkelblauen Augen – ach, seid ihr denn unter den Fluten!“ (ebd. 12) Darauf versucht er ins Wasser zu springen, wird jedoch vom Schiffer davon abgehalten. „Dem Studenten Anselmus vergingen beinahe die Sinne, denn

in seinem Innern erhob sich ein toller Zwiespalt“. (ebd. 12) Veronika, die Tochter des Konrektors, nimmt Anselmus in Schutz und erklärt sein Erlebnis unter dem Holunderbusch mit einem Traum. Auch der Registrator zeigt Verständnis und erzählt von eigenen tagträumerischen Erlebnissen, woraufhin der Konrektor diesem zu verstehen gibt, der Hang zur Poesie würde dazu verleiten, ins Fantastische abzuschweifen.

Beim Konrektor zu Hause singt Veronika, deren blaue Augen Anselmus Interesse geweckt haben, mit, so beschreibt es Heerbrand, einer Stimme „wie eine Kristallglocke“, was den Studenten dazu bewegt zu behaupten, dies stimme nicht, da Kristallglocken nur in Holunderbüschen erklingen. (GT 15) Erst Veronikas Berührung beruhigt ihn, und er beginnt wieder Klavier zu spielen. Am Ende des Abends bekommt Anselmus das Angebot, beim Archivarius Lindhorst, der, so beschreibt es der Registrator, „ein alter wunderlicher Mann“ sei, Schriften zu kopieren. (ebd. 15) Hierfür soll der Student täglich einen „Speziestaler“ bekommen und zusätzlich ein „ansehnliches Geschenk“, sobald die Arbeit getan sei. (ebd. 16) Als der Student am nächsten Tag an der Haustür des Archivarius steht, verzieht sich der Türklopfer „zum grinsenden Lächeln“ des Äpfelweibs und wiederholt die Drohung vom Himmelfahrtstag. (ebd. 17) Die Klingelschnur wird zu einer Schlange,

die umwand und drückte ihn, fester und fester ihr Gewinde  
schnürend, zusammen, daß die mürben zermalmtten Glieder  
knackend zerbröckelten und sein Blut aus den Adern spritzte,  
eindringend in den durchsichtigen Leib der Schlange und ihn rot  
färbend. - "Töte mich, töte mich!" wollte er schreien. (ebd. 18)

Der Konrektor findet ihn am Boden vor dem Haus des Archivarius liegend, und eine alte Frau mit Äpfelkorb steht neben dem Studenten. Durch Anselmus Erzählungen und sein träumerisches Brüten „hielt [man] ihn nun in der Tat für seelenkrank“. (ebd. 23) Um ihm

zu helfen, spricht der Registrator mit dem Archivarius und schlägt ihm Anselmus erneut als Arbeitskraft in seinem Haus vor. Der Student hat Angst vor dem Archivarius, so fühlt er „wie ein Eisstrom ihm durch alle Adern fröstelte“, dann jedoch bezeichnet er ihn als „liebe[n] Mann“. (ebd. 24) Seit diesem Zusammentreffen versinkt Anselmus immer stärker in „ein träumerisches Hinbrüten, das ihn für jede äußere Berührung des gewöhnlichen Lebens unempfindlich machte [und] nur im Anschauen der mannigfachen Bilder, die aus seinem Innern stiegen, [konnte er] sich gleichsam selbst wiederfinden“. (ebd. 26) Er interpretiert seinen Zustand als Resultat seiner starken Liebe zu der goldgrünen Schlange.

Als er eines Abends am Holunderbaum den Archivarius Lindhorst trifft, offenbart ihm dieser, die Schlangen seien seine drei Töchter, die jüngste, in die Anselmus sich verliebt habe, sei Serpentina. Ab diesen Worten des Archivarius beginnt sich alles um den Studenten zu drehen; der Archivarius zieht seinen Handschuh aus und lässt den Studenten in seinen Smaragdring schauen: „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“ und in der Folge schreit Anselmus „in wahnsinnigem Entzücken“. (ebd. 29) Als der Archivarius auf den Spiegel haucht, bleibt nur noch der Smaragdring, und der Spiegel und die Schlangen sind verschwunden. Mit dem Versprechen, der Student könne Serpentina jeden Tag beim Kopieren der Schriften sehen, lässt ihn der Archivarius allein. Währenddessen verliebt sich Veronika in den Studenten Anselmus und hofft, eines Tages durch eine Heirat mit ihm zu einer Frau Hofrätin zu werden. Sie stellt sich vor, wie er ihr Ohrringe mitbringt und verleiht, tagträumend, ihrer Freude zur Verwunderung ihres



Vaters lautstark Ausdruck.

Von einer Freundin hört sie von einer alten Frau, die die Zukunft in einem Metallspiegel sehen könne. Am selben Tag noch sucht sie die Frau, Liese Rauerin, auf:

Ein langes, hages, in schwarze Lumpen gehülltes Weib! - indem sie sprach, wackelte das hervorragende spitze Kinn, verzog sich das zahnlose Maul, von der knöchernen Habichtsnase beschattet, zum grinsenden Lächeln, und leuchtende Katzenaugen flackerten Funken werfend durch die große Brille. (GT 38)

Diese Frau stellt sich als das ehemalige Kindermädchen Veronikas heraus, gleichzeitig ist sie jedoch auch identisch mit dem Äpfelweib vom Marktplatz. Veronika lässt sich auf ein Treffen mit Liese Rauerin ein, die ab diesem Zeitpunkt im manifesten Text als Hexe bezeichnet wird, um Anselmus für sich zu gewinnen. Eines Nachts erschafft die Hexe zusammen mit ihr einen Metallspiegel, der, wenn Veronika ihre Gedanken auf Anselmus richtet, ihr ihren Geliebten zeigt.

Als Anselmus zum ersten Mal das Haus des Archivarius Lindhorst betritt, zeigt ihm dieser seinen Hausgarten und auch den goldnen Topf, von dem

Anselmus nun gar nicht mehr die Augen wegwenden 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 [...] (ebd. 45)

Erst in Lindhorsts Arbeitszimmer „erwachte [Anselmus] wie aus einem Traum“. (ebd. 45) Seine Schriftbeispiele, die er dem Archivarius mitbringt und die er zuvor als Ausdruck seiner „sonst anerkannten Kunstfertigkeit“ angesehen hatte, erscheinen ihm nach deren Begutachtung durch den Archivarius als „schülermäßige schnöde Hahnenfüße“ (ebd. 45). Beim Kopieren der seltsamen Zeichen des Archivarius wird ihm bewusst, dass er diese Arbeit nur verrichten kann, da die Gedanken an Serpentina ihn

inspirieren. Ihre Stimme, die in „leisen, leisen lispelnden Kristallklängen“ ertönt (ebd. 47), befähigt ihn auch, die ihm fremden Zeichen plötzlich zu verstehen. Seine Liebe zu ihr steigert sich unaufhörlich und er gewinnt den Eindruck, dass, trotz seiner Verwirrtheit, ihm zumindest bewusst ist, dass er nicht länger ohne sie leben will:

umfängt mich aber auch nur ein toller Wahn und Spuk, so lebt und webt doch in meinem Innern die liebliche Serpentina, und ich will, ehe ich von ihr lasse, lieber untergehen ganz und gar, denn ich weiß doch, daß der Gedanke in mir ewig ist, und kein feindliches Prinzip kann ihn vernichten; aber ist der Gedanke denn was anders, als Serpentinias Liebe? (GT 49)

Anselmus arbeitet von nun an dem Tisch, wo zuvor der goldne Topf stand, den der Archivarius ihm als Mitgift versprochen hat, wenn er der Liebe zu Serpentina treu bleibe.

Als er beginnt, die Pergamente zu kopieren und die Zeichen zu verstehen, erscheint ihm Serpentina:

denn sowie er schärfer hinblickte, da war es ja ein liebliches herrliches Mädchen, die mit den dunkelblauen Augen, wie sie in seinem Innern lebten [...] 'O du holde Serpentina', sagte Anselmus, 'wenn ich nur dich habe, was kümmert mich sonst alles übrige; wenn du nur mein bist, so will ich gern untergehen in all dem Wunderbaren und Seltsamen, was mich befängt seit dem Augenblick, als ich dich sah.' (ebd. 60)

Sie erzählt ihm sodann ihre Geschichte und die ihres Vaters, des Archivarius Lindhorst. (ebd. 61-64) Anselmus erfährt von dessen Doppelidentität als Salamanderfürst in Atlantis, der, um in seinen 'Urzustand' als Salamander in das Reich zurückkehren zu können, seine drei Töchter, die gold-grünen Schlangen, verheiraten muss.

[B]lickt ihn [den Jüngling] eine der Schlänglein mit ihren holdseligen Augen an, entzündet der Blick in ihm die Ahnung des fernen wundervollen Landes, zu dem er sich mutig emporschwingen kann, wenn er die Bürde des Gemeinen abgeworfen [...]. (ebd. 63)

Diese Töchter sind aus der verbotenen Umarmung des Salamanders mit einer grünen Schlange entstanden, der Tochter des Phosphorus, welcher Atlantis regiert. Der goldne Topf, den ein Erdgeist erschaffen hat, soll als Mitgift dienen, wenn ein „Jüngling“ beschließt, sich mit einer der drei gold-grünen Schlangen zu vermählen und in Atlantis zu wohnen. Voraussetzung ist ein „kindliches poetisches Gemüt“ des Anwärters. (GT 64)

Die Liese Rauerin, bzw. das Äpfelweib oder die Hexe, so erzählt Serpentina, sei die Brut einer Feder des Drachen, die im Kampf mit dem Geisterfürsten Phosphorus auf die Erde fiel, und einer Runkelrübe. Diese Hexe versuche „von außen hinein ins Innere zu wirken“ und sei Anselmus Feind, da sein „kindliches poetisches Gemüt“ gegen ihren Zauber wirke. (ebd. 64)

Anselmus ist immer stärker hin- und hergerissen zwischen der Welt, die seine Umwelt nicht als real ansieht und der bürgerlichen Welt. Sein Glaube an und Liebe für Serpentina, wird zwischenzeitlich von Gedanken an Veronika durchbrochen.

Zuweilen war es, als risse eine fremde plötzlich auf ihn einbrechende Macht ihn unwiderstehlich hin zur vergessenden Veronika, und er müsse ihr folgen, wohin sie nur wolle, als sei er festgekettet an das Mädchen. (ebd. 66)

Als er mit Veronika in ihrem Zimmer einen Blick in ihren Metallspiegel der Hexe wirft, „war es dem Anselmus, als beginne ein Kampf in seinem Innern“. (ebd. 68) Die Erinnerung an Serpentina und den Salamanderfürsten erscheint ihm wie ein Traum, den er als Resultat seiner Verliebtheit in Veronika interpretiert. An diesem Tag geht er nicht zum Archivarius und trinkt stattdessen mit seinen Freunden. So kehrt der Glaube an die Ereignisse um Serpentina zurück, und er verkündet sein Wissen aus Serpentinass Erzählung wobei ihm der Registrator Heerbrand beipflichtet, der Archivarius müsse der

Salamanderfürst aus Atlantis sein. Auch der Konrektor stimmt im Alkoholrausch mit ein und bezeichnet sich selbst ebenfalls als verrückt, so wie er Anselmus zuvor angesehen hat: „ja ich bin auch toll – auch toll!“ (GT 71) Nachdem ein Papagei den Raum betritt, um eine Nachricht vom Archivarius zu überbringen, „durchzuckte [Anselmus] der Wahnsinn des inneren Entsetzens und rannte bewußtlos zur Tür hinaus“. (ebd. 72) Zu Hause erscheint ihm Veronika im Traum und er fasst den Beschluss, sobald er Hofrat geworden ist, Veronika zu heiraten.

