

NARZISS AN DER QUELLE

DAS ROMANTISCHE
KUNSTMÄRCHEN

*

GESCHICHTE UND
INTERPRETATIONEN

HANS W. SCHUMACHER

1977 | 2014

Meiner Mutter und meiner Frau

INHALT

Vorwort	5
Einleitung	9
Erstes Kapitel:	
Vorgeschichte des romantischen Märchens	13
Zweites Kapitel:	
Novalis	27
Das Märchen in „Die Lehrlinge zu Sais“	39
Die Märchen im Heinrich von Ofterdingen:	
Das Arion-Märchen	50
Das Atlantis-Märchen	52
Das Märchen von Fabel und Eros	58
Drittes Kapitel:	
Wilhelm H. Wackenroder:	
Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen	69
Viertes Kapitel:	
Ludwig Tieck	76
Der blonde Eckbert	88
Runenberg	99
Der getreue Eckart und der Tannenhäuser	108
Liebeszauber	112
Der Pokal	116
Die Elfen	122

Fünftes Kapitel:

Clemens Brentano.....	128
Die Rhein-Märchen	148
Die italienischen Märchen.....	174
Gockel und Hinkel	174
Die zweite Fassung	186

Sechstes Kapitel:

E.T.A. Hoffmann.....	193
Die Bergwerke zu Falun.....	196
Der goldene Topf.....	207
Nußknacker und Mausekönig	222
Das fremde Kind	226
Die Königsbraut	231
Klein Zaches genannt Zinnober	238
Prinzessin Brambilla	246
Meister Floh.....	259

Siebtes Kapitel:

Adelbert von Chamisso: Peter Schlemihls wundersame Geschichte.....	268
---	-----

Achstes Kapitel:

Friedrich de la Motte-Fouque: Undine.....	277
---	-----

Neuntes Kapitel:

Joseph von Eichendorff	281
Die Zauberei im Herbst.....	286
Das Marmorbild	289

Anmerkungen.....	302
------------------	-----

Bibliographie	326
---------------------	-----

VORWORT

Wenn man will, kann man die Neuausgabe dieses Buches als dritte Auflage bezeichnen. Die erste erschien 1977 in der Akademischen Verlagsgesellschaft Athenaion in Wiesbaden, die zweite war eine Übersetzung ins Italienische, herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Margherita Versari, gedruckt im Verlag Il mulino, Bologna 1996 unter dem Titel *Narciso alla fonte*.

Ich glaube, dass auch für den heutigen Leser die komplizierten Voraussetzungen und Strukturen des deutschen romantischen Kunstmärchens von Novalis bis Eichendorff eine interpretatorische Herausforderung darstellen, für die das vorliegende Buch Hilfe anbieten kann. Der Text und die Reihenfolge der Kapitel ist bis auf die Korrektur von Druck- und Stilfehlern unangetastet geblieben.

Als es Anfang der siebziger Jahre geschrieben wurde, waren die Forschungen zur phantastischen Literatur, wie sie besonders in Frankreich betrieben wurden, hierzulande noch unbekannt; man benutzte die Begriffe Volks- und Kunstmärchen als Gattungsnamen und war von dem Unterschied, der z. B. zwischen E.T.A. Hoffmanns *Der goldne Topf* und *Das Bergwerk von Falun* existiert, wenig beeindruckt. Letzteres nannte man mangels spezifischerer Strukturanalysen „Antimärchen“, ohne genau zu wissen, was das Märchen im Rahmen der Phantasiedichtung eigentlich bedeutet, wie sein Verhältnis zum Mythos aussieht und warum das Märchen, historisch gesehen, erst im Jahrhundert der Aufklärung so erfolgreich und im Zeitalter der Romantik zum höchsten Ausdruck der Poesie erklärt wurde.

Das damals entstandene Werk im Sinne der neueren Forschungen zum Wesen des Phantastischen umzuschreiben, war mir aus Altersgründen nicht möglich.

Noch ein Wort zur Bibliographie: Sie gibt den Stand von 1977 wieder. Inzwischen sind 36 Jahre vergangen und unzählige weitere Aufsätze und Bücher erschienen eben auch zum Phänomen der phantastischen Literatur. Ich verweise auf die leicht zugänglichen bibliographischen Informationen im Internet, insbesondere bei wikipedia.

Stimmen zu diesem Buch:

Narciso alla fonte è un libro costantemente citato in tutti gli studi che si occupano della fiaba d'arte romantica, sì da costituire un imprescindibile punto di riferimento per chi voglia accostarsi all'argomento. La tesi forte, su cui si fondano l'originalità e l'attualità del lavoro di Schumacher, è costituita dall'individuazione della costante ripresa del mito nei testi esaminati: fiabe di Novalis, Wackenroder, Tieck, Brentano, Hoffmann, Chamisso, Fouqué e Eichendorff. Si tratta da un mito „riflesso“, recuperato ad arte, con cui si confronta, come in un specchio, il soggetto borghese, il novello Narciso di questi narrazioni. (Margherita Versari 1996)

Narziss an der Quelle ist ein Buch, das ständig in allen Studien, die sich mit dem romantischen Kunstmärchen beschäftigen, zitiert wird; daher ist es ein Referenzpunkt für denjenigen, der sich dem Thema zuwenden möchte. Die Hauptthese, auf der die Originalität und Aktualität des Werks von Schumacher beruht, besteht in der Erkenntnis der ständigen Wiederholung des Mythos in den untersuchten Texten: den Märchen von Novalis, Wackenroder, Tieck, Brentano, Hoffmann, Chamisso und Eichendorff. Es handelt sich um einen „reflektierten“, durch die Kunst zurückgewonnenen Mythos, mit dem sich wie in einem Spiegel das bürgerliche Subjekt, der neue Narziss dieser Erzählungen, konfrontiert sieht. (Margherita Versari 1996)

Das Kunstmärchen – was ist das? Von Dr. Paul W. Wühl (Quelle: <http://www.kunstmaerchen.de/content/pdf/Kunstmaerchen-Begriff.pdf>, abgerufen am 16. Januar 2014): Hans Schumacher wiederum (1977) sah im romantischen Kunstmärchen den Schnittpunkt aller ästhetischen, poetischen, philosophischen, historischen und existentiellen Erfahrungen ihrer Verfasser und ihrer Epoche. Den Gattungsbegriff kreiste er von den Extrempositionen her ein. Dazu notierte er u.a.: Extrem, in ästhetischer Hinsicht, ist das Kunstmärchen wegen der völligen Abkehr vom Prinzip der Nachahmung und die als Darstellungsmittel in den Bau des Kunstwerks integrierte Reflexion über ihre eigene Form. Extrem seien die Märchen aber auch durch das paradoxe Verhältnis der Dichter zu ihrem Werk. Obwohl die Romantik im Künstlertum das Ideal jeder menschlichen Geistestätigkeit sah, wurden die Dichter von ihrer bürgerlichen Existenz aufgezehrt und blieben weit von der beanspruchten weihvollen Haltung als Priester, Propheten, Gesetzgeber, Magier und Führer entfernt. Wie Friedrich Schlegel sah Schumacher in den Märchen Allegorien, weil sie jene Welt, die sich dem enthusiastischen Künstler durch Einfühlung offenbart, nicht objektiv nachprüfbar, sondern nur ahnbar darstellen. – Alle Extreme zusammen genommen werden die romantischen Kunstmärchen für Schumacher zu Gebilden eigentümlicher Erfahrungen. Einerseits spiegelten sie den enthusiastischen Glauben an eine religiöse, mythische, irrationale Totalität, andererseits sei es gerade die Form der Kunst, die diese Erfahrung zur Fiktion, zum nur ästhetischen Spiel mache.

*Prof. em. Dr. Hans Walter Eugen Schumacher,
Berlin 2014*

*Dichter sind doch immer Narzisse.
(August Wilhelm Schlegel)*

EINLEITUNG

Das romantische Märchen steht im Schnittpunkt aller ästhetischen, poetischen, philosophischen, politischen, historischen und existentiellen Erfahrungen seiner Verfasser und ihrer Epoche. Gerade diese Vielschichtigkeit, die zwar im einzelnen wohl erforscht ist, aber unmöglich in einem einzigen Werk dargestellt werden kann, macht das Phänomen so verwirrend, obwohl das Märchen sich als ein wohlgestaltetes Kunstwerk so einfach ausnimmt.

Diese Einfachheit gehört selbst zum Problem der Kunst, sie ist auch das Merkmal ihres Gelingens. An der Selbstverständlichkeit, mit der sich die Form darstellt, obwohl sie bei näherer analysierender Betrachtung bis in die Feinstruktur durchdacht erscheint, so daß hier dichterischer Instinkt und intellektuelles Wissen um die Mittel eins erscheinen, kann man ablesen, warum sie Siegel und Kern einer Dichterepoche geworden sind. Die Märchen sind in jeder Hinsicht extreme Leistungen. Einmal, weil sie auf dem ästhetischen Weg, den schon die Vorklassik eingeschlagen hat, weitergingen: in der völligen Abkehr vom Prinzip der Naturnachahmung¹ Extrem auch, weil sie die Reflexion über ihre eigene Form in den Bau des Kunstwerks selbst hineinnehmen, jedoch nicht in der Form von unintegrierten, essayistisch-aphoristischen Erörterungen, sondern so, daß die Reflexion zum Darstellungsmittel selbst wird, daß das Wissen zur Poesie wird, daß das Problem von Erkennen und Darstellen selbst poetisch umgriffen wird. Sie sind extreme Leistungen auch, weil hier die älteste Gattung der Poesie als die modernste wieder-

kehrt, oder besser absichtlich zur Wiederkehr gebracht wird, weil in ihnen die höchste Vollendung, das Spiegelbild allen Seins gesucht wird (für Novalis wird die Gattung Märchen zum Paradigma aller Kunst).

Das Kunstwerk soll die gleiche organische Struktur wie das Leben, der Kosmos selbst haben, es soll als Spiel erscheinen: „Alle heiligen Spiele der Kunst sind nur ferne Nachbildungen von dem unendlichen Spiele der Welt, dem ewig sich selbst bildenden Kunstwerk“.² Am nächsten kommt diesem Spiel der Welt die Musik und das Märchen, das nicht nachahmt, was direkt zu sehen ist, denn die Realität ist das vollendete Nichts, sondern gerade das, was dieser zerfallenen Welt, der Welt der *disiecta membra*, als Einheit in Vergangenheit und Zukunft zugrunde liegt. Dies ist nicht, wie man heute sagen würde, ein Plan, sondern ein freier Entwurf, da das Spiel frei und zugleich an Regeln gebunden ist, sonst wäre es kein Spiel. Daß in dieser Freiheit die Freiheit des Menschen mit der Freiheit Gottes als Schöpfer und der Freiheit der Natur als einer unendlichen, schöpferischen, ewig neu gebärenden Macht in einem gesehen wird, macht zugleich die Würde und die Hybris dieser Gebilde aus. In ihrer Form stellen sich die Märchen aber als Allegorien dar. Friedrich Schlegel fährt nach dem oben gegebenen Zitat fort: „Mit andern Worten: alle Schönheit ist Allegorie. Das Höchste kann man eben, weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen.“ Märchen sind Allegorien, insofern sie die Welt, die sich allein dem enthusiastischen Künstler in der Einfühlung offenbart, nur allegorisch, das heißt unadäquat aus Prinzip, daher auch nicht objektiv nachprüfbar, nur „ahnbar“ darstellen. Sie sind aber besonders deshalb Kunstwerke, weil sie sich hüten, sich mit dem Gewand des verbindlichen Mythos zu drapieren.

Sie sind damit die eigentlichen Produkte der Entmythologisierung der Kunst, gerade weil sie Kunstwerke sind und weil sich in ihnen so künstliche Darstellungsmethoden wie Ironie und Humor als eigentliche Vehikel künstlerischer Mitteilung reflektieren und rechtfertigen. Dichtung erhält im romantischen Märchen, in der scheinbar kindlichsten Form, absoluten Wert. Das Märchen nähert sich auch da wieder der Musik als einer Kunst, die nur sich selbst darstellt und darum unersetzbar ist. Sie erhebt keinen Anspruch auf Gefolgschaft, wendet sich nur an die Freiheit der autonomen Persönlichkeit.³

Extrem sind die Märchen auch durch die Paradoxie des Verhältnisses von Werk und Schöpfer. Wiewohl die Dichtung in der Romantik den höchsten Rang aller menschlichen Geistesbetätigungen beansprucht, gehen die Dichter als Individuen in der bürgerlichen Existenz auf, weit entfernt von aller weihevollen Haltung, die sie theoretisch doch beanspruchen: als Priester, Propheten, Gesetzgeber, Magier und Führer. Hätten sie das behauptet, dann hätten sie sich einer willkürlichen Täuschung über ihr Wirken, die Wirksamkeit ihrer Dichtung hingeben müssen. Andererseits haben die meisten Dichter dieser Zeit Dichtung zur Existenzform gemacht, sie wurde ihnen zur einzigen wahren Wirklichkeit, die alle anderen Lebensformen aufzehrte. Sofern jede dichterische Renaissance – die des Märchens und der romantischen Bewegung ist eine solche – den ungebrochenen Glauben an die eigene Kraft und ihr Lebensrecht voraussetzt, hüllt sie sich eigentlich immer in eine lebenserhaltende Illusion. Merkwürdigerweise aber wissen die Dichter über diese Illusion Bescheid und nehmen den Zweifel an der Verbindlichkeit ihres Spiels in den Plan des Kunstwerks auf,

ohne dabei doch den Anspruch der Kunst aufzugeben. Die Märchen sind damit Werke einer eigentümlichen Erfahrung: Sie spiegeln einerseits den enthusiastischen Glauben an religiöse, mystische, irrationale Totalität, andererseits aber ist es gerade die Form der Kunst, wiewohl sie die letzte metaphysische Tätigkeit des Menschen darstellt, die diese Erfahrungen wieder zur Fiktion, zum ästhetischen Spiel macht, indem sich der Aufnehmende ihnen gegenüber frei und autonom bewegen darf und nicht wie von gesellschaftlichen, politischen und kirchlichen Mächten zur bewußtlos gläubigen Anerkennung gezwungen wird. Die vielberufene „Religion der Kunst“ ist also eine Religion ohne Dogmen außer der Behauptung der freien Selbstbestimmung des einzelnen, weshalb für die Romantiker wie schon für Schiller das Ideal jeder menschlichen Existenz sich im Künstler konkretisiert.⁴

ERSTES KAPITEL

VORGESCHICHTE DES ROMANTISCHEN MÄRCHENS

Daß dem Wunderbaren im 18. Jahrhundert durch Bodmer (*Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie*, 1740) und Breitinger (*Critische Dichtkunst*, 1740) der Weg in die Dichtung theoretisch zurückgebahnt wurde, verdankt die Dichtungsgeschichte den Einflüssen pietistischer Gemütskultur. Die Rührung des Herzens sollte zu der moralischen Erbaulichkeit und der nützlichen Belehrung hinzutreten, außerdem wurde die Natur als alleinberechtigtes Vorbild für die Nachahmung um das Reich der Offenbarung erweitert. Engel und Teufel zum Beispiel sind vom Glauben als real ausgewiesen, daher darstellungswürdig. Dieses Tatsächlichkeitsargument ist ein verzweifelter Zugeständnis an die aufklärerische Wahrscheinlichkeitsargumentation.¹ Da die Rührung des Herzens aber nach alter rhetorischer Lehre durch die Einbildungskraft für die Einbildungskraft geschieht, gewinnt das, was diese erregt, das Neue als die Mutter des Wunderbaren, das Mögliche und das Unsichtbare, das aus dem Wunderbaren seine Kraft zieht, eine neue Rechtfertigung gegenüber dem aufklärerischen Beharren Gottscheds auf bloß naturalistischer Wahrscheinlichkeit. Dennoch kommt im Prinzip Gottsched den Züricher Kunstrichtern nahe, wenn er im Anschluß an Leibnizens Verteidigung und Rechtfertigung dieser Welt als der besten der möglichen auch die Nachahmung der möglichen anderen Dinge für berechtigt und möglich hält. Wenn dann in Aufnahme alter neuplatonischer und gnostischer Vorstellungen vom Dichter als einem alter deus, einem Prometheus bei Shaftesbury und vom Kunstwerk als zweiter Schöpfung bei

Bodmer und Breitinger die Rede ist,² dann wird dem Dichter aufgegeben, auch die Natur, die Gott hätte schaffen können, nachzuahmen, allerdings mit der Einschränkung, daß der Entwurf der möglichen Welten sich an den Ordnungsgesetzen der wirklichen zu orientieren hat. Feen, Elfen, Feien, Geister werden vom Dichter wahrscheinlich gemacht, indem er sie nicht wie Menschen reden läßt, sondern sie wie Wesen einer anderen Klasse darstellt. „Sie belustigen die Einbildungskraft ... unterhalten und erregen die geheimen Besorgnisse, welchen das Gemüthe des Menschen von Natur unterworfen ist.“³ Pseudo-Longinus wird herangezogen:⁴ Einbildungen brauchen Redner und Dichter, um das Gemüt in Bestürzung zu versetzen. Aus rhetorischer Tradition geboren, steht dem „docere“, das logische Gründe zur Überzeugung vorbringt, das „movere“ gegenüber, das die menschlichen Leidenschaften und Gefühle, das „pathos“ aktiviert und das Herz über den Kopf siegen läßt.⁵ Damit wird Gottscheds Anathema gegen den vernunftswidrigen Aberglauben der Ammenmärchen, die er in seinen Streitschriften gegen den Gespenster-, Hexen- und Teufelsglauben beklagt, als beschränkt entlarvt. Es handelt sich jetzt nicht mehr darum, die Gestalten des Aberglaubens inhaltlich als solche anzuerkennen oder zu bekämpfen, sondern in ihnen dichterische Möglichkeiten und Motive zur Bewegung und Rührung von Herz und Verstand zu erkennen. Damit wird die Dichtung nicht am Ideal reiner Verständigkeit gemessen, sie erhält ihre eigene Berechtigung. Ihre Originale sind nicht mehr in der Wirklichkeit zu finden, sondern in einer möglichen Welt. Der Nachahmungstheorie wird so der Boden entzogen, und das Märchen wird zumindest geduldet, wenn auch zunächst mehr in dem Rahmen, der es mit der Fabel zusammenspannte. Denn die Äsopische Fabel bleibt das

Ideal der Dichtung. „Ein lehrreiches Wunderbares, erfunden, moralische Lehren auf eine verdeckte und angenehme Weise in die menschlichen Gemüter einzuführen.“⁶

Damit aber kommt man auch dem Wesen der *Contes de fées* näher, die, seit der Exinspekteur der königlichen Bauten Charles Perrault in Paris die *Contes de ma mere l'Oye* (1697) erzählt hatte, in einem wahren Boom die Unterhaltungsliteratur beherrschten. Noch Wieland klagt als Herausgeber des *Teutschen Merkur* gegenüber Merck: „Von allen Orten und Erden wird mir's zugerufen. Mehr Märchen und Rezensionen! Das Publikum will nichts anders, sagt man: wenigstens hört der große Haufe, an dem uns leider! am wenigsten gelegen sein muß, nichts liebers“.⁷ Schon Montaigne hatte bemerkt: „Die Volkspoesie, ganz Natur wie sie ist, hat Naivitäten und Reize, durch die sie sich der Hauptschönheit der künstlich-vollkommensten Poesie gleiche“, und diese Naivität wird zum zusätzlichen Reiz, wiewohl die einheimischen Feen sich in den Märchen nicht anders bewegen als die griechischen Erogen, Nymphen und Dryaden, Schäfer und Faune in den angewandten Künsten und in der bukolischen Dichtung, als aristokratische Charaktere von übermenschlicher Weisheit, die die fehlbaren, aber erziehbaren Patenkinder auf den Weg der Einsicht und Vernunft leiten. Die Feen sind eigentlich Verkleidung der Überlegenheit des Verstandes in die Form des Wunderbaren. Es gilt hier sozusagen der umgekehrte Gesichtspunkt: Die Vernunft ist das eigentliche Wunder, dagegen kommen die fabelhaften Verwandlungen nicht auf. So erscheint die witzige Moral am Schluß von Perraults *Schlafender Schönen* auf Kosten der Unwahrscheinlichkeit des Märchens, das als Widersinniges nur dem Spaß an der Überlegenheit der Pointe dient: „Auf einen Ehemann zu warten ein'ge Zeit/ Der reich, galant, voll Zärtlich-

keit,/ Das ist natürlich, fällt nicht schwer/ Doch hundert Jahre warten und im Schlaf dazu;/ Man findet keine Schöne mehr,/ Die schliefe in so guter Ruh.“⁸ Hier wird ein ironisches Spiel mit den Motiven betrieben. Es geht nicht um die weltläufige Moral allein, noch deren verständige Verbindung mit der Fabel, sondern um das witzige Umspielen eines für absurd, naiv oder primitiv gehaltenen Stoffes, der ständig Gelegenheiten bietet, mit Pointen zu belustigen. Zum Beispiel: „Die junge Königin war, ohne die hundert Jahre, die sie verschlafen hatte, etwas über zwanzig Jahre alt“.⁹ Man wird sehen, daß auch Brentano und Hoffmann mit ähnlichen Methoden, aber verschiedener Absicht den Kontrast des Unwahrscheinlichen und des rational Erweisbaren ausnutzen. Bei Perrault geht das ironische Spiel bis in den schwarzen Humor hinein: „ ‚Morgen will ich die kleine Morgenrot speisen.‘ ‚Um Gottes Willen, Ihre Majestät!‘ rief der Haushofmeister. ‚Ohne Widerrede‘, versetzte die Königin ... ‚und zwar will ich sie mit einer sauern Zwiebelbrühe essen.‘“¹⁰ Wenn in der Grimmschen Fassung der Volksmärchen Dornröschen jung und frisch von seinen hundert Jahren Schlaf erwacht, dann ist die Selbstverständlichkeit, mit der das geschieht, „ein Teil der beglückenden Kraft ... die von diesem Triumph über Zeit und Zeitablauf herrührt“, wie Lüthi schreibt.¹¹ Eine solche tiefsinnige, in Deutschland durch Herder gewonnene Betrachtungsweise liegt den Feenmärchen fern. Die Feen sind eine Aristokratie der Weisheit, Tugend, Schönheit, des Reichtums und des Glückes in dieser ohnehin aristokratischen Welt. Die Gräfin d'Aulnoy, deren *Contes de fées* die „realistisch“ volkstümlichen Züge, die bei Perrault stärker hervortreten, zugunsten rührender Szenen verwischt, ist höfischer, galanter, zierlicher, und sie malt farbig einfallsreich rührend komische Kontraste in einer einfa-

chen, dem volkstümlichen Redestil noch nahen Sprache. Doch gilt auch für sie wahrhaftig nicht die Kompensationsfunktion des Volksmärchens, da sich das Volk, wie Ernst Bloch schreibt, die Märchen erzählt, um sich zu bestätigen, daß kein Mensch leibeigen ist, „keiner in seinen zudiktierten Stand geboren ist“.¹²

In den folgenden Jahren des 18. Jahrhunderts erscheint ein halbes Dutzend solcher Sammlungen zur Unterhaltung und moralischen Belehrung der Kinder vornehmer Stände. Eine Salonkunst mit einem durch konventionelle Kontrastschemata eingeengten Handlungsspielraum, in dem auch das Wunderbare sich trotz seiner prächtigen und überwältigenden Häufung noch irgendwie intellektuell rechtfertigen muß. Es dient dem Belustigen des Verstandes und des Witzes, der Rührung der Herzen nebenbei, und es bleibt im ganzen eine Sache der Frauen, eine Ausflucht aus dem allzu Erhabenen, Kalten, Grämlichen des Endes des 17. Jahrhunderts. Gegen den steifen, leeren Pomp des zehn Jahre vorher vollendeten Versailles erhebt sich die Sehnsucht nach einem natürlichen und ungebundeneren Dasein. Wie auch in der bildenden Kunst das Zärtliche, Verspielte, Intime, Familiäre sich gegen das Erhabene, Pathetische des *grand siècle* zu regen beginnt,¹³ so geht man auch in den Feenmärchen auf die Idylle, das volkstümlich Natürliche zurück, um es natürlich sofort höfisch annehmbar zu machen. Das schränkt, wie schon gesagt, den Wert der Feenmärchen für die spätere Schätzung des ursprünglichen Charakters des Volksmärchens, der Naturpoesie, des Ausdrucks des Volksgeistes ein, aber auch, wo in der Idylle ein Abglanz des alten und Vorglanz des später in der Romantik so bedeutsamen Themas des Goldenen Zeitalters hervortritt (als Richtnorm alles ästhetischen, geschichtlichen und natürlichen Seins),

erscheint es doch als solches nicht reflektiert. Die Feenmärchen münden stets in eine standesgebundene „saelde“ ein.

Als im Jahre 1704 Galland die *Mille et une nuits* zu übersetzen beginnt, ist die erste Phase der Feenmärchen abgeschlossen. Ihr Erfolg wirkt dann auch auf die Neuproduktion von Märchen zurück, die allerdings eine neue Betrachtungsweise und dichterische Methode einleiten: Die ironischen Elemente werden zur Parodie verstärkt, Zeitsatire gewinnt allmählich die Oberhand. Kann nur eine Fee die Weisheit der Einrichtungen der Welt garantieren dann ist es um die Einsicht des Menschen schlecht bestellt. Darum mischt sich überall in die Bewunderung der Wunder, die Feen vollbringen müssen, die Kritik an denen, die deren bedürfen. Gueullette dichtet als erster im orientalischen Kostüm. Caylus, Crébillon der Jüngere und Hamilton vereinen dann mit ironischer Absicht die französische und die orientalische Märchenwelt. Philosophische, politische, pädagogische und psychologische Themen gewinnen dann die Oberhand in den Märchen von Caylus, Voltaire, Diderot, Rousseau und der Beaumont. Die Einflüsse dieser Märchenparodie finden sich noch bei Wieland wieder. Märchenhaft parodistische Motive gehen überall in die philosophischen Romane Voltaires etwa oder in die erotischen Romane Diderots ein. Von 1785 bis 1789 erscheint dann in 41 Bänden als Sammelwerk *Le Cabinet des Fees*, das diese Entwicklung für Frankreich abschließt.

In Deutschland wird der Name „Feenmärchen“ erst 1750 eingeführt. Vorher übersetzte man sie nur als französische und orientalische Märchen, da sie als Aberglaube galten und nur als warnende Beispiele und als orientalische Sittenkunde dienten. In dieser Zeit erscheint 1761–65 das *Cabinet der Feen*, übersetzt von F. E. Bierling in neun Bänden. Wielands

Prinz Biribinker erscheint 1764 als Einlage in *Don Sylvio*,¹⁴ dessen Verstand wie der Don Quichottes durch Feenmärchen verrückt wird. 1768 wird es separat gedruckt zusammen mit *Idris und Zenide*. 1767–69 erscheint in den *Abendstunden*, einer großen Erzählsammlung in drei Bänden, eine Sammlung von Feenmärchen. Mischung französischer und orientalischer Formen zeigt Wielands dreibändige Sammlung *Dschinnistan* (1786–89), danach S. J. Bertuchs *Blaue Bibliothek* (1790–1800). Schließlich bildet schon in romantischer Zeit Wielands *Hexameron vom Rosenhain* (1805) den Ausklang.

Inzwischen aber hat das Volksmärchen in Deutschland beredte Anwälte und gleich auch neue Widersacher bekommen.¹⁵ Nachdem Gottsched gegen Bänkelsang, Volksbücher, Ammenmärchen angegangen war, behandelten Gleim, Löwen, Miller und Gotter echte Märchen im Volkston, so wie sie ihn verstanden, um den Geschmack des Volkes anzuheben. Zachariaes Volksbücherbearbeitungen und Märchen stoßen schließlich auf den ersten Widerstand, der von einer neuen Kunstauffassung ausging. Goethe verurteilte die Bearbeitungen Zachariaes in den *Frankfurter Gelehrten Anzeigen* (1772). Darin zeigt sich zuerst Herders Einfluß, der von 1773 an in den *Blättern von deutscher Art und Kunst* die Ursprünglichkeit in dem besonderen Stil der Volksdichtung erkennt und verteidigt, ihre Gefühlsunmittelbarkeit preist und die eigentümliche Struktur der Einbildungskraft, wie sie sich im Stil der Volkspoesie zeigt, als ursprünglich, kraftvoll, frisch, jung, wahr und unverbraucht kennzeichnet. Im *Deutschen Museum* 1777 spricht er auch dem Märchen diese Eigenschaften zu, nachdem er sich in den Briefen über Ossian und die Lieder alter Völker und in der Volksliedersammlung Lieder der Völker für das Volkslied eingesetzt hatte:

„Auch die gemeinen Volkssagen, Märchen und Mythologie gehören hier her. Sie sind gewissermaßen Resultate des Volksglaubens, seiner sinnlichen Anschauung, Kräfte und Triebe, wo man träumt, weil man nicht weiß, glaubt, weil man nicht sieht und mit der ganzen und unzerteilten Seele wirkt.“¹⁶ Wie die Schweizer Kunstrichter in der Nachfolge der rhetorischen Tradition nach dem „docere“ das „movere“, die überredende Kraft der Sprache der Leidenschaft hervorhoben, so geht Herder (wie Vico) in seiner Abhandlung über den Ursprung der Sprache (1772) geschichtlich an dieses Problem heran und mißt der ursprünglichen Sprache der alten Völker, aber auch der Kinder, der Frauen, der Kranken, Einsamen und Betrübten, also allen, die „feinerer oder mächtiger Empfindungen“ fähig sind, größere Gewalt über Empfindung und Einbildungskraft bei. Das Irrationale des ursprünglichen, ungeteilten Daseins, das noch nicht der Logik, der Metaphysik, der ausgeklügelten Kunstübung verfallen ist, wird aus sich selbst heraus gerechtfertigt von der Kraft des Glaubens und des zwar beschränkten, aber darum mit sich um so einigerem Selbstbewußtseins, einer gewachsenen Individualität. Diese Anschauung von der Mächtigkeit und Ursprünglichkeit geschichtlicher Formen, von der größeren Wahrheit des Alters und des Volkstümlichen wird dann die Wertschätzung aller altertümlichen und volkstümlichen Formen in der Romantik beeinflussen und auch beim Kunstmärchen in die Konstitution und die werkimmanente Poetik der Werke eindringen. Zugleich aber macht sich eine neue Auffassung vom Verhältnis von Wissenschaft, Philosophie und Dichtung in der Poetik und Ästhetik geltend. Mythologie erscheint als die Ureinheit von Poesie und Philosophie und damit indirekt als Vorbild für alle Dichtung.¹⁷ In dieser Vorstellung liegt sowohl das

geschichtlich Ursprüngliche als auch das Wahre, der Offenbarungscharakter des Uralten. Das Märchen wird von dieser Spekulation profitieren. Geht man den Argumentationen nach, dann wird deutlich, daß das Wort „critisch“ in Gottscheds und Breitingers Critischer Dichtkunst doch weiterwirkt und bis zu Kants Kritik der Urteilskraft die Theorie der Dichtung und die Selbsteinschätzung der Dichter beeinflussen wird.¹⁸ Diese können und wollen sich den kritischen Einwänden der Wissenschaft nicht entziehen, wollen aber andererseits zunächst auch nicht die religiös-christlichen Offenbarungswahrheiten demgegenüber preisgeben oder später, nachdem diese ihre motivierende Kraft verloren haben, das Recht auf dichterische Unmittelbarkeit und Enthusiasmus, wie die Subjektivität und Erlebniswahrheit mit in Rechnung stellen. Beide Elemente, die objektiv empirisch oder a prioristisch nachweisbare Wahrheit und die subjektive Wahrhaftigkeit, die die Bilder des Mythos stützt, da sie für den Mythengläubigen objektiven Wirklichkeitscharakter hatten, sollen in dem neuen Mythos, den die Dichter geben, zusammengefaßt werden. Herder bekämpft später aus diesem Grunde den Spielbegriff Kants und Schillers¹⁹ und zieht zur Unterstützung seiner Ansicht, daß der Dichter aus dem Wissen heraus dichten müsse, Lukrez heran, das heißt, er erwartet, daß der Dichter das höchste System der Naturwissenschaft darstelle wie in der Antike. Diese Auffassung wirkt auf Friedrich Schlegel und Novalis. Wenn die Wissenschaft erst reif sei, werde auch der Orpheus der Natur seine Leier rühren. Denn die reinste und stärkste Aussprache der Wahrheit wird ihrer Natur nach immer Dichtung werden. Wie schon Hamann erschienen Herder die großen Naturforscher wider ihren Willen Dichter. Jede Physik sei eine Art Poetik für unsere Sinne, weil all unsere Naturer-

kenntnis nicht anders als durch Einfühlung und Analogie entstehen kann. Das Weltgedicht, das die Naturlehre selbst darstelle, sei im letzten Grunde Mythologie. Die älteste Welt hielt Dichtung nicht für Spiel, sondern glaubte und wußte, daß ihre Darstellung die Wahrheit war. Die Mythologie sei kein Spiel mit Ideen, sondern die notwendige Sprachform eines Dichters, in der er Gedanken abbildet, mit der er Empfindung weckt und bezeichnet. Aus Herders Vorstellung der alles umfassenden Natur, die den Menschen als Mikrokosmos im Makrokosmos geschaffen hat, entstammt auch seine gegen Kant gewandte Lehre von der Analogie im menschlichen Erkennen, welche den Mythos erzeugt. Diese Analogie unserer selbst erkennen wir in den Objekten. „Denn wenn in den Objekten ‚nicht Verständliches, Hör- und Sichtbares wäre, so existierte in ihnen keine Kategorie, das ist: kein Sinn und kein Verstand‘.“²⁰ Diese Vorstellungen sind aber durchaus im Einklang mit Herders Sprachauffassung und seiner Auffassung von der geschichtlichen Bedingtheit des Volksgeistes, der sich organisch entwickle aus den je eigenen Bedingungen, die dem Volk, seiner Sprache und damit jedem einzelnen Mitglied des Volkes auferlägen. Da Sprache mehr ist als ein bloßes Werkzeug der Gedankenübertragung, da alles Denken schon sprachliches Denken ist, an die Bedingungen und die Denk-Struktur und Geschichte derer, die sie seit unendlichen Zeiten sprechen, gebunden, ist Sprache schon Organ eines bestimmten Weltauffassens und einer jeweils besonderen Aufschließung und Aufgliederung der Welt. Sprache stiftet also eine eigene Einheit des Weltverhaltens und Verstehens, von Unterricht und Erziehung, aber auch eine Kontinuität der Empfindungen und der Gemeinschaft, der der einzelne angehört. Lebenslang werden die Bilder aus der Seele seiner Eltern

im Sprachbenutzer fortwirken. Desgleichen die Lieder der Väter, der Schatz der Dichtkunst, der Weisheit, des Vergnügens. Zugleich aber entwickelt sich die Sprache, ist im Fortschritt begriffen, aber so, daß das Erste und das Letzte in ihr immer zusammenhängen. Die Geschichte entwickelt damit eine eigentümlich determinierende Macht, die aber zugleich auch die eigentlichen Möglichkeiten schöpferischer Individualität enthält; denn ohne den gewachsenen Schatz der Sprache wären wir leer, steril, hohl. Wir wären unschöpferisch, wir würden uns die Welt nicht als eine uns zugeordnete aneignen können, sie würde abstrakt bleiben, entfernt von jeder Empfindung, jeder Seele, d. h. der Mensch würde der Natur entfremdet, der er entsprang und die er sich durch Analogie heimisch gemacht hat.²¹ Denn Mythos bedeutet Projizieren des Nächsten in das Fremde und Entfernte hinein. Diese Einsempfindung mit der Natur geht durch den Ausdruck, durch das Gefühl, als eines „religiösen“ Empfindens, im Sinne der Rückbindung an die Natur. Da die Sprache aus dem Zusammenwirken mehrerer naturgegebenen Komponenten entsteht, so ist die aus und in der Sprache entstehende Kultur die eigentliche Natur des Menschen. Die begriffliche Trennung von Sinnlichkeit und Verstand wird damit verworfen für den Ursprung sowohl wie für die Fortentwicklung von Sprache, Kultur und Dichtung. Auch die höchsten Erzeugnisse des Geistes sind damit an die immer gleiche Grundbedingung des Menschlichen geknüpft. Die Aufklärung aber habe den Zusammenhang von Natur und Mensch durchtrennt, dadurch dem Leben seinen eigentlichen Sinn genommen, der Mensch sei zur Maschine (La Mettrie) ohne Herz, Wärme, Leben herabgewürdigt. Darin wird aber nun auch der eigentliche Ausgangspunkt, das Problem Herders sichtbar: Es ist die Rousseausche Klage über

den Kulturzerfall und der Versuch, die Bedingungen einer organischen Einheit wiederzufinden und damit die Möglichkeit einer neuen Integration der auseinanderstrebenden Mächte von Staat, Gesellschaft, Wissenschaft und Glauben.

Die vorhergehenden Stadien der Menschheitsentwicklung, besonders aber die ältesten, erhalten damit bestimmten und paradigmatischen Rang.

Dieser Exkurs war nötig, da von ihm aus die Quellen der Vorstellungen Friedrich Schlegels und der Romantiker über die Bedeutung der Dichter deutlich werden. Die Kritik, die sich bei Herder und in der Romantik am modernen Weltbild erhebt, ist natürlich auch von dichterischen Motiven getragen. Die Kritik geht vom Dichter aus, weil er derjenige ist, der als der Sensibelste und Angreifbarste, als der Autonomste und Individuellste die moderne Aufspaltung des Lebens am deutlichsten verspürt. Auch erkennt er es als seine Aufgabe, den Menschen aus dem Chaos der Desintegration durch Wissenschaft und Politik herauszuhelfen. Dabei verwechselt er wohl auch selbst häufig Ursache und Wirkung: Das eigentliche Problem des Dichters bleibt die Darstellung des Menschen, aber er kann den Menschen, der darstellungsmöglich ist, nicht mehr finden. Stellt er ihn real dar, dann verschwindet er als Mensch, jedenfalls als religiöses, wahres Subjekt. Stellt er ihn ideal dar, anhand überlieferter Vorbilder, dann verfehlt er wiederum den real existierenden. Denn von der Darstellung des Menschen soll auch eine heilende Wirkung ausgehen, Dichtung soll die gesellschaftlich integrierende Kraft sein. Doch tritt der Dichter nicht mehr wie früher in den Dienst bereits bestehender gesellschaftlicher Mächte, sondern er will selbst, auf sich gestellt, Arzt, Führer, Anwalt der Gesellschaft sein, in *seinem* Bild sollen sich die Menschen seiner Epoche

wiedererkennen und sich daran ausrichten, wobei ein weiteres Problem gelöst wäre: die Distanz von Dichter und Publikum würde aufgehoben sein, aber auf eine andere Weise, als es bisher geschah. Während der Dichter früher Diener der Gesellschaft, beziehungsweise ihrer mächtigsten Tendenzen war, soll sich heute der Dichter als Führer, Prophet und manchmal auch Politiker der Gesellschaft voranstellen. Damit bekommt die Dichtung einen utopischen Zug, der sich in den Märchen als Darstellung des Goldenen Zeitalters am eindringlichsten vorstellt. Die Märchen sind Vorbilder der Möglichkeiten des Menschen, aber ausgerichtet am Mythos.

Herders Überlegungen treiben die Reflexion über Wesen und Ursprung der Poesie weiter an, obwohl sie inhaltlich das Gegenteil, nämlich den Bezug auf Erlebnis und Gefühl, wieder neu wecken wollen. Doch wirkt diese Reflexion auf die Romantik in doppelter Weise. Einmal wird das Märchen in der Weise des Mythos als urzeitliche Offenbarung betrachtet, andererseits wird es aber nicht einfach benutzt, wiederholt, weitergetragen, es wird „verstanden“, es wird reflektiert, historisiert und ironisiert und schließlich selber wiederum mythisiert. Während das Volksmärchen eine Naturform ist, ganz in einer sich selbst nicht erklärenden, sich selbst unbewußten und verschleierten Symbolik lebt, nicht nur Geheimnisse vorstellt, sondern auch sich selbst Geheimnis ist, ist das romantische Märchen sich selbst keineswegs ein Geheimnis, es reflektiert nur auf ein solches hin, möchte es gern sein. Es ist also Produkt einer bestimmten Ideologie, die sich auf vergessene, versunkene, verdrängte und mißverständene Traditionen stützt und beruft, indem sie sie zu deuten und positiv neu zu bewerten unternimmt im Rahmen einer neuen Zukunftssicht für die menschliche Gesellschaft. Da es aber, wie schon gesagt, ein Kunstprodukt ist, da es reflektierter

Mythos ist, verliert es die Verbindlichkeit des von Herder postulierten Mythischen und gleicht sich dem Kantschen und Schillerschen Begriff des ästhetischen Spiels immer weiter an.

Es ist nun, um die Entwicklung zum romantischen Märchen zu verstehen, nicht nötig, die im übrigen bei Richard Benz und bei Gonthier Louis Fink dargestellte Entwicklung des Märchens im 18. Jahrhundert weiter zu verfolgen. Sie führt über Mylius, Schummel, Jung-Stilling, Musäus, Otmar (Nachtigall) zu Tiecks *Volksmärchen* von *Peter Leberecht*, in denen er die deutschen Volksbücher (*Heymonskinder*, *Ritter Blaubart*, *Die Schildbürger*) zum Teil ironisch, zum Teil sentimental nacherzählt. Wichtigstes Vorbild für die romantische Märchendichtung wurde aber das 1795 in Goethes und Schillers Zeitschrift *Die Horen* erschienene Märchen in den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*. Dieses Märchen hat in Form und Gehalt kaum noch etwas mit der Tradition des Märchens des 18. Jahrhunderts gemein. Goethes Hinweis auf sein Vorbild, Andreäs *Chymische Hochzeit des Christiani Rosenkreuz* macht die Herkunft der in diesem Märchen auftretenden Motive deutlich: Es sind die alchimistischen, naturmystischen und theosophischen Vorstellungen der okkultistischen und hermetischen Traditionen des 16., 17. und 18. Jahrhunderts. Diese Traditionen, die durch Namen wie Paracelsus, Jakob Böhme, Andreä, Knorr von Rosenroth, Gottfried Arnold, Leibniz, Oetinger, Bengel, Swedenborg und viele andere gekennzeichnet werden, sind für Goethes Märchen und die Spekulation in den romantischen Märchen ebenso wichtig, vielleicht noch wichtiger als die Tradition der Volksmärchen-Motive. Die Märchen stehen somit im Rahmen von Traditionen, die die gesamte Geistesgeschichte von Antike und Christentum umfassen.

ZWEITES KAPITEL

NOVALIS

Novalis' ganzes Kunstschaffen ist, wie Hiebel nachweist,¹ in seinen tiefsten Gedanken von Goethes Märchen und Wilhelm Meister beeinflusst, die Novalis zu „übertreffen“ gedenkt.² Geht man den Motiven nach, mit denen er seine Märchen aufbaut, dann ergibt sich darin eine unmittelbare Fortsetzung, Umdeutung, Verallgemeinerung der Position Goethes. Wenn es Goethe in seiner poetischen Bildlichkeit, der Symbolform, darum geht, das besondere, individuelle Moment festzuhalten, ohne das Allgemeine, die Totalität zu verleugnen, und das Ganze zu beschwören, ohne dabei das Individuelle untergehen zu lassen, so ist bei Novalis dieses Problem zuerst von einem philosophisch abstrakten Ansatz her bedacht worden, nicht geht er wie Goethe von der Dichtung, der Darstellung, in Erkenntnis des Wesens der Dinge aus. Goethe geht nicht diskursiv vor, seine Erkenntnis geht nicht der Darstellung voran, sondern ist der Darstellung einverleibt. Diese geht aber von einer totalen Einheit von Dichter und Mensch, von Kunst und Lebensgestaltung aus. Die Wahrheit, die er als Grundlage seiner Kunst fordert, ist eine erlebte, beruht auf dem Gefühl, auf der Selbstbeobachtung und der Selbsteinschätzung. Daraus leitet er auch den Begriff oder besser gesagt die Erfahrung der inneren Zweckmäßigkeit der Natur wie der Kunst ab: beide sind um ihrer selbst willen da. Die Kunst ist der höchste Gipfel der Idealität des Menschen, der wiederum der Gipfel der Geistigkeit der Natur ist. Da der Mensch Zweck in sich selbst ist; eine Anschauung, die er mit Kant teilt, ist die Kunst, die von ihm hervorgebracht wird, „aus dem Wert zu messen, der an ihm beobachtet und aus ihm hergeleitet werden kann“.³

Alle diese Betrachtungen aber gehen von einer eigentümlichen Erfahrung aus, die zwar nicht voraussetzungslos ist, aber ihre Voraussetzung nicht erkennt und zwar aus ihrem eigenen Prinzip heraus: „Selbstgefühl ... ist allerdings der Punkt, auf dem sich unser ganzes Leben herum drehet.“⁴ „Ich! Der ich mir alles bin, da ich alles nur durch mich kenne.“⁵ Die Welt um mich soll durch eine innere Welt, die alles neu schafft, reproduziert werden. Daß Fichtes Theorie von der Macht des das Nicht-Ich setzenden Ich aus zumindest ähnlichem Erlebnis hervorgeht,⁶ wenn man von ihrer philosophischen Herleitung absieht, ist unmittelbar deutlich. Aber das philosophisch konstruierte Ich Fichtes ist nicht das persönliche, individuelle, leidende, liebende Ich Goethes, sondern es ist formales unpersönliches Prinzip der Philosophie als reines Selbstbewußtsein. Die Einheit des Selbstbewußtseins, die nach Kant die Bedingung ist, daß die Natur Gegenstand der Erkenntnis werden kann, wird bei Fichte zur transzendentalen Operation des Geistes, indem er nicht wie Kant das Ding an sich als Grenzbegriff einer unabhängig vom erkennenden Subjekt existierenden Wirklichkeit annimmt (Kant weigert sich, darüber räumlich-zeitliche beziehungsweise kategoriale Aussagen zu machen), sondern die Natur aus dem Gefühl entstehen läßt und sie als Produkt des Geistes enthüllt. Nur durch die Setzung eines Nicht-Ich vermag sich der Geist als Ich zu setzen. Erst der Gegenstand, der dem Ich entgegentritt, begrenzt und macht den Geist sich selbst bewußt. Das Nicht-Ich ist aber nicht als Ich erkennbar, das Ich verhält sich ihm gegenüber leidend, obwohl es doch der Setzer des Nicht-Ich ist, obwohl das Nicht-Ich auch seiner Natur nach Geist ist. Wie kommt nun zustande, daß die Natur so verkleidet und unkenntlich erscheint, da sie doch im Grunde Geist ist? Die Setzung des Nicht-Ich geschieht

unbewußt, das Ich läßt sich durch sich selbst täuschen in der Tätigkeit der produktiven Einbildungskraft, die ihm selbst unbewußt verläuft.⁷ Verwandelt das Ich die Natur wieder in Geist, in Ich zurück, so dringt es in die unbewußte Tätigkeit des absoluten Ich ein. Fichtes Begriff der transzendentalen produktiven Einbildungskraft wird für Schlegel und Novalis grundlegend, doch biegen sie ihn im Sinne einer willkürlich gehandhabten Phantasietätigkeit um.⁸ Die Einbildungskraft hat damit keine transzendente Gesetzlichkeit mehr (Raum, Zeit, Kausalität, Kategorien), sondern wirkt traumhaft willkürlich, indem sie die Natur als das in den Geheimniszustand versetzte Innere versteht. Das Ich wird auf diese Weise Schlüssel der Welt, indem der Geist sich in der Natur selbst erkennt, indem die Natur im Ich als Eigenes, nicht als Fremdes erscheint. Dichtung wird zur notwendigen Form einer beide Seiten des Prozesses vereinigenden Metaphysik. Denn der Geist erscheint sich selbst im natürlichen und im wissenschaftlichen Bewußtsein als Nicht-Geist, als Dingwelt. Die dem natürlichen Bewußtsein erscheinende und von den Naturwissenschaften durchforschte Natur' erklärt Novalis als „versteinerte Zauberstadt“,⁹ eine Metapher, die für die gesamte romantische Märchen- und Geschichtsmetaphysik wichtig wird. Der Schreiber im *Klingsohr*-Märchen wird der „petrifizierte und petrifizierende Verstand“ genannt, er vertritt die Stelle des natürlichen, beziehungsweise wissenschaftlichen Bewußtseins, welches in der Natur nicht das Abbild des Geistes erkennt als das in „Geheimniszustand versetzte Innere“.¹⁰ Was die Naturwissenschaft auch erkennen mag, sie versachlicht, entfremdet und manipuliert die Natur, sie dringt nie zu ihrer eigentlichen Wirklichkeit durch, der des Geistes, der zwecklos ist, Zweck für sich selbst, der also ein Ich ist, das auf ein Du, jenes Ich des

Liebenden trifft. Das Vorbild für einen solchen Menschentyp ist also nicht der natürliche Mensch und der Wissenschaftler, sondern der Dichter, der die Natur als solche sprechen läßt, ihr sich nicht aufdrängt, mit ihr im Dialog steht, ja eigentlich sich enthusiastisch liebend von ihr selbst über sie aufklären läßt: Er beansprucht nicht aktiv Herrschaft und Macht, sondern er ist eher passiv, gibt sich hin. Macht Kunst die Natur so zur Partnerin, so macht sie aber auch den Menschen sich selbst als Ich erst bekannt, er erwacht im künstlerischen, poetischen, das heißt liebend erkennenden Bewußtsein erst zu seinem eigentlichen Wesen, das Selbstzeugung als Selbstbildung ist. Der Dichter versteht und spricht eigentlich als einziger die „Sprache der Natur“, diese ist aber auch die Sprache der Kunst, die das innere Wesen der Natur als Wahrheit befreit, Mittel, Mittlerin ihrer Selbstoffenbarung wird. Denn nicht der Künstler zwingt die Natur zum Sprechen, sondern sie benutzt den Dichter als ihren Mund. Darin ist die alte, von Plato und Plotin herrührende Inspirationslehre, der Weg zu visionärer Innenschau mitwirkend. „Die Welt dichtet sich im Dichter“.¹¹

Die Wahrheit der Natur ist eine sich dauernd, aktiv, dynamisch in der Sprache der Poesie selbst entfaltende, sie ist wahr, das heißt, wirkend nur solange sie als Dialog verstanden wird, der der Teilnahme des Subjekts bedarf. Tritt der Mensch aus diesem Dialog heraus, der die Poesie selbst ist, dann isoliert er sich aus der Natur, wird Herrscher aber zugleich auch Beherrschter. Der Mensch, der sich aus der Beherrschung durch die Natur durch Wissenschaft befreien wollte, ist damit zum totalen Objekt seiner Herrschaft geworden. Er kann sich selbst auch nicht anders als im Gegensatz und unter der Notwendigkeit der Natur stehend erkennen. Seine Freiheit ist also eine Illusion wie seine Individualität, seine Menschlichkeit.

Wie aber kommt der Mensch überhaupt zu einem Bewußtsein der ungeschiedenen Einheit von Geist und Natur, da doch jede Bewußtheit Subjekt und Objekt spaltet und damit den Geist verdinglicht, also jede ungeschiedene Einheit dem Bewußtsein vorausliegen muß? Hier tritt für Novalis der platonische Begriff der Erinnerung auf eine besondere durch Plotin und Böhme vorgebildete Weise ein. Der Dichtende, Liebende erkennt diese Einheit als etwas Ursprüngliches, Uranfängliches, Göttliches, als mystisches Eins-sein mit Gott, in dem alle Namen und Begriffe in der intellektualen Schau aufgelöst sind. Diese Erinnerung als von außen nach innen führendes Moment, wirkt als das Hoffnung und Sehnsucht erregende Bild einer künftigen neuen Einheit von Bewußtsein und mystischem Eins-fühlen. Dichtung und Liebe führen den Menschen erst zu sich selbst zurück, damit aber zu Gott, zur Alleinheit. Gott ist das künftige Ziel der Natur, mit dem sie einst harmonisieren soll.

Novalis bezeichnet den mythischen Anfangszustand und den utopischen Endzustand der triadischen Weltentwicklung als Goldenes Zeitalter. Das in der Urzeit bestehende Goldene Zeitalter nennt er „monoton“, es besteht in mystischem Zerfließen, das künftige Goldene Zeitalter ist das harmonisch Allheit und Individualität vereinende, in ihm herrschen All-Liebe und Erkenntnis gleichzeitig, das Allgemeine herrscht, ohne den einzelnen zu unterdrücken.¹²

Franz Hemsterhuis *Alexis ou l'âge d'or* (1782) und Friedrich Oetingers *Die güldene Zeit* (1756) sind ihm darin vorangegangen. Dieses Reich ist aber nur durch die Poesie zu erreichen, so wie die Poesie in Mythos und Märchen auch die einzigen, zugleich historischen wie zeitlosen Abbilder dieser Urzeit liefert. Denn die Urzeit ist keine fest lokalisierbare Zeit, sondern die ewige Heimat, die nun aber in jeder Poesie sich manifestiert.¹³

Projiziert Novalis den platonisch-mystischen Erinnerungsbegriff so auf die Geschichte, so tritt er ein als neuer Zeuge für die gnostisch-mystischen christlichen Geschichtsvorstellungen, die sich über die Mystiker des Mittelalters bis hin zu den Alchimisten und Theosophen des 16. und 17. Jahrhunderts (Paracelsus, Böhme, Andreä und ihre pietistischen Nachfolger Arnold, Oetinge Lavater, Saint-Martin, von Eckartshausen, Schelling, Baader) fortsetzten.¹⁴ Aber auch Lessings *Erziehung des Menschengeschlechts* und Schillers Spekulationen geschichtsphilosophischer und ästhetischer Art sind beispielgebend gewesen. Das christliche Heilsgeschehen wird fortlaufend in die Geschichte integriert, wird schließlich bei Hegel eins mit ihr. Geschichte wird Weltgericht.¹⁵ Bei Novalis aber tritt nicht die Philosophie, beziehungsweise Wissenschaft oder Ökonomie an die Stelle der dritten Stufe der Geschichtsentwicklung, sondern die Poesie. Die Poesie rechtfertigt sich im oben ausgeführten Sinne als die Statthalterin der Weltwahrheit. An ihre Stelle setzt Hegel die absolute Vernunft in Form der Philosophie.

Man sieht, daß hier die Konsequenzen aus der Anschauung der Poesievorstellung Herders, Goethes und Schillers gezogen, daß sie aber gleichzeitig stärker historisiert werden, so wie sie andererseits bewußt auf ihren historischen Grund, die Mystik,¹⁶ zurückgeführt und mit der spekulativen Kraft des Idealismus durchdrungen werden. Auch die Fragmente und Aphorismen von Novalis sind als Form selbst schon Poesie, da sie Witz sind, denn Witz und Poesie sind in der Theorie Schlegels und Novalis' eins, und Poesie findet im Märchen ihren höchsten, unverfälschtesten Ausdruck. „Das Märchen ist gleichsam Kanon der Poesie – alles Poetische muß märchenhaft sein. Der Dichter betet den Zufall an.“¹⁷ Der Zufall ist das, was dem Märchen seinen besonderen,

verwirrenden, chaotischen Charakter gibt, den mystischen, desorientierenden, unsystematischen, un gelenkten. Denn Zufall ist die Weise, in der Subjektivitäten zusammentreffen, nämlich un gelenkt, autonom und frei.¹⁸ Ein weiteres Fragment macht auf die übrigen schon angedeuteten Perspektiven des Märchens aufmerksam: „Roman usw. Märchen. Nessir und Zulima. Romantisierung der Aline. Novellen. Tausend und eine Nacht. Dschinnistan. La Belle et la bête. Musaeus Volksmärchen. Romantischer Geist der neueren Romane. Meister. Werther. Griechische Volksmärchen. Indische Märchen. Neue originelle Märchen. In einem echten Märchen muß alles wunderbar – geheimnisvoll und un zusammenhängend sein – alles belebt. Jedes auf eine andere Art. Die ganze Natur muß auf eine wunderliche Art mit der ganzen Geisterwelt vermischt sein – die Zeit der allgemeinen Anarchie – der Gesetzlosigkeit – Freiheit – der Naturstand der Natur die Zeit vor der Welt (Staat).“¹⁹ Das Chaos, die Anarchie ist für Schlegel wie Novalis mit dem Urzustand vor der Welt gleich, eine Vorstellung, die sie wohl aus Moritz' Götterlehre empfangen haben:²⁰ Saturn ist Herr des Friedensreiches der ursprünglichen Natur und des Goldenen Zeitalters. Er beherrscht ein grenzenloses, chaotisches, ungebildetes, aber freies und zwangloses Reich. Dieses Chaos ist der Ursprung der Welt, zugleich auch das Reich des Märchens. „Die Form des Märchens ist absolutes Chaos und unendliche Beziehung und Bedeutung.“²¹ Zufall ist also das Element des Chaos, als der ursprünglichen, unangetasteten, möglichen Welt, das absolut Neue, Ursprüngliche, das Reine, von keiner bewußten Formung Berührte. Es ist also das Unvordenkliche, schlechthin Unwißbare. Der Dichter will also nicht den systematischen Zusammenhang zeigen, den von der Spekulation gewollten, sondern den von der

Natur selbst gewollten, den des innersten Selbst, dessen, was sich von und aus sich selbst zeigt. Doch haben die so entstehenden Märchen nur den Schein des Zufälligen, sie sind künstlich, bewußt ausgedacht, allegorisch. Das Allegorische aber ist selbst ironisch, als „Bewußtsein des Chaos“, denn Bewußtsein und Vorbewußtes schließen sich aus und fordern sich doch, um eins zu werden. „Dichtung ist absichtliche Zufallsproduktion“ wie Musik und Märchen. Poesie ist Darstellung des Undarstellbaren, alles was sie darstellt, ist nicht das Gemeinte und doch das Gemeinte. Fortgesetzt heißt es in dem Fragment: „Diese Zeit vor der Welt liefert gleichsam die zerstreuten Züge der Zeit nach der Welt - wie der Naturstand ein sonderbares Bild des ewigen Reichs ist. Die Welt des Märchens ist die durchaus entgegengesetzte Welt der Welt der Wahrheit (Geschichte) – und eben darum ihr so durchaus ähnlich, wie das Chaos der vollendeten Schöpfung (über die Idylle).“²² Das urgeschichtliche Bild des Goldenen Zeitalters ist also das Vor-Bild des Zukunftsreichs, in dem die Geschichte als eine zerstreute, polytone erst als solche deutlich wird. Erzeugt wird dieses Reich, sein Bild zugleich mit seiner Wirklichkeit erst durch die Poesie, die unter den Ruinen, Trümmern der Geschichte²³ die Figuren eines Zusammenhangs entdeckt , der sowohl rational wie irrational ist. „In der künftigen Welt ist alles wie in der ehemaligen Welt – und doch alles ganz anders. Die künftige Welt ist das vernünftige Chaos – das Chaos, das sich selbst durchdrang – in sich und außer sich ist – Chaos in der zweiten Potenz oder ∞ .“²⁴ Das Märchen ist als Dichtung der Zielpunkt zugleich und das prophetische Bild des Weltgeschehens. Im vernünftigen Chaos ist die Subjekt-Objekt-Spaltung des Bewußtseins zugleich mit der Einheit enthalten, das Bewußtsein überwindet sich selbst und durchdringt die

Einheit, indem es sich über das Bewußtsein erhebt, in einen antizipierten Zustand, der im Märchen prophetisch geschaut ist. Aber die Prophetie ist nur möglich, weil im Urzustand die Einheit, wenn auch als ungeordnete, rohe schon geschaut wurde. „Echt historischer Sinn ist der prophetische Visionssinn:“²⁵ Geschichte kann vollständig nur rekonstruiert werden, wenn ihr Ursprung deutlich wird, in der Vision, die in den Märchen der Urzeit schon deutlich ist. „Das echte Märchen muß zugleich prophetische Darstellung – idealeische Darstellung – absolut notwendige Darstellung sein. Der echte Märchendichter ist ein Seher der Zukunft.“²⁶

Das scheint dem chaotisch zufälligen Charakter, der oben vom Märchen behauptet wurde, zu widersprechen. In der paradoxen Formulierung wird aber wieder die Einheit von allgemeiner Vernunftnotwendigkeit und individuellem Zufall sichtbar, die in dem höheren Zustand des künftigen Goldenen Zeitalters vereinigt sein werden, zugleich aber in der poetischen Form des Märchens als Gestaltungsprinzip leben. Nun werden aber, wie Mähl bemerkt, Geschichtsphilosophie und Mystik im Märchen von Novalis verschränkt.²⁷ Die Zukunft ist zugleich Gegenwart im Märchen, in der Poesie, im Dichter und im Kinde. Der Dichter ist aber auch der einzige wahre Historiker, denn es bedarf des Schlüssels zum typologischen Lesen der Figuren der Geschichte „des Zauberstabs der ‚Analogie‘“,²⁸ dem im dichterischen Verfahren die Methode des Witzes, des Verknüpfens entfernter Ähnlichkeiten entspricht. Der Mensch (als Mikrokosmos) ist die Analogienquelle des Weltalls.²⁹ Der Dichter erkennt als einziger Prophet und Statthalter Christi auf Erden den Heilsplan der Geschichte, die in drei Stadien abläuft und die der Dichter durch seinen prophetischen Sinn verknüpft. Der Heilsplan der Geschichte wird also nicht von einem

göttlichen Heiland abgeschlossen, sondern die Menschheit als „universelle Individualität“³⁰ ist dieser Messias selbst. Die Anthropologie von Novalis schließt seine Geschichtsauffassung ein: „Der Mensch hat immer symbolische (das Absolute repräsentierende) Philosophie seines Wesens in seinen Werken und in seinem Tun und Lassen ausgedrückt. Er verkündigt sich (sein Wesen) und (damit sogleich auch das wahre und eigentliche Wesen der Natur als) das Evangelium der Natur. Er ist der Messias der Natur (indem er auch ihr erst ihr wahres Wesen offenbart und sie dadurch frei macht).“³¹ Mündigkeit im wahren Sinne, als Ausbildung aller Anlagen der Menschheit, auch der wahren Freiheit, die die freie Ausbildung der vollständigen Individualität ist, kann sich nur immer im Vorblick auf die Möglichkeiten des Menschen, dessen Sein im Entwurf auf sich selbst besteht, realisieren. Er wird, was er ist. Das Vor-Bild dieser Möglichkeit sieht er jedoch allein in der „Vorzeit“, dem Mythos, dem „Märchen“, der „Fabel“ vom Goldenen Zeitalter. Dieses sind Bilder, denn nur Bilder können sittliche Handlungen provozieren. Vorzeit oder Mythos ist also bei Novalis nicht als Konservatives, als ritueller Zwang, als sklavisch übernommene Tradition zu verstehen, sondern als das in der Vergangenheit erinnerte Gesetz der Geschichte, das Notwendigkeit (Glauben an das göttliche Gesetz, den Heilsplan) und Freiheit in einer widersprüchlichen Einheit vereint. Das vergangene Goldene Zeitalter ist das künftige Neue Jerusalem, das heißt der Frieden, die Liebesgemeinschaft der geeinten Menschheit. Am Schluß des Europa-Aufsatzes zeigt sich nun der typische Widerspruch aller Utopien, die sich auf die Vorstellung einer linear sich entwickelnden Geschichte stützen. „Wann und wann eher? danach ist nicht zu fragen. Nur Geduld, sie wird, sie muß kommen, die heilige Zeit des

ewigen Friedens, wo das neue Jerusalem die Hauptstadt der Welt sein wird und bis dahin seid heiter und mutig in den Gefahren der Zeit, Genossen meines Glaubens, Verkündigt mit Wort und Tat das göttliche Evangelium, und bleibt dem wahrhaften, unendlichen Glauben treu bis in den Tod.“³² Obwohl das utopische Bild, das Ideal des Friedens, der erlöste Endzustand vom Standpunkt der Gegenwart aus prinzipiell unerreichbar ist, soll es doch als ideale Norm das Handeln zentral bestimmen. Wenn das Ideal erreichbar wäre, dann wäre es kein echtes Ideal. Wenn es aber in der Zeit nicht zu erreichen ist warum sollte man sich dann für sein Zustandekommen opfern? Was also bei Novalis aufgerufen wird, ist ein konfessionsloser, unorthodoxer Glaube an den Fortschritt des Geistes selber. Darum sagt Novalis auch an anderen Stellen paradoxerweise, daß das Goldene Zeitalter in der Gegenwart liege: beispielsweise „Wo Kinder sind, da ist ein goldenes Zeitalter“³³ oder „Der Jüngste Tag wird kein einzelner Tag, sondern nichts als diejenige Periode sein, die man auch das Tausendjährige Reich nennt. Jeder Mensch kann seinen jüngsten Tag durch Sittlichkeit herbeirufen. Unter uns währt das Tausendjährige Reich beständig.“³⁴ Religion ist nur ein anderer Name für diese sich selbst herausfordernde Selbstentwicklung des menschlichen Geistes im Wechselverhältnis von Ich und Natur, Individuum und Gemeinschaft, Bedingtem und Unbedingtem, Bewußtem und Unbewußtem und ist synonym mit „Poesie“ und „Romantisierung“.

Zweck der Dichtung ist „Erhebung des Menschen über sich selbst“.³⁵ Diese Bemerkung ist im Hinblick auf Goethes Märchen geschrieben und macht so Goethes Einfluß deutlich.³⁶ Die Erhebung des Menschen über sich selbst entspricht aber auch dem Programm der Romantisie-

rung. „Die Welt muß romantisiert werden. So findet sie den ursprünglichen Sinn wieder. Romantisieren ist nichts als eine qualitative Potenzierung. Das niedere Selbst (das bloße Natursein, die Gegebenheit) wird mit einem besseren Selbst (dem Ideal, dem Sollen) in dieser Operation identifiziert ...“³⁷ Romantisierung ist also nicht Transzendierung des Natürlichen, sondern die Identifizierung von Natur und Geist. Wenn in dem ein Jahr nach den *Lehrlingen zu Sais* entstandenen *Europa*-Aufsatz der Blick auf das Verhältnis von Wissenschaft, Politik und Religion fällt, dann wird deutlich, welcher sinnvolle Zusammenhang zwischen Kunst und Handeln für Novalis besteht. Das Handeln ist notwendig blind, verwirrt, wenn es nicht geleitet wird von einer prophetischen Sicht, die allein dem Dichter und seinesgleichen gestattet, die zerstreut liegenden Züge des geschichtlichen Wesens in eins zu verknüpfen. Das ist Erbe Kants und Schillers, die im ästhetischen Verhalten der Einbildungskraft das Vorbild für die Einheit von Anschauung und Denken, Sinnlichkeit und Geist sahen. Im Anschauen des Kunstwerks, des Schönen, gelangen beide Kräfte ins Verhältnis eines harmonischen Spiels, beide steigern sich gegenseitig, so daß die Waagschalen von Geist und Sinnlichkeit, so schwer beide auch sind, stets ausgeglichen bleiben. Religion ist für Novalis in diesem Aufsatz die Empfindung für diese ursprüngliche Einheit der Kräfte. Sie wird verkündet in Metaphern, die die Kraft der poetischen Synthesis auch für den Bereich des politischen Handelns offenbaren sollen.

DAS MÄRCHEN IN „DIE LEHRLINGE ZU SAIS“

Im Umkreis der Poesie bzw. des Märchens kehren also hier Motive wieder, die auch für Goethes Märchen in den *Unterhaltungen* bedeutend waren. Das Märchen von *Hyazinth und Rosenblüthchen* ist in den unvollendeten Roman *Die Lehrlinge zu Sais* (1798/1799) integriert. Die Integration des Märchens wird von Voerster abgeleitet aus der idealistischen Reflexionsphilosophie Fichtes in ihrer Umdeutung durch Schlegel und Novalis.³⁸ Philosophie bedeutet nach Fichte, daß die Intelligenz sich selbst zuschaut. Das Ich denkt über das Ich nach und spaltet sich in ein Ich, das denkt, und ein Ich, das diesem Prozeß zuschaut. Das Ich legt sich so in Subjekt und Objekt auseinander. Da beide identisch sind, geht die Tätigkeit des Ichs, des Subjekts in sich selbst zurück, es reflektiert. Indem das Ich nun das Ich als Objekt in seinem Reflektieren reflektiert, wird das Ich als reflektierendes Objekt wieder in die Vorstellung des Vorstellenden eingefangen. Dieser Prozeß von Setzung des Nicht-Ich gleich Objekts (hier ist das Objekt das Ich selbst) ist in sich unendlich wie die Reflexion, die diese Setzung zurücknimmt, es sind zwei einander gegenüberstehende Spiegel, die sich gegenseitig unendlich reflektieren. So bleibt sich nach Fichte indessen das Bewußtsein unbegreiflich, da es sich immer schon als auseinandergelegtes begegnet. Fichte sucht eine Geisteshaltung, in der das Selbstbewußtsein schon unmittelbar liegt und nicht erst durch prinzipiell unendliche Reflexion hervorgerufen zu werden braucht, als Selbstbewußtsein, als unmittelbares Bewußtsein des Denkens. Wegen seiner Unmittelbarkeit wird es intellektuale Anschauung genannt. Die Frühromantiker aber legen dem Unendlichen, wie Benjamin nachweist,³⁹ einen besonderen Wert bei, es ist kein leerer Fort-

gang ins Endlose, sondern eine Unendlichkeit des erfüllten Zusammenhangs (Reflexionsmedium). Friedrich Schlegel legt in seinen philosophischen Vorlesungen (1804–1806) Fichtes Reflexionsbegriff neu und gegen Fichte selbst aus: Fichte hatte die unendliche Reflexion eingebannt und hatte das Ich aufs Praktische verwiesen. Schlegel meint nun nicht, daß wir das Ich durch Anschauung erfassen können; denken können wir uns, dann aber erscheinen wir uns als unendlich. Das Gefühl der Beschränktheit ist nur zu erklären dadurch, daß wir nur Stück unsere selbst sind. Ebenso zeigt sich das Unendliche in jedem Gegenstand. Das weist daraufhin, daß die Welt ewig werdend, noch nicht erfüllt ist. Welt und Ich sind werdende Gottheiten, die Methode ihres Fortschritts besteht aber in Reflexionen, das heißt, es sind nicht leere Spekulationen, sondern Offenbarungen des Lichts der Gottheit. Im Endlichen wird also die Fülle des Möglichen aufgezeigt, die Utopie der besseren Welt. Diese entwertet aber nicht die Gegenwart, sondern bedeutet Hoffnung auf unendliche Fülle, da von der Reflexionsunendlichkeit her Licht auf das Bestehende fällt, ein Licht, das erst diese unendliche Perspektive eröffnet. Die Reflexion ist also sozusagen das Fenster, das die Monade auf die Unendlichkeit Gottes hin besitzt, die Unendlichkeit der Universalität, die aber die Individualität und Ursprünglichkeit des Ich nicht zerstört, sondern erweitert. Liegt darin Utopisches, dann ist es eine Utopie, die sich unmittelbar im Denkenden, Liebenden, Glaubenden erfüllt, allerdings nur in diesem als einem tätig Reflektierenden, Romantisierenden, Potenzierenden. Für Friedrich Schlegel ist daher die romantische Poesie die progressive, die in der Zeit und Ewigkeit sich erfüllende Universalpoesie. „Die romantische Poesie ist noch im Werden; ja, das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur

werden, nie vollendet sein kann. Sie kann durch keine Theorie erschöpft werden und nur eine divinatorische Kritik dürfte es wagen, ihr Ideal charakterisieren zu wollen.“⁴⁰ Das bedeutet also, daß die Transzendentalpoesie als die ihrer selbst bewußte Poesie Poesie der Poesie ist und ihr Theorie schon ihre praktische Erfüllung wäre. Denn das Bewußtsein der Poesie ist selbst Poesie. In dieser Verschränkung von Werden und Sein liegt eine Paradoxie, die jeder Art Utopie anhaftet und die vielleicht die des Menschen selbst ist.⁴¹ Man ist zugleich auf dem Weg und doch auch am Ziel. Aber gerade in dieser Spannung von Erfüllung und Sehnsucht nach Erfüllung liegt auch die Form der Poesie als einer allegorischen Nachbildung der Welt. „Alle Schönheit ist Allegorie. Das Höchste kann man eben, weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen“⁴². Der Romantiker weiß, daß er nie das Ganze, Unendliche, Universale erfassen kann, aber er kann eine Ahnung davon geben, indem er „ironisch“ auf die Inkongruenz von Darstellung und Dargestelltem aufmerksam macht. Die Allegorie als Inbegriff der christlichen Bildlichkeit ist, wie Benjamin in seinem Buch über das Trauerspiel ausführt,⁴³ Ausdruck der Zwiespältigkeit, der Gebrochenheit und Unvollkommenheit. Ihren Ursprung nimmt sie nach Jean Paul im christlichen Glauben. „Das Christentum vertilgte, wie ein Jüngster Tag, die ganze Sinnenwelt mit allen ihren Reizen, es drückte sie zu einem Grabeshügel, zu einer Himmelstaffel zusammen und setzte eine neue Geisterwelt an die Stelle ... Was blieb nun dem poetischen Geiste nach diesem Einsturz der äußeren Welt noch übrig? – Die, worin sie einstürzte, die innere. Der Geist stieg in sich und seine Nacht und sah Geister. Da aber die Endlichkeit nur an Körpern haftet, und da in Geistern alles unendlich ist und ungeendigt, so blühte in der Poesie das Reich des

Unendlichen über der Brandstätte der Endlichkeit auf ... Statt der griechischen heitern Freude erschien entweder unendliche Sehnsucht oder die unaussprechliche Seligkeit. ... Die schwärmerische beschauliche Liebe – die grenzenlose Mönchentsagung – die Platonische und Neuplatonische Philosophie.“⁴⁴ Die christliche Dichtung ist also die romantische, allegorische, die stets den Abstand zwischen der Unendlichkeit des Innern und der Endlichkeit der Körper, der Darstellung aufweist, auf sie hinweist. Sie ist also im Verweischarakter beschlossen. Nicht deckt sich hier Sein und Bedeutung wie im Symbol, das zum dichterischen Element der griechischen antiken Weltvorstellung gehört. Für den Griechen war die Physis des Kosmos zyklisch in sich beschlossen, der Kosmos erscheint immer als der, der er ist, war und sein wird, der Blick zu den Sternen erschließt dem staunenden Auge, das sich der schönen Ordnung bewußt wird, ohne bohrende Reflexion das ewige Sein in dem ewig gesetzlichen Gang der Gestirne als den sichtbaren Göttern.⁴⁵ Erst die christlich-jüdische Vorstellung, daß die Welt Werk eines unsichtbaren Schöpfergottes ist, daß also ihr Wesen selbst nicht göttlich ist, daß die Welt nur den Abdruck von Gottes Hand verrät und daß schließlich der einzige, der dies einsehen kann, der Mensch ist, auf den hin die Schöpfung geschah, denaturiert die Welt und macht den Menschen zum Sinn der Schöpfung, allerdings wegen seiner Freiheit zum Bösen auch zu ihrem Problem. Die christliche Welt ist um des Menschen willen geschaffen.⁴⁶ Wenn auch in der romantischen und vorromantischen Naturphilosophie wieder antike, pantheistische Weltvorstellungen über Spinoza. Böhme oder Shaftesbury in den allgemein christlichen Horizont der Weltbetrachtung eindringen, so bleibt doch die Vorrangstellung des Menschen in dieser aus sich

selbst lebenden Welt erhalten, beziehungsweise man versucht, in ein Gleichgewicht zu gelangen, worauf auch die Zielvorstellung Friedrich Schlegels hindeutet, der die wieder zu erreichende dritte Stufe wie Novalis mit den Bildern des idealen Griechentums gleichsetzt: „Wandelt die Gottheit auch in irdischer Gestalt? Kann das Beschränkte je vollständig, das Endliche vollendet, das Einzelne allgemeingültig sein?“⁴⁷ Auch Novalis verbindet den christlichen und den griechischen Standpunkt in seinen kunsttheoretischen Erörterungen, die eng an Schillers *Götter Griechenlands* und *Die Künstler* angelehnt sind, wie auch die Hymnen an die Nacht zeigen. Die Kunst der Griechen ist Offenbarung ihrer Religion: „Die Religion war wesentlich Gegenstand der menschlichen Kunst. Die Kunst schien göttlich oder die Religion künstlich, und menschlich. Der Kunstsinn war der Religionserzeugungssinn. Die Gottheit offenbarte sich durch die Kunst.“⁴⁸ Novalis geht es um eine neue Offenbarung der Natur, der Götter, der Unendlichkeit durch die Kunst, die durch die Freiheit zurückkehrt zur Natur, wie sie auch in den Antiken sichtbar ist als ursprüngliche Natur und damit als Ideal objektiver Schönheit. „Die Natur ist das Ideal.“⁴⁹ Es muß eine neue Mythologie⁵⁰ geschaffen werden, die künstlich, aus Freiheit geschaffen ist, und die die Natur aus ihrer Erstarrung erlöst. Der Mensch, der Künstler, wie später Opferdingen, wird also zum Messias der Natur, wird wie Christus der Erlöser der Natur aus ihrer Abgefallenheit, aus ihrem petrifizierten Zustand. Er führt das Goldene Zeitalter, das ein Abbild in der Kunstreligion der Antike hat, wieder herbei, das heißt, er bringt die Natur, die seit der Antike verstummt ist, wieder zum Sprechen. Aber zunächst findet sich der Künstler in der entfremdeten Natur wieder. „Die Zeit ist nicht mehr, wo der Geist Gottes verständlich war.

Der Sinn der Welt ist verloren gegangen.“⁵¹ „Oh, daß der Mensch“, so sagen die Naturdinge, die in den Hallen der Weisheit von Sais gesammelt sind, „die innre Musik der Natur verstünde und einen Sinn für äußere Harmonie hätte. Aber er weiß ja kaum, daß wir zusammengehören, und keins ohne das andre bestehen kann. Er kann nichts liegen lassen, tyrannisch trennt er uns und greift in lauter Dissonanzen herum. Wie glücklich könnte er sein, wenn er mit uns freundlich umginge und auch in unsern großen Bund träte, wie ehemals in der goldenen Zeit, wie er sie mit Recht nennt. In jener Zeit verstand er uns, wie wir ihn verstanden. Seine Begierde Gott zu werden, hat ihn von uns getrennt.“⁵² Die Gegenwart dieser Trennung ist aber zugleich die der Natur selbst, die im Tempel der Isis mit ihrem verschleierte Bild symbolisiert ist. Plutarch überliefert die Inschrift vom Altar der Minerva alias Isis: „Ich bin alles was war, ist und sein wird. Noch nie hat ein Sterblicher meinen Schleier gehoben.“⁵³ Auf dieses von Schiller wieder belebte Motiv weist auch ein Distichon Hardenbergs hin, das mit dem Märchen wie mit den Worten des Lehrlings in Zusammenhang steht: „Einem gelang es – er hob den Schleier / der Göttin zu Sais – / Aber was sah er? er sah – Wunder des Wunders – Sich Selbst“.⁵⁴ Der Schleier, Symbol Goethes für die Dichtung, wird hier allegorisch umgedeutet: „Mich freuen die wunderlichen Haufen und Figuren in den Sälen, allein mir ist, als wären sie nur Bilder, Hüllen, Zierden, versammelt um ein göttlich Wunderbild, und dieses liegt mir immer in Gedanken ... Es ist als sollten sie den Weg mir zeigen, wo im tiefen Schlaf die Jungfrau steht, nach der mein Geist sich sehnt.“⁵⁵ Das Distichon und der Ausspruch des Lehrlings werden dann wirksam in der Antwort, die das Märchen auf die bedrängenden, sich kreuzenden Fragen um das Wesen

der Natur gibt. Das Märchen wird von einem munteren Gespielen erzählt, der dem Lehrling die Liebe als Wesen der Natur predigt, die Natur schon als „unsichtbare Geliebte“⁵⁶ ankündigt, wie sie sich dann im Märchen offenbart. Das Märchen zeigt sich als Kreis. Von der ursprünglichen Einheit in Natur und Liebe geht es aus. Hyazinth aber ist melancholisch, ohne daß die Ursachen genannt werden. Er ist einsam, abgesondert, obwohl die sprechenden Naturdinge ihn „auf den richtigen Weg“ weisen wollen, das heißt, er hat unbewußt schon den Einklang mit der Natur verloren, wiewohl er Rosenblütchen „zum Sterben lieb“⁵⁸ hat, worin schon eine Anspielung auf den Verlust liegt, zugleich aber die Vorahnung auf die künftige Erfüllung, die den Tod des absichtsvollen Ich voraussetzt. Rosenblütchen hält in ihrer Liebeslust ihre Mutter für Hyazinth, eine Verwechslung, die der Einheit der Mutter der Dinge und Rosenblütchen am Ende entspricht: Die Einheit der Natur findet sich in der Mutter als Geliebter: der magna mater, dea natura, Madonna, der Einheit Isis·Demeter. Ein alter Mann zerstört dann die ursprüngliche Einheit, indem er dem schon empfänglichen „neugierigen“ Hyazinth von „fremden Ländern, unbekannten Gegenden, von erstaunlich wunderbaren Sachen“⁵⁹ erzählt und mit ihm „in tiefe Schachten hinunterkriecht“.⁶⁰ Das neugierige Bewußtsein wird geweckt. Das Bewußtsein als ein das Fremde, Unentdeckte, Neue Anstrebendes, das hier ausdrücklich dem Mann zugeordnet wird, zerstört die weibliche Liebesseinheit, die nun durch den Hinweis der alten Waldfrau, die das unverständliche Buch ins Feuer wirft, wieder angezielt wird. Sie lenkt ihn auf die Weltseele, die Mutter der Dinge als letztes Ziel alles Strebens nach Wahrheit. Davon sagte der alte Mann und das unverständliche Buch der Wissenschaften nichts. Die Unruhe des

Verstandes zerreißt Herz und Liebe, das heißt, mit dem Gewinn des Bewußtseins hat er auch die Einheit des Gemuts, sein wahres Ich verloren. Dennoch ist die Stufe der Erkenntnis nicht rückgängig zu machen. Sein Fragen treibt ihn vorwärts. Doch weckt sein Fragen nach dem göttlichen Urgrund bei Menschen, Tieren, Felsen und Bäumen nur Lachen und Schweigen, sie können und wollen keine Auskunft dem geben, dessen Gemut mit sich selbst und der Natur entzweit ist. Gemut bedeutet bei Novalis nichts Affektives oder bloß Sentimentales, sondern ist der Gesamtbegriff für alle geistigen und seelischen Kräfte,⁶¹ ist also der Geist im vollsten Sinn des Wortes, durch das Gemut kann (nach Volkmann-Schluck) erst die Subjekt Objekt-Spaltung, die die Wissenschaft konstituiert und erst hervorbringt, geschlossen werden, die Natur wird in ihm personalisiert. Denn so wie Hyazinths Gemut ruhiger wird, nachdem er durch die seinem inneren Zustand entsprechenden nordisch-nebligen und südlich-wstenhnlichen Orte geirrt ist, kommt er in sanftere östliche Gebiete, wo die Natur menschlicher wird und wo er endlich die Sprache der Blumen versteht, die ihm antworten, den Weg zu Isis zeigen. Aber erst der Traum fhrt in das Innere, in sich selbst hinab, wo er sich selbst (wie in dem erwähnten Distichon), damit aber seine Geliebte beziehungsweise Mutter findet. Nicht die empirische Geliebte ist es, sondern das ewige Urbild des Höheren selbst. Damit ist der Kreis geschlossen, Ich und Welt begegnen sich im Traum. Das Selbst ist also erst zu erreichen, wenn man sich in sich selbst versenkt. In die Welt des Inneren führt die Erinnerung, der Traum enthüllt alles als „bekannt und doch in nie gesehener Herrlichkeit“. ⁶² Der Tempel der Isis, in dem dies Märchen erzählt wird, ist zugleich Ausgangspunkt und Endpunkt, ist die Natur und das Ich selbst und enthüllt sich

als Innenwelt des Mystikers, in der absolute Gegenwart besteht. In dieser mystischen Gegenwart begreifen sich alle Zeiten, auch die Zukunft, denn der Traum ist ein prophetischer, da er die Liebe Rosenblütchens als künftiges und erlösendes Geheimnis vorstellt, das aber als seine Liebe zu sich selbst als Weltgemüt schon gegenwärtig ist.

Betrachtet man nun das Märchen als Organ des Dichtens und Mittel des Dichters, dann enthüllt sich seine Kreisstruktur selbst als Einheit des Zwiespältigen, wie sie im Dichter vorliegt, der wie oben schon gesagt, die Sprache der Natur versteht und mit ihr im Gespräch stehen kann. Nach der Erzählung des erinnernden und prophetischen Märchens beginnen nämlich die Dinge selbst zu sprechen und klagen über den Verstand des Menschen, der die ursprüngliche Harmonie zerstörte. „Das Denken ist nur ein Traum des Fühlens. Durch das Gefühl würde die alte ersehnte Zeit zurückkommen.“⁶³ Dies Gefühl aber hat der Dichter im Gemüt als der Einheit von Denken und Fühlen. „Wird nicht die Welt am Ende Gemüt?“⁶⁴ Das Märchen selbst hat aber den Kreis, den der gesamte Roman einst schließen sollte, bereits vorgeführt. Er ist die höchste Form der Poesie. Auf das Märchen zu, das sozusagen das Goldene Zeitalter der Poesie selbst bildet, führen bereits jene „wunderlichen Figuren“,⁶⁵ in denen die Natur ihr Geheimnis ahnen läßt. Aber die Ahnung scheint kein höherer Schlüssel werden zu wollen. Die Dichter allein besitzen diesen Schlüssel. Von ihnen wird klagend gesagt: „Aber mir scheinen die Dichter noch bei weitem nicht genug zu übertreiben, nur dunkel den Zauber jener Sprache zu ahnden und mit der Phantasie nur so zu spielen, wie ein Kind mit dem Zauberstabe seines Vaters spielt. Sie wissen nicht, welche Kräfte ihnen untertan sind, welche Welten ihnen gehorchen müssen. Ist es denn

nicht wahr, daß Steine und Wälder der Musik gehorchen und von ihr gezähmt, sich jedem Willen wie Haustiere fügten.“⁶⁶ Damit wird der Dichter mit Orpheus, Arion gleichgesetzt, von denen dann im *Ofterdingen* die Kaufleute erzählen. Herbert Marcuse macht aufmerksam auf die Verwandtschaft von Narziß und Orpheus gegenüber dem Kulturheros Prometheus, dem Heros von Leistung und Schaffen, Arbeit und Mühsal.⁶⁷ Auf eine hintergründige Weise sind in der Tat Hyazinth und Narziß verknüpft. Der Mythos betrifft den kretischen Blumenheros Hyakinthos „der anscheinend auch Narkissos genannt ... wurde“.⁶⁸ Ob Novalis das bewußt war, ist für den Zusammenhang der Argumente unwesentlich, da das Distichon die Verwandtschaft schon andeutet. Für Marcuse versöhnen die Bilder von Orpheus und Narziß Eros und Thanatos,⁶⁹ jenen Tod, der in der Betrachtung der Schönheit des eigenen Körpers, in der Selbstbespiegelung anwesend ist. Die Liebe des Narzissus wird vom Echo der Natur beantwortet, aber er weist es zurück, er scheint als der Antagonist der Liebe, die die Natur eint. Er ist Schlaf und Tod, Ruhe und Schweigen. Andererseits aber ist er in der thrakischen Mythologie über das Spiegelsymbol mit dem Dionysos-Mythos vereint,⁷⁰ der gleichfalls den Orpheus-Mythos umfaßt. So ist der Name Narkissos-Hyazinth mit der zweiten Stufe der orphischen Kosmogonie verbunden: Die Titanen zerreißen Dionysos Zagreus, als er sich im Spiegel betrachtet, den sie ihm gaben. Im Spiegel aber sehen Plotin und Proklos den Beginn der göttlichen Selbstmanifestation in der Vielheit (Polytonie nach Novalis) der Welt. Der von Zeus wiedergeborene Dionysos symbolisiert also die Einheit von Leben und Tod; denn Dionysos ist der Gott des Überschwangs, des Sexus, aber auch der Melancholie und des Todes. „Dionysos, Sohn eines Gottes und eines

Menschen, auftretend als Jüngling und als Greis, ist aber auch der Gott der Widersprüche und der Verwandlungen, der endlosen Metamorphosen, der rätselhaften Umrißlosigkeit des Daseins, der Verzweiflung und ihrer Überwindung im Rausch.“⁷¹ Alle diese Züge der Absonderung, des Schweigens, der Melancholie, der Trauer, der Selbstbespiegelung finden sich in Hyazinth wieder, zugleich aber auch ein Bewußtsein von der Einheit, die in der Anschauung liegt.⁷²

DIE MÄRCHEN IM HEINRICH VON OFTERDINGEN

DAS ARION-MÄRCHEN

Eine bedeutendere, weil strukturbestimmende Rolle spielen die eingelegten Märchen in dem 1799/1800 entstandenen Roman *Heinrich von Ofterdingen*. Es handelt sich um die von den Kaufleuten im zweiten Kapitel erzählte griechische Mythe von Arion, um die anschließend im dritten Kapitel erzählte Geschichte von Atlantis und das im neunten Kapitel von dem Dichter Klingsohr erzählten Märchen. Das Arion-Märchen knüpft an die Betrachtung an, die in den *Lehrlingen zu Sais* über den Dichter und seine Macht angestellt wurde. Der Dichter ist ein Erzeugnis der Natur, die sich im Menschen über sich selbst freut, über ihre eigene Herrlichkeit. Diese Freude ist symbolisiert in Orpheus als dem im dichterischen Enthusiasmus⁷³ Dichtenden, im Außer-sich-Sein der Inspiration, die bei den Griechen im Bild der Musen erschien. So erscheint die angeführte Stelle wie eine Paraphrase des berühmten Zeushymnus von Pindar, „der uns zwar verloren aber seinem Inhalt nach zum Teil genau bekannt ist. Da war erzählt, daß Zeus nach Vollendung der Neugestaltung der Welt die Götter, die in stummes Staunen versunken waren, fragte, ob noch etwas zur Vollkommenheit fehle. Und sie antworteten, es fehle noch Eines, nämlich eine göttliche Stimme, diese ganze Herrlichkeit zu künden und zu preisen. Und so baten sie, die Musen zu erzeugen.“⁷⁴ Arion ist ein orphischer Sänger und gehört dem Mythos der Goldenen Zeit an.

