

Peter-Henning Haischer

Das Märchen als Provokation: Ludwig Tiecks *Volksmärchen* herausgegeben von Peter Leberecht

Zusammenfassung: Ludwig Tiecks Sammlung *Volksmärchen* von 1797 enthält Märchenbearbeitungen und Eigenschöpfungen in formaler Vielfalt. Ausgehend vom Begriff des Volksmärchens wird Tiecks Werkintention als Provokation aufgefaßt: Wie seine Vorläufer und Vorbilder Perrault, Gozzi und Musäus nutzt Tieck das als volkstümlich und niedere Unterhaltung verstandene Märchen, um es gegen den herrschenden Literaturbegriff auszuspielen.

Summary: Ludwig Tiecks collection *Volksmärchen*, first published in 1797, contains a great variety of fairytale adaptations as well as creations of his own. An analysis of the meaning of the term 'Volksmärchen' as used by Tieck shows that he intends to provoke his readership: Tieck – like his predecessors Perrault, Gozzi, and Musäus – uses the contemporary understanding of the fairytale as popular entertainment in order to question the dominant ideas of literature as art.

Résumé : Le recueil *Volksmärchen* de Ludwig Tieck, publié en 1797, contient soit de créations personnelles soit des élaborations de récits préexistants. A partir de la définition du conte populaire on montrera que le but de Tieck était en effet la provocation : tout comme ses prédécesseurs Perrault, Gozzi et Musäus, Tieck utilise le conte, conçu comme un divertissement populaire et bas, pour mettre en cause la conception dominante de la littérature.

Dr. Peter-Henning Haischer: Institut für Germanistische Literaturwissenschaft, Friedrich-Schiller-Universität Jena, email: peterhaischer@googlemail.com

„Es ist zu befürchten, daß es den Theoretikern viel Noth machen wird, die Gattung zu bestimmen, wohin es eigentlich gehört!.“ So äußert sich August Wilhelm Schlegel 1797 in seiner Rezension über Ludwig Tiecks *Gestiefelten Kater*, und tatsächlich ist vor Durchsetzung der Gattungstrias schwer zu entscheiden, ob dieses Drama der Satire oder der Komödie zuzuordnen ist. Noch schwieriger aber

¹ Schlegel, August Wilhelm: Ritter Blaubart und der gestiefelte Kater, von Ludwig Tieck. (In den Volksmärchen von Peter Leberecht.) 1797. In: ders.: Kritische Schriften 1. Berlin 1828, 311–321, hier 315.

scheint es, die ganze Sammlung auf jenen Nenner zu bringen, den Tieck ihm gab: *Volksmärchen*. Ist Tiecks Gattungsbezeichnung Ironie? Stellt er sich bewußt in eine Tradition, die er modifiziert oder parodistisch unterläuft? Oder verdankt sich die Titelwahl wirklich einem festumrissenen Genrekonzept?

Die Forschung ist sich weitgehend einig darüber, daß erst die Grimms das Märchen als Textgattung fixieren², während Tiecks Volksmärchen schon auf den ersten Blick die Vielfalt der europäischen Märchentradition erkennen lassen.

Bereits im 19. Jahrhundert hatte man Mühe, die formenreiche Märchenliteratur mit ihrer angeblich philologisch-empirisch erschlossenen, authentischen Urform in Einklang zu bringen. Die neue, auf die tradierten Stoffe gerichtete Aufmerksamkeit drehte dabei die traditionelle Wertung literarischer Werke um. Denn ursprünglich hatte nicht der Stoff, sondern die originelle Bearbeitung über den Rang der Märchendichtung entschieden. So hat es noch John Dunlop in seiner *History of Fiction* (1814) aufgefaßt, die sich auch in Tiecks Bibliothek befand³. Sein Übersetzer Felix Liebrecht dagegen konstatiert bereits 1851 völliges Unverständnis gegenüber Dunlops Wertmaßstäben: In seiner Einleitung heißt es, Dunlop habe als „Mann von nüchternem Verstande [...] die von ihm besprochenen Erzeugnisse der Phantasie meist nur als Gegenstände einer zeitvertreibenden Unterhaltung betrachte[t] und dabei seinem Hang zur Satyre freien Lauf“ gelassen, „ohne darin ein tieferliegendes Element zu erkennen, welches als eigenthümliches Ergebnis des bei aller Einheit im allgemein Menschlichen dennoch verschiedenen und daher verschieden schaffenden Volksgeistes erscheint, [und] deshalb auch eine entgegenkommende, sich hingebende Stimmung, eine volle, ungehinderte Wirkung auf die Einbildungskraft, so wie ein völliges Eingehen auf die jedesmal herrschende Denk- und Gefühlsweise verlangt. [...] Daher [...] kommt es z. B., wenn er an den italienischen Dichtern des 15ten und 16ten Jahrhunderts lobt, ‚daß sie die Feen, diese Geschöpfe der Phantasie, mit allem Schmucke der dichterischen Erfindungen ausstatteten‘ [...] und tadelnd bemerkt, daß in den Märchen der Gräfin d’Aulnoy, sich nur wenig Erfindungsgabe zeigt.‘ Daß Dunlop also die innerste Natur des Märchens gänzlich verkannt hat, [...] liegt klar am Tage.“⁴

2 Z. B. Rölleke, Heinz: Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung. Bonn/Berlin ³1992, 34–51; Uther, Hans-Jörg: Handbuch zu den „Kinder- und Hausmärchen“ der Brüder Grimm. Entstehung – Wirkung – Interpretation. Berlin u. a. 2008, 502 ff.

3 Catalogue de la Bibliothèque célèbre de M. Ludwig Tieck. Reprint der Ausgabe von 1849. Wiesbaden 1970, 309, Nr. 6772.

4 Liebrecht, Felix: Vorrede. In: John Dunlop’s Geschichte der Prosadichtungen oder Geschichte der Romane, Novellen, Märchen u. s. w. Hg./Übers. Felix Liebrecht. Berlin 1851, V–XXVII, hier VII.

