

Marina Rančić
unter Mitwirkung von Marijana Erstić

Das Unheimliche in der Erzählung und im Film

Der Sandmann von E.T.A. Hoffmann

Abstract

E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* ist dank Freuds Interpretation zu einem seiner wichtigsten Werke geworden. Die Novelle, die die Leser mit dem jungen Studenten Nathanael, der mit sich ein Kindheitstrauma trägt, bekannt macht, ist ein komplexes Werk, das auch den weltbekannten Mediziner fasziniert hat. Diese Arbeit befasst sich mit der schon erwähnten Novelle, mit Freuds Artikel *Das Unheimliche* und mit der sehr relevanten Verfilmung aus dem Jahr 2012. Das Motiv des Unheimlichen kommt in dieser Arbeit als eine Kontaktstelle vor, die auf drei verschiedenen Ebenen interpretiert wird: aus der Perspektive des Unheimlichen in der Novelle, aus Sigmund Freuds Perspektive und wie es im Film auftaucht. Ziel dieser Arbeit ist es zu beweisen, dass das Motiv des Unheimlichen in der Verfilmung anders als im Buch begriffen werden kann, d.h. dass Freuds Motiv des Unheimlichen im Text als gruseliger und verwirrender empfunden werden kann.

Schlagwörter

„Der Sandmann“, E.T.A. Hoffmann, Sigmund Freud, „Das Unheimliche“, der Film, das Trauma

Der Sandmann ist eine Erzählung in der Tradition des Kunstmärchens der Schwarzen Romantik. Sie wurde erstmals im Jahr 1816 veröffentlicht und erschien als die erste Erzählung im Zyklus *Nachtstücke*, ohne bestimmte Autorenangaben in Berlin. Die Erzählung ist eines der bekanntesten Werke E.T.A. Hoffmanns. Man sieht das daran, dass sie seit mehr als zwei Jahrhunderten Bestandteil der deutschen Literaturgeschichte und -theorie ist. Die Erzählung wurde häufig und aus unterschiedlichen Blickwinkeln interpretiert. Die Interpretation, die in dieser Arbeit vorgestellt wird, ist die von Sigmund

Freud. Sigmund Freud schreibt in seinem Aufsatz *Das Unheimliche* aus dem Jahr 1919 über die Aspekte des Unheimlichen, die in Werken von E.T.A. Hoffmann vorkommen, mit einem Akzent auf *Sandmann*. Freud nennt E.T.A. Hoffmann den „unerreichten Meister des Unheimlichen in der Dichtung“¹. Der Erfinder der Psychoanalyse versteht die Erzählung als ein Experiment, mit dem er durch ein Kindheitstrauma das Unbewusste beobachten kann. Wie es der Untertitel der Zeitschrift *Imago* sagt, in der der Aufsatz zum ersten Mal veröffentlicht wurde, ist auch hier die „Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften“ wichtig.²

Diese Arbeit analysiert auch die filmische *Sandmann*-Adaption aus dem Jahr 2012. Der Film ist die jüngste deutsche Verfilmung, eine 40-minütige Diplomarbeit des Regisseurs Andreas Dahn. Da die Verfilmung deutlich jünger und weniger bekannt als Hoffmanns Original ist, existiert zu ihr nur wenig Sekundärliteratur, weshalb diese Arbeit vornehmlich auf einer eigenen Analyse beruht. Das Ziel dieser Arbeit ist deshalb, die Aufmerksamkeit auf unterschiedliche Filmszenen zu legen und sie mit der Novelle zu vergleichen. Die Szenen, die ausgewählt wurden, sind die, die das Motiv des Unheimlichen in sich tragen. Die Motive des Wahnsinns, die Augenmotive, das Motiv des Doppelgängers oder das der Puppe Olympia; alle diese Motive tragen in sich das Unheimliche, das den Leser, den Zuschauer, aber auch den weltbekannten Psychoanalytiker fasziniert hat.

Wir möchten sodann mit dieser Arbeit das Motiv des Unheimlichen, das in der Erzählung aber auch in der filmischen Adaption auftritt, untersuchen, um den Unterschied zwischen Text und Film herauszufinden, damit wir beweisen können, dass das Unheimliche auf eine beängstigendere Art in der schriftlichen Form vorkommt.

1. Das Unheimliche

Das Unheimliche ist der Titel von Freuds Schrift, die im Jahr 1919 in der *Imago - Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* veröffentlicht wurde. Freud hat verschiedene literarische Werke mithilfe seiner psychologischen Regeln überprüft und stellt auf eine detaillierte Art das psychologische Profil des Protagonisten her. Er schreibt von Kränkungen, deren Ursprünge in der Kindheit seien oder darüber, wie das Unbewusste die Handlung des Protagonisten beeinflusse. Das Werk, das den

¹ Sigmund Freud: *Das Unheimliche*. Hg. v. Oliver Jahraus. Ditzingen: Reclam Verlag 2020, S. 26.

² Vgl. Sigmund Freud: „Das Unheimliche“. In: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, Bd. 5 1919, S. 297-324.

Psychologen fasziniert und das in dem Artikel *Das Unheimliche* die Hauptrolle spielt, ist die Erzählung *Der Sandmann*. Durch die Analyse dieser Novelle bekommt das Wort „unheimlich“ eine noch zu erläuternde Bedeutung.

