**Skript zur Literatur des 19. Jahrhunderts**

Assistenzprofessorin: Theano Traka

Sommersemester: 2023/24

**ROMANTIK**

**Geschichtliche Hintergründe der Romantik**

Die Epoche war geprägt von der Französischen Revolution (1789–1799) und ihren Nachwirkungen. 1803 wurde in Deutschland die Säkularisierung geistlicher Fürstentümer und die Aufhebung von Kleinstaaten beschlossen. Der Sieg Napoleons über Preußen (1806) führte zu einer grundlegenden Modernisierung des Staates. Die Preußischen Reformen (1807–1814) hatten einschneidende Folgen. 1806 wurde das Heilige Römische Reich Deutscher Nation aufgelöst und der Rheinbund gegründet.

1813 setzte die letzte Phase der Befreiungskriege ein, die im selben Jahr in der Völkerschlacht bei Leipzig zur Schwächung Napoleons und 1815 in der Schlacht von Waterloo zum Sieg über den Kaiser der Franzosen führte. Der Wiener Kongress legte 1815 den Grundstein für die politische Neuordnung Europas. Faktisch wurde jedoch die vorrevolutionäre Ordnung wiederhergestellt. Unterdessen hatte die Industrialisierung von England aus auch Deutschland erreicht.

D**er Begriff** Romantik entstammt dem Französischen. Er wurde im 17. Jahrhundert aus dem franz.romantique (von franz. roman) übernommen. »Romantisch« ist ursprünglich gleichbedeutend mit »romanisch«. Es bezeichnete zunächst die Dichtung in der Volkssprache eines romanischen Landes. Damit unterschied sie sich von Werken in klassischem Latein, das nur wenigen Gebildeten zugänglich war. Aus der lingua romana (»romanische Sprache«) entwickelte sich das Wort Roman.

**Wichtige Merkmale der Romantik**

**Hinwendung zur Natur und Streben nach einer Ganzheitskultur**: Die Aufklärung hatte ein neues Menschenbild geschaffen. Der aufgeklärte Mensch galt aufgrund seines Verstandes und den Erkenntnissen der Wissenschaft als Herrscher über die Natur. Die Romantiker dagegen sahen den Menschen als Teil der Natur, während der Verstand der Ergänzung durch die Seele bedarf. Fasziniert waren die Romantiker insbesondere von der Natur in ihrer wilden und ungebändigten Form. Sie bildete den Gegenpol zur vermeintlichen Lebensfeindlichkeit der Städte.

**Rückzug in Fantasie- und Traumwelten:** Die im 18. Jahrhundert beginnende Industrialisierung führte zu einem gesellschaftlichen Wandel. Der Kapitalismus wurde zur herrschenden Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung. Eine Landflucht in die Städte setzte ein. Menschen wurden vor allem nach ihrer Nützlichkeit bewertet. Viele Romantiker reagierten darauf mit Flucht vor der Wirklichkeit, sie träumten sich zurück in vorkapitalistische Zeiten.

**Entdeckung des Unbewussten und Irrationalen:** Die Romantiker hatten eine besondere Vorliebe für das Dunkle und Abgründige im Menschen. Der Schlaf und die Träume sind Möglichkeiten, den Geheimnissen der Seele auf den Grund zu gehen. Traum- und Fantasiewelten erschienen den Romantikern gleichermaßen unergründlich und unerschöpflich. Demgegenüber war die Wirklichkeit mit all ihren Begrenzungen abzulehnen.

**Wiederentdeckung des Mittelalters:** Die Romantiker entwickelten eine neue Haltung gegenüber dem Mittelalter als der letzten Ganzheitskultur vor der Aufklärung. Das von christlicher Mystik ebenso wie von Mythen und Sagen geprägte mittelalterliche Leben wurde verklärt. Es wurde als beste Zeit der Menschheitsgeschichte idealisiert.

**Ablehnung des Etablierten:** Die Romantiker sahen sich im Gegensatz zum Bürgertum. Sie lehnten seine Moral, die politische Angepasstheit und sein Streben nach wirtschaftlicher Sicherheit ab. Der besondere Spott der Romantiker traf die sogenannten Spießbürger.

**Unstillbare Sehnsucht als Grundstimmung:** Die Freiheit des Individuums spielte eine zentrale Rolle für die Romantiker. Eigene Wahrnehmungen und Empfindungen waren von hohem Wert. Das dichterische Ich stand im Zentrum ihrer Weltbetrachtung. Das Streben der Romantiker galt dem Verschmelzen von Sinneswahrnehmungen und Erkenntnisebenen.

## Die drei Phasen der Romantik

Als Literaturepoche der Romantik wird die Zeit von 1795 bis 1835 angesehen. Die Literaturwissenschaft unterscheidet drei Phasen, die Frühromantik, die Hochromantik und die Spätromantik. Ihre geistigen Zentren waren die Städte Jena, Heidelberg, Berlin und Tübingen.

### Frühromantik (Jenaer Romantik)

Die Frühromantik, auch **Jenaer Romantik** genannt, dauerte von 1798 bis 1804. Ihr geistiges Zentrum war die kleine Universitätsstadt Jena in der Nähe von Weimar. Hier kamen Philosophen, Literaten, Dichter und Naturwissenschaftler zusammen und schufen das Weltbild der Romantik. Vor dem Hintergrund des Zeitgeschehens entstand die literarische Strömung der Frühromantik. Berühmtester Dichter dieser Zeit ist Friedrich von Hardenberg alias **Novalis** (1772–1801).

Als wichtigste Theoretiker gelten **August Wilhelm Schlegel** (1767–1845) und **Friedrich Schlegel** (1772–1829). In Literaturzeitschriften publizierten sie nicht nur ihre eigenen Texte, sondern auch Übersetzungen der Weltliteratur. August Wilhelm kommt unter anderem das Verdienst zu, gemeinsam mit seiner damaligen Frau Caroline die Werke Shakespeares ins Deutsche übersetzt zu haben. Sein Bruder Friedrich entwarf das Konzept einer „progressiven Universalpoesie“: Inhaltlich wurden unterschiedliche Wissensgebiete verbunden; formal entstanden Mischformen verschiedener Literaturgattungen. Mit „Progressiv“ wird gemeint, dass Dichtung ständiger Veränderung unterworfen, dauerhaft im Werden ist.

Friedrich Schlegel gründet 1797 zusammen mit seinem Bruder August Wilhelm Schlegel die Zeitschrift Athenäum. Obwohl sie nur drei Jahre erscheint, gewinnt sie große Bedeutung. Sie istdas Organ der Frühromantiker ([Schleiermacher](https://www.einladung-zur-literaturwissenschaft.de/indexe14f.html?option=com_content&view=article&id=103%3A3-2-friedrich-daniel-ernst-schleiermacher&catid=38%3Akapitel-3&Itemid=55), Novalis, Caroline Schlegel). Vor allem in den Fragmenten, die noch im ersten Band des Athenäums ohne Nennung des Verfassers als Gemeinschaftswerk Friedrich und August Wilhelm Schlegels sowie Novalis‘ und Schleiermachers erscheinen, werden grundlegende Vorstellungen zu einer Poetik der Romantik formuliert.

"Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren und die Formen der Kunst mit Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen und durch die Schwingungen des Humors beseelen. Sie umfasst alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehrere Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst bis zu dem Seufzer, dem Kuss, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosem Gesang."

Indem die Universalpoesie sich möglichst viele Bereiche des Lebens aneignet, wird das Leben selbst zur Dichtung; ein Leben, dessen Totalität, als Bild des Zeitalters, sich wiederum nur in der Poesie wiederfindet. Nur in ihr kann der Mensch alles überblicken.

### Hochromantik (Heidelberger Romantik)

Zentrum der Hochromantik zwischen 1804 bis 1815 war Heidelberg, als Nebenzentren gelten Berlin und München. Den politischen Wirren jener Zeit setzten viele Dichter der **Heidelberger Romantik** die Wertschätzung nationaler Traditionen und das Bemühen um geistige Einheit entgegen. Diese Haltung spiegelt sich in ihrem Interesse an aller Art von Volkspoesie. Alte Stoffe wie Sagen, Märchen, Fabeln und Volkslieder wurden gesammelt, zum Teil überarbeitet und neu publiziert.

Veröffentlichungen wie die Liedersammlung »Des Knaben Wunderhorn« von Achim von Arnim (1781–1831) und Clemens Brentano (1778–1842) oder die »Grimms Märchen« erreichten ein großes Publikum. Zu den Heidelberger Romantikern (auch: Jüngere Romantiker) zählen neben Arnim und Brentano die Brüder und Volksmärchen-Sammler Jacob (1785–1863) und Wilhelm Grimm (1786–1859), Joseph Görres (1776–1848) sowie der berühmte Dichter Joseph von Eichendorff.

### Spätromantik (Berliner Romantik)

Ihren Abschluss fand die literarische Epoche der Romantik mit der **Berliner Romantik**, die auch **Spätromantik** genannt wird und von 1816 bis 1835 andauerte. München, Wien und Tübingen gelten als Nebenzentren der Spätromantik.

# **Schwarze Romantik**

Die Schwarze Romantik, auch als „Schauerromantik“ bezeichnet, ist eine Untergattung der Romantik, die in der deutschsprachigen Literatur ungefähr auf die Zeit zwischen Ende des 18. Jahrhunderts und 1848 datiert werden kann. Sie ist durch ein pessimistisches Menschenbild gekennzeichnet und grenzt sich vom optimistischen Menschenbild der Aufklärung ab, das davon ausgegangen ist, dass das Individuum stets vernunftorientiert und selbstbestimmt handeln könne.

Der Vernunft und die Rationalität der Aufklärung werden durch Emotionen, extreme Gefühle und Leidenschaften ersetzt. Die Autoren zeigen eine gewisse Faszination für das Böse, das Düstere, das Unerklärliche, das Abgründige der Seele und die dunklen Seiten des menschlichen Daseins. Ihre Werke enthalten oft dämonische und geisterhafte Elemente, wie Spukschlösser, Ruinen, Geister und Fabelwesen. Andere Motive sind beispielsweise die Nacht, der Wahnsinn und die Todessehnsucht. Auch das Groteske und das Fantastische finden dort ihren Platz.

