



WOLFGANG LUKAS

**Abschied von der Romantik.
Inszenierungen des Epochenwandels
bei Tieck, Eichendorff und Büchner**

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation in: Recherches germaniques 31 (2001), S. 49-83.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/lukas_epochenwandel.pdf>

Eingestellt am 22.11.2004

Autor

PD. Dr. Wolfgang Lukas

Editionsprojekt C. F. Meyer

Universität Zürich

Gloriastr. 18a

CH-8006 Zürich

Emailadresse: <wolf.lukas@tiscalinet.ch>

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben:

Wolfgang Lukas: Abschied von der Romantik. Inszenierungen des Epochenwandels bei Tieck, Eichendorff und Büchner (22.11.2004).

In: Goethezeitportal. URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/lukas_epochenwandel.pdf>

(Datum Ihres letzten Besuches).

WOLFGANG LUKAS

**„Abschied von der Romantik“.
Inszenierungen des Epochenwandels
bei Tieck, Eichendorff und Büchner**

Ausgehend von der Beobachtung, daß es zwischen ca. 1835–1840 in der Erzählliteratur zu einem gehäuften Auftreten romantischer Stoffe und Motive kommt, wird deren Verwendung in vier zeitgenössischen Erzählungen von Tieck, Eichendorff und Büchner näher untersucht. So sehr sich einige Texte auf der Oberfläche als ‚romantisch‘ präsentieren mögen, so handelt es sich doch nur mehr um das Zitat romantischer Modelle, deren Semantik zugleich stark transformiert ist. Im Mittelpunkt der untersuchten Texte steht das Problem der ‚Regression‘ auf eine ‚alte poetische Zeit‘, die nun u.a. mit einer (Psycho)Pathologisierung und/oder Kriminalisierung des Figurenverhaltens verknüpft wird und eine paradoxe Koppelung mit ‚progressivem‘ (‚revolutionärem‘) Handeln eingehen kann. Die Reinszenierung von ‚Romantik‘, so kann gezeigt werden, etabliert eine Metaebene, auf der die Texte ihren eigenen literarhistorischen Ort als einen ‚post-romantischen‘ reflektieren, und stellt selbst eine Form des definitiven Abschieds von der Romantik dar.

Wenn sich in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts allmählich die Anzeichen eines literarhistorischen Epochenwandels mehren, dann ist deswegen die Romantik und mit ihr die Epoche, deren Teil sie ist – die sogenannte ‚Goethezeit‘ oder ‚(Goethesche) Kunstperiode‘ – noch lange nicht am Ende. Der ganze Zeitraum jener Epoche, die man als ‚Biedermeier‘ bzw. ‚Vormärz‘ benennt – also die Jahre zwischen ca. 1820-1850, ja z.T. noch darüber hinaus – ist geprägt durch die Auseinandersetzung mit der Romantik. Innerhalb dieses Zeitraums nimmt die zweite Hälfte der 30er Jahre diesbezüglich einen Sonderstatus ein. Zwischen ca. 1835-40 treffen wir in der Erzählliteratur auf eine signifikante Häufung von geradezu extrem traditionell romantischen, oder besser: ‚romantisierenden‘ Texten. Ich nenne einige Beispiele. Da ist zum einen das erzählerische Spätwerk von Tieck und Eichendorff, die in den genannten Jahren noch einmal äußerst produktiv sind. Von den insgesamt knapp 40 sog. ‚Dresdner Novellen‘, die Tieck in seiner zweiten, spät- und nachgoethezeitlichen Produktionsphase zwischen 1822 und 1841 schreibt, erscheinen 15, das sind ganze 40%, allein zwischen 1835 und 1841. Darunter finden sich so bedeutende Novellen wie u.a. *Das alte Buch und die Reise ins Blaue hinein* (1835), *Des Lebens Überfluß* (1839) oder Tiecks letzte Novelle *Waldeinsamkeit* (1841) – Texte, die z.T. bereits im Titel romantische Erzählmodelle bzw. Schlagworte aufrufen. Es häufen sich auch Untertitel, die die Texte als fantas-

tische und genuin romantische Erzählgattung wie "Märchen-Novelle" (*Das alte Buch und die Reise ins Blaue hinein* und *Die Vogelscheuche*, 1835) oder "Gespenster-Geschichte" (*Die Klausenburg* 1837) ausweisen. Eichendorff läuft ab ca. Mitte der 30er Jahre ebenfalls noch einmal zu einer Hochform auf, während er in den vorangehenden fünfzehn Jahren nur wenig Erzählprosa vorgelegt hat: so u.a. mit dem späten Bildungsroman *Dichter und ihre Gesellen* (1834) und seinen Erzählungen *Eine Meerfahrt* (entst. um 1835), *Das Schloss Dürande* (1837) oder *Die Entführung* (1839). Das Phänomen der verstärkten Hinwendung zu romantischen Erzählstoffen und -gattungen ist allerdings nicht, wie es auf den ersten Blick scheinen könnte, auf Vertreter der alten Goethezeitgeneration wie Tieck und Eichendorff beschränkt. Wir finden es auch innerhalb der jüngeren Autorengeneration, die zu Beginn bzw. zu Ende der 30er Jahre zu schreiben beginnt. Hier wären Mörike zu nennen mit der Märchennovelle *Der Schatz* von 1836 sowie Franz von Gaudy, der 1838 die Novellensammlung *Venetianische Novellen* erscheinen läßt, die Texte mit so bezeichnenden Titeln wie *Liebeszauber* oder *Frau Venus* enthält, oder Hermann Kurz, der in einer seiner ersten Sammlungen, *Dichtungen* (1839), ebenfalls eine Novelle mit dem Titel *Liebeszauber* vorlegt.¹

Es scheint sich also bei den Jahren zwischen ca. 1835 und 1840 quantitativ wie qualitativ um eine allerletzte Blütezeit der Romantik zu handeln. Tieck und Eichendorff veröffentlichen 1841 jeweils ihre letzte Novelle (*Wald-einsamkeit*; *Die Glücksritter*), Mörike verstummt für lange Zeit und meldet sich erst 1856 wieder mit Erzählprosa (*Mozart auf der Reise nach Prag*); Gaudy stirbt 1840, Kurz setzt seine literarische Produktion nach 1840 unter geänderten, nun deutlich 'prärealistischen' Vorzeichen fort.² Die Beispiele ließen sich noch mehren, die bereits auf dieser Betrachtungsebene belegen können, daß die Jahre um 1840 eine Zäsur markieren, und zwar eine *intraepochale Binnenzäsur*, die die frühe (und mittlere) von der späten Biedermeier- / Vormärzzeit trennt. Wenn ich von einer letzten 'Blütezeit romantischer Erzählliteratur' spreche, so ist sogleich präzisierend hinzuzufügen, daß es sich nur scheinbar um traditionell (spät)romantische Literatur handelt, vielmehr ausnahmslos um Texte, an denen sich exemplarisch der stattfindende literarhistorische Wandel rekonstruieren läßt. Noch deutlicher gesagt: diese Texte führen zugleich auf einer Metaebene eine Diskussion über die Romantik (bzw. Goethezeit) und machen deren unwiderrufliches Ende selbst explizit oder implizit zum Thema. *Die nochmalige Heraufbeschwörung der Romantik als eine Form*

¹ S. Verf.: "Liebeszauber". Transformationen eines romantischen Erzählmodells an der Schwelle zum Realismus." In: *Phantastische Wirklichkeiten – realistische Imaginationen. Weltentwürfe in Literatur und Medien*. Hrsg. v. Hans Krahl u. Claus-Michael Ort. (vorauss. Kiel 2002).

² Vgl. Verf.: Artikel "Novellistik". In: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. Bd 5: *Zwischen Restauration und Revolution (1815–1848)*. Hrsg. v. Gert Sautermeister u. Ulrich Schmid. München 1998, S. 251-280, 643-648.

des Abschieds von ihr – unter dieser leitenden These möchte ich im folgenden Überlegungen zu einigen herausragenden Erzähltexten dieser genannten Teilphase anstellen. Im Mittelpunkt wird Tiecks berühmte Novelle *Des Lebens Überfluß* stehen; von dieser ausgehend soll ein vergleichender Blick geworfen werden auf weitere zeitgenössische Texte wie Tiecks *Waldeinsamkeit*, Eichendorffs *Schloß Dürande* und Büchners *Lenz*.

Das Zitat der goethezeitlichen Liebeskonzeption als Gegenentwurf

Der Thematisierung eines vor sich gehenden Epochenwandels begegnen wir spätestens ab 1830 in der Literatur und von da an zunehmend explizit, so eben u.a. wiederholt bei Tieck. In seiner bereits genannten Erzählung *Das alte Buch und die Reise ins Blaue hinein* thematisiert ein Rahmenerzähler, in dem indirekt Tieck erkennbar ist, den Epochenwandel an Hand eines Bedeutungswandels der Begriffe "Philister" bzw. "Philisterei". Von Goethe, so der Erzähler, wurden sie im *Werther* 1774 ursprünglich für Albert, Lottes Gatten, gebraucht, somit als "Bezeichnung ruhiger, verständiger und brauchbarer Menschen [...], die eben kein heißes Herz, keinen Enthusiasmus haben".³ Philisterei bedeutet in diesem Sinne also eine Steigerung von "Prosaismus" – im Gegensatz hierzu stünde Werther als maximal leidenschaftlich liebendes und insofern 'poetisches' Subjekt. Jetzt hingegen konstatiert der Tiecksche Rahmenerzähler eine Neudefinition:

Doch hat sich unvermerkt der Begriff, den Goethe zuerst damit bezeichnen wollte, in diesen funfzig [recte: sechzig!, W.L.] Jahren so geändert, daß altdeutsche, oder liberale, politische, religiöse *Alberts*, gegen welche der Albert von 1774 wohl genial, enthusiastisch und abergläubig zu nennen ist, im Jahre 1834 den damaligen Werther einen kleinlichen, sentimental *Philister* nennen würden, der sich weder für Staat, Menschheit, Freiheit noch Natur begeistern könne, sondern der nur einer armseligen Liebe lebt und stirbt.⁴

Das Poetische steht nach wie vor in Opposition zum Prosaischen und Philisterhaften, doch der Gegensatz definiert sich anders: nicht mehr über die Liebe, sondern über ein der Liebe Äußerliches und Fremdes wie Politik oder Religion.⁵ Tieck benennt damit genau jenen neuen Umgang der Liebenden miteinander, wie er in der zeitgenössischen, vorzugsweise der jungdeutschen Literatur tatsächlich auftaucht, etwa in Gutzkows berühmt-berüchtigtem Skandalroman *Wally, die Zweiflerin* (1835). Dort finden die Liebenden Wally und Cäsar nicht

³ Ludwig Tieck: *Das alte Buch und die Reise ins Blaue hinein*. In: *Schriften in zwölf Bänden*. Bd 11: *Schriften 1834–1836*. Hrsg. v. Uwe Schweikert u.a. Frankfurt a. M. 1988, S. 733.

⁴ Ebda, S. 733f (Hervorh. i. O.).

⁵ S. hierzu auch Lutz Hagedstedt: *Ähnlichkeit und Differenz. Aspekte der Realitätskonzeption in Ludwig Tiecks späten Romanen und Novellen*. München 1997, u.a. S. 163 ff, 296.

mehr über die Liebe, sondern paradoxerweise über ihren Enthusiasmus für überindividuelle Probleme, allgemeine "Humanitätsfrage[n]" und Fragen der Religion etc. als Paar zueinander, zumindest momentweise.⁶ Denn die Substitution der erotischen Leidenschaft durch die Leidenschaft für Religion oder Politik geht mit einer fundamentalen Störung der Emotionalität einher, die das Paar denn auch scheitern läßt. Mundts Briefroman *Moderne Lebenswirren. Briefe und Zeitabenteuer eines Salzschreibers* (1834) entwirft mit dem Helden Seeliger, dessen Name bereits die *Werther*-Parodie signalisiert⁷, einen der epochentypischen 'Zerrissenen', der an einem politischen Selbstfindungsproblem laboriert und dergestalt "Anlagen zu einem politischen Werther dieser Zeit" besitzt, d.h. ihm droht der potentielle Selbstmord nicht etwa aus unerfüllbarer Liebe, sondern "aus Liberalismus oder aus Absolutismus".⁸ Die jungdeutsche Rhetorik der "Emancipation des Fleisches" darf über den in diesen Texten auf der Ebene der faktisch gelebten Erotik z.T. waltenden Pessimismus nicht hinwegtäuschen.⁹ Tieck thematisiert und reflektiert also den Bedeutungsverlust, den die Liebe in der nachgoethezeitlichen Epoche allgemein erleidet und setzt mit seinem Text noch einmal bewußt ein Gegenprogramm gegen diese Zeit-tendenz.

Auch Tiecks Novelle *Des Lebens Überfluß* – die einzige seines Spätwerkes, die im kollektiven Gedächtnis überlebt hat¹⁰ – ist auf diesem Hintergrund zunächst als ein solcher Gegenentwurf zu sehen. Die Liebe zwischen dem Bürgerlichen Heinrich und der Adligen Clara ist aufgrund der herrschenden Normen der dargestellten ständischen Gesellschaft nicht realisierbar. In der maximalen Unbedingtheit ihrer Liebe und in ihrer Bereitschaft, um dieser Liebe willen in Gegensatz zur Gesellschaft und deren Normrepräsentanten, als welche im Text vor allem Claras Vater und Heinrichs Vorgesetzte fungieren, zu treten und kompromißlos alles aufzuopfern, was ihnen ein soziales Leben innerhalb dieser Gesellschaft ermöglichen würde – Heinrichs Beruf und Kar-

⁶ Karl Gutzkow: *Wally, die Zweiflerin*. Hrsg. v. Günter Heintz. Stuttgart 1983². I. Buch, Kap. 9., S.31 ff, hier 34. Hinter der "Humanitätsfrage" verbirgt sich zwar ein erotisches Angebot Cäsars, entscheidend ist aber, daß die individuellen Liebesregungen und -wünsche ausgeblendet bzw. generell nicht mehr als solche verbalisierbar sind. Vgl. auch Marianne Wunsch: "Religionsthematik und die Strategien der Selbstverhinderung in Erzähltexten Gutzkows der 1830er bis 50er Jahre." In: *Gutzkow lesen! Beiträge zur Internationalen Konferenz des Forum Vormärz Forschung vom 18. bis 20. September 2000 in Berlin*. Hrsg. v. Gustav Frank u. Detlev Kopp. Bielefeld 2001, S. 189-205.

⁷ S. Manfred Schreiber: *Die kranke schöne Seele der Revolution. Heine, Börne, das 'Junge Deutschland', Marx und Engels*. Frankfurt a. M. 1980, S. 171-177.

⁸ *Moderne Lebenswirren. Briefe und Zeitabenteuer eines Salzschreibers*. Hrsg. von D. Theodor Mundt. Leipzig 1834 (Repr. Frankfurt a. M. 1973), S. 246.