Im ersten Teil dieser Schrift sieht man, dass der Autor eine gewisse Notwendigkeit sieht, sich vor dem Leser zu rechtfertigen. Er behauptet, dass „der Psychoanalytiker nur selten den Antrieb zu ästhetischen Untersuchungen verspürt“ und dass er mit „Gefühlsregungen, die zumeist der Stoff der Ästhetik sind, wenig zu tun“ hat.³ Aber es gibt immer Ausnahmen, wie dieser Artikel, in dem Sigmund Freud seine Vorstellung des Unheimlichen dem Leser bietet. Ihm zufolge gehört das Unheimliche dem Schreckhaften, Angst- und Grauererregenden an und wird nicht immer im ähnlichen Kontext gebraucht. Der erste deutsche Psychiater, der sich mit dieser Thematik aus einem ärztlich-psychologischen Antrieb beschäftigt hat, ist Ernst Anton Jentsch in seinem Buch *Zur Psychologie des Unheimlichen* (1906). Freud ist mit Jentschs Zusammenfassung des Unheimlichen nicht ganz einverstanden:

Jentsch ist im ganzen bei dieser Beziehung des Unheimlichen zum Neuartigen, Nichtvertrauten, stehen geblieben. Er findet die wesentliche Bedingung für das Zustandekommen des unheimlichen Gefühls in der intellektuellen Unsicherheit. Das Unheimliche wäre eigentlich immer etwas, worin man sich sozusagen nicht auskennt. Je besser ein Mensch in der Umwelt orientiert ist, destoweniger leicht wird er von den Dingen oder Vorfällen in ihr den Eindruck der Unheimlichkeit empfangen.⁴

Freud nimmt sich das Recht, den Wortstamm des Wortes „unheimlich“ in verschiedenen Sprachen zu untersuchen, bis er zu der Erkenntnis kommt, dass alles mit dem Antonym „heimlich“ beginnt:

Also heimlich ist ein Wort, das seine Bedeutung nach einer Ambivalenz hin entwickelt, bis es endlich mit seinem Gegensatz unheimlich zusammenfällt. Unheimlich ist irgendwie eine Art von heimlich.⁵

Um noch eine bessere Vorstellung des Unheimlichen zu bekommen, greift Freud auf Schellings Definition zurück, denn „[u]nheimlich sei alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist.“⁶

Im zweiten Teil seines Aufsatzes stellt Freud die wichtigsten Merkmale des Unheimlichen vor, die materiell und geistig, lebhaft und leblos oder real und unreal sein können. Jentsch spricht in diesem Fall von Wachfiguren, kunstvollen Puppen und

³ Sigmund Freud: *Das Unheimliche*, S. 5.

⁴ Ebd., S. 8.

⁵ Ebd., S. 15.

⁶ Ebd., S. 14.

Automaten, die nach seiner Meinung das Gefühl des Unheimlichen erwecken. Die schon erwähnten Beispiele und besonders die Puppe, die eine beträchtliche Rolle in E.T.A. Hoffmanns Erzählung spielt, sowie das Augenmotiv, das auch im Film bedeutend ist, werden später in dieser Arbeit analysiert. Freud unterstützt Jentschs Beispiel, die Puppe sei das Modell des Unheimlichen, aber er ist der Meinung, dass in der Erzählung *Der Sandmann*

das Motiv der belebt scheinenden Puppe Olympia keineswegs das einzige ist, welches für die unvergleichlich unheimliche Wirkung der Erzählung verantwortlich gemacht werden muß, ja nicht einmal dasjenige, dem diese Wirkung in erster Linie zuzuschreiben wäre.⁷

All das gibt das Recht, den Autor dieser Erzählung „den unerreichten Meister des Unheimlichen in der Dichtung“ zu nennen.⁸ Ein weiteres Werk von E.T.A. Hoffmann, das Sigmund Freud als das Vorbild für das Unheimliche angibt, ist der Roman *Die Elixiere des Teufels*. Der Tod, den Freud sich als den Zielpunkt des Lebens vorstellt, taucht auch in der Erklärung des Unheimlichen auf. Seinen Schriften nach hat sich seit der Urzeit kein anderes Tabu im so geringen Maße verändert wie das Denken und Fühlen über den Tod.

Das dritte (letzte) Kapitel kommt mit einer Schlussfolgerung. Es ist klar, dass die gleichen Situationen in verschiedenen Kontexten unterschiedlich bewertet werden. Das Wiederkehren aus dem Reich der Toten wird in fiktiven Welten (Märchen z.B.) als normal bezeichnet. Auf der anderen Seite würde im Alltag solch ein Geschehen als unheimlich bezeichnet. Freud spricht deswegen von dem „Unheimlichen des Erlebens“ und dem Unheimlichen, das man sich nur im Kopf vorstellt.⁹ Er gibt eine Definition, die sich wieder an der Psychoanalyse orientiert und an Taten, die in der Vergangenheit eine gewisse und unbewusste Spur auf das Wohlbefinden hinterlassen haben:

Unser Ergebnis lautete dann: Das Unheimliche des Erlebens kommt zustande, wenn verdrängte infantile Komplexe durch einen Eindruck wieder belebt werden, oder wenn überwundene primitive Überzeugungen wieder bestätigt scheinen.¹⁰

In seinem Artikel „Psychoanalyse und Traumtheorie“ nennt Hannes Fricke Sigmund Freud den Begründer der Literaturpsychologie, den Teil der Psychologie, „der literarische Texte, ihre Schöpfung und ihre Rezeption unter Anwendung verschiedener

⁷ Ebd., S. 17.

⁸ Ebd., S. 26.

⁹ Vgl. ebd., S. 35.

¹⁰ Ebd., S. 35.

psychologischer Konzepte“¹¹ untersucht. Ein weiteres Motiv, das Fricke bei Freud bemerkt hat, obwohl dieser Begriff nirgends in Freuds Analyse von *Der Sandmann* auftaucht, ist das Trauma. Auch das Trauma wird im Folgenden analysiert.

