

INTERPRETATIONEN

Erzählungen und Novellen
des 19. Jahrhunderts

Band 1

Philipp Reclam jun. Stuttgart

INTERPRETATIONEN

Erzählungen und Novellen
des 19. Jahrhunderts

Band 1

Philipp Reclam jun. Stuttgart

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 8413
Alle Rechte vorbehalten
© 1988 Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart
Gesamtherstellung: Reclam, Ditzingen. Printed in Germany 2005
RECLAM, UNIVERSAL-BIBLIOTHEK und
RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene
Marken der Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart
ISBN 3-15-008413-X
www.reclam.de

Inhalt

Ludwig Tieck: <i>Der blonde Eckbert / Der Runenberg</i> Von Walter Münz	7
Bonaventura: <i>Nachtwachen</i> Von Gerhart Hoffmeister	61
Heinrich von Kleist: <i>Die Marquise von O...</i> Von Dirk Grathoff	97
Heinrich von Kleist: <i>Michael Kohlhaas</i> Von Paul Michael Lützel	133
E. T. A. Hoffmann: <i>Der goldne Topf</i> Von Günter Oesterle	181
Adelbert von Chamisso: <i>Peter Schlehmißls wunder- same Geschichte</i> Von Dagmar Waläch	221
E. T. A. Hoffmann: <i>Der Sandmann</i> Von Thomas Koebner	257
Clemens Brentano: <i>Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl</i> Von Gerhard Kluge	309
Joseph von Eichendorff: <i>Aus dem Leben eines Tauge- nichts</i> Von Alexander von Bormann	339

Johann Wolfgang Goethe: <i>Novelle</i> Von Gerhard Schulz	381
Die Autoren der Beiträge	417

WALTER MÜNZ

Ludwig Tieck: *Der blonde Eckbert / Der Runenberg*

Ὁ ἀναξ, οὗ τὸ μαντεῖόν ἐστι τὸ ἐν Δελφοῖς, οὔτε λέγει, οὔτε κρύπτει ἀλλὰ σημαίνει.

Heraklit

Der Deutungsnotstand

Von Tiecks umfangreichem Œuvre sind einige wenige Werke, vornehmlich aus der frühromantischen Schaffensperiode, präsent genug geblieben, um Bestandteil von Kunstmärchen-Anthologien zu werden, ein Umstand, der ihre oft allzu isolierte Betrachtung, auch durch die Fachwissenschaft, mitverschuldet haben mag.¹ Als Kontext werden demgemäß am ehesten spezifisch scheinende Aspekte aus Tiecks Biographie, seltener die Hinweise im die Mehrzahl der Tieckschen Märchen zusammenfassenden *Phantasus* gewürdigt. Der Brückenschlag zu weiteren zeitlich und thematisch benachbarten Werken des Autors² scheidet oft schon an der mehr als problematischen Textüberlieferung.

Der im folgenden entwickelte Ansatz will nicht sowohl neue Lösungen bieten als neue Fragen stellen, da die nachgerade waltende Eutrophie der Interpretationsvielfalt ebenso im-

¹ Ein prominentes Beispiel für derartige Hervorhebung der literaturwissenschaftlich kanonisierten Texte ist Wilhelm Diltheys *Leben Schleiermachers*: »Die ganze dichterische Generation Tiecks hat nichts Vollenderes hervorgebracht, als die erzählenden Märchen, die so entstanden und seit 1796 hervortraten wie Eckbert [sic], die Elfen, der Runenberg. Denn allen größeren Entwürfen fehlt die innere oder die äußere Vollendung.« (*Gesammelte Schriften*, Bd. 13,1, Göttingen 1970, S. 293.)

² Zur Einordnung vgl. Tiecks Hinweis im Vorbericht zur ersten Lieferung der *Schriften* (Bd. 1, Berlin 1828, S. VII): »In derselben Zeit wurde das erzählende Märchen vom »blonden Eckbert« gedichtet, welches der Anfang einer Reihe von Erfindungen und Nachahmungen war, die alle mehr oder minder die Farbe und den Ton des Eckbert hatten.«

sant im Detail wie entmutigend in den Widersprüchen ist. Schon ein Forschungsbericht würde für sich allein den hier verfügbaren Rahmen sprengen; statt der nicht zu leistenden abwägenden Würdigung der häufig konträren Resultate sei darauf verwiesen, daß eine so komplexe Prosa wie die des frühromantischen Tieck viel eher die gleichzeitige Legitimität einander widersprechender Deutungen gestattet als die Applikation endgültig sein wollender Lösungsversuche.³ Zumal der Zugriff der Literaturpsychologie verschiedener Lehrprovenienz erfolgte beim Tieckschen Märchen vielfach mit sehr entschiedenem Besitzanspruch, wobei sich gerade hier Wilhelm Reichs Lieblingssatz bewahrheitet, jeder habe ein bißchen recht. Nicht ganz überraschend zeigen zudem Freudsche und Jungsche Methoden im Resultat eine gewisse

3 In Anbetracht des notwendigerweise willkürlichen Charakters unserer Auswahlbibliographie sei darauf verwiesen, daß Mecklenburgs Beitrag (Norbert M., »Die Gesellschaft der verwilderten Steine. Interpretationsprobleme von Ludwig Tiecks Erzählung *Der Runenberg*«, in: *Der Deutschunterricht* 34, 1982, H. 6, S. 62-76) wenigstens die wichtigste Literatur zum *Runenberg* angemessen würdigt. Ein ausgewogener Überblick über das *Eckbert*-Schrifttum bis zur Mitte der siebziger Jahre findet sich in Wulf Segebrechts Forschungsbericht (*Ludwig Tieck*, hrsg. von W. S., Darmstadt 1976 [Wege der Forschung, 386], S. XVIII, Anm. 27; hier auch kritische Grundsatzüberlegungen zur Aufgabenstellung der Einzelinterpretation). Unsererseits seien vorweg noch zwei Abhandlungen erwähnt, denen ein besserer Benutzungskomfort zu wünschen wäre. Es handelt sich um Gonthier-Louis Finks nur maschinenschriftlich vorliegende Thèse complémentaire *Tiecks dualistische Märchenwelt* (Paris [o. J.]) sowie vor allem um die als Mikrofilm an der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a. M. ausleihbare Dissertation der Hubbs-Schülerin Irma Josie Singer Sklenar (*Die Märchenwelt Ludwig Tiecks. Versuch einer Deutung*, Diss. University of Michigan 1972). Wir weisen auf diese Arbeit besonders hin, weil sie, über ihre, C. G. Jung und seinem Schüler Erich Neumann sich verdankenden methodischen Ansätze hinaus, die in den letzten Jahrzehnten vielleicht umfassendste und scharfsinnigste Deutung von Tiecks frühromantischer Märchendichtung darstellt. Die dann und wann gewagt anmutenden Schlußfolgerungen zeugen m. E. von einem legitimen und begrüßenswerten Mut, mit dem sich die Verfasserin einer auf den Grenzen der Fachwissenschaft beharrenden Beckmesserei aussetzt. Die Bedeutung dieses Beitrags sei besonders deshalb betont, weil wir uns viele seiner Thesen nicht zu eigen gemacht haben, aber aus Raumgründen hier auf deren Diskussion verzichten müssen.

Konvergenz, insofern »kollektiv unbewusste Inhalte« sich in der Deutungspraxis Phänomenen »jenseits des Lustprinzips« annähern.⁴ Unser eigener Versuch verdankt viel der heuristischen Nutzung Jungscher Methoden, insbesondere der Jungschen Schule der Märchendeutung,⁵ ist jedoch bestrebt, gleichzeitig Schneisen in weithin noch unaufgearbeitete Gebiete der Tieck-Philologie zu bahnen, da sein Anliegen vorrangig nicht psychologisch, sondern literaturwissenschaftlich ist. Dies ist selbstverständlich nicht einem etwaigen Bestreben gleichzusetzen, gegenüber den reinen Lehren psychoanalytischer Richtungen den »authentischen« Tieck sichtbar zu machen. Solches würde, wenn an nichts sonst, an der Tatsache scheitern, daß dieser weder fähig noch willens war, in seinem dritten Lebensjahrzehnt ein in sich stimmiges mythologisches System zu stiften. Vielmehr erhoffen wir ein Gelingen des Nachweises, daß das Tiecksche Märchen nicht nur selbst vieldeutig ist, sondern seinerseits die Vieldeutigkeit des Wirklichen hypostasiert.

»Waldeinsamkeit«

Unter den späten Novellen Tiecks, die einen kommentierenden Epilogcharakter zu seinem Frühwerk aufzuweisen scheinen, werden neben dem *Alten vom Berge* vornehmlich *Waldeinsamkeit* sowie *Das alte Buch* und *die Reise ins Blaue hinein* genannt. Überwuchert im letzteren Text die Literatursatire und das Spiel mit ästhetischen Valeurs oft gewollt die poetische Aussage, so ist die Ironie des Selbstzitats in *Waldeinsamkeit* nur Vehikel des radikalen Lebensernstes, mit dem

4 Vgl. Ralph W. Ewton, »Life and Death of the Body in Tieck's *Der Runenberg*«, in: *Germanic Review* 50 (1975) S. 19-33, bes. S. 26 f.
5 Vgl. die Forschungen von Hedwig von Beit (*Symbolik des Märchens*, 3 Bde., Bern 1952-57) sowie die im Sammelwerk von Wilhelm Laiblin (*Märchenforschung und Tiefenpsychologie*, hrsg. von W. L., Darmstadt 1969 [Wege der Forschung, 102]) vereinigten Beiträge.

Tieck es sich angelegen sein läßt, eine ihn befremdende Rezeption der Frühromantik zu korrigieren. Seine Aussage ist bei Behandlung der Frage, inwieweit die Waldeinsamkeit des gleichnamigen Liedes mit der »entsetzlichen Einsamkeit« (24)⁶ im Leben des blonden Eckbert in eins zu setzen sei, bisher erstaunlich vernachlässigt worden. Da die Novelle zu Tiecks weniger bekannten Texten zählt, lassen wir eine gedrängte Inhaltsangabe folgen: Der junge Ferdinand von Linden ist ganz in der Sehnsucht nach der Traumwelt befangen, die in dem Lied *Waldeinsamkeit* aus Tiecks Märchen-novelle *Der blonde Eckbert* evoziert wird. Sein Eigenbrötler-tum belastet auch sein Verhältnis zu der zunächst als etwas oberflächlich geschilderten Verlobten Sidonie, die vor dem Ausschließlichkeitsanspruch der empfindsamen Suche nach Waldeinsamkeit zurückschrickt. Nach einer durchzechten Nacht findet sich Ferdinand plötzlich als Gefangener in einem einsamen Waldhaus wieder, mit keiner Gesellschaft als einer häßlichen Alten als Aufwärterin. Die unfreiwillige, mit bitteren Selbstvorwürfen bedachte Wunsch Erfüllung wird um so peinvoller, als er in seinem Verlies die Aufzeichnungen eines Vorgängers entdeckt, der ihm nahezu als depraviertes Alter ego anmuten muß. Erhebt er doch, einem vorwegge-nommenen Fall Schreber⁷ gleichend, die Defäkation zum erlauchtesten Gleichnis kosmischen Geschehens. – Ferdi-nand gelingt die Flucht; auch ein Versuch, ihn unter falschen Vorspiegelungen in sein Gefängnis zurückzubringen, scheitert. Vielmehr erscheint er gerade noch im rechten Augen-blick auf der Hochzeit Sidoniens mit seinem verräterischen Freund, der Entführung und Gefangenschaft bewerkstelligt hatte.

6 Zitiert wird nach der Ausgabe: Ludwig Tieck, *Der blonde Eckbert. Der Runenberg. Die Elfen*, Stuttgart 1952 [u. ö.] (Reclams Universal-Bibliothek, 7732).

7 Vgl. Daniel Paul Schreber, *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*, Frankfurt a. M. / Berlin / Wien 1973. Sigmund Freud, »Der Fall Schreber«, in: S. F., *Zwei Falldarstellungen*, Frankfurt a. M. 1982, S. 79 ff.

Die Gestaltung des Themas durch einen modernen Autor, dem die Lektüre der psychoanalytischen Kirchenväter die narzißtische Zuwendung zu analen Funktionen und deren gleichzeitige Bedeutung als Sinnbild schöpferischer Prozesse bereits vermittelt hätte,⁸ würde auf uns eher ärgerlich wirken. Bei einem Erzähler des 19. Jahrhunderts dagegen ist, über den bewiesenen Mut zum Befremdlichen hinaus, die Eigenleistung hinsichtlich der Objektivierung unbewußter Inhalte hervorzuheben. Wir können auf Strukturelemente dieses aufschlußreichen Werks nur insoweit näher eingehen, als sie unseren Deutungsversuch der Tieckschen Märchen-novellistik zu stützen vermögen.⁹ Dies betrifft insonderheit die erstaunliche Kontinuität erzählerischer Chiffren, welche noch in Tiecks realistischem Novellenschaffen die unverminderte Applikation mythischer Symbole auf scheinbar banales Erzähltgut bewirkt. So ist das Erscheinen des rechtmäßigen Bräutigams auf der Hochzeit des schurkischen Nebenbuhlers, wie wir bereits andernorts ausführten,¹⁰ defizientes Element eines ödipalen Modells, das namentlich im Zweibrüder-märchen verkörpert ist¹¹ und bei Tieck gehäuft auftritt. Vor-

8 Vgl. hierzu insbesondere C. G. Jung, *Wandlungen und Symbole der Libido*, Leipzig/Wien 1925, S. 178 ff. Ein verständnisvoller Nachvollzug der hier gesammelten Patientenfantasien durch Jung ist sicher nicht zuletzt angesichts seiner eigenen, im Alter von zwölf Jahren entwickelten Zwangsvorstellung über die Defäkation Gottes auf das Baseler Münster zu vermuten. Vgl. C. G. Jung, *Erinnerungen, Träume, Gedanken*, Zürich/Stuttgart 1962, S. 45. Es nimmt wunder, warum gerade die Jungianer unter den Interpreten des *Blonden Eckbert* die thematisch auf diesen bezogene Altersnovelle bisher außer acht gelassen haben, zumal der Jungsche Ansatz hier sicher ertragreicher wäre als das Freudsche System der Partialtriebe. (Zu den einschlägigen Bezügen vgl. Pieter Cornelius Kuiper, *Die seelischen Krankheiten des Menschen. Psychoanalytische Neurosenlehre*, Bern/Stuttgart 1968, S. 198.)

9 Eine ausführlichere Interpretation der Novelle findet sich bei Peter Wesolek, *Ludwig Tieck oder Der Weltumsegler seines Innern*, Wiesbaden 1984, S. 210–227.

10 Siehe Walter Münz, *Individuum und Symbol in Tiecks »William Lovell. Materialien zum frühromantischen Subjektivismus*, Bern / Frankfurt a. M. 1975, S. 69–73.

11 Vgl. Otto Rank, *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage. Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens*, Leipzig/Wien 1926, S. 426 f.

sorglich sei jedoch angemerkt, daß unsere folgende Deutung nicht beabsichtigt, auf die sowohl für den *Blonden Eckbert* als auch für den *Runenberg* von vielen Exegeten bevorzugte Inzestthematik¹² einzuschwenken. Vielmehr gilt unser Interesse einem scheinbar marginalen Aspekt, der in der Gestaltung durch Tieck handlungsbestimmend zu werden pflegt: der rechtmäßige Bräutigam kommt ursprünglich aus dem Jenseits zurück.¹³

Daß wir mit dieser Erklärung die Gefangenschaft und Abgeschiedenheit als Element einer verhältnismäßig simplen Kriminalhandlung nicht überbeanspruchen, zeigt der Autor selbst durch eine Fülle folgerichtig gesetzter Signale. Deren erstes ist schlicht das Posthorn, das Ferdinand aus der Vertiefung in die Schriften seines koprophilen Vorgängers aufschreckt.¹⁴ Tieck benutzt dieses akustische Zeichen menschlicher Kommunikation von früh auf, wenn es die Befreiung des Individuums aus seelischer Krise, oder – mit Illusionsvernichtung bis an die Grenzen des literarischen Geschmacks – dem Feenreich gilt.¹⁵ In *Waldeinsamkeit* löst es den Impuls zu Ferdinands Flucht aus, die durch einen engen Kamin (!) ins Freie führt.¹⁶ Der Komplementärcharak-

12 Insbesondere hierfür erscheint uns der Jungsche Ansatz schlüssiger, demzufolge im Gegensatz zu Freud »der Inzest nur in den allersehrsten Fällen eine persönliche Komplikation« bedeutet (Jung, *Erinnerungen, Träume, Gedanken* [Anm. 8] S. 171).

13 Vgl. den Namen des Helden. Der Begriff der Linde und davon abgeleitete Eigennamen sind bei Tieck auch anderweitig an das Wiedergängermotiv assoziiert. Vgl. Münz (Anm. 10) S. 86.

14 Siehe Ludwig Tieck, *Waldeinsamkeit*, in: L. T., *Schriften*, Bd. 26, Berlin 1854, S. 534.

15 Vgl. Ludwig Tieck, *William Lovell*, hrsg. von Walter Münz, Stuttgart 1986 (Reclams Universal-Bibliothek, 8328 [8]), S. 584. Zur Funktion des Motivs in *Die Freunde* vgl. unten, S. 17.

