

Geheimnis und Geselligkeit in Tiecks Phantasmus

GERHARD R. KAISER
Universität Jena

Für G. J.

Tiecks *Phantasmus*, eines der am wenigsten bekannten unter den bedeutenderen Werken der deutschen Romantik, ist wie Novalis' *Ofterdingen* und Friedrich Schlegels *Lucinde* Fragment geblieben. Von den ursprünglich geplanten sieben «Abteilungen» wurden nur zwei vollendet. Die erste enthält die sieben «Märchen» bzw. «Erzählungen» und «Novellen»¹ «Der blonde Eckbert», «Der getreue Eckhart» und «Der Pokal», die zweite die sieben «Schauspiele» «Leben und Tod des kleinen Rotkäppchens», «Der Blaubart», «Der gestiefelte Kater», «Die verkehrte Welt», «Leben und Taten des kleinen Thomas, genannt Däumchen» sowie die beiden selbständigen Teile von «Fortunat». Von den in der ersten Abteilung versammelten Arbeiten lagen, als Tieck 1810 an die schon um die Jahrhundertwende ins Auge gefaßte zyklische Anordnung und die Ausarbeitung eines Rahmens ging, vier bereits seit längerer Zeit gedruckt vor, während er «Liebeszauber», «Die Elfen» und «Der Pokal» eigens für den *Phantasmus* schrieb. In der zweiten Abteilung kamen zu vier bereits geschriebenen drei neue Arbeiten hinzu, «Däumchen» und die beiden Teile des «Fortunat». Die ersten Bände des *Phantasmus* erschienen 1812, der dritte 1816. Für die 1828 veröffentlichten Bände vier und fünf seiner «Schriften» hat Tieck den *Phantasmus* überarbeitet, wobei er «Rotkäppchen» und «Fortunat» ausschloß. Ein dritter Druck zu Lebzeiten, 1844/45, nahm «Rotkäppchen» wieder auf und

¹ Die Untertitel der drei Bände der Erstausgabe lauten jeweils «Eine Sammlung von Märchen, Schauspielen und Novellen», die Widmung an A.W. Schlegel spricht von «Märchen, Schauspielen und Erzählungen» (Ludwig Tieck: *Phantasmus*, hg. von Manfred Frank, Frankfurt a. M. 1985, S. 9 [Schriften, Bd. 6]); nach dieser Ausgabe zitiere ich im fortlaufenden Text).

folgte der als Vorlage des Setzers dienenden Zweitfassung. Aus dem weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts ist keine einzige vollständige Ausgabe überliefert. 1911, über ein halbes Jahrhundert nach dem Tod des Autors, gab Karl Georg Wendriner eine vollständige Neuausgabe der Fassung von 1828 heraus. Erst die von Manfred Frank 1985 im Deutschen Klassiker Verlag veranstaltete kommentierte Edition hat somit eines der Hauptwerke der deutschen Romantik in der ursprünglichen Fassung wieder zugänglich gemacht – 170 Jahre nach seinem Erscheinen.²

Das Gewicht des *Phantasmus*-Rahmens geht äußerlich schon daraus hervor, daß er mit einer hundert Seiten umfassenden Einleitung einsetzt, zwischen den narrativen oder dramatischen Einlagen einen Umfang bis zu vierzig Seiten annimmt und mit einer längeren Diskussion über den Zustand des deutschen Theaters endet. Wenn dieser Rahmen und der Zusammenhang zwischen Rahmen und den durch die Fiktion des Vorlesens eingeführten Einlagen bisher nur selten gründlicher thematisiert wurden,³ so dürften dafür drei Gründe verantwortlich sein:

1. das Verblässen von Tiecks deutscher, ja europäischer Zelebrität im späteren 19. Jahrhundert, dem, anders als im Falle E. T. A. Hoffmanns oder Jean Pauls, trotz der drei Auswahlgaben von Klee (1892), Witkowski (1903) und Berend (1908) zu Beginn des unsrigen keine deutliche Neubewertung folgte – Tieck war, bis weit ins 20. Jahrhundert hinein, nur noch als Autor einiger weniger Werke wie des «Blonden Eckbert» präsent;⁴
2. die Unterschätzung des Rahmens und des Ineinandergreifens von Rahmen und Einlagen selbst bei solchen Autoren, deren Zyklen längst in

² Es ist bezeichnend für die lange Zeit desolaten Editionsfrage, daß die um Wiederentdeckung und Neubewertung Tiecks so verdienstvolle Marianne Thalmann noch 1964 im Münchner Winkler-Verlag *Die Märchen aus dem Phantasmus* ohne den Rahmen wiedergab und von den Dramen, gleichfalls ohne verbindenden Rahmen, nur den «Kater», «Die verkehrte Welt» und die beiden «Fortunat»-Stücke aufnahm. Dabei hätte der Verzicht auf das von ihr zwischen «Verkehrte Welt» und «Fortunat» eingeschaltete Trauerspiel «Leben und Tod der heiligen Genovefa» vom Umfang her den erstmals wieder vollständigen Abdruck innerhalb ihrer vierbändigen Ausgabe nicht von vornherein völlig ausgeschlossen.

³ Vgl. Thalmann, Marianne: *Ludwig Tieck. Der romantische Weltmann aus Berlin*, Bern 1955, Kap. III; Stephan, Dieter: *Das Problem des novellistischen Rahmenzyklus. Untersuchungen zur Geschichte einer Darbietungsform*, Diss. Göttingen 1960; Kap. V und VII, 3, b; Schäfer, Ute: *Das Gespräch in der Erzählkunst Ludwig Tiecks*, Diss. München 1969, Kap. IV; Ziegner, Thomas: *Ludwig Tieck. Studien zur Geselligkeitsproblematik*, Frankfurt a. M., Bern, New York 1987, Kap. IV; Unger, Thorsten: «Romantisierte Welt» als ästhetische Überwindung des Gartens. Überlegungen zum Gartenmotiv in den Rahmengesprächen von Ludwig Tiecks «Phantasmus», in: *JEGP* 1991, S. 467-490.

⁴ Seine Wiederentdeckung ist bezeichnenderweise im wesentlichen das Werk von Auslands- und Exilgermanisten.

vollständigen Ausgaben vorlagen – Paradigma dafür sind die durch den *Phantasmus* entscheidend angeregten *Serapions-Brüder* von E. T. A. Hoffmann, deren Rahmen, eine der ergiebigsten poetologischen Quellen des Autors, bis in die jüngste Vergangenheit in der Regel ganz punktuell, vorzugsweise für das berühmte «Himmelsleiter-» bzw. «serapiontische Prinzip», herangezogen und nur ausnahmsweise in seinem bedeutungskonstituierenden Zusammenspiel mit den «gesammelten Erzählungen und Märchen» vergegenwärtigt wurde;

3. die Bevorzugung, sofern man sich überhaupt auf die mehr als rein formale Thematisierung der Rahmen zyklischer Kompositionen einließ, von Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, die anregend auf Tiecks wie auf Hoffmanns und auch Arnims Zyklen gewirkt hatten und in denen man lange Zeit irrtümlicherweise das Schillersche Programm einer ästhetischen Erziehung des Menschen erzählerisch umgesetzt glaubte⁵ – daneben hat allenfalls noch Kellers *Sinngedicht* mit dem manifesten Ineindereifen der Thematisierung von Liebe bzw. Liebesverlust in den *Binnenerzählungen* und *liebender Annäherung* durch indirekt offenbares Erzählen im Rahmen eine angemessene Beachtung gefunden.

Bei Tieck handelt es sich um weniger offenkundige – und in Deutschland weniger als die Utopien der ästhetischen Erziehung und der Liebesgemeinschaft geschätzte – Zusammenhänge, um die Erfahrung der Zeit und die Beziehung von Geheimnis und Geselligkeit. Auf jene hat Manfred Frank nachdrücklich, auf diese mit einigen wichtigen Hinweisen aufmerksam gemacht,⁶ die ich im folgenden aufnehme.