Freud gibt mit der psychologischen Analyse von E.T.A. Hoffmanns Nachtstück *Der Sandmann* den Startschuss zu deren Popularität. Viele Autoren geben sich die Mühe, die Analyse kritisch zu betrachten. Rainer J. Kaus fragt in seiner Analyse nach der Angemessenheit von Freuds interpretierendem Umgang mit Hoffmanns Erzählung.¹² Auf der anderen Seite stellt Dieter Liewerscheidt fest, dass „die Versuche, die Erzählung auf eine psychopathologische Fallgeschichte zu reduzieren und ihren Autor als hellsichtigen Vorreiter der Psychoanalyse zu feiern, haben [...] gewiss zu ihrer Bekanntheit beigetragen haben.“¹³

2. Der Sandmann

Obwohl die Erzählung *Der Sandmann* von E.T.A. Hoffmann während einer langweiligen Sitzung im Berliner Kammergericht entsteht¹⁴, bietet sie dem Leser eine komplexe und sehr verwunderliche Handlung. Das Werk fängt mit drei Briefen an, die das Werk äußerst intim erscheinen lassen.¹⁵ Auch geben sie das Gefühl, als sei der Leser ein Teil der Handlung, d.h. ein Teil des engsten Familienkreises. Der Protagonist Nathanael schreibt in seinem Brief an Lothar, was ihm passiert ist und wie dieses Geschehen mit ihm selbst in Verbindung steht und besonders mit seiner Kindheit. Nathanael ist nämlich ein Student, der in einer bestimmten Stadt namens G. studiert. Er hat eine Verlobte, Clara, deren

¹¹ Hannes Fricke: „Psychoanalyse und Traumtheorie“. In: Oliver Jahraus (Hrsg): *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann*. Stuttgart: Reclam 2016, S. 177.

¹² Vgl. Rainer J. Kaus: *Der unheimliche Umgang mit dem Unheimlichen in der Rezeption von E.T.A. Hoffmanns Sandmann*. Berlin: Schmidt 2019.

¹³ Dieter Liewerscheidt: *Der Anteil des Phantastischen und seine Erzähler in E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann*. Berlin: Schmidt 2019, S. 117.

¹⁴ Rüdiger Safranski: *Romantik. Eine deutsche Affäre*, S. 221.

¹⁵ Vgl. Christian P. Weber: Narrating (against) the Uncanny: Goethe's „Ballade“ versus Hoffmann's *Der Sandmann*. *Goethe Yearbook*, 26 (2019), 1, S. 82: „Nathanael's letter addressed to Lothar, which opens Hoffmann's novella, already contains all the essential elements of a psychopathological narrative. The initial event is clearly marked: ‚Etwas entsetzliches ist in mein Leben getreten!‘ (‚Something appalling has entered my life!‘¹⁵). Nathanael feels compelled to share his total devastation with his friend, but he lacks the words to convey the emotional depth of the impact and especially the entire story or rather prehistory of this event: ‚Ach mein herzlieber Lothar! Wie fange ich es denn an, Dich nur einigermaßen empfinden zu lassen, daß das, was mir vor einigen Tagen geschah, denn wirklich mein Leben so feindlich zerstören konnte‘ (...).“

Bruder Lothar ist. Sie alle leben zusammen mit Nathanaels Mutter in Nathanaels Vaterstadt. Als Nathanael ein Kind war, verlor er seinen Vater auf eine Art, die einen großen Einfluss auf ihn gehabt hat: Nathanaels Vater verlor bei einem Experiment mit einem Bekannten namens Coppelius sein Leben und seine Augen. Für Nathanael ist Coppelius deshalb ein Sandmann, der am Tod des Vaters schuld ist. Die Vermutung wird davon unterstützt, dass Coppelius nach dem Tod des Vaters aus der Stadt verschwunden ist. Der Verlust des Vaters, der noch von einem Kindheitstrauma geprägt wurde, äußert sich später in Nathanaels Entscheidungen. Jahre später glaubt der Student Nathanael Coppelius in einem Glaswarenhändler namens Coppola wiederzusehen. Einen der Briefe, in dem Nathanael das schildert, hat Clara beantwortet und so die Wut in ihrem Geliebten erweckt. Clara versucht nämlich mit dem aufklärerischen Verstand Nathanael davon zu überzeugen, dass der sogenannte Sandmann nicht existiert und dass sich alles nur in seinem Kopf abspielt. Sie schreibt, dass es kein Lebewesen gibt, das den Menschen Augen aus dem Kopf nimmt, und dass sein Erlebnis in seinem zehnten Lebensjahr nicht mit einer teuflischen Gestalt verbunden ist, sondern mit einem schief gelaufenen alchimistischen Versuch. Auch kommentiert sie auf eine ironische Art die Existenz von Coppelius und seinem Doppelgänger Coppola. All das erweckt in Nathanael den Wahnsinn, in dessen Folge er für seine Geliebte nur schwarze und unheimliche Gedichte schreibt. Mit der Rückkehr zu dem Studentenleben wechselt Nathanael auch seine Wohnung, die jetzt gegenüber dem Haus von Professor Spalanzani ist. Durch das Fenster betrachtet Nathanael insgeheim Spalanzanis Tochter Olimpia, die früher in den Briefen erwähnt wurde. Diese Beobachtung unterbricht Coppola mit einem Verkauf von Brillen und Perspektiven. Besonders gut gefällt Nathanael ein Taschenperspektiv, mit dem er die schöne Olimpia rein, scharf und deutlich von dem Fenster sehen kann. Nach dem „nützlichen“ Kauf besucht ihn sein Kollege Siegmund, der ihn über die Veranstaltung, in der Spalanzani seine Tochter Olimpia der Welt zeigen wird, informiert. Nathanael geht auf die Veranstaltung und verliebt sich in die bisher vor der Öffentlichkeit verborgene Tochter, die nicht mehr als „Aha, aha“ sagt. Er ist so verliebt in Olimpia, dass ihm ihre körperliche Kälte selbst beim Tanzen nicht als komisch vorkommt. Nach der Veranstaltung warnt Sigmund Nathanael vor der merkwürdigen Olimpia, was dieser als Neid interpretiert. Als er von Spalanzani hört, dass Olimpia ihre Hand demjenigen geben will, den sie will, entscheidet er sich zu Spalanzanis Haus zu gehen. Dieser Besuch endet so, dass Nathanael wieder Betrachter eines alchimistischen Projektes ist, nur in diesem

Fall ist die schöne Olimpia eine selbsthergestellte Puppe, die den Herren Spalanzani und Coppola gehört. Im Moment, als er merkt, dass Olimpia ohne Augen ist und dass er ihre Augen von Spalanzani bekommen hat, verliert Nathanael seinen Verstand und wird von seinem Wahnsinn beherrscht. Nathanael wacht in den Armen seiner Verlobten Clara auf, bei der er dank Sigmund ist. Das Leben geht weiter. Nathanael redet nicht über die Dinge, die er in seiner Studentenstadt erlebt hat. Alles wird besser, auch das ökonomische Wohlbefinden der Familie. Doch dann gehen Clara, Lothar und Nathanael zur Mittagsstunde spazieren. Unterwegs schlägt Clara vor, dass sie auf einen Turm klettern. Die zwei Verlobten klettern bis zu der höchsten Stelle, Nathanael nimmt sein Taschenperspektiv und sieht durch ihn Coppelius, der Wahnsinn übernimmt ihn, und er versucht Clara zu töten. Clara wird von ihrem Bruder gerettet und der wahnsinnige Nathanael springt von dem Turm und auf diese Art tötet er sich selbst. Coppelius verschwindet und Clara führt ein neues Leben in einer neuen Umgebung.

