

Das Motiv des Namenszaubers ist ebenfalls eher uneindeutig eingesetzt – die alte mythische Vorstellung, daß mit der Nennung des Namens das Unheimliche einer Sache oder Person gebannt sei, der Zauber gebrochen, trifft hier nur zum Teil zu: Aus Wut zerstört sich das Zaubrewesen selbst, weil es um seinen (verdienten) Lohn geprellt, nicht weil seine Macht gebrochen ist. Auch das Namenstabu zeigt Rumpelstilzchens Verbindung mit dem Teufel; ähnlich wie bei einem Exorzismus der Teufel durch Nennung des wahren Namens vertrieben wird, bedeutet hier der echte Name den Sieg über das Dämonische.

Wesenszüge der Sage und des Märchens enthält das »Rumpelstilzchen«; ein Mischwesen zwischen Zwerg und Teufel stellt das Zaubermännchen dar. Zwerge haben in alten Sagen oft mit Spinnen, Bakken und Brauen zu tun – in einer Sage wird ihnen gar die Erfindung des Bierbrauens zugeschrieben. Auch daß Rumpelstilzchen sich selbst verrät, gehört in den Motivkreis der übermütigen Zwerge, die allerdings immer nur unschädlich gemacht, nie vernichtet werden können. Ganz offensichtlich war das Märchen schon in der ersten Version der Grimms eine Verschmelzung verschiedener Erzählstränge, und die Brüder fügten wiederum verschiedene Fassungen zusammen, schmückten aus, änderten um – kurz: sie taten eben das, was sie den »Herausgebern« des »Wunderhorns« zum Vorwurf gemacht hatten. Aus der erst kürzlich wiedergefundenen Rohfassung einiger Märchen, der »Oelenberger Handschrift«, lassen sich die zum Teil erheblichen Eingriffe der Grimms bis zur endgültigen Druckfassung ihrer Märchen nachweisen. Besonders das »Rumpelstilzchen« wurde wesentlich verändert: Ursprünglich besaß ein »kleines Mädchen« die Gabe, Gold spinnen zu können, doch keiner in seiner Umgebung achtete es mit seiner besonderen Eigenschaft, so daß das Mädchen traurig wurde und in seiner Not das Männchen um Hilfe bat. »Rumpenstünzchen« besorgte ihm darauf einen Prinzen als Bräutigam usw. Abgesehen von den ausschmückenden Details änderte Wilhelm Grimm das Grundmotiv: Daß die Tugend des Gold-Spinnens schlicht übersehen wird, mag ihm unglaubwürdig erschienen sein und in einer sich anbahnenden kapitalistischen Gesellschaft kaum nachvollziehbar.

Von einer dokumentarisch genauen Wiedergabe der mündlichen und schriftlichen Quellen, die vor allem Jacob Grimm so beharrlich verteidigte, kann also keine Rede sein. Die Leistung der Grimms besteht gerade darin, die Vorstellung vom Volksmärchen als einer alle Bildungs- und Altersgrenzen überschreitenden volksnahen Erzählkunst bis heute geprägt zu haben. Ganz bewußt schufen sie den Volkston, stilisierten sie die Sprache, um eine zeitlose, allgemeine Ausdrucksstufe zu erreichen. Den Schein unmittelbarer, mündlicher Erzählung zu erwecken, nahmen sie Lautmalereien und formelhafte

Wendungen auf wie »schnurr, schnurr, schnurr, dreimal gezogen« oder sprichwortartige Ausdrücke »wo sich Fuchs und Has gute Nacht sagen«; auch die mehrfachen Wiederholungen mit kaum abgewandeltem Wortlaut oder etwa der stereotype Märchenanfang des »Es war einmal« sollen spontane Mündlichkeit suggerieren. Obwohl gerade mit der Eingangsformel eine ferne unbestimmte Vergangenheit assoziiert wird, haben die Märchen, wie in der »Vorrede« beteuert, »ihre Beziehung auf das Leben«, so daß sich eine »gute Lehre, eine Anwendung für die Gegenwart ergibt«, wenn solches auch nicht ausdrücklich bezweckt wurde. Darüber hinaus besitzen Grimms Märchen den immer gültigen Reiz, daß sie aus dem Alltag hinüberträumen lassen in eine schönere gerechtere Welt.

Kunstmärchen

Ludwig Tieck, Der blonde Eckbert

Nicht bloß auf den ausgestorbenen Höhen des Gotthard erregt sich unser Gemüth zum Grauen, [...] sondern selbst die schönste Gegend hat Gespenster, die durch unser Herz schreiten, sie kann so seltsame Ahnungen, so verwirte Schatten durch unsre Phantasie jagen, daß wir ihr entfliehen, uns in das Getümmel der Welt hinein retten möchten. Auf diese Weise entstehen nun wohl auch in unserm Innern Gedichte und Märchen, indem wir die ungetreue Leere, das furchtbare Chaos mit Gestalten bevölkern, und kunstmäßig den unerfreulichen Raum schmücken; diese Gebilde aber können dann freilich nicht den Charakter ihres Erzeugers verläugnen. In diesen Naturmärchen mischt sich das Liebliche mit dem Schrecklichen, das Seltsame mit dem Kindischen, und verwirrt unsre Phantasie bis zum poetischen Wahnsinn, um diesen selbst nur in unserm Innern zu lösen und frei zu machen.