«Geheimnis» ist nicht nur als handlungskonstituierendes Moment, sondern auch als Begriff, als bildintensives Motiv und als tonmodulierende Kraft – und mithin durchgängig thematisch – in den Binnentexten vor allem der ersten *Phantasmus*-Abteilung allgegenwärtig. Schon im vierten Abschnitt der ersten Einlage, «Der blonde Eckbert», wird es als Schlüsselwort exponiert: «Es gibt Stunden, in denen es den Menschen angstigt, wenn er vor seinem Freunde ein Geheimnis haben soll, was er bis dahin oft mit vieler Sorgfalt verborgen hat, die Seele fühlt dann einen unwiderstehlichen Trieb, sich ganz mitzuteilen, dem Freunde auch das Innerste aufzuschließen, damit er um so mehr unser Freund werde.

⁵ Hierzu kritisch nun Gerhard Kurz: Das Ganze und das Teil. Zur Bedeutung der Geselligkeit in der ästhetischen Diskussion um 1800, in: Christoph Jamme (Hg.): *Kunst und Geschichte im Zeitalter Hegels*, Hamburg 1996, S. 91–114.

⁶ Manfred Frank: *Das Problem «Zeit» in der deutschen Romantik. Zeitbewußtsein und Bewußtsein von Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung*, Paderborn, München, Wien, Zürich 1990 (Wiederabdruck der zweiten Ausgabe, München 1972); ders.: *Kommentar zur Phantasmus-Ausgabe* von 1985 (Anm. 1).

In diesen Augenblicken geben sich die zarten Seelen einander zu erkennen, und zuweilen geschieht es wohl auch, daß einer vor der Bekanntschaft des andern zurück schreckt.» (126f.) Die schöne Magelone sagt zu ihrer Amme, nachdem sie Peter von Provence erblickte: «frage ihn nach seinem Stand und Namen, damit ich weiß, ob ich leben oder sterben muß; wenn ich ihn fragen lasse, wird er kein Geheimnis daraus machen, denn ich möchte vor ihm kein Geheimnis haben.» (261) Fortunat verrät den beiden Söhnen den Glückssäckel, die Ursache seines Reichtums, mit den Worten: «Die Todesstunde zwingt mich, das Geheimnis / Das lang verhehlte, zu entdecken.» (962f.) Auch an den häufig gewählten nahestehenden Begriffen bzw. Begriffspaaren wie «Rätsel» und «Verrat», «Vertrauen» bzw. «Zutrauen» und «Mißtrauen» ist ablesbar, daß Tieck die Tradition des Schauer- und Bundesromans, die sich ausgiebig der Poesie des Geheimnisses bediente, mit psychologisch-existentieller Dringlichkeit auflädt⁷. Nicht minder eindrucksvoll, wengleich wiederum vielfältig der Tradition verpflichtet, ist die Bildlichkeit des Geheimnisses. Der Venusberg, dessen Lage «das Geheimnis» sei – der bestimmte Artikel ist mit Bedacht gewählt –, steht für das «irdische Paradies» rückhaltloser Sinnenlust (167); wer die «Klänge» des «Spielmans von wunderseltner Art» vernehme, der werde «von ihnen mit offener, doch unerklärlicher Gewalt erfaßt, und fort, fort in die Wildnis getrieben, er sieht den Weg nicht, den er geht, er wandert und wandert und wird nicht müde, seine Kräfte nehmen zu wie seine Eile, keine Macht kann ihn aufhalten, so rennt er rasend in den Berg hinein, und findet ewig niemals den Rückweg wieder.» (156f.) Als Peter «deuchte», die schlafende Magelone atme «mit Bangigkeit», «schnürte» er sie «etwas auf, und ihr weißer schöner Busen trat aus den verhüllenden Gewändern hervor»; als er dann aber gar, seiner Neugierde nachgebend, den «roten Zindel» öffnet, der die drei Ringe enthält, ist die Katastrophe der Trennung unabwendbar (278f.). Blaubart, der allen Frauen mißtraut, gibt vor der Abreise Agnes die Schlüssel zu den Gemächern, die sie noch nicht betreten hat, nicht nur zu den sechsen, zu denen er ihr den Zutritt gestattet, sondern auch zu dem siebten, dessen Betreten er ihr untersagt und in dem sie, dem Verbot sich widersetzend und die Offenbarung eines «Geheimnisses» erhoffend, «von welchem» ihr «Glück abhängt» (460), den Blutgeruch der ermordeten Vorgängerinnen atmet. Das Geheimnis macht sich nicht nur als leitmotivisch-insistent eingesetzter Begriff und als ausgeführtes, wie eine *metaphora continuata* aufgenommenes Bild geltend, sondern auch als jene tonmodulierende Energie, die den Schilderungen von Landschaft und städtischer Szene, fremden Physiognomien und rätselhaftem Inneren die Aura des bedrohlich-glückverheißenden Unheimlichen verleiht. So, um nur wenige Belege anzudeu-

⁷ Vgl. Marianne Thalmann: *Probleme der Dämonie in Ludwig Tiecks Schriften*, Weimar 1919, Kap. IV (Tieck und die Modeliteratur); dies.: *Der Trivialroman des 18. Jahrhunderts und der romantische Roman. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Geheimbundmystik*, Berlin 1923.

ten, in der Darstellung von Christians Aufstieg zum Runenberg oder in der Szene, in der Emil, im «Liebeszauber», am Fenster stehend, beobachtet, wie die Alte, begleitet von der die «schönsten Brüste» unverhüllt zeigenden Schönen, die er liebt, «den weißen Hals» eines kleinen Mädchens durchschneidet (227); so auch in der Darstellung der Erschütterung Eckberts, als dieser zuerst in Hugo den von ihm ermordeten Walther wiederzuerkennen glaubt und sich verstört auf sein Schloß flüchtet, bevor er am Ende des Märchens von der ihm schreiend begegnenden «krummgebückten Alten» erfährt, «niemand» als sie selber sei «dein Freund Walther, dein Hugo» gewesen (145), oder, im «Pokal», in Ferdinands déjà-vu-Erlebnissen, die ihn zur Erinnerungsarbeit treiben und ihn «bestürzt» über den Abgrund von vierzig liebesleeren Jahren in die Katastrophe seiner Jugend zurückblicken lassen (340f.).

Die zentrale Bedeutung des Geheimnisses bestätigt sich im *Phantasmus*-Rahmen. Dessen Konstruktion weicht charakteristisch von derjenigen in Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795) und Arnims *Wintergarten* (1809) sowie Boccaccios *Decamerone* (1470) ab, an dem Goethe und Arnim sich orientiert hatten und das mit Goethe und Arnim Tieck als Muster diente. Während Boccaccio eine Runde von Damen und Herren der Gesellschaft vor der Pest fliehen läßt, Goethe dem Vorbild im Fluchtmotiv folgt, indem er den Übertritt der von den Revolutionsarmeen Bedrohten ins rechtsrheinische Gebiet fingiert, und Arnim seinerseits, eine disparate Gesellschaft im strengen Winter um die Dame des Hauses versammelnd,⁸ das Fluchtmotiv aufgreift, läßt Tieck eine Runde von sieben Freunden sich nach langer Zeit – teils zufällig, teils dem Plan folgend, «im Kreise» der «Geliebten» «eine neue Jugend zu leben» (24) – wiedersehen und versammelt sie, ohne den Druck äußerer Not, auf dem Landgut Manfreds, der einer der ihren ist, mit dessen Frau, Schwester, Schwägerin und Schwiegermutter. Steht das Erzählen bei Boccaccio, Goethe und Arnim im Zeichen der Bedrohung, so bei Tieck in dem des «Dreherchens der Zeit», wie es mit auffälliger Beiläufigkeit heißt (24). Die Zeit ist es, in der die Menschen einander und sich selber fremd werden, sie bestimmt den Rhythmus des Begehrens, «les flux et les reflux [...] de la passion»,⁹ in ihr entscheidet sich, ob das Anvertrauen des eigenen Geheimnisses, das auf dauerhafte Zuneigung hofft, durch Treue vergolten oder enttäuscht wird. Die begriffliche, bildlich-motivische und tonmodulierende Gegenwart des Geheimnisses in den Einlagen findet im Rahmen Entsprechungen, gedämpfter und mit anderen Akzentsetzungen. Dem allgegenwärtigen Unheimlichen im «Blonden Eckbert», den grellen Farben, mit denen in «Liebeszauber» der Zusammenfall von Eheschließung und Mordwut dargestellt wird, der tiefen Wehmut, die im «Pokal» aus der Schilderung

⁸ Im jahreszeitlichen hat man auch den politischen Winter der napoleonischen Besatzung zu sehen.