2.1. Das Augenmotiv

Das wichtigste Motiv, das in dieser Novelle vorkommt, ist das Augenmotiv. Schon am Anfang des Werkes wird die düstere Gestalt eines Sandmanns dargestellt. In der Kindererziehung wird der Sandmann als eine Gestalt beschrieben, die den Kindern abends Sand in die Augen streut, damit sie schwer werden und zufallen. Hoffmann potenziert das:

„ein böser Mann, der kommt zu den Kindern, wenn sie nicht zu Bett gehen wollen und wirft ihnen Händevoll Sand in die Augen, dass sie blutig zum Kopf herausspringen, die wirft er dann in den Sack und trägt sie in den Halbmond zur Atzung für seine Kinderchen; die sitzen im Nest und haben krumme Schnäbel, wie die Eulen, damit picken sie der unartigen Menschenkindlein Augen auf.“¹⁶

Weiter wird dieses Motiv in den alchemistischen Versuchen von Coppelius und Nathanaels Vater sichtbar, besonders in der Szene, als Nathanael anwesend ist. Aber auch beim Tod des Vaters, der ohne Augen gefunden wird. Dies zeigt sich auch im Namen der Figur des Coppelius. Dieser Name beruht nämlich auf dem alten italienischen Wort *coppo* (Augenhöhle), wie es in Dantes *Göttlicher Komödie* zu finden ist. In der alchemistischen Szene ruft zudem Coppelius „Augen her, Augen her!“¹⁷ Auch Coppola, der die

¹⁶ E.T.A. Hoffmann: „Der Sandmann“. In: Jahraus, Oliver (Hrsg): *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann*. Stuttgart: Reclam 2019, S. 10.

¹⁷ Ebd., S. 13.

unterschiedlichen Brillen und Perspektiven verkauft, ist auch stark mit dem Motiv des Sehens und der Augen verbunden, ruft er doch „Sköne Oke- sköne Oke“¹⁸. Die Augen von Olimpia sind ebenfalls bedeutend. Die Leblosigkeit der Figur der Olimpia wird schon im zweiten Brief deutlich, in dem Nathanael Olimpias Augen als besonders seltsam auffallen:

„Sie schien mich nicht zu bemerken, und überhaupt hatten ihre Augen etwas Starres, beinahe möchte ich sagen, keine Sehkraft, es war mir so, als schliefe sie mit offenen Augen. Mir wurde ganz unheimlich und deshalb schlich ich leise fort ins Auditorium, das daneben gelegen.“¹⁹

Durch die Interaktionen zwischen Nathanael und Olimpia wird sichtbar, dass die Augen in dieser Erzählung, der wichtigste Teil des Körpers sind. In der Tanzszene, während Nathanael seine neue Geliebte eigentlich als kalt empfindet, wird ihm dennoch durch einen liebevollen Augenblick ganz warm, „als fingen an in der kalten Hand Pulse zu schlagen und des Lebensblutes Ströme zu glühen.“²⁰ Auch das tragische Ende dieser „Romanze“ endet mit blutigen Augen, die aus der Puppe herausgenommen werden und auf den Boden liegen, sodass sie Nathanael anstarren. Diese Augenszene führt Nathanael in den Wahnsinn.

Dieses Augenmotiv wird von verschiedenen Autoren unterschiedlich interpretiert. Sarah Späth sagt in ihrer Arbeit *Hoffmanns „Der Sandmann“ - Buch & Film*, dass Nathanaels Angst vor dem Verlieren seiner Augen eine übertragene Bedeutung habe und darauf ziele, sich von der Furcht zu befreien, den Sinn und die Vernunft zu verlieren. Eine weitere Interpretation, die sie erwähnt, ist der Wechsel zwischen Tag und Nacht und der Wechsel vom Bewusstsein zum Traum, die den Wechsel von Leben zu Tod darstelle.²¹ Auf der anderen Seite verbindet Sigmund Freud diese Angst mit der Kastration:

„Diese sowie viele andere Züge der Erzählung erscheinen willkürlich und bedeutungslos, wenn man die Beziehung der Augenangst zur Kastration ablehnt, und werden sinnreich, sowie man für den Sandmann den gefürchteten Vater einsetzt, von dem man die Kastration erwartet.“²²

Uns scheint: E.T.A. Hofmann hat durch dieses Motiv auf eine geheimnisvolle Art das Leben und den Tod beschrieben. Er hat seine Figuren nur durch ihre Augen und die Sehmöglichkeit der Welt als unheimlich nahegebracht. Man fragt sich am Ende der Erzählung,

¹⁸ Ebd., S. 25.

¹⁹ Ebd., S. 18.

²⁰ Ebd., S. 28.

²¹ Sarah Späth: *Hoffmanns Der Sandmann – Buch & Film. Eine Untersuchung möglicher Leitmotive und Stilmittel der Novelle im qualitativen Vergleich mit der filmischen Adaption*. Bachelorarbeit, Universität Koblenz Landau 2016, S.10.

²² Sigmund Freud: *Das Unheimliche*, S. 24.

ob man auch den eigenen Augen vertrauen kann oder alles ein Spiel der Psyche und des Erzählers ist, weil es am Ende nicht klar ist, ob Nathanael wirklich Coppelius gesehen hat oder ihn seine eigenen Augen getäuscht haben.

