

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Dunkle Natur als Resonanz- und Projektionsraum des
Seelischen bei Ludwig Tieck

verfasst von | submitted by
Magdalena Huber BEd

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Education (MEd)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 199 506 525 02

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Lehramt Sek (AB) Unterrichtsfach
Deutsch Unterrichtsfach Psychologie und
Philosophie

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. habil. Eva Horn

Abstract

Die vorliegende Arbeit setzt sich mit *Dunkler Natur* anhand der frühromantischen Märchenerzählungen *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser*, *Der Runenberg* und *Die Elfen* von Ludwig Tieck auseinander. Auch zwei Gedichte werden in die Untersuchung miteinbezogen, nämlich *Klage im Walde* und *Das Unterirdische*. Es wird erörtert, wie und mit welchen sprachlichen Mitteln Tieck Naturdarstellungen und -beschreibungen dazu nutzt, innerseelische Zustände der Figuren sichtbar zu machen. Dies erfolgt in der Regel auf zweifache Weise: Einerseits fungiert die Natur als „Spiegel der Seele“, daher als Resonanzraum der aktuellen psychischen Disposition und auf der anderen Seite kann sie als Projektionsraum eben jener dienen. Die Protagonist:innen werden durch verschiedene Verlockungen in Gegenwelten gelotst, durch welche sie einschneidende, durchaus persönlichkeitsmodifizierende Veränderungen erfahren. Sie erliegen Wahnsinn und Selbstverlust, Paranoia und Verzweiflung und gehen langsam an der Realität ihrer Situation zugrunde. Tieck führt sie schrittweise ihrem Tod entgegen, der sich unaufhaltsam und unmissverständlich durch die Darstellung von Naturphänomenen ankündigt. Im Zeichen einer vermeintlich aufklärerischen Vernunft bleibt es den Protagonist:innen versagt, aus dem einmal erfahrenen Bann ihrer Erlebnisse auszubrechen. Schellings Naturphilosophie spielt dabei ebenso eine Rolle, wie auch das Verhältnis von Literatur der Aufklärung und der Romantik Gegenstand der Untersuchung ist. Der definitorischen Schwierigkeit, Märchen als literarische Gattung festzumachen, wird in dieser Arbeit im Hinblick auf die Klassifikation Tiecks Novellen als Naturmärchen zu verorten, Rechnung getragen. Nicht nur in diesem Zusammenhang werden intertextuelle Bezüge schlagend und Motive des Wunderbaren und Numinosen näher beleuchtet; die Konzepte des *Erhabenen* bei Kant und Tieck werden in Beziehung zueinander gesetzt und für die weitere Analyse und Interpretation der jeweiligen Texte aufbereitet.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung und Forschungsvorhaben	S. 3
2. Aufklärung und Romantik	S. 8
2.1. Gemeinsamkeiten der Literatur in der Aufklärung und Romantik	S. 11
2.2. Ludwig Tieck und die Romantik	S. 13
3. Märchen	S. 14
3.1. Der Unterschied zwischen Volks- und Kunstmärchen	S. 14
3.2. Formschemata von Märchen	S. 16
3.2.1. Der Traum und Traumhaftes im Märchen	S. 18
4. Der Naturbegriff in der Romantik	S. 23
5. <i>Das Erhabene</i>	S. 26
5.1. Tiecks Essay <i>Über das Erhabene</i>	S. 26
5.2. Kants Theorie des <i>Erhabenen</i>	S. 29
5.3. Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen Kants und Tiecks <i>Erhabenem</i>	S. 31
6. Gegenwelten und das Schwellenmotiv	S. 32
7. <i>Der getreue Eckart und der Tannenhäuser</i>	S. 38
7.1. Erster Abschnitt	S. 38
7.2. Zweiter Abschnitt	S. 44
8. <i>Der Runenberg</i>	S. 50
9. <i>Die Elfen</i>	S. 67
10. <i>Das Unterirdische</i>	S. 74
11. <i>Klage im Walde</i>	S. 79
12. Fazit und Ausblick	S. 84
13. Literaturverzeichnis	S. 87
14. Internetquellen	S. 88
15. Anhang	S. 90

1. Einleitung und Forschungsvorhaben

„Die ganze Natur ist dem Menschen, wenn er poetisch gestimmt ist,
nur ein Spiegel, worin er nichts als sich selbst wiederfindet.“

Was Ludwig Tieck in einem Bericht zur Pfingstreise durch Franken im Jahr 1793 festhält, wird bestimmend für die vorliegende Masterarbeit, in der es um *Dunkle Natur* bzw. *Das Erhabene* in der Romantik anhand ausgewählter Texte des Dichters, Übersetzers und Herausgebers geht. Untersucht werden chronologisch nach Erscheinungsjahr drei Märchen novellen aus der Sammlung des *Phantasmus*, nämlich *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser*, *Der Runenberg* und *Die Elfen* sowie zwei Gedichte: *Klage im Walde* und *Das Unterirdische* (siehe Anhang).

Das Erkenntnisinteresse bezieht sich hierbei auf Natur als Projektions- und Resonanzraum innerseelischer Zustände der Figuren: „[W]ird ein so wichtiger außenweltlicher Aspekt wie die Natur ins Auge gefasst, zumal in der Gestalt als Landschaft, so immer auch in Korrespondenz zu ihrem innenweltlichen Analogon, der Landschaft der Seele.“¹

Die Leitfrage ist, auf welche spezifische Weise Tieck Naturdarstellungen dazu nutzt, seine Protagonist:innen langsam der Angst, der Paranoia und dem Wahnsinn verfallen und sie andererseits von der bekannten Welt in eine unheimliche Gegenwelt gelangen zu lassen: Das heimatliche Dorf, die vertraute Umgebung, die Stätte der Kindheit und Jugend werden beispielsweise zugunsten eines (vermeintlichen) Abenteuers aufgegeben - die Figuren machen sich in Wald-, Berg- und Unterwelten auf, um dem Ruf einer oftmals noch unbestimmten Sehnsucht zu folgen. Diese Gegenwelten werden zu Orten des Transitorischen:

[...] [das sind Orte, Anm. M.H.] des Durchgangs und des Übergangs, eines Chaos-Raums, in dem eingeschleifte [sic!] psychische Routinen aufgebrochen und vorübergehende Ausnahme-Erfahrungen gemacht werden, die zu einer tiefgreifenden Veränderung der dem Wald ausgesetzten Figur führen.²

Dabei erscheint es sinnvoll, auch die Gegenseite näher zu beleuchten - es kann schließlich keine *Dunkle Natur* ohne einer dem Menschen (zumindest scheinbar) wohlgesinnten Natur geben; auch dieser wird in Tiecks Texten zumindest in den Ausgangssituationen der Protagonist:innen bzw. den jeweiligen Erzählanfängen Rechnung getragen; erst mit Fortschreiten der Handlung verkehrt sie sich dann ins Gegenteil und gibt dem Wunderbaren und dem Gespenstischen Raum. Ernst spricht in der Rahmenhandlung des *Phantasmus*:

¹ Lothar Pikulik: *Erzähltes Welttheater. Die Welt als Schauspiel in der Romantik*. Paderborn: mentis, 2010, S. 11.

² Sonia Klimek: *Waldeinsamkeit – Literarische Landschaft als transitorischer Ort bei Tieck, Stifter, Storm und Raabe*. Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft. Bd. 52. Heft 1: S. 100. <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/raabe-2012-0007/html?lang=de>, (16.02.2024).

Gut und böse ist die doppelte Erscheinung, die schon das Kind in jeder Dichtung am leichtesten versteht, die uns in jeder Darstellung von neuem ergreift, die uns aus jedem Räthsel in den mannichfaltigsten Formen anspricht und sich selbst, zum Verständniß ringend auflösen will.³

Es ist in Tiecks Naturmärchen also die Natur selbst, die die Protagonist:innen ihrem Untergang entgegenführt und sie in Gestalt von Bergfrauen, unterirdischen Geistern, Sirenen oder durch Klänge und Musik, die von Bäumen und Gewächsen unterschiedlichster Art auszugehen scheinen, *lockt*. Dass diesem Locken und dann dem Nachgeben der Versuchung kein glücklicher Ausgang der Erzählung folgt, liegt auf der Hand: Der Tannenhäuser, dem die Absolution durch den Papst verwehrt bleibt, kehrt nach einem Mord zurück in den Venusberg, Christian in *Der Runenberg* verfällt dem Wahnsinn und verschwindet ebenfalls im Wald, wo angeblich die Schöne vom Berg bereits auf ihn wartet und Marie in *Die Elfen* stirbt aus Kummer über den Verlust ihrer Tochter und ihrem gebrochenen Versprechen. Auch in den beiden Gedichten, obgleich vielleicht nicht sofort offensichtlich, findet sich das lyrische Ich in verlockenden Situationen wieder, die keine positive Auflösung vermuten lassen:

Das Wunderbare, der zuverlässige Helfer der Märchenfiguren in Notsituationen, zeigt sich als schreckliche und abweisende Macht, oder aber, schlimmer noch: als ein unwiderstehlicher Drang, der die jugendlichen Helden mit erotischen Lockungen plagt und ihnen dabei die unheimliche Erfahrung zumutet, dass diese aus der eigenen Seele aufgestiegen sind.⁴

Die Seele der Figuren erscheint bald als „Trümmerlandschaft“⁵; das Subjekt ist dabei so rätselhaft wie die Natur, doch im Unterschied zur Natur, die sich mit dem Fortgang der Jahreszeiten beständig und aus sich selbst wieder hervorbringt und erneuert, muss sich die Seele ihrem Schicksal unterwerfen und das Subjekt fällt letztlich entweder dem metaphorischen (so z.B. dem sozialen Tod in Form eines Ausschlusses aus der Gesellschaft) oder gar dem physischen Tod anheim.

Es wird weiters zu erörtern sein, welche Motive *Dunkle Natur* konkret in den Texten widerspiegeln - wo finden sich daher Motive des Gespenstischen, des Unheimlichen, des Wunderbaren und Übernatürlichen? Und wo trägt die Darstellung der Natur in diesem Zusammenhang dazu bei, seelische Dispositionen oder Wünsche der Figuren sichtbar zu machen? Axel Winzer hält dazu fest:

³ Ludwig Tieck: Märchen aus dem «Phantasmus». Hg. v. W. Münz. Stuttgart: Reclam, 2020. S. 84.

⁴ Hans Richard Brittnacher: Der Beginn. Der Schauerroman des Aufklärungszeitalters und die schwarze Romantik. In: Kindler Kompakt. Horrorliteratur. Hg. v. H. Brittnacher. Stuttgart: J.B. Metzler, 2017. S. 19.

⁵ Vgl. Fiona Pröll: Das ruinöse Subjekt. Der verfallende Mensch in Ludwig Tiecks *Der Runenberg*. Berlin: LIT, 2022. S. 2f.

Natur wird von Tieck wie eine Bühne inszeniert und spiegelt die innere Verfasstheit der Protagonisten: Kontemplative Seelenstimmungen korrespondieren mit der Stille dichtsichtiger Wälder, innere Aufgewühltheit mit sturmgepeitschten Gewitter [...].⁶

Es erscheint in diesem Sinne ebenso förderlich, den Naturbegriff der damaligen Zeit näher zu beleuchten. Auch die Motive der Vergänglichkeit und der Ewigkeit werden in diesem Kontext relevant; besonders in *Der Runenberg* kontrastieren diese beiden analog die Pflanzen- und die Steinwelt. Novalis bemerkt hierzu: „Die Sterblichkeit - Wandelbarkeit ist ein Vorzug höherer Naturen. Ewigkeit ist ein Zeichen [...] geistloser Wesen.“⁷ Diese geistlosen Wesen finden sich beispielsweise in den Metallen der verwilderten Steinwelt des Runenbergs wieder, der Sterblichkeit unterworfen sind auf der anderen Seite das blühende, ebene Land und dessen Bewohner:innen.⁸ Christian als Besucher beider Welten entscheidet sich letztlich für die unvergängliche Steinwelt und ihre zweifelhaften Verheißungen, sein finales Schicksal aber wird von Tieck offengelassen und ist damit ungewiss. Denkbar wäre beispielsweise, dass er wahnsinnig geworden auf der Suche nach der Bergkönigin in dem „alte[n] verfallene[n] Schacht“⁹ seinen Tod findet.

Auch in Tiecks anderen Texten gibt es Hinweise darauf, dass die Figuren mit der Ewigkeit in Berührung kommen bzw. würden sie die Orte, an denen die Zeit bald stillsteht oder langsamer vergeht, nicht verlassen, unendlich lange so weiterleben können: Tannenhäuser erzählt seinem Freund Friedrich, dass es in dem verwunschenen Berge weder Zeit noch Unterschiede gebe.¹⁰ Auch das lyrische Ich in *Das Unterirdische* bekundet: „Die Kräfte' erblinden und entzünden / Sich ringend nach der Ewigkeit / Der Seele Wurzel streckt sich weit / Will greifen aus der Zeitlichkeit.“¹¹ Und Marie, die als Kind eigentlich bloß eine Nacht im Reich der Elfen verbringt, kehrt danach als Jugendliche und sieben Jahre älter nach Hause zurück.

Dem Naturbegriff der Epoche folgend lohnt sich auch ein Blick auf Kants Konzept des *Erhabenen* in *Kritik der Urteilskraft*, mit welchem Tieck durchaus vertraut war. Kant unterscheidet zwischen den Begriffen des *Schönen* und des *Erhabenen* und bei Letzterem zwischen dem *Mathematisch-Erhabenen* und dem *Dynamisch-Erhabenen*.

⁶ Axel Winzer: Romantik und Biedermeier. In: Handbuch Märchen. Hg. v. L. Blum/Neuhaus, S. Berlin: J.B. Metzler, 2023. S. 154-155.

⁷ Manfred Frank et al. (Hg.): Ludwig Tieck. Phantastus. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1985. S. 1288.

⁸ Vgl. ebd. S. 1286.

⁹ Ludwig Tieck: *Der Runenberg*. In: Märchen aus dem «Phantastus». Hg. v. W. Münz. Stuttgart: Reclam, 2020. S. 109.

¹⁰ Ludwig Tieck: *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser*. In: Märchen aus dem «Phantastus». Hg. v. W. Münz. Stuttgart: Reclam, 2020. S. 84.

¹¹ Ludwig Tieck: *Das Unterirdische*.

<http://www.zeno.org/Literatur/M/Tieck,+Ludwig/Gedichte/Gedichte/Erster+Teil/Lebens-Elemente/2.+Das+Unterirdische>

Es wird in der Arbeit gezeigt werden, dass Naturdarstellungen beider Ausprägungen des Kant'schen *Erhabenen* Einzug in Tiecks Texte finden. Anton, Teil der Gesellschaft aus der Rahmenhandlung des *Phantasmus*, resümiert:

Die hohe Empfindung, welche uns der Anblick der Natur gewährt, sei es das Gefühl des Waldes, des Meeres oder des Gebirges, läßt sich in keinen Garten ziehn, denn diese Gefühle sind wechselnd, unbeschränkt, unaussprechlich. Diejenigen, welche in Parks das Seltsam-Schauerliche, oder das Erhaben-Majestätische erregen wollten, haben sich im größten Irrthume befunden, und es war natürlich, daß ihre Bestrebungen in Fratzen ausarten mußten.¹²

Tieck selbst hat 1792, also einige Jahre vor dem Erscheinen des *Phantasmus*, ebenfalls einen (zwar unvollendeten und unveröffentlichten) Essay mit dem Titel *Über das Erhabene* verfasst. Dieser Essay wurde von der Forschung lange Zeit mehrheitlich ignoriert: „[...] scholars have not employed Tieck's writings on the sublime as a means of shedding light on his subsequent prose works.”¹³ Es erscheint also sinnvoll, diesen Text heranzuziehen, um Tiecks Werk um eine Interpretationsebene zu erweitern. Dazu wird es nötig sein, Ähnlichkeiten sowie Unterschiede in der Begriffsauffassung des *Erhabenen* bei Kant und Tieck herauszuarbeiten.

James Trainer bemerkt, dass Tiecks Verdienst in der romantischen Literatur unter anderem darin besteht, dass er es auf geschickte Weise verstehe, nicht bloß verschiedene Landschaften zu kontrastieren, sondern “to interpret them and to analyze their various effects upon the mind.”¹⁴ Darin wird eine der Hauptaufgaben der Masterarbeit liegen - nicht nur jene Effekte, die Tiecks Darstellungen *Dunkler Natur* auf die Seele der Protagonist:innen haben, aufzuzeigen, sondern ebenso den umgekehrten Weg einzuschlagen und zu untersuchen, welche Auswirkungen die Gemütszustände auf die (von den Figuren so wahrgenommene) Natur haben und wie (oder ob) diese damit als Projektions- bzw. Resonanzraum funktionieren kann.

In dieser Hinsicht wird auch die Dichotomie von wohlgestimmter und *Dunkler Natur* zu beleuchten sein, denn das eine kann schließlich schlecht ohne das andere existieren:

Indeed contrast, change, movement, these form the essence of the Romantic attitude [...]. The Romanticists viewed nature as a continually changing element, possessing a life of its own and somehow involved with the destiny of man.¹⁵

¹² Tieck, *Phantasmus*, S. 10.

¹³ Brian Haman: *Notions of the Sublime: The Unquiet Mind in Tieck's Über Das Erhabene and Der Runenberg*, Oxford German Studies (2018), 47:4, 439-456, S. 441. <https://doi.org/10.1080/00787191.2019.1548124>, (13.02.2024).

¹⁴ James Trainer: *Ludwig Tieck. From Gothic to Romantic*. London/Den Haag/Paris: Mouton & Co, 1964. S. 55.

¹⁵ Vgl. ebd. S. 54.

Gefällige Naturschilderungen und -darstellungen finden sich in allen zu besprechenden Texten, seien es die Felder und die grüne Anhöhe in *Die Elfen* oder die geordnete Welt der Blumenbeete und Gärten in *Der Runenberg*. Die Orte sind also nicht zufällig gewählt, sondern

[...] haben alle [...] einen Zeichenwert, der sich aus dem Zusammenspiel mit anderen Räumen ergibt. Auf und zwischen ihnen vollzieht sich die Erzählbewegung in der für die Romantik und für das Märchen typischen Kreisform.¹⁶

Methodisch erscheint es gewinnbringend, die Texte hermeneutisch aufzuarbeiten. Dass diese Interpretation - in beiden Fällen, also Prosa und Lyrik - aber nicht nur werkimmanent sein soll, sondern beispielsweise auch die Entstehungszeit der Texte sowie das philosophische gedankliche Umfeld Tiecks mit einbezieht, ist unabdingbar. Auch die Rezeptionsgeschichte der Texte näher zu betrachten, kann für ein tiefergehendes Verständnis fruchtbar sein. Schließlich ist das Affizieren der Lesenden ein Ziel von Tieck, wie ebenfalls aus *Über das Erhabene* hervorgeht:

Ein Dichter kann uns nur gefallen, wenn wir zu seinen Bildern, Charakteren und Seelenerscheinungen Analogien in uns selbst finden, die uns jene wahrscheinlich machen, oder gar die nehmlichen Bilder und Ideen. Je häufiger dies der Dichter thun kann, in je mehrere Situationen er den Leser hineinwirft, je mehr anscheinende Widersprüche er ihm auflöst, je mehrere Charaktere, die uns in der alltäglichen Welt [...] fremd und keine Ähnlichkeit mit uns selbst zu haben scheinen, je näher er diese dem Leser bringt und ihm gleichsam ein Sehrohr in die Hand giebt, durch dessen Hilfe er tausend verborgene Kräfte in der Seele entdeckt, je mehr ist der Dichter Genie.¹⁷

Die Tieck-Forschung hat sich jedenfalls bislang eher auf einzelne Texte des Autors konzentriert; wenn werksübergreifend gearbeitet wurde, sind, von *Der Runenberg* einmal abgesehen, die bekannteren Texte Tiecks wie *Der blonde Eckbert* oder *Der gestiefelte Kater* in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt. Das Moment des *Erhabenen* in den Texten ausfindig zu machen und mit der *Dunklen Natur* in Verbindung zu bringen und diese als Resonanzraum für das Seelische zu gewinnen, ist jedoch noch nicht hinreichend beforscht worden. Es sind einzelne Motive, die fokussiert wurden - es fehlt daher an einer ganzheitlichen Bestandsaufnahme, obgleich die verbindenden Elemente in den zu besprechenden Texten augenfällig erscheinen. Daneben wird sich die Untersuchung gattungsübergreifend gestalten. Es ist nämlich davon auszugehen, dass die Prosa- und Lyriktexte einander komplementieren und unterschiedliche literarische Zugänge zur selben Thematik aufzeigen - denn nicht zuletzt finden sich lyrische Elemente auch in Tiecks Prosatexten. Außerdem muss auf die Problematik des Gattungsbegriffs *Märchen* eingegangen werden, nachdem dieser keineswegs als homogen gelten kann. Zu unterschiedlich und komplex sind Formschema, Strukturierung und letztlich auch die Zuschreibungen, die Tiecks Texte

¹⁶ Detlef Kremer: Frühes Erzählen (Auftragsarbeiten, Kunstmärchen). In: Ludwig Tieck. Leben, Werk, Wirkung. Hg. v. C. Stockinger/Scherer, S. Berlin/Boston: de Gruyter, 2011. S. 511.

¹⁷ Zitiert nach: Landes (2009), S. 6.

einmal als Naturmärchen oder Kunstmärchen und ein anderes Mal als Zaubermärchen, Nachtstücke oder Wahnsinnsmärchen ausweisen wollen. Es muss daher geklärt werden, was und ob etwas diese oder jene Einordnung plausibler als eine andere macht.

2. Aufklärung und Romantik

Was in der Literaturgeschichtsschreibung lange gewiss schien und nach wie vor die populäre Wahrnehmung prägt, nämlich die Annahme, dass sich die Romantik zur Aufklärung genuin antithetisch verhält, ist von der Germanistik des letzten Vierteljahrhunderts zu beträchtlichen Teilen revidiert worden. Je intellektueller und kritischer sich insbesondere die Frühromantik darstellte – und je sinnlicher und spielerischer die Literatur der Aufklärung –, desto fragwürdiger sind altgewohnte Gegenüberstellungen geworden.¹⁸

Die Debatte über Epochenbegriffe, deren Anfänge und Abgrenzungen zu anderen (literarischen) Strömungen und ihre Programme bzw. das, was für sie konstitutiv seien, ist eine bekanntlich langwährende in der Literaturwissenschaft. Ein breiterer Konsens darüber findet sich eigentlich nur in „[...] zwei recht allgemeine[n] Annahmen – erstens die, dass es sich bei Epochen um ‚Konstruktionen‘ geschichtlicher Perioden handelt [...]“¹⁹ und zweitens, dass eben diese Konstruktionen gerade für die Literaturwissenschaft zweckmäßig sind.²⁰ Ludwig Stockinger beschreibt das Ineinandergreifen von Aufklärung und Romantik, so problematisch Epochenbegriffe nun auch sein mögen, als „[...] Konzept poetischer Weltdeutung in Auseinandersetzung mit den Mustern der Aufklärung [...]. Die Romantik fällt ja nicht voraussetzungslos vom Himmel [...]“.²¹ Gerade der letzte Hinweis des Zitats ist es, der in seiner Simplität doch das Verhältnis (und die Schwierigkeit) von – der mitunter bloß scheinbaren - Konkurrenz zweier Epochen auf den Punkt bringt. Es ist nicht so sehr die Abkehr der „Romantiker“ von den Lehren der Aufklärung, sondern vielmehr ein Anschließen an Letztere, die unbestritten prägend war. Es darf zumindest von einer „Epochennachbarschaft“²² ausgegangen werden, wobei die „[...] ‚Romantik‘ als Versuch einer sprachlich künstlichen Fortschreibung der von der Aufklärung kaum mehr zu leistenden einheitlichen, umfassenden Sinnstiftung [beschrieben werden kann].“²³ Der Anspruch der Aufklärung an die Literatur

¹⁸ Daniel Fulda: Die Aufklärung als Epoche einer fundamentalen Emotionalisierung – reflektiert durch Schillers „romantische Tragödie“ *Die Jungfrau von Orleans*. In: *Laboratorium Aufklärung*. Hg. v. O. Breidbach et al. Bd. 28. Paderborn: Fink, 2015. S. 101.

¹⁹ Tom Kindt: Epoche machen! Zur Verteidigung eines umstrittenen Begriffs der Literaturgeschichte. In: *Laboratorium Aufklärung*. Hg. v. O. Breidbach et al. Bd. 28. Paderborn: Fink, 2015. S. 11.

²⁰ Vgl. ebd. S. 11.

²¹ Ludwig Stockinger: ‚Romantik‘ und ‚Aufklärung‘ – einige Überlegungen zum Gebrauch dieser Begriffe, insbesondere des Begriffs ‚Aufklärung‘. In: *Laboratorium Aufklärung*. Hg. v. O. Breidbach et al. Bd. 28. Paderborn: Fink, 2015. S. 23.

²² Ebd. S. 141.

²³ Ebd. S. 142.

besteht darin, dass die Vernunft stets Herrin über Gelüste, Begierden, letztlich über alle Sinne selbst sein sollte und darüber hinaus gewissen Gesetzmäßigkeiten unterliegt. Für die Dichtung der Zeit gelten daher spezifische Regeln und stilistische Normen:

Das Handeln der Figuren spielt sich in einer fiktiven Welt ab, die nach den Vorgaben der Theodizee als vernünftig geordnete Welt konstruiert ist. Die heteronome Bestimmung der Literatur durch die Philosophie ist das zentrale Merkmal der Epoche im Hinblick auf die Einschätzung von Funktion und Leistung der Literatur.²⁴

Dieser Heteronomie wird in der Romantik eine klare Absage erteilt, obwohl sie oftmals die Ausgangssituation der Figuren mitbestimmt; Christian in *Der Runenberg* muss diesem Konflikt und Spannungsverhältnis zwischen Vernunft und Irrationalität, Kontrolle und Versuchung beikommen, was ihm bekanntermaßen letztlich nicht gelingen soll. Trotzdem kann mit Michael Titzmann festgehalten werden, dass „[a]ls denk- oder literaturgeschichtliche ‚Epoche‘ ein Zeitraum verstanden [sei], in dem ein ‚Denk‘- bzw. ein ‚Literatursystem‘ dominiert [...]“²⁵; in der Romantik bzw. in der Frühromantik spielen daher Theoreme, die konkretes Resultat der Aufklärung sind, immer noch eine wesentliche Rolle.²⁶ Titzmann spricht weiter von zwei Varianten, die sich dazu eignen, einen Text(korpus) als „romantisch“ zu klassifizieren. Der erste Texttyp umfasst dabei alle Texte, die eine „Initiationsgeschichte“²⁷ zum Inhalt haben und dabei zeigen sich bereits erste Parallelen zwischen Aufklärung und Romantik; die Aufklärung strebt nach einem menschlichen Ideal, indem sich das Individuum durch seine persönliche Entwicklungsgeschichte in einem Zustand wiederfindet, der durch Freiheit und Vernunft zuallererst bedingt wird:

[Die] Ortsgebundenheit und heteronom[e] Unmündigkeit des Kindstatus in der Herkunftsfamilie [wird zugunsten der] selbstverantworteten Wahl von Aufenthaltsort, Tätigkeit, Zielfamilie im Erwachsenenstatus [aufgegeben], [und sollte so] zu ‚Selbstbewusstsein‘ (= Bewusstsein der eigenen ‚Person‘) und zur ‚Autonomie‘ der ‚Person‘ führen [...].²⁸

Wie in der Einleitung schon teils dargelegt wurde, trifft dies auf die Protagonist:innen Tiecks in den hier relevanten Texten zu, obwohl gleich erwähnt werden muss, dass die Natur hierbei immer wieder entscheidend eingreift und sie erst so auf ihre Reise zum vermeintlichen Selbstbewusstsein schickt. Christian beispielsweise entscheidet sich für das Dasein als Jäger und sinniert schon in den ersten Zeilen der Erzählung über sein „[...] Schicksal, wie er so jung sey, und Vater und Mutter, die wohlbekannte Heimat, und alle Befreundeten seines Dorfes

²⁴ Stockinger (2015), S. 40.

²⁵ Michael Titzmann: ‚Aufklärung‘ und ‚Romantik‘. Zum theoretischen Status zweier Begriffe. In: *Laboratorium Aufklärung*. Hg. v. O. Breidbach et al. Bd. 28. Paderborn: Fink, 2015. S. 69.

²⁶ Vgl. ebd. S. 70.

²⁷ Vgl. ebd. S. 75.

²⁸ Vgl. ebd. S. 76.

verlassen hatte, um eine fremde Umgebung zu suchen [...].“²⁹ Das Postulat der Aufklärung und mit ihr die Gesetze für Dichtung und Literatur würden nun verlangen, dass die Erzählung einen positiven Ausgang für Christian nimmt. Immerhin findet er im Verlauf der Erzählung ein Dorf, in dem er sesshaft wird und gründet dort eine Familie, nimmt außerdem neue Tätigkeiten auf und wäre somit auf dem besten Wege, seine Bestimmung nach aufklärerischem Vorbild zu erfüllen - „[i]nsofern ist der Prozess also durch ‚Linearität‘ charakterisiert.“³⁰ Allerdings lässt Tieck das nicht zu und setzt Christian statt einer „Selbstfindung“ einem „Selbstverlust“³¹ (wie ihn auch die anderen Protagonist:innen erleiden müssen) aus. Die Kreisform, wie sie für Märchenerzählungen allgemein und für die gegenständlichen Texte im Besonderen typisch ist, setzt hier an: „Die Zirkularität des Kreises kann freilich auch eine Art Gefangenschaft in einem Zustand, eine Unmöglichkeit des Ausbruches in einen befriedigenderen Zustand bedeuten [...]“.“³² Das Dorf, in dem sich Christian niederlässt, ist seinem Heimatdorf zum Verwechseln ähnlich und bald sieht er sich auch dort in die Enge und vor allem in die Arme der Schönen vom Runenberg getrieben. Auch Tannenhäuser verlässt die Stätte seiner Jugend, kehrt nach Jahren aus dem Venusberg dorthin zurück, nur um dann wieder im Berg zu verschwinden. Ähnlich ergeht es Marie in *Die Elfen*, die ihr Zuhause verlässt und dann unbeabsichtigt ins Reich der Elfen gelangt, später zwar heimkehrt, ihr aber eine neuerliche Rückkehr, die sie sich sehnlichst wünscht, mit allen verheerenden Konsequenzen verwehrt bleibt. „In unterschiedlichem Umfang handelt es sich in solchen Texten [...] um quasi regressive Akte, in denen das Subjekt die Möglichkeit eigener Autonomie durch Rückkehr in mehr oder minder große Heteronomie einschränkt [...]“.“³³ Die Figuren bleiben daher in den eigenen Prädispositionen verhaftet, es gibt weder wahre Erkenntnismomente, noch erfahren sie eine Auflösung ihrer Situation. Dies könnte gleichsam als mahnendes Momentum interpretiert werden und bliebe somit der Aufklärung und ihren Prinzipien weitestgehend treu:

Normalerweise gilt in den ‚romantischen‘ – wie allgemein in den ‚goethezeitlichen‘ – ‚Initiationsgeschichten‘, dass das jugendliche Subjekt [...] seinen Anfangszustand als unbefriedigend, als defizitär, erlebt und einem neuen, ihm noch unbekannten, befriedigenden Zustand zustrebt: Dies entspricht einem aufklärerischen Denken, zu dem ja die Utopie eines zukünftigen besseren Zustands qua ‚Fortschritt‘ gehört. Zunächst konfrontieren die ‚goethezeitlichen‘ Texte dabei einen negativen Ausgangszustand einem – erreichten oder nicht erreichten, aber denkbaren – positiven Endzustand, der [...] vielleicht nicht optimal, aber akzeptabel ist.“³⁴

²⁹ Tieck, *Der Runenberg*, S. 86.

³⁰ Vgl. Titzmann (2015), S. 76.

³¹ Ebd. S. 77.

³² Ebd. S. 77.

³³ Ebd. S. 77.

³⁴ Ebd. S. 77.

Den Übergang von einem unbefriedigenden in einen befriedigenderen Zustand als definitiv zu akzeptieren, wäre äquivalent mit dem Verzicht auf andere, möglicherweise ebenso oder gar noch befriedigendere, alternative Möglichkeiten.

Erweitert wird dieser Umstand aber dadurch und weicht damit durchaus von der Programmatik der Aufklärung ab, dass das Wunderbare, Fantastische und Numinose Einzug in die Texte hält. Das Wunderbare gab es in der Literatur zwar schon vor der Romantik, allerdings „[...] wird [bei solchen Texten, Anm. M.H.] ganz wörtlich ein Prozess der ‚Aufklärung‘ vollzogen: Das *potentiell* ‚Wunderbare‘ [Hervorhebung im Original] wird rational als Produkt einer Manipulation entlarvt.“³⁵ Anders aber ist es in den vorliegenden Texten Tiecks, die „[...] das *faktisch* ‚Wunderbare‘ [Hervorhebung im Original], das nicht rational weginterpretiert wird [...]“³⁶ zum Gegenstand des Interesses erheben. Dies ist sicherlich auch darauf zurückzuführen, dass es sich bei den zu behandelnden Texten ausgewiesenermaßen um Märchen handelt.

2.1. Gemeinsamkeiten der Literatur in der Aufklärung und der Romantik

So kontrastiert und teils konkurrierend also diese beiden „Epochen“ immer wieder dargestellt und als solche in das Alltagsverständnis der Begriffe eingegangen sind, gibt es aber dennoch Überschneidungen und Schnittstellen, die hier beispielhaft angeführt werden. Sowohl in der Aufklärung wie auch in der Romantik steht das Subjekt im Zentrum der Aufmerksamkeit. Während allerdings die Literatur der Aufklärung das Individuum als vernunftbegabtes Wesen begreift und dessen Entwicklung in den Bereichen von Bildung, Moral und Tugend u.a. fokussiert, wendet sich die Romantik - durchaus unter Rückgriff auf die Aufklärung und darauf aufbauend - dem Gefühl und damit im Speziellen auch der Sehnsucht nach Transzendenz, vor allem im Zusammenhang mit Naturerfahrungen, zu. Nicht bloß die Vernunftbegabung des Menschen ist hierbei Voraussetzung, sondern deren Erweiterung um Fantasie und Spiritualität. Daniel Fulda proklamiert sogar, dass die Aufklärung eine Epoche der fundamentalen Emotionalisierung sei.³⁷ Zunächst müssten also Leidenschaften durch Vernunft und Tugend gezügelt werden, der Mensch soll sich an allgemeinverbindlichen Normen orientieren.³⁸ Wie aber fügt sich in diesen aufklärerischen Anspruch das Gefühl ein? Eine erste Antwort mag darin bestehen,

[d]ie Aufwertung des Gefühls als charakteristisches Merkmal der Aufklärung zu begreifen, [was aber nicht bedeutet], die Epoche von diesem Punkt her zu definieren. Ebenso wenig wird ihr durch

³⁵ Titzmann (2015), S. 79.

³⁶ Ebd. S. 79.

³⁷ Vgl. ebd. S. 101.

³⁸ Fulda (2015), S. 105.

die Identifizierung dieses Merkmals das üblicherweise zugemessene Vernunftvertrauen abgesprochen. Bereits in der Epoche wurde das so hoch geschätzte Gefühl keineswegs notwendig – und zunehmend weniger – in einem Gegensatz zur Vernunft gesehen.³⁹

Fulda sieht das Gefühl als Überwindung wenig zuträglicher Leidenschaften und Affekte, die die abendländische Tradition lange Zeit dominieren und das Gefühl an sich ausklammern:⁴⁰

Die Entdeckung des Gefühls ist [...] zentraler Bestandteil der von der Aufklärung beabsichtigten Emanzipation des Menschen. Denn durch seine Gefühle vermag sich jeder einzelne aus sich selbst heraus zu definieren; sie verschaffen ihm ein Identitätsfundament, das keiner Ableitung bedarf und unabhängig ist [...].⁴¹

Mit dem Gefühl einher geht auch die Entdeckung des Unbewussten, das in der Literatur der Romantik erst tatsächlich Gegenstand wird:

Mag auch das [Unbewusste, Anm. M.H.], an dessen Erkundung die romantische Literatur geht, nicht überall mit dem Unbewußten [sic!] in einem strengen Sinn identisch sein, so handelt es sich doch um Regionen des Dunklen, Rätselhaften, Fremden und Wilden, die erst jetzt ›entdeckt‹ werden können, weil sie das Ergebnis von sozialhistorischen, zivilisationsgeschichtlichen und psychogenetischen Entwicklungen der Aufklärungsepoche sind.⁴²

Beiden gemein ist daher, wenn auch mit unterschiedlicher Akzentuierung, das Interesse am Menschen und seinen innerweltlichen Wahrnehmungen.

Ein zweiter Themenbereich, der für beide Epochen größte Relevanz besitzt, ist die Natur. Ist diese in der Aufklärung aber vor allem dadurch bestimmt, durch den Menschen und die Wissenschaft zugänglich, erklärbar und nicht zuletzt kontrollierbar gemacht zu werden, betrachtet die Romantik die Natur oftmals als Resonanz- und Projektionsraum der menschlichen Seele und als einen Ort, an dem das Fantastische seinen angestammten Platz hat. Wiederum ist es also die Romantik, die die Tendenzen der Aufklärung um weitere Sinnzusammenhänge ergänzt.