⁹ Proust in bezug auf die «scène de la déclaration» in Racines *Phèdre* (Vorwort zu Paul Morands *Tendres Stocks*, Paris 1921, S. 31).

des Wiedersehens zweier Liebender erwächst, die Zeit und Zufall unwiederbringlich um ihr Lebensglück brachten, entspricht im Rahmen die durchaus hellere, im Fortsetzungsplan auf ein glückliches Ende hin angelegte Geschichte Friedrichs, der, zunächst nur einen einzigen Freund zögernd einweihend, die geliebte Adelheid ihrem Oheim, der sich einer Vereinigung widersetzt, entführt. Geheimnis und Zeit werden gleich zu Beginn dieses Stranges aufeinander bezogen, der als einziger den Rahmen durch eine durchgeführte Handlung zusammenhält: «Laß mich, guter heitrer Freund», so wendet sich Friedrich an Theodor und die übrigen der wieder «Vereinigten», «es soll nicht lange währen, so wirst du und ihr alle mehr von mir erfahren. Weißt du doch nicht, ob ich nicht vielleicht am Glücke krank liege.» Theodor erwidert: «Wenn das ist [...], so möge Gott nur den Arzt noch recht lange von dir entfernt halten. O wärest du doch lieber gar inkurabel! Aber leider ist die Heilung dieser Krankheit nur gar zu gewiß; o die Zeit, die böse, liebe, gute, alte, vergebliche und doch mit dem unverwüstlichen Gedächtnis, das widerkäuende große ernste Tier, die alles erzeugt und alles verwandelt, sie wird freilich machen, daß wir einer den andern und uns selbst nach wenigen Jahren mit ganz veränderten Augen ansehen.» (32) Der Bildlichkeit des Geheimnisses in den Einlagen entspricht im Rahmen der «runde Wiesenplan des Gartens, welchen die lieblichsten Blumengruppen umdufteten»: «als Krone des grünen Platzes glänzte und rauschte in der Mitte ein Springbrunnen, der durch sein liebliches Getön gleich sehr zum Schweigen wie zum Sprechen einlud» (55) – im Rauschen des Brunnens erfahren die Versammelten sinnlich-einprägsam das Fließen der Zeit, und indem der Erzähler dem Brunnen zuspricht, «gleich sehr zum Schweigen wie zum Sprechen» einzuladen, wird dieser zum – später leitmotivisch aufgenommenen – Symbol einer Geselligkeit, die Offenheit und Diskretion im Gleichgewicht zu halten versteht. Auch im Rahmen fällt Geheimnis gelegentlich als Begriff, unter anderem in dem Nominalkompositum «Gemütsgeheimnis» (27), vor allem aber in einem Gespräch der Freunde zu Beginn, das Hofmannsthal auszeichnete, indem er es seinem *Deutschen Lesebuch* unter dem Titel «Freundschaft» einverlebte.¹⁰ Der eben genesene Anton sagt zu Theodor und Ernst über sein Verhältnis zu Friedrich: «man lebt, wenn man das Glück hat, mehre [sic] Freunde zu besitzen, mit jedem Freunde ein eignes, abgesondertes Leben; es bilden sich mannigfache Kreise von Zärtlichkeit und Freundschaft, die wohl die Gefühle zu ändern in sich aufnehmen und harmonisch mit ihnen fortschwingen, dann aber wieder in die alte eigentümliche Bahn zurückkehren, daher eben so wie mir der Vertrauteste in vielen Gesinnungen fremd bleibt, so hebt eben derselbe auch vieles Dunkle in meiner eignen Natur bloß durch seine Gegenwart hervor, und macht es licht, sein Gespräch, wenn es diese Punkte trifft, erweckt es zum klarsten innigsten

¹⁰ Hugo von Hofmannsthal (Hg.): *Deutsches Lesebuch. Eine Auswahl deutscher Prosastücke aus dem Jahrhundert 1750-1850*. München 1926, Bd. 1, S. 284-87.

Leben, und eben so wirkt meine Gegenwart auf ihn zurück.» Darauf Ernst, zustimmend: «der Mensch, der überhaupt das Leben und sich versteht wird mit jedem seiner Freunde ein eignes Vertrauen, eine andre Zärtlichkeit fühlen und üben wollen. O das ist ja eben das Himmlische der Freundschaft, sich im geliebten Gegenstande ganz zu verlieren, neben dem Verwandten so viel Fremdartiges, Geheimnisvolles ahnden, mit herzlichem Glauben und edler Zuversicht auch das Nichtverstandne achten, durch diese Liebe Seele zu gewinnen und Seele dem Geliebten zu schenken!» Und wiederum Anton: «Was du da berührst [...], berührt zugleich die Wahrheit, daß es nicht nur erlaubt, sondern fast notwendig sei, daß Freunde vor einander Geheimnisse haben, ja es erklärt gewissermaßen die seltsame Erscheinung, daß man dem einen Freunde wohl etwas anvertrauen mag, was man gern dem verschweigt, mit dem man vielleicht in noch vertrautern Verhältnissen lebt. Es ist eine Kunst in der Freundschaft wie in allen Dingen, und vielleicht daher, daß man sie nicht als Kunst erkennt und treibt, entspringt der Mangel an Freundschaft, über welchen alle Welt jetzt klagt.» (25f.) Offenkundig bestehen zwischen der begrifflich-diskursiven, der bildlich-motivischen und der in der Tonmodulation erfahrbaren Vergegenwärtigung des Geheimnisses in den Einlagen und im Rahmen des *Phantasmus* enge, gelegentlich spiegelbildliche Entsprechungen.

Die Belege, die das Grimmsche *Wörterbuch* unter dem Lemma «Geheimnis» aufführt, geben, auch wenn sie teilweise aus dem späteren 19. Jahrhundert stammen, Hinweise auf die Traditionen, in denen Tiecks Poesie des Geheimnisses steht und von denen sie sich zugleich durch eigene Akzentsetzungen entfernt. Grob schematisiert sind drei Diskurstypen auszumachen: 1. Der politische und ökonomische Diskurs, in dem etwa von Staats-, Kabinetts-, Redaktions- und Geschäftsgeheimnis die Rede ist. Ihm könnte man auch zurechnen, daß, wie *Adelung* ausführt, «die unverweslichen Stücke», welche man zur Sicherung von Besitzansprüchen unter die Grenzsteine legte, «geheimnisse» genannt wurden, oder der von Lessing in *Ernst und Falk* im Blick auf die Freimaurer formulierte Satz, man habe «lange genug aus Heimlichkeiten das Geheimnis gemacht». In all diesen Fällen geht es um das, was den Gegenstand des Geheimnisses angeht, meist unproblematische, hinsichtlich seiner Verbreitung aber streng begrenzte Wissen, im Grenzfall eines einzigen, das in der Regel als Herrschaftswissen der Macht- bzw. Besitzsicherung gilt, aber auch der Gegenmacht einer oppositionellen Gruppe dienen kann.¹¹ 2. Der wissenschaftliche Diskurs, dem in rationaler Fortführung alchemistischer Vorstellungen, als Geheimnis der «verborgene sinn», der «innerste gehalt» einer Sache gilt, nicht allein der Natur, sondern, in fortschreitender Ausweitung des Gegenstandsbereiches, der menschlichen See-

¹¹ Vgl. Reinhart Kosellecks Ausführungen zu den Freimaurern: *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, Frankfurt a. M. 1976 (1. Freiburg, München 1959), insbesondere die Abschnitte II, 2, 3 und III, 1.

le, der Gedankenbildung, der Sprache, der Kunst. 3. Der religiöse, besonders der christliche Diskurs, dem noch die geoffenbarte Wahrheit von Christi Kreuzestod ein Geheimnis bleibt. Die drei Diskurstypen, zwischen denen es vielfältige Verbindungen und Mischungen gibt, entsprechen ungefähr der Kantschen Unterscheidung von Geheimnissen (*secretata*) der Politik, Geheimnissen (*arcana*) der Natur und «eigentlichen», heiligen, Geheimnissen (*mysteria*) der Religion.¹² Die Zugänglichkeit des Geheimnisses steht dabei in einem umgekehrt proportionalen Verhältnis zu seiner Verbreitung. Das intellektuell prinzipiell leicht zugängliche Herrschaftswissen bleibt wenigen vorbehalten, während das schwieriger zu erlangende wissenschaftliche Wissen einer größeren Zahl zugänglich ist, die noch als geoffenbarte geheimnisvoll bleibende christliche Wahrheit hingegen auch noch vom einfachsten Gemüt erfahren werden kann.