16 Tieck, *Waldeinsamkeit* (Anm. 14) S. 538 f. Zur embryonalen Regression des Falunstoffs als extremer Konsequenz der im *Runenberg* wirksamen Natursympathie vgl. Hartmut Böhme, »Romantische Adoleszenzkrisen. Zur Psychodynamik der Venuskult-Novellen von Tieck, Eichendorff und E. T. A. Hoffmann«, in: *Literatur und Psychoanalyse*, hrsg. von Klaus Bohnen [u. a.], Kopenhagen/München 1981, S. 153. Vgl. unten, S. 35 f.

ter der Geburt-Tod-Symbolik wird nochmals offenbar, als Ferdinand dem Verlies ein zweitesmal zugeführt werden soll und sich noch vor Überschreiten des Grenzgewässers, jenseits dessen die hexenhafte Wärterin dräut,¹⁷ durch einen Gewaltakt zu befreien vermag. Noch aufschlußreicher sind indessen die Stationen chiffriert, die vom Klang des Posthorns bis zur Flucht durch den Kamin gezeigt werden. Die Staffage der *Waldeinsamkeit*, die Wälder, Berge, Ströme und Wiesen werden nun als Hemmnis für die Klage des Helden empfunden, die sich sympathetisch mit dem Hornruf verschmelzen will.¹⁸ Noch erstaunlicher freilich mutet die Vision der in Kontrast zur *Waldeinsamkeit* gesetzten Verlobten an:

O Sidonie! du hattest im tiefsten, heiligsten Heiligthum meiner Seele geschlummert. Nun steigt dein edles Bildniß in aller Majestät der Schönheit in alle meine Kräfte und breitet sich aus wie ein großer Palmbaum, wie eine weit-schattende Eiche, wie eine Göttergestalt, die vom Gebirge herniederschreitet und den erstaunten Augen des Sterblichen immer größer und mächtiger auseinanderwächst.¹⁹

Die katarchetisch anmutende Metaphorik birgt, wie noch an zahlreichen parallelen Beispielen zu belegen sein wird, in Wirklichkeit die Rudimente eines halluzinierten Vexierbildes, in dem vegetative Landschaftselemente die menschliche Gestalt der Geliebten annehmen. Dieses Erzählelement versinnbildlicht den Reifungsprozeß des Helden, der zunächst noch unter dem Eindruck des Posthorns von einem Reh vor seinem Fenster »Befreiung erflachte«, als wenn es »eine mächtige Waldfee sei«²⁰ – ein Anklang an die theriomorphen Fan-

17 Tieck, *Waldeinsamkeit* (Anm. 14) S. 559 f.

18 Ebd., S. 535.

19 Ebd., S. 536.

20 Ebd., S. 535. Vgl. die theriomorphen Fantasien des Helden während der euphorischen Anfangsphase seiner Gefangenschaft, die psychologisch folgerichtig mit dem geträumten Besitz der Geliebten gekoppelt sind (ebd., S. 507 f.).

sorglich sei jedoch angemerkt, daß unsere folgende Deutung nicht beabsichtigt, auf die sowohl für den *Blonden Eckbert* als auch für den *Runenberg* von vielen Exegeten bevorzugte Inzestthematik¹² einzuschwenken. Vielmehr gilt unser Interesse einem scheinbar marginalen Aspekt, der in der Gestaltung durch Tieck handlungsbestimmend zu werden pflegt: der rechtmäßige Bräutigam kommt ursprünglich aus dem Jenseits zurück.¹³

Daß wir mit dieser Erklärung die Gefangenschaft und Abgeschiedenheit als Element einer verhältnismäßig simplen Kriminalhandlung nicht überbeanspruchen, zeigt der Autor selbst durch eine Fülle folgerichtig gesetzter Signale.

Deren erstes ist schlicht das Posthorn, das Ferdinand aus der Vertiefung in die Schriften seines koprophilen Vorgängers aufschreckt.¹⁴ Tieck benutzt dieses akustische Zeichen menschlicher Kommunikation von früh auf, wenn es die Befreiung des Individuums aus seelischer Krise, oder – mit Illusionsvernichtung bis an die Grenzen des literarischen Geschmacks – dem Feenreich gilt.¹⁵ In *Waldeinsamkeit* löst es den Impuls zu Ferdinands Flucht aus, die durch einen engen Kamin (!) ins Freie führt.¹⁶ Der Komplementärcharak-

12 Insbesondere hierfür erscheint uns der Jungsche Ansatz schlüssiger, demzufolge im Gegensatz zu Freud »der Inzest nur in den allerseltensten Fällen eine persönliche Komplikation« bedeutet (Jung, *Erinnerungen, Träume, Gedanken* [Anm. 8] S. 171).

13 Vgl. den Namen des Helden. Der Begriff der Linde und davon abgeleitete Eigennamen sind bei Tieck auch anderweitig an das Wiedergängermotiv assoziiert. Vgl. Münz (Anm. 10) S. 86.

14 Siehe Ludwig Tieck, *Waldeinsamkeit*, in: L. T., *Schriften*, Bd. 26, Berlin 1854, S. 534.

15 Vgl. Ludwig Tieck, *William Lovell*, hrsg. von Walter Münz, Stuttgart 1986 (Reclams Universal-Bibliothek, 8328 [8]), S. 584. Zur Funktion des Motivs in *Die Freunde* vgl. unten, S. 17.

16 Tieck, *Waldeinsamkeit* (Anm. 14) S. 538 f. Zur embryonalen Regression des Falunstoffs als extremer Konsequenz der im *Runenberg* wirksamen Natursympathie vgl. Hartmut Böhme, »Romantische Adoleszenzkrisen. Zur Psychodynamik der Venuskult-Novellen von Tieck, Eichendorff und E. T. A. Hoffmann«, in: *Literatur und Psychoanalyse*, hrsg. von Klaus Bohnen [u. a.], Kopenhagen/München 1981, S. 153. Vgl. unten, S. 35 f.

ter der Geburt-Tod-Symbolik wird nochmals offenbar, als Ferdinand dem Verlies ein zweitesmal zugeführt werden soll und sich noch vor Überschreiten des Grenzgewässers, jenseits dessen die hexenhafte Wärterin dräut,¹⁷ durch einen Gewaltakt zu befreien vermag. Noch aufschlußreicher sind indessen die Stationen chiffriert, die vom Klang des Posthorns bis zur Flucht durch den Kamin gezeigt werden. Die Staffage der *Waldeinsamkeit*, die Wälder, Berge, Ströme und Wiesen werden nun als Hemmnis für die Klage des Helden empfunden, die sich sympathetisch mit dem Hornruf verschmelzen will.¹⁸ Noch erstaunlicher freilich mutet die Vision der in Kontrast zur *Waldeinsamkeit* gesetzten Verlobten an:

O Sidonie! du hattest im tiefsten, heiligsten Heiligthum meiner Seele geschlummert. Nun steigt dein edles Bildniß in aller Majestät der Schönheit in alle meine Kräfte und breitet sich aus wie ein großer Palmbaum, wie eine weit-schattende Eiche, wie eine Göttergestalt, die vom Gebirge herniederschreitet und den erstaunten Augen des Sterblichen immer größer und mächtiger auseinanderwächst.¹⁹

Die katachretisch anmutende Metaphorik birgt, wie noch an zahlreichen parallelen Beispielen zu belegen sein wird, in Wirklichkeit die Rudimente eines halluzinierten Vexierbildes, in dem vegetative Landschaftselemente die menschliche Gestalt der Geliebten annehmen. Dieses Erzählelement versinnbildlicht den Reifungsprozeß des Helden, der zunächst noch unter dem Eindruck des Posthorns von einem Reh vor seinem Fenster »Befreiung erlebte«, als wenn es »eine mächtige Waldfee sei«²⁰ – ein Anklang an die theriomorphen Fan-

17 Tieck, *Waldeinsamkeit* (Anm. 14) S. 559 f.

18 Ebd., S. 535.

19 Ebd., S. 536.

20 Ebd., S. 535. Vgl. die theriomorphen Fantasien des Helden während der euphorischen Anfangsphase seiner Gefangenschaft, die psychologisch folgerichtig mit dem geträumten Besitz der Geliebten gekoppelt sind (ebd., S. 507 f.).

tasiens Berthas im *Blonden Eckbert* von menschlicher Gesellschaft.²¹ Die Charakterzeichnung in *Waldeinsamkeit* und der versöhnliche Schluß²² erweisen dieses Spätwerk als Kehrform, wenn auch nicht als Widerruf der frühen Märchen. Seine Botschaft lautet, stark vereinfacht, daß menschliche Beziehungen divinatorischem Naturerleben nicht ungestraft untergeordnet werden dürfen. Es wäre eine reizvolle Aufgabe, die Strukturen dieser Erzählung im Rahmen einer gesonderten Interpretation nachzuziehen. Sie konnten hier nur skizziert werden, um die Kontinuität des Tieckschen Schaffens anzudeuten. Die hier waltende, für unser Interpretationsvorhaben entscheidende Homogenität wird durch den Blick auf das Frühwerk noch nachhaltiger belegt.

Vorstufen

Der blonde Eckbert und *Der Runenberg* zeugen insgesamt und auch in ihrem Verhältnis zueinander²³ von der Tragweite des literarischen Umbruchs um 1800. Gewisser Diskrepanzen zwischen Chronologie und Motivgenese müssen wir dabei eingedenk bleiben. So setzt der 1801 erschienene *Runenberg* nicht nur die Bekanntschaft Tiecks mit Steffens voraus,²⁴ sondern auch das Pandämonium des *Heinrich von Ofterdingen*. Seinerseits ist er nicht etwa eine freie Gestaltung des Falunstoffes,²⁵ dessen literarische Rezeption erst durch Gotthilf Heinrich Schuberts *Ansichten von der Nachtseite der*

21 Vgl. unten, S. 25

22 Ein wesentliches Motiv ist die reale Präsenz des Helden in Begleitung der Verlobten in »dem schönen Wald«, den er während seiner Gefangenschaft »nur von fern gesehen, nicht betreten hatte«. Vgl. Wesolleks Interpretation (Anm. 9) S. 226; dort auch Hinweis auf einen in der Tendenz verwandten Brief Tiecks an Ida von Lütichau vom 17. 3. 1844.

23 Vgl. oben, Anm. 2.

24 Vgl. Henrik Steffens, *Was ich erlebte. Aus der Erinnerung niedergeschrieben*, Bd. 3, Breslau 1841, S. 22 f.; Rudolf Köpke, *Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters*, 2 Tle., Leipzig 1855, Tl. 1, S. 292.

25 Vgl. Mecklenburg (Anm. 3) S. 63.

Naturwissenschaften (1808) eingeleitet wurde; vielmehr gibt er dessen antithetische Bearbeitungen durch spätere Autoren vor. Diese Antithetik wiederum bleibt, noch mehr als in dem fünf Jahre zuvor erschienenen *Eckbert*, so zweideutig, daß sie gerade hinreicht, um die Forschung in positive und negative Interpretationsmeinungen zu polarisieren.

Die moralische Alternative als Vorwurf anspruchsvoller narrativer Formen ist vornehmlich eine Leistung der aufklärerischen Erzählgattung gewesen, die, wie Victor Lange gezeigt hat, schon im 18. Jahrhundert durch narrative Flichkräfte wie im *Tristram Shandy* bedroht wurde.²⁶ Im Erzählwerk des jungen Tieck sind ähnliche Tendenzen erkennbar, wobei zunächst die Bruchlinie zwischen chronologisch ineinander greifenden Erzählgattungen verläuft: den moralischen Exempeln in den 1787 von Musäus begründeten *Straußfedern* einerseits und den frühromantischen Erzählungen, die sich um die *Volksmärchen, herausgegeben von Peter Leberecht* gruppieren, andererseits.²⁷ Die archaisch anmutende Nutzbarmachung des Unbewußten ist dabei in der Individualgenese des Tieckschen Schaffens die spätere Stufe, auch wenn sie chronologisch früher liegen mag. Extreme Entstehungsbedingungen können dabei spontane Züge der Niederschrift begünstigt haben.²⁸ Diese Vorbehalte können dem besseren Verständnis der Erzählung *Die Freunde* dienen, die zeitlich nach dem *Blonden Eckbert* liegt, aber im Verhältnis zu ihm ebenso wie zum *Runenberg* Vorstufencharakter wahr.²⁹

26 V. L., »Erzählformen im Roman des achtzehnten Jahrhunderts«, in: *Anglia* 76 (1958) S. 129–144.

27 Auf die gleichzeitigen Formexperimente der frühromantischen Komödie, die wohl durchaus als Parallelphänomene gelten können, sei nur summarisch hingewiesen.

28 Zum *Blonden Eckbert* vgl. Köpke (Anm. 24) Tl. 1, S. 210 f. Zur Entstehung des *Runenbergs* in einer einzigen Nacht s. Tiecks Brief an August Wilhelm Schlegel, Anfang Dezember 1803 (Uwe Schweikert [Hrsg.], *Ludwig Tieck*, 3 Bde., München 1971 [Dichter über ihre Dichtungen, 9], Bd. 1, S. 256).

29 Ludwig Tieck, *Die Freunde*, in: *Straußfedern 7* (1797) S. 207; zit. nach: Ludwig Tieck, *Frühe Erzählungen und Romane*, hrsg. von Marianne Thalmann, München 1963 (Werke in vier Bänden, 1), S. 59–72.

In diesem ersten Text Tiecks, der alle Elemente des späteren Motivbestandes von der Begegnung des Menschen mit dem Feenreich versammelt, bleibt die Festigkeit der narrativen Klammer bemerkenswert, welche anarchisches Erzählgut im Sinne aufklärerischer Alternativen zusammenhält. Diese dürften in gewissem Maße durch Tiecks Lehrer und früheren literarischen Mentor Friedrich Eberhard Rambach vorgegeben sein, der einige Jahre zuvor in die Thematik des Herkules am Scheideweg die Antithese zwischen künstlichem Paradies und männlicher Freundschaft eingeführt hatte.³⁰ Auch in Tiecks Erzählung wird die Alternative zwischen Freundschaft und Fantasie beschworen; gerade an der hierfür entscheidenden Stelle jedoch ist die Brüchigkeit des hier noch gewährten Realitätsbegriffs offenkundig; durch Kennzeichnung der Freundschaft als barmherziger »Aberglauben« irdischer Existenz wird das nächtliche Feenreich in seiner Wirklichkeit aufgewertet.³¹ Die alte philosophische Erkenntnis, daß wir den Vorrang unseres Wachzustandes und seiner vernunftgemäßen Eindrücke, Empfindungen und Gedanken nur infolge der Diskontinuität des Traumes erkennen können, erlangt bereits hier andeutungsweise die psychologische Gültigkeit, die in späteren Texten den eindeutigen Begriff des Wirklichen suspendieren wird. Dem Helden der Erzählung, Ludwig Wandel, erscheint seine vorige irdische Existenz, während er über das später bei Novalis bedeutsame Phänomen des Traums im Traume nachsinnt, als vergangener »schweremütiger Traum«;³² die Krise tritt erst ein, als es ihm

30 Siehe Ottokar Sturm (d. i. Friedrich Eberhard Rambach), *Herkules, eine Antike*, in: O. S., *Romantische Gemälde im antiken, gotischen und modernen Geschmacke*, Halle 1793, S. 3–18. Die mit dürftigen Mitteln gestalteten, aber dennoch innovatorischen literarischen Valeurs, mit denen der Autor eine Neudeutung des Stoffes anstrebt, würden eine gesonderte Analyse verdienen; s. vor allem Rambachs Einleitung sowie S. 7 f., 14 f. zum Motiv des geübten Weges; vgl. hierzu Tieck, *Die Freunde* (Anm. 29) S. 64.

31 Tieck, *Die Freunde* (Anm. 29) S. 71. Vgl. Wesollek (Anm. 9) S. 136 f. Vgl. hierzu *Der blonde Eckbert*, S. 23, *Der Runenberg*, S. 45.

32 Tieck, *Die Freunde* (Anm. 29) S. 68.

nicht gelingt, seinen Daseinsrhythmus folgerichtig nach dem den Abend ankündigenden Hahnenschrei umzupolen. Den Anstoß zum Nachdenken hierüber erzeugt ein mehr gehantes als gehörtes Signal des uns schon wohlbekannten Posthorns.³³ – Auch auf eine ausführlichere Interpretation des darauf folgenden, strukturell in aufschlußreicher Weise verschränkten Erzählgeschehens, das eine eher synchrone als kausale Interferenz von Fantasie und Erdenleben andeutet, müssen wir in diesem Zusammenhang verzichten. Den Vorstufencharakter des Textes können wir jedoch insofern erkennen, als der Einebnung des empirischen Wahrnehmungsvermögens noch eine entschieden anthropomorphe, den Märgen des 18. Jahrhunderts entlehnte Darstellung der jenseitigen Frauengestalten gegenübersteht.³⁴ Bemerkenswert bleibt hierbei, daß die Erinnerung Ludwigs an ein titanisches weibliches Phantom aus den Halluzinationen seiner Kindheit nicht erfolgt, als die Fee sich ihm zu erkennen gibt, sondern erst als sie ihm den Rücken kehrt.³⁵ Ihre Vorboten waren, in Tiecks eigenen Worten, die »Gestalten« aus dem Hintergrunde des Gedächtnisses, aus dem tiefen Abgrunde der Vergangenheit [...], alle die unwissen Phantome, die ohne Gestalt herumflattern und oft mit wüstem Gesumme unser Haupt umgeben.«³⁶ Die darauf folgende Präzisierung,

33 Vgl. oben, Anm. 15.

34 Diese werden noch mit homerischen Göttergestalten verglichen (s. Tieck, *Die Freunde* [Anm. 29] S. 66 f.).

35 Ebd., S. 70. Es sei darauf verwiesen, daß Ludwig ihr in dieser Szene, wie schon in seiner Jugend (ebd., S. 64), zwanghaft »in unbekannte Gegenden« folgt, wobei sie ihn auf ungeklärte Weise, d. h. nicht explizit unsichtbar geworden, sondern durch den Erzähler ignoriert, letztlich gegen seinen Willen in die Wirklichkeit zurückführt. Hier übermächtigt das halluzinatorische Element bereits die mythologische Allegorie. Es sei dahingestellt, ob die erst von rückwärts in ihrer wahren Gestalt sichtbare Fee eine Reminiszenz an den *Runenberg* (s. unten, S. 31) scheint jedoch deutlich. Kommentarlos sei auf Belege im Volksglauben verwiesen, denen zufolge Frau Holle von vorn einer schönen Frau, von hinten einem hohlen Baum mit rauhen Rinden gleicht (s. Edgar Herzog, *Psyche und Tod*, Zürich/Stuttgart 1960, S. 141 f.).