Ludwig Tieck hat in einem der Rahmengespräche der »Phantasusbände« (1812–16), in denen er eigene frühere Märchen und Erzählungen, Novellen und Schauspiele zusammenstellte, die obenstehende Charakteristik seiner »Natur-Märchen« gegeben, zu denen für ihn auch »Der blonde Eckbert« (1797) zählte. Die Natur ist hier nicht mehr bloß Kulisse wie im Volksmärchen und allgemein in der Literatur des 18. Jahrhunderts (einmal von Goethes »Werther« abgesehen), sondern Tieck entwirft – von den naturphilosophischen Vorstellungen eines umfassenden Weltzusammenhangs ausgehend – eine Landschaft, die den »unendlichen und unendlich verschiedenen Gegenden unsres Gemüthes« verwandt ist (an F. Schlegel, 16. Dezember 1803). Als »Grauen« wird bei Tieck die Ahnung der untergründigen Korrespondenz von Mensch und Natur erlebt; die Erfahrung des Transzendenten stellt er als Überschreiten der Grenze des Wirklichen zum

Wunderbaren hin dar, das bei ihm auch Gefährdung bis zum Wahnsinn bedeutet.

Immer wieder verfallen die ihrer dunklen Triebe unbewußten Märchenhelden bei Tieck den Lockungen der Natur, lassen sich verzaubern und der gewohnten Lebensweise völlig entfremden. Mit taufendfäbigem sinnlichen Reiz verführt die Natur den Tannhäusers, mit unermesslichen Goldschätzen den jungen Christian im »Rünenberg« und mit idyllischer Waldeinsamkeit Bertha im »Blonden Eckbert«. Immer erfährt der Märchenheld den Ausbruch aus dem geregelten bürgerlichen Alltag zunächst als beglückend, dann aber als fundamentale Bedrohung, da eine Rückkehr in die soziale Normalität nicht mehr möglich ist: so endet der Jäger Christian im Wahnsinn, und Bertha gelangt, nachdem sie die märchenhafte Waldidylle heimlich verlassen hat, nur scheinbar zu Eheglück und Wohlstand, erliegt schließlich doch der dämonischen Macht der Waldfrau.

Der junge Tieck hatte an sich selbst die existentielle Gefährdung erfahren, die durch eine besondere Reizbarkeit seines Gemüts und eine überreiche Phantasie bedingt sein mochte. In dem Brief an den Freund Wackenroder vom 12. Juni 1792 hat er eindrucksvoll von seiner Angst, im Wahnsinn zu enden, gesprochen. Seine eigene Person mit ihren Ängsten vor Verwirrung und Identitätsverlust hat der Dichter in den »Blonden Eckbert« eingebracht; daneben artikuliert die Erzählung die Krise der modernen säkularisierten Gesellschaft, den Widerspruch zwischen zweckrationaler Gesinnung und der Sehnsucht nach dem Wunderbaren, Übernatürlichen, das den Menschen aus der Isolierung des Daseins befreien sollte.

Aus der Distanz des geistreichen Kenners der damals so beliebten Volks- und Feenmärchen verfremdete Tieck das gewohnte Genre, indem er, raffiniert, Elemente und Motive des Märchens mit durchaus realistischen Momenten verband und das Geschehen gleichsam psychologisierte – damit schuf er das erste Kunstmärchen der Romantik. In »Das alte Buch und die Reise ins Blaue« sagt Tieck, das Märchen erschließe »mit seinem Kinderton und dem Spielen mit dem Wunder eine Gegend unseres Gemüths, in welche die übrige Kunst und Poesie nicht hineinreicht«, und erinnere an elementare menschliche Erfahrungen und Bedürfnisse, die sich »nicht in Das auflösen, was wir vernünftig und folgerecht nennen«. Die dem Märchen innewohnende poetische Kraft nutzte Tieck, um aktuelle Zeitprobleme verfremdet und dadurch mit neuem Reiz darzustellen; dabei war es seine Eigenart, daß er gern die Grenzen zwischen Realität und dem Wunderbaren verwischte und damit beim Leser Verwirrung auslöste. Die gewöhnliche Trennung der Bereiche aufhebend, verrätelte er den Zeitgenossen das scheinbar so vernünftig geordnete Leben; indem er die dunklen Mächte bewußt machte, wollte er den sich

so sicher wählenden Leser in seiner philiströsen Ruhe aufstören und an die Abgründe seiner Existenz führen.