Wie verhält sich Tiecks Poesie des Geheimnisses zu der die Diskurstraditionen des Geheimnisses zusammenfassenden Unterscheidung von *secretata*, *arcana* und *mysteria*? Die *mysteria* der Religion spielen im *Phantastus* keine Rolle; wenn es etwa von der Alten im «Blonden Eckbert» heißt, sie bete (133), so wird damit nurmehr ein kultureller Habitus zitiert. Ebenso wenig stehen die *secretata* der Politik im Mittelpunkt. Dies belegen gerade die Texte, die in Gestalt von Herzog oder König hohe Standespersonen aufbieten. «Der getreue Eckhart und der Tannenhäuser», wie der Titel und die Angabe «In zwei Abschnitten» zeigen, eine Doppeltgeschichte, verbindet das Venusberg-Thema dadurch mit dem der Treue gegenüber dem mißtrauischen Herrscher, daß Eckhart die Söhne des Herzogs von Burgund, in dessen Dienst sein ältester Sohn fiel und der die beiden jüngeren, von Mißtrauen ergriffen, ermorden ließ, vor dem Venusberg schützt – offensichtlich geht es neben der Thematisierung der Sexualität um die einer wider alle Erfahrung gelebten Treue, ist also eine Schwächung des politischen zugunsten des psychologisch-existentialen Geheimnis-Diskurses festzustellen. Und auch in den beiden Teilen des «Fortunat», die, was die Ranghöhe des Personals betrifft, wiederholt auf der höchsten Ebene spielen, werden mit dem Glückssäckel nicht so sehr das Thema der auf Reichtum gegründeten Macht als vielmehr das wechselvolle Schicksal seines der Fortuna unterworfenen Besitzers und, wiederum, das Thema des Vertrauens bzw. des Verrats verbunden. Tieck erkundet mit den Mitteln der Poesie die menschliche Seele, das Geheimnisvolle der traumatisierenden Wiederkehr des Verdrängten, das Faszinosum und den Suchtcharakter der von sittlichen Normen entkoppelten Sexualität, die verstörende Erfahrung unwiderruflich verlorener Zeit, die noch dem Wiederfinden der vierzig

¹² *Deutsches Wörterbuch*, Bd. IV, 1, b, Leipzig 1897, Sp. 2362. (Kants Sprachgebrauch weicht vom allgemeinen frühneuzeitlichen ab, in dem das wahrscheinlich der medizinischen Terminologie entlehnte «*arcantum*» über die *Corpus*-Lehre «zum Zentralbegriff einer politischen Handlungslehre» wurde [Lucian Hölscher: *Öffentlichkeit und Geheimnis. Eine begriffsgeschichtliche Untersuchung zur Entstehung der Öffentlichkeit in der frühen Neuzeit*, Stuttgart 1979, S. 131f.].)

Jahre getrennten Liebenden im Augenblick des amour retrouvé den Stempel der Trostlosigkeit aufdrückt. Die arcana der menschlichen Seele sind so abgrundtief, daß sie, was ihren Rätselcharakter betrifft, auch noch den Bedarf an mysteria abdecken, für den vormals die christliche Tradition gesorgt hatte. Die secreta aber trennen nicht mehr den wissenden Herrscher vom unwissenden Beherrschten, sondern den aus der Gottesbindung entlassenen einzelnen vom anderen – Freund oder Geliebten –, und die Mitteilung des eigenen wie die Erfahrung des fremden Geheimnisses wird zur mysteriösen Probe, in der sich die Lebensschicksale entscheiden. Tieck ist ein Diagnostiker der Katastrophen, die sich aus dem unabweisbaren Verlangen ergeben können, die Einsamkeit sich selbst fremd bleibender Innerlichkeit in Verständnis, Freundschaft und Liebe erhoffender Öffnung gegenüber dem anderen zu überwinden. Die Zusammensetzung der *Phantastus*-Runde wie auch Zeit und Ort des Treffens sind von Tieck im Hinblick daraufhin konstruiert, Geheimnis und Geselligkeit ins Gleichgewicht zu setzen. Sieben dichterisch sich betätigende Männer – entsprechend den jeweils sieben Vorlesern der beiden ersten und der geplanten weiteren fünf Abteilungen – und vier Frauen – denen die Rolle der emotional reagierenden «Rezensenten» zufällt (90) – begegnen einander. Beide Gruppen sind deutlich voneinander abgesetzt und zugleich in sich selbst eigentümlich unterschieden. Bei den weiblichen Figuren stehen der sanft-zurückhaltenden, schamhaften Rosalie und der älteren, lebensklug-besonnenen Emilie die kecke, heiter-mutwillige, gelegentlich «vorlaute» (390) Clara, und, in ganz anderer Weise, Auguste gegenüber, deren empfindliches Selbstbewußtsein als umworbene Frau durchaus geselligkeitsfeindliche Züge annehmen kann. Auch die Gruppe der Männer weist das breite Spektrum von geselligkeitsförderndem, fröhlichem Leichtsinn über eine stärker der Intimität von Freundschaft und Liebe zuneigende Verhaltenheit bis zu korrekturbedürftigem Eigensinn auf. In der Mitte steht der Gastgeber Manfred, der in sich in gesteigerter Weise die Spannung zwischen vereinzelter Melancholie und ansteckender Laune auszuhalten hat. Das eine Extrem wird durch den zu Sprunghaftigkeit neigenden, doch liebenswürdigen, zu Ernst wie zu lachender Selbstkritik fähigen Theodor bezeichnet, den die Runde am Ende des *Phantastus*-Fragments zum König der dritten Abteilung wählt und der am stärksten die gesellig-verbindende Kraft besitzt. Ihm steht, am anderen Pol, der scharfblickende, zu eigenbrötlerisch-pedantischer Rechthaberei neigende Wilibald gegenüber. Zwischen Theodor und Manfred stehen Ernst, der für die deutsche Vorzeit Begeisterter, und Lothar, der Theatromane und König der zweiten Abteilung, zwischen Manfred und Wilibald, Anton, der König der ersten Abteilung, und Friedrich, auf deren enge Verbindung die zitierten Äußerungen über die Notwendigkeit des Geheimnisses in der Freundschaft vorzugsweise zielen. Die Differenzierung der elf Männer und Frauen hebt nicht nur deren sehr unterschiedliche Begabung zu geselliger Gemeinsamkeit, sondern in einigen Fällen auch das je eigene Lebensgeheimnis hervor, das sich gegen die Auflösung im Geselligen wie auch in der Freundschaft sperrt, doch diesen, sei es als respektiertes, sei es als diskret