36 Tieck, *Die Freunde* (Anm. 29) S. 63.

die den Gegensatz dieser Phänomene zur irdischen Vegetation beschwört, knüpft an *William Lovell* an und nimmt Marions Monolog in *Dantons Tod* vorweg: »Puppen, Kinderspiele und Gespenster tanzten vor ihm her und bedeckten ganz den grünen Rasen, daß er keine Blume zu seinen Füßen gewahr werden konnte.«³⁷ Die alarmierende Erinnerung an das Riesenweib tritt sodann in dem bei Tieck meist ominösen Abendrot ein und führt zu dem verräterischen inneren Monolog: »Wahrlich, wenn ich mich nicht aus mir selbst herausreiße, so erwarte ich«³⁸ hier jenes Frauenbild, das mir in meiner Kindheit auf allen wüsten Plätzen vorschwebte.« Die trotz Ludwig Wandels Gegenwehr sich regenden »schlummernden Harmonien« der darauf folgenden Vision, die den Eintritt ins künstliche Paradies vorbereitet, nehmen eher die lauernde Allbelebung der Nervalschen *Vers dorés* vorweg als das Lied, das bei Eichendorff in allen Dingen schläft. Auf dem Höhepunkt der Verzückerung verneint Ludwig die Existenz der »Grenzsäule zwischen Wahrheit und Irrtum, die die Sterblichen immer mit so verwegenen Händen aufrichten wollen«;³⁹ auch die von aufklärerischer Moral bestimmte Zurücknahme dieser Anfechtung am Schluß des Textes ändert nichts an der hier eingeleiteten Entwicklung. Der unscheinbare und mäßig poetische Satz »das Seltsamste gesellte sich zum Gewöhnlichsten«, mit dem die Entrückung des Helden begann, wird für Tieck so bestimmend sein, daß er sich in wenig variierten Wortfolge an entscheidenden Stellen des *Blonden Eckbert* und des *Runenbergs* wiederholen wird.⁴⁰

37 Vgl. Tieck, *William Lovell* (Anm. 15) S. 507. Vgl. auch Gottlieb Färber (d. i. Ludwig Tieck), *Die sieben Weiber des Blaubart. Eine wahre Familiengeschichte*, Istanbul im Jahr der Hedschrah 1212 [Berlin 1797], S. 91 ff.

38 Nicht etwa »erwartet mich«!

39 Tieck, *Die Freunde* (Anm. 29) S. 68. Vgl. Dieter H. Haenicke, »Ludwig Tieck und *Der blonde Eckbert*«, in: *Vergleichen und verändern*, Festschrift für Helmut Motekat, hrsg. von Albrecht Goetze und Günther Pflaum, München 1970, S. 182.

40 Vgl. *Die Freunde* (Anm. 29) S. 63, mit *Der blonde Eckbert*, S. 23, sowie *Der Runenberg*, S. 34. Ähnlich der bedeutsame 23. Brief des 3. Buches in *William Lovell* (Anm. 15) S. 163.

Die Alte im Wald

In der ästhetischen Theorie des Märchens, die in der ersten Abteilung des *Phantasmus* Antons programmatischem Titelgedicht und seiner Lesung des *Blonden Eckbert* unmittelbar vorausgeht, greift Ernst die vorbezeichnete Antinomie zwischen Wunderbarem und Alltäglichem anhand zweier verstärkt differenzierender Gegensatzpaare auf.⁴¹ Bekanntlich klingen hier auch verbal übereinstimmende Äußerungen Tiecks aus seiner *Vorrede zur dritten Auflage von Novalis' Schriften* von 1815 an.⁴² Unsere besondere Aufmerksamkeit verdienen diese Überlegungen dadurch, daß, nach einem Einwurf Claras bezüglich der etwaigen allegorischen Natur der Märchen, als drittes Begriffspaar »Gut und böse« eingeführt wird, also »die doppelte Erscheinung, die schon das Kind in jeder Dichtung am leichtesten versteht, die uns in jeder Darstellung von neuem ergreift, die uns aus jedem Rätsel in den mannigfaltigsten Formen anspricht und sich selbst zum Verständnis ringend auflösen will«.⁴³

Die moralische Alternative ist also im Märchen, wenn wir dem Sprecher glauben wollen, der Aufhebung im allegorischen Spiel zugeführt. Ob dies außerhalb des ästhetischen Bereichs nach Tiecks Ansicht möglich sei, ob vollends die an diese Präliminarien anschließenden Märchen, namentlich *Der blonde Eckbert* und *Der Runenberg*, von Anfang an als allegorisches Spielmaterial gedacht waren, sollen spätere Überlegungen erweisen.

Es entbehrt nicht der Ironie, daß *Der blonde Eckbert*, der als erstes Paradigma die Nutzenanwendung der dargelegten Märchenästhetik bringen soll, einen so schwer zugänglichen Schuldbegriff aufweist, daß die in allen anderen *Phantasmus-*

41 Siehe die Neuausgabe des *Phantasmus*, hrsg. von Manfred Frank, Frankfurt a. M. 1985 (Schriften, 6), S. 113.

42 Novalis, *Schriften*, hrsg. von Friedrich Schlegel und Ludwig Tieck, Berlin 1815, S. 97.

43 Tieck, *Phantasmus* (Anm. 41) S. 113.

Märchen klarer zutage tretenden Kategorien Gut und Böse selbst als allegorische Koordinaten fragwürdig werden. Es sei dahingestellt, ob hier etwa, jenseits der chronologischen Priorität der Entstehung, die List des schöpferischen Vorbewußtseins an den Beginn des Zyklus ein narratives Kompaktphänomen gesetzt hat, von dem aus die Diastole der theoretisch beschriebenen Gegensatzpaare in der Folge um so augenscheinlicher werden kann. Die auffällig kryptische Struktur des Erzählgefüges dürfte jedoch von einer besonders engen und dabei verborgenen Beziehung zum Volksmärchen herrühren.

Unser Zwischentitel versuchte durch den Anklang an das Grimmsche Märchen 123 (*Die Alte im Wald*) den kleinstmöglichen Nenner für eine Fülle hier einschlägigen volkstümlichen Erzählgutes zu finden, entsprechend unserem nachstehenden Bestreben, die alte Frau im *Blonden Eckbert* mit jener androgynen Märchenfigur gleichzusetzen, deren Archetyp in der Regel vereinfachend der russischen Baba Jaga subsumiert wird. Eine formale Berechtigung, das Androgynenmotiv als Deutungsaspekt heranzuziehen, ergibt sich aus der dem *Blonden Eckbert* und dem *Runenberg* gemeinsamen Tatsache, daß die jenseitigen Frauenfiguren im »alltäglichen« Leben als Männer auftreten. Hierbei entkleidet deren betont rationaler Habitus die beseelte Natur ihres Mysteriums: Walthers botanische Sammeltätigkeit und noch mehr das gemünzte Gold des Fremden im *Runenberg* deuten auf nur noch quantifizierbare Schwundformen des Pflanzlichen und Mineralischen.

Von der Zielsetzung unseres Beitrags her müssen wir uns Ausblicke auf das kollektive Unbewußte versagen, soweit sie Analogien zum schamanischen Transvestitenum und dem in ihm angestrebten divinatorischen Aspekt des Weiblichen einschließen.⁴⁴ Wir verweisen aber auf den anthropologischen

⁴⁴ Vgl. hierzu Gisela Bleibtreu-Ehrenberg, *Der Weibmann. Kultureller Geschlechtswechsel im Schamanismus. Eine Studie zur Transvestition und Transsexualität bei Naturvölkern*, Frankfurt a. M. 1984, pass., v. a. S. 88 ff.

Ansatz Eliades, der die deutsche Romantik mitberücksichtigt und schon im Titel seiner einschlägigen Abhandlung, *Méphistophélès et l'androgynie ou le mystère de la totalité* die mit dem mannweiblichen Prinzip verbundene Ambivalenz von Gut und Böse impliziert.⁴⁵

Von den Grimmschen *Kinder- und Hausmärchen* wird am häufigsten *Hänsel und Gretel* (KHM 15) mit dem Motiv der Baba Jaga in Beziehung gesetzt. Obwohl Assoziationen gerade dieses Textes auch mit dem Binnenmärchen des *Blonden Eckbert* beliebt sind,⁴⁶ erscheint er nur als suboptimaler Ausgangspunkt der Interpretation. Andere *Kinder- und Hausmärchen* weisen wesentlich spezifischere Berührungspunkte auf, vor allem, da die in *Hänsel und Gretel* beherrschende Eigenschaft der fressenden Mutter⁴⁷ zugunsten ambivalenterer Züge zurückgedrängt ist. Hier kommt zunächst *Frau Holle* (KHM 24) in Betracht – neben dem Dornröschen-Thema vielleicht für die tiefenpsychologische Märchenforschung das Lieblingsobjekt schlechthin – ferner die in der Sekundärliteratur leider recht wenig gewürdigte *Gänsehirtin am Brunnen* (KHM 179), die von den verfügbaren deutschen Texten zu Berthas Erzählung und deren möglicher Quelle⁴⁸ vielleicht die deutlichste Affinität zeigt. Die

⁴⁵ Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'Androgynie*, Paris 1962, S. 95–154; s. insbesondere S. 124 ff. und Anm. 41, 49. Über die hier vorhandenen Literaturhinweise hinaus vgl. die konventionelle, aber materialreiche Belegsammlung bei Siegfried Krebs, *Philipp Otto Runge's Entwicklung unter dem Einflusse Ludwig Tieck's*, Heidelberg 1909, S. 120–139.

⁴⁶ Vgl. Kurt J. Fickert, »The Relevance of the Incest Motif in *Der blonde Eckbert*«, in: *Germanic Notes* 13 (1982) S. 34.

⁴⁷ Vgl. Harry Vredevelt, »Ludwig Tieck's *Der Runenberg*: An Archetypal Interpretation«, in: *Germanic Review* 49 (1974) S. 209, 211, 214.

⁴⁸ Diese ist m. W. bis heute nicht zu ermitteln. Motivparallelen zu Musäus' *Ulrich mit dem Bübel* beschränken sich auf Äußerlichkeiten. Sellners Verweis (Timothy F. S., »Jungian Psychology and the Romantic Fairy Tale: A New Look at Tieck's *Der blonde Eckbert*«, in: *Germanic Review* 55, 1980, S. 91) auf ein von Richard Benz zitiertes, aber nicht nachgewiesenes Missing link dürfte auf einem sprachlichen Mißverständnis beruhen (vgl. Richard Benz, *Märchen-Dichtung der Romantiker*, Gotha 1908, S. 109). Tieck's Begegnungen mit Nicolai und Jean Paul, in denen er auf seiner Eigenerfindung

Zweideutigkeit der Frauengestalt zwischen Gut und Böse wird hier vor allem am Anfang des Märchens atmosphärisch deutlich; in die Funktion des Belohnens und Strafens teilt sie sich bei Frau Holle, deren androgynes Wesen in manchen Märchenfassungen noch durch die Verschmelzung mit der eisennasigen Perchta deutlich wird.⁴⁹

Lohn und Strafe setzen das Prüfungsmotiv voraus, das von der Alten am Ende des Tieckschen Märchens angesprochen wird; allerdings sind moralisch eindeutige Ausformungen wie in der Zweischwesterstruktur der Goldmarie und Pechmarie keinesfalls zwingend vorgegeben. Immerhin zeigt die Handlung der *Gänsehirtin*, welchen Verlauf Berthas Märchen im Falle einer positiven Wendung hätte nehmen können.⁵⁰

Wir versuchen im folgenden, die märchenhaften Elemente durch Abfragen der einzelnen Motivstränge herauszuarbeiten:

Bertha wächst bei armen Eltern auf und belastet diese durch ihre Ungeschicklichkeit (Dummlingsmotiv). Ihre Schwierig-

beharrt (s. Köpke [Anm. 24] Tl. 1, S. 202 f. und 264 f.) sind ebensowenig wie Antons Beteuerung im *Phantasia* (Anm. 41) S. 146, ein schlüssiger Beleg. Tiecks Wahrheitsliebe in bezug auf die Herkunft seiner Stoffe wird nicht nur durch Zeugnisse wie Varnhagens Brief vom 13. 10. 1808 über den *Abraham Tonelli* (s. Schweikert [Anm. 28] Bd. 1, S. 92, Anm. 23) in Frage gestellt. Auch der Verweis auf die eigene erzählerische Leistung bei der Synthese des Eckart- und Tannenhäuser-Stoffs (s. *Phantasia* [Anm. 41] S. 147 f.), der bis heute in der Forschung teilweise als glaubwürdig behandelt wird, dürfte bewußt wahrheitswidrig sein (vgl. Fink [Anm. 3] S. 112 und Anm. 34, mit dem Hinweis auf Heinrich August Ottokar Reichards *Bibliothek der Romane*, Bd. 21, Riga 1794, S. 243–256).

⁴⁹ Vgl. Beit (Anm. 5) Bd. 1, S. 678, ebenso das Motiv der Baba Jaga, die in einem eisernen Mörser fliegt und sich mit einer Keule antreibt (ebd., S. 165). Die komprimierteste und an Belegen reichste Deutung der Frau-Holle-Gestalt habe ich bei Herzog (Anm. 35), namentlich in seinem Kapitel »Frau Holle und Percht – Eine späte Wiederkehr des Todesdämons« (S. 132–155), gefunden.

⁵⁰ Vgl. auch Alfred Winterstein, »Die Pubertätsriten der Mädchen und ihre Spuren im Märchen«, in: Laiblin (Anm. 5) S. 56–70, sowie Marie-Luise von Franz, »Bei der schwarzen Frau. Deutungsversuch eines Märchens«, ebd., S. 299–344.

keiten beim Spinnen zeigen Affinität zur anfänglichen Drangsal der Goldmarie in *Frau Holle*. Es sei auch auf die merkwürdige verbale Übereinstimmung zwischen Berthas Tagtraum von den Kieselsteinen, die sich in Edelsteine verwandeln, und dem etwas isoliert wirkenden Satz Hänsels in KHM 15 über den Schatzfund im Hexenhaus verwiesen.⁵¹ Der Verstoßung der Prinzessin durch den Vater im Märchen von der Gänsehirtin am Brunnen gleicht Berthas Flucht aus dem Elternhaus.⁵² Ihre anschließende Wanderung wirkt als merkwürdig zerdehntes romaneskes Element, durch das die Märchenillusion über eine längere Strecke aufgehoben ist. Die konventionelle Furcht des 18. Jahrhunderts vor dem Gebirge dürfte sich bei den Schilderungen der Erzählung mit Tiecks eigenen Erlebnissen im Fichtelgebirge vermengt haben.⁵³ Warum Bertha auch Menschen begegnet, ist von der Erzählökonomie her kaum erfindlich. Von dem ebenfalls erratischen Motiv der sausenden Mühle sei erwähnt, daß es viel später im *Hexensabbath* an eine frühkindliche Reminiszenz gekoppelt ist, die die Inzesterkenntnis auslöst.⁵⁴ Dem Szenenwechsel vom furchtbaren Gebirge zum *Locus amoenus* liegen wohl ebenfalls triviale Traditionen des 18. Jahrhunderts zugrunde;⁵⁵ die eigentliche Dominanz des Märchenhaften

⁵¹ »Und weil sie sich nicht mehr zu fürchten brauchten, so gingen sie in das Haus der Hexe hinein, da standen in allen Ecken Kasten mit Perlen und Edelsteinen. »Die sind noch besser als Kieselsteine«, sagte Hänsel und steckte in seine Taschen, was hineinwollte [...].« Der Bezug auf die davor wegweisende Funktion der Kieselsteine deutet vielleicht auf einen verlorengegangenen Erzählzusammenhang.

⁵² Das im Volksmärchen anklingende Lear-Motiv hat seine Entsprechung in Berthas Vorsätzen, die Eltern dereinst mit Wohltaten zu überschütten.

⁵³ Vgl. Köpke (Anm. 24) Tl. 1, S. 162 ff., hierzu aber auch Tiecks charakteristischeres Geständnis an Bernhards, in seiner »Einbildungskraft an weit schrecklicheren Orten einheimisch zu sein« (Varnhagen von Ense, *Nachgelassene Briefe*, Leipzig 1867, Bd. 1, S. 190 ff.).

⁵⁴ Ludwig Tieck, *Novellenkranz*, Berlin 1832, S. 506. Zum Mühlen-Motiv als Variante des der Schicksalsgöttin zugeordneten Spinnrads vgl. Erich Neumann, *Die große Mutter*, Zürich 1956, S. 222 ff.

⁵⁵ Vgl. Hansjörg Garte, *Kunstform Schauerroman. Eine morphologische Begriffsbestimmung des Sensationsromans im 18. Jahrhundert von Walpotes*

setzt erst mit dem Auftritt der Alten wieder ein, die sich durch ihr abstoßendes bis lächerliches Äußeres einerseits und ihre erbaulichen Handlungen andererseits wiederum dem zunächst zweideutig gezeichneten Mütterchen von KHM 179 nähert. Auch die Beschaffenheit des Waldidylls mutet einschlägig an: sehr deutlich treten im folgenden auch Züge des Mädchenexils hervor, das die Reifung des Mädchens zur Frau zum Ziele hat und von der Unterweisung durch ein altes Weib begleitet ist.⁵⁶ Das in archaischeren Ausformungen integrierende Schicksalsmotiv des Spinnens ist bei Tieck, ebenso wie in KHM 179, marginal geworden;⁵⁷ immerhin aber wird eben jene Tätigkeit, die das Zerwürfnis mit dem Vater mitverursacht hat, nun mühelos und konfliktfrei; die beim ersten Anblick des einsamen Tales gefühlte Verheißung wird eingelöst, die lautete: »Meine junge Seele bekam jetzt zuerst eine Ahndung von der Welt und ihren Begebenheiten.« (9.) In der Erstfassung des Märchens erwächst dies aus dem später getilgten Satz: »der reine Himmel sah aus wie ein aufgeschlossenes Paradies, und die Abendglocken der Dörfer tönten seltsam wehmütig über die Flur hin.«⁵⁸ Was heute meist als bloßer Flüchtigkeitsfehler der Erstschrift abgetan wird, mag in Wirklichkeit jene natürliche Nachbarschaft des Alltäglichen und Numinosen bezeichnen, von der die Paradoxie des magischen Ortes herrührt.⁵⁹

»Castle of Otranto« bis Jean Pauls »Titan«, Diss. Leipzig 1935, pass., namentlich S. 67 ff. Zur Ambivalenz des Tempetal-Topos vgl. Fink (Anm. 3) S. 29.

