

**Univerzita Karlova**

Filozofická fakulta

Ústav germánských studií

## Bakalářská práce

Anna Povolná

**Das Frauenbild in literarischen Texten der Früh- und Hochromantik**

The representation of women in literary texts of Early and High Romanticism

Obraz ženy v literatuře raného a vrcholného romantismu

## **Poděkování**

Vielen Dank an Dr. Phil. Thomas Schneider für die Leitung dieser Arbeit, für Inspiration, Ratschläge und Korrektur.

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu, a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 25. 7. 2018

Anna Povolná

## **Abstrakt**

Práce se zabývá obrazem ženy v literární epoše raného a vrcholného romantismu. Na základě analýzy vybraných literárních textů bude zkoumán obraz ženy a jeho jednotlivé aspekty. Texty, se kterými bude pracováno, jsou následující: *Lucinde* od Friedricha Schlegela, *Zu Bacharach am Rheine* und *Rheinmärchen* od Clemense Brentana a *Der Sandmann* od E. T. A. Hoffmanna. Cílem práce je zachytit vnímání ženy v daném období, a především kriticky zhodnotit mužskou perspektivu pohledu na ženu.

**Klíčová slova:** obraz ženy, Romantismus, analýza textu, kritická recepcce

## **Abstract**

Diese Arbeit beschäftigt sich mit dem Frauenbild in der literarischen Epoche der Früh- und Hochromantik. Durch eine Analyse ausgewählter literarischer Texte soll das romantische Bild der Frau in seinen einzelnen Aspekten bestimmt werden. Es wird mit folgenden Texten gearbeitet: *Lucinde* von Friedrich Schlegel, *Zu Bacharach am Rheine* und *Rheinmärchen* von Clemens Brentano und *Der Sandmann* von E. T. A. Hoffmann. Ziel der Arbeit ist es, die Wahrnehmung der Frau in diesem Zeitraum zu erfassen und die vor allem männlich dominierte Perspektive auf die Frau kritisch zu beurteilen.

**Schlüsselwörter:** Frauenbild, Romantik, Textanalyse, kritische Rezeption

## **Abstract**

The Bachelor Thesis focuses on the representation of women in literary texts of Early and High Romanticism. This representation and its particular aspects will be examined based on the analysis of selected texts. For this purpose following texts are being used: *Lucinde* by Friedrich Schlegel, *Zu Bacharach am Reine* und *Rheinmärchen* by Clemens Bretano and *Der Sandmann* by E. T. A. Hoffmann. The aim of this Thesis is to capture the perception of a woman during that period, and mainly to critically assess the male perspective on approach to a woman.

**Key words:** women, Romanticism, analysis, critical confrontation

# Inhalt

<b>1. Einleitung</b> .....	<b>7</b>
<b>2. Frauenbild im Kontext der Romantik allgemein</b> .....	<b>8</b>
<b>3. <i>Lucinde</i></b> .....	<b>10</b>
3.1. Moderne <i>Lucinde</i> : Frühromantik vs. Spätromantik .....	10
3.2. Universalpoesie .....	12
3.3. Inhalt des Romans .....	14
3.4. Beschreibung der <i>Lucinde</i> .....	15
3.5. Männliche vs. weibliche Liebe .....	16
3.6. Männlich + weiblich = menschlich .....	18
<b>4. <i>Loreley</i></b> .....	<b>19</b>
4.1. Entstehung des Loreley-Mythos .....	19
4.2. Figur der Loreley allgemein .....	21
4.3. Form und Inhalt des Gedichts <i>Zu Bacharach am Rheine</i> .....	22
4.3.1. Eigenschaften und Aussehen der Loreley .....	24
4.4. <i>Rheinmärchen</i> .....	25
4.4.1. Frauenfiguren des <i>Rheinmärchens</i> .....	26
4.4.2. Loreley im <i>Rheinmärchen</i> .....	27
4.5. Lore Lay vs. Lureley .....	28
<b>5. <i>Der Sandmann</i></b> .....	<b>29</b>
5.1. Zwischen Hoch- und Spätromantik; Interesse an der Psyche .....	29
5.2. Inhalt der Erzählung .....	30
5.3. Psychoanalytische Interpretation .....	33
5.3.1. Die Urszene .....	34
5.3.2. Ödipuskomplex .....	34
5.4. Weibliche Figuren .....	35
5.5. Ähnlichkeiten zwischen Mutter und Clara .....	41
5.6. Ähnlichkeiten zwischen Clara und Olimpia .....	42
5.7. Kritik des romantischen Frauenbildes .....	43
<b>6. <i>Lucinde, Loreley, Mutter, Clara, Olimpia</i></b> .....	<b>45</b>
<b>7. Zusammenfassung</b> .....	<b>48</b>
<b>8. Quellen</b> .....	<b>49</b>
8.1. Primärliteratur .....	49

8.2. Sekundärliteratur .....	49
8.3. Internet .....	50

## 1. Einleitung

Die Frau und deren Darstellung ist in der Literatur heute wie damals ein wichtiges Thema, zumal wegen der Emanzipation, des Feminismus und der Gender Studies ist es auch aus heutiger Hinsicht spannend, sich mit dem Frauenbild zur Zeit der Romantik zu befassen. Auf den ersten Blick scheint die Romantik voller Stereotypen und Klischees zu sein, welches für viele Texte dieser Zeit auch zutrifft; in dieser Arbeit werden aber auch Texte vorgestellt, die schon eine kritische Auseinandersetzung mit der Romantik vornehmen oder auch über progressive Gedanken verfügen und sogar als feministische Vorbilder gedient haben. Die Französische Revolution, deren Motto auch die „Gleichheit“ umfasst, regt Gedanken der Frauenemanzipation in der Romantik an, zu gleicher Zeit wird aber die Frau durch Theorien über Geschlechter und deren „natürlichen“ Charakter auf Rolle der Mutter und Ehefrau reduziert.<sup>1</sup> Diese zwei Strömungen werden auch in den literarischen Texten der Romantik sichtbar.

Es wurden für diese Arbeit absichtlich Werke von männlichen Autoren ausgewählt. In der Romantik sind natürlich auch Autorinnen zu finden, es wird hier jedoch auf die männliche Sicht fokussiert. Die Texte sind unterschiedlicher Form, aus verschiedenen zeitlichen Phasen der Romantik und nehmen unterschiedliche Stellungen zum Frauenbild ein. Die Hauptthemen, denen sich die Arbeit widmet, sind: Rollenzuschreibung der Frau, Beziehung zwischen Mann und Frau und die Stellung des Mannes zur Frau. Thematisiert wird auch die Problematik des (männlichen) Narzissmus, der Idealisierung und der Sehnsucht nach dem Absoluten, welches alles zusammenhängt.

Als erster Text wird *Lucinde* von Friedrich Schlegel behandelt. Dieser Text steht in Kontrast zu den zwei anderen, er setzt sich mit den Themen Liebe und Beziehung direkt auseinander und versteckt sie nicht hinter einer Erzählung. Es handelt sich dabei aber nicht nur um philosophische Gedanken über diese Themen, der Text demonstriert auch die Dichtung der Romantik selbst anhand von Schlegels Programm der *Universalpoesie*. Der Text nimmt als Vertreter der Frühromantik eine liberale, philosophisch-theoretische Position ein, verwendet aber trotzdem Stereotypen, nicht zuletzt in Bezug auf das Geschlechterverhältnis.

---

<sup>1</sup> Vahsen, Mechthilde: Wie alles begann – Frauen um 1800. In: <https://www.bpb.de/gesellschaft/gender/frauenbewegung/35252/wie-alles-begann-frauen-um-1800?p=all>. (15. 7. 2018)

Nach *Lucinde* folgen zwei Texte von Clemens Brentano: *Zu Bacharach am Rheine* und *Rheinmärchen*, Texte, die der Loreley-Mythos verbindet. Diese stellen keine reflektierte oder kritische Stellungnahme dar, wie es bei den anderen ausgewählten Werken der Fall ist, sondern schildern eine idealisierte Darstellung der Frau und sind ein Beispiel der (stereo-)typischen romantischen Dichtung, wie sie das Verständnis der Romantik bis heute stark prägt. Zeitlich sind sie im Übergang von der Früh- zur Hochromantik einzuordnen.

Der letzte Text *Der Sandmann*, dessen Autor E. T. A. Hoffmann ist, wurde aus dem Grunde gewählt, weil er bereits eine prinzipiell kritische Stellung zu der Romantik und deren Bilderwelt und damit vor allem auch zu dem romantischen Frauenbild einnimmt. Er wurde im Übergang von der Hoch- zur Spätromantik verfasst, ist trotz dieses Zeitraums aber nicht konservativ-christlich, wie es viele Texte zu dieser Zeit zumindest tendenziell sind.

Die Texte werden im Folgenden zunächst einzeln dargestellt und mit Fokus auf die Frauenfiguren analysiert. Abschließend werden die in ihnen enthaltenen Frauenbilder verglichen und mit Bezug auf die Epoche der Romantik zusammenfassend diskutiert.

## **2. Frauenbild im Kontext der Romantik allgemein**

Die Romantik ist eine literarische Epoche, die sich vom Ende des 18. Jahrhunderts bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts erstreckt, und damit eng mit der Französischen Revolution und mit den nationalen Vereinigungsversuchen des Vormärz verbunden, indem sie die revolutionären und nationalistischen Gedanken übernimmt. Am Anfang bewirkt die Romantik jedoch auch einen „Verlust an Tradition“<sup>2</sup> wegen der Offenheit für das Neue, auf der anderen Seite zielt sie auf Betonung einer gemeinsamendeutschen Kultur, eben wegen der Suche der einheitlichen deutschen Identität, die bei der Bildung eines Staates von Bedeutung ist. Inspiration wird für diese gemeinsame Kultur bei der germanischen Zeit und bei dem Mittelalter gesucht. Die erste steht für die sogenannte ursprüngliche Kultur, für die germanischen Stämme und ihre als 'deutsch' stilisierte Kultur; das zweite, bewirkt durch die hoch- und spätromantische Zuneigung zum vor allem katholischen Christentum, wird als idealer gesellschaftlicher Zustand (bis hin zu konkreten ständestaatlichen Ideen) stilisiert. Novalis nennt es „Goldenes Zeitalter“.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup>Kremer, Detlef / Kilcher, Andreas B.: Romantik. Stuttgart 2015. S. 24.

<sup>3</sup>Schmitz-Emans, Monika: Einführung in die Literatur der Romantik. Darmstadt 2007. S. 38.

Mit dem Attribut „romantisch“ assoziiert man heutzutage allgemein Aspekte mit trivialisiertem Bezug auf Liebe und Natur, in der Epoche der Romantik selbst sind aber auch folgende komplexeren Konnotationen von Bedeutung: „Märchenhaftes und Wunderbares, Ur- und Altertümliches, Volkstümliches und Kindliches, Seltsames und Fernes, Ritterlich-Mittelalterliches (...) Nächtlich-Dunkles, Gespenstisches, Grausiges, Schreckenerregendes“.<sup>4</sup> Zentrale Motive der Romantik die für diese Arbeit am wichtigsten sind, sind unter anderen die Natur, die Liebe und auch das Unheimliche – Motive, deren Darstellung in den romantischen Texten mit ihrer Verfallsform von heute wenig gemein hat. Oft haben genau diese drei Motive einen einzigen Oberbegriff – die Frau. Der Frau werden in auffällig vielen romantischen Texten vornehmlich zwei Hauptrollen zugeschrieben: die Mutter und die Geliebte. Dieses Rollenmodell ist ein Ergebnis des sog. „natürlichen Geschlechtscharakters“<sup>5</sup>, auch „biologischer Determinismus“<sup>6</sup> genannt, welche die damalige Ansicht war. Diese war eigentlich eine rückschrittliche Sicht gegenüber der der Aufklärung, die eine gebildete und intelligente Frau forderte und auch gegenüber der Emanzipation der Frau, die sich nach der Französischen Revolution durchzusetzen begann.<sup>7</sup>

Der biologische Determinismus stellt eine stereotypische Hinsicht dar, die Frau als Natur und den Mann als Kultur zu betrachten, wobei die Frau dadurch eine untergeordnete Position bekommt. Der Grund dafür, die Frau mit der Natur zu vergleichen, ist die schöpferische Rolle der Frau (sie ist die, die Kinder auf die Welt bringt), die in dieser Perspektive als ihre Hauptaufgabe betrachtet wird. Für die Kultur, also für den Mann, ist es typisch, dass sie bzw. er die Natur erobert. „Demnach hatten Frauen keinen Subjekt-Status, waren keine mündigen, autonomen Menschen, sondern benötigten eine Geschlechtsvormundschaft, ausgeübt durch den Vater, den Bruder oder den Ehemann.“<sup>8</sup> Man führt zu dieser Zeit zwar Diskussionen zur Bildung der Frauen, trotzdem bleiben viele Beiträge dazu eben im Sinne der Unterordnung bzw. Unterwerfung der Frau. Der Aufklärer Jean Jacques Rousseau betont z. B., dass die Frau gelehrt werden müsse, eine Frau für einen Mann zu sein:

---

<sup>4</sup> Schmitz-Emans, Monika: Einführung in die Literatur der Romantik. Darmstadt 2007. S. 8.

<sup>5</sup> Vahsen, Mechthilde: Wie alles begann – Frauen um 1800. In: <https://www.bpb.de/gesellschaft/gender/frauenbewegung/35252/wie-alles-begann-frauen-um-1800?p=all>. (15. 7. 2018)

<sup>6</sup> Ortner, Sherry B. 1974. Is female to male as nature is to culture? In: M. Z. Rosaldo and L. Lamphere (eds), *Woman, culture, and society*. Stanford, CA: Stanford University Press, pp. 68-87.

<sup>7</sup> Vahsen, Mechthilde: Wie alles begann – Frauen um 1800.

<sup>8</sup> Ortner, Sherry B. 1974. Is female to male as nature is to culture?

„So muß sich die ganze Erziehung der Frauen im Hinblick auf die Männer vollziehen. Ihnen gefallen, ihnen nützlich sein, sich von ihnen lieben und achten lassen, sie großziehen, solange sie jung sind, als Männer für sie sorgen, sie beraten, sie trösten, ihnen ein angenehmes und süßes Dasein bereiten: das sind die Pflichten der Frau zu allen Zeiten, das ist es, was man sie von Kindheit an lehren muß. Solange man nicht zu diesem Prinzip zurückgeht, entfernt man sich vom Ziel, und alle Regeln, die man für sie aufstellt, dienen weder ihrem noch unserem Glück“<sup>9</sup>

Mit der Trennung der Geschlechter werden auch „natürliche Geschlechtseigenschaften“ beschrieben, die für diese typisch sein sollen, welches natürlich mit einer unrealistischen Idealisierung und Deindividualisierung zusammengeht: „als weiblich geltenden Eigenschaften wie beispielsweise Schwäche und Hingebung sowie dulddende Tugenden wie Schamhaftigkeit, Keuschheit, Schicklichkeit, Liebenswürdigkeit, Verschönerungsgabe, Taktgefühl, Anmut und Schönheit.“<sup>10</sup>

Neben dem Motiv der Natur und der Liebe mit Bezug auf die Frau, wurde noch das Motiv des Unheimlichen erwähnt. Dieses erscheint dann wegen einem Bruch im Schema des biologischen Determinismus, zu finden ist es z. B. bei der Figur der Loreley, wo die Macht der Natur und eigentlich die Angst vor ihr dargestellt wird und nicht die Eroberung derer. In E. T. A. Hoffmanns *Sandmann*, der die Thematik des Unheimlichen am meisten von diesen Texten repräsentiert, besteht das Unheimliche, psychoanalytisch betrachtet, in der Austauschbarkeit der Mutterfigur und der Geliebten auch in sexueller Hinsicht, was tabuisiert wird und zur Frustration führt. Der Mensch/Mann füllt sich einerseits als Eroberer der Natur, auf der anderen Seite stellt die Natur auch Gefahr dar, trotz dies aber auch Ziel der Sehnsucht. Die Frau und die Natur sind also beide unheimlich – gefährlich und lockend.

### **3. Lucinde**

#### **3.1 Moderne Lucinde: Frühromantik vs. Spätromantik**

Schlegels *Lucinde* erschien 1799 als erster, aber schließlich auch letzter Teil eines Romans, den der Autor fortzusetzen plante, wozu es aber nicht kam. Dieser Roman zählt zeitlich zu der Frühromantik (1797-1802) und stellt den praktischen Teil von Schlegels

---

<sup>9</sup> Rousseau, Jean Jacques: *Émile oder über die Erziehung*. Stuttgart: Reclam 1963. S. 733f.