⁹ S. Verf.: "Experimentelles Schreiben und neue Sprachästhetik in den 30er Jahren: zu Gutzkows *Seraphine*." In: Gustav Frank / Detlev Kopp (A. 6), S. 65-97.

¹⁰ Zur Rezeptionsgeschichte s. Ingrid Oesterle: "Ludwig Tieck: *Des Lebens Überfluß* (1838)." In: *Romane und Erzählungen zwischen Romantik und Realismus. Neue Interpretationen*. Hrsg. v. Paul Michael Lützel. Stuttgart 1983, S. 231-267. Dort auch ein ausführlicher Literaturbericht.

riereaussichten als Diplomat, Claras väterliches Erbe –, stehen sie ausdrücklich in Opposition zu den im Text so genannten "prosaischen Menschen" (T 204)¹¹ und vertreten eine Liebeskonzeption à la Werther. Die Gestaltung der äußeren Situation erweist sich genau in dieser Hinsicht als funktionalisiert. Dies beginnt bereits bei der Wahl des Raumes. Das Liebespaar hat vor der drohenden Trennung Zuflucht gefunden in einem alten, "sehr sonderbare[n]" (T 217) Haus in der Vorstadt einer ungenannten Residenzstadt. Das Abweichende dieses Hauses besteht v.a. in seiner völligen Abgeschlossenheit: es gibt, durch eine besondere Dachkonstruktion, keinen Sichtkontakt zur Außenwelt. Wenn Heinrich diese räumliche Isolation als Positivum, ja geradezu als Voraussetzung für das Erleben eines Liebesglücks deklariert und wenn er demgegenüber den sozialen Raum, dem das Paar entflohen ist, folgendermaßen als Negativum beschwört: "wie gestört, ewig getrennt, einsam und zerstreut wären wir nun in jenem Schwarm der vornehmen Zirkel [...]" (T 195), dann scheint er hiermit Werther zu zitieren, wenn dieser das erzwungene Leben in den nobeln Kreisen der Stadt als Zustand der extremen Entfremdung sowohl von der Geliebten als auch von sich selbst beklagt.¹² Die Dachstube im zweiten Stock erscheint dergestalt als Variante eines außersozialen Raums, eines Quasi-‘Naturraums’, der in Opposition steht zum sozialen Raum der Konventionen und der ständischen Rücksichten.¹³

Der extremen sozialen Isolation korrespondiert der extreme materielle Mangel, den das Paar erleidet und der durch die zeitliche Situierung in einem außergewöhnlich strengen Winter nochmals gesteigert wird. Auch dieser Mangel wird funktionalisiert für das Liebesglück, indem er nämlich die Absolutsetzung der Liebe erlaubt, die dadurch bzgl. aller äußerer Bedingtheiten als autonom erscheint. Von denen, die materiell "fast *Alles*" entbehren, heißt es: "diese jungen Eheleute entbehrten *nichts* im Gefühle ihres Glücks", als "Bettler" leben sie zugleich "wie Adam und Eva" im "Paradiese" (T 195, 219).¹⁴ Der Abriß der Treppe als "eine[r] von des Lebens ganz unnützen Überflüssigkeiten" (T 213) am Ende stellt diesbezüglich nur einen Extrempunkt dar – sowohl an räumlicher Isolation als auch an Autonomie des sich selbst genügenden

¹¹ Zitate im folgenden aus: Ludwig Tieck: *Schriften*. Bd 12. Hrsg. v. Uwe Schweikert. Frankfurt a. M. 1986 (= T).

¹² Vgl. 2. Buch, Brief v. 20. Januar (*Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in vierzehn Bänden*. Hrsg. v. Erich Trunz. Bd 6. Hamburg 1963⁵, S. 64 ff). Zu den Rousseau-Anklängen s. Ingrid Oesterle (A. 10), S. 247f.

¹³ Zum literarischen Topos der 'poetischen Insel' und zu deren Transposition in die vormärzliche Stadtrealität gemäß dem gattungspoetologischen Programm der 'Novelle' s. Ingrid Oesterle (A. 10), S. 244 ff. Versuche, das Liebesasyl als Zitat der Minnegrotte aus Gottfrieds *Tristan* zu deuten, überzeugen hingegen nicht, da sie auf viel zu allgemeine und unspezifische Übereinstimmungen abheben, vgl. Ursula Kiermeier: "Tiecks *Des Lebens Überfluß* als romantische Adaption von Gottfrieds *Tristan*." In: *Vita pro litteris. Festschrift für Anna Stroka*. Hrsg. v. Eugeniusz Tomiczek u.a. Warschau 1993, S. 231-242.

¹⁴ Alle Hervorhebungen in den Zitaten stammen, wenn nicht anders vermerkt, von mir.

Liebespaars –, in dem Tieck die Absolutsetzung der Liebe ironisch gipfeln läßt.

Die Inszenierung dieser Liebe von maximaler goethezeitlich-romantischer Unbedingtheit ist freilich von Anfang an in sich gebrochen. Bereits die Wahl einer solchen gewissermaßen experimentellen Extremsituation ist ein Indiz hierfür. Denn nicht nur bringt sie eine ironische Distanzierung des Erzählers zum Ausdruck. Sie führt vor allem und unwiderruflich zugleich jene Dimension des Materiellen und Ökonomischen ein, die die Goethezeit-Literatur als ein Prosaisches stets ausgeklammert hat. Der goethezeitliche Initiationsroman, z.B. der Bildungsroman, setzt bekanntlich alle äußeren Beschränkungen, wie sie etwa durch die Notwendigkeit des alltäglichen Broterwerbs gegeben sind, irrelevant bzw. blendet sie aus und ermöglicht dem Helden die optimale Entfaltung und Bildung seiner selbst zum autonomen Subjekt, wozu auch die erotische Selbstfindung gehört.¹⁵ Dem wohnt natürlich ein Moment des Utopischen inne, das aber – und dies ist konstitutiv für die Goethezeit – nicht *als ein solches* thematisch wird. Jetzt hingegen wird deutlich gemacht, *daß* es sich um eine Utopie handelt, die allenfalls kurzfristig und vorübergehend realisiert werden kann. Daß die ökonomisch-materielle Dimension sich hier nicht mehr aussperren läßt, zeigt nicht zuletzt der Traum des Helden, in dem sie, gleichsam als ein von Heinrich Verleugnetes, massiv wiederkehrt.¹⁶ Die geträumte Situation einer Versteigerung, der er beiwohnt, greift zunächst ein iteratives Ereignis aus Heinrichs Jugend auf, nämlich seine, von ihm selbst nun als "Torheit und Schwärmerei" getadelte einstige "Leidenschaft [...], bei Bücherauktionen zugegen zu sein" (T 221). Der Traum kehrt die Verhältnisse jedoch um: der Held ist nicht Ersteigernder, sondern selbst Versteigerungsobjekt und Teil jener Gruppe von "verstäubten Altertümlichkeiten", die, bestehend aus alten Möbeln wie Personen – neben ihm "alte Weiber, Tagediebe, elende Schriftsteller, Libellisten, verdorbene Studenten und Komödianten" –, dem "Meistbietenden zugeschlagen werden [soll]" (T 221): ein Bild, das einen maximalen Angriff auf den goethezeitlichen Wert der Autonomie der Person darstellt. Die materielle Wertlosigkeit ist wörtlich-hypertrophe Realisierung und somit metaphorischer Ausdruck seiner 'sozialen Wertlosigkeit', die Folge seines Total-Austritts aus der Gesellschaft ist:

¹⁵ Zum Modell des goethezeitlichen Initiationsromans s. Michael Titzmann: "Die 'Bildungs'- / Initiationsgeschichte der Goethezeit und das System der Altersklassen im anthropologischen Diskurs der Epoche." In: *Wissen in Literatur. Neue Studien zum 19. Jahrhundert*. Hrsg. v. Lutz Danneberg u. Friedrich Vollhardt. Tübingen 2001 (im Ersch.). Vgl. auch Marianne Wunsch: "Struktur der ‚dargestellten Welt‘ und narrativer Prozeß in erzählenden Metatexten des ‚Biedermeier‘". In: *Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier*. Hrsg. v. Michael Titzmann. Tübingen (im Ersch.).

¹⁶ Vgl. zu diesem Traum William J. Lillyman: *Reality's Dark Dream. The Narrative Fiction of Ludwig Tieck*. Berlin u.a. 1979, S. 124 ff, Ingrid Oesterle (A. 10), S. 252f und Lutz Hagedt (A. 5), S. 173 ff.

denn die Welt hat mich und ich habe die Welt in dem Grade verlassen, daß kein Mensch meinen Wert mit irgendeiner namhaften Summe würde taxieren wollen. Mein Kredit in dieser ganzen großen Stadt erstreckt sich nicht auf einen Groschen; ich bin ganz ausdrücklich das, was die Welt einen Lumpen nennt. (T 227)

Heinrichs Wert existiert nur mehr auf der privaten individuellen Ebene der Liebe: für Clara – und nur für sie – besitzt er maximalen Wert, und auch dieser immaterielle Wert wird über den nämlichen monetären Code im Traum metaphorisch als materieller abgebildet, wenn nämlich Clara für den "unvergleichlichen Mann" als Bietende auftritt und damit unter den anwesenden reichen Frauen einen regelrechten "Wettstreit" des Bietens auslöst und Heinrich schließlich so "hoch" geschätzt wird, wie "in unserm Jahrhundert noch niemals ein Mann geschätzt worden" (T 224). Die gegenseitige Hochsteigerung der beiden Liebenden zu schwindelerregenden Summen, die Ausdruck ihrer maximal individualisierenden goethezeitlich-romantischen Liebeskonzeption ist, wird im Traum aber als ein Akt der Rebellion gedeutet, als "Hochverrat", auf den die Hinrichtung steht: es drohen sowohl "Staatsbankrott" als auch ein allgemeiner Verfall der Sitten, "wenn Individuen so taxiert und übermäßig hoch geschätzt würden" (T 226f). Wenn stattdessen der Wert des Individuums gegen den "allgemeinen Nutzen" und gegen den Wert sozialer Einrichtungen wie "Ministerium", "Schulen und Universitäten", "Zucht- und Armenhäuser" (T 226) aufgerechnet wird, dann stellt damit Heinrich selbst, der dies alles träumt, seiner offiziellen Argumentation, die goethezeitlich-romantisch das Individuum und seine Liebe zum höchsten und absoluten Wert deklariert, eine inoffizielle Argumentation entgegen, die eine ganz andere Rechnung aufmacht und die bislang souverän ausgesparte soziale und ökonomische Dimension einführt. Wenn auch die Liebeskonzeption der beiden Protagonisten deshalb keineswegs ganz verabschiedet wird¹⁷, so werden doch zumindest ihre 'Kosten' und ihr Preis in ironischer Brechung sowohl in der dargestellten realen Situation als auch, nochmals überspitzt, im Traum zum Thema.

'Romantik' als kultureller und literarischer Code

Die latente Gebrochenheit der romantischen Inszenierung wird nun v.a. deutlich an der Art und Weise, wie der 'Prosa' der defizitären Realität die 'Poesie' der leidenschaftlichen Liebe entgegengesetzt wird. Eine Hauptbeschäftigung des Liebespaares, das uns überwiegend im Gespräch vorgeführt wird, ist die verbale Uminterpretation des faktischen Mangels in eine imaginierte Fülle.¹⁸ Auf diese Weise erscheint ihnen das kärgliche Essen als das köstlichste und

¹⁷ Diese Schlußfolgerung bei Lutz Hagedstedt (A. 5), S. 176f.

¹⁸ Vgl. Ingrid Oesterle (A. 10), S. 246: "Auf die Probe gestellt wird nicht die Liebesstärke, sondern die Einbildungskraft".

üppigste und gar als ein "Sardanapalisches Mahl" (T 206, 212, 216); die bloße Kartoffel, die Clara zum Nachtschisch serviert, wird von Heinrich folgendermaßen aufgewertet: "Dieser gute Erdapfel hat mit zu der großen Umwälzung von Europa beigetragen. Der Held Walter Raleigh soll leben!" (T 198). Die hässlichen Feuermauern, auf die ihr Fenster den Blick freigibt, erscheinen ihnen dergestalt als romantische Schweizer Berglandschaft und als erhabener Naturraum:

So phantasierten sie denn oft, daß jene trübseligen Feuermauern Felsen seien einer wunderbaren Klippengegend der Schweiz, und nun betrachteten sie schwärmend die Wirkungen der Abendsonne, deren roter Schimmer an den Rissen zitterte, welche sich in dem Kalk oder rohen Stein gebildet hatten. (T 218)

Die durch die Kälte hervorgerufenen Eisblumen am Fenster, Zeichen der Mangelsituation, werden umgedeutet zu ästhetisch schönen Objekten: zu "Blumengeister[n] oder Revenants einer erloschenen Vorzeit" (T 199) sowie zu einer besonderen Zeichenschrift, die Heinrich von der Treue und Liebe der Geliebten kündigt. Die von Clara im Blumentopf gezogenen bescheidenen Blumen lassen Heinrich von den "Gärten der Semiramis", die Dächer der Nachbarhäuser von den "Dächer[n] Babylons" (T 234f) fabulieren, usw. usf. Wie die Beispiele belegen, geht die Umdeutung des Mangels in Fülle einher mit einer *Transformation von 'Natur' in 'Kultur'* bzw. sie wird genau dadurch bewerkstelligt. Die oben zitierte Kartoffel ist somit gewissermaßen kein natürliches Produkt mehr, sondern ein kulturelles¹⁹; desgleichen ist die Schweizer Berglandschaft in der zitierten Bedeutung ein kulturelles (und zudem literarisches) Produkt. Die Ästhetisierung der defizitären Gegenwart transformiert diese schließlich als solche in ein "Märchen", und zwar wiederum in ein literarisches: "Wir leben eigentlich [...] ein Märchen, leben so wunderbar, wie es nur in der Tausend und einen Nacht geschildert werden kann" (T 235). In diesen Zusammenhang gehören schließlich auch die vielfachen intertextuellen Verweise auf Shakespeare, Cervantes, Goethe, Jean Paul u.a., womit Heinrich die eigene Situation zu literarischen Modellen und Vorbildern in Bezug setzt.²⁰

Protagonist all dieser Umdeutungen ist Heinrich, der 'Poetischere' der beiden, der denn auch die Geliebte, die immer wieder die faktische Realität der materiellen Not ins Spiel bringt, des Prosaismus zeiht (T 235). Heinrich unterscheidet explizit zwischen der "trüben Wirklichkeit" und dem "Ideal unserer Anschauung" (T 237) und substituiert erstere durch letzteres. Dieser Akt der ästhetischen Transformation der Wirklichkeit präsentiert sich zunächst als ty-

¹⁹ Vgl. Christoph Brecht: *Die gefährliche Rede. Sprachreflexion und Erzählstruktur in der Prosa Ludwig Tiecks*. Tübingen 1993, S. 224: "Poesie wird zum Lebensmittel".