Der Mythos steht hier als Bild der Urzeit, in der „die Natur noch lebendiger und sinnvoller gewesen sein muß“ und in der kunstreiche Menschen allein „Dinge möglich

machten und Erscheinungen hervorbrachten, die uns jetzt völlig unglaublich und fabelhaft dünken“.⁷⁵ Arion-Orpheus ersteht als Magier, Priester, Wahrsager, Gesetzgeber, Arzt, der die wilde Natur zähmte und Sympathie und Ordnung in sie gebracht hat. Die Dichtung ist also, wie auch der weitere Verlauf der Geschichte bezeugt, das harmonisierende, vereinheitlichende, Streit aufhebende Prinzip, das den geheimen Einklang der Natur mit sich selbst offenbart. Als erste Annäherung an Heinrichs Berufung, die die Kaufleute an ihm bemerken, spiegelt die Erzählung die ursprüngliche Macht der Naturpoesie, von der Heinrich eine dunkle Ahnung besitzt, sie sei mit anderen verloren gegangenen herrlichen Künsten verschwistert gewesen. In ihr, der alten Natur, war noch Verkehr mit der Geisterwelt⁷⁶ möglich, das heißt, mit ihrem Innern, sie sprach noch zum Menschen. In alten Märchen ist schon in der Form und in den Motiven Geistiges und Sinnliches geeint. Die Arionmythe selbst ist ein quasi historischer Beweis dafür. Die durch das Gold, das dem Sänger für seine Kunst geschenkt worden war, verführten Seeleute berauben ihn, gestatten ihm aber vorher, einen Schwanengesang zu singen, bei dem sie, um nicht gerührt und friedlich gestimmt zu werden, sich die Ohren verstopfen. Arion singt, und die Welt ordnet sich tanzend um ihn, ein dankbares Untier trägt ihn, nachdem er ins Wasser gesprungen ist, zum Ufer. Soweit folgt Novalis Herodot,⁷⁷ dann gibt er eine die Tendenz des Ganzen verstärkende Fortsetzung: Der Delphin bringt Arion die Schätze wieder, da sich die Räuber im Streit gegenseitig ermordet haben. Sie gehen am Schein des Goldes zugrunde, da Natur nicht oder nicht ausschließlich Besitz eines einzigen sein will. Als Eigentum verwandelt sie sich in ein „böses Gift“,⁷⁸ das Leidenschaften, Haß und Streit hervorruft. Der Dichter ist nicht Besitzer,

sondern Rühmer der Schätze der Natur, sie erscheinen ihm in ihrem Schein, das heißt abgehoben von jeder materiellen Herrschaft als Eigenwesen.

DAS ATLANTIS-MÄRCHEN

Die von den Kaufleuten im dritten Kapitel anschließend erzählte Geschichte vom Königreich Atlantis zeugt schon vom Verfall der Goldenen Zeit. Auch kennzeichnen die Kaufleute die Geschichte als nicht mehr so wunderbar, sie stamme aus späteren Zeiten. Wiewohl in Atlantis Dichtkunst das Leben beherrscht, ist der Einklang von Dichtung und Natur nicht mehr spielend zu erreichen. Auch schiebt sich ein gesellschaftliches Problem, die Trennung der ursprünglich geeinten Gesellschaft, dazwischen. Der König des Landes zieht Dichter heran, deren wohlthätiger Einfluß sich im ganzen Land zeigt, sie verbannen die Zwietracht aus diesem irdischen Paradies. Aber gleichzeitig vertiefen die Dichter die Isolierung des Königs vom Volke, da sie seine Abstammung von den morgenländischen, übermenschlichen Beherrschern der Welt so hervorheben, daß er eine Verbindung seiner Tochter mit einem Manne aus dem Volke für unmöglich hält. Auch scheint der König nur durch „die edlere Klasse der Dichter mit dem übrigen Menschengeschlechte zusammenzuhängen.“⁷⁹ Deshalb ist der Königshof mit seinen poetischen Lustgärten von der Natur und dem Volk geschieden. Getrennt erscheinen auch Naturwissenschaft und Poesie, die dann später in der (lukrezischen) Kosmogonie⁸⁰ des Jünglings wieder vereint werden. Den Naturbereich verkörpern der alte Naturwissenschaftler und sein Sohn, die beide abgesondert fern vom Hofe leben. Als Jüngling und Königstochter sich ineinander verlieben, findet

sozusagen ein Austausch der getrennten Sphären statt. An den Hof zurückgekehrt, ist ihr die Dichtkunst fernergerückt, dagegen lernt der Jüngling von ihr später Gesang und Dichtkunst, so wie er sie in die Geheimnisse der Natur einweiht. „Er lehrte ihr, wie durch wundervolle Sympathie die Welt entstanden sei und die Gestirne sich zu melodischem Reigen vereint hätten. Die Geschichte der Vorwelt ging durch seine heiligen Erzählungen in ihrem Gemüt auf.“⁸¹ Der Stolz auf die reale Abkunft von der Vorwelt, die die eigentliche Ehrfurcht davor verdeckt, hat nicht mehr wahrnehmen lassen, daß diese Vorwelt in der Liebe aller Wesen zueinander immer noch existiert. Die Prinzessin verliert den Karfunkel, Zeichen der Hoheit und des stolzen Selbstbesitzes, der die Isolation des Ich vom eigentlichen Ursprung der Liebe und der Sympathie, die die Natur durchwaltet, anzeigt. Als der die Naturwissenschaft und den „niederen“ Stand repräsentierende Jüngling singen gelernt hat, wird die Muse der Dichtkunst, die Prinzessin, in die Natur, nämlich die Höhle⁸² zurückgeführt. Das Goldene Zeitalter ist in seinem Kreis wiederhergestellt. Sie verharren abgesondert, bis die Versöhnung allgemein wird. Dazu aber muß eine Sinnesänderung des Königs eintreten, die durch den scheinbaren Verlust der Tochter bewirkt wird. Durch die Trennung von seiner Tochter wird der König in innere Bewegung versetzt, zwischen Stolz und menschlicher Trauer schwankt er hin und her, zwischen Hochmut auf seine Herrlichkeit und hohe Geburt und Klagen und Bitten um Mitleid beim niedersten Diener. Hier wird ex negativo deutlich, daß, wie Novalis in *Glauben und Liebe* schreibt, „jeder einem uralten Königstamm entsprossen“, also „thronfähig“⁸³ ist. Eine Sage, daß die Königstochter wiederkehren werde, belebt die Hoffnung. Die Wiederkehrsage ist eine Präfiguration der wirklichen

Wiederkehr,⁸⁴ zugleich eine Sage vom Goldenen Zeitalter im zuendegehenden Goldenen Zeitalter, wodurch deutlich wird, daß das Goldene Zeitalter eigentlich überall und nirgends existiert, das heißt, daß es mit der Dichtung als der einheitstiftenden Macht identisch ist. Denn der Jüngling erscheint schließlich und singt zwei Lieder, eines, dessen Inhalt nur referiert ist, eine Kosmogonie von der Entstehung der Pflanzen, Tiere, Menschen, von der Sympathie der Natur, der uralten Goldenen Zeit und ihren Beherrscherinnen, der Liebe und der Poesie (die ja beide in der Königstochter repräsentiert sind), von den Erscheinungen des Hasses und der Barbarei und den Kämpfen mit Liebe und Poesie und deren endlichem Triumph und der Wiederkehr eines ewigen Goldenen Zeitalters. Dem Atlantis-Reich wird damit sein eigenes Schicksal enthüllt. Alle Zuhörenden, auch die Dichter, sind von Begeisterung hingerissen, denn die Dichtung war bisher nur dem Gefühl der Eintracht hingegeben und dadurch in sich selbst beschränkt worden, hatte den Ursprung verloren, war spannungslos geworden.⁸⁵ Diese aus dem Gefühl der Entfremdung geborene Spannung wird nun durch den Jüngling zurückgebracht, aber auch ihre Lösung wird versprochen, ohne die sie unerträglich wäre. Die Biographie wird nun zum Gedicht, die ganze Atlantis-Erzählung wird in Poesie umgesetzt, welche dann den König rührt, der wortlos und freudig das Enkelkind entgegennimmt. In vierfacher Verschachtelung tritt, wie man bemerkt hat,⁸⁶ das triadische Ganze des Romans reflektiert noch einmal hervor. Denn auch in dem Gesang des Jünglings ist die Entfremdung von Dichter und Gesellschaft durch die Verheißung der dritten Stufe als der Versöhnung von Palast und Dichtung prälu-di-iert. Der verheißungsvolle Traum nimmt den Ausgang vorweg und bewirkt ihn als Dichtung gleichzeitig. Damit

wird die soziale Macht der Dichtung deutlich. Sie überwindet die gesellschaftlichen Schranken, indem sie auf die ursprüngliche Einheit der Menschheit rekurriert. Im Liede gewinnt der Sänger das Herz der Königstochter trotz Mauer, Stahl und Panzer, er flieht mit ihr, kehrt zurück und reicht dem König den Enkel hin. Dieser verzeiht, so wie durch den Geist des Gesanges und der Versöhnung bezwungen auch der König von Atlantis seinen Enkel akzeptiert. Die Poesie harmonisiert, indem sie das Geschehen der Wirklichkeit entzieht und in den Zusammenhang des Kosmos, der Übernatur hineinstellt, die, was getrennt scheint, im Ganzen versöhnt. Die mehrfache Spiegelung macht deutlich, wie der Schein der Dichtung (das heißt die Fiktion) zum Schein des über allen waltenden Lichtes der Wahrheit und Liebe wird. Der ästhetische Schein ist nach Schiller⁸⁷ das, was im Spiel Sinnlichkeit und Geist, Natur und Vernunft, hohe und niedere Seelenkräfte versöhnt und bindet und zugleich die Menschen im Medium der Freude, des Enthusiasmus, dem „schönen Götterfunken“,⁸⁸ eint. Im Bild der Dichtung erscheint das als Hochzeit von Bauer und Königstochter, von Wissenschaft und Dichtung, von Niedrigem und Hohem.

Gegenüber der Arion-Geschichte zeigt sich hier eine Erweiterung der Thematik. Es geht nicht mehr um die Zähmung der wilden Natur, sondern um die Versöhnung des durch Bildung, Kultur und Poesie selbst wieder von sich als Natur entfremdeten Menschen. Diese neuerliche Versöhnung kann aber wieder nur durch eine höhere, reflektiertere Art von Dichtung erreicht werden, die in ihrer Form als Ballade⁸⁹ die Ureinheit symbolisiert. Die mehrfache Verschachtelung macht dies auch formal sichtbar. Als Zwischenprodukt kennzeichnet dieses Märchen von Atlantis auch, daß in ihm das eigentlich märchenhaft Wunderbare

fehlt, weder wird hier durch die Poesie ein Untier gezähmt, noch geschieht eine eschatologische Verwandlung wie später im Klingsohr-Märchen. Die Macht der Poesie erweist sich als eine humane, menschliche: Sie rührt und erhebt. Nur noch in einem metaphorischen Sinn kann man davon sprechen, daß sie ein Untier (nämlich den König) besänftigt. Die Geschichte ist darum eigentlich die modernste, diejenige, die dem Bewußtseinsstand der entfremdeten Menschheit am meisten entspricht. Dichtung wird hier beschrieben als Fiktion, die sie ist und bleibt, also entmythologisiert. Das Wunderbare erscheint in ihr als das Natürliche: als Kind. Das Kind ist Repräsentation des Goldenen Zeitalters, ist als göttliches Kind⁹⁰ bei Novalis schon in den *Lehrlingen zu Sais* aufgetreten und erscheint als Astralis später zu Beginn des zweiten Teils des *Offerdingen*-Romans. Aber auch die Fabel, die später im *Klingsohr*-Märchen auftritt, bleibt immer ein Kind. Das kindliche Gemüt ist es, das für Novalis, Hölderlin und Nietzsche noch die Einheit der Synthesis von Mann und Frau, von Himmel und Erde, von Geist und Sinnlichkeit darstellt. Das Kind ist selbst Gestalt gewordenes Goldenes Zeitalter. Erneut zeigt sich hier die Selbstreflexion der Form der Poesie. Es gibt nichts, was aus dem Reflexions-Medium der unendlichen Spiegelungen heraustreten könnte. Sofern es Reflexion ist, steht es in einem unendlichen dynamischen Zusammenhang, der ständig Trennung und Vereinigung bedeutet und Tod und Leben vermittelt. Trennt sich die Königstochter von ihrem Vater, so vereinigt sie sich mit dem Jüngling, trennt sich der Vater in allzu menschlicher Trauer von seinem Hof, so bereitet er dadurch innerlich die spätere Versöhnung vor. Trennt die gebildete Kunstpoesie des Hofdichters die Stände voneinander, so führt sie die Naturpoesie des Jünglings wieder zusammen. Für die Erzählstruktur bedeutet diese

Neufassung eine Umkehrung des Verhältnisses von Stoff und Form. In der Tat wird zum Beispiel in der Neufassung der Arion-Erzählung durch leichte, fast unmerkliche Andeutungen, Metaphern und Adjektive die Integration von Theorie und Darstellung hergestellt. Die Priorität der Formung vor dem Stoff tritt damit zutage, damit aber durchdringt der Geist den Stoff. Die Form erscheint hier als die überlegte, aber dennoch verborgene Kraft des In-Beziehung-Setzens von Darstellung und Erkenntnis, von Bild und Begriff. Der Begriff macht in seiner sentenziösen Raffung eine zeitliche Aussage, die hier allerdings durch das Modalverb „sollen“ als Hörensagen gekennzeichnet wird, also als eine mythische, nur durch Überlieferung beglaubigte, ahnungsvolle Hinwendung zu den Ursprüngen, wo die Wahrheit als eine offenbarte, sich selbst offenbarende, durch kein menschliches Zutun herbeizuführende noch anwesend war. Der Mythos erscheint also auch hier im Märchen unter dem Aspekt der Unerreichbarkeit der Wahrheit durch die Vernunft, die als eine, die einmal offenbart wurde, die uns dann gesagt und weitererzählt wurde, grundsätzlich nicht anders erfahren werden kann, denn als „Sage“. ⁹¹ Sie bleibt eine geschichtliche Wahrheit, deren Wahrheitsanspruch aber nicht bewiesen werden kann, sondern sie besteht als eine Erfahrung des Heiligen, das die Welt transzendiert, sie dadurch aber erst „real“ in einem ontologischen Sinn macht. ⁹² Der Dichter, der diese Welt der Götter und Kulturheroen (Orpheus, Arion) nachahmt, versetzt sich wieder in die Nähe der Götter, ins ontologisch Reale und Bedeutsame. Die dichterische Erfahrung ist immer mythisch: Das heißt das, was wirkt, das, was das menschliche Bewußtsein übersteigt, stellt sie als lebendig handelnd dar, das Wunderbare ist Realität und keine Illusion. Hier geschieht es im Märchen von vergangenen

Zeiten. Dies Märchen macht die eigene Gegenwart unwirklich, es versetzt in einen anderen Zustand, in eine andere Geschichte als die profane, ungeordnet, chaotisch zerstückte Gegenwart. Die Dichtung von der Macht der Dichtung als einer synthetisierenden, harmonisierenden, zusammenfließenden muß immer Märchen, Mythos sein, weil sie dadurch die Spannung von Erfüllung und Sehnsucht deutlich macht und damit auch zeigt, daß diese Spannung nie ganz aufhebbar, weil für die menschliche Verfassung wesentlich ist.⁹³ Im unmittelbaren Rückgriff auf religiöse Verhaltensweisen stellt sich hier Dichtung wieder dar als reflektierter Mythos, als Regreß im Arion-Märchen, als Progreß in religiöse Utopie⁹⁴ im Klingsohr Märchen.

DAS MÄRCHEN VON FABEL UND EROS

Dieses Märchen wird von Klingsohr erzählt. Schon diese Tatsache erhellt den verschiedenen Charakter des Märchens, da es in die Zukunft zielt, wie es ja auch zum Vorbild der künftigen Entwicklung des Weges von Heinrich wird. Erzählen die Kaufleute die beiden ersten Märchen, dann handeln sie als referierende, als solche, die selbst nicht aktiv beteiligt sind. Klingsohr aber ist ein Dichter, in dem der Mythos neue Gestalt annimmt, nämlich als künftiger. Er ist Prophet, der erzeugt, was er darstellt. Darum ist es verständlich, wenn sich mit der griechischen Mythologie nun die christlich-jüdische verbindet, mit der Erwartung eines Endzeitalters: des ewigen Jerusalem. Auch die alchemistische Bildlichkeit, die Novalis von Böhme übernahm, wie Feilchenfeld nachweist, trägt die christliche Heilserwartung in sich. Der alchemistische Weg ist ein mystischer, er drückt sich symbolisch in der

Läuterung der Metalle aus. Auch darin ist eine utopistische Komponente enthalten, Novalis' Aufnahme Böhmischer Spekulation und Oetingerscher Vorstellungen, die ebenso bei Schelling weiterlebten,⁹⁵ beweist es. Nur übernimmt bei Novalis die Poesie alle Aufgaben, die sonst von Philosophie, Wissenschaft und Religion gelöst wurden. Novalis will eine symbolische Behandlung der Naturwissenschaften leisten wie Goethe. Goethe sollte der Liturg dieser neuen Naturwissenschaft werden.⁹⁶ Plotin habe das Heiligtum zuerst mit dem echten Geiste betreten. Wenn Goethe hier, wie anzunehmen ist, in Klingsor seine idealische Gestaltung erfährt, sieht man, wieviel Novalis ihm verdankt. Das Klingsohr-Märchen nimmt die eschatologischen, alchimistischen und magischen Motive von Goethes Märchen auf und schält damit das Eigentliche an Goethe, wie es Novalis sieht, heraus. Goethe ist der Künstler, der in den Distichen aus der Freiherger Zeit mit seinem Märchen gerühmt wird: *Es ist an der Zeit?*⁹⁷ (der Ruf des Alten aus dem Märchen von Goethe klingt auch in dem Märchen von Novalis nach) und *Das Ende des Haders*⁹⁷ rühmen Liebe und Frieden als Repräsentanten der „glücklichen“, der Goldenen Zeit. Das Klingsohr-Märchen ist die Geschichte der Heldin Poesie selbst, die zur Erlöserin der im Eis erstarrten Welt wird. Sie führt das Goldene Zeitalter wieder herbei. Man kann sagen, daß sich hier das Märchen selbst potenziert, es ist Transzendental-Poesie im Sinne Friedrich Schlegels. Demzufolge ist die Erlösungstat, die die Poesie alias Fabel unternimmt, in dem Märchen als Form selbst geschehen und erlöst Natur und Geschichte durch Vereinigung alles Getrennten: Poesie ist die Handlungsweise des menschlichen Geistes und Wesen der Natur selbst. Die Natur ist zugleich auch der Stoff des Inneren, Geist ist Natur, Natur Geist. Das Natürliche wird

zur Hieroglyphe der inneren Welt. Dies ist so zu verstehen, daß die Ergebnisse der romantischen Naturphilosophie⁹⁸ (die Entdeckung des Magnetismus, der Elektrizität, und die Theorie des Lichtes und der Schwerkraft) als Polaritäten in die Konstruktion des Märchens, das die einfachste literarische Form der Darstellung von Polarität und Synthese darstellt, eingehen. Es ist wichtig, daß Klingsohr, „der Vater der Liebe“, das heißt Mathildes, zum Verherrlicher der Poesie wird, die für die Liebe sprechen muß, da „die Liebe nichts als die höchste Naturpoesie ist“.⁹⁹ Hier wiederholt Novalis, was Schlegel im *Gespräch über die Poesie* sagt: Poesie ist das Licht der Gottheit selbst, die Natur ist das sprachlose Gedicht Gottes. Was sind die Gedichte des Menschen gegen „die formlose und bewußtlose Poesie, die sich in der Pflanze regt, im Lichte strahlt, im Kinde lächelt, in der Blüte der Jugend schimmert, in der liebenden Brust der Frauen glüht? – Diese aber ist die erste ursprüngliche, ohne die es gewiß keine Poesie der Worte geben würde“.¹⁰⁰ In dem Märchen wird die Plotinische und Böhmistische Grundlage der poetischen und geschichtsphilosophischen Vorstellungen von Novalis ganz deutlich. Es ist die Lichtmetaphysik und die Emanationslehre Plotins und Böhmes, die übernommen wird. Das innere Licht des Mystikers wird zur Weltseele selbst, sein Gegensatz ist die Schwerkraft der Materie. So wird nun auch wie in den *Hymnen an die Nacht*, die Symbolik von Nacht und Licht,¹⁰¹ Streit und Frieden, Haß und Liebe, Tod und Leben, Verstand und Weisheit, Entfremdung und Versöhnung auf den Dualismus von Geist und Materie als Grundmodell übertragen. Das eigentümliche und mythisch vorgeformte und übernommene Muster ist dynamisch in die drei Zeitektasen hin entworfen. Die Poesie, die die Welt als „Universaltropus des Geistes“¹⁰² ansieht, ist die eigent-

lich verwandelnde Kraft, sie schiebt damit aber das Problem ständig vor sich her, eine Metapher soll wieder zur Deutung einer anderen Metapher dienen. In den neuplatonischen und gnostischen Lehren ist nicht deutlich, wie Gott, der absolut Erfahrungsjenseitige, der eine reine Geist, der Vollkommene, der völlig in sich ruht, dem infolge seiner Würde jede intentionale Betätigung, jedes Wollen, Planen, Handeln versagt ist, überhaupt zur Welt als dem Unvollkommenen, Begrenzten, Vielheitlichen usw. kommen kann.¹⁰³ Dies Problem wird durch Analogien und Metaphern wie den vom Überfließen einer Quelle oder dem Ausströmen des Lichtes in die Nacht nicht eigentlich erklärt, sondern abgeschoben. Ein mystisches Grundmodell also zieht, da es rational nicht darzustellen ist, eine Flut von weiteren mythisierenden Bildvorstellungen nach sich. In der romantisch Kunstphilosophie wird nun dieses Problem selbst reflektiert.¹⁰⁴ Der Mythos, als bildhafte Darstellung der Wahrheit, wird als die notwendige Offenbarung des sich selbst unbewußten Gottes erkannt. Die Kunst als bildsetzende Phantasie, als symbolische Bilder gestaltende, begreift sich dann als notwendig in der Erkenntnis selbst gegründet. Der absolute Geist erscheint in der Welt in eine unendliche Vielfalt von bildhaften Erscheinungen zerspalten. Wenn nun umgekehrt der menschliche Geist aus der empirischen Vielfalt der Erscheinungen zurück zum Allgemeinen steigen will, erreicht er Gott selbst nicht. Da nun die Form, das Bild, sich immer wieder der Auflösung zum Begriff widersetzt, erscheint das Bild schließlich als die einzige, wenn auch unvollkommene Möglichkeit der Darstellung des Absoluten. Die Kunst übertrifft damit die Philosophie. Die Philosophie erscheint als Abfall von der ursprünglichen Einheit von Kunst, Religion und Weisheit, wie sie in der Mythologie der Alten Gestalt hatte. Da sich

der Geist Gottes in den Urzeiten dem Menschen nur im Bild der Mythologie offenbart hat, die als symbolische die Einheit von Allgemeinem und Besonderem darstellte, ist die reflektierte Kunst, die die unbewußt schaffende Einbildungskraft bewußt wiederholt, „neue Mythologie“, also Märchen, in der die alten Götter und religiös mythologischen Vorstellungen sich von der Natur, die sie einst waren, zum Ideal verwandeln, dem Ideal einer im dritten Zeitalter des Geistes, dem goldenen Zeitalter der Poesie der neugeborenen Menschheit, Natur und Religion. Dies schafft also die im Märchen schaffende, webende, spinnende Fabel, die zum Erlöserkind wird.¹⁰⁵

Diese Kunst will also weltverändernd wirken wie die Religion. In dem Arion-Märchen kam bereits die Urzeit als Mythos zur Darstellung. Ihr Reich ist das Goldene Zeitalter, das Saturn¹⁰⁶ regierte. Es ist in der in Anlehnung an Hesiod und die orphische Kosmogonie geschaffenen Mythologie der Romantik das „Chaos“ oder die „Anarchie“. Dieses Reich ist grenzenlos, ungebildet, aber frei und zwanglos. (An sich ist der Terminus Chaos mißverständlich, denn er geht in den orphischen Kosmogonien dem Zeitalter der Titanen, das heißt der ersten Scheidung und Verbindung von Himmel und Erde voraus.) Saturn wurde von Jupiter besiegt und auf eine Insel im äußersten Westen verbannt. Nach Miguel de Ferdinandy¹⁰⁷ handelt es sich auch um die Insel der Hyperboräer, von der gesagt wird, daß sie von „herrlichem Glanz“ ist, daß der Weg dahin gefahrvoll durch Nebel und wüste Landschaft führt. In der Mitte des friedlichen Landes erhebt sich der Baum, der den Himmel erreicht. Dies ist ganz deutlich der kosmische Baum.¹⁰⁸ Das Land liegt in einem fabelhaften Ozean hinter dem Ende der Welt. „Dort auf der Insel des Lebens und der Glückseligkeit herrscht in der

Mittagsstunde, in der alles stillsteht, große Ruhe, und darauf geschieht etwas: die Geliebten finden sich, die Kämpfe lösen sich auf in ewigem Frieden, das menschliche Leben wird unsterblich. Es ist der Augenblick höchster Fülle.“¹⁰⁹ Silen sagt, daß in diesem Land die Menschen immer jünger werden. Der umgekehrte Lebensweg (daß die Menschen jünger werden, wovon auch Plato im *Politikos* spricht) ist Zeichen, daß sich das Rad der Welt zurückgedreht hat. Ein neuer Aion beginnt.¹¹⁰ Das Geschlecht der Söhne der Erde wird geboren, es ist die Epoche des Kronos.¹¹¹ Es ist nun deutlich, daß mit diesem König des nördlichen Inselreiches, das in Eis erstarrt ist, Saturn gemeint ist. Bei Novalis heißt er Arktur. Das Eis, in dem das Reich Arkturs schmachtet, ist Symbol für Erstarrung. Arktur wird in einem Brief an Friedrich Schlegel auch der Zufall genannt.¹¹² Vom Zufall heißt es in den Fragmenten: „Der Dichter betet den Zufall an.“¹¹³ Der Zufall gehört aber zum Chaos als der ursprünglichen, unangetasteten von Bewußtsein, Scheidung und Gesetz noch unberührten, in sich ruhenden, möglichen Welt. Zufall ist auch das absolut Neue, Jungfräuliche, das Reine, noch von keiner Formung Berührte, das absolut Individuelle, Besondere. Dies Reich vertritt Arktur, dessen Tochter Freya, die germanische Göttin der Liebe und des Friedens als verwunschene Königstochter ihrer Erlösung harrt. Sie ist Bild der Zukunft, als Tochter der Urzeit Saturns. Eros, Kind der Nacht und des Chaos in der orphischen Kosmogonie,¹¹⁴ der das Chaos ordnete und bewegte, ist nun aber, da Saturns Reich, das Reich des Friedens, der Einheit und der Herrschaftslosigkeit vergangen ist, ein harmloses Knäblein geworden, das noch in der Wiege liegt und erst erwachsen werden muß, um den Rückweg zur kosmischen Welt antreten zu können. Die eigentliche Erlöserin der Welt, die die goldene Zeit des Saturns zurückbringt,

ist indessen das aktive, sich betätigende, spielend schaffende und treue (religiöse, gewissenhafte) ewige Kind Fabel, das alle getrennten Kräfte der Welt spielend miteinander verbindet und verspinnt. Sie ist Prophetin, Erinnernde, Retterin, Herold, Lenker des Geschehens, in dem freilich nicht sie die absolut ausschlaggebende Rolle spielt, denn das tut das Weltgeschick, das die Bewegungen der Weisheit und der Mutter und aller anderen Personen lenkt. Jedoch könnte der Ausgang des Spiels ohne sie nicht stattfinden. Sie isoliert den Schreiber, diese irdische Sonne, den rationalen Verstand, sie besiegt den Tod, das Fatum (die Parzen), sie stützt Eros die Flügel, sie erweckt den Vater, sie verbindet mit der aurea catena homeri¹¹⁵ Himmel und Erde, sie führt Eros zu Freya usw. Ihr wichtigster Sieg ist der über den Schreiber. Der Schreiber verkörpert das „petrifizierende und petrifizierte“¹¹⁶ Prinzip. Er ist also das eigentlich Böse, Urheber der Erstarung der Welt. Der Stein ist aber im neu platonischen emanatistischen System der Naturphilosophie der Romantik der Endpunkt des Ganges Gottes in die Materie. „Die Natur ist eine versteinerte Zauberstadt“. „Dieser Zauber besteht in der vergegenständlichenden Fixation des Lebens des Geistes zum Gegenständlichen des bloßen Ding-seins.“¹¹⁷ Fabel ordnet und setzt alles ins rechte Verhältnis. Dies kann aber nur dadurch geschehen, daß sie die drei Sphären der Welt miteinander verbindet, sie findet sowohl die Tür zur Unterwelt wie die zur Oberwelt. Sie vereint damit Vergangenheit und Zukunft, Erinnerung und Hoffnung, Mythos und Utopie. Sie hebt also die Zeit auf, so wie die Mutter (Erde, Herz, Gemüt) durch ihren Opfertod das Tageslicht der Sonne löscht und damit die Scheidung von Tag und Nacht, Himmel und Erde, Sommer und Winter, Tod und Leben aufhebt. Sie verflüssigt das Erstarrte, vermischt alles mit allem und stellt

dichtend das ursprüngliche Chaos, die Freiheit, den Zufall absichtlich unabsichtlich, zweckgerichte und doch spielend wieder her als „vernünftiges Chaos – das Chaos, das sich selbst durchdrang.“¹¹⁸

Es ist unmöglich, die gesamten Beziehungen und Anspielungen, die Quellen und Zitate, die das Märchen ausmachen, zu verfolgen. Es ist auch insofern unmöglich, als die Zuordnungen ähnlich wie im Goetheschen Märchen zwischen der Allegorie und dem Symbol spielen, sie entziehen sich der Zuordnung und fordern doch immer wieder dazu heraus. Im „Herzen“, im „Gemüt“, im „Inneren“, entsteht so das nunc stans der Mystik, die Aufgehobenheit aller Zeiten, Kulturen, Religionen, Strukturen, ein Chaos, das durch den mystischen Geist, das totale Inbeziehungsetzen hervorgebracht ist. Da die Poesie als die Verbindung von Natur und Geist, als stets bewegte und beschäftigte, als Seele des Lebens gedacht werden muß, ist die Aufgehobenheit der Zeit als solche nicht darstellbar, nur der Weg dahin kann im Märchen vorgeführt werden. Der Weg wird so zum Ziel. Das Märchen ist nur als Prozeß denkbar, es ist der Prozeß des Dichtens selbst, der in ihm zur Darstellung kommt. Dichten, Fabulieren wird aber im *Ofterdingen* mit religiösem Gewissen in eins gesetzt. Gewissen sei der Geist des Weltgedichts, das heilt, der Dichter schafft seine d. h. *die* Welt im Auftrag Gottes. Dadurch, daß Heinrich im Roman die Rolle Fabels vertritt, geschieht die Identifikation von Mythos und Wirklichkeit und von Archetypus (göttlichem Kind) und Person. Die Dichtung reflektiert und mythisiert sich selbst und wird so zum Spiel, in dem das Persönliche, der Ernst, die Entscheidung aufgehoben werden. Es ist das ewige Spiel der (phantastischen) Verwandlungen der Welt, in das am Ende auch der Dichter Heinrich nolens volens

hineingezogen wird.¹¹⁹ Was als Geschehen, als Äußeres im Märchen erscheint, als Erzählbares, Ablaufendes, das ist in Wirklichkeit weder ablaufend noch abgelaufen, beziehungsweise, es ist sowohl ablaufend als auch abgelaufen, denn es bewegt sich im Kreis, das heißt. an jeder Stelle ist man am Anfang wie am Ziel. Der Weg ist das Ziel. Poesie ist also zugleich *energeia* und *ergon*.

Die Forschung ist sich einig darüber, daß hier mystische Traditionen lebendig sind. Doch worin unterscheiden sich solche Märchen von buddhistischen oder taoistischen Meditationen wie zum Beispiel „der Wissende redet nicht, der Redende weiß nicht.“¹²⁰ Oder: „Tao kann es ausgesprochen werden, ist nicht das ewige Tao“¹²⁰ Im allgemeinen ist mystische Meditation nicht als Kunstform gedacht.¹²¹ Der mystische Romantiker jedoch ist getrieben von der Sehnsucht nach einer materialen Erfüllung seiner Vorstellung. Seine mystische Vorstellung ist voll mit Bildern. Er will die kulturelle, geschichtliche, mythische Welt als Ganzes, so wie auch die Natur in allen Erscheinungen mitnehmen in das utopische Reich der Freiheit und des Geistes; die magische Mystik ergreift das Ganze von Geschichte und Natur. Also ist nicht das Resultat, das Werk mystisch, sondern eigentlich nur die innere Bewegung, das Gemüt, das in sich einen dauernden Widerstand verspürt, und darüber einerseits glücklich ist, weil es den Geist in Tätigkeit erhält, andererseits unglücklich ist, weil es gerade diese Tätigkeit als Hindernis zur absoluten Ruhe ansieht. Das Gefühl der Zeitlosigkeit und das der Zeitangst gehen hier ineinander über. Inhaltlich ist das Ziel unendlich entfernt und andererseits ist im Märchen als Kunstform doch schon der Stillstand der Zeit vorhanden. Das Märchen ist also die Gestalt der Zweideutigkeit: Einerseits ist es die Darstellung eines vorzeit-

lichen Zustands, andererseits der Keim von allem, was ist, war und sein wird. Einerseits stellt es die Notwendigkeit, das Gesetz alles Seienden dar, andererseits die Freiheit und die absolute Individualität.

Dem eigentlichen Mystiker geht es um die existentielle Selbsterfüllung. „Wenn nirvana hier und im Augenblick vorhanden ist und es zu suchen, es zu verlieren heißt, dann ist es kaum zweckmäßig, es in fortschreitenden Stadien zu verwirklichen. Man muß es im gegenwärtigen Augenblick erkennen können.“¹²² In Novalis' Märchen zeigt sich die gleiche Argumentation. Die Märchen haben nur scheinbar eine Entwicklung, aber diese Entwicklung ist eine Selbsttäuschung. Das Glück liegt jeweils schon vor den Füßen (s. das Märchen von Hyazinth und Rosenblütchen). Andererseits aber ist es doch eine Darstellung in der Zeit, Erzählung, vollzieht sich in zeitlichen Stufen. Also ist jede zeitliche Darstellung auch Darstellung des Verfehlten, des Falschen, des Verlustes. Das deutet darauf hin, daß die Zeit als solche Irrtum und Täuschung ist. Die Erkenntnis bringt gerade diesen Verlust, die Trennung, auch die irdische Welt hervor, weitergetrieben aber bringt sie zurück an den Ort, wo alles eins ist. Sprache und Dichtung sind damit eigentlich Hindernis im Hinblick aufs Absolute, aber andererseits macht sie so das Absolute erst begehrenswert und in einer blitzartigen Erkenntnis erfahrbar. Nur was man leidend, durstig verlangt, verlangt man eigentlich: Eros ist nach Plato der Sehnsüchtige, der nach Ergänzung Verlangende.

Als Vollzug ist Dichtung bzw. Märchen für den Künstler ein mystischer Akt der Selbstüberwindung, sie ist intellektuelle Mystik, die sich jeden Akt der intellektuellen Überwindung der logischen Grenzen im Paradox als Willensforderung abringt. Zugleich aber hat dieses Ringen ein

künstlerisches, das heißt, dargestelltes Ergebnis, da es sich an einem Material vollzieht und nicht in der reinen Innerlichkeit verharrt. Es geht dem künstlerischen Mystiker nicht allein um sein existentielles Anliegen, er will zugleich Kunst schaffen, das heißt dem inneren Gott Gestalt geben und damit auch als Prophet wirken;¹²³ die mystische Weltflucht stellt sich als eine neue Art der Weltzuwendung heraus, aber man kann sagen: Die Welt hat es nicht begriffen.

DRITTES KAPITEL

WILHELM HEINRICH WACKENRODER: EIN WUNDERBARES MORGENLÄNDISCHES MÄRCHEN VON EINEM NACKTEN HEILIGEN

Werner Kohlschmidt bestreitet auf Grund verschiedener Indizien die Autorschaft Wackenroders. Er hält das Märchen für einen der vielen Beiträge Tiecks zu den *Phantasien über die Kunst*, Stücken, die er 1799 aus dem Nachlaß Wackenroders herausgegeben hat.¹ Entstanden ist das Märchen 1797.

Kohlschmidt deutet es als Dokument existenzialistischer, nihilistischer Zeitangst und knüpft es in einer interessanten Argumentation an die Weltanschauung von Novalis an: Das totale spekulative Seins-Denken von Novalis und der Nihilismus gehöre nach seiner Ansicht zusammen wie zwei Seiten einer Medaille.² Das öde, langweilige Einerlei des bürgerlichen Alltagslebens wird in einem *Fragment aus einem Brief Berlingers*, der wie ein Kommentar zu dem Märchen wirkt,³ beklagt. Dem Betrachter kommt ein Tanzabend mit Musik, der die ganze Welt in Freude auflöst, wo jeder mit jedem in der Harmonie des Vergnügens zusammenstimmt, also eine Überwindung des Normalzustandes erfährt, wie ein Schauspiel vor, das er selbst gemacht hat, d. h. Freude, Enthusiasmus, Imagination und Kunst werden schon hier psychologisch vereint. Gottes und seines Poeten Schauspieler gehen schlafen, um am nächsten Tag wieder weiter zu machen „und so immer fort, bis in die fernsten Nebel der Zeit, wo wir kein Ende absehen.“⁴ Eine leere Unendlichkeit breitet sich aus, das ewige Einerlei der Wiederkehr von im tiefsten Grunde wertlosen, von keiner Garantie auf Dauer und Gültigkeit begleiteten Erlebnissen,

Stimmungen und Handlungen. „Ach! dieser unaufhörliche, eintönige Wechsel der Tausende von Tagen und Nächten, daß das ganze Leben des Menschen. und das ganze Leben des gesamten Weltkörpers nichts ist als so ein unaufhörliches, seltsames Brettspiel solcher weißen und schwarzen Felder, wobei am Ende keiner gewinnt als der leidige Tod ... aber man muß durch den Wust von Trümmern, worauf unser Leben zerbröckelt wird, mit mutigem Arm hindurchgreifen und sich an der Kunst, der Großen, Beständigen, die über alles hinweg bis in die Ewigkeit hinausreicht, mächtiglich festhalten, – die uns vom Himmel herab die leuchtende Hand bietet, daß wir über dem wüsten Abgrunde in kühner Stellung schweben, zwischen Himmel und Erde!“⁵ Nicht viel anders spricht Benn ein Jahrhundert später von der „formfordernden Gewalt des Nichts.“⁶ Die Kunst wird Statthalterin der Metaphysik, letzte metaphysische Tätigkeit des Menschen, ein Wort, das bei Schiller vorgeformt wurde und Nietzsches und Benns Leitsatz werden sollte.⁷ Die Poesie wird zur Rettung aus dem Nichts, sie schafft sich eine eigene Welt, die alle Attribute der einst religiös garantierten Wirklichkeit übernimmt, nur kann sie sich nicht mehr auf einen gemeinsamen Glauben berufen, sie beruht auf dem Glauben an die Göttlichkeit und Autonomie des Ich, das sich seine Attitüde von der Religiosität der alten Künstler borgt: „Die Religion war den Menschen das schöne Erklärungsbuch, wodurch sie das Leben erst recht verstehen und einsehen lernten, wozu es da sei ... Ohne Religion schien das Leben ihnen nur ein wildes, wüstes Spiel ... Sie legte ihnen in jede sonst geringgeachtete Begebenheit einen tiefen Sinn; So waren die Menschen in vorigen frommen Zeiten beschaffen. Warum muß ich sagen: sie waren? Warum, – wenn ein sterbliches Wesen so fragen darf, warum hast du die Welt entar-

ten lassen, allgütiger Himmel?“⁸ Die Menschen des 15. Jahrhunderts fragten nicht nach dem Grund, warum die Religion da sei oder nach der Bestimmung, wozu sie selber geschaffen wären. In diese Fraglosigkeit, Zweifelsfreiheit führt aber kein Weg zurück. Das Nichts, aus dem Gott Welt und Menschen geschaffen hat, kommt zurück⁹ („Gott, welcher allein die Kunst verstanden, die ersten Fäden ihres Daseins an das unhaltbare Nichts anzuzetteln“¹⁰), in dem Moment, in dem der Glaube an einen Schöpfergott zu schwinden beginnt. Inzwischen erlebt sich der Künstler als der einzige, der in der Profanität des unendlich sich im Leeren wiederholenden Lebens „Inseln“ von Sinn, Glück, Erfüllung schafft. „Und bald – welche herrliche Fülle der Bilder! – Bald ist die Tonkunst mir ganz ein Bild unsers Lebens: – Eine rührend kurze Freude, die aus dem Nichts entsteht und ins Nichts vergeht – die anhebt und versinkt, man weiß nicht warum: eine kleine fröhliche Insel, mit Sonnenschein, mit Sang und Klang – die auf dem dunkeln unergründlichen Ozean schwimmt.“¹¹

Doch meldet sich hier schon der Zweifel an, ob die Kunst wirklich dem Himmel oder der Erde angehört, das heißt, ob sie nicht ihre Existenz einer verzweifelten Hybris verdankt, die sich ihren Himmel und Gott erfindet aus eigener prometheischer oder luziferischer Machtvollkommenheit.¹² „Ja, jeden Augenblick schwankt unser Herz bei denselben Tönen, ob die tönende Seele kühn alle Eitelkeiten der Welt verachtet, und mit edlem Stolz zum Himmel hinaufstrebt, – oder ob sie alle Himmel und Götter verachtet, und mit frechem Streben nur einer einzigen irdischen Seligkeit entgegenbringt. Und eben diese frevelhafte Unschuld, diese furchtbare, orakelmäßigzweideutige Dunkelheit, macht die Tonkunst recht eigentlich zu einer Gottheit für menschli-

che Herzen.“¹³ Das lautet wie ein Vorklang zu Nietzsches Hymnus an die zweideutig rätselhafte musikalische Gottheit Dionysos.¹⁴

Das Märchen von einem nackten Heiligen ist nun die künstlerische Realisation dieser Wirklichkeit schaffenden Poetik. „Der Verstand des Menschen ist eine Wundertinktur, durch deren Berührung alles, was existiert, nach unserem Gefallen verwandelt wird.“¹⁵ Die poiesis ist die „freischaffende Wirksamkeit der Phantasie“, ist „wahre Schöpfung und Hervorbringung“. „Das Schöne muß hervorgebracht werden.“ „Die Autonomie der Kunst“¹⁶ wird gegenüber allen anderen Bereichen des Menschlichen behauptet. Der Mensch als Mikrokosmos ist Abspiegelung des Universums, des Makrokosmos. „Die Klarheit nun, die Energie, die Fülle, die Allseitigkeit, womit sich das Universum in einem menschlichen Geiste abspiegelt und womit sich wiederum dieses Abspiegeln in ihm spiegelt, bestimmt den Grad seiner künstlerischen Genialität und setzt ihn in den Stand, eine Welt in der Welt zu bilden.“¹⁷ Musik und Märchen sind nun die wahren Formen einer autonomen Kunst. Das Märchen gehorcht nicht den Gesetzen der Natur, sondern des Geistes, der hier als ein Genius geschildert wird, der vom Himmel in die bedingende, beschränkende Natur herabgebannt worden ist. Wie weiß nun diese in die Wirklichkeit gebannte Seele, daß sie frei und unbedingt ist? Sie erfährt es zunächst als Leiden an der Zeit als ewiger Wiederkehr des Gleichen, des Naturhaften, Geistfernen, der profanen Notwendigkeit, des Fatalen. Dieser Heilige ist nackt, das heißt, er ist ausgesetzt und schutzlos wie ein Kind. Er wird als Heiliger verehrt, da die Morgenländer, das was wir wahnsinnig nennen würden, als übernatürlich ansehen. Der Wahnsinn (furor, heiliger Wahn) ist also die Weise, in der sich allein der höhere

Sinn im Leiden an der Wirklichkeit zeigen kann. Wahnsinn erscheint als höhere Vernunft, er durchschaut Abhängigkeiten, die der auf limitierte Zwecke ausgerichtete Verstand nicht zu schauen vermag. „Dieses wunderliche Geschöpf hatte niemals Ruhe, „ihm dünkte immer, er höre unaufhörlich in seinen Ohren das Rad der Zeit seinen sausenenden Umschwung nehmen.“¹⁸ Dieses fürchterliche Rad dreht sich bis an die Sterne und darüber hinaus, es ist also die Weltzeit schlechthin. Angst verhindert den Heiligen, irgend etwas zu hören oder zu sehen, was nicht Getöse des wie ein Wasserfall brausenden Rades ist. Er fühlt sich nicht nur von dem Rade selbst fortgerissen, sondern ist außerdem beteiligt an seinem Umschwung, er meint, wenn er ihm nicht helfe, könnte es stillestehn. Getriebensein und die Notwendigkeit, aktiv mittreiben zu müssen, sind eins; Angst und Arbeit stehen im inneren Zusammenhang. Er wird selbst zur Maschine, sein Herz pocht im Takt, einförmig taktmäßig saust die Zeit fort. Der Heilige ist „ein Fremdling in der Zeit“,¹⁹ während die Menschen, die in seiner Umgebung irgendeine körperliche Arbeit tun, den Leerlauf der Zeit nicht erkennen und erleben, sie nehmen die Zeit als etwas Selbstverständliches, sind in ihr zu Hause. Die Entfremdung führt bei dem Heiligen zu einer Erkenntnis des „eigentlichen“ Wesens der Zeit, die eine knechtende Wirkung ausübt. Die Angst der Selbsterhaltung des Fleisches zwingt zur Arbeit, die eine ständige Wiederkehr des Gleichen bedeutet, ein Rad des Ixion. Dies wird von denen, die ihm ausgeliefert sind, nicht wahrgenommen, nur der Genius, der die Erinnerung an seine himmlische Herkunft, die Zeitlosigkeit ohne Angst und Arbeit nicht vergessen hatte, vermag es zu empfinden, leidet an ihm, verzweifelt, daß ihm das Sausen des mächtigen Zeitrades nicht Ruhe lasse „irgend etwas auf Erden zu tun.

zu handeln. zu wirken und zu schaffen.“²⁰ Damit wird die Vergänglichkeit, die Vergeblichkeit, das Gefühl des Immer-schon-versäumthabens des rechten Augenblicks gekennzeichnet. Der Tod annihiliert schon das Jetzt, er ist in jedem Augenblick vorhanden, entwertet ihn, so daß die Lebenszeit qualitätslos erscheint, leer, „Unendlichkeit des bloßen Nacheinander ohne Anfang und Ende“. ²¹ Nur Mondnächte schenken ihm Erleichterung, so wie den Menschen, die nicht mehr von Sonnenglanz geblendet – wie in Novalis’ *Hymnen an die Nacht* – der Blick zum Himmel geöffnet ist „ ... ihre Seelen spiegelten sich schön in dem himmlischen Scheine der Mondnacht“: ²² Sie sind ihrer himmlischen Abkunft gewahr geworden, die in der Liebe ihre reinste Form erhält, denn die Liebe ist die Zeit der Ewigkeit. ²³ Wie im Märchen und in den Hymnen an die Nacht von Novalis werden Nacht, Liebe und Zeitlosigkeit zusammengesehen. Die Liebe wird Musik, Gesang, die die unbekannte Sehnsucht des Heiligen stillt, der sich an etwas hängen wollte, der „getragen“ sein wollte und nicht „geworfen“, ²⁴ so schwebt er, befreit aus seiner irdischen Hülle, tanzend in die Sterne hinauf. Dieser himmlische Geist erscheint den Menschen als Genius der Liebe und der Musik. Das Lied, das die Liebenden singen, ist in seiner lyrischen Gestimmtheit gleichfalls Aufhebung aller Zeit in ewige Gegenwart; die Gestirne und der Himmel spiegeln sich im Wasser, ihre Verbindung wird durch „Liebesmut“ hergestellt und die Verkündigung der Liebesschönheit geschieht in Tönen, in Blumen und Palmen. Die Natur ist Spiegelbild des Himmels, Abbild eines geistigen Urbildes, das sich aus Liebe in überströmender Fülle offenbart. Die Liebe wird so zum Gegenpol von Angst und Mangel, Kunst ist die Aufhebung der Arbeit des Selbsterhaltungstriebes. Die Liebe ist so die Zentripetalkraft der Welt, die Zentrifu-

galkraft ist die Angst. „Die Angst des Lebens treibt die Kreatur aus ihrem Zentrum.“ (Schelling)²⁵ Das Märchen macht also hier wie die Musik die Aufhebung des Schicksals der Geworfenheit und Entfremdung sichtbar, es hebt Raum und Zeit in einem Innenraum auf, der das ursprüngliche Chaos der Phantasie herstellt, die allein fähig ist, den Urgrund zu schauen. In dem Gedicht verschränken sich Liebe, Gestirne, Wasser, Erde, Mond und Nacht in jeder Gedichtstrophe in immer neuer arabesker Kombination, die den Figurentanz des befreiten Genius vorwegnimmt. Die rhythmisch strukturierte Zeit des Gedichts hebt sich von der mechanischen reißenden Zeit des gleichförmig rollenden Rades ab. In der Kunst steht „das Rad des Ixion still“. (Schopenhauer).²⁶ Der Heilige ist aber zugleich auch Sinnbild des Genius der Kunst beziehungsweise des Märtyrerkünstlers, der in der philiströsen Alltags- und Arbeitswelt des Bürgers leidet.

VIERTES KAPITEL

LUDWIG TIECK

Novalis' Märchen wurden denen von Tieck vorangestellt, weil sie unmittelbar an Goethes *Märchen* anschlossen und die klassische Kunstphilosophie weiterführten und überhöhten. Tieck hat auch vor dem Erscheinen des *Märchens* von Goethe (1795) Märchen gedichtet: 1790 ein Feenmärchen in vier Aufzügen, *Das Reh*, mit Anklängen an Gozzi und Shakespeare, im gleichen Jahr das Märchen „*Nadir*“, eine Einlage im Idyll *Almansur*. 1795 entstanden *Die Versöhnung* und *Die Freunde*. Schon diese ersten Märchen erinnern in der Gestaltung des Wunderbaren an die späteren Meisterwerke, die zuerst als Volksmärchen herausgegeben von Peter Lebrecht veröffentlicht wurden, aber später in die Sammlung *Phantásus* aufgenommen wurden. Der rätselhafte Zustand zwischen Schlaf und Wachen, die Unklarheit, ob Wirklichkeit oder Phantasie oder Traum die Märchenwunder hervorbringe, ist hier bereits gestaltet. Tieck, der durch Nicolai, Rambach und Bernhardi in sehr jungen Jahren in den Literaturbetrieb eingeführt wurde, behielt durch diesen frühen Einzug in die Welt der Dichtung, des weiteren durch den Ansatz seiner Werke bei der Schauerromantik der gothic novel, eine unmittelbare Verbindung mit der Gefühls- und Phantasiewelt der Kindheit, wobei er in immer neuen Variationen das entscheidende Grunderlebnis umspielt, wie es Robert Minder formuliert: Alle Helden Tiecks träumen sich aus dem Schrecken und der Wüste eines gefährdeten Lebens in das Paradies verlorener Kindheit zurück.¹ Das Märchen wird also bei Tieck in einer anderen Weise „entmythisiert“ als bei Novalis, der es philosophisch und ästhetisch

„aufhebt“ und bis zur Kunstmythologie ent- und zugleich wieder verzaubert, es wird bei ihm zum Statthalter der Kindheitsstimmungen von Geborgenheit, Phantasie, Schrecken, von farbigen und musikalischen Sinneseindrücken, die noch ungedeutet, zwecklos erscheinen und darum umso leuchtender sind; sie sind das Gegenteil der Bewußtseinswelt der Erwachsenen, der Welt der Entfremdung, Abstraktion, der Rationalität und des Nutzens. Zugleich aber spiegelt sich darin der Sturz aus der Kinderwelt, aus dem Glanz ins Dunkel.² Dieser Fall wird als Entsetzen und Grauen erfahren. Die Gemütswelt der Kinder ist noch unstabil, sie schwanken ständig zwischen bedrückten und freudigen Stimmungen. Das Verhältnis des Unbewußten zum Bewußten wird nun mythologisch in der Form des Sündenfalls und des Verlustes des Paradieses ausgedeutet. Das Paradies besteht in der Stimmung der Geborgenheit, der Getragenheit und des Glaubens.³ Der Verlust des Paradieses besteht im Sturz in die Angst, das Grauen und die Verzweiflung.

Tiecks Hingegebenheit an Stimmungszustände, träumerische Zerstreutheit bis zur Selbstentfremdung, tolle Heftigkeit, Leidenschaftlichkeit, Jähzorn und tiefen Verdruß, der alle Gedanken zum Verschwinden bringt, zeigt die Hemmungslosigkeit, mit der er sich dem Gefühlsleben hingibt.⁴ Die Gespräche im *Phantasmus* machen deutlich, daß das Märchen vor allem als Stimmungsgehalt gesucht wird. Die wunderbaren inhaltlichen Momente, die Peripetien der Handlung u. a. sind nicht so sehr von Bedeutung, sondern die Wunderbarkeit der Stimmung, die durch alte Märchen-, Mythen- und Sagenmotive im modernen Menschen hervorgerufen wird. Es ist eine Instrumentalisierung und Selbsterregung des Inneren durch Lektüre. Lektüre wird hier erstmalig als Mittel zur Stimmungsverzauberung eingesetzt.

Anton sagt in den Gesprächen im *Phantasmus*: „Es ist schwer, ... zu bestimmen, worin denn ein Märchen eigentlichen bestehen und welchen Ton es halten soll. Wir wissen nicht, was es ist, und können auch nur wenige Rechenschaft darüber geben, wie es entstanden sein mag. Wir finden es vor, jeder bearbeitet es auf eigne Weise und denkt sich etwas anderes dabei, und doch kommen fast alle in gewissen Dingen überein, selbst die witzigen nicht ausgenommen, die jenes Colorit nicht ganz entbehren können, jenen wundersamen Ton, der in uns anschlägt, wenn wir nur das Wort Märchen nennen hören.“⁵ Wie in Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* wird im Rahmengespräch des *Phantasmus* Technik, Aufbau und Wirkungsweise der Poesie reflektiert. Während aber bei Goethe politische und ethische Gesichtspunkte vorwiegen, geht es bei Tieck vor allem um die Wirkung auf das Innere, auf Gefühl und Stimmung. Der Kontrast von Einst und Jetzt, von vergangener Kunstform und modernem Empfinden, von Gefühl und Vernunft, von Volkstümlichkeit und Intellektualität wird hier ständig akzentuiert. Dabei geht in der Beurteilung der Stimmung Tieck bewußt oder unbewußt auf orphisch-dionysische und pythagoreische Mysteriengedanken zurück, wie sie auch in der Musiktheorie der Zeit wieder auflebten. „Die richtige Stimmung der Seele ist die, bei der die armonia des Mikrokosmos mit der musikalischen Harmonie des Weltalls übereinstimmt.“⁶ Nach Plato ist die Seele in ihrer Stimmung einer Leier zu vergleichen. So wird die Seele durch Musik gestimmt. Orpheus-Logos spielt auf der menschlichen Seele wie auf einer Leier. In Michaelis' *Über den Geist der Tonkunst* (1795) werden, wie in der antiken Harmonielehre, Stimmung und Gemütsbeschaffenheit einander gleichgesetzt.⁸ Ein Ton kann Stimmung hervorruufen. Ziel des Ausdrucks ist die Gemütsstimmung. Mit den

sprachlichen Mitteln, das heißt mit Verstandesmitteln, leistet nun der Dichter, was die Musiker mit Tönen vollbringen. Im Gedicht wird das Unsagbare des menschlichen Inneren deutlicher ausdrückbar, weil die Poesie nicht bloß dem Inhalte, sondern auch der Form nach mit der Musik übereinstimmt. Eine ähnliche Auffassung finden wir in Fritz von Dalbergs *Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister* (1787). Die zauberhafte Wirkung der Musik beruht darin, daß sich in ihr Weltverhältnisse als musikalische Verhältnisse ausdrücken. Ihr Zauber beruht in der Kraft, aufs Gefühl zu wirken: „In allen Verhältnissen des Menschen, zum Universum, zu Gott, zur Gesellschaft, zu sich selbst, oder seiner inneren Natur handelt er nach Gesetzen der Tonkunst.“⁹ Die aufklärerische „ut pictura poesis“-Lehre wird durch eine unsinnliche, musikalische Darstellung des Inneren abgelöst. Das äußere Sicht- und Wägbare, worunter die Aufklärung ihre Deutung der Weltverhältnisse aufbaute, tritt zurück hinter die aus dem eigenen Selbst heraustretende und ins Unendliche greifende Gemütsverfassung des Menschen, von der aus diese Strukturen in einem anderen Licht erscheinen. So bringt die Stimmung rätselhafte Gesetze des Lebens zum Ausdruck. Die Musik stellt Welt, Umwelt und Natur im Innersten dar, denn im Zeichen der Musikgesetze werden die Gesetze der Weltverhältnisse und der inneren Natur des Menschen anschaulich. In der Stimmung wird das unsagbar Wunderbare des Lebens wahrnehmbar, das in der Übereinstimmung von Seele und Welt liegt. Von diesen Überlegungen her, die Tieck aus seinem Umgang mit Reichardt gewiß bekannt waren, verstehen sich auch die Gedanken Tiecks in Beurteilung der gemütererregenden Wirkung des Märchens. „Es scheint, sagte Anton, sie [die Märchen] verlangen einen still fortschreitenden Ton der Erzählung, eine gewisse Unschuld der Darstel-

lung, in diesen Gedichten, die wie sanft phantasierende Musik ohne Lärm und Geräusch die Seele fesselt ...“¹⁰ Das Goethische *Märchen* sei in dieser Hinsicht ein Meisterstück. Doch zieht man diesem Märchen das herrliche Märchen von Novalis weit vor, „welches auch alle Erinnerungen anregt, aber uns zugleich rührt und begeistert und den lieblichsten Wohllaut in der Seele noch lange nachklingen läßt.“¹⁰ Für die Erfindung des Tieckschen „Naturmärchens“ wird nun wichtig, daß auch die Landschaft die gleiche stimmungs- und gemüts-erregende Wirkung besitzt.

Die *Phantasia*-Gespräche finden nämlich in einem Garten statt, der in eine weite Landschaft hinausblickt. Das Gespräch bewegt sich nun zu den Gefühlen hinüber, die die Natur erregt. Diese Naturgefühle sind in keinen Garten zu ziehen: „denn diese Gefühle sind wechselnd, unbeschränkt, unaussprechlich.“¹¹ Schönes und Rührendes können Hügel, Baumgruppen, kleine Flüsse, Wasserfälle und Seen erregen: „ein schwärmendes musikalisches Gefühl, welches ziemlich deutlich den Künstler, welcher den Garten anlegen will, bewegen muß, und welches im Beschauen ebenso wiedertönt.“¹² „Ich will nicht Bäume und Berge abschreiben, sondern mein Gemüt, meine Stimmung, die mich in dieser Stunde regiert, diese will ich mir selber festhalten und den übrigen Verständigen mitteilen.“¹³ Tiecks Mensch kennt sein Inneres nur noch als Folge von Stimmungen. Während die Erlebnislyrik Goethes nur im Anlaß wirksam war, sich auf ein konkret bestimmbares Gefühl bezog, ein Gefühl, das eine intentionale Richtung auf ein Gegenüber hatte, zielt die Stimmungslyrik Tiecks nicht auf einen konkreten Anlaß. Die Landschafts-epik wird damit zum Stimmungsbild. Das bedeutet, daß das lyrische, gestimmte Ich kein konkretes Gegenüber mehr besitzt, es ist wesentlich einsam. Anton

sagt in den *Phantasmus*-Gesprächen, daß man nur zwei- oder dreimal im Leben einen Sonnenaufgang erleben könne. Aber nur Stille und Einsamkeit kann solche Epochen im Gemüt hervorbringen: „Die Gesellschaft steht vor dem Theater.“¹⁴ Die Bedingung für solche Entzückungen schließt gerade das Milieu aus, in dem von so etwas gesprochen werden kann. Die Größe der Seele, ihr innerer Rang bestimmt sich durch die Empfindungshöhe. Sie sieht in der Natur, in ihrer Größe und Leere das Bild ihrer eigenen Größe und Einsamkeit. Der romantische Mensch sieht sich ähnlich wie Pascals Mensch zwischen dem unendlich Großen und unendlich Kleinen aufgehängt. Die Stimmung, die durch diese Situation erzeugt wird, entsteht eben dadurch, daß etwas nicht mehr im alten Sinne stimmt. „Noch seltsamer, sagte Ernst, daß so wenige Menschen den wundervollen Schauer, die Beängstigung empfinden oder sich gestehen, die in manchen Stunden die Natur unserm Herzen erregt.“¹⁵ Nicht bloß der Gotthard erregt das Gemüt zu Grauen, „sondern selbst die schönste Gegend hat Gespenster, die durch unser Herz schreiten, sie kann so seltsame Ahnungen, so verwirrte Schatten durch unsere Phantasie jagen, daß wir ihr entfliehen, und uns in das Getümmel der Welt hineinretten möchten. Auf diese Weise entstehn nun wohl auch in unserem Innern Gedichte und Mähren, indem wir die ungeheure Leere, das furchtbare Chaos mit Gestalten bevölkern, und kunstmäßig den unerfreulichen Raum schmücken; diese Gebilde aber können dann freilich nicht den Charakter ihres Erzeugers verläugnen.“¹⁶ Die Phantasie rettet also vor dem Grauen und der Angst, die die leere Natur hervorruft. Kunst beziehungsweise Phantasiekunst ist sowohl Instrument der Stimmung wie ihre Beschwörung. Die Stimmung wird von einer ungedeuteten Natur erzeugt, sie existiert frei schwe-

bend, ohne jede Bindung, gerade diese Bindungslosigkeit ist es, was sie so schön und so grauerregend macht. Die Natur erscheint nun nicht mehr als ein sinnvoll geordnetes, auf Gott verweisendes Gebilde, sondern als Abfall und Verlust, als Entfremdung, Versteinerung oder sinnloses Getriebe. Doch ist nicht zu übersehen, daß auch die Angst noch ästhetisch genossen werden kann. „In diesen Natur-Mährchen mischt sich das Liebliche mit dem Schrecklichen, das Seltsame mit dem Kindischen, und verwirrt unsre Phantasie bis zum poetischen Wahnsinn, um diesen selbst nur in unserm Innern zu lösen und freizumachen.“¹⁷ Auf diese Verwirrung kommt Tieck auch in seinem Aufsatz *Shakespeares Behandlung des Wunderbaren*¹⁸ zu sprechen. Shakespeare verletze zwar die Regeln, aber es sei eine größere Kunst, den Mangel an Regeln unbemerktbar zu machen, er habe für jede verwegene Fiktion schon im Voraus die Täuschung des Zuschauers gewonnen. Die Phantasie wird selbst wider unseren Willen so gespannt, daß wir die Regeln der Ästhetik vergessen. Wir überlassen uns dann gern ganz dem schönen Wahnsinn des Dichters. Wie gewinnt nun Shakespeare die Täuschung für seine übernatürlichen Wesen, die Feen, Hexen, Gespenster? „Durch die Darstellung einer ganzen wunderbaren Welt, damit die Seele nie wieder in die gewöhnliche Welt versetzt und so die Illusion unterbrochen werde.“¹⁹ „Shakespeare beobachtete gewiß seine Träume. Hier läßt sich der Grund entdecken, warum manche Ideenkombination so heftig auf die Gemüter wirken. Im Traum ist die Seele in das Reich der Gespenster, Ungeheuer und Feen versetzt. Oft ist die Seele dabei, sich selbst nicht zu glauben, sich loszureißen und ist dem Erwachen nah. Die Phantasien verlieren die täuschende Wirklichkeit, die Urteilskraft sondert sich ab. Träumt man aber weiter, so entsteht die Nichtunterbrechung der Illu-

sion jedesmal von der unendlichen Menge neuer magischer Gestalten. Wohin wir uns auch wenden, uns tritt ein Wunder entgegen. Alles ist fremdartig und übernatürlich ... „Wir verlieren in einer unaufhörlichen Verwirrung den Maßstab, nach dem wir sonst die Wahrheit zu messen pflegen.“²⁰

Der Faden ist abgerissen, wir begeben uns in ein Labyrinth und geben uns am Ende völlig dem Unbegreiflichen preis. „Das Wunderbare wird uns jetzt gewöhnlich und natürlich: weil wir von der wirklichen Welt ganzlich abgeschnitten sind, so verliert sich unser Mißtrauen gegen die fremdartigen Wesen, und nur erst beim Erwachen werden wir überzeugt, daß sie Täuschung waren.“²¹ „Wir glauben das Abenteuerliche eben deshalb weil alles abenteuerlich ist, weil nichts uns an unsre gewöhnliche Welt erinnert.“²² Aber auch die Groteske, die Mischung des Fürchterlichen und Lächerlichen, des Komischen und Entsetzlichen ist eine Traumgeburt. „Wir würden oft das Furchtbare bezweifeln, aber eben durch die komischen, individuellen Züge, die oft aus der gewöhnlichen Welt hergenommen sind, werden wir gezwungen, es zu glauben, denn unsere Urteilstkraft wird so verwirrt, daß wir die Kennzeichen vergessen, nach denen wir sonst das Wahre beurteilen, wir finden nichts, worauf wir unser Auge fixieren könnten; die Seele wird in eine Art von Schwindel versetzt, in welchem sie sich am Ende gezwungen der Täuschung überläßt, da sie alle Kennzeichen der Wahrheit oder des Irrtums verloren hat.“²³ Ebenfalls, und es ist nach dem Vorhergesagtem nicht zu verwundern, entpuppt sich die Musik als Mittel der Illudierung der Vernunft. „Schwindel“, „Verwirrung“, „poetischer Wahnsinn“ sind die psychologischen Begriffe, die Tieck einführt, um die Autonomie, die Isoliertheit und Abgeschlossenheit der Innenwelt zu erklären. Es ist ein Labyrinth des Inneren.

aus dem sich die Seele nicht mehr herausfindet. Von dieser autonomen Welt des labyrinthischen Inneren spricht auch der Aufsatz „Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst, und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik ... aus den *Phantasien über die Kunst* von Wackenroder. „Dann, wenn ich in finsterner Stille noch lange horchend dasitze, dann ist mir, als hätt' ich ein Traumgesicht gehabt von allen mannigfaltigen menschlichen Affekten, wie sie, gestaltlos, zu einer Lust, einen seltsamen, ja fast wahnsinnigen pantomimischen Tanz zusammen feiern, wie sie mit einer furchtbaren Willkür gleich den unbekannten, rätselhaften Zaubergöttinnen des Schicksals. frech und frevelhaft durcheinander tanzen ...

Ja jeden Augenblick schwankt unser Herz bei denselben Tönen. ob die tönende Seele kühn alle Eitelkeiten der Welt verachtet und mit edlem Stolz zum Himmel hinaufstrebt, – oder ob sie alle Himmel und Götter verachtet und mit frechem Streben nur einer einzigen irdischen Seligkeit entgegendringt. Und eben diese frevelhafte Unschuld, diese furchtbare, orakelmäßig-zweideutige Dunkelheit, macht die Tonkunst recht eigentlich zu einer Gottheit für menschliche Herzen. – –.“²⁴ Von dieser Betrachtung aus, die die ästhetische Autonomie der Kunst, des Märchens, der Stimmungsgehalte unter einem ethischen, moralischen beziehungsweise religiösen Aspekt sehen, ergibt sich wieder ein Anschluß an die Betrachtungen im *Phantastus*: „Es giebt vielleicht keine Empfindung, die nicht die Allegorie, auch unbewußt, zum Grund und Boden ihres Wesens hätte.“²⁵ Diese Allegorie steht immer in Bezug zu Gut und Böse. Das Gewöhnlichste, das Wundervollste und Leichteste habe nur eine Wahrheit, weil diese Allegorie im Hintergrund den Halt des Ganzen abgebe. Auf dem Hintergrund der Entscheidung für Gut oder Böse, also das religiöse Gefühl, erklärt sich die Stim-

mung als Abfall vom Glauben. Gut und Böse spielen in der Stimmung keine Rolle mehr, daher ist die Natur frei, zugleich aber besteht kein Rahmen mehr, in dem sich der Mensch gefaßt sieht, seine Freiheit ist bodenlos. „Sehnsucht“, das heißt eine „verwirrte“, diffuse, wertneutrale Stimmung und Verzweiflung sind zwei Seiten der gleichen Medaille. In allen Märchen wird daher der von der Stimmung beherrschte Mensch auch gleichzeitig schuldig, verurteilt, verfolgt und getötet beziehungsweise wahnsinnig. Doch erscheint ohne den Hintergrund einer sinngebenden Theologie das, was den Märchenhelden Tiecks geschieht, als Unheimliches, als Unbegriffenes, Unbewußtes. In dem programmatischen Gedicht *Phantastus*, das Anton vorträgt, wird deutlich, daß die Hemmungslosigkeit in der Hingabe an die Stimmungen zu Melancholie und Trübnis führt. Diese Trübnis wird aber auch in der Geschichte gefunden, in der Historie herrscht nur Not, im Leben nur Grab und Tod. Auch in der Ergründung der Natur geht das Ich sich selbst verloren. Die Rettung erreicht den Dichter durch den Knaben Phantastus, (also die Phantasie), der den Dichter zu dem Waldfelsen führt, der sich vor seinen Augen als Pan, der Vater, der Alte, „von allem der Erhalter“ offenbart. Die Phantasie vermag es also, die Totalität und Einheit der Natur zu beschwören. „Die Tiecksche Poesie ist ganz die der Phantasie – wie Goethes Poesie ein künstlerischer Empirismus.“²⁶ Durch die Phantasie wird der Mensch wieder gerettet aus der Depression, in die ihn die Gefühlsbefangenheit verschlägt. Die Phantasiekunst ist also ein Mittel, die Gefährdungen, die sie darstellt, auch wieder abzuwehren und zu objektivieren. Eine neue seelische Reizbarkeit, die selbst wieder ihren Ursprung in überreichen Kunst-, Bildungs- und philosophischen Erlebnissen hat, sucht sich in neuen Formen und reflektierten Gehalten

auszudrücken. Von da aus findet Tieck den Zugang zum Märchen, weil sich in ihm die gleitende und gefährdete Situation des Menschen, der der Aufklärung nicht mehr traut, aber auch dem Gefühl, wie es Goethe vertrat, nicht mehr vertrauen kann, am besten darstellen läßt. Damit wird das Märchen, wie es die Gespräche im *Phantastus* darstellen, zu einer Aussage über die prekäre Existenz des bewußten, modernen Menschen. Insofern ist das Wundersame, das Märchenhafte nur „Allegorie“, es ist nicht als solches ernst zu nehmen, sondern als Chiffre für ein neues Lebens- und Weltverständnis zu verstehen, eine neue Art, dem Leben zu begegnen. Diese Lebensbegegnung ist wesentlich von der aufklärerischen, ja noch der klassischen Haltung verschieden. Der Mensch ist nicht mehr aktiv in das Leben hineingestellt, wobei Denken und Handeln, Handeln und Denken wechselseitig aufeinander bezogen sind und wo auch das Gefühl niemals für sich objektlos abschweift, sondern stets mit Handeln und Denken verbunden ist. Bei Tieck erscheint das Gefühl ungesichert, es ist frei, bindingslos, hat keine Beziehungen mehr zum Mitmenschlichen. Der Mensch erscheint in den Märchen Tiecks zunächst wesentlich als einsam, und in dieser Einsamkeit flüchtet er sich in die Natur, die ihm diese Einsamkeit versüßt und überhöht. Die Natur erscheint als Stimmungsraum. Stimmungen sind ohne gegenständlichen Inhalt, Gefühle dagegen sind bezogen auf Gegenstände und feste Verhältnisse. Stimmungen sind labil und krisenhaft, sie gewinnen eine Macht über den Menschen, der sich ihnen passiv hingibt. Stimmungen sind absolut und ausschließlich subjektiv, im eigentlichen Sinne unmitteilbar und grundlos (im Doppelsinn des Wortes). Ich kann verstimmt sein und weiß nicht warum. Gefühle dagegen haben Gründe und Folgen. In der Stimmung erscheint

ein neues Verhältnis von Subjekt und Welt. Die Welt nimmt die Farbe des Subjekts, dessen augenblicklicher Stimmung an, es gibt gar keine objektive Welt mehr für das Subjekt. Der Bauer wird sich wahrscheinlich durch die Natur nicht gestimmt fühlen, für ihn ist die Landschaft Nutzungsobjekt beziehungsweise eng umgrenzte Heimat, ein Lebensbereich, der ihm alle Mittel zum Leben gibt, ihn physisch und geistig erhält. Der Städter hingegen, und Tieck und E.T.A. Hoffmann sind die ersten Berliner Großstädter mit großstädtischen Neigungen,²⁸ findet die Natur als etwas Überraschendes, Unüberschaubares, Überwältigendes wieder, das er einfach nicht mehr einordnen kann, weil er eben dazu kein natürliches Verhältnis mehr hat. Daher erscheint sie als etwas Unfaßbares, Fremdes, in das der Mensch nicht mehr eingeordnet ist. Es ist nicht mehr die Natur, als Objekt, die bestimmend für den Menschen wird etwa im Rhythmus der Jahreszeiten, es ist umgekehrt das vereinsamte Subjekt, das der Natur diese Stimmung der Einsamkeit und Entfremdung aufprägt. Diese Stimmung besteht eben in der Nutzlosigkeit und Ortslosigkeit des erlebenden Ich. Daher erscheinen sämtliche Stimmungsnuancen, in denen Tieck schwelgt, von einer unbestimmten Wehmut²⁹ unterlegt. Die Melancholie der Natur spiegelt die Melancholie des Menschen.

Es handelt sich nun gar nicht darum, den Gegensatz von Wirklichkeit und Wunder zu überbrücken, sondern das Wunder der Wirklichkeit in seiner Stimmungsmacht zu zeigen. Da Natur nicht mehr selbstverständlich ist, erscheint sie als Wunder, das verstört.

DER BLONDE ECKBERT

Zunächst fällt an diesem Märchen, 1797 in den *Volksmärchen* gedruckt, auf, daß die Sprache von einer bewußten Einfachheit, einer strengen Schlichtheit ist. Anton definiert das Märchen im *Phantasmus* folgendermaßen:

„Es handele sich um einen still fortschreitenden Ton der Erzählung, eine gewisse Unschuld der Darstellung, die wie sanft phantasierende Musik ohne Lärm und Geräusch die Seele fesselt.“³⁰ Diese stille Musik beginnt schon mit dem ersten Satz, der zwischen Bestimmtheit und Unbestimmtheit schwebt, wie Musik, deren Melodie man als einen undefinierbaren Ausdruck erkennt. Die Bestimmtheit drückt sich darin aus, daß das Märchen im Gegensatz zu den Feenmärchen der Aufklärung, die in einem Nirgendwo spielten, seinen Schauplatz in einer „Gegend des Harzes“³¹ hat. Damit ist das Märchen in die bekannte Umwelt, die Heimat, aber doch wiederum in eine seltsame Unbestimmtheit hineingeworfen. Fremdheit kann ja nur erfahren werden bei gleichzeitiger Bekanntschaft, also wird immer wieder eine Durchkreuzung des Bekannten, Gewöhnlichen durch Unbekanntes, Fremdartiges und Ungewöhnliches stattfinden, das geschieht in jedem Satz, dessen Schlichtheit ja selbst etwas Provozierendes, Ungewöhnliches hat. Die Einfachheit selbst erscheint schon als befremdende, zugleich aber auch wiederum anheimelnde, deutsche, eben romantische Eigenschaft, die aber wiederum selbst ungewöhnlich ist, weil Innigkeit, Frömmigkeit, Schlichtheit, Einfachheit in der komplizierten Gefühlssituation der Zeit des endenden 18. Jahrhunderts schon wieder einen interessanten Stimmungsgehalt bekommt. „In einer Gegend des Harzes wohnte ein Ritter, den man gewöhnlich nur den blonden Eckbert nannte.“³¹ So lautet der erste Satz:

Wer ist hier „man“? Auch hier wird ein Schein von Bestimmtheit hervorgerufen, denn dieses „man“ spiegelt eine große differenzierte Umwelt vor, man erwartet daher eine ausführliche Aufgliederung dieses Begriffs. Dann aber hört man nur von den Festen der Nachbarn, denen er ausweicht, seltenen Gästen und schließlich von seinem Freund Philipp Walther. Die gesellschaftliche Umwelt erscheint also im Verlauf der ersten Sätze total reduziert, das beherrschende Motiv der Einsamkeit tritt auf. Eckbert ist einsam, seine Frau Bertha liebt die Einsamkeit und auch Philipp Walther hat „ohngefähr dieselbe Art zu denken.“³¹ Dreimal erscheint auf der ersten Seite das Wort „gewöhnlich“. Im ersten Satz heißt es „den man gewöhnlich nur den blonden Eckbert nannte.“³¹ Der Leser erwartet nun, daß gesagt wird, wie er denn nun eigentlich hieß und warum „man“ es „gewöhnlich“ nur so tat. Das geschieht aber nicht, Tieck begnügt sich mit dem tautologischen Hinweis auf die blonden Haare, denen das Attribut kurz, hell, dicht und schlicht hinzugefügt wird. Eine ungewöhnliche Deutlichkeit, die noch gesteigert wird durch die Beschreibung des blassen, eingefallenen Gesichts. Hier erscheint wiederum eine Genauigkeit, die Erklärung heischt. Warum ist das Gesicht blaß und eingefallen? Aber die Erklärung bleibt aus. Dies Verschweigen bewirkt eine Rätselspannung, deren Auflösung dann im Laufe der Erzählung nicht auf die gewöhnliche, sondern die ungewöhnlichste Weise erfolgt; denn zunächst erscheint die Geschichte nicht wie ein Märchen, sondern wie eine realistische Novelle. Die Vorstellung der Einsamkeit wird aber wieder aufgebrochen durch die Aussage, daß beide sich von Herzen zu lieben „schienen“, womit wieder ein äußerer Beurteiler gesetzt ist, und daß sie „gewöhnlich“ darüber klagten, daß der Himmel ihre Ehe mit keinen Kindern segnen wolle. Hier

wird also die Einsamkeit begründet, aber auch gesagt, daß darin ein Schicksal liegt, daß ihnen auferlegt wurde. Eckbert zeigt, wenn er allein ist, eine gewisse Verslossenheit, eine stille zurückhaltende Melancholie. Die Einsamkeit hat also von beiden Besitz ergriffen wie ein Fluch, denn sie leben in Mäßigkeit und Sparsamkeit, obwohl beide, wie wir später erfahren, unermesslich reich sind. Sie suchen also nicht die Einsamkeit, die Einsamkeit (aus Schuldbewußtsein) hat von ihnen Besitz ergriffen und schließt sie in einen Zirkel ein, aus dem sie gern ausbrechen wollen, aber nicht können.

Am Anfang des vierten Abschnittes heißt es: „Es gibt Stunden. In denen es den Menschen ängstigt, wenn er vor seinem Freunde ein Geheimnis haben soll, was er bis dahin oft mit vieler Sorgfalt verborgen hat; die Seele fühlt dann einen unwiderstehlichen Trieb, sich ganz mitzuteilen, dem Freunde auch das Innerste aufzuschließen, damit er umso mehr unser Freund werde.“³¹

In diesen Worten sieht Marianne Thalmann den Schlüssel zu Tiecks Märchen.³² Die Worte „Es gibt Stunden“ deutet auf die Zeitgebundenheit der Stimmung hin, auf die seelischen Tiefen, die nicht vom Willen des Menschen abhängen, über die er keine Macht hat. So ist auch der Trieb zur Mitteilung, wie der sein Geheimnis zu bewahren, nicht allein abhängig vom Willen und der Vernunft, der Autonomie der Persönlichkeit. Von der Angst sich zu erschließen, aus der Einsamkeit, dem Geheimnis des Innern auszubrechen, geht der Anstoß der Märchennovelle aus. Das eigentliche Drama liegt nicht so sehr im Inhalt der Mitteilung der Vergangenheit, denn wie wir später erfahren, ist Philipp Walther die alte Frau selbst, sie kennt die Schuld der Bertha ja schon längst. Das wirkliche Drama liegt also in der Mitteilung selbst. Das Ereignis besteht also in den seelischen Komplika-

tionen, die durch die Selbstpreisgabe hervorgerufen werden. Die Mitteilung ist eine Erprobung der Freundschaft. Wenn sich dann aber am Schluß des Märchens Philipp Walther als die Hexe offenbart, und Eckbert still vor sich hin spricht „in welcher entsetzlichen Einsamkeit habe ich dann mein Leben hingebracht,“³³ dann scheint also jede Anstrengung aus der Einsamkeit, Entfremdung, die als Fluch über Eckbert und Bertha gelegt ist, herauszukommen, vergeblich. Wichtig ist also weniger der Effekt der Mitteilung auf die Hexe Walther, die ja alles weiß, als die Wirkung auf Eckbert selber. Das ganze Märchen wird also zur Allegorie des Seelendramas:

„Es ist ein Unglück für den Menschen, daß er seinen Verstand nur darum bekömmst, um die Unschuld seiner Seele zu verlieren.“³⁴ Das ist der Kernsatz der in seinem Gewicht gerade dadurch bestätigt wird, daß das Geständnis Berthas gegenüber dem Hausfreunde ohne jedes Gewicht ist. Auf die „Beichte“ des Weibes Bertha folgt keine Vergebung der Sünde, sondern der mißtrauische männliche Verstand Eckberts vermutet in dem Schweigen Philipp Walthers hinterhältige Absichten. Die Sünde der Verschlossenheit gebiert die Sünde des Mißtrauens, des Hasses und schließlich die Vernichtung der Person, von der er sich verraten glaubt.

Eingebettet ist die Erzählung Berthas von ihrer Kindheit in die Naturschilderung. Als sie ihre Erzählung beginnt, ist „eine unheimliche Bewegung in der Natur. Ein heller Schein spielte an der Decke des Zimmer und draußen schüttelten sich die Bäume vor nasser Kälte. Es war gerade Mitternacht und der Mond sah abwechselnd durch die vorüberflatternden Wolken.“³⁵ Diese der gothic novel entnommene Naturszenerie³⁶ greift hinein in die Geborgenheit und gibt der vertraulichen, heiteren Unterhaltung einen unheimlichen

Hintergrund. So verbindet sich hier wieder das Vertraute, Gewöhnliche, mit dem Wunderbaren und Schauererregenden. Die Naturbeschreibung steht kommentarlos, unvermittelt neben den persönlichen Vorgängen und auf diesem Hintergrund erscheint dann die Geborgenheit sowohl anheimelnd als auch trügerisch. Die Beschreibung, so schlicht und so formelhaft sie auch dargeboten ist, erscheint doch als ein bewußtes Mittel, die Vorgänge stimmungshaft zu verfremden. Das geschieht in dem ganzen Märchen durch Geräusche, Lieder, Musik und Landschaftsschilderungen. Aber immer stehen sie als das völlig Andere, Unbegreifliche dem Menschen gegenüber und als solche werden sie Symbole seines ebenso unbegreiflichen Inneren.

Bertha wird also von Eckbert aufgefordert, dem Freund nichts zu verhehlen. Sie erzählt die Geschichte ihrer Jugend, „die seltsam genug ist.“³⁷ Hier erscheint zum ersten Mal nach dem novellistisch realistischen Beginn das Märchen als Jugenderinnerung. Das Märchenhafte wird damit psychologisch festgelegt auf die kindliche Bewußtseinsstufe. Der Übergang in die Märchenwelt ist ganz sacht, ja fast unvermerkt dringt der Leser in die Welt des Wunderbaren vor. Es ist wiederum die Stimmung, die Bertha auf den Eintritt des Wunderbaren einstimmt, das sich in dem Lied des singenden Vogels konkretisiert:

„Waldeinsamkeit ,
 Die mich erfreut .
 So morgen wie heut.
 In ew'ger Zeit.
 O wie mich freut
 Waldeinsamkeit.“³⁸

In diesem Symbol werden verschiedene Motive vereint: einmal die Fülle, der Überfluß und die Fruchtbarkeit der Natur, die in den Perlen enthaltenden Eiern des Vogels repräsentiert ist, zweitens die Einsamkeit der Natur, die die bewußte Persönlichkeit des Menschen ausschließt, drittens zeigt sich in der Form des Liedes und in seiner dreifachen Wiederkehr in dem Märchen ein zyklischer Zeitbegriff. Die Natur zeigt sich als ewige Wiederkehr des Gleichen, die nur durch den Eintritt des Menschen gestört werden kann. Das zweite Lied, das der Vogel singt und mit dem er Bertha nach ihrer Flucht in die Welt ans Gewissen schlägt, lautet:

„Waldeinsamkeit,
Wie liegst du weit!
O, dich gereut
Einst mit der Zeit. –
Ach, einz'ge Freud',
Waldeinsamkeit.“³⁹

Diese Erinnerung an die verlorene Unschuld, an das Paradies der Kindheit, wird jedoch durch Bertha abgewehrt, sie erwürgt den lästigen Mahner. Die Vergangenheit wird verdrängt, d.h. im wörtlichen Sinne gemordet. So besät eine Kette von Morden die gesamte Handlung. Zuerst ist es der in der Hütte der Alten verlassene Hund Strohmian, der verhungern muß, als Bertha mit dem Schatz der Alten in die Welt zieht. Sie verdrängt sogleich auch den Namen des Hundes und stirbt vor Entsetzen darüber, daß Philipp Walther diesen Namen weiß. Eckbert tritt daraufhin in die Kette der Verschuldung ein, tötet zuerst Philipp Walther, danach Hugo, und stirbt im Wahnsinn, als er am Schlusse des Märchens, gleichsam als Stellvertreter Berthas, an den

Ursprungsort aller Verschuldung zurückkehrt und erkennen muß, daß die Alte, Philipp Walther, Hugo und der Bauer ein und eüeselve Person waren. Zeigt sich hier die magna mater, die dea natura^{39a} als unsterblich und in allen Verwandlungen gleich, so sind auch Eckbert und Bertha (schon durch ihre Namensgleichheit und ihre enge Verwandtschaft als Bruder und Schwester) als austauschbar gekennzeichnet. Dies erkennend („in welcher entsetzlichen Einsamkeit habe ich dann mein Leben hingebracht!“⁴⁰) verfällt er in „dionysischen“ Wahnsinn.⁴¹ Die Person wird ausgelöscht.