2.2. Ludwig Tieck und die Romantik

Ludwig Tieck, der in der Forschung und in Anlehnung an Friedrich Hebbel vielfach als „König der Romantik“ gehandelt wird, wird 1773 in Berlin als Sohn eines Seilermeisters geboren und stirbt 1853 achtzigjährig ebenfalls in Berlin.

Die Bedeutung Tiecks für die Romantik in dieser Arbeit zur Gänze darlegen zu wollen, ist unumwunden ausgedrückt, unmöglich - nicht zuletzt deshalb, weil Tieck als einer der

³⁹ Ebd. S. 107.

⁴⁰ Vgl. ebd. S. 105.

⁴¹ Ebd. S. 106.

⁴² BEGEMANN, C.: Eros und Gewissen. Literarische Psychologie in Ludwig Tiecks Erzählung Der getreue Eckart und der Tannenhäuser. In: Goethezeitportal.
http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/tieck/eckart_begemann.pdf, (29.12.2024).

produktivsten Autoren der Epoche der Romantik gilt. Allerdings sollen exemplarisch und für die Thematik relevante Sachverhalte in aller gebotenen Kürze exponiert werden. Stefan Scherer, der gemeinsam mit Claudia Stockinger einen der umfangreichsten Bände zu Ludwig Tiecks Leben und Schaffen herausgegeben hat, findet klare Worte: „Tieck begründet die romantische Stimmungsliteratur.“⁴³

Trotz einer beinahe unüberschaubaren Anzahl von etwa 750 Gedichten und Schriften, die Bände im zweistelligen Bereich füllen, tauchen in der Forschungsliteratur immer wieder die Begriffe „vernachlässigt“ oder „vergessen“ auf. Als Wegbereiter und Vorbild weit berühmterer Literaten wie beispielsweise E.T.A. Hoffmann, Eichendorff oder Novalis treten seine Werke in heutiger Zeit ob des Bekanntheitsgrades der anderen in den Hintergrund. Seine Leistung in der Lyrik bestehe aber darin „[...] Stimmung zu einer literaturgeschichtlichen Kategorie“⁴⁴ erhoben zu haben. Der Vorwurf, dass viele Gedichte durch die sprachliche Gestaltung nur schwer greifbar seien,⁴⁵ wird durch Detlef Kremer entkräftet, der Tieck mit Nachdruck eine wegbereitende Funktion zuweist, nämlich „[f]ür die Entwicklung der romantischen Lyrik als tendenziell asemantischer, am Modell der Musik orientierter Erzeugung von Stimmung [verantwortlich zu sein]“⁴⁶. Trotzdem muss bereits an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass, obgleich die beiden für diese Arbeit gegenständlichen Gedichte *Das Unterirdische* und *Klage im Walde* nicht Teil eines Prosatextes sind, daher von einem bestimmten Kontext losgelöst sind, dennoch nicht als asemantisch beurteilt werden dürfen.

Ein weiteres Verdienst Ludwig Tiecks besteht nicht zuletzt darin, den romantischen Roman erfunden zu haben: „Das Romantische ist bei Tieck die Kraft, die die zyklische Dimension der Seelenanteile umspannt und die Bewegung zwischen Innen und Außen und vice versa, den Strom der Selbstreflexion, im Fluß hält.“⁴⁷

⁴³ Stefan Scherer: Lyrik. Ursprung romantischer Lyrik. In: Ludwig Tieck. Leben - Werk - Wirkung. Hg. v. S. Scherer/Stockinger, C.: Berlin/Boston: de Gruyter, 2011. S. 476.

⁴⁴ Ebd. S. 478.

⁴⁵ Vgl. ebd. S. 478.

⁴⁶ Detlef Kremer: Romantik. Lehrbuch Germanistik. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler³, 2007, S. 288.

⁴⁷ Wolfgang Rath: Ludwig Tieck: Das vergessene Genie. Studien zu seinem Erzählwerk. Paderborn usw.: Schöningh, 1996. S. 240.

3. Märchen

3.1. Der Unterschied zwischen Volks- und Kunstmärchen

Ludwig Tieck veröffentlicht 1812 den *Phantasmus*, der in der Erstauflage den Untertitel *Eine Sammlung von Märchen, Erzählungen, Schauspielen und Novellen* trägt. Auf der modernen Reclam-Ausgabe findet sich der verknappte Titel: *Märchen aus dem »Phantasmus«*. Beiden gemein ist unübersehbar der Fokus auf die Textsorte Märchen. Volksmärchen, Buchmärchen, Hausmärchen, Novellenmärchen, Zaubermärchen, Kunstmärchen oder Naturmärchen sind nur einige Bezeichnungen, die sich in den Gattungskomplex der Märchen einreihen: „Zu den zentralen Spannungsfeldern der Poetik gehört in der Märchenforschung die Diskussion um die gattungsspezifische Begrifflichkeit. Diese Diskussion ist im Kern ein Streit um die Gattungsbestimmung selbst.“⁴⁸ Im Zusammenhang mit Tieck tauchen in der Forschung häufig die Begriffe des Kunst- bzw. Naturmärchens auf. Doch worin liegt konkret der Unterschied zwischen den beiden? Warum werden sie als Komplementärbegriffe⁴⁹ verstanden? Welche Abgrenzungen zu anderen Märchenarten müssen erfüllt sein, um überhaupt (beispielsweise) von einem Naturmärchen sprechen zu können? Es ist wiederum Anton, der in der Rahmenhandlung des *Phantasmus* dazu bemerkt:

Es ist schwer, [...] zu bestimmen, worin denn ein Märchen eigentlich 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, die jenes Colorit nicht ganz entbehren können, jenen wundersamen Ton, der in uns anschlägt, wenn wir nur das Wort Märchen nennen hören.⁵⁰

Volker Klotz, der als einer der zentralen Literaturwissenschaftler der modernen Kunstmärchenforschung gilt, legt bereits in der Einleitung zu seinem Text *Das europäische Kunstmärchen* dar, dass Märchen „[...] ein vertrauter Begriff [ist]. Er darf allemal, bei Hörern und Lesern, mit verständiger Bereitschaft rechnen, wenn er gewisse, doch keineswegs eindeutige und einhellige Vorstellungen wachruft.“⁵¹ Kathrin Pöge-Alder gesteht ebenfalls eine Unbestimmtheit, was diese Texte anbelangt, ein:

⁴⁸ Lothar Blum: Volksmärchen – Buchmärchen – Kunstmärchen. In: Handbuch Märchen. Hg. v. L. Blum/Neuhaus, S. Berlin: J.B. Metzler, 2023. S. 3.

⁴⁹ Vgl. ebd. S. 6.

⁵⁰ Tieck, *Phantasmus*, S. 7.

⁵¹ Volker Klotz: Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne. 3. überarbeitete Auflage. Wilhelm Fink: München, 2002. S.1.

Die heutige Vorstellung von einem ‚Märchen‘ als einem künstlerischen Produkt [...] beschreibt diese Texte durch weitere Eigenschaften, die eher in einem Merkmalkatalog als in einer Definition festgehalten werden können.⁵²

Paul-Wolfgang Wühl findet noch klarere Worte und erteilt dem Definitionsversuch von Märchen bzw. Kunstmärchen kurzerhand eine Absage: „Das [Hervorhebung im Original] Kunstmärchen gibt es nicht!“⁵³ und greift schließlich Pöge-Alder vor, wenn er resümiert: „Der weitgefaßte [sic!] Gattungsbegriff [...] umgreift also einen viel zu komplexen Sachverhalt, um sich einer griffigen Formel zu fügen. Gleichwohl lassen sich [...] Kennzeichen mit gutem Gewissen verallgemeinern [...]“⁵⁴ Nach dieser kurzen Bestandsaufnahme wird bereits ersichtlich, dass es in der Forschung keinen Konsens darüber gibt, was nun die eine oder andere Art von Märchen bzw. das Märchen an sich genau definiert. Es werden allenfalls, wie weiter oben schon aufgezeigt, Kennzeichen und Merkmale herausgearbeitet, um eine Gattungstypologie zu entwickeln. Volksmärchen, die nach Grimm’schen Vorbild oftmals auch als Hausmärchen bezeichnet werden, seien „[...] schriftlich[e] Buchsammlungen von mündlich überlieferten, anonymen Märchen [...]“⁵⁵. Dass diese simple Definition zu wenig weit greift, ist Kremer bewusst, selbst wenn diese einen ersten Anhaltspunkt darstellt:

Die Vorstellung bei den Volksmärchen der Grimms handle es sich um eine Art Transkription authentischer mündlicher [...] Tradition, ist im ersten Punkt zu einfach und im zweiten Punkt schlichtweg falsch. Bei den gesammelten Märchentexten [...] muss ein komplizierter Überlieferungsvorgang unterstellt werden, dessen Prinzipien nicht Transkription oder Abschrift, sondern Umschrift und Variation sind.⁵⁶

Dennoch lassen sich mit diesen Worten gewisse Grenzen zum romantischen Kunstmärchen ziehen, dass „[...] im engeren Sinne diejenigen Märchen [bezeichnet], die als eigenständige Arbeit mit einem namentlich festgelegten Autor verbunden sind.“⁵⁷ Es bleibt zu erörtern, was die Spezifika der Naturmärchen, die im Zusammenhang mit Tieck immer wieder genannt werden, tatsächlich ausmachen - durchaus auch im Kontext der Kunstmärchen, wird bedacht, dass Tiecks *Phantasmus* doch nachweislich seiner eigenen Feder entsprungen ist. Trotzdem ist gleichwohl zu beachten, dass zumindest der Stoff von *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser* Tiecks Lebens- und Schaffenszeit weit vorausgeht; so bleibt eine Einordnung als Kunstmärchen wiederum wenigstens fragwürdig.

⁵² Kathrin Pöge-Alder: Märchenforschung. Theorien, Methoden, Interpretationen. 2. überarbeitete Auflage. Narr: Tübingen, 2011. S. 28.

⁵³ Paul-Wolfgang Wühl: Das deutsche Kunstmärchen. Geschichte, Botschaft. Erzählstrukturen. Schneider: Hohengehren, 2003. S. 2.

⁵⁴ Wühl (2003), S.3.

⁵⁵ Kremer (2007), S. 188.

⁵⁶ Ebd. S. 188.

⁵⁷ Kremer (2007), S. 188.

Eine andere vorläufige Einordnung des Kunstmärchens schlägt Klotz vor, indem er sodann den Widerspruch zwischen Anonymität der Volksmärchen und Autorschaft der Kunstmärchen vereinbar macht: „Kunstmärchen [...] sind literarische, geschichtlich und individuell geprägte Abwandlungen der außerliterarischen, geschichtlich unbestimmten, anonymen Gattung Volksmärchen durch namhafte Autoren.“⁵⁸ Im Anschluss an Wührl wird daher auch in dieser Arbeit darauf verzichtet werden, das Kunstmärchen als eigene Gattung zu definieren, denn

[...] zahlreiche ‚Kunstmärchen‘-Texte [stellen] Mischformen aus Märchen und Novelle, aus Legende, Ortssage, Parabel oder Mythos [dar], die außerdem nicht selten in Form stark dialogisierter Personenreden die Grenzen dramatischer Gestaltung berühren, bzw. durch lyrische oder balladeske Einlagen die epische Textur aufsprengen.⁵⁹

Um daher die gegenständlichen Texte dieser Arbeit zu klassifizieren, erscheint es nach diesen Ausführungen sinnvoll, auf die Kennzeichen und Merkmale zu rekurrieren und unter Zuhilfenahme jener ein kohärentes Bild von Tiecks Märchen zu zeichnen.

3.2. Formschemata von Märchen

Merkmale des „klassischen“ Volksmärchens, wie sie beispielsweise der Tradition der Gebrüder Grimm entspringen, weisen eine Reihe formelhafter Konzeptionen auf, die sich so im Kunstmärchen meist nicht auffinden lassen. Die bekannten Erzählanfänge „Es war einmal...“ oder „Vor langer Zeit in einem fernen Land...“ und auch die typische Schlussformel am Ende vieler Märchen „...und so lebten sie glücklich und zufrieden...“, die damit eine durchaus beabsichtigte „[...] Fiktionalität des Märchengeschehens [aufbauen]“⁶⁰, gibt es in Tiecks Texten nicht. Eine knappe erste Unterscheidung bietet Julian Werlitz an:

Geht man für das idealtypische Märchen von einer einsträngigen, ort- und zeitlosen Handlung, einem eingeschränkten Inventar flacher, typischer Figuren und dem Regelfall des Happy Ends aus, lassen sich Kunstmärchen tendenziell mit genau entgegengesetzten Merkmalen beschreiben [...].⁶¹

Pöge-Alder würde dem zumindest teilweise widersprechen, wenn sie festhält, dass Volks- und Kunstmärchen durchaus gemeinsam haben, dass ihre Fiktionalität „[...] durch fehlende Orts- und Zeitangaben [unterstützt wird]“⁶². Auch für die Mehrheit der für diese Arbeit relevanten Texte Tiecks trifft das zu; Orts- und Zeitangaben gibt es kaum - mit einer Ausnahme, die wiederum im *Tannenhäuser* zu finden ist: Eckart lebt im „Burgunder Lande“⁶³ und es vergehen vierhundert Jahre zwischen dessen Tod und dem Beginn von Tannenhäusers Untergang. Die

⁵⁸ Klotz (2002), S. 2.

⁵⁹ Wührl (2003), S. 13.

⁶⁰ Pöge-Alder (2011), S. 29.

⁶¹ Julian Werlitz: Kunstmärchen. In: Handbuch Märchen. Hg. v. L. Blum/Neuhaus, S. Berlin: J.B. Metzler, 2023. S.388.

⁶² Pöge-Alder (2011), S. 29.

⁶³ Tieck, *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser*, S. 52.

explizite Erwähnung des Ortes geht wohl auf den Sagenstoff zurück, der Tieck als Vorbild gedient hat. In den anderen beiden Texten gibt es keine Hinweise auf einen konkreten Schauplatz; Christians Geschichte beginnt im „innersten Gebirge“⁶⁴ und Marie findet sich in einem unbestimmten Dorf auf einer „kleinen grünen Anhöhe“⁶⁵ wieder. Allen Texten gemein ist, und damit folgt Tieck wiederum sehr wohl dem Modell des Volksmärchens, dass sich die eigentlichen Geschehnisse immer losgelöst von der heimatlichen Umgebung zutragen:

Um Außergewöhnliches zu erleben, muß [sic!] sich der Held von zu Hause entfernen. Er muß [sic!] den eingefahrenen Kreislauf des tagtäglichen Lebens- und Arbeitsrhythmus verlassen. Er muß [sic!] die heimische Umwelt, die Bindungen an vertraute Menschen und Dinge aufgeben. Unterwegs erst und allein begegnen ihm die Abenteuer.⁶⁶

Was die Disposition der Figuren betrifft, kann im Kunstmärchen tatsächlich keine Rede von stereotypen Protagonist:innen sein. Das Personal der Volksmärchen gestaltet sich oft nach demselben Schema: Es sind die bekannten Figuren des Prinzen oder der Prinzessin, des armen Bauernsohnes, Halbwaisen oder die Müllerstochter, die das Figurenarsenal ausmachen und dabei beinahe austauschbar sind: „[...] keine [Figur, Anm. M.H.] gewinnt durch die Erzählung ausgeprägte individuelle Züge als runde Persönlichkeit.“⁶⁷ Sind die Held:innen der Volksmärchen also mit keinen besonderen und differenzierten Charaktereigenschaften ausgestattet⁶⁸, zeichnet Tieck ein Bild einer innerlich zerrissenen, gespaltenen Figur, die sich mittels der Natur mit ihrer Seelenlandschaft auseinandersetzen muss:

Die transitiven Kräfte des Volksmärchens verkehren sie [die Figuren, Anm. M.H.] in reflexive, lenken sie auf sich selbst zurück. Sie sehen kein alter ego jenseits des eigenen [...]. Denn haltlos hetzt ihr Ich vom Schauerraum der Natur in den Schauerraum der persönlichen Leidenschaften und zurück.⁶⁹

Christian erzählt dem Fremden, es hätte ihn

[...] wie mit fremder Gewalt aus dem Kreise meiner Eltern [...] hinweg genommen, mein Geist war seiner selbst nicht mächtig, wie ein Vogel, der in einem Netz gefangen ist und sich vergeblich sträubt, so verstrickt war meine Seele in seltsamen Vorstellungen und Wünschen.⁷⁰

Auch Tannenhäuser erzählt seinem Jugendfreund Friedrich von seinem inneren Zwiespalt: „Glaube mir, [...] daß manchem von uns ein böser Geist von Geburt an mitgegeben wird, der [...] ihn nicht ruhen läßt, bis er an das Ziel seiner schwarzen Bestimmung gelangt ist.“⁷¹ Auffallend ist daher bei diesen Figuren, dass sie individualisiert werden; diese

⁶⁴ Tieck, *Der Runenberg*, S. 86.

⁶⁵ Tieck, *Die Elfen*, S. 212.

⁶⁶ Klotz (2002), S. 10.

⁶⁷ Wührl (2003), S. 20.

⁶⁸ Vgl. ebd. S. 17-18.

⁶⁹ Wührl (2003), S. 156.

⁷⁰ Tieck, *Der Runenberg*, S. 89.

⁷¹ Tieck, *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser*, S. 75.

Individualisierung wird durch die Verlagerung der Erlebnisperspektive nach innen vollzogen.⁷² „Sinneseindrücke, Reflexionen und psychische Reaktionen werden miterzählt, nicht in die äußere Handlung übersetzt.“⁷³ – Ein Gestaltungsmerkmal, das Volksmärchen völlig abgeht.

Besonders markant ist außerdem der Unterschied im Ausgang der Märchenerzählungen: „Die Märchen folgen einem bestimmten Handlungsschema, das lediglich jeweils mit unterschiedlichen Motiven konkretisiert [...] wird. [...] [J]emand löst Aufgaben, die ihm gestellt sind und erhält dafür einen Gewinn, der ihn ein für allemal glücklich macht.“⁷⁴ Werden bei Volksmärchen also die Figuren einem glücklichen Ende zugeführt, ist es bei Tiecks Märchen gerade andersherum. Zudem werden Tiecks Protagonist:innen keine Aufgaben gestellt; sie geraten bloß durch eigenes Zutun und Missgeschick bzw. durch die Spielarten dämonischer Natur in prekäre Situationen, aus denen es keinen Ausweg gibt: „[D]ie Verzauberung des Walds [...], genauso wie die Bezauberung der Helden durch diese Orte, ist dauerhaft und unauflösbar. Ihr Bann läßt [sic!] sich nicht brechen.“⁷⁵

3.2.1. Der Traum und Traumhaftes im Märchen

Dennoch gibt es weitere Übereinstimmungen zwischen diesen Märchentypen, die augenfällig erscheinen, nämlich, dass Wunderbares oder Numinoses von den Protagonist:innen als etwas einfach Gegebenes empfunden und nicht hinterfragt wird.⁷⁶ Die Geister, die in *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser* vorkommen oder die Elfen aus *Die Elfen*, die allerlei magische Fähigkeiten besitzen, werden von Tannenhäuser bzw. Marie selbstverständlich hingenommen. Bloß Christian in *Der Runenberg* erliegt zwar letztlich dem Zauber der Bergkönigin und ihrer Tafel, allerdings wundert er sich nach den Ereignissen auf dem Runenberg über seine Situation und „[n]ach langem Streite mit sich selbst glaubte er endlich, ein Traum oder ein plötzlicher Wahnsinn habe ihn in dieser Nacht befallen [...]“⁷⁷. Christian versichert sich selbst und seinem Vater mehrmals im Fortgang der Erzählung, dass er die Begegnung mit der Bergkönigin bloß geträumt habe oder schlägt den entgegengesetzten Weg ein und erklärt, dass Elisabeth eben kein Traum sei. Erst am Ende, als er die Tafel wiederentdeckt, wird ihm bewusst, dass das, was er jahrelang als Einbildung abgetan hatte, doch Realität war: „Seht [...] das, wovon ich Euch so oft erzählt habe, was ich nur im Traum zu sehn glaubte, ist jetzt gewiß und wahrhaftig

⁷² Vgl. Wühl (2003), S. 20.

⁷³ Ebd. S. 20.

⁷⁴ Pöge-Alder (2011), S. 11.

⁷⁵ Klotz (2003), S. 155.

⁷⁶ Vgl. ebd. S. 28.

⁷⁷ Tieck, *Der Runenberg*, S. 96.

mein.“⁷⁸ Es lässt sich argumentieren, dass er, hätte er die Tafel nicht erneut in Händen gehalten, seinem Schicksal vielleicht entgangen wäre, fungiert sie doch als Zeugnis und letzter Beweis, dass er am Runenberg durchaus keiner Illusion erlegen war, denn sogar der Vater kann die Tafel sehen.

Das Traumhafte, das Tiecks Märchen inhärent ist, gibt an dieser Stelle Anlass, sich etwas genauer damit auseinanderzusetzen. Die Figuren der Rahmenhandlung des *Phantasmus* debattieren schließlich bereits über das Verhältnis und den Zusammenhang von Traum und Märchen; Rosalie vergleicht die Rezeption eines Märchens mit dem Traum, der den Schlafenden nach dem Erwachen stets entgleiten will: „Ein Werk der Phantasie soll zwar keinen bitteren Nachgeschmack zurück lassen, aber doch ein Nachgenießen und Nachtönen, dieses verfliegt und zersplittert aber noch mehr als ein Traum [...]“⁷⁹ Thomas Meißner räumt den Texten des jungen Ludwig Tieck eine „Logik“ des Traumes ein:

Der schwebende Wirklichkeitscharakter vieler *Phantasmus*-Märchen, die Unfähigkeit der Protagonisten zwischen Einbildung und Realität zu unterscheiden, paßt [sic!] im übrigen [sic!] zum Paradigma des Traumes. Die Strukturen des Ineinanderübergleitens und Verschwimmens, die Übergänglichkeit von Personen [...] lassen sich mit der Struktur des Traumes vergleichen, die Texte verfahren also selbst träumerisch.⁸⁰

Träume spielen in den gegenständlichen Märchen oftmals eine entscheidende Rolle, sei es als proleptische Vorausdeutung oder um eben jenes von Meißner angesprochene Unvermögen der Figuren zwischen dem, was real oder nur eingebildet ist, unterscheiden zu können. Tannenhäuser erzählt Friedrich von einem Traum aus seiner Kindheit, der sich später im Text bewahrheiten soll:

Hatte mich am Tage die freie Landschaft entzückt, so ängstigten mich in der Nacht dunkle Traumbilder und stellten sich grauenhaft vor mich hin, als wenn sie mir den Weg zu allem Leben versperren wollten. Vor allen ließ ein Traum einen unauslöschlichen Eindruck in meinem Gemüthe zurück, ob ich gleich nicht die Bilder deutlich wieder in meine Phantasie zurück rufen konnte.⁸¹

Tannenhäusers Vater, der ihn am nächsten Tag zu trösten versucht, stirbt später tatsächlich, so wie Tannenhäuser es früher geträumt hatte. In diesem Zitat findet die dezidierte Spaltung der Dichotomie Realität/Einbildung Ausdruck und wird zugleich um eine dritte Dimension erweitert: Tannenhäuser nimmt die Realität bei hellichtem Tage in „freier Landschaft“ wahr, die Einbildung ist mit der Nacht und „dunklen Traumbildern“ verknüpft, die sodann keinen rechten Eingang mehr in seine „Phantasie“ bzw. Vorstellungskraft finden können. Nicht von

⁷⁸ Ebd. S. 81.

⁷⁹ Ebd. S. 8.

⁸⁰ Thomas Meißner: *Erinnerte Romantik. Ludwig Tiecks „Phantasmus“*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. S. 140.

⁸¹ Tieck, *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser*, S. 76f.

ungefähr gerät ihm die Erinnerung an den Traum seiner Kindheit just in dem Moment wieder ins Gedächtnis, als er erkennt, dass nicht bloß die Mutter tot ist, sondern auch der Vater als Gespenst neben ihrer Leiche Wache hält.

Das Ineinandergreifen von Traum und Wirklichkeit, von „wehmüthigem Wahnsinn“⁸², wie Tannenhäuser diese Szene beschreibt und nüchterner Realitätsbetrachtungen entspricht ganz der inhaltlichen Struktur Tiecks Märchen. In den Texten betrifft dies zwar mit einer Ausnahme immer die Hauptprotagonist:innen, die sich diesem Umstand nicht erwehren können; in *Die Elfen* jedoch greift das Traumhafte aus dem Reich der Elfen heraus und reicht bis in die Wirklichkeit von Marie und den Dorfbewohner:innen hinein.

Einmal geschieht dies durch das Verkehren der beiden Dimensionen in ihr jeweiliges Gegenteil, als Marie nach Hause zurückkehrt, auf ihre Eltern und Andres trifft und in keiner Weise an der „Echtheit“ ihrer nächtlichen Erlebnisse zweifelt, sondern gar umgekehrt glaubt, die reale Welt sei eigentlich Illusion: „Marie war in Verwunderung und dachte, sie sey im Traum; [...] Marie verwunderte sich, daß sie fast zum Vater hinauf reichte, sie begriff nicht, wie die Mutter so verändert und geältert seyn konnte [...]“⁸³ Nachdem in einer Nacht im Elfenreich sieben Jahre in der Welt draußen vergehen, ist es kaum überraschend, dass Maries Wiedereintritt in die Realität ob der gealterten Eltern mit ungläubigem Erstaunen verbunden ist. Ähnlich einem Traum, der langsam in Vergessenheit gerät, nimmt Marie ihre Situation im elterlichen Hause wahr, denn sie „[...] konnte sich in ihren Vorstellungen und Erinnerungen nicht wieder zurecht finden [...]“⁸⁴

Das andere Mal vollzieht sich der kreisförmige Wandel von Realität und Traum an dem Beispiel der Dorfbewohner:innen, nämlich im ersten Februar nach Maries Rückkehr:

Die Bäume belaubten sich früher als je, so zeitig hatte sich die Nachtigall noch niemals eingestellt, der Frühling kam schöner in das Land, als ihn sich die ältesten Greise erinnern konnten. Aller Orten thaten sich Bächlein hervor und tränkten die Wiesen und Auen; die Hügel schienen zu wachsen, die Rebengeländer erhuben sich höher, die Obstbäume blühten wie niemals, und ein schwellerer duftender Seegen hing schwer in Blütenwolken über der Landschaft. Und die Einwohner des Ortes staunten sich an, und waren wie in einem süßen Traum befangen. Das folgende Jahr war ebenso, aber man war schon an das Wundersame mehr gewöhnt.⁸⁵

Es wird eine paradiesische Landschaft beschrieben, die durch die Anwesenheit der Elfen und deren König im Tannengrund auf so außergewöhnliche Art blüht und gedeiht, obgleich sie auch ohne den Besuch des Elfenkönigs schon schöner als der Rest der Umgebung gewesen ist. Die

⁸² Ebd. S. 80.

⁸³ Tieck, *Die Elfen*, S. 224.

⁸⁴ Ebd. S. 224.

⁸⁵ Tieck, *Die Elfen*, S. 226.

Bewohner:innen des Ortes „staunen“ zwar darüber, dass der Frühling so bald im Jahr schon beginnt, wundern sich aber im Folgejahr gar nicht mehr darüber, weil sie sich schon an das „Wundersame mehr gewöhnt“ hatten. Die Wortwahl Tiecks ist in diesem Zitat interessant: Er schreibt, die Einwohner seien „wie in einem süßen Traum *befangen*“. Obwohl sie also letztlich in einer Täuschung *befangen* und *gefangen* sind, ist ihnen nicht danach, auszubrechen. Allerdings liegt es auch in der Natur des Traumes, dass auf ihn notwendigerweise ein Erwachen folgen muss und für die Dorfgemeinschaft in *Die Elfen* ist es ein buchstäblich „böses Erwachen“.

Generell gilt aber nach Klotz das Folgende für Märchen: „Der Held oder die Heldin eines Märchens wundert sich nicht über das nach den Gesetzen der Natur Unmögliche. [...] Ohne nach den Ursachen zu fragen, wird das Unerklärliche angenommen.“⁸⁶ Stefanie Kreuzer hält hierzu fest:

Für Märchen ist das Wunderbare ein herausragendes Charakteristikum und sowohl für Ausprägungen des Volks- als auch des Kunstmärchens konstitutiv. [...] Im Kontext des europäischen (Volks-) Märchens bestimmt das Wunderbare die Beschaffenheit der fiktionsimmanenten Gegenwelt im Kontrast zur extrafikionalen Alltagswelt.⁸⁷

Obleich also das Wunderbare zwar sowohl im Volksmärchen als auch im Kunstmärchen vorkommt, tut es dies auf unterschiedliche Weise bzw. zu jeweils anderen Zwecken. Fallen den Figuren magische Gegenstände in die Hände oder werden diese von Zauberwesen an sie übergeben, dienen sie in den Volksmärchen zur Bewältigung eines Abenteuers und erfüllen damit eine ganz bestimmte Funktion - man denke bloß an die Siebenmeilenstiefel, den Wahrheit verkündenden Zauberspiegel oder die drei Gegenstände aus dem Märchen *Tischlein, deck dich*. Anders verhält sich dies in Tiecks Märchen: Marie wird von den Elfen ein Ring zum Andenken mit dem Hinweis geschenkt, niemandem von ihrer nächtlichen Begegnung zu erzählen. Erst später, als Marie ihr Versprechen bricht und der Ring, „dessen Gold wundersam glänzte und einen rot brennenden Stein künstlich einfaßte“⁸⁸, allmählich verblasst, gewinnt diese Gabe der Elfen tatsächlich an Bedeutung und kann als Vorbote für das bald folgende Unheil gelten. Mehr Fähigkeiten besitzt der Ring allerdings nicht und wendet auch nichts, was dann geschieht, ab – ihm wohnen also keine Zauberkräfte inne, die sich Marie zu Nutze machen könnte, wie man es von Ringen anderer Märchen vielleicht erwarten dürfte. Dafür spielt die magische Zahl 3, die so oft in Märchen auftaucht, auch in *Die Elfen* eine Rolle: Insgesamt

⁸⁶ Klotz (2003), S. 28.

⁸⁷ Stefanie Kreuzer: Das Wunderbare. In: Handbuch Märchen. Hg. v. L. Blum/Neuhaus, S. Berlin: J.B. Metzler, 2023. S.23

⁸⁸ Tieck, *Die Elfen*, S. 225.

werden drei Gaben an Marie und später an ihre Tochter Elfriede übergeben. Der bereits erwähnte Ring ist eine davon; Elfriede erhält später noch eine Goldkette, die aus dem Gold der Zwerge aus dem Elfenreich geschmiedet ist, sowie eine Rose von Zerina, die nicht verblühen (sollte). Erst als die Natur sich nach dem gebrochenen Versprechen ihrer Mutter in eine menschenfeindliche wandelt, fängt auch die Rose an, ihre Blätter abzuwerfen.

Ein noch komplizierterer Fall ist die Steintafel aus *Der Runenberg*, die Christian von der Bergkönigin übergeben wird - im Übrigen ebenfalls zum Andenken wie Maries Ring in *Die Elfen*. Dass es sich bei dieser aber um weit mehr handelt als um ein bloßes Erinnerungsstück, wird in dem kurzen Moment, bevor Christian sie empfängt, offenbar:

Die Tafel schien eine wunderliche unverständliche Figur mit ihren unterschiedlichen Farben und Linien zu bilden [...]. [E]r aber stand, die Gegenstände mit seinen Blicken verschlingend, und zugleich tief in sich selbst versunken. [...] Er kannte sich nicht wieder [...]. Er faßte die Tafel und fühlte die Figur, die unsichtbar sogleich in sein Inneres überging [...]. [...] Wie eine dunkle Nacht [...] fiel es in sein Inneres hinein, er suchte nach seinen vorigen Gefühlen, nach jener Begeisterung und unbegreiflichen Liebe [...].⁸⁹

Die Veränderung (und der Verfall) Christians setzen mit dieser zweifelhaften Gabe der Bergkönigin ein; er verliert die Tafel jedoch noch in derselben Nacht bzw. ist sie am nächsten Morgen, als er erwacht, verschwunden. Erst mit Fortgang der Erzählung findet Christian sie bloß zufällig im Gras und zeigt sie sogleich seinem Vater, der ihn auf dringlichste Weise dazu ermahnt, sich ihrer zu entledigen: „Wirf diese Schrift weg, die dich kalt und grausam macht, die dein Herz versteinern muß [...]“.⁹⁰ Kalte und/oder versteinerte Herzen, Herzen, die erlöst oder als Beweismittel für die Tötung einer bestimmten Figur überbracht werden sollen, finden sich als Motive immer wieder in Märchen. Bloß verhält es sich bei Tieck stets so, dass den Protagonist:innen die Erlösung verwehrt bleibt und der Tausch(-handel) Herz gegen Stein oder Herz gegen Gold nicht mehr rückgängig gemacht werden kann.

Ein weiteres Merkmal sind Gegenwelten oder Schwellenräume, die in einem eigenen Kapitel abgehandelt werden müssen, um der Rolle, die die *Dunkle Natur* dabei innehat, Rechnung zu tragen. An dieser Stelle muss aber dennoch auf die Schicksalhaftigkeit hingewiesen werden, die diese Gegenwelten in Kombination mit dem Wunderbaren und Numinosen für die Figuren einnehmen:

Aus einem unheimlichen ‚Zwischenreich‘, das weder der Erfahrungsrealität noch dem Jenseits angehört, tritt ihnen das Wunderbare als unentrinnbares Fatum entgegen, in Gang gesetzt von

⁸⁹ Tieck, *Der Runenberg*, S. 95.

⁹⁰ Ebd. S. 108.

Schicksalsträgern, die über den Zufall zu gebieten scheinen und den Helden erbarmungslos in Wahn und Untergang treiben.⁹¹

Beispiele für solche Schicksalsträger sind der Fremde aus *Der Runenberg* oder Zerina aus *Die Elfen*.

4. Der Naturbegriff in der Romantik

War im vorigen Kapitel die Rede von Naturmärchen, gilt es nun, diese in einen zeithistorischen Kontext zu setzen. Der Naturbegriff in der Romantik ist ein komplexer; das Verhältnis von Mensch und Natur ein ambivalentes, das ihren Anfang durchaus nicht in der Abkehr der Aufklärung findet, sondern aus ihr erst hervorgebracht wird und darauf aufbaut: „Die Natur erscheint als Seelenlandschaft, die das innere Empfinden gleichnishaft veranschaulicht.“⁹² Wegbereiter und Vorreiter dieses Naturbegriffs ist Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, der einen maßgeblichen Einfluss auf die Literatur der Romantik hat, aber auch gleichermaßen von ihr beeinflusst wird. Ihm zufolge ist die Naturphilosophie jenes Verbindungsglied zwischen Natur und Geist, das beide in der Realität vereint wissen will. Die vormalige Unterscheidung und auch durchaus gewollte Trennung dieser beiden, gelangt durch Schelling zu einer Übereinkunft, die Naturwissenschaften und Philosophie zu einem ersten Konsens. Das Verhältnis von Natur und Geist zu verstehen und zu erklären, ist schließlich einer der Ansprüche, den die Romantik an sich selbst stellt. Schellings Naturphilosophie hier zur Gänze darstellen zu wollen, ist weder Ziel dieser Arbeit, noch ist dies für ein erstes Verständnis der Primärtexte notwendig; es soll daher bloß exemplarisch aufgezeigt werden, dass „[a]us dem Einheitsgedanken sowie der Betonung von Phantasie und Anschauung im methodischen Verfahren der Romantik eine enge Verbindung von naturwissenschaftlichen, philosophischen und künstlerischen Zugängen [resultiert].“⁹³

Das Problem, das sich aus romantischen Naturvorstellungen und -begriffen ergibt, ist, dass diese in ihrer Terminologie und Bedeutung nicht immer eindeutig sind. Käthe Friedemann betont, dass es in der Romantik keine „spiritualistische Naturfeindschaft“⁹⁴ gibt. Besonders Schlegel, Novalis und Schelling müssen an dieser Stelle durch ihre Beiträge zum romantischen Naturverständnis hervorgehoben werden. Sie sind sich einig, dass es etwas in oder aus der Natur

⁹¹ Wühl (2003), S. 16.

⁹² Stefan Matuschek: Die Romantik. Themen, Strömungen, Personen. München: C.H. Beck, 2024. S. 18.

⁹³ Ebd. S. 4, (18.02.2024).