Wendete man Liebrechts Beurteilung auf Tieck an, hätte auch er „die innerste Natur des Märchens gänzlich verkannt“, denn seine Märchenformen sind am schlichtesten dort, wo er frei erfindet – während er die Märchen seiner Hauptquelle Perrault und die Texte der von ihm benutzten Volksbücher derart mit dichterischen Volten und Kapriolen umturnt, daß der Titel *Volksmärchen* in den Ohren eines Märchenforschers der Grimm-Nachfolge wie Ironie, ja eher wie blanker Hohn klingen muß. Vergleicht man Tieck mit seinen Vorgängern Musäus und Naubert, die ihre Märchensammlungen ja auch unter dem Titel *Volksmärchen* rubrizierten, zeigt sich deutlich, wie sehr Tieck den ohnehin nicht rhetorisch oder poetologisch abgesicherten Gattungsbegriff überdehnt: Nur der *Blonde Eckbert* nähert sich den Vorstellungen an, den sich die an Grimm orientierte Kritik von der reinen Märchenform macht. Tieck greift sonst auf Lyrisierung und Dramatisierung zurück, er komisiert, parodiert, satirisiert. Mit ihm scheint sich die von Liebrecht bemängelte Bearbeitungswut, die den Charakter des wahren Märchens als innere Form verfälscht und damit herabzieht, ins Unüberbietbare gesteigert zu haben.

1. Tiecks Stoffe

Die Quellen, aus denen Ludwig Tieck seine Märchenstoffe schöpft, sind bekannt und schnell benannt. Die Märchen im engeren Sinn entnahm er Charles Perraults Sammlung *Contes de Temps passé*: Sie liefern die Stoffe zu den Dramen *Der gestiefelte Kater* und *Ritter Blaubart*. Dazu kommen noch drei Bearbeitungen von sogenannten Volksbüchern – *Die Geschichte von den Heymons Kindern*, die *Wundersame Liebesgeschichte der schönen Magelone* und die *Denkwürdige Geschichtschronik der Schildbürger* – sowie eigene Schöpfungen, die in der Welt des Mittelalters spielen – die Erzählung *Der Blonde Eckbert* und das Drama *Karl von Berneck*. Eine kleine Ergänzung – wahrscheinlich, um die Bogenzahl anzugleichen und Appetit auf eine mögliche Fortsetzung zu machen – ist der *Prolog* aus der Lesekomödie *Die verkehrte Welt*. Als Paratexte sind noch zwei Vorreden und eine distanzierende Stellungnahme seines Verlegers enthalten. Die Anordnung der Texte pro Band erscheint damit ausgewogen, jeder Band enthält ein Drama und eine längere Volksbuchbearbeitung und wird mit kleineren Texten aufgefüllt.

Die *Volksmärchen* erschienen unter dem Pseudonym Peter Leberecht, der Hauptfigur eines zuvor erschienenen Romans von Tieck, in dessen zweitem

Band⁵ Leberecht eine Sammlung von Volksmärchen ankündigt. Der Roman bereitet damit unmittelbar Tiecks Volksmärchendichtung vor. Für dessen zweiten Teil – er wurde in seinen *Schriften* weggelassen und bisher nicht wieder publiziert – hat Tieck später angegeben, darin habe er „manches vorgetragen, was mir wichtiger schien, als jene Abenteuer“ des ersten Teils⁶. Bald nach Erscheinen der *Volksmärchen* lüftete Tieck sein Pseudonym per Anzeige, „um weder dem Verleger noch einem andern Schriftsteller Possen“ zur Last zu legen⁷.

2. Die Literaturkritik Peter Leberechts

Nicht nur die Herausgeberfiktion bindet Roman und Volksmärchensammlung aneinander. Der zweite Band von *Peter Leberecht* besteht im Wesentlichen aus literaturtheoretischen Reflexionen, die anhand von Reaktionen des Romanpersonals belebt werden. Testleser Tiecks ist hier vor allem der vorurteilsfreie, einfache, aber nicht ungebildete Schwiegervater Leberechts, der Pächter Martin. Ihm werden einige dichterische Versuche vorgetragen, die er beurteilt.

Tieck vermeidet in seiner notdürftig als Roman getarnten Lesekunst eine direkte Rezeptionsdidaktik und versagt sich die Entwicklung theoretisch entrückter Literaturkonzepte, wie sie die thematisch verwandte Auseinandersetzung zwischen Bürger und Schiller 1791 geprägt hatte⁸. Tieck greift möglicherweise sogar auf die Grundproblematik der Debatte zurück – Schiller hatte Bürgers Volkspoese als anspruchslose Massenkunst abgelehnt und für einen elitären Kunstbegriff plädiert, dem sich das Verständnis des Rezipienten anpassen müsse. Tieck argumentiert dagegen wirkungsästhetisch im Sinne Bürgers: Die unmittelbare Wirkung sei das Entscheidende bei einem Buch, nicht die Beachtung der Kunstregeln oder der Formeln des Geschmacks. Sein exemplarischer Leser Martin führt das vor: „[W]ird er gerührt und hingerissen, so ist es gut, wo

5 [Tieck, Ludwig:] Peter Leberecht. Eine Geschichte ohne Abenteuerlichkeiten 1–2. Berlin 1796.

6 Hirsch, Rudolf/Vordtriede, Werner (Hgg.): Dichter über ihre Dichtungen. 9,1: Ludwig Tieck. Hg. Uwe Schweikert. München 1971, 72.

