

# GRENZÜBERGÄNGE DES WIRKLICHEN IN LUDWIG TIECKS MÄRCHEN *DIE ELFEN*

JUDIT KOVÁTS  
Universität Miskolc, Ungarn

## 1. Einleitung

„Unsere Aufmerksamkeit ist in jedem Augenblick unseres Lebens viel mehr auf das gerichtet, was wir ersehen, als auf das, was wirklich vor uns ist.“<sup>1</sup> Der zitierte Gedanke deutet das zentrale Problem der Novelle *Die Elfen* von Ludwig Tieck an wie auch des romantischen Schaffens, nämlich die Spiegelung des Widerspruchs von Neigung und Reflexion, von Illusion und Verstand.

Tieck, eine zentrale Gestalt der Frühromantik hatte kein einheitliches literarisches Programm geschaffen, seine Werke repräsentieren unter den Zeitgenossen jedoch am prägnantesten die frühromantische Ästhetik. Seine leitende poetologische Kategorie, die er an den Dramen Shakespeares entwickelte, ist das Wunderbare.

*Die Elfen* (1811) sind mit dem beinahe zu gleicher Zeit entstandenen *Pokal* und dem *Liebeszauber* im das romantische Schaffen Tiecks abschließenden *Phantasmus* (1811) erschienen. Seine früheren romantischen Geschichten – unter ihnen eigene Erfindungen sowie literarische Bearbeitungen fremder Vorlagen – enthalten die zuvor veröffentlichten *Volksmärchen*, herausgegeben von Peter Leberecht [di. L. T.] (1797) und die *Romantischen Dichtungen* (1799-1800). *Die Elfen* sind den früheren Märchen Tiecks nachgebildet, strukturelle Ähnlichkeiten zeigen sie vor allem mit dem *Runenberg* und dem *Blonden Eckbert*.<sup>2</sup>

Märchen gelten bereits seit den 1770er Jahren als eine beliebte Lektüre des deutschen Lesepublikums – dank der zunehmenden Zahl der Übersetzungen fremder Märchen, vor allem aber der Sammlung *Volksmärchen der Deutschen* (1782-86) des Musäus.<sup>3</sup> Tiecks Beschäftigung mit der Gattung fällt in die Zeit von 1795-98, als er in die *Straußfedern* literarische Bearbeitungen französischer Volksmärchen aus der Sammlung Charles Perraults (1797), sowie deutscher Sagen und Volksbücher in witzig-ironischem Stil schreibt. Die Sammlung enthält zwar zwei eigene Märchen (*Die Freunde* 1796 und *Lebensgeschichte Sr. Majestät Tonelli* 1798), aber erst im *Blonden Eckbert* zeigen sich die typischen Wesenszüge des Tieckschen Märchens.

---

<sup>1</sup> PROUST 1996, 29.

<sup>2</sup> Tiecks *Der blonde Eckbert* gehört zu den Prototypen des romantischen Kunstmärchens und wird als solches zum Muster u.a. für Brentano, Arnim, Hoffmann und Heine.

<sup>3</sup> Später werden die Märchensammlungen von den Brüdern Grimm *Kinder- und Hausmärchen* (1812), Ludwig BECHSTEIN *Thüringische Volksmärchen*, (1823), und Wilchem HAUFF *Die Karawanne* (1826) sehr populär. Diesen Autoren werden die Perraultschen Märchen durch Tiecks deutsche Übersetzung zugänglich gemacht.

Ausgegangen von der Tatsache, dass die Wahrnehmungsform der romantischen Dichtung die produktive Einbildungskraft ist, scheint die Frage des subjektiven Reflektierens von genuin poetologischer Art zu sein. In der Tat soll aber der Phantasiebegriff im erkenntnistheoretischen Kontext behandelt werden, denn seine funktionale Aufwertung in der Romantik ist mit der Veränderung der Kategorie der Wahrheit eng verbunden. Während nämlich in den früheren Poetiken seit der Antike bis hin in das 18. Jahrhundert hinein der Phantasie als dem Mittelglied zwischen der Wahrnehmung und dem Denken eine Erkenntnis tragende Funktion zugeschrieben worden war, wurde es ihr in der Frühaufklärung abgestritten. Wenn nämlich die Kategorie der Wirklichkeit zum Konstrukt des reinen Denkens wird, bzw. die Vernunft als ein wirklichkeitssetzendes produktives Vermögen erscheint, muss die Tätigkeit des reinen Denkens von der Phantasie streng getrennt werden. Die Romantiker übertragen den Subjektivismus der aufklärerischen Wissenschaftstheorie in den Bereich der Poetik, d.h. der produktiv-synthetische Phantasiebegriff ist am produktiv-synthetischen Vernunftbegriff der Aufklärung gekoppelt.

Die Herausbildung der eigenen Märchenform und die Hinwendung zum Märchen als „bewusster Poetisierung der Welt“<sup>4</sup> setzt sich bei dem Dichter mit den *Volksmärchen* ein, wobei sich ein Neuansatz im Denken bereits in *Peters Lebrecht. Geschichte ohne Abenteuerlichkeit* (1795) ankündigte. Hier vollzieht sich der Bruch mit der Schillerschen Theorie einer lebensfernen Poesie zugunsten einer Kunst, die auch das Prosaische des Lebens darzustellen vermag.<sup>5</sup> Das literarische Programm, das Ästhetische auf das Welt- und Lebensverständnis des Menschen zu transportieren und die Frage nach einer tauglichen Ausdrucksform bestimmen ab 1795-96 Tiecks romantischen Dichtungen wie auch seine kunsttheoretischen Reflexionen.

Ohne die einzelnen Aspekte des Phantasiebegriffs thematisieren zu wollen, soll noch auf dessen reflexiven Charakter hingewiesen werden. Wenn nämlich Tieck in seiner späten Novelle *Waldeinsamkeit* von dem *Blonden Eckbert*, von einem seiner jugendlichen Werke erzählt, wird eben die Fähigkeit des Subjekts bezeugt. Wirklichkeit absolut aus sich heraus zu produzieren, oder mit anderen Worten, bei solchen Verfahren wird die selbstbespiegelnde Funktion der Phantasie transparent. Die Selbstreflexion kann im poetischen wie auch poetologischen Sinn auf narrativer Ebene in Form von Sich-Selbst-Betrachten oder Sich-Selbst Spiegeln erscheinen. Bei Tieck können beide Verfahrensweisen festgestellt werden.

Zum anderen zeigt die Flucht in den fiktiven Raum der Phantasie auch jene Bewusstseinskrise an, die im Gegenüberstehen von rationalistischem Denken und Subjektivität, sowie in der Diskrepanz von Ichhaftigkeit und der Angst vor Ichhaftigkeit wurzelt, und die sich in einer kritischen Opposition, bzw. in der Romantikkritik offenbart.

<sup>4</sup> Dem jungen Tieck, wie es der Briefwechsel mit Wackenroder bezeugt, geht es um die Frage über die Natur der poetischen Empfindung und deren dichterischen Ausdruck. Unter dem Einfluss Schillers sieht er die Antwort zuerst in der Idealisierung der Empfindung. Später kommt er zur Einsicht, dass durch die subjektive Vermittlung der Dinge der Wirklichkeits- und Wahrheitscharakter der Empfindung fragwürdig wird. Die wahre Kunst hat stattdessen die Aufgabe, mit der 'Veredlung' der Empfindung die Wirklichkeit zu poetisieren. Gemeint ist ein Lebensverständnis, das in die poetische Darstellung auch das Alltägliche einbezieht. Vgl. KLUGE 1976, 399-406.

<sup>5</sup> Ebd., 405, 417. Das Werk zeigt zugleich die Rückkehr des Dichters zur Wackenroderschen Kindlichkeit.

Die Besinnung auf die poetischen Möglichkeiten des Märchens erfolgt bei ihm unter dem Einfluss Shakespeares. Tieck preist in seinen Märchendramen, dass dort „kein Umstand den Bedingungen widerspricht, unter welchen wir uns der Illusion überlassen haben“<sup>6</sup> und fragt nach der Methode, wie er seine fiktive Welt glaubwürdig macht.<sup>7</sup> Die beim englischen Dramatiker entdeckte Technik, das Wirkliche und das Unwirkliche durch eine besondere Art der Blickweise zusammenzurücken<sup>8</sup>, die Tieck in seinem Aufsatz *Shakespeares Behandlung des Wunderbaren* (1794) ausführt, wird zum gedanklichen Modell seiner eigenen Konzeption des Märchens sowie des romantischen Kunstmärchens überhaupt. Das Erheben des Phantastisch-Wunderbaren zu einer poetischen Wahrnehmungsform markiert die Neuorientierung der Dichtung Tiecks. Somit berührt er aber ein grundsätzliches ästhetisches Problem seiner Zeit: das Problem der Wahrscheinlichkeit der dichterischen Fiktion. Das Wunderbare meint bei Tieck eine durch die Phantasie geschaffene Wirklichkeit, wobei die Phantasie nicht mehr mit der Erkenntnis tragenden Funktion des gewöhnlichen Phantasiebegriffs gleichzusetzen ist. Es geht hier um einen neuen synthetisch-produktiven Phantasiebegriff<sup>9</sup>, der als Folge des Emanzipationsprozesses der Einbildungskraft anzusehen ist, welcher Prozess bei Breitinger<sup>10</sup>, Wieland und Moritz einsetzt,

<sup>6</sup> BISCHOFF 1898, 10.

<sup>7</sup> Durch die ständige Spannung unserer Phantasie – lautet Tiecks Antwort. Denn, indem Shakespeare dem Wunderbaren das Ansehen des Natürlichen gibt und das Gewöhnliche in den Kreis des Wunderbaren einbezieht, entsteht eine Kontrast- und Wechselwirkung zwischen den zwei Welten. „Wir verlieren in einer unaufhörlichen Verwirrung den Maßstab, nach dem wir sonst die Wahrheit zu messen pflegen; [...] in der ununterbrochenen Beschäftigung unserer Phantasie [verlieren wir] die Erinnerung an die Wirklichkeit; [...] Das Wunder wird uns jetzt gewöhnlich und natürlich.“ In: TIECK, Ludwig: *Kritische Schriften*. Bd. I, Leipzig, 1848. Reprint 1974. 44. Dabei wird Tieck auch Goethes ihn faszinierendes *Märchen* zum Muster, dessen inhaltlose Handlung, der Abstand zur Wirklichkeit, die traumhafte Stimmung und die Flüchtigkeit der Figuren ihn ebenso faszinieren.

<sup>8</sup> KLUGE, 405.

