

Augen, Sehen, Sicht und ähnliche Motive in ausgewählten Texten von E. T. A. Hoffmann

Jovanovac, Lea

Undergraduate thesis / Završni rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:495057>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-17**



Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Dvopredmetni preddiplomski studij njemačkog jezika i književnosti

Lea Jovanovac

**Oči, gledanje, pogled i slični motivi u odabranim djelima E. T. A,
Hoffmanna**

Završni rad

Doc. dr. sc. Sonja Novak

Osijek, 2023.

Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet Osijek
Odsjek za njemački jezik i književnost
Dvopredmetni preddiplomski studij njemačkog jezika i književnosti

Lea Jovanovac

**Oči, gledanje, pogled i slični motivi u odabranim djelima E. T. A,
Hoffmanna**

Završni rad

Humanističke znanosti, filologija, germanistika

Doc. dr. sc. Sonja Novak

Osijek, 2023.

J.-J.-Strossmayer-Universität in Osijek
Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften Osijek
Vordiplomstudium der deutschen Sprache und Literatur
(Zwei-Fach-Studium)

Lea Jovanovac

**Augen, Sehen, Sicht und ähnliche Motive in ausgewählten Texten
von E. T. A. Hoffmann**

Abschlussarbeit

Univ.- Doz. Dr. Sonja Novak

Osijek, 2023

J.-J.-Strossmayer-Universität in Osijek
Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften
Abteilung für deutsche Sprache und Literatur
Vordiplomstudium der deutschen Sprache und Literatur
(Zwei-Fach-Studium)

Lea Jovanovac

**Augen, Sehen, Sicht und ähnliche Motive in ausgewählten Texten
von E. T. A. Hoffmann**

Abschlussarbeit

Geisteswissenschaften, Philologie, Germanistik

Univ.- Doz. Dr. Sonja Novak

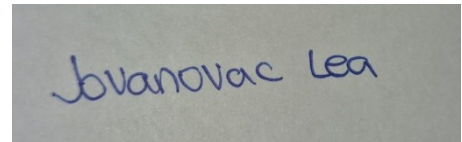
Osijek, 2023

IZJAVA

Izjavljujem s punom materijalnom i moralnom odgovornošću da sam ovaj rad samostalno napisao/napisala, da je rad nastao samostalnim istraživanjem zadane teme, da u njemu nema kopiranih ili prepisanih dijelova teksta tuđih radova koji nisu označeni kao citati s navođenjem izvora odakle su preneseni, da je u radu odgovorno primijenjena suvremena tehnologija, odnosno da rad nije autorstvo umjetne inteligencije, što pokazuje i bibliografija upotrijebljena tijekom obrade teme.

Svjestan sam/svjesna sam da je *predaja seminarskog, završnog ili diplomskog rada čiji je sadržaj djelo drugog studenta, treće osobe ili umjetne inteligencije, prepisivanje većeg dijela ili cijelog seminarskog, završnog ili diplomskog rada* teška povreda studentskih obveza i etičkih načela znanstvene čestitosti, koja podliježe stegovnoj odgovornosti i, posljedično, sankcijama.

U Osijeku, 21.09.2023.

A photograph of a handwritten signature in blue ink on a light-colored surface. The signature reads "Jovanovac Lea".

Lea Jovanovac, 012229795

Zusammenfassung

Diese Abschlussarbeit befasst sich mit den Motiven von Augen, Sehen, Sicht etc. im Kontext der Werke des romantischen Schriftstellers E. T. A. Hoffmann. Das Ziel dieser Arbeit ist es, die Häufigkeit dieser eng verwandten Motive und ihre Auswirkungen auf die Handlung und auf die Charaktere und ihre Wahrnehmung der Realität und anderer Personen in ihrer Umgebung zu bestimmen. Neben dem Einfluss dieser Motive auf die Charaktere und ihre Wahrnehmung von Ereignissen ist es auch wichtig, einige der weniger offensichtlichen Bedeutungen der genannten Motive zu analysieren. In die Analyse dieser eng verwandten Motive werden E. T. A. Hoffmanns *Sandmann*, *Prinzessin Brambilla* und *Meister Floh* eingeschlossen.

Schlüsselwörter: Augen, Sehen, Sicht, Romantik, E. T. A. Hoffmann.

Inhaltsverzeichnis

1. Einführung	1
2. Das Schaffen von E. T. A. Hoffmann im Rahmen der (Spät)romantik und Einflüsse auf sein Schaffen	2
2.1. Das Schaffen von E. T. A. Hoffmann	2
2.2. Augenmotiv und Einflüsse auf Hoffmanns Idee	3
3. Analyse der Augen, Sehen, Sicht und ähnlichen Motive in Hoffmanns <i>Sandmann, Prinzessin Brambilla</i> und <i>Meister Floh</i>	5
3.1. <i>Sandmann</i>	5
3.2. <i>Prinzessin Brambilla</i>	9
3.3. <i>Meister Floh</i>	11
4. Schlussfolgerung	15
5. Literaturverzeichnis	17
5.1. Primärliteratur	17
5.2. Sekundärliteratur	17

1. Einführung

Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann wurde am 24. Januar 1776 in Königsberg geboren. Hoffmann, als einer der einflussreichsten Autoren der Romantik, hatte großen Einfluss auf Autoren seiner Zeit und zukünftige Autoren. Seine Werke waren voller Witz, Komik und Farbe, wie das großartige Beispiel der Geschichte der Prinzessin Brambilla.

Einige der prominentesten Motive in E. T. A. Hoffmanns Werk scheinen mystisch und mit der Art und Weise der sichtlichen Wahrnehmung der Welt oder der Art und Weise der unbewussten Prozessierung der Ereignisse verbunden zu sein. Es scheint, dass die Handlungen seiner Prosawerke meistens mit den Motiven von Augen, Linsen, Träume, Illusionen verknüpft sind und seine Charaktere, zwischen dem Realen und dem Unwirklichen verloren seien. Dies entspricht auch der literarischen Richtung der deutschen Romantik, der Hoffmann mit seiner Schreibweise auch gehört.

Das Ziel dieser Abschlussarbeit ist es, das Augenmotiv und andere mit dem Augenmotiv eng verbundene Motive zu untersuchen und eine Erklärung für deren Funktionsweise im Kontext von E. T. A. Hoffmanns Werken zu finden. Mit diesem Abschlusswerk sollen die Häufigkeit des Augenmotivs, Handlungszusammenhänge mit dem Augenmotiv sowie der Einfluss des Motivs des Auges, des Sehens und der Wahrnehmung auf die Figuren ermittelt werden. Darüber hinaus befasst sich diese Arbeit im ersten Teil auch mit dem Werk E. T. A. Hoffmanns im Kontext der Spätromantik, was zusätzlich als Grundlage für diese Analyse dienen soll.