²⁰ Vgl. auch ebda, S. 224f.

pischer Akt des 'Romantisierens', gemäß der Definition, die Novalis in seinem berühmten und vielzitierten Aphorismus gibt:

Romantisieren ist nichts, als eine qualit[ative] Potenzierung. [...] Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnißvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe so romantisire ich es [...].²¹

Neu – und gänzlich 'unromantisch' – ist aber die Explizitheit, mit der hier nun bewußt gemacht wird, wie sehr diese Poetisierung bzw. 'Romantisierung' mit vorgegebenen kulturellen und literarischen Codes operiert. Eine fundamentale Differenz zu romantischen Texten besteht dabei auch darin, daß eine derartige 'Romantisierung' nun nicht mehr vom Text selbst vorgenommen wird, sondern ausschließlich von der Figur: eine *Dissoziation zwischen Text und Figur* ist eingetreten und mit ihr eine Perspektivierung. 'Romantik' ist Produkt der willentlichen und arbiträren Umdeutungen des bzw. der Protagonisten. Das utopische Transzendieren der defizitären Realität auf eine höhere, ideale Welt hin wird vom Text selbst nicht mehr mitvollzogen, er hält vielmehr die Differenz zwischen Realität und Ideal aufrecht und läßt diese nicht zusammenfallen. Nur mehr im rein sprachlich-metaphorischen Sinn lebt das Paar "ein Märchen", wie denn auch der Text selbst sich nicht (mehr) in eine fantastische 'Märchennovelle' transformiert. Mit anderen Worten, es mögen noch romantische *Figuren* erzählt werden, die *Position*, aus der heraus erzählt wird, ist indes nicht mehr romantisch.

Aber nicht nur der Erzähler distanziert sich von seinem Helden – dies freilich nur auf mild-ironische Weise –, sondern dieser scheint sich selbst durchaus dessen bewußt zu sein, was er da treibt: unverkennbare Selbstironie schwingt, bei aller Ernsthaftigkeit, mit.²² Deutlich resultiert dies zumal bei dem zentralen Akt der Zerstörung der Treppe. Der Text legt Wert darauf, daß es sich nicht um irgendeine Treppe und nicht nur um ein bloß funktionales Objekt handelt, sondern um eine, wie Heinrich selbst bestätigt, "kunstreich bearbeitet[e]" (T 213). Der Akt der Destruktion eines Kunstwerks wird von Heinrich in ironischer Umkehrung nun seinerseits als Kunstproduktion semantisiert²³, er selbst stilisiert sich zum Künstler und "Zauberer", der die zum rohen "ungeschlachte[n] Baum" umgedeutete Treppe mit Hilfe seines "magischen Beil[s]" "in diese zierlichen Kubusklotze verwandelt"; am Ende, nach der vollständigen Zerkleinerung der ganzen Treppe, läßt er von Clara "das vollendete Werk" bewundern (T 214, 234). Die sprachlichen Umdeutungsakte gehen dabei einher mit dem Spiel mit einer doppelten – wörtlichen und metaphorischen – Bedeutung. Das wird besonders virtuos gehandhabt in jener lan-

²¹ Novalis: *Schriften*. Bd 2. Hrsg. v. Hans-Joachim. Mähl. München u.a. 1978, S. 334.

²² Vgl. auch William J. Lillyman (A. 16), S. 130.

²³ Vgl. auch Ingrid Oesterle (A. 10), S. 247.

gen Tirade, zu der Heinrich in Erwartung der bevorstehenden Auseinandersetzung mit dem Hauswirt ansetzt:

Der Alte wird es sich nimmermehr ausreden lassen, daß dort, wo jetzt nur eine Lücke ist, ehemals eine Treppe gestanden habe; er ist gewiß zu empirisch und rationalistisch, um einzusehen, daß der wahre Mensch und die tiefere Intuition der gewöhnlichen Übergänge jener armseligen, prosaischen Approximation einer so gemeinen Stufenleiter der Begriffe nicht bedarf. Wie soll ich ihm das Alles von meinem höhern Standpunkte auf seinem niedern da unten deutlich machen? Er will sich auf die alte Erfahrung des Geländers stützen und zugleich gemächlich eine Staffelnach der andern zur Höhe des Verständnisses abschreiten, und er wird unsrer unmittelbaren Anschauung niemals folgen können, die wir unter uns alle diese trivialen Erfahrungs- oder Ergehungssätze abgebrochen und dem reinsten Erkennen nach alter Parnasslehre durch die reinigende und erwärmende Flamme geopfert haben. (T 237)

Jedem empirischen und 'prosaischen' wörtlichen Objekt bzw. Sachverhalt – der Treppe samt Stufen und Geländer, dem Feuer, in dem sie verheizt wird, der räumlichen Position des Sprechenden im zweiten Stock, während der Hauswirt sich unten befindet, etc. – korrespondiert ein 'poetisches' und metaphorisches Objekt bzw. ersteres wird in letzteres transformiert. Die Poetisierungsarbeit, die Heinrich an der prosaischen Realität vollbringt, ist primär, das macht der Text mit derartigen Transformationen von wörtlicher in metaphorische Bedeutung bewußt, *sprachliche Arbeit*, Akte der puren sprachlichen Setzung. Wenn auch Künstler in der praktischen Arbeit, ist Heinrich vornehmlich *Sprachkünstler*! Die für die Romantik selbstverständliche Einheit und Identität von Sprachform und Daseinsform ist damit freilich aufgelöst; Romantik erscheint nun wesentlich perspektiviert, als eine bestimmte Form der arbiträren Realitätswahrnehmung bzw. -konstruktion sowie als sprachlich-literarischer Code – genau damit ist es freilich keine 'Romantik' mehr. Der romantisierende Gegenentwurf, zu dem der Text zunächst ansetzt, mündet hier in die irreversible Entromantisierung. Tieck legt somit zumindest implizit dieselbe fundamentale Entzauberung an, die in anderer zeitgenössischer, vornehmlich jungdeutscher Literatur explizit betrieben wird, dort allerdings nicht mit jener spielerischen und milden Ironie, sondern im Modus der Desillusionierung und der reflexiven Zersetzung.²⁴

Post-romantische Selbstreferentialität

Diese Reduktion des Romantischen auf den 'romantisierenden Blick' impliziert bereits eine gewisse Selbstreferenz: Das Subjekt wird als eigener Schöpfer und Konstrukteur dieser Realität thematisiert. Selbstreferentialität ist nun

²⁴ S. Verf.: "Experimentelles Schreiben" (A. 9), S. 84 ff.

aber eines der zentralen Themen und Probleme im Text schlechthin. Das Paar ist nicht nur räumlich und materiell auf sich selbst angewiesen, sondern Hauptgegenstand der Gespräche der beiden Liebenden sind sie und ihre Liebe selbst. Das scheint für ein Liebespaar trivial zu sein, ist hier jedoch auf signifikante Weise gestaltet.

In ihrem Liebesasyl herrscht nicht nur materielle, sondern auch geistige Mangelsituation: es gibt keine Bücher, so daß sich die Lektüre von Heinrichs Tagebuch als dem einzig vorhandenen Buch aus Not ergibt; zugleich ist dies aber eine hochbedeutungsvolle Konstellation. In diesem Tagebuch wird vornehmlich die eigene Geschichte des Liebespaars erzählt, und indem das Paar diese nochmals gemeinsam liest, erfährt sie auch der Leser. Die verbale Herausbeschwörung der eigenen Geschichte und der eigenen 'Genese' ist konstitutiv für dieses Paar und seine Liebe; letztere entsteht und bestätigt sich performativ über und durch die Erinnerung: "Ich freue mich schon darauf", so Heinrich zu Clara, "wenn ich in meinem Tagebuche an die Stelle kommen werde, wie ich Dich, Geliebte, plötzlich entführen mußte" (T 206). Die Erinnerung gilt privilegiert auch jenen Szenen, da das Paar, nun schon in seinem Asyl, die gegebene defizitäre Wirklichkeit poetisierend verwandelte. Liebe wird hier also nicht nur gelebt als gemeinsame verbale Konstruktion einer poetisch-romantischen Gegenwelt – nein, sie realisiert sich idealerweise als gemeinsame *Erinnerung* an solche gelungenen Umdeutungsakte. So heißt es im Anschluß an die o. zitierte schwärmerische Umdeutung der häßlichen Feuermauern in eine romantische Schweizer Berglandschaft: "*Mit Sehnsucht* konnten sie an solche Abende *zurückdenken* und sich dann aller der Gespräche *erinnern*, die sie geführt, der Gefühle, die sie gehabt, aller Scherze, die sie gewechselt hatten." (T 218) Liebe realisiert sich hier wesenhaft also immer schon auf einer Metaebene der Selbstreferentialität und Selbsthistorisierung. Wir verstehen nun auch die von Heinrich praktizierte spezielle Art der Lektüre des Tagebuchs: nämlich "rückwärts" (T 196), vom Ende her nach vorne. Das ist nur eine Radikalisierung ebendieser Struktur der Selbstreferentialität, indem sie nämlich erlaubt, die Rückwendung des Paares auf sich selbst auch quasi 'bildlich' als Kreisbewegung abzubilden. Heinrich wählt denn auch zwei bezeichnende Vergleiche: das Bild der Schlange, die sich in den Schwanz beißt, und das "Märchen" des zum Hungertode verurteilten Verbrechers, der sich selbst verzehrt (T 196f). In der Figur dieses Verbrechers erkennt sich Heinrich ausdrücklich wieder, indem er nämlich dessen physischen Selbstverzehr gleichsetzt mit der eigenen selbstgenügsamen Lebenspraxis, die ihn zum Verzicht auf den "Überfluß des Lebens" geführt habe: "Ich aber habe auch, was das Äußerliche betrifft, in ähnlicher Weise mich abgestreift und abgelebt" (T 197). Wenn das Liebespaar schließlich die eigene Treppe als einen solchen 'Überfluß' verheizt, dann wird auch dies in der Geschichte von dem Verbrecher gespiegelt: er habe sie "verbraucht" (T 239), gesteht Heinrich am Ende

dem erbosten Hausherrn, als wäre es gleichsam ein Akt der Konsumtion, des metaphorischen 'Verzehrs'.

Jene zentrale Struktur der Selbstreferentialität, die die *Figuren* charakterisiert, gilt nun in homologer Weise für den *Text* selbst. Denn dieser etabliert, wie gezeigt, einen Metadiskurs über sich und seine literarhistorische Position in der Epoche; ähnlich wie das Liebespaar, so beschäftigt auch er sich mit den 'eigenen Anfängen', soll heißen: mit den Anfängen der eigenen, nun definitiv zu Ende gehenden Epoche, die er zitiert, indem er gezielt noch einmal und in Extremform eine goethezeitliche Liebe entwirft, wie sie zu Beginn dieser Epoche erstmalig aufgetreten war.

Diese *Homologie zwischen Text und Figur* wird noch deutlicher in Tiecks letzter Novelle, *Waldeinsamkeit*, die ebenfalls zu jenen von Friedrich Hebbel gerühmten "blitzende[n] Kleinodien"²⁵ Tiecks gehört und bereits im Titel nicht nur allgemein die Wiederaufnahme romantischer Modelle ankündigt, sondern zudem ganz konkret Tiecks eigene frühromantische Erzählung *Der Blonde Eckbert* von 1797 zitiert, in der er den berühmten Neologismus "Waldeinsamkeit" geprägt hatte. Wiederum handelt es sich um eine Initiationsnovelle, die den problematischen Übergang eines jungen Mannes in das Erwachsenen- und Mannesalter inszeniert. Ferdinand, ein "poetische[r] Träumer" und Melancholiker, von der Geliebten als "mein Werther" verspottet (T 863f.), repräsentiert die romantisierende und damit auch konservative Gegenposition zur herrschenden aktuellen Tendenz des Prosaismus, die texteingangs am Beispiel des Schicksals des Schlagworts der "Waldeinsamkeit" thematisiert wird: das einst "kühne Wort" tauche mittlerweile, allen poetischen Zaubers entkleidet, sogar in Immobilienannoncen der Zeitung auf. In einer abendlichen Konversationsrunde bei Ferdinands Oheim, Baron von Wangen, in der man anlässlich des Geburtstages des Gastgebers "sich der früheren Zeiten" erinnert (T 857), läßt Tieck diesen – den er fiktionssimmanent zum einstigen Teilnehmer seines eigenen romantischen Zirkels mit Wackenroder macht – Klage führen, "daß ein vor Jahren unerhörter Ausdruck, der sein poetisches Gewand nicht ablegen kann, [...] in das alltägliche Geschäftswesen übergegangen ist" (T 858): der Epochenwandel wird als historischer Prozeß der 'Prosaisierung' und Trivialisierung, mithin der Entromantisierung jenes Wortes abgebildet, das als Inbegriff des Romantischen schlechthin gilt.²⁶ Während

²⁵ Erinnerung an Ludwig Tieck, zitiert bei Friedrich Sengle: *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*. Bd II. Stuttgart 1972, S. 879.