⁹⁴ Vgl. Käthe Friedemann: Die romantische Naturanschauung. S. 95. https://philosophisches-jahrbuch.de/wp-content/uploads/2018/12/PJ42_S93-101_Friedemann_Die-romantische-Naturanschauung.pdf (16.02.2025).

geben muss, dass über die Natur im empirischen Sinne hinausgeht bzw. diese überragt. So unterscheidet Schlegel zwischen irdischer Natur und der reinen Geisterwelt, Novalis behauptet, dass die wirkliche Natur nicht die ganze Natur sei – vergleichbar mit der Frage nach dem Urwesen der Natur bzw. der Natur der Natur – und nimmt ebenfalls eine Geisterwelt als Höhepunkt natürlichen Lebens an⁹⁵ und Schelling resümiert: „Die Natur soll der sichtbare Geist, der Geist die unsichtbare Natur sein.“⁹⁶ Untrennbar sind also Geist und Natur miteinander verwoben, wenngleich sie auch nicht dasselbe sind. Den erklärten Idealzustand dieses Verhältnisses sehen die Romantiker:innen daher in der tatsächlichen Vereinigung beider Sphären. Schelling spricht in diesem Zusammenhang von einer alles umspannenden „Weltseele“, die einen nahezu personifizierten Naturorganismus organisiert:

Schellings Naturauffassung ist auch insofern organismisch, als sie davon ausgeht, dass prozessuale Entwicklung (Produktion) und gestalthafte Ordnung (Produkt) zugleich die Natur ausmachen. Als Motor der Entwicklung gelten ihm nach dialektischem Grundmuster duale Ausgangssituationen (Polaritäten), die in Formen der Vermittlung über ein Drittes auf höhere Stufen gehoben werden (Potenzierung).⁹⁷

Die Natur ist also etwas, das nicht statisch ist oder bleibt, sondern durch das Aufeinandertreffen von Gegensätzen stets in Bewegung ist. Diese Gegensätze können beispielsweise Subjekt und Objekt oder Materie und Geist sein. Durch die im Zitat erwähnte Potenzierung, die nichts anderes als die stufenartige Reproduktion von niederen zu höheren Entwicklungsprozessen meint, werden immer komplexere Formen möglich, die sich schlussendlich „zum Bewusstsein emporarbeite[n]“⁹⁸.

Nach Schelling gibt es drei Potenzen, nämlich das Universum, die anorganische sowie die organische Natur. Interessant für diese Arbeit ist diese Dreiteilung unter anderem deswegen, weil sie sich in *Der Runenberg* in ihr Gegenteil verkehrt. Christian nimmt die Steinwelt, die als solche eigentlich Teil der anorganischen Natur wäre, als höhere Potenz im Vergleich zur Pflanzenwelt, die bereits der organischen Natur zuzuzählen ist, wahr: „Das Lichte und Pflanzliche sind [somit] nicht Steigerungen, sondern Produkte einer Zersetzung [...]“⁹⁹ Die Thematiken von Selbstbewusstsein und Bewusstwerden, die Erkenntnis und die Überwindung von Unwissenheit durch die Natur sind immer wieder in den Texten Tiecks aufzufinden;

⁹⁵ Vgl. ebd. S. 95f.

⁹⁶ Zitiert nach Käte Friedemann, S. 96.

⁹⁷ Kristian Köchy: Romantische Naturphilosophie. Online Lexikon Naturphilosophie. <https://journals.uni-heidelberg.de/index.php/oepn/article/view/80608/75513>, S. 5, (18.02.2025).

⁹⁸ Rainer E. Zimmermann: „Die Natur schlägt im Menschen ihre Augen auf.“ Eine Konzeption Schellings und die Sprechweise darüber. <https://gsis.at/wp-content/uploads/2020/09/SchellingNatur.pdf>, S. 2. (19.02.2025).

⁹⁹ Frank (1985), S. 1288.

Schellings Überlegungen zur Naturphilosophie, mit welchen Tieck durchaus bekannt war, fußen auf der Annahme,

dass das Subjekt immer auch Teil der Natur ist, und zwar ein solcher Teil, der ein besonderes Merkmal besitzt: es hat Selbstbewusstsein. In der Struktur dieses *Selbstbewusstseins* lasse sich somit – dies die kühne Folgerung – auch die Struktur der Natur erfassen; in der inneren liege der ‚Schlüssel‘ zur Deutung der *äußeren* Erfahrung. [Hervorhebungen im Original]¹⁰⁰

Das gelingt aber nicht allen Figuren Tiecks, sondern – und das auch nur vermeintlich – bloß Tannenhäuser und Christian, die beide der Überzeugung sind, tiefere Wahrheiten durch ihre Erlebnisse und Begegnungen in den jeweiligen Gegenwelten erlangt zu haben, die allen anderen Figuren, sei es durch Engstirnigkeit oder fehlender Abenteuerlust, verwehrt bleiben müssen. „Hier geht es um eine Verkopplung von affektivem Erleben und narrativen Erklärungen (Kontakt, Einssein, Dankbarkeit, Sinn, Verantwortung,...) mit Erfahrungen, die so intensiv sind, dass man meint, in ihnen offenbare sich eine tiefe Wahrheit.“¹⁰¹ Schellings Grundlage der Naturphilosophie mündet in der These, „dass das Subjekt dadurch, dass es zugleich selbst Teil der Natur ist, im Selbstbewusstsein einen privilegierten Zugang zum ‚inneren Wesen‘ dieser Natur besitze.“¹⁰² Tatsächlich spricht sogar das lyrische Ich in *Das Unterirdische* davon, tiefergehende Einsichten in dieses innere Wesen der Natur erlangen zu wollen, wenn es heißt: „Ich will mich tiefer, tiefer gründen / Unsicher wird die Sicherheit“ (V. 7-8) Manfred Durner fasst Schellings Postulat von einer absoluten Einheit von Geist und Natur wie folgt zusammen:

Natur als solche muß [sic!] gedacht werden als absoluter Organismus, welcher der Differenzierung in einen organischen und anorganischen Bereich in der erscheinenden Natur immer schon vorausgesetzt ist. Nur als All-Organismus kann Natur Spiegelbild des Geistes sein, nur in einer so strukturierten Natur erkennt sich der Geist selbst.¹⁰³

Die Unterscheidung oder Trennung einer anorganischen bzw. organischen Natur wird mit diesen Worten also nicht mehr als zueinander widersprüchlich gedacht, sondern präsentiert sich als der Natur inhärente Voraussetzung. Die verschiedenen Erscheinungsformen, die Natur annehmen kann, korrespondieren als „Spiegelbild des Geistes“ und Erkenntnisträgerin desselben mit romantischen Naturbeschreibungen: „Hier wie dort ist die Romantisierung der Natur nicht deren Verklärung zu einem paradiesischen Ort oder einer heilen Alternative zur

¹⁰⁰ Lars-Thade Ulrichs: Die Entwicklungen des Ich. Evolutionäre Naturphilosophie und explikative Subjekttheorie bei Schelling. In: *Übergänge in der klassischen deutschen Philosophie*. Hg. v. J. Karásek/Kollet, L./Metejckova, T. Jena-sophia. Studien und Editionen zum deutschen Idealismus und zur Frühromantik. Bd. 18. Paderborn: Wilhelm Fink/Brill, 2019, S. 91.

¹⁰¹ Martin Kolmar: *Grenzüberschreitungen. Vom Sinn, dem gelingenden Leben und unserem Umgang mit der Natur*. Wien/Köln: Böhlau, 2021. S. 91f.

¹⁰² Ebd. S. 91.

¹⁰³ Manfred Durner: Einleitung. *Zeitschrift für spekulative Physik*. F.W.J. Schelling. Bd. 1. Hg. v. Manfred Durner. Hamburg: Meiner, 2001. S. XII.

modernen Zivilisation, sondern die Darstellung der Natur als Gleichnis der menschlichen Seele.“¹⁰⁴

5. Das *Erhabene*

5.1. Tiecks Essay § *ber Erhabene*

Longinus führt bereits in der Antike den Begriff des *Erhabenen* in seinem Werk *Peri hypsous* ein und liefert damit die Grundlage für eine Dichtungstheorie, die für die spätere Auseinandersetzung mit dem *Erhabenen* von zentraler Bedeutung ist und unter anderen Burke, Kant und Schiller entscheidend beeinflusst. Dies ist dem Umstand geschuldet, dass zuerst die Übersetzung ins Französische im 17. Jahrhundert die Schrift einem breiteren Publikum zugänglich wurde; bis zum Ende des 18. Jahrhunderts nahm der Bekanntheitsgrad von *Peri hypsous* mit fünfzehn Ausgaben und weiteren sieben Übersetzungen nochmals zu¹⁰⁵:

Galt es vor der Übersetzung und Verbreitung dieser Schrift, Kunst als harmonisches, ordnendes und rationales Mittel zu verwenden, beeinflusste die Übersetzung von *Peri Hypsous* die Art und Weise, künstlerisch tätig zu sein, maßgeblich. Mit seinem Argument, kraftvolle Worte durch Bilder einer mächtigen Natur zu schaffen, traf Longinus' Essay den Nerv der Zeit der Romantik.¹⁰⁶

Tieck zeigt in seinem Essay *Über das Erhabene* bereits in den einführenden Worten folgende Problematik auf:

Es ist vielleicht in der Ästhetik nichts schwerer, als aus ihrem unzertrennlichen Zusammenhang irgend eine Wirkung der schönen Künste herauszureißen, diese zu zergliedern, zu zeigen, worin ihr Wesen besteht, und auf welche Art sie auf unsre Seele wirkt.¹⁰⁷

Er stellt sich sodann der Aufgabe, einerseits darzulegen, was Schönheit ist und gelangt darüber letztlich zum Begriff des *Erhabenen*. Ihm ist allerdings bewusst, so wie er auch im Text bemerkt, dass dies kein leichtes Unterfangen ist:

[V]ielleicht [täusche ich] die Erwartungen meiner Zuhörer, da es hier nach vielem Denken doch so schwer ist, gründlich zu sein, da ich im Grunde nichts vor mir finde, auf dem ich weiter bauen konnte. Man darf daher nichts als abgerissene Gedanken erwarten [...]¹⁰⁸

¹⁰⁴ Stefan Matuschek: *Die Romantik. Themen, Strömungen, Personen*. München: C.H. Beck, 2024. S. 18.

¹⁰⁵ Martin Vöhler: *Pseudo-Longinos. Peri hýpsus*. In: Christine Walde (Hg.): *Die Rezeption der antiken Literatur. Kulturhistorisches Werklexikon (= Der Neue Pauly. Supplemente. Band 7)*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2010. Sp. 773–782.

¹⁰⁶ Martin Kolmar: *Grenzüberschreitungen. Vom Sinn, dem gelingenden Leben und unserem Umgang mit der Natur*. Wien/Köln: Böhlau, 2021. S. 122.

¹⁰⁷ Edwin H. Zeydel: *Tieck's Essay Über Das Erhabene*. PMLA/Publications of the Modern Language Association of America. 1935; 50(2): 537-549. doi:10.2307/458156, S. 539. (21.11.2024).

¹⁰⁸ Ebd. S. 539. (21.11.2024)

Obgleich der Essay nur fragmentarisch vorhanden ist, plötzlich abbricht und darüber hinaus zu Tiecks Lebzeiten nicht veröffentlicht wurde, bleibt er doch ein Zeugnis darüber, dass sich Tieck intensiv mit dem *Erhabenen* auseinandersetzte. Er rekurriert beispielsweise auf Longin, Home und Schlosier und nimmt besonders Bezug auf Ersteren, welchem er attestiert, vielmehr eine bloße Beschreibung als eine eindeutige Definition des Begriffes vorgenommen zu haben.¹⁰⁹ Trotzdem lehnt er Longins Beitrag zum Diskurs über das *Erhabene* nicht ab: „[...] [B]is jetzt ist sein Werk noch immer das beste, was wir über diesen Gegenstand besitzen, und es sei mir erlaubt, seiner Methode zu folgen [...]“¹¹⁰ Er stützt daher seine Abhandlung, auch wenn er, wie oben schon erwähnt, der Ansicht ist, auf nichts aufbauen zu können, durchaus auf die Thesen Longins und entwickelt diese weiter.

„Schon Longin sagt [...], daß die Fähigkeit, erhaben zu denken, mit uns geboren werden müßte, und ich möchte hinzusetzen, auch die Fähigkeit Erhabenheit zu fühlen und zu verstehen.“¹¹¹ Ob diese Fähigkeit, erhaben zu denken, nun angeboren ist oder nicht, soll nicht Gegenstand der vorliegenden Diskussion sein; dass aber Tieck das Denken um die Sphären des Fühlens und Verstehens erweitert, ist das Bemerkenswerte seiner Argumentation. Was Longin noch als unwichtig erachtet oder möglicherweise gar nicht bedacht hat, erscheint Tieck als unumstößliche Voraussetzung, um wahre Erhabenheit überhaupt erfahrbar machen zu können. Schon in der Einleitung dieser Arbeit war das Affizieren der Lesenden Thema; wie anders soll dies vonstattengehen, wenn nicht über das Fühlen und Spüren von Emotionen? Das *Erhabene* aber wirklich zu verstehen, ist ein monumentales Unterfangen: „[Die] Ästhetik [ist] nicht nur die Lehre von Schönheit oder Kunst, sondern allgemeiner die Lehre der Wahrnehmung als zentraler Bestandteil der Urteilskraft. Das *Erhabene* spielt hier insofern eine zentrale Rolle, als dass mit ihm die Urteilskraft an eine Grenze stößt.“¹¹² Grenzerfahrungen spielen auch in den gegenständlichen Werken Tiecks eine zentrale Rolle – nicht nur für die Figuren, sondern auch für die Rezipient:innen des jeweiligen Textes. Schließlich geht es darum, sich mit den Protagonist:innen zu identifizieren und Übereinstimmungen mit der eigenen Person herstellen zu können. Gelingt dies nicht, so hätte die/der Autor:in das Ziel verfehlt bzw. wäre dem Auftrag nach Tiecks Ansicht nicht gerecht geworden: „In unserm schaaalen Zeitalter ist die große Kunst zur Ausfüllung eines langweiligen Abends verwiesen, zum bloßen Vergnügen herabgesetzt

¹⁰⁹ Vgl. ebd. S. 541. (21.11.2024).

¹¹⁰ Ebd. S. 540. (21.11.2024).

¹¹¹ Ebd. S. 540. (21.11.2024).

¹¹² Martin Vöhler: Pseudo-Longinos. Peri hýpsus. In: Christine Walde (Hg.): Die Rezeption der antiken Literatur. Kulturhistorisches Werklexikon (= Der Neue Pauly. Supplemente. Band 7). Stuttgart/Weimar: Metzler, 2010. Sp. 773–782.

kann sie kaum noch auf einzelne Herzen wirken, [...] und ist zufrieden, wenn sie uns ein Lächeln abgewinnt.”¹¹³ Es geht also um das Postulat der Empfindungen, das die Kunst hervorzurufen im Stande sein sollte. Tieck nimmt daran anknüpfend sodann die Unterscheidung zwischen dem Gedanken und der Idee vor und behauptet, dass Erhabenheit einzig in den Ideen bestehen könne.¹¹⁴ Hierin wurzelt auch die Differenzierung zwischen dem vormals angesprochenen Fühlen und Verstehen des *Erhabenen*. Ideen begreift Tieck als Vorstellungen, Gedanken bleiben aber weiterhin in ihrer Ursprungsbedeutung erhalten:

Nach meinem Urtheil besteht das Wesen des Erhabenen darin, daß ich es sogleich mit Freude bemerke, es nicht ohne Mühe zu meinem Eigenthum mache, und eine Menge Gedanken außer dem Hauptgedanken in ihm entdecke. Eine Menge klarer Gefühle ist das Wesen des Schönen, viele dunkle Gefühle der Character des Schrecklichen und Gedanken das Zeichen des Erhabenen.¹¹⁵

Das Wesen des *Erhabenen* besteht aber aus weit mehr, als nur aus einer gewissen Anstrengung, die es braucht, um es zu erfassen - auch Kant beschreibt, wie im Folgekapitel gezeigt werden wird, das *Erhabene* als etwas, das Vorstellungs- und Urteilskräfte übersteigt und diese damit an ihre Grenzen bringt. Wird das *Erhabene* als etwas Unendliches und Formloses gedacht, enthüllt sich das Unvermögen, Tiecks Ideen als Vorstellungen fass- und greifbar zu machen. Er bekundet: „Und liegt hier nicht die Erhabenheit darin, daß wir diesen großen Gedanken nie ganz zu Ende denken können, daß sich immer noch neue Begriffe darbieten, wenn man ihn auch hundertmal überlesen hat?“¹¹⁶ Es drängt sich das Konzept des aus der Logik stammenden infiniten Regresses auf, das einen „endlose[n] Rückgang in einer unendlichen Reihe“¹¹⁷ bezeichnet. Ob dieses Scheiterns, Gedanken des *Erhabenen* zu Ende zu denken, wird das Subjekt auf seine Gefühlsebene zurückgeworfen; Empfindungen „[...] und tausend Gedanken von Ewigkeit und Unendlichkeit werden sich tief in mein Inneres graben.“¹¹⁸, resümiert Tieck und verweist damit auch darauf, dass es beim *Erhabenen* nicht um den einzelnen Gedanken an sich geht, sondern um eine unüberschaubare Fülle an Gedanken, die in einem Menschen beispielsweise beim Anblick eines erhabenen Naturschauspiels oder beim Hören eines als erhaben geltenden Gedichts entstehen. Diese Gedanken *auszudrücken*, steht für Tieck allerdings nicht im Vordergrund.

Bedauerlicherweise bricht das Manuskript genau an jener Stelle ab, an welcher er die genaue Unterscheidung zwischen Gedanken und Ideen/Vorstellungen vornehmen wollte: „Ich habe bis

¹¹³ Tieck, *Über das Erhabene*, nach Zeydel: S. 540f. (21.11.2024).

¹¹⁴ Vgl. ebd. S. 541.

¹¹⁵ Ebd. S. 541.

¹¹⁶ Ebd. S. 543.

¹¹⁷ Christian Thiel: regressus ad infinitum. In: Jürgen Mittelstraß (Hg.): Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie. 2. Auflage. Band 7: Re - Te. Stuttgart: Metzler, 2018. S. 46.

¹¹⁸ Tieck, *Über das Erhabene*, nach Zeydel: S. 544. (21.11.2024).

izt gezeigt, daß die Erhabenheit der Gedanken bloß durch die Menge der Gedanken entstehe, es bleibt mir nun noch übrig, den Beweis zu versuchen, daß dies auch bei den übrigen Vorstellungen der Fall sei.“¹¹⁹ Trotzdem muss seinem Essay eine gewisse Bedeutung, vor allem im Zuge dieser Arbeit, zugesprochen werden, denn, wie Edwin H. Zeydel kommentiert, ist: „[...] Tieck’s main thesis, his definition of sublimity and his distinction between beauty, horror and sublimity on the whole, are original.“¹²⁰

5.2. Kants Theorie des *E r h a b e n e n*

Kant formuliert in seinem 1790 erscheinenden Werk *Kritik der Urteilskraft* bereits zwei Jahre bevor Tieck mit dem Verfassen seines Essays *Über das Erhabene* beginnt, umfangreiche Überlegungen zum Gegenstand. Er unterscheidet, so wie auch Tieck, zwischen dem *Schönen* und dem *Erhabenen*:

Das Schöne der Natur betrifft die Form des Gegenstandes, die in der Begrenzung besteht; das Erhabene ist dagegen auch an einem formlosen Gegenstande zu finden, sofern Unbegrenztheit an ihm, oder durch dessen Veranlassung, vorgestellt und doch Totalität derselben hinzugedacht wird: so daß das Schöne für die Darstellung eines unbestimmten Verstandesbegriffs, das Erhabene aber eines dergleichen Vernunftbegriffs, genommen zu werden scheint.¹²¹

Das *Schöne* sei demnach etwas, das „[...] ohne Begriff als Gegenstand eines *notwendigen* [Hervorhebung im Original] Wohlgefallens erkannt wird.“¹²² Frei nach dem geläufigen Sprichwort, dass Schönheit stets im Auge des Betrachters liege, hält auch Kant fest, dass man ein für schön befundenes Objekt „seinen eigenen Augen unterwerfen [will]“¹²³. Der Unterschied zwischen dem *Schönen* und dem *Erhabenen* lässt sich verknüpft so ausdrücken: „Das Erhabene ist auf die Darstellung eines formlosen, unbestimmten Gegenstandes bezogen, während das Schöne die Form eines begrenzten Gegenstandes betrifft.“¹²⁴ Ein begrenzter Gegenstand könnte eine Blume oder auch ein Kleidungsstück sein, formlos und unbestimmt dagegen ist beispielsweise der Sternenhimmel: „*Erhaben* nennen wir das, was *schlechthin groß* ist [Hervorhebungen im Original].“¹²⁵, folgert Kant und fügt einige Seiten später seinen Gedanken hinzu: „*Erhaben ist, was auch nur denken zu können ein Vermögen des Gemüts beweiset, das jeden Maßstab der Sinne übertrifft* [Hervorhebungen im Original].“¹²⁶

¹¹⁹ Ebd. S. 547.

¹²⁰ Edwin H. Zeydel: Tieck’s Essay *Über Das Erhabene*. PMLA/Publications of the Modern Language Association of America. 1935; 50(2): 537-549. doi:10.2307/458156, S. 549. (21.11.2024).

¹²¹ Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*. Berliner Ausgabe, 3. Aufl., Berlin: Holzinger, 2012. S. 67.

¹²² Ebd. S. 64.

¹²³ Ebd. S. 43.

¹²⁴ Ebd. S. 44.

¹²⁵ Ebd. S. 70.

¹²⁶ Ebd. S. 72.

Das weiter oben erwähnte *Mathematisch-Erhabene* bezieht sich auf relative mathematische Größen(-ordnungen): „Das Gefühl des Mathematisch-Erhabenen wird von der Erfahrung von ungeheuren und unermeßlich großen Gegenständen - Bergen, Ozeanen, der Wüste, aber auch riesigen Bauwerken wie Pyramiden etc. - erregt.“¹²⁷ Dem schließt sich auch Tieck an, wenn er bemerkt: „[...] [W]enn ich auf einer Klippe stehe, die sich weit übers Meer hinaus bückt, die Unendlichkeit vor mir, unten nur unermeßliche Abgründe, da wird die Seele sich erhoben fühlen, aus meinen Gefühlen werde sich große erhabene Gedanken entwickeln [...]“¹²⁸

Das *Dynamisch-Erhabene* rührt von dem Gefühl her, das seine Wurzel in Vorstellungen von Objekten der Natur oder Naturereignissen hat, gegenüber welchen wir uns aus einer physischen Perspektive unterlegen fühlen müssen.¹²⁹ Kant bemerkt: „Wenn von uns die Natur dynamisch als erhaben beurteilt werden soll, so muß sie als Furcht erregend vorgestellt werden.“¹³⁰ Er führt weiter Beispiele für solche Naturphänomene an: „Kühne überhängende gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich auftürmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, Orkane [...], der grenzenlose Ozean, [...] ein hoher Wasserfall eines mächtigen Flusses [...]“¹³¹ James Landes fasst in dem Artikel *The Kantian Analytic of the Sublime in Tieck's «Runenberg»* Kants Verständnis des *Erhabenen* kurz zusammen:

Kant's new understanding of the sublime rests first upon his distinction between the sublime and the beautiful, and then upon his delineation of the mathematical and dynamical aspects of the sublime. With regard to the former, one must recall that for Kant the feelings derived from the beautiful and the sublime are not sensory in nature but result from reflection within the faculty of the imagination. Natural beauty, for Kant, concerns the form of an object, and therefore, deals with that which is limited, whereas the sublime is connected with the idea of formlessness, and thus with an absence of limits.¹³²

5.3. Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen Kants und Tiecks *Erhabene*

Ogleich die beiden vorgestellten Konzepte des *Erhabenen* durchaus Parallelen aufweisen, unterscheiden sie sich doch in einigen Aspekten, die in diesem Kapitel diskutiert werden. Gemeinsam ist den beiden allererst, dass der Mensch oder die Figur unabdingbar dafür ist,

¹²⁷ Alessandro Bertinetto: Negative Darstellung. Das Erhabene bei Kant und Hegel. In: 4/2006 Ästhetik und Philosophie der Kunst / Aesthetics and Philosophy of Art: Ästhetik und Philosophie der Kunst / Aesthetics and Philosophy of Art edited by Karl P. Ameriks and Jürgen Stolzenberg, 121-148. Berlin, New York: De Gruyter, 2007. <https://doi.org/10.1515/9783110185089.121>, S. 127. (28.02.2024)

¹²⁸ Tieck, *Über das Erhabene*, nach Zeydel: S. 544. (21.11.2024).

¹²⁹ Vgl. ebd. S. 129. (28.02.2024)

¹³⁰ Kant (2012), KdU, S. 80.

¹³¹ Ebd. S. 80.

¹³² James Landes: The Kantian Analytic of the Sublime in Tieck's «Runenberg». In: *Colloquia Germanica. Internationale Zeitschrift für Germanistik*. Hg. v. T. Fiedler/Höbusch, H., Bd. 42. Tübingen/Basel: A. Francke, 2009. S. 6.

Erhabenes überhaupt *wahrzunehmen*. Erhabenheit ist schließlich nicht etwas, das für sich allein stehen kann, sondern es bedarf eines menschlichen Subjekts, das die Qualität erhabener oder eben nicht-erhabener Objekte und Naturerscheinungen beurteilen und diesen zuallererst überhaupt eine erhabene Stellung oder Wert zusprechen kann.

Eine augenfällige Differenz zwischen den beiden Theorien besteht darin, dass Tieck die Kunst als ein probates Medium verstanden wissen will, um Erhabenheit erfahrbar zu machen. Kant hingegen prägt eine gänzlich philosophische Position, die die Kunst vollständig ausklammert. Während Kant daher das *Erhabene* als einen Spannungszustand zwischen dem, was sinnlich erfahrbar ist und dem, was gewissermaßen im Verstand und der Ratio des Menschen geschieht, begreift, legt Tieck das Hauptaugenmerk auf die ästhetische Inszenierung und betont damit die Verbindung des Menschen mit der Unendlichkeit im doppelten Sinne: Einerseits nämlich dadurch, dass er geltend macht, dass Gedanken des *Erhabenen* nie zu Ende gedacht werden können. Auf der anderen Seite betont er aber die Gefühlsebene, die erhabene Erfahrungen mit sich bringen - man sei der Unendlichkeit näher, ausgeliefert oder will gar aus der Zeitlichkeit „hinausgreifen“¹³³, wie dies beispielsweise dem lyrischen Ich in *Das Unterirdische* widerfährt. Mit dem Fokus auf emotionale Zustände der Figuren unterscheidet er sich auch dahingehend von Kant, als dass dieser die Erhabenheit als einen Konflikt verortet sieht, der das Rationale sowie die Vernunft ins Zentrum rückt:

Wir können nicht mehr sagen, als daß der Gegenstand zur Darstellung einer Erhabenheit tauglich sei, die im Gemüte angetroffen werden kann; denn das eigentliche Erhabene kann in keiner sinnlichen Form enthalten sein, sondern trifft nur Ideen der Vernunft: welche, obgleich keine ihnen angemessene Darstellung möglich ist, eben durch diese Unangemessenheit, welche sich sinnlich darstellen läßt, rege gemacht und ins Gemüt gerufen werden.¹³⁴

6. Gegenwelten und das Schwellenmotiv

In diesem Kapitel werden markante Passagen der Texte diskutiert, an welchen sich der Übergang der Protagonist:innen von der ihnen bekannten Welt in eine andere, fantastische und mitunter bedrohliche Welt vollzieht. Es wird gezeigt werden, *wie* Tieck diesen Übergang mittels Naturdarstellungen gestaltet und worin die eigentliche Bedrohung für die Protagonist:innen besteht – schließlich soll erörtert werden, an welchen konkreten Stellen sich Aspekte *Dunkler Natur* ausmachen lassen und auf welche Weise sie das Schicksal der Figuren beeinflussen. Vorab sei bemerkt, dass die Figuren nicht ohne Weiteres in die Gegenwelt eintreten können: In *Der Runenberg* kann das nur jenem gelingen,, „[d]essen Herz recht innerlich hingezogen

¹³³ Vgl. Tieck, *Das Unterirdische*. V. 12.

¹³⁴ Kant, KdU, S. 85.

wird”¹³⁵, in *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser* folgen die Figuren dem Lied eines Spielmanns, der zum Venusberg verführt und in *Die Elfen* trennt ein „schwerfällig vorüberfließende[r] Bach”¹³⁶ sowie ein Steg das freundliche Dorf von dem von allen Bewohnern gefürchteten schwarzen Tannengrund.

Götz Großklaus beschreibt Gegenwelten mit Rückgriff auf Foucault als Heterotopien:

[Es] kommt ihnen eine bestimmte Aura zu; man überschreitet eine mehr oder weniger wahrnehmbare Grenze, wenn man die profane Ausgangswelt verlässt, um den anderen Ort zu betreten. [...] [D]er Aufstieg auf einen Bergesgipfel, [...] das Übertreten einer Schwelle, um an verborgene oder verbotene Orte in abseitigen Häusern zu gelangen...kann als Initiation erfahren werden, als Einweihung in die andere Welt.¹³⁷

Zunächst muss also beleuchtet werden, wie die jeweilige Ausgangswelt der Figuren gestaltet ist. Es wird hierbei allerdings nicht darum gehen, diese Ausgangswelten in aller Ausführlichkeit zu beschreiben - besonders *Der Runenberg* ist dahingehend hinreichend erforscht. Um aber das Bild der fantastischen Gegenwelt zu veranschaulichen, wird von einer zumindest knappen Kontrastierung der beiden Welten nicht abzusehen sein können.

Großklaus fügt der Ausgangswelt in der oben zitierten Textstelle das Adjektiv „profan” hinzu und tatsächlich empfinden die Protagonist:innen die Stätte ihrer Heimat oftmals als gewöhnlich, monoton oder gar bedeutungslos. Christian sinniert schon in den ersten Zeilen in *Der Runenberg*: „Er bedachte sein Schicksal, wie er so jung sey, und Vater und Mutter, die wohlbekannte Heimat [...] seines Dorfes verlassen hatte, um eine fremde Umgebung zu suchen, um sich aus dem Kreise der wiederkehrenden Gewöhnlichkeit zu entfernen [...]”¹³⁸

Tannenhäuser überschreitet die Schwelle seiner Welt gleich mehrmals, bis er schließlich zum Venusberg gelangt. Zuerst verirrt er sich im Wald und entdeckt dann aber bald das Schloss, in dem Emma wohnt, in die er sich sogleich verliebt. Als diese Liebe unerfüllt bleibt und außerdem Mutter und Vater sterben, erscheint ihm „[...] die Erde und das Leben völlig ausgestorben und verwüstet, [er] schleppte [sich] ohne Gedanken und Wunsch von einem Tage zum andern hinüber.”¹³⁹ Das ändert sich jedoch schlagartig, als er sich der Sage vom Venusberg erinnert, die im ganzen Land bekannt ist:

Man hat ein altes Märchen, daß vor vielen Jahrhunderten ein Ritter mit dem Namen des getreuen Eckart gelebt habe, man erzählt, wie damals aus einem seltsamen Berge ein Spielmann gekommen

¹³⁵ Ludwig Tieck: *Der Runenberg*. In: Märchen aus dem «Phantásus». Hg. v. W. Münz. Stuttgart: Reclam, 2020. S. 92.

¹³⁶ Ludwig Tieck: *Die Elfen*. In: Märchen aus dem «Phantásus». Hg. v. W. Münz. Stuttgart: Reclam, 2020. S. 213.

¹³⁷ Götz Großklaus: Heinrich Heine - Der Dichter der Modernität. https://doi.org/10.30965/9783846755709_014, (30.05.2024), S. 207.

¹³⁸ Tieck, *Der Runenberg*, S. 86.

¹³⁹ Tieck, *Tannenhäuser*, S. 81.

sey, dessen wunderbarliche Töne so tiefe Sehnsucht, so wilde Wünsche in den Herzen aller Hörenden auferweckt haben, daß sie unwiderstreblich den Klängen nachgerissen worden, um sich in jenem Gebirge zu verlieren. Die Hölle hat damals ihre Porten den armen Menschen weit aufgetan, und sie mit lieblicher Musik zu sich hereingespielt. Ich hörte als Knabe diese Erzählung oft und wurde nicht sonderlich davon gerührt, doch wahrte es nicht lange, so erinnerte mich die ganze Natur, jedweder Klang, jedwede Blume an die Sage von diesen herzergreifenden Tönen. Ich kann dir nicht ausdrücken, welche Wehmuth, welche unaussprechliche Sehnsucht mich plötzlich ergriff [...] ¹⁴⁰

Der Spielmann, der bereits im ersten Teil des *Tannenhäusers* die Söhne des Herzogs von Burgund, derer sich Eckart angenommen hatte, mit diesen lieblichen Tönen verführt, ist niemand geringerer als der Teufel selbst. Eckart ist der Einzige, der dieser Musik widersteht und wird unter anderem deshalb nach seinem Tod als Wächter des Venusberges bzw. als Beschützer der sich dorthin Verirrten eingesetzt. Tannenhäuser erzählt weiter:

[...]Die alte brennende Ungeduld erwachte in meiner Brust von neuem, und ich konnte mich und meine Wünsche selber nicht verstehn. [...] So mochte ein Jahr verflossen sein, als meine Angst bis zur Verzweiflung stieg; es drängte mich weiter, weiter hinein in eine unbekannte Ferne [...] ¹⁴¹

Er beschließt, den Venusberg aufzusuchen - der Sage nach ist dies aber eigentlich nur möglich, vernimmt man die verzauberten Töne des Spielmanns; kein Mensch begibt sich jemals *freiwillig* dorthin. Eckart begegnet noch zu Lebzeiten einem Alten, den er nach der Gegend des Venusberges befragt, woraufhin dieser entgegnet: „Das ist das Geheimniß [...], daß Niemand zu sagen weiß, als der sich schon dem Satan zu eigen gegeben, es fällt auch keinem Unschuldigen ein, ihn aufsuchen zu wollen.“ ¹⁴² Tannenhäuser, der sich vierhundert Jahre später des Mordes schuldig *glaubt*, erzählt, wie es ihm gelungen war, den Berg dennoch zu erreichen:

[...] In der dunkelsten Nacht bestieg ich einen hohen Berg und rief mit allen Herzenskräften den Feind Gottes und der Menschen zu mir, so daß ich fühlte, er würde mir gehorchen müssen. Meine Worte zogen ihn herbei, er stand plötzlich neben mir und ich empfand kein Grauen. Da ging im Gespräch mit ihm der Glaube an jenen wunderbaren Berg von neuem in mir auf, und er lehrte mich ein Lied, das mich von selbst auf die rechte Straße dahin führen würde. ¹⁴³

Im Gegensatz zu Christian, der durch das beiläufige Ausreißen der Alrunenwurzel den ersten Anstoß zum eigenen Untergang gibt oder Marie, die in *Die Elfen* durch kindliche Naivität und Übermut in die Gegenwelt gelangt, ist es hier Tannenhäuser selbst, der sich einer ungewissen Bestimmung aussetzt. Bezeichnend an diesem Textauszug ist, dass er den Teufel nicht am helllichten Tage zu sich beschwört, sondern in der *dunkelsten Nacht*. Außerdem befindet er sich ohnehin schon auf einem *hohen Berg*; beides lässt sich als eine erste vorausdeutende Schwelle des Übergangs markieren. Über Einöden, das Lied laut singend, wandert er sodann in Richtung des Venusberges: „[...] So kam ich in einer Nacht, als der Mond hinter dunkeln Wolken matt

¹⁴⁰ Ebd. S. 76.

¹⁴¹ Ebd. S. 81.

¹⁴² Ebd. S. 59.

¹⁴³ Ebd. S. 82.

hervor schien, vor dem Berge an.“¹⁴⁴ Auch hier ist wiederum auffällig, dass er erst in der Nacht den Berg erreicht, als der Mond bereits aufgegangen ist, dieser aber bloß *matt* und hinter *dunkeln Wolken* scheint. Eckart, der dann als übermenschliche Gestalt Tannenhäuser zurückhalten will, ruft ihm zu: „Ich bin der getreue Eckart [...], ich bin von Gottes Güte hierher zum Wächter gesetzt, um des Menschen bösen Fürwitz zurück zu halten.“¹⁴⁵ Der Geist Eckarts, der als letzte personifizierte Schwelle vor dem Betreten des unterirdischen Bergwerkes auftritt und selbst lange dem Reich des Fantastischen zuzurechnen ist, wird von Tannenhäuser leicht überwunden. Formal ist diese Textstelle signifikant: Nachdem Tannenhäuser Eckarts Warnung in seiner Erzählung wiedergibt, gestaltet Tieck den Übertritt in die andere Welt so, dass ein deutlicher Bruch im Text sichtbar wird: „>[...] um des Menschen bösen Fürwitz zurück zu halten.< Ich drang hindurch.“¹⁴⁶ Der Gedankenstrich kommt hier als dramaturgisches Stilmittel zum Einsatz; die Kürze des nachfolgenden Satzes – es ist im Übrigen der kürzeste Satz des gesamten Textes – unterstreicht die Unmittelbarkeit, mit der Tannenhäuser Eckarts Worte ignoriert und sie ohne auch nur einen weiteren Gedanken an böse Konsequenzen zu verschwenden, übergeht. Nun könnte eingewendet werden, dass es Tieck auch möglich gewesen wäre, sich ebenso eines anderen, bloß drei Wörter langen Satz zu bedienen, so z.B. „Ich ging weiter.“, allerdings schwingt semantisch in dem *Hindurchdringen* gewissermaßen eine Dringlichkeit und beinahe schon ein Gewaltakt mit. Daneben wird damit die Unaufhaltbarkeit Tannenhäusers Vorhaben offenkundig: Sich dem Venusberg und dessen Verlockungen zu entziehen, ist ausgeschlossen und die letzte Schwelle zur Gegenwelt damit überwunden.