Die **Schwarze Romantik (1816–1848)** beschäftigt sich mit dem menschlichen Wahnsinn und der dunklen Seite der Psyche. Sie geht davon aus, dass bestimmte innere Vorgänge eben nicht kontrollierbar sind.  Themen sind die menschlichen Ängste und Abgründe sowie unerklärliche, gruselige und geisterhafte Erscheinungen. Vorbild hierfür ist der in England populär gewordene Schauerroman („*gothic novel*“), von dem sich auch E.T.A. Hoffmann inspirieren hat lassen.

[E.T.A. Hoffmann](https://lektuerehilfe.de/eta-hoffmann) gilt als Hauptvertreter der Schwarzen Romantik (1816–1848) in Deutschland. *Der unheimliche Gast*, *Vampirismus* (1819/1821), *Die Geheimnisse* (1821) oder *Der Elementargeist* (1821) sind nur einige seiner Werke, die ihre Zugehörigkeit zur Schwarzen Romantik bereits im Titel erkennen lassen. Seine Erzählung *Der Sandmann*, seine Novelle *Das öde Haus*sowie sein Roman *Die Elixiere des Teufels* können als klassische Beispiele für diese literarische Strömung charakterisiert werden. Hoffmanns Werk hat den berühmten amerikanischen Autor Edgar Allan Poe entscheidend geprägt.

Merkmale

* Faszination für das Böse, das Düstere, das Unerklärliche, das Abgründige der Seele und die dunklen Seiten des menschlichen Daseins
* Darstellung des Irrationalen, der psychologischen Krankheiten und des Morbiden

## Wichtige Werke

Der Sandmann (1816)

*Die Elixiere des Teufels* (1815)

*Frankenstein* (1818)

**Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren (Gedicht) Novalis**

Das Gedicht „Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren“ wurde im Jahr 1800 verfasst. Georg Friedrich Hardenberg, auch bekannt unter dem Pseudonym Novalis, schrieb es für den zweiten Teil des geplanten Romans „Heinrich von Ofterdingen“, den er aufgrund seiner Krankheit und seines frühen Todes nicht vollenden konnte. Das hat sein enger Freund Ludwig Tieck nach Novalis‘ Tod in Verbindung mit der Veröffentlichung des ersten Teils des Romans 1802 erzählt.

Beim ersten Blick sind mehrere auffällige Elemente des schlichten Gedichts zu erkennen: Die Klarheit der Komposition, die Anwendung der Anapher und das Schlüsselwort „Wenn“, die Doppelungen im Gedicht (Zahlen und Figuren, singen und küssen, Licht und Schatten, Märchen und Geschichten).

Der Titel gleicht der ersten Strophe. Er ist wie eine Voraussetzung formuliert: Die Konjunktion „wenn“ indiziert, dass es sich um eine Gedankenkonstruktion handelt. In der Überschrift spielen die zwei Synekdochen "Zahlen" und "Figuren" auf die beiden exakte Wissenschaften, Arithmetik und Geometrie, an. Schon im Titel wird die romantische Vorstellung des Dichters im Gegensatz zu dem rationalistischen Denken der Aufklärung angedeutet.

Das Gedicht besteht aus einer Strophe zu zwölf Verszeilen. Es lässt sich in zwei Teile gliedern: Zum einen die zehn ersten Verse, zum anderen die beiden letzten Verszeilen. Die strukturelle Trennung der beiden Abschnitte spiegelt sich auch inhaltlich wider. Während der erste Teil sich mit dem „Wenn“ beschäftigt, zieht der zweite Teil das schlussfolgernde „Dann“ ins Kalkül.

## Verse 1 und 2

## Das Lyrische Ich benennt in diesem zusammenhängenden Abschnitt das erste „Wenn“. Während das 18. Jahrhundert stark von der Epoche der Aufklärung mit ihrer Begeisterung für Wissenschaft, Rationalität und Vernunft geprägt war und diese als den „Schlüssel“ für alle Geheimnisse und Vorgänge der Welt verstand, schlägt das Lyrische Ich hier eine alternative Denkweise vor, und zwar eine, die sich von der rationalen Vernunft, den „Zahlen und Figuren“, löst und einen anderen „Schlüssel“ für die Geheimnisse der Welt und das Dasein „aller Kreaturen“ zulässt.

## Verse 3 und 4

Das zweite „Wenn“ in der Verszeile drei stellt die These auf, dass die, „**s**o **s**ingen oder küssen“, mehr als „d**ie** T**ie**fgelehrten“ wissen. Die Opposition zwischen den gefühlsbetonten Romantikern und den Vernunft geleiteten Aufklärern wird hier durch die Opposition einer Alliteration zu einer Assonanz betont. Dabei umschreibt dies nur einen Teil der gemeinten Parteien.

Das Lyrische Ich stellt hier Gefühl und Wissenschaft einander kontrastierend gegenüber und umfasst auf diese Weise alle gefühlsbetonten Menschen sowie alle Anhänger der Wissenschaften. Dieses „Wenn“ enthält die Botschaft, dass die Welt nicht ausschließlich durch die Wissenschaft erklärt werden kann, sondern darüber hinaus Unerklärliches und Unergründliches verborgen hält, das nur mit den Sinnen wahrgenommen werden kann.

## Verse 5 und 6

Das dritte „Wenn“ steht in Bezug zu dem Begriff „Welt“, welcher sich in den Verszeilen fünf und sechs wiederholt, jedoch unterschiedliche Bedeutungen in sich trägt. Die erste „Welt“ meint die gebildete bürgerliche und adlige Gesellschaft, die von gesellschaftlichen Konventionen sowie Verhaltensregeln geprägt ist und deshalb vor den echten, leidenschaftlich spontanen und unverfälschten Gefühlen, dem freien Erleben und Empfinden verschlossen ist.

Diese verschlossene Welt soll sich nach dem Befinden des Lyrischen Ichs wieder dem „freien Leben“ öffnen, die Ketten der Konventionen fallen lassen und die Emotionen und Gefühle zelebrieren. Auf diese Weise kann die zweite „Welt“, die göttliche Schöpfung, in ihre natürliche göttliche Ordnung zurückkehren, aus der sie die Aufklärung mit den wissenschaftlichen Erklärungsversuchen herausgerissen hat. Die Wiederherstellung dieses ursprünglichen Zustands wird mit der Alliteration „**W**elt **w**ird“ betont.

## Verse 7 und 8

## In der siebten Verszeile findet sich schließlich die letzte Anapher „Wenn“, auf die ein „dann“ folgt. Die Antonymen „Licht und Schatten“ sollen sich nach dem lyrischen Sprecher zur „Klarheit“ verbinden. Daraus folgt, dass erst aus der Kombination des Gegensatzpaares etwas Ganzes und Klares resultiert, während die Einseitigkeit Unklarheiten und Auslassung wesentlicher Dinge mit sich bringt. Was heißt das nun genau? Hier kann die Verbindung zwischen der erleuchtenden, die Fackel der Vernunft tragenden, belehrenden Aufklärung und der sinnlichen Romantik zum Ausdruck kommen.

Während die rationalen Wissenschaften sich mit dem einen Teil der Welt beschäftigen und versuchen, diese zu erklären, wendet sich die Romantik dem Unerklärlichen zu, das ebenfalls einen Teil der Welt ausmacht: Den Gefühlen, dem Glauben, dem Übernatürlichen. Nur aus beidem zusammen kann die Klarheit über das menschliche Dasein resultieren, wie auch die 24 Stunden eines Tages erst durch Licht und Dunkel zu einem Ganzen werden.

Damit wird ausgesagt, dass die Aufklärung allein die Menschen nicht weiterbringt und die von den Gelehrten propagierten rationalen, wissenschaftlichen und sachlichen Sichtweisen einer Ergänzung durch die Gefühlsebene bedürfen. Die „echte Klarheit“ steht hier folglich nicht im Sinne der Aufklärer, die sich durch das Licht der Bildung von der dunklen Zeit des Mittelalters und der Unwissenheit abgrenzen wollten, sondern kontrastiert mit diesem, indem es das Dunkel des Irrationalen als notwendig betrachtet.

## Verse 9 und 10

## Die folgende Verszeile neun beginnt mit einem „Und“, welches ein weiteres „Wenn“ ersetzt.

Die Weltweisheiten sind damit dem Lyrischen Ich zufolge nicht in den Wissenschaften, sondern in fiktionalen, kunstvollen Texten zu finden. Das Gedicht ist damit selbst-reflexiv, auto-poetisch, trägt es doch ebenfalls eine wertvolle Weisheit in sich: Die Märchen und Gedichten beinhalten Verweise auf die archetypischen, seit Jahrhunderten prägenden Verhaltensweisen, Konflikte und Lebenserfahrungen der Menschen. Darüber hinaus regen sie zum Denken und Interpretieren an und führen damit über die rein textuelle Ebene des Textes hinaus.

Doch die Märchen und Gedichte können noch mehr: Im Gegensatz zu der sachlichen und wissenschaftlichen Ebene sprechen sie die Gefühlsebene des Rezipienten an, seine Ängste und Sehnsüchte. Ihre Unklarheit und Flexibilität in der Interpretation lassen dem Menschen Raum, die eigene Gefühlswelt in den Text hineinzulegen und das für ihn Wesentliche aus ihnen herauszuholen. Und damit sind sie „ewig“, denn sie haben die gleiche Funktion schon in den Jahren und Jahrzehnten zuvor.

## Verse 11 und 12

## Diese Verse beschreiben das Resultat, das „Dann“, welches aus den „Wenn“-Forderungen resultiert. Eine weitere Verbindung zwischen den Zeilen entsteht durch die Alliteration „****D****ann“ - „****D****as“ am Versanfang. Auffällig ist außerdem, dass sich solche zeilenübergreifenden Alliterationen fortsetzen: „****f****liegt“ - „****f****ort“, „****v****or“ - „****v****erkehrte“, „****g****eheimen“ - „****g****anze“, „****W****ort“ - „****W****esen“. Nach dieser Berücksichtigung bleibt nur ein Wort ohne Paar: „Einem“.