<sup>9</sup> Der Phantasiebegriff erfährt im Laufe der Zeit mehrmalige Umwandlung, so dass bereits in der Frühromantik von seinen vielfältigen Aspekten: einem synthetisch-konstruktiven, einem reflexiven, einem kritischen und einem mythologischen gesprochen werden kann. In der Antike wird die Phantasie als ein Mittelglied zwischen Wahrnehmung und Denken angesehen. In der Frühaufklärung trennt man die Phantasie scharf vom Denken. In der aufklärerischen Erkenntnistheorie wird dem Denken eine konstruktiv-synthetische Funktion zugeschrieben, demzufolge wird die Wirklichkeit als ein Produkt der setzenden Tätigkeit der Vernunft aufgefasst. Der Empirismus zielt auf die Versöhnung von Vernunft und Erfahrung durch die Aufwertung des Imaginationsbegriffs, während die Romantik bereits die Einheit von Denken und Phantasie wiederherzustellen vermag. Der romantische Phantasiebegriff wird am Modell des konstruktiven – synthetischen Vernunftbegriffs der Aufklärung konstruiert. Unter dem Einfluss der subjektivistischen Philosophie Fichtes wird die Einbildungskraft als alleinige Fähigkeit des Subjekts erkannt, Wirklichkeit absolut aus sich heraus zu produzieren. Das Ästhetische sei so nach romantischen Vorstellungen nur über seine Selbsterzeugung durch die Einbildungskraft im Ich wahrnehmbar. Vgl. Dazu VIETTA 1983, 213. Novalis erklärt die Einbildungskraft zur Grundkategorie der Poesie, wobei er zwischen Phantasie und Denkkraft unterscheidet.

<sup>10</sup> Breitinger lehnt 1740 in seiner *Critischen Dichtkunst* das traditionelle poetische Prinzip der Nachahmung der Natur ab. In den Romanen Wielands erscheint der Fiktionsraum bereits als Produkt der Einbildungskraft der Figuren, daher können sie über diese manipuliert werden. Vgl. dazu VIETTA, 212.

demzufolge die Wirklichkeit als Produkt der Einbildungskraft der Figuren erscheint.

Phantasiewelt und gewöhnliche Welt existieren in einem Märchen nebeneinander, die wunderbaren Dinge werden als wirklich erzählt, wobei die Kausalität und Identität aufgehoben werden. Dergestalt dient die Gattung des Märchens für Tieck als neue Form des poetischen Reflektierens des Wirklichen. In seinen Kunstmärchen geht es folglich um einen „Anempfindungsprozess in Modus von Naiv-Phantastischen und Naiv-Befremdlichen“.<sup>11</sup> Die Intensivierung der Phantasie deutet dabei den antimimetischen Gestus des jungen Tieck gegenüber einer auf der Mimesisnorm beruhenden Darstellungsweise an, der schon die bevorstehende Umwandlung des ästhetischen Kunstsystems antizipiert.<sup>12</sup>

In Tiecks *Elfen* geht es scheinbar – wie es auch der Titel besagt – um eine einfache, naive und unreflektierte Geschichte. In der Tat ist sie formal und gedanklich ein bedeutendes<sup>13</sup> und „höchst komplexes“<sup>14</sup> Werk. Genauer gehört es zu den Fee-Märchen, dessen orientalischer Typus durch Charles Perrault,<sup>15</sup> dann in der Sturm-und-Drang-Zeit durch Herder aufgenommen sowie von Wieland (*Dschinnistan oder auserlesene Feen- und Geistermärchen*, 1786-89) verbreitet wird. Tieck kennt schon seit seinen Jugendjahren die Shakespearesche Feenwelt; die Elfen und Feen werden sogar seine beliebten übernatürlichen Wesen, wie es die frühen Werke, *Die Sommernacht* (1789), *Das Reh* (1791), *Das Ungeheuer und der verzauberte Wald* (1798) oder *Melusina* (1800) bezeugen. Zum andern lassen sich *Die Elfen* auf Grund der Emotionalisierung des Waldes und der Rolle der Naturphänomene auch als Natur-Märchen bezeichnen.

Tieck übernimmt zahlreiche thematische und strukturelle Elemente des Volksmärchens. Auch in seiner Geschichte erscheinen übernatürliche Wesen, wie spielerische und

<sup>11</sup> HEINE, Heinrich: *Sämtliche Schriften*. Hg. v. Klaus Brigleb, München, Carl Hanser, 1971. Bd. 3, hg. v. Klaus Pörnbacher, 426.

<sup>12</sup> Das neue Wirklichkeitsverhältnis der Literatur um 1800 hat die Auffassung der literarischen Werke als Artefakten zur Folge. Dieser Prozess geht mit dem Wechsel im Wahrnehmungsparadigma einher und führt zum eindeutigen Bruch mit den überkommenen literarischen Formen, vgl. Scherer, 2003, 12f. Die Texte bringen nämlich durch unterschiedliche literarische Verfahrenweisen ihr „Produziertsein“ zum Ausdruck als „Reflexion des Fiktionscharakters im Fiktionalen selbst“. Neben der Reflexivität markieren die neuen „a-repräsentationistischen“. Vgl. SCHERER 2003, 12-13.

<sup>13</sup> Nach Wilhelm Dilthey habe die ganze dichterische Generation Ludwig Tiecks „nichts Vollendetes hervorgebracht“ als die drei Märchen-Erzählungen, *Den Blonden Eckbert*, *Den Runenberg* und *Die Elfen* von Tieck. DILTHEY Wilhelm: *Leben Schleiermachers*. Bd. I, 2. Auf., Berlin, 1922. 311. Auch Heine nennt diese „bedeutende ästhetische Konstrukte“. In: BOHRER, Karl Heinz: *Die Kritik der Romantik*. Frankfurt/M., Suhrkamp, 1989. 121

<sup>14</sup> RIBBAT, Ernst (Hg.): *Romantik. Ein Literaturwissenschaftliches Studienbuch*. Königstein/Ts, Athenäum, 1979. 155.

<sup>15</sup> Perrault wurde im 18. Jahrhundert durch A. Gallands französische Übersetzung der *Tausendundeine Nacht* beeinflusst. Wichtige Autoren dieser allegorisch-erzieherischen Variante des Kunstmärchens waren Marie-Chaterine d’Aulnoy, Gabrielle Susanne de Villeneuve. Die Feen-Märchen des Orients vermittelt für die Deutschen seine Sammlung *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités: Contes de ma mère l’Oye* (1697) – dt. *Feemärchen für die Jugend*, 1822; moderne Übersetzung von Doris Distelmaier-Haas unter dem Titel *Sämtliche Märchen*. Stuttgart, Reclam, 2001. Parodistische Varianten stammen von C.M. Wieland, z.B. *Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva*.

strafende Feen, die sich in menschliche Gestalt verwandeln. Die Figuren werden auch in den *Elfen* wie in den Kindermärchen in das Geheimnis des Zaubers eingeweiht. Das Wunder ragt auch hier ins wirkliche Leben hinein, verknüpft sich mit ihm und scheint das Schicksal der Menschen zu bestimmen. Topoi wie unterirdische Gänge, der schnelle Wechsel der Landschaft, der Gegenden, die Abfolge entgegen gesetzter Räume, Schauer und Grauen zeigen im Werk die Wirkung des zeitgenössischen Trivial- und Schauerromans. Trotz dieser Einflüsse geht es bei Tieck jedoch um eine selbsterfundene neuartige fantastische Geschichte mit kritischer Tendenz.

Als Begleiterscheinung der Aufwertung der Einbildungskraft oder aber als ihre Folge lässt sich Ende des 18. Jahrhunderts der Wechsel der Wahrnehmungsparadigma feststellen. Mit der Erweiterung der Erkenntnisbereiche – denke man an die Entstehung von Psychologie, Patognomik und Physiognomik – erhebt sich die Frage nach der Erzählbarkeit fiktionaler Inhalte. In der Literatur der Frühromantik ist die Umwandlung zweier Gattungen zu bemerken, beide im engen Zusammenhang mit der literarischen Tätigkeit Ludwig Tiecks: die Novelle und das Märchen.

Dem Märchen kommt in der Romantik eine wesentliche Rolle zu. Bereits Herder, der fürs Volksmärchen eintritt, erkennt seine magische Wunderwelt als die Seele des Volkes. Die Romantiker wollen den Menschen „entbürgerlichen“, ihn dichtend und denkend ins 'Abenteuer' führen. Sie nennen es die reinste Form der Poesie, denn in ihr existieren Phantasie und Wirklichkeit nebeneinander. Der sensible Künstler vermittelt zwischen den zwei Sphären, die voneinander nicht getrennt sind. Er lenke den Blick der Nichtsehenden von der rationalen auf die irrationale Welt, denn „Nach innen geht der geheimnisvolle Weg“ – wie es bei Novalis heißt (16. Blütenstaub-Fragment). Auch die Gattung der Novelle durchzieht ähnliche Entwicklung, nicht zuletzt dank der Wendepunkt-Theorie Ludwig Tiecks, wodurch sich die Verbindung novellistischen Erzählens mit dem Märchen vollzieht.

Die Märchen, seien sie kindlich-archaische, ironisch-satirische oder psychologisierend-lyrisierende, sie nehmen mit den Märchenkomödien einen wesentlichen Platz in seinem dichterischen Euvre ein. Die meisten Märchen schreibt er in seiner romantischen Zeit – unter ihnen *Fortunat*, den *Getreuen Eckbert*, *Melusine*, *Megalone*, *Rotkäppchen* – und veröffentlicht er sie 1799 unter dem Titel *Romantische Dichtungen*, zuletzt dann 1812 in den Bänden des *Phantastus*. Die frühen Märchen sind noch realistisch, dann erfolgt der Umschlag zum Märchen als „bewusste Poetisierung der Welt“ dies mit Durchbrechung der Wirklichkeit, Erfahrung und Kausalität, Loslösung von Zeit und Raum. Wie große Vorliebe Tieck für die diese Gattung pflegte, bezeugen nicht nur die im Alter entstandenen Märchen wie die *Waldeinsamkeit* (1840), sondern auch seine Äußerungen über die Gattung in Gesprächen, Briefen oder indirekt in seinen Werken. In der Rahmenhandlung seines *Phantastus* heißt es: „Die echten Märchen berühren eine Gegend unseres Gemüthes, in welche die übrige Kunst und Poesie nicht hineinreicht.“ Dann an einer anderen Stelle: „Es gibt eine Art, das gewöhnlichste Leben wie ein Märchen anzusehen, ebenso kann man sich mit dem Wundervollsten, als wäre das Alltäglichste, vertraut machen“. Im Vorbericht zum dritten Lieferung seiner *Schriften* (1829) betont er den Wendepunkt als Gattungsmerkmal, denn in der Umkehrung der Umständen kann das Wunderbare wieder alltäglich erscheinen.