André Jolles zählt das Märchen zu den „einfachen Formen“, eine einfache Form bestimmt nach seiner Auffassung den Inhalt zwingend. Andere Formen dagegen wie etwa die Novelle tun das nicht: „Wir sehen eine unendliche Verschiedenheit von Begebenheiten verschiedenster Art, was sie zusammenhält, ist die Weise, in der sie dargestellt sind ... Es ist möglich, frei zu wählen; unsere Form der Novelle an einen Teil der Welt heranzubringen.“⁴² Dagegen gestaltet das Märchen an erster Stelle sich selbst und ist dann bereit, in dieser Gestalt die Welt in sich aufzunehmen. „Die formende Gesetzlichkeit des Märchens ... ist so, daß, wo immer wir es in die Welt hineinsetzen, die Welt sich nach dem nur in dieser Form obwaltenden und nur diese Form bestimmenden Prinzip umwandelt.“⁴³ Jakob Grimm spricht deshalb inbezug auf das Volksmärchen von „sich-von-selbst-machen“ und von „zubereiten“. In der Kunstform zeigt sich die Welt besonders und einmalig. Das einfache Märchen nimmt die Welt in sich auf und die Welt behält darin ihre Allgemeinheit und Jedesmaligkeit. Die einfache Form besitzt die eigenen Worte der Form selbst, in der sie sich jedesmal von neuem in derselben Weise vollziehen kann. Die Kunstform dagegen erreicht den formalen Abschluß durch die

Sprache eines einzelnen, die ihre einmalige Prägung durch diese Persönlichkeit erhält. Jolles kommt daher auf die Aufnahme der Märchenform durch die romantischen Novellisten zu sprechen und stellt Schwierigkeiten fest. Die einfache Form sträubt sich gegen das Zusammengehen mit der Novelle, sie widerstrebt der Ummodelung in diesem Sinne, bleibt sie selbst. Jakob Grimm ist dagegen, daß die Märchen neu erzählt werden, sie müssen treu wiedergegeben werden, „möglichst unmittelbar auf die einfache Form als solche zurückweisen, möglichst wenig auf die Festigkeit, Besonderheit und Einmaligkeit der Kunstform gerichtet sein.“⁴⁴

Nach Jolles ist die erste Regel des Märchens, daß die Ungerechtigkeit der Welt ausgeglichen werden muß. Es geht in ihm nicht um die moralische Belohnung des Guten oder die Bestrafung des Bösen, sondern darum, daß der Benachteiligte gleichgestellt wird. Nicht unsere Neigung zum Wunderbaren wird befriedigt und zugleich unsere Liebe zum „Natürlichen und Wahren“, sondern es geht in den Erzählungen so zu, wie es unserem Empfinden nach in der Welt zugehen müßte. Die Wirklichkeit ist naiv gesehen unmoralisch. Sie ist tragisch, man sollte aber besser sagen, sie ist wertneutral. In der Diskussion über den Ursprung der Volksmärchen ist aber der Gegensatz zwischen der Tragik der Heldensage bzw. der Sage überhaupt und dem Optimismus des Volksmärchens ein Problem geworden. Das heroische Epos gehört nicht zur Volkstradition, es ist eine poetische Form, die im aristokratischen Milieu geschaffen wurde. Sein Universum ist eine ideale Welt, im Goldenen Zeitalter angesiedelt, ähnlich der Götterwelt. Die Heldensage ist dem Mythos verwandt und nicht dem Märchen. Gewiß finden sich dieselben Archetypen in den Mythen, den Heldensagen und den Märchen wieder. Aber während der Held der

Sage auf tragische Weise endet, kennt das Märchen immer nur die glückliche Auflösung, das happyend. Das Märchen hat sich also vom göttlichen und mythischen Universum losgelöst und ist ins Volk gefallen, während die Aristokratie die Existenz als Problem und Tragödie erkennt.⁴⁵ Nach Mircea Eliade zeigt sich im Volksmärchen wohl eine Banalisierung der religiösen Erfahrung nach einer anscheinenden Desakralisation der Welt. Doch man findet heute das religiöse Verhalten und die Strukturen des Heiligen in den Tiefen der Psyche, im Unbewußten, auf der Ebene der Träume und der Phantasiebewegung wieder. Wie verwischt, wie popularisiert und zur Unterhaltung herabgemindert das Märchen auch immer erscheine, es findet sich in ihm doch immer wieder ein Initiationszeremonial wieder.⁴⁶ Man entdeckt Initiationsproben (Kämpfe gegen Ungeheuer, scheinbar unüberwindliche Hindernisse, zu lösende Rätsel, Arbeiten, die man unmöglich ausführen kann), den Abstieg zur Unterwelt oder den Aufstieg zum Himmel oder auch den Tod und die Wiederauferstehung sowie die Heirat mit einer Prinzessin. Es handelt sich, kurz gesagt, um die Initiation, das heißt, um den Übergang vermittelt eines Todes und einer symbolischen Wiederauferstehung von der Unwissenheit und der Unreife zum spirituellen Alter des Erwachsenen. Das Märchen nimmt das Thema der Initiation auf und verlängert es auf dem Niveau der Phantasie. Dieser wichtige Hinweis von Eliade läßt wohl besser als die Bemerkungen von Jolles den Hintergrund der Problematik des Verhältnisses von Novelle und Märchen bei Tieck hervortreten. Bei Tieck liegt im Ansatz ein Initiationsmärchen vom Typus *Frau Holle* vor. Seine Modernität, seine Novellenhaftigkeit besteht aber nun darin, daß diese Initiationsprüfung nicht bestanden wird. Man könnte sagen, daß Bertha den religiösen Charakter der

Initiation nicht versteht. Sie erliegt den Verlockungen des Verstandes, der Phantasie und der profanen Welt.^{46a} Die profane Welt macht in ihrer „Wirklichkeit“ den Charakter der Novelle aus. Das Märchen beginnt nämlich als Novelle. Die wunderbare mythische Welt des Märchens erscheint in ihr zunächst nur als eine Kindheitserinnerung Berthas, die erst dann den Charakter einer wirklichen Realität erhält, als Walther sie an den Namen des Hundes erinnert. Was zunächst auch als Einbildung oder Wahn von Bertha erscheinen konnte, wird nun als Wirklichkeit bestätigt. Die Märchenwelt greift von dort aus in die Novellenwelt, in die Welt der modernen Realität, hinein und vernichtet den Menschen, der sich ihrer Wiederkehr entziehen wollte.

So wird im *Eckbert* das Märchen als Märchen reflektiert. Während das Volksmärchen das Gefühl des Wunderbaren überhaupt nicht kennt, da in ihm das Wunderbare als selbstverständlich hingenommen wird, wirkt das Wunderbare auf das „erwachsene“, moderne Bewußtsein Berthas und Eckberts, nämlich die Verwandlung der Hexe, sinnverstörend. Daß das Märchen hier entgegen seinem ursprünglichen Sinn tragisch endet, daß es zum Anti-Märchen wird, geschieht eben auf Grund der Bewußtseinsstruktur der Hauptpersonen. Darin aber gestaltet Tieck das Bewußtsein des modernen Menschen dem Religiösen gegenüber. Doch dieses moderne Bewußtsein wird bei Tieck durchaus wieder mythisch begründet: Das Bewußtsein verdankt seinen Ursprung einem Sündenfall. „Ich war jetzt 14 Jahr alt, und es ist ein Unglück für den Menschen, daß er seinen Verstand nur darum bekömmmt um die Unschuld seiner Seele zu verlieren.“⁴⁷ Die Tragik des Anti-Märchens ist also hier eine Tragik des Bewußtseins. Da ihnen wegen dieses Bewußtseinssündenfalls die tieferen Weltverhältnisse und

ihre Beziehungen zu ihnen verborgen sind, wissen sie nicht, wie sie sich einordnen sollen, und das Geschehen kommt als Verhängnis über sie. Die Welt wird bedrohlich, unheimlich, Angst erregend, wenn das Bewußtsein in Form des Schuldbewußtseins auftritt und eine Sühnung, das heißt eine „religiöse“ Reinigung, nicht möglich erscheint. Die richtige Handlung wäre nicht gewesen, sich in Furcht vor dem Wissen Walthers zu verzehren, sondern ihn um Aufklärung zu bitten. Die Einsamkeit und Isolierung erscheint darum als Sinnbild des Abfalls und der Entfremdung vom Weltgrund. Die Stimmungsanfälligkeit, die Melancholie, die Angst und die Verzweiflung sind die Gefühlsreaktionen auf Grund dieser Entfremdung. Das „Geheimnis“ des Inneren, das preiszugeben die Personen fürchten und doch im tiefsten Grunde wünschen, ist mit dem Geheimnis der Individuation gleichzusetzen. Die Individuation verdankt ihr Dasein einem Urverbrechen, dem Sündenfall der Abspaltung von der Einheit der Seele in Gott. Das Dunkle, Verdrängte, Verschwiegene (die Erbsünde der isolierten, ungläubigen, abgefallenen, durch Vernunft schuldig gewordenen Existenz) drängt nach außen, zur Bewußtheit, zur Aussprache. Aber, und hier zeigt sich das Regressive an der Haltung Tiecks, die Bewußtmachung, die Beichte, dient nicht zur Entsühnung, sondern führt das Individuum erst recht in den ursprünglichen Kreislauf von Schuld und Sühne zurück. Die Sühne besteht in der Erkenntnis der Ungeschiedenheit der Individuen, einer Erkenntnis, die den Wahnsinn bringt.

Für den Romantiker war die griechische Mythologie, wie alle Mythologie, freies Spiel der Einbildungskraft,⁴⁸ die keine Grenzen anerkennt, die ursprüngliches Chaos, „schöne Verwirrung“ ist. Freiheit der Phantasie ist also für den Romantiker das eigentliche Wunder des Märchens.

Diese Freiheit der Einbildungskraft tritt in Tiecks Märchen in Gegensatz zu den Einschränkungen durch die rationalisierte Umwelt, den Geist der Aufklärung, des Besitzes, des Nutzens. Ironisch wird dieser Gegensatz in den Märchenkomödien umspielt, zum Beispiel im *Gestiefelten Kater*, wo dank des Spieles im Spiel Wirklichkeit und Wahrheit, Rationalität und Traumwirklichkeit wirkungsvoll gegeneinander gesetzt werden. Denn „nur Phantasie schaut in das ewige Weben.“⁴⁹ Die Rationalität, die nur auf Wahrscheinlichkeit und Berechenbarkeit zielt, die keinen Enthusiasmus, keine Vision anerkennt, verharret in der Endlichkeit. Doch wird bei Tieck dieser Gegensatz nicht wieder zu einer Erlösung in einem dritten Reich der Kunst, der Religion, des Staates wie bei Novalis geführt, er verharret in diesem Gegensatz, das heißt, jede Totalansicht der unsterblichen Natur, die als Vision oder als Geschenk der Kindheit dem Menschen zuteil wird, führt ihn als beschränktes individuelles Wesen, das sterblich ist, wie es schuldig isoliert und leidend ist, zum Wahnsinn und in den Tod: „Keines Gedankens, keiner Erinnerung mächtig.“⁵⁰

RUNENBERG

Im Volksmärchen sind es einzelne, deren Schicksal sich mit Hilfe der Mächte des Jenseits erfüllt. Bei Tieck ist der Märchenheld ein einzelner auf Grund seiner Individualität, die als Schuld vor dem Ganzen erfahren wird, seine Einsamkeit ist zugleich die Einsamkeit des abgefallenen, von Urgrund der Welt abgespaltenen Einzelwesens, wie alle Natur. Sie wird bei Tieck mit neuen Augen gesehen, sie wird zugleich als anziehend in ihrer Schönheit und Selbständig-

keit und als angsterregend in ihrer Ungedeutetheit und Fremdheit erfahren, der Mensch ist als Person in ihr zugleich aufgehoben und verwaist. So erscheint dem phantasiebegabten Jäger Christian in *Runenberg*⁵⁰ die Sprache der Natur zuerst als unverständlich, dann aber als Klage. Das Naturgefühl ist also ambivalent, es ist bei aller Freude zugleich mit Wehmut verbunden. Dem entspricht das Selbstgefühl von Christian. Er konnte die wiederkehrende Gewöhnlichkeit seines Heimatdorfes nicht ertragen und floh in die Einsamkeit der Berge, die ihm aber nun unheimlich wird. Zwischen der Einsamkeit des Phantasiemenschen in der Philistrosität der menschlichen Gesellschaft und der Einsamkeit in der Natur scheint es keine Vermittlung zu geben. Dieser labile, das heißt seelisch offene Mensch, ist also dem Naturrhythmus, dem Wechsel von Licht und Nacht, von Sonne und Mond, den Urpolaritäten der Welt⁵¹ ausgesetzt, er ist von der Stimmung, also dem unbeeinflussbaren, von Willen und Absicht unabhängigen Grund, der ihn mit der Welt verbindet, abhängig. Einmal scheint es Christian, er sei froh und glücklich in der Natur, als aber die Dämmerung einfällt, ist ihm trübselig zu Mute. Die Welt ist das Spiegelbild der Seele, nach magischer Auffassung hat an der Entstehung des Menschen das gesamte All teil, alle Gestirne, Elemente, darum wird das Anorganische, die mineralische Welt und die Metallwelt zugleich als Symbol und Ursprung des Menschen angesehen; sein Unbewußtes steht mit den niedersten Formen der Welt in Verbindung, der Geist mit den Höchsten. So vernimmt er, als er gedankenlos eine Wurzel aus der Erde zieht, ein dumpfes Winseln im Boden, „das sich unterirdisch in klagenden Tönen fortzog, und erst in der Ferne wehmütig verscholl. Der Ton durchdrang sein innerstes Herz, er ergriff ihn, als wenn er unvermutet die Wunde

berührt habe, an der der sterbende Leichnam der Natur in Schmerzen verscheiden wolle.“^{51a} Es ist die Klage der abgefallenen Natur, die ihrer Erlösung in Christus harrt. Der Name Christian weist daraufhin, daß er einen geistigen Auftrag hat, doch ähnlich wie der blonde Eckbert verfehlt er ihn. Ein Hinweis auf die Quelle dieser Anschauung verrät das Bild der Tafel, welche die Bergkönigin Christian übergibt. Die „Tabula smaragdina“,⁵⁶ ein alter Text hermetischer Art, ist hier zum Bild geworden. Der Verkünder der Weisheit, die in dieser Schrift dargestellt wird, ist Hermes Trismegistos: Er lehrt die Entsprechung von Himmel und Erde, von Makro- und Mikrokosmos. Die Tabula gilt als das Grundbuch der Magia naturalis und der Alchimie, das heißt der Goldherstellung. Bei den Alchimisten ist aber die Erzeugung des Goldes, eines Goldes, das sproßt und sich vermehrt, das Licht aussendet und die Dunkelheit vertreibt, zugleich Allegorie der erneuerten Seele und von Christus selbst. Gold ist die höchste Substanz der Welt überhaupt; die verfallene, sündige, dunkle Natur strebt danach, sich zu steigern, zu erhellen und zu Gold zu werden.⁵³ Die gnostischen und neuplatonischen Emanationslehren, die lehrten, daß der Geist Gottes alle Reiche der Natur durchdringe und sich entwickele, entstehen in der Schellingschen Schule der Naturphilosophie (bei Steffens, Ritter und Schubert) neu: Alle Entdeckungen der neueren Physik, meinen sie, seien verhüllt in der alten Mythologie enthalten.⁵⁴ Diese ursprüngliche Naturphilosophie oder Poesie der Mythologie gehe, so ist die Überzeugung von Schelling bis hin zu Görres, auf eine Uroffenbarung Gottes zurück. In seiner Rede auf Tieck rühmt Steffens, auf dessen Reiseindrücke im Gebirge das Märchen vom *Runenberg* zurückgeht, Tiecks Belebung der Märchenwelt, „wie aus einem wahren Naturgrund durch diese die

Mythenwelt in einem jeden Gemüt wieder hervorrücke, nicht historisch sondern lebendig und produktiv.“⁵⁵ In Steffens *Beiträgen zur inneren Naturgeschichte der Erde*⁵⁶ wird die emanatistische Grundlegung, also die mythologische beziehungsweise plotinische hermetische Weltschau des Autors deutlich. Seine Wissenschaft sucht das Denken Gottes in der Natur zu enthüllen, das heißt, die Natur in ihrem geschichtlichen Werden. Leben und Geschichte seien eins mit der Natur. Der Sinn der Erdbildung ist wie später bei Teilhard de Chardin,⁵⁷ die von Stufe zu Stufe aufsteigende Individualisation, die mit der freien menschlichen Persönlichkeit ihren Gipfel erreicht. Steffens beschreibt auch in seinen eigenen Novellen die lockende Gewalt der steinernen Natur, die sich in den Gebirgsmärchen niederschlagen. Die Mythologie sei also selbst Produkt der Urnatur. Dieser Gedanke wird auch bei Otmar (Nachtigall) vertreten.⁵⁸ Otmar wiederholt in seiner Einschätzung die alchemistische Wertung des Goldes. Die verderbliche Sucht nach Gold sei das hauptsächliche Motiv der nacherzählten Sagen. Wie in der Alchimie ist zum Beispiel bei Novalis nicht die materielle Goldgewinnung das wahre Ziel des Bergmanns, allein das Gold als Symbol, als Sinnbild des höchsten Glanzes, des Lichtes der Gottheit wird von dem frommen Bergmann angestrebt.⁵⁹ Dagegen treibt das Streben, Gold zu besitzen, zu Unruhe, Sorge und Leidenschaft, die endlich zu Mord und Totschlag führen. Diese negativen Motive des Goldes nimmt Otmar in den Gebirgs-sagen wahr. Wenn sich im *Runenberg* nun die christliche Seinssphäre mit der organischen Natur der bebauten Landschaft, des Flachlands verbindet, so entspricht dies ganz der Schellingschen Naturphilosophie, die in der christlichen Offenbarung endet. Wie Wildtier, Wald und Jäger eine urtümlichere Stufe der Kultur darstellen als der Ackerbau, so wird

von Christian auch die Göttin Diana als die älteste Göttin, die magna mater angesprochen, die zugleich anziehend und schrecklich ist. Die übermenschlich schöne Gebirgsfee erscheint schließlich als häßliches Waldweib, in ihr sind Enthusiasmus und Schauder vereint. Sie ist Sinnbild des Lebens und des Todes.^{59a} Christian begegnet ihr in einer Ruine, die zugleich auch Grotte ist. Diese Grotte ist psychoanalytisch als Uterus zu entschlüsseln. Sie ist auch Abbild des Kosmos.⁶⁰ Das dionysische Wechselspiel von Schmerz und Verlust, Sehnsucht und Hoffnung, das sie in Christian hervorruft, wird als die Einheit aller Gefühls- und Weltpolaritäten im Schoß des Unbewußten erfahren. In der Begegnung mit der sich enthüllenden Naturschönheit, das heißt also mit der Sinnlichkeit der Materie, geschieht in ihm eine Initiation mit einer heidnischen Göttin; das Andenken an die dea natura geht als „Figur“⁶¹ in seine Seele über, ergreift innerlich Besitz von ihm, ohne daß er nach seinem Erwachen noch davon weiß. Er hält das Erlebnis für Traum oder Wahnsinn. Die Versunkenheit in sich selbst bedeutet Verfallenheit, Hörigkeit und Trieb. Sie erscheint nun als die totale Isoliertheit, Entfremdung und Einsamkeit des individualistischen, sich selbst genießenden, ästhetischen Ich, das sich vor der Mitmenschlichkeit, der Menschennatur als kreatürlicher Bedürftigkeit und Abhängigkeit, in sich selbst verschließt und sich ihr überlegen dünkt.⁶² Nach seiner Heirat empfindet er seine Gefühle auf dem Runenberg als gottlos. Bei der Predigt des Priesters, der die Wohltaten des christlichen Vatergottes in der Ernte und im Brot, das Gottes Leib sei, feiert, erblickt Christian ein seelenvolles Mädchen, er fühlt sich der Gemeinschaft, der Liebe Gottes und der Menschen als Person wieder angeschlossen. Die heidnische Göttin der Wildnis wird von seinem neuen Bewußtsein her als Dämon,

Gespenst und böser Geist angesehen. So wiederholt er die Dämonisierung der alten Götter durch das Christentum.⁶³ Doch vermag er auch nach der Hochzeit das Traumbild nicht zu vergessen. In der Auseinandersetzung mit seinem Vater, den er nach dem Tod seiner Mutter (!) zu sich geholt hat, wird deutlich, daß der Vater als Vertreter des christlichen Vatergottes spricht. Er verurteilt seines Sohnes „verwüstenden Hunger nach dem Metall“⁶⁴ als Abfall von der organischen Welt der Blumen.⁶⁵ Seine Zugewandtheit zur Sonne entspricht der Wendung der Seele zu Gott, zum Licht. Sie sind Sinnbilder der Liebe, der Sehnsucht und der Todesüberwindung in der Verklärung durch das Sonnenlicht, während die Sehnsucht Christians zum Erdfeuer der Steine geht, das er aus ihnen herausschlagen will. Die Kristallwelt, die Welt der Metalle erkennt man als die Welt der ästhetischen Abgeschlossenheit des Seins vor der Zeit. sie ist Ruhe, Zeitlosigkeit, Unsterblichkeit, Ewigkeit, sie hat die Ewigkeit der mathematischen Figur, der Hieroglyphe.⁶⁶ Sie hat Beziehung zum Monde, dem nichtwärmenden Gestirn, in dessen fahlem Licht alles Getrennte vereinigt erscheint,⁶⁷ sie ist die Welt der Alten und der Ahnen, sie ist verführerisch für den ästhetisch autonomen Geist, der aus seinem Unbewußten und seiner Isolation nicht herauskommen will und auch nicht kann. Christian verharrt einsam im Selbstgenuß statt den Weg aus der Verfallenheit an die Natur zu Gott zurückzusuchen, wofür die Blumen, die sterblich sind wie er selbst, Sinnbild sind. Der Blumengarten ist zugleich auch Sinnbild des Paradieses. Dagegen steht das künstliche Paradies des Kristallgartens,⁶⁸ der die Verwesung nicht kennt. In ihm herrscht eine Unsterblichkeit ohne Gott, die Unsterblichkeit der in sich kreisenden Materie. In Christians „verkehrtem“ Geist erscheint nun die Entwicklung der organischen Welt als

Wunde, sie ist „der Leichnam herrlicher Steinwelten“.⁶⁹ Der Versuch der Rückkehr zur Urwelt besteht also im Drang, in die leidlose Einheit mit der unentwickelten Natur zurückzukehren. Sie erscheint im Glanz des Goldes als unverlöschliche Schönheit. Christian wird von einem Fremden, der Repräsentant der *dea natura* ist, die alle Gestalten annehmen kann, eine Summe Gold hinterlassen, die ihn „mit Liebesblicken“⁷⁰ anfunkelt. Dieses Gold wird Sinnbild des Besitz- und Machtstrebens, zugleich geht es auch um den Selbstbesitz, um luziferische Autonomie.⁷¹ Als Christian auf der Suche nach der Gebirgsfee in den Schacht hinabtaucht, geht er den Weg ins Innere, zu den Müttern zurück. Doch erhält hier der Weg ins Innere ein anderes Vorzeichen als bei Novalis. „Ein hohes ewiges Glück“ hat er, so ist sein im christlichen Sinne blasphemischer Selbstvorwurf „aus der Acht gelassen, um ein vergängliches und zeitliches zu gewinnen.“⁷² Bis zu Hofmannsthal, Benn und Valéry wird dieser narzißtische Zug des ästhetischen Menschen sein Bild bestimmen. Als Christian mit einem Haufen wertloser Steine wieder auftaucht, scheinbar wahnsinnig, da er sie für Edelsteine ausgibt, wird das Urteil über den isolierten Subjektivismus ausgesprochen. Auch Wackenroders Berglinger erschien der Genuß der Schönheit verwerflich als Abfall von Mitmenschlichkeit und Kreatürlichkeit.⁷³ Die Kunst, das Steinreich, ist dem Ästhetiker schon Erfüllung, dabei besteht sie nur als Verweisung, als Allegorie auf das Ewige im Geist und in der Freiheit.⁷⁴ Solger, ein Freund Tiecks, entwickelte ähnlich wie Schelling eine Ästhetik, in der die Allegorie als Befreiung des Göttlichen aus der symbolischen Hülle verstanden wird. Das Göttliche ist in der erlösenden Gottheit und im sehnsüchtigen Menschen in Tätigkeit.⁷⁵ Die Menschwerdung Gottes ist der höchste Gegenstand der allegorischen Kunst, deren

Welt das Christentum ist. Hier ist die Erscheinung nicht Dasein (wie in der symbolischen griechischen Kunst) sondern Bedeutung des Göttlichen und Hindeutung auf das Göttliche. Da der Mensch nicht zu Gott selbst kommt, muß er ihn im Bilde sehen.⁷⁶

In *Runenberg* wird nun in eigentümlicher Weise, sozusagen ex negativo, die allegorische Kunst gerechtfertigt. Das Märchen stellt nicht nur inhaltlich, sondern auch der Form nach den Weg von der griechischen, heidnischen, symbolischen Mythologie zur christlichen Mystik der allegorischen Verweisung dar.⁷⁷ Das Märchen hebt sich dabei ähnlich wie das von Novalis in seiner mythologischen Aussage auf, das geschieht aber auch durch die immanente Kritik an dem unglücklichen Helden der Innerlichkeit der (Menetekel!) auch noch Christian heißt, also seinem Namen, seiner Persönlichkeit entgegenhandelt oder sollte man besser sagen, entgegenfühlt. Er begibt sich seiner christlichen Geistfreiheit, indem er sich dem Unbewußten, der Vorzeit und dem Mütterlichen anvertraut. Mit seinem grünen Kranz (Efeu?) auf dem Haupt erscheint er wie ein namenloser Dionysos-Anbeter, als Panspriester.

In der neuplatonischen Philosophie wird der Narziß-Mythos folgendermaßen gedeutet: Die Melancholie des Narziß in seiner Selbstbespiegelung beruht darauf, daß die Seele in Erinnerung ihrer Idee sich selber sucht und ihre Erscheinung, also ihr Bild im Spiegel der Quelle für sich selbst hält. Doch das Sinnbild darf nicht mit dem Wesen verwechselt werden. Geschieht das, so gefällt der Mensch sich im bedingten, beschränkten, sterblichen Sein.⁷⁸ Christian sucht das Gold als Materie, die Göttin Natur als sein Weib, er ist in seinem Wahn mit ihr verlobt, sie ist für ihn in einem mythischen Sinn real, denn der Mythos ist

geglaubte Wirklichkeit, also echter Wahn. Diesem Wahn-Sinn erscheint das Symbol als Einheit von Wirklichkeit und Wesen. Dem christlichen Vater indessen erscheint der Weg Christians als umgewandelter Sündenfall, es ist Hochmut, Trotz, Übermut, der den sich in der Natur bespiegelnden narzißtischen Helden in den Abgrund treibt. Damit wird sein Schicksal selbst zum allegorischen Verweis auf das in seiner Gestalt nicht Ausgesprochene: Geist, Persönlichkeit und Freiheit gibt es nur im transzendenten Gott, dem Erlöser, der nicht Wahn ist, sondern Wirklichkeit.

Was aber bei E.T.A. Hoffmann selbst noch einmal reflektiert und in den mythischen Kontrast eingefügt wird, nämlich das Verhältnis von Traum und Alltagswirklichkeit, von Wahn und Rationalität, das wird hier eigentlich in der Schwebe gelassen. Roger Ayrault⁷⁹ weist auf die ungeschiedene Vermengung des Subjektiven und Objektiven in den Tieckschen Märchen hin:

Was zunächst als Traumgebilde Christians erscheint, die Waldfee, die Tafel, ist dann auch den übrigen Gestalten im Märchen sichtbar. Das zeigt die Grenzen der Reflexionskraft der Novellen-Märchen Tiecks. Während er in den Märchendramen den Gegensatz von rationalem Verständnis und Phantasiewirklichkeit ironisch betont, entbehren die Märchen gänzlich der Ironie, im Märchenbereich stoßen nicht wie bei Hoffmann ungläubiger Rationalismus auf künstlerisch religiöse Vision, sondern zwei Glaubenssphären, die heidnische, dämonisierte, und die christliche werden kommentarlos und scheinbar neutral einander gegenübergestellt. Tieck kann sich scheinbar für keine entscheiden. Bei aller Kritik scheint eine Sympathie mit dem romantischen Visionär Christian unverkennbar.

DER GETREUE ECKART UND DER TANNENHÄUSER

Ganz dem Gegensatz von christlichen Überweltglauben und heidnischer Naturgläubigkeit ist das Märchen vom getreuen Eckart und dem Tannenhäuser gewidmet. Es ist 1799 in *Romantische Dichtungen* erschienen. Eckart ist der Prototyp des christlichen Helden, der die Treue, die Einheit der Person im Gewissen selbst verkörpert. Er wird damit zum Gegenpart des romantischen Helden, der der Stimmung, der Phantasie, der Flüchtigkeit der Beziehungen, der Unbeständigkeit und dem Mißtrauen ausgeliefert ist.

Eckart muß seinen Lehnsherrn, den Herzog von Burgund, für dessen Befreiung im Kriege er bereits einen Sohn geopfert hat, hassen, da dieser ihm aus Mißtrauen gegen Eckarts Ansehen im Volk zwei Söhne ermordet hat. Dennoch verzichtet er im Gedenken an seinen Lehnseid auf Rache und zieht sich in die Einsamkeit zurück. Der Herzog, wie ein barocker Tyrann, fürchtet Eckart aber und macht mit seinen Mannen eine Treibjagd auf ihn, um ihn töten zu lassen, weil er nur so sicher vor seiner Rache sein kann. Im Wald wird der Herzog von seinen Leuten getrennt, er begegnet dem Eckart, ohne ihn zu erkennen. Eckart rettet ihn trotz seines Rachegelüstes. Erst da erkennt der Herzog seine Schuld, sein Herz bricht ihm, er setzt Eckart vor seinem Tode zum Vormund über seine Söhne ein. Vorher ist Eckart im Walde ein alter Mann begegnet, dessen beide Söhne von einem teuflischen Spielmann in den Venusberg gelockt worden waren. In diesen hat sich der Teufel hinein geflüchtet, als das aufwachsende heilige Christentum den heidnischen Götzendienst stürzte. Frau Venus hält dort Hof, versammelt um sich die höllischen Heerscharen der weltlichen Lüste und verbotenen Wünsche. Als der Spielmann die

beiden ihm anvertrauten Kinder des Herzogs ins irdische Paradies verführen will, stellt sich Eckart treu der Macht der Hölle entgegen, haut die Kinder heraus und stirbt. Er wird zum Warner vor dem Venusberg.

Die Geschichte besteht aus zwei Abschnitten. Der zweite Teil spielt vierhundert Jahre später. Diese zeitliche Distanz wird auch poetisch verdeutlicht, die entscheidenden Partien des ersten Teils sind in Balladenform dargestellt. Tieck und seine romantischen Nachfolger sahen die Volksbücher und die Volksliteratur als Mythologie an, sie war für sie die allgemein bekannte Stoffquelle, sie stiftete ein Band zwischen Dichter und Volk. Zugleich erweist die Volksdichtung eine innere Gesicherheit des im Glauben gegründeten Gefühls, die absticht von der Ungesicherheit und Fragwürdigkeit des modernen ungläubig schweifenden Stimmungs-Ichs,⁸⁰ das sich halt- und treulos dem Augenblick und der reißenden Zeit⁸¹ ausliefert.

Wackenroder hatte diese mittelalterliche Gefühlsseinfalt bereits verherrlicht und Tieck übernahm seine Einschätzung. Im Mittelalter gründeten sich Liebe und Leidenschaften auf Gott, sie sind gefestigt und in Gott geborgen. Die Anfechtungen des Gefühls sind klar bestimmt und in moralisch entschiedenen Bildern, die auf mythologische Weise Gut und Böse eindeutig trennen, vorgestellt. Die mittelalterliche Bilderwelt schafft die Einheit der Bildwelt und damit eine Heimat für das Gefühl. Die Gefühlssicherheit des Mittelalters, die auf der Religion gründet, die Unerschütterlichkeit des gottbezogenen Lebens soll nun in der Treue Eckarts selbst Gestalt finden.⁸¹ Freilich ist die Geschlossenheit der Persönlichkeit Eckarts von einer mythischen Beispielhaftigkeit, die an barocke Märtyrergestalten erinnert. Demzufolge wird auch der erste Teil der Geschichte von dem Tannen-

häuser, der „zerstört an Leib und Seele“ aus dem Venusberg auftaucht als Märchen oder Sage bezeichnet. Der modernen Bewußtseinssituation entspricht nun, daß Tannenhäusers Glaube, er habe seinen Freund Friedrich, Nebenbuhler bei Emma, getötet. ein Wahngebilde ist. Für Tannenhäuser wird die Natur zur Verführerin. Er spricht es in Wertherschen Bildern aus, die aber durch die schweren Träume der darauffolgenden Nacht dunkel getönt werden: „Oft ergriff mich die Lieblichkeit und Fülle der herrlichen Natur, daß ich die Arme ausstreckte und wie mit Flügeln hineinstreben wollte, um ... mich in Gras. und Büschen allseitig zu regen und die Fülle des Segens einzuatmen.“⁸² Die Naturmacht wird eins mit der Musik des Spielmanns, die tiefe Sehnsucht und wilde Wünsche in der Seele weckt und den bereits verdorbenen, wilden, das heißt, chaotisch gärenden Menschen in die Fänge des Teufels lockt. Aber es ist auch hier wieder wie im *Blonden Eckbert* die Macht des Traums, der Phantasie, des Unbewußten, die sein Schicksal ausmacht. Die Leidenschaften geben der Phantasie die Macht, die wirkliche Handlung zu ersetzen. Er ist ein einsamer narzißtischer Held, dem Wünsche bereits zu vollendeten Handlungen werden. Beim narzißtischen, melancholischen Phantasten herrscht ein Bruch zwischen Gedanke und Tat, den der naive Täter nicht kennt, da er keine überschüssige Phantasie hat. Nicht diese eingebildete Tat, der Mord an seinem Nebenbuhler, sondern sein rastloses verwildertes Leben, das ihm als Schicksal von einem bösen Geist auferlegt sei, grämt seine Eltern. So wird er auch schuld an ihrem Tod. Das unbewußte Es, das ihn treibt, wird als Schicksalsmacht, als treibende Notwendigkeit verstanden, es tritt als satanische Macht der Vergangenheit in Gegensatz zu Freiheit, Gewissen und Zukunft. Die Sehnsucht nach dem Ursprung und die Angst, das Grauen

davor, gehören zusammen. Nach Kierkegaard ist die Angst der Aufruf zur Freiheit.⁸³ Aber gerade indem der Tannenhäuser dem Schicksal des Geschlechts sich anheim gibt, indem er glaubt, daß er ihm unentrinnbar verfallen sei, daß ein tückischer Geist ihn besitze, verfällt er der Sünde als der Gattungsbestimmtheit. Die heidnischen Götter, die in des Teufels Reich leben, sind Naturgewalten, Elemente,⁸⁴ sie sind unfrei, stellen Notwendigkeit dar. Doch die Elemente sind das Ungeschichtliche par excellence, sie sind zeitlos, sie sind die ewige Jugendfrische der Natur, das heißt, sie altern nicht. Im Venusberg genießt Tannenhäuser in ewiger Trunkenheit alle Freuden, die die Erde bietet. Doch da er Mensch bleibt, überkommt ihn plötzlich der Wunsch nach Ruhe und „den dürftigen Freuden der armen unschuldigen Erde“,⁸⁵ dem Wechsel von Leid und Freude, der dem gewöhnlichen Menschen gegeben ist. Der ästhetische romantische Phantast, so kann man sagen, nimmt in seiner Vision vom Venusberg den Zustand der irdischen Utopie vorweg. Nach Herbert Marcuse⁸⁶ behält die Phantasie die Verbindung des Individuums mit der archaischen Vergangenheit des Geschlechts, sie ist darum auch Vertreterin der Sexualität, der Gattung. So wird bei Tieck die Freiheit und Einmaligkeit des Individuums, die Personalität als christliches Erbe gegen den Ruf der Gattung und den Schein einer Versöhnung von Sinnlichkeit und Geist, wie ihn etwa das gemäßigte Ideal der Klassik propagierte, gesetzt. Enthemmte Sinnlichkeit führt zur Promiskuität, zur Unpersönlichkeit der sexuellen Hingabe. Der negative Held muß die Frau, die in ihm den Eros entbunden hat, aber auf sich als einmalige Person fixiert hat, ermorden, um sich den Weg in den Venusberg der Gattung zurückbahnen zu können. Ihm fehlt die Mitte, das Herz; Ich und Selbst, Erscheinung und Idee (in Gott) sind im

narzißtischen Bewußtsein voneinander getrennt. Tannenhäuser ist nicht fähig zur Liebe und Treue zu einem persönlichen Du.

Die Ungeschiedenheit des Urgrunds ist gleichzeitig die der Gattung, je mehr das Sein sich entwickelt, umso mehr differenziert und individualisiert es sich. Geschichte bedeutet auch den Austritt aus dem Immer-gleichen in das Veränderliche, sich Entwickelnde und Einmalige. Diese Geschichtlichkeit fliehen die Helden Tiecks, die sich regressiv dem Ursprung und der Natur hingeben. Auch ihre Mordtaten sind passiv,^{86a} sie dienen der Verdrängung, sie bedeuten kein aktives, revolutionäres Gestalten der Zukunft.

LIEBESZAUBER

Die Struktur des Märchen, 1811 im *Phantasmus* erschienen, das die stärkste Annäherung an den Realismus erhält⁸⁷ und so den Hoffmannschen Märchenerzählungen ähnelt, etwa der Novelle *Der Sandmann*, wird wie im *Blonden Eckbert* durch ein Freundespaar bestimmt, das eine gegensätzliche Einheit bildet:

Roderich ist unstet, flatterhaft, vom ersten Eindruck bestimmt, unternehmungslustig, aber schnell ermüdet, unbesonnen, leichtsinnig, dem Vergnügen hingegeben und mitteilksam. Er schwebt an der Oberfläche des Lebens; Emil dagegen ist von reizbarem und melancholischem Temperament, menschenscheu, verschlossen und einsam; er ist der Tiefe, dem Geist, dem Ideal zugetan, trotz oder vielleicht gerade wegen der kontaktfreudigen und lebendigen Art Roderichs, mit dem er zusammenlebt. Sie streiten sich ständig, sind aber aufeinander angewiesen, geeinte Zwienatur,

Auseinanderlegung der Geist-Körper-Einheit des Menschen. Tanz, Karneval, Musik, Gesellschaft sind Emil zuwider, Tanzende erscheinen ihm als bacchantisch Rasende. Er verabscheut Spinnen, Kröten, Fledermäuse, die Roderich amüsieren. Für ihn sind sie die Gegenseite des Schönen. Roderich hingegen findet sie nicht gespenstisch und dämonisch, sie sind possierliche Masken, ein Karneval der Natur. Manche Farben, Blumen, Düfte und Gedanken sind Emil so zuwider, daß er darüber sein Ich zu verlieren droht. Er gibt den Stimmungen nach wie Christian, der Held des *Runenberg*. Das Widerwärtige, Unheimliche hat also auch eine verdrängte Anziehungskraft für ihn. Roderich sieht das ein, ohne es genau zu formulieren, denn auch Emils Zuneigung zu Roderich selbst beruht auf dieser ambivalenten Einstellung, doch wagt er es sich nicht einzugestehen. Nach dem Streit über ihre Charaktereigenschaften ist Emil nicht mehr bereit, Roderich sein Geheimnis mitzuteilen: Daß er eine unbekannte Schöne vom Haus gegenüber liebt. Roderich geht zum Maskenball, läßt aber Emil einen türkischen Dolch da, den er in unbedachten Momenten zu mißbrauchen fürchtet. Emil beobachtet durchs Fenster das Zimmer seiner Geliebten, wo ein Waisenmädchen beschäftigt ist. Er, der völlig glücklich in der Einsamkeit lebt, ist nun unzufrieden mit seiner Kontaktunfähigkeit, er wagt es nicht, das unbekannte Mädchen anzusprechen und weiß deshalb nicht, daß sie alles geben würde, um in den Besitz seiner Liebe zu kommen.

Diese paradoxe Konstellation, der grelle Kontrast zwischen den Freunden, eine Liebe, die erwidert wird, aber unbekannt bleibt, da einerseits der Held sein Inneres verschließt, sich total abschließt, andererseits aber derjenige, dem er sich eröffnen könnte, seine Eigenschaften und

Idiosynkrasien so anprangert, daß der andere wiederum zurückschreckt, erzeugen die Katastrophe. Schuldlos ist er an dem Liebeszauber, den das Mädchen um seine Liebe zu erringen, verübt, schuldig. Seine Schuld besteht wiederum in der introvertierten Abgeschlossenheit, die dazu führt, daß andere sie mit magischen Mitteln zu durchbrechen trachten. Der freie Wille soll mit diesen Mitteln gefesselt werden. Emil belauscht auf dem Wege zum Ball, wo er seine Geliebte vermutet, das Gespräch eines Mannes mit einer Hexe, die Kerzen mit Menschenblut als Liebeszauber bereithält, ohne zu wissen, daß der Zauber ihm gilt. Der Ball kommt ihm als höllische Raserei der Verzweiflung vor. Jede Liebe werde darin verhöhnt, alles sei Maske, kein Wesen. Unter den Masken trifft er seine Geliebte nicht an, dagegen aber Roderich, der in einer Laune sich mit Anderson, einem Freunde, in ein Hinterzimmer zurückgezogen hat, wo er ihm ein Gedicht vorliest, das Emil gern gehört hätte. Emil kritisiert nun beleidigt den Charakter Roderichs, Roderich wiederum belustigt der Charakter Emils, der sich beleidigt nach Hause zurückgezogen hat. Emil sei schwerfällig, mißlaunig, für ihn gebe es keine Freude, alles solle edel und erhaben sein, er verlange, daß unter den Masken eines Polichinell überirdische Sehnsucht glühe. Roderich nimmt ohne weiteres an, daß er nie verliebt war, da er es nicht ertragen könnte, wenn sein Ideal Fehler hätte. Roderich wird also durch seine Einstellung Emil gegenüber gleichfalls zu einem Faktor der Katastrophe, so wie er auch später zur auslösenden Ursache des Todes der übrigen drei Schuldigen wird, indem er sich das Kleid der Alten anzieht, und, obwohl er weiß, daß Emil Masken nicht liebt, in sein Hochzeitszimmer eindringt.

Nach Hause zurückgekommen, schreibt Emil ein prophetisches Gedicht, in dem er von dem Ball als Sinn-

bild des Lebensrausches spricht, der herzlos und höhnisch den Tod verbirgt. Durch einen Spalt seines Fensters sieht er in eben diesem Augenblick den mörderischen Liebeszauber, der die Verbindung von Liebe und Abgrund, den er selbst beschworen, sowohl beschrieben als auch erzeugt hatte, darstellt. So ist es gerade der Idealist, der das Böse hervorruft, es ist dann auch der Idealist, der es im Wahnsinn zu rächen strebt, so daß in seiner eigenen Person sich Liebe und Tod vereinigen. Einige Monate später nämlich findet die Hochzeit statt. Ohne sie wiederzuerkennen, hat Emil das Mädchen getroffen, der Zauber scheint zu wirken. Noch am gleichen Tag hält er um ihre Hand an. In seiner Ohnmacht nach dem Mord hat er den Mord vergessen, er erinnert sich aber in dem Augenblick daran, als Roderich in der Absicht, die Verheirateten in einem „phantastischen Traum“ in die neue Lage hinüberschwimmen zu lassen, im roten Leibchen der Hexe an der Spitze der maskierten Hochzeitsgäste in das Hochzeitsgemach stürmt. In diesem Augenblick wiederholt sich die Vision Emils; mit dem türkischen Dolch Roderichs in der Hand stürzt er der Braut nach und schneidet ihr die Kehle durch, so wie die Alte mit Hilfe der Braut dem Waisenkind den Hals durchschnitten hatte. Eng umschlungen mit der Hexe stürzt er sich zu Tode. Er wird also selbst zu dem, was er nicht sein wollte, zum Rächer statt zum Geliebten. Er bringt also sowohl die Schuld wie die Sühne hervor und gerät selbst in den bacchantischen Taumel der magischen Welt, die keine Freiheit kennt.

Marianne Thalmann sieht in der Bewahrung des Geheimnisses in der Brust Emils das entscheidende Motiv der Märchennovelle.⁸⁸ Das Märchen ist auch insofern stark dem Novellistischen angenähert, als es bereits als Beispiel für Tiecks Wendepunkttheorie verstanden werden kann.

Tieck meint, daß die novellistische Erzählung einen „sonderbaren, auffallenden Wendepunkt“ haben muß, „der sie von allen anderen Gattungen der Erzählungen unterscheidet“, einen Punkt, „von welchem aus sie sich unerwartet völlig umkehrt, und doch natürlich, dem Charakter und den Umständen angemessen, die Folge entwickelt.“⁸⁹ Indem Tieck den Charakter zum Träger bestimmter abstrakter Prinzipien macht, indem er eine hieroglyphische Figurenkonstellation schafft, entwickelt sich das Geschehen mit einer figuralen Notwendigkeit, die selber die Gestalt einer magischen Hieroglyphe erhält.

DER POKAL

Das Märchen (1811 Erstdruck in *Phantasmus*) steht sozusagen in spiegelbildlicher Beziehung zu dem Märchen *Liebeszauber*. Auch hier tritt das Ereignis des Wunderbaren in Beziehung zum Gemüt und Charakter des Helden der Geschichte. Die Konstruktion ist so angelegt, daß gleichfalls eine rätselhafte Figur entsteht, in der nicht nur die Entsprechungen von Naturfakten und Seelenkräften eine Rolle spielen, wie in den „Naturmärchen“, sondern auch die Handlungen und Personen durch ihre Beziehung untereinander in ein Geflecht von symbolischen Abhängigkeiten treten, die allerdings streng zu deuten schwerfällt. Man kann also leicht der Überinterpretation verfallen.

Strukturbestimmend ist wie in den anderen Märchen die Zweiteiligkeit. Zwischen den beiden Teilen der Novelle verstreichen vierzig Jahre, im *Liebeszauber* sind es vier Monate, in *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser* vierhundert. Die Zeit besitzt jedesmal Bedeutung, sie ist entweder

dem Abstand von Urzeit und historischer Zeit zugeordnet, bedeutet die Zeit der Verdrängung in das Unbewußte und die Wiedererinnerung, im Märchen *Der Pokal* bedeutet es die Zeit zwischen Verlust und Wiederfinden beziehungsweise zwischen Jugend und Alter. Die Zeit hat einen entzaubern-den Charakter: Zwar erscheint die Zeit nicht im Verstreichen, das heißt, in der Entzauberung durch das Gewöhnliche, die Alltäglichkeit, die Abnutzung, es wird nur Anfang und Ende dargestellt. Beide werden effektiv und antithetisch einander zugeordnet, im Zusammenprall erzeugt sich ein Blitz, Enttäuschung und Wiedererkennen stoßen zusammen, einst und jetzt, Vergangenheit und Gegenwart. Die Erinnerung, die in den ersten Märchen eine Erinnerung an die Urzeit, an das Mythische war, wird immer mehr psychologisiert und ins realistisch Alltägliche gerückt, ohne die Verbindung mit dem magischen Grund zu verlieren. Magie, wie und von wem auch immer ausgeübt, um ein Neues, Erstrebenswertes in der Zukunft zu garantieren, führt gerade zum Verlust des Erstrebten und überantwortet den unglücklichen Verantwortlichen dem Immer-Gleichen der Enttäuschung.

Ferdinand, der sich des alten Magiers bedient, um sich die Zukunft seines Glücks voraussagen zu lassen, wird später selbst Zauberer genannt. Nur ist die Perspektive, von der aus sich die Novelle aufbaut, im *Liebeszauber und Pokal* verschieden. In der ersten Novelle geht der Blick vom Emil, dem von der Magie bezwungenen aus, im *Pokal* von Ferdinand, der sich selbst magischer Mittel bedienen will. Der Zwang, der von der Magie ausgeht, stilisiert das Leben der Beteiligten und damit die Geschichte selbst zu einer magischen, rätselhaften Hieroglyphe. Die Chiffre, die Figur bleibt am Ende unauflöslich. Das Leben kann nur mit Ehrfurcht vor dem Unerklärlichen betrachtet werden. „O geliebte

Freundin“, sagt Ferdinand zu seiner wiedergefundenen „dick und breit gewordenen“ Geliebten, deren Züge er aus dem „Ruin der Zeit“ wieder zu entziffern“ sucht, „es ist wie eine schauerliche Geistergeschichte, wie wir uns verloren und wiedergefunden haben“. „Keines sagte, was vorgefallen war, das Geheimnis schien ihnen zu heilig.“⁹⁰ So erscheint das magisch Wunderbare nicht nur in einzelnen märchenhaften Zügen (Drachen, Vision der aus dem Pokal entstehenden nackten Geliebten), das Wunderbare durchsetzt von da aus auch die zufälligen Begegnungen von Charakteren. von Dingen (Symbolträgern) und Handlungen.

In der Kunst der beziehungsreichen Verflechtung hat Tieck damit der Novelle des poetischen Realismus wegweisende Anstöße gegeben. Die Dingsymbole bekommen nun in der magischen Welt die Funktion, die ewige Wiederkehr des Gleichen zu versinnbildlichen. Nicht nur, daß sie ihre Gestalt beibehalten, indes der Mensch altert und sich verändert, sie dienen zugleich auch dazu, im Menschen das Bewußtsein der Veränderung zu wecken, und sie führen ihn, wenn er das nicht vermag, selbst in die Sphäre des Immergleichen zurück, wie es Emil im *Liebeszauber* geschieht, der im Wiedererkennen des Kleides der Alten den türkischen Dolch, den ihm Roderich dagelassen hat, zum Rachemord, das heißt zur Schuldperpetuierung benutzt. Die Dinge sind überdies Anstoß der Erinnerung an alte Schuld und an alte Hoffnungen. Im *Pokal* ist es der magische Pokal⁹¹ selbst, an dem und durch den Zeit und Schicksal sich messen und wandeln. Daneben auch das Haus, Sinnbild des Labyrinths, aus dem sich niemand herausfinden kann, wie Leopold scherzhaft zu dem Alten bemerkt. Marianne Thalmann hat den von Hocke angeregten Vergleich der Romantik und des Manierismus durchgeführt und die Labyrinthmetaphorik

der Romantik ausgebreitet.⁹² Das Rätselwesen Mensch in seiner widersprüchlichen Einheit wird in einer magischen Hieroglyphe beschworen, die sich im Geschehen selbst zeichnet. Wiederkehr, Erinnerung und Hoffnung spielen dabei die entscheidende Rolle.

Zunächst ist Anstoß der Handlung das Beschwören der Zukunft, der Wille, sich der Ungewißheit, des Zufalls und der Freiheit des Individuums zu bemächtigen, sich aus dem Status des Kreatürlichen, dem Zufall Verfallenen herauszulösen. Die Bedingung, die der alte Magier an die Beschwörung knüpft, nämlich das Orakel nicht zu stören, ist per se nicht zu halten, denn Ferdinand will die Geliebte ja nicht als bloße Erscheinung, sondern als Wirklichkeit besitzen und die Zukunft nicht als bloße Möglichkeit, sondern als Gewißheit beschwören. So ist der Anlaß für den Zauber und seine Zerstörung innerlich verknüpft und wird nur Bild beziehungsweise Vor-Bild für den Verlust der Geliebten. Denn als sie im Wagen vorbeifahrend eine Rose verliert, nimmt er dies als Zeichen, daß er sie nicht mehr wiedersehen wird und resigniert grundlos. Er hält sie für untreu, das heißt, weltverfallen, weil er selbst nur dem sicheren Besitz vertraut. Er ist nämlich arm und kann aus diesem Grund, nicht um sie anhalten. Wenn er sie für treulos hält, dann wohl deswegen, weil er ihr nicht zutraut, den Gütern und Mächten der Gesellschaft widerstehen zu können. So ist es sein eigenes Mißtrauen, sein eigener Unglaube, der das Glück zerstört, da er fortan in Resignation verfällt.

Nun ist die Wiederkehr hier aber nicht nur Sinnbild der Enttäuschung, der Hoffnungslosigkeit, sondern im Bild der jugendlichen Braut, der Tochter der verloren geglaubten Geliebten, auch Ent-Täuschung, Aufhebung der durch Unglauben hervorgerufenen Täuschung: Indem er in ihren

Zügen die Mutter wiedererkennt, wird er auch des Urbildes gewahr. Leopold beschreibt, ohne das wahre Motiv des Alten zu kennen, den Grund für alles Wiedererkennen. Es ist, platonisch gesehen, das Erlebnis des göttlichen Urbildes, des Seelengrundes, das in der Schönheit wachgerufen wird. Das Verhältnis zwischen der Liebe und der Religiosität, das zu Anfang der Novelle beschrieben wurde, wird hier noch einmal beschworen. „Ich verstehe Sie ... ja, das wahrhaft Schöne, Große und Erhabene so wie es uns in Erstaunen und Verwunderung setzt, überrascht uns doch nicht als etwas Fremdes, Unerhörtes und nie Gesehenes, sondern unser eigenstes Wesen wird uns in solchen Augenblicken klar, unsre tiefsten Erinnerungen werden erweckt, und unsre nächsten Empfindungen lebendig gemacht.“⁹³ So aufgeweckt zu seinem wahren Selbst, kann er aus einem schweren Traum erwachen. Auch erkennt er den Ort in dem labyrinthischen Haus wieder, wo der Zauber stattgefunden hat. Durch diese Wiedererinnerung bricht er aber den selbstgeschaffenen Zauber.

Die Tochter Agathe hat kein Zutrauen zu dem Alten, weil sein Äußeres ihr die Hülle eines bösen Geistes zu sein scheint, so urteilt sie als eine, die Wesen und Erscheinung nicht zu trennen weiß. Wenn die Mutter Leopold als jemand bezeichnet, der gewöhnt ist, seine Empfindungen in sich selbst zu verschließen, wenn sie sagt, er habe wohl viel Unglück gehabt, daher sei er mißtrauisch geworden, dann kehrt sie das Verhältnis von Ursache und Wirkung um. Es ist sein Mißtrauen, daß das Unglück hervorgerufen hat. Auch hier sind „Schicksal und Gemüt Namen des gleichen Begriffs“ (Novalis). „Er hat jene einfache Offenheit verloren, die hauptsächlich nur dem Glücklichen eigen ist.“⁹⁴ Es ist gerade umgekehrt: Offenheit und Vertrauen bringen

Glück. Es erzwingen zu wollen, ist Merkmal des Melancholikers, der traurig ist, weil er dem Glück nicht traut, das heißt Gott als den Erlösenden, sich Erbarmenden nicht sieht und kennt. Er lebt in der Fortuna-Welt der magischen, ewigen Wiederkehr des Gleichen, die sich auch an ihm vollzieht. Aber die Novelle kennt auch späten Trost. Die Wiederkehr ist nicht hoffnungslos, sondern bringt ein Wiedererkennen des Urbildes im Sinne der platonischen Anamnesis. Indem er sein Geheimnis der Mutter mitteilt, kommt die Wiedererkennung, die Anagnorisis, die späte Vereinigung zustande. „Gott im Himmel, rief die Alte und sprang heftig bewegt auf, du bist doch nicht Ferdinand? – So ist mein Name, sagte jener. – Ich bin Franziska –“⁹⁵ Und unter den „vom Ruin der Zeit“ verwischten Lineamenten entdeckt er seine Geliebte wieder. Die Tochter, die Jugend, Schönheit in der ewigen Wiederkehr, wird zum Sinnbild der göttlichen, unzerstörbaren Schönheit der Seele, die unter den Ruin des Körpers leuchtet. Es stellt sich heraus, daß beide einander treu waren und sich gegenseitig für ungetreu gehalten hatten und daß es die Gesellschaft war, die sie voneinander entfernt hielt. Man kann aber auch sagen, daß es die Gesellschaft, das heißt, das mißtrauische Bewußtsein in ihrem Innern war, das sie trennte, obwohl sie am gleichen Ort wohnten. Durch eine Erbschaft nämlich wird Franziskas Mann veranlaßt, einen anderen Namen anzunehmen. Ferdinand mied dagegen die Menschen, weil er unglücklich war, und er war unglücklich, weil er dem irdischen Bewußtsein, dem Mißtrauen, zu viel Raum in sich gegönnt hatte.

DIE ELFEN

Das Hauptmotiv in diesem Märchen (1811 zuerst im *Phantasia* gedruckt) ist die von Paracelsus und Böhme übernommene Elementenlehre. Für Paracelsus sind die germanischen Naturwesen: Elfen, Gnome, Zwerge, Kobolde, Nixen⁹⁶ usw. Geistmenschen, die nicht aus Adam stammen, wie die Menschen. Sie sind jedoch keine reinen Geister. Sie haben Blut und Bein wie die Menschen, essen, trinken und haben Kinder. Sie sind jedoch besser und höher geartet als die Menschen. Sie besitzen Vernunft, jedoch keine Seele und werden daher nicht von Christus erlöst. Da sie seelenlos sind, dienen sie auch nicht Gott. Diesen Geistern hat Gott die Elemente zuerteilt: Undinen herrschen im Wasser, Sylvestres in der Luft, Gnomi in der Erde, Salamandris im Feuer angesiedelt. Diese und andere naturphilosophische Vorstellungen haben auf Böhme gewirkt, der wie Paracelsus den Mikrokosmos des Menschen nach den drei Prinzipien, die den Makrokosmos als Gleichnis Gottes durchwirken, aufgeteilt sieht: In ihm sind vereint Licht, Finsternis und das Vergängliche der irdischen Welt. So findet sich der Mensch dreieggliedert auf der Ebene der vier Elemente vor, die die Formen des reinen Elementes Gotter sind, das ihnen zugrunde liegt. Das Paradies, das in dem reinen Element steht, grünte durch das Wesen der Natur¹⁷. Adam im Paradies war vollkommen, er war androgyn, umfaßte Mann und Weib. „Der Mensch ist eine kleine Welt aus der großen und hat der ganzen großen Welt Eigenschaft in sich: Also hat er der Erde und Steine Eigenschaft in sich, denn Gott sprach zu ihm nach dem Falle: Du bist Erde und sollst zu Erde werden. Das ist Sulphur, Mercurius und Sal [die alchimistischen unkörperlichen Grundelemente nach Paracelsus]; darinnen

steht alles in dieser Welt, es sei geistlich oder leiblich. Denn der Mensch ist ein Bild der ganzen Kreation aller drei Prinzipien, nicht allein im Ente [Sein] der äußern Natur der Sterne und vier Elemente als der geschaffenen Welt, sondern auch aus der inneren geistlichen Welt Ente.“⁹⁸ Der Urmensch ist also noch nicht in die irdische Verkörperung herabgestiegen. Denn Leiblichkeit ist für Böhme nicht notwendigerweise mit Materialität identisch. „Der ‚Leib‘ des paradiesischen Urmenschen ist daher für Böhme von einer wundersamen Transparenz für Schönheit und Makellosigkeit.“⁹⁸ Der innere Mensch sah durch den äußeren, so wie das Paradies durch die äußere Natur glühte. Es gab keine Jahreszeiten, nicht Tag noch Nacht, nicht Schlafen und Wachen, nicht Hitze und Frost. Wenn nun Adam laut der Genesis in Schlaf verfiel, erblickt Böhme darin den eigentlichen Sündenfall. Der Mensch wird von den Schicksalsmächten, die ihn zur Inkarnation und damit zur Bewußtwerdung drängen, überwältigt. „Allda sank er zuhand nieder in Unmacht in Schlaf als in eine Unvermögenheit, welches den Tod andeutet. Denn das Bild Gottes, welches unverrücklich ist, schläfet nicht. Was ewig ist, in dem ist keine Zeit. Mit dem Schlaf aber ward im Menschen die Zeit offenbar, denn er schlief ein in der englischen Welt und wachte auf in der äußern Welt.“⁹⁹ Im Schlaf schafft Gott aus dem halben Adam, aus seiner weiblichen Essenz, Eva. Das Kind erscheint in der Metaphysik der Romantiker zum Beispiel bei Novalis als geeinte Zweiheit, es ist androgyn wie Eros, das Erlöserkind und Adam, der Urmensch. Erst als Erwachsener erleidet es mit der Entwicklung zur Reife und zur Bewußtheit die Aufspaltung in Mann als Geist und Frau als Natur. „Das Kind ist die schöne Menschheit selbst.“¹⁰⁰

Die Haltung der Männer gegenüber den angeblichen Zigeunern im Tannengrund ist aggressiv, intolerant, leistungsbezogen. Sie wundern sich, daß die Herrschaft sie duldet und möchten sie als „landesverderblich“ ausgestoßen wissen. Die Vorurteile sind grundlos, denn man kann, so sagen die mitleidigen Mütter, den Leuten eigentlich nichts nachsagen, wenn es auch bedenklich sei, daß sie nicht zur Kirche gingen und man nicht wisse, wovon sie lebten. Während die Frau eher passiv und mitleidig reagiert, sind im Mann aktiv verfolgerische Züge, weshalb schließlich die Frau, um die angeblichen Zigeuner zu schützen, das Geheimnis der Elfen ausplaudern muß. Die Aufspaltung in Mann und Weib, in männlichen Herrschafts- und Machtanspruch und mütterlichen Schutzinstinkt führt zu einem Gegeneinander: Der Instinkt der Frau will die Natur gegen Herrschaft, Leistung und Nutzung beschützen, um es aber zu tun, muß sie die Natur zur Sprache bringen, das heißt, verraten und entäußern.

Der Tannengrund erscheint unheimlich, abstoßend, die Menschen darin häßlich und schmutzig. Schmutz und Häßlichkeit dienen, wie man später erfährt, dem Schutz der Intimität, des Geheimnisses der innersten Natur. Das Schrekenerregende, Unheimliche und Abstoßende wird aber nun den Mutigen, der die Dinge „genauer betrachtet“, plötzlich „ganz allerliebste“. Das Ungeheuer entpuppt sich dann als Hündchen mit rotem Halsband.

Im Mythos ist das Eindringen in den innersten Raum des Heiligen stets durch Wächter verwehrt, die aber dem Erwählten, Mutigen weichen oder hilfreich sind. Marie, die auf dem Wettlauf den kürzeren Weg wählt, weil sie „munter“ und nicht so „dumm“ das heißt, vorurteilsbestimmt ist wie Andres, gerät in das Paradies der Elemente,

in dem die Jahreszeiten aufgehoben sind, in dem zwar auch Sonne und Mond scheinen, aber keine Müdigkeit und kein Schlaf Marie befällt. Zeit und Raum sind aufgehoben. Von außen her erscheint der Wald klein, innen ist er maßlos groß. Ein Tag im Paradies entspricht sieben Jahren in der äußeren Zeit. Marie geht durch die vier Elemente und begegnet den Elfen von Luft, Erde, Wasser und Feuer. Sie erlebt die Vorankündigung der Ankunft des „Königs“ und den Vogel Phönix, Sinnbild der sich ewig erneuernden Welt, des Stirb-und-Werde. So glüht das Paradies der ewigen Elemente mit der Ankunft des Königs durch die Materie und befruchtet sie: Sie wird ein irdisches Paradies werden. Aber dies scheint an die Person Maries gebunden zu sein, die mit einem Ring mit großem Stein dem Paradies anverlobt wird, das sie nicht verraten darf. Das Geheimnis ist also nicht nur inhaltlich ineffabile, es darf auch nicht ausgesprochen werden, da es sich so profanieren und seine Kraft verlieren würde. Marie ist also die geheime mütterliche Garantie von Schönheit und Fülle. Nur in der Innerlichkeit, im Herzen, im Gemüt entfaltet es seine Macht. Es entspricht dem Schweigen der Mystiker über Gott. Marie, die sieben Jahre im Reich der Elfen war, ist von einer entzückenden Schönheit, diese entspricht der Schönheit Adams des Urmenschen, auch ihre Tochter Elfriede ist „über die Natur schön und klug“, man sagt ihr deshalb ein kurzes Leben voraus. Marie beobachtet später heimlich, daß Zerina, die Elfe, die sie einst ins Reich der Elfen geführt hat, mit ihrer Tochter spielt. Die Elfe klagt, daß sie als Mensch so schnell erwachsen werde. „Bliebest du doch so lange ein Kind, wie ich“¹⁰¹ Die Mutter empfindet Beängstigung und Ehrfurcht vor dem eigenen Kinde, das so in der Zurückgezogenheit spielt. Diese Zurückgezogenheit bedeutet Verinnerlichung, es ist der Rückzug in die

Welten bildende Phantasie, in der das Wunderbare wirklich wird. So sprießt die Rose aus Körnern in einigen Augenblicken, das heißt, die Zeit wird überwunden, zugleich wird die Blume Sinnbild für die ewige Jugend der Natur, die sich im Kindsein der Elfen spiegelt. Der dem Realitätsprinzip verpflichtete Vater wiederum schätzt die Isolierung des Kindes Elfriede nicht; er fürchtet, sie würde einfältig und unklug darüber, sie paßt sich der Wirklichkeit nicht an, sie ist eine Tagträumerin. Phantasie, Dichtung ist für den Realisten Flucht aus der Realität. Für den Romantiker dagegen ist Realität ein Vorurteil. Hinter dem Schein des Schmutzes, der Verwahrlosung, der Tagdieberei, der Zigeunerei erscheint das Reich der Freiheit, des Ursprungs, der Liebe und Schönheit, kurz des Goldenen Zeitalters. Es kann nur vom kindlichen Gemüt erschaut werden, das sich versenkt, das den naiven Mut hat, zu seiner Innerlichkeit zu stehen, dort wo Zeit und Raum aufgehoben sind. Doch scheut diese Innerlichkeit das Licht des Verstandes. In dem Moment, in dem es sich rechtfertigen soll, bricht der Zauber zusammen. Damit aber wird auch die Welt des Nutzens entscheidend geschwächt, denn Phantasie und Liebe befruchten auch die Alltagswelt, sie geben dem Leben Glanz, Fülle und innere Möglichkeit. Der geheime Grund des Lebens wird allerdings immer erst durch Verrat an ihm offenbar. Es ist seine Tragik, daß es im gleichen Moment seine Kraft verliert.

Das Motiv ist vom Volksmärchen her bekannt, zum Beispiel in dem Märchen *Vom Fischer und seiner Frau* oder in Volkssagen wie den *Heinzelmännchen zu Köln*. Hier wird ein grundlegendes mythisches Erlebnis gespiegelt. Mythos ist nach Eliade immer Erzählung vom Ursprung, es erzählt vom Woher.¹⁰² Es zeigt die Gründung an, das heißt auch worin das heutige Leben gründet, ohne daß es bodenlos, leer und

unfruchtbar wäre. Daß das eigentliche Leben im Zwecklosen, Unnützen, das heißt, in der uneigennützig spendenden und sich verschenkenden Natur gegründet ist, ist seit der Romantik die maßgebende Ansicht von Kunst und Künstlerschaft geworden. Der Zigeuner, der Bohémien versteht sich als der nutzlose in einer dem Nutzen, der Selbstreproduktion und der Selbsterhaltung allein verschworenen Gesellschaft, die den (religiösen) Ursprung vergessen hat. Interessant ist hier der archaische naturphilosophische Ansatz. Wenn hier die Elemente als die eigentlich Lebensspendenden, Fülle, Frucht und Schönheit Schenkenden angesehen werden, dann treten sie mit den chemischen Elementen der modernen Naturwissenschaften in Konkurrenz. Elemente im alten Sinn sind nicht Bausteine der Natur, neutral auswechselbar, sondern gründende, erhaltende, sichernde Qualitäten und Potenzen; sie sind nicht verfügbar, sondern verfügen über den Menschen, der es längst vergessen hat, daß er ein Naturwesen ist. Sie sind nicht unbegrenzt nutzbar, sondern sie schenken dem Menschen Nutzen, tragen und erhalten ihn.

FÜNFTES KAPITEL

CLEMENS BRENTANO

Paul Böckmann erhellt Brentanos Dichtungserlebnis und -verfahren aus der inneren Verbindung mit Friedrich Schlegel und Tieck.¹ Doch traten später Görres, Savigny, die Brüder Grimm und Creuzer in die durch Tieck und Schlegel vorbereiteten Positionen ein. Das geheime Thema all seines Dichtens und Denkens ist nach Böckmann der Wille zum Selbst-sein. Schlegels Aufruf zum Selbst-sein berührt ihn wie eine Offenbarung. Die Ineinssetzung von Geist, Selbstbewußtsein und Gefühlsinnerlichkeit gibt dem Denken neue Tiefe. Denken bedeutet für ihn nicht logisches Schließen, sondern Verbundenheit mit der inneren Einheit des Lebens, die sich in der Liebe bezeugt. Die Liebe ist der Anhaltspunkt, auf den alles Dichten und Denken hinläuft. Sie bedeutet ein absolutes Einssein so wie es im Verhältnis von Mutter und Kind vorgebildet ist. Kindlichkeit wird damit zum Zielpunkt aller reflektierten Bestrebungen Brentanos, er sucht das verlorene Paradies der Liebe und Kindheit.² Bildung bedeutet ihm Selbstverwirklichung, alles Fremde wird ins Eigene umgesetzt. Diese Verwandlungskraft bezeugt sich in seinen Märchen am schönsten und exemplarischsten. Liebe vollendet, was die Bildung begonnen hat, sie verhilft dem Menschen dazu, aus seinem Mittelpunkt heraus zu fühlen, zu denken und zu handeln. Andererseits sieht er das einzelne Ich mit der Welt und der Geschichte verbunden, nur in der Begegnung mit ihnen kommt das individuelle Selbstgefühl zu sich.³ Alles gesunde Leben ist an diese Kraft zum Selbstsein gebunden und kommt nur zu sich, wenn es im Allgemeinen, zum Beispiel dem in der Volkstradition Gege-

benen Fuß faßt. Dies Wechselverhältnis von Individuum und Allgemeinheit ist zwar auch bei Schlegel und Tieck zu erkennen, doch gewinnt es bei Brentano größere Spannung. Schlegels Selbstbewußtsein ist geistbestimmter, Tiecks Stimmungswelt ist schließlich doch in das Werk eingebunden. Sie übernimmt in seiner Lebensführung keine bestimmende Rolle. So sehr sich Tieck auch von Stimmungen bewegt weiß, sie sind ihm schließlich doch nur (quasi äußerliche) ästhetische Sensationen, sie werden ins Werk abgeführt, gewinnen aber für sein persönliches Leben keine gestaltende Macht. Brentano hingegen sucht, wie sein Briefwechsel mit seiner Schwester Bettina und mit seiner Geliebten und Frau Sophie Mereau beweist, ein poetisches, das heißt, engagiertes Leben zu führen.⁴ Der Brief ist in seiner Gestalt, die Spontaneität und Werkform vereint, dafür das beste. Medium. Die Poesie wird Existenzform des Lebens überhaupt. Was bei Schlegel und Tieck nur theoretisch bleibt, lebt Brentano. Gelebte Poesie wird ihm wichtiger als das Werk. Das Werk ist schließlich nur als lebensentfaltendes und -bestimmendes wichtig. Deshalb hat Brentano selbst wenig veröffentlicht. Beispiel dafür sind die Märchen, die man ihm zum Druck fast aus der Hand reißen mußte. Da der Mensch selbst Kunstprodukt der dichtenden Natur ist, ist Poesie Antwort auf diese Naturkraft und ihre Weiterführung. Poesie durchzieht alle Gebiete des menschlichen Lebens, selbst Philosophie, Recht, Religion und Politik. Brentanos Unsicherheit und Rastlosigkeit leiten sich von dem universalen (zunächst quasi religiösen) später wirklich orthodox religiösen Anspruch dieses Lebens in der Poesie ab, er fühlt sich ihm gegenüber ohnmächtig, ihm zu gehorchen, sich von ihm leiten zu lassen, gehört zwar sein ganzes Streben, aber er weiß nicht, ob er ihm auch gewachsen ist. Aus diesem Grund sind zahlreiche Werke Brentanos

Fragment geblieben, so wie viele Werke auch keiner einzelnen Gattung angehören. Die Dichtung des Lebens kann ohnehin im Kunstwerk immer nur verhüllt und vermittelt hervortreten. Zwei Tendenzen werden dabei im Hinblick auf die zu besprechenden Märchen wichtig: Einerseits sucht Brentano eine totale systematische Durchstrukturierung, eine fast pedantisch durchdachte Geschichts- und Naturphilosophie darin mitzuteilen, er sucht dem Totalitätsanspruch der romantischen Poesie begrifflich extensiv Genüge zu tun.⁵ Dies führt zu ungeheuren Entwürfen, die er immer nur in den ersten Teilen bewältigt; so bleiben die Rheinmärchen, die *Romanzen vom Rosenkranz*, die *Gründung Prags* unvollendet, das heißt, die Werkstruktur bleibt unvollständig, wiewohl dem Anspruch nach erhalten. Auf der anderen Seite scheint es ihm nur um augenblickliche lyrische Erfüllung und Äußerung der poetischen Stimmung an sich zu gehen, um Spiel mit der Sprache an sich, die bis zur Verfremdung des Wortsinnes gehen kann, bis zur Erfüllung jenes programmatischen Ausspruchs von Novalis „Gedichte bloß wohlklingend voll schöner Worte, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang ...“:⁶ Dichtung als reines Spiel mit Worten, als witziges Spiel mit Bedeutung, Klängen, Bildern, Metaphern, mit den poetischen Illusionen, Ebenen und Rollen, als ein Spiel der poetischen Laune und des Mutwillens, aber auch als Spiel mit den tieferen Stimmungen, die schließlich ins Schweben gelangen, ohne doch einen Hintergrund vermissen zu lassen. Sie ruhen immer auf dem Ernst der Existenz, die sich mit dem tieferen Leben verbunden weiß. Sie sind also kein haltloses Spiel, sondern kindliches Spiel, das dem Leben unmittelbar verbunden ist. Es ist ein Spiel, das die Zeugungskraft der Sprache, ihrer magischen Möglichkeiten, die im Wort liegen, auszuschöp-

fen weiß, um eine eigene, eigenartige, poetische Spielwelt zu errichten, die die Goldene Zeit der Phantasie, der Freiheit und der Liebe in das tägliche Leben einführt, auch wenn das nur eine vorübergehende Wirkung haben sollte. Aber die systematisierende Logik tritt auch in der Form des Witzes und in der Logik der Phantasiebewegung zutage: Aus eigenen vorgegebenen logischen Spielregeln erzeugt Brentano in seinen Märchen eine eigenartige, poetische Welt, die neben und über den gewohnten Beziehungen der Wirklichkeit neue, phantastische, „kuriose“ Räume schafft. Er bedient sich der Lizenz der Märchenwunder, begleitet sie aber mit Ironie und Witz, ohne sie dabei in ihrer Autonomie aufzuheben. So erscheint etwa im Gockelmärchen eine Welt vollkommen aus der Hühnervogelperspektive konstruiert. Die Logik zerstört nicht den naiven poetischen Kern des Märchens, sondern erzeugt nur eine helle und beschwingte Heiterkeit, die nichts Tiefgründiges und Unheimliches an sich hat, wie die Naturmärchen Tiecks. Doch ruht sie auf dunklem Grund. Dort, wo Brentano wie in den Rheinmärchen versucht, magische, mystische und naturphilosophische Spekulation in den Märchenraum einzuführen, gerät er mit der Spieltendenz in Konflikt und schafft ein überanstrengtes und nicht überall überzeugendes Mischgebilde von kindlichem Spiel und mythischem Tiefsinn. Doch wurde ihm, als er nicht mehr „der unsichtbaren Kirche der Kunst“ diene, die Spielwelt fatal, er empfindet seine Märchen als „unreife und unnütze Tändeleien“ und hält es für beschämend, daß man sie (ohne sein Wissen) gedruckt hat, „es sind Sünden der Langeweile.“⁷ „Das Gockelmärchen wurde in großem Leid geschrieben, so hab ich kindlich getan zum Täuschen mit zerrissenem Herzen.“⁸ Leid, Trauer und Melancholie liegen am Grund der kindlichen Komik und Heiterkeit der

Märchen. Sie sind Wiederherstellung des Goldenen Zeitalters aus zerrissenem Herzen, Flucht aus der Wirklichkeit ins Ideal. Doch eigentlich ist alle Dichtung für Brentano problematisch, er gerät in den Konflikt von Werkwillen und poetischem Lebensbewußtsein, für das alles Dichten eigentlich immer Improvisation ist, da es aus dem gelebten Leben hervorquillt. In seiner religiösen Spätzeit stilisiert er dieses Verhältnis auf die Beziehung zwischen irdischer Eitelkeit (Werk) und religiösem Dienst (Werk als Bekenntnis).

Brentano hat schon von seiner Amme Kindermärchen gehört, die später auch in Grimms Märchensammlung auftauchten. Später las er aus der Bibliothek seines Vaters Gozzis *Fiabe*.⁹ In Karoline Schlegels Salon erfährt er, daß es literarische Märchen gibt. Goethes Märchen wird von Friedrich Schlegel gerühmt, doch ist man sich über seinen Gehalt nicht einig. Tieck zieht das allegorische Märchen von Novalis vor, doch Brentano wiederum Tiecks eigene Märchen, die er aber später fade, unselbständig, schwach und ohne Humor nennt. Im Kreise Sophie Mereaus und der Frau von Ahlefeld improvisiert er Märchen, die großen Beifall finden. Richard Benz nimmt an, daß die Märchen, die er später geschrieben hat, schon früher mündlich festgelegt waren.¹⁰ Später geht Brentano daran, nach dem Vorbild Herders und Tiecks Märchen zu sammeln. Er brachte eine umfangreiche Bibliothek alter volkstümlicher Literatur zusammen, um an der Herstellung nationaler Überlieferung mitzuwirken. „Sie wollten bewußt teilhaben, an der unbewußten Naivität, Jugendfrische und Ursprünglichkeit des Volkes und an seinen dichterischen Überlieferungen.“¹¹ Hugo Moser unterscheidet zwei Richtungen in der romantischen Grundeinstellung zur Volksüberlieferung: eine ästhetisch-literarische, der August Wilhelm Schlegel,

Tieck, von der Hagen, Brentano und Armin angehören, und eine metaphysische, mythisch-volksgebundene, die durch Görres begründet und von den Brüdern Grimm und Uhland gepflegt wurde. Doch sind beide nicht leicht zu trennen. Tiecks Bearbeitungen und Umformungen der Minnelieder, der Volksbücher, der Volksmärchen, Arnims und Brentanos *Wunderhorn*-Ausgabe, von der Hagens Ausgabe des Nibelungenliedes sind Zeugnisse dieser ersten, frühromantischen Ideen verpflichteten Richtung. Das Mittelalter erscheint als das romantische Zeitalter schlechthin. In ihm sind Religion und Poesie identisch. Wackenroders, Novalis' und Tiecks Verklärung des Mittelalters als hohe Zeit der Poesie führen die, wenn auch gemäßigte Schätzung der europäisch-mittelalterlichen Dichtung (gegenüber der griechischen) von Herder fort und sollen geschichtsphilosophisch begründet, eine Heilung der als Krise empfundenen Zeit an ihren Wurzeln und von ihren Wurzeln her einleiten. Nicht eigentlich die Dichtungsformen sind wichtig, sondern das, was in ihnen an gelebter Poesie, das heißt, an Göttlichkeit, steckt. So sagt Jakob Grimm zum Beispiel, daß Liebe, Herz und Leid vor aller Poesie poetisch genannt werden müssen.¹² Dieses Element, das man gemeinsam „Naturpoesie“ nennt, das im ursprünglichen Leben selbst anwesend ist, kann von jedem, der sich diesen Quellen der „heimlichen“ inneren Welt nähert, von seiner individuellen Eigenheit her unmittelbar erschlossen werden.

Brentano verbindet sich mit Arnim schon 1801, um diese Pläne auszuführen. 1802 plant Arnim eine Sprach- und Singschule. Die Tendenz dieser Schule drückt Arnim folgendermaßen aus: „Also eine Sprach- und Singschule! Sowie Tieck den umgekehrten Weg einschlug, die sogenannte gebildete Welt zu bilden, indem er die echte, allen gemeinsame

Poesie aller Völker und Stände, die Volksbücher, ihnen näher rückte, so wollen wir die in jenen höheren Ständen verlorenen Töne der Poesie dem Volke zuführen.“¹³ Das Volk soll also wieder zurückerzogen werden zu dem, was die höheren Stände ihm abgesehen haben und der verderbliche Einfluß der Trivialschriftsteller (wie etwa Kotzebue und Lafontaine) soll aufhören. Es ist also ein doppelseitiger Prozeß der Wiedervereinigung von Volks- und Kunstpoesie beziehungsweise von Klassen und Schichten des Volkes beabsichtigt. Sie geschieht rein ästhetisch auf der Grundlage eines konstruierten idealistischen Begriffs von Volk und Kultur. Brentano, der ähnliche Pläne schon Savigny unterbreitet hatte, mahnt dann den Freund, eifrig Volkssagen, Lieder und alte Bücher in der Schweiz zu sammeln, gleichzeitig werden von Brentano die Brüder Grimm, die zusammen in Marburg 1802 bis 1803 bei Savigny studieren (wo Brentano damals zusammen mit Savigny lebt) auf altdeutsche Poesie und Volksmärchen verwiesen. Er bringt ihnen Tiecks *Minnelieder* von 1803 nahe. In Savignys Kolleg erfahren sie von der rechtsschöpferischen Macht des Volkes, eine Idee, die sie, als sie von der Juristik auf die Germanistik übergehen, auf die Dichtung übertragen. Brentanos und Arnims Verhältnis zu den Brüdern Grimm wuchs sich allerdings an bestimmten Punkten zu einem Konkurrenzverhältnis aus, da die geschichtsphilosophischen Grundansichten bei aller Ähnlichkeit an einem entscheidenden Punkt differierten.¹⁴

Die Differenz der Ansichten zeigte sich einerseits bei der Beurteilung des Geschichtsromans von Arnim, andererseits bei der Gestaltung der Wunderhornsammlung und der Märchenfassungen Brentanos im Unterschied zu der Sammlung der *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm. In dem Briefwechsel 1808–1811 zwischen Arnim und den Brüdern

Grimm wird dieser Gegensatz als der von Naturpoesie und Kunstpoesie angesprochen: Diese Unterscheidung geht auf Herder zurück.¹⁵ Görres nahm sie auf, und stellte sie in einen religiösen Horizont. Für Herder war der Nationalgeist Träger von Sprache, Mythos und Volksdichtung. Märchen, Sagen, und Volkslieder sind Ausdruck des Volksgeistes, der einerseits eine nicht klar bestimmte metaphysische Bedeutung bekommt, andererseits empirisch als eine historisch sich entwickelnde und differenzierende Einheit erfaßt wird. Das Volk ist in seiner Gesamtheit zunächst Träger des Mythos, danach spaltet sich der mythische Grundstock der Literatur in eine Volksliteratur (Naturpoesie) für die Grundschicht und eine Literatur und Sprache für die Hochkultur (Kunstpoesie).

Diese wird im Sinne Rousseaus in ihrem Wert negativ beurteilt: Die Kunstpoesie der Hochkultur besitzt nicht die Einheit, Gefühlsintensität, Naivität und Unschuld der Volksliteratur. Die menschliche Geschichte ist also ein Entartungsprozeß. Der Naturmensch ist eine Idee, von der die wirkliche Geschichte ständig abfällt. Die Einheit von Geist und Seele löst sich auf, das Volk spaltet sich. Später aber ringt sich Herder zu einem neuen Optimismus durch, der dann von Friedrich Schlegel geschichtsphilosophisch fortgeführt wird: Die Vernunftentwicklung, Rationalisierung, die zur Verarmung von Poesie und Kultur führte und zur sozialen Aufspaltung, soll in einem dritten Zeitalter, das mit der deutschen Wiedergeburt in den Dichtern selbst anbricht, zurückgebunden werden an die ursprüngliche Einheit, in Besinnung auf den Ursprung, den Mythos, die Uroffenbarung. Das Instrument, das die Wunde schlug, soll sie auch wieder heilen.

Josef Görres, der seit 1806 zusammen mit Arnim

und Brentano in Heidelberg lebt und an der *Zeitschrift für Einsiedler* mitarbeitet, sieht gleichfalls in der germanischen Vergangenheit, in Volksliedern, Märchen und Sagen, im Nibelungenlied, in der Edda, den vaterländischen Mythos wirken, unberührt vom Gift der modernen Zivilisation. In seinem Aufsatz über *Die teutschen Volksbücher* von 1807¹⁶ beschreibt er das germanische Mittelalter als Rückkehr zur ersten Quelle der Poesie. Wie in Novalis' Rede *Die Christenheit oder Europa* erscheint das Mittelalter als ein Fest der Völker, in dem die Poesie die Standesunterschiede ausgeglichen hat, wo der Geist des Volkes die Poesie beflügelt. Die Begeisterung der Natur war noch nicht erloschen. Begeisterung¹⁷ ist Quelle aller Religion. Danach setzte der Abfall von diesem Goldenen Zeitalter ein, nachdem „Shakespeare das Himmelstor geschlossen hatte“, wird der „junge Frühling alt“, der Winter der Rationalisierung setzt ein.¹⁸ Die Begeisterung lebte im ganzen Volke bis heute. Die Volksbücher, deren aus verschiedenen Quellen zusammengesetzter Charakter Görres nicht erkannte, geben von diesem Enthusiasmus Zeugnis. „So hat die alte Zeit verbannt beim Volk sich bergen müssen, und das Volk ist auch rein vom Schimpf der bösen Zeiten geblieben, die es verdrängten.“¹⁹ Das Volk und die Volkspoesie bewahren also die Reinheit der ursprünglichen Offenbarung. Doch ist er sich mit Herder darin einig, daß sich nicht nachahmen läßt, was einer Zeit und einer Bildungsstufe eigentümlich ist. „Nicht das Alte umbilden nach uns selbst, sondern daß wir in uns etwas nach dem Alten bilden“ ist notwendig, damit „uns nicht unser eigenes Selbst fernerhin verloren bleibt.“²⁰ Dieses Selbst wird also nicht als etwas stets neu und schöpferisch zu erringendes angesehen, als purer, einsinniger, geistiger Fortschritt, der überwindet und hinter sich läßt, was dunkel und bedrück-

kend ist, sondern jeder Fortschritt kann nur Rückbesinnung sein auf „den eigenen inneren Lebensgrund“, der in der Begeisterung gefunden wird. Das drückt sich auch in der für die Grimms, Brentano und Creuzer bestimmenden *Mythengeschichte der asiatischen Welt aus* (1810). Ihr Gedankengang baut auf dem im Aufsatz *Wachstum der Historie. Religion in der Geschichte* dargelegten theogonischen Prozeß auf. Görres' Ansatz bei der Naturphilosophie Schellings wird hier deutlich. Görres verlegt den Anfang aller Mythologie in das Dunkel der Elemente und sieht den Ursprung aller mythenbildenden Kraft im Traum und Rausch.²¹ Doch gehört dies der mütterlichen Naturtiefe, dem organischen Leben an, dem der Geist, die Vernunft des Menschen als Emanation des väterlichen Himmels gegenüber steht. Seele und Geist, Schlafen und Wachen, Notwendigkeit und Freiheit, Erdgeist und Himmelsgeist lösen sich in der ersten Epoche der Menschheit ständig in ewiger Wiederkehr des Gleichen ab. Immer wieder wird der Geist in die Naturnotwendigkeit zurückgezwungen. Doch zeigt sich darauf in der Geschichte ein gesetzmäßiger, spiralförmig aufsteigender Prozeß der Vergeistigung, der allein „Wachstum“, also Fortschritt in der Geschichte hervorbringt. Er ist im Christentum als der höchsten Abstraktion von der Körperwelt im Logos, im reinen Wort zu sehen.

Görres' Gedanke von dem in der Geschichte abgeblaßten Urmythos wird von Jakob Grimm zum Prinzip seiner Forschung erhoben. Er sucht ihn nun in allen Sagen des Volkes. Er ist in Volk, Vaterland und Heimat verwurzelt. Der Volksgeist ist also an die Existenz des Volkes gebunden, nicht in der Allgemeingültigkeit des Gedankens zu finden, wie bei den Frühromantikern. Die Sage schreibt Jakob Grimm in *Gedanken über Mythos, Epos und Geschichte*,²²

ist keine Erdichtung, also etwas Künstliches, Willkürliches, sondern wahrhafte Dichtung, entspringt objektiver Begeisterung. Doch die Urmythe ist nirgends unmittelbar greifbar. Nur in der Sage, wo sich Heiliges und Geschichte durchdringen, wird sie mittelbar anschaulich. Die Schicksale unserer blutsmäßigen Vorfahren, also unseres Volkes, erfahren wir in jenen Gedichten, die eine Mittlerstellung zwischen dem allgemeinen und besonderen Leben einnehmen. Die Sage weist auf den allgemeinen Mythos zurück, durchdringt ihn aber zugleich mit heimischer, geschichtlicher Überlieferung. Der Geist ist nur in der konkreten Sagenüberlieferung für uns bestimmend, nicht als Urmythos: „Das Schicksal der Großeltern rührt uns, das Adams nicht“. Die moderne Rationalität, Willkür, Absichtlichkeit und Künstlichkeit zersetzen indessen die Naturformen und damit die Ursprünglichkeit der Poesie. Daher ist es Aufgabe, diese Naturformen zu erhalten, sie zu sammeln, um die Kräfte des Ursprungs zu bewahren. Die Ehrfurcht vor der Volksüberlieferung ist also religiös begründet, das Volk als unbewußte Trägerin der Mythenüberlieferung steht höher als der abgespaltene, von ihm und vom Unbewußten getrennte Dichter der Moderne, der erfindet und nicht findet. Treue gegenüber der Überlieferung ist also das oberste Gebot, keine subjektive Formung ist erlaubt. Aus diesem Grund tadelten sie die Vermischung der Märchenfassungen bei Brentano oder die Umformung der überlieferten Fassungen der Volkslieder in *Des Knaben Wunderhorn* von Brentano und Arnim. Die Kunstpoesie, meinen die Grimms: geht vom einzelnen aus, sie ist reflektiert, wissend, fein, zusammengesetzt, die Naturpoesie sei dagegen einfach, unschuldig, wisse von sich selbst nichts, wirke aus dem Ganzen, lehre nichts und sei nicht ethisch bestimmt. Die Kunstpoesie sei eine willkürliche Zuberei-

tung, die Naturpoesie mache sich von selbst.²³ Alles Alte ist näher an Gott, das Goldene Zeitalter ist also in der Vergangenheit, es kann nicht durch Kunst und Willkür wieder herbeigezwungen werden. Hier zeigt sich ein auf mythischen Gründen ruhender Skeptizismus gegen die frühromantischen, auch noch Arnim und Brentano bestimmenden Bestrebungen, durch Vernunft und Bewußtsein in der ästhetischen Utopie das Goldene Zeitalter wiederherzustellen. Es beruht auf der resignierten Akzeptierung des Verlustes an Einheit, der durch die Reflexion, die Trennung in Volk und Gebildete und Spezialisierung und Arbeitsteilung eingetreten ist. Doch nährt sich daraus die nationale Utopie, die im Laufe des 19. Jahrhunderts und schließlich im 20. Jahrhundert das Volk als eine mystische Größe, als überpersönliche, unbewußte Lebenseinheit ansieht, der jede Reflexion, jede Bewußtheit zur Gefahr der „Entartung“ und Selbstentfremdung wird. Germanistik als bewahrende, sammelnde und hegende wird so politisch,²⁴ wird Selbstbewußtheit des Volkes. Sie wird Erzieherin zu einer unbewußten Einheit, die sich angeblich „von selbst“ (nur etwas gefördert von der Ideologie) herstellen soll, wie man hinzufügen müßte.