Eine andere semantische Ladung des *Hindurchdringens* ergibt sich aus der Möglichkeit, dass es sich bei Eckart, der der Sage nach, bereits vierhundert Jahre zuvor gelebt hat und gestorben ist, um ein Gespenst handelt. Tannenhäuser sind Begegnungen mit Gespenstern jedenfalls nicht fremd, auch wenn sie vielleicht seiner Einbildungskraft entspringen. Als Tannenhäusers Mutter stirbt und er in die Wohnung seiner Kindheit zurückkehrt, findet er an ihrem Totenbett den Vater vor, der ihn sogleich in die Arme schließt. Dann erscheint ihm, als ob die Mutter sich zusammenzieht und ihn mit ernster Miene fixiert:

Ich wollte fort, ich konnte nicht, denn die mütterliche Gestalt winkte [...]. Er [der Vater, Anm. M.H.] küßte mich, und mir schauderte, als seine Lippen kalt wie die Lippen eines Todten mich berührten. [...] In wenigen Augenblicken fühlte ich ihn kälter werden, ich suchte nach seinem Herzen, es stand still, und im wehmütigen Wahnsinn hielt ich die Leiche in meiner Umarmung fest eingeklammert. Wie ein Schein, gleich der ersten Morgenröthe, flog es durch das dunkle Gemach, da saß der Geist

¹⁴⁴ Ebd. S. 82.

¹⁴⁵ Ebd. S. 82.

¹⁴⁶ Ebd. S. 82.

meines Vaters neben dem Bilde meiner Mutter, und beide sahen nach mir mitleidig hin, wie ich die theure Leiche festhielt.¹⁴⁷

Eine weitere, vielleicht sogar noch stärkere Parallele zwischen Eckart und dem Vater Tannenhäusers findet sich in dem Umstand, dass beide Wache halten. Als der Vater Tannenhäuser in das Zimmer mit der toten Mutter führt, spricht er: „Ich muß wohl wachen, denn deine Mutter ist ja nun auch todt.“¹⁴⁸ Wenige Zeilen später wiederholt er: „Ich halte Wache, [...] denn meine Gattin sitzt noch immer neben mir.“¹⁴⁹ Dass die Mutter *auch* tot ist, irritiert zunächst; weder die Lesenden noch Tannenhäuser selbst wissen schließlich zu diesem Zeitpunkt, dass auch der Vater verstorben ist. Das Adverb *auch* ist damit eine Andeutung, ähnlich wie die Behauptung des Vaters, dass seine Gattin immer noch neben ihm säße, obgleich Tannenhäuser erzählt, dass er die Leiche auf einem Bett liegen sieht.¹⁵⁰

Die Stadtwohnung mit den zweideutigen Elterngestalten ist Schauplatz eines sich verwirklichenden Wahrtraums, in dem Realität, Gespenstererscheinung und Halluzination ineinandergreifen. Das Mutterphantom neben der Leiche der Mutter setzt sich [...] aus unbestimmten Umrissen zusammen; zweideutig zwischen Leben, Tod und Spuk bleibt auch die Gestalt des Vaters, in der sich die postmortale Mahnerrolle des Getreuen Eckart reproduziert.¹⁵¹

So kommt Gespenstern in diesem Text stellenweise eine Wächterfunktion zu; ein weiterer Geist begegnet ihm später beim Hinabsteigen in die unterirdische Bergwelt und auch dieser, dieses Mal umgekehrt, geht einfach durch Tannenhäuser bzw. die Felswände hindurch:

Ich ruhte aus und sah andre Menschengestalten heran wanken, mein Freund Rudolf war unter ihnen; ich begriff gar nicht, wie sie mir vorbei kommen würden, da der Weg so sehr enge war, aber sie gingen mitten durch die Steine hindurch, ohne daß sie mich gewahr wurden.¹⁵²

Christian erlebt den Übertritt in eine andere Welt ähnlich wie Tannenhäuser ebenfalls zweifach. Zuerst verlässt er das heimatliche Dorf in der Ebene, nachdem in ihm „[...] der bestimmteste Trieb, das Gefühl, daß ich nun die für mich bestimmte Lebensweise gefunden habe [...]“¹⁵³ erwacht. Es zieht ihn in das wilde Gebirge und in unberührte Wälder. Die ersten Vorboten *Dunkler Natur* geben sich nicht gleich als solche zu erkennen, sie tarnen sich teils in verrätselten Anspielungen auf den Fortgang der Erzählung. Auf Anraten des Fremden machen er und Christian einen Spaziergang durch den nächtlichen Wald, um Letzteren auf andere Gedanken zu bringen: „[...] [I]n einer Stunde kommt der Mond hinter den Bergen hervor, sein Licht wird dann wohl auch Eure Seele lichter machen.“¹⁵⁴ Diese Vermutung scheint sich vorerst zu

¹⁴⁷ Tieck, *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser*, S. 80f.

¹⁴⁸ Ebd. S. 80.

¹⁴⁹ Ebd. S. 80.

¹⁵⁰ Vgl. ebd. S. 80.

¹⁵¹ Münz, Nachwort zum *Phantasmus*, S. 319.

¹⁵² Tieck, *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser*, S. 83.

¹⁵³ Tieck, *Der Runenberg*, S. 90.

¹⁵⁴ Ebd. S. 89.

bewahrheiten, als Christian mit der Erzählung über den eigenen Werdegang endet und die beiden aus „einem dunkeln Gang des Waldes“¹⁵⁵ heraustreten:

Jetzt traten sie ins Freie, und das Licht des Mondes, der oben mit seinen Hörnern über der Bergspitze stand, begrüßte sie freundlich: in unkenntlichen Formen und vielen gesonderten Massen, die der bleiche Schimmer wieder rätselhaft vereinigte, lag das gespaltene Gebirge vor ihnen, im Hintergrunde ein steiler Berg, auf welchem uralte verwitterte Ruinen schauerlich im weißen Lichte sich zeigten.¹⁵⁶

Die Emphase der ersten Zeilen scheint auf der freundlichen Begrüßung der beiden durch den Mond zu liegen. Zu leicht wird dabei jedoch überlesen, dass der Mond in diesem Falle als *gehört* beschrieben wird. Ein derartige Beschreibung des Mondes erschließt sich der Vorstellung der Leser:innen nicht unmittelbar, zumal die Annahme nahe liegt, dass es sich um einen Vollmond handeln könnte, wird bedacht, dass der Mond nur wenige Absätze später „mit einer hellen Straße nach dem Trümmern“¹⁵⁷ weist. Handelt es sich allerdings um einen Sichelmond, wird das Bild eines Mondes, der mit Hörnern versehen ist, verständlicher. Was jedenfalls unbestritten bleiben muss, ist, dass einem gehörnten Mond etwas Teuflisches innewohnt, wie gleichsam aus den nachfolgenden Zeilen des Zitates hervorgeht. Die Ruinen auf dem Runenberg zeigen sich alsbald „schauerlich im weißen Lichte“¹⁵⁸.

Der Fremde ist es einmal mehr, der in Christian den Wunsch weckt, den Runenberg tatsächlich zu besuchen. Obwohl Christian sich wundersamer Dinge erinnert, die er über den Berg gehört, aber wieder vergessen habe¹⁵⁹, ist das Einzige, was er davon noch zu wissen scheint, dass ihm „an diesem Abend grauenhaft zu Muthe war“¹⁶⁰. Trotzdem und entgegen jeder Vernunft bekräftigt er unverzüglich nach dieser Feststellung sein Vorhaben, den Berg zu erklimmen: „Ich möchte wohl einmal die Höhe besteigen, denn die Lichter sind dort am schönsten, [...] auch mag sichs wohl treffen, daß man noch manch Wunder aus der alten Zeit da oben fände.“¹⁶¹

Maries Übertritt in eine andere, wunderbare Welt ist einerseits dadurch gekennzeichnet, dass sie sich nicht wie Christian und Tannenhäuser erst in die Ferne begeben (muss), sondern dadurch, dass die Gegenwelt sehr nahe an ihrem eigentlichen Wohnort liegt. Die erzählten (Natur-)räume in *Die Elfen* sind deutlich durch Grenzen markiert; Marie wohnt auf „[...] einer kleinen grünen Anhöhe, von einem zierlichen Stakete umgeben, welches auch ihren Frucht-

¹⁵⁵ Ebd. S. 92.

¹⁵⁶ Ebd. S. 92.

¹⁵⁷ Ebd. S. 93.

¹⁵⁸ Ebd. S. 92.

¹⁵⁹ Vgl. ebd. S. 92

¹⁶⁰ Ebd. S. 92.

¹⁶¹ Ebd. S. 92.

und Blumengarten umschloß [...]“¹⁶² Im Kontrast dazu liegt der Tannengrund, wie Maries Vater im Gespräch mit ihrer Mutter festhält, „[...] schwarz und traurig [...] in der ganzen heitern Umgebung [...]“¹⁶³. Es wird „[...] ein dichtes räumliches Setting mit Grenzen und semantischen, symbolischen sowie sozialen Zuschreibungen [konstruiert]. Die jeweiligen Orte sind so mit spezifischen Zeichenwerten verbunden, die sich im Zusammenspiel mit den anderen Räumen verstärken.“¹⁶⁴ Wird beim Venus- und Runenberg sowohl für Protagonist:innen und Rezipient:innen sehr bald deutlich, dass es sich bei diesen Orten um magische Naturräume handelt, gestaltet sich dies beim Tannengrund anders. Von außen ist nicht einsehbar, dass er tatsächlich das Reich der Elfen beinhaltet und die dort beheimateten Wesen haben auch kein Interesse daran, Protagonist:innen dorthin zu verführen – im Gegenteil: Die Elfen versuchen aktiv, Besucher:innen von ihrem Reich fernzuhalten. Der Tannengrund ist damit ein geheimes Gebiet, das Marie bloß durch Zufall zugänglich wird: „Die Diskrepanz zwischen Innen- und Außenraum des Tannengrunds ist in der Standortperspektive angelegt. Von außen kann man nicht hineinsehen bzw. sitzt einer Illusion auf, die den düsteren Wald zeigt.“¹⁶⁵ Dennoch kann aus dem Tannengrund offenbar das Geschehen außerhalb beobachtet werden, denn die Elfe Zerina versichert Marie, dass sie sie „draußen rennen und springen“¹⁶⁶ gesehen habe. Für die erwachsenen Dorfbewohner:innen, die davon überzeugt sind, dass sich dort „dem Anschein nach Zigeunervolk“¹⁶⁷ aufhält, ist dies kein Ort, der eines Besuches wert ist und darüber hinaus scheint er Traurigkeit und Unbehagen zu evozieren.¹⁶⁸ Durch die Besiedelung eines vermeintlichen Zigeunervolkes halten sich dort daher bloß Personen auf, die gegen gängige Normen verstoßen und deren Verhalten von dem, was in der Gesellschaft von *Die Elfen* geschätzt wird, abweicht. Marie schlägt es nur durch kindliche Naivität dorthin, obgleich sie und ihr Freund Andres ihren Eltern versichern, sich vor dem Wald zu fürchten¹⁶⁹.

Der tatsächliche Übertritt in die Gegenwelt findet über den Weg eines Steges statt, der die diesseitige und jenseitige Welt verbindet: „Dass es sich bei der Grenzüberschreitung sowohl um

¹⁶² Tieck, *Die Elfen*, S. 212.

¹⁶³ Ebd. S. 212f.

¹⁶⁴ Anna Stemmann: Tannengrund und Wald. Bruchige Kindheit in Ludwig Tiecks *Die Elfen* und E.T.A. Hoffmanns *Das fremde Kind*. In: Jahrbuch der Gesellschaft für Kinder und Jugendliteraturforschung. Hg. v. Gabriele von Glasenapp et al. Köln/Lüneburg/Ludwigsburg./Zürich: J. B. Metzler, 2020. S. 124.

¹⁶⁵ Ebd. S. 125.

¹⁶⁶ Ebd. S. 215.

¹⁶⁷ Tieck, *Die Elfen*, S. 213.

¹⁶⁸ Vgl. Stemmann (2020), S. 124.

¹⁶⁹ Vgl. Tieck, *Die Elfen*, S. 212.

eine topologische als auch um eine normative [...] Grenzüberschreitung handelt, markiert die besondere Bedeutung dieser Passage als einschneidenden Moment.“¹⁷⁰

7. Der getreue Eckart und der Tannenhäuser

7.1. Erster Abschnitt

Der getreue Eckart und der Tannenhäuser, der 1799 erscheint und erst 1812 als Teil des *Phantasmus* veröffentlicht wird,

[...] schreitet in einem mythisierenden Szenarium von hoher Raffinesse die Sehnsüchte und inneren Zwänge aus, die sich am Ende der bürgerlichen Aufklärung ausgebildet haben. Er macht auf diese Weise nicht weniger als eine neue psychische Struktur, das Resultat lang- wie kurzfristiger sozialer Prozesse, sichtbar, und zwar in einem doppelten Sinn: Denn diese ist nicht nur auf Inhaltsebene Gegenstand der Erzählung, sondern schreibt sich strukturbildend dem Text selbst ein.¹⁷¹

Der Text ist in zwei Abschnitte aufgeteilt: Der erste Abschnitt lässt sich als Heldensage zusammenfassen, einige Stellen sind nach diesem Vorbild in Versen verfasst. Er handelt von Eckart, der im Dienst des Herzogs von Burgund steht und außerdem mit ihm befreundet ist. Der Herzog misstraut Eckart aber bald, obwohl es dafür keinen eigentlichen Anlass gibt und bringt dessen zwei Söhne um; Eckarts erster Sohn ist zu diesem Zeitpunkt bereits in einer Schlacht für den Herzog gefallen. Eckart sinnt auf Rache, entscheidet aber dann doch, sich selbst und seinem Schwur treu zu bleiben und von Vergeltung abzusehen und gerät sogar in die Situation, den Herzog vor einem Sturm im Wald zu retten, der daraufhin sein Unrecht erkennt und bevor er stirbt, Eckart den Vormund über seine Söhne überträgt. Im Hintergrund der Handlung werden die Leser:innen mit der Legende des Venusbergs bekanntgemacht; ein Spielmann verführt Ahnungslose in den Berg, „[...] wo Frau Venus Hof halten [...]“¹⁷² soll und von wo aus es angeblich keine Rückkehr geben kann. Am Schluss des ersten Teils zeigt sich Eckarts treues Gemüt noch einmal, indem er die ihm anvertrauten Söhne vor den Versuchungen des Venusbergs bewahrt und dabei sein Leben verliert.

Die Handlung setzt mit dem Lied eines alten Landmannes ein, das von der Schlacht und von Eckarts Verlust des ersten Sohnes berichtet. Eckart sitzt unterdessen laut weinend mit seinem jüngsten Sohn Conrad auf einem Berghang. Sein zweiter Sohn ist in Gefangenschaft des

¹⁷⁰ Stemmann (2020), S. 124.

¹⁷¹ BEGEMANN, C.: Eros und Gewissen. Literarische Psychologie in Ludwig Tiecks Erzählung Der getreue Eckart und der Tannenhäuser. In: Goethezeitportal.
http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/tieck/eckart_begemann.pdf, (29.12.2024).

¹⁷² Tieck, *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser*, S. 59.

Herzogen und bald macht sich Conrad auf, um den Bruder zu retten. Die Naturschilderung in dieser ersten Passage ist eine freundliche und lässt anlässlich der emotionalen Verfasstheit der beiden eigentlich nicht den Schluss zu, dass es sich hierbei um einen Projektions- bzw. Resonanzraum der Figuren handeln kann: Der Berghain, auf dem sich die beiden niedergelassen haben, wird von einer Sonne, die „[...] ihre letzten milden Strahlen auf die grüne Erde [warf]“¹⁷³ beschienen. Eckart ermahnt jedoch den Sohn, noch aufzubrechen, „[...] bevor die Nacht vollends herein bricht [...]“¹⁷⁴. In dieser Warnung schwingt eine böse Vorahnung Eckarts mit, dass er den Sohn wahrscheinlich nicht mehr wiedersehen wird; „vollends“ könnte als endgültiges und unwiderrufliches Symbol und Vorausdeutung auf den weiteren Verlauf der Erzählung verweisen – Eckart soll tatsächlich alle Söhne verlieren. Das „Hereinbrechen“ und eben nicht beispielsweise „Anbrechen“ der Nacht liest sich wie ein gewaltsamer Akt, der nicht mehr zu verhindern ist. Ähnlich wie in *Der Runenberg* ist es ein Fremder, dem Eckart sodann in der Dunkelheit begegnet und der ihm vom Venusberg erzählt, wohin es wiederum dessen Söhne verschlagen hat. Er berichtet: „Wir leben wahrlich in einer wunderbarlichen Zeit, die wohl die letzten Tage bald herbei führen wird, denn die erschrecklichsten Zeichen fallen dräuend in die Welt herein. Alles Unheil macht sich von den alten Ketten los [...]“¹⁷⁵ Eckart reagiert verwirrt auf die Schilderung des Greises, dieser erklärt weiter:

Ihr werdet ohne Zweifel den Cometen gesehen haben, dieses wunderbare Himmelslicht, das so prophetisch hernieder scheint; alle Welt weissagt Übles, und keiner denkt daran, mit sich selbst die Besserung anzufahn und so die Ruthe abzuwenden. Dies ist nicht genug, sondern aus der Erde tun sich Wunderwerke hervor und brechen geheimnisvoll von unten herauf, wie das Licht schrecklich von oben herniederscheint.¹⁷⁶

Eines der Zeichen, von welchen der alte Mann spricht, glaubt er in einem Kometen entdeckt zu haben, ein seltenes Naturschauspiel, das schon vor Lebzeiten Tiecks zwar bereits durch die Wissenschaft der Astronomie als Naturphänomen belegt und berechenbar gemacht wurde, in der Romantik aber eine besondere Aufladung erfährt. Das Beobachten eines Kometen kann durchaus als ein Vorgang, der von erhabenen Gefühlen begleitet wird, gelten; das Schrecknis, das den Greis ob dieser Erfahrung befällt, drängt ihn dazu, seine Söhne wiederzufinden und die Welt nach ihrem Verbleib zu durchsuchen „[...] oder vor Gram und Müdigkeit zu sterben.“¹⁷⁷

Weiters spricht er von Wunderwerken, die aus dem Erdinneren zu kommen scheinen – auch sie „brechen geheimnisvoll von unten herauf“, wie oben im Zitat gezeigt wurde. Dieses

¹⁷³ Ebd. S. 57.

¹⁷⁴ Ebd. S. 57.

¹⁷⁵ Ebd. S. 58.

¹⁷⁶ Ebd. S. 59.

¹⁷⁷ Ebd. S. 60.

„Heraufbrechen“ erinnert abermals an das „Hereinbrechen“ der Nacht, beide sind unaufhaltbar und gewaltig. Zwischen dem/der im Text wortwörtlichen Himmel und Hölle, eine der offenkundigen dichotomen Unterteilungen, gibt es mit Aufscheinen des Kometen keinen Zufluchtsort mehr – sein Licht spendet keinen Trost, sondern scheint eben schrecklich von oben auf die Welt und ihre Bewohner:innen hinunter. Der Alte bricht bald in die Nacht auf, Eckart hält ihn für wahnsinnig geworden und glaubt ihm nicht. Als er am nächsten Tag beim Herzog erfährt, dass auch sein liebster Sohn ermordet wurde, sucht er in der Einsamkeit des Waldes seinen Tod.¹⁷⁸ Abermals wird in Versen von seinem Schicksal erzählt: „Da reitet er zu Wald / Und klagt aus vollem Herzen / Die übergroßen Schmerzen / Daß weit die Stimme schallt: / Die Menschen sind mir todt, Ich muß mir Freunde suchen / In Eichen, wilden Buchen, / Ihn`n klagen meine Noth.“¹⁷⁹ Der Wald als Ort der Einsamkeit wird auch im Gedicht *Klage im Walde* Gegenstand der Erörterung sein, dazu an entsprechender Stelle aber mehr. Dass Eckart im Wald sterben möchte, widerspricht nach den obigen Zeilen aber insofern seinem Wunsch, als dass er sich Freunde unter den Pflanzen suchen will, um ihnen sein unglückliches Los zu offenbaren. Die Natur tritt hier als letzte Hoffnung auf und fungiert für Eckart als Trostspenderin.

So bringt er geraume Zeit im Wald zu, ohne Kontakt zu anderen Menschen und wird mit einem wilden Tier¹⁸⁰ verglichen, das alle seine menschlichen Züge und auch das Selbstbewusstsein als ein *bewusstes* Selbst eingebüßt hat: „[...] Eckart [war] umher geirrt, ohne von sich, von seinem Unglücke etwas zu wissen, er hatte sich selber verloren und in dumpfer Betäubung seinen Hunger mit Kräutern und Wurzeln gesättigt [...]“.¹⁸¹ Der Wald ist ihm abermals wohlgesonnen und versorgt Eckart zumindest insoweit, dass dieser überleben kann. Daneben hat er auf den Tod seiner Söhne gänzlich vergessen, es darf also getrost unterstellt werden, dass Eckart sich in die Waldlandschaft erfolgreich eingegliedert hat, auch wenn er dadurch mehr Tier als Mensch wurde – bis der Herzog von Burgund beschließt, „[...] daß dessen [Eckarts, Anm. M.H.] Tod nur ihn völlig sicher [stellen kann].“¹⁸² Daher macht er sich mit einer Gefolgschaft auf, um Eckart im Wald zu suchen und gegebenenfalls auch zu töten, wird aber von einem aufkommenden Sturm überrascht:

Ein Sturm brach herein, und große Wolken flogen sausend über dem Walde hin, der Donner rollte, und Blitze fuhren in die hohen Eichen; von einem ungestümen Schrecken wurden alle angefaßt, und einzeln in den Gebüsch und auf den Fluren zerstreut. Das Roß des Herzogs rannte in das Dickicht

¹⁷⁸ Ebd. S. 62.

¹⁷⁹ Ebd. S. 62.

¹⁸⁰ Vgl. ebd. S. 64.

¹⁸¹ Ebd. S. 64.

¹⁸² Ebd. S. 63.

hinein, sein Knappe vermochte nicht, ihm zu folgen; das edle Roß stürzte nieder, und der Burgund rief im Gewitter vergeblich nach seinen Dienern, denn es war keiner, der ihn hören mochte.¹⁸³

Dieser Sturm ist in zweierlei Hinsicht für den Handlungsverlauf bedeutsam, nämlich einerseits markiert er (und ist zugleich wesentliche Bedingung) für das Scheitern des Herzogs an seinem Vorhaben. Und andererseits und das ist vielleicht noch interessanter für die Thematik der Arbeit, reißt der Sturm Eckart aus der oben beschriebenen Lähmung seiner Seele: „Wie der Sturm aufbrach, erwachte er aus seiner Betäubung, er fand sich in seinen Schmerzen wieder und erkannte sein Unglück.“¹⁸⁴

Das Motiv des Gewitters, auch gelegentlich verknüpft mit einer Schilderung von Sturm und hereinbrechender Nacht, wird häufig als Landschaftsgefühl mit kathartischer Wirkung auf das Innere der literarischen Figur eingesetzt. Überwiegend steht es in Zusammenhang mit einer gewissen Plötzlichkeit; als unerwartetes Ereignis kommt ihm ebenso handlungsleitende wie auch insgesamt strukturbildende Funktion zu.¹⁸⁵

Eckart wird durch das Anbrechen des Sturmes vielleicht keine Katharsis zuteil, aber er gewinnt dadurch nicht nur sein Menschsein zurück, sondern neben seiner Trauer um die verlorenen Kinder auch seine Wut darüber, die sich analog dem Sturmgeschehen ausbreitet, besonders als er den Herzog an einem Baumstamm lehnend und völlig wehrlos vorfindet:

Da erhub er seine Hand und wollte sein Schwerdt fassen, um den Mann nieder zu hauen, der der Mörder seiner Kinder war; es überfiel ihn die Wuth mit neuen Kräften, und er war des festen Willens, jenem den Garaus zu machen, als er plötzlich inne hielt, und seines Schwures und des gegebenen Wortes gedachte.¹⁸⁶

Er beschließt also trotz allem seinem Schwur treu zu bleiben und verschont den Herzog nicht nur, sondern schultert ihn sogar und macht sich auf die Suche nach einer sicheren Herberge für die Nacht. Der Herzog gesteht ihm auf dem gemeinsamen Weg seine Sünden, ohne aber zu erkennen, dass es sich bei seinem Retter um Eckart selbst handelt, vor dem er sich so sehr ängstigt: „Ich hab’ dem treusten Freunde / Die Kinder umgebracht, / Drum steht er mir zum Feinde / In dieser finstern Nacht. [...] Die Kindlein ließ ich tödten, / Das kann er nie verzeihn, / Ich fürcht’, in diesen Nöthen / Treff’ ich ihn hier im Hain [...]“¹⁸⁷ Die Angst ist es zuallererst, die den Herzog dazu treibt, in den Wald zu reiten, um sich auf die eine oder andere Art Eckarts Tod zu versichern und die Angst ist es auch an der eben genannten Stelle, Eckart dann doch

¹⁸³ Ebd. S. 63.

¹⁸⁴ Ebd. S. 64.

¹⁸⁵ Berbeli Wanning: Die Fiktionalität der Natur. Studien zum Naturbegriff in Erzähltexten der Romantik und des Realismus. In: Natur, Literatur, Ökologie, Hg. v. P. Morris-Keitel u. M. Niedermeier. Bd. 2. Berlin: Weidler, 2005. S. 60.

¹⁸⁶ Tieck, *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser*, S. 64.

¹⁸⁷ Ebd. S. 66.

leibhaftig zu begegnen. Einmal mehr ist es der Sturm, der dieses Mal zugleich als Projektionsfläche und Resonanzraum für jene alles bestimmende Angst des Herzogs dient:

Die dunkle Nacht lag noch über ihnen, und kein Sternlein blickte zwischen den schwarzen Wolken hervor. Der Herzog fühlte sich schwächer, und wünschte eine Herberge zu erreichen, in der er die Nacht schlafen möchte, dabei zitterte er, auf den Eckart zu treffen, der wie ein Gespenst vor seiner Seele stand. Er glaubte nicht den Morgen zu erleben, und schauderte von neuem zusammen, wenn sich der Wind wieder in den hohen Bäumen regte, wenn der Sturm von unten herauf aus den Bergschluchten kam und über ihren Häuptionen hinweg ging.¹⁸⁸

Die sternenlose Nacht in ihrer vollkommenen Dunkelheit und die schwarzen Wolken sind es, die am körperlichen Zustand des Herzogs zehren, die Furcht vor Eckart wallt immer dann auf, wenn sich auch der Sturm durch das Neigen der Bäume bemerkbar macht. Sie treffen dann auf Wolfram, den Knappen des Herzogs, der sofort den Befehl erhält, nach einer Hütte Ausschau zu halten: „Besteige, Wolfram“, rief der Herzog in seiner Angst, „diese hohe Tanne [...]“¹⁸⁹ Als Wolfram tatsächlich ein Licht erspäht, geht es dem Herzog fast augenblicklich besser und sie gelangen zu einer Herberge. Am nächsten Morgen jedoch stirbt der Herzog, aber nicht bevor er Eckart erkennt und ihn zum Vormund seiner minderjährigen Söhne macht und dem Knappen aufträgt, sich „zum Gedächtniß dieser grauenvollen Nacht“¹⁹⁰ fortan Tannenhäuser zu nennen.

Nach diesen Geschehnissen kommt es zu einem zeitlichen Bruch in der Handlung und die Erzählung setzt später wieder an, als Eckart mit den Söhnen des Herzogs auf einem Berghang sitzt und in die schöne Landschaft blickt, die sie umgibt. Diese Szene erinnert wiederum an die Kreisform des Märchens, saß Eckart doch schon zu Beginn der Erzählung mit seinem jüngsten Sohn Conrad in einer lieblichen Gegend. Ihm fällt es schwer, nicht an seine eigenen Kinder zu denken, „[...] denn sie schienen ihm von den Bergen herüber zu schreiten, indem er aus der Ferne einen lieblichen Klang vernahm.“¹⁹¹ Dieser Klang ist der des Spielmanns, der versucht, sie zum Venusberg zu locken. Nicht nur Eckarts Ziehsöhne, sondern auch er selbst scheint wie verzaubert vom Gesang: „Ihm dünkt die Welt erneuet, / In andern Farben blühn, / Er weiß nicht, was ihn freuet, / Fühlt sich in Wonne glühn.“¹⁹² Eckart erliegt zumindest vorerst also den Zauberklingen, die die Kinder schon fest im Griff haben: „Wir wollen in die Berge, in die Felder, / Uns rufen die Quellen, es locken die Wälder / Gar heimliche Stimmen entgegen singen, / Ins irdische Paradies uns zu bringen!“¹⁹³ Langsam verfallen sie in einen „holden Wahnsinn“¹⁹⁴,

¹⁸⁸ Ebd. S. 66.

¹⁸⁹ Ebd. S. 66f.

¹⁹⁰ Ebd. S. 67.

¹⁹¹ Ebd. S. 69.

¹⁹² Ebd. S. 70.

¹⁹³ Ebd. S. 70.

¹⁹⁴ Ebd. S. 70.

der sich auch in der Natur widerspiegelt. Dieser Gefühlstaumel erfasst die ganze Welt, die „zu Einer Blum’ erblüht“¹⁹⁵ und wird damit zu einer Seelenlandschaft, die nicht nur eine einzelne Figur betrifft, sondern alle Protagonist:innen gleichermaßen in ihren Bann zieht; die Natur erwacht zum Leben, wird bewegt und beseelt und übersteigt sich selbst: „Und heller glänzt der Sonne Licht, / Die Blumen scheinen trunken, / Ein Abendroth nieder gesunken, / Und zwischen Korn und Gräsern schweifen / Sanft irrend blau und goldne Streifen.“¹⁹⁶ Wie im zweiten Abschnitt auch Tannenhäuser wird erfahren müssen, ist

[d]as irdische Paradies, das in der Musik des Spielmanns zum Vor-Schein kommt, [...] das einer ekstatischen Ich-Entgrenzung und Totalitätserfahrung. In einer rauschhaften Intensivierung aller Sinneswahrnehmungen (Klang, Farbe, Duft) scheint die Welt aus ihrer Normallage zu rotieren, ein erhöhtes Leben zu entfalten und in ihren Konturen so diffus zu werden wie auf Seiten des Erzählers die Trennungslinie zwischen Innen- und Außenperspektive.¹⁹⁷

Diese Ich-Entgrenzung und der Verlust des Selbst vollzieht sich an der Natur, Eckart verliert sich kurzfristig: „Ihm wanken selbst die Sinnen, / Er kennt sich selber nicht.“¹⁹⁸ Die Natur ihrerseits wirft aber auch ihren reinen Objektstatus ab und nähert sich einem Anthropomorphismus an; nicht nur die Felsen schwanken lichterloh, auch Triften jauchzen und sind froh.¹⁹⁹ Alles in der Welt tritt nun als Einheit auf, als ein großes Ganzes ganz im Geiste Schellings:

Solange ich selbst mit der Natur *identisch* bin, verstehe ich was eine lebendige Natur ist so gut, als ich mein eigenes Leben verstehe; begreife, wie dieses allgemeine Leben der Natur in den mannigfaltigsten Formen, in stufenmäßigen Entwicklungen, in allmählichen Annäherungen zur Freiheit sich offenbaret; sobald ich aber mich und mit mir alles Ideale von der Natur trenne, bleibt mir nichts übrig als ein totes Objekt und ich höre auf, zu begreifen, wie ein *Leben außer* mir möglich sei.

Das Triebhafte, das durch den Spielmann in den Menschen und so auch in Eckart ausgelöst wird, ist ohne eine kontrollierende Instanz nicht mehr in Schach zu halten. Eckart leistet mit seinem Widerstand abermals „Übermenschliches“²⁰⁰ und wird dem Umstand gewahr, dass er und die Söhne sich in einer gefährlichen Situation befinden: „Doch faßt ein heimlich Grauen / Den Helden plötzlich an, / Er darf nur um sich schauen / Und fühlt sich bald ein Mann.“²⁰¹ Ihm gelingt es schließlich allein durch seine starke Willenskraft, sich aus den Fängen der Klänge zu

¹⁹⁵ Ebd. S. 70.

¹⁹⁶ Ebd. S. 70.

¹⁹⁷ Christian Begemann.: Eros und Gewissen. Literarische Psychologie in Ludwig Tiecks Erzählung *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser*. In: Goethezeitportal. http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/tieck/eckart_begemann.pdf, (29.12.2024).

¹⁹⁸ Vgl. ebd. S. 71.

¹⁹⁹ Vgl. ebd. S. 70.

²⁰⁰ Vgl. Begemann, (29.12.2024).

²⁰¹ Tieck, *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser*, S. 71.

befreien und wieder zur Vernunft zu kommen: „So schirmt er sein Gemüthe / Und steht gewappnet da, / Indem kommt im Gewüthe / Der Spielmann selbst ihm nah.“²⁰²

Insgesamt viermal muss sich Eckart als seinem Worte treu geblieben erweisen: Das erste Mal, nachdem ihn sein jüngster Sohn dazu auffordert, den Tod seines zweiten Bruders zu rächen, ein weiteres Mal, als er erfährt, dass der Herzog nun auch jenen getötet hatte, ein drittes Mal, als er seinen Fürsten im Wald entdeckt und zuletzt, als er sich aus den Zwängen des Spielmanns befreit und gegen Heerscharen von Zwergen kämpfen muss, um die ihm anvertrauten Söhne vor den Verheißungen des Venusberges zu bewahren. All das gelingt ihm nur, indem er sich immer wieder an den geleisteten Schwur erinnert: „Da kömmt die Todesstunde / Von seinem Freund zurück, / Er höret den Burgunde / Und sieht den letzten Blick. [...] Da faßt er seinen Degen / Und sprach: ich bleibe treu! / Und haut mit Kraft verwegen / In alle Schaaren frei.“²⁰³ Er erinnert sich an dieser Stelle an den Auftrag des Herzogs, dessen Kinder er in seine Obhut genommen hatte und entkommt so dem Zauber. Als er die Zwerge schließlich besiegt und stirbt, wird Eckarts Geist zum Wächter des Venusberges bestellt:

Bald hört man Wundersagen / Im ganzen Land umgehn, / Daß, wer es wolle wagen / Der Venus Berg zu sehn, / Der werde dorten schaeun / Des treuen Eckarts Geist, / Der jedem mit Vertrauen / Zurück vom Felsen weist. / Wo er nach seinem Sterben / Noch Schutz und Wache hält. / Es preisen alle Erben / Eckart den treuen Held.²⁰⁴

7.2. Zweiter Abschnitt

Der zweite Abschnitt setzt über vierhundert Jahre nach dem ersten ein und erzählt von Tannenhäuser und seinem Freund Friedrich. Tannenhäuser verschwindet und taucht Jahre später als Pilger auf einer Wallfahrt nach Rom wieder bei Friedrich auf. Diesem erzählt er sodann von seinem zwischenzeitlichen Verbleib, dem Grund seines plötzlichen Verschwindens und von seinen Erlebnissen im Venusberg. Tannenhäuser glaubt sich nämlich aus Eifersuchtsgründen des Mordes an Friedrich schuldig und ist außerdem davon überzeugt, dass auch Emma, die tatsächlich mit Friedrich verheiratet ist, darüber verstorben ist. Friedrich versucht ihn davon zu überzeugen, dass dies alles Einbildung gewesen sei, Tannenhäuser aber setzt seinen Gang zum Pabst fort, kehrt ohne die erhoffte Absolution erhalten zu haben zurück, ersticht Emma und verschwindet wieder in den Venusberg. Friedrich, der über den Tod der Gattin bestürzt ist und

²⁰² Ebd. S. 71.

²⁰³ Ebd. S. 71 bzw. 72.

²⁰⁴ Ebd. S. 74f.

einen Kuss von Tannenhäuser erhalten hat, folgt diesem nach und wird nie mehr wieder gesehen.

Tannenhäuser beginnt seine Erzählung, als er mit Friedrich „durch einen grünen Lustwald“²⁰⁵ spaziert und weist mit folgenden Worten schon auf sein bevorstehendes Schicksal hin: „[...] mein ganzer Lebenslauf ist nur ein dauerndes Geburtswehe, und mein Erwachen wird in der Hölle sein.“²⁰⁶ Die Gegenüberstellung von Himmel und Hölle, von Christen- und Heidentum, zieht sich durch den gesamten Text; schon im ersten Abschnitt ist der Greis der Überbringer dieser Botschaft:

In diesen Berg haben sich die Teufel hinein geflüchtet und sich in den wüsten Mittelpunkt der Erde gerettet, als das aufwachsende heilige Christenthum den heidnischen Götzendienst stürzte. Hier, sagt man nun, solle vor allen Frau Venus Hof halten, und alle ihre höllischen Heerscharen der weltlichen Lüste und verbotenen Wünsche um sich versammeln, so daß das Gebirge auch verflucht seit undenklichen Zeiten gelegen hat.²⁰⁷

Zugleich werden dem Gegensatzpaar Himmel und Hölle ihre jeweiligen Entsprechungen in der Natur zugewiesen: Das Göttliche findet sich in der freundlich gestimmten Natur, so zum Beispiel im vormals erwähnten grünen Lustwald oder auf einem sonnenbeschienenen Berghang. Zumeist erscheint den Protagonist:innen innerhalb dieser Darstellungen das Weltbild noch intakt oder sie sind noch weit von ihrem unvermeidlichen Untergang entfernt. Die Hölle wiederum wird durch eine *Dunkle Natur*, die sich aus unterirdischen Gegenden, aus der Dunkelheit der Nacht, aus Stürmen oder aber auch – und das ist besonders – als vermeintlich wohlgesinnte Natur tarnt, die der Spielmann als Abgesandter durch seine Klänge zum Leben erweckt und den Figuren damit alles, was erstrebenswert sein könnte, bloß vorgaukelt. Nicht vergessen werden darf dabei, dass es, bis auf Tannenhäuser, der Sage nach niemandem je möglich war, aus dem Venusberg wieder zurückzukehren. Die apokalyptische Szenerie des ersten Abschnitts wird durch ein „Machtvakuum“²⁰⁸ erst ausgelöst: „Alles Unheil macht sich von den Ketten los, und streift nun frank und frei herum; die Furcht Gottes versiegt und verrinnt, und findet kein Strombett, in das sie sich sammeln möchte, und die bösen Kräfte stehn kecklich in ihren Winkeln auf, und feyern ihren Triumph.“²⁰⁹ Wenig anders verhält es sich offenbar auch noch vierhundert Jahre später – Tannenhäuser bekundet, als er von seinen Erfahrungen im Venusberg berichtet:

²⁰⁵ Ebd. S. 74.