An einem anderen Ort bezüglich eines anderen Werkes schreibt er: „Das echte Märchen, so sag ich ungefähr, erschließt mit seinen Kinderton und dem Spielen mit dem Wunder unseres Gemüths, ins welche die übrige Kunst und Poesie nicht hineinreicht. Unse-

re ersten und heiligsten Verhältnisse zur Natur und der unsichtbaren Welt, die Basis unsers Glauben, die Elemente unsers Erkennens, Geburt und Grab, die Schöpfung um uns her, die Bedürfnisse unsers Leben. Alles ist wie ein Märchen und Traum und lässt sich nicht vernünftig und folgerecht nennen.“

Den zitierten Passagen sind die wichtigsten Merkmale des Tieckschen Märchens zu entnehmen. Der angesprochene „Kinderton“ meint nicht die antike Natürlichkeit, sondern eine Manier der nachgeahmten Naivität. Heine nennt diese beabsichtigte Albernheit ein „typisches Moment Tiecks ästhetischen Empfindens“<sup>16</sup>. In Bezug auf die poetische Funktion der Naivität, nämlich, dass sie die Aufhebung des Realitätsprinzips ermöglicht, lässt sich von einer neuen, durch die Phantasie gesteigerten Form der Wahrnehmung sprechen, die die Wirklichkeit als eine Traumvision erscheinen lässt. Tieck spricht dabei auch von der Öffnung des Gemüts für die Natur, indem sich dem Menschen „die vorbewusste Einheit des Lebens“ erschließt<sup>17</sup>. In der Natur wird er seiner eigenen Gefühlswelt inne, hier kann er aus sich selbst denken und empfinden. Weitere wesentliche Merkmale seines Kunstmärchens sind noch im Unterschied zum Volksmärchen die psychologische Differenzierung, die Dominanz einer Seelenstimmung sowie eine perspektivische Darstellung der Geschehnisse<sup>18</sup>.

Bereits diesen Ausführungen lassen sich die Wesenszüge des tieckschen Märchens entnehmen. Gemüt, Wunder, Spiel mit dem Wunder des Gemüts, Natur und unsichtbare Welt, Traum sowie Kinderton erscheinen als dessen konstitutive Elemente. Auffällig ist dabei, dass Tieck dem Märchen einen privilegierten Status beimisst, bzw. er ordnet der Gattung des Märchens die Poesie unter. Was aber fehlt, was meines Erachtens der wesensbestimmende Zug der tieckschen Novellen ist, die Phantasie. Sie kann entweder als eine freundliche Faszination, wie es größtenteils in den *Elfen* der Fall ist, oder als Schauer erregende devonische Imagination der Natur-Märchen erscheinen.

Die von der Kritik wenig beachteten *Elfen* sind mit den anderen Märchen – unter ihnen mit den zwei erwähnten – sowie den früheren Dramen Tiecks 1812 im ersten Band des *Phantastus* erschienen. Als eines der letzten Werke der tieckschen Romantik ist es beinahe zu gleicher Zeit mit dem *Pokal* und dem *Liebeszauber* entstanden. Alle drei sind den früheren Märchen Tiecks nachgebildet, wobei die *Elfen* strukturell und thematisch dem *Blonden Eckbert* verwandt sind. Die Elfen und die Feen gehören zu seinen beliebten übernatürlichen Wesen. Schon in seinen Jugendversuchen *Die Sommernacht* (1789), *Das Reh*

<sup>16</sup> HEINE, 1981, 123.

<sup>17</sup> BÖCKMAN 1934, 110.

<sup>18</sup> SCHLAFFER HEINZ: 'Roman und Märchen'. *Ein formtheoretischer Versuch über Tiecks 'Blonden Eckbert'* (1969) In: SEGBRECHT, Wulf (Hg.): *Ludwig Tieck*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976. 449. Der Begriff Perspektivismus bezeichnet eine philosophische Lehre, die besagt, dass die Wirklichkeit von Standpunkt und Eigenschaften des betrachtenden Individuums dargestellt wird.

(1791), wiegt er sich in der shakespeareschen Feenwelt. Einige Jahre später kehren sie dann in *Das Ungeheuer und der verzauberte Wald* (1798) und *Melusina* (1800) zurück.

## 2. Die Faszination der *Elfen* und ihre Ebenen

Die Faszination der *Elfen* offenbart sich auf drei Ebenen. Auf der Diskursebene entfaltet sich die traurige Geschichte einer weiblichen Figur und ihrer Tochter, indem auch ein existenzial-philosophisches Problem des Subjekts reflektiert wird. Auf der produktionsästhetischen Ebene lässt sich eine spezielle Darstellungsform des Ästhetischen zu fassen, deren Reiz, um mit Heine zuzusprechen, darin liegt, dass es durch „pragmatische Argumentation“ nicht mehr zu deuten sei und deren Wesenszüge sich in der Reflexivität und dem Phantastischen abzeichnen<sup>19</sup>. Dabei sind auch Merkmale der formalen und gedanklichen Dekonstruktion der Gattung des Märchens zu erkennen<sup>20</sup>. Durch Tiecks bewusste Stilisierung und gezielte ästhetische Lust, beim Leser „entgegengesetzte Regionen des Gefühls“ zu erzeugen<sup>21</sup>, wird im Werk auch ein rezeptionsästhetischer Aspekt wirksam. Im Einklang mit Scherer, der die Möglichkeit der Realisierbarkeit des Romantischen durch Inhalte bezweifle, und die Semantik der Texte (nicht selten) nur noch als Verfahrenseffekt für beschreibbar hält<sup>22</sup>, wird auch in diesem Beitrag primär Tiecks Technik der Behandlung des Wunderbaren in den Fokus gerückt.

Das Werk beginnt novellenartig. Der Dichter entwirft ein realistisches Bild des deutschen ländlichen Lebens im 19. Jahrhundert. Wir sind in einer fruchtbaren Gegend, wo alle Häuser des Dorfes „[...] munter und reinlich, die Einwohner wohlhabend [sind]“. Alles drum herum ist im Besitz des Grafen und die Menschen bewirtschaften die vom ihm gepachteten Felder. Der Anfangsdialog zwischen Vater und Mutter und die bange Frage des Vaters „Wo ist denn Marie, unser Kind?“ und seine anschließende warnende Bemerkung „Daß sie sich [Marie und Andres] nicht verlaufen“<sup>23</sup> – beschatten aber die idyllische Landschaftsstimmung und schicken ein bevorstehendes trauriges Ereignis voraus. Die wirklichkeitstreue Beschreibung der Gegend mit Hinweisen auf die soziale Ordnung bilden einen Kontrast zur Fiktionalität eines Kindermärchens, welche Gattung der Titel ankündigt. Zum anderen deutet das Fehlen der typischen einleitenden Formel eines Volksmärchens („Es war einmal...“) die dekonstruktive Umdeutung der Gattung durch Tieck an.

Das Märchen beginnt fast ohne Einleitung. Wir befinden uns in einer ländlichen Idylle sehen wir die arbeitstüchtigen, aus der Landwirtschaft lebenden Eltern, Martin und Brigitte mit ihrer Tochter, der lebhaften und behändigen Marie. Der Landschaftsbeschreibung

<sup>19</sup> HEINE 1971, 136.

<sup>20</sup> Gundolf merkt an, dass sich das Wesen der Dichtung Tiecks dort erweise, wo er „den Gehalt aus sich selbst schöpfen und formen musste und nur den Stoff von außen bekam, nicht auch die Form-Art“. GUNDOLF 1976, 242.

<sup>21</sup> SCHERER 2003, 10. In Bezug auf die schon angesprochene Suche Tiecks nach einem entsprechenden Ausdrucksmittel poetischer Empfindung ist an dieser Stelle anzumerken, dass die bewusste Illusionsstörung durch das Medium der Ironie ein bestimmendes Wesensmerkmal seines romantischen Dichtens, primär seiner Komödien wird.

<sup>22</sup> Ebd, 10.

<sup>23</sup> TIECK 1997, 51. Im Weiteren mit der Sigle E und der entsprechenden Seitenzahl im laufenden Text zitiert aus Tieck, Ludwig: *Der blonde Eckbert, Der Runenberg, Die Elfen. Märchen*. Mit einem Nachwort von Konrad Nussbächer. Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1997. 51.

widmet der Dichter große Aufmerksamkeit: das Dorf ist in der Grafschaft von fleißigen und zufriedenen Menschen bewohnt, die sich über das Reichtum und der Fruchtbarkeit der Natur freuen. Die Landschaft ist aber schon zu Beginn der Geschichte durch sichtbare Grenzen in voneinander separierte Gegenden geteilt. Das Haus der Familie liegt auf einer kleinen Anhöhe, der Fruchtgarten ist von einer Stakete umgeben, das Dorf zog sich etwas tiefer hinunter. Von dieser paradiesischen Landschaft ist ein dürrer und abgelegener Fleck, der „traurige“ und „schwarze“ Tannengrund durch einen Fluss – mal als Bach, mal als Strom genannt – getrennt. Hinter den dunklen Tannenbäumen scheint eine kleine menschliche Siedlung mit einer rauchigen Hütte, verfallenen Ställen und einem kleinen verwüsteten Garten zu sein. Zigeuner, schmutzige Kinder, einige abscheuliche Weiber und ein ungeheurer Mann leben auf jener finsternen Gegend, von der die Menschen als von einer verhexten und verbannten sprechen. Die Zweigeteiltheit des Wirklichen erscheint nicht nur auf der räumlichen Ebene, sondern auch in den menschlichen Beziehungen: in der Distanz der Dorfbewohner von dem Zigeunervolk. Der Kontrast zwischen den zwei Wirklichkeitsbereichen wird durch die fühlende Natur weiter gestärkt: Der abgelegene Fleck ist traurig, der Bach fließt schwermütig. Die Landschaft scheint den Seelenzustand des Menschen zu widerspiegeln und umgekehrt das Landschaftsgefühl beseelt auch die Figuren. Nach Emil Steiger besteht gerade in jener einzigartigen Stimmungsschicht der poetische Reiz Tiecks Naturnovellen (337). Die Seelenstimmung der frühen Märchen kehrt, wenn auch in veränderter Form, zurück.

Die Struktur des Werkes fußt auf zwei stofflichen Grundelementen: auf dem Wirklich-Realen und dem Märchenhaften. Die Handlung ist zweisträngig, sie spielt abwechselnd mal in der einen, mal in der anderen Sphäre, auf einmal wird aber nur der eine Handlungsfaden erzählt. Durch den raschen Wechsel der beiden Bereiche entsteht ein Spannungsverhältnis zwischen ihnen, das den Aufbau des Werkes grundsätzlich bestimmt.