²⁶ Damit geht auch eine Entleerung des Begriffs des 'Romantischen' selbst einher. Hartwig Schlutz: "Die letzten Ritter der Romantik im Vormärz. Ludwig Tieck, Joseph von Eichendorff und Bettine von Arnim." In: *Philosophie und Literatur im Vormärz. Der Streit um die Romantik (1820–1854)*. Hrsg. v. Walter Jaeschke. Hamburg 1995, S. 153–171, betont in diesem Zusammenhang, daß "[v]on den romantischen Vorstellungen [...] nur die kaum reflektierte, oberflächliche Sehnsucht nach Naturverbundenheit im öffentlichen Bewußtsein

Ferdinands vermeintlicher Freund, der unsympathische junge Helfried, jegliche Poesie des Wortes bestreitet und in ihm nur einen gewöhnlichen Ausdruck erblicken will, weckt es in Ferdinand wie mit Magie augenblicklich all seine romantischen Sehnsüchte, allen voran seine "Sehnsucht nach Natur" (T 861) auf. Zugleich jedoch wird auch Ferdinands Position negativiert. Seine Träumerei bedeutet potentiellen Realitätsverlust und somit einen problematischen, ja psychisch krisenhaften Zustand, den der Oheim weniger als "poetische Stimmung oder gar schon Poesie", denn vielmehr als "Krankheit" qualifiziert (T 861). "[E]s gibt Tage", so gesteht Ferdinand selbst zu Beginn, "in welchen ich gleichsam aus meinem poetischen Schlummer gar nicht zur Wirklichkeit erwachen kann." (T 860) Dieser Zustand blockiert seine Initiation ins Erwachsenenleben, und zwar sowohl auf der beruflichen Ebene – Studienabschlußprüfungen für eine angestrebte Ratsstelle stehen bevor – als auch auf der erotischen Ebene – die geplante Verbindung mit der Geliebten Sidonie. Die optimale Position resultiert, so viel wird bereits in dieser Eingangssequenz klar, als eine der Mitte, und sie wird vorerst nur von einem Vertreter der alten Goethezeit-Generation vertreten. Wie schließlich auch der junge Held zu dieser Position gelangt und auf welche Weise es ihm gelingt, sich von der gefährlichen Träumerei und von diffusen romantischen Sehnsüchten zu befreien, genau dies ist Thema des Textes. Ich greife im folgenden nur einige Aspekte heraus.²⁷

Die latente Krise Ferdinands wird akut durch eine Intrige, nämlich den Anschlag seines falschen Freundes und heimlichen erotischen Rivalen Helfried, der ihn entführen und in ein einsames Haus mitten im Wald bringen läßt, wo er ihn mehrere Wochen gefangenhält; währenddessen versucht er, Ferdinand die Geliebte abspenstig zu machen, indem er ihr weismacht, dieser sei auf unbestimmte Zeit verreist und gedenke sich anderweitig zu verbinden. Wie Heinrich und Clara in *Des Lebens Überfluß* gerät damit auch Ferdinand in eine Lage, die als 'erzromantische' Situation semantisiert wird; die selbstbestimmte Flucht im einen Fall und die unfreiwillige Entführung münden in dieselbe Situation. Das Liebesasyl Heinrichs und Claras und das Waldhaus Ferdinands sind bereits räumlich ganz ähnlich gestaltet. Auch hier handelt es sich um einen außersozialen Raum, der völlig von der Welt abgeschnitten ist; jene Treppe, die Heinrich verbrennt, fehlt hier von Anfang an (T 888). Jeweils gibt es eine alte Frau, die dem Paar bzw. dem Helden beigegeben ist und in einem abgetrennten Kämmerchen wohnt. Sie tritt einmal in einer positiven Variante auf – die alte Christine in *Des Lebens Überfluß*, die einstige Amme Claras, die

erhalten geblieben [ist]"; somit eine "verengte umgangssprachliche Wortbedeutung", die "offensichtlich bereits 1840 dominierte" (S. 155).

²⁷ Zum Problem der psychischen Selbstfindung des Helden s. die ausführliche Interpretation von Christine Maillard: "Gesplante Welt, integrierte Welt: Ludwig Tieck. Zur Problematik der Individuation in den Märcen und in der Novelle *Waldeinsamkeit* (1841)." In: *Recherches germaniques* 23 (1993), S. 63-91.

sich aus eigenem Antrieb dem flüchtigen Paar angeschlossen hat –, das andere Mal in einer negativen – die im Auftrag der Entführer handelnde häßliche und taubstumme Alte. Gemeinsam ist diesen beiden, daß sie, die als einzige Personen potentiell den Kontakt zur Außenwelt darstellen, kaum bzw. gar nicht in verbale Kommunikation mit den Protagonisten treten (können); im Gegenzug garantieren sie jedoch die 'orale Versorgung' der Protagonisten. Christine verdient sich durch auswärtige Arbeiten Lebensmittel und kann den Liebenden zumindest gelegentlich ein "schwelgerisch[es]" Mahl bereiten (T 215); die häßliche Alte stellt sich als derart exzellente Köchin heraus, daß Ferdinand "sich gestehn [muß], daß er nur selten mit so gutem Appetit gespeist hatte" (T 887). Die Versorgung mit Nahrung ist dabei selbst wiederum jeweils als eine indirekte Kontaktaufnahme gestaltet; wie das Liebespaar nach Abbruch der Treppe den Eimer vom zweiten Stock herunterläßt, damit die Amme ihn mit Lebensmitteln füllen kann, so bekommt Ferdinand sein Essen durch eine Luke in der Türe gereicht. Diese zunächst defizitäre Situation der – mehr oder weniger – erzwungenen Isolation von der Welt, bei Ferdinand nochmals gesteigert zu echter Gefangenschaft, ist jeweils doch die erträumte Idealsituation. Wie Heinrich und Clara in diesem ihren "Paradiese" (T 195) ein maximales Glück erleben, so muß sich auch Ferdinand gestehen, "daß er eigentlich glücklich sei" und daß er "eine poetische Waldeinsamkeit [...] genieße, wie sie ein phantastischer Dichter sich nur immer wünschen kann" (T 883, 861).

Eine zentrale Gemeinsamkeit beider Novellen besteht ferner in der näheren Gestaltung dieses ersehnten Zustandes in einem außersozialen Raum. Jeweils handelt es sich um einen temporären Zustand, in dem das Subjekt bzw. das Paar ausschließlich und in extremer Weise mit sich selbst beschäftigt ist. Womit verbringt nun Ferdinand seine Zeit? Er findet zwei Bücher in seinem Zimmer vor: zum einen die Reisebeschreibungen des Olearius aus dem 17. Jahrhundert, ein ihm aus seiner Kindheit und "frühesten Jugend" (T 888) wohlbekanntes Buch. Die Lektüre läßt diese Vergangenheit wiederauferstehen und transformiert damit zugleich sein ganzes Leben zum "Märchen":

Wenige Bücher kannte der Eingefangene so genau [...]. [...] indem er den Inhalt mit erwecktem Interesse las, erneuten sich ihm frisch, als wie von gestern, alle Eindrücke und Empfindungen, die sich seiner in jenen jugendlichen Tagen bemächtigten. In dieser Stimmung erschien ihm sein ganzes Leben fast wie märchenhaft [...]. (T 889)

Ähnlich lebt auch das Paar anhand der Lektüre der Tagebuchaufzeichnungen die damaligen Gefühle und Empfindungen nochmals neu, und indem es dies tut, verwandelt sich ihm die Realität ebenfalls zum "Märchen" (T 235). In beiden Fällen kommt es zur intensiven Beschäftigung mit einer Phase aus der eigenen Geschichte, die unterschiedlich lang zurückliegt aber jeweils als exemplarisch 'romantisch' bzw. 'poetisch' gilt, und die man nun mental und ver-

bal wiederauferstehen läßt. Mit dieser Wiederauferstehung bzw. Wiederbelebung gerät die gesamte romantisch-ästhetische Naturerfahrung jeweils zum Zitat und zur Inszenierung.²⁸ Wenn sich als einziger Schmuck des Zimmers, in dem Ferdinand gefangen gehalten wird, ein Bild der heiligen Genoveva findet, dann handelt es sich hierbei um eine doppelte Spiegelung: inhaltliche Anspielung auf das gemeinsame Schicksal der Verbannung im Walde einerseits, ironisches Selbstzitat Tiecks andererseits, das mit der Anspielung auf das eigene romantische Jugenddrama *Leben und Tod der heiligen Genoveva* auf einer Metaebene wiederum auch eine Homologie zwischen *Figur* und *Text* bzw. in diesem Fall gar zwischen *Figur* und *Autor* anlegt.

Das zweite Buch, das Ferdinand vorfindet, ist das Tagebuch eines Wahnsinnigen, der vor ihm in diesem Haus interniert gewesen war. Dessen Wahnsinn besteht v.a. in der zwanghaften, obsessiven Beschäftigung mit dem Vorgang der Defäkation und mit den eigenen Ausscheidungsprodukten, denen er die Dignität eines ästhetischen Objekts und eines quasi 'poetischen' Redegegenstandes (in seinem Tagebuch) verleiht – ein spektakulärer Entwurf eines Wahnsinns, mit dem der Text zweifellos eine singuläre Position in der Literatur des gesamten 19. Jahrhunderts einnehmen dürfte.²⁹ Der Wahnsinnige legitimiert diese Leidenschaft als naturgemäß und polemisiert gegen "Bildung und feine Welt [...], die sich vom einfachen Gange der hohen Natur entfernt hat" (T 899). Die Aufwertung dieses Häßlichen entspringt dem Postulat eines in der Natur gegebenen notwendigen Zusammenhangs zwischen dem Hohen und dem Niederen, dem Geistigen und dem Tierischen bzw. Kreatürlichen: der "Abzugskanal ist ebenso notwendig und edel, als der der Einfüllung" (T 923). Der Kreislauf der Natur bedingt eine Relativierung der "Gegensätze von Oben und Unten, Gut und Schlecht, Tierisch und Geistig", denn wie das Hohe und ästhetisch Schöne in ein Häßliches, Niederes übergeht – "Kot ist heute, was gestern noch Ananas war und Aroma" (T 906) –, so ist es selbst immer schon Produkt einer Verwandlung aus diesem – "Wie die alte Erde durch der Pflanze Verwesung, durch den Abgang der Tiere oder ihre Leichname neue Kraft empfängt, andere Bäume und Blumen wieder hervorzubringen, [...]" (T 902). Der Versuch des Kranken, diese seine 'Ästhetik der Defäkation' in eine tatsächliche Lebenspraxis umzusetzen, führt auf groteske Weise zu Normverstoß und zu einer Position außerhalb jeder sozialen Gemeinschaft; nicht zufällig wird von den Ärzten denn auch "unaufhörliches Fußreisen" als Behandlungsmittel eingesetzt (T 920) (worin nicht zuletzt auch die Perpetuierung der jugendlichen Transitionsphase zum Ausdruck kommen mag³⁰). Seine Leidenschaft stellt

²⁸ Vgl. Heinz Brüggemann: "Entzauberte Frühe? Jugend als Medium literarischer Selbstreferenz in Ludwig Tiecks Novelle *Waldeinsamkeit*." In: *Jugend – ein romantisches Konzept?* Hrsg. v. Günter Oesterle. Würzburg 1997, S. 103-133, hier S. 120.

²⁹ S. hierzu auch Christoph Brecht (A. 19), S. 164 ff.

³⁰ Sowie möglicherweise eine Parodie auf den "sentimentale[n] Anachronismus romantischer Wanderschaft", wie Christoph Brecht (A. 19), S. 164 hervorhebt.

zudem eine pervertierte Beschäftigung mit einem 'Eigenprodukt' dar, die Merkmale der pathologischen Regression aufweist.

Die vom Kranken formulierte "[a]nale Kulturkritik" läßt sich mit Christoph Brecht als ein "Zerrspiegel der sentimentalischen Projektionen von einem einfachen kulturfernen Leben" interpretieren, in dem Ferdinand, halb angewidert, halb fasziniert, sich selbst wiedererkennt.³¹ Auch hier geht es darum, daß im Namen von 'Natur', wie Sidonie dem Helden vorwirft, die Mißachtung all der "Aufgaben, die uns Pflicht, Stand, Verhältnis auflegen" (T 867), legitimiert wird; der Kranke führt die Logik dieser Position gewissermaßen ad absurdum. Natur-Idolatrie mündet hier zudem in eine quasi-materialistische und somit antiromantische Position. Auch Heinrich in *Des Lebens Überfluß* gerät übrigens in gefährliche Nähe zu diesem Wahnsinnigen, wenn er, in einer höchst bemerkenswerten Passage, davon zu schwärmen anhebt, "auf wie Seltsames, Wunderliches, Widriges [...] die Beobachtung [stoße]", wenn sie das menschliche Auge oder den komplizierten Vorgang des Kusses anatomisch zu zergliedern versuche. Bei beiden Beobachtungsobjekten, die, nicht zufällig gewählt, in der goethezeitlichen Literatur ein exemplarisch ästhetisch Schönes und Edles am Menschen repräsentieren, wird jeweils das Hohe, Geistige – die "Göttlichkeit des Blicks" bzw. der "Genuß des Kusses" – provokativ mit einem Niederen, Kreatürlichen – "diesem glänzenden Schleime und milchigen Gerinne" bzw. "diese[r] Verbindung von Gebein und Fleisch, von Häuten und Lymphen, von Blut und Feuchtigkeit" – konfrontiert (T 227). Clara stoppt augenblicklich diese Ausführungen als "gottlose Reden", woraufhin Heinrich selbst, hierin nun ganz Sprachrohr Tiecks, "Schonung" und einen notwendigen "Poesieschlummer" dekretiert.³²

Alles, was unser Leben schön machen soll, beruht auf einer Schonung, daß wir die liebliche Dämmerung, vermöge welcher alles Edle in sanfter Befriedigung schwebt, nicht zu grell erleuchten. Tod und Verwesung, Vernichtung und Vergehen sind nicht wahrer als das geistdurchdrungene, rätselhafte Leben. [...] Aus der göttlichen Schlafbetäubung, in welche Natur und Dasein uns einwiegen, aus diesem Poesieschlummer sollen wir nicht erwachen wollen, im Wahn, jenseit die Wahrheit zu finden. (T 228)

³¹ Ebda.

³² Dies richtet sich selbstverständlich auch wieder gegen den ‚sezierenden Blick‘ der jungdeutschen Literatur, der gerade mit anatomisch-physiologischer Metaphorik operiert. S. hierzu Martina Lauster: "Physiologien aus der unsichtbaren Hauptstadt. Gutzkows soziologische Skizzen im europäisch-deutschen Kontext." In: *Karl Gutzkow. Liberalismus – Europäertum – Modernität*. Hrsg. v. Roger Jones u. Martina Lauster. Bielefeld 2000, S. 217-254 und Verf.: "Experimentelles Schreiben" (A. 9), S. 93 ff. Zum Begriff der "Schonung" vgl. auch Ingrid Oesterle (A. 10), S. 251 u. 263 / A. 87, Christoph Brecht (A. 19), S. 223f. und Alfred C. Baumgärtner: "Ludwig Tieck: *Des Lebens Überfluß*." In: *Deutsche Novellen von Goethe bis Walser. Interpretationen für den Deutschunterricht*. Bd 1 *Von Goethe bis C. F. Meyer*. Königstein/Ts. 1980, S. 125-139, hier 131f.

Eine weitere Gemeinsamkeit Ferdinands mit dem Kranken besteht zum anderen in der Regression. Unverkennbar besitzt auch sein eigener Zustand in der Waldeinsamkeit regressive Züge. Wie bereits zu Beginn des Textes das Gedicht und allein der Klang des Wortes "Waldeinsamkeit" den Helden, wie er gestehen muß, "recht tief wieder *eingewiegt* [haben]" (T 860), so regrediert er jetzt in früheste Jugend und Kindheit, ja gewissermaßen symbolisch in eine 'orale Phase', analog zur Regression des wahnsinnigen Tagebuchschreibers auf eine 'anale Phase'.³³ Ferdinands aktueller Zustand der Regression, der ihm durch feindliche Außeneinwirkung auferlegt worden ist, stellt allerdings nur die Radikalisierung jener Passivität dar, die ihn von allem Anfang an kennzeichnet und eine latente psychische Krise konstituiert. Bereits zu Textbeginn beklagt er diese Passivität, die ihn zumal in entscheidenden Momenten gegenüber der Geliebten handlungsunfähig macht, als "Seelenschlaf, der mich um mich selbst betrügt" (T 870). Eine regressive Dimension, wenn auch schwächer und anders ausgeprägt, kennzeichnet schließlich auch den Rückzug von Heinrich und Clara in eine Idylle, in der beide aus der Realität gleichsam aussteigen und vor der "Zukunft" (T 235) die Augen verschließen. Wohl nicht zufällig läßt Tieck die beiden nicht nur glücklich sein "wie die Kinder" (T 206), sondern sie darüber hinaus oral von Claras einstiger Amme versorgen.