Diesem in der Grimmschen Unterscheidung von Natur- und Kunstpoesie angelegten Trend zur Entreflektierung der Poesie, die einem unproblematischen Aufgehen des Individuums in der präponierten Volksgemeinschaft Vorschub leistet, stellen sich Arnim und Brentano entgegen, allerdings in eigentümlicher Weise: Auch Brentano erkennt an, daß das Bewußtsein Sündenfall bedeutet, aber er leistet sich diesen Sündenfall immer wieder, um ihn stets neu zu bereuen. Nicht wie der junge Friedrich Schlegel sucht er mit Bewußtsein den Sündenfall des Bewußtseins zu überwinden. Dem entspricht auch ihr Verhältnis zu Mythos und Geschichte.

Für Arnim hat die Geschichte keinen linearen Verlauf von Gott-Nähe zu Gott-Ferne wie bei Jakob Grimm. Jeder Zeitpunkt der Geschichte steht seiner Ansicht nach in gleicher Entfernung zum Ausgangspunkt und zur mythischen Zeit der „heimlichen Welt“.²⁵ Demzufolge stehen auch Natur- und Kunstpoesie zu jedem Zeitpunkt nebeneinander. „Nie habe ich den Einfluß der Geschichte auf die Poesie geleugnet aber eben weil es keinen Moment ohne Geschichte gibt als den absolut erste der Schöpfung, so ist keine absolute Naturpoesie vorhanden, es ist immer nur ein Unterschied von mehr oder weniger in der Entwicklung beider.“²⁶ Natur ist für Arnim im Genie wirksam, Kunst die Form, „Art der Erscheinung dieses Geschaffenen“; Natur und Kunst sind nur ästhetische Begriffe, Kräfte, die beim künstlerischen Prozeß wirken. Die Kunstpoesie geht aus dem bewußten Schaffensprozeß des einzelnen hervor. Ihr Anteil an der Naturpoesie kommt dadurch zustande, daß jeder einzelne auch Anteil an seinem Volk und dessen Überlieferung hat. In der Einleitung zu seiner Geschichtsdichtung *Die Kronenwächter* geht Arnim auf das Verhältnis des dichterischen Individuums und der Volksüberlieferung, das heißt das Verhältnis von Erfinden und Finden ein, daß seine Behandlung der Volkssage etwa in der Novelle *Isabella von Ägypten* bestimmt. Kunstpoesie, die dennoch nicht vom Ursprung entfernt ist, entsteht nach dem Prinzip der doppelten Täuschung. Angeregt durch das Studium der alten Quellen erfindet der Dichter ein Gebilde der Phantasie, der Täuschung. Im Verlauf des Erfindens aber findet er die hinter dem Faktenmaterial verborgene eigene Wahrheit des Geistes, die dann Grundlage und Gegenstand seines Werkes wird. Er hat also gar nichts erfunden, sondern nur gefunden, was ewig existiert. Damit hat er, der täuschen wollte, sich selbst getäuscht.²⁷ Da nun alle Poesie

ein unendliches Ganzes darstellt und durch keine Stufen in der Entwicklung getrennt ist, kann jeder Dichter jederzeit im Geiste einer vergangenen Epoche dichten. Er kann sogar an überlieferter Poesie weiter dichten als einem Teil des unendlichen Ganzes.

„Meine Gedanken sind so alt wie die in der Edda,“ sagt Arnim.²⁸ Unbewußtes und Bewußtes, einzelne und Gemeinschaft sind an allen Gedichten beteiligt, „der Unterschied von Natur-und Kunstpoesie ist ein bloßer Spaß.“²⁹ Schaffen und Empfangen, Erfinden und Finden sind also das gleiche. Die Phantasie, die eigenmächtig scheint, ist Organ für das Wahre.

Die Brüder Grimm hielten mit einem gewissen Recht von ihrem Standpunkt als Gelehrte und Ideologen der Vergangenheit aus die Restaurierung und Weiterdichtung der im Wunderhorn gesammelten Volkslieder für verfehlt.³⁰ Das gleiche galt ihnen für die Um- und Weiterdichtung der von Brentano gesammelten Märchen. Brentano erwähnt im September 1805 gegenüber Arnim, daß er italienische Märchen für deutsche Kinder zu bearbeiten denkt. Die Brüder Grimm waren zuerst geneigt, ihm ihre Sammlung von Kindermärchen zu überlassen, aber später, nachdem die Meinungsverschiedenheiten betreffs der Bearbeitung aufgekommen waren, behielten sie sie für sich, und Wilhelm Grimm, der in der Sache einen nicht so doktrinären Standpunkt wie Jakob vertrat, formte sie von Fassung zu Fassung um (erste Fassung Druck 1807–10, zweite Fassung Druck 1812–15, dritte Fassung Druck 1819). Er hebt den Stil, dramatisiert durch Dialoge, poetisiert durch Verse, rhythmisiert die Sprache. Er schreibt volkstümlich, aber im Sinne einer durchaus reflektierten, nachgeahmten, das heißt, ideologischen Volkstümlichkeit,³¹ die allerdings durch ihren

Erfolg die landschaftlichen Volksmärchen in Deutschland weitgehend zurückgedrängt hat. Die durch Wilhelm in die Märchen eingeschleuste Mutter-Kind-Ideologie führt bei Berendsohn³² zu einer falschen Einschätzung der ursprünglichen Tendenz und des Publikums sowie der Gegenstandsbereiche des Volksmärchens, wie Peuckert feststellt.³³

Zwischen 1805 und 1811 entstanden dann die sogenannten kleinen italienischen Märchen Brentanos, die Basiles *Pentamerone*³⁴ zur Grundlage haben. Die Grimms, von Arnim über die Bearbeitung aufgeklärt, stimmen seinem Urteil zu. Arnim mochte sie nicht besonders, weil sie einen „witzigen Märchencharakter“ haben, den er nicht liebte. Jakob Grimm meint: „Er [Brentano] mag das alles stellen und zieren, so wird unsere einfache, treu gesammelte Erzählung die seine gewißlich beschämen.“³⁵ Das Renommee der Grimmschen *Volksmärchen* mag ihm recht gegeben haben. Doch war auch der Erfolg der Märchen Brentanos seit ihrem Druck im Jahre 1846 beachtenswert. Differenzierter ist jedoch Arnims Urteil: „Es ist nämlich keineswegs wie Eure Sammlung etwas, das im Kinderkreise gelebt ohne weitere Verdauung unmittelbar zu den Kindern übergehen kann, sondern ein Buch, das in den Eltern die Art von Erfindsamkeit anregt, die jede Mutter, die recht gebildeten etwa ausgenommen, im Notfalle zeigt, ihren Kindern irgendeinen Umstand, dessen Reiz sich ihnen entdeckt hat, in einer längeren Erzählung zu einer dauernden Unterhaltung zu machen.“³⁶ Jakob Grimm erscheint das Buch, ohne daß er es gelesen hat, „im voraus eine Befleckung der Kinderwahrheit“. Brentanos Stellungnahme dagegen zu den Grimmschen Märchen, die 1812 erschienen ist, ist so bezeichnend, daß sie hier als Kommentar auch zur eigenen Absicht erscheint: „... aber das Ganze macht mir weniger Freude, als ich gedacht. Ich finde die Erzählung aus Treue

äußerst liederlich und versudelt und in manchem dadurch sehr langweilig. ... Warum die Sachen nicht so gut erzählen, als die Runge'schen erzählt sind? Sie sind in ihrer Gattung vollkommen. Will man ein Kinderkleid zeigen, so kann man es mit aller Treue, ohne eines vorzuzeigen, an dem alle Knöpfe heruntergerissen, das mit Dreck beschmiert ist, und wo das Hemd den Hosen heraushängt. Wollten die frommen Herausgeber sich selbst genug tun, so müßten sie bei jeder Geschichte eine psychologische Biographie des Kinds oder des alten Weibs, das die Geschichte so oder so schlecht erzählte, voransetzen ... Ich habe bei diesem Buch recht empfunden, wie durchaus richtig wir beim Wunderhorn verfahren, und daß man uns höchstens größeres Talent hätte zumuten können. Denn dergleichen Treue, wie hier in den Kindermärchen, macht sich sehr lumpicht und der dort so sehr gepriesene Basile in seinem Pentamerone oder Cunto delli Cunti, der als Muster aufgestellt wird, zeigt sich nichts weniger als also treu, da er die Märchen nicht allein in einen erzählenden Rahmen gefaßt, sondern sie auch mit allerlei eleganten Reminiszenzen und sogar Petrarchischen Versen gespickt.“³⁶

Man sieht aus diesen verschiedenen Stellungnahmen und dem allgemeinen Hintergrund der Diskussion, daß Brentanos Märchen einen anderen Bezugsrahmen besitzen als die Märchen von Novalis und Tieck. In Verkennung der Tatsache, daß die ursprünglichen Volksmärchen Märchen von Erwachsenen für Erwachsene waren, schafft Brentano zunächst in der Tat spannende und unterhaltende Kindermärchen; das bestimmt Wesen, Stil, Aufbau und Gehalt. Vor allem ist es die Fiktion der Mündlichkeit, des natürlichen Flusses der Rede, der (nach Frühwald)³⁷ mühsam imitierten Improvisation, womit das naive volkstümliche Erzählen

nachgeahmt wird, und zwar in einer die Mittel volkstümlichen Sprechens virtuos übernehmenden und überbietenden Weise. Insofern ist Brentanos Imitation, wie bereits die von Tieck, Zeugnis des historisierenden Stils,³⁸ der nun auch in der bildenden Kunst und Architektur, zum Beispiel mit Schinkel und Lassaulx, Freunden Brentanos, beginnt. Allerdings ist dies eine besondere Art mythischer Historisierung, die mit dem Mythos von Natur- und Kunstpoesie als der vertikalen und horizontalen Erstreckung des Offenbarungscharakters der göttlichen Poesie erklärt werden muß. Das ist aber von der Romantik an allgemeines poetisches Glaubensbekenntnis und führt zu dem In- und Gegeneinander von Realismus und Symbolik (Mythos) besonders in der modernen Lyrik und im modernen Roman. Zu nennen wären etwa auch die nazarenischen Maler, die sich auf Wackenroder und die Chronika-Erzählung Brentanos berufen konnten. Die historisierende Imitation kann mit einem bösen Auge geschehen, sie wird dann zur Parodie vorgefundener Muster. Brentano hat sich auch darin vorgetan, so etwa in dem Kotzebue verhöhrenden *Gustav Wasa*. Wenn Thomas Mann im *Erwählten* die Parodie zum Stilprinzip der Dichtung erhebt, dann macht er eine Situation bewußt, die der Romantik noch hinter den Schleiern der eigenen Weltanschauung verborgen war, wenn sie auch alle theoretischen Grundlagen dafür geschaffen hat. Alles Historisieren setzt die Unverständlichkeit und Fremdartigkeit, die Geistesverschiedenheit des historischen Objektes voraus, das ein dem wissenschaftlichen Geist nicht mehr unmittelbar zugängliches ist. So wie Schleiermacher *Hermeneutik* als Instrument versteht, sich in ein für das eigene Bewußtsein nicht mehr unmittelbar zugängliches Werk hineinzusetzen,³⁹ so versetzen sich die Imitatoren eines historischen Stils ästheti-

sierend einführend in eine fremde Sphäre, die von der eigenen dennoch immer durch einen Schnitt getrennt erscheint. Dieser Schnitt bezeichnet die Distanz des Engagements. Der religiös-politisch-ethische Charakter alles Gegenwärtigen, dem man sich nicht entziehen kann, wird durch den historischen Blick zum ästhetischen. „Das Ästhetische war die Form, in der der geschichtliche Reichtum des Menschen und seiner geschichtlich gewordenen Welt unter den Bedingungen der abstrakt homogen-funktionalen Gesellschaft in ihr und für sie potentiell im Horizont der Gegenwart präsent wurde.“⁴⁰ Zwischen bewußter Parodie und einfühlsamer Imitation ist nur ein Unterschied der ethischen Absicht, doch keiner der Verfahrensweise zu erkennen. Auch hier ist Brentano unmittelbar Schüler und Spiegelbild Tiecks. Dieser konnte sich bis zur Selbstvergessenheit schauspielerisch in fremde Bewußtseinszustände und Persönlichkeiten hineinversetzen. Auch für Brentano ist Phantasie als Verwandlungsmedium bestimmend. Sie beherrscht ihn als göttlich dämonische Macht. Wie für Friedrich Schlegel ist sie „Nahrungsquelle des Individuums“, sie ist der Priester im Menschen, sein Vermittler mit Gott. Dämonisch ist sie, da sie alles umrankt und überwuchert und die Wirklichkeit vernichtet. „Wir hatten nichts genährt als die Phantasie und sie hat uns teils wieder aufgefressen“⁴¹ Aus diesem Grunde sucht er der Phantasie einen festen objektiven Grund in der als göttliche Offenbarung angesehenen Volkspoesie zu geben. In den der Romantik vorangehenden literarischen Epochen war die Phantasie nicht als das wesentlichste schöpferische Vermögen des Dichters betrachtet worden. In der Romantik wird Phantasie philosophisch untermauert als „produktive Einbildungskraft“. „Der Mensch dichtet gleichsam diese Welt, nur weiß er es nicht gleich“

(F. Schlegel). „Der Dichter muß malen, um zu schauen“ (Jean Paul).⁴² Brentano meint, daß die Phantasie bei der Erschaffung der Welt zugegen war. Tieck feiert die Phantasie nur als positive Macht, die den richtenden Verstand einschläfert und sacht in das Reich des Wunderbaren hineinführt, ohne daß sich die Welt der Banalität und des Rationalen einmischen darf. Während aber die Phantasie bei Tieck eine objektiv bezaubernde Kraft ist, die er umso kräftiger instrumentiert, je stärker seine Rationalität auf der Hut ist, ist die Phantasie bei Brentano mehr eine auf Brentanos Ego selbst wirkende Macht. Bei Tieck merkt man das Schauspielerische heraus. Er sucht mit Effekten sein Publikum zu überwältigen, einzuspinnen und zu verwirren, ohne selbst immer engagiert zu sein. Ein Beispiel für Diderots *Paradoxe sur le comédien*:⁴³ Brentano ist selbst bezaubert, er vermag sich wie ein Kind in seiner Phantasiewelt zu verlieren, wenn er auch immer hinausstrebt zur Wirklichkeit, wie Migge meint.⁴⁴ Darin liege das Paradoxe und Problematische über das ganze Leben Brentanos hin. Die phantastische Suche nach dem verlorenen Paradies der Kindheit wird aber später als vergeblich, als bewußter Versuch, das Bewußtsein zu betäuben, erkannt, als Versuch, die kreatürliche Hinfälligkeit des Menschen vergessen zu machen. Die Aneignung des Bewußtseinsfremden des Irrationalen, Mythischen, Kindlichen wird so zu einem Vorgang, dem etwas von Schauspielerei, Verstellung und Lüge anhaftet. Andererseits ist Brentano als von der Phantasie besessener Dichter darin doch auch unschuldig. Dichter, „die zwischen Himmel und Erde schweben ... sind unschuldige Kinder des Lebens“. Aber gefährdet von Eitelkeit, Stolz, Selbstsucht können sie leicht straucheln.⁴⁵ Nur so ist das Paradox zu verstehen, daß die kindliche Welt bei Brentano als Gegensatz zur Phantasiewelt verstanden wird. „Nur

dann sind wir glücklich, wenn wir nicht wissen, wie wir es sind, wenn wir geboren sind und Kinder.“⁴⁶ Das Kinderdasein wird also als Dasein vor der Phantasie angesehen. Kindliches Leben ist für ihn der Gegensatz zum phantastischen Leben. Die Phantasie ist also geboren aus der Melancholie, aus der Sehnsucht nach der heilen Welt der Kindheit, die die Phantasie als bewußt benutzte Kraft nicht nötig hat, da sie selbst in der Phantasie ist, das heißt in der unbewußten Einheit von Ich und Welt. Die Märchen sind also geboren „aus Schwermut und Sehnsucht nach der Vorzeit Traum.“⁴⁷ Märchenschaffen ist der Versuch der Wiedergewinnung des verlorenen Paradieses, das heißt sie sind nicht das Paradies selbst, sondern Weg dorthin, doch gibt es bei Brentano wechselnde Ausdeutungen dieses Verhältnisses. Während bei Tieck Phantasmus ein Kind ist oder als kindischer Greis (im *Sternbald*) beschrieben wird, wird Brentano Phantasie zum Instrument der Konstruktion einer neuen wiedererrungenen Kindheit. So sind es bezeichnenderweise nicht Kinder, die die Märchen erzählen, sondern die vom Ursprung durch eigene Schuld entfernten erwachsenen Bürger von Mainz (in den Rhein-Märchen), die im Märchenerzählen ihrer Innerlichkeit als Kindlichkeit innwerden: Kunstschaffen heißt auch immer Märchen schaffen, heißt die totale Verbindung von allem mit allem herzustellen. Das Märchen steht dabei mit Witz, Arabeske und Musik auf der gleichen Stufe.⁴⁸ Im Märchenerzählen, also im Kunstschaffen, stellen sich die Menschen selbst wieder her, machen sich zu Kindern Gottes.

DIE RHEIN-MÄRCHEN

Um diese Phantasie-Problematik kennenzulernen, ist es besser, mit der Interpretation der *Märchen vom Rhein* (1811) zu beginnen. Sie bieten auf 294 Seiten eine vollständige Mythologie und Poetologie in märchenhafter Form an. Dadurch wird der Anschluß an die Tradition des frühromantischen Märchens eher deutlich als in den sogenannten *Italienischen Märchen*. Das erst 1846 von Guido Görres „zum Besten der Armen“ herausgegebene Märchen beruht im Rahmen auf der eigenen Erfindung Brentanos. Hier bewährt sich wie in dem Gockelmärchen die mythenbildende Phantasie Brentanos, die vom eigenen Erlebnis ausgeht und die durch die Volkssage oder die Volksnamen vorgeformte „Natursprache“ weiterdichtet. In einem ganz persönlichen Sinn ist ihm zunächst der Rhein als Lebensstrom erschienen.

Beutler ist in seinem Essay *Der König in Thule*⁴⁹ Brentanos Bezug auf die Gestalt Goethes, der er sich durch die Beziehungen Goethes zu seiner Familie verbunden sah, biographisch nachgegangen. Zugleich hat er damit den engen Bezug der Lyrik und des Welterlebnisses von Brentano mit der Erlebnislyrik Goethes verdeutlicht. Doch ist der Ansatz Brentanos bemerkenswert. Indem er Goethes Ballade *Der König in Thule* in den eigenen Erlebenskreis aufnimmt, zeigt sich, daß er Kunst- und Naturpoesie ähnlich wie Goethe, der von Herder darin angeregt wurde, verbinden will. Das *Wunderhorn* wird Goethe gewidmet, der nach Ansicht der Romantiker in seinen Balladen *Der Fischer*, *Heideröslein*, *Der König in Thule* echte Volkslieder geschaffen hatte. So nannte sich Brentano selbst König in Thule,⁵⁰ das für ihn das Reich der Phantasie und der Poesie darstellte. Königsein bedeutet ihm, bewußt die ästhetische Existenz auf sich zu nehmen

und wie der König in Thule „letzte Lebensglut“ aus dem Becher der Poesie zu trinken. So werden Brentano bei seinen Rheinaufenthalten Strom und Berge zu mythischen Gestalten, die aber mit den persönlichen Stimmungen und dem dichtenden Gemüt in enger Verbindung stehen.

Goldfischchen erzählt den Eltern der Ameley, daß diese nicht ertrunken, sondern in das Haus der Lureley aufgenommen sei. Lureley wird als die Tochter der Phantasie und des Widerhalls bezeichnet, die noch andere Kinder, wie Echo, Akkord und Reim hatten. Aus ihrer Unterwasserlandschaft sieht man an die Oberfläche des Wassers. „Ein Schifflein zog oben, und darauf fuhren zwei Knaben, der eine freudig mit braunen Haaren, der andre traurig mit schwarzen Haaren.“⁵¹ Hier bildet sich Brentano selbst auf seiner Rheinfahrt mit Arnim ab (1802). Der traurige Brentano singt eine abgeänderte Fassung des Liedes *Am Rheine schweb ich her und hin*⁵² von 1802, ein Zeugnis seiner Getriebenheit und Hingerissenwerdens von Liebe und dessen Résumé in der Kurzfassung des Märchens vom *Traurigen Untergang*:⁵³ „Der Mond geht unter, die Liebe geht unter, das Schiff zieht hinunter/Wer hält sie auf?“ Frau Lureley ruft als Echo: „wer hält sie auf?“⁵⁴ Widerhall (und Widerspiegelung) aber kennzeichnen deutlich den Zusammenhang von Innen und Außen, von Subjekt und Objekt, von Mensch und Natur. Schellings Geist-Natur-Gleichung ist hier im Zauber des Gedichtes vereint. Die Loreley war zunächst Personifizierung des rheinischen Echofelsen, Brentano hat die Gestalt selbst nach dem Namen des Felsens Lurlabelch (Elbenfelsen) erfunden (lay = Fels). Die gleichnamige Ballade⁵⁵ schließt mit einem dreifachen Echo. Diese Ballade spricht auch von der hinreißenden Macht der Liebe und der Schönheit, an der ihr Träger unschuldig ist. Liebe ist eine Naturkraft, die alles

hinreißt, so wie der Rhein als Lebensstrom zum Sinnbild des strömenden Davonziehens wird.

Walter Killy und Emil Staiger haben an der Lyrik Brentanos jenes Ineinander von Subjekt und Objekt in der „erinnernden“, das heißt, Vergangenheit Gegenwart und Zukunft verschmelzenden lyrischen Gestimmtheit deutlich gemacht.⁵⁶ Staiger hat das lyrische Zeiterlebnis Brentanos als das der „reißenden Zeit“ gedeutet. So verschmelzen in dem lyrischen Gedicht Mensch und Natur, ihr vereinigendes Band ist die Liebe, die sich im Echo offenbart. Im Liede des schwarzhaarigen Knaben auf dem Rhein erscheint die Liebe jedoch als die herabziehende, zerstörerische, hinreißende Macht, sie wird dem Mond, der Nacht, dem Untergang zugeordnet. In der Liebe droht der Mensch der Natur zu verfallen, er geht als Person unter, so wie die Lore Lay der Ballade in sich und an sich selbst als nackter Naturkraft unterzugehen droht. Die andere Seite der Liebe dagegen kennzeichnet das Lied des braunen, freudigen Knaben: mit den Worten „die Sonne geht auf“, die als nicht sehr logische Antwort auf die Frage „wer hält sie auf?“ erscheint. In dem Vers „Lieben und geliebt zu werden“ (Zitat aus Goethes *Willkommen und Abschied*), die wiederum von Frau Lureley siebenmal wiederholt werden, spricht sich die Liebeseinheit der Natur aus, die Wechselbeziehung aller Wesen zueinander. Ihr Echo, das heißt ihre Sprache, ist Poesie. Frau Lureley also ist Personifikation der Poesie des Lebens. So wird in einem vielfältige Elemente und Einflüsse verbindenden individuellen Poetisierungsprozeß eine allmählich sich immer stärker verdichtende mythische und zugleich persönliche Spielwelt geschaffen, deren innerster und Zusammenhalt garantierender Kern die Gestalt der Poesie selbst ist, die den Rhein als Symbol des Lebens selbst besingt.⁵⁷ Dabei werden

in den Märgen, wie in den Gedichten Brentanos, die Beziehungen fast undurchschaubar verflochten; einerseits verhäkeln sich die bewußt und systematisch erwogenen Elemente, auf der anderen Seite sind „die Gesetze der Innenwelt taub gegen Logik“ (Enzensberger nach Gundolf),⁵⁸ es bleibt ein Überschuß an Bedeutungen, die begrifflich gar nicht mehr zu fassen sind. Die Lyrik verfranst die kalkulierende Systematik gegen das Irrationale hin. So ist die Lureley als das Echo auch Erfinderin des Reimes, aus dem das Musikalische der Dichtung spricht, jene Saite, die Gefühl und Stimmung schwingen läßt. So sind die Märgen in ihren vielfältigen Abpiegelungs- und Echowiederholungen (wobei die Zahlen-Harmonie Sieben eine besondere Rolle spielt) zugleich auch von der musikalischen Seite her zu sehen. Sie sind große Wortoperen, die sich in Klang- und Bildrhythmen⁵⁹ vollziehen und von dort her selbständig gedanklich, begrifflich, bildlich, klanglich assoziativ weiterspinnen. Dabei waltet manchmal ein Beziehungsfieber, das angestrengter ist, als es die Poesie erlaubt. Die Spannung zwischen der Metapher, dem Bild, dem mythischen Komplex und dem zu vermittelnden Inhalt bleibt dabei ständig gegenwärtig. Das Leben ist zugleich sagbar und im letzten Grunde unsagbar. So erscheint ein Ungenügen, das in immer größere Aussageformen hineintreibt, in eine Unendlichkeit, die schließlich auch extensiv nicht mehr ausführbar scheint.

Das Lied, das Radlof, der Held des Rheinmärgens, zu Beginn singt, enthält in nuce bereits die Zusammenfassung der Grundstimmung des Ganzen, weiß auch das Ende voraus und bereitet auf die das Märchen als Gesamtstruktur bestimmende Allharmonie vor, die die Dissonanzen überwindet, aber auch nötig hat. Der Rhein ist das eigene Leben, „mein Leben“, zugleich spiegelt er die Sternenwelt, er

ist Elementarnatur und darin doch auch wieder Abbild der geistig-transzendenten Welt des Himmels. Er ist die Lebensmacht, die als Vater angesprochen, das Leben des Dichters Radlof (Brentano) erhält, da es sein Rad , seine Mühle treibt. Der Rhein trägt auch den Träumenden. Er lehrt lachen und weinen, er enthält in sich auch den Tod, den Abschied und den Untergang. Das Lied verweist auf die Lebensmächte, die das Singen des Dichters bestimmen. Der gespendete Schmuck, der Kranz und das Lied , das dem Rhein gesungen wird, sind Dank und Feier des Lebens, das sich im Dichter zum Sprechen bringt. Hier zeigt sich gleich zu Beginn bereits wie die frühromantische abstrakte Subjektivierung der Welt aufgelöst wird in spätrromantische, durch Görres vermittelte Objektivierung der Lebensmächte. Sie werden konkret aus der heimatlichen Landschaft heraus empfunden und erlebt, ähnlich wie bei Hölderlin, den Brentano als einer der wenigen in seiner Zeit, in seiner Größe erkannte.⁶⁰ Zugleich aber lebt darin der naturphilosophische Symbolismus von Tieck und Novalis fort. Im Traum als dem Vermittler der „heimlichen Welt“, wo wie im Märchen selbst Individualität und Totalität zur Einheit zusammengefloßen sind, bringt ihm der Rhein eine schöne Jungfrau, die ihm eine Krone aufsetzt. Radlof singt dem Rhein dreimal ein Lied. Der Rhein ist darin der unsichtbare Dirigent der Verheißung- und Erfüllungsgeschichte, er wird als derjenige angesprochen, der „besser als ich“ weiß, was in ihm vorgeht, da er ja das Leben seines Lebens ist. So wird in dem zweiten Gedicht, das Radlof nach dem Verlust der schönen Ameley dem Rhein singt, die Echo- und Spiegelstruktur besonders deutlich; die zweite Zeile der Verse wiederholt sich fast wörtlich oder buchstäblich in der vierten. Er nimmt poetisch die Antwort, das Echo des Rheines, das dann wieder im Traum geschieht, wie beim ersten

Mal voraus. Es ist eine Bitte, ein Gebet, das erhört wird. Schließlich, als der zum Fürst gewordene Radlof aus dem Schwarzwald zurückkehrt, weiht er dem Rhein mit einem Gesang, der der unmittelbaren Begeisterung des Heimatgefühls, das heißt dem wiedergefundenen Paradies entsprungen ist, neue Kränze, er wird als die Geburtsstätte, die Wiege gefeiert, aus der er nach den Sternen greift. Die Elementarnatur steigert sich im liebevollen Menschen zum Geist. Auch hier ist das Thema des Liebens und Geliebtwerdens durch die Natur, die allumfassend ist, so wie der liebende Dichter alles umfaßt, Kern und Zielpunkt des Gedichtes, das noch einmal die Bangigkeit der Entfernung vom Ursprung beruft, aber zugleich die Dauer im Wechsel der Zeit erkennt: „Treib nieder, treib nieder du herrlicher Rhein, die kömmt mir ja wieder, läßt nie mich allein.“⁶¹ Die reiße, vergehende, Tod bringende Zeit, die auch bei Brentano oft als tödlicher Strudel⁶² dargestellt wird, die untreu ist, da sie nie weilt und keine Dauer besitzt, wird zur treuen, wiederkehrenden Zeit, zur Ewigkeit. „Der Rhein hält Wort.“⁶³ Dieser Treue entspricht die Treue Radlofs als die Treue zum Ursprung, zur Kindheit, zu den Vätern und Müttern. Görres' Vorstellung vom mythischen Menschen, der gleichsam im magnetischen Schlaf, im Traum, den Sinn und die Offenbarung Gottes erfuhr, wird in Radlofs Träumen vom Vater Rhein, dem Lebensstrom, wiederholt. Radlof ist der Erinnernde, der alle Zeiten bis in den Ursprung zurückverfolgt und durch die Liebe in die Ewigkeit erlöst.⁶⁴ Der Rhein kann sich nur dem mitteilen, der ihn verehrt.

Der Traum ist nicht schicksalsbestimmende Prophezeiung (wie Schicksals-Fluch der Staren) sondern im Glauben an den Traum ist Liebe und freie Entfaltung nötig, die somit das bloß Schicksalhafte überwinden, so wie das Kind Fabel

im Klingsohr-Märchen von Novalis die Parzen vernichtet. Die Schicksalsprophezeiung, die vermeintlich der Hochzeit Ameleys mit dem Prinzen Rattenkahl aus Trier gilt, wird nur in einer der dunklen Anspielung des gleichen Verses entsprechenden Weise erfüllt. Ameley, Tochter des Königs Hatto von Mainz, dessen Staatstier eine Katze ist, und ihr Bräutigam Rattenkahl, Sohn der Königin von Trier, die die Staatskatze hätschelt, begegnen sich, dem alten, gute glückliche Zeit (goldene Zeit) ankündigenden Staatslied gemäß, in zwei Schiffen auf dem Rhein am Binger Loch. Alles erwartet das große Glück, da stürzt die böse Katze von Mainz sich auf die gute Ratte von Trier. Im Durcheinander fällt dabei Ameley in den Rhein und Radlof rettet sie vom Ufer aus. Der König von Mainz wirft im Zorn seine Krone nach der Königin von Trier, trifft sie nicht und auch die Krone folgt Ameley ins Wasser. Da Rattenkahl nach der Mainzer Katze schlägt, wobei Wasser auf die Frisur des Königs spritzt, verflucht Hatto die Trierer: „So wollte ich dann, daß sie das Binger Loch mit Mann und Maus verschlänge und die Felsensteine rings dazu lachten“, worauf die Königin von Trier den Gegenfluch ausspricht:

„Ei daß dich das Mäuschen beiß.“⁶⁵ Beide Flüche erfüllen sich, denn der Fluch ist der reißenden Zeit zugeordnet. Er gehört der Welt der Notwendigkeit und der Vergeltung an. Das Gesetz des Fluches treibt die zeitliche Bewegung horizontal dem Tode zu. Dagegen wirkt in der Traumprophezeiung, die Radlof geschenkt wird, das Gesetz der Ewigkeit, das vertikal in die Zeit eingreift. Es schenkt durch Gnade Erlösung. Das Gesetz der Ewigkeit durchkreuzt das Gesetz des Fluches. Die Geschichte ist defizienter Modus des ewigen Seins, das aber schließlich sich durch und in der Geschichte mit Hilfe des freien, sich liebend dem Guten

hingebenden und opfernden Menschen durchsetzt und die Utopie schafft, die Erscheinung des Ewigen in der Zeit ist, als märchenhafte, über alle Absicht und Erwartung hinausgehende Erfüllung. Radlof gewinnt die Freiheit, mit der er dem Fluch seines Hauses, das heißt, dem Fluch der Weltverfallenheit entgegentreten kann, durch die selbstlose Liebe und das Selbstopfer des Staren Hans, des Bruders von Radlof, und die Mithilfe der zwei anderen Brüder Weißmäuschen (Georg) und Goldfischchen (Philipp), die alle zusammen die Schuld der Väter abbüßen.

Wie in den übrigen großen Dramen und Epen Brentanos handelt es sich um eine Sündenfallgeschichte, hier ist sie in die Form der Melusinensage gekleidet. Die Quellen dafür sind die gleichen, die Tieck benutzte: Es handelt sich um Paracelsus' *Liber de nymphis* und das Volksbuch von der Melusine und dem Grafen von Lusignan. Elementargeister, die sich mit den Menschen verbunden haben, können nicht mehr zurück ins Element, zu dem sie gehören, es sei denn, sie werden in seiner Nähe beschimpft, erzürnt und beleidigt. Doch bleibt das eheliche Band mit ihnen nach ihrem Verschwinden bis zu ihrem Tod erhalten. Die Elementargeister behalten die Seele, die sie mit der Heirat erhalten haben und erscheinen auch am Jüngsten Tag. Man darf keine zweite Ehe eingehen, geschieht es, so ist der Mann wortbrüchig und muß mit dem Leben büßen, ein Motiv, das Fouqué in seiner *Undine* verwendet hat.

Der Star Hans erfüllt die Erlösungsbedingung, daß ein Star wie Frau Aglaster endet, das heißt, sich opfernd stirbt. Hans, der auch kein Liebesgeheimnis für sich behalten konnte, wurde als Edelknabe in einen Staren verwandelt, weiß damit unbewußt um die Einheit der Natur und erhält in dem Moment die menschliche Sprache als Mittel der freien

Erkenntnis (des Gewissens) und Kommunikation zurück, als Ameley, durch Radlof gerettet, zu essen verlangt. Sein Herz, gemeinsam von Ameley und Radlof gegessen, läßt in ihnen Liebe aufkommen, die daraufhin zur erlösungsstiftenden Macht wird. Die Tat des Staren ist Keim des Guten in der Geschichte.

Aber zunächst scheitert noch das Gute an zu großer Treuherzigkeit. Als der Rhein Radlof im Traum die Hilfe der Mäuse gegen Hasso angekündigt hat, erscheint Rattenkönig, der, wie man später erfährt, Radlofs Vater ist, und verspricht ihm Hilfe gegen das Versprechen Radlofs, Rattenkahl und die Königin von Trier zu begraben, was Radlof auch tut. Mit einer Pfeife lockt er eine Mäusearmee herbei, die die Stadt überfällt und dem König Hatto so zusetzt, daß dieser Radlof kommen läßt. Er verspricht ihm Ameley als Braut, wenn Radlof zum Zeichen des Vertrauens seine Pfeife abgebe. Dies tut Radlof treuherzig, worauf der König Radlof einsperren und die Mäuse mit Hilfe der Pfeife in den Rhein locken läßt, wo sie ertrinken. Rattenkönig und Radlof können sich durch einen Gang unter dem Rhein retten. Radlof als liebevoller Mensch ist unfähig, Gewalt auszuüben. Er muß deswegen Hatto, dem Vertreter von rechtloser Gewalt, angemäßigtem Adel, von Heuchelei, Eigensucht, Treulosigkeit und Verrat unterlegen sein. Er könnte gegen ihn nur mit dessen eigenen Mitteln gewinnen. Überdies wird er dadurch gehemmt, daß Hatto Ameleys Vater ist. Ihm wird daher durch das Testament des Staren Hans ein anderer sicherer Weg gewiesen, zurück ins Reich der Vergangenheit und der Väter, wo er Schuld und Böses im Kern zunichte macht. Er rettet so die Vergangenheit vor dem Vergessen, dem Tod, dem Verschwinden in der reißenden Zeit, beziehungsweise dem Erstarren und Versteinern.⁶⁶ Da die Väter durch Auflehnung gegen die

Natur (die Mütter) Schuld und Böses erzeugten, muß Radlof die Einheit von Mensch und Natur in liebender Erkenntnis und pietätvoller Rückerinnerung (er begräbt die lebenden Toten, seine Väter) wiederherstellen. Radlof entschwindet im geheimnisvollen Wald und taucht erst gegen Ende des ersten Märchens wieder auf, um als König in Mainz einzuziehen.

Inzwischen entbrennt der Mäusekrieg, der durch Hatto hervorgerufen wurde. Hatto verkörpert das negative Prinzip, er zeigt die innere Erstarrung und Lieblosigkeit als totales Gegenteil Radlofs. Für ihn ist der Mensch und das Tier, selbst der nächste Verwandte, nur Machtinstrument und Nutzobjekt. Er verhöhnt die Toten, degradiert den Menschen. Aber alle egoistischen Maßnahmen schlagen schließlich gegen ihn selbst aus. Mäuseohr, der Bruder Rattenkahls und Radlofs, beschließt sich an den Kindern der Mainzer zu rächen, da diese auf Geheiß Hattos und ihrer Eltern die Toten verhöhnten. Die beleidigte Natur, das heißt die Mäuse, greift rächend nach dem Vernichter. So rettet die Natur die menschliche, von der Natur abgefallene Welt. Die Mäuse sorgen also für den Zusammenhang der Geschichte vom Ursprung bis zur Zukunft, bis zur erneuten Fundierung der Geschichte in der Natur, während Hatto nur sich selbst in seiner egoistischen und egozentrischen Vereinzelung kennt, weder Achtung vor der Vergangenheit, den Ahnen, dem Herkommen, noch den Mitmenschen in der Gegenwart, noch dem Nachleben, den Kindern, in der Zukunft hat. Auch die Einwohner von Mainz verfallen der Zeit, da sie völlig nur im einzelnen Augenblick leben. So werden auch sie Opfer Mäuseohrs, der die Kinder mit Hilfe der Pfeife des Rattenfängers in den Rhein lockt, aus Rache für die vermeintlich von Hatto erhängten Eltern. Auch Ameley gehört dazu. Brentano baut hier auch Zeitsatire ein. Hatto wird mit dem Usurpator Napoleon gleichge-

setzt. Die Satire ist aber stets bezogen auf den mythischen Hintergrund und empfängt von da wie die Philistersatire ihre metaphysische Aufhöhung. Das Historische wird als Abkehr vom Ursprung angesehen. Satire ist das Gegenbild der Märchenidylle und paßt sich in den Rahmen des Märchens ein. Der Dichter ist Rühmer oder Rächer der beleidigten Natur (Schiller⁶⁷). Hatto und die Mainzer verletzen in der Treulosigkeit Radlof gegenüber sich selbst. Die Bürger von Mainz sehen zu spät ein, daß Hatto der Urheber ihres Unglücks ist. Die Mäuse haben inzwischen die Kornspeicher geleert. Wie in der Mäuseturmsage, die Brentano benutzt, sperrt Hatto die klagenden Bürger in die leeren Speicher. Weißmäuschen und Goldfischchen, die dankbaren Tiere, helfen den Mainzern dann dank der Hilfe der gutmütigen Marzibille: „Wer mitleidig und geduldig, sind Dank die Tiere schuldig“, das heißt, die Natur hilft, schützt, rettet den, der sie beschützt. Auch hier ist es ein Antwortverhältnis, die Natur rächt sich am Naturverächter und hilft dem, der die Natur liebt. Goldfischchen sucht im Rhein den Aufenthalt Ameleychens (der Tochter Marzibilles) und findet alle Kinder wohlbehütet im Schloß der Lureley wieder, von wo sie durch Märchenerzählen ausgelöst werden können. Weißmäuschen holt vom Rattenkönig in Trier Hilfe. In Mainz überfällt eine gewaltige Mäusearmee das Schloß Hattos, der in den Staatskäfig kriecht, der einst den von ihm gefressenen Staatsadler beherbergte. Er hält in seinem Egoismus nichts von Herkommen, nur auf die eigene Sicherheit bedacht, rollt er sich in seinem Käfig auf die Insel, wo ihm als Schutz vor den Mäusen ein Turm gebaut wird, den er Mausturm nennt, während die Königin sich Burg Katz für die Staatskatze gebaut hat. Doch die Mäuse fressen Hatto auf. Goldfischchen, inzwischen von seiner Erkundungsreise im Rhein

zurückgekehrt, berichtet vom Rheininneren. Dies ist in der Tat ein kugelförmiger Weltinnenraum,⁶⁸ Keim der Welt, der durch den Gesang der Flußgötter, der Elementarmächte selbst, als Einheit von Himmel und Erde, als Hochzeitsbett besungen wird. Hier ist die erreichte idyllische End- und Anfangsstufe im flüssigen Urelement zu sehen, welches das Element der Liebe ist, die alles durchdringt und vereinigt. Es ist gleichzeitig das mütterliche und kindliche, ursprünglich erotische Element, entspricht jenem Wasser, in dem Oettern badet und das sich mit tausend Mädchenleibern an ihn schmiegt. Die Sprache ist selbst im Taumel, im Rausch, in Begeisterung, in der kein Bewußtsein mehr stört. Es ist schließlich ein Göttergesang, spricht vom Innesein der Natur selbst, in der sich die Sphären verschwistern. Der Innenraum ist rund wie der Kosmos, ist eine Kugel aus Glas, um die sich die bunten Fische drängen und Mond und Sterne zwischen wunderbaren Felsen leuchten. Frieden beherrscht alle Kräfte. Urheber dieser Harmonie ist aber Radlof, der inzwischen die Vergangenheit erlöst hat. Die Geschichte dieses Ganges zu den Müttern wird erst im zweiten Teil erzählt. Im Kugelraum liegen die Kinder schlafend in ihren Wiegen, behütet von Lureley, der Hüterin des goldenen Nibelungenschatzes. Dieser sendet Licht durch das Naturgewölbe. Er ist die Repräsentation menschlicher Geschichte, der an den nächtlichen Mutterschoß der Natur zurückgegeben wurde und ihm geistigen Glanz verleiht. Die dem Wasser, dem undifferenzierten Ursprung, in einer Art zweiter Taufe⁶⁹ zurückgegebenen Kinder, die aber bereits von der Erbsünde befleckt waren, da sie die Toten verhöhnten, werden dort neu geboren. Ihre Eltern gebären sie auch geistig neu, indem sie sich im Märchenerzählen in den mythischen Urgrund tauchen, dadurch erhalten sie vom Rhein, also vom Leben,

ihre Kinder zurück. Dieses Untergehen im Wasser bedeutet ein Sterben, ihr Auftauchen eine neue Geburt, ebenso wird Radlofs Entweichen aus dem Kerker mit Bildern der Auferstehung Christi beschrieben. Radlof wird durch das Testament des Staren in den Schwarzwald gewiesen, wo er ihm ein ehrliches Grab bereiten soll und wo er sich beim Grubenhansel als Erbe melden soll. Er trifft dort drei „alte Kinder“, kindische Greise, seine Großväter, die sich gegenseitig als Kinder abstrafen. Sie sind unmündig geblieben, nie erwachsen geworden, schlafend ohne entwickeltes Bewußtsein führen sie eine Schattenexistenz, weil sie sich hochmütig aus der Natur heraussetzten, das heißt ihre Frauen verrieten. Die Vergangenheit erscheint leer, mechanisch, abgestorben, als stehendes Gewässer. Dies Rätsel der Vorväter, die in der Langeweile mechanischer Wiederholung dahinvegetieren und nicht wirklich alt werden können, wird von Radlof gelöst, indem er die Vergangenheit wieder an die Zukunft und das sinnvolle, dem Goldenen Zeitalter als Ziel aller Sehnsucht zustrebenden Leben anknüpft.

Er übernimmt damit die gleiche Aufgabe wie Fabel im Klingsohr-Märchen des Novalis, die „Leben dem Altertum und Gestalt der Zukunft“ schafft, indem sie die unvollendeten, abgerissenen Fäden der Einzelschicksale wieder in das eine Leben verspinnt. Grubenhansel hofft, „des langweiligen Lebens los zu werden und einmal zu sterben“, das heißt, die Strafe der Isoliertheit in der bloßen Gegenwart des Bewußtseins abzubüßen und wieder im Strom des Unbewußten, der Alleinheit Eingang zu finden. Die Vorväter sonderten sich von der Natur durch Machtanspruch über sie ab, sie wurde ihnen zum Objekt, aber auch sie selbst als Natur werden sich zum Objekt, vom Künstler und Fürsten werden sie zu Sklaven der Notdurft, zu Handwerkern, Fallenstel-

lern, Grubenarbeitern, Müllern. Doch steht die Mühle, die Radlof dort findet. nicht am strömenden Rhein, sondern an einem stillen Teich. Sie ist verfallen, die Zeit ist den Mühlknappen verstrichen wie dem Mönch von Heisterbach, sie haben kein Gedächtnis, da die Zeit seit dem Sündenfall zum endlosen Einerlei wird. Radlof, der sündige Vater des gleichnamigen Sohns, verliert das Gedächtnis an den paradiesischen Ursprung und wird Arbeiter und Techniker. Das Rad, Sinnbild stumpfsinniger, mechanisch kreisender Tätigkeit zerbricht nach der Erlösung. Man trägt den Leichnam des Schwarzen Hans, des Staren, zusammen zu Grabe. Die Stare folgen dem Boot über den See, dort wird es von einem Strudel verschlungen, worüber sich die Vorväter freuen, denn es bringt ihnen die Todesruhe. In den See hinabgesunken trifft er Frau Lureley mit sieben Jungfrauen, die ihn zu einem Tisch geleitet, an dem Damon, der Schäfer und Grubenhansel, Kohlenjockel und Kauzenveitel mit offenen Augen schlafen. Mit der Erfüllung der Zeit, die Lureley singend ankündigt, dürfen sie sterben. Ihre Frauen: Mondschein, Edelstein, Phönix Federschein und Feuerschein geleiten sie zum Grabe. Dort werden sie beigesetzt unter Grabschriften. die mit dem gleichen Refrain enden: „Er verlangt nicht mehr zu wissen“. Der Tag der Rache ist zu Ende. Radlof darf in Lureley seine Mutter umarmen, aber er darf nicht reden, durch ihr Wasserschloß sieht er auf erlöste Menschen, die ihm als Fürsten zujubeln, ihm der „der treueste Mann“ ist, das heißt, dem Ursprung treu, kindlich, pietätvoll und ohne Hybris. Auf dem Heimweg an den Rhein begegnet er seinen Großmüttern, zunächst Frau Mondschein die vierhundert Jahre in Trauer war. Eine komplizierte und zugleich komische Mythologie von der Entstehung des Schicksals wird nun von Frau Mondenschein erzählt.

Frau Mondenschein, Tochter des Mondes, verliebt sich in Damon, den Mondschräfer. Sie leben in glücklicher Eintracht zusammen, Mensch und Natur sind in der Höhle, dem Innern der Natur in Liebe und Poesie verbunden. Doch er ißt das Starenei, was die Starenkönigin Frau Aglaster herbeiruft und zum Fluch auf das Paar zwingt. Cisio.J.nus, Verkörperung der Zeit und des Bösen, übernimmt die Prophezeiung und ihre Ausführung. Er wird schließlich in die Staatskatze von Mainz verwandelt, die gegen die Staatsratte von Trier anspringend endlich auch die Erlösung herbeizwingt, Negation der Negation. Doch ist Damon dank des Eieressens zum Starenkönig geworden, die Stare werden sein Volk und sollen wieder in Menschen verwandelt werden. Doch das Schicksal, „unabänderlich, unverschuldet und recht gut“,⁷⁰ wird in Damon und seinen Nachkommen die Eigenschaften der Stare, Neugier, Glanzsucht, Plauderei hervorbrechen lassen. Cisio.J.nus erscheint wie ein Vertreter des Bewußtseins, Frau Mondenschein ist es, wenn er sie ansieht, „als kenne er mich durch und durch.“⁷¹ Er sieht aus wie jemand, der alle Tage anders ist und doch immer einerlei. Er bedeutet ewige Wiederkehr des Gleichen, ohne Fortschritt und Ziel. Zugleich ist er auch der personifizierte Volkskalender, astrologischer Schicksalsdeuter und kurioser Merk- und Denksprüche in kurioseem Wirrwarr hervorbringender hinkender Bote, er ist Doktor Allwissend und wunderkundig. Er weiß alles, er ist kurios⁷² im Sinne von neugierig und verweist damit auf die Bewußtheit und schicksals- und sündenfördernde Neugier der Starenberger, er ist aber auch kurios im Sinne von merkwürdigem Durcheinander isolierter Einzelheiten, wie es den Volkskalender kennzeichnet. Das verweist auf die Isolierung, in die die Wissbegierde geführt wird, sie weiß nicht mehr von dem sympathetischen Zusammen-

hang der Welt, wie er in der Poesie geschaut wird. Wissenschaft als zerstückelnde und Zeit als zerstückelte in Uhr und Kalender gehören zusammen. Wenn Cisio.J.nus in die Katze verwandelt wird, verweist er auf die zerstörerische Wirkung von Zeit und Bewußtsein. Sie sind Raubtiere, dem Tod und dem Verzehr, der Ausbeutung und der Armut zugeordnet.

Brentanos poetisches Beziehungsdenken, das sich in fortwährender arabesker Allegorisierung und Symbolisierung gefällt, stellt sich also dem hier angegriffenen wissenschaftlichen isolierenden und trennenden Bewußtsein entgegen. Durch das Berechnen der Zukunft macht Wissenschaft diese im voraus zur leeren Zeit. Damon wird Frau Mondenscheins Gatte, unter der Bedingung, daß er nicht zu erfahren wünscht, wo sie bleibt, wenn sie verschwindet. Sie und ihr Vater gehen zur Großmutter, die die Sterne poliert und die Tierkreiszeichen zum Putzen anhält. Dort spielen sie mit den vier Elementen Karten, bis sie ihr gestehen, daß Mondenschein einen Menschen zu heiraten gedenkt, worüber zwar die Elemente sich freuen, da sie in ihrem Schein dem Licht verwandt sind, dem der Mensch geistig zustrebt, worüber aber die Großmutter ärgerlich ist, so daß sie ihnen auch Mißheiraten mit Menschen wünscht. Damon ist im Traum, der dem magnetischen Schlaf des mit der Natur, das heißt, den Elementen einigen Menschen entspricht (Görres), glücklich. Im Traum hütet er die Sternenherde, er ist im Einklang mit dem Kosmos, Hüter des Seins, dessen Harmonie er unbewußt gehorcht. Johannes, sein Sohn aber, der vor Neugier ins Erdinnere getrieben wird, sieht dort Frau Erde und spielt dort mit deren Tochter Edelstein. Als Damon zu ihm herabsteigt, um ihn zu suchen, vergißt er die Sternenherde („was er überhaupt nur für einen schönen Traum hielt“)⁷³ und spielt mit dem Affen Trismegistos Schach. In dem Moment, in dem er

mit der Wißbegierde, dem nachäffenden Prinzip der Natur zusammentrifft, erscheint die im Traum erlebte Wahrheit als Traum, das heißt, der Mythos wird rationalisiert. Nun soll er in den Erdspiegel schauen, den ihm der Affe gibt, der mit Cisio.J.nus und Picus de la Mirandola verbündet ist, um zu sehen, was seine Frau treibt. Bisher hat er nicht gewußt, daß sie aus einer anderen Welt stammt, er hielt Mondenschein für eine Schäferstochter. Jetzt sieht er sie durch den Spiegel im Lichtsee baden, sie sieht auch ihn, und er scheint dem Einfluß des Mondes, dem tierischen Prinzip unterworfen, in dem er auch seine Frau sieht. Er hält sie für eine Dämonin, Waldteufelin, sie wird für ihn reine Sinnlichkeit, sie wird zur Erscheinung, zur reinen Vorstellung. Der Mond wird als das die Sonne reflektierende, abgeleitete Prinzip angesehen, als die bereits vom Geist abgefallene, sinnliche Materie.⁷⁴ Dies als solches zu erkennen, ist einerseits eine Leistung des Lichtprinzips, des Vernunftprinzips selbst, andererseits aber eine Abkehr von der alles verbindenden Einheit. Der treulose Damon wird in die Erde verbannt, wo sein Bart ihn am goldenen Tische festhalten soll. Dort soll er bleiben, bis ein Abkomme der Starenfamilie als Star freiwillig stirbt und sich als isoliertes Individuum an die Einheit hinopfert.

Die folgende, Johannes, alias Grubenhansel, betreffende Geschichte, beginnt mit der Begegnung Radlofs mit dem Prinzip der Alchimie, dem das Glück und den Stein der Weisen repräsentierenden funkelnden Götzen (es ist der verwandelte Affe Trismegistos), der sich so als Vertreter jenes magischen, naturbeherrschenden und durchdringenden Prinzips vorstellt. Von ihm erhält Radlof eine Rute, die ihm zufällig den Weg ins Erdinnere öffnet. Dort badet Frau Edelstein in der prima materia Quecksilber oder Mercurius,⁷⁵ wird von ihrem Fräulein geschmückt

und erinnert sich an ihre traurige Ehegeschichte. Der Affe, der sich mit dem Gold der Frau Erde vorwitzig bestrichen hatte, wurde von ihr bekleidet. So wurde er zum goldenen Götzen. Niemand als der, der alle Schicksale löst (also Radlof), darf ihm den Gürtel lösen, ewig solle er grübelnd forschen, nachäffen und nie das Gold sehen, das ihm doch näher als das Hemd sei, das heißt, das reflektierende Prinzip, das auf der Suche nach sich selbst ist, kann sich doch selbst, als hinter dem Spiegel stehend, nie erblicken. Es sieht immer nur seinen Schein. Johannes entdeckt ihn dort im Schachspiel versunken mit seinem verwunschenen Vater, er macht ihn los und nimmt ihn gegen das Versprechen, ihn Fräulein Edelstein finden zu lassen, auf die Oberfläche, wo er ihm einen Turm baut, in dem der Affe alchemistische Forschungen treiben kann. Mit der Wünschelrute des Affen ausgerüstet, findet er Fräulein Edelstein, und ihre Mutter gibt sie ihm zur Frau unter der Bedingung, daß er sie jeden siebten Tag nicht sieht, da sie dann einen Besuch bei ihrer Mutter macht. Er solle ihr nie folgen. Sie gebiert ihm einen Sohn namens Veit. Aber Johannes verrät sie, in dem Turm⁷⁶ laboriert er mit dem Affen und sucht den Stein der Weisen, der ewiges Leben gibt und alles in Gold verwandelt. Veit liebt die Vögel und die Luft, besitzt einen goldenen Zahn, animalisches Gold, das, ausgerissen, den Affen instand setzt, in die Erde, wo Frau Edelstein den Stein Weisen herstellt, einzudringen. Dem Affen gelingt es, ihr zwei Lilien (alchemistische Symbole für Sulphur und Quecksilber) zu entreißen und zu entkommen, doch Johannes wird wegen des Verrates an seiner Frau seines Gedächtnisses beraubt. Er wirkt als Quacksalber und Laborant im Berginnern als Grubenhansel.

Radlof begegnet auf seinem weiteren Weg zum Rhein zurück Frau Phönix Feuerschein, die sich im Morgenrot und

im Feuer erneuern will. Ihre sieben Dienerinnen vereinen die christliche und griechische Mythologie der Vogelwelt (Pelikan, Phönix, Schwan, Nachtigall) mit der Feuersymbolik und dem Feuer des dichterischen Enthusiasmus. Sie wird Sinnbild von Tod und Wiedergeburt, eine der Mondsphäre zugehörige Mythologie, die auch die übrigen Frauengestalten, zum Beispiel Frau Edelstein beherrscht, die den Persephone-Mythos anklingen läßt. Wie von Eliade in dem Buch *Das Heilige und das Profane* präzisiert wird, gehört zur Mondmetaphysik, die bei Brentano in allen Zügen genau wiederholt wird, die Symbolik von Geburt, Werden, Tod, Wasser, Pflanzen, Frau, Fruchtbarkeit, Unsterblichkeit, kosmischer Finsternis, vorgeburtlichem Leben, Existenz jenseits des Grabes, und Wiedergeburt lunaren Typs (Licht aus der Finsternis), Weberei, Symbol des Lebensfadens, Geschick, Zeitlichkeit, Tod. „Denn die Botschaft des Mondes an den religiösen Menschen besagt ... daß der Tod nicht endgültig, sondern immer von einer neuen Geburt gefolgt ist.“⁷⁷

Nach dem Verschwinden des Johannes tritt der Affe aus dem Turm und verlangt Vormund Veits zu werden, da die Elemente ihm untertan seien und die Planeten ihm gehorchten. Eine echt wissenschaftliche Hybris. Doch ein Vogelsteller entlarvt ihn an seinen Exkrementen als Affen, und er wird vertrieben. Veit macht nun Versuche, selbst fliegen zu lernen. Frau Federschein muß alle vier Wochen die Gestalt verschiedener Vögel annehmen, obwohl Mutter Luft sie vor den Raubvögeln warnt, gerät sie nachts von einer Eule verfolgt in die Netze Veits und sie heiratet ihn, als sie wieder in Menschengestalt verwandelt ist, ohne daß Veit von ihrem Vogeldasein erfährt. Er darf ihr nicht nachstellen und selbst nicht mehr fliegen. Veit aber erliegt wie seine Väter der Neugierde und Eifersucht.

Er fängt einen Vogel, den er für den Liebhaber seiner Frau hält (der sie aber selbst ist) und verbrennt ihn in einem Feuer, aus dem sie verjüngt aufersteht. Ihre Mutter zieht ihm das Eulengefieder an, nennt ihn Kauzenveitel und löscht sein Gedächtnis aus. Er vegetiert weiter als Vogelsteller und Nachtvogel.

Frau Phönix' Flammentod wird dann zu einer großen mystischen Initiationfeier von Tod und Wiedergeburt. Dabei treten Feuer und Luft, Hitze und Kühle in den Streit und liebenden Ausgleich der Elemente Erde und Wasser mit ein, in der *coincidentia oppositorum* der sich gegenseitig verzehrenden Elemente bleibt doch die Liebe als die Vermittlerin von Himmel und Erde bestehen. Im *Schwanenlied*⁷⁸ wird das erkaltende Herz des sterbenden Schwanes zu einem erstarrenden Spiegelsee, einem See von Wonne, in dem sich die Schwanenseele im Sternbild des Schwans am Himmel bespiegelt sieht. In der reinen, weißen, kühlen Winterlandschaft erscheint die wiedererrungene Seelenkeuschheit, die gegen die brennende Schwüle der erotischen Lebenslust des Schwanes gehalten wird. Doch diese wird nur als Abbild der Lust der Engel dargestellt, der himmlischen Keuschheit reinen Lichtes. Die Geschichte der Frau Phosphor Feuerschein, die sich mit Kohlenjockel verbunden hat, zeigt wieder die in sich ruhende Beständigkeit des mütterlichen Elementes (hier des Feuers) und der männlichen Hybris, die sich des Geheimnisses des Elementes versichern will, indem sie es technisch hervorruft. Kohlenjockel, der sich mit dem Einsiedler Berthold Schwarz zusammengetan hat und mit ihm Schwarzpulver gemischt hat, um seine Frau herbeizurufen, kommt in der Explosion beinahe um und wird von seiner erzürnten Frau verdammt, da er seinen Sohn Christel und seine Tochter Margarete dabei gefährdet hat. Der ganze

Vorgang wird zum Sinnbild der selbstzerstörerischen Kraft der modernen Naturwissenschaft, in der die Naturkräfte zugleich „beschworen“ und erkannt werden sollen. Während der Mensch, alias Mann, nur zerstörerische Kräfte entfesselt, gleicht sich die „Grimmigkeit“ der Elemente in der Harmonie der Natur gegenseitig aus: Die brennende Erde versöhnt sich als Vulkan mit dem Wasser, eine Heilquelle fließt hervor, die in den Rhein, den Lebensstrom mündet. Die Vorstellung der Entstehung der Heilquellen aus dem Bund von Feuer und Wasser stammt gleichfalls von Paracelsus.

Radlof kehrt an den Rhein zurück, dort findet er die Mühle nicht mehr, ihre Steine sind in den Mäuseturm Hattos verbaut worden, der gegenüber aufragt, ein Sinnbild der Erstarrung des bösen, isolierenden Prinzips, wie der Turm, in dem der Affe Trismegistos laborierte. Radlof bietet dem Rhein Willkommen und bittet ihn um Nachricht, wo Ameley geblieben sei. Der Rhein antwortet nicht, aber auf dem umgestürzten Mühlrad, dem Sinnbild von Technik und mühevoller Arbeit, sitzen Lureley, seine Mutter und ihre sieben Jungfrauen. Sie erzählt ihm darauf die Geschichte von seinem Vater und seiner Mutter. Christel blieb, nachdem er von Lureley gerettet worden war, bei ihr im Wasserschloß zu Starenberg. Er trennt sich von ihr, um zu seinen Untertanen zu gelangen, aber sie besucht ihn in seiner Mühle, die er sich ihr zuliebe am Wasser baute. Schließlich gestattet ihre Mutter, daß sie ihn heiratet, obwohl sie weiß, daß er sie wie seine Väter verraten wird. Die Bedingung zur Ehe ist, daß er nicht weiß, wer sie ist. Sie nimmt deswegen die Gestalt eines hessischen Bauernmädchens an. Er heiratet sie, ohne sie zu erkennen. Sie macht zur Bedingung, daß er sie jeden siebten Tag in der Woche allein läßt und nicht forscht, wo sie ist. Sie gebiert ihm zwei Kinder, Georg und

Philipp. Ein pathetischer, trauriger Lehrer erweckt in Christel die Neugierde zu wissen, was sie mache, er verführt auch die beiden Kinder, sie zu beobachten. Doch werden sie von der erzürnten Mutter in Weißmäuschen und Goldfischchen verwandelt, der Lehrer in einen Storch. Sie sollen durch Treue und Tugend gutmachen, was sie jetzt verderben wollten. Schließlich läßt sich Radlof von den zwölf Mühlknappen verführen, sie zu überraschen. Er sieht, daß sie zur Hälfte Fisch ist, also Naturwesen. Dafür wird ihm das Gedächtnis genommen, er wird Müller und mahlt seinem Volk das Korn. Sie bleibt aber bei ihm und bekommt noch zwei Kinder, Radlof und Hans (den späteren Star). Frau Mondenschein und Frau Aglaster prophezeien, daß sie das Haus erlösen werden. Hans belauscht seine Mutter und wird nach Mainz verbannt, wo er als Findelkind am Hof aufwächst. Lureley zieht an den Rhein und wohnt mit Frau Echo im Lureleyfelsen. Christel zieht mit dem kleinen Radlof ebenfalls an den Rhein und baut dort eine Mühle. Dort übernachtet einmal die Königin von Trier und nimmt ihn als Gemahl mit. Er läßt Radlof allein zurück, der vom Rhein erzogen wird. Der Star, der ihm zuflog, war der wegen seiner Plauderei verwandelte Hans. Als er wegen seiner Prahlerei mit der Liebe der schönen Ameley verwandelt wurde, kam er wieder ganz zu Sinnen, wußte daß er ein Fürst zu Starenberg war und flog zu seinem Schloß, wo Frau Aglaster die Geschichte des Hauses erzählte. Der Vater Christel hat zwei Kinder von der Königin von Trier, Rattenkahl und Mauseohr. Wegen seiner Treulosigkeit wird Christel von Lureley in den Rattenkönig verwandelt.

Diese Enträtselung des gesamten Geschehens durch Lureley klingt nichts weniger als poetisch, es ist eine Aufdröselung aller Handlungsknoten, die durch die geschichtssy-

stematische Absicht geschürzt wurden. Am Ende erweist sich fast das gesamte Personal des Märchens als eine große Familieneinheit, sie wird zum Sinnbild der Lebenseinheit von Mensch und Natur. Die Verwandlung von Mensch in Tier und umgekehrt ist darin das wichtigste Motiv. Nun ist die Verwandlung überhaupt, wie Gradmann schreibt,⁷⁹ Signatur des Phantastischen. Das Element der Verwandlung ist das treibende Moment des Wunderbaren in der einfachen Form der Volkspoesie (Jolles). Die Geschehensordnung des Märchens ist durch sie bestimmt, sie hält das Eine in der Vielfalt fest und denkt Sein und Werden in der einfachsten Form zusammen. Es liegt also in der Form des Märchens bereits der tiefere Zug angelegt, die Dinge im Allzusammenhang zu sehen, auch wo dies nicht bewußt ausgesprochen wird. Wo der Verstand an die Erscheinung und den Schein fesselt, entfesselt die Phantasie, die durch die Oberfläche hindurchsieht, und in dem mystischen Grund der Allverwandtschaft eindringt, der sich als ein unendlich viele Gestalten erzeugender Urgrund darstellt. Doch wird bei Brentano das Prinzip der phantastischen Verwandlung nicht nur ausgeübt, sondern auch reflektiert. So sind die Verwandlungen zugleich dirigiert von der Natur- und Geschichtsphilosophie der Romantik. Das Tier ist dem Ursprung näher, aber es ist dafür der Sprache beraubt, der Mensch ist dem Ursprung entfremdet, besitzt aber dafür die Kommunikations- und Erkenntnisfähigkeit und das Gewissen. Das Tier ist unschuldig, unbekümmert, sorglos, in ihm versinnbildlicht sich die Polarität der Natur ohne Ethos, nur der Mensch muß sich entscheiden, ihm sind Gewissen und Freiheit gegeben, das ist sein Kreuz, aber auch sein Privileg.

Die Dialektik von Tier und Mensch, von Unschuld und Schuld, von Natur und Geschichte, von religiöser Gebundenheit und menschlicher Autonomie, kindlichem Glauben und erwachsenem Erkenntnisdrang, Imagination und Bewußtsein, Naturdrang und Spekulation wird aber in Brentanos Witz wiederholt. Das Spannungsverhältnis von Selbstsein und Alliebe, von Isolierung und Offenheit kehrt im Witz wieder, der Phantasie und Bewußtsein kombiniert.

Doch findet der Witz seine Grenzen am poetischen Ernst, dem Grundelement der Liebe, das er nicht antasten darf und kann. Deshalb bewegt sich Brentanos Witz selten in der gefährlichen Nähe des Grotesken wie der Witz E.T.A. Hoffmanns. Auch die eindeutig bösen Figuren, wie der Affe Trismegistos, Hatto, Cisio.J.nus usw. sind eher komisch als grotesk. Sie erreichen niemals die abgründige Verfremdung des Grotesken, wie es Wolfgang Kayser definiert.⁸⁰ Die Eindeutigkeit der Zuordnung ist überhaupt der märchenhafteste Zug in den Märchen Brentanos. Das unterscheidet seine Werke von denen Tiecks und Hoffmanns. So ist der Witz Mittel der Liebe, die sich in der alltäglichen Existenz zu behaupten sucht und Waffen gegen den abnutzenden Alltag braucht. In den Märchen wird nun der witzige Mutwille, wie er in den volkstümlichen Unsinn- und Groteskmärchen sein Wesen treibt, in mannigfachen Formen und Graden und an den verschiedensten Objekten ausgeübt. Der Witz treibt sein Spiel in einer reinen Spielwelt, die sich durch ihre „Ver-Rückheit“ abhebt von der Sphäre von Nutzen und ökonomischer oder wissenschaftlicher Erkenntnis. Das Lachen ist also hier als Befreiung des Verstandes begriffen. In der phantastischen Zuordnung und kindlichen Willkür, mit der mit Logik und Wahrscheinlichkeit umgesprungen wird, von Brentano „diesem unwissenschaftlichsten Menschen, den die Sonne

bescheint“⁸¹ in der das Alltägliche sich lächerlich darstellt oder das Wunderbare oder wunderbare Personen sich alltäglich bürgerlich benehmen, wie die Elementargeister, die im Himmel Karten spielen, ist doch keine Desillusionierung beabsichtigt. Das Gleiche geschieht aber auch bei den volkstümlichen Märchenmotiven, die Brentano witzig auffüllt, beziehungsweise deren witzigen Kern er herauspräpariert. So etwa, wenn die Märchenvorstellung, daß die Engel oder die Seligen „die verrosteten Sterne am Ende der Welt blank putzen müssen“, ⁸² bei Brentano in der Form abgewandelt erscheint, daß die Großmutter des Mondscheins in prächtigen Stuben ihre Schätze an blank abgescheuerten Sternen stehen hat. „Wohl an die hundert Zentner Kometen waren im Vorrat da, ein ganzer Speicher von Nordscheinen, zwei Keller voll Sternschnuppen, jeder in ein Papierchen gewickelt ... Einige Dutzend der schönsten Regenbogen in nasses Stroh eingewickelt.“⁸³ Die Gegenüberstellung der Sphäre der kosmischen Allnatur mit der Hausfrauen- und Speisekammersphäre wirkt nur deswegen nicht grotesk, weil sie sozusagen auf dem durch die Tradition geheiligten volkstümlichen und kindgemäßen Motiv aufruht. Ähnlich entschärft und damit poetisch wirkt auch die Satire auf den Müller Voß,⁸⁴ die sozusagen von zwei Seiten her gelesen werden kann. Für Kinder ist sie von der Märchenperspektive her verständlich, dem Erwachsenen erscheint die Satire aber ähnlich hintergründig wie die Erwähnung von Grimm, Docen und Hagen in dem Lied des Wassermanns vom Nibelungenhort. Der Wassermann vertritt dort die Wirklichkeit gewordene Poesie. Von ihm her wird die Frage nach der geschichtlichen Herkunft des Nibelungenhorts als des eigentlichen Goldes der Poesie lächerlich gemacht: „Willst einen um den Schatz du fragen/ So werden alle vier dir sagen,/ Daß sie ihn nicht

in Rhein getragen./ Und werden drei von ihnen sterben,/ So wird der viert' die Weisheit erben,/ den ganzen Schatz und alle Scherben.“⁸⁵ Im Märchen vom Murmeltier wird ähnlich abwägend und ironisch Vossens antiromantische Haltung und seine Bemühung um Sprachreinigkeit und Ersatz von Fremdwörtern durch deutsche Wörter mit dem Märchen von der Unglücksmühle kombiniert und damit zugleich gerechtfertigt. Vossens Vater, der alte Kampe (über den Goethes *Xenien* seufzten: „Die furchtbare Waschfrau, welche die Sprache des Teut säubert mit Lauge und Sand.“) „bemerkte (laut Brentano) plötzlich ein wunderbares Glück in seinem Haus, Gold, Silber, Getreide, Mehl, Gut und Geld mehrte sich unbegreiflich unter seinen Händen, und er wußte gar nicht, wo ihm all der Segen erwuchs.“⁸⁶ Da er nun lieber kein Glück haben will, als nicht zu wissen, wo das alles herkommt, um ihm zu danken, kommt aus der Erde ein braunes freundliches Erdfräulein, namens Wurzelwörtchen, das ihm erklärt, es habe ihm das alles geschenkt, weil er ein so reines Deutsch spräche. Hierin eine einsinnig platte Satire auf Voss zu sehen, ist verfehlt, denn die burleske Spielerei mit Worten, die im Wasser von der Kleie gereinigt werden müssen und von Hechten gefressen werden, spielt sich selbständig mutwillig und albern fort und endet wieder in einem märchenhaften Geschehensablauf. Schließlich bleibt auch hier der poetische Ernst, das Märchengeschehen in „unschuldiger“, bei allem Witz naiver und launiger Kindlichkeit letzte Grenze. Aber auch der quellenden Kraft der Sprache wird hier indirekt ironisch verschleiert Lob gezollt.

DIE ITALIENISCHEN MÄRCHEN

Sie gründen sich, wie oben schon gesagt, auf Basiles Märchensammlung *Lo Cunto de li cunti* oder *Pentamerone*. Den Rahmen bildet, anders als bei Boccaccio, ein vollständiges Märchen, das, ähnlich wie die Rahmenerzählung von *1001 Nacht* die Erzählung der 50 an 5 Tagen erzählten Märchen begründet. Bei Basile heißt die Heldin Zoza, Brentano gibt ihr den Namen Liebseelchen, in der Umarbeitung aus dem Jahre 1831 (oder 1835) heißt sie Schnürliessen. Von den Märchen des ersten Tages bei Basile bearbeitet Brentano das erste, zweite und fünfte unter den Namen *Dilldapp*, *Myrtenfräulein* und *Baron Hüpfenstich*, vom zweiten Tag das achte unter dem Titel *Rosenblättchen*, vom dritten Tag das siebte, *Witzenspitzel*, vom vierten Tag das erste und fünfte: *Gockel und Hinkel* und *Fanferlieschen*, vom fünften Tag das dritte und siebte: *Komanditchen* und *Schulmeister Klopstock*.

Aus den relativ kurzen, wenn auch mit barocken Metaphernspielen verschnörkelten Reden und Räsonnements verzierten Märchen Basiles, werden bei Brentano umfangreiche, in vielen Einzelzügen und Handlungen ausgesponnene und komplizierte Gebilde. Dabei halten sich die sogenannten „kleinen italienischen Märchen“ noch in gewissen Grenzen, die aber von den „großen“ (*Gockel-Märchen*, *Fanferlieschen*, *Klopstock*, *Komanditchen*) übertroffen werden.

Aus Platzgründen kann von ihnen nur das *Gockel-Märchen* besprochen werden.

GOCKEL UND HINKEL

Dieses Märchen hat Brentano am meisten beschäftigt. Die erste Fassung stammt aus den Jahren 1815/16. Es ist 1838

neu bearbeitet und um das *Tagebuch der Ahnfrau* ergänzt erschienen. Dazu kam eine Zueignung an Marianne von Willemer, die interessante verschlüsselte Hinweise auf das dichterische Verfahren und die Bedeutung der Poesie und Phantasie in Brentanos Leben gibt.⁸⁷ Auch hier entwickelt sich das Märchen ganz aus den gefundenen und den daraufhin erfundenen Namen. Die Hühnerwelt, die Brentano entfaltet, beruht auf den Namen Hanau und Hennegau. Es ist eine sehr freie Umsetzung des Märchens vom Hahnenstein von Basile (*La Preta de lo Gallo*). Bei diesem heißt aber der Held Mineco Aniello, der seinen Zwerghahn zu Geld machen will, weil er vom Hunger „angenagt“ ist. Zwei Schwarzkünstler kaufen den Hahn, Mineco soll ihn ihnen nach Haus tragen. Unterwegs behorcht er ihr Gespräch, sie wollen aus dem Kropf des Hahns einen Zauberstein holen. Aniello flüchtet mit dem Hahn, öffnet ihm den Kropf und wünscht sich mit Hilfe des Steins Jugend und einen Palast herbei. Der König des Landes gibt ihm Natalizia, seine Tochter, zum Weib. Die Schwarzkünstler hören von seinem Glück und beschließen, sich den Stein wieder zu beschaffen. Vor Pentella, der Tochter Minecos, lassen sie eine Puppe tanzen, die sie gern besitzen möchte. Die Alten fordern dafür den Ring des Vaters zu sehen, weil sie angeblich eine Kopie davon machen wollen. Als sie dem Vater den Ring abgeschwatzt und den Alten übergeben hat, verschwinden diese damit und entziehen Mineco Jugend und Reichtum wieder. Mineco wird aus seinem Schloß getrieben. Er überläßt seine Tochter sich selbst, und macht sich auf die Suche nach den Zauberern. Dabei gelangt er ins Mäusereich, wo er als Katzenspion verhaftet wird. Als Tribut bietet er dem Mäusekönig eine Scheibe Speck an und erzählt ihm seine Geschichte. Der Mäusekönig fühlt sich „von Mitleid ange-

knabbert“ und befiehlt, den falschen Hausierern auf die Spur zu kommen. Mit dem Versprechen, ihnen einen Berg Käse und Pökelfleisch zu liefern, gewinnt Mineco die Hilfe der Mäuse, und zieht mit zwei Mäusen nach Klemmburg, wo J. nnarone, der Hexenmeister, wohnt. Die Mäuse stehlen ihm den Ring, worauf Mineco die Hexer in Esel verwandelt. Danach zaubert er sich wieder jung und lebt vergnügt im neu erstandenen Schloß.

Dieses kurze, bei Basile ungefähr fünfseitige Märchen gewinnt bei Brentano einen fast zwanzigmal größeren Umfang. Viele Elemente des Stils, der Bilder und der Metaphorik sind bei Basile vorgebildet. Der bei Basile ziemlich nebensächliche Hahn wird nun Mittelpunkt des gesamten Märchens, er ist der Stammhahn des Geschlechtes, er symbolisiert als Tier die Gattung, die Ahnen, die Unaufhörlichkeit, Kontinuität und Ursprünglichkeit des Lebens, er besitzt den Ring Salomonis, der das Glück an die Weisheit und Liebe bindet. Ein Vorfahr des Hahnes rettete den Ring in Gefahr, indem er ihn verschluckte. Der Ahnherr wollte ihn nicht schlachten, um den Ring wiederzugewinnen, da der Stammhahn nie getötet werden sollte, bis er es selbst verlangt. Ein Unmöglichkeitstopos wie er in vielen Märchen zu finden ist. So vererbt ein Hahn dem anderen den Ring, bis die Prophezeiung in Erfüllung geht. Sie lautet: „Dem Gockel Hahn/ Bringt Glücke selbst/ Um Undank, Hals ab/ Kopf auf,/ Steinkauf/ Brot gab.“⁸⁸ Während so der Hahn mit allen seinen Attributen und seiner ganzen Haltung nach wie ein Mensch aussieht (so geht der Hahn zum Beispiel immer sehr traurig auf und ab, wie ein Mann „der in traurigen Umständen sehr tief sinnige, verwickelte Dinge überlegt, ja, er sah ordentlich aus, als lege er die Hände auf den Rücken“), ähneln Gockel und Hinkel nicht nur im Namen den Hühnern, sie sehen

auch so aus und haben Hühnereigenschaften: „Der Gockel von Hanau redet, [das heißt, kräht] in edlem, hohem Zorne zu Hinkel, welche so betrübt beschämt und kümmerlich vor ihm stand, als ob sie den Pips hätte.“⁸⁹ Der Hahn schlägt mit den Flügeln und Gockel wirft wie der Hahn seine Flügel sein zerrissenes Mäntelchen auf der Schulter hin und her. Der Name bedeutet hier das Wesen, ja Gockel und der Hahn Alektryo sind wesensmäßig gleich: Weisheit, Frömmigkeit, Ritterlichkeit, Fleiß, Ehrenhaftigkeit, Zucht und Haltung sind sowohl Gockels wie des Hahns Eigenschaften. Der Hahn ist also das sichtbar gewordene Wesen Gockels, er steht neben ihm als abgelöste Tugend, er ist die Fleisch gewordene Metapher.⁹⁰ Er treibt die Frauen zur Arbeit, wie er seine Hühner zur Arbeit treibt. Das Wesen Gockels demonstriert sich in seiner Haltung zu seinem Hahn. Der Hahn wird als Garantie des Lebens und der Rückverbindung mit der Vergangenheit und der Natur für höher geachtete als aller Reichtum. So weigert sich Gockel trotz der Bitte Alektryos, ihn hinzurichten, um den Stein in Empfang zu nehmen, denn er ist sein Wappen und Stammhahn: „Sein Vater hat auf meines Vaters Grab gekräht, und er soll auf meinem Grabe krähen.“ Alle Tugenden sind im Gockel und im Hahn versinnbildlicht, er ist das männliche geistige Prinzip schlechthin, dem allerdings ein recht pipsiges weibliches Gegenüber beschieden ist: nämlich Hinkel. Sie tritt ihrem Namen gemäß gleich zu Beginn als unvernünftig beschränkt, wenn auch willig, dem Gockel und Hahn zu gehorchen, auf. Sie will Raubvögel zur Miete im Schloß wohnen lassen, aber Gockel geht das gegen Vernunft, Ehre und Gewissen. Er ist als Hüter und Pfleger ausgezeichnet, so widersetzte er sich auch in Hanau dem übermäßigen Verzehr von Eiern, da keine Brut mehr übrig blieb. Der Hahn Gockel sorgt auch für die Zukunft, wie er

für die Vergangenheit steht. Vernunft ist also vorausschauende Tugend. Brentanos Verfahren nähert sich stellenweise schon dem desillusionierenden, fiktionszerstörenden Verfahren des surrealistischen Witzes, doch geht er nie so weit, die Absurdität triumphieren zu lassen,⁹¹ immerhin bedient er sich der Überraschungseffekte reichlich, die der ständige Wechsel von der Menschen- auf die Tierebene bietet. So wird der Einfall, daß die Raubvögel als Untermieter bei Gockel wohnen und auch Miete zahlen wollen, durchaus unmärchenhaft ernstgenommen, vom Hinkel gewünscht als ökonomische Entlastung und vom weiterblickenden Gockel abgelehnt. Frau Hinkel bückte sich dann unter der niedrigen Tür (wie ein Huhn) und „verschwand mit einem tiefen Seufzer im Hühnerstall. Im Hühnerstall? Ja – denn im Hühnerstall wohnte Gockel von Hanau, Hinkel von Hennegau und Gackeleia, ihr Fräulein Tochter ...“.⁹² Wenn normalerweise Namen und Wesen auseinanderklaffen, dann ist es witzig, wenn sie doch einmal zusammenfallen, wenn ein Mensch, der wie ein Tier heißt, nun auch in der Tierbehausung anzutreffen ist. Witzig aber mit ernstem Hintergrund ist es auch wieder, wenn dann die Identifikation doch wieder infrage gestellt wird: „Gockel aber hatte, was mehr wert war als ein Hahn und Huhn, ein edles, stolzes Herz in der Brust und freies, schuldloses Gewissen dazu.“⁹³ Natürlich liegt in dem naiven Ernst, mit dem bewußt gespielt wird, ein zusätzliches witziges Element, aber der Ernst ließe sich nur zerstören, wenn die Moral, die Gockel beseelt, Lüge wäre. Das ist aber nicht der Fall.

Der Witz bestimmt nicht nur die einzelnen Teile, sondern den Aufbau des Ganzen, denn die Phantasie Brentanos ist ähnlich wie die des surrealistischen Witzes und der surrealistischen Kunst auf sophistische oder suggestive Art

realistisch; dafür steht Kausalität,⁹⁴ sie bestimmt so auch den Märchenraum. Denn daß Gockel mit Hinkel im Hühnerstall seines alten Stammschlusses wohnen muß, hat er den philosophischen Petschierstechern zu verdanken, die dem König von Gelnhausen und seinen Räten zugesetzt haben, Gockel in die Armut zu schicken, damit sie ihm den Hahn leicht abkaufen konnten. Sie haben auch die Katze bezahlt und ausgesetzt, die die Küken und Gallina fressen mußte, damit der Hahn als der Schuldige dastünde. Doch ist es diese Katze auch wiederum, die die Verknüpfung mit der zweiten Tiersphäre, dem Mäusereich, die bei Basile weiter ausgeführt ist, leistet. Diese Katze, die das Böse bewirkt, den Tod Gallinas und der Küken, ist auf der anderen Seite unwillkürlich Urheberin des Guten, und somit der Katze im Rheinmärchen ähnlich. Auf einem Umweg verknüpft Brentano hier wieder die moralische mit der physischen Welt. Von der Katze verfolgt, retten sich nämlich zwei weiße Mäuse in den Ärmel Gockels. In seinem Schlaf bitten sie ihn, sie über den Fluß herüber zu bringen und vor der Katze zu schützen, was Gockel ihnen im Traum verspricht und am nächsten Morgen auch tut. Aus Dankbarkeit helfen die Mäuse, weil er ritterlich Schutz und Hilfe gewährt hat, am Ende Gackeleia, den Ring wiederzugewinnen. Auf dem Rückweg vom Fluß trifft er die drei Petschierstecher, die den Hahn Alektryo gegen eine Ziege eintauschen wollen. Gockel lehnt ab. Hinkel, die träge und dumm ist und stets nur von der vergangenen schönen Zeit in Hanau träumt, und Gackeleia, die nachlässig und verspielt ist, hassen den Hahn, weil er sie stets zur Arbeit antreibt. Daher stecken Hinkel und Gackeleia Alektryo einmal in einen Sack, um richtig ausschlafen zu können. Gackeleia, die in einem Winkel des Schlosses einen Wurf Katzen entdeckt hat, zeigt den Katzen die frisch aus

dem Ei geschlüpften Küken von Gallina, worauf die Katzen die Brut vernichten. Sie geben vor Gockel dem Hahn die Schuld, worauf Gockel geneigt ist, den Juden den Hahn zu verkaufen. Als er nun den Juden den Hahn nachträgt, berührt er etwas Hartes in seinem Hals. Alektryo beginnt zu sprechen und Gockel erfährt, indem er die Juden belauscht, von dem ganzen Komplott. Der Hahn erfüllt die Prophezeiung und fordert aus Trauer um den Tod seiner Küken und Gallinas den Ritterschwert, nachdem das Halsgericht über die Katze stattgefunden hat. Im tiefsten Unglück, nachdem Gockel seine letzte Hoffnung, die Hühnerbrut verloren hat, schenkt ihm Alektryo das Glück wieder, seine Verbindung mit der Vorzeit und sein Selbstopfer sichert den Menschen die Kontinuität des Glücks, der Ehre und des Hauses. Der Hahn ist Wecker des Gewissens, er führt zur Reue und zur Wachsamkeit gegenüber dem Bösen. Das Gericht über die Katze wird auch zum Gericht über Gackeleia und Hinkel. Gackeleia soll, weil sie die Katzen heimlich sich zum Spiel erzogen und durch diese ihre Spielerei ein solches Unglück angerichtet hat, nie mit einer Puppe spielen dürfen. Diese strenge, der Natur des Kindes widersprechende Auflage führt nun aber wieder zum Verlust des Ringes, das heißt, des gerade erst gewonnenen Glücks. Das väterliche Prinzip von Zucht, Gehorsam, Leistung und Gewissen wird überzogen, es ist unhaltbar. In die Lücke dringt die Verführung ein. Ähnlich wie die Katze der Petschierstecher Gutes und Böses zugleich bewirkt, sozusagen sich selbst in ihrem eigentlichen Zweck aufhebt, so hebt auch Gockels Strafe sich selbst auf, richtet sich gegen ihn. Nach dem Gericht köpft Gockel den Hahn, wie dieser es begehrt hat, und der Edelstein fällt ihm vor die Füße. Mit Hilfe des Ringes zaubert Gockel ein Schloß und sich und seiner Frau Jugend und Schönheit. Der Nacht-

wächter von Gelnhausen hat sich angestrengt das Schloß, das wie ein Pilz aus der Erde geschossen ist, als Realität anzuerkennen. Doch die Bäcker und Metzger, die er mit seinem verwunderten Geschrei geweckt hat, berechnen, nachdem sie erkannt haben, daß „man das Schloß nicht wegdiskutieren kann“, sofort, wieviel Waren sie den Schloßbewohnern verkaufen können.

Dieser witzige Effekt wird seit Perrault in der Märchen-dichtung genutzt. Die Märchenwirklichkeit wird des Wunderbaren entkleidet. Philister verwundern sich nicht, sondern sind nur „voll Freude, daß sie viel Geld verdienen sollen.“⁹⁵ Der König Eifrassius von Gelnhausen wohnt in einem Schloß, das aus lauter ausgeblasenen Hühnereiern bestand. Gerade der Bau dieses Schlosses war Anlaß zu Gockels Entlassung gewesen, weil er sich dieser Eierverschwendung widersetzte. Die Hühner- und Eiermanie, die sich in dem Namen seiner Frau Eilegia so gut niederschlägt wie in den Zeremonien des Eieraufschlagens und -essens, wird von Gockel benutzt, um sich wieder fürstlich freigebig beim König einzuführen, der mit ihm Brüderschaft trinkt und sich zweihundert Gulden borgt. „So lebten Gockel und die seinigen ... in einer ganz ungemein irdischen Glückseligkeit,“⁹⁶ eine Ironie, die sogleich durch die Worte erklärt wird, „König Eifrassius war gut Freund mit ihm, seiner Küche und seinem unerschöpflichen Geldbeutel“⁹⁶ das heißt, man schätzt Gockel nur um seines Geldes willen. Man sieht, daß Gockel nur das zurückbekommt, was er durch seine Eitelkeit und Verschwendungssucht dank des gefundenen Ringes selbst herausgefordert hat. Seine Anbiederung bei Eifrassius und die Verschwendung, die er nun selbst mit Hühnereiern treibt, stehen im Widerspruch zu seiner früheren Gesinnung.