Tiecks Naturerleben ernährt sich aus mehreren Quellen. Seine ersten Eindrücke erfährt er während der drei Reisen seiner Studiumszeit, die er mit seinem Freund Wackenroder unternimmt. Er wird von der süddeutschen Landschaft fasziniert. Die Natur erweckt aber in ihm nicht nur Begeisterung, sondern auch melancholische Gefühle. Im Wesentlichen nimmt er schon hier die Naturstimmung in sich auf. Die Atmosphäre der Bilder der Naturmaler Grünewalder berührt ihn ebenso. Dabei ist die Naturphilosophie Schellings zu nennen. Er setzt der mechanischen Auffassung der Natur eine von Geistern beseelte Natur entgegen, wobei die Grenze zwischen den beiden verloren geht. Die andere Wirkung kommt von dem norwegischen Dichter und Naturphilosophen Steffens, mit dem Tieck befreundet war. Steffens will die Natur nicht bloß erkennen, sondern auch sie vergeistigen. Er erzählt Tieck den schaurigen Wunder der einsamen norwegischen Gebirgswüste, der den Dichter sehr beeindruckt.

Tiecks führt seine Reflexion der Naturdarstellung in der Dichtkunst in einer Rezension der *Musenalmanach*, die 1796 erscheint. Hier wendet er sich gegen den naturalistischen Objektivismus der Naturdarstellung: „Können wir denn die Natur wirklich so schildern, wie sie ist? Jedes Auge muss mit den Herzen sehen“. Dann später:



„Wird nicht jeder poetische Mensch in eine Stimmung versetzt, in der ihm Baume, und Blumen wie belebte und befreundete Wesen erscheinen, und ist dieses nicht das Interesse, das wir an der Natur nehmen? [...] Dann entdeckt der Mensch neue und wunderbare Beziehungen zwischen sich und der Natur, sie ist Teilnehmer seines Schmerzens oder seiner Leiden, er fühlt gegen die leblosen Gegenstände eine freundschaftliche Zuneigung.“

Im Grunde geht es in der Märchenovelle *Die Elfen* um die Geschichte einer Mutter und ihrer Tochter, deren trauriges Schicksal mit ihrem lebensfernen Charakter zusammenzuhängen scheint, und deren Seelenzustand als eine Krankheitsdiagnose mit psychologischer Genauigkeit beschrieben wird. Das Wunderbare wird in der Geschichte auf das knappe Handlungsgerüst projiziert in der Form der Vision. Das Kind Marie erlebt die Zeit bei den Zigeunern als einen Aufenthalt in der Elfenwelt. Der wüste Garten des Zigeunervolkes verwandelt sich im Bewusstsein des Mädchens in einen bunten paradiesischen und wird mit allen möglichen Requisiten einer Märchenwelt ausgestattet: spielende Elfen in Kindergestalt, ein prächtiger Palais, die Unterwelt mit Zwergen, ihrem Metallfürsten und ihrem Gold (als Anspielung auf den Schatz der Nibelungen)<sup>24</sup>, vielerlei Zaubereien und ein die Ankunft des Elfenkönigs ankündigender Phönixvogel erscheinen in einer bunten Kavalkade. Marias Tochter Elfriede begegnet dem Wunderbaren nur durch eine einzige Elfe aus der von ihrer Mutter vertrauten Feenwelt. Offensichtlich geht es in den beiden Fällen und bei den beiden Figuren um eine Analogie: die Wiederholung derselben Vision. Den Bindepunkt zwischen ihnen bildet Marias ehemalige Gespielin Zerina. Die Gestalt dieser Kinderfee ist funktionell in der Struktur des Textes mehrfach begründet. Durch sie werden Marie und ihre Tochter mit dem Zauber der Feenwelt vertraut. Zum anderen zeigt Zerinas Erscheinen für Elfriede die kontinuierliche Anwesenheit und Wirksamkeit des Wunders in der gewöhnlichen Welt und bezeugt zugleich die Ähnlichkeit beider Situationen. Das Wunderbare erscheint aber nicht nur für die Kinder. Marie bleibt mit ihm auch als Erwachsene vertraut, sogar ihr Mann kommt mit dem Wunder in Berührung.

### 3. Das Wunderbare, das Fiktionale und das Wirkliche

Für Tieck bedeutet das Wunderbare eine durch die Phantasie geschaffene Wirklichkeit. Diese andere fiktionale Welt verkörpert in der Erzählung – wie auch in seinen vielen anderen Märchen – die Natur. Tieck räumt der Natur eine wesentliche Funktion ein: Sie erscheint als eine neue Lebensqualität zur Stadt. Für den Einzelnen ist sie eine Gegend jenseits des Alltags, eine Entität, ein Ort, zu dem er ein geheimnisvolles Verhältnis pflegt und wo er das Gefühl der Transzendenz erlebt. Andererseits geht es bei ihm nicht um eine leblose, sondern eine beseelte Natur<sup>25</sup>. Tiecks Landschaftsgefühl bestimmen neben den per-

<sup>24</sup> Zum Interesse der Romantiker für das Erdinnere als Symbol für „den Übergang des Anorganischen zum Organischen“, vgl. PIKULIK 1992, 245.

<sup>25</sup> Zur Entwicklung von Tiecks Naturdarstellung von den frühen Werken bis etwa 1800/1803, vgl. KLUGE 1976, 388ff., 410. Zusammengefasst lässt es sich hier jedoch sagen: Um 1790 ist das Naturbild der frühen Naturgedichten aus farblichen und akustischen Impressionen zusammengesetzt. Diese Dichtungen stellen noch „keinen Bezug zwischen dem als märchenhaft-mythologisches Ereignis geschilderten Vorgang und einem menschlichen Subjekt“ her. Hier schreibt er noch von „leblosen Gegenständen der Natur“; die Identität von Natur und Seele bespricht er erst 1800/1803

sönlichen Naturerlebnissen<sup>26</sup> die Geist-Natur-Lehre Böhmes<sup>27</sup> und Novalis' und des romantischen Landschaftsmalers Runge<sup>28</sup> von der Natur als einem „vom Geist beseelten lebendigen Organismus, der aus Stadien des Unbewussten zum Bewusstsein seiner selbst im Menschen emporwächst“<sup>29</sup>.

Seine Auffassung über die Natur-Märchen liegt in der Rahmengeschichte des *Phantasmus* vor: „[...] noch seltsamer, sagte Ernst, dass so wenig Menschen den wundervollen Schauer, die Beängstigung empfinden, oder sich gestehen, die in manchen Stunden die Natur unserm Herzen erregt. Nicht bloß auf den ausgetobenen Höhen des Gotthard erregt sich unser Gemüht zum Grauen, sondern selbst die schönste Gegend hat Gespenster, die durch unser Herz schreiten“. In den weiteren Passagen verweist Tieck auf einen Seelenzustand, „auf die ungeheure Leere, das furchtbarste Chaos, indem der Dichter den unerfreulichen Raum unseres Innern mit Gestalten bevölkert, die den Charakter ihres Erzeugers (des Autors) nicht leugnen können.

Tieck problematisiert bereits im *Peter Leberecht* das Verhältnis von Kunst und Natur und misst der gesteigerten Empfindungsfähigkeit des Dichters eine bestimmende Funktion bei, in einer anderen Beleuchtung der Welt zu reflektieren ohne deren Ausdrucksmodus konkret zu beschreiben<sup>30</sup>. Den Sinn seiner Naturbeschreibung, der in indirek-

---

in den *Briefen Shakespeare* oder der Einleitung zu den *Minneliedern*.

<sup>26</sup> Die ersten Eindrücke erfährt er als Student auf den Reisen nach Nürnberg, Bamberg und im Fichtelgebirge, die er mit seinem Freund Wackenroder unternimmt. Er wird von der süddeutschen Landschaft fasziniert. Die Natur erweckt aber in ihm nicht nur Begeisterung, sondern auch melancholische Gefühle, wie es die Rahmengeschichte des *Phantasmus* beweist: „[...] noch seltsamer, sagte Ernst, daß so wenig Menschen den wundervollen Schauer, die Beängstigung empfinden, oder sich gestehen, die in manchen Stunden die Natur unserm Herzen erregt. Nicht bloß auf den ausgehobenen Höhen des Gotthard erregt sich unser Gemüht zum Grauen, sondern selbst die schönste Gegend hat Gespenster, die durch unser Herz schreiten“. In den weiteren Passagen verweist Tieck auf einen Seelenzustand, „auf die ungeheure Leere, das furchtbarste Chaos, indem der Dichter den unerfreulichen Raum unseres Innern mit Gestalten bevölkert, die den Charakter ihres Erzeugers [des Autors] nicht leugnen können“.

<sup>27</sup> Zu Schellings Naturphilosophie als „Hinwendung zur Natur“ und der Beziehung zu Böhme vgl. KIRCHHOFF 1982, 88. Hier ist aber zu bemerken, dass der direkte Einfluss Schellings auf die Dichtung Tiecks nicht eindeutig zu bewiesen ist. Zwar experimentierten der Naturforscher wie von Baader, Steffens, Eschenmayer, Ritter schon um 1800, eine Tatsache ist jedoch, dass Schellings spekulative Naturphilosophie die „Hinwendung zur Natur begründet“. Schelling meint ähnlich wie Böhme, dass das Prinzip 'Leben' eine allgegenwärtige Rolle im Kosmos spielt: „Alles im Universum ist beseelt“. vgl. KIRCHHOFF 1982, 88. Zur Rolle von Magnetismus, Galvanismus und Elektrizität vgl. PIKULIK 1992, 242. Pikulik bemerkt, dass in der romantischen Dichtung – wohl unter dem Einfluss Novalis', der von 'Mutter Natur' spricht – die Naturphänomene der romantischen Dichtung immer weiblichen Geschlechts wie Nixen, Hexen, Venusgestalten, Feen seien. (ebd, 244.)

<sup>28</sup> 1802 schreibt Runge in einem Brief an Tieck, dass „[...] die Menschen in allen Blumen und Gewächsen und in allen Naturerscheinungen sich und ihre Eigenschaften und Leidenschaften sähen; es wird mir [...] immer gewisser, wie in jedem ein gewisser menschlicher Geist und Begriff oder Empfindung steckt und wird es mir so klar, daß das noch vom Paradiese her sein muß.“ (RUNGE 1965, Bd. I. 24.)

<sup>29</sup> PIKULIK 1992, 243.

<sup>30</sup> KLUGE 1976, 407.

ter Form bereits in seinem Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) vorliegt<sup>31</sup>, führt er programmatisch in den *Musen Almanach* – Rezensionen (1796-98) aus. Hier wendet er sich gegen den naturalistischen Objektivismus der Naturdarstellung, (das Kopieren der Landschaft lehnt er schon in seinen frühen Naturgedichten ab) und kommt auf den Sinn, die ästhetische Verwandlung der Empfindung in eine natürliche Sprache sei nur durch die Stimmung möglich<sup>32</sup>. Vermutlich unter dem Einfluss von Jakobi<sup>33</sup> ist er der Überzeugung, die Natur sei nicht als Gegenstand der Außenwelt beschreibbar, sondern als Stimmung, als Zustand der Seele<sup>34</sup>, denn wie es bei Tieck heißt: „In der Stimmung – der seelischen Zuständigkeit des Menschen – entdeckt man neue und wunderbare Beziehungen zwischen sich und der Natur“<sup>35</sup>.