2.2. Nathanaels Wahnsinn

E.T.A. Hoffmann ermöglicht durch diese Erzählung, Nathanaels Entwicklung auf der psychoanalytischen Ebene zu folgen, sodass man das Motiv des Wahnsinns linear von seiner Kindheitszeit bis zu dem Tod betrachten kann. Mirano Blaži stellt in seiner Arbeit *Psychopathologie in E.T.A. Hoffmanns Novellen „Der Sandmann“ und „Das Fräulein von Scuderi“* fest, dass *Der Sandmann* die „Unsicherheit der Wahrnehmung und die Verwischung der Grenzen zwischen dem Realen und Irrealen bzw. Imaginärem“²³ thematisiert. Ausgehend davon kann man das Motiv des Wahnsinns bzw. Nathanaels ‚Kampf‘ zwischen seinem von niemanden verstandenen Kindheitstrauma und der Realität, in der seine Freunde leben, verstehen.

Der erste Schub des Wahnsinns kommt in dem Moment, als Nathanael erfährt, dass Olimpia eigentlich eine Puppe ist. Im Text wird deutlich, dass Nathanael seine Vernunft verliert und Sätze sagt, die unangemessen sind. Auch der Sprung von dieser Szene, die sich in seiner Studentenstadt abgespielt hat, zu der Szene des Erwachens bei seiner Verlobten Clara in seinem Vaterhaus, geben die Information darüber, wie stark dieser Schub des Wahnsinns war.

Der andere Schub des Wahnsinns ist die End-Szene, in der Nathanaels Wahn so stark ist, dass er seine Verlobte töten will. Der Wahn zeigt sich auch in dem Satz „Holzpüppchen dreh dich“²⁴, was indirekt den Leser darüber informiert, dass er nicht Clara, sondern Olimpia sieht. Diese Szene kann man auch mit der Gedicht-Szene verbinden, weil er in der erwähnten Szene sein Trauma durch ein Gedicht zu verarbeiten versucht²⁵. Clara, die sein Gedicht hört, „sagte leise, aber sehr langsam und ernst: ‚Nathanael – mein herzlieber Nathanael! – wirf das tolle – unsinnige – wahnsinnige Märchen ins Feuer‘“²⁶. Diese

²³ Mirano Blaži: *Psychopathologie in E. T. A. Hoffmanns Novellen „Der Sandmann“ und „Das Fräulein von Scuderi“*. Masterarbeit. Universität Zagreb 2020, S. 18.

²⁴ Oliver Jahraus (Hg.): *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann*, S. 35.

²⁵ Horst Grobe: *E. T. A. Hoffmann: Der Sandmann. Königs Erläuterungen und Materialien (Bd. 404)*. Hollfeld: C. Bange Verlag, 2008. S. 56.

²⁶ Oliver Jahraus (Hg.): *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann*, S. 24.

Antwort, in der Clara alles, was Nathanael erlebt hat, als wahnsinnig genannt hat, weckt Wut in Nathanael und er nennt sie, einen leblosen, verdamnten Automaten.

Nathanaels letzte Wörter sind „Ha! Sköne Oke – Sköne Oke“.²⁷ Jehona Kicaj stellt in ihrem Aufsatz „Der Nachklang eines Mythos. Narziss und Echo in E. T. A. Hoffmanns ‚Der Sandmann‘“ fest, dass Nathanaels

„letzten Worte [...] die Worte des Coppola sind, der ihn an Coppelius und seine traumatische Kindheitserfahrung erinnert und den er in der Menge zu sehen glaubt. Auch in dieser letzten Szene wird das Erblicken von einem Echo begleitet.“²⁸

Dieses Echo kann aus unterschiedlichen Perspektiven interpretiert werden, Kicaj verbindet das Echo mit den Schrecken der Kindheit. Demgegenüber kann es als die Beendung eines Traumas, d.h. Nathanaels Wahns interpretiert werden.

2.3. Der Doppelgänger

Das Motiv des Doppelgängers oder in anderen Wörtern, die Möglichkeit sein eigenes Ich aus zwei verschiedenen Perspektiven zu erleben, ist eines der wichtigsten Motive der Romantik. Aber es bezieht sich auch auf das Erleben einer anderen Person, die in zwei unterschiedlichen körperlichen Formen vorkommt; wie Coppola und Coppelius in der Erzählung *Der Sandmann*. Dieses Motiv wird in der Schwarzen Romantik als unheimlich inszeniert und mit dem Bewussten und Unbewussten in Verbindung gesetzt. Freud bezieht sich in *Das Unheimliche* auf Otto Ranks Arbeit:

„Dort werden die Beziehungen des Doppelgängers zum Spiegel- und Schattenbild, zum Schutzgeist, zur Seelenlehre und zur Todesfurcht untersucht, es fällt aber auch helles Licht auf die überraschende Entwicklungsgeschichte des Motivs. Denn der Doppelgänger war ursprünglich eine Versicherung gegen den Untergang des Ichs, eine ‚energische Dementierung der Macht des Todes‘ (O. Rank)“²⁹

Freud stellt den Hauptpunkt auf das seelische und das, was man allein erlebt, aber E.T.A. Hoffmann, der in mehreren seiner Werke dieses Motiv benutzt, sieht eine „Dreieck-Verbindung“ zwischen Nathanael, Coppola und dem Sandmann, d.h. dem sogenannten Coppelius, sodass Nathanael von seinem Kindheitstrauma beherrscht ist und in dem Glashändler die Figur des alten Advokaten sieht. Es gibt Textstellen, in denen die Figuren wirklich auf dieselbe Person deuten. Auf der anderen Seite äußert Nathanael in einem Teil

²⁷ Ebd., S. 35.

²⁸ Jehona Kicaj: „Der Nachklang eines Mythos. Narziss und Echo in E. T. A. Hoffmanns ‚Der Sandmann‘“. *Zeitschrift Für Germanistik*, 26 (2016), 1, S. 89.