Die pathologische Extremform dieser regressiven und selbstreferentiellen Existenz, in der Poesie umschlägt in ein Häßliches, stellt die koprophile Obsession jenes Wahnsinnigen dar. Wenn der Kranke zudem in seinem Tagebuch eine Sitte aus der Tartarei zitiert, die den Verzehr der Exkreme des Moguls als eine Form der rituellen Verehrung vorschreibt, dann erkennen wir hierin wieder den analogen Vergleich, wie Heinrich ihn in *Des Lebens Überfluß* gebraucht: das Bild der Schlange, die in ihren Schwanz beißt; die Geschichte des zum Hungertode Verurteilten, der sich selbst verzehrt; die tartarische Sitte des Verzehrs von Exkrementen, etc. – all dies sind nur verschiedene Varianten³⁴ ein und derselben Spiegelung zum einen des *Figurenverhaltens* und zum anderen, auf einer höheren, metapoetischen Ebene, des *Verfahrens dieser Texte* selbst. Kot wird in einer kühnen skatologischen Metaphorik mit Kunst gleichgesetzt: "Abgang der Poeten" (T 903). Diese dem Wahnsinnigen in den Mund gelegte Äußerung enthält freilich wieder einen Kern Wahrheit. Die Geschichte dieses Wahnsinnigen und all die anderen erwähnten Vergleiche sind also, so meine These, lesbar als *mise en abyme* der selbstreferentiellen Struktur des Textes selbst, der sich ebenfalls mit 'Selbstproduziertem', nämlich dem frühromantischen Jugendprodukt des *Blonden Eckbert* und dem von ihm erfundenen Schlagwort der 'Waldeinsamkeit' beschäftigt.³⁵ Und sie sind,

³³ S. Christine Maillard (A. 27), S. 76f, 80f.

³⁴ Auffällig ist immerhin die rekurrente Betonung des Oralen, die Selbstreferentialität metaphorisch als 'Selbstverzehr' abbildet.

³⁵ Zu zyklischen Strukturen im Spätwerk Tiecks und speziell zu "Korrelationen von Lebensgeschichte und Literaturgeschichte" s. Lutz Hagedstedt (A. 5), S. 284 ff. Hagedstedt sieht die

auf einer nochmals höheren Ebene, *mise en abyme* der Epoche selbst, die, wie gezeigt, in diesen späten 30er Jahren selbst metaphorisch eine ‚Regression‘ zu ihren eigenen Anfängen betreibt und sich so exzessiv mit ihren eigenen Jugendprodukten auseinandersetzt und diese – scheinbar zumindest – reinszeniert.

Die paradoxe Koppelung von ‚Regression‘ und ‚Progression‘

Regression – sei es der bloße Wunsch oder der faktische Vollzug – ist nun in der Erzählliteratur dieser Jahre generell eines *der* zentralen Themen schlechthin, und es ist jeweils unmittelbar mit dem Problem des ‚Romantischen‘ korreliert. Ich möchte dies anhand zweier weiterer Beispiele kurz illustrieren. Eichendorffs späte Novelle *Das Schloß Dürande* (1837) ist einer jener sich ab den 20er Jahren häufenden Erzähltexte, die den Ausbruch einer Revolution schildern bzw. thematisieren, hier am historischen Beispiel der Französischen Revolution.³⁶ Wiederum handelt es sich um eine, allerdings transformierte, Initiationsnovelle. Die enge Verknüpfung des privaten (und erotischen) mit einem öffentlichen politischen Konflikt und die Abkehr vom Modell des zentralen Helden, dessen Perspektive ausschließlich gefolgt würde, sind nur einige der besonders augenfälligen Hinweise darauf, daß es sich bei dieser Novelle, so ‚romantisch‘ sie sich auf der Oberfläche zunächst präsentiert, um keinen genuin romantischen Text mehr handelt.³⁷ Die Geschichte des jungen Renald, eines einfachen Jägers und somit Mannes aus dem Volk, der zum Rebellen gegen den Adel wird, um die Entehrung seiner Schwester an ihrem angeblichen Verführer, dem jungen Grafen Dürande, zu rächen, wird gemeinhin primär auf seine politischen Aussagen hin gelesen und als konservativ-restauratives Bekenntnis des Adligen Joseph von Eichendorff aufgefaßt. Die Konservativität hat man sowohl in der massiven Negativierung der Revolution (und der Revolutionäre) als auch insbesondere in der Konzeption der Genese der Revolution in der dargestellten südfranzösischen Grafschaft erblickt: in-

Funktion dieser Selbstreferenz allerdings primär im Ziel der Erneuerung der vom Verfall bedrohten nachgoethezeitlichen Gegenwart durch „Rückbesinnung auf die ‚Jugend‘ des Selbst und des Literatursystems“ (S. 284).

³⁶ Vgl. u.a. K. Immermann: *Der neue Pygmalion* (1825), H. Zschokke: *Adrich im Moos* (1826), Th. Mundt: *Madelon, oder Die Romantiker in Paris* (1832), H. König: *Die hohe Braut* (1833), L. Schücking: *Der Familienschild* (1841), etc.

³⁷ Das Urteil der ungebrochenen romantischen Kontinuität begegnet öfters, so u.a. bei Hartwig Schultz (A. 26), S. 160 ff. Gegen die Reduktion dieses Textes auf eine bloße ‚romantische Liebesgeschichte‘ wenden sich v.a. Helmut Koopmann: „Eichendorff, das Schloß Dürande und die Revolution.“ In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 89 (1970), S. 180-207 und Klaus Lindemann: *Eichendorffs Schloß Dürande. Zur konservativen Rezeption der Französischen Revolution. Entstehung – Struktur – Rezeption – Didaktik*. Paderborn u.a. 1980, allerdings ist es ihnen primär darum zu tun, auch den ‚politischen (aber ansonsten konstant gedachten) Eichendorff‘ zu entdecken, ohne den Epochenwandel in Rechnung zu stellen: hier schreibt eben nicht mehr der ‚romantische Eichendorff‘.

dem die 'politische' Tat, als welche der Sturm auf das Adelsschloß am Ende unter Renalds Führung auf der Oberfläche gilt, auf einen Privatkonflikt und damit zugleich auf den Ausbruch individueller Leidenschaft(en) zurückgeführt wird, nimmt der Text eine Privatisierung und Psychologisierung der soziopolitischen Ebene vor.³⁸ Mit der Tötung des Grafen und der eigenen Schwester durch Renald und dessen anschließendem Selbstmord läßt Eichendorff die 'Revolution' in eine Familienkatastrophe münden. Jenseits dieser Ebene, aber mit ihr unmittelbar verknüpft, verbirgt sich allerdings eine weitere und, soweit ich sehe, bislang unentdeckte *anthropologische* und *psychologische Ebene*. Sie betrifft das Kernproblem dieses Textes, nämlich die Frage nach der Motivation für Renalds Tat. Allzu schnell hat man die Selbstlegitimation des Helden für sein Handeln – nämlich sein wiederholt eingeklagtes "Recht" (E 362, 367f., 372, 387)³⁹ – für bare Münze genommen und allenfalls moralische Kritik des Textes an Renalds "Hybris" und "Selbstüberhebung", an seiner "Verblendung und Verbohrtheit in sein Rechtsprinzip" etc. erblicken wollen.⁴⁰ All dies ist nicht falsch, es verfehlt jedoch die eigentliche Problematik dieser Motivation, welche eine Ambivalenz, ja Paradoxie kennzeichnet, die es als solche sichtbar zu machen gilt.

Die offizielle, vom Helden selbst angebotene Lesart ist zunächst ganz einfach: der vom verstorbenen Vater mit der Obhut für die Schwester beauftragte Renald muß sie vor potentiellen Verführern bewahren und infolgedessen intervenieren, wenn seiner Schwester diesbezüglich Gefahr droht. Freilich muß den (damaligen wie heutigen) Leser irritieren, daß Renald, als er zu Beginn des Textes das nächtliche Rendezvous entdeckt, augenblicklich zum Gewehr greift, noch bevor er überhaupt nähere Informationen besitzt; daß er seinen Kampf gegen den Grafen den ganzen Text über nur auf bloße Vermutungen und Verdachtsgründe stützt und die Schwester selbst niemals nach ihrer Liebe fragt – erste Hinweise darauf, daß hier 'etwas nicht stimmt'. Zwar wird Renalds Feindschaft gegenüber dem jungen Grafen zum Teil plausibilisiert, insofern dieser zeitweise, vor allem in der Paris-Episode, tatsächlich als potentieller Verführer und dekadenter adliger Libertin erscheint. Dies vermag jedoch die Schlußkatastrophe nicht hinreichend zu erklären. Renald hätte die Wahrheit über seine Schwester und den Grafen durchaus wissen können, wenn er es nur gewollt hätte, und das tödliche Ende beruht somit keineswegs auf einem 'tragischen Mißverständnis'. Warum also schreitet er zur Tat? Ganz offensichtlich dient die partielle Negativierung des Grafen also auch der Verschleierung

³⁸ S. hierzu u.a. Helmut Koopmann: "Eichendorff, das Schloß Dürande und die Revolution" (A. 37), ders.: *Freiheitssonne und Revolutionsgewitter. Reflexe der Französischen Revolution im literarischen Deutschland zwischen 1789 und 1840*. Tübingen 1989, S. 143-170, sowie die ausführliche Interpretation bei Klaus Lindemann (A. 37).

³⁹ Joseph v. Eichendorff: *Sämtliche Erzählungen*. Hrsg. v. Hartwig Schultz. Stuttgart 1990 (= E).

⁴⁰ Klaus Lindemann (A. 37), S. 119f., 134; Klaus Köhnke: *'Hieroglyphenschrift'. Untersuchungen zu Eichendorffs Erzählungen*. Sigmaringen 1986, S. 153.

der zugrundeliegenden motivationalen Widersprüche beim Helden, die Eichendorff freilich nicht etwa 'unterlaufen' sind, sondern die er ganz gezielt angelegt hat. Mit anderen Worten, der Text selbst konstruiert damit (implizit) einen *psychologischen Erklärungsbedarf*, den er zwar nur mit indirekten, nichtsdestoweniger deutlichen Hinweisen befriedigt. Die These, die hier vertreten werden soll, lautet, daß das eigentliche Motiv für die 'revolutionäre' Tat Renalds privat-regressive Wünsche sind, die auf das Bewahren bzw. die Wiederherstellung der einstigen, gemeinsam mit der Schwester erlebten Kindheitsidylle zielen – Wünsche, die zugleich als 'romantische' semantisiert werden. Unmittelbar nach seiner Tat formuliert er diese Wünsche in einem Lied, das gezielt bekannte romantische Topoi zitiert:

er dachte sich die verlorne Gabriele wieder in der alten unschuldigen
Zeit als Kind mit den langen dunkeln Locken [...]. – es wollte ihm das
Herz zerreißen, er sang verwirrt vor sich hin, halb wie im Wahnsinn:

Meine Schwester, die spielt an der Linde. –
Stille Zeit, wie so weit, so weit!
Da spielten so schöne Kinder
Mit ihr in der Einsamkeit.

Von ihren Locken verhangen,
Schlief sie und lachte im Traum,
Und die schönen Kinder sangen
Die ganze Nacht unterm Baum.

Die ganze Nacht hat gelogen,
Sie hat mich so falsch begrüßt,
Die Engel sind fortgeflogen
Und Haus und Garten stehn wüst.

[...] (E 385f.)

Die beschworene 'alte unschuldige Zeit' ist auf einer dreifachen Ebene zu situieren.⁴¹ Auf der Ebene der Geschichte des Individuums bezeichnet sie die *Kindheit*, auf der Ebene der Geschichte des Kollektivs die vorrevolutionäre Epoche des *Ancien régime*. Auf einer dritten Ebene der literarhistorischen Metareflexion bezeichnet sie die vergangene Epoche der *Goethezeit*. Es handelt sich um drei Varianten einer noch intakten harmonischen und idyllischen Ordnung, vor dem 'Einbruch' der Geschichte bzw. der 'Moderne' und vor dem Einbruch der Sexualität: der endogame Familienverband und die präsexuelle Lebensphase des in ihm integrierten Individuums einerseits, die vormoderne hierarchische Ständegesellschaft andererseits (ungeachtet der Kritik, die der Text besonders an Hand des alten Grafen am Zustand des Ancien régime übt).

⁴¹ S. hierzu auch Helmut Koopmann: "Heines ‚Millenium‘ und Eichendorffs ‚alte schöne Zeit‘. Zur Utopie im frühen 19. Jahrhundert." In: *Aurora* 37 (1977), S. 33-50.

Die nämliche Semantik einer 'noch unversehrten und harmonisch-idyllischen Ordnung' läßt sich im Text schließlich implizit auch für die literarische Epoche 'Goethezeit' (bzw. 'Romantik') rekonstruieren. Der aktuell stattfindende eigene Epochenwandel mit seiner soziopolitischen – die allmähliche aber unaufhaltsame Auflösung der alten ständischen Gesellschaft und die Konstitution der modernen bürgerlichen Gesellschaft – und seiner literarhistorischen Dimension – der langfristige Prozeß des Zerfalls des goethezeitlich-romantischen Literatursystems – wird zum einen parallelisiert und isomorph gesetzt zu einem anthropologisch-ontogenetischen Wandelprozeß des Individuums und zum anderen in typischer Weise projiziert auf einen fremden historischen Epochenwandel und an Hand dessen stellvertretend abgebildet.⁴² Diese Wandelprozesse werden pessimistisch interpretiert und lösen jeweils einander korrespondierende *restaurative Wünsche* aus: nach Wiederherstellung der alten politischen und sozialen Ordnung, nach Wiederherstellung der alten endogamen familialen Ordnung und nach Wiederherstellung der Goethezeit und Romantik. Auch hier hat man sich zu wenig gefragt, wie es denn zusammenpassen könne, daß ausgerechnet derjenige, der am Ende dazu antritt, die 'alte schöne Zeit' zu zerstören, von allen Figuren die stärkste Sehnsucht nach ihr artikuliert.⁴³ Die Lösung dieser Paradoxie besteht in der Substitution des 'obwohl' oder 'trotz' durch ein 'weil'. Bevor er selbst zum "Revolutionär wider Willen"⁴⁴ wird, ist Renald mit einer anderen 'Revolution' konfrontiert, die er um jeden Preis zu verhindern trachtet, und nur in dem Maße, wie er letzteres unternimmt, wird er ersteres. Gabrieles Liebesleidenschaft bricht in die Idylle der Kindheit und des geschwisterlichen Zusammenseins mit Renald ebenso ein wie homolog die aus dem Außenraum Paris kommende Revolution in die Idylle der provenzalischen Grafschaft – die präsexuelle Kindheit, der klösterlich-asexuelle Raum (wobei die Nonnen ihrerseits wie Kinder gegenüber Gabriele erscheinen: vgl. E 350–359) und der zu Anfang noch intakte Raum der Provence werden denn auch gleichermaßen als "Nicht-Welt" semantisiert (E 345, 353 ff., 357 ff.). Der das Ende der Kindheit signalisierende Ausbruch von erotischer Leidenschaft als *anthropologisches Ereignis* einerseits, die Revolution als *soziales und politisches Ereignis* andererseits werden von der Literatur des Biedermeier / Vormärz schließlich auch gleichermaßen als Ausbruch von gefährlicher Leidenschaft gedeutet und können mit derselben Metaphorik, typischerweise etwa als

⁴² S. Hermann Sottong: *Transformation und Reaktion. Historisches Erzählen von der Goethezeit zum Realismus*. München 1992 und Verf.: "'Gezähmte Wildheit'. Zur Rekonstruktion der literarischen Anthropologie des 'Bürgers' um die Jahrhundertmitte (ca. 1840-60)." In: *Menschenbilder. Zur Pluralisierung der Vorstellung von der menschlichen Natur (1850-1914)*. Hrsg. v. Achim Barsch u. Peter M. Hejl. Frankfurt a. M. 2000, S. 335-375, bes. 355 ff.