²⁰⁶ Ebd. S. 74.

²⁰⁷ Ebd. S. 59.

²⁰⁸ Christian Begemann.: Eros und Gewissen. Literarische Psychologie in Ludwig Tiecks Erzählung *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser*. In: Goethezeitportal.

http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/tieck/eckart_begemann.pdf, (29.12.2024).

²⁰⁹ Tieck, *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser*, S. 58f.

Das war es, was ich immer gewünscht hatte. Dicht am Herzen fühlte ich die Gegenwart der gesuchten, endlich gefundenen Herrlichkeit, und in mich spielten die Entzückungen mit allen ihren Kräften hinein. So kam mir das Gewimmel der frohen heidnischen Götter entgegen, Frau Venus an ihrer Spitze, alle begrüßten mich; sie sind dorthin gebannt von der Gewalt des Allmächtigen, und ihr Dienst ist von der Erde vertilgt; nun wirken sie von dort in ihrer Heimlichkeit.²¹⁰

Die christliche Konstellation von Hölle, Erde und Himmel wird in *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser* noch auf zwei weitere Dimensionen ausgedehnt, nämlich der des Geisterreichs und jener der heidnischen Götter. Auch fantastische Wesen, wie die Zwerge, gegen die Eckart am Ende des ersten Abschnitts kämpft, finden sich im Text. Alle Gestalten, die der Hölle zugerechnet werden könnten, bewohnen den Venusberg und agieren offenbar von dort aus und nehmen so Einfluss auf das Schicksal der Menschen. Sie bedienen sich dabei aber an den natürlich auf der Erde vorkommenden Naturobjekten und Landschaften, so zum Beispiel schmieden die Geister aus Erzen Gold und Silber, „um den Menschgeist zu verlocken“²¹¹ und aus den tiefen Klängen des Berges entstehe laut Tannenhäuser die irdische Musik.²¹² Nicht verwunderlich ist es also, dass Musik in Tiecks Texten oftmals als Mittel eingesetzt wird, um die Protagonist:innen zu verführen. Tannenhäuser berichtet in seiner Erzählung immer wieder von Musik, die gerade in diesem Text eine so entscheidende Rolle einnimmt: „Als bald vernahm ich Musik, aber eine ganz andre, als bis dahin zu meinem Gehör gedrungen war, meine Geister in mir arbeiteten den Tönen entgegen [...]“²¹³ Bei seiner Ankunft im Venusberg erfährt Tannenhäuser rauschartige, ekstatische Zustände, die sich in der Natur und Wesen dieses magischen Berges verdichten:

[...] Düfte schwangen sich bezaubernd um mein Haupt, wie aus dem innersten Herzen der seligsten Natur erklang eine Musik, und kühlte mit ihren frischen Wogen der Begierde wilde Lüsternheit, ein Grauen, das so heimlich über die Blumenfelder schlich, erhöhte den entzückenden Rausch. Wie viele Jahre so verschwunden sind, weiß ich nicht zu sagen, denn hier gab es keine Zeit und keine Unterschiede, in den Blumen brannte der Mädchen und der Lüste Reiz, in den Körpern der Weiber blühte der Zauber der Blumen, die Farben führten hier eine andre Sprache, die Töne sagten neue Worte, die ganze Sinnenwelt war hier in Einer Blüthe [Hervorhebung im Original] festgebunden, und die Geister drinnen feyerten ewig einen brünstigen Triumph.²¹⁴

Die bekannten Kategorien von Zeit und Raum, aber auch jene von Sprache scheinen aufgelöst; Letztere findet abermals in Tönen, aber auch in den Farben eine neue Bedeutung. Tannenhäuser beschreibt eine völlig neue Realität: Das Sinnliche und die Natur sind eine Einheit bzw. etwas, das ineinandergreift, wenn er erklärt, dass einerseits in den Blumen der Reiz der Frauen brennt und in ihren Körpern wiederum der Zauber jener Blumen blüht. Wie er sodann folgerichtig festhält, gipfelt diese Vereinigung in der Feststellung, dass überhaupt die ganze Sinneswelt in

²¹⁰ Ebd. S. 83.

²¹¹ Ebd. S. 82f.

²¹² Ebd. S. 83.

²¹³ Ebd. S. 83.

²¹⁴ Ebd. S. 83f.

einer einzigen Blüte *festgebunden* sei. Das Grauen, das so heimlich über die Blumenfelder schleicht und auch Tannenhäuser nicht verborgen bleibt, mag bei dieser Textstelle fast zu leicht überlesen werden – und doch ist es ein eindeutiger Hinweis darauf, dass der Venusberg letztlich keine Erfüllung bieten kann. Vielmehr ist er ein Ort ohne Wiederkehr, Falle und Gefängnis gleichermaßen, worauf auch das Festgebundensein der Sinneswelt an das Naturobjekt *einer* Blüte, hindeutet.

Werden noch einmal die Töne des Spielmanns und die rauschartige Lust, die diese begleitet, fokussiert, muss auf den Unterschied zwischen Lust als solche und Lebenslust mit den Worten Viktor Žirmunskij hingewiesen werden:

[...] [E]s ist aber keine Lebenslust, die alles überschwemmt und alles zusammenfließen lässt. Es ist eher eine Lust, die alles Seiende in Teile zerreißt, deren ganze Kraft sich in dämonischer Zerstörung alle Grenzen äußert, im Triumph des Ungebührenden, im Sieg des Gott bekämpfenden Willens, der die Welt verneint.²¹⁵

Vorläufig aber wirkt es, als wäre Tannenhäuser auf gutem Wege zu wahrer Selbsterkenntnis, als er den Spielmann, den „Feind Gottes“²¹⁶ zu sich ruft, um sich das Lied lehren zu lassen, das ihn zum Venusberg führen soll.

[...] ich war zum erstenmal, seit ich lebte, mit mir allein, denn nun verstand ich meine abirrenden Gedanken, die aus dem Mittelpunkt heraus strebten, um eine neue Welt zu finden. Ich machte mich auf den Weg, und das Lied, das ich mit lauter Stimme sang, führte mich über wunderbare Einöden fort, und alles übrige in mir und außer mir hatte ich vergessen; es trug mich wie auf großen Flügeln der Sehnsucht nach meiner Heimath, ich wollte dem Schatten entfliehen, der uns auch aus dem Glanze noch dräut, den wilden Tönen, die noch in der zartesten Musik auf uns schelten.²¹⁷

Diese Gedanken, von denen Tannenhäuser am Anfang dieses Zitates spricht, kündigen sich im Text bereits zu Beginn an. Zuerst ist er, wie weiter oben kurz angedeutet, schon in seiner Jugend davon überzeugt, dass ihm ein böser Geist bei seiner Geburt mitgegeben worden sei, der ihn nicht nur mit Angst erfüllt, sondern auch nicht eher ruhen lässt, bis er an das Ziel einer undefinierten, schwarzen Bestimmung gelangen würde.²¹⁸ Als er von der Legende des Venusberges erfährt, rührt ihn diese zwar zunächst wenig:

[...] doch währte es nicht lange, so erinnerte mich die ganze Natur, jedweder Klang, jedwede Blume an die Sage von diesen herzergreifenden Tönen. Ich kann dir nicht ausdrücken, welche Wehmuth, welche unaussprechliche Sehnsucht mich plötzlich ergriff, und wie in Banden hielt und fortfahren wollte, wenn ich dem Zug der Wolken nachsah, die lichte herrliche Bläue erblickte, die zwischen ihnen hervordrang, welche Erinnerungen Wies und Wald in meinem tiefsten Herzen erwecken wollten. Oft ergriff mich die Lieblichkeit und Fülle der herrlichen Natur, daß ich die Arme ausstreckte und wie mit Flügeln hineinstreben wollte, um mich, wie der Geist der Natur, über Berg

²¹⁵ Viktor Žirmunskij: Deutsche Romantik und moderne Mystik. St. Ingberg: Röhrig Universitätsverlag, 1996. S. 49.

²¹⁶ *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser*, S. 82.

²¹⁷ Ebd. S. 82.

²¹⁸ Vgl. ebd. S. 75.

und Thal auszugießen, und mich in Gras und Büschen allseitig zu regen und die Fülle des Seegens einzuathmen.²¹⁹

Ihm ist durchaus bewusst, wie er selbst Friedrich erzählt, dass es sich beim Venusberg um etwas mit der Hölle Vergleichbares handeln muss und dennoch zieht es ihn dorthin, selbst ohne noch das Lied des Spielmanns gehört zu haben. Für ihn ist die bloße Erzählung der Sage Grund genug, sich der Vorstellung einer anderen Welt hinzugeben und seinen eigenen, vermeintlichen Ketten zu entfliehen. Seine Trauer und Sehnsucht spiegeln sich in wunderschönen Naturbeschreibungen wider, er strebt nach der Einswerdung mit der Natur an sich, so wie der Geist der Natur im obigen Zitat, sich allumfassend ausbreitet. In diesem Teil zeigt sich die Natur daher als positiv aufgeladene Projektionsfläche und gestaltet sich ebenso als ein Resonanzraum von Tannenhäusers Wünschen und Ideen einer seelischen Heilung. Die vormals angesprochene Selbsterkenntnis, die im Verlauf des Textes Motivator und vorläufiges Ziel des Protagonisten wird, zeigt sich in ersten Zügen daran, dass er, wie oben schon zitiert wurde, laut eigener Aussage erstmals in seinem ganzen Leben mit sich alleine ist, nachdem der Spielmann ihm das Lied beigebracht und dann verschwunden ist. Dieser Moment gilt als Moment wahrer Selbsterkenntnis; er möchte eine neue, höhere Welt entdecken, die außerhalb seiner bekannten Realität liegt. Dieser Umstand ängstigt Tannenhäuser aber nicht, sondern verleiht ihm beinahe buchstäblich Flügel, die ihn in seine bestimmungsgemäße Heimat tragen sollen. Er lässt sich vom Lied *führen* und vergisst darüber alles, was inner- und außerhalb seines Selbst liegt. So wie seine Seelenlandschaft nun einer Art Tabula Rasa gleicht, frei von allem, was ihn vormals beschäftigt hat und bereit für Neues ist, verhält es sich auch in der Naturlandschaft – sein Weg ist einer, der durch „wunderbare Einöden“²²⁰ ohne Ablenkungen führt. Der Naturraum ist hier Metapher für die Einsamkeit, ohne dem damit üblicherweise einhergehenden Gefühl der Isolation. Tannenhäuser begreift diese Reise als Chance, in seine Heimat zurückzukehren, wobei davon in der romantischen Tradition davon ausgegangen werden darf, dass es sich hierbei nicht um einen realen Ort handelt (oder handeln muss), sondern um eine andere Art von Existenz, die, gelingt das Vorhaben, in Transzendenz mündet. Zentrales Motiv ist und bleibt aber auch hier die Sehnsucht, die verpaart mit der Natur, handlungstreibend wirkt.

Die vermeintliche Erkenntnis findet Tannenhäuser dann im Abstieg in die unterirdischen Bergwerke, die er „[...] in einer Nacht, als der Mond hinter dunklen Wolken matt hervorschien [...]“²²¹ erreicht. Die Dualität zwischen Licht und Schatten erfährt im Text eine

²¹⁹ Ebd. S. 76.

²²⁰ Ebd. S. 82.

²²¹ Ebd. S. 82.

Bedeutungsumkehr: Es ist eben nicht die Helligkeit, die den Protagonist:innen besser sehen und zu Einsichten gelangen lässt, letztlich also „erhellend“ wirken könnte, sondern gerade die Schatten, die Erkenntnis und Erlösung vorgaukeln und denen Tannenhäuser eigentlich zu entfliehen versucht (s.o.). So ist es nicht verwunderlich, dass er in der Nacht erst den Venusberg erreicht – ähnlich wie auch Christian erst bei Nacht am Runenberg ankommt.

Darüber hinaus gestaltet sich der Erkenntnisgewinn nicht etwa als ein einzelner „Aha-Moment“ für Tannenhäuser, sondern ist tatsächlich an eine prozesshafte Entwicklung gebunden, die sich an das Bewältigen des Weges zu seinem Bestimmungsort, in diesem Fall eben den Venusberg, unauflösbar knüpft: „[...] je tiefer ich ging, je mehr fiel es wie ein Schleier vor meinem Angesichte hinweg.“ Der Abstieg gleicht einem vollständigen Ein- und Durchdringen einer Materie; Tannenhäuser sucht nicht nur, sich selbst zu verstehen, sondern die Dinge an sich. Der Geist Eckarts, der ihn am Eingang des Berges noch aufhalten möchte, wird von Tannenhäuser, wie schon in Kapitel 6 kurz umrissen wurde, leicht überwunden, indem er „hindurchdringt“. Bezeichnend an dieser Textstelle ist Eckarts Begründung bzw. die Funktion, die er als von Gottes Gnaden eingesetzter Wächter übernimmt, nämlich „[...] um des Menschen bösen Fürwitz zurück zu halten.“²²² Der Fürwitz als Neugierde ist offenbar etwas Verwerfliches, das es zu unterbinden gilt. Das Verbot oder zumindest die Mahnung, nicht in den Venusberg zu gehen, wird durch Tannenhäuser ausgehebelt – er widersetzt sich damit der göttlichen Weltordnung und das Streben nach (vielleicht zweifelhafter) Erkenntnis siegt hier über Gehorsam und die Stimme der Vernunft. Die Figur des Eckart markiert zugleich auch eine Grenze, wie im entsprechenden Kapitel schon gezeigt wurde und wird damit zum Sinnbild zwischen dem Akt der Rebellion Tannenhäusers und dem Postulat von Pflicht und Moral.

²²² Ebd. S. 82.

8. *Der Runenberg*

Die Erzählung setzt damit ein, dass sich ein junger Jäger, den die Lesenden später als Christian kennenlernen, „im innersten Gebürge nachdenkend“²²³ wiederfindet. Begleitet wird dieser kontemplative Zustand vom Rauschen der Gewässer und Geräuschen des Waldes, die „in der Einsamkeit tönte[n]“.²²⁴ Christian ist völlig mit sich und der ihn umgebenden Natur alleine; sein Ziel, das heimatliche Dorf zu verlassen, „um eine fremde Umgebung zu suchen“²²⁵, hat er erreicht und ist in dieser ersten Szene des *Runenbergs* dennoch darüber überrascht: „[...] er blickt mit einer Art von Verwunderung auf, daß er sich nun in diesem Thale in dieser Beschäftigung wieder fand.“²²⁶ Zu diesem Zeitpunkt ist er bereits drei Monate in den Bergen unterwegs und geht einer gewissen täglichen Routine nach, die laut Maria M. Tatar eine mögliche Quelle seiner Unzufriedenheit darstellt, nachdem er anfänglich sucht, „sich aus dem Kreise der wiederkehrenden Gewöhnlichkeit zu entfernen“²²⁷:

The iterative emphasis that invades Christian's description of his daily routine betrays a feeling that the new enterprise can only temporarily arrest the sensation of eternal recurrence. [...] [T]he alien landscape of that region has become all too familiar, and the rich new experiences as hunter and forester have taken on the flatness characteristic of the plains.²²⁸

Es sind Gedanken eines Suchenden ganz im Sinne romantischer Motive, die so oft die Sehnsucht als zentralen Ausgangspunkt einer Handlung bestimmt: Die Natur im 18. Jahrhundert wird nicht nur emotional entdeckt, sondern gleichzeitig moralisch verklärt²²⁹: „Natur wird zu einem sozial normierenden Prinzip: In der Begegnung mit ihr soll sich das Gesellschaftswesen Mensch in seinen natürlichen Zustand zurückverwandeln.“²³⁰ Diesem Anspruch, der auf Rousseau zurückgeht, folgt auch Christian, der sich in der Natur als frei, unabhängig und selbstgenügsam erleben möchte. Doch schon zu Beginn scheint ihm ein tieferes Verständnis für die Natur zu fehlen:

Er stieg langsam den Berg hinunter, und setzte sich an den Rand eines Baches nieder, der über vorragendes Gestein schäumend murmelte. Er hörte auf die wechselnde Melodie des Wassers, und es schien, als wenn ihm die Wogen in unverständlichen Worten tausend Dinge sagten, die ihm so wichtig waren, und er mußte sich innig betrüben, daß er ihre Reden nicht verstehen konnte.²³¹

²²³ Tieck, *Der Runenberg*, S. 86.

²²⁴ Ebd. S. 86.

²²⁵ Ebd. S. 86.

²²⁶ Ebd. S. 86.

²²⁷ Ebd. S. 86.

²²⁸ Maria M. Tatar: Deracination and Alienation in Ludwig Tieck's *Der Runenberg*. In: *The German Quarterly*. Vol. 51, No. 3. (May, 1978), pp. 285-304, S. 285.

²²⁹ Wanning (2005), S. 12.

²³⁰ Vgl. ebd. S. 12.

²³¹ Tieck, *Der Runenberg*, S. 87.

Wieder bedient sich Tieck hier der Musikalität, wie auch an späterer Stelle unter anderem in den beiden Gedichten gezeigt werden wird, um der Natur eine Stimme zu verleihen, auch wenn diese obskur und verrätselt ist und mitunter für die Protagonist:innen letztlich nicht dechiffrierbar.

Nach einem kurzen Ausbruch aus seiner traurigen Gemütslage, in dem Christian sogar ein heiteres Jägerslied anstimmt, verfällt er ob der hereinbrechenden Nacht wieder in schwermütige Gedanken: „Christians Gemüth ward immer trübseliger, [...] es dünkte ihm so einsam und er sehnte sich nach Menschen. [...] [E]r sehnte sich in alle diesen Umgebungen zurück, die er freiwillig verlassen hatte, um sein Glück in unbekannten Gegenden, in Bergen [...] zu finden.“²³² Der Wunsch nach Gesellschaft wird sodann durch das „gedankenlose“²³³ Ausreißen einer Wurzel Wirklichkeit – bei der ausgerissenen Wurzel, die Tiecks Zeitgenossen üblicherweise als Alraunwurzel²³⁴ bezeichneten und Tieck wahrscheinlich in Anspielung bzw. Verweis auf den Titel *Alrunenwurzel* schreibt, handelt es sich um eine magische Pflanze, mit deren Eigenschaften auch Christian vertraut ist: „Er sprang auf und wollte entfliehen, denn er hatte von der seltsamen Alrunenwurzel gehört, die beim Ausreißen so herzdurchschneidene Klagetöne von sich gebe, daß der Mensch von ihrem Gewinsel wahnsinnig werden müsse.“²³⁵ Als er im Begriff ist, davonzulaufen, erscheint ein Fremder hinter ihm. Die Forschung ist sich bis zum heutigen Zeitpunkt nicht darüber einig, ob das Ausreißen der Wurzel und das Auftreten des Fremden kausal miteinander verknüpft sind – auch wenn der Text dies fast schon ostentativ nahelegt. Dies soll aber nicht Gegenstand der weiteren Arbeit sein; relevant ist hierbei bloß, dass mit dem Erscheinen des Fremden einerseits der Zeitpunkt markiert werden kann, an dem Christian nach und nach dem Wahnsinn verfällt und andererseits, dass damit zweierlei von Christians unmittelbaren Sehnsüchten erfüllt werden: „[N]ot merely companionship, but more importantly the alien. Christian’s longing für that which is alien (fremd) culminates in the encounter with its literal personification (der Fremde).“²³⁶ Außerdem fungiert der Fremde als temporärer Wegbegleiter und er ist es auch, der Christian überhaupt erst auf die Idee bringt, den Runenberg aufzusuchen.

²³² Ebd. S. 88.

²³³ Vgl. ebd. S. 88.

²³⁴ Vgl. Tatar (1978), S. 286.

²³⁵ Tieck, *Der Runenberg*, S. 89.

²³⁶ Tatar (1978), S. 286.

Gerade in diesem Text erscheint es besonders augenfällig, dass die Natur als Spiegel und Projektionsraum für die Figur des Christian eingesetzt wird, wie auch aus seiner Erzählung an den Fremden unmissverständlich hervorgeht. Er drückt bei ihm sein Bedauern darüber aus,

[...] wie ihm plötzlich die Einsamkeit so schrecklich vorgekommen sey, daß er sich habe retten wollen, der Abend sey so dunkel, die grünen Schatten des Waldes so traurig, der Bach spreche in lauter Klagen, die Wolken des Himmels zögen seine Sehnsucht jenseit den Bergen hinüber.²³⁷

Diese Stelle erweckt bei den Lesenden bildgewaltige Assoziationen:

Die Ausdrucksmöglichkeiten, die sich durch dichterische Gestaltung von Natur als unmittelbarem äußeren Raum für seelische Empfindungen bieten, sind indes nicht durch die Darstellung von Landschaften in ihrem bloßen So-Sein beschränkt, sondern treten in eine neue Dimension, wenn atmosphärische Erscheinungen narrativ integriert werden.²³⁸

Hatte er vormals die Sprache der anorganischen Natur, namentlich des Wassers und das Murmeln des Baches nicht verstanden, so projiziert er nun seine eigenen innerseelischen Zustände auf diesen Bach, der jetzt in lauter Klagen spricht. Im Verlauf der Erzählung glaubt er immer mehr daran, diese ihm zunächst nicht verständliche Sprache doch dekodieren zu können: So „[redeten] aus der Tiefe ihm Gewässer und rauschende Wälder zu und sprachen ihm Muth ein.“²³⁹ Auch „die kahlen Wände riefen ihn mit zürnenden Stimmen an, und ein einsam klagender Wind jagte ihn vor sich her.“²⁴⁰ Die Interpretation der Natur und ihrer mannigfaltigen Erscheinungsweisen rekurren daher stets auf Christians momentane emotionale Verfassung:

Im sinnhaften Raum einer Landschaft löst sich die Bedeutung von den Naturgegebenheiten ab und wird im Subjekt neu zusammengesetzt. Deshalb nimmt der Mensch an der Landschaft zugleich auch immer sich selbst wahr, kann er mit der Natur kommunizieren. Unter diesem Primat wird die Landschaft zu einem ästhetischen Gegenstand: Sie ist das, was der Mensch in sie hineinlegt.²⁴¹

Bezeichnend sind die unterschiedlichen Wahrnehmungsmuster, welchen Christian immer wieder – man möchte fast sagen – ausgeliefert ist. Als er erzählt, wie er sich aus den heimatlichen Stätten in die Ferne und konkret in das Gebirge aufgemacht hat, erscheint ihm die Natur folgendermaßen:

Nachmittags befand ich mich schon unter den vielgeliebten Bergen, und wie ein Trunkener ging ich, stand dann eine Weile, schaute rückwärts, und berauschte mich in allen mir fremden und doch so wohlbekannten Gegenständen. Bald verlor ich die Ebene hinter mir aus dem Gesichte, die Waldströme rauschten mir entgegen, Buchen und Eichen brausten mit bewegtem Laube von steilen Abhängen herunter; mein Weg führte mich schwindlichten Abgründen vorüber, blaue Berge standen groß und ehrwürdig im Hintergrunde. Eine neue Welt war mir aufgeschlossen [...].²⁴²

²³⁷ Tieck, *Der Runenberg*, S. 89.

²³⁸ Wanning (2005), S. 59.

²³⁹ Ebd. S. 93.

²⁴⁰ Ebd. S. 93.

²⁴¹ Wanning (2005), S. 13f.

²⁴² Tieck, *Der Runenberg*, S. 91.

Dieser Beschreibung könnte jedenfalls etwas Erhabenes anhaften, allerdings ohne, dass Christian verängstigt gewesen wäre, ganz im Gegenteil genießt er offenbar die abenteuerliche und nicht ganz ungefährliche Reise in seine neue Wahlheimat. Ähnlich wie Tannenhäuser erfährt Christian die Natur in dieser Szene als ekstatisch, er selbst bezeichnet sich als einen Trunkenen, so beflügelt ist er von der Landschaft, die ihn umgibt. Er projiziert buchstäblich seine Abenteuerlust und Sehnsucht nach der Ferne auf die von ihm durchquerten Naturräume und erst als sich seine Stimmung ins Negative verkehrt, wandelt sich auch die Natur in eine bedrohliche.

Seinen Anfang aber findet Christian in einem Tal, dem er sich zu entziehen versucht. Er beschreibt seine Heimat als „[eine] Ebene [...], der kleine beschränkte Garten meines Vaters mit den geordneten Blumenbeeten, die enge Wohnung, der weite Himmel, der sich ringsum so traurig ausdehnte, und keine Höhe, keinen erhabenen Berg umarmte [...]“.²⁴³ Klaus Lindemann spricht im Hinblick auf die immer wiederkehrenden Visualisierungen der beiden Ebenen im Erzähltext – das sind die nördliche Ebene Christians Jugend und später die südliche Ebene, in die es ihn verschlägt, als er Elisabeth heiratet, eine Familie mit ihr gründet und sesshaft wird – von Bildern eines Kreises²⁴⁴. Damit ist jedoch nicht nur die für Märchen typische Kreisform der Erzählbewegung gemeint, sondern eben jene schlägt sich auch sprachlich in *Der Runenberg* eindeutig nieder: Der Himmel, der sich *ringsum* ausdehnt, der *Kreis der Gewöhnlichkeit*, der zu Beginn der Erzählung angesprochen wird oder auch der *Kreis der Eltern und Verwandten, der zufriedenste und einträchtigste Kreis von Menschen*. Auch in den Naturbeschreibungen Christians finden sich kreisförmige Bewegungen und Phänomene: So „schmiegt“ sich der Fluss des Dorfes in der südlichen Ebene „in mannigfaltigen Krümmungen um Wiesen und Gärten“.²⁴⁵ Das Problem für Christian besteht darin, dass er aus diesen Kreisen nicht vollends ausbrechen kann – Abhilfe und Entkommen aus der eintönigen Übersichtlichkeit²⁴⁶ des Lebens kann nur das Gebirge und da im Speziellen der Runenberg verschaffen. Dennoch muss festgehalten werden, dass die beiden Ebenen von Christian durchaus nicht als *gleich* wahrgenommen werden oder zumindest einstweilig nicht bloß negativ oder positiv konnotiert sind. Die Weite und Enge der heimischen nördlichen Ebene wirkt auf Christian wie eine Leere, die es durch die Wanderung in das Gebirge auszufüllen gilt. Die südliche Ebene erscheint nach den Erfahrungen am Runenberg wie eine Sehnsuchterfüllung, in der Christian endlich glücklich werden kann,

²⁴³ Tieck, *Der Runenberg*, S. 90.

²⁴⁴ Vgl. Klaus Lindemann: Wege zum Wunderbaren. Romantische Kunstmärchen und Erzählungen. In: Modellanalysen: Literatur. Hg. v. K. Lindemann. Paderborn: Schöningh, 1997. S. 39.

²⁴⁵ Vgl. Tieck, *Der Runenberg*, S. 97.

²⁴⁶ Vgl. Lindemann (1997), S. 39.

nur um später und dann für immer in Wald und Berge zurückzukehren. Trotzdem kann das Gebirge den Ebenen diametral gegenübergestellt werden; es handelt sich um zwei Welten – und Christian gehört letztlich keiner der beiden wirklich an.

Bereits vor seinem Aufbruch in eine ihm unbekannte, neue Welt malt sich Christian, nachdem er von seinem Vater und dessen Reisen ins Gebirge hört, diese als komplett Gegenteil zur wohlbekannten Ebene aus: „Tag und Nacht sann ich und stellte mir hohe Berge, Klüfte und Tannenwälder vor; meine Einbildung erschuf sich ungeheure Felsen; [...] alle meine Träume waren damit angefüllt und darüber hatte ich nun weder Rast noch Ruhe mehr.“²⁴⁷ Die eigene Heimat wird ihm mit diesen obsessiven Gedankenspielen immer „betrübter und verhaßter“²⁴⁸. Er geht sogar so weit, dass er behauptet, dass „[...] alle Menschen um mich her in der bejammernswürdigsten Unwissenheit lebten, und daß alle eben so denken, und empfinden würden, wie ich, wenn ihnen dieses Gefühl ihres Elends nur ein einziges mal in ihrer Seele aufginge.“²⁴⁹

Es ist also nicht bloß das Scheitern als Fischer und Handelsmann bzw. die Abneigung gegenüber dem väterlichen Beruf des Gärtners und die Enge der Ebene, die Christian in die Ferne ziehen, sondern vielmehr glaubt er, einen Erkenntniszugewinn gegenüber den anderen Menschen erlangt zu haben. Ähnlich wie Tannenhäuser, der ebenfalls nach (Selbst-)erkenntnis und Erfüllung strebt und „getäuscht und wahnsinnig“²⁵⁰ dem Zauber des Venusberges erliegt, ergeht es auch Christian. Nach der Rückkehr vom Runenberg will sich Christian „[...] wieder kindlich, bedürftig und demüthig an die Menschen wie an seine Brüder anschließen [...]“²⁵¹ und auch Tannenhäuser berichtet seinem Freund Friedrich: „Es zog mich an, wieder jenes Leben zu leben, das die Menschen in aller Bewußtlosigkeit führen. [...] [D]er Trieb nach der Ruhe, der Wunsch nach der alten unschuldigen Erde [...] und den übrigen Menschen wieder zugezählt [zu werden]“²⁵² treibt ihn aus dem Venusberg. Christian und Tannenhäuser teilen sich also die Wahrnehmung, dass alle anderen Menschen in einem unwissenden, bedürftigen und bewusstlosen Zustand leben, den aber auch sie, bevor sie ihrem finalen Untergang entgegengehen, kurzweilig gegenüber den Versuchungen der entsprechenden Bergwelten präferieren.

²⁴⁷ Tieck, *Der Runenberg*, S. 90.

²⁴⁸ Ebd. S. 90.

²⁴⁹ Ebd. S. 90f.

²⁵⁰ Tieck, *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser*, S. 85.

²⁵¹ Tieck, *Der Runenberg*, S. 97.

²⁵² Tieck, *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser*, S. 85.

Die stufenartige Reise, die Christian auf der Suche nach Erkenntnis und Glückseligkeit unternimmt, beginnt in der Ebene, führt weiter durch das Gebirge und erfährt ihren ersten Höhepunkt auf dem Runenberg. Als der Fremde ihn darauf hinweist, dass „wer nur zu suchen versteht, wessen Herz recht innerlich hingezogen wird“²⁵³ den Weg zum Berg nicht verfehlen kann und außerdem „alles, was er am eifrigsten wünscht“²⁵⁴ bekommen soll, ist Christian bereit, dieses Wagnis auf sich zu nehmen, „so sehr spornten ihn irre Vorstellungen und unverständliche Wünsche“²⁵⁵ an. Ihm selbst ist daher gar nicht klar, was konkret er dort zu finden glaubt, aber seiner Meinung nach „[sind] die Lichter dort am schönsten, das Gras muß dorten recht grün seyn, die Welt umher recht seltsam [...]“.²⁵⁶

Als er über einen gefährlichen Weg, der von Abgründen und Tiefen, die ihn zu verschlingen drohen, gesäumt ist, zum Runenberg gelangt, erwartet ihn dort am Ende des Pfades ein Fenster, durch das er die Bergkönigin erstmals erblickt. Die Landschaftsdarstellungen wandeln sich an dieser Stelle von der mit Pflanzen und anderen lebenden Kreaturen bewohnten Gebirgswelt in ein Reich, das von Steinen und Metallen dominiert ist. Bereits auf dem Weg zum Runenberg ist die Rede von einem Steig „neben eine[r] hohe[n] Mauer“²⁵⁷, Christian muss sich an „vorragenden Steinen“²⁵⁸ festhalten, um nicht abzustürzen. Er wird einem Saal gewahr, „der wunderlich verziert von mancherley Gesteinen und Krytsallen in vielfältigen Schimmern funkelte, die sich geheimnißvoll von dem wandelnden Lichte durcheinander bewegten [...]“.²⁵⁹ Der Saal der Bergkönigin „entpuppt sich als eine reine Kunstwelt. Keinerlei grünes Leben ist dort mehr anzutreffen. Dieser Raum ist keine Natur mehr, sondern etwas neu geschaffenes [sic!] [...]“²⁶⁰ Auch die Figur der Bergkönigin selbst scheint nicht mehr natürlichen, sondern übernatürlichen Ursprungs zu sein, wie auch Christian bemerkt: „Sie schien nicht den Sterblichen anzugehören, so groß, so mächtig waren ihre Glieder [...], aber doch dünkte dem Jüngling, daß er noch niemals solche Schönheit gesehen oder geahndet habe.“²⁶¹ Die Bergkönigin singt sodann ein Lied und ruft dabei Geister „aus tiefen Dunkeln“²⁶² an; diese lyrische Episode ist bewusst mehrdeutig gestaltet und lässt dabei einige Fragen offen: „Ihre Unnatürlichkeit wird noch dadurch emphatisiert, daß [sic!] sie sich in Form von Lyrik, also

²⁵³ Tieck, *Der Runenberg*, S. 92.

²⁵⁴ Ebd. S. 92.

²⁵⁵ Ebd. S. 93.

²⁵⁶ Ebd. S. 92.

²⁵⁷ Ebd. S. 93.

²⁵⁸ Ebd. S. 93.

²⁵⁹ Ebd. S. 93.

²⁶⁰ Torsten Voß: *Die Distanz der Kunst und die Kälte der Formen*. München: Wilhelm Fink, 2007. S. 158.

²⁶¹ Tieck, *Der Runenberg*, S. 93f.

²⁶² Ebd. S. 94.

einer Sprache ohne zielgerichteten Bezug auf die Außenwelt, mitteilt und damit über die magische Organisation des Bergreichs referiert.²⁶³ Sie fragt nach dem Verbleib der „Alten“²⁶⁴, wobei nicht näher spezifiziert wird, wer diese Alten genau sind. Möglich wären Deutungen, die Gottheiten aus vergangenen Zeiten meinen. Jedenfalls erscheinen diese Alten nicht, derer die Bergkönigin wohl gerne gegenwärtig wäre; die Betonung der lyrischen Passage liegt sodann aber auf einer gewissen Trauer darüber.

Immer wieder ist in der neunzehn Verse starken Einlage die Rede von Tränen und vom Weinen – überhaupt hat das Flüssige in Kombination mit versteinerten Strukturen die Hoheitsgewalt über das Gedicht: „Die Krystallen weinen, / Von demantnen Säulen / Fließen Thränenquellen, / Töne klingen drein; / In den klaren hellen / Schön durchsichtgen Wellen / Bildet sich der Schein / [...] Die so durstig sind im Sehnen, / Mit den leuchtend schönen Thränen [...]“²⁶⁵.

In der Zeit um 1800, und besonders im Kontext der Naturphilosophie, wird die Schwierigkeit, die Bereiche des Mineralischen vom Pflanzlichen, Tierischen, und Menschlichen trennscharf zu unterscheiden und separat zu definieren, u. a. am Beispiel der Kristalle diskutiert. Deshalb tritt das Steinerner bei Tieck vor allem als Kristall auf, dem eine unheimliche Lebendigkeit innewohnt. Kristalle haben ein enges Verhältnis zum lebenspendenden Wasser: Sie bilden sich als Niederschläge in flüssiger Lösung, und lassen sich auch wieder auflösen. Motivisch verknüpft Tieck die Auflösung des Kristalls mit dem Weinen als flüssigem Ausdruck von Wehmut.²⁶⁶

Die Bergkönigin entkleidet sich nach dem Lied, „[a]lles folgt einem durchgeplanten Ritual, so daß [sic!] die Entblößung des Körpers gleichzeitig seine Verkünstlichung impliziert.“²⁶⁷ Ihr Körper wird wie aus Marmor beschrieben, aus dessen glänzenden Formen des *reinen Leibes*, schwere schwarze Locken wie ein dunkel wogendes Meer abwechselnd hervorstrahlen.²⁶⁸ Voß deutet auf die „formale Durchgebildetheit antiker Statuen, was ja im Zusammenhang mit der Steinthematik auch auf die Lebensfeindlichkeit des Kunstwerks verweist“²⁶⁹ hin.

Als sie ihm die Tafel, die über und über mit Edelsteinen besetzt ist, mit den Worten, dass er diese zu ihrem Angedenken nehmen solle, überreicht, geht diese „unsichtbar sogleich in sein Inneres“²⁷⁰ über. Es ist, als ob ihn die Schöne vom Berg mit einer außerweltlichen Krankheit infiziert, die ihn bereits beim ersten Anblick der Tafel völlig selbstvergessen macht:

²⁶³ Voß (2007), S. 159.