Aus diesem Grund ist es verständlich, wenn durch die „Spielsucht“ Gackeleias die Katastrophe eingeleitet wird. Denn Gackeleia ist „in schweren Puppensorgen“. Die Sehnsucht nach dem Spiel mit einer Puppe ist ein ganz elementares Bedürfnis. Brentano macht deutlich, daß das Kinderspiel wie das Spiel der Kunst eine Angelegenheit ist, die den ganzen Menschen, seine Gefühls- und Willenskräfte, seine Liebe und immerwährende Sehnsucht nach einer Seinsweise entwickelt, die dem Menschen zu seiner Eigentlichkeit verhilft. Diese muß die Liebe zu einem Du in sich einschließen. Allerdings stellt sich auf der kindlich „egozentrischen“ Lebensstufe diese Liebe in einer die Dinge personifizierenden und beseelenden Projektion der inneren Vorstellungen dar. Die ganze Liebesfähigkeit und Persönlichkeit des Kindes wird damit entwickelt. Gockel beging also mit dem Verbot einen schweren Fehler, vor allem aber auch dadurch, daß er es als rein formales Gesetz durchhält, nachdem er selbst seine Anfälligkeit für eine „ungemein irdische Glückseligkeit“ gezeigt hat. Hier wird also das väterliche Pflicht- und Leistungsethos in seinem Wert eingeschränkt. Die im Kinderspiel sich meldende mütterliche Liebe, Fürsorge und Zärtlichkeit darf und kann nicht unterdrückt werden. So gelingt es dem Petschierstecher leicht, Gackeleia zu verführen. Diese Verführung ist vieldeutig. Zunächst zeigt sie die Verführbarkeit als Erbsünde an. Auch das Kind ist schon der Schuld, das heißt, dem Ungehorsam, der Neugier und der Sinnlichkeit verfallen. Die Puppe, die der alte Mann Gackeleia vorführt, wird als „Kunstfigur“ ausgegeben, damit ihre Bedenken beschwichtigt werden. Nachdem das Unglück geschehen ist und die seinen das Schloß und die Zuneigung des Königs verloren haben, erfährt Gockel auf dem Rückweg in den Wald von Gackeleia von der Kunstfigur und der Ursa-

che für den Verlust des Ringes. Als Gockel sie mit der Rute schlägt, macht sich die Puppe selbständig und läuft davon. Gackeleia rennt hinterher und die Alten verlieren sie aus den Augen. Nach dreimonatiger vergeblicher Suche schlafen sie nachts im Schloß ein, werden aber von Gackeleia, die inzwischen zur „großen vernünftigen Jungfrau“ geworden ist, geweckt, sie sehen ihr altes Schloß wiedererstanden und erfahren von ihr die Geschichte der Wiedererringung des Rings. „All unser neues Glück haben wir allein Euch selbst zu verdanken“⁹⁷ sagt sie zu Gockel und erzählt, daß sie der Puppe nacheilte, weil sie sie so lieb hatte, daß sie lieber die schimpflichste Strafe über sich hätte ergehen lassen, als sie zu verlassen. Im Traum hört sie die Puppe zu sich sprechen und erfährt, daß in der Puppe Sissi von Mandelbiß steckt, die Maus, die Gockel damals vor der Katze gerettet hatte. In der grotesken Mäusestadt, die aus hohlen Kürbissen, Semmeln und Stiefeln besteht, erfährt sie nun von dem Verbleib des Ringes. Die Mäuse singen beim Gebet in der Kirche das Lied „Kein Tierlein ist auf Erden/ Dir lieber Gott zu klein./ Du ließst sie alle werden/ Und alle sind sie dein ... / In starker Hand die Erde,/ Trägst du mit Mann und Maus/ Es ruft dein Odem werde/ Und bläst das Lichtlein aus ...“⁹⁸ Bonaventura Tecchi⁹⁹ sieht in diesem Gedicht erreichte Religiosität, nach seiner Ansicht hätte es keiner Umarbeitung bedurft, das Gockelmärchen im Sinne des katholischen Glaubens zu stilisieren. Das ganze Leben wird im Glauben zum Märchen. Der Abgrund zwischen Natur und Geist ist überwunden, wenn in dem Gedicht abgeblaßte Redensarten, zum Beispiel „Wie mit Mann und Maus“ wieder so verstanden werden, daß die Maus so viel wert ist wie der Mensch, dann erscheint in Gott die Liebeseinheit der Natur, die sich durch Dankbarkeit, Treue, Hilfsbereitschaft selbst bewährt

und erhält. Tecchi macht darauf aufmerksam, daß es Brentano mit den kleinen, netten, zarten, liebenswürdigen und anmutigen oder den bunten und prächtigen Tieren hält. Die Tierhelfergestalten der Volksmärchen sind vom magischen oder oft schrecklichen Wesen herabgestiegen zu der empfindsamen Gestimmtheit des kindlichen Dichters. Daß der Mensch genauso kreatürlich hingefällig ist und Gottes Hand anheim gegeben wie der Sperling, das erzeugt jene franziskanische Gemütsart, die das Tier als Bruder in Not und Freude ansieht. Das bunte Gewimmel des Hühnerhofes, das Gackeleia mit einem Drehen am Zauberring entstehen läßt, zeigt nicht nur die kindliche Schaulust an (Schaub)¹⁰⁰, sondern vermittelt die Überfülle, den Reichtum der Natur im lebendigen Geschöpf. Das Wirkliche ist selbst das Märchen, wer es mit der Unmittelbarkeit der kindlichen beziehungsweise künstlerischen Sinnlichkeit aufnimmt, lebt im irdischen Paradies, das ethisch gesehen die Brüderlichkeit aller Geschöpfe predigt. Freilich ist das Paradies, in dem sich Lamm neben Löwe lagern kann, nur in der Phantasie möglich. Die Psychologisierung des Ästhetischen oder die Theologisierung des Psychischen unterscheidet Brentano doch schon stark von der eschatologischen Erwartung des Goldenen Zeitalters, wie sie aus dem *Ofterdingen* spricht. Brentanos surreale Spielwelt ist der modernen Bewußtheit paradoxerweise näher als die von Novalis, die abstrakter und philosophischer erscheint. Gackeleia erringt den Stein wieder, weil die Zauberer sich in ihrer Bosheit bereits gegenseitig zu Eseln verwandelt haben. Gackeleia verwandelt sich nun selbst in eine schöne vernünftige Jungfrau, damit sie ihre „gefährliche Spielsucht“ verliert.

Brentano hat in der Zuneigung der zweiten Fassung des Gockelmärchens dem Vers „Keine Puppe, ist es nur/

Eine schöne Kunstfigur“ in ironisch verschlüsselter Weise zu einem Leitmotiv seiner poetischen und menschlichen Bestrebung erhoben. Wolfgang Frühwald hat die biographischen Hintergründe und die daran geknüpfte Mythisierung und Poetisierung persönlicher Bindungen und existentieller Probleme ins einzelne gehend erläutert.¹⁰¹ Die Kunstfigur steht für die Kunst überhaupt. Sie ist wesentlich Suche nach dem verlorenen Paradies der Kindheit und des Spiels. Die Phantasie bahnt den Weg dahin und ist auch ihr Ziel. Wenn nun Gackeleia eine Puppe, ein scheinbar totes Ding, zu besitzen begehrt, so scheint das in den Augen der Erwachsenen Spielerei, nutzloser Spieltrieb. Doch diese Puppe ist nur scheinbar tot. In ihr steckt eine lebendige Maus, das heißt die Kunstfigur ist nur die Maske einer gefangenen Kreatur. Die hingebende Liebe zur Kunstfigur erlöst das in ihr gefesselte Leben. So trägt der Spieltrieb und die Liebe Gackeleias auf Umwegen zur endgültigen Entfaltung des Glücks bei, des Vaters Gebot wird dabei nicht radikal in Frage gestellt, aber in seiner absoluten Geltung relativiert. Die gefährliche Spielsucht, das bloß ästhetisierende Vergnügen wird verneint, nicht aber die dahinterstehende Liebe, die sich über die Kunst auf die Erlösung vom Fluch der Welt und auf die Fülle des Lebens bezieht. Gackeleia korrigiert den väterlichen Rigorismus, bestätigt aber seine Ritterlichkeit und seine Liebe zur Kreatur, nimmt sie in das Spiel der „Kunst“ hinein. Die Handlungsmotivation macht deutlich, daß der Vater ebensowohl an der Wiederkehr des Glücks beteiligt ist wie die Liebe der Tochter. Die beiden Mäuse, die Gackeleia zum Ring bringen, helfen ihr aus Dankbarkeit gegen ihren Vater. Aber Gackeleia hat sich, um sich der negativen Seite des Spieltriebs zu entledigen, in eine dem väterlichen Über-Ich sich allzu rigoros unterwerfenden Art der Kindheit über-

haupt begeben, damit aber auch die wunderbare Märchenwirklichkeit, die kindliche Unschuld, die Autonomie in Frage gestellt. Deswegen wünscht sich Gackeleia endlich: „Alles ist so herrlich und so glücklich, was bleibt zu wünschen übrig, als daß wir alle Kinder wären und die ganze Geschichte ein Märchen und Alektryo erzählte uns die Geschichte, und wir wären ganz glücklich drüber und patschten in die Hände vor Freude.“¹⁰² Alle Anwesenden, einschließlich des Erzählers, werden somit zu Kindern.

Das Märchen hat sein eigentliches Publikum im Kind Gottes, beziehungsweise das Gotteskind ist sein Erzähler und Held. Tier und Kind leben in jeder Minute rein und vollgegenwärtig, in einer ewigen Gegenwart, für die die Intensität des Erlebens und die Lusterfüllung allein existiert. Doch erscheint im letzten Teil des Märchens auch noch einmal als Mahnung und Vorblick auf die Problematik des alten Brentano eine silberne Bildsäule des heiligen Petrus „neben welchem ein goldener Hahn saß, der mit seinem Krähen immer die Stundenzahl ansagte,“¹⁰³ also Reue, Schuld und Zeitlichkeit des Menschen zum Gedächtnis bringt, die in diesem Märchen freilich „überspielt“ werden.

DIE ZWEITE FASSUNG

In der Spätfassung des Märchens, die unter dem Titel *Gockel, Hinkel und Gackeleia* (1838) mit 14 Illustrationen nach Vorzeichnungen von Brentano selbst erschien, wird der subjektiv ästhetische Sinn der Kunst, des Märchens, der Phantasie und des Kindseins „aufgehoben“, in dem objektiven religiösen Sinn, aus dem die ästhetischen Kategorien im Sinne Friedrich Schlegels einst herausgetreten waren. Doch

bleibt dabei das spielerische Moment der Kunst erhalten, es wird sogar übersteigert, verfremdet und durch arabeske Wucherungen bereichert, in denen das Heterogenste, das Läppische, Kuriose, Bizarre, Groteske, Witzige, Erhabene und Lächerliche sich ununterbrochen sinnverwirrend mischen. So etwa betrachtet Gackeleia den Zug der Mäuse, die sich in die gotische Kirche begeben, die aus Pferdeschädeln besteht. Dann wirft sie einen Blick auf die seltsamen Gebäude der Mäusestadt im Sternenlicht. Dieser Anblick dient als Auslöser erhabener Gedanken: Sie zitiert Hölderlins Hymne *Brod und Wein*. „Wenn der Strom der Empfindung anschwillt und uns reißend ins weite Meer der Begeisterung hintragen will. Nirgends ist dieses mehr der Fall, als bei großer Architektur im Mondschein.“¹⁰⁴

Es scheint, als schütte hier Brentano das kalte Wasser des Witzes über eine kindliche Begeisterung. Aber da Gackeleia zu der Zeit, als sie die Kirche betrachtete, noch ein Kind war, kann die Gefühlserhebung sich sehr wohl an kindlichen Gegenständen wie zum Beispiel an Mäusestädten entzünden. In der Erwachsenenosphäre drückt sich das religiöse Gefühl des Kindes im Frieden der Nacht dann in den Worten Hölderlins aus. Brentano sieht sich selbst als Kind, verehrend, anbetend, bewundernd zitiert er die Verse Hölderlins. Die Ironie richtet sich nicht gegen ihn, sondern stellt nur die Diskrepanz zwischen der unbewußten Begeisterung des Kindes Brentano (Gackeleia) und der bewußten, heiligen Begeisterung des Propheten Hölderlin heraus. Gockel rügt denn auch die exaltierte Sprache Gackeleias, sie sei nicht kindlich genug. Darauf meint Gackeleia, sie sage nun als Jungfrau, was sie als Kind fühlte. Gockel darauf: „Gott lasse dich immer weise, immer ein Kind zugleich sein.“¹⁰⁵ Hier wird der groteske Stilbruch, die Ironie, mit

der das Kind Brentano nach Heinrich Heine Schleppen und Tressen zerreißt¹⁰⁶ zugleich erkannt und gerechtfertigt. Das Hölderlin-Zitat ist nicht zufällig. Für Walther Rehm ertönen Brentano aus dem Gedicht Hölderlins „Glocken entgegen, die sein ganzes Leben erfüllen und die Luft seines seelischen Daseins stets wieder durchschüttern – als rückwärts und vorwärts tönende Glocken aller Erinnerung an ein Besessenes, Verlorenes, als Glocken des Verlangens auch nach all dem, was seinem ‚schweren, melancholischen, sehr zerrissenen Herzen‘, seiner ‚verkümmerten Seele‘ mangelte: Ruhe, ‚begeisterte Ruhe‘ ... Friede des Herzens, das auch in höherem geistig geistlichem Sinn, am Abend des Daseins Gewinn und Verlust abzuwägen vermag.“¹⁰⁷ Die von Gackeleia nicht zitierten Anfangsverse der Hymne „Rings um ruhet die Stadt ... Satt gehn heim von Freuden des Tags zu ruhen die Menschen,/ Und Gewinn und Verlust wäget ein sinniges Haupt“ tauchen dann sinngemäß in dem Schlußgedicht des Gockelmärchens auf. Der Sternenglanz der Nacht und die Lebensernte des Dichters vor dem Gericht Gottes bilden eine Einheit in dem Schlußtableau. Dort erwartet das Büblein Brentano, an den Stuhl St. Edwards gelehnt, den Hahnen-schrei, der das Licht des ewigen Tages ankündigt. Aus ihm steigt die Jakobsleiter der Blumen zur Mutter Nacht und den Sternen auf, welche „wenig wohl um uns bekümmert/ Schweigen und ins Herz uns schreien.“¹⁰⁸ Der Stilbruch zwischen der ironisch-naiven Märchensprache Brentanos und den erhaben elegischen Versen Hölderlins ist bewußt. Er kennzeichnet den in der Einheit von Schwermut und Witz verborgenen Bruch. Das Auseinanderfallen von Seele und Welt in der Welt des verlorenen Paradieses spiegelt sich noch einmal in der grotesken und zugleich rührenden Diskrepanz zwischen Gackeleias Worten und Hölderlins Versen. Dies

ist Brentanos eigener Stil. Er ist der zwischen „Lächeln und Tränen“ angesiedelte Versuch, zugleich weise und ein Kind (puer senex) zu sein. Das gelingt ihm aber nicht als Einheit, sondern im ständig gebrochenen, wechselnden Hin-und Her zwischen beiden Seelenlagen.

Brentano zieht nun, am Ende seines Lebens, die Summe aus seinen Anstrengungen, für die Poesie und für die Religion „etwas zu tun“. Das umgearbeitete Gockelmärchen, das Tagebuch der Ahnfrau und die Zueignung an Marianne von Willemer und Emilie Linder (ex negativo) sind ein gewaltiges allegorisches Gespinnst von persönlichen, biographischen und mythisch-religiösen Anspielungen. Schließlich spiegelt sich in der Zueignung und Umarbeitung oder besser Erweiterung, denn der ursprüngliche Text ist fast überall erhalten worden, sein einstiger Glaube an die verwandelnde Macht der Poesie und sein neuer wider, daß die Poesie nur Dienerin des Glaubens zu sein hat, Führer auf den Weg zu ihm. Kein Reich der Kunst und Imagination könne das Reich Gottes ersetzen. Die Allegorie als Verweiskunst und als Kinderspiel in dem gleichen Sinne, in dem das Kind sowohl als biologisch-kindliches wie geistig-geistliches Kind Gottes gedacht ist, tritt am Ende als hildliche Arabeske und als Gedicht auf, es ist aber zugleich Phantasieprodukt und Lebenssumme des konkreten Dichters Brentano und darüberhinaus Gebet, Predigt und Bekehrungsversuch an Emilie Linder. Diese paradoxe, heterogene Totalität, die sich in einer nicht ironisch sein wollenden, naiven Ironie, in einer spielerischen Märchenwelt, die die tiefsten religiösen Mysterien einschließt, im ständigen Wechsel von Erhabenem, Witzigem, Burleskem spiegelt, soll sich wohl in dem viele Male in immer neuen kontextualen Zusammenhängen auftretenden geheimnisvoll hieroglyphischen Verspaar: „O

Stern und Blume/ Geist und Kleid/ Lieb, Leid und Zeit und Ewigkeit“¹⁰⁹ versinnbildlicht sehen. Das Märchen scheint als eigene Erfindung Brentanos zu leichtgewichtig, das grundlegende religiöse Mysterium Jesu, des Ewigen in der Zeit zu tragen. Letztlich ist aber die Kindschaft Gottes das Einfachste. Es ist „nur“ Einfalt dazu nötig. Diese Einfalt, diese Unschuld und Reinheit und diesen Glauben sucht Brentano in phantastischen Bildern zu umkreisen und festzuhalten. Die Phantasie, sofern sie unschuldig ist, darf auch das Schwerste, Heikelste wagen. An diese Unschuld der Phantasie hat Brentano in den Krisenjahren seines Dichtens nicht mehr zu glauben gewagt. Jetzt erhofft er von ihr seine Garbe vom Erntefeld des Lebens. Seine Phantasie soll als Verführung zum Glauben dienen, während sie früher Verführung zum weltlich autonomen Dasein war; so verdächtigte er sie wenigstens. Die Verse von Stern und Blume umkreisen wie die Arabeske eine verborgene Mitte. Indem das Märchen das Mysterium der Fleischwerdung Gottes verschweigt, indem es von vielem anderen redet, indem es (scheinbar) spielerisch diese Mitte umkreist, rechtfertigt es sich im Paradox. Das übermütige Lachen über Unsinn, Verwechslung, Dummheit wird dann Vorklang des Lachens der Seligen im Paradies. Das märchenhafte Kinderparadies, das Gackeleia gegen den irreligiösen hybriden Willen so mancher Erwachsenen herstellt, „die froh waren, die Kinderschuhe ausgetreten zu haben“,¹¹⁰ ist so das allegorische Abbild des himmlischen Paradieses. Brentano gab das Märchen zugunsten der Armen heraus, es wird also aus einem „Werk der Eitelkeit“ ein „Werk der Barmherzigkeit“.

Die früheren Märchen beabsichtigten noch die innere heimliche Welt und das irdische Paradies gleichzusetzen, im Kunstwerk sollte die verlorene Seinseinheit wiedergefunden

werden. In der *Zueignung* wird Traum und Spiel als Surrogat für das verlorene Paradies angesehen. Jeder sucht sich ein Gärtchen aus vergänglichen Dingen, ein Surrogat, um sich zu schmücken. Der Schmuckcharakter der Kunst, Edelstein und Achselspannen ist der Glanz, der vom Paradies ausgeht.

Vadutz, Thule, Alhambra sind Brentanos Namen für das innere Reich der Phantasie, das er leben wollte. Er suchte zum Beispiel in der Ehe mit Sophie Mereau die Erfüllung des Lebens in der Poesie. Von der Chronika-Erzählung mit der eingelegten Parabel vom Bettler und vom Perlengeist aus geht dann ein Strang der neuen Poesie-Problematik hinüber zum *Tagebuch der Ahnfrau*. Der schöne Bettler, der die Pilger vor der Verlockung des Perlengeistes, dem Geist der weltlichen Eitelkeit und Liebe, der irdischen Freude und der sie begleitenden Trauer warnen wollte, erlag selbst dem Stolz und der Selbstsucht, da „sich in seiner Seele eine unendliche Wißbegierde (erzeugte,) den ganzen Ursprung des Bösen zu wissen, um es gründlich bekriegen zu können.“¹¹¹ Nur solange er wie ein Kind bewußtlos und unschuldig war, schwebte er unangefochten zwischen Himmel und Erde. Als er sich aber niederbeugt, den Becher von Thule zu nehmen, den Becher irdischen Liebesglücks und der beglückenden Phantasie, schlägt ihn der Perlengeist mit dem Becher, und er versteint in Trauer. Doch erhebt er sich aus dem Bitteren Brunnen am Ende der Zeit, die Gnade erfaßt auch ihn. Der Becher wird so synonym mit dem Apfel des Paradieses und der Erkenntnis, denn der Selbstbetrug des Irdischen wird erst im Untergang offenbar.¹¹² Ähnlich wird die Problematik der Emilie Linder, die hier als großmächtige Schottländerin geschildert wird, gesehen; sie zieht sich die schwarze Melancholie zu durch „urelterliche und altvorderliche Studien“, sie verliert durch stetes Brüten über die Herkunft des Religiösen

die eigene Kindschaft Gottes. Gackeleia macht sie gleichfalls mit ihrem Ring zum Kinde. Von der Schwerkraft des Ernstes und der Trauer schwebt sie auf der Jakobsleiter zu den Sternen auf. Märchenparadies und christliches Paradies verschmelzen.

Dies ist eine eigenartige und höchst unorthodoxe Synthese von Bildwelten, die aber Vorbilder in der katholischen Mystik und in der alchimistischen und pietistischen Symbolik besitzt, die Brentano gut kannte. Melancholie ist Kennzeichen des in die Vergangenheit, die verlorene Vorzeit, das verlorene Paradies und den ständigen Verfall und Abfall zurückblickenden Geistes, also des Künstlers, der der durch Christus erfolgten Erlösung von Natur und Geschichte nicht traut und sich nicht in die von Gott eröffnete Zukunft (die im christlichen Paradies erscheinende Unsterblichkeit) projizieren kann. Nur das kindliche Bewußtsein bringt die gläubige Naivität auf, die diese Transzendenz aufschließt.

SECHSTES KAPITEL

E.T.A. HOFFMANN

Keiner der bisher dargestellten Romantiker kann sich am europäischen Prestige mit E.T.A. Hoffmann messen. Wie er Hofmannsthal, Thomas Mann, Kubin, Kafka und Klee beeindruckte, so auch de Quincey, Poe, Nodier, Baudelaire, Balzac, Nerval, Dickens, Gogol, Dostojewsky und schließlich die französischen Surrealisten, die ihn zusammen mit Achim von Arnim als Altmeister schätzten: Breton, Aragon, Eluard, Apollinaire; er ist ein Ahnherr der modernen Kunst-doktrin. Werner Vordtriede¹ hat dargestellt, wie die romantische Kunsttheorie über Hoffmann und Richard Wagner den französischen Symbolismus erreichte. Doch ist Hoffmann nicht nur ein Dichter, der inhaltlich, thematisch und motivisch interessante, manieristische, ungewöhnliche und groteske Gegenstände behandelt, er ist von allen Romantikern der größte und spannendste Erzähler, mit einer stupenden Kraft der Strukturierung und des Aufbaus erzählerischer Welten, deren Erzählsituationen zugleich symbolisch verdichtet und realistisch bildhaft gegenwärtig sind. Sie sind außerdem spannend angelegt. Tiecks Märchen und Novellen erscheinen daneben blaß, neblig und verschwommen, wiewohl Hoffmann Tiecks mahnende Worte aus den Phantasia-Gesprächen in den Debatten der Serapionsbrüder wiederholt, wenn er davon spricht, daß der „ordnende, richtende Verstand“ das Phantasievolle richtig meistern müsse. Bei Hoffmann bewundert man besonders das paradoxe Miteinander von Realismus und Phantastik; vor allem die Surrealisten nahmen sich daran ein Beispiel, da sie mit Breton der Ansicht waren, daß das Irreale mit der gleichen

überscharfen Genauigkeit dargestellt werden müsse, wie das Reale.² Aus dieser gleichgewichtigen Behandlung des Wirklichen und des Imaginären entsteht der Hoffmannsche Begriff des Wirklichkeitsmärchens. Die Vorgänge in den Märchen Hoffmanns sind „feenhaft und wunderbar, aber keck ins gewöhnliche alltägliche Leben eintretend.“³ Seinen Grund aber hat dieser Stil nicht nur in der intellektualistischen und prosaischen Anlage Hoffmanns, die dualistisch das Phantastische, Irrationale sowohl erzeugte als auch aus sich heraus stieß, nicht nur im Einfluß Tiecks, der in gemilderter Form ähnlich gespalten war, sondern auch in dem Druck der modernen Welt mit ihrem Gegensatz von Wissenschaft und Kunst, Traum und Ratio. Der Gegensatz ist auch einer von zivillisatorischem Großstadtleben, durchrationalisierter politischer und wirtschaftlicher Verwaltungswelt und Stolz auf Individualität, Innerlichkeit, künstlerische Freiheit und Unabhängigkeit. Im System des von Kant ausgehenden Idealismus bilden Naturkausalität und Vernunftfreiheit die beiden sich widersprechenden und doch einander fordernden Prinzipien. Unter den mythischen Namen Mutter (Materie, Kausalität) und Vater (Geist, Vernunft und Freiheit) gehen sie in die Naturmythologie beziehungsweise Naturphilosophie der Romantik ein. Diese Gegensätze begegnen sich auch in den Märchen und bilden ähnlich wie bei Brentano, aber mit anderen Akzenten versehen, ein Paradoxon aus: die Rationalisierung ergreift nicht nur methodisch mit den Mitteln der Ironie, des Witzes und des Humors den ungelösten und unlösbaren Gegensatz von Märchen und Wirklichkeit, von Glauben und Wissen, sondern sie versucht, darüber hinaus noch einen Mythos dieses Gegensatzes herzustellen, einen modernen Mythos, der den Gegensatz von Rationalität und Irrationalität in einer höchst „rational“, das heißt, durch-

dacht gestalteten Systematik, Naturphilosophie und Poetik zu erfassen sucht, die die Märchen zu völlig durchkalkulierten Kunstgebilden macht, obwohl man dies zunächst an der Oberfläche des spannend Erzählten nicht wahrnimmt.

Fritz Martini stellt fest, daß Hoffmanns Dichtung der ursprünglichen mythischen Einheit der Erzählformen fernsteht.⁴ Damit wird Hoffmann, wie schon erwähnt, zum Kronzeugen für die Bestrebungen der autonomen Kunst, die sich des Beiwerks der Märchenwelt entledigt, um unverstellt das Über- und Unwirkliche aus dem Wirklichen heraus zu destillieren. Insofern erscheint das romantische Märchen als ein Sprungbrett zur modernen Dichtung, es behält aber wie alle historischen Erscheinungen ein Eigenrecht und eine Eigenwirklichkeit. Es von „hinten“ her zu erklären, aus dem, was sie erzeugte, verkürzt ihre Eigenwahrheit ebenso wie die Erklärung aus dem, was in sie historisch eingegangen ist. Ihr Kunstcharakter ist schließlich mehr als die bloße Weltanschauung und alles, was an Bildung und Wissen auf sie gewirkt hat.

„Der Zusammenhang der Dinge“ erscheint nicht nur in dieser Durchstrukturiertheit, die Vordergrund und Hintergrund, Realität und Mythos aufeinander bezogen darstellt, sondern auch in dem weiteren Zusammenhang, in dem zum Beispiel die Märchen in den Zyklus der *Serapionsbrüder* eingebettet erscheinen. Aber was Hoffmann von den esoterischen Vorgängern und Nachfolgern in der Kunstdoktrin entfernt, ist die Nähe der Erzählweise und der Erzählmotive zum vorromantischen Trivialroman und zum Feenmärchen in der Tradition von *Tausend und eine Nacht* und zu ihrer handfesten Erzähldynamik mit der Kraft szenischer Vergewärtigung und realistischer Detailfreudigkeit.

Bonaventura Tecchi hat in seinem Buch *Le fiabe di E.T.A. Hoffmann*⁶ *Die Bergwerke zu Falun* als „Naturmärchen“, in dem Tiecks maßgebender Einfluß noch am deutlichsten ist, der Hoffmannschen Erfindung des „Wirklichkeitsmärchens“ (der Ausdruck stammt von R. Benz) vorangestellt, obwohl es fünf Jahre nach dem *Goldnen Topf* geschrieben wurde. Wir folgen dieser Anordnung, da sie Tiecks Einfluß unmittelbar deutlich macht.⁷

DIE BERGWERKE ZU FALUN

Hoffmann bezieht seinen Stoff wie viele andere Bearbeiter⁸ aus G. H. Schuberts *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften* (1808). Schubert erzählt dort (S.215) kurz die 1720 in einer Kopenhagener Zeitung berichtete Geschichte des 1670 in den Faluner Bergwerken verunglückten Mats Israelson, dessen Leiche 50 Jahre unversehrt in Vitriolwasser erhalten wurde und den, als er 1719 ausgegraben wurde, nur seine ehemalige, inzwischen uralte Braut erkannte. Ein Abdruck dieser Erzählung in der Zeitschrift *Jason* 1809 forderte zur poetischen Behandlung des Stoffes auf. Die meisten Bearbeiter beschränken sich in ihren Gedichten auf die Szene des Wiedersehens, die Hervorhebung der Treue der Braut und ihres Todes nach der Wiedererkennung des Bräutigams.

Erst bei Arnim, (*Des ersten Bergmanns ewige Jugend, in Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores*, 1810) wird unter Verwendung des Undinenmotivs aus Goethes *Fischer* und Brentanos *Loreley* und des Bergfeemotivs aus Tiecks *Runenberg* sowie der Bergmythologie aus Novalis' *Heinrich van Ofterdingen* ein neuer Mythos der Verlobung des Berg-

manns mit der Bergfee, die eifersüchtig auf die irdische Liebe den Bergmann stürzt und im Goldsarg ewig jung bewahrt, gesponnen. Auch Tiecks Venusberg spielt eine Rolle, denn nach Paracelsus sind alle Nixen zusammen Repräsentantinnen der Venus, der Meerengeborenen. So erklärt sich die Affinität der verschiedenen Göttinnen oder ihrer Repräsentantinnen mit der magna-mater-Gestalt bei Tieck, Arnim und Hoffmann und die merkwürdige Verwandlung des Wassers in Kristall in den Träumen von Elis. Hoffmann stützt sich auf die Darstellung von Tiecks *Runenberg*, die Anekdote und die Darstellung des Zusammenhangs von Natur und Unbewußtem bei Schubert. In dessen *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften* wird Schellings Weltseelenvorstellung (übernommen aus Platos *Timaios*) mit der modernen naturwissenschaftlichen Erkenntnis von der Entstehung des Weltalls (Kant-Laplace), der Entstehung der Erde und der Organismen verbunden. Wie schon Werner, Ritter und Steffens, den Lehrern von Novalis und Freunden Tiecks, vertritt Schubert eine spekulative aus neuplatonischen Vorstellungen hervorgehende Naturphilosophie,⁹ die aber auch ältere mythologische Traditionen der Kosmologie aufnimmt, wie die des Hierosgamos,¹⁰ die aber hier dürftig rationalisiert als Prinzipien erscheinen. Die Weltseele enthält ein mütterlich empfangendes und ein väterlich zeugendes Prinzip, deren Produkt eine gestaltlose leuchtende Flüssigkeit ist, aus der die Sterne entstehen. Allmählich verfinstert sich die lebende Natur und sinkt in die Welt der Schwere, der Materie hinab. Diese bildet eine neue Basis, das organische Leben, welches ins Licht zurückstrebt. Dieses Sehnen offenbart sich in den organischen Wesen und im Menschen als Somnambulismus, Fähigkeit zu Vision, Vorahnungen, Träumen, Sympathien, zur Schau des Ganzen; der sogenannte tierische Magnetis-

mus (der Ausdruck stammt von Mesmer),¹¹ steht mit dem physikalischen Magnetismus, der Elektrizität, der Wärme und dem Licht als Kräften in Verbindung, die die Beziehung des Einzelnen zum Kosmos wahren. In den kosmischen Momenten erkennt der einzelne seine Harmonie mit dem Ganzen. Von diesem Zusammenhang hatten die Urvölker noch ein klares Bewußtsein. Wie Jakob Grimm, der sich gleichfalls auf Schelling stützt, nimmt Schubert eine Uroffenbarung an, die aus der Zeit stammt, wo die Götter noch mit den Menschen Umgang pflogen. Doch die Fähigkeit zu höherer Erkenntnis ging verloren. Nachklänge erschienen noch in den antiken Mysterien, heute ergeben sich solche Visionen nur noch in pathologischen Zuständen, nicht mehr in „natürlicher Unschuld“. Der Somnambulismus ist die krankhafte Antizipation eines künftigen höheren Bewußtseins und stellt die Entartung einer früheren Erkenntnisweise dar. Dieses irrationale, intuitive, visionäre Wissen, das der rationalen Erkenntnis entgegensteht, begreift die Einheit von Natur und Geist, indem sich in diesem Geist die Selbstoffenbarung des Absoluten vollzieht, ohne den Weg über die Empirie gehen zu müssen. Eine entsprechende Problematik wird nun ins Metaphysische, beziehungsweise Kosmologische projiziert. Die Frage bleibt, wie sich das Absolute, Geistige, Göttliche in die ihm wesenfremde endliche Materie umsetzen kann. Schelling, auf den sich Schubert beruft, ging dabei den Weg Plotins und Böhmies. Aus dem unvorstellbaren Urgrund, dem vollkommenen An-und-für-sich, spalten sich unerklärlich (nur durch Glauben ist diese Tatsache in ihrer Faktizität zu erfassen) die Ideen ab und sinken im Drang nach Freiheit und Selbständigkeit in die Materie. Die ganze Entwicklung des irdischen Geschehens in seinem Kampf freier Individualitäten gegeneinander ist als Sühne

für den frevelnden Abfall von Gott zu sehen. Im Menschen sehen Schelling, Novalis und Schubert das Organ, in dem die Natur sich selbst anschaut. Doch nach seinem Sündenfall vermag er die Natur nicht mehr zu verstehen. „Er hat seine Unabhängigkeit mit dem Verlust unmittelbarer Erkenntnis bezahlt.“¹² Nun muß nach einer Anmerkung Baaders die Natur dem Menschen Gott manifestieren, was eigentlich der Mensch ihr tun sollte.

Hier kommen wir nun zu dem ersten Geheimnis jener schon in Tiecks *Runenberg* angeschlagenen dunklen Thematik der Gottesvorstellung, in der Dunkel und Licht, Böses und Gutes vereint sind, Angst und Beseligung, Tod und Leben, Satan und Gott. Liebe und Tod sind, wie die Alten in ihren Mysterien schon gewußt haben, für Schubert die Kräfte, die der Vereinzelung ein Ende setzen. Der Tod setzt die höheren Kräfte, setzt die Seele frei.¹³ Untergang in Seligkeit bedeutet Auferstehung und Wiedergeburt. In den Mysterien erlebt der Myste einen rituellen Tod und die Auferstehung, erfährt dadurch die Permanenz und Kontinuität des Lebens. In der Identifikation mit Gott und dem Kultheros geht der Mensch in das höhere Leben ein. Ein weiteres Motiv der romantischen Naturphilosophie, die Stufen des Anorganischen zum Organischen, die Einheit des Menschen mit seinen phylogenetischen und die Verbindung des Unbewußten des Gangliensystems mit den primitiveren Stufen seiner Entwicklung wird von Schubert an Hoffmann überliefert, der mit den Mitteln Tiecks und Novalis', aber mit größerem Realismus eine Symbolwelt herstellt, die sich der Falun-Anekdote Schuberts als Abschlußsymbol bedient.

In der Begegnung zwischen der sterblichen, aber der Macht der Zeit unterworfenen, gealterten Ulla und dem toten, aber der Zeit entzogenen, unverwesten, jugendlich

schönen Elis erscheint das Problem von Zeit und Ewigkeit, von Materie und Geist, von Frau und Mann auf eine paradoxe Spitze getrieben. Die von Müller^{14a} so genannten Konfliktformeln, die zwischen Emphase, Ekstase, Enthusiasmus und Kälte, Skepsis, Sarkasmus pendeln, sind gerade hier deutlich zu erkennen: „Kaum hatte die Alte den erstarrten Jüngling erblickt, als sie beide Krücken fallen ließ, die Arme hoch emporstreckte zum Himmel und mit dem herzzeruschneidenden Ton der tiefsten Klage rief: ‚O Elis Fröbom – O mein Elis – mein süßer Bräutigam!‘ – und damit kauerte sie neben dem Leichnam nieder und faßte die erstarrten Hände und drückte sie an ihre im Alter erkaltete Brust, in der noch wie heiliges Naphthafeuer unter der Eisdecke, ein Herz voll heißer Liebe schlug.“¹⁵ Kälte, Erstarrung, Eis, Kristall, Anorganisches, Bergwelt tritt also in Gegensatz zu organischem Leben, Herz, Wärme, Feuer, Liebe, Begeisterung, Religion und Seele. Dieser Kontrast ruft den zerreißen den Schmerz hervor. Dem entspricht umgekehrt die Zweiteilung in der Seele von Elis: „Er fühlte sich wie in zwei Hälften geteilt, es war ihm, als steige sein besseres, sein eigentliches Ich hinab in den Mittelpunkt der Erdkugel und ruhe aus in den Armen der Königin, während er in Falun sein düsteres Lager suchte.“¹⁶ (Diese Zweiteilung findet sich schon bei Tieck.) Gleich zu Anfang findet ein Wechsel vom Flüssigen, Wandelbaren, Zeitlichen zum Erstarrten und scheinbar Ewigen und Beständigen statt. Elis, von der Ostindienfahrt heimgekommen, findet seine Mutter nicht mehr, sie ist gestorben. Das führt seine Abkehr von der Seefahrt herbei. Nur seine Mutter konnte ihm das Leben zur See erträglich machen, sie scheint also in einer symbolischen Verbindung mit dem zeitlich Wechselhaften, dem Fluß der Zeit zu stehen, auch mit mitmenschlicher Freude, mit sinn-

vollem Leben. In dem Moment jedoch, in dem er von ihrem Tod erfährt, erscheint das Leben zur See elend, irres, zweckloses Treiben, ruchlos sogar, da es ihn von ihr entfernte, der er Trost im Sterben hätte geben können. Diese Mutter, an deren Stelle später ein „holdes junges Weib“ (die spätere Ulla) tritt, ruft ihm im Traum aus einer Spalte von der Oberwelt des Sternenhimmels zu. Dieser Traum hatte ihm das Meer in durchsichtigen Kristallboden verwandelt und den Himmel in schwarzglitzerndes Gestein, blinkende Metallblumen, deren Wurzeln den Herzen jungfräulicher Gestalten entsprossen. Er möchte zu ihnen hinab in Liebe, Sehnsucht, „brünstigem Verlangen“, als sich wie ein jäher Blitz „das ernste Antlitz einer mächtigen Frau“ in der Tiefe entzündet und das Entzücken sich in Angst verwandelt, als sein Ich im glänzenden Gestein verfließt.¹⁷ Den Ich-Verlust, „den süßen, tiefersehten“ (Gottfried Benn), den die Muttergöttin, die ursprünglichere, undifferenzierte, geistlose Natur von ihm verlangt, erfüllt ihn als Geist-bestimmtes Wesen mit namenloser Angst. Elis ist Neriker,¹⁸ das heißt Melancholiker wie Christian im Runenberg. Der Melancholiker ist aber ein narzißtisch in sich selbst versenkter Mensch, der nach Proklos⁹ seine irdische Erscheinung für sich selber hält, obwohl er doch in Wirklichkeit Seele und Idee ist. Die neuplatonische Mythenexegese bringt indessen auch den Narzißmythos mit dem Dionysos-Mythos in Verbindung. Dionysos, dem die Titanen, die Erdkräfte, einen Spiegel schenken, in dem er sich selbst betrachtet, wird von den Titanen zerrissen. Die göttliche Einheit, die sich selbst bespiegelt, sich zur Zweiheit und damit zur Vielheit bringt, fällt von sich selbst ab und verfällt der Materie. Diese Deutung wurde in Creuzer und Kannes Mythengeschichte^{18a} überliefert, aus denen auch Schubert für seine

Symbolik des Traums schöpft,^{18b} die wiederum für Hoffmann zur Offenbarung wurde. Der narzißtische Melancholiker begehrt nun in die Materie zurückzukehren, in den Schein, die Täuschung von Schönheit und Wesen, als dessen Symbol der rote Almandin bei Hoffmann steht, wie bei Tieck die Tabula Smaragdina. Die Steinwelt erscheint also als eine täuschende Ewigkeit, sie fordert dafür die Aufgabe des geistbewußten Ich. Zwar verleiht ihr Anblick dionysische Verzückung, Wonne und Wollust, doch zugleich erhebt sich Angst als Schwindel der Freiheit.^{19a} Schwindel ergreift auch Elis im angesicht der höllischen Grube, ihm war, als zögen ihn unsichtbare Hände in den Schlund. Das Märchen (Hoffmann zählte es indessen nicht zu seinen Märchen, wahrscheinlich weil ihm das happy end fehlte) endet in der tragischen Aporie. Es stellt die Welt des entscheidungsgehemmten Melancholikers dar, der sich weder der Mitmenschlichkeit noch der mystischen Allnatur allein hingeben kann, und der glaubt, beide Seiten in der magischen Hieroglyphe vereinen zu können.²⁰ Er ist zweigeteilt, sein Tagesbewußtsein hindert ihn durch Angstgefühl, sich völlig dem Unbewußten und der Tiefe hinzugeben, sein mystisches Verlangen nach All-Einheit hindert ihn, sich dem beschränkten, menschlichen Bereich anzuvertrauen. So sucht er, wie jeder manieristische Melancholiker, Magier und Alchemist, den Stein der Weisen (Karfunkel, Almandin, Tabula Smaragdina) der die Vereinigung der Gegensätze in sich schließen soll. Dieses esoterische Symbol und das reale Symbol der Schubertschen Erzählung schließen sich nun zusammen, Phantastik und Realismus bilden eine widersprüchliche Einheit. Robert Mühlher sieht in seinem tiefsinnigen Aufsatz *Narziß und der phantas-tische Realismus* „die eigentliche Quelle des phantastischen Realismus in der Selbstbegegnung“. Der Blick hinter

die Dinge, das Aufheben des Schleiers der Göttin Isis findet nur das eigene Selbst, dem zu begegnen „meist kein Glück, nie eine Bereicherung ist.“²¹ Die Phantasiekunst verdankt ihre Existenz eben der Nichtigkeit des Ichs, das sich mit Hilfe der Einbildungskraft (des Magiers, des Künstlers) Seinsfülle erschleichen will. Die Selbstliebe, die Liebe zum zentralen Ich seiner Individualität, das Narziß im irdischen Spiegel der Elemente der Natur sieht, findet sich bedroht von der Vernichtung, dem Tode. Zwischen der Endlichkeit der Person und dem Selbst besteht eine Kluft, empirisches und absolutes Ich decken sich nicht. Zum Symbol dieser Unvereinbarkeit wird der Leichnam von Elis selbst, er ist unverweslich, nach Schubert kann er deswegen nicht in das nächsthöhere Stadium der Entwicklung des Geistes übergehen. Der unverwesliche Leichnam stellt also ein totes, aber scheinbar vollkommenes Sein dar, das dem Werden entzogen ist, da es sich nicht selbst aufgeben konnte. Die Narzißwelt gelangt nie über die Widersprüchlichkeit und Brüchigkeit von Sein und endlicher Zeit hinaus. Ihre Ewigkeit erreicht sie in der Kunstwelt als einer Welt des Scheins. Der Traum zeigt die Allverbundenheit der Seele und die tiefere Sympathie des Unbewußten mit den Vorstadien des Organischen und des Menschlichen. Doch wird diese Sehnsucht mit dem Bild des Höllenschlundes, der Mine, die mit Dantes *Inferno* verglichen wird, dämonisiert. Wie der Seemann, dem der Abgrund des Meeres mit seinen Ungeheuern erscheint, so denkt auch Elis, daß diese Vision seinen baldigen Tod bedeutet. Geschreckt von diesem Bilde scheut er zurück, doch in tragischer Ironie erscheint dann der soeben noch als Erdwurm und Teufel gesehene Bergmann als schlicht, fromm und fleißig und Ulla Dahlsjö erblickt er als „schönes, frommes Himmelskind,“²² das ihn an den eben noch als

Unheil gefürchteten Abgrund fesselt. Ebenso ambivalent sind auch seine Ahnungen und Wünsche nach dem ersten Traum, in dem Wehmut über den Tod der Mutter. Wunsch, der Dirne wieder zu begegnen und die Erscheinung Torberns sich so mischen, daß ihnen eine gewisse Identität zuzukommen scheint. Bergkönigin und Ulla stehen im Verhältnis von Urbild und Abbild, er sucht sie zu vereinen, indem er den roten Almandin zu finden am Hochzeitstag (Johannistag) noch einmal in die Grube hinabtaucht. Die Bergkönigin, die Vorstellung der Einheit, Vollkommenheit und Schönheit ist das gesuchte, vollkommene Wesen der irdischen Frau, die mit ihm eine Einheit, seine Lebensrune bilden soll. Das kann nicht gelingen. Der Dualismus Geist–Körper, Mann–Frau, Ewigkeit–Zeit, ist unaufhebbar. Nur die erstaunliche Chiffre der Wiederbegegnung schafft eine Einheit, die ironisch jener entspricht, die der rote Almandin herstellen sollte, welcher rot wie das Leben und hart wie die Ewigkeit ist und der in seiner Gestalt des Rätsels als solches enthält (in ähnlicher Weise konfrontiert Tieck in *Der Pokal* Zeitlichkeit und Ewigkeit).

Die melancholische Verslossenheit von Elis, der sich nicht traut, um Ullas Hand anzuhalten, zwingt den Vater Dahlsjö zu einem Trick, um ihn herauszufordern. Gerade das aber bringt Elis zur Verzweiflung an Leben und Liebe, er verlobt sich dem Geist der Tiefe: „Unten liegt mein Schatz, mein Leben, mein alles!“²³ Damit erhält er die visionäre Kraft, deren Blick das ganze Gestein wie Kristall durchdringt, die aber wahnhaft ist, da er wie Christian im *Runenberg* taubes Gestein für Metall ansieht. Dieser Wahn hat aber für das Subjekt eine eigentümliche Wirklichkeit, es ist die Wirklichkeit der poetischen Vision, die sich durch keine prosaische Vernünftelei aufheben läßt. Für Elis kehrt der

verhängnisvolle Traum zurück: „Er sah die Jungfrauen, er schaute das hohe Antlitz der mächtigen Königin. Sie erfaßte ihn, zog ihn hinab, drückte ihn an ihre Brust, da durchzuckte ein glühender Strahl sein Inneres und sein Bewußtsein war nur das Gefühl als schwämme er in den Wogen eines blauen durchsichtig funkelnden Nebels.“²³

Aber wie in dem verhängnisvollen Traum tönt wieder die rettende Stimme aus der Höhe, es ist Dahlsjö, der ihm die Wahrheit sagt, als er ihn wie erstarrt stehen sieht, das Gesicht in das kalte Gestein gedrückt. Es hatte Dahlsjö geärgert, daß er „nicht offen und ehrlich von seiner Liebe zu mir sprach.“²⁴ Diese Offenheit aber bringt der scheue Melancholiker nicht auf, der Zweifel hegt, ob ihn Ulla auch wirklich liebe. Diese Unentschlossenheit und dies Schwanken zwischen zwei Welten charakterisiert Christian im *Runenberg* wie Elis. Torbern, der ihn einmal unten aufsucht, tadelt ihn, daß er sich nicht entschlossen dem Metallfürst anvertraue, der ihm die Metalladern weisen würde. Aber „oben vermagst du auch nichts zu unternehmen und stellst vergebens dem Garkönig nach. Hei! deshalb arbeitest du hier ohne Lieb und Gedanken. Nimm dich in acht du falscher Gesell, daß der Metallfürst, den du verhöhnst, dich nicht faßt und hinab schleudert, daß deine Glieder zerbröckeln am scharfen Gestein, Und nimmer wird Ulla dein Weib, das sag ich dir!“²⁵

Elis unverwesliche Leiche wird zum zweideutigen Sinnbild der Kunst und des Opfers, das sie verlangt. Die Kunst ist Schuld am Leben, sie wird erzeugt von denjenigen, die ihre Seele verloren haben. (Wackenroder: *Ein Brief Josef Berglingers*).^{25a} Aber zugleich kann sie allein dem vergänglichen Augenblick Dauer verleihen. Die Wirklichkeit wird und vergeht. Die Kunst allein hebt aus der Zeit heraus in das

reine Sein. Sie übernimmt also den Auftrag der Mystik, der Künstler wird eine Art materialistischer Mystiker, indem er das paranoische Prinzip des Serapion übernimmt.²⁷ Absolut genommene Phantasie, die Realität des Traums, des Wahns erscheint dem materialistischen Mystiker alias Künstler als die einzige Möglichkeit, sich und die Welt zu verewigen. Zugleich aber weiß er, daß darin ein Trug verborgen ist.

Zur Verteidigung der Erzählung *Die Bergwerke zu Falun* ruft Theodor in der Rahmenerzählung der Serapionsbrüder den Schutzpatron Serapion an:

Der Graf P. hält sich für den antiken Märtyrer Serapion. Er lebt in einem deutschen Wald und bildet sich ein, es sei die Thebaische Wüste. Er existiert unbeirrt von der Wirklichkeit in seiner eigenen Phantasiewelt. Für den Wahnsinnigen ist Phantasie Wirklichkeit. Der Dichter wird nun im Gespräch der Serapionsbrüder daran gemessen, ob seine Phantasiewelt die gleiche Kraft der (scheinbaren) Realität besitzt, wie die Welt des Wahnsinnigen. Das Leiden an der Realität ruft nicht die Verflüchtigung der Realität im romantischen Nebel oder in der Utopie hervor, sondern umgekehrt sucht sich die transzendente Welt des Geistes die Konkretetheit der Realität zu erobern: Das Wirkliche wirkt dann Wunder, die Geister werden Menschen. Da aber die, Realität in ihrer Widerständigkeit nicht geleugnet werden kann, entsteht so eine eigentümlich gespaltene Welt. Die Phantasie behält ihr Recht, aber auch die Realität, die allerdings als böses Prinzip dämonisiert und damit in die Mythologie der Vision hineingehoben und „aufgehoben“ wird. Das geschieht im Märchen vom *Goldnen Topf*.

Die Wahl eines Anachoreten, Asketen, Einsiedlers, Mystikers, Märtyrers und Visionärs zeigt geistesgeschichtlich und psychologisch den Ursprung der romantischen

Kunstprinzipien an. Die ekstatische Begeisterung ist mystisch asketischen Ursprungs, die Verehrung des Wahnsinns als heilig ist antik, sie wird in der Romantik wieder aufgenommen. Das Einsiedlermotiv mit seinen „Nachtwachen“ wird in der Romantik wieder kanonisch. Einsamkeit ist die Voraussetzung zur Entfaltung der Vision,²⁸ sie steht im Gegensatz zur fortschreitenden Vergesellschaftung und Kollektivierung. Der Künstler als Märtyrer in der Alltagswelt: Das zeigt den quasi religiösen Anspruch, den man dieser autonomen Phantasiewelt zuschreiben will. Wie bei Novalis wird das Religiöse ästhetisiert, die objektive religiöse Vision in ihrer Numinosität und Autorität wird mit der Phantasiewelt verwechselt, sie wird von der philosophischen Spekulation durchdrungen und in ihr aufgehoben.

DER GOLDNE TOPF

In der vierten Vigilie des Märchens *Der goldne Topf*, (1814 in den *Fantasiestücken in Callots Manier* erschienen) wird das Prinzip des Hoffmannschen „Wirklichkeitsmärchens“ in einer Anrede an den „günstigen Leser“ ausgebreitet, eine der vielen ironischen Spielfiguren, mit denen Hoffmann es gelingt, die *captatio benevolentiae* zu unvermutetem Einfangen des Lesers in die Netze seiner zweideutigen Welt umzuformen, das heißt, er formt sich den Leser, wie er den Erzähler zu einer Figur umschafft.²⁹ Diese an Laurence Sterne und Jean Paul gemahnende Vertraulichkeit zwischen Autor und Leser unterscheidet Hoffmanns Märchen von der distanzierten Objektivität der Tieckschen Märchen. Er psychologisiert es in dem Maße, in dem er den Mechanismus seiner Figur auf die (angebliche) Selbsterfahrung des Lesers

zurückführt, die damit zugleich erst suggeriert und erschaffen wird. Überdies wird das ganze Märchen zur Allegorie des Zwiespalts zwischen Traum und Wirklichkeit, den der Künstler zu bewältigen hat, es ist also zugleich ein Märchen vom Künstler, seinem Werden und Leiden in der Welt des bürgerlichen Alltags und eine Initiationsgeschichte, Initiation in die Kunstwelt und zugleich selbst ein vollkommen durchkonstruiertes Kunstwerk. Ein ungeschickter, naiver, phantasierender, zunächst etwas beschränkter Töpel³⁰ wird von seinen Visionen, Einbildungen, Halluzinationen und Träumen allmählich eingesponnen. Die geschauten Figuren werden Handelnde inmitten der Alltagswelt, sie leiten und verleiten ihn, sie werden wie Sarastro und die Königin der Nacht in Mozarts *Zauberflöte* seine Lehrmeister,³¹ die ihn durch Prüfungen zur Selbständigkeit im Reiche der Kunst führen. Das Ziel ist, daß er seiner Phantasie, der höheren Welt und dem Geist treu bleibt, ihr „glaubt“, daß er sich existenziell für sie einsetzt. So gestaltet hier Hoffmann (vgl. die letzte Vigilie) seinen eigenen Zwiespalt zwischen Künstler- und Bürgerwelt. Vision, Rausch, Ekstase, von der Bourgeoisie als Wahnsinn, Krankheit, Halluzination und Trunkenheit gebrandmarkt, gewinnen im Lauf der Geschichte Objektivität, die durch Glauben garantiert ist, Wirklichkeit wird und alle religiösen Attribute des Heiligen übernimmt. Dieser positiven Überwelt, repräsentiert durch die Welt Serpentinias und Lindhorsts, steht die Welt der Drachen und des Apfelweibs (Apfel der Sünde), das Prinzip der abgefallenen Vernunft, des dürftigen Lebens des Alltags, der beschränkten, beengten Individualität gegenüber, die des „heiligen Einklangs aller Wesen“³² nicht teilhaftig ist. Das „wahre Bild“ des ungeteilten Lebens und seines gnostischen Sündenfalls gibt Lindhorst zu Beginn der dritten Vigilie.

Die Doppelbödigkeit der Wirklichkeit erscheint besonders unheimlich und zugleich durch den Kontrast zur äußeren Wirklichkeit, nämlich der des Kaffeehauses, auch als komisch. Lindhorsts Erzählung wird von Registrator Heerbrand als „orientalischer Schwulst“ hingestellt, doch Lindhorst meint dies alles „nicht allegorisch ... sondern (es ist) buchstäblich wahr.“³³ Vom metaphysischen Prinzip (Lindhorst) her gesehen, hat in der Tat das Wesen die Erscheinung übermächtigt. Vom Dichter aus gesehen (12. Vigilie), ist jedoch die Allegorie unverkennbar. Für den Menschen muß das Wesen durch die Erscheinung hindurch gesucht werden. Die Zweideutigkeit, zwischen Wirklichkeit und Allegorie angesiedelt, wird durchgehendes Stilprinzip. Sie ist das ironische Prinzip, das ständig Phantasie und Wirklichkeit in einem dritten Medium bricht, in dem Anschauung und Gedanke vereint sind. Eine Polarität von Erzählgegenstand und Erzählweise, von Poesie und vorgegebener Wirklichkeit spitzt alles auf das Problem zu, wie die subjektive Sichtweise die Wirklichkeit formt und wie dabei gleichwohl die visionär ekstatische Weitsicht gegenüber der von der Vernunft kontrollierten realitätskonformen Weltsicht Objektivität und übergreifende Wahrheit für sich beanspruchen kann. Vermittlung von Phantasie und Wirklichkeit im versöhnenden Humor wird später zum Prinzip der *Prinzessin Brambilla*, im *Goldnen Topf* wird diese Vermittlung erst im Ansatz sichtbar. Hier wird bürgerliches Leben und Leben in der Poesie als unvereinbarer Gegensatz gesehen. Das Lachen als Anzeichen des Bruches von Wesen und Erscheinung, die Stilform der Groteske,³⁴ die daraus folgt (Wirkung der *Commedia dell' arte* Gozzis und der Zeichnungen Callots) sind Folgen der Anerkennung der Voraussetzungen einer solchen Darstellungsweise: der Gleichgewichtigkeit der

Sphären der Phantasie und Wirklichkeit. Eine doppelseitige Komik tut sich hier auf, einmal erscheint die Phantasie- und Traumwelt von der Wirklichkeit her betrachtet komisch und unheimlich, ein andermal herrscht die umgekehrte Blickrichtung: die Wirklichkeit erscheint vom Reich der Phantasie aus als komisch und unheilvoll. Darin wiederholt sich auf ästhetischer Ebene die biblische Paradoxie: Für den Frommen ist die Welt Narrheit, für die Welt der Christ ein Narr.³⁵ Allegorie und Darstellung durchdringen sich also im Medium der Ironie und des Humors. Begriff (Gedanke) und Bild (Anschauung) sind, trotz ihrer inneren Feindschaft aufeinander angewiesen, denn ohne die Darstellung des entzweierenden Prinzips (des Gedankens) würde es nicht gelingen, dem positiven Prinzip, der Anschauung, dem Märchen und der Poesie zum Sieg zu verhelfen. Das Märchen ist also Darstellung des Kampfes, der antagonistischen Zwischenzeit, aber wie schon bei Novalis ist eben gerade diese Zwischenperiode der Wiedergewinnung der poetischen beziehungsweise der religiösen Weltanschauung die eigentlich poetische, darstellungswürdige und Frieden stiftende. Sie ist Poesie und Poesie der Poesie, da es ihr um die Wiederherstellung des Rechts der mythischen Weltschau geht als Sicht auf „den heiligen Einklang aller Wesen“.³⁶ Diese Weltschau bedarf aber eines reflektierten Mythos, der ätiologisch erklären kann, welche Stelle die Vernunft, das zunächst feindliche Prinzip in der Welt einnimmt. Im Vorwort zur *Prinzessin Brambilla* erinnert Hoffmann an Gozzis Vorrede zum *Re de'Geni*, daß das Märchen erst eine Seele bekomme „durch die aus irgend einer philosophischen Ansicht des Lebens geschöpften Hauptidee“.³⁷ Der von daher ausgedachte gnostische Mythos von der Feuerilie und Phosphorus besteht aus vielen magischen, mystischen

und theosophischen Elementen.³⁸ Er bietet die symbolische Parallele zur realen Rahmenhandlung, ist die in die urzeitliche Ferne verlegte Urgeschichte, die sich in der zeitgenössischen Dresdener Realität nur wiederholt. Diese erscheint von da aus gesehen als „numinos“. Da aber der moderne Mensch das Numinose, das Grauen erregt, infolge des ursprünglichen und in der Geschichte immer wiederholten Sündenfalls nicht mehr erkennt, bedarf es des Eingriffs von oben, durch den die Erinnerung an den ursprünglichen, paradiesischen Zustand wiedererweckt wird. Der Funke wird geworfen. Doch es ist ein künstlicher Mythos. Er besitzt nicht die Weihe echter Mythen, auch ironisiert Hoffmann ihn umso mehr, je mehr er in die Gegenwart hineinreicht. Er wird humanisiert, „erhellt“ durch Humor.

Die dritte Vigilie gibt den vollständigen kosmogonischen Mythos. Er beginnt wie Mose I: Wasser und Erde werden durch die Anschauung des Geistes getrennt, ein Tal entsteht, das dem belebenden Licht der Sonne, der Mutter, ausgesetzt ist. Aus dem Boden erheben sich organische Wesen, die Blumen, die mit ihrem Licht dem Licht der Mutter antworten, sehnsüchtig auf sie zustreben. Dem wie eine sehnsüchtige Brust atmenden Hügel entspringt die Feuerlilie, „als Urform und Puppenzustand des Menschen.“³⁹ Sie liebt, da sie aus dem irdischen Feuer geboren ist, das Licht des Phosphorus, dem sie verwandt ist. Er liebt sie aus dem gleichen Grund, denn Liebe ist das vereinigende Prinzip (Schubert). Gefühl als Sehnsucht und Entzückung, die weibliche Komponente der Seeleneinheit, tritt in Gegensatz zum Licht des männlichen Geistes, des Funkens, der die Einheit des Sinns der Sehnsucht in Sinne zerspaltet. Der herabfallende Funke entsteht also aus Liebe, ist aber zugleich Sündenfall (Luzifermythos).⁴⁰ Wie allen Welterklärungsmythen wird

die Entzweiung der Welt bereits versteckt in die ursprüngliche Einheit eingebaut: Wärme (Hitze) und Leuchtkraft sind naturwissenschaftlich ununterscheidbar Wellenlängen, im mythischen Weltbild erhalten sie eine Polaritätsfunktion,⁴¹ die von Sinnlichkeit und Geist, wobei aber durch ein gemeinsames Substrat dafür gesorgt ist, daß auch ihre tiefere Einheit im Blick bleibt. Der Gedanke als der Geistesfunke erzeugt in der Lilie höchste Wonne und höchsten Schmerz: Wonne, da sie die Einheit von Erde und Geist im Vorgefühl empfindet, Schmerz, weil diese Einheit sofort wieder zerspalten wird. Aus der Vereinigung geht ein fremdartiges Wesen hervor, das in unendlichen Räumen umherschwärmt, das heißt, der Mensch wird heimatlos, unzentriert, da der Geist sich loslöst von der Schöpfung. Das Fünkeln, eigentlich Teil der Leuchteinheit Gottes, weiß nicht, wohin es sich richten soll. Die Lilie kümmert sich nicht mehr um Phosphorus, das Prinzip des ungespaltenen Geistes. Darauf erhebt sich aus der Erde der Drache (wahrscheinlich eine Erinnerung an alchemistische Bilder), Bruder der Metalle, tiefste Stufe der Emanation Gottes in der romantischen Elementargeisterlehre, Sinnbild der profanen Sphäre des Erdgeistes (es gibt auch eine heilige) und fängt das umherschwärmende Wesen ein. Er ist die chthonische, aus dem Naturganzen herausgelöste Sinnlichkeit, die sich mit der wurzellosen abstrakten Geistigkeit, die ihr Inneres zerreißt, verbindet und tödend auf die Natur wirkt. Anschauung und Gedanke, Bild und Begriff, Poesie und Wissenschaft, Sinnlichkeit und Geist befehlen sich von da an in der Brust des Menschen. Aus der Gefangenschaft des Drachen der profanen Sinnlichkeit befreit in einer dritten Stufe des Mythos Phosphorus die Feuerlilie. Die Feuerlilie erscheint als Königin. Sie verschmilzt mit Phosphorus in himmlischer Liebe, die Anschauung wird zur intellek-

tualen Anschauung. Damit ist die dritte Vereinigungsstufe des ersten Mythos erreicht, die Urform, auf die sich homolog die übrigen Wiederholungsstufen des Mythos beziehen. Die achte Vigilie bietet die Fortsetzung:

Phosphorus, dem im Geisterreich Atlantis die Elementargeister dienten, erzeugte mit der Lilie die grüne Schlange. Der Feuergeist Salamander (alias Lindhorst) wiederholt nun die Rolle Phosphorus' im Mythos und im Sündenfall der dritten Vigilie. Lindhorsts Schlafrock glänzt wie Phosphor, als Nachkomme der Feuerlilie schreitet er wie ein Feuerlilienbusch⁴² auf Anselmus zu. Er raubt die Schlange, um sie zu heiraten, aber mißachtet die Warnung Phosphorus', der an sein eigenes Geschick mit der Feuerlilie erinnert. Voll glühenden Verlangens umarmt er die grüne Schlange, Sinnbild der beseelten Materie, welche verbrennt und als geflügeltes Wesen durch die Lüfte forttauscht. Schubert meint dazu: „Es ist ein ewiges Naturgesetz ..., daß die vergängliche Form der Dinge untergeht, wenn ein neues, höheres Streben in ihnen erwacht. und daß nicht die Zeit, nicht die Außenwelt, sondern die Psyche selber ihre Hülle zerstört, wenn die Schwingen eines neuen, freyeren Daseyns sich in ihr entfalten ... gerade in der Gluth der seeligsten und am meisten erstrebten Augenblicke des Daseyns dieses sich selber auflöst und zerstört ... Und eben die Gluth jener zerstörenden Augenblicke, für die bisherige Form des Daseyns zu erhaben, erzeugt den Keim eines neuen höheren Lebens in der Asche der untergegangenen vorigen und das Vergängliche wird (berührt und verzehrt von dem Ewigen) aus diesem von neuem wieder verjüngt.“⁴³

Dieser Phönixmythos wird nun auf der Elementargeisterstufe, einer gegenüber dem ersten kosmologischen Mythos niedrigeren Stufe wiederholt. Der Salamander

(Luzifer) wird von Phosphorus in die Erde verbannt, da er sein Feuer ausgerast hat. Sein (im Sinne Platos) erotisches Verlangen, seine Sehnsucht erlischt. Der Salamander (Archivar Lindhorst, ein neuer Klingsohr) und ein Elementargeist, sinkt herab zu den Drachen, Metallen, Erdgeistern, das heißt zu den isolierten, egozentrischen Bürgern. Sein Feuergeist wird erst in der unglücklichen Stunde wieder entzündet, wenn das entartete Geschlecht der Menschen die Sprache der Natur nicht mehr versteht, wenn nur noch unendliches Sehnen von dem wundervollen Reich Kunde geben wird, das der Mensch einst bewohnen durfte. Hier ist das tiefste Elend Umschlagpunkt. Der Schmerz, die Belastung durch die Materie, weckt das Unbedingte im Menschen.⁴⁴ Doch geht dieser Feuergeist nun zu den Menschen ein, lebt neben und in den dürftigen Verhältnissen der bedrängenden Wirklichkeit. Dort findet er die grüne Schlange wieder, die ihm drei Töchter schenkt, welche (das ist die Erlösungsbedingung, die der Erdgeist für den unglücklichen Salamander erwirkt) drei kindlich einfältige, poetische Gemüter zu Ehemännern gewinnen müssen. Serpentina, die Schlange (der Erkenntnis) ist wieder der Gedankenfunke, der die Einheit zerstörte, zugleich aber auch die Erinnerung an das Verlorene wachhält und den Glauben an die Wunder der Harmonie erzeugt. Ihr Anblick erzeugt Wonne und Schmerz zugleich. „Ich weiß doch, daß der Gedanke in mir ewig ist, und kein feindliches Prinzip kann ihn vernichten, aber ist der Gedanke denn was anders als Serpentinias Liebe.“⁴⁵ Diesen Funken werfen Serpentinias „holdselige Augen“ in das Gemüt des Jünglings, der zwischen der Phantasie, Wunder- und Traumwelt und der tückischen Objektwelt nicht mehr die wahre Orientierung findet. Das Auge entspricht dem Licht, es ist der Spiegel des Geistes. In seiner Verwirrung ist Anselmus der Versu-

chung durch die Bürgerwelt der Veronika und des bürgerlichen Berufs ausgesetzt. Die Hexe verkörpert die verschleierte Dämonie der scheinbar harmlos verspießten Bürgerwelt. Sie geht mit Veronika eine Verbindung ein, die Anselmus von seiner eigentlich Geliebten, der Idealität und Poesie abhalten soll. Die Hexe Rauerin ist Abkomme der schwarzen Federn des Drachen, die zu Dämonen wurden, welche im Kampf mit den Elementargeistern liegen. Diese künden noch dunkel von der Harmonie der Natur. Der Drache ist nur Bruder der Erdgeister, hat sich sogar von diesen in der Hierarchie des Seins am tiefsten liegenden, aber doch in der Ordnung und Harmonie der Natur befindlichen Geistern abgelöst und ist autonom und feindlich abgetrennt vom Ganzen. Aus diesem Grunde enthalten auch die Metalle eine sterbliche und eine unsterbliche, eine göttliche und eine dämonische Macht, die der Trennung von Feuer und Licht entspricht. Das Gold, das polierte Metall bildet den Erdspiegel des goldenen Topfes, in dem sich das wundervolle Reich des Einklangs der ganzen Natur spiegelt. Er ist Geschenk des Erdgeistes. Spiegel ist aber auch der Kristallring des Lindhorst, in dem Anselmus die drei goldenen Schlänglein tanzen sieht. Dieser Spiegel erweckt, wie die Augen Serpentinias, wahnsinniges Entzücken, Enthusiasmus, Eros und Einheit aller einst zerspaltenen Sinne.⁴⁶ Licht und Ton vereinen sich im Kristall als Lichtfunken und Klänge. In seiner Traumvision unter dem Holunderbaum erkennt Anselmus sich selbst im Einklang mit der Natur und seiner Liebe, seinem Geliebtsein durch die Natur. Der scheinbar willkürliche, dunkle und unverbindliche Traum des „versteckten Poeten“ (Schubert)⁴⁷ wird zum Ruf des Gewissens (Schubert, Novalis), der die Seele aus den Verstrickungen des Irdischen, des Gemeinen und des Bürgertums löst. Serpentina ist also die Idealität des Ichs,

das absolute Ich, das sich im blanken Spiegel der Materie zum ersten Mal in seiner Reinheit erschaut. Im geliebten Ich, im Fremden ist er erst selbst. Kristall, Smaragd, Gold, blaue Augen, werden Leitsymbole, die sich jeweils einer Sphäre der ethisch geteilten Welt zuordnen. Dabei wird Glauben und Liebe im Gold als Symbol dem Unglauben, dem Zweifel und der Besitzgier gegenübergestellt. Einfalt und Treue zum Glauben werden der magischen Besitzergreifung, der bürgerlichen Sicherheit, Konvention und Repräsentation und dem Gold als Besitz konfrontiert. Zu Veronika spricht eine „feindselige Gestalt“,⁴⁸ die höhnisch ihre Visionen von der Ehe mit Anselmus verspottet, da er niemals Hofrat werde und sie auch nicht liebe, trotz ihrer blauen Augen. Auch in ihre Welt tritt also ein metaphysisches Prinzip ein; in der Gestalt der Alraune kündigt sich bereits die Sphäre der Rauerin an, die in spiegelbildlicher Verkehrung die Verzauberung des Anselmus durch die weiße Magie Lindhorsts an Veronika durch schwarze Magie wiederholt. Fast identisch ist der Vorgang der Hinführung Veronikas zu der Alten geschildert: „Angelikas Erzählung warf einen Funken in Veronikas Gemüt, der schnell den Gedanken entzündete, die Alte über Anselmus und über ihre Hoffnungen zu befragen.“⁴⁹ Wie Lindhorst im poetisch inspirierenden Getränk Arrak und Punsch erscheint, so ist die Rauerin in der bürgerlich spießigen und nüchternen Kaffekanne zu Hause, ebenso wie Lindhorst existiert sie in menschlicher und in Geister-Gestalt. Sie versucht „von außen hinein in das Innere zu wirken“, wogegen sie Lindhorst „mit den Blitzen, die aus dem Innern des Salamanders hervorschießen“⁵⁰ bekämpft. Sie ist das dämonisierte Prinzip der wissenschaftlichen (magischen) Bemächtigung der Natur, wie es die siebte höllische Vigilie schildert. Angst, Wahnsinn, Grauen, Entsetzen beherrschen die Szene,

während Anselmus Liebe, Entzücken, Enthusiasmus, künstlerische Schaffensfreude und Begeisterung bei Lindhorst aus der dichterischen Inspiration schöpft. Der durch Zauberei gewonnene Metallspiegel läßt ihn nun die erotische Liebe mit der himmlischen Liebe verwechseln; schon als er in der achten Vigilie den Leib der grüngoldenen Schlange umfaßt, scheint die erotische Sinnlichkeit die Idealität des Geistigen zu verdrängen.

Anselmus' überirdische Sehnsucht, sein Sich-Verlieren im romantischen Enthusiasmus wird von den Spottvögeln, die in Lindhorsts paradiesischem Garten flattern, als Blindheit vor den eigentlichen Gefahren auf dem Wege getadelt: „Herr Studiosus, Herr Studiosus, eilen Sie nicht so – gucken Sie nicht so in die Wolken, Sie könnten auf die Nase fallen.“⁵¹ So wird gerade die innigste Vereinigung mit der Inspiration (Serpentina), die ihn befähigt, das Buch der Naturhieroglyphen kongenial abzuschreiben (der Inhalt ist die Vermählung des Salamanders mit der grünen Schlange als Vorklang zu seiner eigenen Vermählung mit der dichterischen Erkenntnis, also mit Serpentina) zum Kulminations- und Umschlagpunkt. Als er in der neunten Vigilie „zufällig“ den Tisch umreißt und die Tinte über das Manuskript läuft, entzweien sich in ihm wieder Sinnlichkeit und Geist, das entspricht der Fehlleistung zu Beginn der ersten Vigilie vor dem schwarzen Tor in Dresden. Während ihn in der Begeisterung bei der Arbeit für den Archivarius Geschicklichkeit und Anmut beherrschen, ist er, sobald er mit der Bürgerwelt psychisch oder physisch in Kontakt gerät, ein Tölpel, da er sich nicht im Einklang mit sich selbst befindet.⁵² Doch wird er durch die Kraft des Zauberspiegels der Alten verblendet, so daß er die Geschöpfe der wahren, heiligen Wirklichkeit für Wahngelbilde hält und als Verkleidung seiner Liebe zu Veronika. Er

hält nun das sinnliche Substrat für das Eigentliche, die Vision für die Ableitung: „Willst du mich denn wirklich heiraten, wenn du Hofrat geworden?“, fragte Veronika. „Allerdings!“ antwortete der Student Anselmus.“⁵³ Nach dem ernüchternden Kaffee, bei dem Anselmus denkt, er werde bald von den phantastischen Einbildungen befreit sein, bringt der Arrakpunsch, den der Registrator Heerbrand (ein verirrter Bürger) stiftet, eine groteske Ekstase hervor, in der alle bis auf den Konrektor Paulmann, in der Märchenwelt schwärmen und den Sieg des Salamanders, den Untergang der Alten und ihres Metallspiegels verkünden. Dieser, der bloßen Besoffenheit verdankte Sieg des ideellen Prinzips ist allerdings von kurzer Dauer, denn der Zauberspiegel der Alten läßt Veronika dem Anselmus erscheinen, der von einem „behaglichen Gefühl durchdrungen“ seinen albernen Grillen abschwört. Deswegen erkennt er in seiner Ernüchterung den paradiesischen, blauen Garten Lindhorsts nicht mehr wieder, alles erscheint ihm prosaisch, gewöhnlich und geschmacklos und auch die erhellende Mitteilung Lindhorsts, daß er, Lindhorst selbst, in dem Punsch gesteckt habe, erscheint ihm tolles Zeug. Dieser Verrat am Geist rächt sich. Uninspiriert wagt er sich an die Abschrift des Buches der Natur, das ihm nun als ein Chaos von Flecken erscheint. Deshalb verwandeln sich die Palmenbäume des Paradieses in Schlangen, die ihn zur Strafe für „frechen Frevel“ umwinden. Der gekrönte Salamander erscheint „über den Schlangen wie ein blendender Strahl in den Flammen, und nun sprühten ihre aufgesperrten Rachen Feuerkatarakte auf den Anselmus, und es war, als verdichteten sich die Feuerströme um seinen Körper und würden zur festen eiskalten Masse.“⁵⁴ Feuer wird also zu Eis. Gefangen im eiskalten Kristall, in einer Flasche, sitzt er auf dem Repositorium der Bibliothek des Archivarius.

Die zehnte Vigilie beginnt wieder mit einer Einstimmung des Lesers wie in der vierten Vigilie. Durch die Wiederherstellung der Ebene des gesunden Menschenverstandes: „Mit Recht darf ich zweifeln, daß du günstiger Leser, jemals in einer gläsernen Flasche verschlossen gewesen sein solltest“, ⁵⁴ erscheint die Szene umso grotesker, doch wird die eigene Traumerfahrung des Lesers suggestiv zu Hilfe gerufen und damit jene innere Zustimmung erzeugt, die die Mitfühlbarkeit als notwendige Verständnishilfe aktiviert. Ohne diese Ansprache der Stimmung und der Gefühle des Lesers ist nicht nachvollziehbar, was als hieroglyphischer Traum im Sinne Schuberts ⁵⁵ erscheint, in dem das Gewissen wach wird und in ironischen Bildern auf der symbolischen Brücke spricht. Anselmus in seiner „wahren“ Phantasiewelt gefangen, die ihm aber diesmal als Schmerz der Unfreiheit bedrängt (Mißverhältnis von Gedanken, die frei sein wollen und äußeren Bedingungen, der Erstarrung des Philisteriums) wird von ihm, dessen Geist noch rege ist, als Marter empfunden, während die Kreuzschüler, die gleich ihm für den Archivarius arbeiten, in ihrem Philisterium glücklich verharren und deswegen auch realistisch die Wirklichkeit wahrnehmen, die von Anselmus aus gesehen falsch ist. Novalis' Bemerkung, warum das Unwahre so wirklich und das Wahre so unwirklich erscheine, wird hier in erlebbare Vorstellungen gebannt. Es erscheint ein phantasmagorisches Ineinander in dem äußersten Kontrast und Konflikt von Innen und Außen. Der Schmerz als Ausweis der höheren Geistigkeit des Menschen wird hier in seiner äußersten Intensität geschildert: „Du schwimmst regungs- und bewegungslos wie in einem festgefrorenen Äther. der dich einpreßt, so daß der Geist vergebens dem toten Körper gebietet.“ ⁵⁶ Der Leib als Gefängnis der Seele und der Todeskampf

des Menschen im Philisterium wird als extremste Situation geschildert. Intensität gilt ja Hoffmann mehr als Emotion.⁵⁷ Extreme Empfindungen, die eigentlich jenseits des Nachfühlbaren stehen, werden von Hoffmann bevorzugt, da die feinen Empfindungen bereits von der bürgerlichen Sentimentalität und Empfindsamkeit usurpiert und verbraucht worden sind, wie es Hoffmann im *Kater Murr* parodiert. Diese Bürger sind keiner wirklichen Aufschwünge mehr fähig, keiner intensiven Glücks- und Schmerzempfindungen, die an die Grenze des Menschlichen reichen. Aus den gewöhnlichen, intimen Gefühlsbereichen herausgerissen zu werden, bedeutet stets auch Schmerz in der Ekstase. Der Schmerz des Märtyrers der Wirklichkeit (Serapion) treibt aus den Verhaftungen an die Sinne. Der extreme Naturalismus ist also weniger Mittel der Abschilderung der Wirklichkeit, wie sie im Blick des neutralen Beobachters erscheint, sondern ist Schilderung der Marter durch die Wirklichkeit, der der künstlerische Mensch ausgesetzt ist.

Der Antagonismus zwischen Urmächten nimmt hier wieder die zentrale Stelle ein; in dem mythischen und zugleich komischen Kampf zwischen der Hexe und dem Salamander versinnbildlicht sich der extreme Konflikt in der Brust von Anselmus. Dieser löst ihn auch gleich in allegorische Ausdeutung auf: „Ach die schauten niemals die holde Serpentina, sie wissen nicht, was Freiheit und Leben in Glauben und Liebe ist, deshalb spüren sie nicht den Druck des Gefängnisses, in das sie der Salamander bannte, ihrer Torheit, ihres gemeinen Sinnes wegen ...“⁵⁸ In Glaube, Liebe und Hoffnung (christlichen Geboten, die hier ästhetisiert werden) gelingt es Anselmus, die Hilfe des Feuergeistes zu erlangen, der das prosaische Prinzip besiegen und die Hexe wieder in Feder und Runkelrübe verwandeln kann, nach-

dem sie sich mit Pergamentpapier und Erde dem Feuergeist entgegengeworfen hat.

In dem Vorstellungsbild, das Hoffmann entwirft, um dem Leser die Erlebnis- und Sichtweise aus dem Innern der Kristallflasche nahezubringen, verweist er den Leser experimentell in die Erlebnissituation des Inneren, wie sie der wahnsinnige Serapion einnimmt, für den die Gestaltungen seines Geistes die Wirklichkeit selbst sind. Doch gilt Hoffmann als serapiontisches Prinzip „die angemessene Übersetzung eines Inneren ins Äußere“,⁵⁹ nicht das bloße Verharren im verlorenen Bewußtsein der Duplizität des Daseins. Der Wahnsinnige auf der einen Seite, der Philister auf der anderen sind des Bewußtseins der Duplizität, der Ambiguität, der gleichberechtigten Existenz von idealer und realer Welt verlustig gegangen. Beide Welten ironisieren sich gegenseitig. In diesem Miteinander und Beieinander der Gegensätze liegt eben die Ironie. Der Künstler jedoch muß aus der Begeisterung, aus dem Erlebnis heraus schaffen. Gelingt ihm das, dann sind auch die Mittel, derer er sich bedient, solche, die den Menschen im Leser aktivieren. Dies Innere ist das Prisma, durch das sich der Anblick der Außenwelt bricht. Der drohende Ruf der Alten „ins Kristall bald dein Fall“,⁶⁰ bedeutet also den Fall des geistigen Feuerprinzips in die eisig erstarrte Materie, von der aus gesehen das Reich des Geistes als Wahn und Krankheit erscheint: gebrochen durch den bösen Kristall der prosaischen, vernünftigen Individualität. Aber auch die Töchter des Archivarius, der die Vergangenheit aufbewahrt und kopieren (wiederholen) läßt, in der in die Urzeit tragenden Inspiration, welche Atlantis oder das Goldene Zeitalter schenkt, sind Kristalle, aber solche, durch deren Prisma die Welt erhöht, verwandelt und als eine Einheit erscheint.

Da alles Wiederholung ist, erscheint der Charakter so determiniert wie das ganze vorgeprägte Spiel der antagonistischen Kräfte. Die Hexe sagt von sich: „Ich bin das worden, was ich bin, weil ich es werden mußte, ich konnte nicht anders,“⁶¹ und Lindhorst beruhigt die Gewissensbisse von Anselmus: „Anselmus, nicht du, sondern nur ein feindliches Prinzip, das zerstörend in dein Inneres zu dringen und dich mit dir selbst zu entzweien trachtete, war schuld an deinem Unglauben.“⁶² Umso unlogischer rührt es darum an, wenn er danach sagt: „Du hast deine Treue bewährt sei frei und glücklich“,^{62a} da doch Bewährung immer persönliche, freie Entscheidung voraussetzt. Also bewährt Anselmus sich, weil er so wird, wie er ist. Der Künstler nimmt in diesem Werk also eine einzigartige Stellung ein; er ist der schauende Mensch, der Seher, Magier, Prophet, der das Immer-so-Seiende, die Wahrheit durch seine Inspiration bekundet: Er erinnert sich, wie es wirklich war, dabei aber muß sich der moderne Seher gegen die Kräfte durchsetzen, die ihn in seiner mythischen, poetischen und religiösen Weitsicht zu hindern trachten, die ihn herabsetzen und herabziehen, auch wenn er in einer Dachkammer wohnen sollte.

NUSSKNACKER UND MAUSEKÖNIG

Dieses „Kindermärchen“ folgt als Aufheiterung in den *Serapionsbrüdern* auf die trübe Stimmung, ein Labyrinth von Ahnungen und Träumen stiftende Novelle *Die Bergwerke zu Falun*. Es ist ein an Brentanos Märchen erinnerndes launiges Produkt, das Hoffmann 1816 für die Kinder Hitzigs geschrieben hat, deren Namen die Helden der Erzählung tragen. Die anschließende Kritik der Serapionsbrüder gibt einige

Grundsätze der Märchenkunst Hoffmanns preis. Lothar, der Erzähler, rechtfertigt den komplexen Bau des Märchens, da er nicht glaubt, daß lebhaftes, phantasiereiche Kinder sich mit inhaltsleeren Fabeln abspeisen lassen, wie sie oft unter dem Namen Märchen vorkommen. Die betreffenden Kinder seien zum Miterleben der ausgemalten Szenen angeregt worden. Auch sei die phantastische Unordnung nur scheinbar, es trage und müsse tragen einen „festen Kern“, der durch den ordnenden, richtenden Verstand herausgearbeitet sei. In Anspielung auf den *Goldnen Topf*, den Hoffmann für sein von ihm nie wieder erreichbares, bestes Werk hielt, meint Cyprian: „Es bleibt doch ein gewagtes Unternehmen, das durchaus Fantastische ins gewöhnliche Leben hineinzuspielen und ernsthaften Leuten, Obergerichtsräten, Archivarien und Studenten tolle Zauberkappen überzuwerfen, daß sie wie fabelhafte Spukgeister am hellen lichten Tage durch die lebhaftesten Straßen der bekanntesten Städte schleichen und man irre werden kann an jedem ehrlichen Nachbar. Wahr ist es, daß sich daraus ein gewisser ironisierender Ton von selbst bildet, der den trägen Geist stachelt oder ihn vielmehr ganz unvermerkt mit gutmütiger Miene wie ein böser Schalk hineinverlockt in das fremde Gebiet.“⁶³ Die Einwände der Freunde, die zu wissen glauben, was sich für ein Märchen schickt, werden abgewiesen, sogar die Tieckschen Definitionen der Bedingungen des Märchens werden bestritten. Tieck forderte einen still fortschreitenden Ton, eine gewisse Unschuld der Darstellung, die wie sanft phantasierende Musik ohne Lärm und Geräusch die Seele fesselt. Das Werk der Phantasie solle keinen bitteren Nachgeschmack zurücklassen, aber doch ein Nachgenießen, ein Nachtönen.⁶⁴ Lothar findet, daß man Märchen darauf nicht festlegen könne, so verteidigt Hoffmann seine eigene Form gegen

Tieck, dessen in den Märchenkomödien wie dem *Gestiefelten Kater* erkennbare Ironie er weiter ausbaut. Im Märchen *Nußknacker und Mausekönig* treten die eigentlichen Adressaten der Märchen, die kindlichen Gemüter, wie bei Brentano und in Tiecks *Elfen* noch als Kinder auf, ihren Tagträumen und Spielen hingegeben. Im Gegensatz zu Anselmus ist Marie echt kindlich naiv, keiner Versuchung ausgesetzt, ihrem Traum zu mißtrauen, auch wenn die Eltern heftig und Drosselmeier abweisend reagieren. Doch bleiben schließlich zur Bestätigung der Wahrheit des Traums die sieben Krönchen des Mäuserichs übrig. Sie sind nicht auf das materiale Substrat zurückführbar, wenn auch Drosselmeier eine faule Erklärung gibt. Die Zweideutigkeit, die schwebende Beziehung, bleibt erhalten, sonst könnte die Geschichte auch nicht Märchen genannt werden. Wie am Schluß des *Goldnen Topf*, wo nach der Frage Lindhorsts „ist denn überhaupt des Anselmus Seeligkeit etwas anderes als das Leben in der Poesie, der sich der heilige Einklang aller Seelen als tiefstes Geheimnis der Natur offenbart?“ die Worte „Ende des Märchens“⁶⁵ stehen, lautet der Schluß des Nußknackermärchens „Marie soll noch zur Stunde Königin eines Landes sein, in dem man überall funkelnde Weihnachtswälder sah, durchsichtige Marzipanschlösser, kurz, die allerherrlichsten, wunderbarsten Dinge erblicken kann, wenn man nur darnach Augen hat. Das war das Märchen vom Nußknacker und Mausekönig. Ende.“⁶⁶ Das bedeutet: Das Märchen ist die Poesie des Lebens, die von den Augen derer erblickt werden kann, die das Wunder in der Wirklichkeit, das Wunder der Wirklichkeit zu erblicken vermögen. Hier wird nun wie in Brentanos *Gockel, Hinkel und Gackeleia* die belebende und beseelende Kraft des kindlichen Blicks zum Thema. Das Spielzeug gewinnt Leben. Hier erscheint nun eine merk-

würdige Beziehung zwischen dem geliebten, aber seltsamen und manchmal erschreckenden Paten Drosselmeier, in dem sich Hoffmann selbst porträtiert hat, und dem Nußknacker, der später als Neffe vorgestellt wird. Es ist der Gegensatz zwischen Mechanik und Leben, zwischen Konstruktion und Aktion in den Märchen. Drosselmeier alias Hoffmann ist der Drahtzieher, der die Püppchen tanzen läßt, er ist der „feste Kern“, das „philosophische Prinzip“, der sowohl die mythische Ursprungsgeschichte erzählt, als auch selbst agierende Person darin ist. Sofern er durch seine Phantasie Märchenweltschöpfer ist, steht er außerhalb der kindlichen, naiven Welt, die diese Schöpfung für Leben hält. Doch bleibt offen, ob er diese Welt schafft oder nur ein Geschöpf dieser Welt ist oder ob er beides darstellt. Sollte letzteres der Fall sein, so ist der Teil jener Phantasie, die als Poesie des Lebens alles durchdringt, wo der Gegensatz von Subjekt und Objekt, von Poesie und Reflexion aufgehoben ist. Drosselmeier ist also die Zweideutigkeit in Person, und er pflegt diese Ambiguität, indem er den zupackenden Fragen Maries (die ähnlich wie in Tiecks *Elfen* die weibliche Unbeirrtheit und Ursprünglichkeit der Treue und Liebe verkörpert) mürrisch ausweicht. Fritz will in das mechanische Schloß hineingehen, das geht nicht, weil er zu groß dazu ist. Und Fritz, als Mann und Vernunftgeschöpf sieht das auch ein. Aber Marie gelingt es, dieses Schloß zu betreten, indem sie sich dem Nußknacker, also der Phantasie, dem sie die Treue in seinem Kampf und Leiden gehalten hat, hineinführen läßt. Für den männlichen, aktiven Verstand muß die Mechanik bleiben, wie sie ist, für den weiblichen, empfänglichen werden die Geschöpfe lebendig, sie verlieren den Kunstcharakter, gehen in das erlebte und erlebbare Leben ein, so wie der geliebte Nußknacker zum Menschen wird dank der Mithilfe Maries. Hier

sieht man Hoffmann schon auf dem Weg der Versöhnung von Traum und Wirklichkeit, wie es in der Apotheose der Prinzessin Brambilla geschieht. Trotz der Leichtigkeit und Laune, mit der das Märchen erzählt ist, sind doch manieristisch verrätselte Bezüge zwischen den Motiven zu erkennen: die harte Nuß, die erst zu finden und dann zu knacken ist, mag das Rätsel des Märchens in seiner Versponnenheit und Zweideutigkeit selbst sein. Die Erlösung des Nußknackers zum Menschen geschieht durch die in ihre Träume vertiefte Marie, die das Innere dem Äußeren vorzieht. Sie ist wahrhaftig nicht „aufklappbar“ wie Prinzessin Pirlipat, die von Drosselmeier wie ein Uhrwerk zerlegt werden kann. Auch in diesem Märchen ist es wieder der Kampf, der das Kernstück der Geschichte bildet: die Schlacht zwischen den Speck fressenden, grauen Mäusen, Sinnbildern des verzehrenden, vernichtenden Philisteriums und der niedlichen, erfreulichen Kunstwelt der Spielfiguren, der Scaramuzze, Pantalons, Nußknacker, Puppen und Soldaten. Diese Puppen haben kein dämonisch gespenstisches Scheinleben wie die Automaten Hoffmanns; die Kraft der kindlichen Liebe und Phantasie verleiht ihnen gleichfalls Liebe und Leben. Sie sind Geschöpfe des Spiels für das Spiel.