<sup>10</sup> Dorff, Sabine: *Weiblichkeit und Bildung: Ideengeschichtliche Grundlage für die Etablierung des höheren Mädchenschulwesens in Deutschland*. In: [http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/epoche/doff\\_weiblichkeit.pdf](http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/epoche/doff_weiblichkeit.pdf) (13. 7. 2018)

Theorie der *Universalpoesie* dar. Die Frühromantik deutet mit ihren progressiven Gedanken und durch ihre Abkehr von der Klassik, damit von der Antike und den traditionellen Formen, schon allmählich auf die Moderne hin: „Ordnungen gibt es nur noch im Plural, und sie sind als etwas grundsätzlich Wandelbares und letztlich Grundloses zu denken.“<sup>11</sup> Es kommt also zum Zerfall der klassizistischen Ästhetik. Die Frühromantik ist im Unterschied zu der Spätromantik liberaler und revolutionärer:

„Die Ideenwelt der Frühromantiker ist geprägt durch die Ideen der Entgrenzung, der Progression und der Öffnung geschlossener Denk- und Handlungszusammenhänge für neue Anstöße, ja für Widerspruch und Paradox, ferner durch eine kosmopolitische Haltung und durch gesellschaftlichen Liberalismus.“<sup>12</sup>

Die Spätromantik wird dagegen, geprägt durch das vor allem katholische Christentum, konservativer. Ein Beispiel für diesen Wandel ist Schlegel selbst, wegen „seiner Konversion zum Katholizismus und seiner Parteinahme für konservativer Politik“.<sup>13</sup> Es vollzieht sich bei der Romantik eine Bewegung von der „revolutionären Öffnung hin zu restaurativer Schließung“.<sup>14</sup> Ein weiteres Beispiel dafür, diesmal mit Bezug auf die Frauenthematik, sind die literarischen Salons, die oft von Frauen, sogar von jüdischen Frauen, geführt wurden, welche aber auch vom Rückschritt von solcher Emanzipation betroffen waren.<sup>15</sup> Die bedeutendsten waren in Jena und in Berlin, wo sich Autoren/innen und andere Künstler für Diskussionen und Vorlesungen trafen. Zu einem solchen Kreis gehörte auch Dorothea Veit, die nach einer nicht erfolgreichen Ehe später Friedrich Schlegel geheiratet hat und welche mit der Figur der Lucinde in dem gleichnamigen Roman zu identifizieren ist.<sup>16</sup> Sowohl Dorothea als auch Caroline, die Ehefrau von August Wilhelm Schlegel, sind „in ihrer geistigen wie erotischen Selbständigkeit beispielhaft für die auf gleichberechtigte Partnerschaft und wechselseitige Ergänzung der Geschlechter angelegte romantische Liebe.“<sup>17</sup> Und eben der von dieser Frau mit solchen Gedanken und Haltungen beeinflusste Schlegel schreibt die *Lucinde* in progressiver Absicht.

---

<sup>11</sup> Schmitz-Emans, Monika: Einführung in die Literatur der Romantik. S. 18.

<sup>12</sup> Ebd., S. 24.

<sup>13</sup> Kremer, Detlef / Kilcher, Andreas B.: Romantik. Stuttgart 2015. S. 24.

<sup>14</sup> Ebd., S. 24.

<sup>15</sup> Ebd.

<sup>16</sup> Ebd., S. 28.

<sup>17</sup> Ebd., S. 29.

*Lucinde* ist ein Text, den einige loben und andere verabscheuen, ein Text, der provoziert. „Die Streitpunkte konzentrieren sich auf den sinnlich-erotischen Gehalt, der zu moralisch-sittlicher Entrüstung führte, und die Struktur des Romans, die sich nicht mit geltenden kulturell-ästhetischen Normen vertrug.“<sup>18</sup> Die Form des Textes ist nicht einfach-gegliedert ist der Roman in 15 Kapitel, in „eine Vielzahl heterogener, arabesk miteinander verbundener Kleinformen.“<sup>19</sup> Schlegel experimentiert mit der Romanform, indem er „narrative und reflektorische Partien“<sup>20</sup> verknüpft. Im Zentrum steht das Kapitel „Lehrjahre der Männlichkeit“ als einziger narrativer Teil.<sup>21</sup> Schon diese scheinbar willkürliche Struktur des Romans wurde seinerzeit von einigen kritisiert.

Der Roman wird jedoch auch als progressiv und modern angesehen, was den Komplex Emanzipation betrifft. „Schlegels Frauenbild ist letztlich dadurch emanzipatorisch, daß er der Frau Bildung und künstlerisch-geistige Produktivität zugesteht.“<sup>22</sup> Schlegel interessiert und engagiert sich sehr für die Frauenthematik und die Emanzipation der Frau, er betont, dass eine Frau auch gebildet sein sollte, welches zu dieser Zeit ein allgemeiner Diskussionspunkt, ist und stellt die Frau auf die gleiche Ebene wie den Mann.

### 3.2 Universalpoesie

Wie schon erwähnt wurde, demonstriert Schlegel anhand dieses Romans sein Programm der Romantik, das er u. a. in *Athenäum: Fragment 116* gefasst hat. Eine seiner deutlichsten Haltungen, die hier zum Vorschein kommt, ist die Unverständlichkeit der Texte, er „verteidigt das Unverständliche an Texten und betrachtet es als Stimulation zur fortgesetzten Reflexionstätigkeit (...). Die Reflexionsbewegung kommt Schlegel zufolge niemals an ein Ziel, es wird niemals eine definitive Wahrheit erreicht.“<sup>23</sup> Das zeigt sich in *Lucinde* an Stellen, wo er auf einmal seine Gedanken wieder zurücknimmt, sodass der Leser nicht weiß, was die Aussagen des Autors sind. Ein Beispiel aus dem Text ist an der Stelle, wo Julius, der Erzähler dieses Textes, bemüht sich, wie er die Liebe empfindet, am Ende bezeichnet er es aber als Illusion, die sich „leicht aus der Psychologie erklären“<sup>24</sup> lässt. Die Gefühle sind also wissenschaftlich zu erklären, was eher auf die Aufklärung hindeutet. Noch

---

<sup>18</sup>Scholz, Hannelore: Widersprüche im bürgerlichen Frauenbild. Weinheim 1992. S. 116.

<sup>19</sup>Kremer, Detlef / Kilcher, Andreas B.: Romantik. Stuttgart 2015. S. 130.

<sup>20</sup>Schmitz-Emans, Monika. Einführung in die Literatur der Romantik. Darmstadt 2007. S. 54.

<sup>21</sup> Vgl. Kremer, Detlef / Kilcher, Andreas B.: Romantik. Stuttgart 2015. S. 130.

<sup>22</sup>Scholz, Hannelore: Widersprüche im bürgerlichen Frauenbild. Weinheim 1992. S. 141.

<sup>23</sup> Schmitz-Emans, Monika: Einführung in die Literatur der Romantik. S. 41.

<sup>24</sup> Schlegel, Friedrich/Polheim, Karl Konrad (Hg): *Lucinde*. Stuttgart: Reclam 2001. S. 13.

deutlicher wird diese Umkehr an der Stelle, wo Julius in seinem Erzählen aufhört und über die Form nachzudenken anfängt. Er möchte die „unerträgliche Einheit und Einerleyheit“<sup>25</sup> zerstören, um stattdessen „das schönste Chaos von erhabnen Harmonie“<sup>26</sup> zu haben. Eben Chaos, das zur Harmonie führt, ist für Schlegel ein wichtiges Thema. Es handelt sich jedoch um keinen willkürlichen Chaos, sondern um „durchgedachte Komposition“<sup>27</sup>, „künstlich geordnete Verwirrung“ und „reizende Symmetrie von Widersprüchen.“<sup>28</sup>

Ein anderes Thema, das hier zum Vorschein kommt, ist die Ironie, die durch Paradox erscheint. Schlegel „rechtfertigt die Ironie als Inbegriff des Geistigen, als ein aktives Prinzip, das Stagnation verhindert, Feststellungen verhindert, Statischen wieder bewegt.“<sup>29</sup> Dies ist also einer der Mitteln um die Dichtung progressiv zu machen, wie er es fordert. Ein Beispiel im Text: „Ich denke mir, wie ich bey der letzten Umarmung im Gedränge der heftigen Widersprüche zugleich in Thränen und in Lachen ausbreche.“<sup>30</sup> Die Trennung wäre für Julius so unvorstellbar, dass es eigentlich zum Lachen ist. Sogar würde „der tiefe Schmerz (...) flüchtig seyn und sich bald in vollkommener Harmonie auflösen.“<sup>31</sup> Durch die Ironie, die durch das Paradox verursacht wird, man kann auch durch Chaos sagen, kommt es wieder zur Harmonie. Und um die zu erreichen, muss man die „verzehrende Gluth“ der Gegenwart „in Scherzen lindern“.<sup>32</sup>

Dieses Werk steht mit Vielheit dieser Theorien zwischen dem Ästhetischen und Philosophischen, wobei auch dies Schlegels Programm unterstützt: „Ihre [der romantischen Poesie] Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen.“<sup>33</sup> Die Dichtung soll mit der Theorie verbunden werden. Noch Weiteres kann aus Schlegels Theorie in diesem Text gefunden werden. Als wichtigste Beispiele sollte dies genügen, zu erwähnen

---

<sup>25</sup> Schlegel, Friedrich/Polheim, Karl Konrad (Hg): Lucinde. Stuttgart: Reclam 2001. S. 14.

<sup>26</sup> Ebd.

<sup>27</sup> Kremer, Detlef/ Kilcher, Andreas B.: Romantik. Stuttgart 2015. S. 130.

<sup>28</sup> Schlegel, Friedrich: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe, Band 2, München, Paderborn, Wien, Zürich 1967. S. 318.

<sup>29</sup> Schmitz-Emans, Monika: Einführung in die Literatur der Romantik. S. 52.

<sup>30</sup> Schlegel, Friedrich/Polheim, Karl Konrad (Hg): Lucinde. Stuttgart: Reclam 2001. S. 18.

<sup>31</sup> Ebd., S. 19.

<sup>32</sup> Ebd.

<sup>33</sup> Schlegel, Friedrich: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe, Band 2, München, Paderborn, Wien, Zürich 1967, S. 182–183.

ist, dass diese gemeinsam dazu führen, dass die Werke immer „im Werden“<sup>34</sup> und damit progressiv, universal und oft paradox sind.

### 3.3 Inhalt des Romans

Inhaltlich spielt sich im Text keine große Handlung ab, es handelt sich um Gedanken über verschiedene Stoffe – z. B. die Beziehung, Unterschiede zwischen Mann und Frau, Liebe, Ehe, Freundschaft etc. Der Text bietet jedoch keine kohärente klare Stellung, es werden oft Gedanken kumuliert, die dann oft im nächsten Absatz wieder negiert werden. Schlegel verteidigt dadurch die schon erwähnte Unverständlichkeit der Texte und damit Abwendung von der objektiven Wahrheit. Dies hängt mit dem Thema des Buchs zusammen, welches die Beziehung der Geschlechter und die Liebe ist. Beide sind sehr subjektiv, weil es natürlich unterschiedliche Empfindungen und Situationen in den Beziehungen gibt, sie können also nicht auf eine objektive Wahrheit pauschalisiert werden. „Der Gefahr, durch Darstellung von Liebe und Freundschaft, die sich nur im ganz Privaten ansiedeln, in eine Idylle zu geraten, war sich Schlegel bewußt.“<sup>35</sup> Er wendet sich damit von der Idealisierung und Bilderwelt der Romantik ab.

Trotz der Subjektivität versucht der Erzähler Julius in einem Brief an seine Geliebte Lucinde seine Gefühlswelt zu schildern. Er beschreibt, was er als verliebter Mensch empfindet. Er sieht die Menschen „wie aschgraue Figuren ohne Bewegung“<sup>36</sup> demgegenüber um ihn „alles Licht und Farbe“<sup>37</sup> ist. Diese antonymische Empfindung wandelt sich bis zur oxymoronischen, also widersprechenden. Der Erzähler schreibt z. B., „daß der Tod auch freundlich sey und nur eine Täuschung“<sup>38</sup>. Sowohl die positive als auch die negative Seite der Verliebtheit wird von ihm fast masochistisch genussvoll wahrgenommen: „gern und tief verlor ich mich in alle die Vermischungen und Verschlingungen von Freude und Schmerz“<sup>39</sup>. Dieses Chaos – „romantische Verwirrung“<sup>40</sup> wie er es nennt – ist das, wovon er träumt. Viel mehr steht im Zentrum das Gefühl statt der Person, gegenüber der das Gefühl gespürt wird:

---

<sup>34</sup> Schlegel, Friedrich: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe, Band 2, München, Paderborn, Wien, Zürich 1967, S. 182–183

<sup>35</sup> Scholz, Hannelore: Widersprüche im bürgerlichen Frauenbild. Weinheim 1992. S. 130.

<sup>36</sup> Schlegel, Friedrich/Polheim, Karl Konrad (Hg): Lucinde. Stuttgart: Reclam 2001. S. 11.

<sup>37</sup> Ebd.

<sup>38</sup> Ebd.

<sup>39</sup> Ebd.

<sup>40</sup> Ebd., S. 12.

„Ich genoß nicht bloß, sondern ich fühlte und genoß auch den Genuß.“<sup>41</sup> Julius möchte mit diesem Buch seine Lehrjahre, seinen Weg zur Liebe dokumentieren:

„die genaue und gediegne Historie unsers Leichtsinns und meiner Schwerfälligkeit in klaren und wahren Perioden von dir aufzurollen, die von Stufe zu Stufe allmählich nach natürlichen Gesetzen fortschreitende Aufklärung unsrer den verborgenen Mittelpunkt des feinstem Daseyns angreifenden Missverständnisse zu entwickeln, und die mannichfachen Produkte meiner Ungeschicklichkeit darzustellen, nebst den Lehrjahren meiner Männlichkeit.“<sup>42</sup>

Er scheint von seiner Gefühlswelt sehr fasziniert zu sein, fast narzisstisch beobachtet er den Laufweg seiner Gefühle. Es könnte auch teilweise als ein Bildungsroman angesehen werden, Julius beschreibt den dreistufigen Weg zur Liebe, dem nach ihm jeder Mann gehen muss, um wirklich lieben zu können (mehr dazu im Kapitel 3.5) – dies ist hauptsächlich im Kapitel „Lehrjahre der Männlichkeit“ zu beobachten.

### **3.4 Beschreibung der Lucinde**

Julius widmet sich im Text viel stärker seinen Gefühlen und der Beziehung allgemein als der Beschreibung der Geliebten selbst, jedoch wird sie mit folgenden Wörtern geschildert: „so sah ich auch mit Augen meines Geistes die Eine ewig und einzig Geliebte in vielen Gestalten, bald als kindliches Mädchen, bald als Frau in der vollen Blüthe und Energie der Liebe und der Weiblichkeit, und dann als würdige Mutter mit dem ernstest Knaben im Arm.“<sup>43</sup> Erstens ist zu betonen, dass Julius sie „mit Augen (s)eines Geistes“ ansieht, dies evoziert einerseits die Bemühung, die Liebe von der körperlichen in die geistige Sphäre zu hoben, andererseits deutet dies auf bewusste Idealisierung der Frau, er weiß, dass er sie von seiner Perspektive ansieht. Zweitens ist die Fatalität und Totalität dieser Liebe zu betrachten. Die Frau ist die Eine, ewige und einzige Geliebte. Es gibt also nach dieser Ansicht keine andere Kompatibilität, keine andere mögliche Beziehung, nur die ursprüngliche und wiedergewonnene Einheit.<sup>44</sup> Dies stellt ein Phantasma der idealen Partnerschaft, der Prädestination zwei Personen. Diese Theorie geht auf einen Mythos zurück, welcher erzählt,

---

<sup>41</sup> Schlegel, Friedrich/Polheim, Karl Konrad (Hg): Lucinde. Stuttgart: Reclam 2001. S. 12.

<sup>42</sup> Ebd., S. 13.

<sup>43</sup> Ebd., S. 11.

<sup>44</sup> Vgl. Kremer, Detlef / Kilcher, Andreas B.: Romantik. Stuttgart 2015. S. 130.

dass es ursprünglich auch mann-weibliches Geschlecht gab, das aber der Gott Zeus getrennt hat und weshalb sich die Hälften jetzt suchen.<sup>45</sup>

Ein weiteres Phänomen, das in diesem Zitat sichtbar ist, ist die typische Rollenvergabe der Frau – einmal die Frau als Geliebte, dann die Frau als Mutter; wobei die Geliebte alle Gestalten in sich hat, sogar auch etwas Kindliches und Mädchenhaftes, dann aber auch in voller Blüte und würdig ist. Wieder ist sie also auch antonymisch, widersprechend und damit absolut. Das Kindliche kann auch als Ausdruck der Unterordnung sein, an einer anderen Stelle im Text schreibt er: „Daß sie kaum reif und noch an der Gränze der Kindheit war, reizte sein Verlangen nur um so unwiderstehlicher. Sie zu besitzen, schien ihm das höchste gut.“<sup>46</sup> Dies ist jedoch aus dem Teil, wo Julius noch nicht reif ist, und noch am Weg zur vollkommenden Liebe ist. Und es kann die Kritik des Eroberungsverhaltens der Männer sein, eben weil die Lucinde dann sowohl kindlich aber auch würdig ist, die wahre Beziehung ist also ausgewogen.

### **3.5 Männliche vs. weibliche Liebe**

Schlegel macht sich in diesem Buch Gedanken, wie die Männer und Frauen die Liebe empfinden. Das Gefühl soll nach ihm gleich sein: „Ich kann nicht mehr sagen, meine Liebe oder deine Liebe; beyde sind sich gleich und vollkommen Eins, so viel Liebe als Gegenliebe.“<sup>47</sup> Ein Unterschied soll erstens darin bestehen, dass die Frau die Liebe auf den gleichen Grad wie das Leben stellt: „Außer den kleinen Eigenheiten besteht die Weiblichkeit deiner Seele bloß darin, daß Leben und Lieben für sie gleich viel bedeuten.“<sup>48</sup> Man kann also sagen, sie lebt um zu lieben. Es würde also heißen, dass die Frau nur für den Mann da ist, um mit ihm eine Beziehung zu schließen, was für sie der Sinn ihres Lebens sein sollte. Obwohl der Text einige moderne Gedanken enthält, unterstützt er hiermit den schon erwähnten biologischen Determinismus, der die Frau mit der Natur verbindet. Ein weiterer Unterschied soll der sein, dass ein Mann erst lieben lernen muss, im Gegensatz zu der Frau, in deren Natur es ist:

„denn jede hat die Liebe schon ganz in sich, von deren unerschöpflichem Wesen wir Jünglinge nur immer ein wenig mehr lernen und begreifen. Schon entfaltet, oder noch im Keime, das ist

---

<sup>45</sup> Scholz, Hannelore: Widersprüche im bürgerlichen Frauenbild. Weinheim 1992. S. 128.