Ganz novellistisch, mit präzisen Angaben von Ort, Zeit und gesellschaftlicher Stellung der Hauptfiguren beginnt das Werk. Der Titelheld wird vorgestellt als Ritter, mittelgroß, etwa vierzigjährig, der ruhig auf einem Schloß im Harz mit seinem Weib lebt, das ebenfalls die Einsamkeit liebt; nur selten gibt es Geselligkeit, die aber an dem mäßigen, sparsamen, geordneten Dasein der beiden nichts ändert. Von Eckbert heißt es, daß man »nur wenn er allein war [...] an ihm eine gewisse Verschlossenheit, eine stille, zurückhaltende Melancholie« entdecken konnte. Der einzige Freund, der manchmal die Burg der Eheleute aufsucht und längere Zeit den Ritter auf seinen Gängen im Wald begleitet, ist ein gewisser Philipp Walther, dem Bertha eines Nachts am Kamin ihre seltsame Jugendgeschichte erzählt. Von der Mitteilung ihres »Geheimnisses« erhofft sich Eckbert eine tiefere Verbundenheit mit Walther – auch wohl eine Art Entlastung, denn seine Melancholie mag mit der fehlenden menschlichen Kommunikation zusammenhängen.

Auch wenn Bertha eingangs den Zuhörer mahnt »Nur haltet meine Erzählung für kein Märchen, so sonderbar sie auch klingen mag«, tauchen nun in zunehmendem Maß Märchenelemente auf. Schon die Ausgangssituation erinnert an »Hänsel und Gretel«, nur daß Bertha ihre armen Eltern aus eigenem Willen verläßt, da sie die Klagen und Vorwürfe nicht mehr ertragen kann. Ein »einfältiges dummes Kind« wird sie von dem ergriminten Vater gescholten, »eine so ganz unnütze Last«, weil sie sich bei allen Haushaltsverrichtungen so ungeschickt anstellt und weder nähen noch spinnen noch sonst etwas Praktisches lernt (Tieck greift hier das traditionelle Märchenmotiv des Dummlings auf). Dafür beschäftigen sie zuweilen »die wunderbarsten Phantasien«, heißt es. Schon hier ist ein kritischer Bezug zur bürgerlichen Gesellschaft gegeben, die der strenge Vater repräsentiert, der das Kind schließlich grausam straft, weil es sich nicht als nützliches Glied in die Gemeinschaft einordnet. (Aber natürlich muß man einschränken, daß bei der tatsächlichen sozialen Not die Familie auf jedes mithelfende Glied angewiesen ist.)

Die achtjährige Bertha läuft aus Verzweiflung fort, gerät in einen Wald und schließlich in ein wild zerklüftetes Gebirge; sie fürchtet sich schier zu Tode: »Denn ich hatte in der Ebene noch keine Berge gesehen, und das bloße Wort Gebürge, wenn ich davon hatte reden hören, war meinem kindischen Ohr ein fürchterlicher Ton gewesen.« Mit Vorliebe entwarf die Romantiker wie schon die Autoren der im 18. Jahrhundert so beliebten Schauerliteratur wilde Gebirgslandschaften, die wie keine andere Szenerie Angst und Grauen des der Natur ausgelieferten Menschen veranschaulichen; so konnte Tieck

allein durch die Nennung des Worts »Gebürge« das Schauerliche beschwören. Als fremd und bedrohlich empfindet Bertha die Wildnis, die Abgründe um sie herum: Die Landschaft nimmt die trostlose Stimmung der Einsamen auf, die sich verzweifelt nach einem Menschen sehnt. Außer einzelnen Sträuchern, »die einsam und betrubt in einigen Felsenritzen emporgeschossen waren«, gibt es nichts Lebendiges um sie herum. Doch nach einigen Tagen Umherirrens kommt das Kind in freundlichere Gegenden. »Mir war, als wenn ich aus der Hölle in ein Paradies getreten wäre.«