Die Abschlussarbeit ist wie folgt gegliedert: Kapitel 2 beschreibt Hoffmanns Schaffen als den wichtigen Hintergrund für die Werkanalyse und Kapitel 3 analysiert Motive, die eng mit den Augen verbunden sind, im Kontext von drei ausgewählten Werken: *Der Sandmann*, *Prinzessin Brambilla* und *Meister Floh*. Anhand dieser Werke wird die Handlung, die mit der Erwähnung des Motivs des Auges und verwandter Motive verflochten ist, kurz beschrieben, analysiert und interpretiert. Nach der Analyse folgen eine Schlussfolgerung im Kapitel 4 und ein Literaturverzeichnis im Kapitel 5.

2. Das Schaffen von E. T. A. Hoffmann im Rahmen der (Spät)Romantik und Einflüsse auf sein Schaffen

2.1. Das Schaffen von E. T. A. Hoffmann

E. T. A. Hoffmann lebt um die Wende vom 18. ins 19. Jahrhundert (vgl. Grobe 2008: 7-11), und dieser Zeitraum fällt mit dem Militärputsch von 1806 zusammen, dem Reformen in der Organisation Preußens folgten (vgl. Grobe 2008: 14). Durch das Prisma dieser Veränderungen lässt sich die Auswirkung auf sein Kunstmärchen *Meister Floh* erkennen, die im dritten Kapitel dieser Arbeit behandelt wird.

Anhand der Zeitleiste (vgl. Grobe 2008: 20-3) lässt sich erkennen, dass die zur Analyse ausgewählten Werke Hoffmanns - *Der Sandmann*, *Prinzessin Brambilla*, *Meister Floh* - tatsächlich zum Spätwerk Hoffmanns gehören. Müsste man entscheiden, ob diese Werke der Früh- oder Spätromantik zuzuordnen sind, müsste man sich mit der Thematik und den Unterschieden zwischen Früh- und Spätromantik befassen. Detlef Kremer überlegt diese Unterschiede:

Während die frühromantische Psychologie von einem idealischen Urzustand ausging, der sich insbesondere in der Kindheit als noch nichtentfremdetem Zustand manifestierte (vgl. Kittler 1978; Pikulik 2000), ist die Spätromantik ambivalenter in ihren Wertungen, skeptischer idealischen Konzepten gegenüber und insgesamt stärker auf die ‚Nachtseiten‘ psychischen Erlebens fokussiert. (Kremer 2009: 59)

Die Frühromantik war zunächst eine Reaktion auf die Aufklärung: „Hatte die Psychologie der Aufklärung das seelische Erleben zu einem äußerlich bedingten Ablauf maschinell-mechanischer Gesetzmäßigkeiten erklärt, so basierte die romantische Psychologie von Anfang an auf der Dynamik des Psychischen.“ (Kremer ebd.)

Die Spätromantik tut dasselbe (agiert auf die Aufklärung), doch psychische Zustände und subjektive Erfahrungen erschüttern das sehr fragile Ego des Einzelnen: „An die Stelle stabiler Identitäten im kosmischen Gefüge tritt das ‚Ich‘ als komplexe, fragile und von irrationalen und unbewussten Kräften dominierte Instanz, die sich der willentlichen Beeinflussung weitestgehend entzieht“ (Kremer 2009: 60).

Der früher erwähnten Staatsveränderung stand jedoch die künstlerische Epoche der Romantik entgegen: „Im Mittelpunkt steht das denkende, fühlende und ahnende Subjekt. Der Künstler stellt in seiner Existenz und seinem Schaffen die Steigerung des Menschen dar“ (Grobe 2008: 17-8). Deshalb interessieren sich Künstler besonders für die „unausgeleuchteten

Stellen des menschlichen Daseins, die nicht dem zergliedernden Verstand zugänglich sind. Schlaf, Traum, Krankheit und Seele ziehen ihre Aufmerksamkeit auf sich“ (Grobe 2008: 19). Hoffmanns Werke zeugen davon, dass „[v]or diesem Hintergrund [...] auch das Schaffen E. T. A. Hoffmanns zu sehen [ist]“ (Grobe ebd.) E. T. A. Hoffmann schuf Werke mit Komik und Ironie, in denen er sich am häufigsten mit der menschlichen Natur auseinandersetzte:

Komik und Ironie gestalteten eine reiche innere Welt. Dabei sind die Übergänge vom Realen zum Fantastischen, vom Normalen zum Anormalen, vom Gesunden zum Kranken fließend ausgestaltet, und auch die Bewertungen fallen je nach Standpunkt unterschiedlich aus. Häufig wiederkehrende Motive sind der Doppelgänger, der Künstler, der Wahnsinnige, und der Bürger wird in dieser Perspektive zum Philister. [...] Sie lassen Hoffmanns Faszination an den dunklen Seiten der menschlichen Existenz erkennen. (Grobe ebd.)

Man soll auch merken, dass „[d]ie Bezeichnungen, die Hoffmann für seine Romane und Erzählungen verwendet, hat er der Malerei, der Musik und der bildenden Kunst entlehnt: *Nachtstück, Fantasiestück*“ (Grobe ebd.).

2.2. Augenmotiv und Einflüsse auf Hoffmanns Idee

Es scheint, dass es ein Motiv gibt, wie schon in der Einführung erwähnt, das sehr oft in Hoffmanns Werken vorkommt: Augen und andere mit Augen verbundene Motive wie Wahrnehmung, Gläser, Fernrohre, Illusionen usw. Augen gelten in Hoffmanns Werken als „ein zentrales Motiv“ (Grobe 2008: 81).

Der Grund dafür ist die Tatsache, dass das Wissen auf dem Gebiet der Optik zu diesem Zeitpunkt bereits recht weit entwickelt war:

Die Entwicklung der technischen Medien zur Bildproduktion und optischen Erkundung der Welt bestärkten im ganzen Verlauf des 19. Jahrhunderts das Bewusstsein von der Blickabhängigkeit, das heißt vor allem von der Ausschnitthaftigkeit und Kontingenz der visuell wahrgenommenen Welt. Zudem setzte sich die Vorstellung durch, dass je nach instrumenteller Ausrüstung bzw. habitueller Seh-Technik das Wahrnehmungsvermögen des Menschen modifizierbar, und das heißt im Zeichen technologischer Entwicklung eben vor allem: erweiterbar sei. (Schmitz-Emans 2010: 313)

Optische Hilfsmittel, das Auge und das Sehen haben ihre Wurzeln in den Erfindungen von Sehhilfsmitteln und dem Interesse der Philosophie am menschlichen Sehen und Wahrnehmen: „Das Wissen dieser Zeit, insbesondere das sich erweiternde technische Wissen um Sehhilfen [...] hat ebenso maßgeblichen Einfluss auf ein sich veränderndes Selbst- und Weltverhältnis des Menschen [...]“ (Schmitz-Emans 2010: 303). Daher sollte es nicht überraschen, dass sich Hoffmanns Zeitgenossen auch von Augen und Optik inspirieren ließen:

Die Abhängigkeit des Gesehenen von der physiologischen Beschaffenheit des Sehenden sowie von den Gesetzen der Reizaufnahme und -Verarbeitung, die Differenz zwischen Gegenstand und dem von den Sinnen produzierten Bild und die Frage nach der Verarbeitung der Reize durch den interpretierenden und letztlich gegenstandskonstitutiven Intellekt beschäftigt nicht allein die Anthropologie, Physiologie und Philosophie des späteren 18. Jahrhunderts, sondern findet auch vielfachen Niederschlag in literarischen und literaturtheoretischen Texten. (Schmitz-Emans 2010: 303)

Der Einfluss der Technologie auf die Kreativität vieler Autoren ist nicht zu negieren, Hoffmann selbst bildet da keine Ausnahme: „Hoffmanns Texte zeigen exemplarisch: Die Literatur hat seit den Jahrzehnten um 1800 an der Erkundung des Blicks maßgeblichen Anteil genommen“ (Schmitz-Emans 2010: 313). Dennoch muss betont werden, dass „[b]ei kaum einem anderen Dichter der Romantik [...] so viele Gründe für den literarischen Gebrauch des Auges zusammen wie bei E.T.A. Hoffman [kamen]“ (Slessarev 1971: 361).

Andererseits liefert Slessarev (vgl. 1971) interessante Ideen über Augen, die den Lesern als Erinnerung an die Symbolik des Auges in der allgemeinen Kultur dienen können. Sie erinnert daran, dass „das Auge als ein Symbol Gottes verwendet worden“ ist (Slessarev 1971: 360). Sie erläutert weiter die Furcht vor diesem Motiv, die alle fühlen:

Ebenso alt wie die Verehrung des Auges, das noch im religiösen Wortschatz des Pietismus als Auge der Seele, Auge des Gemüts, Auge des Glaubens und Auge des Geistes erscheint,⁶ ist die Furcht vor seiner magischen Kraft: "Es ist gefährlich, dem Toten, dem Monde und der Sonne ins Auge oder Angesicht zu schauen, . . . bedeutet soviel als sich der Sonne, dem Toten, d.h. dem Vater entgegen zu stellen. (Slessarev ebd.)

Man spürt die Gefahr der Augen mit seiner Intuition, besonders wenn man von bösen Wesen überwacht ist: „Den starren Blick fand man auch bei Schlangen und Basilisken, die ihr Opfer zu hypnotisieren scheinen. Tatsächlich tritt diese Reaktion nur bei Tieren auf, die von der Gefährlichkeit des Schlangenbisses wissen“ (Slessarev 1971: 361). Dies zeigt, dass Hoffmann in seinen Werken versucht, die reale Welt mit der magischen Welt zu verbinden: Er fügte dem Arsenal an Dingen, die als magisch dargestellt wurden, beispielsweise "Auge, Spiegel, Kristall, Wasserfläche und Ring [...], eine Reihe technischer, genauer gesagt: optischer Geräte [...] und bezog auch diese in den Bereich des Magischen ein" hinzu (Slessarev 1971: 361-2).

Abgesehen davon, dass das Motiv des Auges aufgrund der offensichtlichen Symbolik auftaucht, die Hoffmann in seinem Werk brauchte, ist bekannt, dass ihm „die Erfahrung der Synästhesie eigen war“ (Slessarev 1971: 362). Dies deckt sich auch mit der Tatsache, dass „[h]äufiger als die Bemerkungen über die Fähigkeit des Auges, die äußere Wirklichkeit zu

erfassen, [...] Hoffmanns Äußerungen über das Auge im uneigentlichen Sinne, als Auge des Geistes“ sind (Slessarev 1971: 363). Das bedeutet, dass Hoffmann in seinen Werken die Augen häufig als Spiegelbild der Persönlichkeit und des inneren Zustands seiner Charaktere verwendet.

3. Analyse der Motive wie Augen, Sehen, Sicht u. ä. in Hoffmanns *Der Sandmann*, *Prinzessin Brambilla* und *Meister Floh*

Wie schon früher im oberen Kapitel erwähnt, sind die Augen in Hoffmanns Werken zentral. Zahlreiche Untersuchungen belegen, dass Augen in Hoffmanns Werken vielfältige Bedeutungen haben, die von ihrer einfachen Verwendung als Sehorgan über ihre Verwendung bei der Charaktergestaltung bis hin zur Art und Weise, wie sie zur Charakterisierung „gewisser Menschentypen“ (Slessarev 1971: 365), reichen. Es bleibt abzuwarten, warum das so ist, zumal andere Quellen ebenfalls eine Faszination für dieses Motiv in Hoffmanns Werk zum Ausdruck bringen: „Eine so auffallend häufige Verwendung des Optischen legt die Frage nach einer Ursache dafür in Hoffmanns eigener Erlebnisweise nahe“ (Slessarev 1971: 362). In den nächsten drei Unterkapiteln werden die Handlungsstränge der ausgewählten Geschichten im Zusammenspiel mit dem Augenmotiv untersucht, gefolgt von einer Analyse der Bedeutungen des Augenmotivs und anderer verwandter Motive für jede einzelne Geschichte. Den größten Beitrag zur Erforschung der Augenmotive bei der Erzählung *Der Sandmann* leistet Horst Grobe (2008), während für *Prinzessin Brambilla* und *Meister Floh* die meisten Informationen aus der Arbeit von Helga Slessarev (1971) stammen; Helga Slessarev beschäftigte sich in Hoffmanns Werken vor allem mit dem Motiv des Auges im Allgemeinen.

3.1. *Der Sandmann*

Das Werk *Der Sandmann* ist eines von Hoffmanns Werken, das vom Motiv der Augen durchdrungen ist. Diese kurze Erzählung „gehört zu den herausragenden Werken der neueren deutschen Literatur“ (Grobe 2008: 5). Diese Erzählung „stellt das Augenmotiv ins Zentrum, handelt von den Abgründigkeiten, aber auch von den produktiven Aspekten des ‚Sehens,‘ und ein Taschenperspektiv wird zum Vehikel magischer Transformation von Objekten“ (Schmitz-Evans 2010: 310). *Der Sandmann* ist ein Kunstmärchen, das durch den Briefwechsel zwischen Nathanael, seiner Verlobten Klara und ihrem Bruder Lothar und durch eine Ansprache an den Leser, von Nathanaels Kindheit, und den tragischen Ereignissen berichtet.