Die Aussage des Archivarius am nächsten Mittag, er sei in der Terrine gewesen, die der Konrektor im Rausch an die Decke geworfen habe, verwundert den Studenten nur und auch die Schrift erscheint ihm nur noch als „ein bunt gaderter Marmor“. (ebd. 74) Als er Tinte auf das Pergament kleckst, landet er in einer verschlossenen Kristallflasche auf dem Bücherregal des Archivarius. Andere Studenten und Praktikanten in weiteren Flaschen, denen er sein Leid klagt, behaupten, er stünde auf der Elbbrücke, sehe hinein ins Wasser und bilde sich ein, in einer Flasche zu sitzen. Er konzentriert sich stark auf den Gedanken an Serpentina und plötzlich erscheint die Hexe, die den goldenen Topf stehlen will. Ein Kampf zwischen dem Salamander und der Hexe entbrennt und Anselmus wird schließlich befreit, mit der Begründung des Geisterfürstes Phosphorus, „nicht du, sondern nur ein feindliches Prinzip, das zerstörend in dein Inneres zu dringen und dich mit dir selbst zu entzweien trachtete, war Schuld an deinem Unglauben“. (ebd. 81) Sodann wird der Student aus seinem Gefängnis befreit, denn „das Glas, welches den Anselmus umschlossen, zersprang und er stürzte in die Arme der holden lieblichen Serpentina.“ (ebd. 81)

Anselmus ist von dem Zeitpunkt an verschwunden und der Registrator, der inzwischen

Hofrat geworden ist, verlobt sich nach Monaten mit Veronika. Die anderen Personen sehen Anselmus nicht mehr. Der Erzähler in *Der goldne Topf* berichtet im letzten Teil des Textes von seinen persönlichen Erfahrungen, nachdem er die Geschichte des Studenten Anselmus zuende geschrieben hat. Er sehnt sich nach dem Eintauchen in die Geschichte von Anselmus und Serpentina zurück und erhält sodann einen Brief vom Archivarius, der ihn in das blaue Arbeitszimmer einlädt, in dem Anselmus die Pergamente übersetzt hat. Als der Erzähler den Archivarius trifft, bietet dieser ihm ein Getränk an, worauf plötzlich Strahlen erscheinen und er sieht Anselmus auf seinem Rittergut in Atlantis zwischen Blumen, die diesem zurufen und sein Verständnis für die Natur preisen. Es wird beschrieben, wie Anselmus zu einem Tempel geht und dort auf Serpentina trifft, die den goldnen Topf trägt. Der Erzähler findet diese Beschreibung daraufhin vor sich aufgeschrieben und er beneidet Anselmus darum, dass er “die Bürde des alltäglichen Lebens abgeworfen” hat und bedauert sich selbst, da er niemals ein solches Rittergut sein Eigen nennen werden könne und stattdessen in sein “Dachstübchen” zurückkehren müsse. (GT 93) So klagt der Erzähler: “[...] die Armseligkeiten meines bedürftigen Lebens befangen meinen Sinn und mein Blick ist von tausend Unheil wie von Nebel umhüllt, daß ich wohl niemals die Lilie schauen werde.”

(ebd. 93) Der Archivarius beruhigt den Erzähler jedoch:

Waren Sie nicht soeben selbst in Atlantis, und haben Sie denn nicht auch dort wenigstens einen artigen Meierhof als poetischen Besitztum Ihres innern Sinns? - 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? (ebd. 93f.)

### 3.2 Psychoanalytische Interpretation des *Goldnen Topfs*

Für die Interpretation des manifesten Textinhaltes wird, wie beim *Sandmann*, auf die Freudsche Theorie zurückgegriffen. Da sich die manifeste Handlung der beiden Werke Hoffmanns in vielerlei Hinsicht unterscheidet, muss auch die Analyse des Texts anders aufgebaut werden, als die des *Sandmannes*. Da im manifesten Text des *Goldnen Topfs* keine Vaterfigur auftaucht, wird der Kastrationskomplex in diesem Kapitel nicht betrachtet. Die Rolle des Vaters und der Kastrationskomplex, sowie das Gottes- und Teufelsmotiv in diesem Zusammenhang werden im vierten Kapitel analysiert, da eine Betrachtung des Kastrationskomplexes im *Goldnen Topf* erst im Vergleich der beiden Werke möglich wird. Im Vordergrund der Analyse in diesem dritten Kapitel wird der Realitätsverlust und der Nazismus stehen, des Weiteren die Symbole im Text, die anhand Freuds Traumdeutung analysiert werden können.

Das Motiv, das in Hoffmanns Werk *Der goldne Topf* am stärksten hervortritt, ist der Realitätsverlust, dem Anselmus' Leben aus psychoanalytischer Sicht unterliegt. Im manifesten Werk ist es beim ersten Lesen schwer zu entscheiden, was Anselmus tatsächlich passiert, und ob er sich einige Ereignisse nicht nur einbildet. Der Wandel zwischen Realität und Fiktion ist zentrales Thema der Auseinandersetzung mit dem Werk in der Sekundärliteratur, die jedoch bisher nicht explizit eine Interpretation der Geschichte Anselmus' auf der psychoanalytischen Ebene geliefert hat. Vielmehr wurden romantische Motive in der Erzählung sowie das Dichtertum und die Rolle der Frau als Muse im Zusammenhang mit der Dopplung der Welten Anselmus' hervorgehoben und analysiert.<sup>23</sup> Aus diesem Grunde wurden Werke wie Jeong-Taeg Lims *Don Silvio und*

---

23 Vgl. Kremer 1993; Beardsley; MacGlathery; Harnischfeger, Lim

*Anselmus. Untersuchung zur Gestaltung des Wunderbaren bei C.M. Wieland und E.T.A. Hoffmann* und das Werk von MacGlashery in der vorliegenden Analyse nicht herangezogen. Sie liefern keinerlei Ergebnisse, die in einer psychoanalytischen Interpretation Verwendung finden könnten, da in ihnen der Fokus besonders auf die Rolle der Romantik gelegt wird, welcher in der vorliegenden Analyse nicht von Bedeutung ist. Die zentralste, hier herangezogene Analyse ist die von Claudia Liebrand, die vielerlei Gemeinsamkeiten zwischen den Werken Hoffmanns aufdeckt, und in nahezu jedem Sekundärwerk zum Thema E.T.A. Hoffmann aus den Jahren nach 1996 zitiert wird. Des Weiteren ist Petra Kähler-Sakellarios Werk, in dem sie gemeinsame Strukturen des Bewusstseins aller Protagonisten in Hoffmanns Gesamtwerk untersucht, ein Hauptpfeiler für die vorliegende Analyse, da auch in der Psychoanalyse das Bewusstsein im weitesten Sinne eine bedeutende Rolle spielt. Erik Peez setzt sich in seinem Werk *Die Macht der Spiegel* mit der Funktion des Spiegelmotivs auseinander, die ebenfalls besonders in einer psychoanalytischen Betrachtung des *goldnen Topfs* von großer Bedeutung ist.

### **3.2.1 Zur inneren und äußeren Realität**

In diesem Kapitel soll Hoffmanns Werk *Der goldne Topf* basierend auf der Theorie Freuds analysiert werden, jedoch wird hierbei auch auf Interpretationen zurückgegriffen, die zwar in Ansätzen zu einer psychoanalytischen Betrachtungsweise hinführen, jedoch zu einem anderen Schluss kommen bzw. die Ergebnisse nicht mit Begriffen versehen, die Freud in der Psychoanalyse einführt. Diese Analysen werden in Auszügen als Basis vorgestellt und so erweitert, dass eine insgesamt psychoanalytische

Interpretation der Geschehnisse entsteht. Der einzige Unterschied zwischen den vorgestellten exemplarisch ausgewählten Interpretationen und einer psychoanalytischen Analyse basiert prinzipiell auf der Entscheidung des Interpreten, ob die Geschehnisse im Werk tatsächlich als Anselmus' innere Realität interpretiert werden, oder ob er derart interpretiert wird, dass er tatsächlich sieht, was andere Figuren im Werk nicht zu sehen scheinen. Die Interpretation, die zunächst vorgestellt werden soll, ist eine Dissertation von Martin Roehl aus dem Jahre 1918, da sie von den Ansätzen einer psychoanalytischen Interpretation am weitesten entfernt ist. Es kann hier, auch anhand der Ergänzungen aus den Forschungen in weiteren Sekundärwerken gezeigt werden, dass selbst eine Arbeit aus dem frühen 20. Jahrhundert nur um wenige Ideen erweitert werden muss, um zu einer insgesamt psychoanalytischen Interpretation zu gelangen.

Der Wechsel zwischen Traum und Wirklichkeit beginnt mit dem Erlebnis unter dem Holunderbaum, als Anselmus, psychoanalytischer Interpretation zufolge, zum ersten Mal ins Fantastische abdriftet. Er scheint schon zuvor jemand zu sein, der oft verträumt und dadurch tollpatschig ist. Was von seiner Umwelt als Anselmus' Wahnsinn und sein „nicht recht bei Troste“ zu sein abgetan wird (GT 9), ist, nach Roehl, der sich besonders mit der Rolle der Mythologie auseinandersetzt, Anselmus' Erkennen der mythische Dopplung der nüchternen Realität. Roehl argumentiert, der Boden der Realität würde in Hoffmanns *Der goldne Topf* nie verlassen. (Roehl 6) Es sei lediglich Anselmus möglich, durch sein poetisches Innerstes und seine Liebe zu Serpentina, die mythische Doppelnatur hinter den Personen und Dingen zu sehen. „Die Sehnsucht und die Liebe führen ihn immer tiefer ein in die Erkenntnis des Doppelwesens alles Seienden, seiner gemeinen, grauen, alltäglichen, und dahinter, unerkennbar dem dumpf beschränkten Geist der Vernünftler,



seiner glänzenden, ewigen, mythischen Natur.“ (ebd. 6). So sei es auch Veronika im Liebesrausch möglich, hinter die Fassade der Liese Rauerin bzw. des Äpfelweibs zu schauen und ihre mythische Seite zu erkennen. Sie werde Zeugin des und Mithelferin beim Zauber der Beeinflussung Anselmus', der auch erst vollendet werden kann als sie „festen Blickes in den Kessel hineinschauen und ihre Gedanken auf den Anselmus richten mußte“ (GT 51f.). Es wird Betonung auf den Blick, den Geist, gelegt, durch den das Erkennen der mythischen Welt erst möglich ist. Für die „Vernünftler“ (Roehl 6), wie Konrektor Paulmann und Registrator Heerbrand, ist der Archivarius Lindhorst nicht mehr als ein „alter wunderlicher merkwürdiger“ Mitbürger (GT 15), seine mythische Identität als Salamander bleibt ihnen verborgen. Nur im Alkoholrausch können auch sie erkennen, was Anselmus durch seine Liebe zu Serpentina sieht. (vgl. ebd. 71) So sehen sie beispielsweise den Archivarius nun auch als Salamander an. Dem Registrator, so bemerkt es Konrektor Paulmann, sei es auch möglich, zu sehen was Anselmus sieht. Für den Registrator Heerbrand ist diese Dopplung der Realität möglich durch seinen „Hang zur Poetic [...], da verfällt man leicht in das Fantastische und Romanhafte“. (ebd. 14)

Nach Freud kann man dies sehr ähnlich interpretieren, jedoch ist das „Erkennen“ der mythischen Doppelnatur der nüchternen Realität aus psychoanalytischer Sicht das Ergebnis einer Neurose, die nichts mit der Wahrnehmung von Realität zu tun hat. Anselmus gibt Figuren aus seiner äußeren Umgebung eine neue Identität bzw. Form in seiner inneren Realität. Roehls Analyse des Werkes ist der psychoanalytischen Interpretation an dieser Stelle nicht vollständig entgegengesetzt, denn auch im Rausch, ob durch Alkohol oder Liebe, kann ein reliables Wahrnehmen der äußeren Realität nicht mehr stattfinden, und somit bleibt nur noch die ansteigende Fixierung auf das eigene

Innere. (Küchler-Sakellariou 73) Nach Freud kann man bei Anselmus' Erlebnis unter dem Holunderbusch von einer „halluzinatorischen Wunschpsychose“, einem Tagtraum sprechen. (MET 420) Im Folgenden wird nun argumentiert, welche Symbole und Verhaltensweisen Anselmus' im manifesten Text die These unterstützen, dass eine Vermischung der inneren und äußeren Realität stattfindet, bzw. dass Anselmus Verhalten aufzeigt, das nach Freuds Theorie Züge des Krankheitsbildes des Paraphrenikers trägt. Die alternative Realität, die sich Anselmus aus Sicht der psychoanalytischen Literaturinterpretation erschafft, ist eine fast exakte Dopplung zur äußeren Realität – fast jede Person in seinem Umfeld bekommt einen mythischen Doppelgänger. Es wird von Anselmus „dem äußeren Auge ein inneres entgegengesetzt“. (Peez 327) So, wie er „mit der größten Genauigkeit und Reinheit jedes Zeichen [kopiert]“ (GT 30), verdoppelt er, was ihn umgibt mit großer Genauigkeit. Anselmus kreierte somit einen „Doppelsinn alles Erlebens“. (Roehl 9) Anselmus kann beispielsweise im Holunderbaum die grünen Zweige und zwei blaue Holunderbeeren gesehen haben und dabei in einen Traum verfallen sein, bei dem die Beeren zu Augen und die Zweige zu Schlangen verschoben wurden.