<sup>46</sup> Schlegel, Friedrich/Polheim, Karl Konrad (Hg): Lucinde. Stuttgart: Reclam 2001. S. 55.

<sup>47</sup> Ebd., S. 17.

<sup>48</sup> Ebd., S. 16.

gleich viel. Auch das Mädchen weiß in ihrer naiven Unwissenheit doch schon alles, noch ehe der Blitz der Liebe in ihrem zarten Schoß gezündet (...) hat.“

Dagegen muss sich nach Schlegel der Mann in drei Graden entwickeln um gleich wie die Frau zu lieben. An erster Stelle steht bei ihm die „Empfindung des Fleisches“<sup>49</sup>, also körperliche Anziehungskraft und sexuelle Bedürfnisse, was „für Jünglinge der erste Grad der Liebeskunst und eine angeborne Gabe der Frauen“<sup>50</sup> ist. Dies schreibt der Frau wieder hauptsächlich die Reproduktion als Hauptziel zu. Schlegel sagt, dass man aber „nicht von Liebe reden“ muss, „denn von Natur ist in dem Manne zwar ein Bedürfnis aber kein Vorgefühl derselben.“<sup>51</sup> Die Reproduktionsbedürfnisse und Liebesgefühle sind demnach bei einem Mann zu trennen. Den zweiten Grad schildert er als „schon etwas Mystisches“<sup>52</sup>, man verlangt Fantasie, deren „Weg nach Innen“<sup>53</sup> geht und „ihr Ziel ist intensive Unendlichkeit, Unzertrennlichkeit ohne Zahl und Maaß“<sup>54</sup>, es kann also von Verliebtheit gesprochen werden, die aber noch nicht absolut ist, weil es noch den dritten Grad gibt. Der dritte Grad ist:

„das bleibende Gefühl von harmonischer Wärme. Welcher Jüngling das hat, der liebt nicht mehr bloß wie ein Mann, sondern zugleich auch wie ein Weib. In ihm ist die Menschheit vollendet, und er hat den Gipfel des Lebens erstiegen. Denn gewiß ist es, daß Männer von Natur bloß heiß oder kalt sind: zur Wärme müssen sie erst gebildet werden. Aber die Frauen sind von Natur sinnlich und geistig warm und haben Sinn für Wärme jeder Art.“<sup>55</sup>

Die weibliche Liebe soll diese Stufen nicht haben, und im Gegensatz zu der männlichen soll sie „überhaupt nichts allgemeines“<sup>56</sup> haben, „sondern so viel Individuen, so viel eigenthümliche Arten“<sup>57</sup>. Dennoch ist auch bei Frauen eine Gliederung in zwei Klassen möglich: „ob sie die Sinne achten und ehren, die Natur, sich selbst und die Männlichkeit; oder ob sie diese wahre innere Unschuld verloren haben, und jeden Genuß mit Reue erkaufen“.<sup>58</sup> Auf der einen Seite steht also die unschuldige Frau gegenüber der promiskuitiven. „Für diese sind die Männer nicht Menschen, sondern bloß Männer, eine eigene Gattung, die fatal aber

---

<sup>49</sup> Schlegel, Friedrich/Polheim, Karl Konrad (Hg): Lucinde. Stuttgart: Reclam 2001. S. 31.

<sup>50</sup> Ebd.

<sup>51</sup> Ebd., S. 32.

<sup>52</sup> Ebd.

<sup>53</sup> Ebd.

<sup>54</sup> Ebd.

<sup>55</sup> Ebd.

<sup>56</sup> Ebd.

<sup>57</sup> Ebd., S. 33.

<sup>58</sup> Ebd.

doch gegen die Langeweile unerbehrlich ist. Sie selbst sind denn auch eine bloße Sorte, eine wie die andre, ohne Originalität und ohne Liebe.“<sup>59</sup> Ob es auch unschuldige und promiskuitive Männer gibt, wird nicht erwähnt. Auf der einen Seite wird das Sexuelle auch thematisiert, von der Ehe befreit, jedoch ohne Zusammenhang mit der Liebe als falsch angesehen.

### 3.6 Männlich + weiblich = menschlich

Schlegels *Lucinde* verfügt zwar über moderne Gedanken, man arbeitet jedoch auch mit Stereotypen und Vorurteilen, hauptsächlich bei der Zuschreibung von Geschlechter-Eigenschaften: „die schonende Heftigkeit des Mannes“ und „die anziehende Hingebung des Weibes“<sup>60</sup>, der Mann wird als positiv aggressiv und die Frau als ergeben bezeichnet. Auf einigen Stellen greift Schlegel diese Stereotypen aber auch mit Ironie an: „Habe ich etwa Unrecht, wenn ich die Sittlichkeit bey Kindern, Zartheit und Zierlichkeit in Gedanken und Worten vornehmlich bey dem weiblichen Geschlecht suche? (...) Da ich doch bei Gott! ein Mann bin, und nicht zarter zu seyn brauche wie das zarteste weibliche Wesen? O beneidenswürdige Freyheit von Vorurtheilen!“<sup>61</sup> Diese Stereotypen stehen jedoch nicht im Mittelpunkt von Schlegels Gedanken, er thematisiert vielmehr die „Vollendung des Männlichen und Weiblichen zur vollen ganzen Menschheit.“<sup>62</sup> Es soll durch Verbindung dieser unterschiedlichen Charakter zur Harmonie kommen: „Nur hier sehe ich mich ganz und harmonisch, oder vielmehr die volle ganze Menschheit in mir und in dir.“<sup>63</sup> Ihm sind die einzelnen Charaktere der Menschen eigentlich unwichtig, hauptsächlich die passen zu einander und bilden gemeinsam eine Einheit, welches auch „Androgynität der Geschlechter“<sup>64</sup> genannt wird. Die Geschlechter sind sich gleich, jedoch teilt er sie auch als zwei unterschiedliche Aspekte und unterstützt damit Stereotype. Diese Typisierung führt dann auch zur Idealisierung der Geschlechter: „Stilisiert wurde von den männlichen Theoretikern ein Ideal des reinen weiblichen Wesens und Geschlechts.“<sup>65</sup>

„Männlichkeit und Weiblichkeit waren nach dem Ansatz der Geschlechterpolarität zwei grundsätzlich verschiedene Konzepte, und zwar in physischer wie psychischer Hinsicht, und

---

<sup>59</sup> Schlegel, Friedrich/Polheim, Karl Konrad (Hg.): *Lucinde*. Stuttgart: Reclam 2001. S. S. 34.

<sup>60</sup> Ebd., S. 19.

<sup>61</sup> Ebd., S. 23.

<sup>62</sup> Ebd., S. 19.

<sup>63</sup> Ebd., S. 15.

<sup>64</sup> Ebd., S. 134.

<sup>65</sup> [http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/epoche/doff\\_weiblichkeit.pdf](http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/epoche/doff_weiblichkeit.pdf)

wurden angesehen als die zwei entgegengesetzten und sich doch bedingenden Pole der Menschheit. Anhänger dieser Theorie waren unter anderen die Vertreter des deutschen Idealismus wie zum Beispiel Kant, Humboldt, Fichte und die Gebrüder Schlegel. Eine Untergruppe bildeten Dichter der deutschen Klassik und Romantik, die vor allem die Rolle der Frau als Mutter immer wieder hervorhoben<sup>66</sup>

Ist die *Lucinde* also ein moderner emanzipatorischer Text oder nicht? Es wurden hier deren progressive Gedanken erwähnt aber auch die stereotypischen. Auf einer Seite wird hier die gebildete Frau belangt, die den gleichen Wert wie der Mann hat; auf der anderen Seite werden die typischen Eigenschaften der Geschlechter benutzt. Schlegel thematisiert zwar die Idealisierung, die Verliebtheit und damit verbundenen subjektiven Hinblick, aber verteidigt auch die Prädestination der Partner.

## 4. Loreley

### 4.1 Entstehung des Loreley-Mythos

Die Figur der *Loreley* erscheint zum ersten Mal im Gedicht *Zu Bacharach am Rheine*, das Clemens Brentano in seinem Roman *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter* im Jahre 1802 veröffentlicht hat. Ein Gedicht als Teil eines Romans ist in der Romantik oft vorkommend, da der Roman als Verbindung aller Gattungen galt. Friedrich Schlegel schreibt in seinem *Athenäum Fragment 116*: „Ihre [der romantischen Poesie] Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen. (...) Sie will, und soll auch Poesie und Prosa (...) bald mischen, bald verschmelzen.“<sup>67</sup> Mit solchem Form-Übersprung unterscheidet sich die Romantik von der Klassik, die im Gegenteil die klassischen Formen mit Inspiration bei der Antike einhielt.<sup>68</sup> Brentano schreibt noch 1810/11 das *Rheinmärchen*, wo die Loreley wieder erscheint, diesmal als eine der Hauptfiguren.

Inspiration konnte Brentano in den *Metamorphosen* von Ovid finden, wo sich der Mythos von Narziss und Echo findet.<sup>69</sup> Dieser Mythos beschreibt die Nymphe Echo, die von der Göttin Hera bestraft wird und deshalb nur die letzten Worte wiederholen kann, die an sie gerichtet sind. Sie verliebt sich in Narziss, der aber nur sich selbst liebt. Aus Trauer

---

<sup>66</sup> [http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/epoche/doff\\_weiblichkeit.pdf](http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/epoche/doff_weiblichkeit.pdf)

<sup>67</sup> Schlegel, Friedrich: Athenäum Fragment 116. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Band 2. S. 182–183.

<sup>68</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=qyaEXLfDCp0&t=2716s> (7.4.2018)

<sup>69</sup> Vgl. Minaty, Wolfgang: Die Loreley. S.12.

verwandelt sich Echo in einen Felsen, noch immer aber mit dem Aussehen einer schönen Frau und nur die Stimme bleibt ihr. Sie ist also wie Loreley mit einem Felsen verbunden (obwohl Echo zum Felsen wird und die mythische Loreley auf einem Felsen sitzt) und beide leiden auch unter unglücklicher Liebe. Im *Rheinmärchen* wiederholt an einer Stelle im Text die Loreley auch nur das Letzte dessen, was ihr gesagt wird, und zwar siebenmal:

„Das Schiff zieht hinunter,  
Wer hält sie auf?“  
Und Frau Lureley rief siebenmal:  
„Wer hält sie auf?“<sup>70</sup>

Die Loreley wird als künstlicher Mythos bezeichnet. Ein Mythos ist eine sagenhafte Geschichte, deren Herkunft weit in die Vergangenheit reicht (Antike, germanische Zeit etc.). Der Loreley-Mythos scheint auch als schon lange existierend, als wäre er schon „aus alten Zeiten“<sup>71</sup>, wie Heinrich Heine in seinem Gedicht *Lorelei* schreibt, es macht also den Eindruck, dass er schon lange Zeit tradiert wird. Diese Täuschung unterstützt auf einer Seite die Vielfalt der Autoren, die die Loreley als Thema ihrer Werke nehmen – die Loreley wird dadurch kollektiviert, sie wird zum Miteigentum der Deutschen, sie gehört nicht nur einem Autor, obwohl sie die Mehrheit der Leser mit Heinrich Heine anstatt mit ihrem Schöpfer Clemens Brentano verbinden würde. Auf der anderen Seite beeinflussen den Leser Inhalt, Form und Stil, die auf die Literatur der germanischen Zeit zurückweisen. In der Romantik greifen die Autoren oft zu Themen und Form aus dieser Zeit – wegen der Zeit der nationalen Vereinigungsversuche ist es ihnen wichtig, neben der gemeinsamen Sprache auch die gemeinsame Kultur zu betonen. Wert wird dabei auch auf das Märchen und die Volkslieder gelegt. Der Mythos ist auch für diese Zeit geeignet, nicht aber die bekanntesten griechischen Mythen, man will stattdessen einen neuen Mythos schaffen. G.W.F. Hegel schreibt zu diesem Programm in dem berühmten *Systemfragment des deutschen Idealismus*: „Wir müssen eine neue Mythologie haben, diese Mythologie aber muß im Dienste der Idee stehen, sie muß eine Mythologie der *Vernunft* werden.“<sup>72</sup>

Auch die Schreibvariationen des Namens Loreley vertiefen den falschen Eindruck, dass die Sage alt ist und durch mündliche Überlieferung tradiert wurde, weshalb mehrere Variationen des Namens entstanden. Selbst bei Brentano lautet der Name im Gedicht „Lore

---

<sup>70</sup> Brentano, Clemens: *Rheinmärchen*. Frankfurt am Main 1985. S. 164.

<sup>71</sup> Heine, Heinrich: *Lorelei*. In: Minaty, Wolfgang: *Die Loreley*. S. 45.

<sup>72</sup> Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Systemfragment...* In: *Werke*. Band 1. Frankfurt am Main. 1979. S. 237.

Lay“<sup>73</sup> und im Märchen heißt sie „Lureley“<sup>74</sup>. Wie folgt sieht es bei den anderen hier ausgewählten Autoren aus: Heine nennt sie „Lore-Ley“<sup>75</sup>, Eichendorff „Lorelay“<sup>76</sup> und Kästner „Loreley“<sup>77</sup>.

Die Beliebtheit des Loreley-Mythos stieg zu der Zeit seiner Entstehung und auch danach stark an: nicht nur, dass viele Autoren von der Loreley geschrieben haben, es wurden auch zahlreiche Vertonungen komponiert, auch Opern, die in ganz Europa aufgeführt wurden.<sup>78</sup> Der Loreley-Stoff wurde auch zu den Rheinsagen gezählt, die die Historiker Niklas Vogt und Aloys Wilhelm Schreiber herausgegeben haben. Dank dessen hat sich die Loreley mehr unter den Menschen verbreitet. Dagegen wollten z. B. die Brüder Grimm die Loreley nicht in ihre Sagensammlungen aufnehmen, eben wegen der künstlichen Herkunft. Aber selbst das Bewusstsein der Herkunft hat die Menschen nicht davon abgehalten, der Loreley als deutschem Mythos zu huldigen.<sup>79</sup>

#### 4.2 Figur der Loreley allgemein

Was für eine Gestalt Loreley ist, ist eigentlich unklar. Den Autoren steht ein großer Spielraum zur Verfügung, eben auch durch die Mythos-Täuschung kann jeder sie beliebig darstellen. Trotzdem trägt Loreley Merkmale, die für sie typisch sind. Sie ist eine Nixe/Nymphe/Meerjungfrau, die meistens auf dem Felsen im Rhein abgebildet ist und die vorüberfahrenden Schiffe wie eine Sirene lockt. Dieser Felsen ist real am Rhein zu finden und trägt denselben Namen *Loreley*, wobei „Lore“ für „Summen/Rauschen“ steht und „Ley“ für „Felsen“.<sup>80</sup> Unterschiede gibt es bei den Autoren folgende: Einer schildert sie als Unschuldige (z. B. Brentano), der andere als Hexe (z. B. Eichendorff). Trotzdem wird Loreley zum Symbol der schönsten Frau, in die sich jeder Mann verliebt, zu einer Verführerin, gleich ob gut oder böse.

Diese Männerphantasie ist jedoch unerreichbar; sie ist die höchste Schönheit, die aber bis zum Tode führt. Typisch für sie ist ihr blondes Haar, dass bei einigen Autoren (z. B.

---

<sup>73</sup> Brentano, Clemens: Lore Lay. In: Werke 2. München 1980. S. 428.

<sup>74</sup> Brentano, Clemens: Rheinmärchen. Frankfurt am Main 1985. S. 160.

<sup>75</sup> Heine, Heinrich: Lorelei. In: Minaty, Wolfgang: Die Loreley. 1988. S. 45

<sup>76</sup> Eichendorff, von Joseph: Waldgespräch. In: Ebd. S. 32.

<sup>77</sup> Kästner, Erich: Der Handstand auf der Loreley. In: Ebd. S. 202.

<sup>78</sup> Vgl. Minaty, Wolfgang: Die Loreley. 1988. S. 14.

<sup>79</sup> Vgl. Minaty, Wolfgang: Die Loreley. 1988. S. 12.

<sup>80</sup> Minaty, Wolfgang: Die Loreley. 1988. S. 11.