⁵⁶ Vgl. Winterstein (Anm. 50) S. 59, 62 ff.; Wilhelm Laiblin, »Das Urbild der Mutter«, in: Laiblin (Anm. 5) S. 108; ders., »Symbolik der Wandlung im Märchen«, ebd., S. 345 ff.; Mircea Eliade, »Die Mysterien der Frau«, in: M. E., *Mythen, Träume und Mysterien*, Salzburg 1961, S. 293 ff.

⁵⁷ Siehe *Der blonde Eckbert*, S. 11.

⁵⁸ Ludwig Tieck, *Der blonde Eckbert*, in: *Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen*, Reihe Romantik, Bd. 2: *Vorbereitung*, bearb. von Paul Kluckhohn, Leipzig 1937, S. 271.

⁵⁹ Vgl. »Der Ort des Magischen« in: Beit (Anm. 5) Bd. 1, S. 21 ff., besonders S. 35 zu *Frau Holle*. Vgl. Herzog (Anm. 35) S. 139. Charakteristisch ist die Abwesenheit von Stürmen und Gewittern in Tiecks Novelle (12) sowie die

Das explizit so bezeichnete töchterliche Verhältnis Berthas zur Alten ist, mit dieser Deutlichkeit selten formuliert, ebenfalls eine verbale Parallele zu dem statisch verharrenden Idyll von KHM 179, in dem das harmonische Einssein der Prinzessin mit ihrer Umgebung beschworen wird.⁶⁰ Der Bruch mit dieser Welt resultiert aus einer dem Märchen eigentlich fremden Psychologie, die die dort herrschende Einheit von Sein und Bedeutung aufhebt. Bezeichnen die konfliktlose Gemeinschaft mit dem tierischen Element und die tarnende Haut der Gänsehirtin ein Verharren in einem vorbewußten Zustand,⁶¹ so hat bei Bertha die Lektüre Tagträume zur Folge, in denen ihre Tiergefährten anthropomorphe Funktionen annehmen: »wenn von lustigen Leuten die Rede war, konnte ich sie mir nicht anders vorstellen wie den kleinen Spitz, prächtige Damen sahen immer wie der Vogel aus, alle alte Frauen wie meine wunderliche Alte« (12).⁶² Das ominöse 14. Lebensjahr bringt, wie auch in anderen Märchen, denen die Mädchenpubertät zugrunde liegt,⁶³

paradoxe Tatsache, daß Bertha, obwohl sie aus dem Tal auf der ihrer Ankunft entgegengesetzten Seite flieht, sich schließlich in ihrem Heimatdorf wiederfindet (16). Vgl. das elysische Intermezzo im 22. Kapitel des Prosa-Blaubart. Die »Ahndung« Berthas »von der Welt und ihren Begebenheiten« findet in *Waldeinsamkeit* eine Entsprechung, wenn Sidonie die Paradoxie des Vorhabens, in der *Waldeinsamkeit* ein Observatorium aufzustellen, ironisch ausspielt [Anm. 14] S. 483).

⁶⁰ In der österreichischen Vorlage sind natursympathetische Einzelheiten noch entschiedener akzentuiert. Vgl. die Zitation bei Hermann Hamann (*Die literarischen Vorlagen der Kinder- und Hausmärchen und ihre Bearbeitung durch die Brüder Grimm*, Berlin 1906 [Palaestra, 47], S. 92), die freilich von einem vorschnell wertenden Kommentar begleitet wird.

⁶¹ Vgl. die Schlussszene im Wald in KHM 179; ebenfalls Beit (Anm. 5) Bd. 1, S. 786. Vgl. Emma Jung, *Animus und Anima*, Zürich/Stuttgart 1967, S. 68 ff.

⁶² Bei der Deutung des Hundes und des Vogels sollte keinesfalls, wie dies bei Hubbs und Sklenar geschieht, die narrative Funktion von motivgeschichtlichen Erwägungen (Hund: Anubis u. ä.) überspielt werden. Immerhin sei auf Hund und Vogel als Attribute bzw. Erscheinungsformen der Holle-Gestalt verwiesen (vgl. Herzog [Anm. 35] S. 137, 140). Vgl. auch die Funktion von Hund und Phönix in den *Elfen*.

⁶³ Vgl. Winterstein (Anm. 50) S. 69.

den Vertrauensbruch; hier freilich wird die Sehnsucht nach dem »schönsten Ritter von der Welt« (14), der als einziges Element der Lektüren nicht durch Phänomene und Wesen der vertrauten Umgebung substituierbar war, zum auslösenden Faktor. Bertha, die, ebenso wie die Gänsehirtin, nach Aussage der Alten ihre Prüfungszeit schon hinter sich hatte (24), versäumt durch die nach eigenem Bekunden verlorene Unschuld ihrer Seele eben jenes exogame Glück, das der beharrenden Prinzessin in KHM 179 schließlich beschieden ist: der zu Beginn der Erzählung realistisch beschriebene Halbbruder Eckbert entspricht schwerlich dem erträumten Idol.⁶⁴

Trotz der im Erzählgeschehen selbst mehrmals beschworenen Kategorien von Gut und Böse, Schuld und Strafe läßt der weitere Handlungsverlauf Zweifel an der Gültigkeit moralischer Interpretationen aufkommen, da in mehreren verwandten Märchentypen gerade die Übertretung der Gebote und die Mißachtung moralischen Verhaltens das Glück des Helden bewirkt. In dem typologisch recht ergiebigen Märchen *Der goldene Vogel* (KHM 57) mehrt die Mißachtung der Warnungen, die der hilfreiche Fuchs erteilt, in der Regel das Glück des jungen Prinzen; die Tötung des hilfreichen Tieres, vor der er zunächst zurückschreckt, vollendet erst das Erlösungswerk, wobei manche Interpreten darin die Befreiung des vorbewußten Ego aus unkontrollierter Triebhaftigkeit erblicken.⁶⁵ Eine Analogie zur Tötung des Wundervogels im *Blonden Eckbert*, die vielleicht nicht eo ipso schuldhaft, sondern nur zur Unzeit erfolgt, läge insofern nahe, als die Perlen und Edelsteine in dem unsere Deutung stützenden KHM 179 kein Produkt eines externen Wundertiers sind, sondern von der Prinzessin selbst anstelle von Tränen geweint werden. Im übrigen wird auch das Verhältnis des Mädchens zur Frau-Holle-Gestalt in geläufigen Varianten von KHM 24 derge-

64 Vgl. die physiognomische Schilderung auf S. 3.

65 Vgl. Beit (Anm. 5) Bd. 1, S. 492 ff.

stalt abgewandelt, daß der glückliche Ausgang auf Raub oder Diebstahl beruht.⁶⁶

Schließlich ist das Übertretungsmotiv, das wir vornehmlich aus dem legendenartig aufbereiteten Märchen vom Marienkind (KHM 3)⁶⁷ kennen, in ursprünglicheren Varianten mit der Erlösung der jenseitigen Frauengestalt gekoppelt.⁶⁸ Die Interferenz zwischen dem Mädchen und der alten Frau wird durch die im Tieckschen Frühwerk insgesamt oft instabile Personalität begünstigt. Einer eigenen Interpretation bedürfte in größerem Zusammenhang hierzu das Märchen Mechthildes im Prosa-Blaubart,⁶⁹ die vielleicht kompakteste Horrorszene der literarischen Romantik überhaupt, die damit endet, daß das Mädchen als steinalte Frau vor der einst bergenden Hütte steht und sich selbst drinnen mit einem Gerippe tanzen sieht.

Mit weniger Erfolg als in den *Freunden* werden dem Stoff des *Blonden Eckbert* moralische Alternativen appliziert; die »Schuld« der Titelgestalt ereignet sich schon in einem Bereich zwielichtiger Personalität: für sie beginnt die Diskontinuität der Erfahrung nach dem Mord an Walther (21). Das danach als »Märchen« empfundene Leben wird in der Begegnung mit der Alten endgültig zum Traum (23). So ereilt die mißlungene Ablösung Berthas aus der Welt des Unbewußten ihr brüderliches Alter ego.

Die gliedmaßierte Göttin

Der unwägare Schuldbegriff, der ein gut Teil der Interpretationsprobleme für den *Blonden Eckbert* aufwirft, verlagert sich im *Runenberg* in die Zweideutigkeit des Erzählschlusses,

66 Vgl. die Verquickung mit dem Hexenmotiv (Pfannkuchenhaus!) in einer Variante aus der Schwalmgegend. Hierzu Laiblin, »Das Urbild der Mutter« (Anm. 56) S. 128. In diesen Bereich dürfte auch KHM 123 einzuordnen sein.

67 Vgl. Winterstein (Anm. 50) S. 67 ff.

68 Vgl. Franz (Anm. 50) S. 320, 340 ff.; Herzog (Anm. 35) S. 146.

69 Tieck, *Die sieben Weiber des Blaubart* (Anm. 37) S. 248 ff.

der den Helden wahlweise als Wahnsinnigen oder als Eingeweihten erscheinen läßt. Dabei erlangt die Alternative, welche dort durch die Vermischung des Seltsamsten mit dem Gewöhnlichsten fragwürdig wurde, hier eine Scheinevidenz durch den einleuchtenden Gegensatz zwischen Pflanzen- und Mineralreich; dieser wird durch den Erzähler selbst, angefangen bei der Eingangsepisode der klagenden Alraune, sattemprononciert (27). Dankbar für den Interpreten sind auch die Aussagen über die »eckigen Figuren« (44), die klinischen Erkenntnissen über die Interferenz zwischen Zwangsneurose und geometrisch-kristallinen Formen entsprechen.

Die Stringenz dieser erzählerischen Signale soll im folgenden nicht geleugnet werden; gleichwohl wählen wir als Grundlage unserer Deutung die zunächst viel vordergründiger anmutende Antithese Menschenland – Wildnis, deren Zeichensprache im Text freilich über empirische Metaphorik hinausweist.

Christian begründet seinen erwachenden Vorsatz, den Runenberg zu besteigen, mit der Hoffnung: »denn die Lichter sind dort am schönsten, das Gras muß dort recht grün sein« (31). Dies widerspricht nicht nur der vegetativ-mineralischen Polarität, die der Mehrzahl der Deutungen zugrunde liegt, sondern auch der eine halbe Seite danach folgenden Information »die Felsen wurden steiler, das Grün verlor sich« (31). Zuvor erzählt Christian dem Fremden, der Bericht seines Vaters »von Jägern und ihrer Beschäftigung« habe seine Fantasie auf das Gebirge hin orientiert:

Tag und Nacht sann ich und stellte mir hohe Berge, Klüfte und Tannenwälder vor; meine Einbildung erschuf sich ungeheure Felsen [...]. Die Ebene, das Schloß, der kleine, beschränkte Garten meines Vaters mit den geordneten Blumenbeeten, [...] alles ward mir noch betrübter und verhaßter. (28 f.)

Baum und Felsen sind hier noch als gleichartige Metonyme für Wildnis eingesetzt, deren amorphe Beschaffenheit im

Gegensatz zur klar umrissenen heimischen Welt fasziniert. Ohne die Umwertung deuten zu wollen, die später in der Minderwertigkeit der (nunmehr in naturwissenschaftlicher Terminologie so zu definierenden) amorphen Wesen und Dinge gegenüber der Welt der Kristalle hervortritt, können wir festhalten, daß die Jägerei, ursprünglich gleichzeitig mit dem Bergbau genannt, für Christian nur eine unbefriedigende Durchgangsstation auf dem Wege in eine noch tiefere Wildnis darstellt. Das Analogon hierzu findet sich in dem zwei Jahre davor bearbeiteten Tannenhäuser-Stoff, wo auf den Lockruf der Quellen und Wälder, auf die synästhetischen Valeurs von Klängen und Stimmen der Weg ins Innere des Berges mit seiner mineralischen Faszination folgt.⁷⁰ Das künstliche Paradies selbst ist wieder durch Blumen- und Blütenmetaphorik gekennzeichnet, die sich jedoch von der Intention des Verfassers her dem Uneingeweihten sicher ebenso verweigern würde wie der empirische Nachvollzug der Wunderwelt im Runenberg. Die Initiation in diese nämlich erweist sich an der entscheidenden Stelle als Projektion des inneren Zustandes: Fels und Wasser, die beiden Materialien, die dem (sprachlichen, nicht naturwissenschaftlichen) Begriff des Kristallischen als Grundstoff dienen, ordnen ihre empirische Beschaffenheit der metaphorischen Funktion des inneren Erlebens unter: »er sah eine Welt von Schmerz und Hoffnung in sich aufgehen, mächtige Wunderfelsen von Vertrauen und trotztender Zuversicht, große Wasserströme, wie voll Wehmut fließend« (33 f.). Alltäglicher und eher banaler Sprachgebrauch wie »felsenstarke Zuversicht« und »wehmutsvoller Tränenstrom« polt sich so, die Katachrese nur knapp vermeidend, zu einer eigenständigen Grammatik der Vision um, die unter dem Gesetz der Hypallage steht.⁷¹ In rascher Folge

⁷⁰ Vgl. Tieck, *Phantasia* (Anm. 41) S. 173 f., 178 ff.

⁷¹ Zu derartiger Wortalchemie auf der Basis reziproker Metaphorik vgl. ähnliche Tendenzen bei Büchner, etwa in *Leonce und Lena* II, 4. Zum Erleben einer ambivalenten, in Wirklichkeit endogenen Landschaft in Tiecks Biographie vgl. den Brief an Wackenroder vom 12. 6. 1792 über die Folgen der

ereignet sich hierauf die Begegnung mit der Schönen, die Übergabe der magischen Tafel, das Verschwinden des Saales und die somnambule Wanderung durch die vom Mond schwach erhellte Nacht. Beim Erwachen ist das Gedächtnis »wie mit einem wüsten Nebel angefüllt, in welchem sich formlose Gestalten wild und unkenntlich durcheinanderbewegen« (34).⁷² Was heute wie die verschiedenen Phasen eines »Trips« definiert würde, wird wieder mit der nunmehr schon geläufigen Formel abgefertigt: »das Seltsamste und das Gewöhnliche war so ineinander vermischt, daß er es unmöglich sondern konnte« (34). Für Christian und viele seiner Nachfolger ist damit das paradoxe Aufsuchen der Transparenz im Trüben, des Kristalls im formlosen Gestein, des Mysteriums im Chaos vorgezeichnet.

Dem Jäger freilich, dessen Suche gerade aus seiner anfänglichen Sehnsucht nach den Menschen und seiner eigenen Kindheit erwächst (26), ist nicht die *Coincidentia oppositorum* beschieden wie Bertha, die in der Waldeinsamkeit »eine Ahndung von der Welt und ihren Begebenheiten« (9) erhält. Betrachten wir den weitgehend symmetrischen Bau der Runenberg-Handlung, so sind um deren narrative, übrigens auch annähernd arithmetische Mitte die beiden Erntefeste gelagert, deren Symmetrie sich zur Peripherie hin (also im ersteren Falle zeitlich vorhergehend) im Verlust und der Wiederauffindung der magischen Tafel fortsetzt. Feldbau und rauchende Dächer, letztere beim zweiten Erntefest wörtlich evoziert (45), lassen das menschliche Ordnungsprinzip

Lektüre von Grosses *Genius*: »süße Töne wie abgebrochene Gesänge schwärmten um mein träumendes Ohr, rosenfarbene Bilder umgaukelten mich mit blauen Schmetterlingsflügeln, – als plötzlich [...] wie in einem Erdbeben alle diese Empfindungen in mir versanken, alle schöne grünen Hügel, alle blumenvollen Täler gingen plötzlich unter, und schwarze Nacht und graue Totenstille, gräßliche Felsen stiegen ernst und furchtbar auf« (Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Werke und Briefe*, Heidelberg 1967, S. 317). Zur Bedeutung der halluzinatorischen Veranlagung für die Gestaltung der frühromantischen Märchen vgl. Haenicke (Anm. 39) S. 175 ff.

⁷² Vgl. die Nebelszene, S. 7.

anklingen, das in den Schlußversen der ersten Vergilschen Ekloge gegen das Chaos ausgespielt wird. Christians Flucht vor diesem der Vergänglichkeit unterworfenen Idyll bringt die Begegnung mit einem in drei Gestalten auftretenden Phantom: die Konturen des auf ihn zukommenden Fremden, der ihm Geld hinterlassen hatte, »zerbrachen wie in sich selber« (46); das hieraus entstehende häßliche Waldweib gewinnt, wiederum erst von rückwärts,⁷³ »den goldenen Schleier [...], den mächtigen Bau der Glieder« (46) zurück, der in Christian eine ferne Erinnerung weckt. Welche Wirklichkeit drückt sich in diesem auf einer halben Textseite höchst abrupt ablaufenden Vexierspiel aus?

Die Identität der Schönen mit dem Fremden, die an die Identität der Alten mit Walther im *Blonden Eckbert* erinnert, scheint zunächst nur einem Wahn Christians zu entspringen (43); dieser aber entsteht, nachdem das Geld des Fremden verwendet wurde. Die Fassungen des Textes zeigen bei dem diesbezüglichen Streit Christians mit seinem Vater eine bemerkenswerte Varianz der Begriffe Gold und Geld.⁷⁴ Bei der Einordnung der gesamten Episode wurde jedoch m. W. bisher nur von Sklenar mit wünschenswerter Deutlichkeit die denaturierte Beschaffenheit des gemünzten Goldes mit der für das Verständnis wichtigen Parallelstelle in dem Kapitel »Die Farben« aus den *Phantasien über die Kunst* in Beziehung gesetzt. Dort entfremdet das gemünzte Gold als nachgeahmte Sonne den Menschen der Naturempfindung.⁷⁵

⁷³ Vgl. oben, S. 17, und Anm. 35.