### **3.2.2 Zum Dichtertum**

Von dem Moment an, in dem Anselmus Fantasie und Realität nicht mehr auseinander halten kann, spaltet sich sein Selbst mehr und mehr in den Anselmus, der Hofrat werden und bald auch Veronika heiraten will, und den, der Serpentina liebt und sich der Kreativität und den Träumen hingibt. Dies ist für ihn nicht in seinem Ich zu

vereinbaren und er kämpft zwischen der Entscheidung, das Erlebte als Traum abzutun oder darin seine persönliche, wahre Bestimmung, und damit einhergehend als Realität zu sehen. Serpentina sagt ihm, sein „kindliches poetisches Gemüt“ sei der Grund dafür, dass er an sie glaube, sie sehe und sich in sie verliebe, es sei seine Waffe gegen die „Drachenbrut“, die ihm laut Serpentina Böses will. Diese Waffe, das poetische Gemüt, scheint jedoch gleichzeitig auch eine 'Waffe' gegen die Realität zu sein, denn immer, wenn er sie 'benutzt', erwacht er danach wie aus einem Traum oder einem Rausch. So sagt er selbst:

Denn ich sehe und fühle nun wohl, daß all die fremden Gestalten aus einer fernen wundervollen Welt, die ich sonst nur in ganz besonders merkwürdigen Träumen schaute, jetzt in mein waches reges Leben geschritten sind und ihr Spiel mit mir treiben. (GT 31)

Diese Waffe ist also die Dichtung, bzw. die Erdichtung einer alternativen Realität, die mit der äußeren Realität in Kontrast steht. Kuchler-Sakellariou, die gemeinsame Strukturen des Bewusstseins aller Protagonisten in Hoffmanns Gesamtwerk untersucht, spricht im Zusammenhang mit der Rolle des Dichtertums von einem „Sog, der den Student nach innen zieht“. (GT 91)

Die bürgerliche Welt erscheint ihm durch dieses Kennenlernen der Alternative der inneren Welt des Traumes und des Geistes leer und kalt, was Hoffmann auch mit Hilfe der Sprache verdeutlicht. In Momenten, in denen er auf seine bürgerliche Identität und Veronika konzentriert ist und von der Poesie nichts wissen will, ist Hoffmanns Sprache nüchtern und bildlos. Dies trifft selbst dann zu, wenn es um das Schreiben geht: „Der Student Anselmus sprach viel von seiner sonst anerkannten Kunsfertigkeit, von chinesischer Tusche und ganz auserlesenen Rabenfedern“. (ebd. 46) Ist er jedoch von

Liebe zu Serpentina erfüllt, so sieht er „Marmorbecken, aus denen sich wunderliche Figuren erhoben, Kristallenstrahlen hervorspritzend, die plätschernd niederfielen in leuchtende Lilienkelche“ (ebd. 43), eine Welt des Phantastischen und Poetischen, das sich auch in Hoffmanns Sprache wiederfindet, die in diesen Momenten ebenfalls poetisch wird. (vgl. Liebrand 118)

Wie leer ihm die bürgerliche Welt im Vergleich zu seiner Abkehr ins eigene Innere erscheint, wird besonders in der Szene im Kristall deutlich: Er bemitleidet die anderen Studenten, die scheinbar ebenfalls beim Archivarius gearbeitet haben, und die fest in der bürgerlichen Realität verwurzelt leben, d.h. Serpentina nicht gesehen haben. Anselmus ist der Überzeugung, sie seien sich des Gefängnisses nicht bewusst, in dem sie sich befinden. Mit dem Gefängnis bezeichnet er wiederum unbewusst ein Leben; ohne das innere Ausschalten der Außenwelt, ein Leben ohne die vollkommene Konzentration auf das eigene Innere und die eigenen Träume. Anselmus versinkt immer tiefer und öfter in seine Traumwelt. Nur in der Welt, die er sich selbst erschafft, in den Bildern, „die aus seinem Innern stiegen, [kann Anselmus] gar sein Selbst wiederfinden“. (GT 26) So wandelt er nachdenklich durch die Wälder, „als [gehörte er] nicht mehr dieser Welt an.“ (ebd. 25) Der Erzähler beschreibt dies als ein „träumerisches Hinbrüten, das ihn für jede äußere Berührung des gewöhnlichen Lebens unempfindlich machte. (ebd. 26)

Serpentina kann Anselmus jedoch lediglich einen kurzen Einblick auf Atlantis als den „Heimatort der Poesie“ (Roehl 6), die Ursprünglichkeit und die geistige Erfüllung geben. Vermittler ist Archivarius Lindhorst. „Seine Aufgabe ist es, Anselmus auf seinem Weg zur Selbstentzweiung zu seinem eigentlichen Ich emporzuläutern“. (ebd. 9) Dies soll durch den goldnen Topf geschehen, den der Salamander bzw. Archivarius Lindhorst

seiner Tochter Serpentina und Anselmus als Mitgift geben möchte, auf den später in diesem Kapitel noch weiter eingegangen wird. Hier ist auch zu erwähnen, dass es im manifesten Text heißt, der Archivarius sei beim Trinkfest in der Terrine gewesen. Der Einfluss des Alkohols aus der Terrine führt zur Beteiligung aller Anwesenden an Anselmus Traumwelt. (vgl. GT 73) An dieser Stelle wird somit die Rolle des Archivarius mit dem Alkohol gleichgesetzt.

### **3.2.3 Zur Rolle der Frau und der Schlange**

Anselmus hat selbst eine Theorie dafür, was der Grund für sein seltsames Verhalten sein könnte. Bei einem Spaziergang hat er folgenden Gedankengang, in dem er sich auch direkt an Serpentina richtet:

[Aber] dem Studenten war es nun, als wisse er was sich in seinem Inneren so rege, was seine Brust so zerreiße [...], dass ich dich mit voller Seele bis zum Tode liebe, dass ich ohne dich nicht zu leben vermag und vergehen muss in hoffnungsloser Not , wenn ich dich nicht wiedersehe [...]. du wirst mein, und dann alles, was herrliche Träume aus einer anderen höheren Welt mir verheißen, erfüllt sein. (GT 27)

Anselmus ist überzeugt, dass es die Liebe ist, die ihn in diese Situation bringt, die zu seiner Ich- Spaltung führt. Sie zerreißt ihn in zwei Hälften, von denen die eine Serpentina und die Poesie vergöttert, während die andere Veronika liebt und eine Zukunft als angesehener Hofrat anstrebt. Gleichzeitig definiert er an dieser Stelle noch das Erlebte als Träume, die er zur Realität werden lassen will. Auch Freuds Darstellung des Dichtertums als Versöhnung mit dem Tode lässt sich mit diesem Zitat in Verbindung bringen, worauf jedoch an späterer Stelle noch genauer eingegangen wird.

Die Schlange als Symbol, so argumentiert auch Beardsley, der sich in seinem Werk mit der Rolle der Mythologie in der Romantik auseinandersetzt, ist hier, als bedeutungsträchtiges Tier aus der Mythologie, passend gewählt. Sie ist „Seelentier“ und Verführerin zugleich. (Beardsley 43) Schon in der christlichen Mythologie fungiert die Schlange als auslösendes Moment, als Verführerin zur geistigen Erkenntnis. (vgl. Harnischfeger 258) Auch Freud ist der Überzeugung, dass die Bedeutung mythologischer Figuren in Träumen gerade in eben ihrer ursprünglichen mythologischen Funktion zu suchen ist. (vgl. Kapitel 1) Ab dem Moment des Eingehens auf die Verführung durch die Schlange werden – berücksichtigt man die Rolle der christlichen Mythologie in diesem Zusammenhang – zwei Welten voneinander getrennt: Die körperlich-sinnliche und die geistig-ursprüngliche des Paradieses. Durch die Aufgabe, die der Schlange in Genesis zuteil ist, macht sie das geistig Höchste, das 'Paradies' für ihn sowohl in sich selbst als auch in der Welt um sich herum sichtbar. Sie gewährt ihm einen Vorgeschmack auf seine geistige Erfüllung in der Liebe und Poesie in Abgrenzung zur beengten irdisch-vergänglichen bürgerlichen Welt. Wie in Genesis verführt die Schlange Anselmus dazu, eine Welt zu verlassen, um eine andere zu betreten. Es scheint als ob dies auf exakt dieselbe Weise geschehe, wie in Genesis, da er überzeugt scheint, durch sie zur Erkenntnis zu gelangen. Diese Erkenntnis bezieht sich auf das Wahrnehmen der Alternativwelt Atlantis als mythische Dopplung der bürgerlichen Welt.

Aus psychoanalytischer Perspektive ist es jedoch genau umgekehrt: Die Schlange verführt ihn, die reale Welt zu verlassen und nach dem Paradies, dem Geistigen und Ewigen, Unsterblichen zu streben. Nicht wie in Genesis verführt die Schlange aus dem Paradies heraus in die irdische Realität, sondern sie verführt Anselmus, die Realität zu

verlassen, um ins 'Paradies' eintreten zu können. Die Rolle des Paradieses bzw. von Atlantis wird im letzten Teil dieses Kapitels noch näher erläutert.

Dass durch die Schlange Anselmus' Geist angesprochen wird, ist durch Serpentinias „dunkelblaue Augen, wie sie in *seinem* Inneren lebten“ nahegelegt. (GT 60; Hervorhebung KB) Zudem kann man diese Aussage psychoanalytisch so interpretieren, dass Serpentinias Augen dadurch, dass sie in seinem Inneren leben, auch aus seinem Inneren kommen, sie also ein Produkt seiner Fantasie sind. Da auch Veronika blaue Augen hat, findet an dieser Stelle möglicherweise auch eine Verschiebung statt: Anselmus knüpft das Gefühl der geistigen Liebe, die er für Veronika empfindet, an ihre Augen als Symbol des Inneren, Geistigen und verleiht seinem Fantasieprodukt, Serpentina, symbolisch eben genau diese Augen, um diese rein geistige Liebe zu Veronika vom Körperlichen abgetrennt zu erleben. Dies wird auch daran verdeutlicht, dass Serpentina Anselmus in dem Moment der äußeren Realität entreißen kann, in dem er in ihre Augen sieht. „Die Empfindung wird vergeistigt“ (Beardsley 44): „[Er] starrte hinauf, und ein paar herrlich dunkelblaue Augen blickten ihn an mit unaussprechlicher Sehnsucht, so daß ein nie gekanntes Gefühl der höchsten Seligkeit und des tiefsten Schmerzes seine Brust zersprengen wollte“. (GT 8) Hier kann man natürlich argumentieren, dass Anselmus Veronikas blaue Augen und kristallene Stimme erst auffallen, nachdem er sie bei Serpentina gesehen bzw. gehört hat, so wird es im manifesten Text zumindest dargestellt. Jedoch kann, berücksichtigt man Freuds Theorie, das Bild der Augen Veronikas bereits unbewusst in seinem Inneren vorhanden sein, als er zum ersten Mal Serpentina sieht. Dies könnte man in der Tat auf diese Art und Weise lesen, da Veronikas Vater als Anselmus Freund bezeichnet wird und er sie somit schon

geraume Zeit kennen muss.

Serpentinas bzw. Veronikas Augen, Symbol und Spiegel der Seele und des Geistigen, heben Anselmus Sehnsucht nach der geistigen Erfüllung und der Liebe aus dem Unbewussten hervor. Die Liebe und Sehnsucht, die in Anselmus' Bewusstsein treten, erwecken erst den Poeten in ihm. (vgl. Peez 351) Nur mit Hilfe Serpentinias ist es ihm möglich, die „seltsam verschlungenen Zeichen“ auf dem Pergament zu entschlüsseln, bzw. selbst zu erdichten:

Der Student Anselmus, wunderbar gestärkt durch dies Tönen und Leuchten, richtete immer fester und fester Sinn und Gedanken auf die Überschrift der Pergamentrolle, und bald fühlte er wie aus dem Innersten heraus, daß die Zeichen nichts anderes bedeuten könnten, als die Worte: Von der Vermählung des Salamanders mit der grünen Schlange. (GT 59)

Das „wie aus dem Innersten heraus“ kann in diesem Zusammenhang auch bedeuten, dass er sich die Bedeutung der Zeichen selbst erdichtet, „aus seinem Innersten“ heraus Literatur erschafft. Nachdem Anselmus die Überschrift des Pergaments erfolgreich übersetzt hat, liest er im manifesten Text nicht weiter, sondern Serpentina erscheint und erzählt ihm, was im Pergament steht: „Serpentina verleiht dem kopierten Text ihre Stimme, und sie verleiht ihm ihre Gestalt.“ (Liebrand 117)

Die Liebe zu Serpentina steht in Opposition zur körperlichen Sinnlichkeit in der bürgerlichen Welt, die mit Veronika konnotiert ist: „Da legte Veronika ihre Hand auf seine Schulter und sagte: 'Was sprechen Sie denn da, Herr Anselmus?' Gleich wurde der Student wieder ganz munter und fing an zu spielen“. (GT 15) Die körperliche Berührung der Frau entzieht ihn der Welt der Poesie und Ursprünglichkeit, der geistigen Erfüllung durch eine höhere Form der Liebe. Harnischfeger, der sich besonders mit der Rolle der Frau für das Dichtertum auseinandersetzt, sieht Veronika als eben diese Gefahr für



Anselmus, den Dichter. Seiner Ansicht nach verkörpert Veronika “somit den Gegensatz zu jener himmlischen Liebe des Phosphorus, also die verführerische und gleichzeitig bedrohliche Macht der Sinnlichkeit“. (Harnischfeger 261)

Die Bedrohlichkeit der sinnlichen Liebe knüpft an „im Medium des biblischen Kontextes von der für heroische Zwecke eingesetzten weiblichen sexuellen Attraktivität und deren gefährlicher Konsequenz für den Mann“ (Schmidt, R. 110). Dies wird in der mythischen Doppelnatur des „Äpfelweibs“ als Nachfahrin des Drachen symbolisiert: Dieses versucht, Veronika mit dunkler Magie dabei zu unterstützen, Anselmus an sie zu binden und der geistigen Erfüllung zu entsagen. Zusammen wollen sie erreichen, dass Anselmus seinen Blick wieder vom eigenen Inneren weg auf die äußere Realität richtet, d.h. eine Liebesbeziehung zu einer bürgerlichen Frau wieder für ihn möglich wird. Nach Liebrand ist Serpentina im Gegensatz zu Veronika „Anselmus kein *anderes*, sondern das zur eigenen Vollendung noch Fehlende“. (Liebrand, 117; Hervorhebung im Original) Sie symbolisiere nicht die körperliche Liebe, die der Poesie entgegenstehe, sondern die geistig erfüllende, die für Anselmus Poesie erst möglich mache. So fordert Serpentina ihn bezeichnender Weise mit folgenden Worten auf, nach der geistigen Erfüllung zu streben: „Nur im Glauben ist die Liebe“. (GT 29)

Harnischfeger, Liebrand und Roehl legen die Rolle der bürgerlichen Frau als Gefahr für den Dichter dar, die der Kreativität und geistigen Erfüllung des Mannes entgegenstehe und dementsprechend im Text negativ konnotiert sei. Dies könnte im Kontext von Freuds Theorien jedoch fast genau umgekehrt interpretiert werden: Berücksichtigt man die psychoanalytische Theorie, kann Veronika in Hoffmanns *Der goldne Topf* vielmehr als diejenige betrachtet werden, die dem Geisteskranken den Blick für die Realität

zurückzugeben versucht, indem sie die Vernunft verkörpert. Anselmus sieht seine eigene geistige Erfüllung durch die körperliche Frau in Gefahr, und er dämonisiert sie: Es findet eine Verschiebung statt, da er nicht Veronika selbst dämonisiert, sondern das Äpfelweib als Drachenbrut, das ihn an Veronika ketten will und zudem das Objekt entwenden will, das ihn mit Serpentina vereinen wird: Den goldnen Topf.