Heine) sogar als goldenes bezeichnet wird. Die Autoren unterstützen damit einen diskriminierenden Prototyp der Schönheit, der nur auf die blonden Frauen fokussiert. Die Haarfarbe wäre zu vermeiden, sie wird aber zu oft in den Werken betont. Die Loreley hat querdurch die Texte unterschiedliche Eigenschaften und ist unterschiedlicher Gestalt, ihr Unterscheidungsmerkmal ist jedoch immer ihr blondes/goldenes Haar. Im *Rheinmärchen* sagt Radlauf z. B.: „meine freundliche blonde Mutter“<sup>81</sup>, als wäre es wichtig und als hätte es eine Bedeutung. Umstritten und politisch gefährlich wird es dann mit Bezug auf die Ideologie der „deutschen Rasse“, wenn nur die blond-haarigen Menschen als schön angesehen werden. Wegen der nationalen Positionen, die es wegen der Zeit der Vereinigung gab, kann die Romantik in der NS-Zeit entsprechend missbraucht werden.<sup>82</sup>

Eine knappe Beschreibung der Figur Loreley ist bei Wolfgang Minaty zu finden:

„Es gibt keine Frau, von der die Deutschen mehr hingerissen waren als von der Loreley. Es gibt aber auch kein Motiv, das mehr zum Klischee verkommen ist als eben diese Loreley. Sie war einmal Galionsfigur der deutschen Romantik. Sie wurde zum Erotikon deutscher Philister. Sie war die Verkörperung libidinöser Zwangs-, Traum- und Wahnvorstellungen. Sie konnte jedes für sich und alles auf einmal sein: Spiegelbild einer unschuldigen Dämonin, eines lieblichen Dämchens, einer abgefeimten Zauberin, einer melancholischen Würgerin, eines mörderischen Unschuldse Engels.“<sup>83</sup>

#### **4.3 Form und Inhalt des Gedichts *Zu Bacharach am Rheine***

Zum ersten Mal erscheint die Loreley in Clemens Brentanos Gedicht *Zu Bacharach am Rheine*. Das Gedicht ist aus 25 Strophen gebildet, die je vier Zeilen beinhalten. Die Verse sind in Reimform als Kreuzreim (abab) gestaltet mit dem Jambus als Versfuß. Die Kadenz ist bei der ersten und der dritten Verszeile immer weiblich und die zweite und vierte männlich, so dass eine Rhythmik wie bei einem Volkslied entsteht, welches die beliebteste lyrische Form in der Romantik ist. Es handelt sich bei diesem Gedicht um eine Ballade, sie verbindet also Epik, Lyrik und Drama und ähnelt mit dieser Gattungsmischung dem romantischen Konzept des Romans.

---

<sup>81</sup> Brentano, Clemens: *Rheinmärchen*. Frankfurt am Main 1985. S.301.

<sup>82</sup> Vgl. zu diesem Komplex auch den kritischen Bezug auf dieses germanische Stereotyp in Paul Celans Gedicht *Todesfuge*. In: Celan, Paul: *Die Gedichte*. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Hg. u. kommentiert v. Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005. S. 40–41.

<sup>83</sup> Minaty, Wolfgang: *Die Loreley*. S. 9.

Als wichtige Stilfigur ist die Alliteration zu nennen, an der das Gedicht reich ist. Sie kommt schon in dem Namen *Lore Layvor*, daneben aber auch weiter im Text: „**H**erzen-**h**in“<sup>84</sup> (B.Z.4), „**d**ich-**d**enn“ (B.Z.15), „**z**u-**Z**auberei“ (B.Z.16) etc. Eine andere häufige Stilfigur ist die Anapher: „**O** leg mich in die Flammen! / **O** brech mir den Starb!“ (B. Z.23,24), wo die Buchstaben am Anfang der Verse gleich sind. Beide Stilfiguren führen zur Klangmalerei und sind typisch für die altgermanische Poesie.<sup>85</sup> Einerseits unterstützt dies wieder den falschen Eindruck der angeblichen Herkunft, andererseits wird damit das Interesse der romantischen Autoren an der germanischen Zeit demonstriert. Nach Claude David ist bei Brentanos Texten eher solches Spiel mit den Wörtern zu betrachten, mehr als Suche nach Hintergedanken: „Man darf in dieser flächenhaften oder linearen Kunst nach keinem Hintergrund suchen, nach keinen ‚Hintergedanken‘ fragen. (...) Brentano muss man bei Wort nehmen. (...) Es gibt bei Brentano eine Lust am sprachlichen Spiel.“<sup>86</sup> Eine tschechische Linguistin Michaela Kunešová untersucht die Klangmalerei in dem Namen *Lorelei* in einem kurzen Artikel mit dem Titel „Lorelei – Deutsch ist sexy“ (Übersetzung AP).<sup>87</sup> Selbst der Name soll die Loreley anhand des Hörsinnes als sexuelle Phantasie abbilden. Dazu hilft gerade die Alliteration des Konsonanten L, das hintere R und Diphthong –ei, welcher harmonisierend klingt. Die Sprache ist also bei Brentano sehr wichtig.

Inhaltlich spielt sich im Gedicht Folgendes ab: In den ersten zwei Strophen wird eine Frau geschildert, die als Zauberin bezeichnet wird, die sehr schön ist, am Rhein sitzt und „viel zu schanden bringt“, indem sie „viele Herzen hinreißt.“<sup>88</sup> In der dritten Strophe kommt zu ihr ein Bischof und selbst er ist gegen ihren Zauber machtlos. Sie will sterben und er soll ihr dabei helfen, der Bischof möchte sie aber mit sich nehmen und eine Nonne aus ihr machen, was für ihn wahrscheinlich die einzige mögliche Beziehung mit ihr ist. Aus der realen Geschichte wäre zu erwarten, dass er ihren Todeswunsch erfüllt und sie als Zauberin verbrennen lässt, er lässt stattdessen aber drei Ritter holen, die sie in ein Kloster bringen sollen. Auf dem Weg möchte Loreley noch einmal auf den Felsen steigen. Sie sieht in der Ferne ein Schiff und behauptet, es sei ihr Geliebter. Sie stürzt ins Wasser und mit ihr auch die drei Ritter. Am Ende erscheint ein Erzähler, der das Geschehen als Schiffer beobachtet..

---

<sup>84</sup> Brentano, Clemens: Werke 2. München 1980. S. 426-429. (Im Folgenden mit der Sigle B und Zeilenzahl zitiert.)

<sup>85</sup> <https://de.scribd.com/document/93214635/1-Germanische-Dichtung-Literarische-Tatigkeit-in-den-Kloster-und-Anfange-weltlicher-Literatur>. S.15. (26. 6. 2018)

<sup>86</sup> Vgl. David, Claude: Clemens Brentano. In: Die deutsche Romantik. Göttingen 1967. S. 165.

<sup>87</sup> <https://kunesova.blog.respekt.cz/lorelei-aneb-nemcina-je-sexy/> (13. 7. 2018)

<sup>88</sup> Heine, Heinrich: Lorelei. In: Minaty, Wolfgang: Die Loreley. S. 25.

### 4.3.1 Eigenschaften und Aussehen der Loreley

Ein Bild von Loreleys Aussehen gewinnt der Leser aus der Selbstbeschreibung der Loreley, nicht direkt aus der Sicht der Männer. Loreley beschreibt sich in einer direkten Rede, aber am Ende heißt es: „Wer hat dies Lied gesungen? / Ein Schiffer auf dem Rhein“ (B.Z.97,98) Der Erzähler ist also ein Schiffer, weitgehend dann der Autor. Die Loreley wird, so betrachtet, aus Männersicht beschrieben. Die männlichen Figuren, die im Text vorkommen, verwenden eigentlich am häufigsten nur das Attribut „schön“: „Sie war so schön und feine“ (B.Z.3), „so schön war ihr’ Gestalt“ (B.Z.12), „Du schöne Lore Lay“ (B.Z.30), „Die schöne Lore Lay“ (B.Z.68). Dieses Adjektiv wirkt semantisch eher schwach oder neutral, seine Häufung hat aber zur Folge, dass dadurch die Unaussprechlichkeit von Loreleys Schönheit ausgedrückt wird. Der Eindruck von Loreley in den Augen der Männer ist positiv, sie sehen sie eher als Opfer und haben Mitleid mit ihr: „Du arme Lore Lay! / Wer hat dich denn verführet / Zu böser Zauberei?“ (B.Z.14-16) Loreley selbst reflektiert sich dagegen negativ: „Die Augen sind zwei Flammen, / Mein Arm ein Zauberstab“ (B.Z.21,22) und verurteilt sich selbst zum Tod: „O legt mich in die Flammen! / O brechet mir den Stab!“ (B.Z.23,24)

Die Loreley wird als Zauberin geschildert, sie soll also über einen Zauber verfügen, womit sie die Männer lockt. Sie nennt es selber Zauber, genauer „Zauberkreis“ (B.Z.48), also etwas sich ständig Wiederholendes, wobei das Motiv des Kreises in der Romantik oft vorkommt. „Die Augen sanft und wilde, / Die Wangen rot und weiß, / Die Worte still und milde, / Das ist mein Zauberkreis.“ (B.Z.45-48) Man könnte diese Adjektive als Antonyme ansehen, die die Polarität ihrer Gestalt ausdrücken: sie wäre als Vereinigung von Gegensätzen also absolut und deshalb ist jeder Mann von ihr fasziniert, weil er das, was für ihn attraktiv ist, in ihr finden kann.

Der Begriff „Zauber“ einer schönen Frau steht auf der einen Seite für etwas, das nicht der Vernunft und der realen Welt unterliegt, das magisch, heidnisch und geheimnisvoll ist und wovor es keine Rettung gibt. Der damit angesprochene Komplex demonstriert auch die kritische Stellung der Romantik gegenüber der Aufklärung. Auf der anderen Seite schreibt es der Frau die aktive Rolle zu, sie ist der Verursacher, der diesen Zauber gegen die Männer benutzt, wenn auch unfreiwillig. Der Mann steht dadurch also als unschuldig da, weil er gegen den Zauber keine Möglichkeit der Abwehr hat. Seine Handlung, von diesem Zauber beeinflusst, wird also im Voraus entschuldigt. Es könnte dann auf eine Situation des

Ehebruchs übertragen werden, wo die andere Frau so schön ist und ihr Zauber so stark wirkt, dass der Mann geradezu zum Opfer wird.

Loreley selbst empfindet ihr Aussehen und ihren Zauber als Nachteil und möchte sich nicht selbst betrachten: „Vor Schmerzen möcht’ ich sterben, / Wenn ich mein Bildnis seh’.“ (B.Z.51,52) Dieses Verhalten verstärkt noch den Eindruck, dass sie ein unschuldiges Opfer ihrer Schönheit ist und für den Tod der Männer keine Verantwortung trägt, weil sie es unabsichtlich macht. Sie sehnt sich nach dem Tod, wie der Leser aber erfährt, nicht wegen schlechten Gewissens wegen der gestorbenen Männer, sondern wegen ihres Selbstmitleids. Sie fühlt sich „des Lebens müd“ (B.Z.18), „das Herz tut ihr weh“ (B.Z.50) und sie „liebe keinen mehr“ (B.Z.38), denn „ihr Schatz hat sie betrogen“ (B.Z.41). Ihr Handeln ist radikal, das Leben ohne ihren Geliebten möchte sie mit dem Selbstmord lösen. Dieses dramatische Handeln erinnert an das Drama *Romeo und Julia* von Shakespeare, der ein Vorbild der Romantiker war. Ob Loreley aber wirklich Selbstmord begeht, bleibt offen. Sie stürzt zwar am Ende des Gedichts ins Wasser, da sie eine Wassergestalt ist, ist es aber unwahrscheinlich, dass sie dabei stirbt, wohin gegen die drei Ritter den sicheren Tod finden. Ihrerseits könnte es eine Falle sein, um sich zu befreien und nicht ins Kloster gehen müssen. Es wird nicht direkt in diesem Gedicht gesagt, dass sie etwas wie eine Nixe ist, dies wird erst in Brentanos *Rheinmärchen* beschrieben, es ist aber zu spüren, dass sie keine menschliche Gestalt ist. Sie ähnelt wegen ihres Handelns den Sirenen der griechischen Mythologie, die auch Schiffe zum Sinken brachten.

#### **4.4 Rheinmärchen**

Das *Rheinmärchen* ist Brentanos zweites Werk, in dem die Loreley erscheint. Dieses Märchen, wie schon der Name andeutet, spielt in der Nähe des Flusses Rhein, der hier personifiziert ist, als „Vater Rhein“<sup>89</sup> bezeichnet und fast als Gott angesehen wird. Das Leben der Menschen, die in der Nähe wohnen, unterliegt seiner Macht oder eher dem Schicksal, indem der Rhein nur ein Medium ist, dass die Zukunft prophezeien kann. Später erfährt der Leser, dass die Prophezeiung noch weit in die Vergangenheit führt und stößt damit auch auf die Hierarchie der Naturgötter. Es verbindet sich hier also die Natur, als typisches Thema der Romantik, und die Suche nach neuen Göttern.

---

<sup>89</sup> Brentano, Clemens: Rheinmärchen. Frankfurt am Main 1985. S. 155.

Die Erzählung ist sehr verästelt und wie für den Roman typisch, spielen sich hier mehrere einzelne Geschichten ab, die sich am Ende verknüpfen. Sie kann auch als ein Märchenkomplex angesehen werden, wo einzelne Märchen inhaltlich verbunden sind. Das Erste heißt *Das Märchen von dem Rhein und dem Müller Radlauf*, es ist das längste Märchen mit der Haupterzähllinie. Müller Radlauf ist die Hauptfigur dieser Geschichte, er verliebt sich in Prinzessin Ameley, deren Vater aber trotz seines Versprechens mit einer Hochzeit nicht einverstanden ist. Dieser Wortbruch bringt dem ganzen Königreich Fluch. Weiter erinnert die Geschichte an den *Rattenfänger von Hameln*, wo das Königreich auch von Ratten bedroht ist und wo die Kinder auch ins Wasser gelockt werden. Im Unterschied zum *Rattenfänger* werden hier aber die Kinder und das ganze Königreich von Radlauf gerettet. Er unternimmt noch eine Reise, um seinen Freund, den Star schwarzer Hans, zu begraben und seinen letzten Willen zu erfüllen. Bei der Reise erfährt er seine Herkunft und lernt seine Mutter – die Frau Lureley – kennen. Radlauf erzählt von seiner Reise dann in dem zweiten Märchen *Das Märchen von dem Hause Staarenberg und den Ahnen des Müllers Radlauf*. In diesem Teil werden der weitläufige Fluch und die Prophezeiung aufgedeckt. Zwei weitere kurze Märchen werden von den Einwohnern des Königreichs für die Rettung von deren Kindern aus dem Fluss erzählt.

#### **4.4.1 Frauenfiguren des *Rheinmärchens***

Die märchenhaften Gestalten, die hier vorkommen, sind meistens personifizierte Naturerscheinungen, mit Bezug auf die vier Elemente (Erde, Luft, Feuer, Wasser) und auf das Weltall. Sie werden hier durch Frau Mondeschein, Frau Edelstein, Frau Phönix Federschein, Frau Feuerschein und Frau Lureley repräsentiert. Diese sind alle weiblich und bis auf Frau Mondeschein, die den Vater Mond hat, haben sie nur den Mütter-Elternteil (Frau Luft, Frau Feuer, Frau Erde, Frau Wasser). Selbst aber der Mond hat noch die Mutter, die wahrscheinlich für das Universum steht. Dadurch wird die Rolle der Mutter als Schöpferin demonstriert, also die Hinsicht des biologischen Determinismus, wo die Frau als Natur bezeichnet wird.

Die Prophezeiung und der Fluch fangen bei Frau Mondeschein an, zu jener Zeit noch Fräulein, weil sie einen Mensch heiraten möchte. Der Vater Mond hat nur eine Bedingung, und zwar, dass er im Neumond auf die Sterne aufpasst. Sie muss noch (Groß)Mutter um Erlaubnis bitten, die will aber nicht, dass Mondeschein einen einfachen Schäfer heiratet. Die anderen Frauen sind auf der Seite der Mondeschein, was die (Groß)Mutter noch zorniger

macht und sie verflucht sie alle: „Wohlan! so mögen Ihre Töchter, meine Damen! alle solche Mißheirathen thun; darum will ich den allmächtigen Jupiter bitten; ein Bergknappe, ein Vogelsteller, ein Kohlenbrenner, ein Müller mögen eure Nachkommen werden.“<sup>90</sup>

So geschieht es auch – Frau Mondeschein hat mit ihrem Mann Demon einen Sohn Johannes. Er betrügt sie aber, wenn er sein Wort nicht hält, dass er niemals suchen wird, was sie sei. Johannes verliebt sich in die Frau Edelstein, sie haben zusammen den Sohn Veit. Wieder spielt sich das gleiche Szenario mit dem Betrug ab. Veit heiratet dann Frau Phönix Federschein, sie haben einen Sohn Jakob und Veit betrügt wieder seine Frau. Jakob verliebt sich in Frau Feuerschein und sie haben einen Sohn Namens Christel und eine Tochter Margaretha. Das gleiche mit dem Betrug passiert auch ihnen. Der Sohn Christel heiratet dann Frau Lureley und sie haben einen Sohn Radlauf, der die Hauptfigur des ganzen Märchens ist. Die Männer sind nicht allein an dem Betrug schuld, meistens verführt sie eine andere Gestalt. Die Strafe für sie ist der Verlust der Frau und der Erinnerungen an sie und fast Unsterblichkeit. Die Frauen bestrafen sich dadurch wahrscheinlich mehr, weil sie die Erinnerungen beibehalten und damit leben müssen, dass ihre Geliebten gar nicht von der ehemaligen Liebe und dem Betrug wissen. Sie bleiben ihnen trotzdem treu und nach deren Tod lassen sie sie weinend begraben. So wird ein idealisiertes Bild der Aufopferung der Frau für die Liebe dargestellt, welches auch den Eindruck der einzigen wahren Liebe macht, wobei dieses dann ein sehr tragisches Ereignis wäre.