Dementsprechend haben seine Kinderfiguren in der Erzählung ein „intersubjektives“ Verhältnis mit den übernatürlichen Wesen der Natur und kennen deren Geheimnisse. Ihre Eingeweihtheit – ein gewöhnliches Element des Volksmärchens – wird in der Erzählung durch den Ring Maries, die Rose sowie das Goldstück Elfriedes symbolisiert. Dabei leiden sie unter dem Druck, das Geheimnis für sich behalten zu müssen. Im Werk besteht eine Analogie zwischen dem vegetativen und dem humanen Dasein<sup>36</sup>, bzw. eine Wechselwirkung zwischen der Seele des Menschen und den Kräften der Natur. Der Dichter selbst ist der Überzeugung, dass „Bäume und Blumen eine Physiognomie besitzen, die wir wahrzunehmen vermögen“<sup>37</sup>. Der Bach fließt „schwermütig“ vorüber, die ländliche Umgebung ist „heiter“, der „abgelegene Fleck hinter den Tannenbäumen ist „traurig“ (E, 52).

Zur Handlung der *Elfen* zurückkehrend in ihr hebt sich die Grenze zwischen den beiden Sphären der Wirklichkeit, wenn Marie trotz des Verbots der Eltern über den Steg den Tannengrund betritt. Mit diesem Konflikt nimmt die Geschichte einen anderen Verlauf. Die finstere Gegend verwandelt sich in einen Wundergarten, der vermutlich der Garten der Zigeuner ist. Den Übergang in die Welt der Wunder bedeutet der Hundegebell, der für Marie immer weniger erschreckend ertönt. Diese wunderschöne Gegend, die von drinnen viel größer zu sein scheint als es in der realen Welt zu ahnen war, mit den blühenden Bäumen, den singenden Vögeln und den glänzenden Kindern gefällt Marie so sehr, dass sie die äußere Welt sofort vergisst und hier bleiben will. Der Kontrast zwischen draußen und drinnen wird mehrfach betont. „Marie aß und fand die Früchte so süß, wie ihr noch keine geschmeckt hatte, und Andreas [der Spielfreund], der Wettlauf und das Verbot ihrer Eltern

<sup>31</sup> „Ich will nicht Bäume und Berge abschreiben, sondern mein Gemüth, meine Stimmung, die mich in dieser Stunde regiert.“ In: TIECK, Ludwig: *Frühe Erzählungen und Romane*. München, Winkler, 1963. 894.

<sup>32</sup> vgl. BÖCKMAN 1934, 84.

<sup>33</sup> vgl. JAKOBIS Rezeption durch die Frühromantik der die Relativität des Daseins mit dem Gefühl zu überwinden vermag.

<sup>34</sup> Als Gegenstand des Erlebens wird die Landschaft erst seit Mitte des 18. Jahrhunderts in der Empfindsamkeit gestaltet. vgl. PIKULIK 1992, 261.

<sup>35</sup> TIECK 1974, 82.

<sup>36</sup> Pikulik folgert daraus, dass für Tieck die höchste Möglichkeit menschlicher Selbstverwirklichung mit physiologischen Vorgängen in der Pflanzenwelt gleichförmig sei. (vgl. PIKULIK 1992, 153.) In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war diese These sehr verbreitet, ein Beleg dafür findet man auch in Goethes Gedicht *Die Metamorphose der Pflanzen*.

<sup>37</sup> KLUGE 1976, 434.

waren gänzlich vergessen“ – unübersehbar ist die Analogie mit der Geschichte im Edengarten. Marie unternimmt eine Fahrt in der Feenwelt und von ihrer Gespielin Zerina begleitet erlebt sie viel Wunder. Der Fönix-Vogel, der prächtige Palais, die Schildwachen im Laube der Bäume, die Zaubereien Zerinas, vor allem aber die unterirdische Welt faszinieren ihre Phantasie.

Für die Geologie, die Metalle und Gesteine zeigen die Romantiker großes Interesse – Novalis und Steffens z.B. studieren Bergbau – und das Leben des Bergmanns hat für sie etwas Anziehendes. Das Erdinnere erscheint als tot und zugleich lebendig: hier wachsen die Reichtümer der Oberwelt, so ist sie ein Symbol des Unbewussten der Natur. Ihre innere Kraft offenbart sich im flüssigen Feuer. Die unter der Erde lebenden Zwerge mit ihren Kostbarkeiten erinnern einen an den germanischen Sagenkreis.

Das Wirkliche und das Wunderbare existieren im Bewusstsein der Figuren nebeneinander, so nimmt die Grenze im Werk eine Struktur bildende Rolle ein. Die Wirklichkeit selbst hat zwei Bereiche, die ländliche Welt und den Tannengrund, die voneinander geographisch durch den Fluss getrennt sind. Das Haus von Mariens Eltern auf der Anhöhe markiert einen Zwischenbereich zwischen der menschlichen Siedlung und der Natur. Die zwei Gegenden bilden eine Opposition voneinander: Die von den Menschen bewohnte Gegend ist grün, „die Wälder sind schöner und der Himmel blauer“. Jenseits des Flusses ist hingegen alles „schwarz“, „dür“ und schaudererregend<sup>38</sup>. Auch die „rauchige Hütte, die verfallenen Ställe“ stehen im scharfen Gegensatz zu den „munteren und reinlichen Häuser“ des Dorfes (E, 52). Die Einwohner betrachten die beiden Gegenden ebenso mit zwiespältigem Gefühl. „[hier] sieht man seine Lust und Freude an der freigebigen Natur“, dort hingegen, „[...] befindet man sich wie auf einer andern Erde“ (E, 52). Da der düstere Tannengrunde in der Vision Mariens als eine Gegenwelt zur Wirklichkeit erscheint, markiert der Fluss sogar zwischen dem Fiktionsraum und dem Bereich des Wirklichen eine symbolische Grenze.

Marie verbringt in der Zauberwelt nur einen Nachmittag und eine Nacht, in der Tat lebt sie aber dort – wohl bei den Zigeunern – sieben Jahre lang. Mit ihrem Aufbrechen beginnen die Visualisierung und das Spiel mit dem Zeitbewusstsein. Die Heimkehr erlebt sie als ein Erwachen aus dem Traum. Denn sobald sie den Steg betritt, die sie über den Fluss wieder in die wahre Welt hinführt, mit diesem Grenzüberschritt verschwindet die Wunderwelt. Stattdessen sieht sie wieder nur die verfallenen Häuser der Zigeuner und die dunklen Tannen. Dass sie wieder bei Bewusstsein ist, bezeugt ihre Selbstfrage: „Wie werden sich meine Eltern meinethalb in dieser Nacht geängstigt haben?“ Der Übertritt in die wahre Welt erfolgt rasch und übergangslos, dass sie sich des Zeitverlaufs erst dann bewusst wird, als sie ihn an dem veränderten Haus, ihrer veralteten Mutter bemerkte. Sie kann sich mit ihrer veränderten Lebenssituation nicht abfinden. Sie „war in Verwunderung und dachte, sie sei im Träume“ und in Verwirrung öffnete sie die Tür des Hauses. Der verwirrte Zustand Mariens scheint ein Wachtraum zu sein. Die Handlung wird im Weiteren durch

---

<sup>38</sup> In der Entfremdung des Gefühl in Schauer und Grauen durch Tieck ist der Einfluss des Erzählens seines Freundes, des norwegischen Dichters und Naturphilosophen Steffens vom schaurigen Wunder der einsamen norwegischen Gebirgswüste ebenso nachweisbar (PAULIN 1988, 41.) wie der schaurigen Atmosphäre der Naturbilder Grünewalders.

Zeitraffung verdichtet erzählt: In drei Jahren heiratet die schon siebzehnjähriges Mädchen Andreas und gebiert ihre Tochter, Elfriede. Dabei ist bei ihr ein Stimmungswechsel festzustellen. „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 Schwermut stimmte: Schmerzhaft traf sie es, wenn der Vater oder ihr Mann von den Zigeunern und Schelmen sprachen, die im finstern Grunde wohnten; oft wollte sie sie verteidigen, die sie als Wohltäter der Gegend kannte.“ Elfriede, die in ihrem Namen das Wort 'Elf' trägt, ebenso schön und klug, wie einst Marie es war. Sie hat ein seltsames Wesen, sucht die Einsamkeit und pflegt ebenso, wie eins Marie ein geheimes Verhältnis mit der Elfe Zerina. Marie beängstigt, dass Elfriede denselben seelischen Habitus hat wie sie, wodurch sie stigmatisiert werden. Jenes Urteil der Menschen kann man den Worten der Großmutter entnehmen, das zugleich wie eine Vorausdeutung auf ein bevorstehendes tragisches Ereignis klingt: „So kluge Kinder werden nicht alt, sie sind zu gut für diese Welt, auch ist das Kind über die Natur schön und wird sich auf Erden nicht zurechtfinden können“. Die Prophezeiung hat sich bewahrheitet. Denn bald danach, als Marie in einem Streit über die Zigeuner ihrem Mann das Geheimnis ihrer Kindheit erzählt, verzehren sich Mutter und Tochter in der Kürze.

Zur Veranschaulichung des Wunderbaren verwendet Tieck die Technik der Umkehrung des Leitmotivs: Figuren der Alltagswelt werden in die Wunderwelt hinübergeführt, wodurch das Wunderbare glaubhafter wird bzw. wieder alltäglich erscheint. Das Verfahren baut auf die bei Shakespeare beobachteten „unbegreiflich schnellen Beweglichkeit der Imagination“<sup>39</sup>. Die Umkehrung der Umstände erfolgt in der Erzählung durch das Übertreten Marias aus der alltäglichen Welt in die Welt des Wunders. Das Hinübergehen aus dem einen in den anderen Bereich vollzieht sich immer übergangslos. Als das Mädchen zum Beispiel diesseits des Ufers steht, kommt ihr der bellende Hund der Zigeuner „wie ein Ungeheuer“ vor (E, 54). Sobald sie aber den Steg übergeht, der als eine Grenze zwischen dem Wirklichen und dem Wunderbaren funktioniert, „kam es [das Hündchen] ihr nicht mehr fürchterlich, sondern im Gegenteil ganz allerliebste vor“ (E, 54). Auch die Landschaft verwandelt sich im Nu:

„[...] und nun stand sie im Grunde, und rundherum verdeckten sich die schwarzen Tannen Aussicht nach ihrem elterlichen Hause und der übrigen Landschaft. Aber wie war sie verwundert! Der bunteste, fröhlichste Blumen-garten umgab sie [...]“ (E, 54).