## Welches Wort es ist, verrät das Lyrische Ich dem Rezipienten nicht, ist es doch „geheim“. Wenn also die ganzen „Wenns“ eintreffen, dann bedarf es nur noch eines kleinen Wortes, um das ganze verkehrte Wesen, die nach der Ansicht des Sprechers negativen Verhaltensweisen und die Denkmuster der Menschen, aus der Welt zu schaffen.

## Hiermit ist wohl das konventionelle bürgerliche und adlige Leben, das Denken in Schubladen, die Besessenheit von der Wissenschaft und der wissenschaftlichen Erklärung aller Aspekte des menschlichen Daseins gemeint. All das wird mit diesem Wort verschwinden und ein freieres Leben und Erkennen ermöglichen.

## Ein Wort würde dafür vielleicht nicht reichen, doch versuchten die Romantiker, mit ihrer Kunst die Leidenschaft und Sinnlichkeit sowie das Gefühl für das Magische und Übernatürliche in den Menschen zu wecken. Das Gedicht spricht die Ziele der Romantiker offen an und macht auf den Fehler der Aufklärung aufmerksam, alles ausschließlich rational begreifen zu wollen.

Novalis formuliert in diesen Zeilen folglich das knappe Denkkonzept der Romantik, das Tieck nach dem Tod seines Freundes so beschreibt: „Dem Dichter, welcher das Wesen seiner Kunst im Mittelpunkt ergriffen hat, erscheint nichts widersprechend und fremd, ihm sind die Rätsel gelöst, durch die Magie der Fantasie kann er alle Zeitalter und Welten verknüpfen, die Wunder verschwinden und alles verwandelt sich in Wunder“.

Auf den Lösungsweg der Rätsel durch Magie und Fantasie wollte Novalis in diesem Gedicht auch seine Rezipienten aufmerksam machen. Tieck schrieb, dass Novalis damit „auf die leichteste Weise den inneren Geist seiner Bücher ausgedrückt" habe.

**Wünschelrute, Eichendorff**

Das Gedicht besteht aus einer Strophe mit vier Versen. Die Personifikation des schlafenden Liedes legt nahe, dass in allen irdischen Dingen und darüber hinaus auch in Strukturen und Gedanken etwas verborgen ist.

Der zweite Vers wird durch die Alliteration „**D**ie **d**a“ und die Wiederholung „**fort** und **fort**“ geprägt. Damit erscheinen auch die träumenden „Dinge“ personifiziert. Die beiden ersten Verse beschreiben damit die folgende Ausgangssituation: Die Welt besteht aus Dingen und darin enthaltenen Inhalten, mit denen man sich nicht beschäftigt, aber sie existieren einfach und enthalten noch mehr versteckt.

Im dritten Vers wird die Welt personifiziert. Das Verb „singen“ trägt eine positive Nuance.

Das Lyrische Ich spricht im letzten Vers den Leser direkt mit einem „du“ an. Dieses Personalpronomen kann in diesem Zusammenhang jedoch auch wie ein allgemeines „man“ verstanden werden, da es sich nicht nur auf den Leser, sondern auf jeden Menschen in der Welt bezieht. Welches „Zauberwort“ die positive Welt und den Zugang zu den Liedern in allen Dingen eröffnet, behält der Sprecher jedoch für sich. Damit behält das Gedicht seine mysteriöse und geheime Botschaft, die der Leser selbst herausfinden soll.

Das Lyrische Ich möchte dem Leser Folgendes vermitteln: Nur wenn du den richtigen Zugang zu der Welt findest, dann eröffnet sich dir ein positiveres, anderes Bild dieser Welt. Es gibt unterschiedliche Interpretationen, was die Interpretation des Gedichtes betrifft.

**Poetologische Interpretation**

Die musikalische Struktur des Gedichts legt es nahe, dieses als ein Programm für die Poetisierung der Welt zu verstehen. In dem kurzen Gedicht arbeitet der Dichter heraus, dass hinter jedem Ding in der Welt ein Lied verborgen ist. Die Dinge jedoch träumen vor sich hin und können erst durch ein Zauberwort zum Singen erweckt werden, sodass sich die Welt mit Musik füllt.

Im übertragenen Sinn könnte dies die Bedeutung haben, dass eine feinfühlige Seele, wie zum Beispiel die eines Dichters, das Poetische in den Dingen erkennen und diese Magie der Welt den Menschen mit der richtigen Wortwahl offenbaren und damit den Zugang zu einer fröhlichen und heiteren Welt ermöglichen kann. Wie man die Zauberformel dafür findet, behält der Dichter jedoch für sich. Die Zeilen verdeutlichen aber seinen festen Glauben an die Fantasie.

In diesem Zusammenhang könnte die Wünschelrute die Intuition und die Kreativität des Dichters, der wie ein Rutengänger dem Versteckten nachforscht, symbolisieren. Der einfallsreiche und erfinderische Künstler legt das verborgene Wesen der Elemente offen und bringt mit einem Zauberspruch die Welt zum „Singen“. Der Titel "Wünschelrute" ist damit auch eine Metapher für die Poesie als Medium der Suche nach “dem Lied in allen Dingen“.

**Die religiöse Interpretation**

Eichendorff betrachtet den Dichter als eine Person, die aufgrund ihrer tiefen Ahnung das im Dasein verborgene „Lied“ durch eine geeignete Wortwahl zum Erklingen bringt und damit dem Sein, den Dingen, der Realität in Bezug auf Gott eine Stimme verleihen kann. Die Realität und damit die Dinge verbergen in sich etwas, das der Dichter in der Tiefe seiner Seele erahnt. Durch die richtige Wortwahl kann er aber dieses Verborgene, dieses „Lied“ aus seiner Seele heraus auch den anderen Menschen zugänglich machen. Das „Lied“ könnte hier ein Hinweis auf die Schöpfung Gottes sein, dass Gott die Welt wie ein Buch geschaffen hat, welches die Menschen dann lesen können, wenn sie sich intensiv darum bemühen. Wie in diesem Zusammenhang das Personalpronomen „du“ zu verstehen ist, ist fraglich. „Du“ kann Dichter, Mensch, man oder sogar den Rückbezug auf den Dichter selbst, also auf ein „Ich“, bedeuten. Eichendorffs Gedicht besagt uns in diesem Zusammenhang, dass jeder, der die richtige Wortwahl für sein inneres Ahnen findet, die Botschaft Gottes zum Ausdruck bringen kann. Die religiöse Interpretation wird durch den strengen Glauben des Dichters rechtfertigt, welcher ein tiefgläubiger Katholik war. Der Glaube prägte das gesamte Leben Eichendorffs und schuf die Basis für seine Kritik an der Epoche der Romantik und ihrer floskelhaften, unaufrichtigen und gekünstelten Rückbindung an die Religion. Aus diesem Grund heraus grenzte sich Eichendorff von der Spätromantik ab. Seine Dichtkunst steht für das Ende sowie die Überwindung der Romantik.

Das Gedicht „Wünschelrute“ bildet die Quintessenz des späten Schaffens Eichendorffs, denn es vereint in sich alle Ideen und Bestrebungen des Dichters, wie zum Beispiel die Verknüpfung des tätigen Lebens und des inneren Ahnens, der Realität und der Stimmen aus der Tiefe, die dem Dichter den Sinn des Daseins offenbaren. Das eine sind die Dinge, das andere ein dahinter verborgenes Lied. In der Epoche der Romantik war die reale Welt nur der Anfang, die Basis des Wesentlichen. Wenn der Sprecher also formuliert, dass in jedem Ding sich ein schlafendes Lied verbirgt, dann meint er damit, dass sich hinter der Realität eine weitere Sinnesebene verborgen ist, die man nur dann erkennt, wenn man sich dieser gezielt zuwendet. Das Zauberwort ist damit kein einzelnes Wort, sondern eine Eigenschaft, eine Sichtweise, eine Bereitschaft, hinter die Fassade der Dinge zu schauen und eine weitere Ebene der Welt zu erkennen, die sich einem dann eröffnet, wenn man sich nicht auf die Grenzen der Realität und das Greifbare beschränkt. Durch Vereinigung der Dinge kann das Eigentliche der Welt erfasst werden. Die Bildung der Einheit. Das Zauberwort schafft eine neue Welt, um die verborgenen Kräfte der Natur aufzudecken.

**Der Sandmann, E.T.A. Hoffmann**

**Merkmale der Romantik im Sandmann**

## Nathanael als typischer Romantiker

Schwermütig-empfindsame junge Männer, häufig Studenten, werden als charakteristische Romantiker bezeichnet. Dazu gehört auch Nathanael, die Hauptfigur aus dem »Sandmann«. Allein sein Vorname Nathanael, der übersetzt „Gottesgeschenk“ bedeutet.

Die Helden der Romantik können den Anforderungen des bürgerlichen Lebens nicht gerecht werden und flüchten sich deshalb in eine Parallelwelt. Diese findet laut romantischer Vorstellung ihren höchsten Ausdruck in der Poesie. Auch Nathanael versucht sich in seiner Freizeit als Dichter. Im schriftstellerischen Wirken des Studenten wird eine charakteristisch romantische Problematik deutlich. Zwar wäre Nathanael gern ein Künstler im Sinne der Romantik. Doch je mehr er sich dem Wahn annähert und von der Realität entfernt, umso weniger Anklang finden seine Werke. Nathanaels sensibler, introvertierter und zugleich fantasiebegabter Charakter zeigt sich bereits in seiner Kindheit. Als kleiner Junge ist er nicht nur empfänglich für alles Übernatürliche und Märchenhafte, sondern er verleiht seinen inneren Bildern auch künstlerischen Ausdruck.

Der typische Romantiker ist durch eine innere Zerrissenheit gekennzeichnet. Hoffmanns Protagonist verkörpert die Schwierigkeit, Kunst und Spießbürgertum, märchenhafte und reale Welt, Vernunft und Gefühl miteinander zu vereinen. In Nathanaels Innerem findet ein Kampf zwischen Vernunft und Irrationalität statt. Er wird von paradoxen Emotionen geleitet, zum Beispiel in seiner Liebe zu Olimpia und Clara oder in seiner Angst vor dem Sandmann. Andererseits können die zunehmende Isolation und Selbstzerstörung Nathanaels auch als Kritik am Ideal der Romantik gedeutet werden.