#### **4.4.2 Loreley im *Rheinmärchen***

Die Loreley ist hier im Unterschied zu der Loreley aus dem Gedicht schon eine erwachsene Frau, trotzdem „schönen Leibs und klugen Sinns“.<sup>91</sup> Sie ist nicht mehr so emotional labil und radikal wie die junge Loreley. Sie scheint selbstbewusster und vernünftiger zu sein. Sie wirkt jedoch traurig, gleichzeitig aber versöhnt mit der Sache, die ihr Sorgen macht. Es steht sogar die Rolle der Mutter zu – sie ist die Mutter von Radlauf, der Hauptfigur des Märchens und seines Bruders, des schwarzen Hans, und noch dazu hat sie sieben Töchter. Sie bringt die Männer nicht wegen ihrer Schönheit um, sie bewacht aber den Nibelungenhort in ihrem Schloss, welches sich auf einem schroffen Felsenstein am Rhein befindet. Sie hilft sogar den Menschen, die es verdienen.

---

<sup>90</sup> Brentano, Clemens: Rheinmärchen. Frankfurt am Main 1985. S. 237.

<sup>91</sup> Ebd., S. 160.

Frau Lureley repräsentiert hier das Element des Wassers. Als einzige der Frauen behält ihr Name jedoch keine Element-Metapher, wie es bei den anderen der Fall ist – EDELSTEIN (Erde), FEUERstein (Feuer) und FEDERstein (Luft). Der Leser muss über Vorwissen verfügen, damit er „Lureley“ und „Wasser“ assoziativ verbindet. An einer Stelle wird ihre Herkunft jedoch mit einem anderem Gegenstand verbunden, es wird im Text gesagt, dass sie „eine Tochter der Phantasie“<sup>92</sup> ist, die mit einem Jüngling, der auf einem Felsen gesessen hatte und den sie geheiratet hatte, dann neben Loreley noch andere Kinder wie *die Echo*, *den Akkord* und *den Reim* hatte. Neben dem Wasser ist Loreley also auch mit der Musik verbunden. Sie singt, um die Menschen von dem Schatz abzuschrecken. Wie bei Heinrich Heine, wo sie die Schiffer mit ihrem Singen in den Tod führt, ist auch hier ihr Singen, also die Kunst, als eine Waffe angesehen.

Loreleys Aussehen ist in diesem Text zweierlei, einmal als Wassergestalt, das zweite hat sie „von einem hessischen Bauernmädchen entliehen“ –, „sie war so wunderschön und lieblich (...) und wenn gleich meine eigene Gestalt glänzender und reizender ist, als diese, so hat doch niemals ein so edles, frommes und schönes Menschenbild gelebt, als dieses.“<sup>93</sup> Die Schönheit hat Loreley eigentlich bei einem normalen Mädchen gefunden.

#### **4.5 Lore Lay vs. Lureley**

Wie schon am Anfang gesagt wurde, gibt es bezüglich der Loreley-Figuren unterschiedliche Auffassungen, am meisten mit Bezug auf das Gute und Schlechte und auf Schuld und Unschuld. Weiter stellt sich die Frage, was die Loreley für eine Gestalt ist: ein normales sehr schönes Mädchen, eine Sirene, Meerjungfrau, Wasserfrau oder Hexe. Sie ist vereinigt in sich viele Gestalten und deren Eigenschaften, äußerlich bestimmt durch ihr blond-goldenes Haar.

Interessanterweise wird sie auch bei Brentano unterschiedlich geschildert: während sie in dem Gedicht ein junges, sich selbst bemitleidendes Mädchen ist, das als Lösung ihres Leidens nur den Selbstmord sieht, ist sie im *Rheinmärchen* schon eine erwachsene Frau, die ihr Schicksal tapfer annimmt. Im *Rheinmärchen* ist auch näher beschrieben, was für eine Gestalt Loreley ist, und auch hier hat sie vielfältige Aspekte. Sie ist einerseits etwas Magisches

---

<sup>92</sup> Brentano, Clemens: Rheinmärchen. Frankfurt am Main 1985. S. 160.

<sup>93</sup> Ebd., S. 309.

(Tochter der Phantasie), dann aber auch ein Wesen mit Bezug auf die Natur (Element des Wassers) und letztlich auch etwas Menschliches (Aussehen eines einfachen Mädchens).

Sie ist also eine in sich komplexe und sehr ambivalente Gestalt, die noch dazu etwas Geheimnisvolles hat, fast etwas Unheimliches, das trotz drohender Gefahr die Männer lockt. Die gleiche Stellung nimmt die Kultur/der Mensch zu der Natur ein. Der Mensch fühlt sich auf einer Seite als Herrscher über die Natur, auf der anderen Seite stellt auch die Natur eine Gefahr für den Menschen dar, während sie zugleich eine Zone der Befreiung von der Last der Kultur und damit eine Verlockung repräsentiert. Übertagen wurde das Verhältnis dieser Aspekte in einer traditionellen, auch noch die Texte der Romantik bestimmenden Perspektive auch auf die Beziehung zwischen Mann und Frau: der Mann wird dabei der Seite der Kultur, die Frau der Seite der Natur zu geordnet – die Frau konnte auch gleichzeitig als Untergeordnete aber auch als Gefahr betrachtet werden. Und diese Gefahr ist wegen des Geheimnisvollen und Wilden so verführerisch.

## **5. Der Sandmann**

### **5.1 Zwischen Hoch- und Spätromantik; Interesse an der Psyche**

*Der Sandmann* ist eine Erzählung von E. T. A. Hoffmann, die im Jahre 1816 im ersten Band *Nachtstücke* (1816/1817) veröffentlicht wurde. Der erste Band umfasst drei weitere Erzählungen: *Ignaz Denner*, *Die Jesuterkirche* und *Das Sanctus*.<sup>94</sup> Diese Erzählungen werden von einigen noch zur Mittleren Romantik<sup>95</sup> (auch Hochromantik) gezählt, andere reihen sie schon in die Spätromantik ein, obwohl für einige die Mittlere Romantik eben mit Hoffmanns Tod 1822 endet.<sup>96</sup> Rüdiger Safranski schreibt sogar: „Die Epoche der Romantik im engeren Sinne endet bei Eichendorff und E. T. A. Hoffmann.“<sup>97</sup> Ähnliches wird auch bei Wolfgang Bunzel geschrieben: „Literarisch hat Hoffmann das Ende der Romantik mit einer seiner letzten Erzählungen *Des Vetters Eckfenster* (1822) vorweg genommen.“<sup>98</sup> Weiter schreibt er: „Sein erstes Buch erschien 1814. So wird er zeitlich der ‚Spätromantik‘ zugeordnet; dies besagt allerdings sehr wenig.“<sup>99</sup> Die Spätromantik interessiert sich neben

---

<sup>94</sup> Vgl. Kremer, Detlef / Kilcher Andreas B.: Romantik. Stuttgart 2015. S. 174.

<sup>95</sup> Schmitz-Emans, Monika. Einführung in die Literatur der Romantik. Darmstadt 2007. S. 78.

<sup>96</sup> Bunzel, Wolfgang: Romantik. Darmstadt 2010. S. 20.

<sup>97</sup> Safranski, Rüdiger: Romantik. Eine deutsche Affäre. München 2007. S. 12.

<sup>98</sup> Bunzel, Wolfgang: Romantik. Darmstadt 2010. S. 20.

<sup>99</sup> Ebd., S. 78.

dem Christentum aber auch für die Schauerliteratur, für das Unheimliche und Wahnsinnige und diese Themen stehen dem Sandmann nahe.

Die Romantik und schon vorher die Epoche des Sturm und Drangs fokussieren auf die Innenwelt. Am Anfang geht es um die Abgrenzung von der Aufklärung, die alles rational beschreiben will, ins Zentrum stellt man also die Emotionen, die keiner Rationalität unterliegen sollen. Später wird aber auch die Psyche unter die Lupe genommen. Obwohl die Psychologie als wissenschaftliche Disziplin erst am Anfang des 19. Jhds. anerkannt wird und die Psychoanalyse mit Sigmund Freud auf die Welt kommt, steigt das Interesse an der menschlichen Seele schon zu dieser Zeit. Der Hinblick wird eher auf Erkrankungen der Seele, auf Beziehung der Seele zu der Außenwelt und auf „Definitionen von psychischer Normalität und Anormalität“<sup>100</sup> gerichtet. Man entdeckt die „Tiefenschichten der Seele“, die „Beeinflussbarkeit, Labilität und Abhängigkeit von Faktoren, welche nicht der Kontrolle und Steuerung durch das Bewusstsein unterliegen.“<sup>101</sup> Es wird also schon allmählich das Unbewusste thematisiert durch die „Entdeckung der Fremdheit des eigenen Ichs.“<sup>102</sup> Und genau dieses ist auch Thema der Erzählung von Sandmann - „Die Geschichte eines Traumas“<sup>103</sup> das die Psyche beeinflusst. Die Erzählung gibt jedoch keine klare Stellung, keine Diagnostik. Das Geschehen kehrt von Alltag zu Traumwelt und weder der Protagonist noch der Leser ist sich sicher, „ob diese verderblichen Kräfte in Wirklichkeit existieren oder nur in seiner Vorstellungen.“<sup>104</sup> Dem Leser ist nicht vorgeschrieben, wie er es verstehen soll, ihm steht stattdessen ein großer Spielraum für seine Phantasie.

## 5.2 Inhalt der Erzählung

Die Erzählung ist wie folgt zu gliedern: Brief von Nathanael an Lothar, Brief von Clara an Nathanael, zweiter Brief von Nathanael an Lothar, Überlegungen des Erzählers über das Schreiben, weiterhin Rest der Erzählung.

Im ersten Brief schildert Nathanael seinem Freund Lothar ein Ereignis, das ihn betraf und welches ihn an ein anderes Ereignis aus seiner Kindheit erinnert. Eines Tages erschien bei ihm ein Wetterglashändler namens Coppola, der genauso aussieht wie der Advokat Coppelius,

---

<sup>100</sup> Schmitz-Emans, Monika. Einführung in die Literatur der Romantik. Darmstadt 2007. S. 115.

<sup>101</sup> Ebd., S. 115.

<sup>102</sup> Ebd., S. 116.

<sup>103</sup> Ebd., S. 118.

<sup>104</sup> Bunzel, Wolfgang: Romantik. Darmstadt 2010. S. 79.

den Nathanael für den Sandmann hält und den er für den Tod seines Vaters verantwortlich macht. Die Hauptfigur seiner Erzählung ist eben der Sandmann, eigentlich eine sagenhafte Figur, die den Kindern Träume bringt, indem sie ihnen Sand in die Augen streut – für Nathanael ist er jedoch eine in dem Advokaten Coppelius real gewordene Gestalt.<sup>105</sup>

Das Epizentrum Nathanael Lebens und dieser Erzählung ist eben das Ereignis mit dem Sandmann. Gespukt von der Mutter durch den Sandmann entwickelt sich bei Nathanael sowohl Angst als auch Obsession von ihm. Nathanael entscheidet sich eines Tages den Sandmann zu sehen und versteckt sich in Vaters Zimmer. Danach folgt eine unklare und unrealistische Szene, wo der Sandmann mit dem Vater scheinbare Alchemie machen und wenn dann der Sandmann Nathanael entdeckt, wird er von ihm schlecht behandelt, so dass Nathanael ohnmächtig fällt.

Obwohl Nathanael den Brief an Lothar schreibt, adressierter ihn schließlich an seine Verlobte Clara. Eine solche Handlung wird von Freud als *Fehlleistung* bezeichnet, also eine fehlerhafte Tat (Versprechen, Verhören, Versehen), die durch das Unbewusste logisch erklärbar ist.<sup>106</sup> Es kann also behauptet werden, dass Nathanael unbewusst den Brief an Clara schicken wollte. Weiterhin folgt dann der Brief von Clara, der zu Nathanaels Enttäuschung alles logisch und rationell erklärt. Am Anfang des Briefes ist sie (vielleicht zu viel) emphatisch - sie schreibt, dass sie nach Nathanaels Brief sehr schlecht schlafen konnte, aber „schon den anderen Tag“ ist alles in Ordnung und sie erklärt Nathanael, dass wahrscheinlich der Tod des Vaters durch Misserfolg bei alchymistischen Versuchen verursacht wurde, und dass sich „alles Entsetzliche (...) nur in [S]einem Inneren vorging.“<sup>107</sup> - „ihr Brief ist primär ein Belehrungs- und Überredungsbrief – über einen komplexen und (durch den Verbrennungstod von Nathanaels Vater auch objektiv) mit negativen Emotionen (Trauer, Angst/ Schrecken/Grauen) verknüpften Ereigniszusammenhang.“<sup>108</sup>

Nach dem zweiten Brief an Lothar folgt ein kurzer Zwischenabschnitt: eine Überlegung des Erzählers über die (Un)Möglichkeit, Gedanken und Emotionen in Sprache zu fassen: „Und nun wolltest du das innere Gebilde mit allen glühenden Farben und Schatten und Lichtern aussprechen (...) Doch jedes Wort, alles was Rede vermag, schien dir farblos

---

<sup>105</sup> Hoffmann, E. T. A.: Der Sandmann. Frankfurt am Main 2003. S. 87.

<sup>106</sup> Freud, Sigmund: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. In: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-926/1> (13.7.2018)

<sup>107</sup> Hoffmann, E. T. A.: Der Sandmann. Frankfurt am Main 2003. S. 20.

<sup>108</sup> De Rentiis, Dina: Figur und Psyche. Neudefinition des Unheimlichen. Magdeburg 2016. S. 21.

und frostig und tot.“<sup>109</sup> Der Leser wird hier direkt angesprochen und in die emotionale Welt des Nathanael einbezogen. Die Sprache wird als mangelhaft (vgl. oben zum Sprachmangel!) geschildert und stattdessen werden die Bilder als Medium bevorzugt: „Nimm geistiger Leser! die drei Briefe (...) für den Umriß des Gebildes.“<sup>110</sup> Wie aber schon bei Nathanaels Erzählung von seiner Kindheit offensichtlich ist, hilft ihm ständiges Zeichnen des Sandmanns überall bei der Befreiung von seiner Obsession nicht, dies ist wiederum nur durch das Sprechen möglich. Dieser Abschnitt ist also des Autors Kritik an der Romantik und deren Bilderwelt. Selbst „der Titel *Nachtstücke* zitiert einen Terminus der Kunstkritik und ist damit charakteristisch für Hoffmanns Poetik, in der das Motiv um ‚Gemälde‘ und ‚Bilder‘ sowie Vergleiche aus der malerischen Praxis eine zentrale Rolle spielen.“<sup>111</sup>

Nach den Briefen und dieser Überlegung des Erzählers folgt erst die Erzählung aus der Er-Erzählperspektive. Nathanael kommt aus der Stadt, seinem Studienort, nach Hause, wo er eine gewisse Zeit mit Clara, Lothar und seiner Mutter verbringt. Die ersten Absätze handeln hauptsächlich von seiner Beziehung zu Clara und ihrer Stellung zu dem Ereignis mit dem Sandmann. Danach fährt Nathanael wieder zurück in die Stadt, findet aber seine Wohnung niedergebrannt und muss deshalb umziehen. Von seiner neuen Wohnung hat er einen guten Ausblick in die Wohnung seines Professors Spalanzani und sieht dort dessen Tochter Olimpia. Von Coppola kauft er ein Fernglas und beobachtet sie. Der Professor veranstaltet einen Ball, wo er sein Meisterwerk, die Olimpia – sie ist in Wirklichkeit eine Holzpuppe –, vorstellen möchte. Nathanael tanzt die ganze Zeit mit Olimpia und verliebt sich in sie. Dass ihn andere auslachen, bemerkt er kaum.

Eines Tages entscheidet er sich Olimpia zu heiraten. Als er aber zu dem Professor geht, sieht er, wie dieser und Coppola um Olimpia streiten. Schließlich wird Olimpia von den beiden zerrissen. Da bemerkt Nathanael, dass sie eine Holzpuppe ist. Voller Wut wirft er sich auf den Professor. Eine gewisse Zeit muss Nathanael dann in einer psychiatrischen Anstalt verbringen.

Danach ist er wieder bei seiner Familie. Als sich eines Tages sein Zustand verbessert, machen alle einen Spaziergang. Nathanael ist glücklich und wieder so in Clara verliebt, als ob es keine Olimpia gegeben hätte. Die zwei steigen auf einen Turm, Clara möchte Nathanael

---

<sup>109</sup> De Rentiis, Dina: *Figur und Psyche. Neudefinition des Unheimlichen*. Magdeburg 2016. S. 25.

<sup>110</sup> Ebd., S. 26.

<sup>111</sup> Schmitz-Emans, Monika. *Einführung in die Literatur der Romantik*. Darmstadt 2007. S. 116.

etwas in der Ferne zeigen, er greift zu seinem Fernglas, sieht darin Clara, erschreckt und will sie vom Turm werfen. Das gelingt ihm jedoch nicht, weil Lothar seine Schwester rettet. Nathanael sieht unten Coppelius und springt herab.