### **3.2.4 Der Kristall**

Freud vergleicht den Geistestkranken mit einem Kristall, der sich auf seine inneren Sprünge fokussiert und sich von der äußeren Realität abwendet. (vgl. Kapitel 1; ZPP 64) Genau dies geschieht mit Anselmus immer stärker im Verlauf der Erzählung. Schon zu Beginn wird ihm von der Hexe sein „Fall ins Kristall“ prophezeit (GT 3) – hier erscheint die Anwendung der Freudschen Verwendung dieses Symbols sehr passend. Anselmus fällt ins Kristall insofern, dass er sich kurz vor Ende der Geschichte auf der manifesten Ebene des Textes tatsächlich in einer Kristallflasche befindet – berücksichtigt man jedoch Freuds Deutung dieses Symbols, so kann man dieses Landen in der Kristallflasche auch als völlige Abkehr von der äußeren und als totale Hinwendung zur inneren Realität interpretieren. „In dem Augenblick erkennt [Anselmus] die Unvereinbarkeit des inneren versteckten Poeten mit der Außenwelt“. (Peez 355)

Nach seinem ersten Zusammentreffen mit den Schlangen „vergingen [Anselmus] beinahe die Sinne, denn in seinem Innern erhob sich ein toller Zwiespalt“. (GT 12) Die Ich-Spaltung beginnt nach dem ersten Realitätsverlust, er kann das Abdriften ins Fantastische auf der einen Seite, und die äußere Realität sowie deren Einwirkung auf sein Ich auf der

anderen Seite, nicht länger in sich vereinen. Auffällig ist das vermehrte Auftreten des Kristallsymbols, als Klänge oder in Form von Strahlen, wenn der Boden der Realität verlassen wird.<sup>24</sup>

Die bürgerliche Welt wird von Anselmus, wie bereits erläutert, als beengend erlebt, als abgeschnittenes Dasein von der mythischen, göttlichen Natur der Dinge und der Poesie. Er sehnt sich immer mehr nach einem Leben in Atlantis. Wie einschränkend die bürgerliche Welt für ihn tatsächlich ist, wird Anselmus immer stärker bewusst, je größer die Sehnsucht nach und Liebe zu Serpentina wird. Sein Fall ins Kristall ist die letzte Erkenntnis, die „die Lehrzeit des Dichters abschließt“. (Liebrand 120) Er stellt fest, dass bloße Körperlichkeit, d.h. Sinnlichkeit ein „Gefängnis“ ist, die nur dann erträglich wird, wenn er „Sinn und Gedanken nur noch auf die holde Serpentina“ richten kann. (GT 77) Seine Existenz in dem kristallinen Glas, das die bürgerliche, irdische Welt symbolisiert, dehnt sich zwar aus, als „jeder Laut [...] in das Gefängnis des Anselmus hinein[strahlt]“ (GT 77), sprengt es jedoch nicht, und das 'Paradies' Atlantis bleibt zunächst weiterhin unerreichbar für Anselmus.

### **3.2.5 Zum Narzissmus und dem Spiegelsymbol**

Der Kampf der zwei Doppelpersönlichkeiten, Archivarius Lindhorst und das Äpfelweib Liese Rauerin bzw. der Salamander und der Nachkomme des Drachen, ist nicht nur ein Ringen um den goldnen Topf, sondern auch ein Kampf um das Schicksal des Studenten. (Roehl 9) Doch nur durch den goldenen Topf kann Anselmus mit

---

<sup>24</sup> Vgl. GT 7-8 (Blüten klingen „wie aufgehängene Kristallglöckchen“, Schlangen klingen „wie ein Dreiklang heller Kristallglocken“); Ähnliches auch in GT 15, 29, 59, 81

Serpentina vereint werden, die seine eigenes mythisches Spiegelbild darstellt, „Anselma gewissermaßen“ (vgl. Liebrand 122). Dadurch wird auch der Narzissmus deutlich, den Anselmus auf Grund seiner Konzentration auf die innere Realität entwickelt. So bemitleidet Anselmus im Kristall die „Kreuzschüler und Praktikanten“, denn „die schauten niemals die holde Serpentina, sie wissen nicht was Freiheit und Leben in Liebe und Glaube ist“. (GT 77) Damit meint Anselmus das Höhere in sich selbst, die Poesie im eigenen Geist, die er in Serpentinias „dunkelblauen Augen, wie sie in *seinem* Inneren lebten“ sieht. (ebd. 60; Hervorhebung KB) Er erschafft mit Serpentina ein Ich außerhalb seiner Selbst, seine eigene mythologische Identität – sozusagen ein mythologisches Spiegelbild. (vgl. Liebrand 122)

Der Spiegel als Symbol kommt häufig im manifesten Text vor. Anselmus Realitätsverlust würde nach Freud, wie im Folgenden herausgestellt wird, auf sekundärem Narzissmus beruhen. Oft spielt der Spiegel dann eine Rolle, wenn Anselmus den Boden der Realität verlässt und ins Fantastische hinübergerissen wird. Das Spiegelsymbol ist eng mit dem Symbol der Dopplung verknüpft, da ein Spiegel Doppelgänger erschafft. Solange der Spiegel im Werk eine Rolle spielt, spielen auch Dopplungen eine Rolle. (vgl. Peez 355) So beginnt sich die Welt um Anselmus um ihn herum zu verändern, als er in den Ring des Archivarius schaut und Strahlen sich zu einem Spiegel verbinden, in dem er die drei gold-grünen Schlangen sieht.

Interpretiert man, wie zuvor erläutert, Serpentina als Anselmus mythologische Identität, die er sich in seiner Fantasie geschaffen hat, verzerrt der Blick in den Spiegel seine Wahrnehmung von sich selbst. Er sieht sich selbst in seiner inneren Traumwelt. Anselmus betrachtet sich selbst in Form einer weiblichen Figur, die ihm, wie bereits

erläutert, eine geistig erfüllende Liebe ohne Körperlichkeit ermöglicht. Da Serpentina ihn innerhalb dieser Lesart selbst symbolisiert, eröffnet sich die Möglichkeit, dies zugleich als eine narzisstische Liebe aufzufassen. (vgl. Peez 330).

Im goldenen Topf sieht Anselmus „sich selbst mit ausgebreiteten Armen“. (GT 45) Auch dies unterstreicht erneut, was nach Freud einem Narzissmus gleichkäme. Es spiegelt sich Anselmus' Erfüllung als Poet, der er sich immer mehr annähert, frei vom irdischen Gefängnis der Körperlichkeit. Kurz danach erscheint ihm Serpentina, diesmal jedoch in Form eines Menschen. Dies zeigt, dass Anselmus seine Fantasiewelt der äußeren Realität zu diesem Zeitpunkt bereits so sehr vorzieht, dass er einer mythologischen Kreatur aus seinem Traum ein Aussehen verleiht, das der äußeren Realität entlehnt ist. Serpentinas Aufgabe als Schlange, d.h. als Verführerin und Vermittlerin in eine andere Welt ist nicht länger notwendig, denn Anselmus ist bereits weit genug in diese andere Welt hinein gelangt, dass keiner Verführung seitens der Schlange mehr bedarf. Asche, die sich mit der Rolle des Spiegels in der Literatur auseinandersetzt, bezieht sich auf die griechische Mythologie wenn sie treffend feststellt, dass Anselmus wie Narziss an sein Spiegelbild und an sein mythologisches Selbst gefesselt ist und sich „in einer Welt der Selbstbespiegelung“ befindet. (Asche 65)

Der Metallspiegel der Hexe fungiert als Instrument, mit dem Veronika Anselmus vorübergehend beeinflussen kann. Mithilfe dieses Spiegels kann sie Anselmus seiner Traumwelt entreißen und ihm seine Liebe zu ihr in Erinnerung rufen. Der Spiegel ist ein Gegenstück zum Kristallspiegel des Archivarius und dem goldenen Topf, die jenen schließlich neutralisieren. Beim Blick in einen der Spiegel des Archivarius Lindhorst verliert Anselmus das Realitätsbewusstsein und sieht Bilder, die er sich selbst erschafft.

(vgl. Peez 352)

Diese verschiedenen Spiegelarten symbolisieren Anselmus' Ich-Spaltung: Sieht man den Spiegel symbolisch als Spiegel der Seele, so kann man aus dieser Dopplung der Spiegel die innere Zerrissenheit von Anselmus interpretieren. Passend zu Freuds Vergleich eines Kristalls mit dem Zustand eines Geisteskranken, der sich auf die inneren Sprünge fokussiert, ist der Spiegel, der Anselmus sein Seelenleben zeigt, aus Kristall und der, der ihm die äußere Realität zeigt, aus Metall. An dieser Stelle muss jedoch angemerkt werden, dass Anselmus lediglich einmal in den Metallspiegel schaut und Veronika ihn auch mit diesem Spiegel beeinflussen kann, wenn er nicht in der Nähe ist. Es scheint, als würde seine Außenwelt auf Anselmus lediglich noch durch Spiegel Einfluss nehmen können, sodass Anselmus sozusagen zwischen zwei Spiegeln steht. Ein Spiegel, um ihn in der äußeren, einer um ihn in seiner inneren Realität einzuschließen.

Das Spiegelsymbol ist jedoch auch eng mit dem Glas verbunden. Besonders in der Szene, in der Anselmus ins Kristall fällt, ist diese Verbindung von Spiegel und Glas als Symbole bedeutend: Der Fall ins Kristall wird auch als Anselmus' Aufwachen in einer Glasflasche dargestellt. Man kann dieses Glas als Halb-Spiegel ansehen, also als Abtrennung von Anselmus' Innerem zur Außenwelt. Er kann diese Außenwelt zwar noch sehen, jedoch müsste er sich auch selbst im Glas spiegeln können. Dieses Glas steht zwischen seinem Innern und der äußeren Realität, von der er nun abgetrennt ist, und die er nur noch durch eine Scheibe sehen kann. Sein körperliches Ich ist nun nicht mehr für ihn, als lediglich eine kaum wahrnehmbare Reflexion, die ihm aus der Außenwelt entgegenblickt. Diese Reflexion, das Glas das als Halb-Spiegel fungiert, zeigt, wie sehr Anselmus auf sein eigenes Inneres verwiesen und in seinem Narzissmus festgebannt ist.

### 3.2.6 Der Selbstmord

Bereits zu Anfang der Erzählung werden Hinweise auf den Tod von Anselmus gegeben, häufig auch in Andeutungen von ihm selbst, jedoch auch von anderen Personen. Seine Freunde und Bekannten sind überzeugt: „Mit dem Anselmus ist nunmal in der Welt nichts anzufangen“. (GT 32) Anselmus selbst beschwert sich zu Beginn der Erzählung, dass seine Tollpatschigkeit daher komme, dass ihm „der Teufel in den Kopf setzt, [seinen] Schritt geradeaus zu nehmen, wie die Lemminge“. (ebd. 5) Lemminge, die Tiere auf die er hier anspielt, sind bekannt für ihren Selbstmordtrieb. Er muss somit, wie ein Lemming, aus einem inneren Trieb heraus immer weiter auf seinen eigenen Untergang zusteuern. (vgl. Liebrand 112) Auch in seinen Liebesbeteuerungen an Serpentina wird der Tod erwähnt. So ist Anselmus überzeugt, „dass [er Serpentina] mit voller Seele bis zum Tode liebe, dass [er] ohne [sie] nicht zu leben vermag und vergehen muss in hoffnungsloser Not“. (GT 27)

Durch die psychoanalytische Betrachtungsweise kann auch die Art des Todes herausgestellt werden. Es gibt viele Hinweise im Text, dass Anselmus einen Tod durch Ertrinken stirbt. Die Schlange in ihrer mythologischen Rolle als Verführerin im Christentum verschwindet in die Elbe, nachdem Anselmus sie zum ersten Mal sieht. Es wirkt nahezu wie eine Einladung an den Studenten, ihr zu folgen. Wasser als Symbol ist im *Goldnen Topf* an einigen Stellen zu finden, so stürzt sich Anselmus fast in die Elbe, als er glaubt, die Schlangen unter der Wasseroberfläche zu sehen. Auch behaupten die Studenten, die er in den anderen Glasflaschen auf dem Regal zu sehen glaubt, er säße am Elbufer und schaue ins Wasser. Dieses legt zum einen nahe, dass der Bruch der Glasflasche in der äußeren Realität Anselmus' Sprung ins Wasser symbolisieren könnte.