1. **Das Unbewusste**

Nathanael bestimmt nicht aktiv über seinen Lebensweg, sondern fühlt sich fremdbestimmt, da er sich vom Sandmann verfolgt fühlt. Damit steht er in starkem Kontrast zum Helden des Entwicklungsromans, der typisch für die Aufklärung war.

Nathanael hat diese ‚fremde Macht‘ nicht unter Kontrolle, denn er glaubt, sie dringe von außen auf ihn ein. Clara ist gegenteiliger Meinung und nimmt an, dass Nathanaels Vorstellungen vom Sandmann lediglich in seinem Inneren existieren. Gerade deshalb könne er ‚das Böse‘ unter seine Kontrolle bringen, indem er sich die grässlichen Gestalten aus dem Kopf schlagen würde und heiter durchs Leben ginge.

1. **Zwei Welten**

Die Gegenüberstellung von Bewusstem und Unbewusstem, Traum und Realität, Magie und Alltag ist ein wesentliches Merkmal der Romantik. Hoffmann versteht es wie kein Zweiter, das Wunderbare und das Reale kunstvoll miteinander zu verzahnen. Entscheidend dabei ist die Abwägung zwischen Innen- und Außenwelt. Für Nathanael ist die Identität des Sandmannes, den er in dem Advokaten Coppola und später in dem Wetterglashändler Coppelius wiederzuerkennen glaubt, durchaus real. Dasselbe gilt für die Automatenpuppe Olimpia, in die er sich unsterblich verliebt.

Clara hingegen identifiziert die wundersamen Erscheinungen als Teil von Nathanaels Innenwelt, die sie als irreal definiert. Für Nathanael aber gehört das Unerklärliche zur Außenwelt, die er nicht beeinflussen kann und der er sich hilflos ausgeliefert fühlt. Welche der beiden Seiten nun rational, welche real und wahrhaftig ist, lässt Hoffmann offen. Einer möglichen Interpretation zufolge ist Nathanaels Verkehrung von Realität und Fantasie auf eine psychische Erkrankung zurückzuführen.

Die Multiperspektivität und Mehrdeutigkeit von Hoffmanns Werk ergeben sich aus der wechselseitigen Bedingtheit von Fantasie bzw. Innenwelt auf der einen und Realität bzw. Außenwelt auf der anderen Seite.

## Die progressive Universalpoesie

Hoffmanns Sandmann folgt dem Ansatz der progressiven Universalpoesie. Die Novelle setzt sich aus unterschiedlichen Erzählsträngen zusammen. Der Autor beginnt mit drei unkommentierten Briefen, die sich aufeinander beziehen und dennoch bruchstückhaft erscheinen. Das weitere Geschehen wird schließlich von einem auktorialen Erzähler präsentiert. Die Kombination aus Briefen und Erzählung entspricht deruniversalpoetischenGattungsvermischung. Hoffmanns außergewöhnliche Erzählstrategie betont die Offenheit der Form und die Tendenz der Universalpoetiker zum Experiment. Darüber hinaus ist eine Verknüpfung mit den anderen Künsten erkennbar. So bezieht sich bereit die Namensgebung der „Nachtstücke“, in welchen der „Sandmann“ enthalten ist, auf einen Begriff aus der Malerei. Dieser Kunstform widmet sich auch Nathanael mit seinen düsteren Kinderzeichnungen. Nicht zuletzt bemüht der Erzähler wiederholte Vergleiche zwischen der Arbeit eines Malers und der eines Poeten. Zudem verleiht Hoffmann der Figur der Olimpia ein musikalisches Talent, das er mit dem entsprechenden Fachvokabular beschreibt.

## Das Doppelgänger-Motiv

Das Doppelgänger-Motiv war in der romantischen Literatur weit verbreitet. Das Doppelgänger-Motiv befriedigt sowohl die Vorliebe der Romantiker für unerklärliche Phänomene als auch ihr Interesse für psychische Krankheiten. Es kann die verzerrte Selbstwahrnehmung einer Figur betreffen, durch die das eigene Ich in gedoppelter und abgespaltener Form wahrgenommen wird, oder aber es handelt sich um die rätselhafte Duplizierung einer in mehrfacher Gestalt auftretenden Person. Am signifikantesten ist die Entsprechung zwischen dem Advokaten Coppelius und dem Wetterglashändler Coppola. Aus Nathanaels Perspektive heraus handelt es sich bei diesen Figuren zunächst um ein und dieselbe Person. Wenn man annimmt, dass Nathanael an einer paranoiden Störung leidet, erweist sich diese Annahme eher als ein Produkt seiner krankhaften Wahrnehmung, was auch Claras Meinung entspricht. Insgesamt erteilt Hoffmann jedoch keine eindeutige Antwort auf die Frage, ob es sich bei Coppola und Coppelius um zwei verschiedene Personen oder ein und dieselbe Person handelt. Ein psychologisch komplexeres Doppelgänger-Motiv verbirgt sich hinter der Entsprechung zwischen Nathanael und Olimpia. Sie verweist auf die narzisstische Persönlichkeit des Protagonisten, der sein eigenes Ich abspaltet und auf die Automatenpuppe projiziert.

**MOTIVE**

**Die Farbe Grau**

Hoffmann verbindet Coppelius und Coppola, die mit der märchenhaft-fantastischen Welt in Verbindung stehen, mit der Farbe Grau. Die Farbe Grau entsteht durch die Mischung von Weiß und Schwarz und versinnbildlicht die Welt des Zwischenreiches zwischen Licht und Finsternis, zwischen Leben und Tod. Sie ist die Farbe der Geister: Coppelius und Coppola erscheinen auch in der Geschichte als eine Art Geister, die das Böse verkündigen.

**Die Augen**

Das Auge ist das wichtigste und vielschichtige Motiv in der Erzählung. Es müssen **zwei grundlegende Bedeutungsebenen** des Auges unterschieden werden. Auf **physischer** Ebene ist das Auge ein wahrnehmendes Organ, das die visuellen Reize der Außenwelt aufnimmt und ins Innere (in das Gehirn) überträgt. Auf **psychischer** Ebene ist es genau umgekehrt: Die inneren (seelischen) Vorgänge werden durch das Auge nach außen vermittelt. Im Volksmund bezeichnet man die Augen daher auch als den ‚Spiegel der Seele‘.

Das Auge dient als Vermittler zwischen Innen und Außen. Als **Wahrnehmungsorgan** bildet es eine wichtige Voraussetzung der Erkenntnis und des Verstehens. Als **Ausdrucksorgan** stiftet es soziale Beziehungen, indem es Emotionen, seelische Zustände und Charaktereigenschaften offenbart.

Hoffmann verwendet beide Bedeutungsebenen des Motivs. Auf der Wahrnehmungsebene nutzt der Autor das Auge vor allem als Sinnbild für **Multiperspektivität**. Dabei spielen Sinnestäuschungen, Einbildungskraft, geistiges Anschauungsvermögen und subjektive Wahrnehmungsmuster eine große Rolle. Auf der Ausdrucksebene werden das **Verhältnis der Figuren** zueinander problematisiert sowie die **Anzeichen von Leben und Tod**.

Die Augen dienen in der Erzählung als wesentliches Kriterium der Charakterbeschreibung. Da diese überwiegend gegenseitig durch die Figuren erfolgt, sagt dies auch viel über ihren Blickwinkel aufeinander und ihr Verhältnis zueinander aus.

In seinen Briefen schwärmt Nathanael zunächst von Claras „hellen Augen“ und gibt diese später als Spiegel ihres Geistes zu erkennen. In den Beschreibungen der Augen offenbart sich Claras unbeschwerte Heiterkeit. Nathanael interpretiert diese als Ausdruck kindlicher Unschuld und wundert sich über Claras analytische Fähigkeiten. Ihre hellen Augen können jedoch auch Anzeichen eines wachen und klaren Verstandes sein.

Fehlende oder ausdruckslose Augen markieren die Abwesenheit der Seele und stehen somit für den **Tod.** Ein solcher Fall zeigt sich insbesondere an der Automatenfrau Olimpia. Kunstvoll gestaltete Augen sind deshalb bedeutsam, um Puppen so lebendig wie möglich erscheinen zu lassen. Da Olimpia jedoch kein menschliches Wesen ist, fehlt der Ausdruckin ihren Augen, die Widerspiegelung ihrer Gedanken und Gefühle.

Als Nathanael Olimpia das erste Mal aus der Nähe betrachtet, stört er sich intuitiv an ihrem **leblosen Blick**.

Als sich Nathanael in Olimpia verliebt, entdeckt er die **plötzliche Lebenskraft** in ihren Augen. Nathanaels Perspektive resultiert aus einer getäuschten und realitätsfernen Wahrnehmung. Einer rationalen Erklärung zufolge reflektieren Olimpias Augen lediglich das Mondlicht und werden dadurch zum Strahlen gebracht.

Bei der Zerstörung der Automatenpuppe werden Olimpias tote Augen, in die Nathanael so viel Leben projiziert hatte, entfernt. Erst jetzt, also beim Anblick der schwarzen Augenhöhlen, erkennt Nathanael **Olimpias** tatsächliche **Leblosigkeit**. Die Automatenfrau ‚stirbt‘ gewissermaßen mit dem Verlust ihrer Augen.

Nicht zuletzt plagt Nathanael die **Furcht vor dem Verlust**der eigenen Augen und damit vor dem Verlust der eigenen Seele. Diese Furcht kann als **Todesangst**charakterisiert werden. Sie wird bereits durch das Ammenmärchen vom Sandmann geprägt und setzt sich in der Alchemisten Szene fort. Als Nathanael die Experimente beobachtet, wird er von Wahnvorstellungen ergriffen, die auch das **Todesmotiv der leeren Augenhöhlen** enthalten. Die Augenhöhle verbirgt sich nicht zuletzt auch in den sprechenden Namen Coppelius und Coppola.

**Automat**

In der Automatenpuppe Olimpia verdichtet sich **das Unheimliche** der Erzählung. Die Vorstellung, nicht mehr zwischen einem künstlichen und einem echten Menschen unterscheiden zu können, ist beängstigend. Darüber hinaus verschmelzen in dem Motiv **technische Rationalität und poetische Fantastik**. Gleichzeitig wird mit dem Olimpia-Betrug die **romantische Kritik am Fortschrittsglauben der Aufklärung**deutlich. Die Nachahmung der menschlichen Natur erscheint bedrohlich, ja nahezu teuflisch. Schöpfertum mithilfe technischer Innovationen birgt moralische und ethische Gefahren in sich und wird auch heute noch, etwa im Zuge der Künstlichen Intelligenz, debattiert.