7 Am 23. Dezember 1797 (ebd., 161).

8 Tieck hatte in Göttingen Bürger, den er als Dichter sehr schätzte, selbst kennengelernt, vgl. Paulin, Roger: Ludwig Tieck. Eine literarische Biographie. München 1988, 33. Zur Debatte vgl. Berghahn, Klaus L.: Volkstümlichkeit ohne Volk? Kritische Überlegungen zu einem Kulturkonzept Schillers. In: Popularität und Trivialität. Fourth Wisconsin Workshop. Hgg. Reinhold Grimm u. a. Frankfurt am Main 1974, 51–75. Zur Reaktion der Frühromantiker auf Schillers Bürger-Rezension vgl. Oesterle, Günter: Friedrich Schillers Polemik gegen die Gedichte Gottfried August Bürgers und die Antwort der romantischen Schriftsteller. In: Positive Dialektik. Festschrift Klaus L. Berghahn. Hg. Jost Hermand. Bern 2007, 101–115.

nicht, gefällt ihm das Buch nicht.“⁹ Schon 1793 hatte Tieck in seinem in Göttingen entstandenen Shakespeare-Aufsatz¹⁰ gefordert, „daß wir die Regeln der Ästhetik, mit allen Begriffen unsers aufgeklärteren Jahrhunderts vergessen“ sollten¹¹.

Er attackiert aber auch die gefällige Unterhaltungslektüre. Die selbstverständliche und skeptische Sicht auf die Literatur durch seinen Schwiegervater veranlaßt Leberecht, den Lesegeschmack seiner Zeit zu provozieren, der durch übertreibende, unauthentische Lektüre überreizt sei. Leberecht kanzelt sie generalisierend ab:

„Die meisten Leser [...] überhäufen die überspannte und eben darum erschlaffende Phantasie mit schlecht zusammenhängenden Abenteuerlichkeiten [...]. Bey dieser Lektür muß die Erschlaffung immer zunehmen, und die Spannung des Schriftstellers muß immer erzwungener werden; die größten Wunder werden am Ende gewöhnlich, die ungeheuersten Charaktere alltäglich, es müssen daher neue, und unsinnigere erfunden werden. [...] Ich habe nur einige Blicke in diese Bücher geworfen, und bin darüber erstaunt, [...] daß solcher Unsinn schwarz auf weiß existirt; nur noch vor zehn Jahren würde man diese Mißgeburten einer leeren Phantasie für offenbaren Wahnwitz erklärt, und Niemand es gelesen haben. Die gewöhnlichen Leser sollten ja nicht über jene Volksromane spotten, die von alten Weibern auf der Straße für einen oder zwey Groschen verkauft werden, denn *der gehörnte Siegfried, die Heymonskinder, Herzog Ernst und die Genovefa* haben mehr wahre Erfindung, und sind ungleich reiner und besser geschrieben, als jene beliebten Modebücher. –[D]er Leser [...] mag [...] jene [...] verachteten Geschichten selber nachlesen, und wenn sein Geschmack noch nicht ganz und gar zu Grunde gegangen ist, so wird er diesen vor jenen den Vorzug geben.

Ich kann mir aber vorstellen, wie erbittert alles auf mich ist, was mich liest; ich muß [...] den Leser wieder freundlich zu machen suchen, ich muß mich nur seinem Spott und seiner Satire Preis geben. [...] Ich habe nemlich ein Manuskript liegen, welches nächstens im Druck unter dem Titel Volksmärchen, erscheinen wird, und welches nichts als wunderbare und abenteuerliche Geschichten enthält.“¹²

Auch wenn die Verwendung eines Pseudonyms zur interpretativen Vorsicht mahnt, scheint sich die Invektive des Herausgebers gegen die Modeliteratur hier mit Überlegungen des Autors zu decken.

⁹ Tieck (wie Anm. 5) Teil 2, 34.

¹⁰ Vgl. Cersowsky, Peter: „Wunderbare Welt“. Zu Bürger und Shakespeare. In: Prägnanter Moment. Festschrift Hans-Jürgen Schings. Hgg. Peter-André Alt/Karl Richter. Würzburg 2002, 105–126.

¹¹ Tieck, Ludwig: Über Shakspeare's Behandlung des Wunderbaren [1793]. In: ders.: Schriften 1789–1794. Hg. Achim Hölter. Frankfurt am Main 1991, 685–722, hier 685.

¹² Tieck (wie Anm. 5) Teil 2, 30–33.

3. Absicht der Sammlung und Stoffwahl

Zunächst propagiert Tieck mit Leberechts Ankündigung der *Volksmärchen* die Wiederbelebung alter, naiver Stoffe¹³. In der Tat nehmen die Volksbücher mit drei Bearbeitungen die Spitzenposition des Fundmaterials ein. Ebenso bedeutend ist Charles Perraults Sammlung, der Tieck die Stoffe für die Haupttexte der ersten beiden Bände entnimmt. Später hat er daraus für die Nachfolgesammlung *Romantische Dichtungen* (1800) noch *Rotkäppchen* dramatisiert, zuletzt den *Kleinen Däumling*. Tiecks Faszination erklärt sich nicht allein aus der seit Erscheinen ungebrochenen Popularität von Perraults Märchensammlung, die noch 1790 in neuer deutscher Übersetzung erschienen war¹⁴. Perraults *Contes* enthalten laut Bekunden des Verfassers Dichtungen, „denen die Vernunft fremd ist“¹⁵. Nun war Perrault keineswegs als Verfasser naiver Märchen bekannt geworden, sondern als Kulturtheoretiker, der eine erbitterte Auseinandersetzung provoziert hatte, die das ganze 18. Jahrhundert dominierte: Die *Querelle des Anciens et des Modernes*¹⁶. Auch in der Vorrede seiner Märchen in Versen polemisiert er gegen die Antike in Form des milesischen Märchens. Perrault hebt als Vorzug gegenüber dem antiken Märchen die Klarheit der Aussage und moralische Integrität seiner Märchenform hervor – sie sind naiv im Sinne der Fabeln La Fontaines, die er lobt: „une surprise & une plaisanterie d’un caractere qui luy est tout particulier, qui charme, qui émeut, & qui frappe tout d’une autre manière“¹⁷. Die auktoriale Behauptung der moralischen Tendenz sollte man aber – wie bei La Fontaines Fabeln – nicht zu ernst nehmen. Denn die versifizierten Moralsätze, die den jeweiligen Märchen aufgepropft werden, parodieren eher das Genre lehrhafter Erzählungen, als daß sie sich an einer echten Auslegung des Märchens versuchten¹⁸. Und Perrault selbst bekennt in seiner Vorrede zu den *Contes en vers*, daß es

13 Wackenroder wies Tieck schon früh auf Volksbücher hin, vgl. Fink, Gonthier-Louis: Volk und Volksdichtung in der ersten Berliner Romantik. In: Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium. Hg. Richard Brinkmann. Stuttgart 1978, 532–549, hier 536.