---

<sup>39</sup> TIECK: *Über Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren* von 1793. In: TIECK-DKV I, 703.

Die Rückkehr Marias aus der Märchenwelt in die Wirklichkeit vollzieht sich ebenso rasch, das heißt das Wunderliche verschwindet, sobald sie den Steg betritt:

„So stand sie auf der schmalen Brücke [...], sie sah zurück und eilte in das Freie, weil die Dunkelheit der Tannen, die Schwärze der verfallenen Hütten, die dämmernden Schatten sie mit ängstlicher Furcht befielen“ (E, 63).

Den Beginn der Vision bzw. des Phantasierens signalisiert das Passieren der Grenze, konkret das Betreten des Steges durch Marie. Somit verlagert sich der Schauplatz der märchenhaften Handlung in die Seele der Figur. Tiecks Bewusstseinsauffassung bestimmt die innere Gestimmtheit, das heißt die realen Gegenstände treten bei ihm als Bewusstseinsinhalte auf<sup>40</sup>. Das Wunderbare erscheint im Bewusstsein der Figuren als ein Wachtraum. Es geht hier nicht um den Zustand des Schlafs, sondern um eine intensive Form des Phantasierens. Man ist in diesem Zwischenzustand des Bewusstseins an der Grenze von Traum und Wirklichkeit, zugleich drinnen und abwesend: Die innere Erfahrung des Gemüts und die äußere der Realität gehen ineinander über<sup>41</sup>. Tieck stellt die Veränderung der Bewusstseinslage der Figuren durch ständigen Perspektivenwechsel dar, dadurch entsteht ein angestrebtes Gefühl der „Verwirrung“ sowohl in den Figuren als auch im Leser. Nach ihrem Verirren im Wundergarten will Marie schnell wieder nach Hause und beklagt: „von ungefähr bin ich hereingelaufen, und da wollen sie die mich hierbehalten“ (E, 55) Zwar ist sie drinnen, sieht aber alles aus einer Außenperspektive. Später, als sie die süßen Früchte der Elfe gegessen hat, vergisst sie alles Anderes, den Wettlauf und das Verbot ihrer Eltern. Ihr Wunsch, auf die Dauer in der Elfenwelt bleiben zu wollen, denn „draußen ist es nicht so herrlich“ (E, 56), bestätigt, dass sie die wahre Welt jetzt aus der inneren Perspektive des paradiesischen Gartens betrachtet und dieser mit jener vergleicht. Während der Fahrt in der Wunderwelt vertritt sie wieder eine äußere Perspektive, wenn sie sich über deren innere Geräumigkeit wundert, „[...] da doch draußen der Umkreis nur so klein ist.“ (E, 60). Wenn sie dann vor ihrem Haus steht, „[...] war in Verwunderung und dachte, sie sei im Traume, in dieser Verwirrung öffnete sie die Tür des Hauses [...]“ (E, 64), das heißt sie sieht jetzt die Phantasiewelt als wahr an, und von deren als wirklich angenommenen inneren Perspektive erscheint ihr die wahre Welt als ein Traum.

Auf Grund dieser Beispiele ist offenkundig, dass bei Tieck im Gegensatz zur realen Welt ein „Außerhalb“, eine fiktionale Welt existiert, die beinahe das Abbild der Wirklichkeit ist. Marias Sehnsucht nach der fiktionalen Welt ist in der Vergleichbarkeit der beiden Welten begründet. Denn „so schön auch alles war, was sie umgab [in der wahren Welt], [so] kannte sie doch etwas noch Schöneres [die Phantasiewelt]“ (E, 66). Dass sie statt der schönen wahren Welt die Phantasiewelt wählt, zeigt ihre Ahnung vom „Gleichniswert der Gefühlswelt“<sup>42</sup>, von Traum und Wirklichkeit an. Andererseits versteht

<sup>40</sup> In Tiecks Daseinsauffassung ist die Hauptlehre der Immanenzphilosophie zu erkennen: außerhalb des Bewusstseins gibt es keine Wirklichkeit. Diese philosophische Position wird von W. Suppe vertreten und verbreitete sich Ende des 19. Jahrhunderts stark.

<sup>41</sup> PIKULIK 1992, 237.

<sup>42</sup> GUNDOLF 1976, 242.

sich ihre Wahl als die Flucht des Individuums vor der Bedrücktheit der bürgerlichen Welt, ein Entlastungsversuch, ein Rückzug in die Innerlichkeit.

Primär geht es hier um den Prozess der Konstituierung des Selbst. Dies setzt ein mit dem Bewusstsein der Differenz zwischen der eigenen Lebenssituation und den Wunschträumen einer Phantasie. Die Unschuld kann auch das Kind, die Jugend charakterisieren. Für Tieck ist das Kind eine Lebens- und ästhetische Wahrnehmungsform, zugleich eine literarische Anzeige einer Krankheit, eines krisenhaften Zustandes im Verhältnis des Denkens und Empfindens.

Die Intensivierung der Phantasie durch Tieck hat die Veränderung des Zeitbewusstseins zur Folge. Im Traum gibt es keine Chronologie, die Geschehnisse werden verdichtet dargestellt. In der Elfenwelt herrscht immer nur Sommer und die gegenwärtige Zeit vergeht sehr schnell. Marie dünkt aufgrund ihres inneren Zeitbewusstseins, dass sie statt der sieben Jahren nur einen Nachmittag und eine Nacht von ihrem Zuhause abwesend war. Tiecks Darstellung des Traums zielt hier bewusst auf die Aufhebung der Maßstäbe des Bewusstseins. Aber die „Einschläferung“ des Verstandes vollzieht sich nicht so rasch und übergangslos wie der Übertritt in den Fiktionsraum. In der Vision Maries erscheint schon das visuelle Bild der Elfenwelt: „Keine Hütte war zu sehn, aber wohl stand ein großes, schönes Haus [...] in der Mitte des Raumes“ (E, 55). In ihrer Erinnerung hat sie ja immer noch das Bild der Wirklichkeit. Ihre unsichere und verwirrte Frage an eine Elfe: „So seid ihr wohl keine Zigeuner und Spitzbuben – wie Andres immer spricht?“, sowie ihre selbstbestätigende Aussage: „Wir laufen ja in die Wette!“ (E, 55), drücken den verwirrten Seelenzustand in einem Traum aus.

Marie kehrt in die wirkliche Welt mit dem Bewusstsein eines achtjährigen Kindes zurück, und nimmt die Veränderung an sich selbst erst später wahr, nämlich, dass sie in der Zwischenzeit ein fünfzehnjähriges „aufgeblühtes“ Mädchen wurde. Nach ihrem langsamen Zu-sich-Kommen wird ihr wirkliches Leben in großen Zeitraffungen erzählt. Das durch Ellipsen gesteigerte Erzähltempo des zweiten Teils der Erzählung zeigt einen deutlichen Unterschied zum ausführlichen und 'bequemen' Erzählen des Wunderbaren. An der Spannung zwischen der Zeit des zweifachen fiktionalen Geschehens wird die „temporalisierte“ Doppelstruktur des Werks transparent.

Zum Anderen handelt es sich um ein konstruktives Verfahren, wodurch ein neues literarisches Programm demonstriert wird. Gemeint ist der schnelle Wechsel, das plötzliche Umschlagen in ein je anderes, das die Flüchtigkeit des Augenblicks realisiert, wodurch die temporalisierte literarische Struktur des Werks entsteht. Tieck geht es um einen Menschentypus, um einen Gefühlsmenschen, der von seinem eigenen Gefühl geleitet ist, der ein kompliziertes Innenleben hat, der sich den eigenen Gefühlen, der eigenen Subjektivität ausgeliefert fühlt. Wegen seiner Ichhaftigkeit ist er unfähig, Fuß zu fassen. Es geht hier untüchtige Menschen, Träumer, deren Charakter ihre Passivität, ihre innere Trägheit und Leere bestimmt. Sie sind den Gegenteilstypus eines Vernunftmenschen. Darum stellt Bertha ihre Unschuld dem Verstand gegenüber. Sie sind unbestimmt und unschuldig wie die Kinder. Für Tieck ist Kindheit und Jugend eine Lebens- und ästhetische Wahrnehmungsform und zugleich literarische Anzeige eines krisenhaften Zustandes. Dieser Menschentypus hat ein vertrautes sogar ein intersubjektives Verhältnis zur Natur. Meines Erachtens variiert Tieck immer wieder diesen sensiblen subjektiven Menschen und versetzt sie in verschiedene Situationen. Zum anderen reflektiert er auch die Krise jener Innerlichkeit. Sie birgt auch

die Gefahr, dass aus der schwärmerischen Melancholie der Jugend ein Anspruch auf eine Abweichung ums Ganze entstehen kann. Die Melancholie kann nämlich zum Selbstverlust führen.

In den *Elfen* ist die Natur an einem Abschnitt der Lebenszeit gebunden, an der Kindheit. Im Unterschied zur aufklärerischen Auffassung sehen die Romantiker das Kind nicht mehr als eine Miniaturausgabe des Erwachsenen an, sondern als ein Symbol der Reinheit und der Unschuld. „Wo Kinder sind, da ist ein goldenes Zeitalter“ – heißt es bei Novalis<sup>43</sup>. Tieck schreibt dem Kind aufgrund ihrer Phantasie, Spontaneität und Sensibilität ein spezielles Wahrnehmungsvermögen zu. Bei ihm ist die Kindheit die Quelle unverfälschter Ahnung, und verkörpert eine Zeit die vom wirklichen Leben abweicht<sup>44</sup>. Die Lebensphase der Pubertät signalisiert im Werk das Ende der Albernheit und des Phantasierens. Denn von nun an verschließt sich einem die Welt des Wunders. Diese schmerzhaft Erfahrung beklagt die Elfe Zerina der kleinen Elfriede: „[...] ihr Menschen wachst zu bald auf und werdet so schnell groß und vernünftig; das ist recht betrübt: bliebest du doch so lange ein Kind wie ich!“ (E, 68) Elfriedes Antwort „Gern tät’ dir den Gefallen, aber sie meinen ja alle, ich würde bald zu Verstande kommen und gar nicht mehr spielen [...]“ (E, 68), dann: „[...] ich kann mich nicht darauf freuen, ein großes Mädchen zu werden“ (E, 70). Dies stimmt mit den Worten Berthas im *Blonden Eckbert* überein. Hier resümiert das vierzehnjährige Mädchen auf ähnliche Weise: sie hält es für ein „Unglück für den Menschen, dass er seinen Verstand nur darum bekommt, um die Unschuld seiner Seele zu verlieren“<sup>45</sup>.