²⁹ Sigmund Freud: *Das Unheimliche*, S. 30.

der Erzählung, dass die Aussprache von Coppola deutlich anders klinge³⁰. All das macht das Werk unheimlich, weil es keine konkrete Antwort darauf gibt, ob das Doppelgänger-Motiv nur durch Nathanaels Wahnsinn zustande kommt, oder die Figuren, die Nathanael als die gleiche Person empfindet, eigentlich zwei verschiedene sind.

3. Das Unheimliche in der Erzählung und im Film

Der Film kann als einer der wichtigsten Medien der heutigen Gesellschaft bezeichnet werden. Man findet Filme überall. Es gibt Handlungen, die nur in einem Film inszeniert sind, oder es gibt Filme, deren Handlung und Protagonisten aus einem Werk bzw. Buch übernommen sind. Der Kurzfilm *Der Sandmann* (2012) ist auch solch eine Verfilmung der gleichnamigen Erzählung aus dem neunzehnten Jahrhundert. Knut Hickethier beschreibt den Film in seinem Buch *Film- und Fernsehanalyse* so, dass er als ein Träger der Handlung verstanden werden kann:

„In dem Augenblick, in dem der Film aus dem Produktionszusammenhang entlassen ist und der Öffentlichkeit, den Zuschauern gegenübertritt, stellt er eine eigenständige Einheit dar. Die Intentionen, die einmal zu seiner Produktion geführt haben, die Umstände, die seine Produktion kennzeichneten, treten hinter das ästhetische Produkt zurück, das seinen eigenen Regeln folgt. Den Zuschauern mit seinen Seherwartungen und -erfahrungen steht nur das ästhetische Produkt gegenüber.“³¹

Um die Analyse noch deutlicher zu machen, wird der Begriff des Unheimlichen aus zwei Sichten, die Rainer J. Kaus in seiner Arbeit feststellt, betrachtet: (1) das populäre Verständnis des Unheimlichen, das als etwas Fremdes, Ungewohntes, Unsicheres, oft möglicherweise Gefährliches und Angsteinflößendes bezeichnet werden kann, (2) das „dialektische“ Verständnis des Unheimlichen, dessen Kern die Aussage Schellings ist, die Freud in seiner Arbeit nutzt: „Alles, was im Geheimnis, im Verborgenen ... bleiben sollte und hervorgetreten ist.“³²

Nach der kurzen Analyse wird deutlich, ob das Motiv des Unheimlichen in der Verfilmung anders als in dem schriftlichen Original funktioniert und interpretiert werden kann und ob die Darstellung der Hauptmotive, die im oberen Abschnitt analysiert wurden, für einen Vergleich brauchbar ist.

³⁰ Oliver Jahraus (Hg.): *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann*, S. 18.

³¹ Knut Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*. 3. überarbeitete Auflage. Stuttgart/Weimar: Metzler 2001, S. 6.

³² Rainer J. Kaus: *Der unheimliche Umgang mit dem Unheimlichen in der Rezeption von E.T.A. Hoffmanns Sandmann*, S. 86.

3.1. Der Besuch aus der Kinderzeit

E.T.A. Hoffmann benutzt die Briefform, um das Kindheitstrauma des jungen Nathanaels den Lesern nahe und intim zu machen. Der Besuch des Sandmanns wird so als eine Erinnerung präsentiert. Alles, was eine Erinnerung ist, ist in dem gleichen Moment von zweifelhafter Natur, weil man nie ein gewisses Geschehen ohne seine subjektive Seite interpretieren kann. Dieser gewisse Grad der Skepsis weckt in demselben Moment auch das nach Freud definierte Unheimliche. Obwohl der Besuch im Buch nur im ersten Brief dargestellt ist, erscheint das Kindheitserlebnis durch die gesamte Verfilmung in der Form der Retrospektive, des Rückblicks.

Die zwei Besuche des Sandmanns werden im Text deutlich detaillierter als im Film beschrieben. Der eine bezieht sich auf die Szene, als Nathanael sich heimlich ins Vater-Zimmer eingeschlichen hat und der andere auf diejenige, als nach einer längeren Zeit der Sandmann aufgetaucht ist und die Explosion geschieht, bei der Nathanaels Vater stirbt. Hoffmann nutzt alle möglichen Adjektive, um die unheimliche Gestalt des Sandmanns darzustellen:

„Die ganze Figur war überhaupt widrig und abscheulich; aber vor allem waren uns Kindern seine großen knotigten, haarigten Fäuste zuwider, sodass wir, was er damit berührte, nicht mehr mochten.“³³

Eine weitere Eigenschaft, die Hoffmann mehrmals erwähnt, die den Leser direkt auf das Unheimliche vorbereitet, ist das Teuflische, das mit der Gestalt des Sandmanns verbunden ist: „lachte recht teuflisch“³⁴, „wie sich mein alter Vater (...) zum hässlichen widerwärtigen Teufelsbild verzogen zu haben“³⁵ und „Coppelius, verruchter Satan“³⁶. Sigmund Freud bezieht sich oft in seiner Arbeit auf die Verbindung des Teuflischen, Dämonischen mit dem Unheimlichen. Der Besuch wird auch durch andere Sinnesorgane erlebt „als verbreitete sich im Haus ein feiner seltsam riechender Dampf“³⁷, „ich hörte ihn ja immer die Treppe heraufkommen“³⁸, „Da hörten wir, (...) und langsame eisenschwere Schritte

³³ Oliver Jahraus (Hg.): *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann*, S. 12.

³⁴ Ebd., S. 12.

³⁵ Ebd., S. 13.

³⁶ Ebd., S. 14.

³⁷ Ebd., S. 11.