14 Sämtliche Feen-Mährchen: Aus dem Französischen von Ch. Perrault, Frau von Lintot, und J. J. Rousseau (Blaue Bibliothek aller Nationen 1). Gotha 1790.

15 Perrault, Charles: Sämtliche Märchen. Übersetzung/Nachwort Doris Distelmaier-Haas. Stuttgart 2012, 53.

16 Über die Hintergründe der Querelle und die Position Perraults informiert grundlegend Kortum, Hans: Charles Perrault und Nicolas Boileau. Berlin 1966.

17 Zu Perraults Begriff des Naiven vgl. Rincón, Carlos: Naiv/Naivität. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch 4. Hgg. Karlheinz Barck u. a. Stuttgart/Weimar 2002, 347–377, hier 355–357, Zitat 357.

18 In gleicher Weise ironisiert Tieck die Schlußmoral des ersten Teils von Peter Leberecht, vgl. ders.: Schriften 14. Berlin 1829, 251 f.

ihm vor allem darauf ankomme, zu unterhalten. Auch auf das Volk als Urheber dieser Erzählungen weist Perrault bereits hin. Ihr schlichter Stil¹⁹ – sie sind vom Autor ja als Kindermärchen ausgewiesen – sticht jedenfalls gegen die als höfische Unterhaltung konzipierten späteren *Contes des fées* deutlich ab. Daß Volksdichtungen sich hervorragend zur Provokation des höfischen Literaturgeschmacks eigneten, zeigt sich ja auch an einer Szene von Molières *Misanthrope*, in der Alceste das preziös-galante Sonett eines Höflings mit einem einfachen Volkslied (das ironischerweise von Molière selbst zu stammen scheint)²⁰ konfrontiert – und sich damit selbst der Lächerlichkeit preisgibt.



Gestochener Titel von Charles Perraults *Histoires ou Contes du Temps passé* (1697)

¹⁹ Musäus hält deren ‚Kinderton‘ als Bearbeitungsmodus seiner Volksmärchen für unpassend, vgl. ders.: *Volksmärchen der Deutschen*. München 1961, 12.

²⁰ Molière: *Œuvres complètes* 2. Hg. Georges Couton. Paris 1971, 158 f. (*Le Misanthrope*, Akt 1, Szene 2); vgl. Grimm, Jürgen: Molière. Stuttgart ²2002, 129.



Frontispiz zu Band 1 der *Volksmärchen* herausgegeben von Peter Leberecht (1797)

Vielleicht nahm der an Perraults Märchendichtung feststellbare doppelte Traditionsbezug von Stoff und Literaturpolitik Einfluß auch auf die Buchgestaltung zu Tiecks *Volksmärchen*.

Zwar greift Wilhelm Jurys Frontispiz zur Sammlung auf eine Szene aus *Ritter Blaubart* zurück²¹, aber die Übereinstimmung mit dem Frontispiz zu Perraults

²¹ [Tieck, Ludwig:] *Volksmärchen* herausgegeben von Peter Leberecht 1. Berlin 1797, 152–157 (Ritter Blaubart, 4. Akt, Szene „Mechthilde kömmt mit einer Laterne“).

exakt 100 Jahre zuvor erschienener Märchensammlung ist frappant, wenn man von der modischen und szenischen Adaption einmal absieht.

Tiecks beziehungsreicher Rückgriff auf Perraults *Contes des Temps passé* macht aus den genannten Gründen seine nicht-ironische Verwendung des Volksmärchen-Begriffs wahrscheinlich. Ein weiterer Gestaltungsaspekt verstärkt diesen Eindruck. Tieck bemüht sich bei der Adaption von Perraults Stoffen, diese an die durch Musäus und Naubert aktualisierte Form stofflich anzunähern. Die Märchen werden auf deutschem Terrain angesiedelt und entsprechend nationalisiert. Als Handlungsort von *Ritter Blaubart* und *Karl von Berneck* dachte Tieck sich wohl Burg Berneck bei Bayreuth, in deren historischem Kontext sich die Geschlechtsnamen Orla, Wallenrodt und Berneck finden – Tieck hatte die eindrucksvolle Burgruine gemeinsam mit Wackenroder besucht²². Auch Peter Berner – der wahre Name Ritter Blaubarts – scheint sich von Berneck abzuleiten, selbst wenn der Name in Adelslexika und historischen Topographien zu Berneck, Bayreuth oder Franken nicht auftaucht²³. Die Lokalisierung des Geschehens unterstützt dessen stimmige Historisierung. Das zum Märchentopos gehörende Mittelalter der *Contes des fées* – es heißt in der von Friedrich Immanuel Bierling herausgegebenen Übersetzung einmal „Die Macht der Feen war zur Zeit der Kreuzzüge noch sehr groß“²⁴ – wird durch Lokalisierung mit einem Realitätsmarker versehen, der das Wunderbare atmosphärisch plausibilisiert und zugleich an die Volksmärchengestaltung von Musäus und Naubert anschließt.

4. Volksmärchen bei Tieck und Musäus

Obwohl damit bei Tieck viele Gattungsbezüge zum jungen Volksmärchen gegeben sind – die Verwendung von Volksbüchern, die Einsetzung des natürlichen Volksgeschmacks als Korrektiv des fehlgeleiteten Lesepublikums und die ‚Germanisierung‘ französischer Stoffe –, unterscheiden sich Tiecks Märchen in Stil und Gattungsvielfalt von seinen der Prosaerzählung verpflichteten Vorgängern erheblich. Dennoch ist Musäus’ und Tiecks Anliegen zunächst das Gleiche. Bei-

²² Wackenroder, Wilhelm Heinrich: Werke und Briefe. 2: Briefwechsel mit Ludwig Tieck. Pflingstreise von 1793. Hg. Friedrich von der Leyen. Jena 1910, 220.