Andererseits verbirgt sich hinter dem Automaten-Motiv auch eine **Kritik der Aufklärer am narzisstischen Subjektivismus der Romantiker.** Unverkennbar ist Olimpia das Symbol einer **narzisstischen Liebe**. Das, was Nathanael in der Automatendame zu erkennen glaubt, reflektiert lediglich seine eigenen Wünsche und Vorstellungen.

Die **Umkehrung der Verhältnisse** ist ein wesentliches Merkmal des Automaten-Motivs. Nathanael glaubt, beim Tanz mit Olimpia aus dem Takt geraten zu sein, während er die Bewegungen der Puppe als rhythmisch empfindet. Nicht zuletzt lässt sich die für Maschinen charakteristische Eigenschaft der **Fremdsteuerung**auf Nathanael und dessen Krankheitsgeschichte übertragen. Es ist der Protagonist selbst, der zuweilen automatenhaft-mechanisch daherkommt. Er handelt fremdbestimmt, kann durch seine Wahnvorstellungen und Projektionen nicht mehr autonom handeln.

**Mechanische Eigenschaften** können auch dem **Bürgertum**zugeschrieben werden. Dessen steife Konventionen und die Inflexibilität im Denken spiegeln sich im Aufeinandertreffen mit Olimpia wider. Dass die unnatürlichen Bewegungen der Puppe nicht weiter auffallen bzw. ironischerweise den gesellschaftlichen Zwängen zugeschrieben werden. Dies verdeutlicht, wie wenig sich eine Automatenpuppe im Grunde von den bürgerlichen Frauen unterscheidet.

**Der Sandmann**

Die Märchengestalt des Sandmanns steht in enger Verbindung zum [Augenmotiv](https://lektuerehilfe.de/eta-hoffmann/sandmann/analyse/motive/augen). Der Sage nach streut er den Kindern deshalb Sand in die Augen, um sie zum Schlafen zu bringen. Damit nimmt er ihnen die Sehkraft und verweist sie anstatt auf die Reize der Außenwelt auf die **inneren Bilder bzw. Träume.**

Nathanaels Amme machte aus dieser harmlosen Geschichte eine Horrorversion. Der Sandmann wird zu einem bösartigen und brutalen Monster, das den Kindern die Augen herausreißt, um sie den eigenen Nachkommen zum Fraß vorzuwerfen. Hier sorgt der Sandmann nicht nur für eine **vorübergehende Erblindung,** sondern für den **dauerhaften Verlust des Sehorgans.**

Die Furcht vor dem Verlust der Sehorgane plagt Nathanael noch im Erwachsenenalter und treibt ihn schließlich in den Wahnsinn. Dem Protagonisten schwinden tatsächlich zunehmend die Sinne und mit ihnen auch der Verstand. Nathanaels optische Wahrnehmung ist verzerrt und wird maßgeblich durch seine Ängste und seinen Narzissmus gesteuert.

# **Das Perspektiv (Fernglas)**

Nicht nur Coppelius tritt als vermeintlicher Augenräuber in Erscheinung, auch Coppola handelt mit Augen, genauer gesagt, mit künstlichen Sehhilfen. Das Gerät verzerrt somit die Realität und sein Gebrauch ist äußerst selektiv. Diese manipulativen Eigenschaften werden von Hoffmann auf die Spitze getrieben. Als Nathanael durch den Fernrohr Olympia betrachtet, verändert sich seine Wahrnehmung derartig, dass diese nicht mehr auf die Technik des Gerätes, sondern auf die Psyche des Betrachters zurückzuführen ist.

Diese Wahrnehmungsverzerrung bewirkt, dass sich Nathanael bedingungslos der lebenslosen Puppe hingibt und sich unsterblich in sie verliebt. Aus romantischer Perspektive hat der Protagonist nun eine schärfere, durchdringendere Sehkraft erlangt, mit der auch dasjenige erkannt wird, das sich hinter dem Offensichtlichen verbirgt. Es sind das Magische und Übernatürliche, die sich nur dem poetischen Gemüt offenbaren.

Nathanael fokussiert und blendet bestimmte Aspekte der Realität mithilfe des Perspektivs aus. Scheinbar nutzt er das Fernglas nicht zur Wahrnehmung, sondern vielmehr zur Gestaltungder Realität. In dem Perspektiv offenbart sich die Doppelfunktion der Augen als ein realitätsaufnehmendes und zugleich realitätsschaffendes Organ.

**Das Feuer**

Dem können sowohl positive als auch negative Bedeutungen zugeschrieben werden. Unter anderem verleiht Hoffmann dem Feuer **etwas Teuflisch-Dämonisches**, etwa bei den alchemistischen Experimenten, die Coppelius und Nathanaels Vater durchführen. Nathanaels Eindrücke von der Szene erinnern an das **Höllenfeuer**.

Auch Nathanael bekommt die Flammen schmerzhaft zu spüren. Seiner Erinnerung nach quält Coppelius ihn, indem er sein Haar ansenkt und ihm „glutrote Körner aus der Flamme“ in die Augen streuen will. Offenkundig ist Coppelius im Umgang mit dem Feuer sehr geschickt. Seine scheinbare Macht über das Element rückt ihn in die Nähe des **Teufels**. Damit steht er im Gegensatz zu Nathanaels Vater, der als **Opfer des Feuers** dargestellt wird.

Nathanael erkennt in Coppelius den Satan, der seinen Vater zum Teufelswerk verführt hat. Als Letzterer schließlich durch das Feuer umkommt und „mit schwarz verbranntem grässlich verzerrtem Gesicht“ „vor dem dampfenden Herd auf dem Boden“ liegt, macht Nathanael Coppelius dafür verantwortlich. Das Feuer hat beängstigende, unheimliche Spuren hinterlassen und der Anblick des toten Vaters ist für den damals zehnjährigen Nathanael eine zutiefst **traumatische Erfahrung.**

Das Feuer gilt nicht nur als vernichtendes Element sondern auch als **belebendes.** Es spendet Wärme, Licht und Lebensenergie, Leidenschaft, Temperament, Begeisterung. Diese positiven Eigenschaften werden mit dem Feuer verbunden. Hoffmanns Erzähler überträgt die **anregende und aktivierende Seite des Feuers** auf die Arbeit des Poeten. In Kontrast dazu setzt er Rationalität und Nüchternheit, die feindlich auf die Inspiration einwirken und mit Kälte und Eis assoziiert werden.

Hoffmann verwendet das Feuer als Bild des Wahnsinns. Sowohl das Bild der **blutigen „Funken-Augen“** als auch das Bild des **Feuerkreises**tauchen in Nathanaels späteren Panikattacken wieder auf. Die „Funken-Augen“ aus Nathanaels Gedicht werden hier zu blutroten Strahlen. Aus rationaler Perspektive heraus wird vermutlich das physikalische Phänomen der Hitzeentwicklung durch Lichtstrahlenbündelung beschrieben, welches Nathanael zu erschrecken scheint.

**Das Lachen**

Das Lachen im Sandmann hat viele Gesichter. Seine Bedeutung ist eng an die unterschiedlichen Figuren geknüpft. Clara vertritt als Repräsentantin der Aufklärung das Lachen der Vernunft und der Humanität. Ihr „feines ironisches Lächeln“ beschreibt der Erzähler als Merkmal ihres „gar hellen scharf sichtenden Verstandes“. Das Lächeln kann als Ausdruck einer durchschauenden Erkenntnis oder als Überheblichkeit einer aufgeklärten Haltung gegenüber romantischer Naivität interpretiert werden.

Claras Heiterkeit offenbart auch die optimistische Grundhaltung der Aufklärer. Lachen ist, so Claras Philosophie, die beste Medizin gegen negative Gedanken. Und so rät sie auch Nathanael, er solle heiter durchs Leben gehen. Nicht zuletzt will Clara das Lachen als Waffe gegen das Böse einsetzen.

Im Gegensatz zu Clara wirkt Nathanaels Lachen unkontrolliert und fremdgesteuert. Nicht Heiterkeit, sondern Hilflosigkeit und Wahnsinn kommen in ihm zum Ausdruck. Es scheint so, als lacht eine undefinierbare Macht in seinem Inneren und nicht Nathanael selbst.

Die Nervenzusammenbrüche des Protagonisten werden von einem krankhaften Lachen begleitet. Nachdem Nathanael Olimpias wahre Identität entdeckt hat, gehen „seine Worte … unter in entsetzlichem tierischem Gebrüll.“ Durch Nathanaels wahnhaftes Lachen verleiht Hoffmann der Szene etwas Beängstigendes und Unheimliches. Das Motiv wird zum Ausdruck des vollkommenen Kontrollverlustes und steht im Kontrast zu Claras gezieltem und überlegtem Lachen.

Ein böses, hinterhältiges Lachen charakterisiert den Advokaten, Hobby-Alchemisten und Kinderschreck Coppelius. Das dämonische, schadenfrohe Lachen drückt Überlegenheit aus. Coppelius deutet damit an, mehr über Nathanaels düstere Zukunft zu wissen als er selbst.

Das teuflische Hohngelächter zeigt sich auch bei Coppelius Doppelgänger Coppola.

Der letzte Laut, den Nathanael vor seinem tragischen Ableben vernimmt, ein zynisch-dämonisches Lachen. Dahinter verbirgt sich Coppelius/Coppola, der über den bevorstehenden Selbstmord Nathanaels amüsiert zu sein scheint oder zumindest über die Tatsache, dass er diesen voraussehen kann. Angesichts der Tragik wirkt das Lachen skrupellos und menschenverachtend.

**Die Treppe**

Das Motiv der Treppe ist eng mit dem Sandmann verbunden, den Nathanael sowohl mit dem Advokaten Coppelius als auch mit dem Wetterglashändler Coppola gleichsetzt. Beide Männer kommen zu Nathanael nach Hause und nähern sich über eine Treppe. Die räumliche Annäherung über die Stufen wirkt auf den Jungen wie eine Bedrohung.