In der Folklore, in der der Sandmann erwähnt wird, das mythische Monster, nach dem das Werk benannt ist, fällt das Motiv des Auges sofort auf, als das Kindermädchen Nathanael vor dem Sandmann warnt:

Ei Thanelchen,‘ erwiderte diese, ‚weißt du das noch nicht? Das ist ein böser Mann, der kommt zu den Kindern, wenn sie nicht zu Bett gehen wollen, und wirft ihnen Hände voll Sand in die Augen, daß sie blutig zum Kopf herausspringen, die wirft er dann in den Sack und trägt sie 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. (Hoffmann 1816: 5)

Die Mutter hingegen gibt Nathanael eine objektive Erklärung für den Mythos über Sandmann: „Es gibt keinen Sandmann, mein liebes Kind‘; erwiderte die Mutter, ‚wenn ich sage, der Sandmann kommt, so will das nur heißen, ihr seid schläfrig und könnt die Augen nicht offen behalten, als hätte man euch Sand hineingestreut.““ (Hoffmann 1816: 4-5). Das gilt nach Horst Grobe als „Ansatzpunkt für die Erzählung der Jugendgeschichte“ (2008: 83). Nathanael dachte jedoch immer wieder darüber nach, wer der schreckliche Sandmann sein könnte, bis ihm nach einer Weile der Gedanke kam, dass es sich um den Anwalt Coppelius handeln könnte, den Hoffmann als „einen großen breitschultrigen Mann mit einem unförmlich dicken Kopf, erdgelbem Gesicht, buschigten grauen Augenbrauen, unter denen ein Paar grünliche Katzenaugen stechend hervorfunkeln, großer, starker über die Oberlippe gezogener Nase“ beschreibt (Hoffmann 1816: 7). Der Grund für Nathanaels Theorie über Coppelius' versteckte Identität als Sandmann war Coppelius' feindseliges Verhalten gegenüber Kindern, und es gibt eine Anekdote, in der Nathanael Coppelius und seinen Vater mitten in einem Experiment sieht:

Mir war es, als würden Menschengesichter ringsumher sichtbar, aber ohne Augen – scheußliche, tiefe schwarze Höhlen statt ihrer. ‚Augen her, Augen her!‘ rief Coppelius mit dumpfer dröhnender Stimme. Ich kreischte auf, von wildem Entsetzen gewaltig erfaßt, und stürzte aus meinem Versteck heraus auf den Boden. (Hoffmann 1816: 9)

Ferner wiederholte Coppelius' Bedrohungen „Nun haben wir Augen – Augen – ein schön Paar Kinderaugen.““ (Hoffmann ebd.) und diese gehören zu den Situationen, die einen bleibenden negativen Eindruck auf Nathanaels Erinnerungen hinterlassen werden. Das Schlimmste war der Tod seines Vaters, der seiner Meinung nach der Grund für seine Trauer sei, und nicht, dass es nur „meiner Augen Blödigkeit ist“ (Hoffmann 1816: 10).

Sowohl in ihrem Brief als auch in ihrem Gespräch mit Nathanael bringt Klara ihre Ansicht zum Ausdruck, dass Coppelius nur ein Teil seiner Ängste sei, doch während dieser Gespräche erlebt Nathanael eine schreckliche Vision: „[...] erscheint der entsetzliche Coppelius und

berührt Klaras holde Augen; die springen in Nathanaels Brust, wie blutige Funken sengend und brennend, [...]“ (Hoffmann 1816: 23). Später in der Geschichte kauft Nathanael ein Taschenperspektiv vom Kaufmann Coppola, der ihm die folgende Phrase wiederholt: „Sköne Oke“ (Hoffmann 1816: 27), was am Ende der Erzählung relevant wird. Dieses Taschenperspektiv verwendet Nathanael, um Spalanzanis Tochter Olimpia zu beobachten. Bald nach Coppolas‘ Flucht vor dem Spalanzani erkennt Nathanael die Täuschung, dass Olimpia tatsächlich ein Puppenautomat ist. Danach „sah Nathanael, wie ein Paar blutige Augen, auf dem Boden liegend, ihn anstarrten, die ergriff Spalanzani mit der unverletzten Hand und warf sie nach ihm, daß sie seine Brust traf“ (Hoffmann 1816: 38), was ihm aus „schwerem, fürchterlichem Traum“ (Hoffmann 1816: 39) erwacht. Was hier eingefügt werden muss, ist ein kurzer Rückblick darauf, wie seine Vision von Klaras Augen in seiner Brust und die Nachstellung der Szene in der von Hoffmann literarisch gestalteten Realität, in der Spalanzani Augen auf Nathanaels Brust wirft, mit seinem früheren Kindheitstrauma in Zusammenhang stehen. Horst Grobe (2008: 58) kommentiert: „Er deutet das Motiv des Augenraubs als Kastrationsangst an. Das frühkindliche Trauma, das mit dem Sandmann verknüpft ist, wird immer wieder reproduziert und führt schließlich in die Katastrophe“. Bald endet die Geschichte damit, dass Nathanael in seinem Wahnsinn Coppelius entdeckt und sich mit den letzten Worten „Sköne Oke“ umbringt. (Hoffmann 1816: 47).

Man sieht, dass die primäre Bedeutung des Augenmotivs eigentlich die Funktion des Auges – die sinnliche Wahrnehmung der Umgebung ist. Allerdings kann man viele Hinweise nicht ignorieren, bei denen, wie im Fall dieser Geschichte, die Augen auch Aufschluss über die Gefühle und den Charakter einer Figur geben: Augen sind „auf der Bedeutungsebene [...] zugleich Organ der sinnlichen Wahrnehmung und des seelischen Ausdrucks“ (Grobe 2008: 81).

Neben dem offensichtlichen Augenmotiv gibt es auch andere Motive, die stark mit den Augen in Zusammenhang stehen: „In sachlicher Hinsicht gehören der Blick und Sehhilfen (Brillen, Perspektiv), der Aufbau des Auges (Linse, Pupille, Lid), die Arten des Sehens, aber auch das Phänomen des Lichts (hell/dunkel, Farben, Spiegel) bis hin zu Tag und Nacht in diesen Sinnbezirk“ (Grobe 2008: 81). Häufig kommt tatsächlich, wie früher erwähnt, die Anwendung des Augenmotivs zur Charakterisierung oder Analyse des emotionalen Zustands ans Licht. Ein gutes Beispiel hierfür ist, als Nathanael Coppelius zum ersten Mal sieht: „[...] Mann mit einem unförmlich dicken Kopf, erdgelbem Gesicht, buschichten grauen Augenbrauen, unter denen ein Paar grünliche Katzenaugen stechend hervorfunkeln“ (Hoffmann

1816: 7). Horst Grobe selbst gibt an, „[z]um Aussehen von Coppelius gehören auch seine funkelnden, stechenden Augen. Dem Blick ist er durch Dunkelheit und Dampf zunächst entzogen“ (2008: 86). Diese Beschreibung dient dazu, die Bosheit von Coppelius hervorzurufen, die später in der Handlung enthüllt wird. Ein anderes Beispiel der Charakterbeschreibung durch das Augenmotiv ist Nathanaels Wahrnehmung, dass Klara „holde Augen“ (Hoffmann 1816: 23) und „klaren Engelsblick“ (Grobe 2008: 86) hat. Hier sind ihre Augen eine Gegenkraft zu Coppelius' bösen Augen.