DAS FREMDE KIND

In diesem Märchen (entstanden 1817, 1819 in den zweiten Band der *Serapionsbrüder* aufgenommen) werden aber die Spielsachen zu Verkörperungen der künstlichen, städtischen Gegenwelt der idyllischen Natur. Sie sind Geschenke Cyprians von Brakel, des feineren gräflichen Bruders des ländlich zurückgebliebenen Thaddäus, er ist des Königs

Minister wie Pepser bei der Feenkönigin. Er sieht auf Thaddäus und dessen Kinder herab, aus denen „nicht viel Rechtes werden“ wird. Das versteinte und versteinemde Prinzip des Schreibers in Klingsohrs Märchen von Novalis wird hier auch in den Gemeinschaftsbeziehungen erkennbar, es ist kein sozialer Aufstieg möglich. Wie in den *Elfen* von Tieck endet die Geschichte mit einer Vertreibung aus dem Paradies der Bedürfnislosigkeit und der Phantasie. Hoffmann verschränkt hier die Aufklärungs- und Rationalismuskritik von Novalis und aus Tiecks *Gestieftem Kater* mit dem Thema von Tiecks *Elfen*. Die Wissenschaft wird als leere, praxisferne und öde Vielwisserei angeprangert, die die Erzeugenen zu Automaten macht, welche nicht fähig sind, sich ihrer natürlichen Kräfte zu bedienen.⁶⁷ Ja, Pepser ist eigentlich der vernichtende, sadistische Geist, aber er verbirgt es hinter der Maske des Bildungs- und Lichtbringers. Die Doppelbödigkeit der Welt, das ironische bzw. paradoxe Verhältnis von Schein und Sein, von Außen und Innen, von Maske und wahrem Gesicht wird in den verschiedenen Figuren entweder als eine Zweischichtigkeit der Person selbst dargestellt (Doppelgängermotiv) oder es werden Personenpaare gegensätzlichen Charakters gegenübergestellt, wobei die eine das negative Abbild der anderen ist: Ideologiekritik in Gestalten. Pepasilio verspricht der Feenmutter, er wisse mehr und werde größere Dinge bewirken als alle übrigen Elementargeister; in Wirklichkeit „beschreibt“ er alles Schöne mit schwarzem Saft, mit Tinte, so daß alle ästhetische Pracht und Schönheit verschwindet. Die Tücke und Hinterlist des Schreibers bei Novalis wiederholt sich in Pepser (wie in vielen anderen boshaften Figuren Hoffmanns, zum Beispiel Cardillac in *Das Fräulein von Scuderi*), der wie von Planta durch Vergleich nachweist,^{67a}

selbstironisch Züge Hoffmanns teilt: Er ist körperlich klein und untersetzt, hat stechende Augen, ist häßlich, absonderlich, beweglich und kunstfertig, er ist gehetzt und heftig, neigt zu Wutanfällen, außerdem ist er flegelhaft, unheimlich verschlossen, heuchlerisch, boshaft und sadistisch. Sadismus als die „partie honteuse“⁶⁸ des Menschen, wie Schubert in seiner *Symbolik des Traums* sagt, wird hier verkörpert durch einen tückischen Gnom, die böse Seite der Erdgeister. Stellt er also das Wesen der Aufklärung dar, dann ist diese eine verzehrende, tötende Macht, so wie das Vernichtungsfeuer im *Goldnen Topf*. Er verdaut die Natur, er gehört als Insekt zum Verwesungsprinzip, beschmutzt und ist selbst schmutzig. Dabei wird die Gestalt in ihren Eigenschaften, Zügen und Einzelheiten zugleich allegorisch und grotesk auf den Fliegenkörper projiziert. Insekten sind nach Schubert dekadente, unnütze, schädliche, giftige und magische Geschöpfe, die der großen friedlichen Tierwelt entgegengesetzt sind, als ein spätes, schwächeres Geschlecht.⁶⁹ Seine Gier nach Süßem, der Speise der Dekadenz, widerspricht der gesunden Natur. Auch die Kinder des Onkels vertragen nichts Derb-Natürliches mehr. Wie die grotesken tier-menschlichen Gestalten Hoffmanns aufweisen, geht es um Aufdeckung des Außer- und Untermenschlichen im Menschen mit satirischen Mitteln. Der dicke Kopf (Hypertrophie der Aufklärung), mit dem er im Zickzackflug gegen Bäume und Fenster prallt, verhilft ihm nicht zur Orientierung. Das Urteil der Mutter trifft das Richtige. Abschließend sagt sie: „Prahlt mit den Wissenschaften und springt in den Milchnapf! Das nenne ich mir einen schönen Magister.“⁷⁰ Als dekadentes und dem Tod verwandtes Wesen haßt er den Wald, die Natur, die Tiere, die Schönheit und das Unkultivierte. Er ist der Geist als Widersacher der Seele und der Natur, der wie

der Schreiber im Klingsohr-Märchen den Thron der Mutter und Feenkönigin einnehmen will.

Diesem allzu irdischen Gnom beziehungsweise Erdgeist steht gegenüber das fremde Kind, der Sendbote der Poesie des Lebens, der Feen- und Elfenwelt, der Totalität des Lebens, die Phantasie, Musik, Natur, Glück, alles Erhebende und Begeisternde umfaßt. Mit ihm beginnt die Sprache der Natur vernehmlich zu werden, das fremde Kind übersetzt das Rauschen und Weben der Bäume, das Plätschern des Baches in Worte der Liebe. Es ist ein göttliches Kind, das schon von Geburt ab von feindlichen Mächten verfolgt wird. So überträgt sich sein Schicksal auch auf das der Kinder, die von den Mächten der ernüchternden, entzaubernden und zugleich egoistischen und nur am Nutzen orientierten Aufklärung verfolgt werden und sich nur angeschlagen retten können. Trotz der Vertreibung der Dämonen stellt sich nicht mehr das ursprünglich naiv-glückliche Verhältnis zur Natur und zur Innenwelt her. Aber im tiefsten Unglück sehen sie das fremde Kind zwar nicht mehr mit leiblichen Augen, sondern als Traumgestalt wird es zur tröstenden Gestalt der belebenden Phantasie. Es vollzieht sich die gleiche psychologisierende Desillusionierung des Märchens wie am Ende des *Goldnen Topfes*. Bei Tieck erscheint das Feenreich betretbar, bei Hoffmann ist es nur durch Sehnsucht erfahrbare, das fremde Kind ist sein Sendbote, es teilt der Natur den Glanz der verwandelnden Phantasie mit, in allem Entzücken darüber verlangen die Kinder doch immer tiefer in die Herrlichkeit einzudringen. Das Kind ist traurig bei der Frage nach seiner Heimat: „Ach, liebe Kinder, warum fragt ihr nach meiner Heimat? Ist es denn nicht genug, daß ich tagtäglich zu euch komme und mit euch spiele?“⁷¹ Die Heimat der Phantasie ist die Sehnsucht. Doch genügt das den Kindern

nicht, sie wollen die Sache selbst, wobei sie aber entweder keck und übermütig werden oder vor Seligkeit sterben: Hochmut oder Wahnsinn drohen dem, der sich nicht mit der Sehnsucht nach den Urbildern begnügt, sondern das Licht des Absoluten direkt zu sehen begehrt. Hier wie in anderen Werken Hoffmanns wird christliche Symbolik ästhetisiert, säkularisiert und christliche Transzendenz wird psychologisiert. „Behaltet mich nur treu im Herzen, wie ihr es bis jetzt getan, dann vermag der böse Pepser und kein anderer Widersacher etwas über euch! – liebt mich nur stets recht treulich.“⁷² Doch wird in den beiden Märchen die Rolle des Gedankens einseitig parteiisch und negativ beschrieben. Wahrscheinlich wollte Hoffmann den Kindern, für die das Märchen hauptsächlich geschrieben war, die komplizierte Geistlehre des *Goldnen Topf* beziehungsweise der späteren *Prinzessin Brambilla* nicht zumuten. So ist auch hier der Humor nicht doppelseitig wie im *Goldnen Topf*. Komisch erscheint nur die teuflische Seite, enthusiastisch bis zum Kitsch dagegen wird der Glanz des Paradieses beschrieben. Das Märchen ist in der Tat „kindlicher und frömmere“, wie es Lothar nach dem Nußknackermärchen versprach. Darum fehlt ihm auch die Dialektik des Humors, es ist die reine Apotheose der Poesie, der Freiheit der Natur, des ungebundenen Triebs. Doch macht das vorletzte Kapitel stutzig. Die in der Natur herumliegenden, toten, zerbrochenen Spielsachen entfalten ein gespenstisches Leben, sie bleiben die gehorsamen Zöglinge des Herrn Magister Tinte, das heißt, sie melden einen Anspruch an, den die Kinder nicht verarbeiten können, und der deshalb dämonisch verängstigend wirkt. Aus dieser Angst rettet die Ohnmacht, das Unbewußte, beziehungsweise das fremde Kind, aber es tritt nicht mehr mit illusionierender Kraft in die Wirklichkeit hinein.

Die Natur verharret wieder sprachlos. Der Vater jedoch, der Pepser aus dem Felde schlug, wird krank, das heißt das negative Prinzip wirkt weiter, doch wirkt es hier als Befreiung: Die Krankheit legt die Wurzeln des Unbewußten frei, er erinnert sich (platonische Anamnese), daß das fremde Kind auch ihn einst besucht hatte. Die Sehnsucht nach ihm zerreißt seine Brust. Nach Schubert ist diese Sehnsucht, die aus der Krankheit geboren wird, Zeichen einer in der irdischen Hülle nicht mehr erreichbaren Vollkommenheit, sie sprengt, verbrennt den Leib, so wirkt das negative Prinzip als Geburt der nächsten Stufe der Vervollkommung des Seins.

DIE KÖNIGSBRAUT

Tecchi macht auf die Verwandtschaft des Motivs der Königsbraut mit Goethes *Neuer Melusine* (1817) aufmerksam.⁷³ Hier wie dort handelt es sich um die Vermählung eines Menschen mit einem Elementargeist, einem Gnom, einem Zwerg. Beide werden durch einen Ring gefesselt. In beiden geht es um einen Abstieg, eine Degradation des Menschlichen. Dabei entsteht ein Antagonismus von Innerem und Äußerem. Der verzweigte Barbier hatte „leider seinen vorigen Zustand nicht vergessen. Ich empfand in mir einen Maßstab voriger Größe, welches mich unruhig und unglücklich machte. Nun begriff ich zum erstenmal, was die Philosophen unter ihren Idealen verstehen möchten, wodurch die Menschen so gequält sein sollen. Ich hatte ein Ideal von mir selbst und erschien mir manchmal im Traum wie ein Riese.“⁷⁴ Dieses Leiden an einem verlorenen Ideal aber ist nach Baudelaire gleichzeitig die Wurzel des

Lachens. „il est certain, si l'on veut se mettre au point de vue de l'esprit orthodoxe, que le rire humain est intimement lié à l'accident d'une chute ancienne, d'une dégradation physique et morale.“⁷⁵

Aus diesem Grund, dem Verlust der Unschuld, der Naivität, des Paradieses ist für ihn das Lachen satanisch. „Le rire est satanique, il est donc profondément humain. Il est dans l'homme la conséquence de l'idée de sa propre supériorité; et, en effet, comme le rire est essentiellement humain, il est essentiellement contradictoire, c.à.d. qu'il est à la fois signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie, misère infinie relativement à l'être absolu dont il possède la conception, grandeur infinie relativement aux animaux. C'est du choc perpétuel de ces deux infinis que se dégage le rire.“⁷⁶ Der weise und der naive Mensch beziehungsweise das Tier lachen nicht, sie kennen nur die Freude. Das Lachen ist Anzeichen des Bruchs, ist Ausdruck eines widersprüchlichen Gefühls des Zwiespalts von Natur und Geist. Hier führt Baudelaire den Begriff des Grotesken ein, der oft an Hoffmann untersucht worden ist, so wie ihn Baudelaire auch an Hoffmanns Erzählungen exemplifiziert. Im Grotesken, das eine Schöpfung ist, während das Komische bloße Imitation darstellt, erweist sich der Mensch der Natur überlegen. Die Groteske erzeugt ein Lachen, das auf tieferen Gründen beruht, es ist tief, „axiomatisch“ und primitiv. Baudelaire nennt das grotesk Komische „comique absolu“. „Le comique ne peut être absolu que relativement à l'humanité déchue ...“.⁷⁷ Diese tiefsinnigen Betrachtungen erläutern die Groteske in Hoffmanns „Königsbraut“ und in „Klein Zaches“ besser als manches, was später darüber geschrieben wurde. Die Erkenntnis der Duplizität des menschlichen Daseins, der Vereinigung von Größe und Elend in Pascals

Sinn, erzeugt auch bei Hoffmann das Komische: „Der Kontrast einer inneren Gemütsstimmung mit den Situationen des Lebens ist eine Grundbasis des Komischen, welches in dem Märchen vorherrschen sollte.“ Innere Welt (Ideal, Freiheit, Märchenwelt, Phantasie, Religion) und äußere Welt (physische, soziale, ökonomische, politische Bedingtheit) stehen in einem unaufhebbaren Kontrast zueinander, nur der Wahnsinnige (Serapion) und der Philister kennen diesen Gegensatz nicht. „Der Philister, der nur mehr die schlechte Spannung zwischen und die prosaische Vermittlung von innerem und äußerem Leben kennt, weil sein inneres Leben nur ein Reflex der äußeren Ordnungen und Prozesse ist, weil an die Stelle substantieller Versöhnheit die armselige Einhelligkeit eines völlig abgeleiteten, funktionalisierten Daseins tritt, kennt nicht mehr die Spannung zwischen Ideal und Wirklichkeit.“⁷⁸ Während nun der *Goldene Topf* und *Das fremde Kind* die bewahrte, wenn auch gefährdete Liebe und Treue zur transzendentalen Sphäre feiern, und die Philistersphäre als die bedrohliche Macht abgeschlagen wird, gewinnt der Feind des Menschen in den beiden Märchen *Königsbraut* und *Klein Zaches* beinahe die Übermacht. Sie sind daher auch die bissigsten, satirischsten und grotesksten Erzeugnisse des Hoffmannschen Humors. Sie sind Spiele mit der Beweglichkeit der Phantasie und des Realitätssinns des Lesers, den Hoffmann immer wieder anspricht. Wie in den früheren Märchen wird ein krasses Nebeneinander gegensätzlicher, widersprüchlicher Ebenen, Figuren und Motive hergestellt,⁷⁹ die sich in einer Art automatischer Erzählmechanik⁸⁰ gegeneinander und auseinander entwickeln. Im Unterschied zu den Tendenzen von Novalis und Tieck, bei denen das Wunderbare eine magische, bannende, verzehrende oder triumphierende Macht erhält, wird aber bei Hoff-

mann das Phantastische immer humorvoll mit dem Wirklichen konfrontiert, es erzeugt sich nicht Schrecken (Tieck) oder ekstatische Freude (Novalis) sondern eine „Erlösung zum Hellen“, ⁸¹ lächelndes Anerkennen und Begreifen des Wunderbaren, des Himmlischen im irdischen Gewande der notwendigen Bedingtheit des Menschen.

Um die Trennung von Irdischem (allzu Irdischem) und Himmlischem geht es auch in *Die Königsbraut*. „Während nun Herr Dapsul von Zabelthau sich in seinen astrologischen Beobachtungen und in andere mystische Dinge vertiefte, führte Fräulein Ännchen, da die alte Großtante gestorben, die Wirtschaft auf das beste, so daß, wenn Dapsul dem Himmlischen nachtrachtete, Ännchen mit Fleiß und Geschick das Irdische besorgte.“ ⁸² Der Zwiespalt zieht sich aber auch durch die Person, denn Dapsul, obwohl er der Erwählte einer Sylphide ist und fasten müßte, um die gehörige Weisheit und Abgezogenheit von irdischen Dingen herzustellen, frißt erschrecklich, was ihm seine den Schweinen, Gänsen und Gemüsen zugetane Tochter freudig vorsetzt. Andererseits sieht er selbst ein, das „der irdische Mensch Kohl, Radiese und Kopfsalat genießen (wird), damit der Erdstoff sich mehre, und er das Feuer des Weltgeistes aushalte wie ein gut gekneteter Topf. Das gnomische [Erdprinzip] wird widerstehen dem ankämpfenden Salamander [Feuerprinzip], und ich freue mich darauf, Pastinak zu essen, den du vorzüglich bereitest.“ ⁸³ Hier wird also der Auflösung des Irdischen ins Geistigen Widerpart geboten, die Zwischenstellung des Menschlichen zwischen Erde und Himmel bereits humorvoll gekennzeichnet. Ein Gegensatz besteht aber zugleich auch zwischen Ännchen, der naiven, dummen, einfältigen Person, die nach Baudelaires Definition deshalb komisch wirkt, weil sie ihre eigene Person

nicht kennt, das heißt, ihr Doppelsein nicht angemessen reflektiert, und Amandus. Doch ist sie unverbildet genug, den poetischen Unsinn, den Amandus ihr schreibt, nicht zu begreifen. Amandus von Nebelstern ist ähnlich verstiegen und gespalten wie der Vater: Während er in künstlich erzeugter romantischer Schwärmerei Sonette schmiedet, vergißt er in der Nachschrift die Bitte um den von Ännchen selbst gezogenen Tabak nicht. Aber schon greift der Karottenkönig nach Ännchen. Er will sie in sein Reich, in das Erd-Reich des bloß Vegetativen, des Magens, des bloßen Verzehrs ziehen. Sie wird durch den Ring dem Gnomen *Daucus carota* anverlobt. Ännchens Sinn gehört ganz der Befriedigung der leiblichen Bedürfnisse ihrer selbst und ihrer Lieben. In ihr vollzieht sich die Tragikomödie der deutschen Hausfrau, die in ihren Pflichten völlig versinkt und nicht über das leibliche Wohl hinaussieht. Sie verharrt in liebevoller Banalität, die deshalb aber nicht vor Degradation geschützt ist, denn in allen Wirtschaftsgeschäften, durch die Dapsulheim blüht, wie der Vater sagt, verliert sie jeden Sinn für Höheres. Des Vaters Versuch, die allzu irdische Tochter vor der Heirat mit einem Gnomen zu retten, indem er den Ring anfeilt, schlägt fehl, und so nimmt die Groteske ihren Verlauf.

In komischer, aber ein wenig unheimlicher Beweglichkeit erscheinen Herold und Gefolge des sich als Baron Porphyrio von Ockerodastes genannt Corduanspitz ausgebenden Gnoms *Daucus carota*. Wie schon in *Das fremde Kind* wird die Kopflastigkeit des Dämonischen hervorgehoben, ein Ungleichgewicht, das chaotisches Purzeln, Gleiten, Fallen, Koboltschlagen hervorruft. Doch wird es durch die Beweglichkeit der kleinen Dämonen verschleiert, die wie die unheimlichen, grotesken Wesen von Hieronymus Bosch wirken. Der Vater erklärt die Kopflastigkeit des *Daucus carota*

seiner Tochter im Sinne der Geist-Natur-Lehre und stellt es wiederum auf den Kopf. Da Ännchen den abscheulichen kleinen Kobold nicht heiraten will, tadelt der inzwischen von Corduanspitz betörte Vater den verstockten irdischen Sinn der Tochter. „Häßlich, abscheulich nennst du den edlen, elementarischen Porphyrio von Ockerodastes, vielleicht weil er nur drei Fuß hoch ist, und außer dem Kopf an Leib, Arm und Bein und anderen Nebensachen nichts Erkleckliches mit sich trägt ... Alle Schönheit liegt in der Weisheit, alle Weisheit in dem Gedanken und das physische Symbol des Gedankens ist der Kopf! – Je mehr Kopf, desto mehr Schönheit und Weisheit und könnte der Mensch alle übrigen Glieder als schädliche Luxusartikel die vom Übel wegwerfen, er stände da als höchstes Ideal!“⁸⁴ Die total eßbare Leiblichkeit der Mohrrübe wird hier als Geistigkeit ausgegeben und der Vater erliegt dem Irrtum, daß höchste Ideal liege im Kopf, das heißt in der Entledigung des Leibes. Die Einseitigkeit des Vaters entspricht der Einseitigkeit der Tochter, ganz im Sinne der Geschlechtermetaphysik der Romantik, die dem Mann den Geist, der Frau die Natur zuordnete. Der vom bloßen Geist verblendete Vater verfällt dialektisch dann gleichfalls dem bloß Körperlichen. In diesen in der Tat axiomatischen Überlegungen wird die „absolute Komik“ des Grotesken bei Hoffmann deutlich, er reflektiert nämlich auf die metaphysischen Grundlagen des Menschen und überträgt sie allegorisch in die körperliche Realität. Grotesk erscheint das unauflösliche, unvereinbare Ineinander von Metaphysik und Realität, die Groteske tendiert zur Allegorie, wirkt aber zugleich schockierend, verfremdend, da die Körperlichkeit den Sinn verheimlicht, versteckt, verwandelt und unterschlägt. So ist das Groteske zugleich komisch, erschreckend und faszinierend, da tief gegründet (Baudelaire). Auch

für Ännchen schlägt die Stunde: Zunächst verstört und ökonomisch verärgert durch die Vernichtung ihres Gemüsegartens, fordert sie brieflich Amandus auf, sie durch ein Duell von dem Baron zu befreien, dann aber erliegt sie dem Schein des Irdischen, den der Gnom verschwenderisch vor ihr entfaltet. In Brentanoscher Manier stellt Hoffmann, der in dieser Zeit Bekanntschaft mit Brentano geschlossen hatte, vor den staunenden Augen Ännchens die Parade des Gemüsehofstaats dar. Ännchen, geblendet von dieser Pracht, die ihr als Königin gehören soll, findet *Daucus carota* nun gar nicht mehr so häßlich und schwimmt schließlich in „lauter Seligkeit“. Der poetisch verstiegene Bräutigam lehnt ab, edles Dichterblut im Kampf gegen den Baron zu verspritzen und Ännchen, die sich ohnehin eines Besseren besonnen hat, gibt ihm schnöde den Laufpaß, da sie doch nun Königin werde. Doch hat der Vater inzwischen die unedle Abkunft des *Daucus carto* entdeckt, der zu den niedrigsten Gnomen, den Gemüsegnomen, gehöre und sie unter die Erde verlocken würde, wo sie die menschliche Natur ganz ablegen müsse. Der Vater führt die ungläubige Tochter zu dem Zelt des Gnoms, wo sie heimlich eine scheußliche Welt von Würmern, Käfern und Boschschen Ungeheuern beobachtet, die sich wirr im Schlamm wälzen. Hier wird die Verdauungssphäre der Natur gezeigt. Ännchen, der philisterhaft hausmütterlichen Schafferin, wird der Schleier von der sie ganz einnehmenden Tätigkeit, der Sorge für das leibliche Wohl gezogen, sie sorgt nur für den Verbrauch, nicht für die Schöpfung, die des Geistes bedarf. Aber es ist zu spät. Ännchen ist in „das wahrhafte Bild einer Gnomenkönigin verwandelt“ und der Anschlag des kabbalistischen Vaters auf den Gnom mißlingt. Die dämonische Horde der Gemüsegeister richtet den Vater selbst auf einer Silberplatte

mit Soße an. Zum Retter wird Amandus, der inzwischen zum Hofdichter geworden, ein verschoben verschwommenes Klingelgedicht über Sehnsucht und Liebe singt, was den Erdgeist so mitnimmt, daß er zusammenschrumpft und aufkreischend im Boden verschwindet. Die einseitigen Positionen von schwärmerischer, realitätsferner Verrücktheit und bloßer hausmütterlich arbeitsamer, philisterhafter, sparsam geiziger Wirtschaftlichkeit heben sich gegenseitig auf. Denn als Ännchen den Ring los und wieder hübsch und wohlproportioniert geworden ist, schwingt sie mit dem jauchzenden Ruf „nun laß uns arbeiten“ den Spaten so unglücklich dem Amandus vor den Kopf „gerade da, wo das Sensorium commune sitzen soll“, ⁸⁶ daß er wie tot niederfällt. Beide, sie durch ihren Schmerz über das Unglück, er durch den Schlag, gewinnen den gesunden Menschenverstand zurück: Sie arbeitet nicht mehr, sondern „herrscht als Königin“ über den Gemüsegärten, was wohl soviel heißen soll, als daß sie Abstand, geistige Distanz zu ihrer Liebe zur Erde hinzugewinnt; Amandus dagegen kommt sein egozentrisches poetisches Streben albern und aberwitzig vor, er vertieft sich in die Klassiker, er wird wieder ein besonnener Jüngling. Jeder verzichtet also, beschränkt sich, erkennt die wahre Dimension des Menschen. Ännchen ist keine echte Königin und Amandus kein echter Dichter geworden, aber beide verwandeln sich aus Karikaturen zu Menschen. Sie treffen sich in der humanen Mitte, die sie verlassen hatten und können so nun wirklich eins in einer Ehe werden.

KLEIN ZACHES GENANNT ZINNOBER

Das 1818 vor der *Königsbraut* entstandene Märchen wurde sofort als Personalsatire verstanden, wogegen sich

Hoffmann in der Vorrede zu *Prinzessin Brambilla* wehrte. Es sei kecker Laune des Humors zu verdanken, so wie er sich in der Verteidigungsrede zum *Meister Floh* als humoristischer Schriftsteller vorstellt, für den die Satire nicht das letzte Wort der Dichtung ist.⁸⁷ Hoffmann nannte es die Geburt einer etwas ausgelassenen, ironisierenden Phantasie, und Zaches einen humoristischen Wechselbalg. Man sieht dabei, daß Hoffmann zwischen Ironie und Humor keinen Unterschied macht.⁸⁸ Wenden wir Baudelaires Definition des „comique absolu“ des Grotesken darauf an, dann liegt auch hier die Satire tiefer. Es ist keine unmittelbar zu entschlüsselnde Personalsatire oder ein politisch-soziales Manifest gegen die Feudalherrschaft, sondern wie von Schenck herausgearbeitet hat, eine der romantischen, metaphysischen Philistersatire zu verdankende bittere Darstellung des „Bürgers“ als des gottfernen Menschen schlechthin, der allerdings eine soziale Macht wird, da er als Doppelgänger des echten Menschen, als Spiegelschein, dem wahren Menschen sein Sein stiehlt.⁸⁹ Zaches, der Wechselbalg von Mensch und Satan, da er des Gottesfunkens verlustig gegangen ist, ist eine Person ohne Personenkern, ein lebendes Nichts, eine leere Maske. Er erscheint als Wurzelmännchen, als Alraun in seiner zugleich knorplig winzigen wie grotesk scheußlichen Gestalt und dennoch ist er, wie später Prosper Alpanus feststellt, ein gewöhnlicher Mensch. Das ist notwendig für Hoffmanns Intention. Nicht wie sonst läßt Hoffmann einen Menschen von einem Dämon besessen sein, beziehungsweise gestaltet er ein dämonisches Elementargeistwesen, sondern der leere Mensch alias Bürger wird selbst dämonisch, da er alles Schöpferische an sich zieht und sozusagen verdaut oder nachäfft, weswegen er auch im entzauberten Zustand als simia Belzebub erkannt wird. Ist das Satanische

die Nachäffung des Göttlichen,⁹⁰ dann ist der Bürger eine Nachäffung des Menschen ohne dessen Substanz. Die Fee Rosabelverde handelt aus guten Motiven, aus Mitleid und um dem entstellten Menschen, dem Stiefkind der Natur, eine Chance zu geben, sich in der Mitwelt auszuzeichnen, wobei ihre Absicht nach ihren eigenen Worten am nassen Grab des Kleinen war: „Wohl mochte es Torheit sein, daß ich glaubte, die äußere, schöne Gabe, womit ich dich beschenkt, würde hineinstrahlen in dein Inneres und eine Stimme erwecken, die dir sagen müßte: ‚Du bist nicht der, für den man dich hält, aber strebe doch nur an, es dem gleichzutun, auf dessen Fittigen du Lahmer, Unbefiederter dich aufschwingst!‘ Doch keine innere Stimme erwachte.“⁹¹ Indessen verweisen, wie K. Negus bemerkt,⁹² die Vergleiche, die Hoffmann verwendet, um Klein Zaches zu beschreiben, auf die Erdsphäre (Alraun, Rettich, Kürbis) beziehungsweise auf die Tiere, die mit der Hexenwelt zusammenhängen (Katze und Affe). Rosabelverde gehört nicht in die Sphäre der Gegenmächte wie Liese (im *Goldnen Topf*), sondern ist eine Fee, die trotz ihres imposanten Auftretens und ihrer überreifen Schönheit weibliche Schwächen verrät. Sie ist gegen Irrtum nicht gefeit. „Gestehen Sie, daß die Damen oft sich in dem Bizarrsten sehr wohl gefallen, den Einfall, den der Augenblick gebär, rastlos und rücksichtslos verfolgend und jedes schmerzliche Berühren anderer Verhältnisse nicht achtend“,⁹³ sagt Alpanus zu ihr nach dem von ihr verlorenen Zauberwettstreit. Der weiblichen Willkür und dem von Liebe diktierten Mitleid wird in Prosper Alpanus die gerechte männliche Ordnung entgegengestellt.

Klein Zaches' Gestalt assoziiert sich dann mit der zivilisatorisch-technischen Welt der Aufklärung, die Fürst Barsanuph (Nachfolger des Paphnutius) und der Naturfor-

scher Mosch Terpin um sich verbreiten wollen. Die Feen und Zauberer dagegen leben in der Märchenwelt der blühenden organischen Natur und der durch diese befruchteten Phantasie des Menschen. Sie lebten frei, solange der Vater des Paphnutius, der Fürst Demetrius liberal regierte, jedem seine Freiheit ließ, was dazu führte, daß man „vom Entzücken, von der Wonne dieser Wunder [die die Feen stiften] völlig an das Wunderbare glaubte, und ohne es selbst zu wissen eben deshalb ein froher, mithin guter Staatsbürger blieb.“⁹⁴ Das Wunderbare ist eben jene im Wunder der Natur eröffnete Transzendenz, die von der freien, ungebundenen, autonomen Individualität, die gottunmittelbar ist, allein geschaut werden kann, die nicht dem bloßen Nutzen, dem Zweck, der Arbeit und dem Verbrauch hingegeben ist, sondern schöpferisch und dichterisch, das heißt, poetisch wie die Natur selbst ist. Ihr einziger menschlicher Vertreter in dem Märchen ist, wie im *Goldnen Topf*, ein verträumter Student, Balthasar, der Liebende und Dichtende, dem in Klein Zaches der Vampir an seiner Liebe zu Candida in eben dem Augenblick auftaucht, als Fabian, sein Freund, ihm seine mystische Naturliebe als allzu irdische Liebe zu Candida deutet.

Von Schenck bringt Klein Zaches als Typus in Verbindung zu Brentano-Görres' Philistersatire von *Bogs dem Uhrmacher*⁹⁵ und Wetzels *Prolog zum großen Magen*.⁹⁶ Bogs ist der Bürger gewordene Mensch, er hat sich aller menschlichen Ansprüche und Habseligkeiten entledigt, die von den Dichtern, Musikern und Philosophen gesammelt und aufbewahrt werden. Er ist zur Uhr geworden, statt die Ewigkeit außerhalb der Zeit zu suchen. Wetzels Bürger-satire wird von einem Erdgeist-Gnom vorgestellt: Es ist Kritik am bürgerlich aufgeklärten Utilitarismus, der absoluten Profanität, die nur ans Bedürfnis und seine materielle

Befriedigung, ans Geld denkt. Auch politische Satire spielt hinein. Gegen das hundertprozentige Funktionieren des absolut regierten Massenstaates, wie man ihn unter Napoleon kennen und hassen lernte, wird die Organizität des liberalen Nationalstaates gesetzt,⁹⁷ in dem allein universale Menschlichkeit gedeihen kann. So ist mit der satirischen Zeichnung der Staatsführung des Paphnutius nicht nur und nicht ausschließlich der preußische Staat gemeint, sondern aufgeklärter Absolutismus in jeder Form, sei er barocker, revolutionärer, restaurativer oder napoleonischer Abkunft; sah man doch in Hoffmanns Kreisen und in der „Christlich-deutschen Tischgesellschaft“ (Heinrich von Kleist, Adam Müller, Achim von Arnim) Napoleon als gigantischen Anti-Menschen an. Politische Freiheit wird hier zugleich als metaphysische Qualität gedacht, als mystische Unbedingtheit, von konkreter politischer Mitbestimmung in Institutionen ist noch kaum die Rede. „Wenn man an die Emanzipation des einzelnen denkt, dann in einem radikalen und utopischen Sinne, der an die Heilserwartungen der Vergangenheit anknüpft und über alles, was gesellschaftlich in Institutionen wirklich ist, hinausgeht.“⁹⁸

Paphnutius führt das Regierenwollen und die Aufklärung ein, die in lauter zivilisatorischen und utilitaristischen Maßnahmen besteht. Der beamtete Naturwissenschaftler Mosch Terpin ist ein Gesinnungsgenosse Pepsers aus dem *Fremden Kinde*. Er zerlegt die Natur und frißt ihre schmackhaften Spezimen, um sie zu erforschen, einfach auf. Auch Klein Zaches ist ein unersättlicher Vielfraß. Für Mosch Terpin hat Sein nur, was verzehrbar ist. Der Magen wird ihm zum Weltsymbol. Die vom Verzehr bestimmte Bürgergesellschaft findet nun ihr Idol und Symbol in Klein Zaches, der mit der verhängnisvollen Gabe der Fee ausgestattet, alle

produktiven Menschen, Dichter, Musiker, Verwaltungsleute um ihren Lohn für ihr Verdienst bringt. Ihm wird alles zugeschrieben, er schluckt alle Anerkennung, so wie der Bürger alles ohnehin nur nach seinem Gebrauchswert taxiert, nach dem Nutzen also, den es seinem Ego einbringt. Fabian, ein Mosch Terpin völlig verfallener Studentenfreund Balthasars, sagt von dessen Versen: „Alle deine Verse strotzen von diesen artigen Dingen, die ganz passabel ins Ohr fallen und mit Nutzen verbraucht werden, sobald man nichts weiter dahinter sucht.“⁹⁹ Als Surrogat des Menschlichen wird Klein Zaches auch von dem Fürsten in immer höhere gesellschaftliche Sphären gehoben, da der Staat nur den entpersönlichten Menschen gebrauchen kann. Doch wirkt der Zauber nur auf diejenigen, die für die Wunder der Wirklichkeit nicht aufgeschlossen sind, die die Welt auf den Aspekt des Begreiflichen und die Menschen auf das Funktionieren und Gehorchen beschränken wollen. Balthasar bewahrt sich bei allem gesetzten Ernst den Blick für die Ironie der Wirklichkeit, die Äußeres und Inneres in Gegensatz zueinander treten läßt, er merkt zum Beispiel, daß Liebe geckenhaft aussehen lassen kann. Deshalb ist er auch fähig, in Klein Zaches den unglücklichen Menschen zu sehen, während der weltläufige Fabian diesem das Recht abspricht, sich auf ein Pferd zu setzen, über dessen Hals er nicht wegsehen kann und sich dennoch hochmütig-trotzig zu benehmen. Fabian behält ironischerweise mit seiner Einschätzung recht, wird aber von Prosper Alpanus für seine prosaische Einstellung damit bestraft, daß er seine Oberkleidung verzaubert, was schlimme soziale Konsequenzen hat. Fabian erlebt so am eigenen Leibe, wie Äußeres und Inneres einander widersprechen können. Da er aber Realist ist, behält er auf dem Felde des gesunden Menschenverstandes, der allerdings nur

die halbe Wirklichkeit ist, recht: so findet er, daß Candida ein ganz normales unbefangenes, heiteres Mädchen sei, während Balthasar nahe daran ist, es aller weiblichen Zartheit entgegen zu finden, „daß ein Mädchen lachen, essen und trinken und sich zierlich nach der Mode kleiden soll.“¹⁰⁰ Aber da sie so bürgerlich normal ist, kann sie auch die Hexerei mit Klein Zaches nicht durchschauen. Balthasar, der gerade in einem mystischen Gedicht schwärmerisch seine Liebe verschlüsselt hat (ähnlich verstiegen wie Amandus von Nebelstern in *Die Königsbraut*) wird durch Klein Zaches um den erhofften Erfolg gebracht. Candida und Fabian, die Naive und der Rationalist, können Schein nicht von Sein trennen, daher verfallen sie der Nachäffung des Echten.

Nur Balthasar kann Hilfe bringen, da er allein der lebendigen Natur, der Liebe und der Poesie, als dem Kern des Seins zugetan ist. Ihm begegnet in Prosper Alpanus der wunderbare Geist der Natur. Ähnlich wie im *Goldnen Topf* (Szene unter dem Holunderbusch) erwächst aus der Anschauung der Natur allmählich die Märchenoffenbarung.¹⁰¹ Balthasar erklärt seinem Freund Pulcher seine Gegnerschaft gegen das Aufklärerische des Mosch Terpin: „...man hat doch so fürs Haus einige hübsche Wunder zurückbehalten. Zum Beispiel noch immer wachsen aus lumpichten Samenkörnern die höchsten, herrlichsten Bäume . .. eine seltsame Stimme flüstert, ich sei selbst ein Wunder, der Zauberer Mikrokosmos hantiere in mir und treibe zu allerlei tollen Streichen.“¹⁰² Er rennt in die Natur hinaus, die sich im gleichen Augenblick unter harmonischer Musik als Märchenwunder offenbart: Alpanus schwebt mit seinem Muschelwagen vorüber. In der Musik und im Märchen tut sich die Totalität der Welt kund, von der die Naturwissenschaft, die isoliert und tötet, um zu fressen,

nichts weiß. Für den poetischen, künstlerischen Menschen ist die Welt zwecklos, erfreut nur in der interesselosen Anschauung. Balthasar ist darum auch allein fähig, dem kleinen Unhold die drei roten Haare auszureißen, die ihm seine magnetische Kraft geben.¹⁰³

Der Tod des entzauberten Klein Zaches im Nachttopf, der das Verdauungsprodukt aufnimmt, im „Humor“ des Urins, also sein „humoristischer Tod“ ist, wie der Doktor erklärt, dadurch zustande gekommen, „daß er seine Persönlichkeit bereits aufgegeben hatte, (er) war schon mausetot, als er hineinstürzte ... So hatte sein Tod keine physische wohl aber eine unermesslich tiefe psychologische Ursache.“¹⁰⁴ Sein früher Tod hatte seine Ursache darin, daß er nur im Gangliensystem, nicht im Zerebralsystem – dem eigentlich menschlichen – lebte. Der Orden vom grüngelbten Tiger, den der vertrottelte, autoritäre, dem Denken abholde Fürst ihm verliehen hat, ist indirekt daran schuld. Humoristisch weist Hoffmann hier die Wechselwirkung von sozialen und psychischen Phänomenen auf. Zugleich wird ironisch verdeutlicht, daß sich ein geistloses System selbst zerstört, weil es die Vermittlung von Geist und Leib im Humor nicht kennt, denn Autoritäten sind humorlos. Damit fällt auch die Aufklärungswelt Mosch Terpins in sich zusammen: als er die wahre Natur bei Alpanus kennenlernt, geht ihm auf, „es sei wohl mit seinem Naturforschen ganz und gar nichts, und er säße in einer herrlichen bunten Zauberwelt wie in einem Ei eingeschlossen.“¹⁰⁵ Er weint wie ein Kind; ähnlich unerwachsen kindisch sind auch die rationalistischen, besitzer-greifenden Väter Radlofs (in Brentanos *Rheinmärchen*) und Swammerdam und Leuwenhoek (im *Meister Floh*).

Der Nachttopf, Instrument der Verdauung, wird schon im Märchen *Der goldene Topf*, wo der Topf ursprünglich

Nachttopf sein sollte, in Verbindung mit der spießbürgerlichen und platt rationalen Sphäre gebracht. Doch gewinnt der tragikomische Abschluß doch noch eine versöhnliche Pointe: Klein Zaches wird nicht dem Nichts überantwortet, sondern wird als kleiner Käfer, flinke Maus oder behende Eichkatze seelenwandernd ¹⁰⁶ wiederkehren und noch einmal den Aufstieg in die Sphäre des Geistes versuchen.

PRINZESSIN BRAMBILLA

Das Märchen, das Hoffmann ein Capriccio nach Jacques Callot nennt, wurde 1820 geschrieben und verdankt seine Entstehung nach Hitzigs Angaben einem beziehungs-vollen Geschenk des Serapionsbruders David Ferdinand Coreff: einer Mappe mit den vierundzwanzig Radierungen *Balli di Sfessania* des französischen Grafikers Jacques Callot (1592–1635). Von diesen die Maskentypen der italienischen commedia dell'arte darstellenden Bildern wählte Hoffmann für die acht Kapitel acht Stück aus und bildete ihnen jeweils eine entscheidende Szene seines Märchens nach. Hoffmann hatte bereits in der Einleitung zu seinem Frühwerk *Phantasiestücke nach Callots Manier* die sonderbaren, phantastischen, überreichen, aus den heterogensten Elementen geschaffenen Kompositionen Callots gerühmt. Er übernimmt „Callots Manier“ als Kunstprinzip. Es klingt wie eine Selbstbeschreibung, wenn er von ihm sagt: „Kein Meister hat so wie Callot gewußt, in einem kleinen Raum eine Fülle von Gegenständen zusammenzudrängen, die ohne den Blick zu verwirren, nebeneinander, ja ineinander heraustreten, so daß das Einzelne als Einzelnes für sich bestehend doch dem Ganzen sich anreihet.“ ¹⁰⁷ Das gilt auch für Hoffmanns

Szenen, in denen sich ein quirlendes Leben scharf herausgehobener Gestalten in exzentrischer Bewegungsdynamik in einem gleichfalls überreich dekorierten, aber einheitlich durchstrukturierten Spielraum tummelt, einem Raum, in dem sich das Humoristischste, Widersprüchlichste, Gegensätzlichste, Heterogenste mengt. Tieck und Hoffmann haben der *commedia dell'arte* und ihren Wiederbelebern im Italien des ausgehenden 18. Jahrhunderts, Gozzi und Goldoni, viel zu verdanken.¹⁰⁸ Justus Möser: *Harlekin oder die Verteidigung des Grotesk-Komischen* (1761) und Carl Friedrich Flögel: *Geschichte des Grotesk-Komischen* (1788) haben die Romantiker auf die eigentümliche, chimärische Welt der Groteske und Arabeske, den exzentrischen Bewegungsstil der *commedia dell'arte* aufmerksam gemacht.¹⁰⁹ Für Hoffmanns tiefere Begründung des märchenhaften Humors spielt die groteske Vermischung des Tierischen und Menschlichen eine besondere Rolle. Sie ist nach Baudelaires Begriffsbildung „comique absolu“, welches auf eine verborgene Wirklichkeit hinter den aufdringlichen Erscheinungen an der Oberfläche der Dinge hinweist. Sie kann nach Hoffmann nur durch die „kecke Phantasie“, die fähig ist, die Gestalten der Welt zu vermischen und das Befremdende und Verfremdete zu wagen, dargestellt werden. „Die Ironie, welche, indem sie das Menschliche mit dem Tier in Konflikt setzt, den Menschen mit seinem ärmlichen Tun und Treiben verhöhnt, wohnt nur in einem tiefen Geiste, und so enthüllen Callots aus Tier und Mensch geschaffene groteske Gestalten dem ernststen tiefer eindringenden Beschauer alle die geheimen Andeutungen, die unter dem Schleier der Skurrilität verborgen liegen.“¹¹⁰ Baudelaire bezeichnet in *De l'essence du rire* die Prinzessin Brambilla als „catéchisme de haute esthétique“ und hat dem „comique absolu“ die Eigenschaft zugeschrieben, „de

s'ignorer lui même“. Die Dualität des Menschen, „la puissance d'être à la fois soi et un autre“¹¹¹ liegt dem Phänomen des Komischen zugrunde: Superiorität des Geistes über den Körper. Komisch wirkt nur eine Gestalt, die von dieser Dualität nichts weiß. Aber der Künstler muß sie erkennen, um sie gestalten zu können. „Les artistes créent le comique; ayant étudié et rassemblé les elements du comique, ils savent que tel être est comique, et qu'il ne l'est à condition d'ignorer sa nature: de même que par une loi inverse, l'artiste n'est artiste qu'à la condition d'être double et de n'ignorer aucun phénomène de sa propre nature.“¹¹²

Das hat auch Flögel in der *Geschichte der komischen Literatur* (1784–87) so dargestellt: Komisch ist nach seiner Ansicht, was heterogene Dinge vereint, was die geläufigen Beziehungen zwischen den Gegenständen aufhebt, wodurch eine Verfremdung erreicht wird. Der Witz vereint weit entfernte Gegenstände miteinander, er beruht auf dem Kontrast. „Unter allen komischen Gegenständen scheint das zweydeutige Mittelding vom Engel und vom Vieh, der Mensch, den fruchtbarsten Keim des Lächerlichen in sich zu entfalten ... wenn er seiner Freyheit überlassen sich selbst und seine Bestimmung verkennt; wenn seine Einbildungskraft mit seiner Vernunft davonläuft.“¹¹³ Bei Hoffmann wird nun das Verhältnis von Körper und Geist, von banaler Alltagswelt und Phantasie, von Tier und Mensch in den Begriffen der Schellingschen und Schubertschen Naturphilosophie definiert: Der triadische Entwicklungsgedanke im Dreischritt: 1) Unbewußtheit, 2) Bewußtheit, 3) Aufhebung des Gegensatzes Bewußtheit–Unbewußtheit und die Erlösungsvorstellung spielen mit hinein. Die Erlösung vom „chronischen Dualismus“ kann nur im echten Lachen geschehen, das zugleich Selbsterkenntnis, das heißt Erkenntnis des

Unbewußten und damit Erkenntnis der Unaufhebbarkeit des Zwiespaltes ist, mit dem man leben muß, indem man die rechte Mitte zwischen den unabweisbaren Ansprüchen der Wirklichkeit und den unbedingten des Geistes beziehungsweise der Phantasie hält.

In der *Prinzessin Brambilla* spielt darum wie in anderen Märchen und Romanen Hoffmanns, das Motiv des Doppelgängers die entscheidende Rolle: Das Profane und das Heilige, das empirische und das absolute Ich treten zunächst auseinander, um schließlich zu einer höheren Synthese im Medium des Humors zu finden.¹¹⁴

Hier wie im *Goldnen Topf*, dem es an Geschlossenheit und Tiefsinn gleichkommt, luxuriert Hoffmann in Ansprachen an den geneigten Leser, die die Illusionssphäre des Märchens durchstoßen, indem sie sie ironisieren, allegorisieren und damit psychologisierend wiederherstellen, da die Märchensphäre direkt mit dem Inneren des Menschen selbst gleichgesetzt wird, das als das „absolute Ich“ des Idealismus zu verstehen ist. So geschieht es im Anfang des vierten Kapitels: „Es darf dir vielgeliebter Leser, nicht befremdlich erscheinen, wenn in einem Ding, das sich zwar Capriccio nennt, das aber einem Märchen so auf ein Haar gleicht, als sei es selbst eins, viel vorkommt von seltsamem Spuk, von träumerischem Wahn, wie ihn der menschliche Geist wohl hegt und pflegt, oder besser, wenn der Schauplatz manchmal in das eigne Innere der auftretenden Gestalten verlegt wird – möchte nicht das aber eben der rechte Schauplatz sein?

Vielleicht bist du, o mein Leser! auch so wie ich, des Sinnes, daß der menschliche Geist selbst das allerwunderbarste Märchen ist, das es nur geben kann. – Welch eine herrliche Welt liegt in unserer Brust verschlossen ...“¹¹⁵ Die romantische Ironie, die Fiktionsnennung¹¹⁶ geht aber

noch weiter als im *Goldnen Topf*, denn des öfteren spielt Celionati darauf an, daß er selbst nur eine erdichtete Rolle in dem Spiel, das Prinzessin Brambilla heiße, sei. „Aber, ich sage euch, als mich der Dichter erfand, hatte er ganz was anders mit mir im Sinn ...“¹¹⁷ Daß diese Rede über die Rolle und ihre Durchbrechung durch eine andere Instanz als den Dichter selbst (doppelte Ironie) hier besonders pointiert in einem Erzählwerk auftritt, hat wohl seinen Grund darin, daß in diesem Werk auf das Theater als Theater reflektiert wird, es stellt ja eine „erzählte Komödie“ dar, zugleich wird auch der Gegensatz von Schauspieler und Rolle, von Maske beziehungsweise Kleid und Person, von realem und idealem Ich bedacht, denn „Ironie ist eine permanente Parekbase“,¹¹⁸ das heißt eine ständige Überschreitung der Rampe. Dieses Prinzip wird bereits in den Märchendramen von Tieck virtuos durchgeführt. Die Ironie „enthält und erregt ein Gefühl von dem unauflöslichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten.“¹¹⁹

Der Schauplatz, eng abgesteckt zwischen der Piazza d'España und der Piazza Navona, ist Rom im Karneval. Giacinta, eine Näherin im Auftrage Bescapis, eines Kostümschneiders für das Theater, wird von Giglio, einem berühmten Tragödienschauspieler geliebt. Celionati, ein Marktschreier, der eigentlich der Prinz Bastianello di Pistoja ist, sucht nun durch ein verwirrend gelenktes Spiel mit der Liebe der beiden zueinander das römische Theater von den gestelzten Tragödien des hohlen Pathos, die der Abbate Chiari (einer historischen Person, die 1711–1785 lebte) schreibt, zu befreien und durch Komödien im Sinne der alten *commedia dell' arte* zu ersetzen, improvisierten Stegreifstücken für bestimmte feststehende Typen wie den Dottore, den Pantalone (einfältiger Vater und geprellter Ehemann),

Arlecchino (Pulcinella), seinen pfiffigen Diener, Colombina (Smeraldina), dessen Geliebte, Tartaglio, den Stotterer. Was sich nun begibt, ist eine *commedia dell' arte* in der Wirklichkeit selbst: zugleich aber ein Märchen.

Celionati ist der Hexenmeister oder Gott, der alle Fäden in der Hand hält, ohne daß der Leser es ahnt. Er ist es, der im dritten Kapitel den deutschen Künstlern im *Caffé greco* den Mythos von Urdargarten erzählt, der wie der Mythos im *Goldnen Topf* das Modell ist, dem das Geschehen des Märchens folgt: Ophioch, der König des Landes Urdargarten, lebt in Wehmut, Trauer und Melancholie, da er an der Entfremdung von der Natur leidet. Das Goldene Zeitalter des Einklangs aller Wesen ist vorbei. „Es mochten wohl noch Anklänge aus jener wunderbaren Vorzeit der höchsten Lust, als die Natur dem Menschen, ihn als ihr liebstes Schoßkind hegend und pflegend die unmittelbare Anschauung alles Seins und mit derselben das Verständnis des höchsten Ideals, der reinsten Harmonie verstattete, in König Ophiochs Seele widerhallen. Denn oft war es ihm, als sprächen holde Stimmen zu ihm im geheimnisvollen Rauschen des Waldes, im Geflüster der Büsche, der Quellen, als langten aus den goldnen Wolken schimmernde Arme herab, ihn zu erfassen, und ihm schwoll die Brust vor glühender Sehnsucht. Aber dann ging alles unter in wirren wüsten Trümmern, mit eisigen Fittigen wehte ihn der finstre furchtbare Dämon an, der ihn mit der Mutter entzweit und er sah sich von ihr im Zorn hilflos verlassen. Die Stimme des Waldes, der fernen Berge, die sonst die Sehnsucht weckten und süßes Ahnen vergangener Lust, verklangen im Hohn jenes finstern Dämons. Aber der brennende Gluthauch dieses Hohns entzündete in König Ophiochs Innern den Wahn, daß des Dämons Stimme die Stimme der zürnenden Mutter sei, die nun feindlich das

eigene entartete Kind zu vernichten trachte.“¹²⁰ Die Naturanschauung, die Schau der Totalität, ist nicht mehr möglich, nur noch in Stücken, Trümmern und Ruinen zeigt sich das Ganze noch, das heißt in zersprengten, durch die Reflexion getrennten Individuen, im Heterogenen, im Nichtzusammenpassenden. Diese Heterogenität erweist auch seine Verbindung mit Prinzessin Liris, „ein gleichgültiges Staatsgeschäft,“¹²¹ die also keine echte Ehe ist. Sie passen nicht zusammen, denn während er in Schwermut und Sehnsucht und der Jagd ergehen dahindämmert, ergibt sie sich der sinnlosen Alltagstätigkeit der Filetstickerei und lacht ständig grundlos, „unerachtet alles, was sie sah ... spurlos an ihrem Geist vorüberging“¹²¹ sie ist die verkörperte Langeweile des bürgerlichen Alltags und seiner schieren Daseinslust. Ophioch vernimmt im Walde die Klage und den Jammer der Natur und ahnt Versöhnung mit der um das verlorene und entartete Kind (den Menschen) klagenden Mutter Natur. Der Magus Hermod prophezeit die Erlösung bei seiner Wiederkunft: „Der Gedanke zerstörte die Anschauung, aber dem Prisma des Kristalls, zu dem die feurige Flut im Vermählungskampf mit dem feindlichen Gift gerann, entstrahlt die Anschauung neugeboren, selbst Fötus des Gedankens! ... in dreizehn mal dreizehn Monden siehst du mich wieder, ich bringe dir die schönste Gabe der versöhnten Mutter, die deinen Schmerz auflöst in höchste Lust, vor der der Eiskerker zerschmilzt, in dem dein Gemahl, die Königin Liris, der feindlichste aller Dämonen so lange gefangen hielt.“¹²²

Hermod bringt ein Prisma von Kristall herbei, der in die Erde hinein zerfließt und eine Quelle, den Urdarquell, hervorbringt, in dem sich die Elementargeister einen. Ophioch und Liris, aus dem Zauberschlaf erwacht, in den sie die Melancholie über die Unverständlichkeit des Spru-

ches von Hermod gebannt hat, betrachten sich im Spiegel der Quelle: „Als sie nun aber in der unendlichen Tiefe den blauen glänzenden Himmel, die Büsche, die Bäume, die Blumen, die ganze Natur, ihr eigenes Ich in verkehrter Abspiegelung erschauten, da war es, als rollten dunkle Schleier auf, eine neue herrliche Welt voll Leben und Lust wurde klar vor ihren Augen und mit der Erkenntnis dieser Welt entzündete sich ein Entzücken in ihrem Innern, das sie nie gekannt, nie geahnet.

Lange hatten sie hineingeschaut, dann erhoben sie sich, sahen einander an und – lachten, muß man nämlich den physischen Ausdruck des innigsten Wohlbehagens nicht sowohl, als der Freude über den Sieg innerer geistiger Kraft Lachen nennen.“¹²³

Die Melancholie entsteht durch Selbstabsonderung, Einsamkeit, Isolierung des einzelnen vom Ganzen und durch die Aufklärungsepoche. Ophiochs Traurigkeit scheint durch die Zeit entschuldigt. Erst Phantasie und Poesie bringen die Wende: Sie allein können die Entzweiung von Bewußtsein und Anschauung aufheben. Doch entsteht nicht die alte, naive, unmittelbare Naturanschauung des Goldenen Zeitalters mehr, sondern eine durch den Spiegel der Reflexion „verkehrte“ Ansicht der Natur und des Ichs: die neugewonnene Harmonie zwischen Individuum und Natur, Subjekt und Objekt in der intellektuellen Anschauung ist allein der Poesie als der alle Anschauung auf den schöpferischen Entwurf des einzelnen poetischen Gemüts rückbeziehenden Kraft möglich. Das Entzücken über diese neue Welt, in der das empirische Ich die Bedingung und die Voraussetzung der Erringung des absoluten Ich und des Du in ihrem Inneren ist, zeigt sich im Lachen, das diese ironische Tatsache anerkennt. Das absolute Ich muß im empi-

rischen, faktischen Ich seinen ironischen Doppelgänger sehen, in diesem Paradox liegt der Humor begründet. „Der Gedanke zerstört die Anschauung und losgerissen von der Mutter Brust wankt in irrem Wahn, in blinder Betäubtheit der Mensch heimatlos umher, bis des Gedankens eigenes Spiegelbild dem Gedanken selbst die Erkenntnis schafft, daß er ist und daß er in dem tiefsten reichsten Schacht, den ihm die mütterliche Königin geöffnet, als Herrscher gebietet, muß er auch als Vasall gehorchen.“¹²⁴ Das transzendente, absolute Selbst ist auf den Hebel der Außenwelt angewiesen. Der Gedanke erkennt sich in dem Spiegel, der von den Elementen, das heißt, den irdischen, den Körper konstituierenden Prinzipien der Mutter Natur gebildet wird, erst als existierend, während er als Gedanke ohne diese Bedingungen ein verschwebendes, unfäßbares Wesen wäre. Der Gedanke bzw. die Idee, das absolute Ich, ist also zugleich Herrscher als unbedingtes Prinzip, und Vasall, da er vom empirischen Ich abhängig ist.

Hoffmann begnügt sich nun nicht mit einem Mythos, sondern fügt im Schema der Triade eine zweiten Mythos vom Verlust dieser im Spiegel des Humors errungenen Einheit an: Es ist die im fünften Kapitel von Magus Hermod verlesene Geschichte vom Versiegen und Verschlammten der Urdarquelle. Vorgebliche Weisheit und angeblicher Lebensernst lassen die „verkehrte“ Anschauung der Welt im Spiegel des Humors als Narrheit erscheinen, die der Würde des Menschen nicht mehr entspricht. Auf die Geschichte selbst bezogen, ist damit die Welt der langweiligen, saftlosen Tragödien des Abbate Chiari gemeint, dem eigentlicher Schmerz und echte Trauer unbekannt sind. Sie kennen nicht den bitteren Kern des Lebens. Die antike Tragödie in ihrem schroffen, harten Wesen wird, wie es Solgers und

Friedrich Schlegels Auffassung entspricht, als erste Stufe der Entfremdung, also auf der Stufe der Melancholie des Königs Ophioch gesehen. Denn auch der Aufstand gegen die Götter, der tragisch endet, ist göttlichen Ursprungs, denn er entspringt aus dem Gottesfunken der menschlichen Freiheit und Individualität. Die Urdarquelle stellt das Wissen um das Leid des Menschen mit der Freude über die Harmonie des Alls verbunden dar, in der die Dissonanz des Schmerzes aufgelöst wird. Das freudige Lachen über den Sieg der innersten geistigen Kraft ist also „niemals das triumphierende Lachen des satten Wohlbehagens“¹²⁵ noch das Lachen schierer Daseinslust, sondern es ist ein durch die wehmütige Erkenntnis der irdischen Bedingtheit durchgegangenes Lachen der Freude über die Freiheit des Geistes. Denn das Leid ist für die Erlösung der mit sich selbst entzweiten Gottheit absolute Bedingung. Die ewige Nacht will durch das Leiden die Erkenntnis des Geistes im Menschen wecken. Darum auch setzen die abgesandten Mittler der transzendentalen Welt – Celionati, Bescapi und Ruffiamonte – Giglio in Widerspruch zu sich selbst, werfen ihn in das Leiden an der eigenen Duplizität, damit er fähig wird, in der „ernsten“ Komödie dem Volke Roms einen Urdarbrunnen zu erschließen, der wie „ein mächtiger Zauber“ wirkt.

Das Leid der Welt ist aber auch in den Masken des italienischen Karnevals sichtbar, allerdings in seiner aktiven, aggressiven Form, wodurch das Leid ja eben verursacht wird: nämlich durch den Egoismus und die Eitelkeit des Ich, das sich in Gegensatz zu seinesgleichen gesetzt sieht und selbst setzt und versucht, „dem Anderen das Licht auszublasen.“ „... blickt durch alle Fratzen und Possen jene grauenhafte, entsetzliche Furie der Wut, des Hasses, der Verzweiflung hervor, die euch (Italiener) zum Wahnsinn, zum Morde

treibt.“¹²⁶ Es ist die Verzweiflung, die mit der Melancholie der entschwundenen Liebeseinheit der Natur zusammenhängt. Wahnsinn und Mordwut (Sadismus) sind nach Schubert (*Symbolik des Traums*) die partie honteuse des Menschen, verweisen auf seinen tierischen Zustand: die Schnäbel der Masken der *commedia dell' arte* zeigen es. Im Wahnsinn steigt die verdrängte, unbewußte Triebnatur des Primitiven wieder heraus: die groteske Maske der italienischen Komödie zeigt also nicht die Superiorität des Geistes über den Menschen, sondern umgekehrt die Triebhaftigkeit, der der Geist unterworfen ist. Es ist eine Demaskierung des Menschlichen durch die Maske.

Dieser Ironie des Negativen, der das Gemüt fehlt, setzt Reinhold, der deutsche Maler, den deutschen Humor entgegen. Dem verhöhrenden satanischen Lachen des Satirikers, das der Wut, dem Haß auf den entsprungen ist, der sich einer fixen Ordnung nicht fügt, setzt er den versöhnenden „gemütlichen“ deutschen Humor entgegen, der die Gebrechlichkeit des Menschen, die *conditio humana* in Rechnung setzt. Der italienische Scherz lasse die Menschen in ihrer äußeren Natur kennenlernen, der deutsche Humor dagegen den Menschen als Erscheinung eines Urbildes des Gemüts, das die Liebeseinheit der streitenden Mächte in sich birgt. Daher kann die eigentliche Ordnung auch nicht als fixe gesetzt werden, sie erscheint in der Phantasie zugleich anschaulich in irdischen Bildern und ist doch unfäßbar, sie ist göttlich, aber als solche nur in ihrer ironischen Abspiegelung, also Entfremdung, im Irdischen sichtbar. Die Phantasie vernichtet sich im Endlichen selber, aber in dieser Selbstvernichtung zeigt sie die Ambivalenz alles Wirklichen. Der Humor erkennt auch die Ironie als zweite Stufe des Erkenntnisprozesses noch.¹²⁷ Die Ironie leidet am Zwiespalt des Menschen

und ihr Lachen ist nur der Schmerzenslaut der Sehnsucht nach der Heimat. Der Humor (dritte Stufe) dagegen ist „die wunderbare, aus der tiefsten Anschauung der Natur [der Liebesharmonie] geborene Kraft des Gedankens, seinen eigenen ironischen Doppelgänger zu machen an dessen seltsamlichen Faxen er die seinigen und ... die Faxen des ganzen Seins hienieden erkennt und sich daran ergötzt.“¹²⁸ Insofern ist er allein fähig, das Leid zu überwinden, da er aus dem Leiden geboren ist. Der Tiefpunkt des Leidens von Giglio ist da erreicht, wo er wie Anselmus (*Goldener Topf*) eingekerkert ist. Der im Käfig gefangene Vogel alias Giglio versinnbildlicht die im Körper gefesselte Seele (Seelenvogel). Schubert schreibt in einer Anmerkung über den Namen „Urdarquelle“ (in der *Symbolik des Traums*) er würde von einigen mit „necessitas“ übersetzt. Ironischerweise ist aber bei Hoffmann gerade der Humor der Urdarquelle die Einsicht, die man mit Fichte so beschreiben kann, „daß wir bei dem, was wir Erkenntnis und Betrachtung der Dinge nennen, immer und ewig nur uns selbst erkennen und betrachten. (...) Und mit dieser Einsicht, Sterblicher sei frei und auf ewig erlöst von der Furcht, die dich erniedrigte und quälte. Du wirst nun nicht länger vor einer Nothwendigkeit zittern, die nur in deinem Denken ist.“¹²⁹ Das wahre Ich ist also dem Druck der Realität entzogen, ist unsterblich und frei. Für Giglio Fava ist dies ideale Ich, der Genius oder die Phantasie, Prinzessin Brambilla: Sie ist das absolute Ich, das dem Mann als Weib, der Frau als Mann erscheint. Das entspricht dem androgynen Ideal Böhmes, Adam der Urmensch ist Mann und Weib zugleich. Als Giacinta das Kleid angezogen hat, erscheint sie dem überraschten Giglio als Urbild seines Traumes, die Göttliche, aber im Diamantenglanz der Unterwelt. Sie ist zugleich Unterweltgöttin und Himmelslicht.¹³⁰ Sie ist

die Hieroglyphe des doppelwertigen Absoluten. Dahinter steht Böhmes Seins-Metaphysik. Gott und Teufel sind identisch (Liebe-Brennen und Zorn-Feuer). Mühlher vermutet, daß Celionati und Hermod ein und dieselbe Person sind, beide sind Hexenmeister, aber auch der Magus Hermod erscheint in der Gestalt Typhons, des Dämons, der die Welt verhext, das heißt, den Trug der Sinnlichkeit geschaffen hat. Das Symbol der Sinnlichkeit ist das Filetnetz, welches wiederum Liris, die Frau, die hier als Naturwesen steht, mit der Nadel häkelt. Die Spitze der Nadel fügt eben jenes Leid zu, das an die Körperlichkeit erinnert. Verzauberung und Entzauberung entsprechen sich. Die durch das fatale Erbe ihrer Mutter wieder in Erstarrung (Porzellan=Erde) zurückverwandelte Prinzessin Mystilis, das in der Lotosblume der Uranfänglichkeit im Urdarbrunnen erwachsene wahre Ich, muß wieder entzaubert werden durch eben das Instrument, das die Wunde geschlagen hat. Die Nadel, die den Körper in seine Blindheit verzauberte, näht nun auch jene Kleider (die die empirische Person erhöhen und verklären) und auch mit der Macht anmutigen Spukes, „dem was nur niedrig schien des Herrschers Adel geben“, ¹³¹ außerdem jene Masken, in denen „der Ernst vom Ernst entbunden wird, das heißt wo sich die Duplizität von Sein und Schein enthüllt. Die Erlösungsbedingung ist, daß in dem Filetnetz der bunte Vogel gefangen werde. Als Giglio alias Prinz Chiapperi erkennt, daß er selbst dieser Vogel ist, daß er selbst der Genius, die Phantasie, ist, die verschweben würde, wenn man sie nicht im Netz der Wirklichkeit finge, erscheint ihm Brambilla und beide vereinen sich unter dem Schleier der Filetnetze, worauf sich die Grabesnacht und -stille des Palastes Pistoja in den Himmel selbst verwandelt. Hier wird deutlich, daß mit Netz und Schleier auch die Dichtung selbst gemeint ist,

die die Traumbilder, die flüchtigen Vögel des transzendentalen Ich im Netz der Bilder, der Anschauung fängt. Auch in anderen ironischen, das bedeutet reflexiven Momenten, wird das Programm der Poesie der Poesie verwirklicht. Mystilis, deren Sprache niemand verstand, solange der Urdar-
 quell nicht zurückgewonnen war, ist ein Bild für die Poesie, die aus dem Quell entsteht. Die Reflexionsebene, die die Dichtung als Dichtung herausstellt und Dichtung bewußt deutet, wird aber selbst zum Erzählten als Erzählbares. Die Ironie, das bewußte Herausheben des Fiktiven kann sich in der Märchenerzählung in besonderer Weise entfalten. Das Märchen eignet sich besonders dazu, da das Wunderbare als rein Imaginatives sich zum Spiel erst richtig hergibt, während alle anderen Erzählmotive, da sie auch real sein können, nie als Ebene angesehen werden können, an denen sich die Reflexion spiegeln kann; umso deutlicher wird sich aber an ihm die Autonomie der Dichtung erweisen.¹³²

MEISTER FLOH

Meister Floh, das letzte Werk Hoffmanns entstand 1821–22. Hoffmann geriet mit der eingelegten Justizsatire (der Knarrpanti-Episode) in die Fänge der politischen Justiz, die er selbst als Richter in den Demagogenprozessen gehandhabt hatte. Die rechtliche Gesinnung und Liberalität, mit der er sich weigerte, gegen Gesinnungen statt nur gegen Taten einzuschreiten, trug ihm die Feindschaft des Direktors des Polizeiministeriums von Kamptz ein, der das Manuskript des *Meister Floh* beschlagnahmen ließ, als ihm das Gerücht zu Ohren kam, daß Hoffmann in dem Werk aus Gerichtsakten zitiere. Die Affäre kam nicht zum Abschluß.

Hoffmann starb, bevor eine Entscheidung seitens des Königs vorlag. Hoffmanns Verteidigungsschrift¹³³ macht aber deutlich, wie sein Humor zu verstehen ist und welche politischen und sozialen Konsequenzen sich aus ihm ergeben.

Hoffmanns Humor ist nicht nur insofern soziale Tat, als er bestimmte zeitgebundene Mißstände angreift, sondern auch insofern er Appell ist, den Menschen frei zu geben, da er sowohl metaphysisches als auch physisches Wesen ist. Derjenige, der richtig liest, wird am Humor, der die Einseitigkeiten relativiert, selbst innerlich frei. Diese innerliche, mystische Freiheit ist für die Romantiker die Voraussetzung für die äußerliche, politische. Wo diese poetische, romantische Freiheit angegriffen wird, in der Willkür des sich über das gewachsene Recht hinwegsetzenden Fürsten oder seiner Beamten oder in der aufklärerischen Bemächtigung und Überwältigung des Menschen als planbar und manipulierbar, wehrt sich der Humorist mit den Mitteln der Satire, zugleich aber zieht er auch den schwärmerisch verstiegenen, unrealistischen, weltfernen Idealisten ins Lächerliche, weil dieser nicht einsehen will, daß der Geist auch von den Hebeln des Körpers bewegt wird. Lächerlich wirkt der Mensch, der den Menschen nur als Maschine betrachtet, aber auch der Mensch, der ihn nur als unbedingten Geist ansieht; beide Ansichten verfehlen die *conditio humana*, die Ambivalenz des Wirklichen. Hoffmann stellt in seiner Kritik an der mechanistischen, „aufklärerischen“ Ansicht der Welt aber noch einen anderen Zug heraus: im Angriff auf das Individuum in seiner Autonomie und Unberechenbarkeit waltet auch ein egoistischer Zug. Es geht den Aufklärern und politischen Absolutisten im eigentlichen Sinn nicht um das Gemeinwohl, sondern um Machtentfaltung, Besitztrieb und Überwältigung.

Im *Meister Floh* wird dieser Wille von verschiedenen Gestalten verkörpert: Magiern, Naturwissenschaftlern, Juristen. Ihnen gegenüber steht der kindliche Mensch, dem Liebe, Mitgefühl, Selbstverleugnung und soziale Gesinnung gegeben sind und der im Laufe des Märchens zur Arglosigkeit der Taube die Klugheit der Schlange hinzugewinnt. Er heißt Peregrinus, weil er fremd auf Erden ist, und erst nach längerer Erziehung durch Meister Floh, den stechenden, peinigenden Verstand, auf das In- und Gegeneinander von Geist und Leib hingewiesen werden muß, einer auszuhaltenden Ambivalenz, der man nicht entfliehen kann durch Menschenscheu und Regression in Kindeseinfalt oder in „erwachsene“, machthungrige Besitzgier. Wenn auch nicht ganz auszumachen ist, ob sämtliche Bezüge des Märchens auskalkuliert sind, so scheint doch das übergreifende Thema das der Besitzergreifung darzustellen. Tecchi stellt dar, daß der Wunsch nach Besitz sich um drei Hauptkerne dreht:

1) sämtliche männlichen Personen der Fabel sind besessen von Liebe zu Dörtje Elverdink, alias Gamaheh, der indischen Geisterprinzessin, der Tochter des Königs Sekakis, als der sich am Ende Peregrinus Tyss selbst herausstellt. Sie ging aus der Ehe des Königs Sekakis und der Blumenkönigin hervor, sie wird geliebt durch die Distel Zeherit alias George Pepusch, ausgesogen durch die Küsse des Bluteigel-Prinzen, von Legénie alias dem schwärmerischen Luftgeist Thetel entführt, von den Magiern beziehungsweise den Naturwissenschaftlern Leuwenhoek und Swammerdam zur rotgelben Tulpe herangezogen, die nur Scheinleben besitzt, welches nur der Floh durch seinen Stich von Zeit zu Zeit erhalten kann, und sie verführt schließlich Tyss. Sie ist kokett, verführerisch, flatterhaft und sinnlich, entschlüpft jedem und ist doch, wie sich in ihrer Liebe zu Peregrinus

erweist, die einzige bei der Wort und Gedanke übereinstimmen. Schließlich ist auch Meister Floh, der Flohkönig, in sie verliebt.

2) geht es um den Besitz von Meister Floh, der durch den durchdringenden Blick, den Leuwenhoek mit seinem magischen Teleskop auf Prinzessin Gamahel warf, von seinem Platz am Hals der Geliebten gerissen wurde und dann von Leuwenhoek in seinem Flohzirkus abgerichtet und mitsamt seinem Volk versklavt wurde. Sein Sinn geht auf Freiheit. Nur Peregrinus Tyss kann sie ihm garantieren, da er ihm sein Wort verpfändet und niemals treubruchig ist, wenn auch in einem schrecklichen Dilemma, als er von Dörtje, seiner Geliebten, hört, daß sie sterben muß, wenn sie nicht wieder in Besitz des Flohs gelangt. Aber auch Leuwenhoek ist auf der Jagd nach ihm, da er in seinem Flohzirkus Profit aus ihm zieht.

3) geht es um den Besitz der magischen Linse, welche dem Besitzer erlaubt, die innersten Gedanken des Betrachteten zu sehen. Der Floh hat sie bei seiner Flucht aus Leuwenhoeks Flohzirkus mitgehen heißen, er schenkt sie seinem Befreier Tyss zum Dank. Doch die Gelehrten wollen sich dieses nützlichen Instruments bemächtigen.

Tecchi hat bei seiner Aufzählung aber scheinbar den wichtigsten erstrebten Gegenstand vergessen: Die beiden Gelehrten wollen den Karfunkel,¹³⁵ „diesen mächtigen Talisman“ besitzen, der im Innern von Peregrinus schlummert. „Swammerdam war überzeugt, daß der Talisman des Herrn Peregrinus Tyss ganz dem Reiche des weisen Salomo gleich zu achten, da er wie dieser dem, der ihn besitze, die vollkommene Herrschaft über das Geisterreich verleihe.“¹³⁶ Der Karfunkel, der in enger Beziehung zum Stein der Weisen steht, wird in der alchemistischen Symbolik oft mit dem

Symbol der Lilie bezeichnet. Lilie, Stein der Weisen, Karfunkel bedeuten Vollkommenheit, Gesundheit, Totalität, Vereinigung des Getrennten, Harmonie, Einheit von Körper und Geist, Wiedergeburt, Paradies, Goldenes Zeitalter, Wiedergewinnung der Gottesebenbildlichkeit. In der Frühromantik, besonders bei Novalis, verbindet sich damit eine durch das von Georg Forster übersetzte Drama von Kalidasa *Sakuntala* angeregte Blumensymbolik.¹³⁷ Indien wird die mythische Heimat der Blumen, in Indien schlummert der Geist noch im vegetativen Dunkel: „Die Siesta des Geisterreiches ist die Blumenwelt. In Indien schlummern die Menschen noch immer ...“ Ofterdingens blaue Blume ist der Lotosblume gleichzusetzen. Der Herz-Lotos ist im Yoga-Denken das übersinnliche Erkenntnisorgan,¹³⁸ Brahma als göttliches Kind kommt in der Lotosblüte zur Welt. Prinzessin Mystilis in der Prinzessin Brambilla liegt gleichfalls in einer Lotosblume, Eros im Klingsohr-Märchen von Novalis in einer Lilienblüte.

Sind die Blumen freie, göttliche Geschöpfe der Natur, so sind sie das Ebenbild der Schönheit der vollkommenen Welt, des Paradiesgartens, der Sonnenzugewandtheit der Erde und der Seele. Dann ist das Streben der Personen nach der Tulpenprinzessin Gamahel ähnlich zu sehen wie der Wunsch, den Karfunkel zu besitzen: Es wird die Erkenntnis des wirklichen Seins angestrebt, das aus der Vereinigung der getrennten Sphären von Natur und Geist, Sexus und Eros, entsteht, des Eins unter der täuschenden Hülle der Wirklichkeit, der Lüge beziehungsweise des falschen Bewußtseins seiner selbst. Erkenntnis bedeutet aber für die einzelnen Personen des Märchens verschiedenes:

Erkenntnis, die nur der Bemächtigung und Nutzbarmachung des Objektes dient (Meister Floh erleidet gerade dies

Schicksal, wahrscheinlich weil man ihn als Vertreter des Verstandes ansehen muß. Er wird von Leuwenhoek leibei-gen gemacht).

Erkenntnis kann aber auch Vernunft-Erkenntnis des Wesens sein, das in Freiheit besteht. Dies Wesen wirkt dann als Spiegel zurück auf die Selbsterkenntnis des personalen Kerns des Ich, das sich jedes Eingriffs in die Eigensphäre des Mitmenschen enthält und in uneigennütziger Liebe der Gegenliebe harrt.

Meister Floh wirkt zwar als Helfer auf dem Weg zur Selbsterkenntnis, wenn er auch vom „festen Willen“ des Menschen keinen „sonderlichen Begriff hat“¹³⁹ und von dem Karfunkel in des Menschen Brust nichts weiß, dem Edelstein, der Gottesebenbildlichkeit bedeutet und Treue zum gegebenen Wort.

Peregrinus scheut vor der sexuellen und geistigen Mündigkeit zurück, er will trotz seiner fünfunddreißig Jahre nicht ins Erwachsenenleben eintreten, doch ist es gerade seine kindliche Gutmütigkeit, die ihn zu Taten sozialen Mitgefühls drängt. Doch werden diese von seinem stachligen Freund Pepusch als „störrige Selbstsucht“ bezeichnet. „Du willst ein Held der Gemütlichkeit, der Kindlichkeit sein und darum verhöhnt du die gerechten Ansprüche, die das Leben, die menschliche Gesellschaft an dich macht.“¹⁴⁰ Er tadelt auch Peregrinus' „Armenabfütterung“, weil sie den Armen nicht wirklich helfe,¹⁴¹ sondern nur falsche Bedürfnisse wecke. Hier scheint Pepusch die Rolle des Meisters Floh zu übernehmen, aber er schießt übers Ziel hinaus, denn seine Bamherzigkeit mit den Armen kann Peregrinus nicht als Befriedigung seiner Selbstsucht erkennen, höchstens als unbewußte. Pepuschs bloß negative Ansicht wird aber schließlich durch eine positive Wirkung der Wohltat-

ten von Tyss aufgehoben, nachdem Pepuschs Worte Tyss zum Erwachsenwerden geführt haben: Röschen Lämmerhirts Liebe wird gerade durch die Weihnachtsbescherungen geweckt. Aber nicht nur Pepusch bringt ihn weiter, es ist auch Dörtje alias Gamaheh, die in ihm zum ersten Mal sinnliche Leidenschaft weckt und ihn aus einem kindlichen Toren zum Mann macht. Aber auch der Floh wirkt am Erziehungswerk mit, da er mit seiner Linse (dem Gedankenmikroskop) Tyss die Möglichkeit und Fähigkeit gibt, sich der zweideutigen, falschen und verwirrenden Wirklichkeit zu stellen, denn nur durch die Analyse der tieferen Absichten, wirklichen Interessen und Hintergründe kann es dem mündigen Menschen gelingen, sich in der Gesellschaft zu behaupten. Tyss aber nutzt das Instrument, das Prinzip des desillusionierenden und illusionslosen Verstandes, nicht zu seinem Vorteil aus. Ja er wirft es in dem Augenblick von sich, als ihm ein (böser) Geist eingibt, die Liebe Röschens auf ihre Wahrhaftigkeit hin zu analysieren. „Wie?“ sprach er zu sich selbst, „in das himmelreine Heiligtum dieses Engels willst du eindringen, in sündhaftem Frevel? Verhöhnst du den Geist der Liebe selbst, ihn mit den verruchten Künsten bedrohlicher, unheimlicher Mächte versuchend?“¹⁴² Dieser vertrauenden Liebe antwortet in Röschen die gleiche Gesinnung: obwohl sie von der Anwesenheit Dörtjes in seiner Wohnung weiß, zweifelt sie nicht an seiner Liebe: „Verbanne jeden Zweifel, unsre Liebe ist der Talisman, vor dem die nächtigen Gestalten fliehen.“¹⁴³ So wird Eifersucht, Zorn, Über-eifer und Mißtrauen des Freundes Pepusch beschämt, der wie eine Art Mephisto das Gute schaffen hilft. Nach seiner endlichen Vereinigung mit der Tulpenprinzessin Gamaheh blüht er als Distel auf. Der Karfunkel in der Brust von Peregrinus hat ihm die Geliebte Gamaheh aufgeweckt, welche

hinschied, als der Floh seine Freiheit gefunden hatte. Zweifel, Mißtrauen und daraus folgende Verzweiflung werden durch das liebende Vertrauen, das doch nicht notwendig blind zu sein braucht, abgelöst. Es ist zwar ein Wagnis ins Ungewisse hinaus, der vertrauende Mensch, auch der echte Freund, nimmt die „*conditio humana*“ auf sich. Auch wenn sein Vertrauen enttäuscht würde, würde er sich nicht zu unbedingter Verzweiflung hinreißen lassen, wie Pepusch, der sich verstört, verzweifelt selbst zerstören will. Mißtrauen entzweit mit allem Sein hienieden, entfremdet den Menschen sich selbst.¹⁴³ Darum heißt der Untertitel des Märchens *Sieben Abenteuer zweier Freunde*. Das dem Thema der Besitzergreifung antithetisch zugehörnde Thema ist das des liebenden Vertrauens. In diese Problematik ist die inkriminierte Knarrpanti-Episode konsequent eingebaut: während Tyss am Ende um der Menschlichkeit, Freiheit und Perfektibilität willen es ablehnt, die wirkliche Gesinnung zu erforschen und die gute stets voraussetzt, weil der Mensch nur gut wird, wenn man von ihm gut denkt, setzt Knarrpanti um egoistischer Motive willen stets die schlechte Gesinnung voraus und sucht danach den Angeklagten ein Verbrechen anzuhängen. In grotesker Argumentation schustert er aus „Indizien“ eine Entführungsanklage gegen Tyss zusammen. Das mißtrauische übermächtigende Verhältnis zu Mensch und Natur kennzeichnet auch die „ewigen Juden“ Swammerdam und Leuwenhoek, die der Natur mit Mikro- und Teleskopen zuleibe rücken, ohne etwas von ihrem inneren Wesen zu ahnen. „Euer Herz blieb tot und starr, niemals hat die wahrhafte Liebe euer Wesen entzündet, ... indem ihr in frevelndem Beginnen die Bedingnisse jener Wunder bis in den innersten Keim zu erforschen euch abmühtet, vernichtetet ihr selbst jene Andacht, und die Erkenntnis, nach der

ihr strebtet, war nur ein Fantom, von dem ihr getäuscht wurdet, wie neugierige, vorwitzige Kinder.“¹⁴⁴ Vom Strahl des Karfunkels von Tyss-Sekakis getroffen, werden aus den beiden unsterblichen Magiern wirklich greinende Kinder. Entsprang die Kindheit des Peregrinus der Trauer über seine Eltern, die starben, als er sie, um ein eigenes Leben in der Poesie zu leben, verlassen hatte, ist sie als eine Art in der Regression bestehende Selbstbestrafung anzusehen, so ist das Kindische der beiden Naturforscher als Kennzeichen einer unentfaltbaren Menschlichkeit zu verstehen.

*SIEBTES KAPITEL***ADELBERT VON CHAMISSE****PETER SCHLEMIHLS WUNDERSAME GESCHICHTE**

Das 1813, in einer Zeit größter Verwirrung und Depression von dem Deutsch-Franzosen Chamisso in Kunersdorf geschriebene Märchen, ist auch ein Stück Autobiographie, persönliche Lebensbewältigung und mit Hilfe von phantastischen Elementen experimentell hergestellte Entlarvung oder besser Aufdeckung der sozial-psychologischen Mechanismen des Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft. Wie von Wiese, Thomas Mann folgend, hervorgehoben hat¹, ist von romantischer Naturphilosophie, das heißt, von den Symbolmechanismen des bisher behandelten romantischen Märchens nicht viel darin zu finden, obwohl manche Anklänge bestehen mögen. „Das Märchenhafte ist noch ein Gleichnis für dieses ganz unmärchenhafte Thema“,² der Kontaktstelle zwischen dem Einzelmenschen und der Wirklichkeit. Es geht hier nicht um mystisch-gnostische Spekulation, diese wird scheinbar ironisiert, sondern um faßbare, nüchterne Alltäglichkeit und die Krise des Helden, dem es als Pechvogel nicht gegeben ist, sich ihr einzuordnen.

Chamisso meint damit zugleich eine persönliche und die allgemeine Krise des modernen Menschen zwischen Treue zum Selbst und Anpassung an die soziale Mitwelt. Es ist auch die persönliche Katastrophe des zwischen zwei Vaterländer hingestellten berufslosen bzw. in seiner Lebensführung ungesicherten Chamisso. So gleicht der heimatlose, wissenschaftliche Kosmopolit Schlemihl in Kleidung, Charakter und anderen Einzelheiten ganz Chamisso selbst.

Und sein Schicksal, der Gesellschaft durch Nonkonformismus zu mißfallen, hat auch Chamisso: „Wie uns Hitzig berichtet, hatte Chamisso zwar keine eigentlichen Feinde, aber in allen Lebensjahren mit solchen zu kämpfen, die ihn nicht mochten, die er abstieß und die sich oft angeregt fühlten, ihn zu mißhandeln und ihre Superiorität in der lebensklugen Beachtung von Elendigkeiten ihm fühlbar zu machen.“³ Er stellte mit seiner Freimütigkeit und der Unverklausuliertheit seiner Kritik der Welt ein unangenehmes Rätsel dar.

Für die biographistische Literaturkritik des 19. Jahrhunderts bedeutete die Schattenlosigkeit schlechtweg den Verlust des Vaterlandes. Aber bei jeder allegorisch direkten Deutung des Schattenmotivs gerät man in Interpretationsschwierigkeiten. Setzt man mit Sydow, dem Volksglauben folgend, den Schatten mit der Seele gleich, dann ist nicht einzusehen, warum Chamisso den Teufel ausdrücklich den Schatten gegen die Seele tauschen lassen will. Der Schatten bzw. die Schattenlosigkeit geht nicht allegorisch in der Begrifflichkeit auf. Es erzeugt sich ein ständiges Wechselspiel zwischen der Erzählfunktion des Bildes und seiner Bedeutung. Es ist also eher ein Symbol, das vom Dichter hergestellt wurde, um verborgene, gesellschaftliche Bezüge sichtbar zu machen. In diesem Fall ist die innere Unendlichkeit und Unfaßbarkeit des Symbols gerade in seiner Negativität mitbegründet. Die Privation eines natürlichen Attributs verweist auf die „*conditio*“ des Menschen selbst, Bruch, Negation in der Natur zu sein. Der Mensch ist ein Fehler in der Natur. Indem dies Schlemihl durch seine Begegnung mit dem Teufel, dem negierenden Prinzip überhaupt, klar wird, erscheint die Schattenlosigkeit in ihrer Erkenntnisfunktion. *Omnis definitio est privatio* (negatio). Bei Jean Paul heißt es

vom Teufel (*Vorschule der Ästhetik*, § 33), er sei der Schöpfer von Ironie und Humor.

„Den Teufel als die wahre verkehrte Welt der göttlichen Welt, als den großen Welt-Schatten, der eben dadurch die Figur des Licht-Körpers abzeichnet, kann ich mir leicht als den größten Humoristen und whimsical man gedenken....“ Die ironische Negation hat eine notwendige Erkenntnisfunktion. Mit dem leichtsinnigen Fehltritt verursacht durch die falsche Weltansicht, daß das Glück des Menschen vom Reichtum abhängt, vollzieht sich eine Entwicklung in Richtung auf die Erkenntnis des wahren Selbst. Das geschädigte, falsche Bewußtsein wird zum Selbstbewußtsein, als Schlemihl weder den Schatten noch das Geld mehr nötig hat. Darin liegt verborgen wieder der romantische Dreischritt vom blinden natürlichen Bewußtsein zum Sündenfall des falschen Bewußtseins und zur Erlösung zum echten Selbst-Bewußtsein.