²³ Vgl. z. B. das von Wackenroder und Tieck eingesehene Werk von Hentze, Johann Gottlieb: Berner, ein historischer Versuch. Bayreuth 1790.

²⁴ [Aulnoy, Marie Catherine d’:] Die Begebenheiten der Finette. In: [Bierling, Friedrich Immanuel (Hg.):] Das Cabinet der Feen oder gesammlete Feen-Mährchen in neun Theilen 1. Nürnberg 1761, 341.

der Impuls ist das Unterlaufen zeitgenössischer Leseerwartungen durch die ungewöhnliche Stoffwahl. So antizipiert Musäus die Reaktionen des Publikums in einem fingierten Dialog mit dem Leser: „Wozu dienet dieser Unrat? Märchen sind Possen, erfunden Kinder [...] einzuschläfern, nicht aber das verständige Publikum damit zu unterhalten. [...]“²⁵ Ähnlich inszeniert Tieck im Prolog des *Gestiefelten Katers* die Rezeptionshaltung des Publikums: „Ein wunderlicher Titel ist es: der gestiefelte Kater. – Ich hoffe doch nimmermehr, daß man die Kinderposen wird auf's Theater bringen [...], sind wir denn Kinder, daß man uns solche Stücke aufführen will?“²⁶

Wie Tiecks alter ego Peter Leberecht ist für Musäus die Situation auf dem Buchmarkt Ausgangspunkt für eine Lesereform im Zeichen guter Unterhaltung. Auch dessen Volksmärchen treten an als Gegengift gegen Modeliteratur, wobei er sein Angriffsziel genauer bestimmt als Tieck. Es sind die empfindsamen Romane: Er, Musäus, wolle dem Leser „nicht verhalten, daß in dem letzten Jahrzehend die leidige Sentimentalsucht in der modischen Büchermanufaktur [...] überhand genommen [...]. Daher denn eben nicht zu verwundern ist, wenn dem deutschen Publikum [...] für der losen Speise ekelte, und [es] sich nach einer Abwechslung sehnte. [...] Meiner unvorgreiflichen Meinung nach wär's wohl Zeit, die Herzgefühle eine Zeitlang ruhen zu lassen, [...] und durch die Zauberlaterne der Phantasie das ennüierte Publikum eine Zeitlang mit dem schönen Schattenspiel an der Wand zu unterhalten.“²⁷ Etwas später ruft Musäus' Vorrede noch einmal den wichtigen Begriff der Phantasie auf und erhebt dabei die Titelvignette der ganzen Sammlung zum Programm: „Wer sieht nicht, daß der Genius Verstand sich freundlich an die wohlgenährte Nymphe Phantasie anschmiegt, und mit ihr traulich im Gebiete ihrer erträumten Zauberpaläste lustwandelt? Oder mit andern Worten: wer sieht nicht, daß die Phantasie nach der Sitte unsers Zeitalters auch hier mit dem Verstande davonläuft?“²⁸

Diese freundliche Verschwisterung von Phantasie und Verstand, ja gar die Dominanz der Phantasie beobachtet Tieck in Literatur und Gesellschaft seiner Zeit allerdings nicht. Während Musäus mit dem Wunderbaren letztendlich zur Rettung des aufgeklärten Vernunftprimats spielt, inszeniert Tieck die Phantasie als versklavtes Opfer. In seinem kurz nach den *Volksmärchen* erschienenen Ro-

25 Musäus (wie Anm. 19) 6 f.

26 Tieck (wie Anm. 21) II, 6.

27 Musäus (wie Anm. 19) 6 f.

28 Ebd., 8.

man *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) erscheint im programmatischen Gedicht *Die Phantasie* das untere Seelenvermögen wie ein Geisteskranker in Ketten gelegt von der unbarmherzig herrschenden Vernunft:

„Wer ist dort der alte Mann,
 In einer Ecke festgebunden,
 Daß er sich nicht rührt und regt?
 Vernunft hält über ihn Wache,
 Sieht und erkundigt jede Miene.
 [...]
 Es ist der launige Phantasus,
 [...]
 Sie haben ihn jetzt festgebunden,
 Daß er nur seine Possen läßt,
 Vernunft im Denken nicht stört,
 Den armen Menschen nicht irrt [...].“²⁹

Wie anders hatte der Hallenser Ästhetiker Georg Friedrich Meier diesen Phantasus – in der römischen Mythologie einer der Söhne des Somnus – in die Gegenwartsliteratur eingeführt, als er 1750 die Gleichsetzung von Traum und Poesie feierte. In einem Beitrag seiner moralischen Wochenschrift *Der Gesellige* macht er ihn zur Allegorie der dichterischen Einbildungskraft³⁰. Es ist anzunehmen, daß Tieck diesen Beitrag sogar kannte³¹: „Ich sahe mit Verwunderung einen schönen Jüngling, der [...] sich mir näherte. [...] Ich bin Phantasus, antwortete er mir, der Freund der Dichter, die alle ohne mich nicht das geringste angenehme vorbringen können. [...] [I]ch habe mich zu dir begeben, um dir nebst meiner wunderbaren Macht solche Sachen zu zeigen, die du dir nicht einbilden kannst. Phantasus strich sich in dem Augenblick seine Haare, und sogleich fielen unzählige Perlen

29 Tieck, Ludwig: *Franz Sternbalds Wanderungen*. Studienausgabe. Hg. Alfred Anger. Stuttgart 1988, 348–352, hier 348 f.

30 *Der Gesellige*. Hgg. Samuel Gotthold Lange/Georg Friedrich Meier. Fünfter Theil. Halle 1750, 161–176 (Erzählung eines Traums von Phantasus).