Eine Diskrepanz wird hier angedeutet. Die verschwundene Wunderwelt der Kindheit kommt jetzt der Welt der Erwachsenen als ein Schein vor. Aber wegen Erinnerungen an die Wunderwelt der Kindheit sieht sie auch die wirkliche Welt als einen Schein an. Unter dem Druck des „Doppelscheins“ kann Marie sich „in nichts finden“, sie entfremdet sich ihrer Familie und sich selber<sup>46</sup>. Indem sie sich die Differenz zwischen der eigenen Lebenssituation und der gesehnten Welt wahrnimmt, entdeckt sie mit Besorgnis die ihrer gleiche Natur Elfriedes. Sie ist sich nämlich der Tatsache bewusst, dass ihnen, Andersartigen von Seiten der Menschen Stigmatisierung anheimfällt.

Als Marie ihrem Mann von den sieben Jahren ihrer Abwesenheit erzählt, beginnt der Zerfall ihrer Identität. Auf der Ebene des Wunderbaren heißt es: als sie ihrem Mann vom Geheimnis ihrer Kindheit und der Verbindung Elfriedes mit der Elfe erzählt, verletzt sie das Gesetz der Natur, und zieht die Strafe der Elfen, die eine höhere moralische Instanz verkörpern, auf sich. Nach dem Einbeziehen des Ehemannes in das Geheimnis wird er die Geschehnisse immer mehr aus der Perspektive seiner Frau sehen, und so an ihrem Verhängnis Teil haben. Maries Geständnis versteht sich als ein Versuch der Integration in die bürgerliche Gesellschaft. Aber der Wahnsinn Elfriedes und der frühe Tod der beiden Figuren macht dessen Unmöglichkeit deutlich.

<sup>43</sup> NOVALIS: *Werke*. 2 Bde. München, Franke, 1978. Bd. 2. 273.

<sup>44</sup> BRÜGGEMANN 1964, 108.

<sup>45</sup> TIECK 1997, 13.

<sup>46</sup> vgl. ROSENKRANZ 1976, 34.



Die Darstellung der Elfenwelt als ein in Purpur und Gold glänzender paradiesischer Garten und die süßen Früchte, die Marie aß, sind eindeutige Hinweise auf die Geschichte im Paradies. Marie verliert ebenso das Glück ihrer Kindheit dadurch, dass sie infolge der biologischen Entwicklung zum Vernunftwesen wird. Der Umzug der Elfen von der Gegend und bald darauf die Verödung der Landschaft symbolisieren das verdorbene Verhältnis des modernen Menschen zur Natur. Wirklichkeit und Phantasiewelt versöhnen sich nicht, so bleibt die am Anfang gesetzte Antithese auch am Ende der Geschichte ungelöst.

Im Falle Maries geht es also um einen besonderen Menschentypus, dessen Erscheinen an die romantische Schaffensperiode des Dichters zu binden ist. Tieck rühmt die Charakter- und Haltlosigkeit der Figuren Shakespeares und nennt die Behandlung des Richard II. eine Offenbarung der psychologischen Wahrheit.<sup>47</sup>

Seine eigenen Gestalten sind ebenso „marklosig“, unentschieden und von einer Seelenwallung bestimmt<sup>48</sup>. William Lowell ist zum Beispiel ein willenloser Mensch wechselnden Gemütszustands,<sup>49</sup> aber auch Marie hat ebenso einen sanguinischen Habitus: Unterwegs fühlt sie Schrecken, in der Märchenwelt erlebt sie das paradiesische Glück, nach dem Traum befällt sie eine fluktuierende Stimmung. Auch für sie wie Lowell erscheint die Gegenwart als übermächtig, und sie versinkt endlich in das träumerische Leben ohne Inhalte. Aber zum Beispiel auch Franz Sternbald ist nicht weniger phantasie reich und von einer Landschaftsstimmung bestimmt. All diesen Figuren ist eigen, dass sie alle Individuen sind, die ein kompliziertes Innenleben haben, dem sie sich ausgeliefert fühlen. Sie werden alle Opfer ihrer eigenen Phantasie. Einige von ihnen sind sich ihres Problems gewissermaßen bewusst, wie Marie oder Christian<sup>50</sup>. Ihre Gefühlskultur, Unanpassungsunfähigkeit und Passivität lässt an den Schwärmer des Sturm und Drang erinnern, ihre übersteigerte Phantasie ist als Symptom ihrer Ichhaftigkeit anzusehen.

Im breiteren Kontext wird in den *Elfen* das Verhältnis des individuellen Bewusstseins gesellschaftsbedingten Wirklichkeit thematisiert, ein in den 1780er und 1790er Jahren viel diskutiertes Thema der literarischen Öffentlichkeit. Im Grunde geht es hier um das ungelöste Problem des Subjektivismus. In der Einsicht, dass das „einseitige Verstandestum“ das tätige Verhältnis des Ich zur Welt nicht gewährt, wendet sich das Individuum von der „sinnentfremdeten“ Gesellschaft ab. Mit seinem Rückzug intensiviert sich aber das Verlangen, die Priorität der Idee vor der Realität mit dem Rückblick auf die ideale

<sup>47</sup> FRANK 1990, 295f.

<sup>48</sup> Bereits im Frühwerk *Abdallah* (1795) kommen Motive wie Müßiggang, Hang zum Wunderbaren oder die Fülle der Natur vor.

<sup>49</sup> Tieck knüpft sich an die sensualistisch-psychologische Tradition der Aufklärung an. Bereits Lessing spricht in der Literatur „Bosheiten, die unseren Begriff übersteigen“ an, indem „Schauder“ zum „Erstaunen“ wird. (vgl. 74. Stück der Hamburgischen Dramaturgie, und vgl. BOHRER 1989, 161).

<sup>50</sup> vgl. Christians Ausruf im *Runenberg*: „[...] ich kann auf lange Zeit, auf Jahre, die wahre Gestalt vergessen, und gleichsam ein fremdes Leben mit Leichtigkeit führen. Dann geht aber plötzlich wie ein neuer Mond das regierende Gestirn, welche sich selber bin, in meinem Herzen auf und besiegt die fremde Macht.“ Dann: „Wie habe ich mein Leben in einem Traume verloren!“ (TIECK 1997, 43., 45.)

Frühzeit zu verteidigen<sup>51</sup>. Die Flucht vor der Wirklichkeit, die Suche nach einer Gegend jenseits des Alltags ist in der Tat nur in eine Phantasiewelt möglich, bzw. die Verwandlung der Welt ist nur durch die Poesie vorstellbar<sup>52</sup>. Tieck will praktisch mittels der Phantasie ein „Nicht Gegenwärtiges“ gegenwärtig machen<sup>53</sup>. Diese idealisierte andere Welt findet er gegenüber der rationalisierten in der menschenleeren beseelten Natur. Der Rückzug des Subjekts von der Wirklichkeit bedeutet seine Zuwendung zum eigenen Inneren. Wie Novalis formuliert: Nach innen gehe der Weg, denn „die innere Welt ist [...] so innig, so heimlich – Man möchte ganz in ihr leben. [...] Schade, dass Sie so traumhaft, so ungewiss ist“<sup>54</sup>. Folglich wird einem die ersehnte Standhaftigkeit, das Sichere im trügerischen Gefühl doch nicht zuteil.<sup>55</sup> In der Natur ist man nämlich wieder mit dem Ich allein und von den anderen Menschen isoliert.

Tiecks antiaufklärerischer und antikapitalistischer Impetus offenbart sich in zwei unterschiedlichen Reaktionen: Im Versuch, den Verstand in eine spontane Bereitschaft zu verwandeln, sowie in der Flucht des Subjekts vor seiner Selbstgefangenschaft. Das Individuum wendet sich unter dem Einfluss der Glaubensphilosophie Jakobis<sup>56</sup> zur Objektivität des Fühlens, dem einzigen Sicherem. Die Hingabe an die trügerischen<sup>57</sup> Gefühle bedeutet aber keinen Ausweg, es führt nur zum „schwärmerischen Selbstbetrug“<sup>58</sup> und endlich fällt das Ich wieder in sich selbst zurück. Dergestalt richtet sich Tiecks Kritik zum einen gegen den übersteigerten Subjektivismus der Aufklärung. Zum anderen artikuliert er die Selbstsuche des den Halt und die Sicherheit verlorenen Subjekts. Zugleich macht er aber auch auf die Gefahr aufmerksam, dass die Besinnung auf die eigene Autonomie in einen ziellosen Narzissmus überschlagen und zum Selbstverlust führen kann. In der Natur ist man nämlich mit sich selbst wieder allein, das heißt die Isolierung des Subjekts kann jedoch nicht aufgehoben werden. Damit schließt sich der Kreis und bleibt der Zweifel an der Auflösbarkeit der Kluft von Wahrheit und Wirklichkeit konstant. Tieck ist es sichtlich nicht gelungen, eine beruhigende Lösung des angesprochenen Problems zu finden, welches in seiner romantischen Schaffensperiode akut bleibt<sup>59</sup>.

<sup>51</sup> ARENDT 1972, 14.

<sup>52</sup> Es soll an Kant und Fichte erinnert werden, die einen Zusammenhang zwischen subjektiver Wahrnehmung und objektiver Weltgestaltung postulieren.

<sup>53</sup> PIKULIK 1992, 238.

<sup>54</sup> NOVALIS: *Schriften*. Hg.v. Paul KLUCKHOHN und Richard SAMUEL. 2. Aufl. Stuttgart, W. Kohlhammer, 1960. III, 376.

<sup>55</sup> Die philosophische Begründung dieser Ansicht leistet Kant mit seiner Lehre von der Erscheinungswelt und der Natur des Gefühls

<sup>56</sup> Jakobi bestimmt den Glauben als eine „Sympathie mit dem unsichtbaren Wirklichen, Lebendigen und Wahren“. vgl. GUMBEL 1976, 181.

<sup>57</sup> Das Gefühl ordnet Kant in den Bereich der Erscheinungen ein und postuliert es als Trug der Sinnen.

<sup>58</sup> GUMBEL 1976, 177.

<sup>59</sup> Das Motiv der Flucht in die Natur und die Gefahr der Isolation ist bereits im ersten seiner Frühwerke, in *Almasur* ausweisbar.

#### 4. Zusammenfassung

Zum Schluss lässt sich sagen, dass Tieck in den *Elfen* in der imitierten Form eines Märchens eine vieldiskutierte Frage seiner Zeit, die der problematisch gewordene Subjektivität thematisiert. Näher stellt er die Frage nach den Möglichkeiten der Selbstvergewisserung des Subjekts, wenn die Wirklichkeit bloß als ein Produkt des Geistes erscheint. Trotz den zahlreichen Elementen eines Kindermärchens und ihrer beabsichtigten Naivität versteht sich das Werk als eine literarische Diagnose der allgemeinen Bewusstseinskrise der Epoche und des Autors selber. Die Spiegelung der komplexen Innerlichkeit erfolgt im Text metaphorisch als eine Abwendung des Ich von der Realität und seine Hinwendung zum Phantastischen. Die Darstellung des Wunderbaren gründet bei Tieck auf den Grenzübergängen des Wirklichen in der Form des Traums. Der Traum/Wachtraum ist der Zustand der Abwesenheit, und die Flucht in ihn hinein zeigt den Versuch des Subjekts, sich von dem Zwang der gesellschaftlichen Realität zu entlasten<sup>60</sup>.