Symbole finden, heißt die Welt und das Ich im Doppelsinn von „herstellen“ zugleich „schaffen“ und „reparieren“. Durch das Märchensymbol ähnlich wie durch den Humor wird die natürliche Welt „vernichtet“, zugleich aber stellen wir sie für uns in einem neuen Sinn wieder her: als gedeutete, das heißt auf die Idee bezogene Welt. Dies Symbol, die Schattenlosigkeit, dient Chamisso, der sich gleichzeitig mit Schlemihl identifiziert und von ihm distanziert, als Selbstbefreiung durch Selbstdeutung. Das zeigt sich in der Behandlung der Gestalt Schlemihls wieder symbolisch. Wie in Goethes Gedicht *Werthers Schatten* verschwindet die Kunstgestalt als ein anderer, nachdem sie vorher ausdrücklich als Doppelgänger des Dichters dargestellt worden war. Seine Geschichte erhellt und deutet seinen Lebenszusammenhang. Insofern, durch seinen engen biographischen Bezug, unter-

scheidet sich das Märchen von dem bisher behandelten. Die Herausgeberfunktion, die hier als Mittel zur Einbettung in die Biographie gedacht ist, gibt der Romantik überhaupt im Spiel mit der Illusion Trümpfe in die Hand. Hier wird sie mit einer Ich-Erzählung verbunden, einem Bekenntnisbrief und Lebensbericht Peter Schlemihls an seinen Freund Chamisso. Das romantische Doppelgängermotiv wird hier auf das Verhältnis von Autor und Kunstgestalt projiziert. Eine Ich-Erzählung, in der Märchenhaftes vorkommt, gibt wie in Tiecks *Blondem Eckbert* oder *Abraham Tonelli* eine stärkere (ironische) Beglaubigung, das heißt, der Kontrast von Realismus und Welt des Wunders tritt umso markanter hervor. Schlemihl legt eine Lebensbeichte ab (Kapitel 7), eine Schuld wird gestanden, die sich aber im Laufe der Erzählung endlich als notwendige darstellt, als göttliche Fügung, als Schicksal, das den Menschen zu sich selbst führte. Dementsprechend wird auch der Teufel nicht schwarz gezeichnet, sondern er ist „grau“, er ist eine notwendige Triebkraft des Lebens wie Mephisto im *Faust*, der das Gute befördern hilft. Von jugendlichem Leichtsinn und damit individueller Verschuldung an Menschen, die von ihm abhängig sind oder die ihn lieben (besonders Mina), bis hin zum nolens volens gespendeten Opfer für die Wissenschaft (er widmet sich überpersönlichen Aufgaben in der Einsamkeit), vollzieht sich ein Prozeß, in dem Freiheit und Notwendigkeit sich allmählich vereinen. In *Adelberts Fabel* (1806), einem allegorischen Märchen mit bezeichnendem autobiographischem Bezug, erlöst sich Adelbert, der im Boden festgefroren ist, durch das Lesen eines an einem Ring eingravierten Wortes, den ihm eine geheimnisvolle Frauengestalt geschenkt hat. Es ist das Wort thelein „wollen“, das er erst entziffern kann, als er seinen Fatalismus in Liebe und Sehnsucht nach der Frau (seinem absoluten Ich)

überwindet, die ihm ihre Locke gab und mit seiner Locke davonschwebte. Das Eis, das ihn fesselte, schmilzt, er folgt dem Strom des Wassers und der Erscheinung des Genius bis in die Tiefe der Erde, wo „Webstühle ohne Zahl“ stehen, an denen zwei Gestalten „im Gegenkampf“ weben, wovon die eine den Karfunkel („innere Selbstmacht“) an der Stirn trägt die andere die eiserne Krone der widerstreitenden „äußeren Weltmächte“.⁴ Beherrscht jedoch wird dies innerste Reich des Steins vom König Ananke (Notwendigkeit), in dessen Gewand sich die Sterne nach der Harmonie der Harfe bewegen, die er schlägt. Aber auch die Gewebe der individuellen Lebensschicksale, die aus dem Widerstreit von Ich und Welt entstehen, gehorchen dem Akkord. Adelbert liest nun auf seinem Ring das Wort *synthelein* (mitwollen) und stürzt vor den Altar, wo seine und des höheren Ich Locken liegen, zur Anbetung nieder. Diese Einsicht in das Wollenmüssen der Notwendigkeit ist resignativ und aus der Melancholie geboren, die die *conditio humana* anerkannt hat.

Das wird gerade deutlich an den diese Bedingnis überschreitenden Wundergaben Peter Schlehmihls. Schlehmihl muß einsehen, daß es in der menschlichen Wirklichkeit keine Zone ohne Beschränkung gibt, selbst mit den Siebenmeilenstiefeln gelangt er bald an eine Schranke. Gerade die Schattenlosigkeit erweist sich als die erste und sogleich bitterste Grenze, da er doch gerade durch den Glücksbeutel die Grenzen überhaupt aufheben wollte. Die Paradoxie besteht eben darin, daß er um überhaupt als Mensch anerkannt, in den Kreis der Sozietät aufgenommen zu werden, das hergeben muß, was allem Anschein nach zur Mitmenschlichkeit gehört, den Schatten, die Gleichheit, die Konformität. Die Schattenlosigkeit ist aber scheinbar mit einer bestimmten Bewußtseinsstufe identisch, denn der

Schatten ist nicht wieder erwerbbar, obwohl Schlemihl auf den Säckel verzichtet. Eine einmal erreichte Bewußtheitsstufe kann nicht wieder rückgängig gemacht werden, so wie man als Erwachsener nicht mehr auf die Stufe des Kindseins zurückkehren kann. Durch diese Schattenlosigkeit ist er herausgehoben und gezeichnet wie Faust.

Chamisso schrieb 1803 eine Faustzene. Auch Faust sucht ja Erkenntnis durch den Verkauf seiner Seele. Er gewinnt so einen Einblick in die Gesellschaftspsychologie des Menschen. Wie im *Diable boiteux* von Lesage ist der Teufel derjenige, der die Erkenntnis des Geheimsten und des Hintergründigsten fördert. Diese Erkenntnis wird aber erkaufte mit Einsamkeit und Verachtung durch die Mitmenschen. sobald seine Außerordentlichkeit bemerkt wird. Der zusätzliche Witz des Märchens besteht nun darin, daß dieser Einblick, diese Erkenntnis nicht ein besonderes Verdienst ist, sondern sozusagen passiv erworben wird, er muß Erkenntnis erdulden, während Faust Erkenntnis gerade aktiv sucht. Satirisch wirkt, daß er mit seinem ganzen Geld nicht imstande ist, sich die Anerkennung seiner im Sinne der Gesellschaft defekten Persönlichkeit zu erkaufen. Das heißt aber nicht, daß die Mitwelt sich nicht trotzdem seines Geldes reichlich bedienen würde. Rascal ist dafür das beste Beispiel: Das Wissen um die Schattenlosigkeit seines Herrn benutzt er nur, um sich Vorteile zu ergaunern, ihn bloßzustellen und Mina selbst zu heiraten, nachdem er Schlemihl genügend Geld gestohlen hat. Die Gesellschaft wird überhaupt in ihrer gedankenlosen Undankbarkeit und Egozentrik geschildert. Jeder einzelne denkt nur an sich, zum Beispiel steckt man ohne Dank und Aufmerksamkeit auf den Grauen die Gaben ein, die er aus seinen unerschöpflichen Taschen zieht. Aufmerksam aber wird man auf den einzelnen und sei

er noch so freigebig, wenn er aus dem Rahmen fällt. Dann aber stößt man ihn aus, da er den Nestgeruch nicht hat. Der Teufel, als der graue, unscheinbare Typ, entschlüpft sozusagen der kritischen Aufmerksamkeit, was Schlemihl nie gelingt. Darin liegt natürlich auch das Prinzip der Komik des Märchens begründet. Märchenmotive werden zwar auch bei Hoffmann ironisiert, aber doch nicht in der gleichen Weise wie bei Chamisso. Bei Hoffmann wird mit einer Art doppelten Ironie das Märchenhafte desillusioniert, aber gerade um die bürgerliche Mentalität, die das tut, bloßzustellen, denn schließlich ist das Wunderbare doch die höhere Wirklichkeit. Bei Chamisso werden die Märchenmotive in die Wirklichkeit hineingenommen, als hätten sie realen Charakter, so wirkt etwa komisch, wenn Schlemihl in der ersten Verzweiflung über das schlechte Geschäft, das er gemacht hat, den „unglücklichen Säckel“ hervorzieht, und Gold in das Zimmer wirft und sich darin badet und am nächsten Morgen nicht weiß, was er damit anfangen soll und es „mühsam und mit saurem Schweiß“⁵ verstecken muß. Der Charakter des Wunderbaren schließt also nicht die Märchenseligkeit ein. Die Zauberdinge führen nicht ins Glück, sondern lassen erst die Wirklichkeit, so wie sie ist, im Kontrast erscheinen. Jedoch ist das Märchen nur zum Teil zum Antimärchen geworden. Als Kompensation für den Verlust der Menschengemeinschaft wird er durch die Siebenmeilenstiefel an die Natur verwiesen. An der entscheidenden Stelle, an der Schlemihl sich für den Verkauf seiner Seele oder den Verlust Minas an einen Schurken entscheiden soll, fällt er in Ohnmacht. „Ein Ereignis tritt an die Stelle einer Tat.“ „Später habe ich mich mit mir selber versöhnt. Ich habe ersichtlich die Notwendigkeit verehren lernen und was ist mehr als die getane Tat, das geschehene Ereignis,

ihr Eigentum! Dann hab' ich auch diese Notwendigkeit als eine weise Fügung verehren lernen, die durch das gesamte große Getrieb' weht, darin wir bloß als mitwirkende, getriebene, treibende Räder eingreifen; was sein soll, muß geschehen, was sein sollte, geschah, und nicht ohne jene Fügung, die ich endlich noch in meinem Schicksale und dem Schicksale derer, die das meine mit angriff, verehren lernte.“⁶ Die Nemesis hatte ihn schon in den Fängen, als er leichtsinnig den Fuß aus der geraden Straße setzte, er mußte tun, was er nicht wollte, er bezog Menschen in sein Schicksal ein. Doch geht es diesen Menschen, Bendel und Mina, wie ihm selbst, auch sie sind durch das Schicksal auf die Probe gestellt worden und haben sich darin bewährt, sind zu sich selbst erwacht. „Man wünscht das erste Gaukelspiel nicht zurück und ist dennoch im ganzen froh, wie es war, gelebt zu haben.“⁷ Auch die Notwendigkeit des Übels wird eingesehen. Während Schlemihl die Gewinnung des wahren Selbst nicht einer Entscheidung, sondern der Gnade der Vorsehung verdankt, wofür er aber wohl eine Leistung erbracht haben muß und nun der Naturwissenschaft einsam in selbstloser Aufopferung dient, werden Mina und Bendel auf die soziale Fürsorge verwiesen. Das Geschenk der autonomen Persönlichkeit, sagt von Wiese, ist ein Danaergeschenk,⁸ denn mit der bürgerlichen Gesellschaft ist es unversöhnbar. Die einzige Existenz, in der sie sich verwirklichen kann, ist die Wissenschaft, als eine gesellschaftsunabhängige, autonome, freie Instanz, die gleichwohl im Dienst der Menschheit steht.

Diese Ungebundenheit symbolisieren die Siebenmeilenstiefel. Eine andere Form verwirklichen Mina und Bendel mit dem Geld Schlemihls: das Soziale. In dieser Desillusionierung des Märchenhaften, das heißt, in dem Verweis auf die Menschheit als reinen, wissenschaftlich erfaßbaren

Geist oder als bedürftiges leidendes Subjekt, mit der sich das „bessere Selbst“ versöhnen kann, indem es seine Bedingungen anerkennt, geht Chamisso den Weg ins 19. Jahrhundert: zum Wissenschaftsglauben und zum sozialen Gewissen, wofür auch seine Lyrik ,zeugt. Das Märchen hat also einen unmärchenhaften Schluß: Der Mensch erkennt die Bedingung des Menschlichen an, er verlangt nicht mehr, sich mit außerordentlichen Mitteln daraus zu befreien. Das Außerordentliche gehört aber als Stufe auf dem Weg zu dieser Einsicht. Der Weg ist aber auch einer des Humors, der freilich resignativ ist und auf den poetischen Realismus vorausweist. Chamissos Märchen gehört, obwohl es schon 1813 entstanden ist, eigentlich an das Ende der Betrachtung des romantischen Märchens, weil es romantische Motive unromantisch verwendet, nicht im Sinne der Desillusionierungstechnik des Aufklärungsmärchens oder der Nachtwachen Bonaventuras, sondern mit dem Anspruch, durch die radikalere Kritik der Wirklichkeit, die mit Hilfe von märchenhaften, also unbedingten Motiven möglich ist, zu einem unbedingteren Bild des Menschen vorzustoßen, zugleich aber die Wirklichkeit mit ihren Beschränkungen einzurechnen. Schlemihl, das heißt Theophil, der ungeschickte Mensch, der alles falsch macht und der doch gleichzeitig der von Gott Bevorzugte und Auserwählte ist, wie die Siebenmeilenstiefel beweisen, korrigiert das romantische Bild des Wissenschaftlers, wie es zum Beispiel bei Hoffmann zu sehen ist. Doch ist der soziale Zug auch bei Hoffmann im *Meister Floh* angelegt.

ACHTES KAPITEL

FRIEDRICH DE LA MOTTE-FOUQUÉ
UNDINE

Das 1811 in der Zeitschrift *Jahreszeiten* erschienene Märchen beruht auf dem auch für Tiecks *Elfen* maßgeblichen Buch von Paracelsus: *Liber de nymphis. sylphis etc.* Wahrscheinlich war Fouqué durch seine Böhme-Lektüre auf diese Quelle hingewiesen worden.¹ Das Grundsätzliche zu der Elementenlehre von Paracelsus ist zu Beginn der Besprechung von Tiecks *Elfen* bereits gesagt worden. Für Fouqué spielen weitere Einzelheiten aus diesem Buch eine Rolle. Von den elementarischen Wesen haben nur die „Wasserleutte“ eine Menschengestalt wie wir. Heiratet ein Mann eine Undine, so bekommen die Kinder eine Seele und auch die Undinen selbst erhalten durch ihre Vermählung eine unsterbliche Seele. „Darauß volget nun, daz sie umb den Menschen bulen, zu ihm sich fleissen und heimlich machen.“² Wer eine Nymphe zum Weibe hat, darf sie nicht auf dem Wasser beleidigen, sonst taucht sie sofort in die Fluten und verschwindet auf Nimmerwiedersehn. Doch sind die Nymphen dann nicht gestorben und die Ehe ist nicht geschieden, deswegen darf der Mann keine andere Frau nehmen, sonst kommt die Undine selbst und bringt ihn zu Tode. Als Beweis für diese Behauptung erzählt Paracelsus die *Historie von der Nymphe im Staufenberg*³ und die Sage von der schönen Melusine. Die *Undine* von Fouqué beruht in ihrer Handlung auf seiner eigenen Erfindung. Doch zeigt sich auch in diesem Märchen, daß von allen seinen Werken das einzige geblieben ist, das nach fünfzig Jahren noch gelesen wurde, die Eindimensionalität seiner Darstellung. Während bei Tieck, Hoffmann,

Brentano die Elementargeisterlehre in sich noch einmal reflektiert und auf das Verfahren der Poesie zurückgeführt wird, so daß eine Poesie der Poesie entsteht, in der das bloß Gleichnishafte, allegorisch Verweisende deutlich wird, läßt sich bei Fouqué keinerlei Entmythisierung erkennen. Diese Eindimensionalität der Darstellung führt dann auch zu jener historisierenden, sentimentalsten Gestaltung, die sich in der betulichen, altväterischen und archaisierenden Sprachgebung ausdrückt. Korff rechnet das Märchen zur Erzählung der sogenannten Deutschromantik.⁴ Die Hinwendung zur Erzählung als solcher stellt nach ihm Vervolkstümlichung dar, doch in der Gestaltung liegt Verkünstlichung vor. Wie in den Bildenden Künsten, die die Neogotik pflegten, versucht man sich historisierend in die Vergangenheit, das Mittelalter, einzufühlen. Das ist aber nicht erst durch Fouqué geschehen, es ist bereits in der Bearbeitung der Volksbücher durch Tieck zu erkennen, zum Beispiel in der Erzählung von der *Schönen Magelone*.⁵ Aber auch Brentano hat auf seine Weise dazu beigetragen, das Erzählen wieder populär zu machen, allerdings hat er dabei den reflektierenden Geist der frühen Romantik nicht verraten.

Der Gedanke des Paracelsus, der in der naturmystischen Philosophie bis in die Romantik hinein wirksam blieb, ist, daß die Welt in all ihren Teilen lebendig ist. Nichts ist davon ausgenommen, auch die Steine und die Sterne, die Metalle, Luft und Feuer sind lebendig. Alles lebt und das Universum ist ein ewiger Fluß des Lebens. In dieser Welt ist der Mensch ein Mikrokosmos, Zentrum, Bild und Repräsentant der Welt, das Buch, in dem, wenn man es lesen kann, die Geheimnisse und Wunderbarkeiten des Makrokosmos oder des Makranthropos geschrieben sind. Ist nun das Universum zusammengesetzt aus der materiellen Welt, der Astralwelt und

Gott, so ist auch der Mensch dreifach, er ist zusammengesetzt aus Körper, Seele und Geist.⁶ Die äußere Welt ist tastbar und sichtbar, die innere Welt ist unsichtbar und unbetastbar. Dem entspricht der Gegensatz der materiellen und der Gestirnswelt. Das Gestirn ist die Seele der Welt, die die Welt lenkt und die sich durch die Position der Gestirne ausdrückt, so wie die menschliche Seele ihre inneren Zustände durch die Vermittlung des Körpers ausdrückt. Da der Mensch aber durch Gottes Erlösungswerk erlöst und umgewandelt wird, wird die Welt es ebenso sein. Sie wird als verwandelte ewig leben. Diese Vergöttlichung des Universums wurde durch Christus eingeleitet. Alle körperlichen Wesen werden deshalb in spirituelle umgewandelt werden. Die im *Liber de nymphis etc.* mit dieser zum Teil neuplatonischen Seelenlehre verbundene Mythologie der germanischen Elfen (Elben), Lichtgestalten, Mittelwesen zwischen Menschen und Göttern in Erde, Wasser und Luft, zu denen Paracelsus noch die Salamander (Feuermänner) hinzuerfindet, wird bei Fouqué nun aus einer eigentümlichen Perspektive dargestellt. In der Staufenberger- und in der Melusinen-Sage wird die Nympe von der Seite des Menschen aus gesehen; ähnliches finden wir noch in Brentanos *Rheinnmärchen*.

Fouqué betrachtet den Vorgang von der Seite der Nixe her. Undine wird aus einem Elementarwesen, einem kapriziösen Kobold ohne Herz und nur seinen Launen hingegeben, durch die Verbindung mit dem Ritter Huldbrand ein beseeltes, christliches, tugendhaftes und aufopferungsvolles Wesen. Daraus leitet sich auch die originelle Idee des Werks ab. Es ist das tragische Schicksal des Mensch gewordenen Naturwesens, das rein, unschuldig und naiv in die Welt versetzt wird und im Kontakt mit der Welt leiden muß.⁷ Undines Leben wird nach ihrer Heirat zur Leidensge-

schichte. Sie muß Menschen lieben und beschützen, die ihre Feinde sind. Ihr Oheim Kühleborn setzte alles in die Wege, um Undine zum Aufstieg in die Seelenwelt zu verhelfen. Als er jedoch erfährt, daß Ritter Huldbrand ihr untreu wird und sich Bertalda, seiner ehemaligen Geliebten, wieder nähert, schwört er Rache und Undine muß die beiden vor ihm schützen. Doch wird auch der Gesichtspunkt des Menschen herausgearbeitet. Huldbrands Treulosigkeit kommt nicht von ungefähr. Die ständige Bedrohung durch die Elementarwelt, die Undine mit sich bringt, ist die Ursache dafür, daß er sich von ihr abwendet. Da Huldbrand ihr auch nach ihrem Verschwinden, ihrem Wiederaufgehen im Element, nicht treu bleiben kann, muß sie dem Gesetz der Natur gehorchen, das man nicht ungestraft verletzen kann, zurückkehren; sie erstickt ihn mit einem Kuß.

NEUNTES KAPITEL

JOSEPH VON EICHENDORFF

Eichendorffs dichterisches Schaffen beruht in vieler Beziehung auf den Grundlagen, die Herder, Goethe, Novalis, Tieck, Görres, Friedrich Schlegel und Brentano gelegt haben. Diese wieder berufen sich auf den alten Topos des *liber naturae*,¹ der der neuplatonischen Tradition, der Kabbala, Paracelsus, Böhme, Andreä geläufig ist. Die Natur ist ein Alphabet, das zu lesen ist. Böhme schreibt: „... denn die Natur hat jedem Ding seine Sprache (nach seiner Essenz und Gestalt) gegeben ... Und das ist die Natursprache, daraus jedes Ding aus seiner Eigenschaft redet ...“² Die Natur soll uns aber wieder magisch werden, das heißt, wir sollen in allen körperlichen Dingen nur Zeichen, Chiffren geistiger Intentionen erblicken. Die Hieroglyphen-Sprache der Natur vermag aber nur der vom Glauben an dieses innere geistige Geheimnis erfüllte romantische Mensch zu entziffern. Novalis sagt: „Ehemals war alles Geistererscheinung. Jetzt sehen wir nichts als tote Wiederholung, die wir nicht verstehen. Die Bedeutung der Hieroglyphe fehlt.“³ Diese Ansicht von der symbolischen Poesie, die auf dem gemeinsamen mystischen Naturbegriff beruht, wird auch in Eichendorffs Werk verkündet: „Schläft ein Lied in allen Dingen,/ Die da träumen fort und fort,/ Und die Welt hebt an zu singen,/ Triffst du nur das Zauberwort.“⁴ „Das Leben mit seinen bunten Bildern verhält sich zum Dichter wie ein unübersehbares Hieroglyphenbuch von einer unbekannten, lange untergegangenen Ursprache ...“⁵ Diese Bedeutung vermag der Dichter nur durch Inspiration und seine eigene Gottesvorstellung zu entziffern.

Eichendorff übernimmt auch den Begriff des Unterschiedes zwischen Natur- und Kunstpoesie, zwischen Symbol und Allegorie, wie ihn die Frühromantik und auch Brentano definiert hatten. Goethe ist ihm ein Beispiel für Naturpoesie, „sie ist Naturpoesie im höheren Sinne“: „Sie gibt alles, was die Natur Köstliches geben kann: Plastische Vollendung und sinnliches Genüge, aber sie gibt auch nicht mehr. Ihre Harmonie ist ihre Schönheit, die Schönheit ihre Religion; so wächst sie unbekümmert in steigender Metamorphose bis zur natürlichen Symbolik des Höchsten, vor dem sie scheu verstummt.“⁶ Für Friedrich Schlegel, auf den sich Eichendorff beruft, ist dagegen die Allegorie der Inbegriff der christlichen Bildlichkeit und Sinnbildlichkeit, Ausdruck, Hülle, Spiegel der unsichtbaren Welt.

Solger fügt dem noch eine geschichtsphilosophische Begründung hinzu, die auch in Hegels Ästhetik zu finden ist. Das göttlich Schöne kann in seiner Wirklichkeit nur gedacht werden als der Moment, worin sich die Beziehungen zur Idee erschöpfen (symbolische Kunst). (In diesem Stadium befindet sich die Naturpoesie Goethes als eine plastische Vollendung). Zweitens kann das göttliche Schöne als Entwicklung der Idee selbst angesehen werden (allegorische Kunst). So entsteht ein historischer Unterschied von mythischer (antiker) und christlicher Kunst. Schelling und Hegel beziehen die symbolische Kunst auf das griechische Weltbild, das zyklisch in sich geschlossen ist, während die allegorische christliche Kunst sich auf die lineare christliche Heilsgeschichte bezieht, die den Plan Gottes in der Geschichte von der Schöpfung bis zum Jüngsten Gericht abspiegelt. Damit erscheint das Ewige nur in bildlicher Verhüllung, die poetischen Bilder verweisen nur zeichenhaft (hieroglyphisch) auf die Idee. Aus diesem Grund setzt

sich die Poesie Eichendorffs, wie Kohlschmidt⁷ bemerkt hat, aus hieroglyphischen Formeln zusammen. Diese hieroglyphischen Formeln übernimmt Eichendorff von Novalis, Arnim, Brentano, Görres und dem Maler Runge. Eine große Rolle spielen zum Beispiel die Versteinerungsmetaphern, die Wassermithologie und die Metaphysik der Tageszeiten (von Licht, Nacht, Augen) und der Jahreszeiten. Man kann, ohne bereits alles vorweg zu nehmen, sagen, daß die Tages- und Jahreszeiten im Sinne der symbolischen antiken Naturschauung zyklisch in sich geschlossen sind, also die in sich befangene irdische Welt widerspiegeln sollen, zugleich aber verweist jede Tageszeit über sich hinaus auf eine in ihr nicht anwesende (allegorisch nur erweisbare) Instanz, die nur dem Glauben geöffnet ist. Damit spielt aber die Entwicklung der Gottesvorstellung und der Mythologie von der Antike bis zur christlichen Gegenwart eine entscheidende Rolle in den Märchen Eichendorffs, zugleich aber findet sich in seiner werkimmanenten Mythologie ein weiterer romantischer Gegensatz wieder, der von romantischem Dichter und Philister. Beide Gegensätze, der von Antike und Christentum und der von Dichter und Philister finden sich in den Romanen ausgeprägt, jedoch wird der zweite Gegensatz in den Märchen nicht akzentuiert. Das unterscheidet sie von den Märchen E.T.A. Hoffmanns.

Bei Eichendorff trifft man immer wieder auf das Ineinander von praktischer mythischer Macht und formelhaftem Einsatz. Die Macht kann erst auftreten, wenn sie auf eine Aufnahmebereitschaft im Menschen stößt. Erst wenn man poetisch, also frei, offen, seelisch bereit ist, wird man auch offen für die überwältigende Sinnlichkeit, den Rausch der Natur, die (das ist Erbe Tiecks) zunächst als grenzenlos, verwirrend und bezaubernd erscheint, sie ist lyrisch unmit-

telbar wirksam und zieht darum den Menschen in sich hinein.

Es erscheint damit eine weitere Problematik im Menschenbild von Eichendorff: es ist der Gegensatz zwischen dem (heidnischen) Romantiker und dem christlichen Romantiker. Dem Philister kann überhaupt nichts geschehen. Er ist versteinert, abgekapselt in seinen Sorgen um die Selbsterhaltung befangen, er kennt keine Transzendenz weder im antiken noch im christlichen Sinne. Dagegen will sich der Romantiker beziehungsweise der Dichter nicht „bewahren“: Die Freiheit der Innerlichkeit birgt unendliche Glücks- und Erlösungsmöglichkeit, aber auch Gefahr in sich. Der Wüstling und der Heilige sind Möglichkeiten des romantisch schweifenden Helden. Hier wird Tiecks Menschenbild noch einmal aufgenommen (*Runenberg, Getreuer Eckhart und der Tannenhäuser*), aber die bei Tieck nur verschwommen angedeutete Situation des den inneren Mächten offenen Helden wird nun auf eine deutliche Entscheidung zwischen der heidnischen Götterwelt und der christlichen Transzendenz gebracht. Albrecht Schau hat in seinem Buch *Märchenformen bei Eichendorff* das dichterische Erweckungserlebnis Eichendorffs, wie es auch in dem Novellenmärchen *Das Marmorbild* dargestellt wird, analysiert. Dies Erlebnis ist in folgenden Worten dargestellt: „In der Natur aber, in den Träumen der Waldeinsamkeit wie in dem Labyrinth der Menschenbrust, schlummert von je her ein wunderbares unvergängliches Lied, eine gebundene verzauberte Schöne, deren Erlösung eben die Tat des Dichters ist.“⁸ Die entscheidende Tat des Dichters ist nicht mehr die Entdeckung der Hieroglyphe, sondern die Erlösung. Und diese Erlösung der verzauberten Schönen, der erstarrten Poesie, ist als magisch märchenhafter Vorgang vertraut, der aus dem Zustand

verzauberter Erstarrung in den der Verlebendigung verwandelt.⁹ Das Märchen ist also wie bei Novalis eine Offenbarung der tieferen Poesie und Einheit der Welt. Es ist eine Verheißung, aber noch nicht die Botschaft selbst, diese muß der inspirierte, erweckte Dichter selbst für seine Mitwelt aufschlüsseln, denn das Leben in dieser stummen Hieroglyphe ist erstarrt und tot in der aufgeklärten modernen Welt. Diese ist der reinen Immanenz verfallen.

Eichendorff hat auch auf Anregung von Görres, Arnim und Brentano, deren Wirken er in seiner Studienzeit in Heidelberg verfolgte, Märchen seiner oberschlesischen Heimat gesammelt. Motive aus diesen Märchen sind in seine Balladen und Märchen eingegangen. Aus Platzgründen können hier nicht alle Märchen von Eichendorff behandelt werden. Er hat ähnlich wie Novalis Märchen in seine Romane eingelegt. Das Ida-Märchen in *Ahnung und Gegenwart* und das Märchen von Kasperl und Annerl in *Dichter und ihre Gesellen*. Ida, ein leichtsinniges Weltkind, verlobt sich unbewußt mit einem Ring, den sie in den Fluß wirft, dem Wassermann, der sie in sein Naturreich holt, wo sie dann seelenlos, gespenstisch in magischer Totenstarre west. Diese Motive der magischen Gebanntheit im Naturreich geht über die Märchennovelle *Zauberei im Herbste* in *Das Marmorbild* ein. Der bestimmende Einfluß von Tiecks Märchen, vor allem vom *Getreuen Eckart* ist so offensichtlich, daß Eichendorff wahrscheinlich aus diesem Grunde *Die Zauberei im Herbste* nicht veröffentlicht hat. Weschta versetzt die Abfassung des Märchens noch vor das Jahr 1809.¹⁰

DIE ZAUBEREI IM HERBSTE

Der Ritter Ubaldo verirrt sich an einem schönen Herbstabend im Gebirge. Er übernachtet in der Höhle des Einsiedlers Raimund, der ihm in dieser Wildnis begegnet. Dieser singt in der Nacht mit hohler Stimme ein Lied. Dessen Inhalt zeigt, daß der Einsiedler von dem „Zauber der Lieder“ der Erde und ihren Bildern immer noch bedrängt wird und Gott anfleht, ihn davor zu retten. Ubaldo kam es vor, „als ob dieses Gemüt fruchtlos mit dem Feinde ringe, denn in seinem Wandel war nichts von der heiteren Zuversicht einer wahrhaft Gott ergebenen Seele ...“¹¹ Er lädt ihn auf sein Schloß ein, wo Raimund, der Einsiedler, ihm seine Geschichte erzählt. Er bezeichnet sich als einen vom Leben Berauschten, der dem Gesang der Sirenen gefolgt ist. Als seine Jugendgesellen zum Kreuzzug ins Heilige Land aufbrachen, blieb er aus Liebe zu einer Schönen daheim. Als er auf der Jagd ist, hört er Waldhörner und eine Musik, die ihn mit solcher wunderbaren Sehnsucht erfüllt, daß er ihr folgt. Er hört indessen auch ein Lied, das von der Vergänglichkeit der Schönheit kündet. Er kommt zu einem Schloß, vor dem ein prächtiger Garten liegt. Er betritt den Garten und findet zu seinem Erstaunen unter wildem Weinlaub sitzend seine Jugendgeliebte. Ihr Gewand, dunkelrot und gelb, gleicht dem brennenden Herbstlaub. Sie spricht zu dem Jüngling „schon lange lieb’ ich dich, und wenn der Herbst seine geheimnisvolle Feier beginnt, erwacht mit jedem Jahre mein Verlangen mit neuer, unwiderstehlicher Gewalt. Unglücklicher! Wie bist du in den Kreis meiner Klänge gekommen? Laß mich und fliehe!“¹²

Wie oft in Eichendorffs Dichtung tritt hier der Garten als magisches Motiv, als Zauberkreis auf, in den sich der Held

festgebannt wähnt. (Armidas Garten in Tassos *Das befreite Jerusalem* und Tiecks Venusbergmotiv werden hier verbunden.) Das Fräulein behauptet, sie sei von einem verräterischen Freund Raimunds hierher geschleppt und wider Willen festgehalten worden. Sie fordert ihn auf, den Freund zu töten. Raimund stürzt seinen Freund in die Tiefe und „der Strom unten rauschte stärker, als wäre sein ganzes voriges Leben unter diesen wirbelnden Wogen begraben und alles auf ewig vorbei.“¹³ Wie bei Brentano tritt der Wasserstrudel als Sinnbild der Weltverfallenheit auf. Er kehrt zurück in das Schloß der berückenden Frau, wo er wie Tiecks Tannenhäuser in ewiger Wollust dahin lebt. Doch bemerkt er, „daß das Fräulein mitten im Glanze manchmal von einer unwillkürlichen Wehmut befallen wurde, wenn sie auf dem Schlosse sah, wie nun endlich auch der Herbst von allen Fluren Abschied nehmen wollte.“¹⁴ Mit dem Nahen des Winters verliert auch die Schöne ihren Glanz, bis sie eines Nachts bleich wie eine Leiche, wie „ein steinernes Bild, schön, aber totenkalt und unbeweglich,“¹⁵ neben ihm liegt. Als er sich voll Grausen aus dem Schlosse rettet und durch das Gebirge davonläuft, merkt er, daß es Frühling geworden ist und die Sonne gerade prächtig aufgeht. Er stürzt hin und weint bitterlich um sein verlorenes Leben.

Wie Tiecks Tannenhäuser sucht er nun die Sünde von sich abzuwaschen mit den Tränen heißer Reue. Doch bringt ihm sein Einsiedlerleben nicht das Bewußtsein von der Gnade Gottes, „die Schönheit des irdischen Lebens schimmert von draußen dämmernd herein, die unsichtbaren Quellen rauschen wehmütig lockend in einem fort und es zieht dich ewig hinunter – hinunter!“¹⁶ Zu Raimunds Entsetzen erklärt Ubaldo, daß er selbst der Ritter ist, den er in die Tiefe geschleudert zu haben glaubt und daß Bertha, seine

Frau, die Jugendgeliebte ist, bei der Raimund gelebt zu haben wähnt. „Ein böser Zauber, jeden Herbst neu erwachend und dann wieder samt dir versinkend, mein armer Raimund, hielt dich viele Jahre lang mit lügenhaften Spielen umstrickt.“¹⁷ Raimund stürzt, betäubt von dieser Rede, aus dem Schlosse. Das schöne Zauberfräulein trabt in üppiger Jugendblüte vorüber. „Die Aster von ihrer Stirne warf lange grünlich-goldne Scheine über die Heide.“ „Im Wahnsinn verloren ging der arme Raimund den Klängen nach in den Wald hinein und ward niemals mehr wieder gesehen.“¹⁸

Wie im Ida-Märchen sind hier alle Motive der frühromantischen magischen Naturansicht vereint. Doch sind die Beziehungen durchsichtiger als bei Tieck. Neben und über die bereits bei Tieck vorliegenden Motive (des Gebirges, der (Berg-)Fee, der Venus/Diana; vgl. das Aktaion-Motiv in der Weiher-Szene) tritt das später im *Marmorbild* ausgespielte Motiv der Doppelgängerin. Auch das bei Tieck nicht vorhandene Paradiesgarten- beziehungsweise Zaubergartenmotiv spielt hier schon eine Rolle. Außerdem das der Jahreszeiten, welches aber im *Marmorbild* verändert erscheint: An der Stelle des Herbstes steht dort der Frühling. Auch wird stärker als bei Tieck das Motiv des Zauberringes oder -kreises betont.¹⁹ Weschta hat Paralipomena zur *Zauberei im Herbst* und zum *Marmorbild* abgedruckt, in denen bereits eine Sängergestalt auftritt, die im *Marmorbild* Fortunato genannt wird.

DAS MARMORBILD

Das 1817 an Fouqué zum Abdruck übersandte Novellenmärchen geht, wie die Begleitschrift und die Paralipomena zeigen, auf E.G. Happelius (*Größeste Denkwürdigkeiten der Welt oder so genannte Relationes curiosae*, Hamburg 1658, Bd. 3, S. 510–516: *Die seltzame Lucenser Gespenst*) zurück. Der Inhalt ist folgender: Alessandro, ein junger Italiener, kommt nach Lucca, wo er von einem ihm ganz unbekannten Herrn, Donati mit Namen, so empfangen wird, als ob er dessen bester Freund wäre. Alessandro läßt sich seine zudringliche Freundschaft gefallen und schließlich dazu überreden, mit ihm eine vornehme Dame zu besuchen. Sie werden von der Dame empfangen und in einen großen Saal geführt, in dem sich wunderbare Statuen befinden, zumeist aus Marmor. Die Dame führt ihn an einen Schrank, in dem sich lauter Skelette befinden, welche sich plötzlich mit Knochen bewaffnet auf Alessandro stürzen.

Am anderen Tage, als er Donati zur Rechenschaft ziehen will, findet er an der Stelle von dessen Haus ein anderes, wo man statt der Säle, die er nachts dort gesehen zu haben meinte, nur elende Stuben voller Staub findet. Alles war also Trug und Blendwerk. Alessandro erfährt, daß er der erste gewesen sei, dem es gelungen sei, den Gespenstern zu entfliehen. Viele andere seien nicht zurückgekehrt. Wo jetzt eine Ruine stehe, habe sich früher ein prächtiger Lustgarten mit einem Schloß befunden, in dem man Grotten und Weiher mit Schwänen bewunderte. Ein wunderschönes Fräulein bewohnte den Palast. Sie lockte viele Freier an, die sich in blinder Eifersucht aufeinander umbrachten. Der Geist des Fräuleins finde auch im Grab keine Ruhe, sie übe immer noch Verführung aus. Donati und die Kavaliers, die ihretwe-

gen gestorben seien, gehörten zu ihrer Eskorte. Alessandro erblickt, als er sich von Lucca wegbegibt, eine Ruine abseits der Stadt. Er gedenkt wieder der Dame und empfindet tiefe Wehmut und Sehnsucht, aber bei Sonnenaufgang faßt er sich und singt ein Lied zur Begrüßung des Sonnenlichts.²⁰

Näher an die spätere Fassung des Marmorbildes führt das Fragment Nummer 5: „Im Quartier findet Alessandro den deutschen Sänger, an dessen fröhlich-frommer, kühler Klarheit das Geistergrausen abgeleitet.“²¹ Hier tritt bereits die Figur des christlichen Sängers Fortunato auf, dessen Funktion die des treuen Eckarts in Tiecks Märchen ist. Der Sänger singt eine warnende Romanze über Venus, „die in ewig unbefriedigter irdischer Sehnsucht, die alle Frühjahr erwacht, alles Schwache in ihren Schlund von Wehmut ...“²² zieht.

Eine weitere Quelle wird die Erzählung *Der Fremde in Lucca* von Friedrich Kind (in Tulpen, 7. Bändchen 1810, Kapitel 36).²³ Dort tritt der weibliche Dämon Uzelle, der einen Leichnam beseelt, auf. Seit Jahrtausenden lebt sie als Helena. Kind erzählt eine Vampirgeschichte, ähnlich der Ballade von Goethe *Die Braut von Korinth*. Eichendorffs Donati hängt mit der dämonischen Welt, die Kind schildert, zusammen, er schlürft gierig roten Wein wie die Braut von Korinth. Möbus meint, daß Eichendorff und Friedrich Schlegel in Goethe das Gegenbild ihres christlichen Menschenbildes sahen. Er wird ihnen zum Repräsentanten der heidnischen, antichristlichen Denkweise. Er ist der Dichter der Vergottung des Menschen. Dem entspricht auch Eichendorffs Entscheidung gegen Goethe und für die Darstellung und Denkweise von Novalis und Görres.²⁴ Er verwirft die Ästhetisierung der Religion, wie sie bei Goethe, aber auch in manchen ästhetisierenden Tendenzen der Romantik zu finden ist.

Eichendorff schafft mit dem Marmorbild eine Versuchungsgeschichte, nämlich die Versuchung, der ein Dichter ausgesetzt ist, der die Wiederkunft der alten Götter als berauschenden, poetischen Zauber empfindet. Auch hier ist also das frühromantische Programm der Poesie verwirklicht. Das zeigen deutlich die Anklänge an Novalis' *Öfterdingen*-Roman. Der Dichter soll eine Einheit von Mensch, Gesinnung und Talent darstellen. Er muß sich also nicht nur in der Dichtung bewähren, sondern persönlich eine Entscheidung für den christlich transzendenten Gott herbeiführen. Florio, ein junger, unschuldiger Dichter, dessen Lied ihm selbst vorkommt wie ein „verwehtes Lerchenstimmlein“,²⁵ begegnet auf seiner ziellosen Wanderschaft, die durch die Sehnsucht nach der Ferne geleitet ist, einem Sänger namens Fortunato. Dieser warnt ihn vor dem Frühling, der als ein zauberischer Spielmann die Jugend in einen Zauberberg hinein verlocke, aus dem keiner wieder zurückgekehrt sei. Am Abend gelangen sie auf eine Festwiese, die als ein fröhlich schallendes Reich von Musik in den letzten Abendgluten schimmernd erscheint. Kunz macht darauf aufmerksam, daß in dieser dionysischen Fest bereits die Versuchung wohnt.²⁶ Darauf weist bereits das Lied von Fortunato hin, das deutliche Anklänge an das Lied Klingsohrs im *Öfterdingen* besitzt. Sein Lied stellt die Welt der antiken Götter Bacchus und Venus, des Frühlings und des Morgenrotes der Menschheit, als einen ungebrochenen Zauberring hin, der die reine Lebensimmanenz in sich faßt. Doch wird in der Antike der Tod als Problem nicht erkannt. Christus erscheint als Tod (der antiken Welt) und zugleich als Todüberwinder, der die Vernichtung der irdischen Welt durch die himmlische Transzendenz bringt. Fortunato ruft am Schluß schon zur Entscheidung für dieses Weltbild auf. „Was will ich noch

hoffen’?/ Hinauf, ach hinauf!/ Der Himmel ist offen,/ Nimm, Vater, mich auf!“²⁷ Bei dieser dionysischen Festlichkeit trifft Florio auf Bianka, deren seelenvolle, frommklare Augen immer wieder erwähnt werden. Damit wird ein Thema angeschlagen, das die Märchennovelle durchstrukturiert: das Verhältnis von Auge und Licht.²⁸ Wie ein Kommentar dazu hört sich die Bestimmung der romantischen Kunst im Gegensatz zur klassischen bei Hegel an: „So drückt die plastische Göttergestalt nicht die Bewegung und Tätigkeit des Geistes aus, der aus seiner leiblichen Realität in sich gegangen und zum innerlichen Fürsichsein durchgedrungen ist.“²⁹ Ihnen fehle die Wirklichkeit der für-sich-seienden Subjektivität in dem Wissen und Wollen ihrer selbst. „Äußerlich zeigt sich dieser Mangel darin, daß den Skulpturgestalten der Ausdruck der einfachen Seele, das Licht des Auges abgeht. Die höchsten Werke der schönen Skulptur sind blicklos, ihr Inneres schaut nicht als sich wissende Innerlichkeit in dieser geistigen Konzentration, welche das Auge kundgibt, aus ihnen heraus. Dies Licht der Seele fällt außerhalb ihrer und gehört dem Zuschauer an, der den Gestalten nicht Seele in Seele, Auge in Auge zu blicken vermag. Der Gott der romantischen Kunst aber erscheint sehend, sich wissend, innerlich subjektiv und sein Inneres dem Inneren aufschließen.“³⁰ Als Florio in der Entscheidungsstunde die steinernen Standbilder auf sich eindringen sieht, sieht er auch „die lieblich spielenden Augensterne“³¹ der Dame untergehen.

In Bianka erscheint das unschuldige Weiß der Lilie, der christlichen Seele, während im Marmorbild sich das fürchterliche Weiß des Steins, der Versteinierung und Bannung findet.

Der gesamte Zeitraum des Märchens erscheint auf die Tageszeiten hin durchstrukturiert. In ihren Polaritäten

Mittag–Mitternacht, Morgen–Abend verweisen sie auf die Polarität von Licht und Finsternis überhaupt. In der Gesamtstruktur ist, wie Schwarz bemerkt,³² eine allmähliche Hinwendung zum Licht und zum Morgen erkennbar. Der erste Abschnitt beginnt mit dem Abend, das Ende zeigt einen Sonnenaufgang. Doch ist die Landschaft wie die Tages- und die Jahreszeit zugleich Allegorie für einen anderen Zustand. Alle Bilder transzendieren sich selbst. In dieser Transzendierung aber sind sie zweideutig, sie verweisen einmal auf die Natur, die sie selbst sind und ihre in sich selbst befangene Schönheit. Zum anderen deuten sie hin auf das in ihnen nicht direkt Erkennbare, aber von Gott Intendierte. Die Polaritäten sind von Natur aus oder auch geschichtlich ausgeprägt, jedoch determinieren sie den Menschen nicht, sondern fordern ihn ständig zur eigenen Entscheidung auf. Der Raum der Entscheidung ist die Nacht, sie ist zugleich auch die Stunde der Verführung. Als das Fest beendet ist, tritt Donati mit grünlich-goldenem Geschmeide geschmückt an Florio heran. Die Farbe weist auf die Schlange, die gleichfalls grünlichgolden schimmernd sich in den Abgrund stürzt, als Florio sein Gebet gesprochen hat. In der Nacht werden Raum und Zeit eins. Sie verbindet mit Urzeit und Urraum, Mythos und zeitliche Gegenwart decken sich. Daraus ergibt sich auch die bannende Stimmung: Sie ist ein Gemisch von Vergänglichkeitstrauer und gleichzeitiger Gewißheit der Ewigkeit. Stimmung entsteht, wie wir bei Tieck sahen, daraus, daß der Mensch aus der Natur herausfiel und nun erst die Macht der Natur, in die er im Grunde hineingehört, als zehrende und sehnsüchtige erkennt. Donati weiß seltsamerweise über Florios Kindheit und Heimat Bescheid, das heißt, alle Vergangenheit fällt zurück in die Natur, ist Niederschlag der Geschichte, die sich wieder mit dem Ursprung vermählt. Die

erstarrte Geschichte, die nur noch der Erinnerung offen ist, erzeugt Melancholie. Man lebt dann nur noch in der Erinnerung, statt in der fordernden Gegenwart.

In der Stimmung verliert sich aber die Seele im Bild, sie verliert sich in ihrer Eigenart, in ihrer Selbstbestimmtheit, sie wird willenlos getrieben von ihren Stimmungen. Die Stimmung besitzt selbst etwas von Erstarrung erzeugender, hypnotischer Macht. So erscheinen die Bilder Eichendorffs, indem sie formelhaft wiederholt werden, als Zaubermacht, sie werden Beschwörungen. Während bei Novalis und Hoffmann die Natur selbst sich ins Innere öffnet, zum Beispiel im Bild der Höhle, liegt bei Eichendorff der Zauber der Natur an der Oberfläche. Es zeigt sich ein Ineinander von Bewegung und Erstarrung,³³ auch in der Sprachstruktur. Einerseits wirken die Sätze bewegt durch die verbale Struktur, andererseits erstarren sie durch die formelhafte Verwendung der Adjektiva. Jede Handlung, jeder Gegenstand, jedes Ereignis erhält sein Adjektivum. Diese Adjektiva ziehen vom Vorgang ab und konzentrieren den Blick auf den Gegenstand selbst, der damit eine bannende Macht erhält: schöne Augen, hellfunkelnde Gläser – alles konzentriert sich hypnotisch auf einen Punkt, daher wirken sowohl die Augen, die das sehen, wie die Augen, die gesehen werden, bannend und bezaubernd. Das Auge wird von den Erscheinungen erfaßt, gebannt und verzaubert. Wie die hypnotisierenden Bilder sind alle Bilder bei Eichendorff unbestimmt. Sie spiegeln nicht realistische Konturen wie bei Hoffmann, sondern sie sind eher Machtinstrumente.

„Er hielt die Augen lange geschlossen vor Blendung, Wehmut und Entzücken,“³⁵ Blendung geht von den Dingen als solchen aus, sie nehmen im wörtlichen Sinn gefangen, sie setzen an die Stelle der je einmaligen Seele die Bilder

einer unpersönlichen, aber ersehnten Welt. In der Stimmung vergißt sich der Mensch als Person.

Die Tageszeiten haben nun eine bannende, zugleich aber auch eine befreiende Seite, so befreit der Morgen zum Licht, während die Nacht verzaubert. Wenn Nennen und Benennen den Magier und den Dichter ausmachen, dann befreit der Dichter sich von der bannenden Dingwelt, in dem er die Dinge ihrerseits bannt und damit zum Singen bringt. Es geht ja um die Erziehung eines Dichters: Er soll nicht die Bannkraft der Dinge der Welt verherrlichen, sondern sie überwinden und Gott im Wort unterstellen, das wirkliche Leben gibt. Daher kann die Poesie des Venus-Reiches nur gespenstisch sein, es ist magisch galvanisiertes Leben. Donati schlürft Wein wie die Schatten des Hades Blut trinken. Florio kann nach der Begegnung mit Donati und Bianka nicht schlafen, „in seiner von den Bildern des Tages aufgeregten Seele wogte und hallte und sang es noch immerfort“. In seinem Traum fährt er auf einem Schiff wie ein Schwan. Sirenen, die wie Bianka aussehen, erscheinen, und er versinkt in der Tiefe. Als er erwacht, singt die Landschaft um ihn wie die Sirenen. In seinem Inneren verwandelt sich Biankas Bild unmerklich in „ein viel schöneres, größeres und herrlicheres.“³⁶ Ähnlich wie in Tiecks *Runenberg* setzt sich an die Stelle des einmaligen, unverwechselbaren Individuums und der Persönlichkeit ein ästhetisches Idol. Er hat die Ohren offen für den Gesang der Sirenen, die ihn in die Tiefe des Wassers hinabziehen wollen, also in die Tiefe des unbewußten, unvordenklichen Ursprungs, der die Person wieder verschlingen will.

In diesem Moment begegnet er dem Marmorbild der Venus, das vom Mond, dem weiblichen Gestirn, beleuchtet ist und um das einige Schwäne ihre einförmigen Kreise

schwimmen. In diesen knappen Hieroglyphen ist eine archaische Mythologie angedeutet. Der Schwan ist zusammen mit der Ente und dem Storch der Vogel der Muttergottes, der Leda, Leto oder Latona. „Es ist das Geheimnis des Lebens, und der Lebenserweckung, das sich im Ei des Vogels offenbart.“³⁷ Als Urmaterie erscheint also das Wasser. Ei und Wasser bergen das Leben und sind das Leben. Im Bild des Schwanes ist hier zugleich auch der Dichter gemeint. Zugleich aber auch die sexuelle Begierde.

„L'image du ‚cygne‘, si notre interprétation générale des reflets est exacte, est toujours un désir. C'est dès lors en tant que désir qu'il chante. Or, il n'y a qu'un seul désir qui chante en mourant, qui meurt en chantant, c'est le désir sexuel“³⁸ Sexualität und Tod, Eros und Thanatos sind auch im Bild des Kreises vereint, der Anfang und Ende in sich schließt, aus dem niemand heraus kann, der die absolute Bannung und die ewige, monotone Wiederholung in sich schließt. Dieser gespenstische Tod blickt plötzlich auch aus den toten Augen der Marmorstatue. Florio wendet sich mit Grausen ab.

Fortunato tritt im nächsten Abschnitt selber wie das Bild des jungen, frischen, Jugend, Zukunft und Enthusiasmus verkörpernden Morgens auf. Er macht sich lustig über Florios romantische Sprache, die schöne, holde Seele, den Mondschein und die Melancholie. Man müsse das abschüteln durch ein Gebet aus Herzensgrund, das heißt, Florio soll aus der Ich-Befangenheit, der Selbstbezogenheit, heraustreten zum mitmenschlichen Bezug, der aber erst durch die Gottesbegegnung im Gebet begründet werden kann. Doch gelingt es Fortunato nicht, Florio aus der Befangenheit in die Erinnerung zurückzuholen. In seinem Inneren „zogen die Sterne noch immerfort ihre magischen Kreise. zwischen denen das wunderschöne Marmorbild mit neuer, unwider-

stehlicher Gewalt heraufsah“. ³⁹ So kehrt er am Mittag, der in Korrespondenz mit der Mitternacht als einer dämonischen, zweideutigen Tageszeit steht, an den Ort der Begegnung zurück. Die Natur träumt mit offenen Augen. Er tritt in den Venusgarten ein und es kommt ihm vor, „als ginge der Strom der Tage mit leichten, klaren Wellen“ über ihn hinweg. „Und unten läge nur der Garten gebunden und verzaubert und träumte von dem vergangenen Leben.“ ⁴⁰ Ofterdingens Traum wird hier wiederholt. Florio ist in Träume versunken, sein Zeitgefühl gerät in Unordnung, er lebt nicht mehr in der fordernden Gegenwart, sondern in einer Stimmung, in der die Zeiten verschmelzen. „Es war ihm, als hätte er die schöne Lautenspielerin schon lange gekannt und nur in der Zerstreuung des Lebens wieder vergessen und verloren.“ ⁴¹ Sie ist zugleich das Bild von Kindheit und Jugend und der Mütterlichkeit des Urgrundes und das der Geliebten. Die Venus singt von der Rückkehr der alten Götter im Frühling. Ihr Lied ist die Offenbarung der elementaren Tiefe, es befreit nicht, sondern verzaubert und bannt. Diese Bannkraft wird auch in dem Motiv und der Metapher des Schlafes deutlich. Florio findet Donati schlafend in dem Park. Donati verspricht ihm, ihn mit der Schönen bekanntzumachen. Florio ist unbeschreiblich froh, das Marmorbild und der Frühling scheinen ihm zum Bild der Schönen verwandelt. Hier geschieht unmerklich die Einstimmung der Seele des Helden in die Traumwelt des mythischen Zaubers, der von der dionysischen Ganzheit der Natur ausgeht. Florio eilt wie ein Trunkener der Stadt zu. Fortunato lädt ihn am nächsten Morgen zu einem Fest bei Pietro, dem Vater Biankas ein, doch Florio, dem Fortunato verschweigt, wer der Einladende ist, vermutet, daß er auf dem Fest die schöne Unbekannte von Donati treffen wird. Auf dem Fest begegnet ihm Bianka

in der Maske einer Griechin, doch er erkennt sie nicht. Als ihre Doppelgängerin⁴² erscheint die Venus, die er später im Parke anspricht. Die Maskerade und die Worte: „du kennst mich“, die Bianka spricht, machen deutlich, daß Florio vom Unterbewußten gelenkt ist. Er vermag die Maske nicht mehr zu durchschauen, denn dazu würde Bewußtheit und Offenheit für die Person gehören. Die Person aber drückt sich im Namen aus.

Als Florio die Schöne am Brunnen trifft, bittet er sie vergebens, ihm ihren Namen zu sagen, „laßt das“, erwiderte sie träumerisch, „nehmt die Blumen des Lebens fröhlich, wie sie der Augenblick gibt und forscht nicht nach den Wurzeln im Grunde, denn unten ist es freudlos und still!“⁴³ Sie ist namenlos, ist die anonyme Naturmacht, die als Herrschaft des Unbewußten, des Traums, des Mythischen herrscht. Bianka, die Florio heimlich liebt, bleibt traurig zurück. Fortunato, der ihm Bianka zuführen wollte, ist unterlegen. Während Bianka als Blume erscheint und auch Florio eine Rose gibt, erscheint die Venusgestalt als Gestirn. Ähnlich wie bei Tieck wird hier die personale, christliche Sphäre mit der organischen Natur verbunden, während die Venus mit dem kreisenden Kosmos und seiner blinden Notwendigkeit zusammenhängt. Als Florio nach mehreren Tagen bei Donati zu Besuch ist, sieht er das schöne Fräulein von der Jagd zurückkehren. Donati lädt ihn in ihrem Namen in ihr Schloß ein, das als heidnischer Tempel gebildet ist. In der Heiterkeit der Form und der Marmorstatuen, die ihn schmücken, klingt das ganze Motiv der Antike an, wie es Winckelmann und Goethe verherrlichten. Doch es erscheint hier als Gefahr und Versuchung. Florio ist geblendet und in Trunkenheit, im dionysischen (bewußtlosen) Stadium der Allverbundenheit

befangen. Fortunatos Gesang vor dem Park erinnert ihn plötzlich an ein altes frommes Lied aus seiner Kindheit.

Zwei Begriffe von Kindheit werden hier heraufgerufen: einmal die von der christlichen Erziehung bestimmte Kindheit und eine in tieferen Gründen wurzelnde Kindheit, in der die antiken Götter beziehungsweise die dionysische Allverbundenheit zu Haus ist. Der Gesang Fortunatos läßt die alten Jugendträume auftauchen, „er kam sich auf einmal hier so fremd und wie aus sich selber verirrt vor.“⁴⁴ „Das Selbst aber ist die Existenz in der Zeit, die Existenz, die sich im Übergang zur Verwandlung am Ende aller Dinge weiß und nur in dieser Erwartung ihre Lebendigkeit und Frische bewahrt.“⁴⁵ Dieses Selbst versteht sich nicht als naturhaftes Sein, als in der Körperlichkeit befangene reine Lebensimmanenz, sondern als transzendente, einem unsichtbaren Schöpfergott zugehörige Seele, die sich nach dem Tode als individuelles Wesen unsterblich weiß, während in der „heidnischen“ Weltanschauung das Persönliche keine Unsterblichkeit besitzt. Aus dieser Angst um die ewige Existenz heraus rührt das aus dem „tiefsten Grund der Seele“ gesprochene Stoßgebet „Herrgott, laß mich nicht verloren gehen in der Welt“.⁴⁶ Das mit dem vegetativen, dem Jahreskreislauf unterworfenen Leben verbundene Venusreich stürzt ab ins Gespenstische, das Reich des Todes tut sich auf, die steinerne Standbilder, Sinnbilder der Vergangenheit, der Erstarrung und des Todes, stürzen sich auf Florio, der davonflieht.

Mit der Entscheidung für den christlichen Gott hat er auch die Verlockung der Welt und der bloßen ästhetischen Sinnerfüllung überwunden. Die grünlich goldene Schlange, die in diesem Paradies herrschte, also die Venus selbst, stürzt sich in den Abgrund. Mit dieser Entscheidung ist er dem Morgen als dem Sinnbild der Zukunftsbezogenheit des

christlichen Glaubens zurückgegeben, das heißt, er ist jetzt auch erst geistig aufgeschlossen für die frische Nüchternheit, Offenheit und Zukunft als Ewigkeitshoffnung, die der Morgen schenkt. Diese Zukunftsoffenheit wird im Schlußtableau ganz deutlich, als Florio und Fortunato zusammen mit Bianka, die als Knabe verkleidet ist (Androgynenmotiv Böhmes) und Pietro den Weg in die Ferne antreten. Fortunato deutet die Ruine, an der sie vorüberziehen, als alten Venustempel, in der der Geist der schönen Heidengöttin keine Ruhe gefunden hat. „Aus der erschrecklichen Stille des Grabes heißt sie das Andenken an die irdische Lust jeden Frühling immer wieder in die grüne Einsamkeit ihres verfallenen Hauses heraufsteigen und durch teuflisches Blendwerk die alte Verführung üben an jungen, sorglosen Gemütern, die dann vom Leben abgeschieden und doch auch nicht aufgenommen in den Frieden der Toten, zwischen wilder Lust und schrecklicher Reue, an Leib und Seele verloren umherirren und in der entsetzlichsten Täuschung sich selber verlieren.“⁴⁷ Fortunatos Lied faßt noch einmal den Grundgedanken der Auseinandersetzung von heidnischem Naturkult und christlicher Jenseitshoffnung zusammen. Venus wird hier als dem Tod verfallene Naturgöttin der Mutter Gottes Maria gegenübergestellt, die zum Ausdruck des himmlischen Erbarmens wird, das die Erde erlöst. Sinnbild dieser Morgen- und Himmelssehnsucht wird die Lerche, während in der Stunde der Verführung die Nachtigall als Vogel der Wehmut, Trauer und Melancholie der alten, versunkenen Welt sang. So wird durch Fortunato, den christlichen Sänger, der „die wilden Erdgeister, die aus der Tiefe nach uns langen,“ besprochen und gebändigt hat, ein neuer christlicher Dichter sowohl erzogen als auch gerettet. Florio fühlt sich neu geboren und erkennt plötzlich in der

Verkleidung Bianka, die er bei dem Fest unter ihrer Maske nicht erkannt hatte. „Eine seltsame Verblendung hatte bisher seine Augen wie mit einem Zaubernebel umfassen.“⁴⁸ Er erkennt ihre Schönheit, ihre Anmut und ihre Persönlichkeit, die sich in den Augen kundtut, „die ganze klare Seele lag in dem Blick“.⁴⁹ Beiden wird ihre Liebe als ein Geschenk und als Gnade Gottes deutlich, in der Ich-Du-Beziehung, die auf die personale Hingabe an einen persönlichen Gott gegründet ist, während die Venusgestalt eine anonyme Naturmacht ist.

Anmerkungen

1. Einleitung

- 1 W. Preisendanz: Zur Poetik der deutschen Romantik I: Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung. In: Die deutsche Romantik. Hrsg. von H. Steffen, Göttingen 1967. 54.
- 2 F. Schlegel: Gespräch über die Poesie. In: Athenäum. Eine Zeitschrift. 1798–1800, München 1969, 11. 181.
- 3 Zum Begriff der Persönlichkeit und des Individuums: F. Meinecke: Die Entstehung des Historismus Bd. 1.8. 1936. P. Kluckhohn: Persönlichkeit und Gemeinschaft. 1925.
- 4 Schiller an Goethe. 7. 1. 1795.

Kap. I: Vorgeschichte des romantischen Märchens

- 1 Rich. Benz: Märchen-Dichtung der Romantiker. Gotha 1908. 7.
H. Steffen: Märchendichtung in Aufklärung und Romantik. In: Formkräfte der deutschen Dichtung von Barock bis zur Gegenwart Hrsg. von H. Steffen, Göttingen 1963. 102.
- 2 O. Walzei: Das Prometheusymbol von Shaftesbury zu Goethe. München 1932. 37. P. Böckmann: Formgeschichte der deutschen Dichtung, Hamburg 1949. 569.
- 3 Breitering: Critische Dichtkunst. 1740. Zit. nach Benz a. a. O. 8.
- 4 Pseudo-Longinus: Peri hypsus (Über das Erhabene). Um 40 n. Chr.
- 5 C. Munteano: Constantes humaines en litterature. In: Stil- und Formprobleme in der Literatur. Heidelberg 1959.
- 6 Zit. nach R. Benz, a. a. O. 9. Vgl. G.-L. Fink: Naissance et Apogée du Conte Merveilleux en Allernagne. Paris 1966. 84.
- 7 J. H. Merck: Schriften und Briefwechsel. Hrsg. von K. Wolff, Leipzig 1909. 11. 100
- 8 Zit. nach „Die schlafende Schöne“. Hrsg. von H. Hillmann, München 1970. 19. Vgl. Nachwort, 201.
- 9 A. a. O. 7.
- 10 A. a. O. 16.
- 11 M. Lüthi: Es war einmal. Vom Wesen des Volksmärchens. Stuttgart 4 1973. 28.
- 12 E. Bloch: Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht. In: E.B.: Verfremdungen. Frankfurt/Main 1962 I. 62.
- 13 Vgl. P. Hazard: Die Krise des europäischen Geistes. Hamburg 1939. 415.
- 14 Vgl. Steffen a. a. O. 102. Fink a. a. O. 32.

- 15 Vgl. Fink a. a. O. La renaissance de la tradition populaire 337. Benz a. a. O. 38.
- 16 Herder: Werke. Hrsg. von B. Suphan, Berlin 1893. IX. 525.
- 17 Vgl. F. Strich: Die Mythologie in der deutschen Literatur 1910. I. 136.
- 18 A. Baeumler: Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft. Darmstadt ² 1967. 6.
- 19 Vgl. Strich a. a. O. 141. Korff: Geist der Goethezeit, Leipzig 1930. II. 529.
- 20 Herder: Werke. A. a. O. XXI. 100.
- 21 Vgl. zum Analogiedenken E. Topitsch: Vom Ursprung und Ende der Metaphysik. München 1972. 13.

Kap. II: Novalis

- 1 s. F. Hiebei: Novalis. München 1951.
- 2 Fragm. 445. In: Novalis: Werke, a. a. O. Bd 2: „Goethe wird und muß übertroffen werden – aber nur wie die Alten übertroffen werden können, an Gehalt und Kraft, an Mannigfaltigkeit und Tiefsinn – als Künstler eigentlich nicht“
- 3 K. Hoppe: Philosophie und Dichtung. In: Deutsche Philologie im Aufriß. Hrsg. von W. Stammler. Berlin 1957. III. 2232.
- 4 Zit. nach P. Böckmann: Formgeschichte der deutschen Literatur. Hamburg 1949. 637. – Außerdem O. Walzel: Das Prometheusymbol von Shaftesbury zu Goethe. 15.62. R. C. Zimmermann: Das Weltbild des jungen Goethe. München 1969. 284.
- 5 Goethe: Hamburger Ausgabe. A. a. O. Bd 12. 224.
- 6 C. Hinrichs: Ranke und die Geschichtstheologie der Goethezeit, Göttingen, Frankfurt/Main, Berlin o. J. 30. Fichte („Anweisung zum seligen Leben“) vergleicht den Begriff des absoluten Ichs mit Goethes Prometheus.
- 7 Zum Begriff des „bewußtlosen Bewußtseins“ (= Bewußtseinsparadox) s. H. Gomperz: Die indische Theosophie. Jena 1925. 116 u. ö.; außerdem E. Topitsch: Gottwerdung und Revolution. Pullach 1973. 115.
- 8 K.A. Korff: Geist der Goethezeit. Leipzig ⁶ 1964 Bd 3. 243, 246.
- 9 Novalis: Fragmente. Hrsg. E. Kamnitzer, Dresden 1929. Fragment 468.
- 10 s. K. H. Volkmann-Schluck: Novalis' magischer Idealismus. In: Die deutsche Romantik. Hrsg. von H. Steffen, Göttingen 1967. 46. Vgl. auch Novalis' Brief an Fr. Schlegel, 18.6.1800.
- 11 Chr. Karoli: Ideal und Krise enthusiastischen Künstlertums in der deutschen Romantik. Bonn 1968. 65.

- 12 R. Samuel: Die poetische Staats- und Gesellschaftsauffassung Hardenbergs. Frankfurt/Main 1925. 17. Vgl. auch E. Benz: Schelling. Zürich 1955. 29. Ferner E. Topitsch. A. a. O. 275. H. Popitz: Der entfremdete Mensch, Frankfurt/Main 1967. 20. H. J. Mähl: Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis, Heidelberg 1965, J. Petersen: Das Goldene Zeitalter bei den deutschen Romantikern. In: Festschrift F. Muncker, Halle 1926. Zum Einfluß der Kabbala auf die deutschen Mystiker und Pietisten: E. Benz: Die christl. Kabbala, Zürich 1958.
- 13 s. W. Ernrich: Begriff und Symbolik der „Urgeschichte“ in der romantischen Dichtung. DVjs 20. 1942.
- 14 Vgl. R. Schneider: Schellings und Hegels schwäbische Geistesahnen. Würzburg 1938. 120.
- 15 s. K. Löwith: Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Stuttgart. 1953. 60.
- 16 s. E. Benz: Die Mystik in der Philosophie des deutschen Idealismus. In: A. a. O. 7.
- 17 Novalis: Werke. Hrg. P. Kluckhohn, 1929, Bd 3. 248. Fragment 943.
- 18 Volkmann-Schluck, a. a. O. 48.
- 19 Novalis: A. a. O. Bd 3. 97. Fragment 238.
- 20 K. Ph. Moritz: Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten, 1795.
- 21 Fr. Schlegel: Schriften und Fragmente, Hrsg. von E. Behler, Stuttgart 1956. 133. Zum alchimist. Begriff des Chaos, der auf F. Schlegel und Novalis einwirkte s. R. D. Gray: Goethe the Alchemist. Cambridge 1952. 42.
- 22 Novalis: Werke. Hrsg. von Kluckhohn, Neuausgabe, Bd 3. Fragment 234.
- 23 Zum Bild der Ruine s. W. Emrich: Begriff und Symbolik der Urgeschichte, op. cit. 42, W. Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Frankfurt/Main 1963. 197.
- 24 s. Anm. 22.
- 25 Novalis: Werke. Hrsg. von Kluckhohn, 1929. Bd 3. 343.
- 26 s. Anm. 22.
- 27 H. J. Mähl. A. a. O. 413.
- 28 Novalis: Werke. Hrsg. von G. Schulze, op. cit. 510.
- 29 s. zur Mikro-Makrokosmos-Analogie: B. Sørensen: Symbol und Symbolismus in der ästhetischen Theorie des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik Kopenhagen 1963. 133.
- 30 Novalis: Werke, Hrsg. von Schulz. A. a. O. 512.
- 31 Zit. nach Th. Haering: Novalis als Philosoph. Stuttgart 1954.
- 32 Novalis: Werke Hrsg. von Schulz. A. a. O. 518.
- 33 Novalis: Werke, Neuausg. Bd 2. Abt. 6. Fragment 437.

- 34 Ebda. Bd 3. Abt. 8. 59.
- 35 Novalis: Hrsg. von Kluckhohn, 1929. Bd 2, 327.
- 36 F. Hiebel: Novalis, München 1951, 75.
- 37 Novalis: Werke Hrsg. von Kluckhohn. 1929, Bd 2. 335.
- 38 E. Voerster: Märchen und Novellen im klassisch-romantischen Roman, Bonn 1964, 98.
- 39 W. Benjamin: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, Frankfurt/Main 1973, 21.
- 40 F. Schlegel: Athenaeums-Fragment Nr. 116.
- 41 Dieser Meinung ist P. Tillich: Die politische Bedeutung der Utopie, 1953.
- 42 F. Schlegel: Jugendschriften. Hrsg. von J. Minor. 1882, Bd 2. 364.
- 43 W. Benjamin. A. a. O. 183. 197.
- 44 Jean Paul (Fr. Richter): Vorschule der Ästhetik. In: Werke. Bd 9. Hrsg. N. Miller, München 1975, 93.
- 45 K. Löwith: Welt und Menschenwelt. In: K.L.: Gesammelte Abhandlungen, Stuttgart 1960. 228.
- 46 Ebda 236.
- 47 F. Schlegel: Jugendschriften. A. a. O. Bd 1, 76.
- 48 Novalis. Hg. W. Rehm. Frankfurt/Main, Hamburg 1956, 138.
- 49 Ebda 159.
- 50 F. Strich: A. a. O. 1, 413.
- 51 Novalis: Hrsg. von Rehm. A. a. O. 133.
- 52 Novalis: Hrsg. von Schulz. A. a. O. 112.
- 53 Übersetzt nach Plutarch's Morals. Translated by C.W. King. London 1889. 8.
- 54 Novalis: Hrsg. von Schulz. A. a. O. 34. R. Mühlher: Narciss und der phantastische Realismus. In: R.M.: Dichtung der Krise. Wien 1951. 419.
- 55 Ebda. 98.
- 56 Ebda. 108.
- 57 Ebda. 109.
- 58 Ebda. 109.
- 59 Ebda. 110.
- 60 Ebda. 110.
- 61 s. Volkmann-Schluck: A. a. O. 50.
- 62 Novalis: Hrsg. von Schulz. 112.
- 63 Ebda. 113.
- 64 Novalis: Hrsg. von Rehm. A. a. O. 129.
- 65 Novalis: Hrsg. von Schulz. 95.
- 66 Ebda. 118.
- 67 s. H. Marcuse: Eros and Civilisation. London 1969, 133.
- 68 s. R. von Ranke-Graves: Griechische Mythologie. Hamburg 1960, I, 70.

- 69 Marcuse: A. a. O. 137.
- 70 s. Mühlher: A. a. O. 448, 455, F. Creuzer: Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen. Darmstadt, Leipzig 1810, IV, 176.
- 71 G. R. Hocke: Manierismus in der Literatur. Hamburg. 1957.
- 72 Die nihilistische Kehrseite der melancholischen Selbstbespiegelung zeigt auf: W. Kohlschmidt: Nihilismus der Romantik. In: W.K.: Form und Innerlichkeit, München 1955.
- 73 s. Chr. Karoli. A. a. O. [Kap. 3, Anm. 8.]
- 74 W.F. Otto: Die Wirklichkeit der Götter. Hamburg 1963, 31.
- 75 Novalis: Hrsg. von Schulz. 147. Zum Orpheus-Mythos vgl. K. Kerényi: Pythagoras und Orpheus. Zürich 1950, W. Rehm: Orpheus. 1950
- 76 Novalis: Hrsg. von Schulz. 147.
- 77 Novalis kannte wohl auch Tiecks „Arion schifft auf Meereswogen“, in: „Phantasien über die Kunst“, 1799.
- 78 Novalis: Hrsg. von Schulz. 184.
- 79 Ebda. 152.
- 80 s. F. Strich: A. a. O. I. 136. Herder propagierte eine auf den modernen Stand der Naturwissenschaften gebrachte Kosmogonie in poetischer Form wie Lukrez' „De natura rerum“.
- 81 Novalis: Hrsg. Schulz. 157.
- 82 Zur Höhlensymbolik s. G. Bachelard: La Terre et les Rêveries du Repos, Paris 1948. Kap. 6.
- 83 Novalis: Glauben und Liebe. In: Werke. Hrsg. von Schulz. 358.
- 84 Zum Mythos der ewigen Wiederkehr s. M. Eliade: Kosmos und Geschichte. Hamburg 1966.
- 85 s. E. Grasse: Kunst und Mythos. Hamburg. 1957.
- 86 s. E. Voerster: A. a. O. 126.
- 87 Schiller: Ästhetische Briefe,
- 88 s. F. Bollnow: Das Wesen der Stimmungen. Frankfurt/Main 1956.
83. S. Strasser: Das Gemüt. Utrecht, Antwerpen, Freiburg 1956. Teil D. § 3.
- 89 Goethe bezeichnet die Ballade als das „Urei der Poesie“; sie vereint Lyrik, Epik und Dramatik.
- 90 s. W. Feilchenfeld: Der Einfluß J. Böhmcs auf Novalis: Berlin 1922.
70. K. Kerényi. Das Göttliche Kind. In: K.K., C. G. Jung: Einführung in das Wesen der Mythologie. Zürich. ⁴ 1951.
H. Kind: Das Kind in der Ideologie und der Dichtung der deutschen Romantik. Diss. Leipzig 1936.
- 91 s. H. G. Gadamer: Vernunft und Mythos. In: Festschrift R. Benz, Hamburg 1954. 66.
- 92 s. M. Eliade: Aspects du Mythe, Paris 1963. 30. Ders.: Images et

- Symboles. Paris 1952. 74. E. Grassi: A. a. O. 83.
- 93 s. M. Eliade: Das Heilige und das Profane. Hamburg 1957. 119. Ders.: Kosmos und Geschichte. A. a. O. 34.
- 94 Zum Utopie-Problem bei Novalis und zur Geschichte der utopischen Vorstellungen, s. H.J. Mähl: op. cit., R. Samuel: op. cit. W. Malsch: Europa, Stuttgart 1965. J. Kreft: Die Entstehung der dialiktischen Geschichtsmetaphysik aus den Gestalten des utopischen Bewußtseins bei Novalis. Dvjs (1965). A. Neusüß: Utopie. Neuwied/Berlin 1968 (mit Bibliographie).
- 95 s. E. Topitsch: Marxismus und Gnosis, in E.T.: Sozialphil. zwischen Ideologie und Wissenschaft. Neuwied/Berlin 1961, 275.
- 96 Novalis: Werke. Hrsg. von Kluckhohn. 1929, III. 101.
- 97 Novalis: Hrsg. von Schulz. A. a. O. 35.
- 98 s. P. Kluckhohn: Das Ideengut der deutschen Romantik. Tübingen 1966. 24.
- 99 Novalis: Hrsg. von Schulz. A. a. O. 229.
- 100 F. Schlegel: Das Gespräch über die Poesie. In: Athenäum. A. a. O. II. 153.
- 101 s. A. Langen: Zur Lichtsymbolik der deutschen Romantik, Festschrift. F.v.d. Leyen, München 1963.
- 102 Novalis: Hrsg. von Schllz. A. a. O. 403.
- 103 s. E. Topitsch: Vom Ursprung und Ende der Metaphysik. München 1972. 227.
- 104 s. E. Cassirer: Philosophie der symbolischen Formen, Darmstadt 1969. II. 9.
- 105 s. K. Kerényi: Das göttliche Kind. A. a. O.
Novalis: Paralipomena zum Ofterdingen. Werke.
Hrsg. von Schulz. 287.
- 106 Zum Saturnmythos s. Panofsky-Saxl: Dürers Melencolia I. 1923.
- 107 M. de Fernandy: El paisaje mitico. Zitiert in Euphorion 46 (1952). 338.
- 108 M. Eliade: Die Religionen und das Heilige. Salzburg 1954. 310.
- 109 R. v. Ranke-Craves: A. a. O. I. 255.
- 110 Plato: Politikos 269 a. Eliade: Kosmos u. Geschichte. A. a. O. 100.
- 111 Hesiod: Erga 110. Hrsg. von Wilamowitz. Berlin 1928.
- 112 Novalis an F. Schlegel, 18.6.1800. In: Novalis: Briefe und Dokumente. Heidelberg 1954. 554.
- 113 Novalis: Hrsg. von Schulz. 493.
- 114 s. K. Kerényi: Pythagoras und Orpheus. A. a. O. W. Willi: Die orphischen Mysterien und der griechische Geist. In: Eranos-Jb. XI. (1944), 74.
- 115 W.-E. Peuckert: Pansophie. Berlin 1956. 2.
- 116 s. Anm. 112

- 117 Volkmann-Schluck: A. a. O. 46.
- 118 Novalis: Hrsg. von Kluckhohn. 1929. III. Fragment 238.
- 119 Novalis: Hrsg. von Schulz. 286: „Sein freiwilliger Wahnsinn“.
- 120 Alan W. Watts: Zen-Buddhismus. Hamburg 1961, 11. 34.
- 121 s. Max Weber: Richtungen und Stufen religiöser Weltablehnung.
In: M.W.: Soziologie, Universalgeschichtliche Analysen, Politik.
Stuttgart 1973. 462.
- 122 Watts: A. a. O. 104.
- 123 Mähl: A. a. O. 317.

Kap. III : Wackenroder

- 1 Werner Kohlschmidt: Der junge Tieck und Wackemoder. In: Die deutsche Romantik, Hrsg. von H. Steffen. Göttingen 1967. 42.
- 2 Ders.: Nihilismus der Romantik. In: W.K.: Form und Innerlichkeit. München 1955. (Zuerst in Neue Schweizer Rundschau, XII. 1953.)
- 3 Wilhelm Heinrich Wackenroder: Werke und Briefe. Heidelberg 1967. 216.
- 4 Ebda.217.
- 5 Ebda.
- 6 Gottfried Benn: Gesammelte Werke. Wiesbaden 1959-1961. Bd I. 438.
- 7 s. Bruno Hillebrand: Artistik und Auftrag. Zur Kunsttheorie von Benn und Nietzsche. München 1966. 123. 130.
- 8 Wackenroder: A. a. O. 138. Vgl. Gershom Scholem: Schöpfung aus Nichts und Selbstverschränkung Gottes. In: Eranos-Jb. 1956. Dieter Arendt: Der poetische Nihilismus in der Romantik. Tübingen 1972. Bd 11. 247.
- 10 Wackenroder: A. a. O. 139.
- 11 Wackenroder: A. a. O. 203.
- 12 s. Walther Rehm: Experimentum suae medietatis. In: Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts. 1936. 238. Siehe auch O. Walzei: op. cit.
- 13 Wackenroder: A. a. O. 227.
- 14 Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. In: Nietzsche: Werke. Hrsg. von Karl Schlechta. Stuttgart, Zürich, Salzburg. Bd 1. 1962. Passim.
- 15 Wackenroder: A. a. O. 197.
- 16 A.W. Schlegel: Zitiert nach Wolfgang Preisendanz: Zur Poetik der deutschen Romantik I: Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung. In: Die deutsche Romantik. op. cit. 60.
- 17 A. W. Schlegel: Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. In: A.W.S.: Schriften. München 0.1. 120. (Goldmann-Tb.).
- 18 Wackenroder. A. a. O. 197.
- 19 Marianne Thalmann: Das Märchen und die Moderne. Stuttgart

1961. 14.
- 20 Wackenroder. A. a. O. 199.
- 21 Helmuth Plessner: Über die Beziehung der Zeit zum Tode. Eranos-Jahrbuch. 1951. 361.
- 22 Wackenroder. A. a. O. 200.
- 23 s. Otto F. Bollnow: Das Wesen der Stimmungen. Frankfurt/Main³ 1956. Kap. XIV. 7: Die Überzeitlichkeit der Liebe.
- 24 Bollnow: A. a. O. 240.
- 25 Zitiert nach Hans-Georg Gadamer: Über leere und erfüllte Zeit. In: H.-C. G. Kleine Schriften. III (Idee und Sprache). Tüb. 1972. 226.
- 26 Arthur Schopenhauer: Sämtliche Werke. Hrsg. von E. Grisebach. Lpz. o. J. Bd 1. 265.

Kap. IV: Tieck

- 1 R. Minder: Das gewandelte Tieck-Bild. In: Festschrift Klaus Ziegler. Tübingen 1968. 181.
- 2 A. a. O. 187.
- 3 s. O. F. Bollnow: Das Wesen der Stimmungen. Frankfurt/Main³ 1956. Ders.: Neue Geborgenheit, Stuttgart 1955
- 4 P. Böckmann: Die romantische Poesie Brentanos und ihre Grundlage bei F. Schlegel und L. Tieck. In: Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts. 1934/5. 56.
- 5 Ludwig Tieck: Schriften 1828 -/854. IV. 119.
- 6 R. Eisler: Orphisch-dionysische Mysteriengedanken in der christlichen Antike. Vorträge der Bibliothek Warburg 1922/ 3. Leipzig, Berlin 1925. 66.
- 7 Plato: Phaidon 85 E. Protagoras 326 A.
- 8 s. zum folgenden R. Erny: Sprachmusikalität als ästhetisches Problem der Vorromantik. In: Jahrbuch der Schillergesellschaft. 2 (1958). 138.
- 9 Zit. 138. nach Erny, a. a. O. 140.
- 10 Tieck: Schriften, a. a. O. 120.
- 11 A. a. O. 123.
- 12 A. a. O. 123. Zum Verhältnis von Landschaftsgarten und Musik s.H. Sedlmayr: Verlust der Mitte. Frankfurt/Main 1955. 17.
- 13 L. Tieck: Franz Sternbalds Wanderungen. In: L.T.: Schriften. Bd XVI. 282.
- 14 Tieck: Schriften, a. a. O. 128.
- 15 A. a. O. 128.
- 16 A. a. O. 129.
- 17 A. a. O. 129.
- 18 L. Tieck: Shakespeares Behandlung des Wunderbaren. In: L. T.:

- Werke. Hrsg. von E. Berend, Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart o.J.
Bd 6. 66.
- 19 A. a. O. 69.
- 20 A. a. O. 71.
- 21 A. a. O. 71.
- 22 A. a. O. 75.
- 23 A. a. O. 80.
- 24 W.H. Wackenroder: Sämtliche Schriften. Hamburg 1968. 175.
- 25 Tieck: Schriften, a. a. O. 129.
- 26 Fr. Schlegel: Schriften u. Fragmente. op. cit. 134.
- 27 s. Bollnow: Wesen der Stimmungen, a. a. O. 38.
- 28 s. M. Thalmann: Romantiker entdecken die Stadt. München 1965. 8.
- 29 s. R. Unger: „Heilige Wehmut“. In: Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts. 1940. 369.
- 30 Tieck: Schriften. Bd. 4. 132.
- 31 L. Tieck: Die Märchen aus dem Phantassus – Dramen. Darmstadt 1969. Hrsg. von M. Thalmann. (Werke. Bd 11.) 9.
- 32 s. M. Thalmann: Das Märchen und die Moderne. Zum Begriff der Surrealität im Märchen der Romantik. Stuttgart 1961. 50.
- 33 L. Tieck: Die Märchen aus dem Phantassus. 26.
- 34 A. a. O. 17.
- 35 A. a. O. 10.
- 36 s. M. Thalmann: Der Trivialroman des 18. Jahrhunderts und der romantische Roman. O. O. 1923. Hansjörg Garte: Kunstform Schauerroman. Diss. Leipzig 1935.
- 37 L. Tieck: Die Märchen ... a. a. O. 10.
- 38 A. a. O. 14.
- 39 A. a. O. 20.
- 39a s. Valentine Hubbs: Tieck, Eckbert und das kollektive Unbewußte. In: PMLA 71 (1956).
- 40 L. Tieck: Die Märchen ... a. a. O. 26.
- 41 s. Max Bäumer: Die zeitgeschichtliche Funktion des dionysischen Topos in der romantischen Dichtung. In: Festschrift Fritz Martini. 1969.
- 42 André Jolles: Einfache Formen. Halle² 1956, 193. Siehe auch Ursula Hasselblatt: Das Wesen des Volksmärchens und das moderne Kunstmärchen. Diss. Frankfurt/Main 1956. 44.
Jürgen Bieringer-Eyssen: Das romantische Kunstmärchen in seinem Verhältnis zum Volksmärchen. Diss. Tübingen 1953.
- 43 A. a. O. 194.
- 44 A. a. O. 197.

- 45 Mircea Eliade: *Aspects du Mythe*. Paris 1963. Appendice 1. Les mythes et les contes de fées. 238.
- 46 A. a. O. 243.
- 46a In: Böhmes „*Tafeln von den drei Prinzipien*“ wird die Phantasie dem Feuer, der Hölle und dem Teufel zugerechnet, die Erkenntnis aber dem Licht.
- 47 Tieck: *Die Märchen*. A. a. O. 17.
- 48 H. Blumenberg: *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*. In: *Terror und Spiel*. Hrsg. M. Fuhrmann. München 1971. 18. 43.
- 49 Tieck: *Schriften* Bd 1. A. a. O. 11.
- 50 Tieck: *Die Märchen ...* a. a. O. 25.
- 51 s. Strich: *Die Mythologie in der deutschen Literatur*. A. a. O. Bd 1. 437: Hinweis auf J. Böhmes *Naturmystik*.
- 51a Tieck: *Die Märchen ...* a. a. O. 62/63.
- 52 s. dazu Kurt Seligmann: *Das Weltreich der Magie*. Wiesbaden. o. J. 106. W. E. Peuckert: *Pansophie*. op. cit. 87.
- 53 s. Gaston Bachelard: *La Terre et les Rêveries de la Volonté*. Paris 1948. 246.
- 54 s. B. G. H. Schubert: *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*. Dresden 1808 (Neudruck Darmstadt 1967). 5.
- 55 Zit. nach Strich: a. a. O. Bd II. 142.
- 56 Erschienen in Freyberg 1801.
- 57 Teilhard de Chardin: *La Place de l'Homme dans la Nature*. Paris 1956.
- 58 s. Strich: a. a. O. Bd II. 16.
- 59 Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*, in: *Werke*. Hrsg. von Schulz A. a. O. 178. Das gleiche Motiv auch bei Goethe; s. W. Emrich: *Symbolinterpretation und Mythenforschung*. In: W. E. Protest und Verheißung. Frankfurt/Main 1960. 75.
- 59a s. zum Typus der Muttergottheiten: M. Eliade: *Das Heilige und das Profane*. Hamburg rde 31.
- 60 s. Bachelard: *La Terre et les Rêveries du Repos*. op. cit. 202.
- 61 s. M. Thalmann: *Romantik und Manierismus*. Stuttgart 1963. 77. Dies.: *Zeichensprache der Romantik*. 1967.
- 62 K. J. Obenauer: *Die Problematik des ästhetischen Menschen in der deutschen Literatur*. A. a. O.
- 63 Diese Dämonisierung wird in Tiecks Märchen „*Der getreue Eckart*“ zum Mittelpunktsgeschehen. Zum Thema der Vergänglichkeit und Schuldbeladenheit der gefallenen Natur s. W. Benjamin: *Ursprung ...* a. a. O. 254.
- 64 L. Tieck: *Die Märchen ...* a. a. O. S. 76

- 65 Zur Blumenmetaphysik der Romantik siehe Jutta Hecker:
Das Symbol der „Blauen Blume“. Jena 1931.
- 66 s. Anm. 61.
- 67 s. W. Emrich: Begriff und Symbolik der Urgeschichte, a. a. O. 37
- 68 s. Werner Vordtriede: Novalis und die französischen Symbolisten.
Stuttgart 1963.
- 69 L. Tieck: Die Märchen ... a. a. O. 77.
- 70 A. a. O. 75.
- 71 s. Walther Rehm: Experimentum suae medietatis. In: Jahrbuch des
freien deutschen Hochstifts, 1936/40. Halle 1940. 238.
- 72 Tieck: Die Märchen ... a. a. O. 78.
- 73 s. W. H. Wackenroder: Sämtliche Schriften, a. a. O. 178. „Das ist's,
daß die Kunst die menschlichen Gefühle, die fest auf der Seele
gewachsen sind, verwegen aus den heiligsten Tiefen dem mütter-
lichen Boden entreißt, und mit den entrissenen, künstlich zugerich-
teten Gefühlen frevelhaften Handel und Gewerbe treibt, und die
ursprüngliche Natur des Menschen frevelhaft verscherzt. Das ist's,
daß der Künstler ein Schauspieler wird, der jedes Leben als Rolle
betrachtet, der seine Bühne für die echte Muster-und Normalwelt,
für den dichten Kern der Welt, und das gemeine wirkliche Leben
nur für eine elende, zusammengeflückte Nachahmung, für die
schlechte, umschließende Schale ansieht. –“
- 74 s. W. Emrich: A. a. O. 27.
- 75 Karl W. F. Solger: Nachgelassene Schriften und Briefwechsel.
Hrsg. von L. Tieck und F. v. Raumer, 1826.
- 76 s. Fritz Strich: A. a. O. Bd II. 137.
- 77 s. B.A.Sprengel: Symbol und Symbolismus in der ästhetischen
Theorie des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik.
Kopenhagen 1963. 133.
- 78 s. Robert Mühlher: Narciss und der phantastische Realismus, in:
R. M. : Dichtung der Kriege, Wien 1951. 419.
- 79 Roger Ayrault: La g n se du romantisme allemand. Paris 1961. III.
208.
- 80 s. W.H. Wackenroder: Sämtliche Schriften, a. a. O. 49.
- 81 zum Begriff der „reisenden Zeit“ s. Emil Staiger: Die Zeit als Einbil-
dungskraft des Dichters. Zürich 1963. 42.
- 82 Tieck: Die Märchen ... a. a. O. 50.
- 83 S ren Kierkegaard: Der Begriff Angst. Werke I. Hamburg 1960.
- 84 O. Floeck: Die Elementargeister bei Fouqué und andern Dichtern
der romantischen und nachromantischen Zeit. 1909. S. auch Fritz
Strich: a. a. O. Bd II. 292.
- 85 Tieck: Die Märchen ... a. a. O. 56.
- 86 Herbert Marcuse: Eros and Civilization, London 1969. 119.