bewahrtes, allererst Tiefe verleiht. Wilibald und Auguste, die am stärksten zu selbstgerechter Vereinzelung neigen, trennen sich nicht nur von den anderen durch das Geheimnis ihrer Liebe, sondern sind, bis zur Wende gegen Schluß des Fragments, auch voneinander durch das Mißverständnis geschieden, seine Liebe gelte nicht ihr, sondern Clara, durch das Zurückhalten also des Geheimnisses der eigenen Liebe, das den andern stumm bleiben läßt. Friedrich, tief durch die erwiderte Liebe zu Adelheid erschüttert, die er schließlich ihrem Oheim entführt, um sie auf dem Landgut, auch vor der Mehrzahl der Versammelten, zu verbergen, teilt zunächst nur Anton, dem engsten Freund, das Geheimnis, von dem sein Lebensglück abhängt, mit, bevor Manfred eingeweiht wird, der es an Rosalie und Clara weitergibt. Am stärksten vom Geheimnis aber gezeichnet ist Anton, der mit allem Nachdruck als nur langsam Genesender dargestellt wird und dessen eben überwundene schwere Erkrankung – ebenso wie eine in weiter Vergangenheit zurückliegende, an die erinnert wird – andeutend mit einem den Lebenswillen schwächenden Liebesverlust zusammengebracht wird. Auch Ort und Zeit der Zusammenkunft sind so konstruiert, daß sie Geselligkeit und Geheimnis zur Geltung bringen. Das Wiedersehen der Freunde nach langen Jahren der Trennung ermöglicht einerseits eine durch Einmaligkeit ins Festliche gesteigerte Geselligkeit, andererseits die, direkte oder indirekte, Mitteilung des in der Zeit je individuell erfahrenen, zugleich aber, da von jedem erfahrenen, überindividuell gültigen Lebensgeheimnisses. Und die Abgeschiedenheit des Landgutes begünstigt, mangels anderer Zerstreuung, das gesellige Beisammensein, wie sie auch die liebende Annäherung ermöglicht bzw. der bedrohten Liebe einen Schutzraum bietet und eine Atmosphäre schafft, in der Anton mit seinem verborgen bleibenden Geheimnis die Kraft zu fortschreitender Genesung findet. Wie geht die *Phantasia*-Runde mit dem Geheimnis um? Als Manfred den wegen Adelheid tief unruhigen Friedrich überreden will, der Gesellschaft die Verlesung des zweiten «Fortunat»-Dramas doch nicht vorzuenthalten, fällt ein Wort, das in Tiecks Spätwerk zum Schlüsselwort werden sollte:¹³ «Entziehst du dich [...] jetzt, so weiß ich nicht, wie ich dich entschuldigen soll, alle werden aufmerksam und dein Geheimnis, welches du ja selbst noch *schonen* willst, steht auf dem Spiel.» (943)¹⁴ Schonen meint hier Verbergen des eigenen Geheimnisses – nur wenige der Versammelten wissen, daß Adelheid bereits versteckt unter ihnen weilt; von Schonung als Respekt des fremden Geheimnisses aber ist, auch wenn das Wort in diesem Sinn nicht fällt, das Verhalten der Versammelten insgesamt bestimmt. Tieck bringt die Notwendigkeit, das fremde Geheimnis zu achten, auf die vielfältigste Weise zur Geltung:

¹³ Vgl. Ingrid Oesterle: Ludwig Tieck, «Des Lebens Überfluß» (1838), in: Lützel, Paul Michael (Hg.): *Romane und Erzählungen zwischen Romantik und Realismus. Neue Interpretationen*, Stuttgart 1983, S. 231 – 267.

¹⁴ Meine Hervorhebung.

1. Die sieben Dichter stellen Geheimnisvolles in den verlesenen Werken dar, durchweg in den sieben erzählenden, gelegentlich, wenn nicht mit geringerem Gewicht, so doch stärker ironisch gebrochen, in den sieben dramatischen Arbeiten. Das Geheimnis ist hier jeweils – als vorgelesenes – aus seiner existentiellen Verbindlichkeit gelöst, gerade in ästhetischer Gestalt aber – in der Form des «Märchens» (125) im «Eckbert» und in den «Elfen» etwa – radikal als lebensbedrohende wie als lebenserhaltende Macht zur Geltung gebracht.
2. Das narrativ oder dramatisch heraufbeschworene Geheimnis wird in den kommentierenden Gesprächen nicht zum Anlaß ins Existentielle gewendeter Erörterungen oder gar bohrenden Fragens nach Lebensumständen, Erfahrungen des jeweiligen Verfassers genommen, vielmehr zum Ausgangspunkt spezifisch poetologischer und ästhetischer Erörterungen, die etwa dem Verhältnis des Textes zur Vorlage, Fragen der Komposition und des Tones oder wirkungsästhetischen Aspekten, zum Beispiel der «frühen Lust der Kinder an der Furcht» (384), gelten. Dies ist um so bemerkenswerter, als sowohl das vorlesend vergegenwärtigte als auch das insbesondere Anton und Friedrich umschwebende Geheimnis Anlaß zu neugierigen Rückfragen gegeben hätte. Nach Verlesung des «Blonden Eckbert» fragt Clara Anton, den Verfasser, nicht nach den Erlebnissen bzw. Erfahrungen, die in das Märchen eingeflossen sein könnten, sondern danach, ob es sich um eine «eigene Erfindung» oder eine «nachgeahmte» handle, wohinter lediglich ihre auß (w.p. 5.1 alt 2.2.5) erordentliche Wertschätzung der Fähigkeit zur «ursprünglichen Erfindung einer Dichtung» steht (146f.). Und als Anton im Anschluß an die Verlesung von «Rotkäppchen» das Gedicht «Die Heimat» vorträgt, das er vor Jahren «in einer melancholischen Stimmung» geschrieben hatte, kommt es Friedrich und Lothar vor, als habe er Strophen wie

Liebe kann nicht versiegen,
 Sie ist ein ewger Quell,
 Will jedes Bild verfliegen
 Bleibt doch ihr Antlitz hell.

«neuerdings hinzugefügt». Doch dringen sie nicht in den Genesenden, sondern sehen sich nur «stillschweigend» an (388f.).

3. Der ästhetischen Fassung des Geheimnisses und der Achtung vor den Autoren entspricht der schonende Respekt der gesellig Versammelten vor dem Geheimnis des anderen. Als Theodor auf die Frage, ob er «Gram» habe, von Friedrich zur Antwort erhält, er solle von ihm ablassen und auf künftige Eröffnungen warten, insistiert er nicht weiter, wengleich auch sein launiger Hinweis auf die alles verändernde Zeit den «am Glück» krank liegenden Freund nicht ohne Empfindlichkeit läßt (32f.). Und als Anton seinerseits Ernst bittet, aufzuhören, über die mit der Trauer um den

unwiderruflichen Verlust eines geliebten Menschen durchaus vereinbare höhere Freude zu sprechen, weil «diese Wahrheit» so «ganz das Wesen» seines Lebens sei (82f.), schweigen die Versammelten, und Clara, die ihrerseits in Tränen ausgebrochen war, gibt dem Gespräch nach einer längeren Pause eine diskret ins Grundsätzliche abweichende Wendung.

Der hohe Wert von Geselligkeit und Geheimnis kommt nicht nur positiv, sondern auch negativ zum Ausdruck, an jenen wenigen Stellen nämlich, in denen gegen die unausgesprochenen Regeln verstoßen wird, deren Befolgung überhaupt erst Geselligkeit möglich macht und die dieser durch die Achtung vor dem Geheimnis des anderen Tiefe verleihen. An diesen Stellen ist besonders einprägsam gestaltet, daß gesellige Gemeinschaft der selbstkritischen Disziplin bedarf, an der es der mäkelnde Wilibald und die harsch-selbstgerechte Auguste vorübergehend fehlen lassen, und daß mangelnde Schonung in Fragen, in denen es um das Geheimnis des einzelnen geht, eine Sprengkraft besitzt, die nicht nur das gesellige Miteinander, sondern auch Freundschaft, Glück und Leben zerstören kann. Ausgerechnet Anton, der von schwerem Liebesverlust Gezeichnete, der nur mühsam gesundet, teilt Clara und Rosalie, wohl wissend um die eigene «Treulosigkeit», doch der Süße nachgebend, «seinen Freund auf diese Weise zu verraten», drei Sonette mit, die Friedrich gedichtet hatte, «als er sich von seinem Herzen und seiner Geliebten getäuscht glaubte» (777). Hier streift das Geschehen der Rahmenhandlung ebenso die Katastrophe wie in jenem Handlungsstrang, in dem berichtet wird, wie ein Sonett Wilibalds von Auguste als Liebeserklärung mißverstanden wird, das nicht, wie ersehnt, ihr selber, sondern Clara gilt. Zwar täuscht sie sich, denn tatsächlich ist die poetische *déclaration d'amour* an sie adressiert, doch gefährdet auch in diesem Fall die mangelnde Fähigkeit, mit dem Geheimnis umzugehen, das Lebensglück – zu dieser Fähigkeit gehört der Respekt vor der Autonomie des Ästhetischen nicht weniger als der vor dem Geheimnis, das eine nicht offen erklärte Liebe umgibt.¹⁵ Die seltenen Verletzungen des Geheimnisgebotes und der geselligkeitsermöglichenden Regeln bringen ex negativo zur Geltung, was der positiven Darstellung der *Phantastus*-Runde eingeschrieben ist: Die Geselligkeit, die Tieck in Szene setzt, faßt in sich Verhältnisse der Liebe wie unterschiedlichste, von inniger Nähe bis zu kritischer Distanz reichende Formen der Freundschaft. Durchweg verbindlich aber für alle ihre Abschattungen ist nicht nur die Anerkennung von Spielregeln, durch die Geselligkeit sich