²⁶⁴ Tieck, *Der Runenberg*, S. 94.

²⁶⁵ Ebd. S. 94.

²⁶⁶ Timothy Attanucci: „Der sterbende Leichnam der Natur“. Geologische Provokationen bei Goethe, Novalis und Tieck. In: *Romantische Ökologien. Vielfältige Naturen um 1800*. Bd. 4. Neue Romantikforschung. Hg. v. Roland Borgards et al. Frankfurt/Main: J.B. Metzler, 2023. S. 201.

²⁶⁷ Voß (2007), S. 159.

²⁶⁸ Vgl. Tieck, *Der Runenberg*, S. 95

²⁶⁹ Voß (2007), S. 159.

²⁷⁰ Tieck, *Der Runenberg*, S. 95.

[E]r aber stand, die Gegenstände mit seinen Blicken verschlingend, und zugleich tief in sich selbst versunken. In seinem Innern hatte sich ein Abgrund von Gestalten und Wohllaut, von Sehnsucht und Wollust aufgethan, Schaaren von beflügelten Tönen und wehmüthigen und freudigen Melodien zogen durch sein Gemüth, das bis auf den Grund bewegt war: er sah eine Welt von Schmerz und Hoffnung in sich aufgehen, mächtige Wunderfelsen von Vertrauen und Zuversicht, große Wasserströme, wie voll Wehmuth fließend. Er kannte sich nicht wieder [...].²⁷¹

Danach findet eine Zäsur im Text statt. Als Christian die Tafel in Händen hält und die Bergkönigin ganz plötzlich mitsamt ihrem Saal verschwindet, fällt es wie „eine dunkle Nacht mit Wolkenvorhängen in sein Inneres hinein“²⁷² und der Morgen graut bald, als er seiner selbst kaum mächtig den Pfad wieder hinunterstürzt. Die Wolkenvorhänge erinnern an ein be- oder vernebeltes Bewusstsein, welches Tieck nur wenige Zeilen später im Text bestätigt, als Christian auf einem Hügel inmitten von Sonnenschein erwacht: „Erstaunt und verwirrt wollte er sich sammeln und seine Erinnerungen anknüpfen, aber sein Gedächtniß war wie mit einem wüsten Nebel angefüllt.“²⁷³ Es ist kein Zufall, dass er in seiner Selbstvergessenheit auch die Tafel nicht wiederfinden kann. Zudem stellt er fest, dass „[s]ein ganzes voriges Leben wie in einer tiefen Ferne hinter ihm [lag]: das Seltsamste und das Gewöhnliche war so in einander vermischt, daß er es unmöglich sondern konnte.“²⁷⁴ Er beschließt aber nach einigem Hadern mit sich selbst, dass alles wohl bloß ein Traum gewesen oder er aber einem plötzlichen Anfall von Wahnsinn anheimgefallen sein müsse.²⁷⁵

Der Konflikt beider Lebensbereiche wird in seiner Unlösbarkeit manifest, da die scheinbar empirische Gestalt des Fremden, der Christian das gemünzte Gold hinterlassen hatte, >wie in sich selber< zerbricht und die Gestalt des Waldweibes annimmt [...]. An diesem Zerbrechen der Formen werden die Visionen des Unbewußten als manifester Wahnsinn erkennbar [...].²⁷⁶

Es hat den Anschein, dass Christian in der Begegnung mit der Bergkönigin eine Art Läuterung erfahren hat, die ihn von allem vorher Dagewesenen lossagt und ihn auf den Eintritt in die südliche Ebene in ihrer umfassenden Banalität und Beschränktheit vorbereitet, welcher er sich nach seinen aufwühlenden Erlebnissen der vorherigen Nacht nur allzu gerne hingibt. Im Dorf, in das er nachfolgend gelangt, wird soeben das Erntedankfest gefeiert; passenderweise in der Kirche trifft er seine künftige Frau Elisabeth, deren Antlitz „in den zartesten Farben blühend“²⁷⁷ ist. Elisabeth steht damit in starkem Kontrast zu den Reizen der Bergkönigin, was sich nicht zuletzt in Tiecks Beschreibungen beider Frauen und Christians entsprechenden Reaktionen widerspiegelt. Bei der Betrachtung Elisabeths gibt er sich den „stillsten und erquickendsten

²⁷¹ Tieck, *Der Runenberg*, S. 95.

²⁷² Ebd. S. 95.

²⁷³ Ebd. S. 96.

²⁷⁴ Ebd. S. 96.

²⁷⁵ Vgl. ebd. S. 96.

²⁷⁶ Münz, Nachwort zum *Phantasmus*, S. 300.

²⁷⁷ Ebd. S. 97.

Gefühlen“²⁷⁸ hin, beim Anblick der Bergkönigin sind es Gefühle der „Begeisterung und unbegreiflichen Liebe“²⁷⁹, worüber er „sich und die Welt im Anschauen der überirdischen Schönheit [vergaß].“²⁸⁰

Alles, was ihm ehemals so verhasst vorkam, kommt für ihn beim Betreten des Dorfes einer Art Heilsversprechen gleich. Aus den Hütten steigt „ein friedlicher Rauch“ auf, Kinder spielen auf „einem grünen Platze“, die „engen Gärten“ und „kleinen Hütten“, die „gerade abgetheilten Kornfelder“ sind in ihrer Enge nichts mehr Bedrohliches für ihn, sondern „[r]eizend und anlockend dünkte ihn die Ebene mit dem kleinen Fluß“, denn „[s]eine Empfindungen und Wünsche der Nacht erschienen ihm ruchlos und frevelhaft“.²⁸¹ Er wohnt sodann der Predigt des Priesters bei, „er fühlte sich bei den heiligen Worten wie von einer unsichtbaren Gewalt durchdrungen, und das Schattenbild der Nacht in die tiefste Entfernung wie ein Gespenst hinab gerückt.“²⁸² Das ist das zweite Mal, das Christian von einer Gewalt berichtet, die sich seines Schicksals auf eine von seinem Einfluss ausgenommene Weise bemächtigt. Schon als er dem Fremden von seinem Leben berichtet, spricht er davon, dass er „wie mit fremder Gewalt aus dem Kreise meiner Eltern und Verwandten“²⁸³ fortgenommen worden sei, obgleich er eigentlich zu Beginn der Erzählung Umgebungen schildert, die er „freiwillig verlassen hatte“.²⁸⁴ Gewalt und Gewaltakte ziehen sich durchgängig durch die Handlung; als er später die Tafel wiederfindet, drückt diese „mit der plötzlichsten Gewalt auf all seine Sinne.“²⁸⁵ Am Ende der Erzählung wird die Schöne vom Berge überhaupt von Christian als „die Gewaltige“²⁸⁶ bezeichnet und damit als eine Sinnfigur, die allmächtig ist – oder zumindest Allmacht über den Protagonisten besitzt – dargestellt. Auch im Tannenhäuser ist von einer „unerklärlichen Gewalt“²⁸⁷ bzw. einer „Zaubergewalt“²⁸⁸ die Rede, die Ahnungslose erfasst, um sie in den Venusberg zu verlocken. Das absolute Ausgeliefertsein Christians, nämlich einerseits der Bergkönigin, später dann dem Fremden, der ihm eine beachtliche Summe Gold überantwortet

²⁷⁸ Ebd. S. 97.

²⁷⁹ Ebd. S. 95.

²⁸⁰ Ebd. S. 94.

²⁸¹ Vgl. ebd. S. 96f.

²⁸² Ebd. S. 97.

²⁸³ Ebd. S. 89.

²⁸⁴ Ebd. S. 88.

²⁸⁵ Ebd. S. 108.

²⁸⁶ Ebd. S. 111.

²⁸⁷ Tieck, *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser*, S. 60.

²⁸⁸ Ebd. S. 86.

und nicht zuletzt seiner eigenen Disposition, gipfelt in einer Entsubjektivierung²⁸⁹ seiner Person.

Nachdem er Elisabeth heiratet und sie nach einem Jahr eine gemeinsame Tochter bekommen, beschließt er, seine Heimat wieder zu besuchen, selbst wenn ihn sein Weg erneut über das unheilvolle Gebirge führt. Von seiner jugendlichen Abenteuerlust ist an dieser Stelle kaum mehr etwas über – das Gebirge wirkt auf ihn bedrohlich:

Seine Angst nahm zu, indem er sich dem Gebirge näherte, die fernen Ruinen wurden schon sichtbar und traten nach und nach kenntlicher hervor, viele Bergspitzen hoben sich abgerundet aus dem blauen Nebel. Sein Schritt wurde zaghaft, er blieb oft stehen und verwunderte sich über seine Furcht, über die Schauer, die ihm mit jedem Schritte gedrängter nahe kamen. Ich kenne dich Wahnsinn wohl, rief er aus, und dein gefährliches Locken, aber ich will dir männlich widerstehen! [...] Sehe ich nicht schon die Wälder wie schwarze Haare vor mir? Schauen nicht aus dem Bache die blizzenden Augen nach mir her? Schreiten die großen Glieder nicht aus den Bergen auf mich zu?²⁹⁰

Es ist aber nicht die Betrachtung der sich vor Christian auftuenden Bergwelt, die ihn in solche Angst versetzt, sondern seine Interpretation dieser. Er projiziert buchstäblich seine Seelenzustände auf die ihn umgebende Natur. Immerhin hatte er beim Aufbruch in eine neue Welt völlig andere Assoziationen und Erwartungen mit und an Wälder und Berge, obgleich diese eine reale Gefahr für sein Leben hätten bedeuten können, wenn er sich über steile Abhänge und felsige Bergpfade wagt, um an den Bestimmungsort seines vermeintlichen Glückes zu gelangen. Christian setzt die Gestalt der Bergkönigin mit Naturdarstellungen gleich: Die Wälder seien ihre schwarzen Locken, der funkelnde Bach ihre Augen und die Berge ihre überdimensionalen Glieder. Die Erinnerung an ihren Körper durchdringt Christians Naturwahrnehmung und wird damit zu Halluzination und Wahn. Die Grenzen zwischen Realität und Traum, zwischen Christians Wirklichkeit und Wahnsinn werden zusehends aufgeweicht, er bekundet schon am Abend seiner Hochzeit, dass Elisabeth „nicht jenes Bildes [sei], welches mich einst im Traum entzückte und das ich niemals ganz vergessen kann [...]“²⁹¹ und bekräftigt in der Szene, in der er die Bergkönigin in der ihn umgebenden Natur verortet wissen will, erneut, dass Elisabeth „kein schnöder Traum“²⁹² sei, wie um sich seiner geistigen Handlungsfähigkeit versichern zu wollen.

Er trifft sodann auf seinen Vater, der sich liebevoll im Schatten eines Baumes einer seltenen Blume widmet und ist damit vorerst vor der Überquerung des Gebirges gefeit. Christians Vater hat einen vollkommen anderen Zugang zur Natur – auf den ersten Seiten des Märchens erzählt

²⁸⁹ Voß (2007), S. 162.

²⁹⁰ Tieck, *Der Runenberg*, S. 100.

²⁹¹ Ebd. S. 99.

²⁹² Ebd. S. 100.

Christian dem Fremden von ihm: „[E]r liebte die Pflanzen und Blumen über alles und konnte sich tagelang unermüdet mit ihrer Wartung und Pflege abgeben. Ja er ging so weit, daß er behauptete, er könne fast mit ihnen sprechen.“²⁹³ Über das Fortgehen seines Sohnes kultiviert der Vater offenbar sein Talent, denn bei ihrem lang ersehnten Aufeinandertreffen bekennt dieser, dass er nicht nur auf der Suche nach Christian war, sondern auch gehofft hatte, diese bestimmte Blume zu entdecken, die offenbar nur in Gebirgen wächst und ihm bis zu jenem Zeitpunkt noch nicht untergekommen war: „[I]ch suchte beiher nach der Blume, konnte sie aber nirgends entdecken, und nun finde ich sie ganz unvermuthet hier, wo schon die schöne Ebene sich ausstreckt, daraus wußte ich, daß ich dich bald finden mußte, und sieh, wie die liebe Blume mir geweissagt hat!“²⁹⁴ Im Umgang mit der Pflanze erweist sich der Vater als vollkommen anders als der Sohn: Er betrachtet sie mit der größten Aufmerksamkeit, er hält sie bald gegen die Sonne, bald beschattet er sie mit seiner Hand und zählt ihre Blätter.²⁹⁵ Christian, der die Alrunenwurzel *gedankenlos* aus der Erde zieht, vernimmt einen Ton, „der sein innerstes Herz [durchdrang], er ergriff ihn, als wenn er unvermuthet die Wunde berührt habe, an der der sterbende Leichnam der Natur in Schmerzen verscheiden wolle.“²⁹⁶ *Unvermuthet* findet also der Vater die Blume, als er seinem Sohn nach Jahren erstmals wiederbegegnet und *unvermuthet* reißt Christian die sagenumwobene Wurzel aus, die sinnbildlich für den Anfang seines Verderbens stehen kann.

Der Vater stellt im Text eine Art „Gegenfigur“ zu Christian dar. Seine bodenständige Naturverbundenheit zeigt sich nicht zuletzt in seinem Beruf als Gärtner im Schloss. Er will den Sohn ebenfalls zur Gartenarbeit erziehen, dem diese Arbeit aber „zuwider [war], um so mehr, als mein Vater mir zuredete, oder gar mit Drohungen mich zu zwingen versuchte.“²⁹⁷ Bei ihrem ersten Zusammentreffen nach einer langen Zeit der Trennung spricht der Alte:

[...] [L]aß uns gehen, daß wir die Schatten des Gebirges bald aus den Augen verlieren, mir ist immer noch weh ums Herz von den steilen wilden Gestalten, von dem gräßlichen Geklüft, von den schluchzenden Wasserbächen; laß uns das gute, fromme, ebene Land besuchen.²⁹⁸

Es ist nach diesen wenigen Zeilen unschwer zu erkennen, wie der Vater die Berg- und Steinwelt wahrnimmt: Als kalt und unwirtlich, lebensfeindlich und beängstigend; die Ebene wird hingegen als „gut“ und „fromm“ beschrieben. Selbst Gott hat offenbar nichts im Gebirge verloren und lässt sich bloß in der Sicherheit und der Ordnung des Tales finden. Im Verlauf der

²⁹³ Ebd. S. 90.

²⁹⁴ Ebd. S. 101.

²⁹⁵ Ebd. S. 100.

²⁹⁶ Ebd. S. 88f.

²⁹⁷ Ebd. S. 90.

²⁹⁸ Ebd. S. 101.

Erzählung ist es immer wieder die Figur des Vaters, die Christians spürbarer werdenden Wahnsinn Einhalt zu gebieten versucht.

Als ein Fremder, der im Übrigen namenlos bleibt, auf etwa drei Monate am Hof von Christian und seiner Familie wohnt, überlässt er Christian eine beachtliche Summe Geld in Form von Gold, das er behalten darf, sollte der Fremde nicht innerhalb eines Jahres zurückkehren. Christian überlegt in diesen Wochen, wann und wo er dem fremden Gast bereits hätte begegnen können, „denn es kam ihm vor, als kenne er den Reisenden schon von ehemals“²⁹⁹. Vorerst will ihm das aber nicht einfallen, erst einige Zeit später meint er, in ihm die Schöne vom Berg zu erkennen.

In vergangener und moderner Forschung wurde und wird bis zum heutigen Tage diskutiert, ob der Fremde, der nach dem Herausziehen der Alrunenwurzel, auftaucht, der Fremde, der bei Christian und seiner Familie gastiert und die Bergkönigin Varianten oder Versionen ein und derselben Figur sind; bislang herrscht darüber kein Konsens. Der Vorwurf oder das Argument, das gegen diese Deutung vorgebracht wird, ist, dass sie zu naheliegend und offensichtlich gerade ob der eindeutigen Verschlüsselung der Erzählung sei. Obwohl die Dreiteilung einer Figur dem Märchenhaften der Texte des *Phantasmus* (bzw. der Romantik) entsprechen und darüber hinaus demonstrativ auf Christians fortschreitenden Wahnsinn verweisen würde, ist dieser Interpretation, wenn nichts anderes, dann zumindest das Folgende entgegenzusetzen: Der Fremde, dem Christian im häuslichen Frieden der Ebene begegnet, verabschiedet sich mit nachstehender Rechtfertigung: „[...] [E]in wunderbares Schicksal treibt mich in das nächste Gebirge hinein, ein zaubervolles Bild, dem ich nicht widerstehen kann, lockt mich [...]“³⁰⁰ Es erscheint so, als wäre dieser Fremde ebenfalls auf dem Runenberg gewesen, nachdem er von einem *zaubervollen* Bild, dem er nicht *widerstehen* kann, *geloct* wird.

Das *Treiben*, *Locken* und *Widerstehen* werden in diesen wenigen Worten des Fremden, die dafür umso bezeichnender für die romantischen Motive der Sehnsucht und Ungewissheit sind, bedeutungstragend für den ganzen Text und damit in letzter Konsequenz auch für Christians Schicksal. So wie Christian ein „Getriebener“ ist, widersteht auch Tannenhäuser den Lockungen des Venusberges nicht und selbst Marie, die schon als Kind in den dunklen Tannengrund der Elfenwelt eintaucht, weiß sich selbst als Erwachsene nicht den Verheißungen des Zauberreiches zu erwehren.

²⁹⁹ Ebd. S. 102.

³⁰⁰ Ebd. S. 102.

Sein Vater bemerkt zuerst, dass der Besitz des Goldes Christians Gedanken langsam zu bestimmen beginnt und mahnt: „Laß das Gold [...], darinne liegt das Glück nicht [...].“³⁰¹ Christian aber steht nun in der Nacht auf, um die Goldstücke zu zählen:

[...] [I]ch verstehe mich selber nicht mehr, weder bei Tage noch in der Nacht läßt es mir Ruhe; seht, wie es mich jetzt wieder anblickt, daß mir der rothe Glanz tief in mein Herz hinein geht! Horcht, wie es klingt, dies güldne Blut! das ruft mich, wenn ich schlafe, ich höre es, [...] wenn der Wind bläst [...], scheint die Sonne, so sehe ich nur diese gelben Augen, wie es mir zublinzelt, und mir heimlich ein Liebeswort ins Ohr sagen will: so muß ich mich wohl nächtlicher Weise aufmachen, um nur seinem Liebesdrang genug zu thun, und dann fühle ich es innerlich jauchzen und frohlocken, wenn ich es mit meinen Fingern berühre, es wird vor Freuden immer röther und herrlicher; schaut nur selbst die Glut der Entzückung an!³⁰²

Die wachsende Besessenheit Christians mit der Leihgabe des Fremden geht in seine Sinne über und ergreift schleichend von ihm Besitz. Das Gold „blickt“ ihn an, es „klingt“, es „blinzelt“ ihm zu und wenn er es berührt, scheint es erst recht ein Eigenleben zu beginnen. Sehen, Hören, Fühlen sind die hier zentralen Sinneswahrnehmungen, die durch das Metall angesprochen und beeinflusst werden. Dass es sich dabei um eine Projektion Christians handelt, wird auch an den Vergleichen, die er mit Naturphänomenen zieht, deutlich: Die eigentlich lebensspendende Sonne wird zu gelben Augen, der Wind ein Transmitter von obskuren Liebesworten – dass er das Gold nur in der Nacht von allen anderen vermeintlich unbemerkt „berührt“, dass das Liebeswort ein „heimliches“ ist, lässt den Schluss zu, dass es sich bei Christians Verhältnis zu dem ihm überantworteten Metall um etwas Verbotenes und Gefährliches handeln muss. Er muss dem „Liebesdrang“ des Goldes „genug thun“ und personifiziert es damit; durch seine Berührung unterstellt er den leblosen Steinen, dass sie vor „Freuden immer röther und herrlicher“ werden und lässt diese Steigerung in der „Glut der Entzückung“ gipfeln.

Dass dem allem durchaus eine erotische Komponente innewohnt, ist von der Forschung längst beschrieben worden. An dieser Stelle interessiert aber das Anthropomorphisieren und Beleben des Goldes und die Projektionen, die Christian mittels der Natur in es hineinlegt. Er projiziert tatsächlich aber nicht nur die eigenen emotionale Zustände, sondern diese scheinen auch vom Gold widergespiegelt zu werden, wenn er es, wie oben gezeigt, beispielsweise berührt und es damit angeblich in Entzückung versetzt, so wie er auch den „rothen Glanz“ in sein Herz „hineingehen“ spürt. Es ist ein – zumindest von Christian so erlebtes – Geben und Nehmen; beides basiert aber sichtlich nicht auf Freiwilligkeit und geschieht ebenso wenig mit klarem Verstand, sondern wird durch Dämonisches, das Christians Vater so treffend vorhersagt,

³⁰¹ Ebd. S. 103.

³⁰² Ebd. S. 103.

herbeigeführt: „So ist sein verzaubertes Herz nicht menschlich mehr, sondern von kaltem Metall; wer keine Blume mehr liebt, dem ist alle Liebe und Gottesfurcht verloren.“³⁰³

Wie aber gelangt sein Vater zu der Einsicht, dass das Herz seines Sohnes einem magischen Wahn anheimgefallen sein muss und was hat die Liebe zu Blumen damit zu tun? Christians Ehefrau Elisabeth ist es, die dem Vater erzählt, dass ihr der eigene Mann „fremd“³⁰⁴ geworden sei:

Immer spricht er von dem Fremden, und behauptet, daß er ihn schon sonst gekannt habe, denn dieser fremde Mann sey eigentlich ein wunderschönes Weib; auch will er gar nicht mehr auf das Feld hinaus gehn oder im Garten arbeiten, denn er sagt, er höre ein unterirdisches fürchterliches Ächzen, so wie er nur eine Wurzel ausziehe; er fährt zusammen und scheint sich vor allen Pflanzen und Kräutern wie vor Gespenstern zu entsetzen.³⁰⁵

Seit der Begegnung mit dem Fremden ist an dieser Stelle bereits mehr als ein Jahr vergangen, das Geld wurde in Hof und Ländereien investiert, Christian hat sich auf Anraten seines Vaters wieder Gott und der Kirche zugewandt und damit dessen Sorgen vorerst zerstreut. Nun erscheint es, als hätte Christian „erkannt“, dass es sich bei dem Fremden eigentlich um die Bergkönigin gehandelt haben muss, die ihn in anderer Gestalt in der Ebene heimsucht. Das Herausziehen jedweder Wurzel, das in ihm solches Grauen hervorruft und das Ächzen, das aus dem Untergrund zu kommen scheint, ist ein Rückgriff auf seine Erfahrung mit der Alrunenwurzel, die das Erscheinen des „ersten“ Fremden – kausal bedingt oder nicht – nach sich zieht. Dass er sich aber dann vor allen Pflanzen und Kräutern wie vor Gespenstern zu fürchten beginnt, mag daran liegen, dass er sich immer mehr der versteinerten Gebirgswelt zugehörig fühlt, die für ihn als der Inbegriff des Lebendigen und der Erkenntnis gilt – die Pflanzen und Kräuter sind nunmehr das eigentlich *Fremde*. Zu einem späteren Zeitpunkt muss daher noch auf den Unterschied zwischen der von Christian so wahrgenommenen belebten Steinwelt im Gegensatz zur leblosen Pflanzenwelt eingegangen werden; ein Kontrast, der sich zunächst als kontraintuitiv darstellt.

Nachdem Elisabeth den Schwiegervater ins Vertrauen zieht, sieht dieser bei einem Spaziergang am nächsten Tag dessen Wahnsinn in einem „unglücklichen Gestirn“³⁰⁶ begründet, das den Sohn von ihnen fortgezogen hatte:

[...] [D]u warst für ein stilles Leben geboren, dein Sinn neigte sich zur Ruhe und zu den Pflanzen, da führte dich deine Ungeduld hinweg, in die Gesellschaft der verwilderten Steine: die Felsen, die zerrissenen Klippen mit ihren schroffen Gestalten haben dein Gemüth zerrüttet, und den verwüstenden Hunger nach dem Metall in dich gepflanzt. Immer hättest du dich vor dem Anblick

³⁰³ Ebd. S. 104.

³⁰⁴ Vgl. ebd. S. 104.

³⁰⁵ Ebd. S. 104.

³⁰⁶ Vgl. ebd. S. 105.

des Gebirges hüten und bewahren müssen, und so dachte ich dich auch zu erziehen, aber es hat nicht seyn sollen.³⁰⁷

Die Diagnose des Vaters stützt sich einerseits auf eine ungünstig gelegene Sternenkonstellation, die für den Sohn zum falschen Zeitpunkt aufgegangen sei und ihn damit aus dem elterlichen Kreis entfernt habe. Auf der anderen Seite macht er den Aufbruch Christians ins Unbekannte an einer charakterlichen Disposition fest, nämlich dessen Ungeduld. Obwohl er einige Zeilen davor behauptet, Christian sei für ein stilles Leben geboren und der Ruhe und außerdem den Pflanzen zugeneigt, entspricht dies nicht Christians eigener Wahrnehmung, wie schon zu Beginn des Märchens offenkundig wird – er lehnt Beruf und Lebensweise des Vaters strikt ab. Interessant ist hierbei, wie der Vater Felsen und Klippen für die Sehnsucht des Sohnes nach Metall verantwortlich macht: Er behauptet, sie hätten den „Hunger“ in Christian „gepflanzt“ und spricht ihnen damit eine gewisse Reproduktionsfähigkeit zu. Das Einpflanzen bringt mit den Ausführungen des Vaters schließlich etwas Neues, das nicht erwünscht ist, in Christian hervor. Christians wiederum sieht das Ausreißen der Alrunenwurzel für sein Unglück ausschlaggebend, wie weiter unten noch im Detail ausgeführt werden wird.

Die negativen Assoziationen, die der Vater ganz im Gegensatz zu seinem Sohn mit dem Gebirge hat, äußern sich auch an seiner Verwendung von Adjektiven im oberen Textteil: verwildert, zerrissen, schroff, zerrüttet, verwüstet. Sie alle verweisen auf das Fremdartige, das von Christian Besitz ergriffen und dessen „Gemüth“ ausgelöscht hat.

Der Vater betrachtet weiter auch seine eigene Erziehungsweise im Kontext des Geschehens – dass sie aber nicht gefruchtet habe, „hat nicht seyn sollen“. Er sucht weder Schuld oder Einfluss bei sich selbst, obwohl es deutlich wird, werden Ausgangssituation und Beweggründe Christians, ins Gebirge aufzubrechen, in Betracht gezogen, dass es nämlich der Vater ist, der seinen Sohn überhaupt auf die Idee bringt, ins Gebirge zu gehen, wie Christian dem Fremden in den Bergen mitteilt: „Auf einmal hörte ich meinen Vater von Gebirgen erzählen, [...] von den unterirdischen Bergwerken [...], und plötzlich erwachte in mir der bestimmteste Trieb, das Gefühl, daß ich nun die für mich bestimmte Lebensweise gefunden habe.“³⁰⁸ Möglicherweise hat der Vater recht, wenn er in einem aufgehenden Sternbild die Erklärung für das Schicksal des Sohnes sieht, nachdem auch dieser im obigen Zitat über „auf einmal“ und „plötzlich“ und dann sogar zweimal über „bestimmt“ im Sinne einer Bestimmung oder Vorhersehung referiert.

³⁰⁷ Ebd. S. 105.

³⁰⁸ Ebd. S. 90.

Christian entgegnet nach den Ausführungen des Vaters:

Nein [...], ich erinnere mich ganz deutlich, daß mir eine Pflanze zuerst das Unglück der ganzen Erde bekannt gemacht hat, seitdem verstehe ich erst die Seufzer und Klagen, die allenthalben in der ganzen Natur vernehmbar sind, wenn man nur darauf hören will; in den Pflanzen, Kräutern, Blumen und Bäumen regt und bewegt sich schmerzhaft nur eine große Wunde, sie sind der Leichnam vormaliger herrlicher Steinwelten, sie bieten unserm Auge die schrecklichste Verwesung dar. Jetzt verstehe ich es wohl, daß es dies war, was mir jene Wurzel mit ihrem tiefgeholten Ächzen sagen wollte, sie vergaß sich in ihrem Schmerze und verrieth mir alles. Darum sind alle grünen Gewächse so erzürnt auf mich, und stehn mir nach dem Leben; sie wollen jene geliebte Figur in meinem Herzen auslöschen, und in jedem Frühling mit ihrer verzerrten Leichenmiene meine Seele gewinnen. Unerlaubt und tückisch ist es, wie sie dich, alter Mann, hintergangen haben, denn von deiner Seele haben sie gänzlich Besitz genommen. Frage nur die Steine, du wirst erstaunen, wenn du sie reden hörst.³⁰⁹

Christian bewertet die belebte Natur als ein „Verfallsprodukt“ der vormalig herrlichen Steinwelten, die ihn nunmehr so fest im Griff haben: „Das entspricht der Auffassung romantischer Naturphilosophie, die eine Stufenkette zunehmender Vergeistigung vom ‚Erdprinzip‘ – verkörpert in der Materie – hinauf in die Regionen des Pflanzlichen und endlich des Beseelten und Selbstbewußten annimmt.“³¹⁰ In Tiecks Märchen verhält es sich aber so, dass er diese Stufenkette geradezu umkehrt: „Das Lichte und Pflanzliche sind nicht Steigerungen, sondern Produkte einer Zersetzung, [...], einer Verzeitlichung, ja Erkrankung des ‚Erdprinzips‘.“³¹¹ Diese Erkrankung der Steinwelten offenbart sich laut Christian in Pflanzen, Kräutern, Blumen und Bäumen, die durch ihre Bewegungen die „große Wunde“ der Steine sichtbar machen. Er geht sogar noch einen Schritt weiter und attestiert ihnen, der „Leichnam“ dieser Steinwelten zu sein und dem Betrachter damit die „schrecklichste Verwesung“ darzubieten.

Bald nach der Konversation zwischen Christian und dem Vater wird erneut das Erntedankfest in der Gemeinde gefeiert. Die kreisförmige Erzählstruktur schlägt sich abermals in einer der ersten Erntedankfestszene verwandten nieder, wenn Christian wieder die spielenden Kinder bezeichnenderweise von einer Anhöhe aus betrachtet. Er stellt unvermittelt fest: „Wie habe ich mein Leben in einem Träume verloren!“³¹² In ihm scheint eine Erkenntnis aufzugehen, die er nur aus sicherer Distanz gewinnen kann: „[...] [S]o habe ich muthwillig ein hohes ewiges Glück außer Acht gelassen, um ein vergängliches und zeitliches zu gewinnen.“³¹³ Die Unvergänglichkeit der Steine und des Metalls, die Weisheit, die mit ihnen kommt, ist das Glück, das Christian als eigentlich erstrebenswert erachtet. Der Gegensatz zwischen Organischem und

³⁰⁹ Ebd. S. 106.

³¹⁰ Frank (1985), S. 1288.

³¹¹ Ebd. S. 1288.

³¹² Tieck, *Der Runenberg*, S. 107.

³¹³ Ebd. S. 107.

Anorganischem, zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit und nicht zuletzt zwischen den beiden Topographien des Märchens lassen Christian zur Figur eines innerlich Zerrissenen werden: „Er ging sehnsuchtsvoll nach dem benachbarten Walde, und vertiefte sich in seine dichtesten Schatten. Eine schauerliche Stille umgab ihn, keine Luft rührte sich in den Blättern.“³¹⁴ Diese Szene markiert den letztmöglichen Zeitpunkt für Christian, seinem Schicksal doch noch zu entgehen und umzukehren. Die Zeit scheint kurzfristig stillzustehen, still ist es auch im Wald und selbst die Luft rührt sich offenbar nicht mehr. Der Wald mit seinen „dichtesten Schatten“ wirkt wie ein Vakuum, das von jeglicher Zeitlichkeit befreit scheint. Aufgelöst wird es allerdings nicht durch Christian selbst, der bewegungslos, „vertieft“ und „sehnsuchtsvoll“ zwischen den Bäumen steht, sondern durch das plötzliche Auftauchen einer Person, die er zunächst für den Fremden hält: „Als die Gestalt etwas näher kam, sah er, wie sehr er sich geirrt hatte, denn die Umrisse, welche er wahrzunehmen gewöhnt, zerbrachen wie in sich selber; ein altes Weib von der äußersten Häßlichkeit kam auf ihn zu [...]“³¹⁵. Es folgt ein kurzes Gespräch, in dem sich das Weib als „Waldweib“ vorstellt, von dem angeblich jedes Kind zu erzählen weiß und fragt Christian, ob er sie niemals gekannt habe.³¹⁶ Noch bevor dieser antworten kann, geht das alte Weib fort: „Christian glaubte zwischen den Bäumen den goldenen Schleier, den hohen Gang, den mächtigen Bau der Glieder wieder zu erkennen.“³¹⁷ Beinahe im selben Moment findet er die verloren geglaubte Tafel im Gras wieder, nimmt sie an sich und läuft zurück ins Dorf, um sie seinem Vater zu zeigen: „Seht, rief er ihm zu, das, wovon ich euch so oft erzählt habe, was ich nur im Traum zu sehn glaubte, ist jetzt gewiß und wahrhaftig mein.“³¹⁸ Der Vater ist entsetzt und mahnt:

[...] [M]ein Sohn, mir schaudert recht im Herzen, wenn ich die Lineamente dieser Steine betrachte und ahndend den Sinn dieser Wortfügung errathe; sie her, wie kalt sie funkeln, welche grausamen Blicke sie von sich geben, blutdürstig, wie das rothe Auge des Tieggers. Wirf diese Schrift weg, die dich kalt und grausam macht, die dein Herz versteinern muß [...]³¹⁹

Wird die Reaktion Christians erinnert, als ihm die Tafel erstmals von der Bergkönigin überreicht wird, gestaltet sich die Reaktion seines Vaters völlig konträr dazu. Christian fühlte sie „sogleich in sein Inneres“³²⁰ übergehen, dem Vater schaudert es hingegen recht im Herzen; er ist auf eine gewisse Weise immun gegen den Zauber der Tafel und erkennt zugleich auch deren gefährliche Wirkung. „Wunderbare, unermessliche Schätze [...] muß es noch in den Tiefen der Erde geben.

³¹⁴ Ebd. S. 107.

³¹⁵ Ebd. S. 107.

³¹⁶ Vgl. ebd. S. 107.

³¹⁷ Ebd. S. 107.

³¹⁸ Ebd. S. 108.

³¹⁹ Ebd. S. 108.

³²⁰ Ebd. S. 95.

Wer diese ergründen, heben und an sich reißen könnte! Wer die Erde so wie eine geliebte Braut an sich zu drücken vermöchte, daß sie ihm in Angst und Liebe gern ihr Kostbarstes gönnte!“³²¹ Christian ist mit diesen Worten nun endgültig dem Wahnsinn verfallen und bekundet, das Waldweib hätte ihn gerufen und er müsse sie in einem alten, verfallenen Schacht suchen gehen.³²² Nach einigen Jahren, als der Vater bereits verstorben und Elisabeth erneut geheiratet hat, taucht Christian wieder im Dorf auf. Bei sich trägt er einen schweren Sack, der mit wertlosem Gestein beladen ist, das er aber für Edelsteine hält:

Es ist nur [...] daß diese Juwelen noch nicht polirt und geschliffen sind, darum fehlt es ihnen noch an Auge und Blick; das äußerliche Feuer mit seinem Glanze ist noch zu sehr in ihrem inwendigen Herzen begraben, aber man muß es nur herausschlagen, daß sie sich fürchten, daß keine Verstellung ihnen mehr nützt, so sieht man wohl wes Geistes Kind sie sind.³²³

Bevor er für immer verschwindet, erzählt er Elisabeth, dass im Wald schon seine Schöne auf ihn warte „[...] und im Walde sahen sie ihn mit dem entsetzlichen Waldweibe sprechen.“³²⁴

9. *Die Elfen*

Auch in die *Die Elfen* finden sich märchenhafte Elemente, die aber nicht durchgängig sind, sondern mit gattungsabweichenden Aspekten alternieren. Der Text nimmt in dieser Arbeit aus mehreren Gründen jedenfalls eine Art Sonderstellung ein: Die Hauptprotagonist:innen Marie und Elfriede sind Kinder und damit stellt sich die Frage, ob und inwieweit die Natur als potenziell erhabener Raum funktionieren kann bzw. wie sie im Unterschied zu den anderen Märchen als Resonanz- und Projektionsraum gestaltet wird. Schließlich ist die Interpretation der Umwelt durch Kinder eine völlig andere als durch Erwachsene. Wiederum aber sind Dorf und Wald zentrale Handlungsräume, bloß das Gebirge wird ausgespart.

Die Elfen handelt von Marie, die, trotz des Verbots der Eltern, den nahegelegenen Tannengrund besucht und eine Nacht im Reich der Elfen verbringt. Die Erzählung setzt abrupt mit der Frage des Vaters ein: „Wo ist denn Marie, unser Kind?“³²⁵ und lässt damit bereits erahnen, dass Marie verschwinden wird. Als die Mutter antwortet, sie spiele mit dem Nachbarsjungen auf einem grünen Platz, erwidert der Vater besorgt³²⁶: „Daß sie sich nicht verlaufen [...] sie sind

³²¹ Ebd. S. 109.

³²² Vgl. ebd. S. 109.

³²³ Ebd. S. 111.

³²⁴ Ebd. S. 112.

³²⁵ Tieck, *Die Elfen*, S. 211.