⁷⁴ Vgl. Manfred Franks Kommentar zum *Phantasmus* (Anm. 41), v. a. S. 1289 ff. Unbeschadet unserer abweichenden Auffassung muß aus den genannten Raumgründen eine explizite Diskussion ebenso unterbleiben wie bezüglich der einschlägigen Theorien Mecklenburgs (Anm. 3) S. 69 ff. Fassungsvarianten s. *Phantasmus* (Anm. 41) S. 1234.

⁷⁵ Sklenar (Anm. 3) S. 126; s. Wackenroder (Anm. 71) S. 186 ff. Der Text ist von Köpke (Anm. 24) Tl. 2, S. 294, Tieck zugeschrieben. – »Die Gold- und Silbererze werden ausgeschmolzen und poliert, und nachgeahmte Sonnen rund daraus geprägt; oft fühlt er sich nach diesen mit allen Sinnen hingezogen, vergißt das Morgen- und Abendrot, die Natur, den grünenden Wald, der Vögelein Gesang und sie mit ihrem verführerischen Klang, ihrer Sirenenstimme sind ihm Gesang und Sonnenpracht, er stellt sie mit ihrem Funkel-

Der Kontext läßt, trotz der beschaulichen, Wackenroder nachempfundenen Sprache, nicht annehmen, daß es sich hier nur um einen empfindsamen Truismus handelt. Vielmehr erscheint das Phänomen der Farbe als unwägbares Prinzip: »Ein unbegreiflich geistiges Wesen zieht sich als freundliche Zugabe über alle sichtbaren Gegenstände, es ist nicht die Sache selbst und doch unzertrennlich.« Ferner heißt es: »So spreitet die ganze Natur dem Sonnenglanze Netze entgegen, um die funkelnden Schimmer festzuhalten und aufzufangen.«⁷⁶ Das unterirdische Reich des Pluto, in dem eine »andre, unsichtbare Sonne« regiert,⁷⁷ die Welt der Erze und Kristalle, erscheint als Gegenreich hierzu, dessen Glanz der Mensch eben durch das gemünzte Metall in verderblicher Weise verfällt. Wann und wie dieser qualitative Sprung etwa schon davor erfolgt, bleibt im Text zweideutig, so wie sich auch bereits die Unzulänglichkeit der Sprache für einen wohl osmoseartig geschehenen Vorgang an der Netzmetapher erwiesen hatte.

Eingedenk der hier aufrechterhaltenen Schweben sollten wir die erste »diesseitige« Begegnung Christians mit der Schönen nach der Einweihung auf dem Runenberg betrachten. Sie erfolgt bei der Annäherung an das Gebirge, das er überqueren will, um seine Eltern zu besuchen:

»Ich kenne dich, Wahnsinn, wohl«, rief er aus, »und dein gefährliches Locken, aber ich will dir männlich widerstehn! Elisabeth ist kein schöner Traum [. . .]. Sehe ich nicht schon Wälder wie schwarze Haare vor mir? Schauen nicht aus dem Bache die blitzenden Augen nach mir her? Schreiten die großen Glieder nicht aus den Bergen auf mich zu?« (38 f.)⁷⁸

schein zu seinen Götzen auf, und leblose Metallstücke behandeln ihn wie ihren gedungenen Sklaven.« (Wackenroder [Anm. 71] S. 188.)

⁷⁶ Ebd., S. 186 f.

⁷⁷ Vgl. Anm. 75 sowie *Runenberg*, S. 43.

⁷⁸ Unbeschadet der noch zu erörternden Parallelstellen im Frühwerk Tiecks sei auf die »Felsenglieder« der bräutlichen Erde im Bergmannsgedicht des *Heinrich von Ofterdingen* verwiesen.

Die anschließende Begegnung mit dem Vater, der vom Tod der Mutter berichtet, zeigt eine bemerkenswerte Parallele zur Gestaltung der Tannenhäuser-Thematik. Die Vision als solche entbehrt jedoch des Anthropomorphismus, der dort und in den *Freunden* dem numinosen weiblichen Prinzip anhaftete; sie gemahnt am ehesten an die undefinierbaren, auch durch Vexierbilder nur annähernd wiederzugebenden Physiognomien, die sensible Kinder häufig an verworrenen Kulturen entdecken.⁷⁹ Erinnern wir uns kurz an die ganz ähnlich gestaltete, aber anthropomorph umgepolte Vision Ferdinands in *Waldeinsamkeit*, so können wir im folgenden nach und nach den bei Tieck regelmäßig inhärenten Krisencharakter dieses Motivs entbergen.

Max Diez hat wohl bisher am ausführlichsten in seinem Aufsatz »Metapher und Märchengestalt« über den Naturdämon gehandelt, »der ein größeres landschaftliches Phänomen in menschliche Form verdichtet«.⁸⁰ Eine Diskussion seiner noch heute lesenswerten Schlussfolgerungen muß hier angesichts unseres anders gelagerten Interpretationszusammenhangs ausgespart bleiben; scheint es doch, als hülfe eher der Zustand vor der Verdichtung das Wesen der Metapher entschlüsseln. In Tiecks Malerroman *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) lautet die entsprechende Stelle:

Da lag die Herrlichkeit der Ströme vor ihm ausgebreitet, er glaubte vor dem plötzlichen Anblick der weiten, unendlichen, mannigfaltigen Natur zu vergehen, denn es war, als wenn sie mit herzdurchdringender Stimme zu ihm heraufsprach, als wenn sie mit feurigen Augen vom Himmel und aus dem glänzenden Strom heraus nach ihm blickte, mit ihren Riesengliedern nach ihm hindeutete. Franz streckte die Arme aus, als wenn er etwas Unsichtbares an sein unge-

⁷⁹ Zu Tiecks eidetisch-halluzinatorischer Disposition vgl. Köpke (Anm. 24) Tl. 1, S. 20, 101 ff., 235 f.

⁸⁰ Max Diez, »Metapher und Märchengestalt IV. Tiecks Frau vom Runenberg«, in: *Publications of the Modern Language Association* 48 (1933) S. 877.

duldiges Herz drücken wollte, als möchte er nun erfassen, und festhalten, wonach ihn die Sehnsucht so lange gedrängt [...]»⁸¹

Die folgende Klage über die »unmächtige Kunst« ist von der Veränderlichkeit der sichtbaren Erscheinungen ausgelöst, wobei, erstaunlich genug für einen Maler, die nachfolgende Metaphorik auf dem notwendigerweise diachronischen Bereich der Töne beruht, ohne daß die naheliegende Unzulänglichkeit der Leinwand gegenüber der Vision ausgesprochen würde.⁸²

Das hier umschriebene »ozeanische Lebensgefühl« vermittelt unwillkürliche Assoziationen an die Deutung des verlorenen Sohns in Rilkes *Malte*,⁸³ ist jedoch anhand der Zeilen, die der als Körper halluzinierten Landschaft vorausgehen, unschwer als Sublimation des Tiefenschwindels zu bestimmen.⁸⁴ Diesem aber muß man sich, wie Bernard an einer entscheidenden Stelle des Prosa-Blaubart betont, anheimgeben: angesichts der »großen Glieder der Muttererde« ist Zaghaftheit ebenso verfehlt wie Keckheit.⁸⁵ Das Tiecksche Blaubartmärchen, das im folgenden deutliche Anklänge an die Kristallthematik des *Runenbergs*, aber auch an den einsamen Bezirk der Alten im *Blonden Eckbert* zeigt, ist, als vielleicht radikalste Ausformung romantischer Ironie, eine Applikation des animusträchtigen Blaubartstoffs auf den Charakter eines gänzlich

81 Ludwig Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*, hrsg. von Alfred Anger, Stuttgart 1966 [u. ö.] (Reclams Universal-Bibliothek, 8715 [5]), S. 248 f.

82 Aufschlußreich ist hier Goethes zunächst wohlwollend distanzierter Ersturteil. Caroline gegenüber stuft er das Erzählprinzip des Romans als »musikalische Wanderungen« ein, »wegen der vielen musikalischen Empfindungen und Anregungen, es wäre alles darin, außer der Mahler« (zit. nach: Oskar Walzel, *Goethe und die Romantik*, Tl. 1, Weimar 1898, S. XLIII).

83 Zum Begriff des Ozeanischen s. Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, in: S. F., *Abriß der Psychoanalyse / Das Unbehagen in der Kultur*, Frankfurt a. M. 1972, S. 65.

84 Vgl. Sigmund Biran, *Melancholie und Todestriebe*, München/Basel 1961, S. 24 f.

85 Tieck, *Die sieben Weiber des Blaubart* (Anm. 37) S. 56 f. Vgl. Tieck, *William Lovell* (Anm. 15) S. 197.

undämonischen Philisters,⁸⁶ der, wie zwei Seiten zuvor vermerkt wird, auch den Wahnsinn verschmäht.

Die Anfechtung durch den Taumel aber gleicht dem divinatorischen Begriff der Melancholie, der sich aus der platonischen Exallage, dem gottbewirkten Heraustreten aus dem gewohnten Zustand, herleitet.⁸⁷ In Tiecks Werk wird die bis zuletzt unaufgelöste Frage des *William Lovell*, ob man »beim Wahnsinne gewinnen oder verlieren würde«,⁸⁸ mehrfach in jenem Schwebezustand belassen, dem weder Christian noch der Blaubart gerecht werden. Dabei bleibt die Anwendbarkeit in außerästhetischen Bereichen in der Regel dahingestellt. Im *Runenberg* ist die Vermählung mit der Erde als einer geliebten Braut (47) die besiegelte Anverwandlung des Menschen durch den Sog des Chthonisch-Chaotischen, die auch durch Christians Äußeres als Wilder Mann zum Ausdruck kommt: auf die in seine Gestalt eingeschmolzenen vegetativen Attribute trifft die Beobachtung »die Umrisse [...] zerbrachen wie in sich selber« (46) ebenfalls zu.⁸⁹ Verwandelt sich in *Waldeinsamkeit* ein vorbewußtes Baumphantom in die menschliche Form Sidoniens, so büßt im Gegensatz hierzu Christian seine menschliche Gestalt durch Angleichung an das »Waldweib« ein. Dessen »äußerste Häßlichkeit« ist, im Text nur durch einige Accessoires definiert, primär die Sichtbarwerdung des Amorphen, das physiognomisch unbestimmbar bleibt. Dürfte schon die Unkenntlichkeit des Gesichts der Alten im *Blonden Eckbert* (10) schwerlich durch schieren Parkinsonismus erklärbar sein,⁹⁰ so ist über das Antlitz der Schönen im *Runenberg* nichts ausgesagt als

86 Zum Blaubart als Animusgestalt vgl. C. G. Jung, *Der Mensch und seine Symbole*, Olten / Freiburg i. Br. 1968, S. 190 f.

87 Platon, *Phaidros* 265 A.

88 Tieck, *William Lovell* (Anm. 15) S. 141.

89 Vgl. oben, S. 17, 31. Zum einschlägigen Motiv des Wilden Manns vgl. Richard Bernheimer, *Wild Men in the Middle Ages. A Study in Art, Sentiment, and Demonology*, Cambridge 1952, bes. S. 43, 121 ff.

90 Zur Typologie der physiognomischen Verzerrungen vgl. Haenicke, (Anm. 39) S. 180.

seine Strenge; statt irgendeines physiognomischen Details wird wieder auf die mächtigen Glieder und das »ein dunkel wogendes Meer« bildende Haar verwiesen (33). Die in allen Parallelstellen dominanten »Glieder« implizieren das permanente Bestreben des Umfangens, dem das regressive Eingehen des Bergmanns in den Schoß der Erde im *Heinrich von Ofterdingen* und im Falunstoff entspricht.⁹¹

Der Lösungsansatz wird eineinhalb Jahrzehnte später im *Phantastus* folgen, wo versucht wird, die ehemals existentiellen Konflikte in eine ästhetische Tendenz einzubringen. Dem programmatischen Eingangsgedicht der ersten Abteilung ist das Adjektivungetüm unseres obigen Zwischentitels entlehnt: »gliedmaßiert« ist ein »weibliches Gebilde«, das seltsam gesichtslos als »leuchtend goldner Saum« am Waldrand sichtbar wird. Sein Hervortreten gemahnt an die Rosenfinger der Homerischen Eos; stufenweise belebt es die blühenden Blumen, das grüner werdende Gras, Stein und Felsen, die Wasser, »der Erde allertiefstes Herz«, aus dem »Demant« und »Goldes-Erz« erwächst. Der Name der Erscheinung ist »die Liebe«.⁹²

Noch einmal aber wird der Betrachter aus dem allbelebten Landschaftsidyll aufgeschreckt:

Was ich für Grott' und Berg gehalten,
Für Wald und Flur und Felsgestalten,
Das war ein einziges großes Haupt,
Statt Haar und Bart mit Wald umlaubt [...].⁹³

Es ist das Haupt des Großen Pan, dessen Vexiergestalt sich nun als männliches Tremendum komplementär zum in die Göttin der Liebe umgedeuteten gliedmaßierten Faszinosum

⁹¹ Vgl. Böhme (Anm. 16) S. 149 ff. Die Gliedmaßenmetaphorik kongruiert besonders aufschlußreich mit dem Bild der »häßlichen Polypenarme« des Erzes. Siehe E. T. A. Hoffmann, *Die Serapionsbrüder*, hrsg. von Walter Müller-Seidel, München 1963, S. 181.

⁹² Tieck, *Phantastus* (Anm. 41) S. 123 f.

⁹³ Ebd., S. 125.

der weiblichen Natur fügt. Im ästhetischen Bereich ist durch eine mythologische Projektion der innere Dualismus des schöpferischen Prozesses befriedet.⁹⁴

Abgrund und Hieroglyphe

Zu den zentralen Texten, aus denen sich eine ästhetische Theorie der Frühromantik ableiten läßt, zählt das Kapitel der Wackenroderschen *Herzensergießungen* »Von den Seltsamkeiten des alten Malers Piero di Cosimo aus der Florentinischen Schule«.⁹⁵ Piero di Cosimo steht als Beispiel für die »überfüllte Einbildungskraft«;⁹⁶ und der Autor bezweifelt in seinem Resümee, daß er »ein wahrhaft-echter Künstlergeist gewesen sei«. Zwar bestehe »eine gewisse Übereinstimmung zwischen ihm und dem großen Leonardo da Vinci«; der qualifizierende Unterschied wird jedoch darin erblickt, daß Piero di Cosimo sich durch »finstere Wolkenregionen der Luft«, Leonardo dagegen durch »die ganze wirkliche Natur und [...] das ganze Gewimmel der Erde« inspiriert habe.⁹⁷ Der etwas unvermittelt erfolgende Hinweis auf die Verwandtschaft mit Leonardo wird einige Seiten zuvor der eine beiläufige Bemerkung aufgehellt. Der Autor berichtet, daß Pieros Vorliebe für »die wilde, gemeine und ungesäuberte Natur« bis zum Widerstand gegen das Beschneiden der Obstbäume und Rebstöcke in seinem Garten gegangen sei,

⁹⁴ Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang Diltheys intuitive Einfühlung in Tiecks Schaffensweise: »Wie die aufgeregte Einbildungskraft eines einsamen Wanderers im nächtigen Walde aus den Schatten, die über seinen Pfad fallen, gespenstige Bilder zu formen geschäftig ist, so erheben sich in diesen Märchen aus den Tiefen der Natur die Gestalten, die, während sie sich verwandeln vor unseren Blicken, mit denselben geheimnisvollen Augen immerfort uns anschauen, den Augen des alle Schrecken und alle Lust der Welt in sich tragenden Pan. Die Natur, wie sie Tieck erschien, ist eine dämonische Phantastie.« ([Anm. 1] S. 294.)

⁹⁵ Wackenroder (Anm. 71) S. 72-78.

⁹⁶ Ebd., S. 73.

⁹⁷ Ebd., S. 78.

daß sein vor allem für tierische und pflanzliche Mißbildungen gehegtes Interesse zu einem »mit der schärfsten Emsigkeit« zusammengezeichneten Buch von Monstrositäten geführt habe, und fährt fort:

Oft auch heftete er seine Augen starr auf alte, befleckte, buntfärbige Mauern, oder auf die Wolken am Himmel, und seine Einbildung ergriff aus allen solchen Spielen der Natur mancherlei abenteuerliche Ideen zu wilden Schlachten mit Pferden oder zu großen Gebirgslandschaften mit fremdartigen Städten.⁹⁸

Die entsprechende Anweisung in Lionardos *Buch von der Malerei* lautet:

Ich werde nicht ermangeln unter diese Vorschriften eine neuerfundene Art des Schauens herzusetzen, die sich zwar klein und fast lächerlich ausnehmen mag, nichtsdestoweniger aber doch sehr brauchbar ist den Geist zu verschiedenerlei Erfindungen zu wecken. Sie besteht darin, dass du auf manche Mauern hinsiehst, die mit allerlei Flecken bekleckt sind, oder auf Gestein von verschiedenem Gemisch. Hast du irgend eine Situation zu erfinden, so kannst du da Dinge erblicken, die diversen Landschaften gleich sehen, geschmückt mit Gebirgen, Flüssen, Felsen, Bäumen, grossen Ebenen, Thal und Hügeln in mancherlei Art. Auch kannst du da allerlei Schlachten sehen, lebhaftere Stellungen sonderbar fremdartiger Figuren, Gesichtsmienen, Trachten und unzählige Dinge, die du in vollkommene und gute Form bringen magst. Es tritt bei derlei Mauern und Gemisch das Aehnliche ein, wie beim Klang der Glocken, da wirst du in den Schlägen jeden Namen und jedes Wort wiederfinden können, die du dir einbildest.