⁴³ Klaus Lindemann (A. 37) will dem zentralen Schlußgedicht, das Renald nach der Tat singt, lediglich die "Funktion" zuerkennen, "den komplexen Charakter des Renald zu zeichnen" (S. 83).

⁴⁴ Klaus Lindemann (A. 37), S. 132.

Naturkatastrophe, abgebildet werden.⁴⁵ Nicht zufällig besteht der Schrecken der Revolution für die Nonnen u.a. in der Aufhebung ihres Standes und in der Zumutung des Heiratens, wovon sie sich durch Flucht in ein deutsches Schwesternkloster retten (vgl. E 376).

Im Zentrum der Problematik steht also der Unwille bzw. die psychische Unfähigkeit Renalds, den Verlust der harmonischen Vergangenheit mit der geliebten Schwester zu bewältigen – ein Verlust, der eben dadurch droht, daß diese sich mit der Wahl eines fremden Mannes als exogamem Partner anschickt, den ereignishaften Schritt in das sexuell aktive Lebensalter zu vollziehen und aus der Herkunftsfamilie auszutreten. Von Anfang an erscheint Renalds brüderliche Liebe merkwürdig erotisiert und von unzweideutig inzestuösem Einschlag. Dies belegt bereits Renalds maßlose Reaktion auf das beobachtete nächtliche Rendezvous. Maßlos ist nicht nur, daß er auf den Unbekannten sofort das Gewehr anlegt, sondern vor allem seine emotionale Reaktion. Wenn Gabriele jenes Liedchen, mit dem sie dem Unbekannten ihre erotische Bereitschaft signalisiert, "mit fröhlicher Stimme [singt], daß es dem Renald wie ein Messer durchs Herz ging", und wenn sie ihn kurz darauf hört, "wie er auf seinem Bett vor Weinen schluchzte" (E 346, 349), dann ist dies mit Angst um einen evtl. drohenden Ehrverlust seiner Schwester kaum zu begründen, sondern nur mit der Angst vor dem Verlust der 'Geliebten' an einen Rivalen. Renald gebärdet sich nicht als fürsorglicher Bruder, sondern als eifersüchtiger Liebender.⁴⁶ Wie Gabriele dem Geliebten nach Paris nachreist, so er wiederum ihr, wo er ihr in der Pose des Liebhabers "aus tiefster Seele" Liebesschwüre zum Fenster des Palastes hinaufruft, in dem er sie vermutet. Noch am Ende, nachdem er beide umgebracht hat, "erlöst" ihn die Nachricht des alten Schloßwirts, Gabriele habe sich vom Grafen nicht entführen lassen, einen Moment lang "wie aus unsäglicher Todesangst" (E 387); bis zum letzten Augenblick gibt er sich also dem wahnhaften Wunschdenken hin, nur der Graf habe den aktiven Part gespielt ("aber der Graf, was tat der? Er lockte, er kirrte sie, nicht wahr?" E 388), bevor er von ihrer beider Liebe erfahren muß. Die Hinweise

⁴⁵ Vgl. die epochengültige Formulierung dieser Parallelisierung von 'Natur', individueller und kollektiver Geschichte in A. Stifters 'sanftem Gesetz' ("Vorrede" zu *Bunte Steine* 1853).

⁴⁶ Die Forschung hat zu Recht auf die zahlreichen Zitate und intertextuellen Bezüge hingewiesen, mit denen Eichendorff zumal in seinem Spätwerk operiert. Klaus Lindemann (A. 37) widmet sich den Selbstzitat in *Schloß Dürande* und macht auf die Äquivalenz zwischen dem Verführer zur Venusfrau, Donati, in *Das Marmorbild* und dem fremden Revolutionär und Demagogen, dem Renald in Paris begegnet, aufmerksam (S. 48); Christof Wingersatz: "'Erfrischende Anregung und Erweckung' – Eichendorffs Arnim-Rezeption in den Erzählungen *Das Schloß Dürande* und *Die Entführung*." In: *Aurora* 54 (1994), S. 52-71, untersucht die Anspielungen auf das Erzählwerk Arnims und kann nachweisen, daß Renald in mehrerlei Hinsicht nach dem aus erotischer Eifersucht handelnden Wahnsinnigen in *Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau* modelliert ist (S. 62 ff). Allein aufgrund dieser Beobachtungen (aus denen beide Autoren keine weiteren Schlüsse ziehen) folgt, daß sich Renald strukturell in der Position des Liebenden befindet.

auf eine solche inzestuöse Dimension sind zwar ausschließlich implizit – dem Protagonisten selbst sind sie ‚unbewußt‘⁴⁷ –, doch zugleich so deutlich, daß es Wunder nimmt, mit welcher Beharrlichkeit sie bislang überlesen werden konnten.⁴⁸ Eichendorffs Novelle greift hiermit jenes so epochentypische Thema eines antagonistischen Konkurrenzverhältnisses zwischen erotischer Selbstbestimmung des (jugendlichen) Individuums und Familienbindung auf. Dieser Antagonismus tritt in der Literatur um ca. 1830 auf und nimmt gegen Ende der 30er Jahre an Schärfe zu; es sind dabei überwiegend die Väter oder Brüder – vgl. etwa neben Eichendorff Gustav Kühne: *Die Geschwister* (1831), Friedrich Hebbel: *Barbier Zitterlein* (1836), Theodor Fontane: *Geschwisterliebe* (1839) –, seltener die Schwestern – vgl. Adalbert Stifter: *Der Hochwald* (1841/44)⁴⁹ –, die die Loslösung des Kindes bzw. Geschwisters aus dem endogamen Familienverband zu verhindern trachten. Damit wird eine radikale Abweichung von der goethezeitlichen (literarischen) Anthropologie vollzogen. Denn diese thematisiert zwar in den zahlreichen Initiationsromanen und -novellen unentwegt die Gefahren des Initiationsprozesses, die dem jugendlichen Individuum in der Transitionsphase drohen können, hält aber an dessen Übertritt in das sexuell aktive Erwachsenenalter inklusive der dafür notwendigen Ablösung von der Herkunftsfamilie als selbstverständlicher Norm fest⁵⁰ – im Text wird diese Anthropologie repräsentiert von Gabriele, die sich, in bewußtem Gegensatz zu

⁴⁷ Der Text darf damit auch als eines der frühen Beispiele der deutschen Literatur gelten, in der ein psychisches Unbewußtes nicht nur symbolisch und projektiv in der Außenwelt dargestellt wird, wie dies in einigen fantastischen Erzähltexten der Romantik bereits der Fall ist, sondern ‚realistisch‘ als dynamische und individuenspezifische Größe, die zum Verständnis der Figurenhandlung textintern notwendig erschlossen werden muß. S. hierzu die Studie zur *Konzeption der ‚Person‘ und ihrer Psyche in der Erzählliteratur von der Goethezeit zum Realismus*, die ich zusammen mit Michael Titzmann und Marianne Wünsch vorbereite. Vgl. auch Christine Maillard (A. 27), u.a. S. 76. Auch Klaus Lindemann (A. 37) hält fest, daß Renalds „Handeln letztlich aus dem Unbewußten resultiert“ (S. 132), versteht dies aber in einem sehr unspezifischen Sinn und leitet es von Renalds Träumerei ab. Die hier von mir gemeinte Ebene eines Unbewußten ist bei ihm nicht thematisch.

⁴⁸ Die Ambivalenz dieser Liebe zur Schwester wird z.T. gesehen, aber harmlos gedeutet. Klaus Köhnke (A. 40) z.B. meint, in Renalds „subjektiv ehrliche Liebe zur Schwester“ mische sich „unerkannte Liebe zu seiner Beschützerrolle“ (S. 152). Wolfgang Wittkowski: „Der andere Eichendorff: *Das Schloß Dürande*.“ In: *‚Sei mir, Dichter, willkommen!‘ Studien zur deutschen Literatur von Lessing bis Jünger. Kenzo Miyashita gewidmet*. Hrsg. v. Klaus Garber u. Teruaki Takahashi. Köln u.a. 1995, hingegen erkennt die Ambivalenz überhaupt nicht und vereindeutigt Renald zum positiven Helden, dem er attestiert, er „bemüh[e] sich am gewissenhaftesten“ und scheitere als “[e]in echter tragischer Held“ (S. 91).

⁴⁹ Auch im *Hochwald* kommt der exogame Liebespartner der Tochter übrigens durch einen ‚tragischen Irrtum‘ um. S. hierzu die Interpretation von Marianne Wünsch: „Normenkonflikt zwischen ‚Natur‘ und ‚Kultur‘. Zur Interpretation von Stifters Erzählung *Der Hochwald*.“ In: *Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk*. Hrsg. v. Hartmut Laufhütte u. Karl Möseneder. Tübingen 1996, S. 311-334.

⁵⁰ S. Michael Titzmann: „Die ‚Bildungs‘- / Initiationsgeschichte der Goethezeit“ (A. 15) und Verf.: „‚Entsagung‘. Konstanz und Wandel eines Motivs in der Erzählliteratur von der späten Goethezeit zum frühen Realismus.“ In: Michael Titzmann: *Zwischen Goethezeit und Realismus*. (A. 15).

den Nonnen, nicht bewahren will. Der neuen Anthropologie, gegeben in der Perspektive Renalds, hingegen gilt das, was einst notwendiger und integrativer Bestandteil der psychischen Selbstfindung und -entfaltung des Subjekts war, jetzt als Schuld und zunehmend als Normverstoß. In *Schloß Dürande* ist dieser historische Wandelprozeß noch keineswegs vollzogen, sondern wird erst in seinen Anfängen greifbar. Eichendorffs Text situiert sich im Übergang zwischen alter und neuer Anthropologie, die den untereinander oppositionellen Geschwistern zugeordnet werden, die beide jeweils als Perspektivträger fungieren. Die literarhistorische Zwischenposition manifestiert sich u.a. auch darin, daß das neue Wertsystem hier noch an eine negatierte Figur gebunden wird; nur ein paar Jahre später, bei Fontane in *Geschwisterliebe* oder bei Stifter im *Hochwald* etwa, wird es seinerseits als selbstverständliche neue Norm erscheinen, die von der betroffenen (weiblichen) Figur selbst vertreten wird.⁵¹ Hinter dem Revolutionsdrama verbirgt sich also ein Familien- und ein Psychodrama. Bei Renalds Kampf gegen "das himmelschreiende Unrecht" (E 368) handelt es sich nur vordergründig um einen Kampf gegen adliges Unrecht an dem unschuldigen Mädchen aus dem Volk und an deren Bruder. Nicht ein soziales bzw. politisches, sondern gewissermaßen ein 'anthropologisches Unrecht' wird hier beklagt, das der (Herkunfts)Familie und Renald als deren Vertreter angetan wird.⁵² Den Betrug übt somit auch die Schwester – logisch konsequent wird sie ebenfalls getötet, was zu Beginn gleich antizipiert wird, wenn Renalds Schuß, der dem Fremden gilt, die Schwester verletzt.⁵³

Handelt es sich nun bei dieser 'Anthropologisierung' des Politischen um eine besonders maliziöse Desavouierung der Revolution durch den Konservativen Eichendorff? Eine solche Interpretation griffe zu kurz. Die paradoxe Koppelung von Progression und Regression stellt vielmehr eine epochentypische Struktur des späten Biedermeier / Vormärz dar, die unabhängig von der politisch-ideologischen Position des jeweiligen Autors auftritt. Wie sehr das in

⁵¹ Daher wählt Eichendorff auch noch die *hypergame* Mesalliancekonstellation, während nach 1840 die *hypogame* Mesalliance bevorzugt wird, in der die Eroberung der Adelstochter durch den ‚Mann aus dem Volk‘ unmittelbar mit der – faktischen oder symbolischen – Tötung des die alte soziopolitische Ordnung repräsentierenden Vaters abgebildet werden kann. Renald präfiguriert strukturell diese Protagonisten, und *Schloß Dürande* nimmt also auch diesbezüglich eine literarhistorische Zwischenposition ein. Vgl. hierzu Verf.: "Weiblicher Bürger' vs. ‚männliche Aristokratin‘. Der Konflikt der Geschlechter und der Stände in der Erzählliteratur des Vor- und Nachmärz." In: *Forum Vormärz Forschung*. Jahrbuch 1999, 5. Jg.: ‚*Emancipation des Fleisches*‘. *Erotik und Sexualität im Vormärz*. Hrsg. v. Gustav Frank u. Detlev Kopp, S. 223-260.

⁵² Klaus Lindemann (A. 37) versucht die ‚Auflösung‘ dieses Problems durch eine ‚naive‘ (und durch den Text in keiner Weise gedeckte) Lektüre, indem er hier den "Hintergrund der immer vernehmlicher werdenden Rechtsforderungen der Liberalen etwa im Hinblick auf eine juristisch einklagbare Fixierung einer konstitutionellen Verfassung oder die Einhaltung der Verfassungsversprechungen von 1814/15" erblicken will (vgl. S. 119).