Allerdings sind die oben genannten Motive mit einer anderen Bedeutung verwoben. Die wichtigste Bedeutungsebene dieser Motive liegt im Kindheitstrauma Nathanaels: „Nathanael erzählt seine Jugendgeschichte, um den Schock, den ihm die Begegnung mit Coppola bereitet, verständlich zu machen“ (Grobe 2008: 83). Mit Bezug auf die Methode, Kinder mit Gruselgeschichten wie Sandmann zu erziehen, ist es offensichtlich, „[d]iese Tradition [...] Hoffmann nun mit psychischen Störungen [verbindet], wobei offen bleiben muß, ob dies auf eigene Kindheitserlebnisse zurückzuführen ist und ob er dabei an eine nachträgliche Erklärung für die Entstehung solchen Aberglaubens gedacht hat“ (Slessarev 1971: 364). Daher leidet Nathanael „an Halluzinationen und Verfolgungswahn“ (Slessarev ebd.), was darin resultiert, dass er „von Vorstellungen, die mit dem Auge oder mit optischen Geräten zusammenhängen“ „besessen“ ist (Slessarev ebd.). Auch Nathanaels Theorie über Coppelius ist ein offensichtlicher Irrtum in seiner Wahrnehmung, der auf seine zuvor erwähnte Paranoia zurückzuführen ist (vgl. Grobe 2008: 84), während er in Wirklichkeit Angst vor dem „Augenraub“ (Grobe 2008 ebd.) hat. Auch der Name Coppelius scheint suggestiv zu sein:

Der Name Coppelius spielt auf das Augenmotiv und die alchemistische Tätigkeit des Trägers an. Der italienische Wortstamm ‚coppo‘ oder ‚coppa‘ bedeutet ‚Schale, Becher‘ und bezeichnet die Augenhöhle. Dazu gehören ‚coppella‘ für ‚Schmelztiegel‘ und ‚coppellare‘ für ‚läutern‘. (Grobe 2008: 85)

All diese Dinge bereiten ihm auch im Erwachsenenalter Angst, beispielsweise in seiner Fantasie der Hochzeit mit Klara:

Das sagt ihm seine Fantasie, denn obwohl sie freundlich (nicht abweisend) zu ihm ist, schaut er ihr am Ende der Fantasie in die Augen – ‚aber es ist der Tod, der mit Klaras augenfreundlich anschaut‘ (S. 348). Ihre Wünsche für ihn, obwohl gut gemeint, bedeuten für ihn den Tod. (vgl. Ellis 1981: 11)

Dies ist, wie bereits geschrieben, nur der Anfang von Nathanaels Ende und seinem Tod.

3.2. *Prinzessin Brambilla*

Die Inspiration für das Werk *Prinzessin Brambilla* geht auf das Motiv des Karnevals zurück, das von Jakob Callot durch einen Kupferstich (it. *Balli di Sfessania, Tänze der Verrückten*) dargestellt wurde (Kremer 2009: 237 – 8). Bei diesem Motiv könnte der Leser zunächst denken, dass das Motiv des Auges damit zusammenhängt, dass der Karneval voller Farben und Masken ist und es daher für das Auge schwieriger ist, Reales und Fiktives wahrzunehmen.

Dieses Werk folgt einem Karnevalsumzug in Italien und den Liebesgeschichten von Prinz Cornelio Chiapperi, Prinzessin Brambilla, Giglio Fava und Giacinta. Darin beginnt der Kontrast zwischen Realität und Traum bereits in der Szene von Giacinta und Giglio:

„Als sie es anprobiert, passt es wie angemessen, und die Näherin verwandelt sich in den Augen der alten Beatrice sogleich in „meine gnädigste Prinzessin“ (Hoffmann III, S. 774). Ihr Geliebter, der „seltsam“ (ebd., S. 775) gekleidete Tragödienschauspieler Giglio, liebt daher mehr das Kostüm als sie selbst, weil er soeben im Traum die genauso gekleidete wunderschöne Prinzessin gesehen habe.“ (Kremer 2009: 249)

Giglio, der von seinem Traum von einer Prinzessin verzaubert ist, verstrickt sich noch mehr in das Netz der Leidenschaft, als er versucht, sie durch Celionatis Brille zu fangen (vgl. Hoffmann 1820: Erstes Kapitel), die einen besonderen Effekt erzeugt: „Wunderbar genug schienen die Mauern des Palastes durchsichtiges Kristall zu werden; aber nichts, als ein buntes undeutliches Gewirre von allerlei seltsamen Gestalten“ (Hoffmann 1820: Erstes Kapitel). Diese Situation bringt ihn in Schwierigkeiten, da sie ihm seine Schauspielkarriere kostet, was ihm erst im Zweiten Kapitel bewusst wird: „Nun erst trat dem armen Giglio die schlimme Lage, in der er sich befand, recht lebhaft vor Augen. Er sah sich bald, ein zerlumpter Bettler, die Suppe vor den Klöstern einlöffeln“ (Hoffmann 1820). Darüber hinaus kostete ihn die Suche nach der Prinzessin seiner Träume die Beziehung zu Giacinta:

„Giacinta!“ rief es aus ihm heraus. Er stand vor dem Hause, in dem das Mädchen wohnte und dessen steile Treppe er so oft in heimlicher Dämmerung erstiegen. Da dachte er, wie das trügerische Traumbild zuerst des holden Mädchens Unmut erregt, wie er sie dann verlassen, nicht mehr wiedergesehen, nicht mehr an sie gedacht, wie er die Geliebte verloren, sich in Not und Elend gestürzt habe, Celionatis toller unseliger Fopperei halber.“ (Hoffmann 1820: Zweites Kapitel).

Fava ist außerdem von den Gerüchten betroffen, dass er glaubt, Prinzessin Brambilla sei in ihn verliebt (Hoffmann 1820: Zweites Kapitel). Diese Handlung, die sich hauptsächlich um die Abenteuer des Protagonisten Giglio Fava dreht, entwickelt sich schließlich zu einem

glücklichen Ende, bei dem Giglio und Giacinta ihre Liebe erneuern, nachdem Giglio von seinen Illusionen befreit wurde (vgl. Hoffmann 1820: Achtes Kapitel).

Beim Augenmotiv sind bei *Prinzessin Brambilla* oft Träume, Illusion und Realität miteinander verwoben. Giglios Verlorenheit endet nämlich erst mit der Unterbrechung der Illusionen: „Der Traum des Giglio aus Prinzessin Brambilla wird erst wahr, nachdem er sowohl sich selbst als auch seine Geliebte in der doppelten Perspektive von Ideal und Wirklichkeit zu sehen gelernt hat“ (Schmidt 2019: 76). Nach einiger Zeit erneuert Giglio seine Liebe dank der Brille, mit der Giglio „immer mehr zu der Einsicht“ kommt, „daß das Wunderbare, wonach er sucht, ihm in Giacinta bereits gegeben ist“ (Slessarev 1971: 367).