(vgl. Liebrand 112) Des Weiteren ist der Atlantismythos ebenfalls mit Wasser als Symbol verknüpft, da es sich um eine im Wasser versunkene Stadt handelt. (vgl. ebd. 113)

Doch auch Freud hat in seiner Theorie zur 'Traumlehre' das Wasser als Symbol in der Psychoanalyse definiert: Wasser stehe symbolisch für den mütterlichen Uterus, nach dem sich der Träumende zurücksehne. (vgl. RdT 25) Diese Lesart unterstützt wiederum die These, dass Anselmus nach einem Leben abgetrennt von der äußeren Realität strebt. Er sehnt sich nach einem Dasein, in dem er, völlig auf sein eigenes Ich und seine innere Realität konzentriert, unabhängig von der Außenwelt lebt. Die Sehnsucht zurück nach dem Leben im Uterus kann mit dem Verlangen nach dem Eintritt in Atlantis, einer Welt des Geistigen, einer Art vorgeburtlichen Phase, die stattfindet, bevor das Leben beginnt, korreliert werden.

Der Fall ins Kristall wurde in diesem Kapitel schon unter mehreren Aspekten interpretiert, und er kann auch als der Todeskampf von Anselmus gedeutet werden. In folgendem genannten Zitat wird – so ließe sich dieses im vorliegenden Kontext interpretieren – der beginnende körperliche Tod Anselmus' angedeutet, da seine Sinne beginnen, vollständig zu versagen, und er sich auch nicht mehr rühren kann:

Er konnte kein Glied regen, aber seine Gedanken schlugen an das Glas, ihn im misstönenden Klange betäubend, und er vernahm statt der Worte, die der Geist sonst aus dem Innern gesprochen, nur das dumpfe Brausen des Wahnsinns. (GT 75)

Seine geistige Verfassung wird hier direkt angesprochen, und es wird beschrieben, wie der Wahnsinn dem Studenten vollends die Sinne raubt, die ihm zumindest körperlich noch das Wahrnehmen der äußeren Realität ermöglichen würden. Alles um ihn wird „dumpf“. Die Sehnsucht nach der Erfüllung des Geistes kann in diesem Zusammenhang



als Todessehnsucht interpretiert werden. Je stärker die Liebe zu Serpentina wächst, desto bewusster wird sich Anselmus über die Last seiner Körperlichkeit, die ihn noch an die äußere Realität bindet. Dass das Glas bzw. das Kristall so gesehen werden kann, dass es seinen Körper symbolisiert, verdeutlicht sich auch daran, dass beschrieben wird, wie seine Gedanken an das Glas schlagen. (vgl. ebd. 75) Es scheint, als versuche sein Geist, den Körper zu verlassen. Damit würde der Moment des Zerspringens des Kristalls das symbolische Vergehen des Körpers darstellen:

Ein Blitz zuckte durch das Innere des Anselmus, der herrliche Dreiklang der Kristallglocken ertönte stärker und mächtiger, als er ihn je vernommen – seine Fibern und Nerven erbebten – aber immer mehr anschwellend dröhnte der Akkord durch das Zimmer, das Glas, welches Anselmus umschlossen, zersprang und er stürzte in die Arme der holden lieblichen Serpentina. (GT 81)

Dass das Glas Anselmus irdisches Gefängnis als seinen eigenen Körper darstellt, wird durch die Worte „seine Fibern“ angedeutet, ein Begriff, der eigentlich keinen menschlichen Körper sondern die Bestandteile von Glas bezeichnet. Somit, wenn das Glas, das ihn umschließt, seine irdische Hülle, zerspringt, „stürzt“ er in die Arme Serpentinias. Diese Szene erinnert stark an seine eigene Darstellung mit offenen Armen im Spiegel des goldnen Topfs. Dem Moment des Berstens des Glases, bzw. des Spiegels, folgt konsequenterweise auch das „Ende der Dualität“. (Peez 355) Anselmus hat sich gegen die äußere Realität entschieden, es existiert für ihn jetzt nur noch die innere. Um Dichter in Atlantis werden, sich vollständig dem ewigen Geistigen widmen zu können, muss er sich von den irdischen, vergänglichen Fesseln lösen, denn „Das Dichterparadies ist eines des Todes“. (vgl. Liebrand, 122)

Bereits in der christlichen Mythologie verführt die Schlange den Menschen, eine Welt zu

verlassen, um, sich selbst erkennend, eine andere zu betreten. In Anselmus Wahrnehmung findet genau dies statt: Serpentina führt Anselmus scheinbar zu seiner Selbsterkenntnis, für die er jedoch, anders als in Genesis, die körperliche Welt verlassen muss. Anselmus flieht aus der bürgerlichen Welt in das „*paradis artificiel* von Atlantis, dem Raum der Kunst und des Todes“ in seinem finalen Schritt der Dichterwerdung. (ebd. 122) Beruft man sich jedoch auf Freuds Theorien bei der Interpretation, treibt seine geistige Verfassung ihn in den Selbstmord.

Nachdem Anselmus im manifesten Text ins Reich Atlantis eintritt, hat auch der Erzähler eine Begegnung mit dem Archivarius Lindhorst. Der Erzähler kann einen Blick auf Anselmus in Atlantis werfen, und da der Erzähler Anselmus so sehr um dessen Dasein in Atlantis beneidet, beruhigt der Archivarius ihn damit, dass doch auch er, der Erzähler, zumindest einen 'Meierhof' in Atlantis besitze, wenn auch kein 'Rittergut' wie Anselmus. Der Erzähler bedauert sein Leben, das er als armselig bezeichnet und sein Blick sei wie von dickem Nebel umhüllt. (vgl. GT 93)

Doch der Archivarius behauptet, Anselmus' Leben in Atlantis sei nichts weiter als das Leben in der Poesie. Dies kann in Rahmen dieser Herangehensweise an den Text so gelesen werden, dass der Erzähler, als Dichter, zwar nicht vollkommen in Atlantis eintritt, jedoch einen Fluchtort aus der äußeren Realität in die Poesie hat, in den er sich zurückziehen kann. Während Anselmus das Leben in der äußeren Realität vollständig verlassen hat, was in der vorliegenden Analyse als Selbstmord gedeutet wird, bleibt der Erzähler in seinem Leben in der bürgerlichen Welt, aus dem er sich zeitweise mithilfe der Poesie entziehen kann. Er ist nicht, wie Anselmus, im Inneren zerrissen und entscheidet sich für eine Realität, in welche er sodann vollständig eintaucht. Der Erzähler bedauert

zwar die Unmöglichkeit des ewigen Lebens in Atlantis und die Armseligkeit des bürgerlichen Lebens, jedoch wäre das Verlassen der äußeren Realität gleichbedeutend mit dem Tod. Der Erzähler kann die Welt der bürgerlichen Realität und die der Poesie zwar verbinden, aber er wird nie ein 'Rittergut' in Atlantis besitzen wie Anselmus, sondern lediglich einen 'Meierhof'. Das Ende des *Goldnen Topfs* "eröffnet in der Kunst einen Raum, der es erlaubt, im Leben zu bleiben – und es gleichzeitig zu fliehen. Der Leser kann sich – wie der Erzähler, der das paradigmatisch vorführt, indem er sich in sein Werk hineinbegibt – so vor der Außenwelt retten, ohne sie real zu verlassen." (vgl. Liebrand 129ff.)

#### 4. Vergleich: *Der Sandmann* und *Der goldne Topf*

Wie in der vorangegangenen Analyse gezeigt wurde, kann man bei den Werken zum näheren Verständnis der manifesten Ebene auf die psychoanalytische Literaturinterpretation zurückgreifen, um die latente Ebene aufzudecken.

Zunächst gibt es in den manifesten Texten der Werke von Hoffmann, *Der Sandmann* und *Der goldne Topf*, einige Gemeinsamkeiten festzustellen. In beiden Werken ist der Protagonist ein männlicher Student, der mit phantastischen Gestalten zusammentrifft, die sein Leben verändern. (vgl. Liebrand 130) In beiden Werken ist Liebe ein zentrales Thema, zum einen zu einer realen Frau und zum anderen zu einer Frau, die das jeweilige Umfeld der Studenten Nathanael und Anselmus nicht als real anerkennt. Aus diesem Grunde und durch die Tatsache, dass Anselmus und Nathanael anderen Personen mitteilen, was ihnen widerfährt, werden beide Studenten von anderen Figuren im Werk als geistig verwirrt bezeichnet. Des Weiteren gibt es in beiden Texten Figuren, die den Studenten Angst machen und die sie bekämpfen müssen – im *Sandmann* ist es Coppelius / Coppola / die Figur des Sandmannes, im *Goldnen Topf* ist es das Äpfelweib / Liese Rauerin / die Brut des Drachen. Beide Studenten vollziehen am Ende des jeweiligen Werkes einen Rückzug aus ihrem Umfeld; Nathanael begeht explizit Selbstmord, indem er sich von einem Turm stürzt, Anselmus lebt am Ende mit Serpentina in Atlantis, was in dieser Analyse ebenfalls als Selbstmord gedeutet wurde. (vgl. Kapitel 3)

Auch auf der latenten Textebene gibt es vieles, was in beiden Werken zu finden ist. Was die Studenten sehen, ist psychoanalytisch als Phantasiegebilde anzusehen, Träume, die sie nicht länger von ihrer Wahrnehmung der äußeren Realität trennen können. Sie

fokussieren sich auf ihr eigenes Inneres und lassen ihre Traumwelt zur äußeren Realität werden. Was im *Goldnen Topf* mit dem Symbol des Kristalls verdeutlicht wird – berücksichtigt man Freuds metaphorische Beschreibung eines Geisteskranken anhand desselben Symbols – trifft auf beide Protagonisten zu. So wie Anselmus, kehrt sich Nathanael auch seinen inneren Sprüngen zu und gleichzeitig von der Außenwelt ab. Die Träume und Traumgestalten der Studenten fließen in die Realität ein und übernehmen eben diese Realität für die Studenten, sodass schließlich eine vollständige Abkehr seitens der Protagonisten von der Außenwelt stattfindet. Die innere und äußere Realität sind in beiden Texten für die Studenten nicht miteinander vereinbar.

Sieht man *Serpentina* und den Atlantismythos als ein kreatives Produkt Anselmus' als Dichter, kann man sagen, dass beide Studenten Dichter sind. Dieses spricht nach Freuds Theorie dafür, dass sie sich 'mit dem Tode versöhnt haben', da ihnen die Realität der äußeren Welt nicht ausreicht, da sie in ihrem inneren eine viel farbvollere und magischere Welt gestalten können, die sie der äußeren Realität entreißt. (vgl. DP 343) Nathanael verarbeitet sein im Text dargestelltes kindliches Trauma in seinem Gedicht, das er Clara vorträgt. Anselmus erdichtet Literatur, die ihm seine eigenen Wahnvorstellungen erklärt. So erdichtet er, nach psychoanalytischer Lesart, den im Text dargelegten Atlantismythos, den er in den Manuskripten vom Archivarius Lindhorst durch *Serpentina*'s Hilfe zu entschlüsseln glaubt. Interpretiert man dieses auf der Basis von Freuds psychoanalytischer Theorie, verschmelzt Anselmus seine Traumwelt immer mehr mit der realen Außenwelt und der Student nähert sich immer mehr *Serpentina* an, die, im Rahmen dieser Lesart, sein mythologisches Ich symbolisiert. Auch Nathanael fühlt sich als Dichter besser von 'seinem eigenen Ich' verstanden, das er nach außen projiziert. Er

projiziert es jedoch nicht in eine nichtmenschliche Figur, sondern in die leblose Puppe Olimpia. Somit findet in beiden Werken auch eine Ich-Spaltung bzw. -Dopplung statt, die nach Freud zum einen für Kastration steht und des Weiteren durch sekundären Narzissmus hervorgerufen wird. Beide zeigen also Verhaltensweisen, die laut Freuds Definition Ähnlichkeiten zum Krankheitsbild der Paraphrenie aufweisen. Anselmus und Nathanael sind – betrachtet man sie aus psychoanalytischer Sicht – Narzissten und Paraphreniker, die den Bezug zur Realität verlieren, indem sie die Grenze zwischen der inneren und äußeren Welt aufheben und einen Doppelgänger ihres eigenen Inneren auf ein äußeres Objekt projizieren. Beide verlieben sich in den jeweiligen Doppelgänger, den sie sich selbst erschaffen haben, was nach Freud als eine narzisstische Liebe aufgefasst wird. Dieses ist in *Der Sandmann* jedoch deutlicher im Text zu finden als in *Der goldne Topf*. Während Nathanael seine eigene Stimme wahrnimmt wenn Olimpia spricht, scheint Serpentina bei oberflächlicher Betrachtung des Werkes zunächst eine Verschiebung der Liebe zu Veronika auf eine Traumgestalt darzustellen, was durch das Motiv der blauen Augen und der Kristallklänge unterstützt wird. (vgl. Kapitel 3) Berücksichtigt man jedoch die Theorie, dass Anselmus Selbstmord begeht, ist es naheliegender, dass Serpentina sein eigenes Inneres symbolisiert, das er im Traum von seinem körperlichen Selbst abspaltet, um das nur Geistige schließlich im Tod zu erreichen.