⁹⁸ Ebd., S. 74. Der Gegensatz zwischen ursprünglicher und kultivierter Natur drückt sich auch in einer Stelle des *Sternbald*-Fortsetzungsfragments aus, wo Mariens Mutter die Abneigung böser Menschen gegen Obstbäume bei vergleichsweise größerer Toleranz gegenüber Wildbäumen kommentiert (vgl. Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen* [Anm. 81] S. 497).

Achte diese meine Meinung nicht gering, in der ich dir rathe, es möge dir nicht lästig erscheinen manchmal stehen zu bleiben und auf die Mauerflecken hinzusehen oder in die Asche im Feuer, in die Wolken, oder in Schlamm und auf andere solche Stellen; du wirst, wenn du sie recht betrachtest, sehr wunderbare Erfindungen in ihnen entdecken. Denn des Malers Geist wird zu (solchen) neuen Erfindungen (durch sie) aufgeregt, sei es in Compositionen von Schlachten von Thier und Menschen, oder auch zu verschiedenerlei Compositionen von Landschaften und von ungeheuerlichen Dingen, wie Teufeln u. dgl., die angethan sind, dir Ehre zu bringen. Durch verworrene und unbestimmte Dinge wird nämlich der Geist zu neuen Erfindungen wach. Sorge aber vorher, dass du alle die Gliedmaassen der Dinge, die du vorstellen willst, gut zu machen verstehst, so die Glieder der lebenden Wesen, wie auch die Gliedmaassen der Landschaft, nämlich die Steine, Bäume u. dgl.⁹⁹

Diese Stelle ist eines der wichtigsten Zeugnisse zur Psychologie der visuellen Wahrnehmung und hat in der einschlägigen

⁹⁹ Zit. nach der Übersetzung von Heinrich Ludwig in: *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, Wien 1882, Bd. 18, S. 56 f. Diese Textversion ist ausführlicher und aufschlußreicher als die Variante, die laut Paul Koldewey (*Wackenroder und sein Einfluß auf Tieck*, Diss. Altona 1903, S. 19 ff.) Wackenroder als Vorlage gedient hat (vgl. ebd. den Fassungsvergleich zwischen Leonardos Traktat in der Übersetzung Johann Georg Bohms, Nürnberg 1747, mit Wackenroders Aufsatz »Das Muster eines kunstreichen und dabei tiefgelehrten Malers, vorgestellt in dem Leben des Leonardo da Vinci, berühmten Stammvaters der Florentinischen Schule« in den *Herzensergießungen*). Fragen der Textüberlieferung von Leonardos Traktat müssen hier außer Betracht bleiben; doch geben einige terminologische Affinitäten der ausführlicheren Variante zu Tieckschen Textstellen zu denken. Im übrigen ist anzunehmen, daß auch nach dem Erscheinen des *Sternbald* im frühromantischen Kreis einschlägige Erörterungen über Leonardo vertieft wurden. Vgl. die vierte und fünfte Strophe von August Wilhelm Schlegels 1799 erschienener Romanze *Leonardo da Vinci* (in: *Sämtliche Werke*, Bd. 1, Leipzig 1846, S. 220).

Literatur die entsprechende Beachtung gefunden.¹⁰⁰ Sie hat ihre Entsprechung in jener Sequenz des *Sternbald*, die von Anger in seinem Kommentar zu recht mit den *Freunden* in Beziehung gesetzt wird und eine komplizierte Synthese aus Traum und hypnagoger Halluzination verwirklicht.¹⁰¹ Das

¹⁰⁰ Siehe das Kapitel »Spektrum des Endogenen« in: Ernst Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Psychischen zum Physischen*, Jena 1911, S. 169 f., sowie Karl Jaspers, *Die Trugwahrnehmungen*, in: K. J., *Gesammelte Schriften zur Psychopathologie*, Berlin/Göttingen/Heidelberg 1963, S. 261 f.

¹⁰¹ Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen* (Anm. 81) S. 90–93. Vgl. hierzu Jaspers (Anm. 100) S. 267 ff., 273. Die hier aufgehellten Vorgänge werden plausibel in der Untersuchung von Ralf Stamm, *Tiecks späte Novellen. Grundlage und Technik des Wunderbaren*, Stuttgart [u. a.] 1973, eingeordnet. Siehe insbesondere den Vergleich mit der Vexierszene in der Studienfassung von Suifers *Beschriebenem Tännling* (S. 73 f.). Vgl. Heinz Hillmann, »Ludwig Tieck«, in: Benno von Wiese (Hrsg.), *Deutsche Dichter der Romantik. Ihr Leben und Werk*, Berlin 1971, S. 97 f., zu ähnlichen Halluzinationen beim Anblick der Wolken in der *Schönen Magelone*. Die literaturwissenschaftliche Erforschung derartiger Phänomene dürfte bisher noch nicht sonderlich weit gediehen sein, zumal ihrem Nachvollzug in vielen Fällen psychische Barrieren entgegenstehen. Es sei darauf verwiesen, daß sich vor allem bei visuell begabten Dichtern mit malerischem Talent Anzeichen für eine verwandte Art des Schauens finden. Ich führe die mir präsenten Beispiele nach dem Grade ihrer mutmaßlichen Fremdartigkeit auf: Christian Morgensterns bereits recht aufschlußreiche Wolkenspiele aus *In Phanta's Schloß (Jubiläumsausgabe in vier Bänden)*, hrsg. von Clemens Heselhaus, Bd. 2, München 1979, S. 11 ff.) dürften noch allgemein zugänglich sein. Der Hinweis des jungen Leonhard Frank auf die Wolke, die aussieht wie Rom (*Die Räuberbande*, München 1975, S. 18) bezeichnet sicher nicht nur in der Romanfiktion Verständnisengpässe zwischen dem fantasievollen Kind und dem wohlwollenden Erwachsenen. Die Materialisierungen des kleinen Adalbert Stifter aus endogenen Farbflecken (Zusammenfassung bei Urban Roedel, *Adalbert Stifter. Geschichte seines Lebens*, Bern ²1958, S. 13 ff.) sind noch aufschlußreicher, aber auch komplexer. (Vgl. auch Gemälde wie *Wolkenstudie* oder *Die Bewegung*, I, und *Die Bewegung*, II, im Besitz der Wiener Adalbert-Stifter-Gesellschaft). Am verblüffendsten ist die ausgearbeitete epische Sequenz zu Beginn der Proustschen Autobiographie, die die Geschichte Genovevas von Brabant variiert und die Gestalt Golos in einem Türknäuf verfestigt (*Du côté de chez Swann*, Paris 1954, S. 12–14). Die Tatsache, daß die drei letztgenannten Dichter eine ausgeprägt sadistische Persönlichkeitsstruktur aufweisen, kann sowohl die Erklärung für die Verdrängung ähnlicher Erlebnisse bei

entscheidende Erlebnis im Wachzustand wird wie folgt skizziert:

Die Scheibe des Mondes stand in seinem Kammerfenster gerade gegenüber, er betrachtete ihn mit sehnsüchtigen Augen, er suchte auf dem glänzenden Rande und in seinen Flecken Berge und Wälder: bald schien er erhabene Türme zu entdecken, bald die See mit ihren segelnden Schiffen; ach dort! dort! rief eine innerliche Stimme seiner Brust, ist die Heimat aller unserer Wünsche, dort ist die Liebe zu Hause, dort wohnt das Glück, von da herab scheint es auf uns nieder und sieht uns wehmütig an, daß wir noch hier sind.¹⁰²

Im darauffolgenden Traum kommt der Mond näher und erleuchtet die glückhafte Begegnung mit der schönen Fremden. Gleichzeitig erstehen dem Helden »die frühesten Erinnerungen aus seinen Kinderjahren« sowie ein Gefühl der »Unbegrenztheit« – nachdem bereits der Traum vor der Betrachtung der Mondscheibe eine synästhetische Vision erzeugt hatte. In *William Lovell* findet sich eine viel skizzenhaftere Entsprechung zu der Mondvision,¹⁰³ während das Pendant des synästhetischen Traums im entscheidenden 11. Brief des 5. Buches¹⁰⁴ in der aufscheinenden Kindheits-erinnerung gleichzeitig die Empfindungen Synästhesie, Mordlust, zwanghafte Gotteslästerung, Glaube an Präexistenz und unbegreifliche kosmische Erscheinungen freisetzt. Das kurz darauf folgende Mineralgedicht des 33. Briefs wird

den meisten Erwachsenen als auch einen Hinweis auf ihre Koppelung bei Tieck mit moralisch negativen Assoziationen liefern.

¹⁰² Weitere aufschlußreiche Zitate s. Klaus Lankheit, »Die Frühromantik und die Grundlagen der »gegenstandslosen« Malerei«, in: *Neue Heidelberger Jahrbücher* N. F. (1951) S. 55–90. – Die Spontaneität der Vision in der zitierten Stelle wird bezeichnenderweise durch die Zweitfassung des Romans verwischt, indem etwa Türme durch Schlösser ersetzt werden.

¹⁰³ Tieck, *William Lovell* (Anm. 15) S. 525 f.

¹⁰⁴ Ebd., S. 327 f.

mit einer Höllenfahrt schließen, bei der »das Morgenrot sich in dem Abgrund spiegle«. ¹⁰⁵

An der Schwelle zur Frühromantik vereinen sich die visuellen und synästhetischen Valeurs, die Tieck in seiner Kindheit und Jugend als böse, bedrohend oder zumindest anfechtend erfahren hatte, ¹⁰⁶ und die vor allem im *Sternbald* einer Harmonisierung zugeführt wurden. Wird freilich schon in den Vorstufen und Parerga aus den *Herzensergießungen* und den *Phantasien über die Kunst* das Harmonisierungsvermögen des ästhetischen Prozesses immer wieder fragwürdig, so erweisen die Krisenjahre Tiecks nach der Jahrhundertwende und Novalis' Tod trotz versuchsweisen Ansätzen einer Synthese wie im *Kaiser Octavianus*, daß nicht nur der Glaube an die Erlösung durch die Kunst schwindet, sondern daß selbst ihr fiktionaler Modellcharakter für eine Apokatastasis der Lebenswirklichkeit, wie er im kühnen Wurf des Novalischen Werks angedeutet ist, in Frage gestellt wird.

Die angedeutete Weiterentwicklung der Tieckschen Einheit von Seltsamstem und Gewöhnlichstem zum Novalisschen Begriff des Wunderbaren im Alltäglichen gewinnt an Stringenz, wenn wir die *Lehrlinge zu Sais* genetisch in den Kontext der frühromantischen Künstlerdichtungen stellen. Der Beginn dieses, von Jugendversuchen abgesehen, poetischen Erstlingswerks lautet:

Mannigfache Wege gehen die Menschen. Wer sie verfolgt und vergleicht, wird wunderliche Figuren entstehen sehn; Figuren, die zu jener großen Chifferschrift zu gehören scheinen, die man überall, auf Flügeln, Eierschalen, in Wolken, im Schnee, in Kristallen und in Steinbildungen, auf gefrierenden Wassern, im Innern und Äußern der Gebirge, der Pflanzen, der Tiere, der Menchen, in den Lichtern des Himmels, auf berührten und gestrichenen Scheiben von Pech und Glas, in den Feilspänen um den Magne-

¹⁰⁵ Ebd., S. 331 f.

¹⁰⁶ Vgl. Anm. 109 f.

ten her, und sonderbaren Konjunkturen des Zufalls erblickt. In ihnen ahndet man den Schlüssel dieser Wunderschrift, die Sprachlehre desselben, allein die Ahndung will sich selbst in keine feste Formen fügen, und scheint kein höherer Schlüssel werden zu wollen. Ein Alkahest scheint über die Sinne der Menschen ausgegossen zu sein. Nur augenblicklich scheinen ihre Wünsche, ihre Gedanken sich zu verdichten. So entstehen ihre Ahndungen, aber nach kurzen Zeiten schwimmt alles wieder, wie vorher, vor ihren Blicken. ¹⁰⁷

Die Kanonisierung der Isissuche in der gängigen geistesgeschichtlichen Würdigung der Goethezeit mag das fällige Befremden über dieses eigentlich so banal scheinende Entreebillet eines sich offenbarenden Genies in die Literatur außer Kraft gesetzt haben. Hier aber wird mit der Selbstverständlichkeit des Eingeweihten die Sternbaldsche Frage nach der Botschaft der gliedmaßierten Natur beantwortet, die lautete:

Die Hieroglyphe, die das Höchste, die Gott bezeichnet, liegt da vor mir in tätiger Wirksamkeit, in Arbeit, sich selber aufzulösen und auszusprechen, ich fühle die Bewegung, das Rätsel im Begriff zu schwinden – und fühle meine Menschheit. ¹⁰⁸

Die in beiden Zeugnissen sich ausdrückende Dynamik und Flüchtigkeit der Erscheinung wird später, vor allem durch

¹⁰⁷ Novalis, *Schriften*, hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, 2. Aufl., Bd. 1, Stuttgart 1960, S. 79. Der Alkahest als Universalmittel der Alchemisten, das alle Substanzen in wasserhelle Flüssigkeiten verwandelt, ist, auf den ersten Blick paradox, als erkenntnisthemmend ausgewiesen, während die die Transparenz trübenden amorphen Zeichen Hieroglyphenqualität erlangen. Dies erinnert an die Aussage eines scheinbar so konventionellen Gedichts wie *Es färbte sich die Wiese grün*, dessen chiliastischer Impetus aus der Verfestigung und Formwerdung amorpher Daseinsstufen erwächst. (»Vielleicht beginnt ein neues Reich – / Der lockre Staub wird zum Gesträuch« usw.; ebd., S. 413 f. Zur zeitlichen Nachbarschaft mit dem, Jakob Böhmes Chiliastik beschwörenden Gedicht *An Tieck* sowie dessen redigierender Einwirkung vgl. den Kommentar, ebd., S. 624.)

¹⁰⁸ Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen* (Anm. 81) S. 250.

den Austausch mit Solger, ihren Niederschlag in der Ästhetik der Romantischen Ironie finden. Zur Zeit von Novalis' dichterischer Vollendung und Tod sind die phänomenologischen Konnotationen jedoch wesentlich umfassender und rühren erneut an den in der Zweideutigkeit der Erscheinungswelt gurgewöhnten moralischen Dualismus.

Mit Recht wird zur Interpretation des *Runenbergs* gern der große Bekenntnisbrief an Friedrich Schlegel vom 16. Dezember 1803 herangezogen,¹⁰⁹ in dem Tieck über den Beginn seines ersten Dresdener Aufenthalts schreibt, seine Liebe zur Poesie sei ihm als das eigentlich Böseste erschienen.¹¹⁰ Der Einsatz der Krise läßt sich jedoch in einem früheren Brief an Schlegel lokalisieren, der zeitlich in engster Nachbarschaft zum Tode Novalis' steht und der Entstehung des *Runenbergs* vorausgegangen sein dürfte.¹¹¹ Nach der Klage um Novalis bekennt Tieck, »wie nothwendig meiner Existenz die Natur ist«: »der Schwulst der Berge, die Inkorretheit von Bächen und Wäldern, der Schwung der Anhöhen ist die ewige Poesie, die ich nie zu lesen müde werde, und die mich stets begeistert.«¹¹² Der ominösen Rhetorisierung des Panoramas folgt eine Verlandschaftung der Literatur:

Besonders hat Homer ein geheimes tiefes Grauen in mir geweckt, das bisher sich nur zuweilen unbestimmt in mir geregt hat, ich habe wahrzunehmen geglaubt, wie allenthalben das Innere der Natur aus ihm spricht, und an einigen Stellen fast unmittelbar, ich sehe in ihm Ruinen von alten Zeiten und Erinnerungen von großen untergegangenen Geschlechtern, Sagen, die wie aus einem Meeresstrudel wieder aus der Tiefe heraufgeworfen worden, die Riesen-

¹⁰⁹ Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel. Briefe, hrsg. von Edgar Löhner, München 1972, S. 137–147.

¹¹⁰ Ebd., S. 141. Vgl. auch: »Dieser Zustand des Kampfes mit mir selbst und allem Bösen und Phantastischen hat bis in diesen Frühling gewährt« (ebd., S. 142).

¹¹¹ Tieck an Friedrich Schlegel, Mitte März 1801 (ebd., S. 56–58).

