

Schubert für die Romantik so wichtig war, denn „seine“ Sprache, das heißt die des Traumes, ist unabhängig vom Wort, ist nicht durch dieses eingeschränkt und festgelegt (Z. 8). Sie vereint all das, was Dichtung, Musik und Malerei voneinander unterscheiden: sie ist bildhaft und doch dynamisch, assoziativ und doch informativ, und das alles in verkürzter, alles umfassender Form. Damit entspricht diese Sprache des Traumes der Komplexität der Welt viel eher als jede Form von Dichtung oder Malerei, denn sie ist nicht an Raum und Zeit gebunden und allumfassend. Sie steuert die Kräfte – gerade auch die inneren Kräfte – der Natur des Menschen. Doch Schubert geht noch weiter: Seiner Ansicht nach bildet der Traum die Realität auch im Voraus ab, das heißt, er schließt von Vergangenen auf Kommendes und sagt dieses, freilich nur in vagen und verschlüsselten Andeutungen, voraus (vgl. Z. 34). Und nur der „versteckte Poet in unserm Innern“, also etwas, das die geheimnisvolle Sprache des Innern spricht, kann diese vage angedeuteten Voraussagen wahrnehmen und kann mit ihnen umgehen; das heißt, in jedem Menschen steckt ansatzweise ein „Poet“, also einer, der mit den Botschaften des eigenen Innern umgehen kann. Man darf nur vermuten, dass dieser „Poet“ nicht bei allen zum Ausdruck kommt.

#### Ein Albtraum (S. 56)

Das hier abgebildete Gemälde Füßlis ist das zweite seiner Art; das erste malte er bereits im Jahre 1782 in England, wo es nicht zuletzt auf Grund der kaum verborgenen erotischen Gehalte überaus schockierte und bestenfalls auf Unverständnis stieß. Nichtsdestoweniger – oder vielmehr: gerade deswegen – wurde es in kürzester Zeit in ganz Europa berühmt. Es war das Skandalwerk schlechthin.

Die unheimlichen Hauptfiguren der Komposition, das glutäugige Geisterpferd und der Dämon, entstammen dem europäischen Volksaberglauben. Seit alters her war der Inkubus, ein Nachtmahr, für bedrückende Träume verantwortlich gemacht worden, weil er sich, so die Sage, auf die Brust des Schlafenden setzt und Beklemmungen verursacht. Das Reittier des Dämons ist die „Mähre“ (vgl. das altgermanische „mar“, das den Alptraum bezeichnet). Dieser pferdeköpfige Nachtmahr galt als Sinnbild sexueller Begierde, der die Menschen ausgeliefert sind – eine tiefenpsychologische Betrachtung des Pferdes, das durch die beiden Vorhänge schaut, dürfte dieser Deutung noch mehr Evidenz verleihen und schließlich legt noch das körperbetonende Negligé der Frau sowie die Art und Weise, wie sie auf dem Bett liegt, eine Deutung nahe, die über eine Interpretation des Bildes als der Darstellung bloß eines Alptraumes hinausgeht. Das völlig Neue an dem ersten Bild Füßlis war, dass zum ersten Mal ein psychologisches Erlebnis, also de facto etwas Inneres, zum alleinigen Gegenstand eines Bildes wurde. Sein Erfolg animierte den Maler dazu, ein zweites, sehr ähnliches Bild zu malen: das hier abgebildete.

#### Es ist für ein Weib ... (S. 57)

##### Du lösest kühn der Endlichkeit Gesetze (S. 57)

Wenn Sophie Mereau die Erinnerung mit „Schwermut“ und „stiller Trauer“ verbindet (V. 1 bzw. 3), so hat das aller Wahrscheinlich-

keit nach keine biografischen Ursachen, denn Sophie Mereau war nicht die Frau, die negativ zu ihrem bisherigen Leben gestanden hätte. Wenn sie dennoch schreibt, dass ihre Seele „ängstlich mit gelähmtem Flügel um Blüten der Vergangenheit“ flattere (V. 5–6), so ist diese Formulierung recht aufschlussreich, denn die Vergangenheit wird nicht per se negativ gesehen (schließlich hat sie Blüten), wohl aber konnte sie nicht so ausgefüllt, ausgelebt werden, wie das lyrische Ich sich dies gewünscht und erträumt hätte. Hier liegt auch der epochentypische Gehalt des Gedichtes. Es ist Ausdruck des Leidens unter einer Zeit, die einem trotz aller individueller Freiheit nicht den Raum lässt, sich ganz zu verwirklichen. So verbindet S. Mereau mit der Vergangenheit Begriffe wie: *Schwermut, Sehnsucht, stille Trauer, unversöhnter Schatten, späte Reue, keine Hoffnung, welker Kranz, finsterner Harm*. Durchgängiges Motiv ist dabei die Seele, die wie ein Schmetterling um „Blüten der Vergangenheit“ flattert – man vergleiche dazu Eichendorffs *Mondnacht*, wo der Schmetterling gleichfalls als Symbol für die Seele verwendet wird. Die Erinnerung wird mit dem Glanz des Mondes verglichen (V. 13). Nun ist dies beileibe kein negativer Vergleich, nur eben ist das Licht, das dieser Erinnerung entweicht, nur ein Abglanz – auch hier sehen wir ein typisch romantisches Element, das beispielsweise auch bei Caspar David Friedrich auftaucht. Die Fantasie dagegen wird mit dem Glanz der Sonne verglichen (V. 23); sie strahlt selbst, ist göttlicher Ursprung. Mit einem Satz: Die Erinnerung ist nichts als ein Abglanz der Fantasie.