- 86a Vgl. Manfred Frank: Der Begriff „Zeit“ in der deutschen Romantik. München 72. 268.
- 87 „Liebeszauber“ und „Der Pokal“ sind „Stadt-Märchen“, sie haben einen großen Einfluß auf die Ausbildung des Hoffmann'schen ‚Wirklichkeitsmärchens‘ gehabt.
S. dazu M. Thalmann: Romantiker entdecken die Stadt. 27.
Hannes Leopoldseder: Groteske Welt des Nachtstücks in der deutschen Romantik. Bonn 1973.
- 88 M. Thalmann: Das Märchen und die Moderne, 55.
- 89 Benno v. Wiese: Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka, Düsseldorf 1962. Bd. 1. 26.
- 90 Tieck: Märchen ... a. a. O. 202.
- 91 Im goldenen Pokal drückt sich wieder die Zweideutigkeit des Goldes aus: als Messpokal in der Kirche dient er Gott, als Mittel der Lekanomantie (Wahrsagung durch Becken, Schale, Becher) den Dämonen. Lockemanns Ansicht, daß der Pokal Sinnbild des Ordnungslosen sei, des Chaos, ist einseitig. F. Lockemann: Gestalt und Wandlungen der deutschen Novelle. 1957. 57.
- 92 Zum Labyrinthmotiv: G.R. Hocke: Die Welt als Labyrinth. Hamburg 1957.
M. Thalmann: Romantik und Manierismus. Stuttgart 1963. Kap: Das Labyrinth.
- 93 Tieck: Die Märchen ... a. a. O. 196.
- 94 A. a. O. 199.
- 95 A. a. O. 201.
- 96 s. E. Mogk: Die elfischen Geister. In: H. Pauls Grundriss der germanischen Philologie. Bd 1. XI. Abschn. Kap. VI. 1027. – Quellen: Paracelsus: Liber de nymphis. Basel 1591. Kornmann, Heinrich: Mons veneris, Frankfurt/Main 1614. Nicolai Remigius: Daemonolatria oder Beschreibung von Zauberern und Zauberinnen. 2 Teile. Hamburg. 1693. Graf von Gabalis: Entretiens sur les sciences secrètes, Neue Ausgabe London 1742. Vgl. auch Anm. 84.
- 97 Peuckert: Pansophie. 194.
- 98 Gerhard Wehr: Jakob Böhme. Hamburg 1971. 98. – (s. auch Ernst Benz: Adam, der Mythos vom Urmenschen. München 1955).
- 99 Ebda. 102.
- 100 Wackenroder a. a. O. 179.
- 101 Tieck: Die Märchen ... a. a. O. 179.
- 102 Eliade: Aspects du mythe. 30.

Kap. V: Clemens Brentano

- 1 Paul Böckmann: op. cit. Einleitung/Anm. 7.
- 2 Vgl. Walther Migge: Clemens Brentano. Pfullingen 1962. Kap.: Das Kindliche und die Phantasie. Gerhard Schaub: Le génie enfant. Die Kategorie des Kindlichen bei C. Brentano. Berlin, New York 1973.
- 3 P. Böckmann: C. Brentano. In: Die großen Deutschen. Bd 2. 532.
- 4 P. Böckmann: Die romantische Poesie. A. a. O. 127.
- 5 M. Rychner: Der alte Brentano. Diss. Winterthur 1956. 41: nennt dies den „Geist der Schwere“ bei Brentano.
- 6 Novalis: Werke. Hrsg. von Schulz. 535.
- 7 Zit. nach dem Anhang zur Entstehungsgeschichte der Märchen, C. Brentano: Werke. Hrsg. von F. Kemp. Darmstadt 1965. Bd 3. 1068.
- 8 Abgedruckt bei J.B. Diel u. W. Kreiten: C. Brentano. Freiburg 1878. Bd II. 10.
- 9 s. Werner Hoffmann: Clemens Brentano. Leben und Werk. Bern, München 1966. 270.
- 10 Richard Benz, Vorwort zu Brentano: Sämtliche Werke. Bd. XII/2. Hrsg. von C. Schüddekopf, München, Leipzig 1909–1917.
- 11 Hugo Moser: Sage und Märchen in der deutschen Romantik. In: Die deutsche Romantik. Hrsg. von H. Steffen. 255.
- 12 s. Paul Böckmann: Die Welt der Sage bei den Brüdern Grimm. GRM Bd 23. 83. Siehe auch René Wellek: Geschichte der Literaturkritik 1959. Kap 11.
- 13 Zit. bei Richard Benz: Die deutsche Romantik. 1956. 288.
- 14 Zu der Diskussion um Kunst-und Naturpoesie s. den Briefwechsel Arnim-Crismm in R. Steig (Hrsg.): Achim von Arnim und die ihm nahe standen, Stuttgart, Berlin 1904. Bd III. 115.
- 15 s. Hugo Moser op. cit. 253.
- 16 Wiederabgedruckt in: Deutsche Literatur (in Entwicklungsreihen) Hrsg. von H. Kindermann. Reihe Romantik. Bd 10. 129.
- 17 s. zum Begriff der Begeisterung: C. Karoli. Kap. III. Anm. 8.
- 18 Görres a. a. O. 148.
- 19 A. a. O. 150.
- 20 A. a. O. 151.
- 21 Wilhelm Bietak: Einführung in „Romantische Wissenschaft“ Deutsche Literatur. Reihe Romantik. Bd 13. 10.
- 22 s. Böckmann (Anm. 12) 88. Klaus Ziegler: Artikel „Mythos“ in Reallexikon 2. Aufl. Bd 2. 569 ff. § 5.
- 23 s. Anm. 14: Steig a. a. O. 118.
- 24 s. Germanistik, eine deutsche Wissenschaft. Frankfurt/Main 1967. 88.
- 25 Steig a. a. O. III. 119.

- 26 Steig a. a. O. III. 134.
- 27 s. Margarete Elchlepp: Achim von Arnims Geschichtsdichtung „Die Kronenwächter“. Diss. Berlin 1967. 70.
- 28 Steig a. a. O. III. 401.
- 29 Steig a. a. O. I. 224.
- 30 R. Steig: C. Brentano und die Brüder Grimm. Stuttgart 1914. 38.
- 31 s. Moser a. a. O. 262.
- 32 W.A. Berendsohn: Grundformen volkstüml. Erzählerkunst in den KHM 1921
- 33 Will-Erich Peuckert: Deutsches Volkstum in Märchen und Sage, Schwank und Rätsel 1938. 57. – H. Bausinger: „Historisierende“ Tendenzen im deutschen Märchen seit der Romantik. Wirkendes Wort 10 (1960). Zeigt an der Erscheinung des Königtums in Grimms Märchen die Ideologie der „Naturformen des Menschlichen“. – Vgl. H. Hamann: Die literarischen Vorlagen der KHM und ihre Bearbeitung durch die Brüder Grimm. Berlin 1906. (Palaestra XLVII).
- 34 Giambattista Basile: Lo Cunto de li Cunti, Neapel 1634/36 erhielt 1674 den Titel „Il Pentamerone ossia La Fiaba delle Fiabe.“
- 35 Zit. nach C. Brentano: Werke. Hrsg. von F. Kemp. Bd III. 1066.
- 36 A. a. O. 1067.
- 37 Wolfgang Frühwald: Das verlorene Paradies. Literaturwissenschaftliches Jahrbuch. NF. 3 (1962). Schaub a. a. O. (Anm. 2) 136: Es gab nach Tieck „keinen besseren Improvisator“ als Brentano. Joh. Pradel: Studien zum Prosastil Clemens Brentanos Halle 1939 nimmt die von Rich. Benz in der Einleitung zu Brentanos Märchen (a. a. O. Anm. 10) aufgestellte Dichotomie von volkstümlichem Sprechstil und literarisch-artistischem Schreibstil auf. A.W. Schlegel: „Alle Leblosigkeit moderner Dichtung [leite sich] aus dem Untergang des mündlichen Erzählens, Sagens, Dichtens“ her (zit. bei R. Benz: Die deutsche Romantik. 262).
- 38 vgl. Hans M. Enzensberger: Brentanos Poetik. München 1961. 111.
- 39 s. Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Tübingen ³ 1972. 169. 173.
- 40 Günther Rohrmoser: Herrschaft und Versöhnung. Freiburg 1972. 16.
- 41 C. Brentano: Schriften. Hrsg. von Christian Brentano, Frankfurt/Main 1852–1855. Bd IX, 423.
- 42 Jean Paul: Vorschule der Ästhetik. § 7.
- 43 Denis Diderot: Paradoxe sur le comédien, Paris 1830: Gefühle können für den grossen Schauspieler nur Objekt des Studiums sein.
- 44 Migge a. a. O. 12.
- 45 s. Frühwald a. a. O. 172.
- 46 Brentano: Werke Hrsg. von Schüddekopf. Bd. V. III.
- 47 Migge a. a. O. 12.

- 48 Preisendanz a. a. O. 68.
- 49 Ernst Beutler: Der König in Thule. Zürich 1947.
- 50 s. Steig a. a. O. I. 22. Frühwald a. a. O. 169.
- 51 C. Brentano: Werke. Hrsg. von F. Kemp. Bd3. Märchen 96.
- 52 C. Brentano: Werke. Hrsg. von F. Kemp. Bd 1. 128.
- 53 „Von dem traurigen Untergang zeitlicher Liebe“ in: Chronika eines fahrenden Schülers, Werke. Hrsg. von F. Kemp. Bd 2. 574.
- 54 Werke. Bd 3. 97.
- 55 Lureley. Werke. Bd 1. 115.
- 56 W. Killy: Wandlungen des lyrischen Bildes. Göttingen 56. 53. E. Staiger a. a. O.
- 57 Brentano nimmt damit alle Züge der Wassermythologie wieder auf: Wasser heilt, begeistert und prophezeit, siehe M. Eliade: Die Religionen und das Heilige. Salzburg 1954. 231.
- 58 Enzensberger a. a. O. 30. F. Gundolf: Romantiker. Berlin 1920
- 59 Vgl. Paul Böckmann: Klang und Bild in der Stimmungsliryk der deutschen Romantik. In: Festschrift R. Benz. München, Düsseldorf, Stuttgart 1954. 277.
- 60 Vgl. W. Rehm: Brentano und Hölderlin: In: W.R.: Begegnungen und Probleme. Bern 1957.
- 61 Brentano: Werke. Hrsg. von F. Kemp. Bd 3. 102.
- 62 z. B. Chronika-Erzählung. A. a. O. (Anm. 53). 59. 72. 74.
- 63 A. a. O. Bd 3. 126.
- 64 Vgl. Ute Nyssen: Die Struktur von Raum und Zeit bei Brentano und ihre kompositorische Ausprägung im Werk. Diss. Berlin 1961, der die folgende Interpretation weitgehend verpflichtet ist.
- 65 A. a. O. Bd 3. 17.
- 66 s. Ute Nyssen a. a. O. 41: Die Zeitstrukturen: mechanische, erstarrte und reißende Zeit.
- 67 Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung.
- 68 Vgl. Gaston Bachelard: Poetik des Raumes, Frankfurt/Main, Berlin, Wien 1975.
Kap. X: Die Phänomenologie des Runden. Schaub a. a. O. 125: „In der Romantik gilt die Kreis-bzw. Kugelform, die man im runden Kindergesicht wiederzufinden meinte, als Ursprung und Ziel des Lebens“. Reingard Ewald: Das Bild des Kindes bei Clemens Brentano. Diss. Graz 1965. 106.
- 69 Vgl. Eliade: Die Religionen ... a. a. O. 225.
- 70 Märchen a. a. O. Bd III. 144.
- 71 A. a. O. 146.
- 72 Vgl. Dietrich Pregel: Das Kuriose in den Märchen Clemens Brentanos. Wirkendes Wort 10, (1960) 294. W. Benjamin a. a. O. 207: „Allegorische Zerstückelung.“

- 73 Märchen Bd 3. 165 .
- 74 Vgl. Peuckert: Pansophie a. a. O. 198: Paracelsus sieht die Gestirngeister als Notwendigkeit allein auf die tierische, irdische Natur des Menschen wirkend. Frei ist er von Gott her.
- 75 *prima materia* (*massa confusa*) ist der alchemistische Urstoff, der allen Stoffen zugrunde liegt; Mercurius und Quecksilber können die flüchtige Qualität der Urmaterie zum Ausdruck bringen.
- 76 Die Turmmetapher bedeutet nach Nyssen a. a. O. 164 Hybris, Isoliertheit. Sie entspricht so dem Turm zu Babel.
- 77 Eliade: Das Heilige und das Profane a. a. O. 92.
- 78 Interpretation von August Langen: Schwanenlied. In: Die deutsche Lyrik. Hrsg. von B. y. Wiese. Bd. 2. Düsseldorf 1970. 39.
- 79 s. Erwin Gradmann: Phantastik und Komik. Bern 1957. 11.
- 80 Wolfgang Kayser: Das Groteske in Malerei und Dichtung. Hamburg 1960. 136: „Das Groteske ist die entfremdete Welt“.
- 81 s. W. Schellberg: Runge-Brentano. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch. Bd 8, 194. J. Grimm nennt Brentanos Denken „scharfsinnige Ungelehrsamkeit“ (an Wilhelm Grimm, 21. 10. 1814).
- 82 Wilhelm Gundel: Sternglaube, Sternreligion und Sternorakel. Heidelberg 1959. 10.
- 83 Märchen a. a. O. 159.
- 84 in „Das Märchen vom Murmeltier“. Märchen a. a. O. 232.
- 85 A. a. O. 92.
- 86 A. a. O. 244. Vgl. Schaub a. a. O. 181.
- 87 s. Frühwald a. a. O.
- 88 Märchen a. a. O. 504.
- 89 A. a. O. 485.
- 90 Vgl. Max Diez: Metapher und Märchengestalt. PMLA 48 (1933). 1209.
- 91 Vgl. Karl G. Simon: Das Absurde lacht sich tot. München 1958.
- 92 Märchen a. a. O. 486.
- 93 A. a. O. 487.
- 94 Das Volksmärchen kennt keine durchgehende Kausalverknüpfung.
- 95 Märchen a. a. O. 525.
- 96 A. a. O. 530.
- 97 A. a. O. 548.
- 98 A. a. O. 557.
- 99 B. Tecchi: C. Brentano als Dichter der Tiere. In: Stil-und Formprobleme in der Literatur Heidelberg 1959.
- 100 Schaub a. a. O. Kap VII.
- 101 W. Frühwald: Das verlorene Paradies. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch NF. 3. 1962. 113.
- 102 Märchen a. a. O. 565.

- 103 Märchen a. a. O. 563.
- 104 Märchen a. a. O. 768.
- 105 Märchen a. a. O. 769
- 106 Heinrich Heine: Die romantische Schule. In: H.H.: Sämtliche Werke. Hrsg. von Hans Kaufmann. München 64. Bd 9. 98.
- 107 W. Rehm: Brentano und Hölderlin a. a. O. 61.
- 108 Märchen a. a. O. 828.
- 109 Vgl. dazu E. Stopp: O. Stern und Blume. Its Poetic and Emblematic Context. MLR 67 (1972). 75. Zur Vorgeschichte des Topos Stern = Blume s. B. A. Sørensen: Symbol und Symbolismus. 186.
- 110 Märchen a. a. O. 824.
- 111 Brentano: Werke. Bd 2. Hrsg. von F. Kemp. 590.
- 112 Frühwald a. a. O. 173.

Kap. VI. – E.T.A. Hoffmann

- 1 W. Vordtriede: Novalis und die französischen Symbolisten. Stuttgart 1963. 55.
- 2 Allerdings hat sich dies Prinzip mehr in der Malerei durchgesetzt, z. B. bei Dali und Max Ernst.
- 3 Hoffmann an Hippel 7. 12. 1794, im gleichen Sinn an Kunz 19. 8. 1813. Zit. bei Mühlher: Dichtung der Krise a. a. O. 43.
- 4 s. F. Martini: Die Märchendichtungen E.T.A. Hoffmanns. Deutschunterricht. 1955. 62.
- 5 Vgl. Nachwort zu E.T.A. Hoffmann: Die Serapionsbrüder, von W. Müller-Seidel. Salzburg, Stuttgart, Zürich o.J. 1007.
- 6 B. Tecchi: Le fiabe di E.T.A. Hoffmann. Firenze 1962.
- 7 s. dazu auch W. Jost: Von L. Tieck zu Hoffmann: Studien zur Entwicklungsgeschichte des romantischen Subjektivismus. 1921.
- 8 s. C. Faber du Faur: Der Abstieg in den Berg. MDU 43 (1951).
- 9 Zu Schubert s. K. Ochsner: E.T.A. Hoffmann als Dichter des Unbewussten. Leipzig 1936. 37. A. Béguin: Traumwelt und Romantik. Bern 1972.
- 10 s. E. Topitsch: Vom Ursprung und Ende der Metaphysik a. a. O. 19 ff.
- 11 zu Friedrich Anton Mesmer (1734 – 1815) s. Schubert: Ansichten a. a. O. 326.: „Auf der Grundlage älterer Theorien wie der von Helmont lehrte er, daß alle beseelten Körper materielle Strahlen aussenden, die von der Seele gelenkt werden“. (Seligmann a. a. O. 370).
- 12 Béguin a. a. O. 133.
- 13 Schubert: Ansichten a. a. O. 318. 179: Definition der „kosmischen Momente“. Die Verwesung des Organischen setzt Phosphor (den

- Lichtkörper), das Seelische frei. Unverweslichkeit = Unerlöstheit. 215.
- 14 H. Müller: Untersuchungen zum Problem der Formelhaftigkeit bei E.T.A.Hoffmann. Bern 1964, 43.
 - 15 A. a. O. (Anm. 5) 196.
 - 16 A. a. O. 193.
 - 17 A. a. O. 178. S. a. K. Heinisch: E.T.A. Hoffmann. Die Bergwerke zu Falun. In: Deutsche Romantik. Interpretationen. Paderborn 1966, 134.
 - 18 A. a. O. 172.
 - 19 s. zum folgenden Mühlher: Narciss und der phantastische Realismus. 419. (Kap. IV. Anm. 78)
 - 19a s. Kierkegaard: Der Begriff Angst, a. a. O. 143. 179: Angst abschreckend und anziehend zugleich.
 - 20 s. Hocke: Manierismus in der Lit. op. cit. 176.
 - 21 Mühlher 453.
 - 22 A. a. O. 183.
 - 23 A. a. O. 190.
 - 24 A. a. O. 191.
 - 25 A. a. O. 187.
 - 26 Wackenroder: Werke a. a. O. 229.
 - 27 s. Hoffmann: Serapionsbrüder a. a. O. 54. Kommentar von Müller-Seidel 1003. S. a.P.v. Matt: Die Augen der Automaten. Tübingen 1971. 15.
 - 28 s. E. Benz: Die Vision. Stuttgart 1969. Kap. II. 2.
 - 29 Vgl. W. Kayser: Wer erzählt den Roman? In: Deutschunterricht für Ausländer 7 (1957) 167.
 - 30 Zur Märchenfigur des Tölpels s. R. Buchmann: Helden und Mächte des romantischen Kunstmärchens. Leipzig 1910. 78.
 - 31 s. Thalmann: Das Märchen und die Moderne a. a. O. 84.
 - 32 E.T.A. Hoffmann: Fantasie-und Nachtstücke. Hrsg. von W. Müller-Seidel. Stuttgart, Zürich, Salzburg, o. J. 255.
 - 33 A. a. O. 194.
 - 34 s. Elli Desalm: Hoffmann und das Groteske. Diss. Bonn 1930. Th. Cramer: Das Groteske bei E.T. A. Hoffmann. München 1970.
 - 35 s. P. Böckmann: Formgeschichte der deutschen Dichtung 218: Zur Entstehung und Bedeutung der spätmittelalterlichen Narrensatire.
 - 36 s. W. Pfeiffer-Belli: Mythos und Religion bei E.T.A. Hoffmann. Euphorion 34 (1933). 327.
 - 37 Hoffmann: Späte Werke. Hrsg. von W. Müller-Seidel. 211.
 - 38 Vgl. R. Mühlher: Liebestod und Spiegelmythe in E.T.A. Hoffmanns Märchen „Der goldene Topf“. In: R.M.: Dichtung der Krise. 43.
 - 39 Mühlher a. a. O. 50.

- 40 s. Schubert: Symbolik des Traums 95. Erkennen = zeugen.
- 41 Die Licht-Feuer-Symbolik stammt hauptsächlich von Böhme.
- 42 A. a. O. 213.
- 43 Schubert: Ansichten ... a. a. O. 70.
- 44 s. E. Topitsch: a. a. O. 96.
- 45 A. a. O. 218. 46
- 46 Nach Schubert: Ahnungen einer allgemeinen Geschichte des Lebens. Leipzig 1806. sind die Kristalle „auf der höchsten Stufe irdischer Vollendung“, sie sind das „feste Wasser der Erde, das Wasser der Urzeit.“ 337.
- 47 Schubert: Symbolik des Traums. Bamberg 1814. Kap. 4.
- 48 A. a. O. 205.
- 49 A. a. O. 207.
- 50 A. a. O. 231.
- 51 A. a. O. 225.
- 52 A. a. O. 233. Als er mit Veronika herumjagt, „kam ihm wieder der Dämon des Ungeschicks über den Hals“, er stößt an den Tisch, ein Kästchen öffnet sich, in dem der Metallspiegel der Rauerin liegt, durch den er erkennt, daß Serpentina eigentlich Veronika ist.
- 53 A. a. O. 234.
- 54 A. a. O. 239.
- 55 Schubert: Symbolik ... 60.
- 56 A. a. O. 240.
- 57 Müller: Untersuchungen zum Problem der Formelhaftigkeit ... a. a. O. 16. (Zitat nach Rausche).
- 58 A. a. O. 241.
- 59 A. a. O. 1005 (Müller-Seidel).
- 60 A. a. O. 179.
- 61 A. a. O. 210.
- 62 A. a. O. 245.
- 63 A. a. O. 254.
- 64 s. oben zu Tiecks „Phantasmus“.
- 65 A. a. O. 255.
- 66 A. a. O. 252.
- 67 s. Urs. von Planta: E.T.A. Hoffmanns Märchen „Das fremde Kind“. Bern 1958.
- 68 Schubert: Symbolik ... 118.
- 69 Schubert: Ansichten: 10. Vorlesung.
- 70 A. a. O. 505.
- 71 A. a. O. 492.
- 72 A. a. O. 510.
- 73 Tecchi a. a. O. 152.
- 74 Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe. Bd 18. 375.

- 75 Charles Baudelaire: *Curiosités esthétiques – L'Art romantique*. Paris 1962. De l'essence du rire. 245.
- 76 A. a. O. 250.
- 77 A. a. O. 254.
- 78 W. Preisendanz: *Humor als dichterische Einbildungskraft*. München 1963. 50.
- 79 s. Ingrid Strohschneider-Kohrs: *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. Tübingen 1960. 352.
- 80 Tecchi a. a. O. *passim*.
- 81 Strohschneider-Kohrs. 359.
- 82 Serapionsbrüder a. a. O. 948.
- 83 A. a. O. 952.
- 84 A. a. O. 968.
- 85 A. a. O. 984.
- 86 A. a. O. 992.
- 87 Nachwort zu E.T.A. Hoffmann: *Späte Werke*. Hrsg. von W. Müller-Seidel a. a. O. 817.
- 88 Preisendanz: *Humor ...* A. a. O. 65.
- 89 Ernst von Schenk: *Zur Soziologie des E.T.A. Hoffmann'schen Weltbildes*. Diss. Basel, Darmstadt. 1938. 104.
- 90 s. zu diesem Komplex Brentano: *Romanzen vom Rosenkranz*. 1802–1811.
M. Clauss: *Struktur und Funktion der Bildlichkeit in Brentanos „Romanzen vom Rosenkranz“*. Diss. Heidelberg 1958. Der Zauberer Apo öffnet nach und verfälscht das Heilige.
- 91 A. a. O. 92.
- 92 K. Negus: *E.T.A. Hoffmann's Other World*. Philadelphia, 1965. 132.
- 93 A. a. O. 70.
- 94 A. a. O. 15.
- 95 s. Brentano: *Werke*, Hrsg. von F. Kemp a. a. O. II. 872.
- 96 Friedr. G. Wetzei: *Prolog zum großen Magen*. Nr. 54/55 „Dresdner Abendzeitung“ 1813 (s. von Schenk a. a. O. 89).
- 97 s. Jacques Droz: *Le Romantisme et l'Etat*, Paris 1966. 44.
P. Kluckhohn: *Persönlichkeit und Gemeinschaft*, Halle 1925. 65.
S. aber 84.
- 98 Friedrich Jonas: *Geschichte der Soziologie*. Hamburg II. 166.
- 99 A. a. O. 25.
- 100 A. a. O. 33.
- 101 Vgl. Klaus G. Just: *Die Blickführung in den Märchen novellen E.T.A. Hoffmanns*. *Wirkendes Wort*. 14 (1964). 389.
- 102 A. a. O. 46.

- 103 s. von Schenck a. a. O.
- 104 A. a. O. 94.
- 105 A. a. O. 98.
- 106 Zum Gedanken der Seelenwanderung vgl. R. Unger:
Zur Geschichte des Palingenesiegedankens im 18. Jahrhundert
DVJS 2. 1924.
- 107 E.T.A. Hoffmann: Fantasiestücke. Hrsg. von W. Müller-Seidel
a. a. O. 12.
- 108 s. z. B. M. Thalmann: L. Tieck. Bem 1955. 105. 111. H. Hoffmann
Rusack: Gozzi in Germany. New York 1966. Kap. VIII. 144.
- 109 s. W. Kayser: Das Groteske a. a. O. 12. 41.
- 110 E.T.A. Hoffmann a. a. O. 112.
- 111 Baudelaire a. a. O. 262.
- 112 A. a. O. 263.
- 113 Flögel, zit. nach W. Segebrecht: Nachwort zu „Meister Floh“
Stuttgart 1970. 220.
- 114 Preisendanz a. a. O. 66: Nur durch den Humor kann die Ambiva-
lenz zwischen transzendentaler, in der Phantasie geschauter Welt,
und Wirklichkeit bestehen bleiben, als Ausdruck der unaufhebba-
ren Duplizität des Menschen. Solgers „Erwin“ liefert Hoffmann für
diese Anschauung die Grundlagen.
- 115 Hoffmann: Späte Werke a. a. O. 260.
- 116 Vgl. B. Heimrich: Fiktion und Fiktionsironie in Theorie und Dich-
tung der deutschen Romantik. Tübingen 1968. 44.
- 117 A. a. O. 310.
- 118 F. Schlegel: Schriften. Hrsg. von Behler a. a. O. 159.
- 119 F. Schlegel: Jugendschriften a. a. O. II, 198.
- 120 A. a. O. 251.
- 121 A. a. O. 252.
- 122 A. a. O. 253.
- 123 A. a. O. 256.
- 124 A. a. O. 257.
- 125 G. Egli: E.T.A. Hoffmann. 1927. 144.
- 126 A. a. O. 247.
- 127 Preisendanz: Der Humor ... a. a. O. 58. 64. Schubert: Symbolik ...
a. a. O. 16. Strohschneider-Kohrs a. a. O. 362.
- 128 A. a. O. 258.
- 129 J. G. Fichte: Die Bestimmung des Menschen. Leipzig 1879. 76.
- 130 s. R. Mühlher: Prinzessin Brambilla. In. Mitteilungen der E.T.A.
Hoffmann-Gesellschaft. 5 (1958) 5.
- 131 A. a. O. 289.
- 132 Strohschneider-Kohrs 423. Mühlher 19.
- 133 s. Anmerkungen zu „Meister Floh“ 899. In: E.T.A. Hoffmann: Späte
Werke. Hrsg. von W. Müller-Seidel.

- 134 Tecchi: a. a. O. 198.
- 135 Zum Karfunkel-Motiv s. Th. Ziolkowski: Der Karfunkelstein. Euphorion. 55 (1961). 297.
- 136 A. a. O. 790.
- 137 J. Hecker: Das Symbol der blauen Blume: Jena 1931. s.a. A.L. Wilson: The Blaue Blume: A New Dimension. Germ. Rev. 34 (1959).
- 138 H. v. Glasenapp: Die Philosophie der Inder. Stuttgart“ 1974. 231.
- 139 A. a. O. 793.
- 140 A. a. O. 739.
- 141 A. a. O. 802.
- 142 A. a. O. 804.
- 143 A. a. O. 806.
- 144 A. a. O. 811.

Kap. VII Chamisso

- 1 B. von Wiese: A.v. Chamisso: Peter Schlemihls wundersame Geschichte. In: B.v.W.: Die deutsche Novelle. I. Düsseldorf 1962. 97.
- 2 A. a. O. 106.
- 3 M. Sydow: Vorwort zu Chamisso, Werke. Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart o. J. XCIII.
- 4 A. a. O. Chamisso Werke. III. 145.
- 5 A. a. O. III 168.
- 6 A. a. O. III 193.
- 7 A. a. O. III 208.
- 8 A. a. O. 113.

Kap. VIII Fouqué

- 1 s. W. Pfeiffer: Über Fouqués Undine, Heidelberg 1903. 22.
- 2 Zit. nach der Einleitung zu Undine. In: Fouqués Werke. Hrsg. von W. Ziesemer. Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart o. J. 1. 42.
- 3 s. W. Pfeiffer: Die Sage vom Stauffenberger. 6.
- 4 Korff: Geist der Goethezeit. IV. Leipzig 1953. 340.
- 5 in Tiecks „Phantasus“. S. Märchen, Hrsg. von M. Thalmann.
- 6 s. A. Koyré: Mystiques, Spirituels et Alchimistes du 16 ème Siècle allemand. Paris. 1971. 86.
- 7 Korff a. a. O. 347.

Kap. IX Eichendorff

- 1 s. Sørensen a. a. O. 133. W. Kayser: Böhmes Natursprachenlehre und ihre Grundlagen. Euphorion. 31/1930. 521.
- 2 Böhme: Werke. Hrsg. von Peuckert IV, 276.
- 3 Novalis. Hrsg. von Kluckhohn. 1929. III. 38.
- 4 Eichendorff: Werke. Hrsg. von G. Baumann. Stuttgart, Zürich, Salzburg o. J. 112.
- 5 Werke. 11. 30.
- 6 Ebda. IV. 241.
- 7 W. Kohlschmidt: Die symbolische Formelhaftigkeit in Eichendorffs Prosastil. In: W.K.: Form und Innerlichkeit, München 1955.
- 8 A. a. O. IV. 540.
- 9 A. Schau: Märchenformen bei Eichendorff. Freiburg 1970. 23.
- 10 F. Weschta: Eichendorffs Novellenmärchen „Das Marmorbild“. Prag 1916. 14.
- 11 Werke a. a. O. II. 973.
- 12 A. a. O. II. 972.
- 13 A. a. O. 980
- 14 A. a. O. II. 981.
- 15 A. a. O. II. 982.
- 16 A. a. O. 983.
- 17 A. a. O. 984.
- 18 A. a. O. 985.
- 19 Die Kreisform ist der unerlöste, sich ewig wiederholende Naturkreislauf, er bedeutet die Bannung in die unpersönliche Wiederkehr, Untergang des geistfreien Individuums.
- 20 A. a. O. Weschta 94.
- 21 Ebda.
- 22 Ebda. 95.
- 23 Hinweis von G. Möbus: Der andere Eichendorff. Osnabrück 1960. 92.
- 24 Möbus a. a. O. 110. P.P. Schwarz: Aurora. Bad Homburg, Berlin, Zürich 1970 verfolgt Görres' Interpretation der Tageszeiten in ihrem Einfluß auf Eichendorff, auch am Beispiel des „Marmorbilds“ 170.
- 25 A. a. O. 307.
- 26 J. Kunz: Eichendorff. Höhepunkt und Krise der Spätromantik. Oberursel 1951. 148.
- 27 A. a. O. 313.
- 28 s. A. Langen: Zur Lichtsymbolik der deutschen Romantik. In: Festschrift F.v.d. Leyen. München 1963.
- 29 G.W.F. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik. Hrsg. von R. Bubner. Stuttgart 1971. I. 568. S. a. Görres: Die teutschen Volksbücher: „Blind war die alte Plastik, die treffliche Gestalt, das tiefe schwärmerisch

- versunkene Auge hat erst die Romantik ihm gegeben“. In:
Deutsche Literatur, Reihe Romantik. X. 150.
- 30 Ebda. 569.
- 31 A. a. O. 339.
- 32 Schwarz a. a. O. 173.
- 33 s. W. Höllerer: Schönheit und Erstarrung. Deutschunterricht 7. 1953.
R. Alewyn: Eine Landschaft Eichendorffs. Euphorion 51. 1957.
- 34 A. a. O. 318.
- 35 A. a. O. 316.
- 36 A. a. O. 318.
- 37 H.M. Böttcher: Die große Mutter. Düsseldorf, Wien 1968. 34.
- 38 G. Bachelard: *L'eau et les rêves*. Paris 1942. 53.
- 39 A. a. O. 320.
- 40 A. a. O. 321.
- 41 A. a. O. 323.
- 42 Vgl. Wilhelmine Kraus: Das Doppelgängermotiv in der deutschen
Romantik. Berlin 1930.
- 43 A. a. O. 330.
- 44 A. a. O. 338.
- 45 Kunz a. a. O. 185.
- 46 A. a. O. 338.
- 47 A. a. O. 344.
- 48 A. a. O. 345.
- 49 A. a. O. 346.

Bibliographie

1. Primärliteratur

- Böhme, Jakob: Sämtliche Schriften. Faksimile-Neudruck der Ausgabe von 1730, begonnen von E. Faust, neu Hrsg. W.-E. Peuckert, Stuttgart 1955–61, 11 Bde.
- Brentano, Clemens: Werke, Hrsg. F. Kemp, Darmstadt 1965, 4 Bde.
- Chamisso, Adelbert von: Werke, Hrsg. M. Sydow Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart, o.J.
- Eichendorff, Josef von: Werke und Schriften, Hrsg. von G. Baumann, in Verbindung mit S. Grosse. Stuttgart, Zürich, Salzburg 1957 f.
- Fichte, Johann G.: Sämtliche Werke, Berlin 1845–1846. 8 Bde.
- Görres, Josef: Kritische Gesamtausgabe, Hrsg. W. Schellberg, 1926 ff.
- Grimm, Jakob: Kleinere Schriften, Hrsg. K. Müllenhoff und E. Ippel, 1864–1890, 8 Bde.
- Hardenberg, Friedrich von (Novalis): Schriften, Hrsg. P. Kluckhohn. Leipzig 1929.
- : Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, Hrsg. P. Kluckhohn und R. Samuel. Zweite nach den Hss. ergänzte, erweiterte und verbesserte Auflage. Stuttgart 1960 ff., 4 Bde.
- : Werke. Hrsg. und kommentiert von G. Schulz. München o.J.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: Werke. Hrsg. W. Müller-Seidel. München. Deutsche Literatur Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen. Hrsg. von H. Kindermann. Reihe Romantik, Hrsg. P. Kluckhohn, Leipzig 1930.
- de la Motte-Fouqué, Friedrich: Werke, Hrsg. W. Ziesemer, Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart o.J.
- Schubert, Gotthilf Heinrich: Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften. Dresden 1808 (reprografischer Nachdruck, Darmstadt 1967).
- : Symbolik des Traum s. Bamberg 1814.
- Tieck, Ludwig: Schriften. 1828/54, 28 Bde.
- : Werke, Hrsg. E. Berend. Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart, o.J., 6 Bde.
- : Die Märchen aus den Phantasus-Dramen. Hrsg. M. Thalmann, Darmstadt 1969.
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich: Werke und Briefe. Gesamtausgabe in einem Band. Heidelberg 1967.

2. Literaturgeschichte der Romantik

- Ayrault, Roger: La genèse du romantisme allemand. 2 Bde. Paris 1961
- Béguin, Albert: Le romantisme allemand. Paris 1949.

- Best, O.F. u. a. Hrsg.: Romantik, I, II. Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Stuttgart 1974.
- Böttcher, K. und Kollektiv für Literaturgeschichte im VEV Volk und Wissen: Romantik. Erläuterungen zur deutschen Literatur. Berlin 1967.
- Brion, Marcel: L'Allemagne romantique. Paris 1962.
- Gundolf, F.: Romantiker: 2 Bde. 1929.
- Haller, R.: Die Romantik in der Zeit der Umkehr. 1941.
- Haym, R.: Die romantische Schule. Berlin 1870.
- Huch, Ricarda: Blütezeit der Romantik. 1899. Ausbreitung und Verfall der Romantik. 1901 (Neudruck 1951, beide Teile zusammengefaßt unter dem Titel: Romantik, Blütezeit, Ausbreitung und Verfall).
- Cluckhohn, P.: Die deutsche Romantik. 1924.
- Korff, H.A.: Geist der Goethezeit. Bd 3: Frühromantik, Bd 4: Hochromantik 1956.
- Walzei, O.: Deutsche Romantik. 2 Teile. 1923, 1926.
- von Wiese, B. Hrsg.: Deutsche Dichter der Romantik. Berlin 1971
- Willoughby, L.A.: The Romantic Movement in Germany. New York 1966.

3. Geistes-und ideengeschichtliche Darstellungen

- Cluckhohn, P.: Das Ideengut der deutschen Romantik. Tübingen 6.A. 1966.
- : Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und der Romantik . 1922.
- : Persönlichkeit und Gemeinschaft. Studien zur Staatsauffassung der deutschen Romantik. 1925.
- Obenauer, J.: Die Problematik des ästhetischen Menschen. 1933.

4. Romantische Geschichts-und Naturphilosophie (Mythos-Utopie-Goldenes Zeitalter)

- Benz, Ernst: Schelling. Werden und Wirken seines Denkens. Zürich, Stuttgart 1955.
- Bohrer, K.H.: Der Mythos vom Norden. Studien zur romantischen Geschichtsprophetie. Diss. Heidelberg 1962.
- Busch, E.: Die Idee des göttlichen Seins und seine Entfaltung in der Welt nach der romantischen Naturmystik. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. (DVJS) 19, 1941.
- Emrich, W.: Begriff und Symbolik der „Urgeschichte“ in der romantischen Dichtung. In: W.E.: Protest und Verheißung. Frankfurt/Main 1960.
- Gode-von Aesch, A.: Natural Science in German Romanticism. New York 1966.
- Hartmann, Nicolai: Die Philosophie des deutschen Idealismus. I 1923.

- Hirsch, E.: Die Reich-Gottes-Begriffe des neueren europäischen Denkens. Göttingen 1921.
- Joachimi, M.: Die Weltanschauung der deutschen Romantik. Jena 1905.
- Kirchner, E.: Philosophie der Romantik. Bielefeld, Leipzig, Jena 1910.
- Knittermeyer, H.: Schelling und die romantische Schule, München 1929.
- Löwith, K.: Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Stuttgart 1952. Mähl, H.-J.: Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis. Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen. Heidelberg 1965.
- Neusüß, A. Hrsg.: Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen. 1968 (Bibliogr.).
- Petersen, J.: Das goldene Zeitalter bei den deutschen Romantikern. Die Ernte. Abhandlung zur Literaturwissenschaft. Franz Muncker zu seinem 70. Geburtstage. Halle 1926.
- Samuel, R.: Die poetische Staats- und Geschichtsauffassung Fr. von Hardenbergs. Studien zur romantischen Geschichtsphilosophie. Frankfurt/Main 1925.
- Schmidt, W.: Fichtes Einfluß auf die ältere Romantik. In: Euphorion 20, 1913, 21, 1914.
- Strich, F.: Die Mythologie in der deutschen Literatur. 1910.
- Taubes, J.: Abendländische Eschatologie. Bern 1947.
- Topitsch, E.: Gottwerdung und Revolution. Pullach 1973.
- : Marxismus und Gnosis. In: E.T.: Sozialphilosophie zwischen Ideologie und Wissenschaft. Neuwied. Berlin 1961.
- : Mythische Modelle in der Erkenntnislehre. In: E.T.: Mythos-Philosophie-Politik. Freiburg i.B. 1969.
- Windelband, W.-Heimsoeth, W.: Lehrbuch der Geschichte der Philosophie. Tübingen 15 1957.

5. Gotthilf Heinrich Schubert

- Busch, E.: Die Stellung G.H. Schuberts in der Naturmystik und in der Romantik. DVJS 20, 1942.
- Dahmen, H.: Die Kultur- und Kunstphilosophie G.H. Schuberts. In: Zs. für Ästhetik Bd. 20.
- Lechner, W.: G.H. Schuberts Einfluß auf H. von Kleist, J. Kerner und E.T.A. Hoffmann. Diss. Münster 1911.
- Merkel, F.: Schubert und die deutsche Romantik. 1913.

b. Görres und die Brüder Grimm

- Bietak, W.: Einführung in: ‚Romantische Wissenschaft‘. Deutsche Lit., Hrsg. H. Kindermann, Reihe Romantik. Bd. 13.
- Böckmann, P.: Die Welt der Sage bei den Brüdern Grimm. In: GRM 23.

Habei, R.: Görres. Wiesbaden 1960.

Hamann, H.: Die literarischen Vorlagen der Kinder- und Hausmärchen und ihre Bearbeitung durch die Brüder Grimm. Berlin 1906.

Peuckert, W.E.: Deutsches Volkstum in Märchen und Sage, Schwank und Rätsel. 1938.

Steig, R.: C. Brentano und die Brüder Grimm. Stuttgart 1914.

Steig, R. Hrsg.: A. v. Arnim und die ihm nahestanden. Stuttgart, Berlin 1904.

7. Einflüsse

Benz, Ernst: Der Mensch und die Sympathie aller Dinge am Ende der Zeiten (nach I. Böhme und seiner Schule). In: Eranos-Jahrbuch 24, 1955.

:- Der vollkommene Mensch nach J. Böhme. Stuttgart 1937.

:- Adam, der Mythos vom Urmenschen. München-Planegg 1955.

Edersheimer, E.: Jakob Böhme und die Romantiker. Heidelberg 1904.

Feilchenfeld, W.: Der Einfluß Jakob Böhmes auf Novalis. Berlin 1922

Peuckert, W.-E.: Pansophie. Ein Versuch zur Geschichte der schwarzen und weißen Magie. Berlin 1956.

8. Mythologie – Mythosbegriff

Anton, H.: Romantische Deutung griechischer Mythologie. In: Die deutsche Romantik. Hrsg. H. Steffen. Göttingen 1967.

Bäumler, A.: Das mythische Weltalter. München 1965 (zuerst als Einleitung zur Auswahl aus den Werken J.J. Bachofens: Der Mythos von Orient und Occident. Hrsg. von M. Schroeter, München 1926).

Blumenberg, H.: Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos. In: Terror und Spiel, Hrsg. M. Fuhrmann, München 1971 (Poetik und Hermeneutik V).

Cassirer, E.: Das mythische Denken. (Philosophie der symbolischen Formen. Teil II) Darmstadt 1964.

Eliade, M.: Kosmos und Geschichte. Der Mythos der ewigen Wiederkehr. Hamburg 1966 rde 260.

:- Die Religionen und das Heilige. Salzburg 1954.

:- Les mythes et les contes de fées. In: M.E. Aspects du Mythe. Paris 1963.

:- Das Heilige und das Profane. Hamburg rde 31.

Gadamer, H.G.: Mythos und Vernunft. In: Festschrift für R. Benz. Hamburg 1954

Grassi, Ernesto: Kunst und Mythos. Hamburg 1957. rde 36.

Ranke-Graves, R. von: Griechische Mythologie. Quellen und Deutung. 2 Bde. Hamburg 1955. rde 115/116.

Ziegler, K.: Artikel „Mythos“, in „Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte.“ Berlin 1955 ff.

9. Volksmärchen

Jolles, André: Einfache Formen. Tübingen 3. A. 1965.

Lüthi, M.: Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen. Bern 1947.

Lüthi, M.: Märchen. Stuttgart 1974 (Realienbücher für Germanisten, Slg. Metzler 16).

10. Poetik

a) Bild, Symbol, Allegorie

Soerensen, B. A.: Symbol und Symbolismus in der ästhetischen Theorie des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik. Kopenhagen 1963.

Thalmann, M.: Zeichensprache der Romantik. Heidelberg 1967.

b) Motive (Licht, Nacht, Wasser, Traum u. a.)

Bachelard, Gaston: La terre et les rêveries de repos. Paris 1948.

:- L'eau et les rêves, Paris 1942.

Béguin, A.: Traumwelt und Romantik. Bern 1972.

Diener, G.: Die Nacht in der deutschen Dichtung. Bamberg 1931.

Hecker, J.: Das Symbol der blauen Blume. Jena 1931.

Kraus, W.: Das Doppelgängermotiv in der deutschen Romantik. Berlin 1930.

Langen, A.: Zur Lichtsymbolik der deutschen Romantik. Festschrift für Fr. von der Leyen. München 1963.

:- Zur Geschichte des Spiegelsymbols in der deutschen Dichtung. GRM 28.

c) Ironie, Humor

Prang, H.: Die romantische Ironie. Darmstadt 1972.

Preisendanz, W.: Zur Poetik der Romantik 1.: Die Abkehr vom Prinzip der Naturnachahmung. In: Die deutsche Romantik, Hrsg. H. Steffen, Göttingen 1967.

:- Humor als dichterische Einbildungskraft, München 1963.

Strohschneider-Kohrs, I.: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Tübingen 1960.

:- Zur Poetik der Romantik 1I: Die romantische Ironie. In: Die deutsche Romantik, Hrsg. H. Steffen. Göttingen 1967.

d) Phantastisches, Groteske

Hocke, G.R.: Manierismus in der Literatur. Hamburg 1957.

Kayser, W.: Das Groteske in Malerei und Dichtung. Hamburg 1960. rde 107.

Mühlher, R.: Narciss und der phantastische Realismus. In: R.M.: Dichtung der Krise. Wien 1951.

Panofsky, E.: Idea. Berlin 3.A. 1975.

11. Geschichte des romantischen Kunstmärchens und seine Vorgeschichte im 17. und 18. Jahrhundert

Benz, R.: Märchendichtung der Romantiker. Gotha 1908.

Bieringer-Eyßen, J.: Das romantische Kunstmärchen und sein Verhältnis zum Volksmärchen. Tübingen 1953.

Buchmann, R.: Helden und Mächte des romantischen Kunstmärchens. Leipzig 1910.

Dippel, G.: Das Novellenmärchen der Romantik und sein Verhältnis zum Volksmärchen. Diss. Frankfurt a. M. 1953.

Diez, M.: Metapher und Märchengestalt, in: PMLA 48, 1933.

Fink, Gonthier-Louis: Naissance et apogée du conte merveilleux allemand. Paris 1966.

Hasselblatt, U.: Das Wesen des Volksmärchens und des modernen Kunstmärchens. Diss. Freiburg i.B. 1956.

Jehle, M. I.: Das deutsche Kunstmärchen von der Romantik zum Naturalismus. Urbana 1935.

Lobeck, H.: Kunstmärchen. In: Reallexikon, 2. A. 1958.

Merkei, J.: Wirklichkeit und romantische Märchen. In: Colloquia Germanica 3, 1969.

Moser, H.: Märchen und Sage in der deutschen Romantik. In: Steffen, H. Hrsg.: Die deutsche Romantik. Göttingen 1967.

Steffen, H.: Märchendichtung in Aufklärung und Romantik. In: Steffen, H. Hrsg.: Formkräfte der deutschen Dichtung. Göttingen 1963.

Thalmann, M.: Das Märchen und die Moderne. Stuttgart 1961.

Wegmann, G.: Studien zur Bedeutung des Märchens in der deutschen Romantik. Zürich 1944.

12. Das Novellenmärchen der Romantik im Rahmen der Gattungsgeschichte der Novelle.

a) Theorie, Poetik, Struktur

- Bausch, W.: Theorien des epischen Erzählens in der Frühromantik. Bonn 1964.
- Lämmert, E.: Bauformen des Erzählens. Stuttgart 1955.
- Trunz, J. Hrsg.: Novelle. Darmstadt 1973 (Wege der Forschung 55).
- Voerster, E.: Märchen und Novellen im klassisch-romantischen Roman. Bonn 1964.
- Wiese, B. von: Novelle. Stuttgart 1967. (Realienbücher für Germanisten, Slg. Metzler M 21).

b) Geschichte

- Arx, B. von: Novellistisches Dasein, Spielraum einer Gattung in der Goethezeit. Zürich 1953.
- Erné, N.: Kunst der Novelle. 2. A. 1961.
- Klein, J.: Geschichte der deutschen Novelle von Goethe bis zur Gegenwart. Wiesbaden 1954.
- Kunz, J.: Geschichte der deutschen Novelle seit dem 18. Jahrhundert. In: Deutsche Philologie im Aufriß, Bd. 2. Berlin 2.A. 1960.
- Kunz, J.: Die deutsche Novelle zwischen Klassik und Romantik. 1966.
- Lockemann, F.: Gestalt und Wandlungen der deutschen Novelle, Geschichte einer literarischen Gattung) 19. und 20. Jahrhundert. München 1957.
- Pongs, H.: Grundlagen der deutschen Novelle des 19. Jahrhunderts. In: Jb. des freideutschen Hochstifts 1930, auch in: H.P.: Das Bild in der Dichtung, Bd. 2, 1939.
- Silz, W.: Realism and Reality, Studies in the German Novelle of Poetic Realism. 1954.
- Wiese, B. von: Die deutsche Novelle. 2 Bde. Düsseldorf 1962.

13. Novalis

a) Das Märchen in ‚Die Lehrlinge zu Sais‘

- Bollinger, Heinz: Novalis: Die Lehrlinge zu Sais. Versuch einer Erläuterung. Winterthur 1954.
- Dürler, Josef: Die Bedeutung des Bergbaus bei Goethe und in der deutschen Romantik. Frauenfeld, Leipzig 1936.
- Heinisch, K.J.: (Interpretation des Märchens) In: Deutsche Romantik. Paderborn 1966.

- Kluckhohn, Paul: Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik. Halle 1922. Tübingen 3. A. 1966.
- Küpfer, Peter: Die Zeit als Erlebnis des Novalis. Köln, Graz 1959. S. 40-61.
- Mein, Margaret : Novalis as precursor of Proust. In: Comparative Literature 23.1971,3.
- Molnar, Geza von: The Composition of Novalis' "Die Lehrlinge zu Sais": a Reevaluation. In: PMLA 85. 1970. 5.
- Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Hrsg. Kluckhohn/Samuel (hist.-krit. Ausgabe). Darmstadt 2.A. 1960 ff, Bd I, S. 40 f.
- Schmid, H. D.: Friedrich von Hardenberg (Novalis) und A.G. Werner. Diss. Tübingen 1951.
- Schulz, Gerhard: Novalis und der Bergbau. In: Freiburger Forschungsheft D 11. Berlin 1955.
- Striedter, Jury: Die Komposition der „Lehrlinge zu Sais“. In: Der Deutschunterricht. 7.1959.2.
- Thalmann, Marianne: Zeichensprache der Romantik. Heidelberg 1967.
- Voerster, Erika: Märchen und Novellen im klassisch-romantischen Roman. Bonn 1964.

b) Die Märchen im ‚Heinrich von Ofterdingen‘

- Alfero, G. A.: Novalis e il suo Heinrich von Ofterdingen. (Letteratura moderna Bd. 4). Turin 1916.
- Barrack, Charles M.: Conscience in ‚Heinrich von Ofterdingen‘; Novalis' metaphysic of the poet. In : Germanic review. 46. 1971
- Borchardt, Hans-Heinrich: Novalis' ‚Heinrich von Ofterdingen‘. In: H.-H. B.: Der Roman der Goethezeit. Urach, Stuttgart 1949
- Bus, A.J.M.: Der Mythos der Musik in Heinrich von Ofterdingen. Diss. Amsterdam. 1947.
- Diez, Max: Metapher und Märchengestalt. III: Novalis und das allegorische Märchen. In: PMLA 48. 1933.
- Fries, W.J.: Ginnistan und Eros. Ein Beitrag zur Symbolik in ‚Heinrich von Ofterdingen‘. In: Neophilologus, 38. 1954.
- Haufe, E.: Die Aufhebung der Zeit im Heinrich von Ofterdingen. In: Gestaltung, Umgestaltung. Festschrift für H.A. Korff. Leipzig 1957. Haym, Rudolf: Novalis, Heinrich von Ofterdingen. In: Deutsche Romane von Grimmelshausen bis Musil. Hrsg. J. Schillemeit. Frankfurt/Main 1966.
- Hiebei, Friedrich: Zur Interpretation der ‚Blauen Blume‘ des Novalis. In: Monatshefte für deutschen Unterricht 43.1951.
- Küpfer, Peter: Die Zeit als Erlebnis des Novalis. Köln/Graz 1959.
- Mahr, Johannes: Übergang zum Endlichen. Der Weg des Dichters in

- Novalis' Heinrich von Ofterdingen. Diss. Würzburg/München 1970.
- Reble, Albert: Märchen und Wirklichkeit bei Novalis. In: DVJS 19. 1941.
- Rehm, W.: Orpheus. Düsseldorf 1950.
- Samuel, Richard: Novalis, Heinrich von Ofterdingen. In: Wiese, B. von Hrsg.: Der deutsche Roman. Struktur und Geschichte, Bd I. Düsseldorf 1963.
- Schlagdenhauffen, Alfred: Klingsohr - Goethe? In: Un Dialogue des Nations. München, Paris 1967.
- Stopp, Elisabeth: Übergang vom Roman zur Mythologie. Formal aspects of the opening chapter of Hardenbergs Heinrich von Ofterdingen. In: DVJS 48. 1974.
- Wilson, A.L.: The ‚Blaue Blume‘ - A New Dimension. In: Germanic Review, 1959.

c) Klingsohrs Märchen

- Bohrer, Karl Heinz: Der Mythos vom Norden. Studien zur romantischen Geschichtsprophetie. Diss. Heidelberg 1961.
- Feng, Tscheng-Dsche: Die Analogie von Natur und Geist als Stilprinzip in Novalis' Dichtung. Heidelberg 1935.
- Frye, L. D.: The Reformation of the Heavens in Novalis' „The Klingsohr Maerchen“ and G. Bruno. University of Texas. Diss. 1962.
- Hiebei, F.: Goethes Märchen in the light of Novalis. In: PMLA 63. 1948. S. 918-934, ferner in: Hiebei, F.: Novalis. 1950.
- Korff, W.: Das Märchen als Urform der Poesie. Studien zum Klingsohr-Märchen des Novalis. Erlangen. Diss. 1941.
- Albrecht, L.: Der magische Idealismus in Novalis' Märchentheorie und Märchendichtung. Hamburg 1948.
- Obenauer, Karl Justus: Hölderlin/Novalis. Gesammelte Studien. Jena 1925.
- Paschek, Carl: Der Einfluß J. Böhmes auf das Werk Friedrich von Hardenbergs (Novalis). Diss. Bonn 1967.
- Reble, A.: Märchen und Wirklichkeit bei Novalis. In: DVJS 19. 1941, S. 70-110.
- Voerster, Erika: Märchen und Novellen im klassisch-romantischen Roman.
- Bonn 1964.
- Wetzel, Walter D.: Klingsohrs Märchen als science fiction. In: Monatshefte 65. 1973. 2.

14. Wackenroders Märchen vom „Nackten Heiligen“

- Alewyn, R.: Wackenroders Anteil, in: *Germanic Review* 19. 1944.
- Arendt, Dieter: *Der poetische Nihilismus in der Romantik*. Tübingen 1672.
- Frey, M.: *Der Künstler und sein Werk bei W. H. Wackenroder und Hoffmann*. Diss. 1970. Bern.
- Fricke, F. : Wackenroders Religion der Kunst. Iserlohn 1948
- Gladow, G.: Größe und Gefahr der Wackenroder - Tieck'schen Kunstan-schauung. In: *Zeitschrift für deutsche Bildung* 14. 1938
- Hammer, D.: *Die Bedeutung der vergangenen Zeit im Werk Wackenroders. Unter Berücksichtigung der Beiträge L. Tiecks*. Diss. Frankfurt/Main. 1960.
- Hecke, H.: *Die Gestalt des Künstlers in der Romantik*. In: *Literaturwiss. Jahrbuch der Görresgesellschaft*. Freiburg 1927 .
- Kohlschmidt, W.: *Der junge Tieck und Wackenroder*. In: Steffen, H. Hrsg.: *Die deutsche Romantik*. Göttingen 1967.
- . *Nihilismus der Romantik*. In: W.K.: *Form und Innerlichkeit*. München 1955.
- Kühnlenz, Günter: Wackenroders ‚Wunderbares Märchen von einem nackten Heiligen‘ im Deutschunterricht der Prima. In: *Pädagogische Provinz*, 12. 1.1958.
- Rehm, Walter: *Experimentum suae medietatis*. In: *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts* 40. 1936.
- Tecchi, Bonaventura: *Wackenroder*. Florenz 1927. Bad Homburg 1962.
- Thalmann, Marianne: *Das Märchen und die Moderne. Zum Begriff der Surrealität im Märchen der Romantik*. Stuttgart 1961.
- Wiedemann-Lambinus, M. : *Die romantische Kunstan-schauung Wackenroders und Tiecks*. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgem. Kunstwissenschaft*. 32. 1938.

15 a. Ludwig Tieck: Die Märchen aus dem Phantasmus

- Béguin, Albert: *L'âme romantique et le rêve*. 2 Bde. Paris 1937. Bd. II, S. 129 -170.
- Böckmann, Paul: *Die romantische Poesie Brentanos und ihre Grundlage bei F. Schlegel und L. Tieck*. In: *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts* 1934/5.
- Erny, R. : *Sprachmusikalität als ästhetisches Problem der Vorromantik*. In: *Jahrbuch der Schillergesellschaft*, 2. 1958
- Falkenberg, H.G. : *Strukturen des Nihilismus im Frühwerk Tiecks*. Göttingen Diss. 1956 (Bibliogr. S. 1-22).
- Field, Jean C.: *Das Wunderbare bei L. Tieck*. Diss. Zürich, 1939.

- Fink, Gonthier-Louis: Le conte fantastique de Tieck. In: *Recherches Germaniques* 4. 1974.
- Fink, G.L.: Tiecks dualistische Märchenwelt. Diss. Paris, 1967.
- Floek, Oswald: Die Elementargeister bei Fouqué und anderen Dichtern der romantischen und nachromantischen Zeit. Heidelberg 1909.
- Frank, M.: Der Begriff ‚Zeit‘ in der deutschen Romantik. München 1972.
- Gottrau, A.: Die Zeit im Werk des jungen Tieck. Diss. Zürich, 1947.
- Gumbel, H.: L. Tiecks dichterischer Weg. In: *Romantikforschung*. Buchreihe der DVJS, Bd 16. Halle 1929.
- Grundolf, F.: L. Tieck. In: *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts* 1929.
- Hammes, M.P.: ‚Waldeinsamkeit‘. Eine Motiv- und Stiluntersuchung zur deutschen Frühromantik, insbesondere zu L. Tieck. Limburg/Lahn 1933.
- Hertel, T.: Über den getreuen Eckart und Tannenhäuser. Diss. Marburg, 1917.
- Hillebrand, F.: Die Entwicklung der märchenhaften Novellistik L. Tiecks. Diss. Frankfurt/Main 1944.
- Hubbs, V.C.: Tieck's romantic fairy tales and Shakespeare. In: *Studies in romanticism*. 8.1969.
- Hubbs, V.C.: Eckbert und das kollektive Unbewußte. In: *PMLA* 71. 1956.
- Klußmann, P. G.: Die Zweideutigkeit des Wirklichen in L. Tiecks Märchen novellen. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*. 83. 1964.
- Köpke, R.: L. Tieck, Erinnerungen aus dem Leben des Dichters. Leipzig 1855.
- Lockemann, F.: Gestalt und Wandlungen der deutschen Novelle. 1957.
- Minder, Robert: Redécouverte de Tieck. In: *Études Germaniques*. 23. 1968.
- :- Un poete romantique allemand. Ludwig Tieck. Paris 1936.
- Nohnokai, Yorio: Das Gebirge im Tieck'schen Naturmächen. In: *Forschungsberichte zur Germanistik*, 8. 1966.
- Scheibe, F. C.: Aspekte des Zeitproblems in Tiecks frühromantischer Dichtung. In: *GRM*, N.F. XV, 1, 1965.
- Schormann, B.: Das Problem des Nihilismus beim jungen Tieck. Diss. Göttingen. 1948.
- Staiger, Emil: Stilwandel. Studien zur Vorgeschichte der Goethezeit. Zürich 1963.
- Tecchi, B.: La ‚Fiaba di natura‘ e la ‚Fiaba realtà‘, in: L. Tieck e in E.T.A. Hoffmann. In: *Studi sulla letteratura dell'Ottocento*. 1959.
- Thalmann, M.: L. Tieck, der romantische Weltmann aus Berlin. Bern 1955.
- Wiedermann-Lambinus, M.: Die romantische Kunstanschauung Wackenroders und Tiecks, in: *Zeitschrift f. Ästhetik*. 32. 1938.
- Zeydel, Edwin H. : L. Tieck, The German romanticist. Princeton 1935.

15 b. Ludwig Tieck: ‚Der blonde Eckbert‘

- Ewton, Ralph W.: Childhood without end: Tiecks ‚Der blonde Eckbert‘, In: German quarterly 46. 1973. 3
- Fries, Thomas: Ein romantisches Märchen: Der blonde Eckbert von L. Tieck. In: Modern Languages Notes. 88. 1973.
- Haenicke, D.H.: L. Tieck and ‚Der blonde Eckbert‘ in: Verändern und Vergleichen. Festschrift f. Helmut Motekat. München 1970. Haeuptner, Gerhard: L. Tiecks Märchen ‚Der blonde Eckbert‘, in: Verstehen und Vertrauen. O. Fr. Bollnow zum 65. Geb. Stuttgart 1968.
- Heinisch, K. J.: Der blonde Eckbert. In: K.J.H.: Deutsche Romantik. Paderborn 1966.
- Heinrich, Je1.: L. Tieck. Der blonde Eckbert. Der Runenberg. In: Lehrpraktische Analysen. Folge 16, Stuttgart 1962.
- Immerwahr, R.: Der blonde Eckbert as a poetic confession. In: German quarterly, 34. 1961.
- Liedke, O.K.: Tiecks ‚Der blonde Eckbert‘: Das Märchen von Verarmung und Untergang. In: German Quarterly. 45. 1971. 3. Müller-Dyes, Klaus: Der Schauerroman und L. Tieck .. Über die dichterische Fiktion im ‚Blonden Eckbert‘ und ‚Runenberg‘. Diss. Göttingen, 1966.
- Northcott, K.H.: A Note on the Levels of Reality in Tieck's ‚Der blonde Eckbert‘. In: German Life and Letters, N. F. 6. 1952.
- Peuker, K.: Drei Märchen novellen aus Tiecks Phantasia als Einführung in die Romantik. In: Pädagogische Provinz, 12. 1958.
- Rippere, Victoria L.: L. Tieck's ‚Der blonde Eckbert‘: a psychological reading. In: PMLA 85. 1970.
- Lillyman, W.1.: The enigma of ‚Der blonde Eckbert‘. The significance of the end. In: Seminar 7. 1971.
- Schlaffer, Heinz: Roman und Märchen. Ein formtheoretischer Versuch über Tiecks ‚Blonden Eckbert‘. In: Gestaltung, Geschichte und Gesellschaftsgeschichte. Festschrift für Fr. Martini. Stuttgart 1969.
- Thalmann, M.: Probleme der Dämonie in L. Tiecks Schriften. Weimar 1919.

16. Die Märchen Clemens Brentanos

- Becker, R.: Clemens Brentano und die Welt des Märchens. Diss. Frankfurt/Main. 1960.
- Benz, R.: Cl. Brentanos Rheinmärchen. In: Rheinischer Beobachter, 1922, Nr. 22.
- Beutler, E.: Der König in Thule. Zürich 1947.
- Bleich, Otto: Entstehung und Quellen der Märchen Cl. Brentanos. In: Archiv f. d. Studium der neueren Sprachen. 1896, Bd 96.

- Cardauns, A. H.: Die Märchen Cl. Brentanos. Köln 1895.
- Diel, J.B., Kreiten, W.: Cl. Brentano. Freiburg 1878.
- Diez, M.: Metapher und Märchengestalt. In: PMLA 48. 1933.
- Enzensberger, H.M.: Brentanos Poetik. München 1961.
- Ewald, R.: Das Bild des Kindes bei Cl. Brentano. Diss. Graz 1965.
- Frühwald, W.: Das verlorene Paradies. In: Literaturwissenschaftl. Jahrbuch, N.F. 3. 1962
- Glöckner, K.: Brentano als Märchendichter. Jena, o. J.
- Hoffman, W.: Cl. Brentano. Bern/München 1966.
- Hunscha, Christa: Die Realitätskonzeption in den Märchen C. Brentanos. Diss. Berlin 1969.
- Killy, W.: Wandlungen des lyrischen Bildes. Göttingen 1956.
- Larfeld, Gertrud: Cl. Brentanos ‚Märchen vom Schulmeister Klopstock und seinen fünf Söhnen‘. Diss. Marburg 1921.
- Mahl.l.: Der Prosastil in den Märchen. Cl. Brentanos. Berlin 1931. Migge, W.: Cl. Brentano. Pfullingen 1962.
- Nielsen, K. H.: Vermittlung und Rahmentchnik in den ‚Rheinmärchen‘ Clemens Brentanos. In: Orbis Terrarum. 27 (1972).
- Nyssen, U.: Die Struktur von Raum und Zeit bei Brentano und ihre kompositorische Ausprägung im Werk. Diss. Berlin, 1961.
- Plursch, H.: Cl. Brentanos Rheinmärchen. Diss. Wien 1945.
- Pradel, J.: Studien zum Prosastil Cl. Brentanos. Halle 1939.
- Pregel, D.: Das Kuriose in den Märchen Cl. Brentanos. In: Wirkendes Wort 10. 1960.
- Redlich, Fritz: Eine Parodie der deutschen Kaufmannschaft von 1800: Cl. Brentanos Märchen-Fragment ‚Komanditchen‘. In: Archiv für Kulturgeschichte 50. 1968.
- Rehm, W.: Begegnungen und Probleme. Bern 1957.
- Rychner, C. M.: Der alte Brentano. Winterthur 1956.
- Schaub, G.: Le génie enfant. Berlin/New York 1973
- Schellberg, W.: Runge - Brentano. In: Literaturwiss. Jahrbuch Bd 8.
- : Untersuchung des Märchens ‚Gockel, Hinkel und Gackeleia‘ und des ‚Tagebuchs der Ahnfrau‘ von Cl. Brentano. Diss. Münster i. W. 1903.
- Seidlín, O.: Wirklich nur eine schöne Kunstflgur? Zu Brentanos Gockelmärchen. In: Texte und Kontexte.
- : Brentanos Spätfassung seines Märchens von Fanferlieschen Schönefüßchen. In: O. S.: Klassische und moderne Klassiker. Göttingen 1972.
- Stopp, E.: Stern und Blume. Its Poetic and Emblematic Context. In: MLR 67.1972.
- Tecchi, B.: Cl. Brentano als Dichter der Tiere. In: Stil -und Formprobleme in der Literatur. Heidelberg 1959.
- Unkrodt, Renate: Cl. Brentano als Märchendichter. Diss. Marburg 1945.

- Zahn, A.: Motiventsprechungen in Cl. Brentanos Romanzen vom Rosenkranz und in seinen Märchen, Diss. Würzburg 1938.
 Zoerb, U.: Cl. Brentano und E.T.A. Hoffmann in ihren Märchen. Diss. Bonn 1948.

17. E.T.A. Hoffmann

a) Biographien und spezielle Fragen

- Bergengruen, W.: E.T.A. Hoffmann, 1939.
 Cramer, Th.: Das Groteske bei E.T.A. Hoffmann, München 2. A. 1970.
 Dahmen, H.: E.T.A. Hoffmanns Weltanschauung. Marburg 1929.
 Desalm, E.: E.T.A. Hoffmann und das Groteske. Remscheid 1930.
 Egli, G.: E.T.A. Hoffmann, Ewigkeit und Unendlichkeit in seinem Werk. Zürich 1927.
 Ellinger, G.: E.T.A. Hoffmann. 1894.
 Graeve-Frey, M.: Der Künstler und sein Werk bei W. H. Wackenroder und E.T.A. Hoffmann. Diss. Bern 1969.
 Harich, W.: E.T.A. Hoffmann. 2 Bde 1920.
 Hewett-Thyer, H. W.: E.T.A. Hoffmann. Princeton 1948.
 Jost, W.: Von Ludwig Tieck zu E.T.A. Hoffmann: Studien zur Entwicklungsgeschichte des romantischen Subjektivismus. 1921.
 Köhn, L.: Vieldeutige Welt. Studien zur Struktur der Erzählungen E.T.A. Hoffmanns und zur Entwicklung seines Werkes. 1966.
 Mayer, H.: Die Wirklichkeit E.T.A. Hoffmanns. In: H.M.: Von Lessing bis Thomas Mann. Pfullingen 1959.
 Mühlher, R.: Die Einheit der Künste und das Orphische bei E.T.A. Hoffmann. In: Stoffe, Formen, Strukturen. H.H. Borchardt-Festschrift. München 1962.
 -: Gedanken zum Humor bei ETA. Hoffmann. In: Gestalt und Wirklichkeit. F. Weinhandl-Festschrift. Berlin, München 1967.
 Negus, K.: E.T.A. Hoffmann's Other World. The Romantic Author and His New Mythology. Philadelphia 1965.
 Ochsner, K.: E.T.A. Hoffmann als Dichter des Unbewußten. 1936.
 Ricci, L.-F.-A.: Le fantastique dans l'oeuvre d'E.T.A. Hoffmann. In: Études germaniques 6, 1951.
 -: E.T.A. Hoffmann. Paris 1947.
 Rosteutscher, I.: Das ästhetische Idol. Bern 1956.
 Sakheim, A.: E.T.A. Hoffmann. 1908.
 Schenck, E. von: Zur Soziologie des E.T.A. Hoffmannschen Weltbildes. Diss. Basel 1938.
 -: E.T.A. Hoffmann. 1939.
 Sucher, P.: Les sources du merveilleux chez Hoffmann. Paris 1912.

- Werner, H.G.: E.T.A. Hoffmann. Darstellung und Deutung der Wirklichkeit in seinem Werk. Weimar 2. A. 1971.
- Willimczik, K.: E.T.A. Hoffmann, die drei Reiche seiner Gestaltenwelt. Berlin 1939.

b) Die Märchen E.T.A. Hoffmanns

- Just, K.: Die Blickführung in den Märchen novellen E.T.A. Hoffmanns. In: Wirkendes Wort 14. 1964.
- Martini, F.: Die Märchendichtungen E.T.A. Hoffmanns. In: Deutschunterricht 1955.
- Reimann, O.: Das Märchen bei E.T.A. Hoffmann. Diss. München 1926.
- Rockenbach, N.: Bauformen romantischer Kunstmärchen. Eine Studie zur epischen Integration des Wunderbaren bei E.T.A. Hoffmann. Diss. Bonn 1957.
- Thalmann, M.: Hoffmanns Wirklichkeitsmärchen. In: Journal of English and German Philology 51. 1952.
- Tecchi, B.: Le fiabe di E.T.A. Hoffmann. Firenze 1962.
- Wührl, P. W.: Die poetische Wirklichkeit in E.T.A. Hoffmanns Kunstmärchen. Untersuchungen zu den Gestaltprinzipien. Diss. München 1963.
- Zoerb, U.: Clemens Brentano und E.T.A. Hoffmann in ihren Märchen. Diss. Bonn 1948.

b 1) Der goldene Topf

- Bollnow, O.F.: Der goldene Topf und die Naturphilosophie der Romantik. Bemerkungen zum Weltbild E.T.A. Hoffmanns. In: Die Sammlung 6.1951, auch in: O. B.: Unruhe und Geborgenheit im Weltbild neuerer Dichter. Stuttgart 1953.
- Jaffé, A.: Bilder und Symbole aus E.T.A. Hoffmanns Märchen „Der goldene Topf“. In: C.G. Jung: Gestaltungen des Unbewußten. Zürich 1950.
- Maekawa, Mitisuke: Der goldene Topf. Ein Vortrag. In: Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft 19. 1973.
- Mühlher, R.: Leitmotiv und dialektischer Mythos in E.T.A. Hoffmanns „Der goldene Topf“. In: Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft 1, 1940.
- :- Liebestod und Spiegelmythe in E.T.A. Hoffmanns Märchen „Der goldene Topf“. In: R.M.: Dichtung der Krise. Wien 1951.
- Nußbächer, K.: Nachwort zu: Der goldene Topf. Stuttgart (Reclams UB) 1972.
- Pikulik, L.: Anselmus in der Flasche. Kontraste und Illusion in E.T.A. Hoffmanns „Der goldene Topf.“ In: Euphorion 63.1969.

Scherber, P.-F.: Bürger und Enthusiast als Lebensform. Eine Studie zu E.T.A. Hoffmann und seinem Märchen vom „Goldenen Topf.“ Diss. Erlangen 1925.

Vulliod, A.: L'interprétation du merveilleux dans „Der goldene Topf“. In: Revue germanique 21. 1930.

b 2) Die Bergwerke zu Falun

Friedmann, G.: Die Bearbeitungen der Geschichte von dem Bergmann von Falun. Diss. Berlin 1887.

Heinisch, K.: E.T.A. Hoffmann: Die Bergwerke zu Falun. In K.H.: Deutsche Romantik . Paderborn 1966.

Lorenz, E.F.: Die Geschichte des Bergmanns von Falun, vornehmlich bei E.T.A. Hoffmann, R. Wagner, und H. von Hofmannsthal. In: Imago 3. 1914.

Pfeiffer, J. : Die Geschichte von dem Bergmann zu Falun. In: L.P.: Wege zur Erzählkunst. Hamburg 1953.

Scherer, M.: Die Bergwerke von Falun. Eine Studie zu E.T.A. Hoffmann und J. P. Hebel. In: Blätter für den Deutschlehrer. 1958.

b 3) Nußknacker und Mausekönig

Heintz, G.: Mechanik und Phantasie. Zu E.T.A. Hoffmanns Märchen „Nußknacker und Mausekönig“. In: Literatur in Wissenschaft und Unterricht 7.1974. 1.

Müller, H. von: Anmerkungen zu „Nußknacker und Mausekönig“ In: Zwölf Berlinische Geschichten aus den Jahren 1551–1816. Erzählungen von E.T.A. Hoffmann. München 1921.

b 4) Das fremde Kind

Müller, H. von: Anmerkungen zu „Das fremde Kind“ In: H.v.M.: Die Märchen der Serapionsbrüder. Berlin 1920 2. A.

Planta, U. von: E.T.A. Hoffmanns Märchen „Das fremde Kind“. Bern 1958.

b 5) Die Königsbraut

Baudelaire, Ch.: De l'essence du rire. In : Ch. B.: Oeuvres complètes. Paris 1923, Bd 2.

Müller, H. von: Nachwort zu den Märchen der Serapionsbrüder von E.T.A. Hoffmann. Berlin 1920.

b 6) Klein Zaches genannt Zinnober

- Castle, E.: Nachwort zu: E.T.A. Hoffmanns „Klein Zaches genannt Zinnober“. Wien 1911.
- Jennings, J. B.: Klein Zaches and his Kin. The Grotesque Revisited. DVJS 44. 1970.
- Loeb, E.: Bedeutungswandel der Metamorphose bei Franz Kafka und E.T.A. Hoffmann: Ein Vergleich. In: German Quarterly 35. 1962.
- Schau, Peter: Klein Zaches und die Märchenkunst E.T.A. Hoffmanns. Eine Studie zur Entwicklung seiner ästhetischen Prinzipien. Diss. Freiburg i.B. 1966.
- Wagner, I.: E.T.A. Hoffmanns Beziehungen zur Naturwissenschaft unter besonderer Berücksichtigung der Anatomie. Diss. Göttingen 1948.
- Walter, J.: E.T.A. Hoffmanns Märchen „Klein Zaches genannt Zinnober“. Versuch einer sozialgeschichtlichen Einordnung. In: Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft 19. 1973.

Prinzessin Brambilla

- Baudelaire, Ch.: De l'essence du rire. In: Ch. B.: Oeuvres complètes, Paris 1923, Bd 2.
- Köpp, C.F.: Realismus in E.T.A. Hoffmanns „Prinzessin Brambilla“. In: Weimarer Beiträge 12. 1966.
- May, Joachim: E.T.A. Hoffmanns theatralische Welt. Diss. Erlangen 1950.
- Mühlher, R.: Prinzessin Brambilla. Ein Beitrag zum Verständnis der Dichtung. In: Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft 5. 1958.
- Schauka I, R. von: J. Callot und E.T.A. Hoffmann. In: Germanisch-romanische Monatsschrift 11. 1923.
- Schneider, A.: Le double prince. Un important emprunt de E.T.A. Hoffmann à Lichtenberg. In: Annales Universitatis Saraviensis. 2, 1953.
- Schulte, K.: E.T.A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla. Diss. Freiburg i.B. 1955.
- Sdun, W.: E.T.A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla. Analyse und Interpretation einer erzählten Komödie. Diss. Freiburg i.B. 1961.
- Requadt, P.: Norden und Süden in der Allegorik von E.T.A. Hoffmanns „Prinzessin Brambilla“. In: P.R.: Die Bildersprache der deutschen Italiendichtung von Goethe bis Benn. Bern, München 1962.
- Slessarev, H.: E.T.A. Hoffmanns „Prinzessin Brambilla“. A Romanticist's Contribution to the Aesthetic Education of Man. In: Studies in Romanticism. 9. 1970.
- Starobinski, Jean: Ironie et mélancolie. La Princesse Brambilla de E.T.A. Hoffmanns In: Critique. 22, 1966.

Tecchi, B.: E.T.A. Hoffmanns „Prinzessin Brambilla“. In: Weltbewohner und Weimaraner, Ernst Beutler zugeordnet. Zürich, Stuttgart 1960.

b 8) Meister Floh

Ellinger, G.: Das Disziplinarverfahren gegen E.T.A. Hoffmann. In: Deutsche Rundschau 32, Bd 128. 1906.

Fittbogen, G.: Zu E.T.A. Hoffmanns „Meister Floh.“ In: Preußische Jahrbücher. 193, 1923.

–: E.T.A. Hoffmanns Stellung zu den „demagogischen“ Umtrieben und ihre Bekämpfung. In: Preußische Jahrbücher 189. 1922.

Koszella, L.: Das Floh-Motiv in der Literatur. Diss. München 1923.

McClain, W.H. : E.T.A. Hoffmann as Psychological Realist. A. Study of „Meister Floh“, in: Monatshefte. 47, 1955.

Müller, H. von: Nachwort in: E.T.A. Hoffmann „Meister Floh“. Hrsg. von H.v. Müller, Berlin 1908.

Segebrecht, W.: „Streiche“ oder „Blicke“? Eine Konjektur zu E.T.A. Hoffmanns „Meister Floh“. Germanisch-romanische Monatsschrift N.F. 1969.

–: E.T.A. Hoffmanns Auffassung vom Richteramt und vom Dichterberuf. In: Jb. der deutschen Schiller-Gesellschaft 11.1967. Voigt, M.: „Zehrerit“ in E.T.A. Hoffmanns „Meister Floh“. In: Germanisch-romanische Monatsschrift 6. 1914.

Walter, E.: Das Juristische in E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk. Diss. Heidelberg 1950

18. Chamissos Märchen

Atkins, Stuart: P. Schlemihl in relation to the popular novel of the romantic period. In: Germanie Review. 21. 1946.

Baumgartner, U.: A. v. Chamisso's Peter Schlemihl. Frauenfeld, Leipzig 1944.

Deetjen, W.: Zur Entstehung von Chamissos ‚Peter Schlemihl‘. In: Zeitschrift für deutschen Unterricht. 24. 1910.

Feudel, Werner: A. v. Chamisso. Leben und Werk. Leipzig 1971.

Flores, R.: The lost shadow of Peter Schlemihl. In: German Quarterly. 47. 1974.

Heinisch, K.J.: A.v. Chamisso's ‚Peter Schlemihls wundersame Geschichte‘. In: K.J.H.: Deutsche Romantik. 1966.

Loeb, A.P.: A.v. Chamisso und sein Verhältnis zu Romantik, Biedermeier und romantischem Erbe. Eine geistesgeschichtliche Untersuchung. Diss. Erlangen. 1941.

Loeb, E.: Symbol und Wirklichkeit des Schattens in Chamisso's Peter Schlemihl. In: GRM. N. F. 15. 1965.

- Mann, Thomas: Chamisso. In: Mann, Th.: Rede und Antwort. Berlin 1922.
- Nettesheim, J.: A. v. Chamisso's botanisch-exotische Studien, P. Schlemihl und die Lieder von ‚armen Leuten‘ und Verbrechern. In: Marginalien zur poetischen Welt, 1971.
- Schneider, R.: Wirklichkeitsmärchen und Romantik. Bemerkungen zum Werk A.v. Chamissos. In: Aufbau 13. 1957.
- Schulz, Franz: Die erzählerische Funktion des Motivs vom verlorenen Schatten in Chamisso's ‚Peter Schlemihl‘. In: German Quarterly, 45.1972.
- Weigand, Hermann: Peter Schlemihl, In: H. J. W. : Surveys and soundings in European Literature. Hrsg. v. 1. Willson. Princeton. N. Y. 1966.
- Wiese, Benno v.: P. Schlemihls wundersame Geschichte. Eine Studie zum Gestaltproblemen der Märchennovelle. In: Gestaltprobleme der Dichtung. Bonn 1957.
- : A.v. Chamisso ‚Peter Schlemihls wundersame Geschichte‘. In: B.v.W.: Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Düsseldorf 1956.
- : Das Problem der Märchennovelle, dargestellt an A. v. Chamisso's Erzählung ‚Peter Schlemihls wundersame Geschichte‘. In: Monatshefte 48. 1956.

19. Fouqués Undine

- Floek, O.: Die Elementargeister bei Fouqué und anderen Dichtern der romantischen und nachromantischen Zeit. 1903.
- Haupt, J.: Elementargeister bei Fouqué, Immermann und Hoffmann. Leipzig 1923.
- Le Sage, I.: Die Einheit von Fouqué's Undine. An unpublished essay in German by J. Giraudoux. In: Romantic Review 42. 1951.
- Lillymann, W.J.: Fouqué's Undine. In: Studies in romanticism. 10. 1971 /2.
- Pfeiffer, W.: Über Fouqué's Undine. Heidelberg 1903.

20. Eichendorff

a) Biographien und spezielle Fragen

- Alewyn, R.: Eine Landschaft Eichendorffs. In: Euphorion 51. 1957.
- Dyroff, A.: C. Brentano und Eichendorff. In: Aurora 7. 1957.
- Fiedler, Herta: Das Verhältnis Eichendorffs zu Tieck in seinen erzählenden Dichtungen. Diss. Prag 1931.
- Höllerer, W.: Schönheit und Erstarrung. Zur Problematik der Dichtung Eichendorffs. In: Deutschunterricht 7, 1955.
- Kapitan, H.: Elemente der Märchendichtung bei Eichendorff. Diss. Wien 1933.

- Keller, O.: Eichendorffs Kritik der Romantik Diss. Zürich 1954.
- Klein, J.: Brentano und Eichendorff. In: J. K.: Geschichte der deutschen Novelle. Wiesbaden 1954.
- Kohlschmidt, W.: Die symbolische Formelhaftigkeit von Eichendorffs Prosa. Zum Problem der Formel in der Romantik. In: W.K.: Form und Innerlichkeit. München 1955.
- Kunz, J.: Eichendorff. Höhepunkt und Krise der Spätromantik. Oberursel 1951.
- Reinhard, E.: Eichendorff als Märchenerzähler. In: Aurora 13. 1953
- Schau, A. Märchenformen bei Eichendorff. Ein Beitrag zu seinem Verständnis. Diss. Frankfurt a.M. 1970.

b) Die Zauberei im Herbst

- Mühlher, R.: „Zauberei im Herbst“. Aus der Werkstatt des jungen Eichendorff. In: Aurora 24. 1964.

c) Das Marmorbild

- Baum, P.F.: The young man betrothed to a statue. In: PMLA, 34. 1919 und 35 . 1920.
- Beller, : Narziß und Venus. Klassische Mythologie und romantische Allegorie in Eichendorffs Novelle ‚Das Marmorbild‘. In: Euphorion. 62 (1968).
- Freise, E.: Eichendorffs ‚Marmorbild‘, in: Germanic Review, 11. 1936.
- Hayduk, A.: Der dämonisierte Eros bei Eichendorff und Hauptmann. In: Aurora, 15. 1955.
- Koch, M.: Uhland - Happel - Eichendorff, in: Der Wächter. 5. 1921
- Kröll, J.: Marmorbild und Ithaka. Vom rechten Verstehen von Gedichten, in: Blätter für den Deutschlehrer, 1965. I.
- Leut, D.: Die Dämonie der Antike bei Eichendorff. Diss. Freiburg i.B. 1964.
- Möbus, G.: Der andere Eichendorff. Zur Deutung der Dichtung J. v. Eichendorffs. Osnabrück 1960.
- : Eichendorff in Heidelberg. Wirkungen einer Begegnung. Düsseldorf 1954.
- Radner, L. R.: Eichendorffs ‚Marmorbild‘: ‚Götterdämmerung‘ and deception, in: Monatshefte für deutschen Unterricht. 52. 1960.
- Requadt, P.: Eichendorffs Italien, in: P.R.: Die Bildersprache der deutschen Italiendichtung von Goethe bis Benn. Bern 1962.

- Rosebrock, Th.: Erläuterungen ‚zu Eichendorffs ‚Das Marmorbild‘ und ‚Das Schloß Dülande‘. Hollfeld/Oberfranken 1958.
- Schwarz, E.: Ein Beitrag zur allegorischen Deutung von Eichendorffs Novelle ‚Das Marmorbild‘, in: Monatshefte für deutschen Unterricht, 48. 1956.
- Schwarz, P.P.: Aurora. Zur romantischen Zeitstruktur bei Eichendorff. Bad Homburg 1970.
- Soerensen, B.A.: Zum Problem des Symbolischen und Allegorischen in Eichendorffs epischem Bilderstil, in: Zeitschrift für deutsche Philologie, 85. 1966.
- Uhde, G.: Treue dem Genius. ‚Das Marmorbild‘, ein Blick in die seelische Entwicklung von J. Frh. v. Eichendorff, in: Die Kommenden, 14. 1960.
- Weihe, A.: Der junge Eichendorff und Novalis' Naturpantheismus. Berlin 1939.
- Weschta, Fr.: Eichendorffs Novellenmärchen ‚Das Marmorbild‘. Prag 1916.

Korrekturzettel aus der gedruckten Ausgabe von 1977:
(weitgehend berichtigt)

Berichtigung

- Seite 16 Zeile 3: Seite 18 Zeile 11 V.U.: Seite 20 Zeile 16 V.U. : Seite 62 Zeile 9: Seite 70 Zeile 17 V.U.: Seite 90 Zeile 8 V.U.: Seite 102 Zeile 13: Seite 102 Zeile 14;
- ‚Oetinge‘ lies ‚Oetinger‘ ‚er?‘ lies ‚eher?‘ ‚unsere‘ lies ‚unserer‘ ‚diesen‘ lies ‚diesem‘ ‚gegebene‘ lies ‚gegebenen‘ ‚Frau Ede stein‘ lies ‚Frau Edelstein‘ ‚Zuneigung‘ lies ‚Zueignung‘ ‚den‘ lies ‚dem‘
- Seite 103 Zeile 17 V.U.: ‚dienst‘ lies ‚dient‘
- Seite 105 Zeile 8 V.U.: ‚Paradie‘ lies ‚Paradies‘
- Seite 107 Zeile 8 V.U.: ‚zivillisatorisch‘ lies ‚zivilisatorisch‘
- Seite 113 Zeile 23: ‚des‘ lies ‚das‘
- Seite 113 Zeile 16 V.U.: ‚dem ‚Geist, der Tiefe‘ lies ‚dem Geist der Tiefe‘
- Seite 123 Zeile 22: ‚der‘ lies ‚dir‘
- Seite 138 Zeile 15 V.U.: ‚prope‘ lies ‚propre‘
- Seite 144 Zeile 9: Seite 148 Zeile 3 V.U.: Seite 158 Zeile 21: Seite 165 Zeile 1:
- ‚Hemod‘ lies ‚Hermod‘ ‚übermächtigende‘ lies ‚übermächtige‘ ‚wider‘ lies ‚wieder‘ ‚Runnenberg‘ lies ‚Runen'berg‘