¹⁵ Gegen Thorsten Ungers Einschätzung: «Das Motiv der Geheimniseröffnung, das auch in einigen von Tiecks im 'Phantastus' erzählten Märchen von zentraler Bedeutung ist, findet hier im Garten statt. Was in den Binnenerzählungen schwere seelische Krisen auslöst, bleibt im barocken Ambiente des Rahmens jedoch amüsanter, harmloser Zeitvertreib.» («Romantisierte Welt» [Anm. 3, S. 485])

überhaupt erst konstituiert, sondern der Respekt vor dem fremden Geheimnis, dessen Wahrung allein sicherstellt, daß der Reichtum unterschiedlichster Individualitäten, statt zerstörerische Kräfte zu entfalten, der Geselligkeit als entscheidende Bereicherung zugute kommt und die diese gleichermaßen von höfischer Leere, pragmatischer Zweckgemeinschaft und häuslicher Beschränktheit entfernt hält. Der schlechte Eigensinn des einzelnen wird der Kritik ausgesetzt, doch das unverkürzt Eigene soll er gerade dort noch bewahren, wo er es nach den überkommenen Vorstellungen gesellschaftlicher Konvenienz unterdrücken müßte. Nicht der Begrifflichkeit, wohl aber der Sache nach steht Schonung, Achtung des fremden Geheimnisses, im Zentrum des *Phantastus*. Ästhetisch geprägt ist die *Phantastus*-Geselligkeit in dem äußerlichen Sinn, daß sieben dichterisch tätige Männer einander und den weiblichen «Rezensenten» in einer schönen, zum locus amoenus stilisierten Enklave ihre Werke vorlesen, zugleich aber – und wesentlich –, weil die zur Wahrung des Geheimnisses erforderlichen Qualitäten des vermittelten, des andeutenden, des kritisch-selbstbezüglichen Sprechens, das sich die Fähigkeit zur Stille und zum Schweigen bewahrt hat, selbst durchweg ästhetische Qualitäten sind. In der spiegelbildlichen Zuordnung von Rahmen und Einlagen ist, gegen Schillers Programm einer ästhetischen Erziehung des Menschen und in Fortführung von Goethes Schiller-Kritik in den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, gefaßt, daß Kunst nicht Dispositionen der Schonung zu schaffen vermag, die sie selbst zur Voraussetzung hat.

Tieck hat übrigens nicht nur im *Phantastus*-Rahmen, sondern auch in einer der eigens für den Zyklus neu geschriebenen Erzählungen, in «Liebeszauber» – und hier nun mit grellsten Farben –, das Gegenbild zu positiver Geselligkeit entworfen: Dem hohlen Gesellschaftsmenschen Roderich steht der melancholische Emil in seiner unüberbrückbaren Einsamkeit gegenüber, und die Verletzung des Schonungsgebotes durch jenen führt diesen in Wahnsinn und Tod. Im Schluß des «Liebeszaubers», auf den die Frauen besonders empfindlich reagieren, wird die *Phantastus*-Runde unabweisbar zerstörerischer Kräfte gewahr, vor denen auch sie selber nicht gefeit ist. Zu Recht weist Manfred daher Claras Kritik an der «abscheulichen» Geschichte (240) zurück, indem er auf die «Wirklichkeit» deutet, in der es «weit schlimmer» hergehe, der Schrecken aber «durch nichts Poetisches gemildert» werde (242). Diese Wirklichkeit bleibt im Rahmen durch potentiell zerstörerische Kräfte gegenwärtig. Der ästhetischen Dämpfung durch Vorlesen, gesellige Abarbeitung der Emotionen und kritisches Raisonement antwortet somit eine entschiedene existentielle Bekräftigung.

Tieck hat den *Phantastus* 1812 August Wilhelm Schlegel gewidmet, im Rückblick auf den Jenenser Kreis der Jahre 1799 / 1800, denen die ersten Pläne zu dem Werk entstammen, und in dankbarer Erinnerung daran, daß der Freund «einer der ersten» gewesen war, der sein Talent «erhoben» und «ermuntert» hat-

te. Der *Phantasmus* solle, so Tieck an Schlegel gerichtet, «das Bild voriger Zeit und Deines Freundes in Dir erneuern» (9f.). Die offenkundigen biographischen Bezüge der Widmung¹⁶ hat Manfred Frank zum Anlaß für die Behauptung genommen, der Zyklus spiegle «wie kein anderes Werk [...] die 'freie Geselligkeit' des Freundeskreises im Hause der Brüder Schlegel» (1147). An anderer Stelle sprach er davon, das Werk sei «zugleich als imaginäre Kontrafaktur und Korrektur an der Jenenser Wirklichkeit zu verstehen» (1163). Wie steht es um die sachliche Richtigkeit und die Vereinbarkeit beider Qualifizierungen?

So unabweisbar die biographischen Ausgangspunkte sind, so wenig kann der *Phantasmus* als «Spiegel» der Jenenser Geselligkeit gelten. Und dies, grundsätzlich, wegen der problematischen Implikationen der Spiegelmetapher ebensowenig wie, konkret, wegen der besonderen Verhältnisse in den Jahren um die Jahrhundertwende, im Blick aber auch auf den Text bzw. Paratext des Werkes selbst. In der Widmung fällt zweimal der traditionelle, von Kant in der Bestimmung des Schönen kritizistisch aufgenommene Begriff des Mannigfaltigen.¹⁷ Mit Bezug auf den *Phantasmus*-Rahmen, das ästhetische Konstrukt, ist in der Widmung von «mannigfaltigen Gesprächen gleichgesinnter Freunde über Kunst und Literatur» die Rede, im Rückblick auf Jena von «mannigfaltigen

¹⁶ Vgl. August Wilhelm Schlegels 1827 geschriebene Anmerkung zu seiner zuerst 1797 in der *Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung* erschienenen Doppelrezension zu «Ritter Blaubart» und «Der gestiefelte Kater»: «Wiewohl man berechtigt ist, bei dem berühmten Namen meines Freundes Ludwig Tieck etwas Bedeutenderes zu erwarten, als eine flüchtige Anzeige von ein paar Jugendschriften, so konnte ich es mir doch nicht versagen, diesen Aufsatz hier wieder einzurücken, eben weil er so frühzeitig geschrieben ist, ehe ich mit dem Verfaßer in persönlicher Bekanntschaft, in Briefwechsel oder irgend einem Verhältnisse stand, ja ehe ich nur seinen Namen wußte. Ich freue mich noch jetzt, ich bin gewissermaßen stolz darauf, zuerst in Deutschland den seltenen dichterischen Genius begrüßt zu haben, der nachher mein den Zeitgenossen verpfändetes Wort, aus seiner schöpferischen Fülle sei Neues und Außerordentliches zu erwarten, so glänzend gelöst hat. Bald suchte ich ihn auf, er wählte seinen Aufenthalt in meiner Nähe, und wie gemeinschaftliche Begeisterung für Poesie und Kunst, meistens auch in den Gegenständen der Bewunderung übereinstimmend, uns zu einander geführt hatte, so beseelte sie auch unsern Umgang. Der heitre gesellige Kreiß gewann durch Zutritt andrer schon berühmter oder seitdem berühmt gewordener Freunde eine große Vielseitigkeit. Die immer erneuerte Betrachtung vollendeter Geisteswerke war unsre Lieblingsbeschäftigung; unsre größte Freude, die verkannten oder in Vergeßenheit gerathenen Urkunden des Genius zu entdecken; selbst der offen ausgesprochene Widerstreit der Meinungen wirkte anregend auf den Geist. Das Meiste, was wir später ausgeführt oder nicht ausgeführt haben, wurde in diesem Zeitraume entworfen. Ich habe seitdem in den geistreichsten und gebildetsten Kreissen gelebt, viele der merkwürdigsten Zeitgenossen in Deutschland und im Auslande kennen gelernt: aber jener freien und fruchtbaren Gemeinschaft der Geister in dem hoffnungstrunknen Lebensalter wendet sich meine Erinnerung noch oft mit Sehnsucht zu, wie denn auch mein Freund dieses Gefühl in seiner Zueignung des *Phantasmus* ausgedrückt hat.» (*August Wilhelm von Schlegel's sämmtliche Werke*, hg. von Eduard Böcking, Bd. 11, Leipzig 1847, S. 144f.)