### 5.3 Psychoanalytische Interpretation

Im Folgenden soll der Text psychoanalytisch betrachtet und interpretiert werden. Begründer der Psychoanalyse ist der österreichische Neurologe und Psychologe Sigmund Freud, der diesen Begriff zum ersten Mal 1896 verwendet hat.<sup>112</sup> Freud selbst hat seine klinischen Untersuchungen auch durch die Analyse literarischer Werke unterstützt, denn die Werke sind wie Träume voll von Unbewusstem, das durch Symbole ausgedrückt wird.<sup>113</sup> Er hat sich selbst mit dem Text *Der Sandmann* beschäftigt, anhand dessen er den Begriff des *Unbewussten* zu klären versucht hat. Die Psychoanalyse wird in dieser Arbeit zur Interpretation aus dem Grunde gewählt, weil sie zu einem besseren Verständnis des Frauenbilds in diesem Werk dient, indem sie mögliche Zusammenhänge sichtbar macht, die sich erst aus einer psychoanalytisch geleiteten genauen Lektüre bestimmter Textstellen ergeben. Im Mittelpunkt steht dabei die problematische Beziehung des Protagonisten zur Mutter, die sich auf die Geliebte überträgt. Für eine bessere Erfassung der Zusammenhänge werden zuerst die Termini Urszene und Ödipuskomplex erklärt, deren Gehalte dann für direkte Textstellen aus dem *Sandmann* fruchtbar gemacht werden.

Die Besessenheit vom Sandmann könnte ein Ergebnis von durch diese Phänomene verursachter Neurosen sein. Die Figur des Sandmanns kann aus vielen Ansichten interpretiert werden, allgemein kann man sagen, dass Nathanael in ihn das Böse projiziert. Es kann z. B. „das böse Ich“ des Vaters sein, aber wegen der Abwesenheit der Mutter in den Szenen, wo der Sandmann auftaucht, könnte es sich hier auch um Substitution der Mutter durch den Sandmann handeln. Am Ende der Urszene erscheint die Mutter aus dem Nirgendwo, was darauf hindeutet, dass sie wahrscheinlich die ganze Zeit aber als Sandmann anwesend war. Die Substitution ist nicht nur an der Stelle der Urszene zu sehen, es könnte sich auch um die schlecht gelaunte Mutter handeln, für die in Nathanaels Idealisierung kein Platz ist, und deshalb stellt er sie sich als den Coppelius/Sandmann vor. Zwischen dem Vater und dem Sandmann scheint auch eine starke Beziehung zu sein, er entschuldigt z. B. dessen Handeln: „Der Vater betrug sich gegen ihn, als sei er ein höheres Wesen, dessen Unarten man dulden

---

<sup>112</sup> Gay, Peter: Freud. Eine Biographie für unsere Zeit. Frankfurt am Main. 1989. S. 122.

<sup>113</sup> Nünig, Ansgar (Hg.): Grundbegriffe der Literatur. Stuttgart. 2004. S. 225

und das man auf jede Weise bei guter Laune erhalten müsse.“<sup>114</sup> Es könnte ebenfalls die Mutter sein.

### 5.3.1 Die Urszene

Eine mögliche Interpretation der Erzählung wäre das Trauma durch Erleben der sog. *Urszene*.<sup>115</sup> Erfinder dieses Begriffes ist Sigmund Freud, der ihn an dem Fall seines Patienten mit einem Traum über Wölfe erklärt hat.<sup>116</sup> Es handelt sich bei der Urszene um die Beobachtung des elterlichen Geschlechtsverkehrs durch das Kind, das dies wegen fehlender Erfahrungen und fehlender Einsicht als traumatisierend empfindet. Das Kind erinnert sich an dieses Ereignis wegen des jungen Alters nicht mehr, es kann aber bei ihm spätere Neurosen verursachen.

Als Urszene kann hier die Szene mit dem Sandmann und dem Vater betrachtet werden. Dadurch erklären sich unklare, unrealistische Stellen im Text. Es finden sich da mehrere Andeutungen, die die Urszene bestätigen –Wörter wie „schwarze Höhlung“, „Herd“ „Wandschrank“ könnten hier das weibliche Geschlecht darstellen und „glutrote Zange“ das männliche Geschlecht. Der Satz: „Ein gräßlicher krampfhafter Schmerz schien seine sanfte ehrliche Züge zum häßlichen widerwärtigen Teufelsbilde verzogen zu haben“<sup>117</sup> kann eine Allegorie zum Orgasmus sein. Weiterhin ist erwähnt, dass beide Personen in schwarzen Kitteln gekleidet sind, aber Nathanael bemerkt nicht, woher sie diese genommen haben. Dieses könnte die Nacktheit der Beteiligten darstellen. Entweder verdrängt es Nathanael mit Gegenteil und sieht sie angekleidet oder es kann dies eine Metapher für die Körperhaare sein. Sie sehen sich nach Nathanaels Meinung ähnlich, was wiederum die Nacktheit bestätigen würde, weil Menschen sich nackt zwar ähnlich sehen, nicht aber gleich, wegen der Geschlechter.

### 5.3.2 Ödipuskomplex

Ein weiteres Phänomen der Psychoanalyse, das hier zum Tragen kommt, ist der *Ödipuskomplex*, den Sigmund Freud entdeckt und in verschiedenen Werken dargestellt hat. Es handelt sich um frühkindliche Beziehungen zu den Eltern, in denen das Kind Liebe zu dem

---

<sup>114</sup> Hoffmann, E. T. A.: Der Sandmann. Frankfurt am Main 2003. S. 14

<sup>115</sup> Müller, Lutz und Anette (Hg.): Wörterbuch der Analytischen Psychologie. Düsseldorf und Zürich 2003. S. 447.

<sup>116</sup> Freud, Sigmund: Zwei Kinderneurosen. Band VIII. 1989. S. 157-165.

<sup>117</sup> Hoffmann, E. T. A.: Der Sandmann. Frankfurt am Main 2003. S. 15.

gegengeschlechtlichen Elternteil empfindet, der gleichgeschlechtliche Elternteil wird wiederum zur Konkurrenz. Wegen Angst vor Strafe (beim Sohn ist es die Kastration) und wegen Nichterfüllung seiner Wünsche, verdrängt das Kind seine Regungen.<sup>118</sup> Dieses Thema kommt in der Literatur der Romantik mehrfach vor. Z. B. bei Novalis in seinem Roman *Heinrich von Ofterdingen*.

Nathanaels Mutter kommt im Text vordergründig zwar nur eine geringe Rolle zu, dies kann aber gerade Nathanaels Versuch verstanden werden, seine problematische Situation zu lösen, in dem er die Mutter beseitigen möchte. Die Beziehung zu ihr wird an der Beziehung zu seiner Geliebten Clara gezeigt, welche der Mutter in zentralen Hinsichten ähnelt. Dies löst er mit der Distanz und einer eher platonischen Beziehung mit ihr. Als sexuelles Objekt wählt er dann die Holzpuppe Olimpia. Am Ende ist er aber damit konfrontiert, dass alle drei Personen in eine verschmelzen, eine Erfüllung seines unterdrückten Traumes, die Nathanael als Übererfüllung nicht ertragen und vor der er nur in den Tod fliehen kann.

Zu bemerken ist hier der wiederholte Augenmotiv, der in der Erzählung mehrmals vorkommt. Es kann mit Bezug auf den Ödipuskomplex als Symbol für die Kastration gelesen werden: „Das Studium der Träume, der Phantasien und Mythen hat uns dann gelehrt, daß die Angst um die Augen, die Angst zu erblinden, häufig genug ein Ersatz für die Kastrationsangst ist.“<sup>119</sup> Der Sandmann soll in dieser Erzählung die Augen stehlen, was auch in der Szene, die als Urszene zu betrachten ist, dem Nathanael passiert: „Nun haben wir Augen – Augen – ein schön Paar Kinderaugen“<sup>120</sup> sagt der Coppélius/Sandmann. Diese unrealistische Szene lässt sich dadurch erklären, dass die Eltern, als sie das Kind bemerkt haben, ihn einfach die Augen zudecken wollten, damit es nicht sieht, was da abgegangen ist.

## 5.4 Weibliche Figuren

In Hoffmanns *Sandmann* kommen die folgenden weiblichen Personen vor: Nathanaels Mutter, Nathanaels Verlobte Clara, die Tochter von Nathanaels Professor mit Namen Olimpia, eine Wartefrau, ein Dienstmädchen und Nathanaels Schwestern.

---

<sup>118</sup> Häcker, Hartmut; Stapf, H. Kurt: Dorsch Psychologisches Wörterbuch. Bern 1998. S. 519.

<sup>119</sup> Freud, Sigmund: Das Unheimliche. In: [http://www.studioroma.istitutosvizzero.it/wp-content/uploads/2016/01/ISR\\_StudioRoma\\_Freud\\_DE.pdf](http://www.studioroma.istitutosvizzero.it/wp-content/uploads/2016/01/ISR_StudioRoma_Freud_DE.pdf). S. 14. (13. 7. 2018)

<sup>120</sup> Hoffmann, E. T. A.: Der Sandmann. Frankfurt am Main 2003. S. 16.

Die **Schwestern** werden nur in Nathanaels Erzählung aus der Kindheit einige Male erwähnt, später in der Gegenwart der Erzählung kommen sie nicht mehr vor. Sie wirken eher wie eine unpersönliche Einheit, einerseits sind sie als Teil von Nathanael, der „wir“<sup>121</sup> verwendet, wenn er erzählt und die Mutter spricht sie dann alle als „Kinder“<sup>122</sup> an, ohne dass der Leser erfährt, wie viele Geschwister Nathanael hat und wie sie heißen. Sie haben keine individuelle Wirkung in Nathanaels Geschichte, der sich selbst sehr ins Zentrum stellt und eher führend unter den anderen Geschwistern wirkt. Er ist z. B. der, der dem Vater die Pfeife anzünden darf; der nach dem Sandmann fragt; der ein Zimmer für sich selbst bekommt; der sich dann im Zimmer seines Vaters heimlich versteckt um den Sandmann zu sehen. Dies erweckt das Gefühl, als wären die Frauen nur eine Kulisse, demgegenüber dem Mann die wichtige Rolle zugeschrieben wird, indem er sich voll von Neugier selbständig und allein auf ein Abenteuer einlässt. Nathanael scheint das älteste Kind zu sein, aus diesem Grund ist es auch möglich, dass er die Geschwister aus Rivalität und Eifersucht einfach möglichst ignoriert.

Auch die **Wartefrau** kann auf den ersten Blick nur als unwichtige Nebenrolle angesehen werden, zumal sie nur einmal in der Erzählung erscheint. Ihre Funktion ist aber nicht gering. Sie ist genau die, die Nathanaels Angst vor dem Sandmann verstärkt, indem sie ihm eine Schauergeschichte erzählt:

„Das ist 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 dort im Nest und haben krumme Schnäbel, wie die Eulen, damit picken sie der unartigen Menschenkindlein Augen auf.“<sup>123</sup>

Interessanterweise spielt der Sandmann in der Geschichte der Wartefrau auch eine gewisse mütterliche Rolle, weil er die Nahrung für seine Kinder besorgt. Durch diese Geschichte erfährt Nathanael die Tatsache, dass der Sandmann Augen stehlen soll.

Nathanaels Obsession von dem Sandmann wird durch die Geschichte der Wartefrau noch stärker. Es kann behauptet werden, dass Nathanael genau gewusst hatte, dass ihm die Wartefrau so etwas erzählen würde, weil er sie kennt. Falls er wirklich nach Beruhigung

---

<sup>121</sup> Hoffmann, E. T. A.: Der Sandmann. Frankfurt am Main 2003. S. 10.

<sup>122</sup> Ebd.

<sup>123</sup> Ebd., S. 11.

suchen würde, würde ihn bereits die rationale Antwort der Mutter, dass es keinen Sandmann gebe, befriedigen. Nathanael möchte aber keine rationalen Erklärungen, auch nicht später von seiner Verlobten Clara. Es wirkt hier stattdessen eine gewisse Anziehungskraft zu dem Geheimnisvollen. Verglichen könnte dieses werden mit Menschen, die Horrorfilme gerne anschauen, obwohl sie wissen, dass sie danach Angst haben werden. Ein anderes Phänomen, das sehr aktuell ist, zeigt, dass die Menschen nicht nach der Wahrheit suchen, sondern nach Bestätigungen ihrer (teils irrationalen) Mutmaßungen.

Die Wartefrau ist hier als Vertreter der älteren Generation dargestellt. Zur Zeit der Romantik setzt sich immer mehr in der Gesellschaft das Modell der sog. *Kleinfamilie* durch, also einer Familie, die nur aus Eltern und Kindern besteht ohne breitere Verwandtschaft. Die Wartefrau wird hier als „alte Frau“<sup>124</sup> geschildert, die den Kindern absichtlich Schauergeschichten erzählt. Sie wirkt eher negativ, fast wie eine Hexe. Dies könnte eine Kritik der schlechten Verhältnisse zwischen den Generationen sein, die durch die Kleinfamilien entstehen, da die Generationen separat leben, ohne dass sie lernen miteinander umzugehen.

Das **Dienstmädchen** ist als Figur im Text leicht zu übersehen, sie kommt aber in dem wichtigen merkwürdigen Teil vor, wo der Vater stirbt. Wenn die Abende mit dem Sandmann/Coppelius als Geschlechtsverkehr zwischen den Eltern interpretierbar sind, kann vermutet werden, dass auch dem Dienstmädchen eine sexuelle Rolle zugeschrieben wird, weil sie zu dieser Zeit erscheint. Ohne eine solche oder ähnliche Bedeutung wäre sie an der Stelle im Text eigentlich weglassbar. Eine sexuelle Beziehung zwischen einem Hausherrn und einem Dienstmädchen ist ein (stereo)typisches Motiv. Das einzige, was das Dienstmädchen sagt, ist: „Ach, der Herr! - der Herr!“<sup>125</sup>, was mehrdeutig ist, denn es kann entweder ein Ausdruck des Erschreckens sein oder auch mit sexuellen Hintergrund. Dass die Mutter ohnmächtig daneben liegt und der Vater tot ist, deutet vielleicht auf Aufdeckung des Ehebruchs.

Die **Mutter** spielt hier, wie in fast allen Werken der Romantik, eine große Rolle, obwohl es auf den ersten Blick nicht so scheint. Sie wirkt wie jemand, der zwar physisch immer anwesend ist, aber sonst steht sie im Schatten des Vaters. Der Vater ist der, der die Atmosphäre steuert. Die Mutter scheint auch nicht hierarchisch auf einer gleichen Ebene wie der Vater zu sein, als würde sie eher zu den Kindern gehören: „gingen wir alle, die Mutter mit

---

<sup>124</sup> Hoffmann, E. T. A.: Der Sandmann. Frankfurt am Main 2003. S. 11.

<sup>125</sup> Ebd., S. 18.

uns, in des Vaters Arbeitszimmer“.<sup>126</sup> Bedeutung gewinnt die Mutter aber an den Abenden, wo der Sandmann kommt. Erstens wird sie als „sehr traurig“<sup>127</sup> geschildert, was jedes Kind sehr ungerne bei der eigenen Mutter sieht, und zweitens ist sie ein Element der Geborgenheit und Sicherheit und die letzte Rettung vor dem Sandmann.

Zugleich ist sie aber Schöpferin des Sandmanns, indem sie den Kindern über ihn erzählt. Die Kinder verlassen sich nämlich, was die Wahrheit anbelangt, auf die Eltern. Wenn sie dann den Sandmann wiederum verleugnet, wirkt dies für das Kind verdächtig und auslachend seitens der Erwachsene. Ähnliches beschreibt Erich Fromm in einem Kommentar zum Text von Sigmund Freud über den *Fall des kleinen Hans*,<sup>128</sup> an dem Freud das Ödipuskomplex erklärt. Er kommt mit der Theorie, dass viel mehr als Hass gegen den Vater, wie es bei dem Ödipuskomplex ist, kann hier Hass gegen die Mutter eine Rolle spielen. Eben wegen dem Anlügen und Androhungen. Gegen dem Hass steht aber große Liebe zu der Mutter, dies kann also der Grund dafür sein, dass Nathanael „die böse Mutter“ als Sandmann ansieht, um es zu trennen.

Dass die Mutter an den Abenden, wenn der Sandmann kommt, traurig ist, kommt zweimal vor, man kann also behaupten, dass es einen bestimmten Sinn hat. Wenn man zu der Ansicht neigt, dass es sich hier um die Urszene im Sinne Freuds handelt, dass also an Abenden, wenn der Sandmann kommt, eigentlich die Eltern Geschlechtsverkehr haben, könnte es sich bei der Mutter Traurigkeit eher um eine Veränderung von Nathanaels Erinnerungen, also um das Gegenteil, handeln. Die Mutter könnte an diesen Abenden ganz fröhlich sein und das wäre für Nathanael im Falle des Ödipuskomplexes unvorstellbar. Eine andere Möglichkeit wäre, dass Nathanael ihre Körpersprache anders interpretiert. Die Mutter könnte einfach nervös und ungeduldig sein. Möglich ist natürlich auch, dass es ihr wirklich keine Freude brachte und sie wirklich an diesen Abenden traurig war, dann wäre es aber sinnlos, dass sie so eilt die Kinder ins Bett zu bringen.

Nathanaels Verlobte **Clara** wird zuerst in allen Superlativen geschildert: „holdes Engelbild“<sup>129</sup>, „liebe holde Clara“<sup>130</sup>, „meine einzige, meine herzgeliebte Clara“<sup>131</sup>, „süßes

---

<sup>126</sup> Hoffmann, E. T. A.: Der Sandmann. Frankfurt am Main 2003. S. 10.

<sup>127</sup> Ebd., S. 10.

<sup>128</sup> Fromm, Erich: Gesamtausgabe. Band VIII. Psychoanalyse. Stuttgart 1989. S. 147ff.

<sup>129</sup> Hoffmann, E. T. A.: Der Sandmann. Frankfurt am Main 2003. S. 9.

<sup>130</sup> Ebd., S. 18.