³⁸ Ebd., S. 10.

dröhnten durch den Hausflur die Treppe herauf“³⁹. Auch in der Verfilmung spielt die Hintergrundmusik bei der Entstehung des unheimlichen Gefühls eine enorme Rolle. Diese stark geförderten Sinneseindrücke fördern beim Lesen/Zuschauen das Gefühl des Unwissens und der Spannung. Wenn man diese gruselige Erinnerung, an die Nathanael in seinen Studentenjahren zurückdenkt, analysiert, kann man auf Schellings Worte zurückgreifen, und die Erinnerung als etwas, was verborgen bleiben sollte, definieren. Was direkt auf die Psychoanalyse verweist, in der Freud den früher aufkommenden Wahn Nathanaels mit einer Kinderangst, die Augen zu verlieren oder sie zu beschädigen, verbindet, aber die gleiche Angst wird später von Freud als eine Kastrationsangst begriffen.⁴⁰ Freud bezieht sich auch mit dieser Augenangst beziehungsweise Kastrationsangst auf das Gefühl des Unheimlichen, was sich mit der gesamten Gestalt des Sandmanns vereint, weil man eine Vorstellung hat, dass der Sandmann kommt und die Augen stiehlt.⁴¹ In der Verfilmung ist nicht nur durch die Handlung, sondern auch durch spezifische visuelle, auditive und narrative Methoden das Unheimliche erreicht worden. Die im Hickethier-Buch definierte Nahe-Distanz-Relation, die als „eine Größe des abgebildeten Menschen im Verhältnis zur Bildgrenze“⁴², bezeichnet werden kann, gibt hier dem Motiv des Unheimlichen seine Relevanz: Die unheimlichen Figuren erscheinen so häufig überdimensioniert und erinnern an frühe expressionistische Filme, wie beispielsweise an Friedrich Wilhelm Murnaus *Nosferatu* (1922). Doch in der Verfilmung werden unterschiedliche Strategien verwendet, um die Zuschauer wach zu halten.

Die erste Szene, die als unheimlich bezeichnet werden kann und die sich auf die Kindheitserinnerungen bezieht, stellt den Knaben Nathanael sitzend vor dem Vater-Zimmer/Labor dar. Diese Totale (*long shot*) bestimmt den Handlungsraum, in dem Nathanael untergeordnet ist, und sie dient als eine Vorbereitung auf die Aktion⁴³, d.h. der Zuschauer fragt sich, was hinter der Tür vorgeht. Auch kann man die geschlossene Körperfigur des Kindes als eine bestimmte Angst und Unwissenheit interpretieren (Abbildung 1). Eine weitere Szene, in der Nathanael als ein untergeordnetes Kind vorkommt, ist die Szene (Abbildung 2), in der ihm die Mutter sagt, dass es keinen Sandmann gibt. Das Kind ist in einer niedrigeren Position gegenüber der Mutter, und das

³⁹ Ebd., S. 14.

⁴⁰ Sigmund Freud: *Das Unheimliche*, S. 22.

⁴¹ Ebd., S. 23.

⁴² Knut Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*, S. 58.

⁴³ Ebd., S. 58.

Schatten-Spiel wirkt unheimlich. Die beiden Szenen beziehen sich auf die Position, die ein Kind in der Gesellschaft hat. Kinder, die immer Fragen stellen, was auch der Fall bei Nathanael ist, geben jedem Wort eine große Aufmerksamkeit. Ein wichtiger Kontrast zwischen Text und Film ist die Szene, die sich auf diese Macht des Wortes bezieht. Nämlich, in der Szene mit der Mutter (Abbildung 2). Nathanael erfährt hier von seiner Mutter, dass es keinen Sandmann gibt, sondern dass das nur eine Metapher für das Schlafen ist. Auf der anderen Seite, im Text, gibt Nathanael in seinem Brief an Lothar an, dass nach dieser Mutter-Antwort-Szene er, Nathanael die alte Frau, die seine jüngste Schwester wartete,⁴⁴ über den Sandmann ausfragt und erfährt, dass das ein grausamer Mann ist, der den Kindern die Augen stiehlt und er „trägt sie in den Halbmond zur Atzung für seine Kinderchen; die sitzen dort im Nest und haben krumme Schnäbel, wie die Eulen, damit picken sie der unartigen Menschenkindlein Augen auf.“⁴⁵ Eine solche Kindergeschichte wirkt sich sicherlich nicht als etwas Positives aus, besonders nicht auf ein Kind, das seine gesamte Aufmerksamkeit in diesem Augenblick auf die Gestalt des Sandmanns legt. Diese Szene, die, wie gesagt, im Film nicht vorkommt, die aber als ein Hintergrundmonolog in der Szene mit Olympia auftritt, dient dem Motiv Freuds auf eine besondere Art, weil man ein weites Synonym des Adjektivs unheimlich merkt: „unartig“ und das Motiv des Augenverlustes, das auf eine ungewöhnliche, gefährliche und extrem grässliche Art dargestellt ist.



Abbildung 1



Abbildung 2

Im Film sind auch die Landschaftsszenen bedeutend. Die Landschaft (Abbildung 3) wird im Film häufig mittels einer *extreme long shot* inszeniert. Nach Hickethier nutzt man diese Perspektive, „um dem Zuschauer einen Überblick zu verschaffen, ihn in eine Stimmung zu

⁴⁴ Oliver Jahraus (Hg.): *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann*, S. 10.

⁴⁵ Ebd., S. 10.

versetzen, ihn auf etwas vorzubereiten.“⁴⁶ Nach Hickethier kann man sagen, dass die Abbildung 3 den Mann, in diesem Fall Nathanael, der in der Kutsche ist, als etwas Kleines gegenüber der gesamten Natur erschienen lässt. Auch die an Murnaus *Nospheratu* erinnernde Morgen-Atmosphäre, die durch den Nebel geprägt ist, gibt den Zuschauer ein fortdauerndes Gefühl des Unheimlichen, das die nächste Szene verstärkt.



Abbildung 3



Abbildung 4

Im Text wie im Film wird auch eine bestimmte Treppe/Korridor-Szene eingeführt. E.T.A. Hoffmann schreibt

„Oft schlich ich schnell aus dem Kämmerchen auf den Korridor, wenn die Mutter vorübergegangen, aber nichts konnte ich erlauschen, denn immer war der Sandmann schon zur Türe hinein, wenn ich den Platz erreicht hatte, wo er mir sichtbar werden musste.“⁴⁷

Etwas Ähnliches ist auch im Film vorhanden, in der Szene (Abbildung 4), in der Nathanael von oben den Sandmann betrachtet, aber er sieht nicht, wer dieser genau ist. Das kann als das Heimliche Freuds interpretieren werden. Nathanael hat die Möglichkeit, den ‚Sandmann‘ jetzt deutlich zu sehen, und dieser ist in seinem Heim. Aber das Bild des Mannes ist undeutlich, die durch Angst gefärbt, der Mann mit langem weißem Haar erscheint fragwürdig und das Heimliche bekommt den negativen Präfix un- und wird zu unheimlich.