¹⁷ Vgl. § 35 der *Kritik der Urteilskraft*: «Die subjektive Bedingung aller Urteile ist das Vermögen zu urteilen selbst, oder die Urteilskraft. Diese, in Ansehung einer Vorstellung, wodurch ein Gegenstand gegeben wird, gebraucht, erfordert zweier Vorstellungskräfte Zusammenstimmung: nämlich der Einbildungskraft (für die Anschauung und die Zusammensetzung des Mannigfaltigen)

Bestrebungen», in denen die Brüder Schlegel, Novalis und Tieck «vereint» gelebt hätten. Offensichtlich ist, daß Tieck das ästhetische Ideal einer zur Einheit versammelten Mannigfaltigkeit nur auf den engen Kreis der Genannten bezieht, innerhalb dessen er im übrigen noch einmal Novalis und damit, mittelbar, sein eignes, besonders enges Verhältnis zu diesem hervorhebt. Es ist nicht die Jenenser Geselligkeit schlechthin, sondern die Erfahrung der Freundschaft mit wenigen und unter ihnen an erster Stelle Novalis, die den entscheidenden biographischen Ausgangspunkt für die Konstruktion des *Phantasmus*-Rahmens bildet. Die Möglichkeit, daß auch hier, wenn nicht schon im Blick auf Novalis, so doch in bezug auf August Wilhelm und, stärker noch, auf Friedrich Schlegel – von Caroline, Dorothea und deren Verhältnis zu Tiecks Frau Amalie ganz zu schweigen –, Verklärung am Werke ist, sei nicht weiter verfolgt. Man könnte nun der Ansicht sein, Tieck habe im *Phantasmus*-Rahmen die enge Freundschaft Antons und Friedrichs gegenüber weniger innigen, in sich wiederum unterschiedenen Beziehungen wie denen beider zu Manfred, Theodor und Wilibald oder den einzelnen Frauen abgestuft und in solchen konzentrisch von Intimität zu distanzierteren Formen der Freundschaft sich weitenden Kreisen die innere Differenzierung des Jenenser Kreises wiedergegeben. Aber auch dies wäre ein Mißverständnis. Die Abstufung des *Phantasmus*-Kreises folgt, wie sehr auch immer sie historischen Anstößen geschuldet ist, nicht dem Gebot der Wiedergabe historischer Realität, sondern einem Bild idealer Geselligkeit, die in sich die vielfältigsten Formen menschlicher Nähe als Voraussetzung wahrer Lebendigkeit aufgenommen hat und die zentrifugalen Kräfte bändigend dem inneren Reichtum nutzbar macht. Die im *Phantasmus* gestalteten Verstöße gegen die Regeln der Geselligkeit – die sich türknallend entfernende Auguste etwa – sind daher denn auch ebensowenig wie die, gleichfalls seltenen, Verletzungen des Gebotes, das Geheimnis des andern zu achten – wie Antons die gebotene Schonung verletzende Mitteilung der Liebessonette Friedrichs –, Wiedergabe der negativen Züge des Jenenser Kreises um die Jahrhundertwende. Vielmehr dienen sie in doppelter Weise der Entfaltung des Geselligkeitsideals: einerseits als Folie, welche die Gebote der gesellschaftlichen Rücksicht und der existentiellen Schonung zur Geltung bringt, andererseits als Mittel, das es erlaubt, die Gültigkeit des Ideals der Geselligkeit zu beglaubigen, indem der *Phantasmus*-Runde zugesprochen wird, auch noch den sie bedrohenden zerstörerischen Energien die Spitze zu brechen. Mit dem realen Jena der Jahre 1799 / 1800 hat Tiecks fiktive Runde schließlich auch insofern nichts gemein, als sie die Freunde, nach langen Jahren, gezeichnet durch Zeit, Trennung und Liebesverlust, fern von Stadt, Arbeit, Philistern und also ökonomisch exterritorial in einem mit Para-

gen derselben) und des Verstandes (für den Begriff als Vorstellung der Einheit dieser Zusammenfassung).» (KdU, hg. von Karl Vorländer, Hamburg 1963 [1924], S. 137). Vgl. auch § 77 zur teleologischen Urteilskraft (ebd., S. 273).

dieseszügen versehenen Landhaus zu einem temporär begrenzten, ins Festliche gesteigerten Wiedersehen zusammenführt, bei dem die Frauen vergleichsweise traditionelle Rollen spielen. Wenn Tieck die wahre Geselligkeit im Sinnbild des rauschenden Brunnens faßt, wenn er sie gar als «Kunstwerk» bezeichnet (64), so nicht deswegen, weil er die Differenz von Leben und Kunst vergessen hätte – Fiktionsironie war das Gesetz schon des «Gestiefelten Kater», und ausdrücklich wird der Kunstcharakter der Einlagen im Rahmen des *Phantasmus* immer wieder hervorgehoben –, sondern weil es seine Absicht war, statt tatsächlich gelebter Geselligkeit das Ideal darzustellen, zu dem diese ihm den Anstoß gegeben hatte – insofern ist nur der Formel «imaginäre Kontrafaktur und Korrektur an der Jenenser Wirklichkeit» zuzustimmen.

Überprüfungsbedürftig ist auch Franks Einschätzung des Werkes als «angemessener Illustration» des «Gesellschaftsideals der Frühromantik» (1161f.). Denn Tieck verhält sich, als er 1810 an die Verwirklichung des lange gehegten Zyklusplanes geht, durchaus kritisch nicht nur zur historischen Geselligkeit Jenas, sondern auch zu dem 1799 anonym im *Berlinischen Archiv der Zeit und ihres Geschmacks* erschienenen fragmentarischen «Versuch einer Theorie des geselligen Betragens» von Schleiermacher, der von Frank als bedeutendstes Zeugnis jenes «Gesellschaftsideals» herangezogen wird. Gewiß, es gibt zwischen dem «Versuch» und dem *Phantasmus* zahlreiche Verbindungen. Schleiermachers Eröffnung, wonach «freie, durch keinen äußern Zweck gebundene und bestimmte Geselligkeit [...] von allen gebildeten Menschen als eins ihrer ersten und edelsten Bedürfnisse laut gefordert» und das «höhere Ziel des menschlichen Daseins» in der Beschränkung auf die «Sorgen des häuslichen» bzw. die «Geschäfte des bürgerlichen Lebens» verfehlt werde¹⁸, hätte noch der Tieck der *Phantasmus-Zeit* seine Zustimmung ebensowenig versagt wie der Bestimmung, daß freie Geselligkeit «grade» je eigentümliche «Individualität» zur Voraussetzung habe,¹⁹ der Aussage, daß sie auf «Wechselwirkung»,²⁰ gegenseitiges «Aufregen» und «Beleben» ziele,²¹ und der Forderung, «sich immer innerhalb der Schranken» zu halten, «in denen allein eine bestimmte Gesellschaft als ein ganzes bestehen kann».²² Gleichfalls hätte er schwerlich bestritten, daß jede wahre Gesellschaft einen eigenen Umriß und ein eignes Profil besitze,²³ und kaum wohl auch, «daß die bessere Geselligkeit sich bei uns zuerst unter den Augen und auf Betrieb der Frauen» gebildet habe, daß Frauen «die Stifter der

¹⁸ Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst: *Schriften aus der Berliner Zeit 1796 - 1799*, hg. von Günter Meckenstock, Berlin, New York 1984, S. 165 (Kritische Gesamtausgabe, Erste Abteilung, Bd. 2).

¹⁹ Ebd., S. 172.

²⁰ Ebd., S. 169f.