¹¹² Ebd., S. 57.

gebeine in ihm so nahe, und unbekannte Geschöpfe, wie man sie wohl in Gebirgen findet [...] alles was Geschichte giebt und Poesie, so wie alle Natur, und alles in mir, sieht mich aus einem einzigen tiefen Auge an, voller Liebe, aber schreckvoller Bedeutung.¹¹³

Mit Sophokles habe, so heißt es weiter unten, ein neues Geschlecht begonnen: »die Kunst kommt zum Bewußtsein ihrer selbst«. Analog dazu wird die Weissagung gewagt: »Das Romantische ist ein Chaos, aus dem sich nothwendig wieder eine Gewisheit, wenn man es so nennen will, entwickeln muß.«¹¹⁴

Es sei dahingestellt, wie sich die Aporie des im selben Jahre entstehenden *Runenbergs* zu diesem Programm fügt. Aufschlußreich erscheint jedoch das Zeugnis Köpkes, das die bekannte Äußerung Steffens' über die Vorgeschichte der Erzählung ergänzt:

Sie trafen zusammen in Jakob Böhme und den Mystikern. Aus diesen Gesprächen bildete sich jenes schauerliche Märchen *Der Runenberg*, in dem die Natur als dunkle und unwiderstehliche Macht erscheint, die den freien sittlichen Entschluß des Menschen vernichtet. Es war das Abbild der damaligen Stimmung Tieck's. Im Walde, in der Pflanzenwelt wehte ein verwandter Hauch, der ihn geheimnißvoll durchschauerte. Er glaubte hineinzublicken in ferne, untergegangene Riesenwelten, und sie in ihren Erinnerungen

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Ebd., S. 58. Tiecks Lebenskrise nach Hardenbergs Tod und ihre eigenartige Transposition in literarische Kategorien findet auch in der Folgezeit einen deutlichen Niederschlag im teils spannungsreichen Briefwechsel mit den Brüdern Schlegel. Vgl. hierzu die Korrespondenz mit August Wilhelm Schlegel von Juni bis Juli 1801, insbesondere Tiecks Nachschrift zu seinem auf den *Heinrich von Ofterdingen* bezogenen Brief von Anfang Juli 1801 mit Berufung auf Böhme, Schelling und Homer (ebd., S. 80), sowie Schlegels aufschlußreiche Antwort vom 10. Juli (namentlich ebd., S. 83 f.), ferner den Gedankenaustausch zur Wiederauffindung der *Lehrlinge* im September 1802 (ebd., S. 116 f.).

wiederzuerkennen. [...] Natur, Geschichte, Poesie floß in eins, und es blickte ihm entgegen mit einem Auge der Liebe und des Schreckens zugleich.¹¹⁵

Neben den verbalen Parallelen zu dem Brief an Schlegel frap-piert der sinistre Akzent der Jakob-Böhme-Rezeption, deren Umwertung der Verlust des Freundes vielleicht ebenso zu-grunde liegt wie der Depravierung des Gebirgs- und Mine-ralmotivs.¹¹⁶ Erstaunlicherweise bleibt diese thematische Kohärenz bis in die Zeit des Briefwechsels mit Solger erhal-ten, wobei sich freilich eine, zumal im Vergleich zu dem Brief an Schlegel, überraschend veränderte Antithetik entfaltet. Solgers Brief vom 2. Februar 1817, den Tieck sicher nicht zu unrecht als wichtigstes Zeugnis sowohl der jahrelang währen-den Freundschaft als auch des ästhetischen Gedankenaustau-sches wertete, enthält die These des Bösen als des absoluten Nichts, aus der gefolgert wird, daß der moralische Dualismus in der Welt der Erscheinungen, an der der Mensch Anteil hat, nur über die Wertigkeit eines Schattens verfüge.¹¹⁷ Tiecks Antwort rekapituliert seine Krise, in der »mein jugendlich leichter Sinn, meine Lust zur Poesie und an Bildern mir als etwas Verwerfliches, Verfehltes erschien«.¹¹⁸ Der von Tieck beschriebene Verfall seiner schöpferischen Kraft geht nach Aussage seines Briefs mit der Lektüre der Mystiker einher, bis ihm die Wiederbegegnung mit Homer, den *Nibelungen*, Sophokles und Shakespeare neue Kraft gibt und die Anknüpfung an seine »Jugendversuche« ermög-licht.¹¹⁹ Hegels notorisch süffisanter Kommentar zu dieser

115 Köpke (Anm. 24) Tl. 1, S. 292. Zu Steffens vgl. oben, Anm. 24.

116 Vgl. die Bezüge auf Böhme in Novalis' Gedicht *An Tieck* (*Schriften* [Anm. 107] S. 411–413).

117 Karl Wilhelm Ferdinand Solger, *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel*, hrsg. von Ludwig Tieck und Friedrich von Raumer, Bd. 1, Leipzig 1826, S. 512.

118 Ebd., S. 539.

119 Ebd., S. 540. Vgl. hierzu auch Tiecks Vorbericht zur zweiten Lieferung seiner *Schriften*, Berlin 1828, Bd. 6, S. X ff.

Stelle, der vor allem bemängelt, daß sich die *Nibelungen* zwi-schen Homer und Sophokles befinden, dürfte auch hier Goetheschen Kriterien verpflichtet sein,¹²⁰ kann aber natur-gemäß nicht der Tatsache Rechnung tragen, daß Tieck hier von einem einst krisenhaft gefühlten Dualismus Homer-Sophokles abrückt und sich implizit eine klassizistische Sicht des ersteren aneignet, unter die auch noch die *Nibelungen* zu subsumieren nicht einer gewissen Konsequenz entbehrt.¹²¹ Literatur schlechthin wird zur Form, zum kategorial erfaß-baren Faktor, der in Gegensatz zur Mystik gebracht wer-den kann und den berühmten »Gränzvertrag« mit Böhme¹²² absichern hilft. Der schöpferische Prozeß hat sich der Gravitation des Vorbewußten in einer dem Briefschreiber durchaus erwünschten Weise entwunden.

Exkurs: Schöpferischer Prozeß und ästhetische Diskussion

Die von Tieck eingeleitete Böhme-Rezeption der Romanti-schen Schule ist vielen Deutungsversuchen unterworfen wor-den. Hierbei lassen die erwähnten biographischen Koinzi-denzen den Böhme Kult als bestimmendes Moment zumal für die Dichterfreundschaft zwischen Tieck und Novalis vermu-ten, dem beim Tode des letzteren eine vermächtnisartige Bedeutung zukam. Nähere Aufschlüsse hierzu kann viel-leicht der bekannte Brief Hardenbergs vom 23. Februar 1800 an Tieck¹²³ erteilen, wo Böhmes Werk als »ächtches Chaos voll

120 Hegels Rezension zu Solgers *Nachgelassenen Schriften* (*Sämtliche Werke*, hrsg. von Hermann Glockner, Stuttgart 1958, Bd. 20, hier S. 157). Vgl. Goethes Tagebucheintragung vom 16. 11. 1808, die *Urteilsurteile französischer Kritiker* (*Sämtliche Werke*, Artemis-Gedenkausgabe, hrsg. von Ernst Beutler, Zürich 1961–66, Bd. 14, S. 782) sowie die *Noten und Abhandlungen zum West-östlichen Divan* (ebd., Bd. 3, S. 476).

121 Vgl. Goethes Äußerung gegenüber Eckermann, 2. 4. 1829 (Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hrsg. von Heinrich Hubert Houben, Wiesbaden 1959, S. 253).

122 Siehe Solger (Anm. 117) S. 542.

123 Novalis, *Schriften* (Anm. 107) Bd. 4, Stuttgart 1975, S. 321 ff.

dunkler Begier und wunderbarem Leben« gepriesen wird, mit »quellenden, treibenden, bildenden und mischenden Kräften, die von innen heraus die Welt gebären«. Daß der Verfasser hierin »heitre Fröhlichkeit« wahrnimmt, stimmt zu Friedrich Schlegels Konzeption der Ironie als »klares Bewußtsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos«¹²⁴ und anderen Aperçus, die in ihrer sicher oft widersprüchlichen Gesamtheit das romantische Credo auf dem Höhepunkt der Böhme-Begeisterung bildeten. Bedeutsam wird dieses Zeugnis durch die gleichzeitig zwischen Böhme und dem scharf angegriffenen *Wilhelm Meister* gesetzte Antithese, die Tiecks diskrete, aber folgenschwere Rolle bei der Entfremdung Goethes von den Romantikern mitbestimmt haben mag.¹²⁵

Die Einordnung der hier sichtbar gewordenen Kontroverse wird bis heute dadurch erschwert, daß Goethes Angriff auf die »neukatholische Sentimentalität« und »das klosterbruderisierende, sternbaldisierende Unwesen«¹²⁶ als griffigste und daher meistzitierte Formel eine kritische Stoßrichtung vorwiegend gegen den bereits verstorbenen Wackenroder und Tiecks Frühwerk suggeriert, die in Wirklichkeit als eher marginal zu gelten hat.¹²⁷ Die verwirrenden Kontroversen um Goethes Schrift *Winckelmann und sein Jahrhundert* sowie um Heinrich Meyers Rezension zur *Erläuterung des polygno-*

124 Friedrich Schlegel, *Kritische Schriften*, hrsg. von Wolfdieterich Rasch, München 1964, S. 97 (nach Minors Zählung: Idee 69).

125 Zu Tiecks Aufbereitung Hardenbergischer Äußerungen über den *Wilhelm Meister* s. Hans-Joachim Mähl, »Goethes Urteil über Novalis. Ein Beitrag zur Geschichte der Kritik an der deutschen Romantik«, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* (1967) S. 130-270, v. a. S. 175 ff.

126 Goethe, *Werke*, Weimarer Ausgabe, Abt. 1, Bd. 48, Weimar 1897, S. 121 f. Vgl. hierzu Mähl (Anm. 125) pass., sowie die Einleitung zu: *Goethe und die Romantik. Briefe mit Erläuterungen*, hrsg. von Carl Schüddekopf und Oskar Walzel, Tl. 1, Weimar 1898, S. XL ff. Ferner: Marianne Thalmann, »Tiecks Goethebild«, in: *Monatshefte* 50 (1958) S. 225-242; wiederabgedruckt in: *Ludwig Tieck* (Anm. 3) S. 279-302.

127 Zur grundsätzlichen Aufgeschlossenheit Goethes für altdeutsche Kunst vgl. Mähl (Anm. 125) S. 153.

tischen Gemählde auf der rechten Seite der Lesche zu Delphi der Brüder Riepenhausen zeigen auf beiden Seiten terminologisch eine Multivalenz, wie sie, bezogen auf den bildnerischen Ausdruck, Gegenstand der Kritik wurde. Goethes Forderung einer antik-mediterran-rational-heidnischen Plastizität richtet sich gegen eine, mit dem Vorwurf des Dilettantismus gebrandmarkte, altdeutsch-katholisch-empfindsame Flächigkeit, der Friedrich Schlegels im Zuge seiner Hinwendung zum Katholizismus verfaßte protonazarenische Schriften terminologisch ebenso subsumierbar sind wie Tiecks wesentlich vieldeutigere Theoreme im *Sternbald* und dessen Beiwerk.¹²⁸ Das Verständnis wird weiter dadurch erschwert, daß Friedrich Schlegels Schriften zur bildenden Kunst, die im Brennpunkt der Polemik standen, heute kaum mehr Aufsehen erregen würden, da ihr Eintreten für seither akkreditierte Künstler und deren Werke nur einem mittlerweile objektivierten Kanon ästhetischer Begrifflichkeit zu entsprechen scheinen. Tiecks mehr auf Intuition als Sachwissen gestützte ästhetische Theorie erreicht durch ihr Verharren im Unbestimmten im Grunde viel eher eine durch gemeinsame Unschärfe begünstigte Einheit von Signifikant und Signifikat, die bei Goethe schon anlässlich der Erstlektüre des *Sternbald* eine, von der späteren Animosität allerdings noch freie, Irritation bewirkte.¹²⁹

Die hier spürbaren grundsätzlichen Spannungen werden von Tieck noch über ein Jahrzehnt nach Goethes Tod und ein Vierteljahrhundert nach der eigenen angeblichen Abkehr von der Romantik ausgetragen. So wird in der *Sternbald*-Fassung von 1843 eine ursprünglich eher beiläufige Bemerkung des Lukas von Leyden in dem Gespräch, das auf Sternbalds

128 In Wirklichkeit ist die betonte Zweidimensionalität der nazarenischen Vorbilder dem Vexiereffekt geradezu entgegengesetzt, den Goethe im Gespräch mit Riemer vom August 1808 den Romantikern vorwirft: »Das Antike ist plastisch, wahr und reell; das Romantische täuschend wie die Bilder einer Zauberlaterne«.

129 Vgl. Mähl (Anm. 125) S. 136 ff.

Monderlebnis¹³⁰ folgt, axiomatisch zugespitzt: »wir sind gewiß nicht für die Bildsäulen, die man jetzt entdeckt hat, und aus denen viele, die sich klug dünken, was Sonderliches machen wollen, diese Antiken verstehen wir nicht mehr, unser Fach ist die wahre nordische Natur.«¹³¹ Hilft hier die nordische Natur eine ehemals als katholisierend gebrandmarkte Kunstauffassung beglaubigen, so scheinen durch Sternbalds Bekehrungserlebnis in der Sixtinischen Kapelle die Fronten vollends verkehrt, wenn deren optische Irritationen im Kontext des Michelangelo-Aufsatzes der *Phantasien über die Kunst* begriffen werden.¹³² Dort sind Michelangelo und Dante als Verkündiger der katholischen Religion durch das Fehlen von »Geschichte und Begebenheit« gekennzeichnet: das abschlußlose metrische Prinzip der Terzine findet sein Äquivalent ausdrücklich im diffusen visuellen Eindruck des *Jüngsten Gerichts*, wo für den Betrachter auch die empirische Zeit sistiert wird.¹³³

Diese Kunstimpression des Frühromantikers Tieck läßt sich ebenso wie seine Böhmerezeption mit dem visuell-halluzinatorischen Prinzip in Beziehung setzen, das nach Novalis' Tod in eine krisenhafte Phase trat und an der Genese des *Runenbergs* beteiligt war.¹³⁴ Die Entwicklung der folgenden Jahrzehnte ist in dem erwähnten Brief an Solger anhand des Verhältnisses zu Böhme exemplifiziert und mündet in die angebliche, zum Gemeinplatz der Literaturgeschichte gewordene Abkehr von der Romantik. Tiecks sichtliche Wandlung wird auch von einfühlenden Beobachtern mit partiellem Scharfblick analysiert, ohne daß der von ihm selbst bestätigten

130 Vgl. oben, S. 41

131 Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen* (Anm. 81) S. 418; Erstfassung vgl. ebd., S. 101.

132 Ebd., S. 394 ff.; Wackenroder (Anm. 71) S. 164.

133 Vgl. den Aufsatz »Die Töne« in den *Phantasien über die Kunst*, insbesondere das einleitende Gedicht über die Zeit (Wackenroder [Anm. 71] S. 241 ff.).

134 Siehe oben, S. 44

Anknüpfung an sein Jugendwerk¹³⁵ Rechnung getragen würde.

So setzt Heines bekannte Würdigung Tiecks im zweiten Buch der *Romantischen Schule* drei Schaffensphasen an. Deren zweite wird, mit dem *Blonden Eckbert* und dem *Runenberg* als den bedeutendsten Höhepunkten, zum Inbegriff intuitiver Natursympathie erklärt. Die dritte Phase dagegen ist aus dieser Sicht durch die Abkehr vom Katholizismus und der »naiven Herzenergießung« bestimmt, durch »artistische Klarheit, Heiterkeit, Ruhe und Ironie«, die den vormaligen Romantiker als würdigen Goetheschüler ausweist.¹³⁶ Hier ist an ein Goetheverständnis angeknüpft, das sich seinerseits aus Goethes Konflikt mit den Romantikern erklärt. Jenseits des unmittelbaren kunsthistorischen Anlasses betrifft die bei Goethe noch bis in die Gespräche mit Eckermann inhärente Romantikritik, die auf die zu starke Akzentuierung des unwägbaren Schöpferischen und die nicht auszudrückende Fülle der Empfindung zielt, das Problem des Dilettantismus.¹³⁷ Die Diskontinuität zwischen klassischer und romantischer Ästhetik wird noch heute ähnlichen Wertungen unterworfen. Hierbei wird nicht nur die, wenn auch zeitversetzte, Konvergenz zwischen Goethe und Tieck außer acht gelassen, die vereinfachend zum Bruch des letzteren mit seinen Anfängen erklärt wird; auch Goethes Position ist differenzierter und mehr von persönlichen Konflikten geprägt, als in den geläufigen Deutungen sichtbar wird.

Neuerdings hat Hans Rudolf Vaget in einem scharfsinnigen Beitrag die Bezüge des Dilettantismusproblems im *Werther* zu Phänomenen der visuellen Wahrnehmung ausgeleuchtet.¹³⁸ Er beruft sich im Kern seiner Argumentation auf die

135 Vgl. oben, S. 46

136 Heinrich Heine, *Sämtliche Schriften*, hrsg. von Klaus Briegleb, 12 Bde., München 1976, Bd. 5, S. 426 f.

137 Vgl. Mähl (Anm. 125) S. 139 ff.

138 H. R. V., »Die Leiden des jungen Werthers«, in: Paul Michael Lützeler / James E. McLeod (Hrsg.), *Goethes Erzählwerk. Interpretationen*, Stuttgart 1985 (Reclams Universal-Bibliothek, 8081 [5]), S. 37-72.

Beeinflussung des Briefs vom 10. Mai durch die Conti-Szene in *Emilia Galotti*, wo beklagt wird, »daß wir nicht unmittelbar mit den Augen malen«, und wie viel »auf dem langen Wege, aus dem Auge durch den Arm in den Pinsel [...] verloren« geht.¹³⁹ Die affirmative Übernahme dieser Sicht durch den Titelhelden bedingt, wie vielfältig belegt wird, sein ästhetisches Scheitern mit, während die Position Goethes in dem Gedicht *An Kenner und Liebhaber* fixiert ist. Dieser kurze lyrische Text, in dem die Formbarkeit der außen sichtbaren Natur durch innere Schöpferkraft vermittelt der »Fingerspitzen« gefordert wird, könnte nach Aussage des Verfassers als Motto des *Werther* dienen.¹⁴⁰

Eine umfassendere Deutung der Goetheschen Position hätte freilich zu berücksichtigen, daß die hier aufgeworfene Antithese lebenslang ungelöst blieb, was ex negativo die dezidierte Schärfe mancher ästhetischer Thesen erklären könnte. Bekannt ist Eckermanns Hinweis in der Vorrede zu den *Gesprächen*:

Bald legt er alles Gewicht auf den Stoff, welchen die Welt giebt, bald alles auf das Innere des Dichters; bald soll alles Heil im Gegenstande liegen, bald alles in der Behandlung; bald soll es von einer vollendeten Form kommen, bald, mit Vernachlässigung aller Form, alles vom Geiste [...].¹⁴¹

Noch aufschlußreicher¹⁴² ist ein Lebenszeugnis aus der frühen Weimarer Zeit, das wie eine Reprise der Wertherschen Ästhetik anmutet: Der Brief an Frau von Stein vom 22. Juli 1776 beklagt Goethes Ungenügen als Zeichner vor der Landschaft um den Gickelhahn mit den Worten: »Ich hab' viel gekrizzelt seit ich hier bin, alles leider nur von Auge zur Hand, ohne durchs Herz zu gehen, da ist nun wenig draus worden.«¹⁴²

¹³⁹ Ebd., pass., bes. S. 46 ff.