⁵³ Auch Hebbels Barbier Zitterlein trägt sich auf dem Höhepunkt seiner Krise mit dem Gedanken, die Tochter zu töten, vgl. Friedrich Hebbel: *Das erzählerische Werk. Sämtliche Novellen und Erzählungen*. Hrsg. v. Werner Keller u. Karl Pörnbacher. München 1986, S. 116f.

der zeitgenössischen Literatur dargestellte revolutionäre Handeln – auch da, wo es positiv bewertet wird – regelrecht unterminiert ist von regressiven Sehnsüchten der Revolutionäre und von solchen zuallererst hervorgebracht wird, demonstriert gerade auch die sogenannte 'soziale Prosa' der 40er Jahre.⁵⁴ Der Eichendorffsche Held zeigt jedenfalls, so möchte ich behaupten, nur etwas besonders krass auf, was sich auch bei Tiecks Held in *Des Lebens Überfluß* findet. Der Versuch, ein 'poetisches Leben' zu führen, bringt die Figuren nicht nur in groteske Wirklichkeitsferne, sondern auch in handfesten Gesetzesbruch, der signifikanterweise nicht nur im kleinen, privaten Umfeld verbleibt, sondern tendenziell öffentliche Dimension erlangt. Denn Heinrich ist, wenn auch kein echter, so doch ein Quasi-Revolutionär, mithin eine weitere Variante des 'Pseudo-Revolutionärs'.⁵⁵ Bereits durch die Entführung Claras, den Vollzug der Mesalliance gegen den Willen ihres Vaters und durch das eigenmächtige Verlassen seiner diplomatischen Stelle drohen ihm ein Prozeß und eine Gefängnisstrafe. Darüber hinaus wird er am Ende zum "Treppenräuber", wie es im Text heißt, worauf Zuchthaus oder Festungshaft stehen (T 242); vom Hauswirt und von der herbeigerufenen Polizei wird er schließlich gar für einen Revolutionär, einen "Demagog und Carbonari" gehalten, der nicht nur eine Treppe, sondern "die ungeheure europäische Revolution" in Brand zu setzen droht (T 244). Auch wenn letzteres, mit ironischer Funktionalisierung seines Namens Heinrich Brand, nur vom Helden fingiert ist, so gilt doch, daß er Akte sozialer Widersetzlichkeit begeht, die eine öffentliche und gar politische Dimension besitzen, was im übrigen nicht zuletzt auch im Traum abgebildet wird. All diesem steht aber seine ausgeprägte konservative Einstellung gegenüber, die das Alte bewahren will und gegen die modernen Tendenzen der Zeit anarbeitet, und dies auf mehreren Ebenen. So, wenn er z.B. in seinem Tagebuch anlässlich der treuen Fürsorge der alten Amme das Loblied anstimmt auf "Treue" und "Aufopferung" der Domestiken, "wenn sie in ungefälschter Liebe,

⁵⁴ Am Beispiel des sozialistischen Autors Ernst Dronke etwa ließe sich das eindrucksvoll zeigen (was hier aus Raumgründen freilich nicht möglich ist und einer eigenen Untersuchung vorbehalten bleiben muß). Auch der *Hessische Landbote* z.B. verknüpft seinen sozialkritischen und revolutionären Impetus bekanntlich mit rückwärtsgewandten Utopien, u.a. agrarromantischen Vorstellungen, die in der Hoffnung auf die Restauration eines einstigen 'Paradieses' gründen (s. Georg Büchner: *Werke und Briefe*. München 1980, S. 228). S. hierzu auch Gustav Frank: "Georg Büchner." In: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. Bd 5 (A. 2), S. 579-604, hier 591. Als ein weiteres Beispiel sei Heine angeführt, der, so sehr er sich in der Bewertung der Revolution von Eichendorff unterscheiden mag, mit ihm dennoch, wie Koopmann: "Heines ‚Millenium‘" (A. 41) zeigt, in der pessimistischen Bewertung eines ‚Risses‘ in der Welt und im Entwurf utopischer Lösungsmodelle übereinstimmt: das Heinesche "Millenium" ist somit "nur die futuristische Projektion der Formel von der schönen alten Zeit" (S. 45). Die (immer noch) beliebte ontologisierende Einteilung der Literatur dieser Epoche in eine ‚biedermeierliche‘ vs. ‚vormärzliche‘ wäre jedenfalls, wie auch bereits Koopmann gefordert hat (vgl. ebda, S. 48), auch von daher gesehen neu zu überdenken.

⁵⁵ Die soziopolitische Dimension des Textes hat nachhaltig William J. Lillyman (A. 16), S. 122 ff betont. Vgl. auch Ingrid Oesterle (A. 10), S. 243 und 256f.

wie in alten poetischen Zeiten, einzig und allein ihren Herren leben." (T 209). So, wenn Tieck ihm wiederholt Kritik und Polemik gegen zeitgenössische literarische Tendenzen, v.a. gegen die Jungdeutschen, in den Mund legt (vgl. T 201, 221 ff., 228 ff.) oder wenn er ihn dezidiert konservative Positionen der romantischen Staatsphilosophie⁵⁶ vertreten läßt. Die o. bereits zitierten Ausführungen über die "Schonung" und den "Poesieschlummer", in dem Geheimnisse der Natur wie auch des Staates und der Religion zu belassen seien, mündet in die Klage, "wie allenthalben in unsern Tagen der Sinn für ein großes Ganze, für das Unteilbare, welches nur durch göttlichen Einfluß entstehen konnte, sich verloren hat." (T 230) Beklagt wird also der Verlust von jener Einheit und Harmonie, wie sie für das goethezeitlich-romantische Denksystem so charakteristisch war; und diese Klage ist, zumindest implizit, mit dem Wunsch nach Rückkehr zu jenem einstigen Zustand harmonischer Einheit äquivalent. Dieser restaurative Wunsch korreliert seinerseits mit dem Wunsch nach Rückkehr zu bzw. Verharren in den harmonischen Momenten des vergangenen Liebesglücks, den sich das Paar in der dargestellten Phase des Aufenthalts in seinem Liebesidyll erfüllt. Auch hier also ist es just das restaurativ-nostalgische, tendenziell regressive Bestreben, das den Helden zum Normverletzer und Quasi-Revolutionär werden läßt.

Betrachten wir daraufhin noch einen letzten zeitgenössischen Erzähltext, Büchners *Lenz* (1835 begonnen, 1839 publiziert). Wie bereits die Wahl des Sturm-und-Drang-Dichters als Helden signalisiert, führt auch dieser Text, ebenso wie Tieck, eine Auseinandersetzung mit den Anfängen der Goethezeit – die Perspektive ist nun allerdings, wie zu zeigen sein wird, nochmals eine andere. *Lenz* ist, wie zu Recht festgehalten wurde, auch als Zitat des *Werther* modelliert⁵⁷, allerdings, so ist hinzuzufügen, im oppositiven Sinne. Wie *Wald-einsamkeit* kontrafaktisch auf den *Blonden Eckbert* bezogen ist, so Büchners Erzählung kontrafaktisch auf Goethes Roman. Denn wo etwa bei Goethe trotz des Scheiterns des Helden gerade im Selbstmord die Apotheose des autonomen Subjekts inszeniert wird, da wird dieses bei Büchner definitiv verabschiedet, indem sich das Subjekt nun determiniert erfahren muß von unüberwindbaren Zwängen sowohl äußerer, sozialer, als auch innerer, psychischer Art.⁵⁸ *Lenz* muß in diesem Sinne als ein extremer 'Anti-Werther' begriffen werden. Auch

⁵⁶ S. Christian Gneuss: *Der späte Tieck als Zeitkritiker*. Düsseldorf 1971, S. 78 ff, Ingrid Oesterle (A. 10), S. 234 ff, William J. Lillyman (A. 16), S. 122 ff.

⁵⁷ S. Walter Hinderer: *Büchner-Kommentar zum dichterischen Werk*. München 1977, S. 162 ff und ders.: "Pathos oder Passion: die Leiddarstellung in Büchners *Lenz*." In: *Wissen aus Erfahrungen. Werkbegriff und Interpretation heute*. Festschrift f. Herman Meyer zum 65. Geb. Hrsg. v. Alexander v. Bormann u.a. Tübingen 1976, S. 474-494, hier 485 ff (z.T. allerdings mit nicht immer klarer Trennung zwischen dem fiktiven und dem historischen *Lenz*).

⁵⁸ Vgl. Martina Kitzbichler: *Aufbegehren der Natur. Das Schicksal der vergesellschafteten Seele in Georg Büchners Werk*. Opladen 1993, S. 81-104 sowie Gustav Frank (A. 54), S. 596 ff und Hinderer: "Pathos oder Passion" (A. 57), S. 492 ff.

hier also werden die Gemeinsamkeiten und Anklänge funktionalisiert für die Thematisierung des Epochenwandels. Ich greife im folgenden nur einen Aspekt heraus. Die Krise des Lenz artikuliert sich bekanntlich v.a. als Glaubenskrise, auf deren Höhepunkt Büchner seinen Helden atheistische und nihilistische Positionen formulieren läßt. Er kann diesbezüglich damit als Pendant zu Eichendorffs Held gelten: der *Atheist* und der *Revolutionär* repräsentieren zwei Varianten (des Versuchs) eines 'Umsturzes einer alten Ordnung' innerhalb der dargestellten Welt. Beide sind zudem wahnsinnig, wobei der Wahnsinn des Eichendorffschen Helden allerdings noch ganz dem alten goethezeitlich-romantischen Modell verpflichtet ist, während der des Büchnerschen Helden bereits auf einer neuen Psychologie basiert. Entscheidend ist jedoch die strukturgleiche Motiviertheit des 'Rebellentums': wie den Jäger Renald, so kennzeichnet auch den Dichter Lenz die Paradoxie von ‚Progression‘ und ‚Regression‘, von revolutionärem und zugleich restaurativem Impetus. Der Sturm-und-Drang-Dichter des Textes ist keineswegs a priori ein religiöser Umstürzler. Es ist im Gegenteil just der nichtbefriedigte Wunsch nach einer gesteigerten Erfahrung des Einsseins mit Gott, der zum Ausbruch des Atheismus führt. Der "Triumph-Gesang der Hölle" in Lenzens Brust entsteht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem gescheiterten Wiedererweckungsversuch an dem toten Bauernmädchen, mit Hilfe dessen "Gott ein Zeichen an ihm [tun]" sollte (B 22).⁵⁹ Bereits die Wahl des Raumes, des elsässischen Gebirgsdorfs, ist diesbezüglich höchst signifikant: Lenz sucht Zuflucht und Heilung in einem Raum, der noch von ungebrochener Harmonie und Einheit der Menschen mit der Natur und dem Göttlichen gekennzeichnet ist, wie sie Oberlin exemplarisch repräsentiert:⁶⁰

Wie Oberlin ihm erzählte, wie ihn eine unsichtbare Hand auf der Brücke gehalten hätte, wie auf der Höhe ein Glanz seine Augen geblendet hätte, wie er eine Stimme gehört hätte, wie es in der Nacht mit ihm gesprochen, und *wie Gott so ganz bei ihm eingekehrt*, daß er *kindlich* seine Lose aus der Tasche holte, um zu wissen, was er tun sollte, – *dieser Glaube, dieser ewige Himmel im Leben, dies Sein in Gott*; jetzt erst ging ihm die heilige Schrift auf. *Wie den Leuten die Natur so nahtrat*, alles in himmlischen Mysterien; aber nicht gewaltsam majestätisch, *sondern noch vertraut!* (B 10)

Es handelt sich um einen idyllischen Raum außerhalb der 'Welt' und völlig unberührt von der Moderne, in dem die Zeit scheinbar still steht – es sei die These aufgestellt, daß es sich hier um eine Variante zu den Tieckschen Zuflucht- bzw. Gefängnisidyllen und zu Eichendorffs idyllichem Provence-Raum vor

⁵⁹ Georg Büchner: *Lenz. Studienausgabe*. Hrsg. v. Hubert Gersch. Stuttgart 1984 (= B).

⁶⁰ Vgl. Götz Großklaus: "Haus und Natur. Georg Büchners *Lenz*: zum Verlust des sozialen Ortes." In: *Recherches germaniques* 12 (1982), S. 68-77 und Wünsch: "Struktur der ‚dargestellten Welt‘" (A. 15).

dem Einbruch der Revolution handelt. Wie bei Tieck und bei Eichendorff ist der Wunsch nach Restauration und Wiederherstellung eines einstigen Zustandes der harmonischen Einheit mit Natur und Gott auch bei Lenz mit einer Regression in die Kindheit und frühe Jugend korreliert. Lenz wird von Büchner nicht nur äußerlich-physiognomisch als Kind gezeichnet, sondern er läßt ihn sich wiederholt als Kind phantasieren, wobei die Rückkehr in die Kindheit jeweils mit einem Glücksgefühl korreliert ist, so gleich zu Anfang nach seiner Ankunft bei Oberlin:

Er fing an zu erzählen, von seiner Heimat; [...] sein blasses Kindergesicht, das jetzt lächelte, sein lebendiges Erzählen; er wurde ruhig, *es war ihm als träten alte Gestalten, vergessene Gesichter wieder aus dem Dunkeln, alte Lieder wachten auf, er war weg, weit weg.* (B 7)

oder unmittelbar nach dem oben zitierten Gespräch mit Oberlin:

Es wurde ihm heimlich nach und nach, die einförmigen gewaltigen Flächen und Linien, vor denen es ihm manchmal war, als ob sie ihn mit gewaltigen Tönen anredete[n], waren verhüllt, ein heimliches Weihnachtsgefühl beschlich ihn, er meinte manchmal seine Mutter müsse hinter einem Baume hervortreten, groß, und ihm sagen, sie hätte ihm dies alles beschert; [...]. (B 10)

Nicht anders sehnt sich Eichendorffs Held in die vergangene vertraute Idylle mit der geliebten Schwester zurück; nicht anders läßt Ferdinand in der Wald-einsamkeit seine frühe Jugend und Kindheit wieder aufleben. Unmißverständlicher und deutlicher als in jedem der bislang zitierten Texte jedoch wird diese kindliche Regression von Büchner als inadäquates und pathologisches Verhalten markiert, in dem sich die Unfähigkeit bzw. der Unwille zur Initiation in das Erwachsenenalter manifestiert, vgl.: "es kam ihm die Angst wie Kindern, die im Dunkeln schlafen; [...]. [...] er ging mit sich um wie mit einem kranken Kinde [...]. [...] Und wenn er ruhiger wurde, war es wie der Jammer eines Kindes, [...]. etc. (B 9, 17, 29) Auch seine Erinnerungen an die einstige "Glückseligkeit" des vertrauten Zusammenseins mit der Geliebten Friederike zeigen ihn weniger als erwachsenen Mann und Liebenden denn als Kind (vgl. B 20f.). Die Psychopathologisierung des Regressionsschemas, die sich bei Tieck und Eichendorff bereits andeutete, ist hier nun definitiv vollzogen.