Das märchenhafte Paradies erschließt sich Bertha, als eine alte schwarzgekleidete Frau mit einem Krückstock und wackelndem Kopf auftaucht, die ihr zu essen gibt und sie mit sich nach Hause nimmt. Auf einer lieblichen Wiese, ganz von Birken umgeben, liegt die Hütte der Alten; ein kleiner Hund und ein wunderbar singender Vogel in einem Käfig gehören zur Haushaltung, die Bertha von nun an zu besorgen hat. Wie selbstverständlich lernt sie spinnen und andere häusliche Tätigkeiten, denn das Träumen und Phantasieren steht ihr hier nicht im Wege. Auch bringt ihr die Alte, die sie immer mehr wie eine Tochter behandelt, das Lesen bei, so daß Bertha, auch wenn sie längere Zeit allein ist, sich nie langweilt und bald ganz heimisch in dem wunderlichen kleinen Familienzirkel fühlt. »nun war mir, als müßte alles so sein, ich dachte gar nicht mehr daran, daß die Alte etwas Seltsames an sich habe, daß die Wohnung abenteuerlich und von allen Menschen entfernt liege und daß an dem Vogel etwas Außerordentliches sei.« Gerade weil Bertha als phantasiebegabtes Wesen dargestellt ist, kann ihr das Wunderbare so rasch selbstverständlich werden. Das Alleinsein empfindet Bertha in der Idylle, in der sie ganz in Übereinstimmung mit sich und der Natur lebt, nicht als störend: »ich war zufrieden und arbeitete mich von einem Tage zum andern hinüber.« Die vertrauliche Wiederkehr des immer Gleichen suggeriert auch das Lied des Vogels, das zu den eindrucklichsten Erfundungen Tiecks gehört:

Waldeinsamkeit,
Die mich erfreut,
So morgen wie heut
In ew'ger Zeit,
O wie mich freut
Waldeinsamkeit.

Aufs Dichteste zusammengedrängt bringt das Lied das ruhige Glück eines zeit- und raumentbundenen Daseins zum Ausdruck, wobei vor allem das Wort »Waldeinsamkeit« eine magische Wirkung tut. Im Freundeskreis soll die poetische Formel allerdings wenig Beifall gefunden haben, einstimmig sei das Wort »verdämmt« worden, zumin-

dest sollte es »Waldeinsamkeit« heißen, wurde verlangt – aber Tieck blieb unnachgiebig, und er sollte recht behalten, denn kaum eine seiner Wortschöpfungen (außer vielleicht der »mondbeglänzten Zaubernacht« aus seinem Lustspiel »Kaiser Oktavianus«) beschwört so treffend die wunderbar verzaubernde Gemütskraft der Natur: »Waldeinsamkeit« wurde zu einem der Reizwörter der Epoche; A. W. Schlegel wollte darin gar die »Quintessenz der romantischen Dichtung« gefunden haben.

Das paradiesische Sein endet indes nach ein paar Jahren, als Berthas Verstand zunimmt und die pubertäre Neugier auf die Welt drückt, die sie bis jetzt nur aus den Büchern der Alten kannte, wächst. Diese hatte ihr mittlerweile das Geheimnis des Vogels anvertraut, der jeden Tag ein Ei mit einer Perle oder einem Edelstein legte, und Bertha auch, wenn sie nun mehrere Wochen oder Monate ausblieb, zur Aufgabe gemacht, die Kostbarkeiten sorgsam zu verwahren.

»Du bist brav, mein Kind!« sagte sie einst zu mir mit einem schnarrenden Tone; »wenn du so fortfährst, wird es dir auch immer gut gehen: aber nie gelehrt es, wenn man von der rechten Bahn abweicht, die Strafe folgt nach, wenn auch noch so spät.«

Mit dieser moralischen Rede hat die Alte im Grunde das Rad des Bösen, das sie wohl vorauswufte, in Gang gebracht, denn Bertha, die eben noch keinen Wunsch nach Veränderung ihres Lebens verspürte, grübelt nun dem Sinn dieser Worte nach. Sie begreift allmählich, daß die Edelsteine etwas Wertvolles sind und daß es auf sie allein ankomme, mit dem Vogel und den kostbaren Steinen die Hütte der Alten zu verlassen. Die Wünsche nach dem »überaus schönen Ritter«, von dem sie, angeregt durch die Bücher, sich die phantastischen Vorstellungen macht, locken sie in die sogenannte Welt. Bertha nimmt den Vogel und ein Gefäß mit Edelsteinen mit, bindet das Hündchen in der Stube fest, und wenn es auch winselt und bellt und sie mit bittenden Augen ansieht, läßt sie es doch allein zurück. – Der Aufbruch der Vierzehnjährigen markiert das Ende der unschuldigen Kindheit; mit dem Eintritt ins Erwachsenenleben beginnen Enttäuschung, Verfehlung und Schuld.

So »wunderbar, als sie es vermutet hatte«, ist es in der nun Wirklichkeit gewordenen erträumten Welt nicht. Die Eltern, die sie mit ihrem Reichtum überraschen wollte, leben nicht mehr, so daß eine ihrer beglückendsten Kinderphantasen in sich zusammenfällt. Bertha kann sich zwar mit ihrem Besitz ein bescheidenes Häuschen kaufen und eine Aufwärterin zu sich nehmen, sich zufrieden einrichten und die Alte und ihr Unrecht vergessen; als aber eines Tages der Vogel nach langem wieder einmal singt und zwar ein verändertes