Beide Studenten erschaffen Welten, die von Dopplungen und demnach im Kontext psychoanalytischer Betrachtungen der Bedrohung durch Kastration durchzogen sind. Sie erschaffen Doppelgänger, sowohl von sich selbst, als auch von anderen Personen in ihrem realen Umfeld. Nathanael spaltet seinen Vater in zwei gespaltene Vater-imagos, Anselmus erschafft vielen Figuren aus der Außenwelt einen mythischen Doppelgänger.

Das Äpfelweib wird im *Goldnen Topf* zeitweise zur Drachenbrut aus Atlantis, der Archivarius Lindhorst zum Salamanderfürsten, der Student selbst zur Schlange. Anselmus erschafft sich so in seinem Inneren eine mythische, nichtmenschliche Parallelwelt zur äußeren Realität; Nathanael wiederum spaltet das Vater-*imago* in mehrere verschiedene Personen, von denen von ihm selbst nur zwei als identisch betrachtet werden: Coppelius und Coppola.

Diese Dopplung zeigt sich auch an der Rolle der Frau in beiden Texten. Sowohl in *Der Sandmann* als auch in *Der goldne Topf* gibt es Frauengestalten, in die sich der jeweilige Student hineinprojiziert und die er auf eine narzisstische Weise liebt. Ebenfalls findet sich in beiden Texten eine 'reale' Frau, die den Studenten liebt, der sich jedoch von ihr abkehrt. Clara und Veronika haben, wie die Studenten, vieles gemeinsam. Sie versuchen ihren jeweiligen Geliebten zur Vernunft zu bringen und ihm den Unterschied zwischen innerer und äußerer Realität wieder näherzubringen. Die beiden Frauen verkörpern in diesen Texten den Einfluss der Vernunft auf die Studenten, die sie mit Körperlichkeit in einem bürgerlichen Eheleben festhalten möchten. Dies steht im Kontrast zu der poetisch und geistig geprägten Liebe zur 'anderen Frau'. Keine von beiden vermag es jedoch, den Protagonisten in Hoffmanns Werk in der äußeren Realität zu halten und ihn zu heiraten. Clara bleibt Nathanaels Verlobte bis zu seinem Tod, Veronika wird zwar die Ehefrau eines Hofrates, jedoch ist dieser nicht Anselmus, den sie eigentlich in dieser Position sehen und heiraten wollte.

Veronika und Clara stehen für die 'heimliche' Frau, die Ehe in der realen Welt. Beide Studenten hinterlassen in der äußeren Realität eine Frau, die sie dort nicht halten konnte, da sowohl Nathanael als auch Anselmus das Innere und Äußere nicht länger in sich

vereinbaren konnten. Beide Frauen sind abgetrennt vom Dichterdasein des jeweiligen Studenten, im Fall von Clara ist dies im manifesten Text des *Sandmanns* noch mehr hervorgehoben. Es wird beschrieben, wie erschrocken sie auf das Gedicht von Nathanael reagiert und dass sie seiner Ansicht nach kein Verständnis für seine poetische Ader hat. Anselmus ergeht es anders im manifesten Text, er hat keine Auseinandersetzung mit Veronika bezüglich des Dichtertums, doch er vergisst sie über seine Fokussierung auf seinen eigenen Doppelgänger in Form der Schlange Serpentina. Die Frauengestalt, in die sich der jeweilige Protagonist hineinprojiziert, wird in beiden Texten als Muse dargestellt, die jeweilige bürgerliche Frau im Kontrast dazu symbolisiert reine Körperlichkeit und ist als Muse nicht geeignet.

Diese Dopplung der Welten, demnach der Wiederholungszwang, den beide Protagonisten aufzeigen, führt nach Freud zum Drang der Herbeiführung des Ausgangszustandes des Lebens: zur Herbeiführung des Todes. „Das Ziel alles Lebens ist der Tod, und zurückgreifend: Das Leblose war früher da als das Lebende.“ (JL 40) Beide Studenten gehen also denselben Weg zum Selbstmord, indem sie auf Grund des Wiederholungszwangs die Welt um sich verdoppeln.

Auch viele Symbole tauchen gleichsam in beiden Texten auf. Besonders auffällig ist das Symbol des Spiegels, des Feuerkreises und des Teufels. Der Spiegel bzw. Glas spielt in beiden Werken eine wichtige Rolle in Bezug auf den Narzissmus und den Realitätsverlust. Das Glas von Coppola nimmt Nathanael die Sicht für die äußere Realität. Es ist das Kastrationsinstrument des ghassten Vaters des Studenten, das ihn letztendlich zu seinem Selbstmord führt. Durch das Glas oder den Spiegel werden die Studenten auf sich selbst verwiesen. Durch Coppolius' Glas projiziert Nathanael sein



Inneres nach außen, erweckt Olimpia sozusagen zum Leben. Auch Anselmus wird durch Spiegel und Glas beeinflusst: Durch den Spiegel der Hexe, in dem er sich selbst sieht, kehrt sein Realitätsbewusstsein zurück. Durch den Spiegel des Archivarius sieht er Serpentina und hört Kristallklänge, er fokussiert sich also auf sein eigenes Inneres und nimmt die äußere Realität nicht mehr wahr. Dasselbe geschieht durch das Kristall oder das Glas, in dem er sich zeitweise befindet. Er nimmt die Trennung zwischen seiner inneren und äußeren Realität durch eine Glaswand wahr, von der er sich befreien will. Dafür muss er sich für eine Realität entscheiden – die innere oder die äußere. Ebenso stellt das Glas für Nathanael die Trennung zwischen seinem Innern und der äußeren Welt dar, da es ihn von dieser abtrennt. Durch das Glas sieht er in sein Inneres, bzw. projiziert dieses nach außen. Auch am Ende der Erzählung glaubt er die Figur des Sandmannes zu sehen, wie er sie aus seinem kindlichen Trauma erinnert.

Das Glas oder der Spiegel ermöglicht den Studenten einen Blick in ihr Inneres, in das, was sie im Innern bewegt und was sie nicht länger von der äußeren Realität unterscheiden können. Der Spiegel und die Augen erwecken in beiden Protagonisten auch eine narzisstische Liebe. Das Auge als Spiegel der Seele ist in Verbindung mit dem Spiegelsymbol ebenfalls ein Leitmotiv in beiden Werken. (vgl. Liebrand 136) Die narzisstische Liebe der Studenten wird durch die Augen der 'nicht-heimlichen' Frauen Serpentina und Olimpia ausgelöst, die das Innere der Studenten jeweils widerspiegeln. Auch das Symbol des Feuerkreises tritt in beiden Texten auf. In *Der Sandmann* ist dieses Symbol an vielen Stellen im Text zu finden, in *Der goldne Topf* seltener, jedoch im selben Zusammenhang: Anselmus beobachtet aus der gläsernen Flasche ein

höllisches Treiben...und der elektische Schlag, der durch all [seine] Fibern und Nerven zitterte, entzündete mit der Schnelligkeit des Blitzes in [ihm] den mutigen Gedanken trotz zu bieten den geheimnisvollen Mächten des Feuerkreises. (GT 53)

Der Feuerkreis symbolisiert in beiden Texten die Eingeschlossenheit im eigenen Innern, aus dem es kein Entkommen mehr gibt und die Wahrnehmung der äußeren Realität nicht mehr möglich ist. Gleichzeitig ist es die Flamme, die die narzisstische Liebe entzündet und in deren Feuer beide Studenten schließlich verbrennen. In beiden Texten tritt der Feuerkreis kurz vor dem Selbstmord des jeweiligen Protagonisten auf. Der Feuerkreis steht auch in engem Zusammenhang mit der Teufelssymbolik, auf die weiter unten noch eingegangen wird.

Wie es scheint, sind sich die Werke nicht nur auf der manifesten Ebene des Textes in vielerlei Hinsicht ähnlich, sondern auch und vor allem auf der latenten Ebene. Beide Studenten leiden, betrachtete man sie als reale Patienten im Kontext der psychoanalytischen Theorie Freuds, unter einem stark ausgeprägten Narzissmus sowie der daraus resultierenden Neurose der Paraphrenie und begehen Selbstmord. Sogar die Rollen der Frauen sind gleichartig verteilt und einige Symbole kommen nicht nur in beiden Werken vor, sondern erfüllen zusätzlich auch dieselbe Funktion. Jedoch gibt es auch eingehende Unterschiede, die sich zunächst auf der manifesten Ebene befinden, jedoch dadurch auch einen Vergleich beider Texte auf der latenten Ebene erschweren. Der größte Unterschied bezüglich des manifesten Textinhaltes zwischen beiden Werken ist das Vorhandensein bzw. Fehlen einer Vaterfigur. Der Vater ist Hauptursache für die Geschehnisse, die Nathanaels Leben im *Sandmann* eingehend beeinflussen und letztendlich zu seinem Selbstmord führen wenn man das Doppelgängermotiv in Bezug

auf die Vaterfigur berücksichtigt. In *Der goldne Topf* ist jedoch keine Vaterfigur vorhanden.

Da die gesamte Interpretation Freuds bei *Der Sandmann* auf die Rolle der Vaters basiert, ist es bei oberflächlicher Betrachtung von *Der goldne Topf* kaum möglich, zu argumentieren, dass in beiden Werken ein nahezu identisches Schicksal auf der latenten Ebene aufgedeckt werden kann. Die Basis für diese Interpretation scheint zu fehlen. Aus diesem Grunde ist das Ende des *Goldnen Topfs* auch möglicherweise als positiv zu deuten, wenn man auf der manifesten Ebene des Textes bleibt, denn es ist kein offensichtliches Trauma von Anselmus im Text zu erkennen, und er scheint glücklich nach Atlantis zu ziehen. Außer vor der Hexe, die ihm aus psychoanalytischer Sicht jedoch den Blick für die äußere Realität zurückgeben will, hat Anselmus vor niemandem Angst. Es gibt keine Augen- oder Kastrationsangst, keinen Ödipuskomplex, der den Narzissmus auslöst und schließlich zum Realitätsverlust und Selbstmord führt.<sup>25</sup> Anselmus scheint sich lediglich so in seiner Begeisterung für die Poesie zu verlieren, dass er innere und äußere Realität nicht mehr trennen kann.

Wie bereits analysiert wurde, leiden beide Studenten nach psychoanalytischer Betrachtungsweise darunter, was Freud als Narzissmus und vollständigen Realitätsverlust bezeichnen würde, beide sind Dichter. Der Schlüssel zu dem zuvor benannten scheinbar großen Unterschied zwischen den Werken scheint jedoch darin zu liegen, *warum* beide Dichter geworden sind, wobei das Dichtertum an sich eine weitaus größere Rolle im

<sup>25</sup> Auch Liebrand argumentiert, sowohl Anselmus als auch Nathanael begingen Selbstmord, da beide Protagonisten sich für die Kunst und gegen das Leben entschieden. Der Unterschied der Darstellung zwischen den beiden Texten (als Belohnung für Anselmus, als Bestrafung für Nathanael) sei jedoch auf den Gattungsunterschied der Werke zurückzuführen: Da Anselmus der Held eines Märchens ist, in dem die Existenz von Phantasiegestalten nicht ausgeschlossen werden kann, wird er durch diese Erkenntnis der doppelten Realität belohnt, während Nathanael als „Protagonist eines *Nachtstücks*“ dafür bestraft werden muss. (vgl. Liebrand 31; Hervorhebung im Original)

manifesten Text des *Goldnen Topfs* spielt, als in *Der Sandmann*.

Nathanael verarbeitet sein Trauma der Kindheit in seiner Literatur. Er stellt seinen Traum dar, indem er Bilder aus seinem Inneren in Schrift niederlegt. Ohne seine Briefe an Lothar wüsste der Leser nicht, wo Nathanaels Verhalten herrührt. Anselmus scheint ebenfalls unzufrieden mit seinem Leben zu sein, sodass ihm die Bilder aus seiner inneren Realität mehr und mehr gefallen, bis er schließlich seine Außenwelt durch sie ersetzt. Er flüchtet aus der Realität in seine Phantasiewelt. Doch warum entscheidet er sich dafür, die innere der äußeren Realität vorzuziehen? Was in *Der goldne Topf* fehlt, ist die Vorgeschichte des Studenten Anselmus, denn der Text beginnt erst kurz vor seinem ersten Realitätsverlust unter dem Holunderbaum. Es muss einen Grund geben, der, wie bei Nathanael, dazu führt, dass die äußere Realität durch die innere ersetzt wird. Nach Freud wäre ein solcher Grund, wie im ersten Kapitel dargelegt, gewöhnlich in der Kindheit zu finden.