Durch Coppelius und Coppola wird die Treppe zum Symbol der feindlichen Grenzüberschreitung. Beide Männer dringen räumlich in die geschützte Umgebung Nathanaels ein. Gleichzeitig gelangen sie auch in dessen seelisches Innere und werden dort zum imaginierten Bösen. Die Stufen markieren den Übergang zwischen dem „Außen“ und dem “Innen“, zwischen realer und konstruierter Wirklichkeit. Über sie kommt das Unheimliche näher und gelangt schließlich in die Psyche des Protagonisten hinein, in der es seelischen Schaden anrichtet. Zwei Mal steigt Hoffmanns Protagonist selbst eine Treppe hinauf, die ihn beide Male ins Unglück führt. Im ersten Fall erreicht er „Spalanzanis Studierzimmer“ in der Universität, und hört den Streit zwischen Spalanzani und Coppola und entdeckt dabei, dass Olimpia ein Automat ist. Das zweite Mal, als er mit Clara auf den Rathausturm steigt. Auf den Leser wirkt dies wie der Beginn eines neuen Lebensabschnitts. Doch nach dem Aufstieg kommt für Nathanael der sprichwörtliche tiefe Fall. Er wird erneut vom Wahnsinn ergriffen und stürzt sich in die Tiefe.

**Die sprechenden Namen**

Der Autor E.T.A. Hoffmann hat in seiner Erzählung Der Sandmann seinen Figuren sprechende Namen gegeben.

Der Vorname des Hauptprotagonisten **Nathanael** bedeutet auf Hebräisch „Gott hat gegeben“ und heißt auf Griechisch übersetzt Theodor. In diesem Zusammenhang wären einerseits die autobiografische Referenz zu deuten, nachdem der Schriftsteller selbst Theodor als zweiten Vornamen hatte, sowie andererseits die zeitgenössische Anspielung an die Geniezeit des Sturms und Drangs und der Romantik zu nennen.

Der Ursprung des Vornamens **Clara** stammt aus dem Lateinischen und bedeutet „die Helle, die Klare“. Die Anspielung scheint ziemlich eindeutig zu sein, da die vernünftige Clara rational reflektiert, ohne sich von ihren Gefühlen beeinflussen zu lassen. Sie denkt klar und repräsentiert durch ihre aufklärerische Einstellung und Werte den Gegenpart zu dem gefühlsbetonten romantischen Nathanael.

Der Name der anderen weiblichen Figur in der Erzählung, **Olimpia**, bedeutet auf Griechisch „vom Olymp stammend“. Das bedeutet, sie stammt von dem Berg in Griechenland, auf dem die griechischen Götter wohnen. Die Namensgebung erweist sich nachfolgend als ironisch.  Die „himmlische“ Olimpia ist kein Geschöpf der Götter, sondern lediglich eine mechanische Puppe, welche Professor Spalanzani, vermutlich mithilfe von Coppelius, konstruiert hat.

Der Name vom **Professor Spalanzani** referiert vermutlich auf ein reales Vorbild, den italienischen Naturforscher Lazaro Spalanzani. Er leistete in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bedeutende Beiträge zum Bereich der Embryologie und trug mit seinen Untersuchungen zum Verständnis der embryonalen Entwicklung bei. Hierbei entsteht eine Parallele zu Professor Spalanzani in der Erzählung. Der Zeugungsprozess eines künstlichen Menschen und Lebens auf mehr oder weniger künstliche Weise mit der Erschaffung seiner mechanischen Puppe Olimpia.

Der Vorname **Lothar** stammt aus dem Altdeutschen und bedeutet „der berühmte Krieger“ und ist eine Anspielung auf das ritterliche Verhalten der Figur in der Geschichte, die auch zum Duellieren bereit ist, nachdem Nathanael seine Schwester verletzt hat.

Der Vorname **Siegmund** stammt ebenfalls aus dem Altdeutschen und bedeutet Sieg und Schutz, also „der Verteidiger“. Nathanaels mutiger und zuverlässiger Studienfreund Siegmund versucht, ihn auch stets vor möglichem Unglück zu bewahren: Er drückt offen seine skeptische Meinung über Olimpia aus und versucht, damit seinen Freund zu schützen. Er versucht auch später, Nathanael daran zu hindern, Professor Spalanzani umzubringen.

Die Namen **Coppelius und Coppola** mehrdeutig. Ihre Namen sind deutlich durch die Alliteration „Copp“ miteinander verbunden. Auf Lateinisch bedeutet das Wort copula „Band“, was tatsächlich die Verbindung zwischen den beiden Figuren andeuten könnte.

Das Wort coppo, das in dem Kürzel der beiden Namen Coppola/ Coppelius zu finden ist, auf Italienisch Augenhöhle, was auf das durchgehende Augenmotiv verweist.

**Autobiographische Bezüge**

In vielen seiner Texte setzt sich Hoffmann mit dem Wahnsinn auseinander und entwirft Figuren, die Realität und Fiktion nur schwer auseinanderhalten können. Auch im Leben des Autors gab es Phasen, in denen er befürchtete, wahnsinnig zu werden. Dies belegen einige seiner Tagebucheinträge. Hoffmann fühlte sich vom alltäglichen Leben gelangweilt und nutzte nicht selten den Alkohol als Türöffner zur Welt der Fantasie bzw. als Hilfsmittel im künstlerischen Schaffensprozess. Zuweilen trank er bis zur Besinnungslosigkeit, um gezielt wahnhafte und halluzinogene Zustände hervorzuführen.

Nathanael, der Protagonist aus dem Sandmann, lässt sich in vielerlei Hinsicht mit Hoffmann vergleichen. Auch er verfällt dem Wahnsinn, gerät in rauschhafte und psychotische Zustände und entfernt sich zunehmend von der Realität. Überdies betätigt sich Nathanael als Poet, der seine düsteren Gedanken in seinen Texten verarbeitet.

Nicht zuletzt durchleben sowohl der Autor als auch sein Held eine schwierige Kindheit. Hoffmanns Vater verlässt die Familie, als sein Sohn zwei Jahre alt ist. Da seine Mutter überdies unter Hysterie und nervöser Schwäche leidet, mangelt es Hoffmann an elterlicher Zuneigung. Nach der Trennung der Eltern zieht die Familie ins Haus der Großeltern. In unmittelbarer Nachbarschaft lebt die psychotische Mutter des späteren Schriftstellers Zacharias Werner, deren wahnhafte Schreie nicht zu überhören sind. Hoffmanns Kindheit ist demnach von einer unheimlichen und beängstigenden Atmosphäre geprägt.

Ähnlich geht es auch Nathanael, der nicht nur durch die gruseligen Geschichten vom Sandmann, sondern auch durch die alchemistischen Experimente des Vaters geängstigt wird. Überdies scheint seine Mutter ebenfalls psychisch labil zu sein. Mangelnde Zuneigung und Kommunikation innerhalb der Familie führen dazu, dass sich der Zehnjährige seine eigene Welt erschafft. Auch Nathanael muss schließlich ohne Vater aufwachsen, nachdem dieser bei einer Explosion ums Leben gekommen ist.

**Literatur des Vormärz**

Die Literaturepoche des Vormärz umfasst die Literatur der Zeit zwischen 1815 und 1848. Die Periode beginnt mit dem Sieg der Alliierten über Napoleon und der Gründung des Deutschen Bundes (1815) und endet mit der gescheiterten Märzrevolution (1848/49). Der Begriff „Vormärz“ wird, wie andere Bezeichnungen der Literaturgeschichte, erst nachträglich geprägt. Er bezeichnet die aufrührerische Literatur, die sich gegen den Feudalismus und das Kleinstaatentum auflehnt und für Bürgerrechte und den deutschen Nationalstaat kämpft. Es ist damit die literarische Bewegung, die der Märzrevolution im Jahr 1848 vorausgeht und sie vorbereitet („Vor-März“).

Bei den Vertretern dieser Richtung handelt es sich vor allem um junge Akademiker. Sie kritisieren die Ständegesellschaft, die den Bürgern und Bauern keine politische Mitbestimmung einräumt, und fordern die Einigung Deutschlands. Damit bedrohen sie die Macht der herrschenden Fürstenhäuser. Die deutschen Fürsten gehen daher mit Zensur und Polizeispitzeln energisch gegen die revolutionären Schriften und ihre Autoren vor.

Während die Herrschenden am Status quo festhielten oder ihn zuweilen nur zögernd reformierten, wuchsen in Deutschland die sozialen und wirtschaftlichen Probleme. Nach dem Ende der Napoleonischen Kriege kam es in Deutschland zu einer Bevölkerungsexplosion, doch stand der Steigerung der Anzahl der Arbeitskräfte kein Anstieg der Zahl der Arbeitsplätze gegenüber. Große Teile der ländlichen Bevölkerung lebten am Rande des Existenzminimums und zogen nun in die Städte, um dort ein mageres Auskommen zu finden.

Gleichzeitig blockierte die territoriale Zersplitterung des deutschsprachigen Raums in viele eigenständige Fürstentümer den Aufschwung des Handels, da jeder Staat seine eigene Währung und seine eigenen Maßeinheiten besaß.

Im Gefolge der französischen Julirevolution von 1830, in deren Verlauf das Bürgertum Frankreichs den reaktionären Bourbonenkönig stürzte und den liberalen „Bürgerkönig“ Louis Philippe I einsetzte, wuchs in Deutschland die Unzufriedenheit mit der ständischen Ungleichheit, der politischen Unterdrückung und wirtschaftlichen Rückständigkeit. Ab Mitte der 1830er-Jahre begann jedoch auch in Deutschland langsam die Industrialisierung, getragen von einem selbstbewussten, unternehmerischen Bürgertum – ohne politischen Einfluss. Diese Spannungen entluden sich schließlich in der Revolution von 1848, die jedoch scheiterte.

Die jungen Autoren des Vormärz forderten einen Umbruch. Unter Einsatz ihrer Freiheit und ihrer Zukunft verfassten sie oppositionelle politische Literatur, kritisierten die sozialen Missstände, forderten Meinungsfreiheit, Pressefreiheit,

das allgemeine Wahlrecht, freie Berufswahl und die Abschaffung der Feudalrechte.