Lied («Waldeinsamkeit, / Wie liegst du weit! / Oh, dich gereut / Einst mit der Zeit, / Ach, ein'ge Freud / Waldeinsamkeit») – da bringt sie den Vogel um; ihr schlechtes Gewissen kehrt sich jedoch in Angst und Argwohn gegen die Umwelt, die sie berauben oder töten könnte. »Schon lange kann' ich einen jungen Ritter, der mir überaus gefiel, ich gab ihm meine Hand – und hiermit, Herr Walther, ist meine Geschichte geendigt.« Auffallend ist die etwas prosaische Begründung der Eheschließung, die zwar nicht ohne Sympathie geschieht, aber kaum auf ein großes Gefühl gestützt ist, eher der Kompensation von Schuld und Furcht zu dienen scheint; auch Eckberts Kommentar verrät eine ähnliche Instrumentalisierung der Ehe, auch wenn er noch so emphatisch seine Liebe beteuert:

[...] und welch einen unbegreiflichen Reiz ihr ihre einsame Erziehung gegeben hatte. Sie kam mir vor wie ein Wunder, und ich liebe sie ganz über alles Maß. Ich hatte kein Vermögen, aber durch ihre Liebe kam ich in diesen Wohlstand.

Aus der ganzen Handlungs- und Denkweise Eckberts geht hervor, daß er die bewußte Auseinandersetzung mit sich und der Umwelt meidet, statt dessen in Phantasien flüchtet, sich wohl auch von dem Wunder, das er in Bertha gefunden glaubt, Erlösung erhofft. Das Vermögen Berthas ist ihm allerdings ebenso wichtig, wenn ihn auch – wie später deutlich wird – die Unrechtmäßigkeit des Besitzes so sehr beunruhigt, daß er voller Mißtrauen den Mitwisser Walther verfolgen und ermorden muß.

Der märchenhafte Teil scheint mit Berthas Erzählung zu Ende, aber beim Verabschieden nennt Walther den Namen des Hündchens, auf den sich Bertha immer nicht besinnen konnte (den sie, psychologisch gesprochen, verdrängt hatte) – und damit verwischen sich auf grauenvolle Weise märchenhafte Vergangenheit und reale Gegenwart. Woher wußte Walther den Namen des Hundes, den sie schuldhafte zurtückließ? Typisch für die Gattung der Novelle ist die plötzliche Wende, die im Leben der beiden Eheleute durch Walthers unbegreifliches Wissen erfolgt. Bertha wird krank, erholt sich nicht mehr; Eckbert macht sich Vorwürfe, der Freund könne das erwiesene Vertrauen mißbrauchen; eine seltsame Unruhe befällt ihn, er sieht überall seinen Argwohn bestätigt und kommt erst, als er Walther schließlich getötet hat, wieder zu sich. Als er nach Hause zurückkehrt, ist Bertha gestorben.

Eckbert lebte nun eine lange Zeit in der größten Einsamkeit; er war schon sonst immer schwermütig gewesen, weil ihn die seltsame Geschichte seiner Gattin beunruhigte und er irgendeinen unglücklichen Vorfall, der sich ereignen könnte, befürchtete; aber jetzt war er ganz mit sich zerfallen. Die Er-

mordung seines Freundes stand ihm unauffällig vor Augen, er lebte unter ewigen inneren Vorwürfen.

[...] Er hatte so lange mit Bertha in einer schönen Ruhe gelebt, die Freundschaft Walthers hatte ihn so manches Jahr hindurch beglückt, und jetzt waren beide so plötzlich dahingerafft, daß ihm sein Leben in manchen Augenblicken mehr wie ein seltsames Märchen als wie ein wirklicher Lebenslauf erschien.

Noch einmal zieht es Eckbert in die Gesellschaft der Stadt auf der Suche nach einem Freund, der die »Leere in seiner Seele« ausfüllen sollte. Er schließt sich einem Ritter, Hugo von Wolfsberg, an, der ihm ebenfalls Zuneigung zu bekunden scheint, fühlt wieder den »Drang, sich ihm ganz mitzuteilen« und sich seiner Freundschaft zu versichern. Aber – »es schien [...] seine Verdammnis zu sein« – der Argwohn folgt dem Vertrauen: Wieder glaubt er sich verraten, verfolgt von dem Mitwisser, und als er gar in Hugo von Wolfsbergs Gesichtszügen den ermordeten Walther zu erkennen glaubt, stürzt er entsetzt davon.

Um seine Gedanken zu ordnen, beschließt Eckbert eine Reise. Er findet sich eines Tages in dem aus Berthas Schilderungen bekannten Felsengebirge, trifft dort auf einen Bauern, in dem er wieder nur Walther erkennen muß, schließlich gelangt er auf den Birkenhügel, hört dort den Vogel mit seinem Waldeinsamkeits-Lied.

Jetzt war es um das Bewußtsein, um die Sinne Eckberts geschehen; er konnte sich nicht aus dem Rätsel herausfinden, ob er jetzt träume oder ehemals von einem Weibe Bertha geträumt habe; das Wunderbarste vermischte sich mit dem Gewöhnlichsten, die Welt um ihn her war verzaubert und er keines Gedankens, keiner Erinnerung mächtig.