An dieser Stelle kommt das Teufelssymbol ins Spiel: Wie im zweiten Kapitel dieser Arbeit erläutert, ist in *Der Sandmann* das Vater-imagō in den 'guten' und den 'bösen' Vater gespalten. Hierbei wird der 'gute' Vater quasi mit 'Gott', der 'böse' Vater mit dem 'Teufel' korreliert, was sich – wie gezeigt wurde – an vielen Stellen im Text festmachen lässt. Etwas Ähnliches ist auch in *Der goldne Topf* möglich, ohne dass eine Vaterfigur explizit erwähnt wird. Da Anselmus Serpentina, die Tochter des Archivarius, als sein mythologisches Selbst erdichtet, wird der Archivarius Lindhorst für Anselmus zu einer Art Vaterfigur, so wie Spalanzani, der Vater Olimpias, zu einer Vaterfigur für Nathanael wird. Interpretiert man den Archivarius als eine Vaterfigur für den Studenten, muss man weiterhin feststellen, dass es sich um einen positiv konnotierten, nicht mit Kastration

drohenden Vater handelt. Er wird, wie in Kapitel 3 beschrieben, nur zu Beginn der Erzählung ansatzweise als bedrohlich dargestellt. So bekommt Anselmus einen Angstschauer, als er mit ihm spricht, er hält ihn jedoch nicht für feindselig oder böartig. Im Laufe der Erzählung wird der Archivarius mehr und mehr als ein übermenschliches Wesen beschrieben, das über einen Garten ähnlich dem Garten Eden herrscht. Die Schlange in diesem Garten verstärkt das Bild des Garten Eden aus Genesis, und unterstreicht gleichzeitig die Rolle des Vater-imago als göttlich. Mit seinem Smaragdring kann der Archivarius dem Studenten einen Blick ins himmlische Paradies, Atlantis, ermöglichen. Atlantis als eine Art göttliches Paradies unterstützt wiederum die These, dass Anselmus Selbstmord begeht, um ins Dichterparadies des Nur-Geistigen eintreten zu können. Wenn der Archivarius symbolisch als göttlich interpretiert werden kann, muss es einen zweiten Teil des gespaltenen Vater-imagos geben, einen Vater, der mit Kastration droht, den Teufel.

Der Teufel wird in *Der goldne Topf* häufig erwähnt. Die entscheidende Textstelle für diese Interpretation ist jedoch der Anfang der Erzählung, in der Anselmus vom schwarzen Tor zum Holunderbaum geht. Das Äpfelweib bezeichnet den Studenten als „Satanskind“ (GT 3) und Anselmus selbst ärgert sich darüber, dass er „dem Satan zum Trotz Student geworden war“ und dennoch „ein Kümmeltürke bleiben musste“. (ebd. 5) Dies impliziert, dass er sich seinem biologischen Vater widersetzt hat, als er Student wurde und er in seiner Heimat bleiben musste, obwohl er gern ein Leben außerhalb der Stadt leben würde, in der seine Familie wohnt. Dass er in der gleichen Stadt wie seine Familie lebt, wird daraus ersichtlich, dass er beschreibt, dass „der Himmelfahrtstag immer ein besonderes Familienfest für ihn gewesen“ sei, und er deshalb am Fest

teilnehmen wolle, doch der Zusammenstoß mit dem Äpfelkorb habe ihn darum gebracht (GT 4). Das Wort 'Himmelfahrtstag' ist eine weitere Andeutung auf den Selbstmord im manifesten Text und tritt im Text im Zusammenhang mit der Familie auf. Diese Textpassagen kann man im Gesamtzusammenhang so deuten, dass Anselmus' Vater für ihn den mit Kastration drohenden Vater als 'Teufel' symbolisiert. Dieser Vater, der 'Teufel', verhindert, dass Anselmus sich ein eigenes Leben aufbauen und somit den Ödipuskomplex überwindet, wie es der gehasste Vater Nathanaels tut.

Seine eigene Tollpatschigkeit schreibt Anselmus ebenfalls dem Werk des Teufels zu. Er sagt, alles Schlechte passiere ihm nur, „weil [ihm] der Teufel in den Kopf setzt, [seinen] Schritt geradeaus zu nehmen, wie die Laminge“. (ebd. 5) Erneut ist eine Andeutung auf den Selbstmord im Zusammenhang mit dem Teufelssymbol und damit in Bezug auf den Vater zu sehen. Ebenfalls auffällig ist der starke Einfluss des Teufels bzw. des Vaters auf das Leben des Studenten in der äußeren Realität. Er hat dem Teufel, damit dem Vater, getrotzt und ist Student geworden, konnte sich dem Einfluss und der Drohung mit Kastration entziehen, die nach Freud immer entsteht, wenn der Sohn droht, die Position des Vaters einzunehmen. Der Student kann sich dem Einfluss des Vaters jedoch nicht vollständig entziehen, da er immer noch, wie es scheint, unfreiwillig an seinen Heimatort gebunden ist. Ob er noch im Haus seines Vaters lebt, ist dem Text nicht zu entnehmen. Es ist also, konstruiert man diese Dimension des Textes in der angegebenen Form, dieselbe Vaterkonstellation vorhanden, wie in *Der Sandmann*, die Reinkarnation des gespaltenen Vater-imagos ausgenommen. Durch den Narzissmus, hervorgerufen durch den Kastrationskomplex, entsteht ein in zwei Gegensätze gespaltenes Vater-imago, die mit 'Teufel' und 'Gott' korreliert werden.

Es bleibt jedoch eine Unklarheit: Während Nathanael durch den 'bösen' Teil des Vater-imagos in den Selbstmord getrieben wird, ist es in *Der goldne Topf* der Archivarius, der Anselmus' Fesseln der Körperlichkeit löst und ihm Zutritt ins Paradies ermöglicht. Der 'gute' Teil des Vater-imagos bringt den Sohn um sein körperliches Leben? Genau hier liegt tatsächlich der grundlegende Unterschied zwischen den beiden Werken, der auf die unterschiedliche Darstellung und Wertung des jeweiligen Selbstmordes zurückzuführen ist.

In *Der Sandmann* hat man im manifesten Text die Darstellung eines Wahnsinnigen, der sich von einem Turm stürzt. Anselmus wiederum scheint an einen von ihm der bürgerlichen Realität vorgezogenen Ort zu gehen – Er fällt seiner Geliebten und seiner Selbsterfüllung als Dichter in die Arme und ist aus seinem Gefängnis der körperlichen Vergänglichkeit erlöst. Der in der vorliegenden Analyse als Selbstmord interpretierte Eintritt in Atlantis ist manifest nicht negativ dargestellt, darum ist der scheinbar gute Vater ebenfalls im manifesten Text bei oberflächlicher Lektüre nicht mit dem 'Teufel' korreliert. Anselmus will unbewusst sterben und wendet sich somit dem Teil des Vater-imagos zu, das ihm auf Grund seines Geisteszustandes als der 'gute' Teil erscheint. Dies ist auf die Versöhnung des Dichters mit dem Tode zurückzuführen, ein zentraler Punkt in Freuds Theorie zum Dichtertum. Als Anselmus dem Realitätsverlust noch nicht vollständig unterlegen ist, behauptet er gegenüber dem Archivarius, „Sie riefen so schrecklich übers Wasser her“. (GT 28) Nur zu Anfang der Erzählung ist ihm der Archivarius etwas suspekt. Doch je stärker sich der Student dem Dichtertum widmet und seine innere Realität nicht mehr von der Außenwelt trennen kann und je mehr er sich dadurch mit dem Tod 'versöhnt', desto stärker wird der Archivarius zu einer Art

Gottesfigur für Anselmus und das anfänglich 'Schreckliche', das er an ihm bemerkt, wird nicht länger wahrgenommen. Der Tod wird zu einer Erlösung für Anselmus und 'böser' und 'guter' Teil des Vater-imagos werden dadurch in seiner inneren Realität vertauscht. Der Wiederholungszwang, dem beide Studenten unterliegen, beinhaltet das Wiederaufsuchen des Ödipuskomplex, durch die Erschaffung neuer Vaterfiguren, die mit Kastration drohen und die den Protagonisten zu seinem Selbstmord treiben.

Dem *Goldnen Topf* fehlt der Anfang für eine vollständige psychoanalytische Interpretation des Verhaltens von Anselmus, denn ob ein Trauma wie bei Nathanael vorliegt, ist nicht klar zu erkennen. Freud argumentiert jedoch, dass ein Trauma den natürlichen Reizschutz des Menschen, der Reize von der Außenwelt aus dem Bewusstsein filtert, zunächst durchbrechen und schließlich so verstärken kann, dass die Außenwelt mehr und mehr ausgeschaltet wird. (JL 28) Dies könnte nahelegen, dass auch Anselmus ein traumatisches Ereignis erlebt haben könnte. Der biologische Vater von Anselmus tritt im manifesten Text nicht auf. Doch das Ausblenden des Anfangs beinhaltet nach Kofmann die Tatsache, dass der Tod für den Protagonisten notwendigerweise folgen muss; dies ist ebenfalls in beiden Werken der Fall, denn auch Hoffmanns *Der Sandmann* fehlt der Beginn der Geschichte. (vgl. Kapitel 2)



## Schluss

Es hat sich im Vergleich der beiden Werke Hoffmanns herausgestellt, dass sowohl auf der manifesten, als auch auf der latenten Textebene des *Sandmannes* und des *Goldnen Topfs* viele Gemeinsamkeiten zu finden sind. Diese Arbeit konzentriert sich jedoch auf das Schicksal des jeweiligen Protagonisten und es sollte die Frage erörtert werden, inwiefern ein identisches Schicksal der Studenten beschrieben wird, wenn man die Psyche betrachtet und das, was auf der latenten Ebene geschieht. Dies sollte nicht durch eine erzwungene Angleichung des *Goldnen Topfs* an den *Sandmann* erfolgen, sondern beide Werke wurden anhand der psychoanalytischen Literaturinterpretation, basierend auf Freud, gesondert analysiert. Dabei wurden die bedeutendsten Symbole und Geschehnisse in den jeweiligen Texten hervorgehoben. Da sich *Der Sandmann* und *Der goldne Topf* auf der manifesten Ebene sehr unterscheiden, wurden im zweiten und dritten Kapitel dieser Arbeit zum Teil andere Symbole (wie etwa das Wasser und die Schlange) und Vorgänge im Text analysiert. Im vierten Kapitel dieser Arbeit wurden sowohl die manifesten, als auch die latenten Ebenen der beiden Texte gegenübergestellt und Gemeinsamkeiten und Unterschiede aufgedeckt. Hier hat sich gezeigt, dass, obwohl es starke Unterschiede im manifesten Textvergleich gibt, die latenten Ebenen beider Werke durchaus vergleichbar sind.

Durch die Theorie, die im ersten Kapitel als Interpretationsgrundlagen vorgestellt wurde, konnten diese latenten Ebenen aufgedeckt werden. Es mussten jedoch, auf Grund der manifesten Unterschiede zwischen den Texten, jeweils andere Teile der Theorie angewandt werden, um die jeweilige latente Ebene sichtbar zu machen. Die Unterschiedlichkeit der verwendeten Teile der Theorie in der Einzelbetrachtung der

Texte sagt jedoch nichts über Unterschiede auf den latenten Textebenen aus. Sie sind lediglich Mittel, bedingt durch den manifesten Text, die es ermöglichen, die latente Ebene des jeweiligen Textes zu entschlüsseln.

Auf der latenten Ebene der Texte hat sich gezeigt, dass die Studenten Anselmus und Nathanael psychoanalytisch gesehen dasselbe Schicksal erleiden. So wie Hoffmann sie gestaltet, entwickeln beide, bedient man sich Freuds Definitionen von psychischen Krankheitsbildern, einen sekundären Narzissmus, der den Realitätsverlust verursacht, und sie zeigen das Krankheitsbild des Paraphrenikers, der sich von der äußeren Realität abkehrt. Nathanael und Anselmus sind, interpretiert man die Art, wie sie von Hoffmann gestaltet wurden, psychoanalytisch, psychisch krank und begehen am Ende der Erzählung Selbstmord. Beiden Texten 'fehlt der Anfang', was analog zu Kofman den Tod bereits impliziert (vgl. Kofman 137), und was bedeutet, dass Anselmus möglicherweise ein ähnlich traumatisches Erlebnis mit dem Vater erlebt haben könnte, wie Nathanael, auch wenn dies aus dem vorhandenen manifesten Text nur bedingt zu erschließen ist. Was in der Analyse des *Goldnen Topfs* sichtbar wurde, zeigt zumindest dieselben psychischen Folgen für Anselmus, die Nathanael auf Grund seines im Text beschriebenen Traumas aufzeigt.