Die Labor-Szene, die im Film mehrmals auftaucht, ist stark von unterschiedlichen Lichtern bestimmt. Es ist ein ständiges Spiel zwischen Schatten und Licht. Ein deutlicher Unterschied ist der, dass im Buch der Sandmann mehrmals zu Besuch gekommen ist, aber im Film sind die Besuch-Szenen gemischt mit der Gegenwart, sodass es schwer zu erraten ist, ob der Sandmann öfter gekommen ist oder nicht. Es wird im Film eine Mischung von zwei detailliert im Buch beschriebenen Besuchen inszeniert. Beim Lesen taucht man in

⁴⁶ Knut Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*, S. 58.

⁴⁷ Oliver Jahraus, (Hg.): *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann*, S. 11.

eine aggressive Handlung ein, die wieder mit der Kastrationsangst verbunden werden kann, die ein Resultat von Nathanaels Einschleichen im Labor ist: „Und damit fasste er mich gewaltig, dass die Gelenke knackten, und schrob mir die Hände ab und die Füße und setzte sie bald hier, bald dort wieder ein.“⁴⁸ Nach dieser Erfahrung erwacht Nathanael aus einem todesähnlichen Schlaf und der Sandmann kommt eine lange Zeit nicht mehr zu Besuch. Der zweite Besuch, der ungeplant nach einem Jahr vorgekommen ist, stellt einen Familien-Bruch dar. Der Sandmann bzw. Coppelius ist gekommen, die Mutter ist erblasst, die Angst ist in den Raum hineingetreten. Der Vater nimmt Coppelius in sein Labor und eine Explosion passiert. Der Vater wird ohne Augen leblos gefunden. Das findet man nicht im Film, der Tod des Vaters läuft vor Nathanaels Augen ab. Der kleine Nathanael ist hilflos und man sieht auf seinem Gesicht, besonders in den aufgerissenen, starren Augen (Abbildung 5), die Angst vor seinem totem Vater. (Abbildung 6).



Abbildung 5



Abbildung 6

Nathanael schreibt im Brief, nachdem er den Vater gesehen hat: „mein Vater tot mit schwarz verbrannten, grässlich verzerrten Gesicht“⁴⁹. Auf so eine Art bekommt der Vater eine unheimliche Note, weil sein heimliches Gesicht, jetzt unerkant und unheimlich geworden ist.

Die analysierten Szenen machen das Werk noch unheimlicher. Obwohl sich Freud nicht direkt auf die zuletzt genannte Szene bezieht, ist diese Szene von der Angst, dem Augenmotiv und dem Trauma geprägt. Noch ein großer Unterschied ist der, dass im Film ein Satz vorkommt, der im Text nicht existiert, und er wird vom Vater an Nathanael übermittelt:

⁴⁸ Ebd., S. 13.

⁴⁹ Ebd., S. 14.

„Wie würde es dir gefallen, wenn du Dinge sehen könntest, die kein anderer sehen kann, weil die Welt nicht vor uns liegt, sondern in uns, Nathanael. Deswegen musst du auf der Hut sein, wen oder was du mit deinem Gedanken in dein Leben ziehst.“⁵⁰

Diese Wörter können jetzt als eine Zusammenfassung des gesamten Werkes dienen, denn am Ende ist es fragwürdig, ob Sandmann nur ein Ergebnis des ‚inneren Sehens‘ und der Nachlässigkeit des jungen Nathanaels ist.

4. Schlussfolgerung

E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* hat Sigmund Freud aus einem bestimmten Grund fasziniert. Nämlich wie es aus der Analyse sichtbar ist, sind die Motive des Unheimlichen im Buch und in Freuds Werk *Das Unheimliche* miteinander deutlich verbunden und mit konkreten Beispielen versehen. Freud hat diesem Werk eine psychologische Ebene gegeben und auf diese Weise die Popularität des Buches gesteigert. Aber auf der anderen Seite ist die Verfilmung aus dem Jahr 2012 in eine andere Richtung gegangen, sodass die geplante Analyse (die von Freud erwähnten Szenen/Motive) durch die Text- und Filmanalyse auf die Szene des Besuchs zugespielt wurde. Das in der Einleitung gestellte Ziel, zu beweisen, dass die Motive des Unheimlichen im Buch gruseliger vorkommen als im Film, ist erreicht, weil die Motive, die Freud als unheimlich bezeichnet hat, im Buch wirklich unheimlicher als in der Verfilmung vorkommen. Auf der anderen Seite, die Szene des Besuchs, die im Film etwas anders als im Original inszeniert ist, trägt das größte Maß des Unheimlichen im Film. Ganz so, als ob der Film nicht alle Schrecken und Traumata zeigen kann, die der Text nennt.

Angelehnt an die zitierte Sekundärliteratur wurde das Augenmerk der Textanalyse und des ersten Teils dieser Arbeit auf die Motive der Puppe Olympia und des Doppelgängers gelegt. Aus Platzgründen und da in der analysierten Verfilmung Nathanaels Kindheitstraumata wesentlich unheimlicher und somit interessanter sind, als die Puppe Olympia, haben wir uns im zweiten Teil der Arbeit vor allem auf Nathanaels Kindheitstrauma konzentriert. So konnten in dieser Arbeit alle Elemente des Unheimlichen im Sandmann vorgestellt werden (Doppelgänger, Puppen, Automaten, Gläser, Augen, Trauma).

⁵⁰ Andreas Dahn: E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann*. Film. Deutschland. DVD 2012, LinguaVideo. TC 10:37 – 10:59.