<sup>131</sup> Ebd., S. 32.

liebes Engelbild“<sup>132</sup>, „Claras holde Augen“<sup>133</sup>. Diese Eigenschaften sind schon in dem Namen „Clara“ zu finden, welches an etwas Helles und Klares hindeutet.<sup>134</sup> Alle Attribute wirken rein, asexuell, fast religiös, als wäre Clara etwas Unantastbares, was im Falle der Ähnlichkeit mit der Mutter Begründung hat.

Nach dem Absatz der Überlegungen über die Sprache möchte der Erzähler fortfahren, aber wie er schreibt: „in dem Augenblick steht Claras Bild so lebendig vor meinen Augen“<sup>135</sup>, dass er sich weiter einer ausführlichen Beschreibung ihrer Person widmet. Dies wirkt, als hätte er sie eher gemalt oder als eine Statue geformt: „Doch lobten die Architekten die reinen Verhältnisse ihres Wuchses, die Maler fanden Nacken, Schultern und Brust beinahe zu keusch geformt.“<sup>136</sup> Damit wird die Präferenz der bildenden Kunst statt der Beschreibung durch Wörter demonstriert. Wie im Falle Olimpias wird Clara von anderen Menschen anders als von Nathanael angesehen: „Clara wurde deshalb von vielen kalt, gefühllos, prosaisch, gescholten; aber andere, die das Leben in klarer Tiefe aufgefaßt, liebten ungemein das gemütvolle, verständige, kindliche Mädchen, doch keiner so sehr, als Nathanael.“<sup>137</sup> Es handelt sich hier jedoch nicht um keine realistische Darstellung, sondern nur um Perspektive des Nathanaels bzw. des Erzählers, der Leser erfährt nicht, „wie Clara ist, sondern wie sie gesehen wird.“<sup>138</sup>

Als Nathanael für kurze Zeit nach Hause fährt, spüren alle, dass ihn das Treffen mit Coppola beeinflusst hat, und dass er sich ganz anders verhält und durch sein anderes Verhalten verblasst die Beziehung zwischen ihm und Clara täglich mehr und mehr. Er fängt an, düstere Gedichte zu schreiben, die er dann Clara vorliest. Mit der Zeit ermüden aber Clara Nathanaels Gedichte und er muss feststellen, dass sie kein Verständnis für ihn hat und er nennt sie deshalb: „Du lebloses, verdammtes Automat.“<sup>139</sup> In einer stereotypen Ansicht könnte man sagen, dass sich Nathanael eher emotional und weiblich verhält und Clara dagegen die rationale Rolle des Mannes einnimmt.

**Olimpia**, die Tochter des Professors Spalanzani, ist eine Maschine aus Holz. Der Professor hat vor, sein Meisterwerk allen auf einem Ball zu zeigen. Nathanael bemerkt sie

---

<sup>132</sup> Hoffmann, E. T. A.: Der Sandmann. Frankfurt am Main 2003. S. 24.

<sup>133</sup> Ebd., S. 30.

<sup>134</sup> Schmitz-Emans, Monika. Einführung in die Literatur der Romantik. Darmstadt 2007. S. 120

<sup>135</sup> Hoffmann, E. T. A.: Der Sandmann. Frankfurt am Main 2003. S. 26.

<sup>136</sup> Ebd., 26-27.

<sup>137</sup> Hoffmann, E. T. A.: Der Sandmann. Frankfurt am Main 2003. S. 27.

<sup>138</sup> Schmitz-Emans, Monika. Einführung in die Literatur der Romantik. Darmstadt 2007. S. 120.

<sup>139</sup> Hoffmann, E. T. A.: Der Sandmann. Frankfurt am Main 2003. S. 32.

aber schon früher, schon in dem ersten Brief an Lothar erwähnt er kurz, dass er sie zufälligerweise gesehen hat: „Ein hohes, sehr schlank im reinsten Ebenmaß gewachsenes, herrlich gekleidetes Frauenzimmer saß im Zimmer (...) überhaupt hatten ihre Augen etwas Starres, beinahe möchte ich sagen, keine Sehkraft (...) Mir wurde ganz unheimlich.“<sup>140</sup> Wieder werden hier die Augen erwähnt, die starr, fast ohne Sehkraft sind und dass ganze wirkt unheimlich auf ihn. Man fühlt aber, dass Nathanael fasziniert von ihr ist. Nathanael fragt sich selbst im den Brief, weshalb er es Lothar schreibt, als würde er gerade aus einem Traum erwachen. Dann schreibt er: „Ich muß mein süßes liebes Engelbild, meine Clara, wiedersehen.“<sup>141</sup> Es wirkt, als hätte er schon hier gewisse Gefühle für Olimpia und dadurch ein schlechtes Gewissen und musste deshalb Clara besuchen.

Nach dem Feuer in seiner Wohnung und dem Umzug in eine andere Wohnung ist er aber Olimpia noch näher. Er kann sie von seinem Fenster aus gut beobachten. Noch besser dann, als ihm der Optikhändler Coppola ein Fernglas verkauft. Zuerst scheint es ihm, dass Olimpias Augen „gar seltsam starr und tot“<sup>142</sup> sind, doch gleich werden sie lebhaft. Solch einen Wandel erlebt Nathanael noch einige Male, als ob er wüsste, dass Olimpia nur eine Holzpuppe ist, es aber verdrängt hat. So erscheinen ihm Olimpias Hände und Lippen ganz kalt, kurz danach aber wieder lebendig.

Er liebt sie zwar, trotzdem macht sie ihm gewissermaßen Angst: „er fühle sich durchbebt von grausigem Todesfrost“, „fühlte er sich von innerem Grausen erfaßt, die Legende von der toten Braut ging ihm plötzlich durch den Sinn“.<sup>143</sup> Auch für die anderen Menschen auf dem Ball und für seine Freunde ist Olimpia unheimlich. Ihr Singen und Tanzen ist ihnen unangenehm. Nathanael ist sich all dieser Sachen bewusst, aber, wie bei dem Sandmann, zieht ihn das Unheimliche an. Diese Faszination durch das Unheimliche beschreibt Sigmund Freud in seinem Werk *Das Unheimliche* eben anhand dieses Textes. Er setzt sich mit der Theorie Jentsch auseinander, der als unheimliche die Situation ansieht, wenn nicht lebendige Gegenstände als lebendig scheinen. Dieses könnte der Fall sein, wie aber auch Freud meint, ist bei Sandmann die Beziehung Nathanaels mit Olimpia eher in ironischer Weise dargestellt. Freud schildert auch die Situation bei Kindern, deren Wunsch sogar ist,

---

<sup>140</sup> Hoffmann, E. T. A.: Der Sandmann. Frankfurt am Main 2003. S. 23-24.

<sup>141</sup> Ebd., S. 24.

<sup>142</sup> Ebd., S. 35.

<sup>143</sup> Ebd., S. 38-40.

Puppen lebendig zu haben. Dies wäre auf Nathanael wegen seinem kindlichen Verhalten übertragbar.

Nathanael gefällt Olimpias Symmetrie und ihre Perfektheit sehr, die den anderen negativ auffällt, und wie er zuerst Clara mit Superlativen schilderte, macht er es jetzt bei Olimpia. Besonders schätzt er an ihr, dass sie die ganze Zeit zuhört und nur „ach, ach“<sup>144</sup> sagt, denn er sieht – analog zur bereits erwähnten Sprachkritik des Erzählers – Worte als mangelhaft und nicht ausreichend an, um alles zu schildern, was man möchte. Einmal sagt Olimpia auch „Gute Nacht, mein Lieber!“<sup>145</sup>, welches ohne Bemerkung bleibt, und Raum den Mutmaßungen öffnet.

### 5.5 Ähnlichkeiten zwischen Mutter und Clara

Clara und Mutter leben beide nach dem Tod des Vaters und auch des Vaters von Clara und Lothar, eines weitläufigen Verwandten, in einem Haus und kümmern sich um den Haushalt. Derselbe Wohnort kann schon Wirkung auf Nathanaels gleiche Empfindung der beiden haben. Die Persönlichkeit der Mutter ist durch die Anwesenheit Claras geschwächt, Clara bekommt in dem Text als handelnde und sprechende Person mehr Platz, die Mutter ist aber immer noch passiv in den Szenen, wo Nathanael zu Hause ist, zu spüren: „Mit welchem Entzücken flog sie in seine Arme, als es nun, wie er im letzten Briefe an Lothar es verhiessen, wirklich in seiner Vaterstadt ins Zimmer der *Mutter* eintrat.“<sup>146</sup>, „Sie, Nathanael und Clara, saßen in der *Mutter* kleinem Garten.“<sup>147</sup> Als wäre für Nathanael (für den Erzähler) wichtig zu betonen, dass dieser Ort der Mutter gehört. Aus Nathanaels Sicht kann es vielleicht auch das schlechte Gewissen sein, dass Clara immer mehr an Bedeutung gewinnt.

Die Beziehung zwischen Nathanael und Clara scheint eher platonisch zu sein. Aus Nathanaels Sicht wirkt Clara zwar fast göttlich, aber nicht sexuell attraktiv. Es scheint, dass Nathanael die Distanzbeziehung - räumlich und emotional - gut passt, weil er Clara dadurch völlig idealisieren kann, ohne mit der Realität und ihrer wahren Persönlichkeit konfrontiert zu werden. Mit der physischen Distanz wie mit der psychischen, realisiert durch Idealisierung, löst Nathanael wahrscheinlich seine Unfähigkeit, die Rolle der Mutter und der Partnerin zu trennen.

---

<sup>144</sup> Hoffmann, E. T. A.: Der Sandmann. Frankfurt am Main 2003. S. 39

<sup>145</sup> Ebd., S. 43.

<sup>146</sup> Ebd., S. 28.

<sup>147</sup> Ebd., S. 31.

Dies scheitert jedoch, als die beiden zusammen sind, und Nathanael Clara durch seine Gedichte seinen Zustand vermitteln möchte. Sie nimmt seine Gedichte nicht wirklich wahr und mit der Zeit langweilt sie Nathanaels andauernde Obsession wegen dem Sandmann. Nathanael möchte Claras Aufmerksamkeit haben, wie das Kind die Aufmerksamkeit der Mutter. Clara interessiert zuerst Nathanaels Problem, ihr Interesse verliert sie aber schnell, als sie sieht, dass es nichts bringt, dass Nathanael eigentlich keine Ratschläge will. Wie bei der Mutter, die er nach dem Sandmann gefragt hatte, möchte Nathanael nicht das Logische und Rationale hören, sondern er sucht bei ihr eher ein totales Verständnis, das er erst, wie er glaubt, bei Olimpia findet.

Eine parallele Szene mit der Mutter ist am Ende der Geschichte zu finden, als Nathanael zurück aus dem Irrenhaus nach Hause gebracht wird und nach einer Krankheit erwacht: da beugt sich Clara über ihn, genau wie die Mutter am Anfang nach dem Angriff des Sandmanns. Clara und die Mutter verschmelzen also in eine Person.

„Ein **sanfter warmer Hauch** glitt über mein Gesicht, ich erwachte **wie aus dem Todesschlaf**, die Mutter **hatte sich über mich hingebeugt**.“<sup>148</sup>

„Nathanael erwachte **wie aus schwerem, fürchterlichen Traum**, er schlug die Augen auf und fühlte wie ein unbeschreibliches Wonnegefühl mit **sanfter himmlischer Wärme** ihn durchströmte. Er lag in seinem Zimmer in des Vaters Hause auf dem Bette, Clara **hatte sich über ihn hingebeugt** und unfern standen die Mutter und Lothar.“<sup>149</sup>

## 5.6 Ähnlichkeiten zwischen Clara und Olimpia

Ironischerweise wird Clara von Nathanael als „Automat“ Zitat bezeichnet, Olimpia wiederum, die in Wirklichkeit ein Automat ist, ist in Nathanaels Augen dagegen von besonderer Lebendigkeit. Er beschreibt, was er alles an Olimpia schätzt, was er bei Clara nicht finden konnte. Olimpia ist für ihn der ideale Zuhörer, der sich darauf konzentriert, was Nathanael sagt, ohne dabei noch etwas Anderes zu machen, ohne von ihm wegzusehen.

Im Gegensatz zu der reinen asexuellen Beziehung mit Clara ist das Verhältnis Nathanaels zu Olimpia stärker sexuell gefärbt. Schon die Tatsache, dass er sie täglich durch ein Fernglas heimlich beobachtet, hat gewissen sexuellen Hintergrund. Das Fernglas könnte

---

<sup>148</sup> Hoffmann, E. T. A.: Der Sandmann. Frankfurt am Main 2003. S. 24.

<sup>149</sup> Ebd., S. 47.

hier den Phallus symbolisieren. Weiteres sexuelles Handeln zwischen den beiden symbolisiert der Tanz, der eine intime Nähe darstellt. Auch Olimpias mehrdeutiges „Ach, ach!“ passt zu diesem Motiv. Mehr wird auch der physische Kontakt zwischen den beiden beschrieben, Nathanael küsst sie sogar. Bei Clara ist kein solcher Kontakt erwähnt. Dagegen stehen die alltäglichen Tätigkeiten mit Clara wie im Garten sein, Frühstück machen, spazieren gehen etc.

Nathanaels Beschreibung von Olimpia zeigt, dass er ihre Leblosigkeit wahrnimmt, es dann aber verdrängt. Falls man bei Nathanael vom Ödipuskomplex spricht, könnte behauptet werden, dass er sein erfolgloses sexuelles Leben so löst, dass er seine Sexualität auf ein unpersönliches Objekt konzentriert. Clara ähnelt zu viel der Mutter, deshalb ist sie für ihn in dieser Hinsicht eher tabu, gleichzeitig ist dies aber die Erfüllung seines Traumes. Olimpia ist aber passend, zumal auch Nathanaels Ideale von ihr nicht bei näherem Kontakt zusammenbrechen, weil sie weder viel sagt noch tut.

Nathanael spricht bei beiden von sehr starken Gefühlen, als er sich in Olimpia verliebt, ist aber Clara ohne Weiteres schnell vergessen. Genau so, wenn er am Ende wieder nach Hause kommt, plant er Clara zu heiraten, als ob sie nie getrennt waren. Die beiden sind also für Nathanael leicht ersetzbar. Als hätte er nur ein gewisses Ideal der Partnerin im Sinne von Platons Ideenlehre. Die Wirklichkeit (die Individualität und Charakter der einzelnen Personen) würde er deshalb nicht in Betracht nehmen und der Platz der Partnerin wäre dadurch leicht ersetzbar. Die Überzeugungskraft und Wahrhaftigkeit seiner Gefühle ist gerade durch diese Totalität zu bezweifeln.

Die beiden verschmelzen zu Nathanaels Erschrecken, wenn er auf dem Turm durch das Fernglas schaut und anstatt Olimpia Clara sieht. Damit verbindet sich das Sexuelle, das Olimpia symbolisiert und das Mütterliche, das Clara symbolisiert. Alle drei Figuren werden durch das Fernglas zu einer. Er sieht sowohl die mütterliche als auch die partnerschaftliche Person als eine einzige, was für ihn die Erfüllung seines unterdrückten ödipalen Traumes ist, womit er aber durch die Totalität dieser Erfüllung nicht umgehen kann und entscheidet sich für den Tod.

## **5.7 Kritik des romantischen Frauenbildes**

Die Kritik der Romantik und derer Darstellung von Frauenbild ist im Text an mehreren Faktoren zu sehen. Einerseits wird das Ideal der Frau in Frage gestellt. Die

Sehnsucht nach der Perfektheit wird hier an der Figur Olimpia demonstriert. Sie steht hier für das Ideale, das aber gleichzeitig nicht lebendig, realistisch und individuellen ist. Die Perfektheit wird kritisiert, indem sie etwas Unerfüllbares nur ein Ideal ist und deshalb alles, was ihr ähnelt, verdächtig ist. Damit verbunden ist auch die Kritik der Bilderwelt. Die Frauen werden hier nicht realistisch dargestellt, der Leser erfährt nur in wie weit sie den Ideal entsprechen. Oft sind deren Eigenschaften nur künstlich und im Übermaß in der Vorstellung der Männer gespeichert und stimmen mit der Wirklichkeit nicht überein.

„Stilisiert wurde von den männlichen Theoretikern ein Ideal des reinen weiblichen Wesens und Geschlechts. (...) Durch die an zahlreichen solcher Stilisierungen sichtbar werdende theoretische Überhöhung der Frau auf der einen und der davon in nicht unerheblichem Maße abweichenden gesellschaftlichen Realität auf der anderen Seite entstand bei vielen Idealisten ein widersprüchliches Frauenbild.“<sup>150</sup>

Weiterhin richtet sich die Kritik auch auf die narzisstische Beziehung, die sich daraus bildet, indem der Partner nur ein schöner Automat ist, der immer zustimmt und eigentlich nur ein Spiegel gegenüberstellt. Eine solche Beziehung ist eigentlich leer, ohne Konfrontation mit anderen individualen Menschen.

Dass eher das Nicht-Perfekte im Kurs sein sollte, zeigt sich im Text an der Stelle, wo die Menschen erfahren, dass Olimpia eine Holzpuppe war. Die Menschen haben sogar Angst, dass sie so betrogen wurden, dass es vor Gericht kommt: „Juristen nannten es sogar einen feinen und um so härter zu bestrafenden Betrug.“<sup>151</sup> Folgender Absatz soll die Menschen dazu motivieren, dass man Unterschiede und Konfrontationen positiv ansehen soll. Allerdings wird hier nur über die Perfektheit und Unperfektheit der Frau gesprochen, nicht über die des Mannes.