³²⁶ Vgl. ebd. S. 211.

unbesonnen.“³²⁷ Die typische „Unbesonnenheit“, die dem kindlichen Charakter inhärent ist, kann man Christian oder Tannenhäuser im Vergleich nicht attestieren. Sie werden in Gegenwelten verzaubert, angezogen und verlockt; Marie begibt sich freiwillig und vor allem nichtsahnend dorthin. Das Verirren und die Unmöglichkeit einer Wiederkehr aus Wald oder Bergen, die auch in den vorigen Texten eine Rolle spielen, wird in *Die Elfen* in ihrem Gegenteil strukturtragendes Element. Bevor sich Marie aber in den Tannengrund „verirrt“, inszeniert Tieck ihre Lebenswelt als beschauliche Idylle:

Hier ist es so grün, das ganze Dorf prangt von dichtgedrängten Obstbäumen, der Boden ist voll schöner Kräuter und Blumen, alle Häuser sind munter und reinlich, die Einwohner wohlhabend [...], die Wälder hier sind schöner und der Himmel blauer, und so weit nur das Auge reicht, sieht man seine Lust und Freude an der freigiebigen Natur.³²⁸

Die Natur ist hier eine lebensspendende und sichere, ähnlich der geordneten Welt der Blumenbeete aus *Der Runenberg* bzw. der Lustwälder und Schlossgärten aus *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser*. Die Nähe allerdings zum von allen Bewohner:innen gefürchteten Tannengrund lässt das Dorf wie eine „Insel der Seligen“ erscheinen, auch Maries Vater Martin spricht zu seiner Frau Brigitte: „[...] [W]ie ist doch die Gegend hier so ganz anders, [...] als diejenige, wo wir sonst wohnten.“ Er meint damit allerdings nicht den Tannengrund, sondern das Dorf, das auch von Reisenden als das „weit und breit in der Runde [...] schönste“³²⁹ beschrieben wird, sowie die fruchtbare Natur, die es umringt. Noch ist an dieser Stelle nicht zu erahnen, dass die ertragreichen Felder und üppigen Gärten das Werk der Elfen sind, die sich insgesamt für die bevorzugte Natur dieser Umgebung verantwortlich zeigen.

Martin und Brigitte führen ihre Konversation fort und kommen bald auf den Tannengrund zu sprechen. Brigitte stellt fest: „[...] [S]o oft man sich jenem Platze nur nähert, wird man traurig und beängstigt, man weiß selbst nicht warum.“³³⁰ Martin stimmt seiner Frau zu und bemerkt außerdem, dass dieser Ort ohnehin „verbannt und verhext“³³¹ sei. Hierin zeigt sich eines der wenigen deutlichen Beispiele, in dem die Natur definitiv keinen Spiegel der Seele oder Projektionsfläche der Figuren darstellt, sondern ihrerseits die Stimmungen und Wahrnehmungen der Protagonist:innen beeinflusst. Brigitte und alle anderen Figuren wissen allerdings nicht, dass die von ihr angesprochene Traurigkeit und Angst, die jeden in der Nähe

³²⁷ Ebd. S. 211.

³²⁸ Ebd. S. 212.

³²⁹ Ebd. S. 212.

³³⁰ Ebd. S. 213.

³³¹ Ebd. S. 213.

des Tannengrundes befallen, das Machwerk seiner Beschützer:innen ist. Diesen begegnet Marie gemeinsam mit der Elfe Zerina:

Sie stiegen zu den finstern Tannen hinauf, und ein kalter Wind wehte ihnen von draußen entgegen; ein Nebel schien weit umher auf der Landschaft zu liegen. Oben standen wunderliche Gestalten, mit mehligem bestäubten Angesichtern, den widerlichen Häuption der weißen Eulen nicht unähnlich [...].³³²

Zerina stellt diese sodann als Wächter vor, die dort stehen und „[...] wehen, damit jeden kalte Angst und wundersames Fürchten befällt, der sich uns nähern will [...]“³³³. Werden die Wächter mit Eckart aus dem *Tannenhäuser* verglichen, ergeben sich einige markante Unterschiede. Gemein ist den beiden Texten aber, dass die Wächter die gleiche Funktion für andere Figuren innehaben, nämlich diese davon abzuhalten, eine gewisse Schwelle zu übertreten und damit in die entsprechende Gegenwelt zu gelangen. Eckart, der wie bereits erwähnt wurde, als überdimensionale Geistergestalt auftritt, soll dies durch seine bloße Erscheinung bewerkstelligen. Die Wächter in *Die Elfen* wiederum vermögen dies durch Naturphänomene zu tun und zeigen sich den Menschen nicht selbst. Auch Marie wird ihrer vom Innenraum des Zauberreichs ansichtig und nicht etwa, als sie am Steg, der Menschenwelt und Zauberreich verbindet, ankommt. Ebenso wenig spürt sie den kalten Wind, den die Wächter aussenden oder fühlt irgendeine Art von Traurigkeit, als sie den Steg schließlich überquert. Allenfalls das weiße Hündchen, das ihr im Erschrecken wie ein Ungeheuer³³⁴ vorkommt, könnte als personifizierte wachende Instanz gedeutet werden. Trotzdem stellt Marie, nachdem sie sich wieder fasst, fest: „Das Hündchen bellte immer fort, und da sie es genauer betrachtete, kam es ihr nicht mehr fürchterlich, sondern im Gegenteil ganz allerliebste vor [...]“³³⁵

Offenbar ist es einigen Auserwählten möglich, den Tannengrund zu betreten, denn die große Frau im glänzenden Kleid, die namentlich nicht erwähnt wird, spricht zu Zerina: „Du weißt [...], daß es ihr [Marie, Anm. M.H.] nur kurze Zeit erlaubt ist [hierzubleiben], auch hättest du mich erst fragen sollen.“³³⁶ Zerina antwortet: „Ich dachte, [...] weil sie doch schon über die Brücke gelassen war, könnt ich es thun [...]“³³⁷ Die Formulierung *gelassen war* impliziert, dass es letztlich nicht die Entscheidung von Marie alleine gewesen sein kann, die ihr das Überqueren des Baches möglich gemacht hat, sondern, dass ihr Besuch von etwas oder jemandem aus dem Reich der Elfen geduldet wurde. Dass die oben angesprochenen Auserwählten aber wohl stets

³³² Ebd. S. 221.

³³³ Ebd. S. 221.

³³⁴ Ebd. S. 214.

³³⁵ Ebd. S. 215.

³³⁶ Ebd. S. 216.

³³⁷ Ebd. S. 216.

Kinder sein müssen, ergibt sich aus späteren Textstellen sehr deutlich. Maries kleine Tochter Elfriede wird zur Gespielin von Zerina; Letztere bedauert, dass die Menschen zu schnell erwachsen und vernünftig werden und wünscht sich, dass Elfriede auch so lange ein Kind wie sie selbst bleiben könnte.³³⁸

Marie bemerkt im Elfenreich: „Ich möchte lachen und mir graut [...]“³³⁹ Ernst, eine Figur aus der Rahmenhandlung des *Phantasus*, spricht davon, dass sich das *Erhabene* und die damit verbundene Angst durchaus nicht nur in monströsen Felsenformationen oder auf den unendlichen Weiten des Meeres zeigen kann, sondern auch in schönen Landschaften. Er ist darüber verwundert,

[...]daß so wenigen Menschen den wundervollen Schauer, die Beängstigung empfinden, oder sich gestehn, die in manchen Stunden die Natur unserm Herzen erregt. Nicht bloß auf den ausgestorbenen Höhen [...] erregt sich unser Gemüth zum Grauen, [...] sondern selbst die schönste Gegend hat Gespenster, die durch unser Herz schreiten, sie kann so seltsame Ahnungen, so verwirrte Schatten durch unsre Phantasie jagen, daß wir ihr entfliehen, und uns in das Getümmel der Welt hinein retten wollen.³⁴⁰

Marie erlebt diesen „wohligen Schauer“ bei ihrem Besuch im Reich der Elfen; nur zu zwei Anlässen ist sie tatsächlich verängstigt, nämlich als Zerina Zauberpinien in die Höhe wachsen lässt, an welchen sie und Marie sich festhalten und ein weiteres Mal, als Marie dem „Metallfürst“, dem König der Zwerge begegnet. Der restliche Aufenthalt gestaltet sich so, dass sie bekundet: „[...] Ich will hier bleiben, [...] denn hier ist es so schön, [...] draußen ist es nicht so herrlich.“³⁴¹

Birgit Haupt, die sich im Rahmen der Erzähltextanalyse mit Schauplätzen und dabei genauer mit dem erzählten Raum auseinandersetzt, definiert den Raum als Aktions- bzw. Anschauungsraum. Dies kann für die Analyse von *Die Elfen* dienlich sein; auch und vor allem deshalb, weil sich dieser (Natur-)raum im Vergleich zu den anderen hier behandelten Texten Tiecks gegensätzlich verhält.

„Der gestimmte Raum bezeichnet den Raum, wie er in seiner Atmosphäre wahrgenommen wird.“³⁴² Dabei geht es jedoch nicht um die Wahrnehmung des Raums durch die Rezipient:innen, sondern ausschließlich um die Assoziationen, die die handelnden Figuren diesem Raum zuschreiben (auch wenn sich diese kongruent zu den Wahrnehmungen der

³³⁸ Ebd. S. 229.

³³⁹ Ebd. S. 221.

³⁴⁰ Tieck, *Phantasus*, S. 14.

³⁴¹ Tieck, *Die Elfen*, S. 216.

³⁴² Birgit Haupt: Zur Analyse des Raums. In: Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. Bd. 6. Hg. v. P. Wenzel. Trier: wvt, 2004. S. 70.

Lesenden verhalten können). Der *gestimmte Raum* kann damit die Stimmung des Subjekts durchaus beeinflussen und so wie es schon in *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser* bzw. in *Der Runenberg* nachgewiesen werden konnte, beeinflusst die Stimmung des Subjekts in einem reziproken Verhältnis auch die Raumwahrnehmung und wird dadurch Projektionsfläche und Resonanzraum zugleich. In *Die Elfen* gestaltet sich der Raumeindruck des Tannengrunds als *gestimmter Raum* nicht bloß für eine, sondern gar für alle Figuren gleich: Er wird als ein Ort verstanden, den es zu meiden gilt. Auch Marie empfindet ähnlich und muss sich erst Mut zusprechen, um hindurchzulaufen. Als sie das Reich der Elfen schließlich wieder verlässt und sich noch einmal umwendet, gesteht auch sie, dass sie „[...] die Dunkelheit der Tannen, die Schwärze der verfallenen Hütten, die dämmernden Schatten [...] mit ängstlicher Furcht befielen.“³⁴³

Die *Dunkle Natur* und das *Erhabene* hält in diesem Text also nicht in der Zauberwelt Einzug, die von allerlei magischen Wesen bevölkert wird und von kindlichem Übermut gekennzeichnet ist, sondern möglicherweise außerhalb davon. Die Dichotomie von *Drinnen* und *Draußen* wird nur von Marie tatsächlich erfahren. Nicht einmal Elfriede, die zwar Kontakt zu Zerina pflegt, kann das Reich der Elfen betreten, da der König nach Maries Heimkehr dort auf zwanzig Jahre residiert und von keinem Menschen gesehen werden darf. Auch die anderen Figuren bleiben im *Draußen*, das heißt, außerhalb des Tannengrundes verhaftet, während es Marie möglich ist, beide Perspektiven einzunehmen. Andriëj Kotin spricht in diesem Zusammenhang vom Elfenreich als „eine Art Binnenraum“³⁴⁴.

In kaum einem anderen Text dieser Arbeit drängt sich der Vergleich zwischen dem literarischen Topos des *locus amoenus* und dem des *locus terribilis* so stark auf wie in *Die Elfen* und zwar in doppelter Hinsicht. Das Land, in dem die menschlichen Bewohner:innen leben, ist ein fruchtbares und grünes Land, das von den dort Ansässigen wie von Reisenden sehr geschätzt und gelobt wird; der Tannengrund hingegen wird als unwirtlicher und abstoßender Ort beschrieben:

In einer Vertiefung, welche Tannen umgaben, zeigte sich eine Hütte und verschiedene fast zertrümmerte Wirtschaftsgebäude [...]. [...] [A]uf der Bank vor der Hütte [wurden] einige abscheuliche Weiber in zerlumpte Anzüge wahrgenommen, auf deren Schooß eben so häßliche und schmutzige Kinder sich wälzten; schwarze Hunde liefen vor dem Reviere, in Abendstunden ging wohl ein ungeheurer Mann, den Niemand kannte, über den Steg des Baches und verlor sich in die Hütte hinein; dann sah man in der Finsterniß sich verschiedene Gestalten, wie Schatten um ein

³⁴³ Tieck, *Die Elfen*, S. 223f.

³⁴⁴ Andriëj Kotin: Dies- und jenseits des Flusses – Die Struktur als sinntragendes Element von Ludwig Tiecks *Die Elfen*. *Germanica Wratislaviensia*. 143. 29-41. 10.19195/0435-5865.143.2. (2018), S. 35. (05.03.2025)

ländliches Feuer bewegen. Dieser Grund, die Tannen und die verfallene Hütte machten wirklich in der heitern grünen Landschaft [...] den sonderbarsten Abstich.³⁴⁵

Tritt man allerdings in den Tannengrund ein und gelangt somit ins Reich der Elfen, verwandelt sich dieser in eine ganz andere Landschaft:

Der bunteste, fröhlichste Blumengarten umgab [Marie], in welchem Tulpen, Rosen und Lilien mit den herrlichsten Farben leichteten, blaue und goldrothe Schmetterlinge wiegten sich in den Blüten, in Käfigen aus glänzendem Drath hingen an den Spalieren vielfarbige Vögel, die herzliche Lieder sangen [...].³⁴⁶

Auffällig ist an dieser Passage Tiecks Sprache: Die Verwendung von Superlativen („bunteste“, „fröhlichste“, „herrlichsten“) zeichnet ein Bild des idealen Gartens; Assoziationen zum paradiesischen Garten Eden werden wachgerufen, die sich (nicht nur, aber vor allem) durch den stringenten Gebrauch von Höchstformen auch durch alle anderen Szenen aus dem Zauberreich ziehen.

Damit können im Text vorerst drei Räume festgelegt werden: Das Dorf mitsamt seiner Umgebung, der Tannengrund und das Reich der Elfen. Ein weiterer Raum, der nun zweimal Erwähnung findet, ist der ehemalige Wohnort Birgittas und Martins. Dieser wird einmal zu Beginn des Märchens im Kontrast zum jetzigen Wohnort, der so „ganz anders“ sei als der vorige, von Maries Vater zur Sprache gebracht und im letzten Satz der Erzählung erwähnt, wo es heißt, dass „[d]er alte Martin mit seinem Schwiegersohne nach der Gegend [zog], in der er sonst gelebt hatte.“³⁴⁷ Als Marie das den Elfen gegebene Versprechen bricht und ihrem Mann Andres von den Erfahrungen ihrer Kindheit erzählt, wandeln sich die jeweiligen Räume, außer der letztbesprochene, beinahe kreisartig. Das Dorf wird von allerlei Dürren, Missernten, abgestorbenen Wäldern und Ähnlichem heimgesucht, der Tannengrund ist nun tatsächlich von innen und außen gleich und das Dorf fügt sich seinem Beispiel:

Die Frische des Waldes war verschwunden, die Hügel hatten sich gesenkt, die Bäche flossen matt mit wenigem Wasser, der Himmel schien grau, und als man den Blick nach den Tannen hinüber wandte, standen sie nicht finstrier oder trauriger da, als die übrigen Bäume; die Hütten hinter ihnen hatten nicht Abschreckendes [...].³⁴⁸

Das Reich der Elfen wiederum wird in der Nacht nach dem gebrochenen Versprechen an einen unbekannten Ort verlegt, indem das gesamte Zaubervolk über den Fluss abwandert. Der Fährmann, der dem großen, fremden Mann, den manche vor dem Tannengrund gesehen haben wollen, sein Boot vermietet, – „mit dem Bedingniß, daß er [der Fährmann, Anm. M.H.] sich

³⁴⁵ Tieck, *Die Elfen*, S. 213f.

³⁴⁶ Ebd. S. 215.

³⁴⁷ Ebd. S. 234.

³⁴⁸ Ebd. S. 232.

still zu Hause halten und schlafen, wenigstens nicht aus der Thüre treten solle“³⁴⁹ – um die Elfengesellschaft und deren Habseligkeiten überzusetzen, erzählt von Wunderdingen, die sich in der Nacht zugetragen haben sollen. Auch andere Dorfbewohner:innen bemerken den „Umzug“ des Elfenvolkes und die Natur tritt entsprechend auf: „Große Wolken trieben unruhig durch den Himmel und die fernen Wälder rauschten bange; [...] Da sah ich plötzlich ein weißströmendes Licht, das breiter und immer breiter wurde, wie viele tausend nieder gefallene Sterne, funkelnd und wogend bewegte es sich vom Tannengrunde her [...]“³⁵⁰ Es sind die berichtenden Worte des Fährmanns an Marie und Elfriede, die der Natur ein Eigenleben zusprechen; die Wolken seien „unruhig“ und die Wälder rauschten „bange“. Die Natur tritt als eine anthropomorphisierte auf; im Gegensatz zu Christian aus *Der Runenberg* versteht der Fährmann allerdings ihre Sprache bzw. schreibt ihr seine eigenen Emotionen ein: „[...] [I]ch schief endlich in dem Gewirre ein, zum Theil in Freude, zum Theil in Schauer.“³⁵¹

Die Elfen als Textbeispiel für *Dunkle Natur* zu gewinnen und innerseelische Vorgänge von Figuren anhand dieser sichtbar zu machen, gelingt nach diesen Ausführungen nur bedingt. Interessant ist aber, dass die Natur allen Figuren gleichermaßen und als dieselbe erscheint, was in den anderen Texten den Hauptpersonen vorbehalten ist. Dies mag dem Umstand geschuldet sein, dass Marie und Elfriede (zumindest zu Beginn) Kinder sind und in ihrer kindlichen Verfasstheit außer Stande sind, die Natur anders wahrzunehmen, als sie sich ihnen präsentiert bzw. ihre eigenen Emotionen und Gefühle überhaupt adäquat zu reflektieren. Erst als Marie wieder ins Dorf zurückkommt, sinniert sie über die Geschehnisse: „Das Haus dünkte ihr klein und finster, sie verwunderte sich über ihre Tracht, die reinlich und einfach, aber ganz fremd erschein [...]“³⁵² Und im darauffolgenden Jahr verändert sie sich weiter:

Oft dachte sie mit inniger Sehnsucht an ihren Aufenthalt hinter den Tannenbäumen zurück; sie blieb still und ernst. So schön auch alles war, was sie umgab, so kannte sie doch etwas noch Schöneres, wodurch eine leise Trauer ihr Wesen zu einer sanften Schwermuth stimmte.³⁵³

Darin sind Christian, Tannenhäuser und Marie einander nicht unähnlich: Alle sind von Sehnsüchten getrieben; der Unterschied von Christian zu Marie beispielsweise ist aber der, dass er einer „unbestimmten“ Sehnsucht folgt und daher noch nicht weiß, wonach er sich eigentlich konkret sehnt. Marie hingegen sehnt sich nach der erlebten Vergangenheit und hat eine genaue Vorstellung davon, was sie dort erwarten würde. Daneben sind Christian und Tannenhäuser

³⁴⁹ Ebd. S. 232.

³⁵⁰ Ebd. S. 232f.

³⁵¹ Ebd. S. 233.

³⁵² Ebd. S. 225.

³⁵³ Ebd. S. 226.

Zurückgekehrte, die sich zumindest zeitweise wünschen, wieder Teil der übrigen Gesellschaft zu sein und ihre Erlebnisse in der Gegenwelt vergessen zu können. Somit bleibt eines der zentralen Motive der Romantik, nämlich das der Sehnsucht, für alle Texte bestehen – wenn auch in unterschiedlichen Ausprägungen.

10. *Das Unterirdische*

Das Gedicht *Das Unterirdische* verfasst Tieck im Jahr 1800 als Teil der Gedichtreihe „Lebenselemente“, die insgesamt acht Gedichte enthält. Der knapp zweihundertfünfzig Wörter zählende Text handelt von einem lyrischen Ich, das sich in einer Entscheidungssituation wiederfindet: Soll es den Versprechungen des Unterirdischen nachgeben oder nicht? Hält es die Angst zurück oder schaffen es die „[...] krystallinen Sirenen“ (V. 42), zu verlocken?

Das Gedicht umfasst zweiundvierzig Verse, die in vierhebigen Jamben stehen und die sich gleichmäßig auf insgesamt sieben Strophen verteilen und sowohl Kreuz- als auch Paarreime umfassen. Die ersten vier Verse jeweils einer Strophe sind im Kreuzreim gehalten, die letzten beiden im Paarreim; eine einzige Ausnahme stellt die zweite Strophe dar, die dem Schema a b a b b b folgt. Es lassen sich außerdem reine Reime (Lust-Brust, V. 35 u. V. 36), unreine Reime (Stück-Liebesblick, V. 23 u. V. 24) und identische Reime (Ewigkeit-Zeitlichkeit, V. 10 u. V. 11) ausmachen.

In der ersten Strophe findet sich das lyrische Ich in einer unheimlichen Ausgangssituation wieder, die von intensiven Angstzuständen begleitet wird:

Was will die Angst an meiner Seele?
Was flüchten die Gedanken fort?
Wohin ich fliehe und mich quäle,
Entdeck' ich keinen sichern Ort;
Mein Fuß gehemmt, mein Athem schwer,
Die Brust so voll, das Herz so leer. (V. 1-6)

Aus diesen anfänglichen Zeilen des Gedichts ist für Rezipient:innen noch nicht ableitbar, wo sich das lyrische Ich räumlich aufhält; dies ergibt sich erst aus dem weiteren Verlauf des Textes, genauer aus der vierten Strophe, in der sich das personifizierte Unterirdische schließlich an das lyrische Ich wendet und es in sein „stilles Reich“ (V. 20) verführen will. Zunächst aber bemerkt

es bereits in der dritten Strophe bunte Strahlen, die aus alten Reichen ohne Licht kommen und in denen unterirdisch dumpfe Gewässer murren (vgl. V. 13 - V. 15). Es darf daher mit Recht davon ausgegangen werden, dass sich das lyrische Ich nicht in einer Wohnung, einer Stadt oder Ähnlichem aufhält, sondern vielmehr in einer Wald- oder Berglandschaft anzutreffen ist. Die Bemerkung, dass es keinen sicheren Ort gäbe, wohin es auch zu fliehen versucht, legt die Vermutung nahe, dass es sich möglicherweise im Wald verlaufen haben könnte – das Verirren im Wald ist schließlich ein gängiges Motiv der Romantik.

Bemerkenswert ist an *Das Unterirdische*, dass

[...] das rhythmisch markierte Miteinander verschiedener Stimmen als ein Dialog angelegt [ist], in dem die Stimmen aufeinander Bezug nehmen und in dem gerade diese Bezugnahme sich durch das Versmaß vollzieht. Überhaupt ist eine szenische Anlage charakteristisch für Tiecks lyrische Texte.³⁵⁴

Fragt sich das lyrische Ich in der ersten Strophe noch, was die Angst an seiner Seele will und warum es keinen klaren Gedanken fassen kann, wirft es auch in der letzten Strophe Fragen auf, allerdings geht es dieses Mal um eine Entscheidung: „Ha! folg ich ihm? bleib’ ich zurück? / Mich treibt die Angst zurück und vor“ (V. 37 - V. 38). Auffallend ist an dieser Stelle, dass es dem Unterirdischen, das seine Rede in drei aufeinanderfolgenden Strophen direkt an das lyrische Ich richtet, eine Antwort schuldig und weiterhin in seinem inneren Monolog verhaftet bleibt. Das Ich ist hin- und hergerissen zwischen der Situation, in der es sich befindet und den Verheißungen aus dem Unterirdischen. Die Angst schließlich scheint den Ausgang vorerst zu bestimmen: Die Angst, zu folgen, treibt es einerseits zurück. Die Angst, in der es sich bereits zu Beginn des Gedichtes befunden hat, treibt es andererseits vorwärts und damit hinab in das unterirdische Reich. Doch die Entscheidungsfreiheit ist wohl nur eine scheinbare, werden die letzten vier Verse betrachtet: „Die Stimme ruft mir all mein Glücke, / Die fernsten Wünsche in mein Ohr; / Entrissen von den süßen Tönen / Schau ich krystallene Sirenen.“ (V. 39 - V. 42). Es erscheint fast so, als ob das Ich, erstarrt vor Angst und benommen von der Stimme des Unterirdischen, gar nicht in der Lage wäre, in einen direkten Dialog mit dem Unterirdischen zu treten. Elisa Ronzheimer folgert, dass das

[w]as hingegen an Kontur gewinnt, das jeweilige ‚Du‘ der Gedichte [ist], d. h. die Elemente, die in den Texten, oft in direkter Apostrophe, angesprochen werden. Die Gedichte werden so mehr und mehr zu einer Artikulation der adressierten Elemente, deren Rede – in ‚Das Unterirdische‘ noch als zitierte direkte Rede vom subjektiven Rahmen abgegrenzt – zunehmend das gesamte Gedicht ausfüllt, während sich die Perspektivierung durch ein Ich auflöst.³⁵⁵

³⁵⁴ Elisa Ronzheimer: Poetologien des Rhythmus um 1800. Metrum und Versform bei Klopstock, Hölderlin, Novalis, Tieck und Goethe. In: Studien zur deutschen Literatur. Hg. v. G. Braungart et al. Bd. 224. Berlin/Boston: de Gruyter, 2020. S. 121.

³⁵⁵ Ebd. S. 120.

Die Sirenen, die allen voran aus Homers Odyssee bekannt sind, treten auch in *Das Unterirdische* als Verführerinnen auf, die aus ihrer ursprünglichen Heimat an der Oberfläche der Meeresklippen in die unterirdisch-karge Welt der Steine verlegt werden. Es ist dennoch nicht ganz widerspruchsfrei auszumachen, wer denn nun eigentlich das lyrische Ich ruft; nachdem das Unterirdische sein Lied beendet hat, ist es „[d]ie [einzelne, Anm. M.H.] Stimme“ (V. 39) (und eben nicht mehrere), die dem lyrischen Ich alles Glück und Wunscherfüllung verspricht und auch in der Frage „[F]olg ich ihm?“ (V. 37) wird auf das Gesicht, das sich dem lyrischen Ich in Vers 16 aus den dumpfen Gewässern unten (vgl. V. 15) entgegenstreckt, Bezug genommen. Trotzdem entreißen es letztlich süße Töne (vgl. V. 41) dem Entscheidungsprozess und es erblickt zum Schluss „krystallene Sirenen“ (V. 42). Der Umstand, dass diese Sirenen „krystallen“ sind, erweckt den Eindruck, dass sie ebenso wie das Unterirdische versteinert sind, vielleicht sogar gänzlich leblos: Auffällig an diesem letzten Vers nämlich ist, dass das lyrische Ich krystallene Sirenen *schaut* und nicht *hört*.

Der Ausruf „Ha!“ zu Beginn der letzten Strophe (V. 37) scheint ein erkennender, ein wissender oder ein entlarvender zu sein. Das Ich bemerkt vielleicht die Täuschung des Unterirdischen oder aber wird den Folgen gewahr, die ein Nachgeben der Versuchung nach sich ziehen würde. Das Unterirdische spricht am Ende seines Gesanges davon, dass das lyrische Ich es von dem befreien soll, „[w]as mir zur Last und fürchterlich“ (V. 34) ist und beschwört es weiterhin: „O laß es werden deine Lust, / Was mir beschwert die volle Brust.“ (V. 35 - V. 36). Zweimal ist die Rede von einem „steinern Herz“ (vgl. V. 22 bzw. V. 32), das dem Ich zunächst dargeboten und dann später gar in es *hineinsteigen* wird. Damit leistet das Gedicht einen Vorgriff auf das nur zwei Jahre später erscheinende Märchen *Der Runenberg*, in dem auch Christian den vernichtenden Tauschhandel Herz gegen Stein eingeht.

Überhaupt finden sich in den beiden Texten starke Parallelen sowohl in Motiv- als auch Handlungsstruktur. So erscheint Christian nach dem Herausziehen der Alrunenwurzel ein Fremder, der ihm vom Runenberg erzählt: „Aber siehe dort den Runenberg mit seinem schroffen Mauerwerke, wie schön und anlockend das alte Gestein zu uns herblickt!“³⁵⁶ Wie magisch angezogen also setzt Christian seinen Weg darauf in Richtung des Berges fort und ähnlich wie dem lyrischen Ich in *Das Unterirdische*, das sich von bunten Strahlen (vgl. V. 13) und murrenden Gewässern (vgl. V. 15) angelockt fühlt, ergeht es auch ihm:

³⁵⁶ Tieck, *Der Runenberg*, S. 92.

[...] alles winkte ihm dorthin, die Sterne schienen dorthin zu leuchten, [...] und aus der Tiefe redeten ihm Gewässer und rauschende Wälder zu [...]. Seine Schritte waren wie beflügelt, sein Herz klopfte, er fühlte eine so große Freude in seinem Innern, daß sie zu einer Angst empor wuchs.³⁵⁷

Auch das lyrische Ich bekommt es einmal mehr mit der Angst zu tun; der Atem, der in der ersten Strophe bloß schwer ist, (vgl. V. 6) *stockt* dann gar in Vers 18.

Das Unterirdische spricht in der vierten Strophe:

Gieb dich gefangen, sey gefangen, / Ich thue auf mein stilles Reich. / Ich kenne dich, dein starr Verlangen, / Mein steinern Herz biet' ich dir gleich, / Manch Edelstein, manch gülden Stück / Giebt dir den kalten Liebesblick.³⁵⁸

Die Schöne vom Berge singt in der Szene, in der Christian sie am Fenster eines alten Gemäuers am Runenberg erstmals entdeckt, von weinenden Kristallen und diamantenen Säulen und weiter: „In den klaren hellen / Schönen durchsichtgen Wellen / Bildet sich der Schein, / Der die Seelen ziehet, / Dem das Herz erglüheth / [...] Macht der Herzen und der Geister, / Die so durstig sind im Sehnen [...]“³⁵⁹. In beiden Textteilen werden die Figuren auf deren Verlangen und Sehnsüchte hingewiesen, der kalte Liebesblick der Edelsteine aus *Das Unterirdische* findet sich als Analogon in der mit Juwelen besetzten Steintafel des Runenbergs:

[...] zuweilen war, nachdem der Schimmer ihm entgegen spiegelte, der Jüngling schmerzhaft geblendet, dann wieder besänftigten grüne und blau spielende Scheine sein Auge; er aber stand, die Gegenstände mit seinen Blicken verschlingend [...]³⁶⁰

Nachdem die Bergkönigin Christian die Tafel schließlich überreicht, bemerkt er, wie diese „sogleich in sein Inneres“³⁶¹ übergeht, so wie auch das Unterirdische, wie weiter oben bereits angedeutet wurde, das steinerne Herz in das lyrische Ich *hineinsteigen* lassen will. Deutlicher noch wird das Motiv der Sehnsucht und der Verlockung durch Edelmetalle in *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser*. Der Tannenhäuser erzählt seinem Freund Friedrich vom Venusberg und seinen Erlebnissen dort:

Wie in einem unterirdischen Bergwerke war nun mein Weg. Der Steg war so schmal, daß ich mich hindurch drängen mußte, ich vernahm den Klang der verborgenen wandernden Gewässer, ich hörte die Geister, die die Erze und Gold und Silber bildeten, um den Menschengestalt zu locken, ich fand die tiefen Klänge und Töne hier einzeln und verborgen, aus denen die irdische Musik entsteht; je tiefer ich ging, je mehr fiel es wie ein Schleier vor meinem Angesichte hinweg.³⁶²

Auch hier verlocken also Edelsteine bzw. Gold und Silber den menschlichen Geist und führen die Seele in Versuchung. Dass es aber kein Entrinnen gibt und den Figuren ein bitteres Ende sicher ist, wird aus folgender Textstelle, die die Erzählung des *Tannenhäusers* beschließt,

³⁵⁷ Ebd. S. 93

³⁵⁸ Ludwig Tieck: Gedichte. Bd. 7. Hg. v. R. Wimmer: Frankfurt a. M.: suhrkamp, 1995, S. 69.

³⁵⁹ Tieck, *Der Runenberg*, S. 94.

³⁶⁰ Ebd. S. 95.

³⁶¹ Ebd. S. 95.

³⁶² Tieck, *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser*, S. 82f.

ersichtlich: „Die Leute sagten, wer einen Kuß von einem aus dem Berge bekommen, der könne der Lockung nicht widerstehn, die ihn auch mit Zauber-Gewalt in die unterirdischen Klüfte reiße.“³⁶³ *Entrissen* (vgl. V. 42) ist ja auch das lyrische Ich in *Das Unterirdische* und Christian in *Der Runenberg*, der die Alrunenwurzel *ausreißt*, will - zuletzt dem Wahnsinn verfallen - „wunderbare, unermessliche Schätze“³⁶⁴ aus den Tiefen der Erde holen: „Wer diese ergründen, heben und an sich *reißen* [Hervorhebung M.H.] könnte!“³⁶⁵ Matthias Schöning hält fest: „Tiecks Märchen-Novelle wird [...] mit der Exposition einer seiner lebensgeschichtlichen Situation korrespondierenden ›Zerrissenheit‹ der Person eröffnet.“³⁶⁶ In allen Texten aber finden sich Verweise auf ein gewaltsames *Reißen*, *Ausreißen*, *Zerrissen-Sein* und ähnliche lexikalische Felder. Schon im ersten Teil des *Tannenhäusers* erliegen Eckarts Söhne „[...] ein[em] seltsam böse[n] Geist, [d]er sie nach unbekannter Ferne *reißt* [Hervorhebung M.H.]“³⁶⁷ Es ist nach diesen Ausführungen offenkundig, dass den Figuren eigentlich keine Entscheidungsfreiheit zugestanden werden kann. Vielmehr verhält es sich doch so, dass sie in unheimliche Situationen verführt werden und dann unfreiwillig und verzaubert ihrem Untergang entgegengehen müssen. Tannenhäuser erzählt von einem „glühenden Durst der Seele, die Unersättlichkeit zu löschen“³⁶⁸ und berichtet weiter:

Da kam ich auf den Gedanken, daß die Hölle nach mir lüstern sein, und mir so Schmerzen wie Freuden entgegen sende, um mich zu verderben, daß ein tückischer Geist alle meine Seelenkräfte nach der dunklen Behausung richte und mich hinunter zügle. Da gab ich mich gefangen [...]“³⁶⁹

Das Unterirdische fordert das lyrische Ich gleich am Beginn seiner Rede in der vierten Strophe des Gedichts auf: „Gieb dich gefangen, sey gefangen“ (V. 19). Zunächst impliziert die Aufforderung noch eine gewisse Freiwilligkeit, mit der sich das lyrische Ich gefangen geben *kann*, die aber sofort auf die Tatsache des bereits *Gefangen-Seins* umschwingt und damit einmal mehr die Entscheidungsfähigkeit des Ichs in Frage stellt. Auch aus dem obigen Zitat aus dem *Tannenhäuser* lässt sich unschwer herauslesen, dass es eigentlich keine Alternative zum Nachgeben der Versuchung gibt – zu groß ist nämlich nicht die Versuchung an sich, sondern die „Zauber-Gewalt“, von der weiter oben schon die Rede war, die die Figuren in ihr Verderben reißt.

³⁶³ Ebd. S. 86.

³⁶⁴ Tieck, *Der Runenberg*, S. 109.

³⁶⁵ Ebd. S. 109.

³⁶⁶ Matthias Schöning: Der Ruf des Geldes. Ludwig Tiecks *Runenberg*. <https://doi.org/10.46500/83530524-009>, S. 179, (25.03.2024).

³⁶⁷ Tieck, *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser*, S. 69.

³⁶⁸ Ebd. S. 81.

³⁶⁹ Ebd. S. 81f.

11. *K l a g e i m W a l d e*

Das vier Strophen lange Gedicht, das Tieck um das Jahr 1800 verfasst, handelt von einer Figur, die sich, nicht wie der Titel vielleicht zuerst anklingen lässt, allein im Wald befindet, sondern wohl in einem Garten und dabei das Naturgeschehen um sich herum betrachtet. Das Gedicht enthält sowohl Kreuz- und Paarreime sowie freie Reime. Die Strophen gliedern sich dabei in jeweils acht, zwölf, sieben bzw. elf Verse.

Zu Beginn des Gedichts wird eine mehrheitlich positive Stimmung heraufbeschworen; die Natur erscheint wohlgesinnt und idyllisch: „Laue Lüfte / spielen im Wind / Blumendüfte / trägt der Wind“ (V. 1-4). Nichts erscheint zu diesem Zeitpunkt bedrohlich oder deutet auf den Ausgang des Gedichts hin. Bereits im letzten Vers der ersten Strophe „säuseln“ die eingangs erwähnten lauen Lüfte jedoch schon „abwärts“ durch die Blätter der Bäume (vgl. V. 8), die sich „röthlich kräuseln“ (Vgl. V. 5). Das Bild eines herbstlichen Tages wird durch diese erste Strophe evoziert, die Natur ist gerade noch eine beinahe blühende, doch die ersten Zeichen des herannahenden Winters tun sich bereits auf.