31 In seiner Wochenschrift *Der Glückselige* 11 (1768) 240–253 veröffentlicht Georg Friedrich Meier die Erzählung des Offiziers von Brasilienthal, die nahezu identisch ist mit Balders Erzählung des schuldgeplagten deutschen Offiziers und zugleich auf die Rosalinen-Episode des Romans vorausweist (Täuschung der Geliebten durch eine ähnlich aussehende Frau), vgl. Tieck, Ludwig; William Lovell. Hg. Walter Münz. Stuttgart 1986, 141–144 und 639 f. Es geht um die Heilung halluzinatorischer Einbildung durch die Realität, die aber nur zur schreckhaften Verdoppelung des Bildes führt, da im Falle von Wahnsinn die Einbildung die gleiche Kraft wie der normaler Weise stärker wirkende Sinneseindruck erhalten kann. Die Quelle war zuvor nicht bekannt. Gonthier-Louis Fink (wie Anm. 13) 537 hielt die didaktische Erzählung aufklärerischer Psychologie gar für eine Eigenschöpfung Tiecks aus dem Geist des Volksmärchens.

und Diamanten herab. Er berührte meine Augen [...], und in dem Augenblick sahe ich die Geister, Gnomen Sylphiden und dergleichen in unzähliger Menge in der Luft, im Wasser, und in den Klüften der Erde herum schwärmen. [...] Er hielt noch eine lange und critische Unterredung mit mir, von der glücklichen Phantasie; er lehrte mich die Natur des Wunderbaren, und zeigte mir, nach welchen Regeln es eingerichtet und beurtheilet werden müste. Er zeigte mir die Beschaffenheit der möglichen Welten; er erzehle mir seine Geschichte, und entdeckte mir sein ganzes Geschlecht, und seine Anverwandtschaft mit dem Witze.“ Meiers *Phantasia*-Vision setzt auf die normierende Vernunftkontrolle der dichterischen Einbildungskraft und hält sich eng an den Begriff des Wunderbaren nach Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger³². In Tiecks Version des Mythos erscheint der ‚schöne Jüngling‘ Phantasiaus denn auch frühzeitig gealtert unter der erschöpfenden Tyrannei der Vernunft.

5. Das Wunderbare bei Tieck

Wie bei Musäus beruht auch Tiecks Konzept der Einbildungskraft oder Phantasie auf psychologischen Modellen der zeitgenössischen Psychologie, die sich bereits um 1750 herausgebildet hatten. Der bereits erwähnte Aufsatz über *Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren* (1793) folgt dabei in etwa der Konzeption Bodmers und Breitingers. Wie diese Milton, preist Tieck Shakespeare als Exempel einer Dichtung im Zeichen des Wunderbaren. Auch er stellt seine Analyse in den Dienst einer präzise kalkulierenden Wirkungsästhetik. Aber er vertauscht das Wunderbar-Wahrscheinliche der Schweizer Poetik schon früh mit einer vernunftwidrig agierenden Illusionskunst. Stärker noch als die Schweizer Poetologen begreift Tieck die dichterischen Möglichkeiten entgrenzter Seelenzustände, die eine noch größere Wirkung des Wunderbaren entfalten: „Der Psychologe und der Dichter können ganz ohne Zweifel ihre Erfahrungen sehr erweitern, wenn sie dem Gange der Träume nachforschen: hier läßt sich gewiß oft der Grund entdecken, warum manche Ideenkombinationen so heftig auf die Gemüther wirken; der Dichter kann hier am leichtesten bemerken, wie sich eine Menge von Vorstellungen an einander reihen, um eine wunderbare, unerwartete Wirkung hervorzubringen.“³³ Tieck

³² Auch zeitgenössische Traumdichtungen werden nach der Kategorie des belustigenden Witzes rationalisiert, tragen vornehmlich satirische oder didaktische Züge und haben so nichts Traumhaftes in heutigem Sinne mehr an sich, vgl. Krüger, Joh[ann] Gottlieb: *Träume*. Halle 1754. Für wichtige Hinweise zur Psychologie des 18. Jahrhunderts sei an dieser Stelle Hans-Peter Nowitzki herzlich gedankt.

³³ Tieck (wie Anm. 11) 691.

hebt an Shakespeares *The Tempest* die ungewöhnliche Kombinatorik von Ideen hervor, die eine Anwendung regulärer Vernunftbegriffe durch den Zuschauer permanent unterlaufe und ihn damit der Illusion gefügig halte. Shakespeare ver-setze den Zuschauer so in einen traumartigen Zustand. Noch scheinen bei Tieck die Interessen von empirischer Psychologie und Poetik zu harmonieren. Auch Ludwig Heinrich Jakob, Tiecks Hallenser Lehrer in empirischer Psychologie, hatte Traum und Dichtung in seinem *Grundriß der Erfahrungs-Seelenlehre* parallelisiert: „Die Organe der Phantasie sind rege; es erfolgt also das Bewußtseyn der mit ihren Bewegungen verknüpften Vorstellungen, und das Dichtungsvermögen spielt mit diesen rege gemachten Vorstellungen, verknüpft sie, trennt sie, fügt sie zusammen, schafft neue Bilder u. s. w. Der Traum ist nichts als ein unwillkürliches Dichten.“³⁴ Schon Johann Gottlieb Krüger hob 1754 die Grenzen der Einbildungskraft und die Bedeutung des Traums für die Entstehung des Neuen heraus, wenn er gemäß der zeitgenössischen Assoziationslehre konstatiert, „daß die Einbildungs-Kraft nichts vorstellen könne, worzu ihr nicht die Sinne den Stoff dargereicht haben“, sie aber „ein Vermögen [habe], durch Zusammensetzung sinnlicher Begriffe neue hervorzubringen.“³⁵ Schopenhauer brachte derartige Traumcharakteristiken später auf die einprägsame Formel, daß im Traum jeder Shakespeare sei³⁶.