Eine krumme Alte schlich hustend mit einer Krücke den Hügel heran. »Bringst du mir meinen Vogel? Meine Perlen? Meinen Hund?« schrie sie ihm entgegen. »Siehe, das Unrecht bestrafte sich selbst: niemand als ich war dein Freund Walther, dein Hugo.«

»Gott im Himmel!« sagte Eckbert stille vor sich hin – »in welcher entsetzlichen Einsamkeit hab ich dann mein Leben hingebracht!«

»Und Bertha war deine Schwester.«
Eckbert fiel zu Boden.

»Warum verließ sie mich tückisch? Sonst hätte sich alles gut und schön geendet, ihre Probezeit war ja schon vorüber. Sie war die Tochter eines Ritters, die er bei einem Hirten erziehen ließ, die Tochter deines Vaters.«

»Warum hab ich diesen schrecklichen Gedanken immer geahndet?« rief Eckbert aus.

»Weil du in früher Jugend deinen Vater einst davon erzählen hörtest; er durfte seiner Frau wegen diese Tochter nicht bei sich erziehen lassen, denn sie war von einem andern Weibe.«

Eckbert lag wahninnig und verscheidend auf dem Boden; dumpf und verworren hörte er die Alte sprechen, den Hund bellen und den Vogel sein Lied wiederholen.

(Schluß)

An dieser Passage läßt sich zeigen, wie bewußt Tieck die Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit verwischt, um die Verwirrung aufrechtzuerhalten und auf den Leser zu übertragen: Als »Rätsel« bezeichnet der Autor ausdrücklich die Situation Eckberts, der nicht mehr zwischen Fiktion und Realität unterscheiden kann. Zugleich werden diese Zweifel abschließlich durch die Perspektive und das Bewußtsein Eckberts vermittelt, von dem es aber heißt, er träume möglicherweise nur. Da kein übergeordneter Erzähler eingreift, bleibt das Rätsel ungelöst, ob Berthas Geschichte von einer Welt, in der die Natur spricht und vom Wunderbaren durchdrungen ist, Wahn sei oder Wirklichkeit – auch für den Leser.

Der Philosoph Ernst Bloch hat in seinem Buch »Das Prinzip Hoffnung« für die Atmosphäre der so hoffnungslos endenden Tieckschen Märchennovelle das Wort »Zwielicht« gefunden. Damit ist nicht nur jene verwirrende Unklarheit bezeichnet zwischen Phantasie und Wirklichkeit, zwischen Gut und Böse, eigener Schuld und schicksalhaftem Verhängnis; zwielichtig, unentschieden ist auch die Botschaft, die der Erzähler vermittelt. Denn allein, um sich durch Poetisierung des Grauenhaften von eigenen Wahnvorstellungen zu befreien, schrieb Tieck die Geschichte sicher nicht. Gewiß hat er auch den Effekt, daß das Schauerliche immer neben der Angst auch Faszination ausübt, bewußt eingesetzt; die intensive Beschäftigung des jungen Dichters mit dem Genre des Schauerromans ermöglichte ihm solche Anleihen bei der Trivialliteratur müheelos.

»Der blonde Eckbert« erschien zuerst in Tiecks Sammlung »Volkmährchen« (1797); mit dieser Einordnung verwirrte Tieck den Gattungsbegriff, zu dessen Merkmalen etwa die Eindeutigkeit von Gut und Böse gehört; auch sind die Helden bei ihm keine Typen (wie die Stiefmutter, der König, der junge Prinz), sondern unverwechselbare, leidende Individuen. Schon in der Figur der Alten ist das Prinzip der Eindeutigkeit aufgehoben, denn sie ist weder gute Fee noch böse Hexe, hat eher etwas von dem »Fremden«, der in Novalis' Dichtungen auftaucht und den Helden zu neuen Bewußtseinstufen führt. Ihr androgynes Wesen – sie erscheint ja als Walther, Hugo von Wolfenberg, als der Bauer – betont die Vieldeutigkeit dieser Figur. Auch zwischen Bertha und Eckbert verschwimmen die Grenzen, zumindest am Schluß der Erzählung, als die Alte von Eckbert den Vogel, die Perlen, den Hund zurückfordert und ihn bestraft, als ob er das Unrecht begangen hätte. Daß sie sich als Geschwister erweisen, bestätigt die Nähe der beiden.