Damit steht die Literatur des Vormärz im Gegensatz zur Literatur des Biedermeier, die sich zur gleichen Zeit entfaltet. Die Autoren des Biedermeier wenden sich resigniert von der gefährlichen Politik ab und ziehen sich ins Private – ins traute Heim – zurück.

**Wichtige Vertreter** des **Vormärz (1815-1848)**sind Georg Büchner, Heinrich Heine und Karl Guzkow.

Im Gegensatz zum Begriff „**Vormärz“,** der erst nach der Revolution von 1848 geprägt worden ist, wurde der Begriff **„*Junges Deutschland*“** von den Vertretern der Bewegung selbst verwendet und 1835 vom Deutschen Bundestag aufgegriffen, um diese Gruppe liberal gesinnter Autoren zusammenzufassen und ihre Schriften zu verbieten.

**Der Hessische Landbote, Georg Büchner**

Der 1834 veröffentlichte Hessische Landbotezählt zu den radikalsten deutschsprachigen Flugschriften. Die erste Version wurde später vom revolutionären Pädagogen Friedrich Ludwig Weidig überabeitet (die sogenannte November Version). Die Flugschrift wurde zum 31.7.1834 von mehreren Leuten verteilt. Einige Exemplare hat jedoch die Polizei gekriegt.

Im Großherzogtum Hessen und überall in Deutschland werden Steuern erhoben, um eine staatliche Ordnung aufrechtzuerhalten, die die Bauern und Handwerker ausbeutet. Die Armen müssen sich gegen die Regierenden und die Reichen erheben und ein geeintes, am Gemeinwohl orientiertes Deutschland mit einer freiheitlichen Verfassung schaffen.

In dieser Flugschrift geht Büchner detailliert auf folgende Punkte ein:

### Unterdrückung von Bauern und Handwerkern

### Die Steuern und ihre Verwendung

### Kritik an Fürsten und Kleinstaaterei

### Die Landstände

### Vom Kaiserreich des Mittelalters zur Demokratie

Der Aufruf zum Umsturz wird von Büchner und Weidig mit göttlichem Willen und Recht begründet.

Die Schrift gibt nicht systematisch Büchners politische Meinung wieder, sondern sie will die bäuerlichen Massen mit rhetorischen Mitteln für einen Umsturz gewinnen.

Abstrakte statistische Steuerzahlen werden effektvoll mit der sinnlichen Rhetorik der Bibel kontrastiert.

Der gemäßigte Deutschnationale Weidig trat für eine konstitutionelle Monarchie ein, Büchner dagegen für einen radikalen Umsturz der sozialen Verhältnisse.

Die Sprache ist schlicht und allgemein verständlich, dabei anschaulich und agitatorisch.

Bereits die Überschrift des Hessischen Landboten „Friede den Hütten! Krieg den Palästen!“[[1]](#footnote-1) bringt auf den Punkt, worum es in dem für eine Flugschrift recht langen Text geht. Der Text ist ein Aufruf zum Umsturz. Mit Blick auf die bäuerliche Leserschaft verwendet Büchner einer allgemein verständlichen und schlichten, dabei höchst anschaulichen, agitatorischen Sprache. Immer wieder spricht er die Leser in Appellen direkt an („Hebt die Augen auf“, „Denkt an das Stempelpapier“). Der Text beginnt mit fünf kurzen Anweisungen, wie man mit dem Flugblatt umgehen soll. Er verweist auf die biblische Schöpfungsgeschichte in der, alle Menschen am sechsten Tag geschaffen wurden und somit gleichgestellt.

Büchners Strategie verlässt sich auf die Mittel der Dokumentation einerseits und der agitatorischen „sprachbildlichen Veranschaulichung“ andererseits. Ausbeutung, Not und Verarmung, die Realitäten des Großherzogtums also, prallen unversöhnlich mit dem Wortlaut der Bibel zusammen. Die Rhetorik der Flugschrift gemahnt in der verstreut gebrauchten Frage-Antwort-Form sowie in der direkten Anrede des Lesers bzw. Zuhörers an den jakobinischen Revolutionskatechismus, mit dem Büchner und Weidig bekannt sind. Eine zumeist einfache, stellenweise auch kühne Bildersprache hebt auf das vorwiegend visuelle, nicht an abstrakten Denkvorgängen geschulte Auffassungsvermögen der Bauern ab.

Büchner spart nicht mit Ironie und Sarkasmus und findet drastische Bilder für die Ausbeutung der Bürger durch die Obrigkeit: der Schweiß der Armen als Salz der Reichen, der Fürst als Blutegel, die Bauern als Würmer und Ackergäule. Um seine Argumentation zu belegen, zitiert er aus der Finanz- und Steuerstatistik des Großherzogtums Hessen. Diese scheinbar nüchternen Fakten und Zahlen kontrastiert er effektvoll mit einer sehr sinnlichen biblischen Rhetorik. Nicht nur führt er lange Zitate und Motive aus der Bibel an, seine eigene Sprache verfällt mitunter in einen Predigtton („Ich sage euch“), und er beendet seine Kampfschrift mit einem Gebet und dem Wort „Amen“.

Der Hessische Landbotestellt ein **Novum, eine Innovation in der deutschen Literaturgeschichte** dar, insofern sich darin ein Dichter als Autor einer anonym und illegal erschienenen politischen Kampfschrift hervortut. Georg Büchner, der sich an französischen Vorbildern orientiert, überwindet mit seinem Flugblatt die Trennung zwischen Literatur und Politik, die bis dahin in Deutschland herrschte.

Büchner und Weidig verfolgten mit dieser Schrift unterschiedliche Ziele. Friedrich Ludwig Weidig, Büchners Mitstreiter, der einige Formulierungen in Büchners Manuskript abmilderte, wollte die bäuerlichen Schichten für eine bürgerliche Revolution und die Einführung einer konstitutionellen nationalen Monarchie gewinnen. Büchner dagegen, der aufgrund seiner Erfahrungen in Frankreich dieser Regierungsform skeptisch gegenüberstand, ging es weniger um politische Strukturen als um einen **radikalen Umsturz der sozialen Verhältnisse**und ein Ende der ökonomischen Ausbeutung der Bauern.

Die Flugschrift legt nicht systematisch Büchners politische Meinung dar, sondern muss von ihrer **intendierten Wirkung**her verstanden werden. Von den hessischen Bauern, an die er sich richtete, hatte Büchner keine besonders gute Meinung. Er glaubte, sie sind nur an materiellen Verbesserungen interessiert. Um die Massen zu beeinflussen, schrieb er, gibt es nur zwei Hebel: „materielles Elend und religiöser Fanatismus“. Die Bauern ließen sich nicht mit Idealen wie Freiheit, Ehre der Nation oder Pressefreiheit gewinnen, sondern nur, indem man ihnen vorrechnete, dass sie die Hauptlasten des Staates trügen.

Trotz der vielen an biblische Sprache angelehnten Passagen betreibt Büchner keine religiöse Propaganda. Vielmehr bedient er sich der religiösen und biblischen Motive, die seiner Leserschaft aus den Gottesdiensten vertraut waren, in sozialkritischer Absicht. Damit stellt er sich in die Tradition der radikalen Reformatoren, die in den Bauernkriegen des 16. Jahrhunderts ihre sozialrevolutionären Forderungen mit Passagen aus der Bibel legitimierten.

In der naturrechtlichen Tradition von Jean-Jacques Rousseau stehend, verweist Büchner auf die Diskrepanz zwischen dem Anspruch des Staates, für das Gemeinwohl zu sorgen, und der Realität. Ob in Justiz, im Finanzwesen oder im Militär, in allen Staatsbereichen sieht er eine Pervertierung des Rechts vorliegen, die die Absetzung und, wie im Fall der Französischen Revolution, sogar die Hinrichtung eines Herrschers rechtfertigt.

**Die schlesischen Weber, Heinrich Heine**

In den ersten beiden Versen der ersten Strophe werden die Weber von einem Sprecher beschrieben.

Die Weber verzweifeln und weinen nicht, sie haben ihre Arbeit nicht aufgegeben, sitzen an ihren Webstühlen und weben weiter. Ihre Augen bringen keine Tränen mehr hervor.

Die Metapher „fletschen die Zähne“ verweist auf den Kampfesmut und die Stärke eines Tieres. Wenn man einem Tier zu nahekommt, weicht dieses zurück und zeigt seine Zähne als Zeichen dafür, dass es sich zur Wehr setzen will. So sind auch die Weber nach ihrem Aufstand zurückgewichen, sie haben jedoch nicht aufgegeben, nicht resigniert und zeigen Kampfgeist. Sie scheinen immer noch bereit zu sein, sich gegen die bestehenden Ungerechtigkeiten in der Gesellschaft zur Wehr zu setzen.

Der Doppelpunkt am Ende der zweiten Verszeile verweist auf den Anfang der direkten Rede. Hier kommen nun die Weber als Gruppe zu Worte, gekennzeichnet durch das Personalpronomen „Wir“. Die Arbeiter richten sich direkt an ihr Heimatland und sprechen es gezielt an, als wäre es eine Person: „Deutschland, **wir weben** dein Leichentuch, / **Wir weben** hinein **d**en **d**reifachen Fluch“. Hier liegt eine Personalisierung vor, die ebenso durch die Verwendung des Begriffs „Leichentuch“ unterstützt wird, denn Leichentücher werden für Menschen, nicht für Länder hergestellt.

Die Arbeiter behaupten, am Leichentuch für Deutschland zu weben, damit sagen sie aus, dass es das Deutschland, wie es derzeit existiert, bald nicht mehr geben wird. Das Weben könnte damit metaphorisch für einen revolutionären Prozess stehen: Die Arbeit an dem Fall des alten Deutschlands. Der nächste Vers präzisiert ihre Intention und Arbeit. Sie weben in das Leichentuch „den dreifachen Fluch“ ein. Es wird noch nicht die Art dieses Fluches präzisiert, der erst in den folgenden Strophen zwei, drei und vier näher erläutert wird. Die Wiederholung „Wir weben“ und die Alliteration „den dreifachen Fluch“ untermalen die Stetigkeit der Weber.

Die erste Strophe ist im Präsens verfasst, die zwei nachfolgenden im Präteritum. Sie berichten von den Prämissen ihres Aufruhrs und von ihrem Aufstand.