Der im Traum besonders wirksamen Phantasie oder Einbildungskraft kam mit der anthropologischen Fokussierung auf die Analyse der unteren Seelenvermögen eine wichtige Rolle zu. In Psychologie und Pädagogik seit Baumgarten rückt die Einbildungskraft wegen ihrer synthetischen Qualitäten und des großen Einflusses auf die menschliche Psyche sogar in den Mittelpunkt psychologischer Betrachtungen und gilt als einer der entscheidenden Ansatzpunkte für die Verbesserung des Menschen. Zugleich wird ihr illusionistisches Potential aber auch als Gefahr begriffen, wie der Schwärmerdiskurs belegt, der die Journal- und Romanliteratur das ganze 18. Jahrhundert hindurch beeinflusst. Diese Ambivalenz betont auch der Hallenser Psychologe Johann Gebhard Ehrenreich Maaß, dessen *Versuch über die Einbildungskraft* erscheint, als Tieck gerade in Halle studiert. In der Studie weist der Autor darauf hin, „wie groß die Rolle sey, welche die Einbildungskraft bei der Erziehung des Menschengeschlechts zu spielen hat“³⁷ – und

34 Jakob, Ludwig Heinrich: *Grundriß der Erfahrungs-Seelenlehre*. Halle 1791, 290 f., § 499.

35 Krüger (wie Anm. 32) Bl. b2^r f. (Vorrede). Die hier aufgezeichneten Träume fungieren aber weder als Selbstexperimente im Zeichen der empirischen Psychologie oder der Demonstration der freien Traumassoziation, sondern sind meistens als Träume getarnte kurze Moralsatiren.

36 Schopenhauer, Arthur: *Sämtliche Werke*. Hg. Wolfgang Frhr. von Löhneysen. 4: *Parerga und Paralipomena*. Kleine philosophische Schriften. Leipzig 1979, 279.

37 Maaß, Johann Gebhard Ehrenreich: *Versuch über die Einbildungskraft*. Halle ²1797, 173.

fordert vom Einzelnen „strenge Disciplin“, um die Phantasie nach und nach unter die „Botmäßigkeit der Vernunft“ zu bringen³⁸. Und so wundert es nicht, selbst in der umfassendsten Kunstenzyklopädie der zweiten Jahrhunderthälfte, Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste*, zu lesen, daß die für den Künstler doch so wichtige Einbildungskraft „leichtsinnig, ausschweifend und abentheuerlich“ sei; ein „feines Gefühl der Ordnung und Übereinstimmung muß sie beständig begleiten, um dem Werk, das sie erschafft, Wahrheit und Ordnung zu geben; eine durchdringende Beurtheilungskraft, und starke aber allezeit auf Wahrheit und auf die wichtigsten Beziehungen der Dinge gegründete Empfindungen, müsse[n] die Herrschaft über sie behalten. Denn Weh dem Künstler von vorzüglicher Einbildungskraft, wenn ihr diese Begleiter und Beherrscher mangeln: sein Leben wird ein immerwährender Traum seyn, und seine Werke werden mehr den Abentheuern einer bezauberten Welt, als den schönen Scenen der wirklichen Natur gleichen.“³⁹

Schon in Tiecks frühen poetologischen Schriften ist aber genau dies die entscheidende Wirkungsabsicht der Dichtkunst: „[E]ben darin besteht der Proberstein des echten Genie's, daß es für jede verwegene Fiktion, für jede ungewöhnliche Vorstellungsart, schon im voraus die Täuschung des Zuschauers zu gewinnen weiß; daß der Dichter [...] die Phantasie, selbst wider unsern Willen, so spannt, daß wir die Regeln der Ästhetik, mit allen Begriffen unsers aufgeklärten Jahrhunderts vergessen, und uns ganz dem schönen Wahnsinn des Dichters überlassen; daß sich die Seele, nach dem Rausch, willig der Bezauberung von neuem hingibt, und die spielende Phantasie durch keine plötzliche und widrige Überraschung aus ihren Träumen geweckt wird.“⁴⁰ Es geht Tieck um die „Kunst, [...] den richtenden Verstand einzuschläfern“⁴¹. Shakespeares Komödien seien Träumen zu vergleichen. Der Traum, „wo wir auf eine Zeitlang ganz die Analogie unsrer Begriffe verlieren, und uns eine neue erschaffen, und wo alles diesen neu erworbenen Begriffen entspricht“⁴², ist damit als eine Analogie zum Kunstwerk aufzufassen, das uns der Wirklichkeit zu entreißen vermag.

Sulzers Formulierung, die Werke des phantastischen Dichters „werden mehr den Abentheuern einer bezauberten Welt, als den schönen Scenen der wirklichen Natur gleichen“, vertieft dagegen die strikte poetologische Grenze zwischen ‚hoher‘ und ‚niederer‘ unterhaltender Literatur. Märchendichtungen und Romane werden als Möglichkeiten ernsthafter Dichtung grundsätzlich abgewertet,

38 Ebd., 115.

39 Sulzer, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der schönen Künste* 2. Biel 1777, 390.

40 Tieck (wie Anm. 11) 685.

41 Ebd., 686.

42 Ebd., 692.

während die antikisierende Lehrdichtung im Zeichen der Naturnachahmung durch eine derartige Programmatik gedeckt wird. Damit bleiben Stoffwahl und deren vernunftgemäße Behandlung aufeinander bezogen. Seit spätestens 1770 werden diese und vergleichbare poetologische Positionen allerdings von Dichtern verschiedener literarischer Strömungen in Frankreich, England und Italien befehdet.