Mit dem »mannweiblichen Prinzip« hängen die moralischen Uneindeutigkeiten zusammen, die für den »Blonden Eckbert« bezeichnend sind. Berthas Flucht aus der Waldeinsamkeit läßt sich nicht eigentlich als schuldhaft interpretieren: Sie entkommt ja auch einem

gewissen Bann, der sie zwar unschuldig, aber in künstlicher Weltferne gefangen hält. Doch Tieck will Berthas freiwilliges Verlassen des Paradieses auch als Sündenfall verstanden wissen: »es ist ein Unglück für den Menschen, daß er seinen Verstand nur darum bekommt, um die Unschuld seiner Seele zu verlieren.« Andererseits kommentiert er das stille Einerlei der Waldeinsamkeit mit den vagen Worten: »Der Mensch wäre *vielleicht* recht glücklich, wenn er so ungesehen sein Leben bis ans Ende fortführen könnte« (Kursive von uns). Offen bleibt auch, ob die Alte, wenn Bertha nicht zu früh fortgelaufen wäre, sie nicht tatsächlich mit dem »schönsten Ritter von der Welt« belohnt hätte, wie es den ihre Probezeit bestehenden Märchenheldinnen doch meist geschieht.

Eckberts Schuld nun genau zu bezeichnen, fällt noch schwerer. Daß er die Unrechtmäßigkeit der Heirat mit Bertha immer geahnt hatte und dennoch versuchte, den Schein der Ordnung und schöner Zufriedenheit in ihrem Zusammenleben zu wahren, enthüllt seine Unwahrhaftigkeit, die er auch seinen Freunden gegenüber an den Tag legt. Sich selbst suchte er nur immer in dem anderen, so mußte er diesen verkennen. Erst als ihm auf grauenvolle Weise die Augen geöffnet sind, sieht er das wahre Antlitz der »Freunde« und seiner Ehefrau, erkennt er »die entsetzliche Einsamkeit«, in der er alle die Jahre gelebt hatte. Die Einsamkeit ist hier Chiffre für die fehlende Integration in die menschliche Gemeinschaft, die Folge solcher krankhaften Isolation, die Eckberts Embildungskraft auf unguete Weise übersteigerte, ist der Wahnsinn, an dem er schließlich stirbt. Fast wie eine Schlußpointe setzt Tieck das in der Trivialliteratur beliebte Inzestmotiv ein, um den höchsten Grad an Verkennung und Selbsttäuſchung anzuzeigen. – Eine ähnlich pessimistische Haltung formulierte der junge Tieck in der gleichzeitigen Novelle »Die Freunde; auch hier werden Liebe und Freundschaft, auf die doch das romantische »Kunstwerk der Geselligkeit« aufgebaut war, als Täuſchung entlarvt.

Tieck hat Figuren und Geschehen in seiner Märchennovelle so komplex angelegt, daß ganz verschiedene Interpretationsansätze möglich, ja notwendig sind. So ist Berthas Verlassen des Paradieses, psychologisch gesehen, ein naturgemäßer, notwendiger Übergang von der Kindheit in die Erwachsenenwelt, womit sich die Schuld Berthas auf den Diebstahl des Vogels und der Perlen beschränkt. Zum zweiten bedeutet ihr Fortgehen aus der Waldeinsamkeit die Aufgabe ihrer poetischen Existenz, die sie in der Lebenswirklichkeit nicht bewahren kann: Aus ihrem erträumten Märchenprinzen wird ein gewöhnlicher, nach der anfänglichen Beschreibung durchaus mittelmäßiger farbloser Ritter; die kostbaren Schätze des Vogels, die Perlen und Edelsteine, verkommen draußen in der Welt zum schnö-

den Zahlungsmittel, das nur ein scheinbares äußeres Glück erkaufen läßt. Als drittes stehen Berthas Erfahrungen für den Weg der Menschheit allgemein: Die paradiesische unbewußte Einheit mit sich und der Natur aufgebend, die in den idealistischen Entwürfen als Kindheit der Menschheit, als Goldenes Zeitalter verstanden wurde, hat Bertha, zu Bewußtsein gelangt, in die als krisenhaft empfundene Periode zweckrationalen Denkens und Handelns, der Vereinzelung und Zerrissenheit geführt. Das zukünftige Paradies, in das nach dem triadischen Geschichtsmodell die Menschheit zurückkehren soll, kann per se immer nur annäherungsweise erreicht oder höchstens im Märchen dargestellt werden, wie es etwa in den Märchentexten des »Heinrich von Oferdingen« von Novalis geschieht oder auch im »Goldnen Topf« von E. I. A. Hoffmann; zumeist bleibt die Utopie nur als Sehnsucht greifbar. Bei Tieck nun endet der Versuch einer neuen ganzheitlichen Welterfahrung, die das Metaphysische, Poetische mit einbezieht, in Wahnsinn und Tod.