Im direkten Vergleich der Schicksale der Studenten auf latenter Ebene ist zudem zu sehen, dass das Dichtertum eine Lösung bzw. Möglichkeit für die Protagonisten darstellt, sich aus der Außenwelt zurückzuziehen. Hier gibt es den einzigen Unterschied auf der latenten Ebene der beiden Werke: In *Der goldne Topf* ist diese Flucht positiv dargestellt und ist auch aus der Sicht der Protagonisten ein positives Erlebnis, in *Der Sandmann* verhält sich dies umgekehrt: Nathanael begeht, nach einem Leben erfüllt von Ängsten,

schließlich Selbstmord, der nicht als Befreiung dargestellt ist. Dass sich beide Studenten aus der äußeren Realität zurückziehen, wird im manifesten Text durch verschiedene Symbole unterstützt, die bei psychoanalytischer Betrachtung auf die ursprüngliche Abgrenzung zur äußeren Realität im Mutterleib hindeuten, nach der sich die Studenten zurückzusehnen scheinen. Beide Schicksale sind auch durch die Rolle des Vaters und die Berührung durch Kastration verknüpft, was bei *Der Sandmann* jedoch im manifesten Text stärker hervortritt als in *Der goldne Topf*.

Es hat sich also, zusammenfassend, gezeigt, dass in *Der Sandmann* und *Der goldne Topf* auf der latenten Ebene nahezu dasselbe psychische Schicksal der jeweiligen Protagonisten beschrieben wird, auch wenn im manifesten Text deutliche Unterschiede bestehen. Diese Feststellung könnte man, weiterführend, auf weitere Werke Hoffmanns anwenden, um zu analysieren, ob diese Erkenntnis auf andere Texte anwendbar ist. Das Werk Hoffmanns wurde bereits von Dattenberger als Gesamtkorpus nach Gemeinsamkeiten in Bezug auf Kommunikationsstrukturen untersucht.<sup>26</sup> Auf der Basis der Ergebnisse der vorliegenden Arbeit würde es sich anbieten, ebenfalls einen breit angelegten Vergleich der Werke Hoffmanns anstellen, um festzustellen, ob sich ähnliche Grundmuster auch in weiteren Werken E.T.A. Hoffmanns nachweisen lassen.

---

<sup>26</sup> Vgl. Dattenberger, Simone. Kommunikationsstrukturen im poetischen Werk E.T.A. Hoffmanns. Frankfurt am Main, Verlag Peter Lang 1986.

## **Bibliographie**

## Primärliteratur

- Freud, Sigmund: *Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose. Zur Theorie. Das Triebleben und die Ableitung von Zwang und Zweifel*. In: Sigmund Freud. Studienausgabe. Zwang, Paranoia und Perversion. Hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Frankfurt am Main: S. Fischer 1973 (Band VII). S. 94-103.
- *Das Ich und das Es*. In: Sigmund Freud: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Jenseits des Lustprinzips / Massenpsychologie und Ich-Analyse / Das Ich und das Es. Hg. von Anna Freud, Edward Bibring, Ernst Kris, W. Hoffer. London: Imago Publishing 1940 (Band XIII). S. 239-289.
- *Der Dichter und das Phantasieren*. In: Sigmund Freud: Studienausgabe. Bildende Kunst und Literatur. Hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Frankfurt am Main: S. Fischer 1969 (Band X). S. 171-179.
- *Das Unheimliche*. In: Sigmund Freud: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Werke aus den Jahren 1917-1920. Hg. von Anna Freud, Edward Bibring, Ernst Kris, W. Hoffer. London: Imago Publishing 1947 (Band XII). S. 229-268.

- *Der Untergang des Ödipuskomplexes.* In: Sigmund Freud. Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Jenseits des Lustprinzips / Massenpsychologie und Ich-Analyse / Das Ich und das Es. Hg. von Anna Freud, Edward Bibring, Ernst Kris, W. Hoffer. London: Imago Publishing 1940 (Band XIII). S. 395-402.
- *Die Symbolik im Traum.* X. Vorlesung. In: Sigmund Freud. Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Hg. von Anna Freud, Edward Bibring, Ernst Kris, W. Hoffer, O. Isakower. London: Imago Publishing 1940 (Band XI). S. 150-172.
- *Die Zerlegung der psychischen Persönlichkeit.* XXXI. Vorlesung. In: Sigmund Freud. Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Hg. von Anna Freud, Edward Bibring, Ernst Kris. London: Imago Publishing 1940 (Band XV). S. 62-86.
- *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie.* Die infantile Sexualität. In: Sigmund Freud. Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Werke aus den Jahren 1904-1905. Hg. von Anna Freud, Edward Bibring, Ernst Kris. London: Imago Publishing 1942 (Band V). S. 73-107.
- *Eine Teufelsneurose im siebzehnten Jahrhundert.* In: Sigmund Freud: Studienausgabe. Zwang, Paranoia und Perversion. Hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Frankfurt am Main: S. Fischer 1973 (Band VII). S. 283-319. S. 297.

- *Jenseits des Lustprinzips*. In: Gesammelte Werke. Jenseits des Lustprinzips / Massenpsychologie und Ich-Analyse / Das Ich und das Es. Hg. v. Anna Freud. 8. Aufl., Frankfurt am Main: S. Fischer 1976 (Band XIII). 3-69.
- *Metapsychologische Ergänzungen zur Traumlehre*. In Sigmund Freud: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Werke aus den Jahren 1913-1917. Hg. von Anna Freud, Edward Bibring, Ernst Kris. London: Imago Publishing 1942 (Band X). S.412-426.
- „*Psychoanalyse*“ und „*Libidotheorie*“. In: Gesammelte Werke. Jenseits des Lustprinzips / Massenpsychologie und Ich-Analyse / Das Ich und das Es. Hg. v. Anna Freud. 8. Aufl., Frankfurt am Main: S. Fischer 1976 (Band XIII). S. 211-233.
- *Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia. Über den paranoischen Mechanismus*. In: Sigmund Freud. Studienausgabe. Zwang, Paranoia und Perversion. Hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Frankfurt am Main: S. Fischer 1973 (Band VII). S. 183-200.
- *Revision der Traumlehre*. XXIX. Vorlesung. In: Sigmund Freud. Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychosanalyse. Hg. von Anna Freud, Edward Bibring, Ernst Kris. London: Imago Publishing 1940 (Band XV). S. 6-31.
- *Über Psychoanalyse. Vierte Vorlesung*. In: Sigmund Freud. Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Werke aus den Jahren 1909-1913. Hg. von Anna Freud,

Edward Bibring, Ernst Kris. London: Imago Publishing 1943 (Band VIII). S. 41-51.

----- *Vergänglichkeit*. In: Sigmund Freud. Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Werke aus den Jahren 1913-1917. Hg. von Anna Freud, Edward Bibring, Ernst Kris. London: Imago Publishing 1942 (Band X). 258-61.

----- *Zur Einführung des Narzißmus*. In: Sigmund Freud. Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Werke aus den Jahren 1913-1917. Hg. von Anna Freud, Edward Bibring, Ernst Kris. London: Imago Publishing 1942 (Band X). S. 137-170.

Hoffmann, E.T.A. *Der goldne Topf*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 2003.

----- *Der Sandmann*. In: E.T.A. Hoffmann: Sämtliche Werke. Nachtstücke. Historisch-kritische Ausgabe mit Einleitungen, Anmerkungen u. Lesarten. Hg. von Carl Georg von Maassen. München / Leipzig: Georg Müller 1909. S.3-42.

Lacan, Jacques: *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint*. In: Jacques Lacan: Schriften. Hg. v. Norbert Haas. Band I. Olten / Freiburg im Breisgau: Walter 1973.

Sophokles: *König Ödipus*. Ditzingen: Reclam 1986.



## Sekundärliteratur

- Asche, Susann. *Die Liebe, der Tod und das Ich im Spiegel der Kunst. Die Funktion des Weiblichen in Schriften der Frühromantik und im erzählerischen Werk E.T.A. Hoffmanns*. Königstein: Hain 1985.
- Beardsley, Christa-Maria. *E.T.A. Hoffmanns Tierfiguren im Kontext der Romantik. Die poetisch-ästhetische und die gesellschaftliche Funktion der Tiere bei Hoffmann und in der Romantik*. Bonn: Bouvier 1985.
- Dattenberger, Simone. *Kommunikationsstrukturen im poetischen Werk E.T.A. Hoffmanns*. Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag 1986.
- Drux, Rudolf: *E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart: Reclam 1994.
- Evans, Dylan: *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*. Wien: Verlag Turia + Kant 2002.
- Freud, Sigmund: *Das Unheimliche*. In: Sigmund Freud: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Werke aus den Jahren 1917-1920. Hg. von Anna Freud, Edward Bibring, Ernst Kris, W. Hoffer. London: Imago Publishing 1947 (Band XII). S. 229-268.
- Harnischfeger, Johannes. *Die Hieroglyphen der inneren Welt. Romantikkritik bei E.T.A. Hoffmann*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1988
- Heine, Heinrich. *Sämtliche Schriften*. Hrsg. Klaus Briegleb. München: 1976.
- Heise, Jens (Hg.): *Freud ABC*. Leipzig: Reclam 2001.

- Hohoff, Ulrich: *E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann. Textkritik, Edition, Kommentar*. Berlin und New York: De Gruyter 1988.
- Holzappel, Heinrich. *Subversion und Differenz. Das Spiegelmotiv bei Freud – Thomas Mann – Rilke und Jaques Lacan*. Essen: Verlag Die Blaue Eule 1986.
- Kleine, Sabine: *Zur Ästhetik des Hässlichen. Von Sade bis Pasolini*. J.B. Metzler Stuttgart / Weimar 1998.
- Kofman, Sarah. *Freud and Fiction*. Oxford: Polity Press 1991
- Kremer, Detlef. *E.T.A. Hoffmann: Erzählungen und Romane*. Berlin 1999.
- *Romantische Metamorphosen. E.T.A. Hoffmanns Erzählungen*. Stuttgart: Metzler: 1993.
- Küchler-Sakellariou, Petra. *Implosion des Bewußtseins. Allegorie und Mythos in E.T.A. Hoffmanns Märchenerzählungen*. In: Berliner Beiträge zur neueren deutschen Literaturgeschichte. Hrsg. Hans Schuhmacher. Bd. 12. Diss. Berlin, Freie Univ. Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag 1989
- Liebrand, Claudia. *Aporie des Kunstmythos. Die Texte E.T.A. Hoffmanns*. Freiburg: Rombach, 1996.
- Lim, Jeong-Taeg. *Don Silvio und Anselmus. Untersuchung zur Gestaltung des Wunderbaren bei C.M. Wieland und E.T.A. Hoffmann*. Frankfurt a.M./New York: Peter Lang 1988.
- MacGlathery, James M. *Mysticism and Sexuality. E.T.A. Hoffmann*. Frankfurt a.M./New York: Peter Lang 1985.
- Matt, Peter von: *Literaturwissenschaft und Psychoanalyse*. Stuttgart: Reclam 2001, S. 66ff.

- Nünning, Ansgar: *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. 3.*, aktualisierte und erweiterte Aufl., Stuttgart / Weimar: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag 2004.
- Peez, Erik. *Die Macht der Spiegel. Das Spiegelmotiv in Literatur und Ästhetik des Zeitalters von Klassik und Romantik*. Diss. Hannover Univ. Frankfurt am Main, Peter Lang 1989.
- Röder, Birgit. *A Study of the Major Novellas of E.T.A. Hoffmann*. In: *Studies in German Literature, Linguistics, and Culture*. Ed. James Hardin. Rochester: Camden House 2003.
- Roehl, Martin. *Die Doppelpersönlichkeit bei E.T.A. Hoffmann*. Diss. Philosophische Fakultät zu Rostock, 1918.
- Ruprecht, Lucia. *Dances of the Self in Heinrich von Kleist, E.T.A. Hoffmann and Heinrich Heine*. Hampshire: Ashgate 2006.
- Schmidt, Jochen: *Die Tragödie der Selbstverfallenheit*. In: *E.T.A. Hoffmann: Der Sandmann*. Insel Taschenbuch Frankfurt am Main und Leipzig: 1986. S. 63-84.
- Schmidt, Ricarda. *Wenn mehrere Künste im Spiel sind. Intermedialität bei E.T.A. Hoffmann*. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 2006.
- Schönau, Walter und Pfeiffer, Joachim: *Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft. 2.*, aktualisierte und erweiterte Aufl., Stuttgart / Weimar: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 2003.
- Scobel, Gert. Diabolus: *Die Entstehung von Gewalt. Das Böse lauert im Nachahmungstrieb des Menschen – und in seiner Angst vor der Freiheit. du-Zeitschrift für Kultur: Der Teufel. Das Antlitz des Bösen* 760 (Okt. 2005): 41-43.

Weber, Samuel. *The Sideshow. Or: Remarks on a Canny Moment*. In: MLN, Bd. 88:6.  
1973, S. 1102-1133.

## VITA

Katharina Borgmann was born June 8<sup>th</sup> 1986 in Göttingen, Germany, where she lived until high school graduation in 2005. From 2005 to 2008, she was a student at Mannheim University as a German and English major. She will approximately graduate in Mannheim in 2010.

In 2008 and 2009, she participated on an exchange program between The University of Mannheim and The University of Tennessee in Knoxville. For this one year, she taught German at The University of Tennessee and also wrote her MA thesis.