6. Tiecks Aufwertung der Phantasie

Auch Tieck beginnt mit seinen Volksmärchen nichts Neues. Er läßt sich mit seiner Aufwertung der Phantasie und von Volksstoffen problemlos in die Tradition Herders, Bürgers, Moritz' und Musäus' einreihen. Um sich aber abzusetzen und die Provokation weiter zu treiben als seine Vorgänger, verstärkt Tieck die irrationalen Tendenzen. Er macht das Phantastische zum Kernbegriff einer abweichenden poetologischen Normsetzung, und dies wird in der Sammlung der *Volksmärchen* und den Dichtungen im Umfeld dieser Sammlung zuerst manifest. Folgerichtig präsentiert Tieck abschließend die Texte 1812 in seinem programmatisch betitelten *Phantasmus*, das die Einzelwerke in den geselligen Rahmen eines fortlaufenden Kunstgesprächs spannt. Auch die Textgeschichte des titelgebenden Gedichts der Sammlung⁴³ demonstriert eindrucksvoll die Festlegung auf diesen Kernbegriff und die praktisch-poetische Entwicklung seines damit implizierten Programms. Während das Sternbald-Gedicht *Die Phantasie* resignativ Phantasmus als alten Mann beschrieben hatte, den eine tyrannische Vernunft an die Kette legt und der nur im Traum seine geistigen Spielwelten entfalten kann, gelingt erst Tiecks Gedicht gleichen Themas mit dem Titel *Phantasmus* die Ermächtigung der Phantasie über eine stärker assoziativ und damit irrational gestaltete Fiktionalisierung.

Seine frühen Dichtungen dagegen erreichen die hier postulierte, aber schon früher angestrebte Unabhängigkeit allenfalls im Märchen *Der blonde Eckbert*. Tieck hat im Kunstgespräch des *Phantasmus* diese Spannung zwischen Intention und Realisation angedeutet:

„In diesen Natur-Märchen mischt sich das Liebliche mit dem Schrecklichen, das Seltsame mit dem Kindischen, und verwirrt unsere Phantasie bis zum poetischen Wahnsinn, um diesen selbst nur in unserem Innern zu lösen und frei zu machen.

Sind die Märchen, fragte Clara, die Sie uns mitteilen wollen, von dieser Art?

⁴³ Tieck, Ludwig: *Phantasmus*. Hg. Manfred Frank. Frankfurt am Main 1985, 114–125.

Vielleicht, antwortete Ernst.⁴⁴

Tiecks frühe Märchen stehen unter dem Vorzeichen dieses ‚Vielleicht‘. Die *Volksmärchen von Peter Leberecht* waren ein poetologisches Projekt eher als eine frei assoziierende Dichtung. In ihrer Abwehr wirkungsästhetischer Verantwortung greifen sie aber auf spielerische Mittel zurück, die den Leser verwirren sollen und eindeutige Zuweisungen unterlaufen. Insofern streben sie selbst nicht nach Autonomie, sind noch nicht reine Phantasiedichtungen. Sie zeigen die Schwierigkeiten, einen neuen Weg aus der zeitgenössischen Literaturproduktion zu finden. Tieck entscheidet sich für Experimente an verschiedenen Literaturformaten, die er bis zur Selbstaufhebung mittels vielfacher Illusionsbrechung verfremdet. Allerdings war der kenntnisreiche Leser des 18. Jahrhunderts mit solchen Mitteln kaum zu überraschen: Der sternisierende Roman, die spätestens seit Friedrich August Clemens Werthes' Übersetzung im deutschsprachigen Raum bekannte Märchendramatik *Gozzis*⁴⁵ und die erzählerische Ironie von Musäus zwingen Tieck zur Überbietung, die allerdings sein wirkungsästhetisch orientiertes Illusionismus-Konzept aushebelt. Die Unsicherheit, ja Skepsis Tiecks angesichts dieser hyperbolischen Literatur spiegelt sich in der Titelwahl, unter der er die Sammlung fortsetzen will. Bevor er – durch die literaturtheoretische und literaturkritische Fundierung seiner Dichtung im Zeichen des Romantischen in Jena durch die Brüder Schlegel – den Werkbegriff für seine Texte beansprucht, die 1800 unter dem Titel *Romantische Dichtungen* erscheinen, wählt er zunächst ein Etikett, das das Szenische, Skizzenhafte, Flüchtige betont: *Romantische Darstellungen*. Erst der Anschluß an die Jenaer Romantik verwandelt Tiecks Versuche in Kunstwerke, deren phantastischer Charakter die Laborversuche am Wunderbaren zum gültigen Märchen macht.

Und wenn auch die Frage, ob das Märchen als surreale Traumdichtung zu Tiecks Zeit bereits hätte realisiert werden können, kaum zu beantworten ist, führt die andere hier angerissene Frage nach der Märchentradition vielleicht auf die Spur einer Gemeinsamkeit vor-Grimmscher Märchendichtung – und damit zur Ausgangsfrage zurück. Zieht man die ganzen Vorlagen heran und berücksichtigt die Tradition, in die Tieck sich mit den *Volksmärchen* einreihet – Perrault, Gozzi, Musäus –, dann ließe sich aus der Perspektive Tiecks rückblickend tatsächlich

44 Ebd., 113.

45 Vgl. Winter, Susanne: Von illusionärer Wirklichkeit und wahrer Illusion. Zu Carlo Gozzis „Fiabe teatrali“. Frankfurt am Main 2007; Gri, Gian Paolo: Gozzi, Carlo Graf. In: Enzyklopädie des Märchens 6. Hgg. Rolf Wilhelm Brednich u. a. Berlin/New York 1990, 47–51; vgl. auch die Erwähnung Gozzis in Musäus (wie Anm. 19) 8.

ein Merkmal abstrahieren, das alle diese Dichtungen eint: Sie fordern den herrschenden Literaturbegriff heraus. Im Falle des Märchens vor Tieck korrespondiert dem unteren Erkenntnisvermögen der Phantasie die niedere Stoffwahl. Märchendichtung ließe sich in diesem Fall in ihrer Funktion als *andere Literatur* verstehen, die auch, wenngleich versteckter, leserziehend wirken will und in deutlicher Opposition zu herrschenden Geschmackslehren und Poetiken steht. Das Märchen wäre so eine literarische Provokation, bevor die Grimms das offen oder verdeckt subversive Märchen durch formale Festlegung auf eine innere, wahre Form gegen zeitgeschichtliche und literarische Einflüsse imprägnieren.