„Es wurde von mehreren Liebhabern verlangt, daß die Geliebte etwas taktlos singe und tanze, daß sie beim Vorlesen stricke, stricke, mit dem Möpschen spiele usw. vor allen Dingen aber, daß sie nicht bloß höre, sondern auch manchmal in der Art spreche, daß dies Sprechen wirklich ein Denken und Empfinden voraussetze. Das Liebesbündnis vieler wurde fester und dabei anmutiger, andere dagegen gingen leise auseinander.“<sup>152</sup>

---

<sup>150</sup> Dorff, Sabine: Weiblichkeit und Bildung: Ideengeschichtliche Grundlage für die Etablierung des höheren Mädchenschulwesens in Deutschland. S. 8,7.

<sup>151</sup> Hoffmann, E. T. A.: Der Sandmann. Frankfurt am Main 2003. S. 46.

<sup>152</sup> Ebd., S. 47.

In einem Artikel über sexuelle Roboter der Gegenwart überlegt die Autorin Silvie Lauder, warum die Menschen solche Roboter auswählen: „*Harmony* hat dies alles, noch dazu rezitiert sie Shakespeare und erzählt Witze. Auf der anderen Seite kann sie nicht laufen und bewegt sich nicht viel, ist **kalt** zu berühren und alles an ihr ist künstlich und eigentlich ein wenig **gruselig**.“<sup>153</sup> (übersetzt AP) Dies ähnelt der Empfindung von Olympia, die auch als kalt und gruselig beschrieben wird. Obwohl der Artikel nicht direkt mit Thema des romantischen Frauenbildes verknüpft ist, kann man auch hier die noch immer aktuelle Kritik der Idealisierung und des Narzissmus beobachten. Die Autorin stellt sich die Frage, ob die Frauen in der Zukunft nicht ganz von den Robotern ersetzt werden. Sie erwähnt einen wichtigen Aspekt und zwar, dass eher Männer Interesse an solchen Robotern haben. Was bringt die Männer dazu, dass sie eher eine künstliche „Beziehung“ haben? Sind es hohe Erwartungen von der Frau, Angst vom Versagen, Egoismus, Bequemlichkeit, soziale Phobie? Solche Roboter können auch eine gute Alternative bei den Schüchternen, unterschiedlich Behinderten oder Kranken darstellen und auch an Orten nützlich, wo man Gewalt oder Verbrechen vermeidet. Auf der anderen Seite stellt es auch eine Gefahr, wenn auch andere Menschen eher solche „Beziehung“ bevorzugen werden, weil es einfacher und bequemer ist:

„Der Roboter wird nie menstruieren oder eifersüchtig sein, er wird niemals müde und launisch sein, er wird nicht eigene Ambitionen oder ärgerlichen Eltern haben. Darüber hinaus kann der Roboterkörper auch Vergnügen bereiten, die eine reale Person einfach nicht bietet. (...) Die Roboter können noch dazu die fantasievollsten Vorstellungen erfüllen. (...) Und dann gibt es die dunkelsten Ideen, wie Vergewaltigung oder Sex mit einem Kind. (...) Sexuelle Roboter könnten auch das Verständnis stören, wie die Einwilligung zum Sex aussieht. Die bei keinem Roboter nötig ist.“<sup>154</sup> (übersetzt AP)

Es ist also zu sehen, wie aktuell dieses Thema noch heutzutage ist – die männliche Sehnsucht nach der perfekten Frau, die jedoch nur Objekt zum Erfüllen eigener Wünsche ist – und damit nur ein Automat.

## **6. Lucinde, Loreley, Mutter, Clara, Olympia**

Diese aus den Texten ausgewählten Frauen verbindet einiges: am stärksten sind es die Aspekte von Idealisierung, Ästhetisierung, Überhöhung und Verabsolutierung. Lucinde wird

---

<sup>153</sup> Lauder, Silvie: Mit einem Roboter im Bett. In: <https://www.respekt.cz/tydenik/2018/7/s-robotem-v-posteli> (13.7.2018)

<sup>154</sup> Ebd.

als die perfekte „zweite Hälfte“ des Julius angesehen. Die Loreley ist als die schönste Frau dargestellt, der kein Mann widerstehen kann. Die Mutter wird so idealisiert, dass sie von Nathanael als perfekte Geliebte empfunden wird, die Idealisierung der Clara vollzieht sich gemäß der Idealisierung der Mutter. Bei Olympia ist die Idealisierung am leichtesten, sie ist künstlich hergestellt eben als Realisierung der Idealisierung. Die absolute Perfektheit ist bei ihr jedoch unmöglich, da sie unlebendig ist. Die Idealisierung ist ein Produkt der Bestimmung der typischen Geschlechtseigenschaften, die der Realität nicht entsprechen:

„Die Frauenbilder sind nicht Erkennungsmodelle für wirkliches sozial-konkretes Leben der Frau, sondern Wunsch- und Phantasieprodukte meist männlicher Autoren, eine ‚imaginierte Weiblichkeit‘ (Bovenschen), die das ‚Wesen‘ der Frau = Weiblichkeit abstrakt setzt. Sie sind in diesem Sinne kulturell-symbolische Formen für das ‚andere Geschlecht‘“<sup>155</sup>

Mit der Idealisierung ist auch die narzisstische Perspektive verbunden, indem sich die Menschen, im Falle der Texte: die Männer, die Partner zum eigenen Bild machen, das ihnen am meisten entspricht und sich darin wie im Spiegel ansehen, bestätigen und bewundern können. Der Aspekt des Narzissmus und auch der der Eroberung der Natur ist bei Loreley und bei Olympia zu sehen. Sie sind beide keine Menschen und haben eigentlich keine individuellen Charaktere. Loreley ist eine ambivalente Frau, eine Projektion der Männerphantasie und ebenso eigentlich auch Olympia. Sie sind nur Schmeichlerinnen, die dem eigenen Ego gut tun, und damit keine gegenseitige, wirkliche Liebe mit all ihren realen Herausforderungen erfordern. Bei Loreley, die mit der Natur verbunden ist, ja eigentlich mehr Natur als Mensch ist, ist die Sehnsucht nach ihrer Eroberung sichtbar. So auch bei Olympia, wo die natürlichen Gesetze der Reproduktion überholt erscheinen, man braucht eigentlich keine Frau mehr, um einen Menschen zu schaffen, und so dient sie dem Mann nur zur Lust.

Eine weitere Gemeinsamkeit ist die Liebesreligion. Alle diese Frauen werden als göttlich angesehen, als höchste Wesen, die eigentlich unantastbar sind – Loreley als Dämonin, die keiner haben kann; die Mutter und Clara, die Nathanael mit seinen kindlichen Augen auch als höchste Göttinnen ansieht und wo die inzestuöse verbotene Beziehung durch Distanz zu lösen gesucht wird. Olympia steht dann in Opposition zu Mutter und Clara, sie dient wegen der Tabuisierung als Befriedigung. Lucinde unterscheidet sich in dieser Hinsicht, indem die Liebe selbst anstatt der Lucinde aus religiöser Sicht betrachtet wird: „Liebe gewinnt dadurch in Schlegels Denken zunehmend eine religiöse Bedeutung, die mit der Vorstellung der

---

<sup>155</sup>Scholz, Hannelore: Widersprüche im bürgerlichen Frauenbild. Weinheim 1992. S. 95.

Prädestination eng verknüpft ist.“<sup>156</sup> Damit verbunden ist also auch die Verabsolutisierung, indem die Frau die Einzige für den Mann ist. Bei *Lucinde* ist dies am deutlichsten zu sehen, Schlegel inszeniert die Beziehung als durch Prädestination bestimmt; bei Nathanael ist die Mutter das Vorbild, wonach er seine Partnerinnen aussucht. Die *Loreley* ist durch ihre Ambivalenz, in der sie Gegensätze vereinigt, ebenfalls absolut und wie *Olimpia* ähnelt sie der Realisierung der Idealisierung, die aber nicht völlig vollziehbar ist.

Ein anderes gemeinsames Thema der Texte, *Lucinde* ausgenommen, ist die unerfüllte Beziehung und die kranke Beziehung. Bei *Loreley* ist der Grund auf einer Seite der Tod, den sie verursacht, auf der anderen Seite dann *Loreleys* Fluch – im *Rheinmärchen* die Prophezeiung, im Gedicht die unglückliche Liebe. Bei Nathanael ist die Sehnsucht nach der eigenen Mutter tabu und bewirkt dann weitere erfolglose Beziehungen. Beides hängt zusammen mit der Unmöglichkeit normale Beziehungen zu schließen, vielleicht auch mit der männlichen Angst vor Frauen, weshalb man wieder zur Idealisierung greift. Die Idealisierung, welche die Romantik mit ihrer Bilderwelt programmatisch unterstützt, ist also gleichzeitig Ergebnis und Entstehungsgrund all dieser Probleme.

## 7. Zusammenfassung

Diese Arbeit hat sich zum Ziel gesetzt, das Frauenbild der Romantik anhand ausgewählter Texte darzustellen. Es wurde nebenbei auch die Romantik als Epoche vorgestellt und ihre Stellung zur Frau allgemein. Die vorherrschende Ansicht dieser Zeit, die biologische Determiniertheit der Frau, dazu bestimmt, scheinbar natürlich vorgegebene Rollen zu erfüllen, wurde mit Einschränkungen und Differenzierungen in allen Texten diagnostiziert. Die analysierten Texte wurden zuerst zeitlich gefasst, dann inhaltlich beschrieben und zuletzt wurde auf die weiblichen Figuren fokussiert. Die Texte haben trotz ihrer Unterschiedlichkeit vieles gemeinsam – die Übereinstimmungen, aber auch die Spezifika wurden im letzten Kapitel beschrieben.

Der erste analysierte Text war *Lucinde*, bei der auf die Hauptgedanken bezüglich der Frauenthematik fokussiert wurde. Der Text wurde auch anhand des zeitlichen Kontextes vorgestellt und auch mit Bezug auf Schlegels programmatische Theorie der *Universalpoesie*. Hauptthemen waren: Frauenbild, Geschlechtereigenschaften, männliche und weibliche Liebe und emanzipatorische Perspektiven. Bei den zwei Texten über die *Loreley* wurde der Mythos

---

<sup>156</sup>Scholz, Hannelore: Widersprüche im bürgerlichen Frauenbild. Weinheim 1992. S. 128.

allgemein vorgestellt, die unterschiedlichen Darstellungen, aber auch die Gemeinsamkeiten wurden beschrieben. Hauptsächlich wurde die Identifikation von Frau und Natur anhand dieser Texte demonstriert, zugleich die Angst und Faszination, die sich davon ausgehend auf die Männer überträgt. Als zentraler Text wurde *Der Sandmann* behandelt, der sehr viel Material für Analyse und unterschiedliche Theorien anbietet und über eine breite Skala an Frauenfiguren verfügt, die verschiedene Probleme thematisieren und die Möglichkeit bieten, Hoffmanns immanente und explizite Kritik an der Romantik am Text selbst nachzuvollziehen.

Abschließend kann gesagt werden, dass im Mittelpunkt dieser Texte der Aspekt der Idealisierung steht, verbunden mit der Bilderwelt der Romantik. Dies bezieht sich auf eine unrealistische Darstellung der Frau und eine starke Typisierung des weiblichen Geschlechts. Die Romantik verwendet Bilder, die die Stereotypisierung unterstützen. Es kommt jedoch schon bei den Autoren der Romantik zur Reflexion und Kritik dieses Bildes: Schlegel versucht die Frau als gleichberechtigtes Geschlecht dem Mann gegenüber zu stellen und Hoffmann kritisiert diese Bilderwelt als ein Gefängnis, das keine reale Welt von lebendigen Individuen und produktiven menschlichen Möglichkeiten darstellt.

## 8. Quellen

### 8.1 Primärliteratur

BRENTANO, Clemens: *Rheinmärchen*. Frankfurt am Main: Insel 1985.

BRENTANO, Clemens: *Zu Bacharach am Rheine*. In: MINATY, Wolfgang: *Die Loreley. Gedichte, Prosa, Bilder*. Ein Lesebuch. Frankfurt am Main 1988.

HOFFMANN, E. T. A.: *Der Sandmann*. Mit einem Kommentar von Peter Braun. Frankfurt am Main 2003.

SCHLEGEL, Friedrich/POLHEIM, Karl Konrad (Hg.): *Lucinde: ein Roman*. Rev. und erw. Ausg. Stuttgart: Reclam 2001.

### 8.2 Sekundärliteratur

BOHRER, Karl Heinz: *Die Kritik der Romantik: der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.

BUNZEL, Wolfgang: *Romantik. Epoche – Autoren – Werke*. Darmstadt 2010.

CELAN, Paul: *Todesfuge*. In: Celan, Paul: *Die Gedichte*. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Hg. u. kommentiert v. Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005. S. 40–41.

DE RENTIIS, Dina: *Figur und Psyche. Neudefinition des Unheimlichen*. Magdeburg 2016.

FRENZEL, E. und H.A.: *Daten deutscher Dichtung, Chronologischer Abriß der deutschen Literaturgeschichte*. Band 1. München 1990.

FREUD, Sigmund: *Studienausgabe. Band VIII. Zwei Kinderneurosen*. Frankfurt am Main 1989.

FROMM, Erich: *Gesamtausgabe. Band VIII. Psychoanalyse*. Stuttgart 1989.

GAY, Peter: *Freud. Eine Biografie für unsere Zeit*. Frankfurt am Main 1989.

HAUSEN, Karin: *Die Polarisierung der 'Geschlechtscharaktere'* – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. In: Werner Conze (ed.), *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas* (Stuttgart: Klett, 1976), S. 369-370.

HÄCKER, Hartmut; Stapf, H. Kurt: *Dorsch Psychologisches Wörterbuch*. Bern 1998.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Werke*. Band 1, Frankfurt am Main 1979.

KREMER, Detlef / KILCHER Andreas B.: *Romantik*. Stuttgart 2015.

MINATY, Wolfgang: *Die Loreley. Gedichte, Prosa, Bilder*. Ein Lesebuch. Frankfurt am Main 1988.

MÜLLER, Lutz und Anette (Hg.): *Wörterbuch der Analytischen Psychologie*. Düsseldorf und Zürich 2003.

- NÜNNIG, Ansgar (Hg.): *Grundbegriffe der Literatur*. Stuttgart 2004.
- ORTNER, Sherry B.: *Is female to male as nature is to culture?* In: M. Z. Rosaldo and L. Lamphere (eds), *Woman, culture, and society*. Stanford, CA: Stanford University Press, pp. 68-87. 1974.
- SAFRANSKI, Rüdiger: *Romantik: eine deutsche Affäre*. München 2007.
- SCHLEGEL, Friedrich: *Athenäum Fragment 116*. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe, Band 2, München, Paderborn, Wien, Zürich 1967.
- SCHMITT, Hans Jürgen: *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Romantik I*. Stuttgart: Reclam 1990.
- SCHMITT, Hans Jürgen: *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Romantik II*. Stuttgart: Reclam 1989.
- SCHMITZ-EMANS, Monika: *Einführung in die Literatur der Romantik*. 2., durchges. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftlich Buchgesellschaft 2007.
- SCHOLZ, Hannelore: *Widersprüche im bürgerlichen Frauenbild: zur ästhetischen Reflexion und poetischen Praxis bei Lessing, Friedrich Schlegel und Schiller*. Weinheim 1992.
- STEFFEN, Hans (Hg.): *Die deutsche Romantik*. Göttingen 1967.
- UERLINGS, Herbert (Hg): *Theorie der Romantik*. [Nachdr.]. Stuttgart: Reclam 2000.
- ROUSSEAU, Jean Jacques: *Émile oder über die Erziehung*. Stuttgart: Reclam 1963.

### 8.3 Internet

- FREUD, Sigmund: Das Unheimliche. In: [www.studioroma.istitutosvizzero.it/wp-content/uploads/2016/01/ISR\\_StudioRoma\\_Freud\\_DE.pdf](http://www.studioroma.istitutosvizzero.it/wp-content/uploads/2016/01/ISR_StudioRoma_Freud_DE.pdf) (4. 7. 2018)
- FREUD, Sigmund: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. In: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-926/1> (13. 7. 2018)
- DORFF, Sabine: Weiblichkeit und Bildung: Ideengeschichtliche Grundlage für die Etablierung des höheren Mädchenschulwesens in Deutschland. In: [http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/epoche/doff\\_weiblichkeit.pdf](http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/epoche/doff_weiblichkeit.pdf) (13. 7. 2018)
- VAHSEN, Mechthilde: Wie alles begann – Frauen um 1800. In: <https://www.bpb.de/gesellschaft/gender/frauenbewegung/35252/wie-alles-begann-frauen-um-1800?p=all>. (15. 7. 2018)
- [www.youtube.com/watch?v=qyaEXLfdCp0&t=2716s](http://www.youtube.com/watch?v=qyaEXLfdCp0&t=2716s) (7. 4. 2018)
- [www.lyrikmond.de/gedicht-340.php](http://www.lyrikmond.de/gedicht-340.php) (7. 4. 2018)

de.scribd.com/document/93214635/1-Germanische-Dichtung-Literarische-Tatigkeit-in-den-Kloster-und-Anfange-weltlicher-Literatur. S.15. (26. 6. 2018)

<https://kunesova.blog.respekt.cz/lorelei-aneb-nemcina-je-sexy/> (13. 7. 2018)