Das Phantasieren führt aber zugleich zur Ichhaftigkeit und Isolation. Nimmt man an, dass die narrativen Texte (vorbildliche) bürgerliche Sozialisationsformen modellieren, so zeigt die Hingabe dem poetischen Traum die Destruktion der bestehenden Lebensordnung an. Für die Darstellung des Phantasierens/des Traumzustandes setzt Tieck das Mittel des raschen Wechsels der Wirklichkeitsebenen und des Erzählstandpunktes ein. Die veränderte Bewusstseinslage durch die Radikalisierung der Phantasie erzeugt im Werk eine zeitliche Doppelstruktur, wobei Traum, Erinnerung und Ahnung den verschiedenen Dimensionen der Zeit entsprechen<sup>61</sup>.

Die einer „realisierten Utopie“ gegenüber getauschten Natur erscheint als ein beseelter Wundergarten (Feenwelt), deren Darstellung für Tieck nur in der Form eines Gemütsreflexes vorstellbar ist, wobei nicht nur die Landschaft das Analogon des Gemüts wird, sondern es weitet sich umgekehrt auch das Gemüt zur Landschaft aus<sup>62</sup>. Zugleich ist die Natur die Personifikation jener Einheit von Mensch und Natur, die endgültig verlorenzugehen scheint. Das Erleben der Natur schreibt Tieck dem Kind zu. In ihm entdeckt er eine neue Möglichkeit der poetischen Wirklichkeitswahrnehmung und ein neues Medium der Selbstreflexion des Subjekts. Die Darstellung des Gemüts heißt bei Tieck die Spiegelung „einer augenblicklichen Gestimmtheit des Menschen“<sup>63</sup>. Das Werk durchzieht das Motiv der eigenen Selbstverwirklichung und des Selbstverlusts. In beiden Prozessen hat die Erinnerung eine bestimmende Funktion: im ersten bildet sie als ein selbststiftender Faktor die Kontinuität zwischen dem früheren und dem gegenwärtigen Ich der Hauptfigur. Im letzteren beginnt der Verlust der Identität mit dem Entzug der Erinnerung. Beide Vorgänge werden mit tiefenpsychologischer Methode<sup>64</sup> und aus der Perspektive Maries dargestellt. Bezüglich des behandelten Problems lässt sich Tiecks Konsequenz wie folgt resümieren: Das Subjekt als ein ideeller Weltschöpfer könne eine fiktive Welt zurückerobern, aber es müsse die vorgegebene objektive Welt dabei verlieren<sup>65</sup>.

<sup>60</sup> RIBBAT 1979, 75.

<sup>61</sup> FRANK 1990, 503.

<sup>62</sup> PIKULIK 1992, 263.

<sup>63</sup> KLUGE 1976, 420.

<sup>64</sup> Die genaue psychologische Darstellung der inneren Vorgänge ist bereits in Tiecks frühen Werken, so in *Abdallah* oder *Karl von Berneck* zu beobachten.

<sup>65</sup> ARENDT 1972, 14.

Tieck kommt das Verdienst zu, die alte Bildungsform des Märchens auszuweiten und darin „die neue Form einer poetischen Aufschließung und Deutung des Wirklichen“ zu erfinden<sup>66</sup>. In seinem Darstellungsmodus, der ein „modernes psychologisch rationales Verständnis“<sup>67</sup> impliziert, sind zwei Tendenzen zu erkennen: einerseits die mimetische Erzeugung einer Realitätsillusion durch das Variieren vorgegebenen Bauelemente, andererseits das Bewusstmachen des fiktionalen Charakters. Beim letzteren geht es um eine nicht mehr „rationalisierte“<sup>68</sup> Darbietungsweise des Wunderbaren, ein befremdendes Verfahren, das die Dinge in einer neuen Perspektive sehen lässt, wobei die nachgeahmte Naivität als ein bestimmender Wirkungseffekt verwendet wird. Diese durch Tieck verwendete Technik weist mit ihrer Neuartigkeit bis in das 20. Jahrhundert voraus und wird in der poetischen Disposition der Moderne und der Postmoderne erkennbar. Die ästhetische Qualität des Werkes bestimmt neben seinem imaginativen Potential und Experimentalcharakter auch die einzigartige Seele Stimmung wesentlich mit.

### Literatur

ARENDRT 1972

ARENDRT, Dieter: Der 'poetische Nihilismus' in der Romantik. Studien zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit in der Frühromantik. Bd. I. Tübingen, NIEMEYER, 1972.

BISCHOFF 1998

BISCHOFF, Heinrich: Ludwig Tieck als Dramaturg. Bruxelles, OFFICE DE PUBLICITÉ SOCIÉTÉ BELGE DE LIBRAIRIE, 1898.

BOHRER 1989

BOHRER, Karl Heinz: Die Kritik der Romantik. Frankfurt/M., SUHRKAMP, 1989.

BÖCKMAN 1934

BÖCKMAN, Paul: Die romantische Poesie Brentanos und ihre Grundlage bei Schlegel und Tieck. Ein Beitrag zur Entwicklung der Formsprache der deutschen Romantik. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 35. 1934.

BRÜGGEMANN 1964

BRÜGGEMANN, Werner: Spanisches Theater und deutsche Romantik. Bd. 1, Münster, ASCHENDORFF, 1964.

DILTHEY 1922

DILTHEY, Wilhelm: Leben Schleiermachers. Bd. I, 2. Auf., Berlin, 1922.

FRANK 1990

FRANK, Manfred: Das Problem „Zeit“ in der deutschen Romantik. Zeitbewusstsein und Bewusstsein von Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung. Paderborn, SCHÖNINGH, 1990.

---

<sup>66</sup> KLUSMANN 1976, 360.

<sup>67</sup> SCHLAFFER, 1976, 446.

<sup>68</sup> SCHERER, 2003, 27.

GUMBEL 1976

GUMBEL, Hermann: Ludwig Tiecks dichterischer Weg. In: SEGEBRECHT, Wulf (Hg.): Ludwig Tieck. Darmstadt, WISSENSCHAFTLICHE BUCHGESELLSCHAFT, 1976.

GUNDOLF 1976

GUNDOLF, Friedrich: Ludwig Tieck. In: SEGEBRECHT, Wulf (Hg.): Ludwig Tieck. Darmstadt, WISSENSCHAFTLICHE BUCHGESELLSCHAFT, 1976.

HEINE 1971

HEINE, Heinrich: Sämtliche Schriften. hg. v. Klaus BRIGLEB, München, CARL HANSER, 1971. Bd. 3, hg. v. Klaus PÖRNBACHER

KIRCHHOFF 1982

KIRCHHOFF, Jochen: Friedrich Joseph von Schelling in Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten dargestellt. Rowohlts Monographien hg. v. Kurt und Beate KUSENBERG, Reinbek bei Hamburg, ROWOHLT TASCHENBUCHVERLAG GMBH, 1982.

KLUGE 1976

KLUGE, Gerhard: Idealisieren-Poetisieren. Anmerkungen zu poetologischen Begriffen und zur Lyriktheorie des jungen Tieck. In: SEGEBRECHT, Wulf (Hg.): Ludwig Tieck. Darmstadt, WISSENSCHAFTLICHE BUCHGESELLSCHAFT, 1976.

KLUSSMANN 1976

KLUSSMANN, Paul Gerhard: Die Zweideutigkeit des Wirklichen in Ludwig Tiecks Märchen-novellen. In: SEGEBRECHT, Wulf (Hg.): Ludwig Tieck. Darmstadt, WISSENSCHAFTLICHE BUCHGESELLSCHAFT, 1976.

NOVALIS 1978

NOVALIS: Werke. 2 Bde. München, FRANKE, 1978. Bd. 2.

NOVALIS 1960

NOVALIS: Schriften. Hg.v. Paul KLUCKHOHN und Richard SAMUEL. 2. Aufl. Stuttgart, W. KOHLHAMMER, 1960. Bd. III.

PAULIN 1988

PAULIN, Roger: Ludwig Tieck. Eine literarische Biographie. München, BECK, 1988.

PIKULIK 1992

PIKULIK, Lothar: Frühromantik. Epoche, Werke, Wirkung. München, C. H. BECK, 1992.

PROUST 1996

PROUST, Marcel: Osterferien. In: Ders., Der gewendete Tag. „Auf der Suche nach der verlorenen...“, München, DVT KLASSIK 2386, 1996.

RIBBAT 1979

RIBBAT, Ernst (Hg.): Romantik. Ein Literaturwissenschaftliches Studienbuch. Königstein, Ts ATHENÄUM, 1979.

ROSENKRANZ 1976

ROSENKRANZ, Karl: Ludwig Tieck und die romantische Schule. In: SEGEBRECHT, Wulf (Hg.): Ludwig Tieck. Darmstadt, WISSENSCHAFTLICHE BUCHGESELLSCHAFT, 1976.

## RUNGE 1965

RUNGE, Philipp Otto: Hinterlassene Schriften. I/II. Nachdruck. Göttingen, VANDENHOECK & RUPRECHT, 1965. Bd. I.

## SCHERER 2003

SCHERER, Stefan: Witzige Spielgemälde: Tieck und das Drama der Romantik. Berlin, WALTER DE GRUYTER, 2003.

## SCHLAFFER 1976

SCHLAFFER, Heinz: 'Roman und Märchen'. Ein formtheoretischer Versuch über Tiecks 'Blonden Eckbert' (1969) In: SEGEBRECHT, Wulf (Hg.): Ludwig Tieck. Darmstadt, WISSENSCHAFTLICHE BUCHGESELLSCHAFT, 1976.

## VIETTA 1983

VIETTA, Silvio (Hg.): Die literarische Frühromantik. Göttingen, VANDENHOECK & RUPRECHT, 1983.

### Quellen

## TIECK 1997

TIECK, Ludwig: Der blonde Eckbert, Der Runenberg, Die Elfen. Märchen. Mit einem Nachwort von Konrad Nussbächer. Stuttgart, PHILIPP RECLAM JUN., 1997.

## TIECK 1974

TIECK: Kritische Schriften. Bd. I, Leipzig, 1848, Reprint 1974.

## TIECK 1963

TIECK: Frühe Erzählungen und Romane. München, WINKLER, 1963.

## TIECK 1793

TIECK: Über Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren von 1793. In: Tieck-DKV I.