Die zweite Strophe geht auf den ersten Teil des dreifachen Fluches ein: „Ein Fluch dem **G**otte, zu dem wir **g**ebeten / In Winterskälte und Hungersnöten“. Mit der Anapher „Ein Fluch“ beginnen die Strophen zwei, drei und vier. Der erste Fluch richtet sich folglich gegen Gott, wobei der Gott noch genauer spezifiziert wird. Die Weber baten Gott um Hilfe, als sie in ihrer ärmlichen Misslage der „Winterskälte“ und dem Hunger vollkommen ausgesetzt waren. Der wiederholte Anlaut „g“ unterstreicht die Hinwendung zu Gott.

Die nachfolgenden beiden Verse sind parallel aufgebaut und machen eine Antithese zwischen „Wir“ und „Er“ auf. Die Anreihung der Partizipien bildet eine Alliteration und ein Polysyndeton „**g**ehofft und **g**eharrt, / […] **g**eäfft und **g**efoppt und **g**enarrt“. Ebenso spannend ist in diesem Zusammenhang die Verbwahl innerhalb der Akkumulation: Alle aufgeführten Partizipien weisen einen Doppelkonsonanten im Wortstamm auf.

Die Weber warteten „[v]ergebens“, ihre Hoffnungen auf Gott wurden enttäuscht, ihr Harren bleibt sinnlos. Sie fühlen sich von Gott nicht nur im Stich gelassen, sondern auch veralbert, zum Narren gehalten. Fraglich ist jedoch, ob unter dem Begriff „Gott“ die Kirche mitgemeint ist. Denn auch die Kirche setzte sich bei dem Aufstand der Weber nicht für das Proletariat ein und überließ die Menschen ihrem Schicksal. Die Spezifizierung in dem ersten Vers „zu dem wir gebeten“ relativiert die Aussage und macht deutlich, dass die Weber nicht die Religion gänzlich verfluchen, sondern eben nur den Gott, der sie im Stich gelassen hat.

Der zweite Fluch gilt dem König von Preußen, Friedrich Wilhelm dem IV., der den Aufstand der Weber mit seinem Militär niedergeschlagen hat. Er wird als der „König der Reichen“ bezeichnet, da er mit seiner Politik vor allem auf die Bedürfnisse der Wohlhabenden befriedigt und das Proletariat seinem Schicksal überlässt. Die Wiederholung „König“ betont die Zuweisung des zweiten Fluches. Die Inversion „nicht konnte erweichen“ unterstreicht die Hartherzigkeit des Monarchen.

Auch hier gilt der Fluch nicht der Monarchie, sondern einem bestimmten König. Die Anreihung von Relativsätzen, die den gemeinten König spezifizieren, erstreckt sich über die gesamten vier Verse der Strophe, wobei die Artikel „**d**em“, „**D**en“ und „**D**er **d**en“ eine Alliteration bilden. Die Weber verweisen auf die hohe Steuerlast, die trotz der geringen Löhne auf den Arbeitern lastet: „Der den letzten Groschen von uns erpreßt“.

Anschließend nehmen die Weber direkten Bezug auf ihren Aufstand, bei dem elf Arbeiter erschossen wurden: „**U**nd **u**ns wie Hunde erschiessen läßt“. Die Assonanz unterstreicht den Vergleich mit dem Hund. Auf diese Weise entsteht eine Parallele zu dem Fletschen der Zähne in der ersten Strophe. Man kann hieraus eine Konsequenzabfolge - erstellen: Die Weber wurden bei ihrem Aufstand von der Obrigkeit wie Hunde behandelt, nun reagieren sie auch wie Hunde und „fletschen die Zähne“, um sich zur Wehr zu setzen.

Der dritte Fluch richtet sich gegen das „**f**alsche **V**aterland“. Die Alliteration betont die Spezifizierung – auch dieser Fluch richtet sich nicht gegen das Heimatland als Ganzes, sondern eben nur gegen das falsche.

Die Verse zwei, drei und vier sind mit der Anapher „Wo“ miteinander verbunden und bilden eine Reihung von Relativsätzen, die zu der Definition des oben benannten „falschen Vaterlandes“ dienen: „Wo nur gedeihen **Sch**mach und **Sch**ande, / Wo jede Blume früh geknickt, / Wo Fäulnis und Moder den Wurm erquickt“.

Die Inversion im zweiten Vers unterstreicht ebenso wie die Alliteration die in Deutschland vorherrschenden „**Sch**mach und **Sch**ande“. „Schmach“ steht für Demütigung und Kränkung, die dem größten Teil der Gesellschaft zuteilwerden, als „Schande“ wird ein Zustand beschrieben, der beklagenswert und peinlich ist. Die Weber schämen sich für ihr Vaterland, das durch die vorherrschende Politik das Negative befördert.

Zum Schämen ist auch die Unterdrückung jeglichen Potenzials. Die Metapher„Blume“ steht für den Menschen mit seinen Möglichkeiten und Bestrebungen, die früh zunichtegemacht werden, da nur den Reichen die Möglichkeiten einer Entfaltung eröffnet werden. Die Armen müssen sich entweder sehr früh einem schlecht bezahlten Handwerk widmen oder einen niedrigen Posten in der Armee als sogenanntes Kanonenfutter einnehmen. Ein Aufstieg ist ausgeschlossen.

„Fäulnis und Moder“ stehen für ein veraltetes, schlechtes, politisches System, das nicht mehr dem modernen Zeitalter angemessen ist. Das alte Regime dient nur den Reichen. Diese werden hier auch kritisch und verachtend metaphorisch als „Wurm“ bezeichnet, der erquickt wird, folglich durch die Früchte des alten Systems auf seine Kosten kommt, in Reichtum und Wohlstand leben kann und weder von den Hungersnöten noch dem kalten Winter betroffen ist.

Die Reime der ersten vier Verse sind auch in dieser Strophe bedeutungstragend. Der reiche Reim „Vaterlande“ – „Schande“ stellt eine direkte Verbindung zwischen den beiden Begriffen her und betont, dass das Vaterland von den Webern als ein peinliches Gebilde charakterisiert wird.

Der Refrain fungiert auch in dieser Strophe als Unterbrechung und als Verweis auf das stetige Arbeiten der Weber an einer Veränderung im politischen System und wirkt nun fast wie eine Drohung.

Wie in der ersten Strophe widmen sich die ersten beiden Verse der fünften Strophe der Beschreibung der Ausgangssituation für die direkte Rede. Im Gegensatz zu der ersten Strophe bilden die ersten beiden Verse der fünften Strophe jedoch ebenfalls einen Bestandteil der direkten Rede der Weber: „Das Schiffchen fliegt, der Webstuhl kracht, / Wir weben emsig Tag und Nacht“. Als Schiffchen wird der Schützen bezeichnet, ein zentrales Teil einer Schützenwebmaschine. Bei einem Handwebstuhl sieht dieses einem kleinen, flachen Schiff ähnlich, in dessen Innerem die Spule für den Schussfaden befestigt ist. Das Verb „fliegt“ ist metaphorisch zu verstehen und bezeichnet die ausladende Handbewegung im Webprozess. Das Verb „kracht“ dient ebenso dazu, den intensiven Arbeitsprozess zu beschreiben. Die Handwebstühle waren aus Holz, das Krachen verweist damit auf die intensive Benutzung des Gerätes.

Es wird in den ersten beiden Verszeilen deutlich, dass sich die Weber mit voller Hingebung ihrer Aufgabe widmen. Welche dies ist, verraten die beiden letzten Verse: „Altdeutschland, wir weben dein Leichentuch, / Wir weben hinein den dreifachen Fluch“. Die letzten drei Verse der fünften Strophe sind identisch mit den letzten drei Versen der ersten Strophe, und zwar beinahe, allerdings mit einer Abweichung: Aus „Deutschland“ ist nun „Altdeutschland“ geworden. Der Verfall Deutschlands steht damit fest, Deutschland, wie es zu den Zeiten vor und nach dem Weberaufstand war, soll es schon bald nicht mehr geben. Ein neues, besseres Deutschland soll dafür entstehen.

**Literatur**

Bernsmeier, Helmut, Literaturwissen Joseph von Eichendorff, Reclam, Stuttgart, 2000.

Büchner, Georg, Weidig, Friedrich Ludwig, Der Hessische Landbote, Studienausgabe, Reclam, Stuttgart, 1996.

Büchner, Georg, Werke und Briefe, Münchner Ausgabe, dtv, 1998.

Brinkmann, Karl, Georg Büchner Der Hessische Landbote, Erläuterungen und Materialien, Bange Verlag, Hollfeld, 1997.

Frühwald, Wolfgang, Novalis Heinrich von Ofterdingen, Reclam, Stuttgart, 1987.

Hoffmann, E.T.A., Der Sandmann Erläuterungen und Dokumente, Reclam, Stuttgart, 1994.

Hoffmann, E.T.A., Romane und Erzählungen, Interpretationen, Reclam, Stuttgart, 2004.

Knapp, Gerhard, Georg Büchner, J. B. Metzler, Stuttgart, 1984.

Liedtke, Christian, Literaturbetrieb und Verlagswesen im Vormärz, Aisthesis Verlag, Bielefeld, 2011.

Liedtke, Christian, Heinrich Heine, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 2006.

Lübkoll, Christine, Neumeyer, Harald, E.T.A. Hoffmann Handbuch, Metzler, Stuttgart, 2015.

Rinsum, Annemarie und Wolfgang, Deutsche Literaturgeschichte, Band 6 Frührealismus 1815-1848, dtv, München, 2001.

Ritzenhoff, Ursula, Novalis Heinrich von Ofterdingen Erläuterungen und Dokumente, Reclam, Stuttgart, 1999

Sautermeister, Gert, Gedichte von Joseph von Eichendorff, Interpretationen, Reclam, Stuttgart, 2005.

Schulze, Hagen, Kleine Deutsche Geschichte, Verlag C. H. Beck, München, 1996.

Wechner, Walter, Heinrich Heine: „Die schlesischen Weber“ und andere Texte zum Weberelend, Wilhelm Fink, München, 1980.

1. Es handelt sich dabei um die Übersetzung der Parole der Französischen Revolution von 1789. [↑](#footnote-ref-1)