Aus dem „ängstlichen Flattern“ (V. 5) werden nun, da von der Fantasie die Rede ist, „muntere Schwingen“ (V. 17), die Kraft verleihen und der Schwermut entziehen hilft (vgl. V. 19–20). Sie, die Fantasie, ist frei in Zeit und Raum (V. 29 ff.), ist unabhängig von der beengenden Wirklichkeit. Sie überwindet selbst die Sterblichkeit, indem sie Werke liefert, die der Nachwelt bleiben (vgl. V. 37 ff.). Somit wird die Fantasie zu einem typischen Element der Romantik, das die Grenzen des Endlichen sprengt und allumfassend und unsterblich ist.

#### Hüll dich in Nacht (S. 60)

Ganz anders als Sophie Mereau steht Karoline von Günderode (sie selbst schrieb sich häufig Günderröde) der Erinnerung und – damit verbunden – der Nacht gegenüber. Der Vers: „Drum leb' ich, ewig Träume zu betrachten“ (V. 6) ist wie ein Fazit ihres Lebens und hat selbstverständlich biografischen Bezug, was nicht zuletzt daran deutlich wird, dass es der einzige Vers im Gedicht ist, in dem das lyrische Ich vorkommt. Karoline glaubt von der Zukunft nichts mehr erwarten zu können, nachdem erneut eine Beziehung fehlgeschlagen ist, und sie bemüht sich sichtlich darum, dies zu verarbeiten, indem sie beispielsweise in ihrem Gedicht die strenge Form eines Sonetts wählt – eine Gedichtform, die für die Epoche der Romantik sehr untypisch ist.

An dem Gedicht *Die eine Klage*, dem bekanntesten der Günderode, fällt zunächst auf, dass sie von ihrem eigenen Schicksal abstrahiert und ihre Aussagen ins Allgemeingültige verkehrt. Die erste Strophe besteht aus zwei Attributsätzen, die sich auf den Hauptsatz in der zweiten Strophe beziehen. Demzufolge versteht nur der die Liebe erst richtig, der den Partner verloren hat; erst dann wird ihm klar, dass der andere ein Teil

des eigenen Ichs war (V. 9 ff.). Eine ähnliche Struktur findet sich in Strophe drei, wobei hier Nebensatz und Hauptsatz in eine Strophe gepackt sind. Strophe vier ist unabhängig und reflektiert in allgemeiner Form die Einzigartigkeit einer guten Beziehung.

#### Der Doppelgänger (S. 66)

Der achtzehnjährige E. T. A. Hoffmann sieht die Fantasie als eine schwerelose Königin, die sich ihm aus einem hellen, von allerlei bizarren Putten und Kobolden bevölkerten Hintergrund zuwendet. Er erhebt sich vor ihr (schiebt wohl auch den Stuhl zurück) und begrüßt sie. Interessant ist, dass auf dem Kleid der allegorischen Königin ein junges Mädchen sichtbar wird, das sich Hoffmann zuwendet – es ist, als ob Anselmus Serpentina „schaute“.

#### Zwischen Spießertum und Wahnsinn (S. 67)

Der junge Ernst Theodor tischte seinem Onkel die folgende Erklärung auf: *Ich [...] bewies, dass, wenn die Wolken hellgrün aussehen, es immer so wäre.*

#### Zwischen Hoffen und Bangen (S. 68)

Die Mind-Map könnte (im Uhrzeigersinn rechts oben begonnen) z. B. so ergänzt werden: bei Erziehung: Hysterikerin – Säufer// bei Doppelleben: Tätigkeiten/ bei Doppelleben/ Frauen: verh. Musikschülerin// bei Tätigkeiten: Zeichner – Komponist// bei beruflichen Tätigkeiten: Jurist – Dichter// bei Probleme: Gesundheit – Geld – Beruf – Alkohol – Zensur etc.

#### Zwischen Dresden und Atlantis (S. 70)

Zunächst erstaunt der sachliche Ton, in dem E. T. A. Hoffmann über die schrecklichen Ereignisse in Dresden berichtet. Scheinbar ohne die geringste innere Anteilnahme berichtet er über den furchtbaren Tod und die Zerstümmelung von Menschen in seiner unmittelbaren Nähe (vgl. Z. 45 und 46) und er scheint sich noch etwas auf seine Kühnheit und Distanziertheit zugute zu halten (vgl. Z. 50). Hinzu kommt, dass er alles sehr detailliert schreibt; so entgeht ihm beispielsweise nicht, dass der Bürger, der von einer Granate zerrissen wird, „anständig gekleidet“ ist (Z. 45 f.). Er scheint ein Kaleidoskop an außerordentlichen Begebenheiten zu verfassen, zu denen auch gehört, dass er mitten im größten Chaos losgeht, um Wein und Rum zu besorgen. Geradezu grotesk wird die Szene dann, wenn er beschreibt, wie die ganze Gesellschaft auf der Treppe nach dem Genuss von Alkohol es sich „herrlich schmecken“ lässt und „allen ein guter Humor“ aufgeht (vgl. Z. 60 ff.). Hier lebt Hoffmanns Erzählung von dem Kontrast zwischen äußerer Realität und der Reaktion der Menschen darauf.

Es ist sicherlich nicht so, dass E. T. A. Hoffmann den Krieg mit dieser Art des Berichtens verniedlichen oder sich selbst als besonders tapfer hinstellen wollte, sondern es ist viel eher zu vermuten, dass er die ganze Absurdität der Vorgänge begreift (z. B. wenn er von dem Umstand schreibt, dass die Granate, die zwischen die Pulverfässer fiel, nicht explodierte) und dieser nur durch äußerste Distanz begegnen kann. Und gerade die Tatsache, dass er während dieser Zeit die Idee zu seinem Märchen *Der goldne Topf* hatte, zeigt, wie sehr er dieser Welt des Krieges eigentlich entfliehen wollte.