In der späten Novelle »Waldeinsamkeit« von 1841 hat Tieck sein eigenes frühes Märchen quasi zitiert, indem er den Helden Ferdinand die so innig ersehnte Waldeinsamkeit, die das Lied des Vogels in ihm evoziert, erleben läßt: ironischerweise jedoch als Gefangenschaft, als »grünen Waldarrest« mit der Alten als böser Wärterin. Die Befreiung Ferdinands durch den Kamin der Hütte versinnbildlicht die Neugeburt, als die seine Rückkehr zu den Menschen zu gelten hat. Von dieser späten Novelle aus lassen sich nicht nur Rückschlüsse auf die Entwicklung des Dichters ziehen, der seiner eigenen Phantasiebegabung immer skeptischer gegenüberstand (als das Böse schlechthin bezeichnet er in Briefen an die Brüder Schlegel »seine Lust zur Poesie und an Bildern«), auch für die frühe Erzählung ergeben sich aus dieser Perspektive gewisse Einsichten. Das künstliche Paradies, in das sich Bertha zurückzog, in dem sie konfliktfrei ihren Phantasien leben konnte, bekommt nun auch den negativen Unterton einer Flucht aus der menschlichen Gemeinschaft. In der Waldeinsamkeit hatte Bertha keine Gelegenheit, ihr Ich in der Konfrontation mit anderen Menschen kennenzulernen; deshalb tat sie ja später den verhängnisvollen Schritt und heiratete ihren Bruder. Von solchem Blickwinkel aus hat die verklärte Waldeinsamkeit durchaus etwas Gemeinsames mit der später von Eckbert festgestellten »entsetzlichen Einsamkeit«, in der er im Grunde sein ganzes Leben verbracht hatte.

Den sentimentalsten Wunsch seiner Zeitgenossen (und seiner selbst) nach einem gesellschaftsfreien, konfliktlosen Lebensraum hat Tieck in der frühen Märchennovelle zwar nicht als unproblematisch dargestellt, ihm aber doch eine gewisse Berechtigung eingeräumt. Mit zunehmendem Alter sah er, ganz »goethisch«, immer mehr die Not-

wendigkeit, tätig mit Ernst und Verantwortung auf die Herausforderungen seiner Zeit zu reagieren. Den Glauben, die Welt poetisieren und damit auf einen zukünftigen paradiesischen Zustand hinwirken zu können, den die idealistischen Weltentwürfe seines frühromantischen Freundeskreises artikulierten, konnte Tieck nicht teilen: Die Sehnsucht nach einer neuen Goldenen Zeit mußte für ihn ewig unerfüllt bleiben.

Novalis, Hyazinth und Rosenblüte (aus: Die Lehrlinge zu Sais)

In dem schwierigen naturphilosophischen Romanfragment »Die Lehrlinge zu Sais« (1798) nimmt sich das kleine Märchen von »Hyazinth und Rosenblüte«, das in leichtem Kinderton erzählt ist, zunächst befremdlich aus neben den recht abstrakten Gedanken, in denen verschiedene Sprecher ihr Natur- und Weltverständnis entwickeln. Doch da für Novalis »Romantisieren« aus einem ständigen Wechsel von »Erhöhung« und »Erniedrigung« bestand, d. h. aus einem »Verallgemeinern und Vergeistigen von Konkretem« und dem »Vergegenständlichen des Geistigen und Abstrakten«, bekommt die Einbettung des Märchens an dieser Stelle einen Sinn, macht es doch das Streben der Lehrlinge nach höherem Sein verständlich, gibt ihm einen »geläufigen Ausdruck«, wie es der Dichter in seinem Fragment 37 fordert (vgl. oben S. 62). Nach dem verwirrenden Nebeneinander der verschiedenen, zum Teil widersprüchlichen Naturauffassungen, die jede für sich den neuen Lehrling überzeugen, haben die einfachen Bilder des Märchens eine klärende Funktion; sie sprechen nicht den Intellekt, sondern das Gemüt an.

Auch in dem Märchen ist die für Novalis typische Dreiteilung durchgeführt, die sich aus dem geschichtsphilosophischen Ansatz von ursprünglicher Einheit des Menschen mit der Natur (dem Goldenen Zeitalter), Entfremdung (aufgeklärte, verstandesorientierte Gegenwart) und neuer, bewußter Harmonie (Utopie des anzustrebenden Idealzustands) ergibt. Das Märchen beginnt mit der Schilderung der mittleren Phase, also des gestörten paradiesischen Einvernehmens, in dem der Jüngling Hyazinth einst mit seiner Umgebung lebte: Mißmutig und ernst, ein unruhiger grübelnder Geselle ist er geworden, der sich absondert, in Höhlen und Wäldern seinen liebsten Aufenthalt findet – recht zum Kummer seiner Eltern und seiner Liebsten, Rosenblüte, die keinen Einfluß mehr auf ihn zu haben scheint. Bevor diese grundlegende Veränderung in dem Jüngling erklärt wird, malt der Erzähler aber die glückliche Vergangenheit anschaulich aus, besonders das Verliebtsein in Rosenblütchen. Daß das Verhältnis der beiden, die halb Kinder, halb Erwachsene sind, noch