¹⁴⁰ Ebd., S. 58. Vgl. hierzu das wahrscheinlich auch in der Entstehung benachbarte *Lied des physiognomischen Zeichners* (Goethe, *Werke*, Hamburger Ausgabe, Bd. 1, Hamburg 1964, S. 53).

¹⁴¹ Eckermann (Anm. 121) S. 9.

¹⁴² Goethe, *Briefe*, Hamburger Ausgabe, Bd. 1, Hamburg 1962, S. 223.

Vom selben Panorama heißt es vier Jahre später: »Es ist eben die Gegend von der ich Ihnen die aufsteigenden Nebels zeichnete jetzt ist sie so rein und ruhig, und so uninteressant als eine grose schöne Seele wenn sie sich am wohlsten befindet.«¹⁴³ Bekanntlich markieren diese Zeugnisse den biographischen Kontext des Gedichtes *Ein Gleiches*, das zu den unwägbaren Schöpfungen der Literatur zählt. Gerade die hier umschriebene Beseelung der Landschaft, die, wie die abgegriffene Formel der Umgangssprache lautet, eine Saite im Menschen zum Klingen bringt, verweigert sich am nachhaltigsten dem Formwillen des nachschöpferischen Künstlers.¹⁴⁴ Das Widerspiel zwischen dem Aufgehen des Menschen in der Schöpfung und deren eigenständig formender Nachahmung bleibt, anders als während der, von größerer Zuversicht geprägten, Sturm-und-Drang-Epoche, von Dilettantismus bedroht, ohne daß die erstere Prämisse mit diesem gänzlich identisch wäre.¹⁴⁵ Dies aber entspricht durchaus der Schwebel, in der sich die Ästhetik der Frühromantik ebenfalls zu erhalten suchte.

¹⁴³ Ebd., S. 315.

¹⁴⁴ Vgl. die hierzu ganz gegensätzliche Interpretation von Kurt R. Eissler, *Goethe. Eine psychoanalytische Studie*, Bd. 1, Basel / Frankfurt a. M. 1983, S. 520 ff. In vergleichbaren Fällen sollten gerade Freudsche Deutungen zumindest einem heuristischen Ansatz jenseits des Lustprinzips Rechnung tragen.

¹⁴⁵ Hier erweist sich nicht nur das bekannte Zahme Xenion von der Sonnenhaftigkeit des Auges (*Sämtliche Werke* [Anm. 120] Bd. 1, S. 629) als einschlägig, sondern auch die grundsätzliche Äußerung über naturwissenschaftliche Erkenntnis in der *Farbenlehre*; s. das Kapitel über Newton (ebd., Bd. 16, S. 525 f.). Aufschlußreich ist nicht zuletzt Goethes »allgemeines Glaubensbekenntniß« im Briefentwurf an Christian Heinrich Schlosser vom 19. 2. 1815, aus einer Zeit also, die durch die Begegnung mit den Brüdern Boisseree eine größere Konzilianz in kunsttheoretischen Fragen herbeigeführt hatte: »a. In der Natur ist alles was im Subject ist. / y. und etwas drüber. / b. Im Subject ist alles was in der Natur ist. / z. und etwas drüber. / b kann a erkennen, aber y nur durch z geahndet werden. Hieraus entsteht das Gleichgewicht der Welt und unser Lebenskreis in den wir gewiesen sind.« (*Werke*, Weimarer Ausgabe, Abt. 4, Bd. 25, Weimar 1901, S. 311 f.)

Das Wagnis der Simultanexistenz

Die sprichwörtlich reiche Wirkungsgeschichte des *Runenbergs* hat einige Dichtungen von Rang hervorgebracht, die das Paradox der ins Kristall strebenden Zerfließungsmystik auf die Spitze treiben. Sie nähern sich zuweilen mehr dem Bild des Novalisschen Alkahests als dem Wahn des verwilderten Christian, welcher im formlosen Gestein schon dessen künftige, geschliffene Kristallqualität erblickt. Immerhin implizieren die ihn in ihren Bann schlagenden »eckigen Figuren«, also vor allem Oktaeder, eine Individuation, der gegenüber die überwuchernde vegetative Natur als Kollektivtod anmutet, als »Leichnam vormaliger herrlicher Steinwelten« (44). Diese Illusion der kristallinen Selbstbewahrung ist in E. T. A. Hoffmanns Falunnovelle aufgehoben: »Sowie nun aber der Jüngling wieder hinabschaute in das starre Antlitz der mächtigen Frau, fühlte er, daß sein Ich zerfloß in dem glänzenden Gestein.«¹⁴⁶ In allen entscheidenden Visionen des Helden vollzieht sich die Angleichung des kristallinen Bergesinneren an die Transparenz des Meeres.¹⁴⁷ Aniela Jaffé hat in ihrer umfangreichen Abhandlung zum *Goldnen Topf* auf die Gefahr der Geisteskrankheit verwiesen, die in solcher Versuchung, der Selbstpreisgabe liegt und ihre Parallele in der Weissagung des Apfelweibes »Ins Kristall bald dein Fall« findet.¹⁴⁸ Die Kristallsymbolik des *Goldnen*

146 E. T. A. H., *Die Serapiens-Brüder* (Anm. 91) S. 179.

147 Auf die Tradition des flüssigen Kristalls geht Jean Starobinski ein in *Jean-Jacques Rousseau: La Transparence et L'Obstacle*, Paris 1957, S. 317 ff., wobei der Bogen der Tradition bis zu dem deutschen Alchimisten und Abenteurer Johann Joachim Becher (1635–95), dem eigentlichen Erfinder der Gasbeleuchtung, zurückgeschlagen wird. Die erstrebte Kristallwerdung des Menschen ist beim Rousseau der *Réveries* mit der Entgrenzungs- und Entkörperungs-idee gekoppelt (»devenir un œil vivant«); die Paradoxie des Flüssigkeitsbegriffs versteigt sich zu der Formulierung: »la fluidité est le principe de la solidité des corps«. In Anbetracht der Hoffmannschen Rousseau-Verehrung sind hier auch direkte Einflüsse nicht auszuschließen.

148 A. J., *Bilder und Symbole aus E. T. A. Hoffmanns Märchen »Der goldne Topf«*, 2., veränd. Aufl., Hildesheim 1978, S. 59 f.

Topfs zeigt ihre volle Ambivalenz in der zehnten Vigilie, wo die gleichsam geronnene Transparenz der gläsernen Flaschen zur Metapher philiströsen Daseins wird. Die flüssig bleibende Transparenz ist in der Dynamik der mit unerhörter Virtuosität beschriebenen Vexiereffekte enthalten;¹⁴⁹ der Glaube, daß in ihnen das Wunderbare vom Alltäglichen nur durch die Art des Schauens unterschieden ist,¹⁵⁰ stabilisiert die für Hoffmanns Märchen novellen charakteristische Simultanexistenz zwischen sichtbarer Welt und Atlantis – eine Daseinskonzeption, die die Humortheorie von *Prinzessin Brambilla* durchwaltet und selbst dem leidenschaftlichen politischen Engagement des *Meister Floh* standhält. Der musikalische Gesamtkünstler Hoffmann bildet im übrigen die Synästhesie der amorphen Vision wesentlich radikaler aus als Tieck, so in »Johannes Kreislers Lehrbrief«, wo aus einem geäderten und bemoohten Stein die Töne und Strahlen erwachsen, welche sich »zur Gestalt eines wundervollen Weibes« verdichten, aber dennoch Musik bleiben.¹⁵¹ In der Erzählkunst des späteren Tieck finden sich ähnliche Motive vorwiegend als skurrile Arabeske, etwa im *Jungen Tischlermeister*, wo ein Geiger die Maserung hölzerner Tischplatten in Melodien umsetzt.¹⁵²

Die Entwicklung der neuen »Gewisheit« aus dem romantischen Chaos des Briefs an Friedrich Schlegel, setzt voraus, daß das Unbewußte zum bloßen Substrat des künstlerischen Prozesses wird und sich nur noch fragmentarisch manifestiert. Insofern mutet der Schluß der *Sternbald*-Fortsetzung, an dem Mariens märchenartige Kindheitserzählung abbricht, konsequent an: der dem Eckbert-Binnenmärchen gleichende Einsatz wäre schwerlich in die Wirklichkeit des zuletzt for-

149 E. T. A. Hoffmann, *Fantasie- und Nachtstücke*, hrsg. von Walter Müller-Seidel, München 1960, S. 197, 202, 206, 238 ff., 245.

150 Vgl. insbesondere die 9. Vigilie (ebd., S. 232 ff.).

151 Ebd., S. 325. Vgl. Jaffé (Anm. 148) S. 153 ff.

152 Ludwig Tieck, *Romane*, hrsg. von Marianne Thalmann, München 1966 (Werke in vier Bänden, 4), S. 370–372.

male Stabilisierung anstrebenden Malerromans überzuführen gewesen.¹⁵³ Die Marie der *Elfen* wiederum, deren Vater den Vornamen mit Berthas Pflegevater gemeinsam hat, geht durch ihr Erwachsenwerden und ihren Geheimnisverrat stufenweise eines Kindheitsparadieses verlustig, das seinerseits schon viel Buchwissen über paracelsische Elementargeister u. ä. integriert hat. Hündchen und Vogel treten in diesem verborgenen Feenreich wieder auf, sind aber, als Wächter und Phönix funktional definiert, der beliebigen Deutbarkeit des Eckbertmärchens entzogen. Die Tarnung des Feenreichs als schmutzige Landfahrsiedlung im finsternen Tannengrund ist als topisches Element mühelos auch einer geglätteten Erzählstruktur einzufügen, die der auktorialen Mitleidenschaft, wie sie dem Widerspiel zwischen hellem Elysium und dunkler Schattenmasse des *William Lovell* zugrunde lag,¹⁵⁴ entraten kann.

Solche Beobachtungen vermögen keinesfalls schon ein Urteil darüber zu beglaubigen, inwieweit die handwerkliche Konsolidierung des literarischen Schaffens die aus dem Unbewußten gespeiste Inspiration des schöpferischen Prozesses reduziert; sie rückt jedoch den Kairos der bewußten Formwerdung mehr und mehr aus dem Blickfeld des Interpreten. Der Vorhofcharakter, den die dargestellten visuellen Vexierspiele der früheren Prosa sowohl für den Bereich des Bewußten als auch des Unbewußten wahren, bedingt ihre osmotische Flüchtigkeit, der hier wie dort wesentlich verfestigtere Phänomene gegenüberstehen mögen, wobei freilich die Analogien der Bereiche mit wachsender Entfernung von der Bruchstelle einer spekulativeren Deutung unterliegen. Richard Beer-Hoffmann versuchte diesem Sachverhalt durch ein Aperçu zur Joyceschen Romankunst gerecht zu werden: »Wenn man tiefseefischt und zu tiefgeht, platzen die Fische, wenn sie an die Oberfläche kommen; beim Dichten muß man

153 Siehe Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen* (Anm. 81) S. 501.

154 Vorrede zur zweiten Auflage des *William Lovell* (Schweikert [Anm. 28] Bd. 1, S. 59).

das Netz genau so weit hinablassen, daß die Fische an der Platzengrenze sind und doch nicht platzen.«¹⁵⁵ Für Tiecks späte Novellen deutet Friedrich Sengles treffende Formel von der »Equilibristik zwischen Wunder und Alltag«¹⁵⁶ die große bewältigte Strecke des künstlerischen Werdegangs. Zumal in poetischen Höhepunkten wie dem *Alten Buch* zeigt die bekennerrhafte Unterströmung des Erzählgeschehens, daß der Autor das Bewußtsein der waltenden Schweben planvoll umsetzt. Die letzte seiner aus dem Berge tretenden Frauengestalten, die Fee Gloriana, ist anthropomorph wie die Feen des Jugendwerks; der rächende Aspekt ist in die Person der freien und halbherzigen Neophyten hineinverlagert, die das Gnomengelichter im Umkreis der großen Königin vermehren helfen. Das Wagnis der Preisgabe aber muß, um zu glücken, bedingungslos sein,¹⁵⁷ und der Tannenhäuser-Vergleich wird durch den Hinweis auf den himmlischen Ursprung der Poesie suspendiert.¹⁵⁸

Tiecks Versuche, seinen Konflikt mit der Zweideutigkeit des Wirklichen zu lösen, haben sich de facto mehr und mehr in den Bereich der romantischen Ironie verlagert. In den bedeutendsten Texten jedoch schloß die scheinbar unverbindlich bleibende Versöhnung des Seltsamsten mit dem Gewöhnlichsten nicht aus, daß die von Anbeginn erfüllte und erlittene moralische Alternative Eingang in die Verantwortung des Künstlers fand.

155 Zit. nach dem Brief Hermann Brochs an Elisabeth Langgässer vom 3. 12. 1948 (H. B., *Briefe*, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1981, S. 280).

156 F. S., *Biedermeierzeit*, Bd. 1, Stuttgart 1971, S. 248.

157 Ludwig Tieck, *Novellen*, hrsg. von Marianne Thalmann, München 1965 (Werke in vier Bänden, 3), S. 1020.

158 Ebd., S. 1040.

Literaturhinweise

- Beit, Hedwig von: Symbolik des Märchens. 3 Bde. Bern 1952 bis 1957.
- Böhme, Hartmut: Romantische Adoleszenzkrisen. Zur Psychodynamik der Venuskult-Novellen von Tieck, Eichendorff und E. T. A. Hoffmann. In: Literatur und Psychoanalyse. Hrsg. von Klaus Bohnen [u. a.]. Kopenhagen/München 1981. S. 133-176.
- Diez, Max: Metapher und Märchengestalt IV. Tiecks Frau vom Runenberg. In: Publications of the Modern Language Association 48 (1933) S. 877-887.
- Ewton, Ralph W.: Life and Death of the Body in Tieck's »Der Runenberg«. In: Germanic Review 50 (1975) S. 19-33.
- Childhood without End: Tieck's »Der blonde Eckbert«. In: The German Quarterly 46 (1973) S. 410-427.
- γ Fickert, Kurt J.: The Relevance of the Incest Motif in »Der blonde Eckbert«. In: Germanic Notes 13 (1982) S. 33-35.
- Fink, Gonthier-Louis: Tiecks dualistische Märchenwelt. Thèse complémentaire pour le doctorat ès lettres. Paris [o. J.].
- Le »Runenberg« de Tieck. Fantastique et Symbolisme. In: Recherches Germaniques 8 (1978) S. 20-49.
- Finney, Gail: Self-Reflexive Siblings: Incest as Narcissism in Tieck, Wagner, and Thomas Mann. In: The German Quarterly 56 (1983) S. 243-256.
- Gellinek, Janis Little: Der blonde Eckbert: A Tieckian Fall from Paradise. In: Festschrift für Heinrich E. K. Henel. Hrsg. von Jeffrey L. Sammons und Ernst Schürer. München 1970. S. 147-166.
- γ Haenicke, Dieter H.: Ludwig Tieck und »Der blonde Eckbert«. In: Vergleichen und verändern. Festschrift für Helmut Motekat. Hrsg. von Albrecht Goetze und Günther Pflaum. München 1970. S. 170-187.
- Hubbs, Valentine C.: Tieck, Eckbert und das kollektive Unbewusste. In: Publications of the Modern Language Association 71 (1956) S. 686-693.
- Kimpel, Richard W.: Nature, Quest and Reality in Tieck's »Der blonde Eckbert« and »Der Runenberg«. In: Studies in Romanticism 9 (1970) S. 176-192.
- Klussmann, Paul Gerhard: Die Zweideutigkeit des Wirklichen in Ludwig Tiecks Märchenovellen. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 83 (1964) S. 426-452.
- Kreuzer, Ingrid: Märchenform und individuelle Geschichte. Zu Text

- und Handlungsstrukturen in Werken Ludwig Tiecks zwischen 1790 und 1811. Göttingen 1983.
- Laiblin, Wilhelm (Hrsg.): Märchenforschung und Tiefenpsychologie. Darmstadt 1969. (Wege der Forschung. 102.)
- Mecklenburg, Norbert: »Die Gesellschaft der verwilderten Steine«. Interpretationsprobleme von Ludwig Tiecks Erzählung »Der Runenberg«. In: Der Deutschunterricht 34 (1982) H. 6. S. 62-76.
- Rasch, Wolfdietrich: Blume und Stein. Zur Deutung von Ludwig Tiecks Erzählung »Der Runenberg«. In: The Discontinuous Tradition. Festschrift für Ernest Ludwig Stahl. Hrsg. von Peter F. Ganz. Oxford 1971. S. 113-128.
- Schlaffer, Heinz: Roman und Märchen. Ein formtheoretischer Versuch über Tiecks »Blonden Eckbert«. In: Klaus Peter (Hrsg.): Romanikforschung seit 1945. Königstein i. Ts. 1980. S. 251-264.
- Sellner, Timothy F.: Jungian Psychology and the Romantic Fairy Tale: A New Look at Tieck's »Der blonde Eckbert«. In: Germanic Review 55 (1980) S. 89-97.
- Sklenar, Irma Josie Singer: Die Märchenwelt Ludwig Tiecks. Versuch einer Deutung. Diss. University of Michigan 1972.
- Tatar, Maria M.: Deracination and Alienation in Ludwig Tieck's »Der Runenberg«. In: The German Quarterly 51 (1978) S. 285 bis 304.
- Vitt-Maucher, Gisela: Eckbert, der gescheiterte Romaniker? Eine Strukturanalyse von Tiecks »Der blonde Eckbert«. In: Festschrift für Wolfgang Fleischhauer. Köln/Wien 1978. S. 332-346.
- Vredeveld, Harry: Ludwig Tieck's »Der Runenberg«: An Archetypal Interpretation. In: Germanic Review 49 (1974) S. 200-214.
- Wesollek, Peter: Ludwig Tieck oder Der Weltumsegler seines Innern. Anmerkungen zur Thematik des Wunderbaren in Tiecks Erzählwerk. Wiesbaden 1984.