Was auch in diesem *Capriccio* scheint, ist die Situation, als Celionati seine Identität verändert:

Der hübsche junge Mann, der am nächsten Morgen an Giglios Stelle erscheint, hat nur geringe Ähnlichkeit mit dem Schauspieler und fasziniert die anderen Charaktere durch seine ausdrucksstarken Gesichtszüge. Er leidet jedoch an einer seltsamen Augenstörung, bei der die ernstesten Dinge komisch und die lustigsten Dinge ernst aussehen. [...] Unter diesem Gesichtspunkt bedürfen alle Positionen einer Neubewertung; Was früher ernst war, kann jetzt lustig aussehen, und die lustigsten Dinge können ernst aussehen. (vgl. Slessarev 1970: 157)

Die Ursache für diese Zustände stammt vom sogenannten „Augenübel“, die als Resultat des Brillentages gelten (Frischmann 2005: 114). Diese Verwechslung von Ernst und Komik führt auch zu Identitätsproblemen (meistens bei der Hauptfigur Giglio):

Dieses Augenübel bestehe also darin, alles ‚verkehrt‘ zu sehen, was mit Angst und Schwindel verbunden sei. Damit beschreibt er den derzeitigen Stand seiner Identität. Die Verkehrung der Identität, das Schwindligwerden über sich selbst, die Verunsicherung und Angst werden nicht bezogen auf sein Selbstverhältnis, sondern einem lediglich physiologischen Vorgang zugeordnet. Sie bleiben ihm selbst äußerlich und unverständlich. (Frischmann 2005: 114)

Es gibt andere Situationen, in denen Augen und Sehhilfen wie Brillen den Menschen sogar dabei helfen, ihre Identität oder tiefste Wünsche zu entdecken: „In der *Prinzessin Brambilla* wird es den Römern erst durch die Brillen Celionatis möglich, die ‚Ichs‘ ihrer Wunschträume leibhaftig zu sehen“ (Slessarev 1971: 362). Allerdings ist der Einfluss des Schriftstellers auf die Identität im Hinblick auf die Charakterisierung seiner Figuren nicht zu übersehen:

Neben der Verwendung alter volkstümlicher Vorstellungen vom Blick der Schlangen fällt an diesen Beispielen die Prägung Hoffmanns eigener stereotyper Formeln für die Augen gewisser Menschentypen auf. Ihre Anwendung erfolgt so systematisch, daß man von den Formeln für die Augen geradezu auf den

Charakter der Figuren schliefen kann. So haben alle Menschen mit "magischen" Kriften entweder ‚glühende Augen,‘ einen ‚brennenden Blick‘⁴⁰ oder ‚stechende Augen.‘⁴¹ Erstaunlich ist, daß zu den Letzteren auch der Archivarius Lindhorst im goldenen Topf gehört. Er war ursprünglich als ein ‚ungemeiner, arger Zauberer‘ geplant.⁴² Zur gleichen Gruppe gehören auch die ‚funkelnden Augen.‘⁴³ Diese hätten dem Eingeweihten sofort den dimonischen Charakter Cardillacs im Fräulein von Scuderi und des falschen Hermod in der Prinzessin Brambilla verraten können. (Slessarev 1971: 366).

Außerdem helfen Giglio Fava die Augen und Brillen, sich selbst zu erkennen und ein besserer Schauspieler zu werden (vgl. Slessarev 1971: 367).

Dieses Werk offenbart eigentlich eine ungeahnte Ernsthaftigkeit und einen sehr subtilen Bezug zur Realität (vgl. Slessarev 1970: 160). Es ist anzumerken, dass das Augenmotiv hier recht spärlich verwendet wird, da es sich um ein Spätwerk Hoffmanns handelt: Slessarev selbst bezeugt, ‚der Gebrauch magischer Mittel äußerlicher und oberflächlicher [...] deutet auf Routinearbeit. Das eigentliche Anliegen des Dichters in seinen letzten Jahren findet seinen Ausdruck stattdessen in *Prinzessin Brambilla*, *Meister Floh* und *Des Veters Eckfenster*“ (1971: 367).

3.3. *Meister Floh*

Das Werk *Meister Floh* folgt den sieben Abenteuern des Protagonisten Peregrinus Tyß, in denen er durch eine besondere Linse, die ihm Meister Floh gegeben hat, die Gedanken anderer Menschen kennenlernt.

In diesem Werk trifft Peregrinus zu Weihnachten ein mysteriöses Mädchen, das sich wie seine Magd Alina vorstellt. Nach einem kurzen Treffen fällt Alina in Ohnmacht und Peregrinus trägt sie nach Hause. Später stellt Hoffmann den Lesern jedoch die Figuren von George Pepusch und Doktor Leuwenhoek vor, der ohne seine Nichte Dörtje, in die Pepusch verliebt ist, und ohne Meister Floh zurückbleibt. Nach McCain ist die fantastische Begebenheit des Todes und der Auferstehung der Prinzessin Gamahéh ein großartiges Beispiel sowohl für Hoffmanns unerschöpfliche Fantasie als auch für seine Tendenz, pseudowissenschaftliche Erklärungen für die unglaublichen Phänomene zu liefern, die er beschreibt. Nach McCain lässt Hoffmann George Pepusch ausplappern, dass er Augenzeuge der von Leuwenhoek beschriebenen Ereignisse war. Er war der Liebhaber der Prinzessin, der Distel Zeherit, und er war es, er erklärt, der ihren grausamen Mörder wirklich zerstörte, indem er ihn mit seinen scharfen Stacheln durchbohrte! Am Ende des zweiten Abenteuers hat die schöne Dörtje (die wir inzwischen mit der geheimnisvollen Aline aus dem ersten Abenteuer identifiziert haben) drei Persönlichkeiten angenommen, und der neu vorgestellte George Pepusch hat ebenfalls

einen märchenhaften Doppelgänger bekommen. Auch beide haben eine Vorexistenz in einer märchenhaften Urwelt erworben, die – wie sie Hoffmann darstellt – ein integraler Bestandteil der Realität ist. (vgl. McCain 1955: 70)

Nach dieser Einführung betritt schließlich der exzentrische Meister Floh die Szene und erklärt weiter, dass Dörtje vom Egelprinzen verstorben sei, aber bereits von Leuwenhoek wiederbelebt worden sei; ohne den Biss von Meister Floh kann sie jedoch nicht überleben (vgl. Hoffmann 1822: Drittes Abenteuer). Als Dank an Peregrinus schenkt er ihm eine Linse, mit der Peregrinus die Gedanken anderer Menschen hinter ihren Worten erkennen kann (Hoffmann 1822: Drittes – Viertes Abenteuer).