Ist in dieser ersten Strophe noch kein lyrisches Ich auszumachen, ändert sich dies in der folgenden Strophe, die ein Ich offenbart, das die Natur als anthropomorphe Entität begreift: „Rufst du mich, / Süßes Klingen? / Ach! geheimnisvolles Singen / Bist nicht fremd, ich kenne dich!“ (V. 9 - V. 12). Die lauen Lüfte aus Vers 1 scheinen nun zu dem lyrischen Ich zu sprechen bzw. gar zu singen. Ein Vergleich mit Tauben wird diesen ersten Zeilen angeschlossen, wenn das Ich festhält: „Wie die Tauben / Zärtlich lachen, girren, kosen, / Also mir im bangen Herzen / Schlagen Fitt'ge Lust und Schmerzen; / Zu den dunkeln Dämmerlauben, / Zu den Blumenbeeten, Rosen / Wandl' ich, ruf' ich, schau' umher – / Und die ganze Welt ist leer.“ (V. 13 - V. 20). Noch befindet sich das Ich in einem Garten; Hinweise darauf sind die Dämmerlauben, Blumenbeete und Rosen. Auffällig an diesen Versen ist jedenfalls die Lautsymbolik, die mit einer „phonetischen Dunkelheit“³⁷⁰ einhergeht:

In der Lyrik kommt der lautlichen Ebene schon immer eine besondere Rolle zu, etwa Reim oder Alliteration, die durch den Gleichklang Bezüge schaffen und unabhängig von der Textbedeutung wirken können. Oft genug unterstreicht die Lautung die Textbedeutung.³⁷¹

Doch selbst wenn diese Lautsymbolik ignoriert würde, rufen die Verse 17-18 eindeutige Assoziationen wach – schließlich sind es „dunkle Dämmerlauben“, die das Ich anziehen und

³⁷⁰ Vgl. Hilke Elsen: Lautsymbolik in lyrischen Texten – Grenzen und Möglichkeiten. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 47, 549–561 (2017). <https://doi.org/10.1007/s41244-017-0077-z>, S. 556. (14.11.2024).

³⁷¹ Ebd. S. 554.

als Vorboten einerseits und andererseits als Projektionsfläche für die innere Verfasstheit des lyrischen Ichs fungieren. Verzweifelt blickt es sich um, wandelt umher und ruft und scheint sich nicht nur in der Natur, sondern auch in seiner eigenen Gefühlswelt bald zu verirren (vgl. V. 19 - 20). Es sind die Motive der Einsamkeit, der Sehnsucht und unerfüllten Wünsche, die den Text ausmachen und anhand einer belebten Natur veranschaulicht werden. Das Spannungsverhältnis, das sich dabei auftut, ist von der persönlichen Zerrissenheit des Ichs und der Natur, die sich einmal als menschengemachte Gartenlandschaft und ein anderes Mal als ungezähmtes Waldgebiet präsentiert, geprägt.

Die Ambivalenz der Gefühle des lyrischen Ichs zeigt sich erstmals in Vers 16, wenn es von Lust und Schmerzen in einem bangen Herzen berichtet. Dieser Zwiespalt vollzieht sich in der dritten Strophe auch in der Natur: „In die dichte Einsamkeit / Trag' ich meiner Thränen Brand; / Ach! kein Baum thut mir bekannt, / Setz' mich an des Bronnens Rand: / Vogel wild die Töne schreit, / Echo hallt, / Hirschlein springt im dunkeln Wald.“ (V. 21 - V. 27). Das Ich verlässt den vertrauten Garten und begibt sich in einen unbekannten und finsternen Wald, in dem bald deutlich wird, dass es sich nun tatsächlich verlaufen hat, wie aus Vers 23 hervorgeht: „Ach! Kein Baum thut mir bekannt“. Noch verweilt es aber an dieser Stelle am Waldesrand: „Setz' mich an des Bronnens Rand“ (V. 24). Das Innehalten am Waldesrand verweist zugleich auch auf den Übertritt in eine andersartige Natur, obwohl diese nicht mystisch oder fantastisch aufgeladen ist, wie das zum Beispiel in *Das Unterirdische* der Fall ist. Dennoch markiert es einen Schwellenzustand, denn das vormals erwähnte Verlaufen erscheint auch als ein Verlaufen in die eigenen Emotionen; die Lust, von der in Vers 16 noch die Rede ist und der die Schmerzen gegenüberstehen, wird nun zugunsten völliger Verzweiflung aufgegeben. Das Ich wandert weinend in „die dichte Einsamkeit“ (V. 21), die hier sinnbildlich für den Wald steht. Sodann wird die vormals liebliche Natur, in der Tauben „zärtlich lachen, girren, kosen“ (V. 14), von einer Natur, in der nun ein unbestimmter „Vogel wild die Töne schreit“ (V. 25), abgelöst.

In der letzten Strophe legt das Gedicht an Geschwindigkeit zu: „Und es braußt herauf, herunter, / Waldstrom klingt durch seine Klüfte, / Seine jungen Wellen springen / Auf den Felsenstufen munter, / Adler schwingt sich durch die Lüfte: —“ (V. 28 - V. 32). Während das lyrische Ich also in seiner Trauer erstarrt und gefangen erscheint, ist im Wald um es herum alles in Bewegung. Die Natur wirkt nun völlig losgelöst von den Emotionen des Ichs, die Welt wird auch ohne es weitergehen. Trotzdem fleht es weiter: „Thränen, Rufen, Klagen, Singen, / Könnt ihn nicht zurück mir zwingen? / Garten, Berge, Wälder weit / Sind mir Grab und Einsamkeit.“ (V. 33 - V. 36).

Das lyrische Ich nimmt die Natur als etwas wahr, mit dem man kommunizieren kann. Durch den ganzen Text ziehen sich Begriffe, die dies belegen: säuseln, rufen, klagen, singen, klingen oder schreien – sie verweisen alle darauf, dass sich das Ich eine Antwort auf sein Leiden durch die Natur verspricht. Die Hoffnung auf Erlösung, die es in der zweiten Strophe noch mit sich trägt, wird an den Versen 9 und 10 deutlich: „Rufst du mich, / Süßes Klingen? / Ach! geheimnißvolles Singen, / Bist nicht fremd, ich kenne dich!“ Obwohl es glaubt, von diesem Klingen gerufen zu werden, bleibt es doch, wenn vielleicht kein fremdes, aber ein „geheimnißvolles Singen“ (V. 10), zu dessen Dekodierung das lyrische Ich nicht in der Lage ist. Daran zeigt sich auch die Unmöglichkeit, sich tatsächlich mit der Natur zu verständigen; das Ich muss sich in Vers 26 mit einem verhallenden Echo, das vom Schreien eines Vogels verursacht wird, begnügen. Besonders augenfällig wird dieses Unvermögen in den letzten Versen des Gedichts, in welchen sich das lyrische Ich eingestehen muss, dass „Tränen, Rufen, Klagen, Singen“ (V. 33) aussichtslos sind. Ihm bleibt bloß der Schluss: „Garten, Berge, Wälder weit / Sind mir Grab und Einsamkeit.“ (V. 35 - V. 36).

Diese Erkenntnis erinnert an ein anderes Märchen Tiecks – wohl sein bekanntestes – nämlich an *Der blonde Eckbert*, das ebenfalls Teil des *Phantasmus* ist. In diesem Text taucht erstmals das „originell[e] Kompositum ‚Waldeinsamkeit‘“³⁷² auf, das sich bis zum heutigen Tage als Inbegriff der Verschmelzung von Natur und Seele hält: „Die beiden Wortteile steigern sich wechselseitig: Die Einsamkeit wird anschaulich, wenn man sich einen menschenleeren Wald vorstellt, und der Wald füllt sich mit innerem Erleben.“³⁷³ Genauso verhält es sich auch am Ende von *Klage im Walde*; schon der Titel verweist auf den Wald als Resonanzraum und Spiegel der Seele, in welchem das lyrische Ich schließlich seiner Einsamkeit erliegt. Im gegenständlichen Gedicht wird die Sphäre des Waldes aber tatsächlich noch um Garten, Berge und Wälder (vgl. V. 35) erweitert bzw. darauf ausgedehnt. Dass die ganze Welt leer sei, wie das Ich schon in der zweiten Strophe feststellt, wird durch diese Verse noch verdeutlicht. Ausgeklammert bleiben dabei jedenfalls typische, von Menschen bewohnte Orte, wie Dörfer oder Städte. Einmal mehr ist es also die Natur, die sich als ideale Entsprechung des individuellen Empfindens präsentiert. Eine besondere Ausnahme hiervon stellt der Garten dar, der sich zu Beginn des Gedichtes als Ausgangspunkt für die weitere Reise des lyrischen Ichs erweist. Der Garten als eine Art „Zwitterlandschaft“ ist weder reine, entfesselte Natur, noch entspringt er ausschließlich der menschlichen Hand, die die vormals genannte ungezähmte

³⁷² Matuschek (2024), S. 18.

³⁷³ Ebd. S. 18.

Natur in die Landschaft des Gartens hineinzieht und sie sodann zu bändigen weiß. Wie in der Einleitung bereits dargelegt wurde, offenbart Tieck im *Phantastus* durch eine Rahmenfigur, dass das *Erhabene* schließlich nicht in eine Gartenlandschaft hineingezogen werden kann; nur der Anblick gewaltiger Natur kann dies bewerkstelligen.

Soll die Natur als Spiegel für die Seele der Protagonist:innen fungieren, bleibt nun zu erörtern, ob und wie dies im gegenständlichen Gedicht gelöst wird. Die Symbolik des Waldes vereint Schutz und Gefahr gleichermaßen – der Wald dient in der Romantik als Zufluchtsort, zugleich aber stellt er einen bedrohlichen und geheimnisvollen Ort dar, an dem das Numinose und Wunderbare seinen Platz hat. In *Klage im Walde* ist bereits in der zweiten Strophe die Rede von einem süßen Klingen, das das lyrische Ich zu rufen scheint. Obgleich dieses geheimnisvolle Singen das lyrische Ich noch inmitten des Gartens erreicht, muss es doch von weiter hergekommen sein, um überhaupt die Notwendigkeit des Rufens rechtfertigen zu können. Somit stellt sich abermals und bezugnehmend auf *Das Unterirdische* die Frage, ob das lyrische Ich überhaupt noch über einen freien Willen verfügt oder sich nicht doch, wie so viele andere Protagonist:innen Tiecks mit Versuchungen auseinanderzusetzen hat, welchen letztlich ohnehin nachgegeben werden muss. Das lyrische Ich in *Das Unterirdische* fragt sich zunächst noch, ob es dem Locken nachgeben soll oder nicht; bald aber schaut es krystallene Sirenen³⁷⁴ und ist gar „entrissen“³⁷⁵ von ihnen. Von einer Entscheidungsfreiheit kann spätestens mit diesem Ende des Gedichtes nicht mehr ausgegangen werden. Dem lyrischen Ich in *Klage im Walde* ergeht es zwar nicht genau gleich und doch nur wenig anders. Das vormals angesprochene Verirren im Wald und in die eigene Seele geschieht ebenfalls durch Verlockungen. Das Ich will der Sehnsucht entkommen - die Welt, die um es herum leer sein soll,³⁷⁶ veranschaulicht dieses Unterfangen, das von Beginn an zum Scheitern verurteilt ist. Einerseits bekundet das Ich damit nämlich, dass es in einer gänzlich leeren Welt keinen Ort geben kann, an dem die Sehnsucht tatsächlich gestillt werden könnte und andererseits ist die Welt voll von Gärten, Bergen und Wäldern, die allesamt nicht bloß zum Grab werden, sondern zu völliger Einsamkeit.

Dieser Aufbau erscheint spiralenartig vom Kleinen zum Großen überzugehen. Anfangs finden Rezipient:innen das lyrische Ich im begrenzten Rahmen eines Gartens vor, der kleinsten menschengemachten „Natureinheit“, die außerhalb geschlossener Räume manipuliert und/oder bearbeitet bzw. für die Zwecke der Menschen dienlich gemacht werden kann. Weiter treibt es

³⁷⁴ Vgl. Tieck, *Das Unterirdische*, V. 42.

³⁷⁵ Ebd. V. 41.

³⁷⁶ Vgl. Tieck, *Klage im Walde*, V. 20.

das lyrische Ich dann nicht bloß in die Einsamkeit, sondern gar in eine „dichte“ Einsamkeit - ohne Weiteres ist hier die Assoziation mit einem „dichten Wald“ angebracht, in den sich auch Märchenfiguren oftmals verirren. Bleiben diese aber schablonenhaft und stereotyp betreffend ihrer Persönlichkeiten, hat man es in Tiecks Gedicht mit einem lyrischen Ich zutun, das emotional und mehrdimensional auftritt, ein Ich, das Leser:innen dazu anhält, sich mit ihm zu identifizieren und die Kunst, das *Erhabene* darzustellen, spür- und greifbar zu machen.

Die Sphäre des kleinen Gartens jedoch im Vergleich zum dichten Wald, dem brausenden Fluss und springenden Hirsch, dem Vogel und dem Adler, die allesamt Bewegung und Dynamik suggerieren, bleibt ein Ort der Stagnation. Wen das lyrische Ich sodann mit: „Könnt ihn nicht zurück mir zwingen?“ (V. 40) genau adressiert, bleibt offen. Allerdings scheint es sich auf den Adler zu beziehen, der als sprichwörtlicher „König der Lüfte“ gilt und damit doch als Metapher für Freiheit verstanden werden kann. Der Zwang oder das „Zwingen“³⁷⁷ wirkt wie ein letztes Aufbegehren des lyrischen Ichs, bevor es sich der Einsamkeit geschlagen geben muss. Gleichsam schwingt dabei ein verzweifelter Unterton mit; das Ich hat vielleicht die Hoffnung auf Erlösung noch nicht ganz aufgegeben oder aber, und das ist wahrscheinlicher, es kann den Verlust über das, wonach es sich sehnt, nicht akzeptieren. So wie das lyrische Ich, das zu diesem Zeitpunkt bereits in einem dichten Wald gefangen ist, und damit wiederum bewegungslos und starr, scheinen sich aber dann auch seine Emotionen zu verdichten: Die Sehnsucht wandelt sich schlussendlich in Einsamkeit. Das Ich projiziert also seine seelischen Vorgänge erst einmal auf den Garten, bevor es durch ein Klingen und Singen in den Wald gelockt wird. Sobald dies geschieht, wandelt sich die Natur von einer Projektionsfläche der Einsamkeit kurzweilig in einen Resonanzraum der Sehnsucht. Die bereits angesprochene Geschwindigkeit der Verse, in welchen alles buchstäblich „im Fluss“ erscheint, agiert als analoger Akteur zur Sehnsucht des lyrischen Ichs, die wie in der zweiten Strophe ebenfalls bewegt ist, wenn das Ich beschreibt, dass in seinem angsterfüllten Herzen „fitt'ge Lust und Schmerzen“ schlagen.³⁷⁸ Die Natur in diesem Gedicht tritt daher durchaus im Sinne dieser Arbeit als Spiegel der Seele auf.

³⁷⁷ Vgl. Tieck, *Klage im Walde*, V. 40.

³⁷⁸ Tieck, *Das Unterirdische*, V. 16.

12. Fazit und Ausblick

Tiecks Naturmärchen und deren „Held:innen“ haben es, anders als im klassischen Volksmärchen, nicht mit einer „feindlichen Un-Natur“³⁷⁹ zutun. Dennoch können sie die Natur weder mit Hilfe von Zauberwesen, die so oft in Märchen vorkommen und in Tiecks Texten in gerade dieser Funktion fehlen oder anders gestaltet sind, noch durch eigenen Beitrag besiegen. Die *Verzauberung*, genauso wie die *Bezauberung* der Figuren durch Wald- und Bergwelten, ist unauflösbar – ihr Bann lässt sich nicht brechen.³⁸⁰ Selbst als Tannenhäuser, Christian und Marie Venus- und Runenberg bzw. dem Tannengrund wieder entkommen, um in ihre jeweilige Welten zurückzukehren, bleibt etwas von den Erfahrungen bestehen: „[...] [W]enn die Betroffenen dann den Naturraum verlassen, ist er in sie eingegangen und lässt [sic!] sie nicht mehr los.“ Tannenhäuser sieht keinen anderen Weg mehr, als in seinen „alten Wohnsitz“ zurückzukehren, Christian wird durch das Gold des Fremden endgültig in Steinwelten gebannt und Marie wird letztlich das Opfer ihrer eigenen Verfehlungen.

In der Arbeit konnte gezeigt werden, dass Tieck sich zwar an typisch märchenhaften Elementen bedient, so zum Beispiel der „Kreisform“ einer Märchenerzählung, zugleich aber mit gewissen Traditionen bricht: Es gibt kaum offenkundige Gegenspieler:innen oder Antagonist:innen; die missgünstige Stiefmutter oder böse Hexe hat ebenso wenig Platz in Tiecks Märchen wie der Wolf. Die Figuren führen einen Kampf gegen sich selbst, der durch Verlockungen, die sich in und mittels der Natur manifestieren, entfesselt wird. Tiecks Figuren entsprechen außerdem keinen unreflektierten, eindimensionalen Stereotypen, sondern beschäftigen sich intensiv mit ihrer Umgebung und ihren Emotionen und setzen sich dabei selbst in Relation zum Naturgeschehen: „Weil die Seele gleichsam ein innerer (Natur-)Raum ist, der jedoch nie vom begrifflichen Denken vollständig durchdrungen werden kann, entlehnen die Romantiker die poetischen Bilder aus der äußeren Natur [...]“.³⁸¹ Der Übertritt in eine Gegenwelt ist oftmals Voraussetzung oder Fundament dieser „Kongruenz von Naturwahrnehmung und Naturdarstellung“³⁸² in Tiecks Texten. Die Natur evoziert bestimmte Stimmungen der Figuren und diese Gemütslagen bzw. die Reaktionen darauf, schlagen sich wiederum in den Naturbeschreibungen selbst nieder und umgekehrt; es ergibt sich daraus ein sich gegenseitig bedingendes Wechselspiel zwischen Subjekt (dem Menschen) und Objekt (der anorganischen

³⁷⁹ Klotz (2002), S. 155.

³⁸⁰ Ebd. S. 155.

³⁸¹ Wanning, (2005), S. 49.

³⁸² Ebd. S. 48.

und organischen) Natur. Schelling, der Geist und Natur als Einheit verstanden wissen wollte, sähe damit den Widerspruch, wie Natur außer uns möglich sein soll, aufgelöst.³⁸³

Wie außerdem dargelegt werden konnte, löst sich das Subjekt im buchstäblichen Sinne auf – es war an vergangener Stelle die Rede von einer Seele als „Trümmerlandschaft“ – und fügt sich sukzessive seinem Schicksal, wenngleich Versuche unternommen werden, das Unabwendbare doch noch zu verhindern. Christian lässt sich zumindest zeitweise in einem Dorf nieder, Tannenhäuser hofft auf die Absolution durch den Pabst, Marie bemüht sich, sich mit dem Erwachsensein und der damit verbundenen Unmöglichkeit, jemals wieder ins Elfenreich zurückzukehren, abzufinden und das jeweilige lyrische Ich in den beiden Gedichten versucht ebenfalls durch Hinterfragen der Situation und der Hoffnung auf Hilfe seinem Untergang zu entgehen.

Der Wahnsinn ist eines der zentralen Motive, das durch Naturerfahrungen hervorgerufen werden kann; ein anderes ist das Bewusstwerden des eigenen Unvermögens, sich selbst vor den unumgänglichen Konsequenzen, die das eigene Handeln nach sich zieht, zu schützen. Momente *Dunkler Natur* und des *Erhabenen* haben in den Texten oftmals proleptischen Charakter: Sie sind unmissverständliche Indikatoren dafür, dass der psychische Verfall der Protagonist:innen einsetzt, der später häufig im Tod der Figuren gipfelt. Trotzdem darf nicht davon ausgegangen werden, dass

[d]ie Ausdrucksmöglichkeiten, die sich durch dichterische Gestaltung von Natur als unmittelbaren äußeren Raum für seelische Empfindungen bieten, sich indes nicht durch die Darstellung von Landschaften in ihrem bloßen So-Sein beschränkt, sondern in eine neue Dimension [treten], wenn atmosphärische Erscheinungen narrativ integriert werden.³⁸⁴

So geschieht dies zum Beispiel mit dem getreuen Eckart, der sich durch das Aufziehen des Sturmes im Wald seines Menschseins erinnert und wieder die alte Wut und Rachegelüste verspürt, die er zugunsten völliger Selbstvergessenheit aufgegeben hatte. Synästhetische Elemente finden sich daher genauso wie akustische und visuelle Eindrücke in Tiecks Märchenerzählungen:

So nimmt es nicht wunder, daß [sic!] es zum beliebten Motiv der Romantik wird, anhand einer Gewitterszene die korrespondierenden Zustände zwischen Innen und Außen zu beschreiben, bietet doch kaum ein Naturphänomen solche Möglichkeit, Licht, Glanz und Farbenspiele mit Krachen und Lärmen zusammenwirken zu lassen.³⁸⁵

³⁸³ Vgl. Schelling, *Ideen zu einer Philosophie der Natur*, zitiert nach Lars-Thade Ulrichs (2019), S. 92.

³⁸⁴ Wanning, (2005), S. 59.

³⁸⁵ Ebd. S. 60.

Für künftige Forschung wäre jedenfalls interessant, ob sich Elemente des *Erhabenen* auch in anderen Texten Tiecks aufspüren lassen. Die Deutungsvielfalt seines Werkes ist jedenfalls kaum zu überschätzen, besonders *Der Runenberg* (und außerdem *Der blonde Eckbert*, der aber unter anderem aus genau diesen Gründen kein Thema der Arbeit war) hat dahingehend große Aufmerksamkeit erfahren. Darüber hinaus wäre eine Gegenüberstellung vom Landschaftsgarten und unberührter Natur für eine weitere Analyse fruchtbar zu machen; schon die Figuren der Rahmenhandlung des *Phantasus* diskutieren schließlich über englische und französische Gärten und deren Verhältnis zu einer Art „natürlichen Natur“, über Künstlichkeit und Ordnung und über die Unmöglichkeit, „[...] in Bergen einen Park anzulegen, weil die Natur unmittelbar hinein blickt, die Kunst-Effekte, die ihr hier verwandt sein sollen, vernichtet. Nach der Natur aber selbst sehnt sich gewiß jeder aus beiderlei Gärten vielmals hinaus und Niemand kann sie entbehren.“³⁸⁶

³⁸⁶ Tieck, *Phantasus*, S. 11f.

13. Literaturverzeichnis

- ANSEL M.: Tieck im Kontext der Romantiker. In: Prutz, Hettner und Haym. Vol. 95. Berlin: De Gruyter, 2003.
- BLUM, L/NEUHAUS, S. (Hg.): Handbuch Märchen. Berlin: J.B. Metzler, 2023.
- BORGARDS, R. et al (Hg.): Romantische Ökologien. Vielfältige Naturen um 1800. Bd. 4. Neue Romantikforschung. Frankfurt/Main: J.B. Metzler, 2023.
- BREIDBACH, O. (Hg.) et al.: Laboratorium Aufklärung. Bd. 28. Paderborn: Fink, 2015.
- CRISMAN, W.: The Crises of "Language and Dead Signs" in Ludwig Tieck's Prose Fiction. Columbia: Camden House, 1996.
- DURNER, M. (Hg.) *Zeitschrift für spekulative Physik*. F.W.J. Schelling. Bd. 1. Hamburg: Meiner, 2001.
- FRANK, M. et al. (Hg.): Ludwig Tieck. Phantasmus. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1985.
- FRANK, M.: Das Problem "Zeit" in der deutschen Romantik: Zeitbewusstsein und Bewusstsein von Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung." Paderborn usw.: Schöningh, 1990.
- GARMANN, Gerburg. Die Traumlandschaften Ludwig Tiecks : Traumreise und Individuationsprozeß aus romantischer Perspektive. Opladen: Westdt. Verl., 1989.
- GLASENAPP, G. et al. (Hg.): Jahrbuch der Gesellschaft für Kinder und Jugendliteraturforschung. Köln/Lüneburg/Ludwigsburg./Zürich: J. B. Metzler, 2020.
- HAUPT, S. "Es kehret alles wieder" : zur Poetik literarischer Wiederholungen in der deutschen Romantik und Restaurationszeit: Tieck, Hoffmann, Eichendorff. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2002.
- HEINISCH, Klaus J. Deutsche Romantik : Interpretationen. Paderborn: Schöningh, 1966.
- HÖLTER, A.: Frühe Romantik - frühe Komparatistik : gesammelte Aufsätze zu Ludwig Tieck. Frankfurt a. M./Wien [u.a.]: Lang, 2001.
- KANT, I.: Kritik der Urteilkraft. Berliner Ausgabe, 3. Aufl., Berlin: Holzinger, 2012.
- KARÁSEK, J./KOLLET, L./METEJCKOVA, T. (Hg.): Übergänge in der klassischen deutschen Philosophie. Jena-sophia. Studien und Editionen zum deutschen Idealismus und zur Frühromantik. Bd. 18. Paderborn: Wilhelm Fink/Brill, 2019.
- KLOTZ, V.: Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne. 3. überarbeitete Auflage. Wilhelm Fink: München, 2002.
- KLUSSMANN, P. G. : Die Zweideutigkeit des Wirklichen in Ludwig Tiecks Märchen novellen. *Zeitschrift für deutsche Philologie*. (1964), 83, 426-451.
- KOLMER, M.: Grenzüberschreitungen. Vom Sinn, dem gelingenden Leben und unserem Umgang mit der Natur. Wien/Köln: Böhlau, 2021.
- KREMER, D. (Hg.): Die Prosa Ludwig Tiecks. Münstersche Arbeiten zur Internationalen Literatur, Bd. 1. Bielefeld: Aisthesis, 2003.
- KREUZER, Ingrid.: Märchenform und individuelle Geschichte : zu Text- und Handlungsstrukturen in Werken Ludwig Tiecks zwischen 1790 und 1811. Göttingen [u.a.]: Vandenhoeck & Ruprecht, 1983.
- KURWINKEL, T. / P. SCHMERHEIM (Hg.): Handbuch Kinder- und Jugendliteratur. Heidelberg: J. B. Metzler, 2020.
- LANDES, J.: The Kantian Analytic of the Sublime in Tiecks's «Runenberg». In: *Colloquia Germanica. Internationale Zeitschrift für Germanistik*. Hg. v. T. Fiedler/Höbusch, H., Bd. 42. Tübingen/Basel: A. Francke, 2009.
- LINDEMANN, K. (Hg.): Modellanalysen: Literatur. Paderborn: Schöningh, 1997.
- MATUSCHEK, S.: Die Romantik. Themen, Strömungen, Personen. München: C.H. Beck, 2024.

- MEISSNER, T.: *Erinnerte Romantik: Ludwig Tiecks „Phantasmus“*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.
- MITTELSTRAß, J. (Hg.): *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*. 2. Auflage. Band 7: Re - Te. Stuttgart: Metzler, 2018.
- MORRIS-KEITEL, P./NIEDERMEIER, M. (Hg.): *Natur, Literatur, Ökologie*. Bd. 2. Berlin: Weidler, 2005.
- PIKULIK, L.: *Erzähltes Welttheater. Die Welt als Schauspiel in der Romantik*. Paderborn: mentis, 2010.
- PÖGE-ALDER, K.: *Märchenforschung. Theorien, Methoden, Interpretationen*. 2. überarbeitete Auflage. Narr: Tübingen, 2011.
- PRÖLL, F.: *Das ruinöse Subjekt. Der verfallende Mensch in Ludwig Tiecks Der Runenberg*. Berlin: LIT, 2022.
- RATH, W.: *Ludwig Tieck: Das vergessene Genie. Studien zu seinem Erzählwerk*. Paderborn usw.: Schöningh, 1996.
- RENNER, A./MIDDELHOFF, F.: *Forces of Nature: Dynamism and Agency in German Romanticism*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2022.
- RONZHEIMER, E.: *Poetologien des Rhythmus um 1800. Metrum und Versform bei Klopstock, Hölderlin, Novalis, Tieck und Goethe*. In: *Studien zur deutschen Literatur*. Hg. v. G. Braungart et al. Bd. 224. Berlin/Boston: de Gruyter, 2020.
- SCHELLING, F.W.J.: *Ideen zu einer Philosophie der Natur*. In: *Historisch Kritische Ausgabe*, Bd. 5. Hg. v. Manfred Durner. Stuttgart: Holzboog, 1994.
- STOCKINGER, C./SCHERER, S. (Hg.): *Ludwig Tieck. Leben, Werk, Wirkung*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2011.
- TATAR, M.M.: *Deracination and Alienation in Ludwig Tieck's Der Runenberg*. In: *The German Quarterly*. Vol. 51, No. 3. (May, 1978), pp. 285-304.
- TETZLAFF, S.: *Heterotopie als Textverfahren. Erzählter Raum in Romantik und Realismus*. Berlin: de Gruyter, 2016.
- TRAINER, J.: *Ludwig Tieck. From Gothic to Romantic*. London/Den Haag/Paris: Mouton & Co, 1964.
- VOSS, T.: *Die Distanz der Kunst und die Kälte der Formen*. München: Wilhelm Fink, 2007.
- WALDE, C. (Hg.): *Die Rezeption der antiken Literatur. Kulturhistorisches Werklexikon (= Der Neue Pauly. Supplemente. Band 7)*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2010.
- WENZEL, P. (Hg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*. Bd. 6. Trier: wvt, 2004.
- WÜHRL, P.-W.: *Das deutsche Kunstmärchen. Geschichte, Botschaft. Erzählstrukturen*. Schneider: Hohengehren, 2003.
- ŽIRMUNSKIJ, V.: *Deutsche Romantik und moderne Mystik*. St. Ingberg: Röhrig Universitätsverlag, 1996.

14. Internetquellen

- BEGEMANN, C.: *Eros und Gewissen. Literarische Psychologie in Ludwig Tiecks Erzählung Der getreue Eckart und der Tannenhäuser*. In: Goethezeitportal. http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/tieck/eckart_begemann.pdf, (12.02.2024).
- BERTINETTO, A.: *Negative Darstellung. Das Erhabene bei Kant und Hegel*. In: 4/2006 *Ästhetik und Philosophie der Kunst / Aesthetics and Philosophy of Art: Ästhetik und Philosophie der Kunst / Aesthetics and Philosophy of Art* edited by Karl P. Ameriks and Jürgen Stolzenberg, 121-148. Berlin, New York: De Gruyter, 2007. <https://doi.org/10.1515/9783110185089.121>, (28.02.2024).
- ELSEN, H.: *Lautsymbolik in lyrischen Texten – Grenzen und Möglichkeiten*. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 47, 549–561 (2017). <https://doi.org/10.1007/s41244-017-0077-z>, (14.11.2024).

- FRIEDEMANN, K.: Die romantische Naturanschauung. https://philosophisches-jahrbuch.de/wp-content/uploads/2018/12/PJ42_S93-101_Friedemann_Die-romantische-Naturanschauung.pdf (16.02.2025).
- KLIMEK, Sonia: Waldeinsamkeit – Literarische Landschaft als transitorischer Ort bei Tieck, Stifter, Storm und Raabe. *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft*. Bd. 52, Heft 1. <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/raabe-2012-0007/html?lang=de>, (16.02.2024).
- GÖTZ, G.: Heinrich Heine - Der Dichter der Modernität. https://doi.org/10.30965/9783846755709_014, (30.05.2024).
- HAMAN, B.: Notions of the Sublime: The Unquiet Mind in Tieck's *Über Das Erhabene* and *Der Runenberg*, *Oxford German Studies* (2018), 47:4, 439-456, DOI: 10.1080/00787191.2019.1548124. <https://doi.org/10.1080/00787191.2019.1548124>, (13.02.2020).
- KÖCHI, K.: Romantische Naturphilosophie. *Online Lexikon Naturphilosophie*. S. 4, <https://journals.uni-heidelberg.de/index.php/oepr/article/view/80608/75513>, (18.02.2025).
- KOTIN, A.: Dies- und jenseits des Flusses – Die Struktur als sinntragendes Element von Ludwig Tiecks *Die Elfen*. *Germanica Wratislaviensia*. 143. 29-41. 10.19195/0435-5865.143.2. (2018), S. 35. (05.03.2025).
- KOWARZIK, W.: Schellings Idee einer Naturphilosophie. Ein noch heute herausforderndes Projekt. <https://kobra.uni-kassel.de/biWolfdietrichSchmied-Kowarzikstream/handle/123456789/2008092324036/Schelling.html?sequence=3&isAllowed=y>, (15.02.2024).
- LUKAS, W.: "Abschied von der Romantik. Inszenierungen des Epochenwandels bei Tieck, Eichendorff und Büchner." *Recherches germaniques* 31, no. 1 (2001): 49–83. <https://doi.org/10.3406/reger.2001.1247>. (20.02.2024)
- UERLINGS, H.: Jenaer Romantik/Frühromantik: Novalis, Schelling, Schleiermacher, Tieck. In: *Friedrich Schlegel-Handbuch*, 51–56. Stuttgart: J.B. Metzler, n.d. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05370-1_11. (21.02.2024)
- ZIMMERMANN, R. E.: „Die Natur schlägt im Menschen ihre Augen auf.“ Eine Konzeption Schellings und die Sprechweise darüber. <https://gis.at/wp-content/uploads/2020/09/SchellingNatur.pdf>, (19.02.2025).
- ZEYDEL, E.H.: Tieck's Essay *Über Das Erhabene*. *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*. 1935;50(2):537-549. <https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/D0268911A675FF25CA3E8822453D6B39/S0030812900017752a.pdf/tiecks-essay-uber-das-erhabene.pdf>, (20.02.2024).

15. Anhang

Ludwig Tieck - *Das Unterirdische* (1800)

- 1 Was will die Angst an meiner Seele?
- 2 Was flüchten die Gedanken fort?
- 3 Wohin ich fliehe und mich quäle,
- 4 Entdeck' ich keinen sichern Ort:
- 5 Mein Fuß gehemmt, mein Athem schwer,
- 6 Die Brust so voll, das Herz so leer.

- 7 Ich will mich tiefer, tiefer gründen,
- 8 Unsicher wird die Sicherheit,
- 9 Die Kräft' erblinden und entzünden
- 10 Sich ringend nach der Ewigkeit,
- 11 Der Seele Wurzel streckt sich weit,
- 12 Will greifen aus der Zeitlichkeit.

- 13 Da kommen Strahlen an, die bunten,
- 14 Aus alten Reichen ohne Licht,
- 15 Es murren dumpf Gewässer unten.
- 16 Entgegen streckt sich ein Gesicht,
- 17 Wie bang, wie schwer, es winkt und lockt,
- 18 Das Herze bebt, der Athem stockt.

- 19 »Gieb dich gefangen, sey gefangen,
- 20 Ich thue auf mein stilles Reich.
- 21 Ich kenne dich, dein starr Verlangen,
- 22 Mein steinern Herz biet' ich dir gleich,
- 23 Manch Edelstein, manch gülden Stück
- 24 Giebt dir den kalten Liebesblick.

- 25 Von hier die bunten Pflanzen stammen,

26 Von hier nimmt Baum und Gras die Kost;
27 Hier schlummern sie die ewgen Flammen,
28 Die dir erzeugen süßen Most.
29 Die Berge wie das wüste Meer,
30 Sie liegen in mir groß und schwer.

31 Steig nieder hier mit deinen Sinnen,
32 Mein steinern Herze steigt in dich;
33 So magst du von mir abgewinnen,
34 Was mir zur Last und fürchterlich.
35 O laß es werden deine Lust,
36 Was mir beschwert die volle Brust.«

37 Ha! folg' ich ihm? bleib' ich zurücke?
38 Mich treibt die Angst zurück und vor.
39 Die Stimme ruft mir all mein Glücke,
40 Die fernsten Wünsche in mein Ohr;
41 Entrissen von den süßen Tönen
42 Schau' ich krystallene Sirenen.

Ludwig Tieck - *Klage im Walde* (um 1800)

1 Laue Lüfte
2 Spielen lind,
3 Blumendüfte
4 Trägt der Wind,
5 Röthlich sich die Bäume kräuseln,
6 Lieblich Wähnen
7 Zärtlich Sehnen
8 In den Wipfeln, abwärts durch die Blätter säuseln.

9 Rufst du mich,

10 Süßes Klingen?
11 Ach! geheimnißvolles Singen,
12 Bist nicht fremd, ich kenne dich!
13 Wie die Tauben
14 Zärtlich lachen, girren, kosen,
15 Also mir im bangen Herzen
16 Schlagen Fitt'ge Lust und Schmerzen;
17 Zu den dunkeln Dämmerlauben,
18 Zu den Blumenbeeten, Rosen
19 Wandl' ich, ruf' ich, schau' umher –
20 Und die ganze Welt ist leer.

21 In die dichte Einsamkeit
22 Trag' ich meiner Thränen Brand;
23 Ach! kein Baum thut mir bekannt,
24 Setz' mich an des Bronnens Rand:
25 Vogel wild die Töne schreit,
26 Echo hallt,
27 Hirschlein springt im dunkeln Wald.

28 Und es braußt herauf, herunter,
29 Waldstrom klingt durch seine Klüfte,
30 Seine jungen Wellen springen
31 Auf den Felsenstufen munter,
32 Adler schwingt sich durch die Lüfte: –
33 Thränen, Rufen, Klagen, Singen,
34 Könnt ihn nicht zurück mir zwingen?
35 Garten, Berge, Wälder weit
36 Sind mir Grab und Einsamkeit.