Der Held, am Beispiel dessen Büchner die (epochale) Verabschiedung der ästhetisch schönen 'Romantiknatur' und ihre Substitution durch eine häßliche 'Triebnatur' inszeniert,⁶¹ ist also selbst durch extreme 'romantische' Seh-

⁶¹ S. Martina Kitzbichler (A. 58), u.a. S. 12-29, mit Bezug auf die philosophiegeschichtlichen Thesen von Odo Marquard zur "Wachablösung der Romantiknatur durch Triebnatur": *Transzendentaler Idealismus. Romantische Naturphilosophie. Psychoanalyse.* Köln 1987, dort v.a. S. 178, 179-209.

süchte charakterisiert. Die "private Krankengeschichte" des Protagonisten ist, dies hat Großklaus in seinem Versuch einer "sozial-symbolischen Lesart" des *Lenz* zu Recht betont, "immer auch als Ausdruck nicht-privater, kollektiver Krisenzustände des gesellschaftlichen Systems" zu lesen.⁶² *Lenz* repräsentiert eine (extreme) Variante jener so epochentypischen 'Zerrissenheit', in der sich ganz unmittelbar der Verlust von – goethezeitlich-romantischer – Einheit widerspiegelt. Die Krankheit bzw. Krise des Individuums korrespondiert dabei mit der des Kollektivs bzw. des Systems und letztere kann anhand von ersterer abgebildet werden.⁶³ Dem regressiven Wunsch des Einzelindividuum korrespondiert dergestalt die regressive Sehnsucht der ganzen Epoche und ihr "Wunsch, noch einmal zurückzukehren zur vertrauten, Geborgenheit versprechenden Ordnung überschaubarer sozialer Räume – wie sie dem gesellschaftlichen Zustand vor den Revolutionen, vor den Industrialisierungsschüben und der sprunghaften Bevölkerungszunahme seit den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts entsprach".⁶⁴ Die beliebte These vom Wahnsinn des *Lenz* als "gewaltsame[m] Ausbruch der leidenden Natur aus der domestizierenden Gesellschaft", als "Kapitulation vor dem religiös gestützten, unerbittlichen gesellschaftlichen Unterdrückungsanspruch" etc.⁶⁵ wäre auf diesem Hintergrund etwas zu modifizieren. Daß Büchners Konzeption des Wahnsinns gegenüber goethezeitlich-romantischen Konzeptionen eine neuartige Verknüpfung der individuellen Psychopathologie mit der Gesellschaft vornimmt, ist unbestritten; doch weder kann pauschal gelten, daß Büchner "die Verantwortung für die Ursachen des seelischen Leidens an die Gesellschaft zurückdelegiert", noch, daß "Büchner [...] ein *ungebrochenes* Engagement für den unter seinem 'Naturanspruch' leidenden *Lenz* [zeige]".⁶⁶ Wahnsinn, so führt der Text vielmehr vor, entspringt hier dem Faktum der psychischen Nicht-Bewältigbarkeit jenes "Risses", der nun die moderne Welt unwiderruflich kennzeichnet, er entspringt somit in letzter Instanz indäquaten 'romantischen' Sehnsüchten nach Harmonisierung des aufgebrochenen Risses. Die Radikalität des Büchnerschen Textes liegt dabei nicht zuletzt darin, daß er eine eindeutige Positionierung des Erzählers verweigert und also weder moralische Verurteilung noch ideologische Solidarisierung bietet. Hinter dem 'revolutionären' Aufbegehren des Helden gegen die autoritären Instanzen des biologischen Vaters und Gottvaters⁶⁷ steht also zugleich die pathologische 'Abwehr der Moderne', d.h. der – notwendig scheiternde – "Versuch [...], die Einheit des Lebenszusammenhangs

⁶² Götz Großklaus (A. 60), S. 76, 68f.

⁶³ S. Marianne Wunsch: "Struktur der ‚dargestellten Welt‘" (A. 15) und Verf.: "Experimentelles Schreiben" (A. 9), S. 74 ff.

⁶⁴ Götz Großklaus (A. 60), S. 75.

⁶⁵ Martina Kitzbichler (A. 58), S. 102, 83.

⁶⁶ Ebda, S. 104 (Meine Hervorh.).

⁶⁷ Zur Bedeutung der Vaterproblematik im *Lenz* s. Martina Kitzbichler (A. 58), S. 81-104.

für sich wiederherzustellen, die kollektiv-historisch aufbrechende Widersprüchlichkeit zur sogenannten Moderne noch einmal zu harmonisieren."⁶⁸

*

An dieser Stelle kann nun ein vorläufiges Resümee gezogen werden. Es galt zunächst, den Blick von der Textoberfläche, auf der sich die zitierten vier Novellen als höchst verschiedengestaltig präsentieren, weg auf übergeordnete Gemeinsamkeiten zu lenken. Auf der Basis dieser Gemeinsamkeiten kann abschließend die Frage nach den Unterschieden neu gestellt werden. Das strukturelle Kernproblem in all den zitierten Texten ist die Diskrepanz zwischen aktueller als defizitär erlebter Realität und der starken, ja übermächtigen Sehnsucht der Figuren nach einer Gegenwelt, definiert als Zustand der harmonischen Einheit und Unschuld, der idyllischen Geborgenheit und des ungebrochenen Einsseins sei es mit der Geliebten, mit der Natur und/oder Gott – ein Zustand, der textintern explizit oder implizit jeweils als exemplarisch 'romantische' bzw. 'poetische' Daseinsform semantisiert ist, die in der Regel vergangen und in der Gegenwart nicht bzw. allenfalls temporär wiederherstellbar ist. Sie kann inhaltlich je verschieden besetzt sein und die Kindheit bzw. frühe Jugend (*Waldeinsamkeit*, *Lenz*, *Schloß Dürande*) und/oder eine vergangene Liebesbeziehung (*Lenz*) betreffen; auch da, wo eine intensive Liebe in der Gegenwart gelebt wird (*Des Lebens Überfluß*), eignet ihr, wie gezeigt, ein wesenhafter Vergangenheitsbezug. Jeweils steht dieser individuelle Zustand zugleich zeichenhaft für einen kollektiven Systemzustand, der sozial- und/oder literarhistorisch als Ancien régime bzw. als Goethezeit/Romantik, mithin als *vormoderner Systemzustand* modelliert ist. In diesem Sinne handelt es sich hier um "Metatexte"⁶⁹, d.h. um Texte, die auf einer höheren Ebene immer auch ihre eigene literarhistorische Position mitreflektieren, die sich als eine post-romantische erweist. Die dargestellten Sehnsüchte der Protagonisten dürfen daher auch nicht verwechselt werden mit dem romantischen 'Ungenügen an der Normalität'.⁷⁰ Nicht ein allgemeines Leiden an der prosaischen Alltagsrealität und ein unspezifisches Streben nach Aufhebung dieser Defizienz in einer höheren idealen Welt der Liebe oder der Kunst treibt die Figuren der hier besprochenen Texte, sondern der Wunsch nach Wiederherstellung bzw. Bewahren eines einst faktisch gelebten und nun verlorenen bzw. vom Verlust bedrohten Zustandes von Einheit und Harmonie. So sehr der "Regreß auf die ‚alte schöne Zeit‘"⁷¹ ursprünglich ein romantisches Modell ist, so dürfen doch die Unterschiede

⁶⁸ Götz Großklaus (A. 60), S. 69.

⁶⁹ S. Marianne Wunsch: "Struktur der ‚dargestellten Welt‘" (A. 15).

⁷⁰ Lothar Pikulik: *Romantik als Ungenügen an der Normalität. Am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs*. Frankfurt a. M. 1979.

⁷¹ Helmut Koopmann: "Eichendorff, das Schloß Dürande und die Revolution." (A. 37), S. 205.

nicht übersehen werden. Unter der Hand, d.h. unter der Oberfläche der identischen Lexik und konstanter romantischer Topoi hat sich die Bedeutung einer solchen Regression fundamental gewandelt.⁷² Erst jetzt sind 'romantische' Sehnsüchte (der dargestellten Figuren) im Kern restaurative, und zwar in einem ganz konkreten Sinn. Es geht nicht mehr um das utopische Ziel der Wiedererlangung eines postulierten idealen Urzustandes einer Unschuld, nun auf einer höheren Ebene;⁷³ die 'alte poetische Zeit' bezeichnet nicht mehr einen in die Vergangenheit projizierten und als Zukunftsutopie entworfenen spekulativen geschichtsphilosophischen Zustand. In den von der Literatur des Biedermeier/Vormärz erzählten privat-individuellen Geschichten thematisiert sich somit immer auch eine epochale kollektive Mentalität, die den aktuell erlebten Beginn der Moderne weniger euphorisch als Aufbruch zu Neuem denn vielmehr pessimistisch als Zusammenbruch einer alten Welt erlebt.

Das nun ganz in die Figur verlegte Regressionsstreben kann nicht nur ironisiert (Tieck), sondern, wie die Beispiele zeigen, auch einer fundamentalen Negativierung unterzogen werden, die, von Text zu Text in je unterschiedlicher Ausprägung, als *Kriminalisierung* und/oder (*Psycho*)*Pathologisierung* gegeben sein kann. Zum einen geraten alle Figuren in dem Maße, wie sie ihre restaurativen Sehnsüchte zu realisieren trachten, in scharfen Gegensatz zur sozialen Umgebung und deren Normen, wobei dieser Gegensatz auffälligerweise quasi 'revolutionäre' Formen annehmen kann bzw. mindestens, wie im Falle Ferdinands von Linden, die Negation all jener "Aufgaben, die uns Pflicht, Stand, Verhältnis auflegen" (T 867), impliziert. Zwischen diesen Sehnsüchten und den Anforderungen der Gesellschaft besteht nun eine prinzipielle Unvereinbarkeit. Das hat nur mehr scheinbar mit der romantischen Opposition zu einer als philisterhaft denunzierten bürgerlichen Welt zu tun; auch da, wo diese traditionelle Bedeutung noch greifbar wird wie zu Beginn in *Des Lebens Überfluß*, wird sie im Laufe des Textes zusehends transformiert. Bedroht ist aber nicht nur die soziale Ordnung bzw. gar das Kollektiv, sondern auch das 'romantische Subjekt' selbst. Signifikant ist der allen vier Beispielen gemeinsame Zug zum *Autodestruktiven*. Die (Re)Inszenierung einer 'romantischen' Idylle führt nicht nur in die außersoziale Existenz, sondern zum (faktischen bzw. potentiellen) totalen Scheitern der Initiation der Protagonisten und zur Zerstörung jeder möglichen Existenz, wenn sie nicht gar in die physische Selbstzerstörung mündet (Renald) bzw. mit Versuchen einer solchen einhergeht (Lenz). Des weiteren, und in Korrelation hiermit, findet sich eine (*Psy-*

⁷² Einen Aspekt der biedermeierlichen Transformation deutet immerhin Koopmann (ebda, S. 206) an, wenn er festhält, daß aus dem goldenen Zeitalter der Menschheit die "private Vorzeit" geworden sei, aus "dem allgemeinen Vorzeitskult der Frühromantik" der spezielle "Kindheitskult eines Spätromantikers". Ansonsten leidet auch seine Argumentation an der ungenügenden Differenzierung zwischen Romantik einerseits und Biedermeier/Vormärz andererseits.

⁷³ S. Arthur Henkel: "Was ist eigentlich romantisch?" In: *Festschrift für Richard Alewyn*. Hrsg. v. Herbert Singer u. Benno v. Wiese. Köln u.a. 1967, S. 292-308, hier 299 ff.

cho)Pathologisierung. Wo die Romantik eine sekundäre metaphorische 'Kindheit' als utopischen Zielzustand setzt und das Kind als "Repräsentation des goldenen Zeitalters" feiert⁷⁴, da tendieren dergleichen Sehnsüchte jetzt zum Infantilismus und zur psychischen Störung. Erst jetzt auch kann überhaupt von 'Regression' im engeren Wortsinn eines inadäquaten und pathologischen Figurenverhaltens die Rede sein. Ein Rest der alten romantischen Bedeutung klingt in *Des Lebens Überfluß* noch an, wenn Tieck die Liebenden "wie die Kinder" lachen und glücklich sein läßt; doch auch hier ist der Realitätsverlust als Preis dieses Glücks unverkennbar.

Bezüglich der Realisierbarkeit solcher regressiver Sehnsüchte unterscheiden sich also die behandelten Texte. Bei Büchner ist dieser Zustand für den Helden unwiderruflich vorbei und die "Trennung von der alten Welt [...] endgültig"⁷⁵, der Versuch der Restitution ist *von vornherein* zum Scheitern verurteilt. Ganz anders bei Tieck. Er steht noch, gewissermaßen mit einem Bein, diesseits jener Grenze, die Büchner bereits überschritten hat: hier darf – und muß – noch einmal ein solcher Zustand erlebt und realisiert werden. Anders als bei Eichendorff entwirft Tieck auch eine optimistische Lösung, die im Falle von *Waldeinsamkeit* sogar einen therapeutischen Charakter annehmen kann: nur *weil* der Held noch einmal seine 'romantischen' Sehnsüchte befriedigen darf und sich mit ihnen bewußt auseinandersetzt, gelingt ihm am Ende die Selbstbefreiung von diesen und damit der psychische Selbstfindungsprozeß.⁷⁶ Dieser Zustand darf aber jeweils nur ein temporärer sein, denn er tendiert in jedem Fall zu grotesken Formen und zur sozialen Katastrophe. Wenn auch die Figuren das Wissen darum nicht haben bzw. vorübergehend verdrängen, so hat es doch stets der Text. Tieck spielt die Reinszenierung der Romantik an einen Punkt hin, an dem eine Fortsetzung nicht mehr möglich ist, an dem diese Phase des Ausstiegs notwendig ein Ende nehmen muß – ohne aber, und dies unterscheidet ihn grundsätzlich von anderen zeitgenössischen Autoren, daß daraus die völlige Desavouierung der Romantik folgen würde. Tieck praktiziert sozusagen, literarhistorisch betrachtet, eine mittlere Lösung – aber auch bei ihm ist das Wiederauflebenlassen vergangener Romantik nur der Modus des unmißverständlichen Abschieds von ihr. Die Formel vom "Wiederholen und Durcharbeiten", die Heinz Brüggemann treffend auf den Protagonisten in

⁷⁴ Hans-Joachim Mähl: *Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis. Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen*. Heidelberg 1965, S. 362, sowie 305 ff, 323, 357, 366. Zu den nachgoethezeitlichen Transformationen des Konzepts der sekundären Unschuld bzw. Kindheit am Beispiel des frühen Stifter s. Martin Lindner: "Abgründe der Unschuld. Transformationen des goethezeitlichen Bildungskonzepts in Stifters *Studien*." In: Harmut Laufhütte / Karl Möseneder (A. 49), S. 220-245.

⁷⁵ Götz Großklaus (A. 60), S. 77.

⁷⁶ S. auch die Rekonstruktion des Selbstfindungsweges aus jungianischer Perspektive bei Christine Maillard (A. 27).

Waldeinsamkeit angewandt hat⁷⁷, lässt sich homolog und auf höherer Ebene metaphorisch auch auf die Epoche selbst anwenden, die mit der intensiven Auseinandersetzung mit der Romantik deren Ende bewältigt und sich zugleich von ihr löst.

⁷⁷ Heinz Brüggemann (A. 28), S. 122.