Es gibt mehrere Beispiele dafür, wie diese Linse in der gesamten Kurzgeschichte verwendet wird, und Peregrinus braucht nur mit den Fingern zu schnippen, damit Meister Floh die Linse in sein linkes Auge einführt. Das erste Beispiel ist der Test, den Meister Floh ihm am Wirt Swammer gab, der Peregrinus für einen sehr lockeren, naiven und beschränkten Mann hält (Hoffmann 1822: Drittes Abenteuer). Im vierten Abenteuer (Hoffmann 1822) tauchen mehrere solche Beispiele auf, das erste davon ist sein Treffen im Gefängnis mit seinem alten Freund Pepusch, der voller Mitgefühl für Peregrinus ist und ihm helfen will. Im weiteren Verlauf desselben Abenteuers trifft er auf mehrere Menschen, die ihn höflich ansprechen, und ihre Gedanken durch sein mikroskopisches Auge sind das komplette Gegenteil von dem, was gesagt wurde (Hoffmann ebd.). Die einzige Person, die überraschend ehrlich ist, ist Dörtje, die erkennt, dass sie wirklich in ihn verliebt ist und nicht versucht, ihn dazu zu bringen, ihr Meister Floh zu übergeben (Hoffmann 1822). Im sechsten Abenteuer sieht Tyß jedoch durch seine Linse, dass Leuwenhoek ihn verflucht:

Ich wollte, daß dich der schwarzgefiederte Satan zehntausend Klafter tief in den Abgrund schleudere, aber ich muß freundlich und unterwürfig gegen dich tun, da die verfluchte Konstellation mich unter deine Herrschaft gestellt hat und mein ganzes Sein in gewisser Art von dir abhängig ist. Doch werde ich dich vielleicht überlisten können, denn trotz deiner vornehmen Abkunft bist du doch ein einfältiger Tropf.[...]
(Hoffmann 1822)

Später erkennt Leuwenhoek, dass Peregrinus möglicherweise seine Gedanken kennt und erkennt, dass es sich nicht lohnt, ihn anzulügen.

Hier ist die Wiederholung der primären Bedeutung des Auges als Hauptrezeptor der menschlichen Sinne sehr offensichtlich. Es wird sogar davon ausgegangen, dass das Augenmotiv, da es sich bei Meister Floh um eines von Hoffmanns späteren Werken handelt,

kaum eine andere Bedeutung hat als die Erfüllung seines „eigentlichen Zweck[s]: dem Erkennen und Schauen“ (Slessarev 1971: 367). Als gutes Beispiel hierfür zitiert Slessarev (ebd.) im *Meister Floh* die Arbeit von Swammer und Leuwenhoek, die „mit sehr spezialisierten wissenschaftlichen Mikroskopen ausgestattet [sind], mit denen sie in das märchenhafte Geschehen eingreifen, indem sie die Prinzessin Gamaheh wieder herstellen.“ Swammer und Leuwenhoek nutzen diese Mikroskope tatsächlich für die großen Projektionen der Flöhe, die Leuwenhoek für seinen Zirkus zu beherrschen versucht, „um sein Publikum mit optischen Tricks zu verblüffen, wie er auch seine dressierten Flöhe sowie andere Klein- und Krabbeltiere gegen Geld vorführt“ (Schmitz-Emans 2010: 311-2).

Für die primäre Bedeutung des Auges als Sehorgan spielen die Subjektivität und die Art und Weise, wie das Subjekt die Dinge sieht, auch eine große Rolle:

Es fällt auf, dass sich der Erzähler die Perspektive des illudierten Publikums im Saal zu eigen macht: Er spricht von den Bildern des Leuwenhoek'schen Bestiariums, als seien diese wirklich von erschreckender Größe und als befänden sie sich inmitten des Saals; er mischt sie erzählend gleichsam unter das Publikum. Nicht zufällig sehen wir die Erscheinungen mit den Augen des Protagonisten Pepusch; einleitend ist von dessen Blick die Rede, abschließend davon, dass dieser niemals etwas "Abscheulicheres [. . .] geschaut" hat. (Schmitz-Emans 2010: 312)

Schmitz-Emans kommentiert weiter, solche „Subjektivierung des Erzählerblicks wirkt wie das narrative Pendant zur visuellen Projektion der hässlichen Tiererscheinungen“ (2010: 312). Es wird auch gesagt, dass diese Motive auch die Auslöser der Geschichte sind, die durch das subjektive Erleben der Charaktere entsteht: „Durch die narrative Darstellung selbst werden die hässlichen Geschöpfe zu dem, als was sie sich dem Leser anbieten“ (Schmitz-Emans ebd.). Der Grund für diesen Zusammenhang ist tatsächlich unsere Abhängigkeit vom Sehsinn:

Die Entwicklung der technischen Medien zur Bildproduktion und optischen Erkundung der Welt bestärkten im ganzen Verlauf des 19. Jahrhunderts das Bewusstsein von der Blickabhängigkeit, das heißt vor allem von der Ausschnitthaftigkeit und Kontingenz der visuell wahrgenommenen Welt. (Schmitz-Emans 2010: 313)

Dennoch hat diese Abhängigkeit des Menschen vom Sehsinn seine gute Seite, denn das Auge in seiner ganzen Natur bestimmt, „als was die Welt dem Menschen erscheint“, was „das Ende jedes naiven Weltverhältnisses“ bedeutet (Schmitz-Emans 2010: 303).

Das Besondere an diesem Werk ist, dass hier die Motive des Auges und der Sehhilfen auch als Symbole der Suche nach der Wahrheit dienen, insbesondere im Fall von Peregrinus und seiner mikroskopischen Linse, die Meister Floh ihm im Dritten Abenteuer schenkt (Hoffmann

1822). Dies ist eine Bedeutung, die ziemlich im Hintergrund verborgen liegt, aber durch das Ende der Geschichte bestätigt wird:

Er gibt das Glas auf, um nicht dem gefallenen Engel gleich zu werden, der mit dem Wissensdurst "die Sünde auf die Welt brachte." "Mit dem unbewaffneten Auge erkennt er das reine Herz der Geliebten und im Erleben der Liebe erwacht in ihm der Karfunkel und schießt ,wie Himmelsfeuer blendende Strahlen durch den Saal.' (Slessarev 1971: 362)

Am Ende erkennt Peregrinus selbst, „daß wir uns mit dem, was uns das bloße Auge zu sehen erlaubt, begnügen sollten.“ (Slessarev 1971: 362)

George S. Williamson gibt dieser Geschichte eine andere Perspektive und erwähnt die Möglichkeit, dass das Motiv des von Peregrinus getragenen Auges und Augengeräts die Bedeutung der Fährtenverfolgung hat, was seiner Arbeit zufolge in Preußen üblich war (vgl. 2015: 301). Er reduziert sein Beispiel der Kritik an der Polizei und der Staatsführung auf die Polarität zwischen Peregrinus und Knarrpanti, der versucht, ihn unter dem Vorwurf der Entführung der Prinzessin zu fangen, aber ein viel wichtigerer Teil dieser Argumentation ist tatsächlich die Anwendung der Überwachung auf Menschen. Die Linse in seinem linken Auge ist der Hauptfaktor, der Peregrinus einen Vorteil gegenüber allen verschafft, insbesondere im Fall von Knarrpantis Vorwurf (vgl. ebd.). Dies stellt jedoch auch für Peregrinus ein Problem dar, das ihn wie die anderen Charaktere um ihn herum zu einem etwas paranoiden Menschen macht, was Williamson nicht erwähnt:

Indeed, the very atmosphere of this tale, with its many scenes of characters peeping into keyholes, looking through telescopes, and attempting to determine each other's true motives, true thoughts, and true identities, seems to suggest a world in which surveillance is all-pervasive and, potentially, all corrupting. (Ebd.)

Aus diesem Grund beschließt Peregrinus, die Linse aus dem Alltag zu entfernen, was Meister Floh selbst versteht (ebd.).

4. Schlussfolgerung

Diese Abschlussarbeit präsentierte einen Querschnitt von drei Werken von E. T. A. Hoffmann aus der Spätromantik mit besonderer Berücksichtigung der ausgewählten mehr oder weniger zentralen Motive wie Augen, Sehen, Vision, Wahrnehmung, Sehhilfen usw. Die Arbeit diente der besseren Verdeutlichung des Zusammenspiels zwischen den Motiven des Auges, Sehens, der Sicht usw. und der Fabel und der latenten symbolischen Bedeutung desselben Motivs in den drei ausgewählten Geschichten: *Der Sandmann*, *Prinzessin Brambilla* und *Meister Floh*.

Aus der im dritten Kapitel durchgeführten Analyse der Geschichten lässt sich erkennen, dass die Bedeutung des Augenmotivs meist vom Thema der Handlung abhängt. Allerdings darf nicht außer Acht gelassen werden, dass bei dem Gebrauch dieses Motivs oft die Oppositionen von Illusion und Realität, Traum und Realität vorkommen.. In der Erzählung *Der Sandmann* wird das Zusammenspiel von echtem Leben und guter psychischer Gesundheit sowie Albträumen und Paranoia zum tragischen Ende Nathanaels. Mit *Prinzessin Brambilla* war es ein Abenteuer hin zu ehrlichen Erkenntnissen, die am Ende der Geschichte Giglio Fava bekommt. Im Falle der Geschichte vom *Meister Floh* geht es um die Entwicklung einer Person,

die von dem überzeugt ist, was sie selbst sieht, und von ihrer Fähigkeit, selbstständig die Wahrheit zu erfahren, das heißt, dass Peregrinus Tyß nicht zu einem unzuverlässigen Mann wird, wenn er offensichtliche Anzeichen der Liebe sieht, was der Fall ist, wenn er auf die Linse verzichtet, die ihm Meister Floh gegeben hat. Darüber hinaus zeigt dieses Werk auch den Einfluss des subjektiven „Ichs“, durch das ein physikalisches Phänomen oder eine Projektion eines physikalischen Phänomens betrachtet wird.

Beim Gebrauch des Augenmotivs und anderer damit verbundenen Motive in Hoffmanns literarischen Werken spielten viele wissenschaftliche Erkenntnisse über das Sehen und Möglichkeiten zur Verbesserung des menschlichen Sehvermögens eine Rolle. Es ist also erwähnenswert, dass diese Motive tatsächlich die Funktion eines zusätzlichen Motivators für die Entwicklung der Handlung in seinen Werken haben. Dasselbe bestätigt auch Schmitz-Emans:

Sie hat die Abenteuer des Sehens dargestellt; sie hat von den Zusammenhängen zwischen Blick und Wirklichkeitskonstitution erzählt; sie hat vor allem durch Entwicklung neuer narrativer Strategien die Relativierung aller Weltentwürfe reflektiert: die Abhängigkeit von der Disposition des Auges, vom Standort, vom Blickwinkel, von den technisch-medialen Zurüstungen des Sehens. Und sie hat dabei die metaphorischen Potenziale der Bildfelder um das "Auge," den "Blick," die Sehinstrumente und Bildproduktionsmedien erkundet und ausgenutzt, um über sprachliche Darstellungsprozesse zu reflektieren. (2010: 313)

5. Literaturverzeichnis

5.1. Primärliteratur

1. Hoffmann, E. T. A. (1820): *Prinzessin Brambilla*. Projekt Gutenberg. <https://www.projekt-gutenberg.org/etahoff/brambill/chap001.html> abgerufen am 24.08.2023.
2. Hoffmann, E. T. A. (1816): *Der Sandmann*. Stuttgart. Reclams Universal-Bibliothek.
3. Hoffmann, E. T. A. (1822): *Meister Floh*. Projekt Gutenberg. <https://www.projekt-gutenberg.org/etahoff/floh/chap001.html> abgerufen am 21.08.2023.

5.2. Sekundärliteratur

1. Grobe, Horst (2008): *Erläuterungen zu E. T. A. Hoffmann Der Sandmann*. Königs Erläuterungen und Materialien. Hollfeld. Bange Verlag.
2. Schmidt, Ricarda (2019): Nachttraum, Tagtraum und Rausch bei E. T. A. Hoffmann. *KulturPoetik* 1, 68–84. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/26742832> abgerufen am 28.08.2023.
3. Kremer, Detlef (2009): *E. T. A. Hoffmann Leben – Werk – Wirkung. De Gruyter Lexikon*. Berlin. Walter de Gruyter GmbH & Co.
4. Ellis, John M. (1981): Klara, Nathanael and the Narrator: Interpreting Hoffmann's *Der Sandmann*. *The German Quarterly* 1, 1–18. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/405828> abgerufen am 26.08.2023.
5. Schmitz-Evans, Monika (2010): Die Laterna magica der Erzählung. Zur Semantik eines Bilderzeugungsverfahrens und seiner poetologischen Funktion. *Monatshefte* 3, 300–325. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/40985372> abgerufen am 26.08.2023.
6. Slessarev, Helga (1971): Bedeutungsanreicherung des Wortes: Auge. Betrachtungen zum Werke E.T.A. Hoffmanns. *Monatshefte* 4, 358–371. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/30156610> abgerufen am 26.08.2023.
7. Slessarev, Helga (1970): E. T. A. Hoffmann's 'Prinzessin Brambilla': A Romanticist's Contribution to the Aesthetic Education of Man. *Studies in Romanticism* 3, 147–60. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/25599760> abgerufen am 27.08.2023.
8. Frischmann, Bärbel (2005): Personale Identität und Ironie. E.T.A. Hoffmanns 'Prinzessin Brambilla', Fichtes Philosophie und Friedrich Schlegels Ironie. *Colloquia Germanica* 2, 93–122. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/23982124> abgerufen am 27.08.2023.

9. McClain, William H. (1955): E. T. A. Hoffmann as Psychological Realist: A Study of *Meister Floh. Monatshefte* 2, 65–80. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/30160229> abgerufen am 28.08.2023.

Sažetak

Ovaj završni rad obrađuje motive očiju, vida, pogleda i sl. u kontekstu djela romantičara E. T. A. Hoffmanna. Cilj ovog rada je utvrditi učestalost ovih blisko povezanih motiva i njihov utjecaj na radnju i na likove te njihovu percepciju stvarnosti i ljudi oko sebe. Osim utjecaja ovih motiva na likove i njihovu percepciju događaja, važno je analizirati i neka od manje očitih značenja navedenih motiva. Kratke priče *Der Sandmann*, *Prinzessin Brambilla*, *Meister Floh* uključene su u analizu ovih blisko povezanih motiva.

Ključne riječi: oči, vid, pogled, romantika, E. T. A. Hoffmann.