²¹ Ebd., S. 170.

²² Ebd., S. 171 (Schleiermachers Hervorhebung).

²³ Ebd., S. 170.

besseren Gesellschaft» seien.²⁴ In einem zentralen Punkt jedenfalls weicht Tieck vom «Versuch einer Theorie des geselligen Betragens» ab. Wo Schleiermacher von «Individualität» und «Eigenthümlichkeit» spricht, ist bei Tieck von «Geheimnis» die Rede, ja der *Phantasmus* inszeniert, in den Einlagen wie im Rahmen, das Geheimnis auf der Ebene der Handlung, in der Tonführung und in der metaphorischen Bildlichkeit. Hinter den Differenzen der Terminologie und der Diskurse steht eine sachliche. Schleiermacher versucht das Problem, wie denn individuelle Eigentümlichkeit und Geselligkeit gleichzeitig bestehen können, zu lösen, indem er den einzelnen einschränkend auf den «Ton» – das heißt, weniger mißverständlich, «Stoff» – der Gesellschaft verpflichtet, ihm aber gleichzeitig erlaubt, ja ihn auffordert, seine «eigenthümliche Manier vollkommen walten zu lassen»²⁵ – ein völlig unbefriedigender Lösungsvorschlag. Wenn er noch vor der Differenzierung von «Ton» («Stoff») und «Manier» einen Zustand postuliert, «der die Sphäre eines Individui in die Lage bringt, daß sie von den Sphären Anderer so mannigfaltig als möglich durchschnitten werde, und jeder seiner eignen Grenzpunkte ihm die Aussicht in eine andere und fremde Welt gewähre, so daß alle Erscheinungen der Menschheit ihm nach und nach bekannt, und auch die fremdesten Gemüther und Verhältnisse ihm befreundet und gleichsam nachbarlich werden können»,²⁶ so ist damit der Akzent auf das prinzipiell Mitteilbare, nicht auf das selbst in fortschreitender Annäherung notwendig fremd Bleibende gelegt.²⁷ Schleiermacher spricht vom «Umgang vernünftiger sich unter einander bildender Menschen», in der freien Geselligkeit sei «der Mensch ganz in der intellektuellen Welt», als deren «Mitglied» er «handeln» könne.²⁸ Im *Phantasmus* verhält es sich anders. Die hier gesellig Versammelten werden in ihrer physischen und psychischen Affizierbarkeit gezeigt. Die innere Differenzierung des geselligen Kreises nach Graden intim-freundschaftlicher Nähe bringt das Problem zur Geltung, wie Menschen gesellig miteinander verkehren können, die nicht nur vom Geheimnis des verlorenen

²⁴ Ebd., S. 178. Ob sie deswegen, wie Frank kommentiert, «im Mittelpunkt der 'Phantasmus'-Rahmenhandlung» stehen (1159), wäre freilich zu prüfen.

²⁵ Schleiermacher (Anm. 18), S. 174.

²⁶ Ebd., S. 165.

²⁷ Vgl. auch, ebenfalls von 1799, *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*: «Ihr müßt gestehen, daß es etwas höchst Widernatürliches ist, wenn der Mensch dasjenige, was er in sich erzeugt und ausgearbeitet hat, auch in sich verschließen will. In der beständigen, nicht nur praktischen, sondern auch intellektuellen Wechselwirkung, worin er mit den Übrigen seiner Gattung steht, soll er alles äußern und mitteilen, was in ihm ist, und je heftiger ihn etwas bewegt, je inniger es sein Wissen durchdringt, desto stärker wirkt auch der Trieb, die Kraft desselben auch außer sich an Andern anzuschauen, um sich vor sich selbst zu legitimieren, daß ihm nichts als menschliches begegnet sei.» (Friedrich Schleiermacher: *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*, hg. von Hans Joachim Rothert, Hamburg 1970 [1958], S. 98 [aus der vierten Rede, «Über das Gesellige in der Religion oder über Kirche und Priestertum»]).

²⁸ Schleiermacher (Anm. 18), S. 165.

oder sehndend entbehrten Lebensglückes gezeichnet sind, sondern letztlich sich selber fremd und rätselhaft bleiben. Die Antwort, die Tieck gibt, ist, unter dem Stichwort «Vertrauen», mit Kierkegaard gesprochen, die Aufforderung zum «Sprung», der freilich nicht dem Angebot der christlichen Offenbarung, sondern der – stets gefährvollen – gläubigen Annahme des anderen gilt. Das «Sein im Befreundeten», wie es im *Phantasmus* emphatisch heißt (68), setzt den Akt gläubig vertrauender Zuwendung und die Annahme des Geheimnisses notwendig voraus, aus dem allein alles wahrhaft Lebendige erwächst. Insbesondere der ersten Abteilung des *Phantasmus* ist damit eingestaltet, was «Die Elfen» in einer auch Kindern zgedachten kunstvollen Schlichtheit zum Ausdruck bringen.²⁹

Das auf die Annahme des Geheimnisses ausgerichtete Geselligkeitskonzept des *Phantasmus* läßt sich nicht nur von der Symphilosophie bzw. Symposie des Jenenser Kreises und Schleiermachers «Versuch einer Theorie des geselligen Betragens» abheben, mit denen es sich im Abstand eines Jahrzehnts auseinandersetzt, sondern auch von E. T. A. Hoffmann, der seinerseits auf Tieck antwortet, dem er wichtige Anstöße verdankt. Die *Nachstücke* sind der einzige der drei Erzählungszyklen, den Hoffmann von Anfang an als solchen plante. An erster Stelle plazierte er den «Sandmann», der Tiecks «Liebeszauber» durch eine konsequente Verrätselung des lebenszerstörenden Kindheitstraumas wie auch durch den Wegfall des Rahmens radikalisiert, der im *Phantasmus* den ästhetischen Charakter des Erzählten in Erinnerung gerufen und dem geselligen Gespräch zugänglich gemacht hatte. Dort aber, wo Hoffmann, und hierin ebenfalls von Tieck angeregt, einen Rahmen wählt, in den *Serapions-Brüdern*, hält er von der Runde der versammelten Freunde weitgehend jene aus dem Geheimnis erwachsenden Bedrohungen fern, die Tiecks Erzähler in die Nähe der Gestalten rückten, deren Geschichten sie vorlesen. Gleichwohl kennt auch das Hoffmannsche

²⁹ Schleiermacher hat sich schrittweise vom «Versuch einer Theorie des geselligen Betragens» entfernt. Dies bezugene Aphorismen aus dem ersten Heft vermischter Gedanken und Einfälle, die im Zusammenhang mit dem Plan zur Fortsetzung des «Versuchs» entstanden. «Freundschaft ist Annäherung zur Individualität ins Unendliche, und daher selbst ins Unendliche theilbar und perfectibel, und nur Annäherung zu sich selbst.» Und: «jede rechte Mittheilung ist ein Zurücktreiben des Eignen nach innen, und bei jedem ansprechen giebt man dem Andern ein Gefühl seiner Grenzen.» (Schleiermacher [Anm. 18], S. 38f.) In den Grundzügen zur *Ethik* von 1814 / 16 spricht Schleiermacher von «Geheimnis» («[...] kann keiner den Ausdruck des Andern als seinen eigenen adoptiren oder in die Darstellung des Andern eingreifen. / Inwiefern daher in diesem Geschäft die Besonderheit der Vernunft in der Natur heraustritt, entsteht ein Gebiet des Geheimnisses und der Ahnung, [...] Das abgeschiedene Gebiet dieses unenthüllbaren Geheimnisses ist das des Gefühls oder des bewegten Gemüthes.» (Schleiermachers Werke, Bd. 2: *Entwürfe zu einem System der Sittenlehre*, nach den Handschriften Schleiermachers hg. und eingeleitet von Otto Braun, Leipzig 1927 [2. Neudruck: Aalen 1981], S. 440f.; Schleiermachers Hervorhebung). Der Zusammenhang zwischen Tiecks Gewichtung des Geheimnisses im *Phantasmus* und Schleiermachers Entwicklung vom «Versuch einer Theorie des geselligen Betragens» bis zur *Ethik* in der Fassung von 1814 / 16 bleibt zu prüfen. Bemerkenswert, daß der erste Teil der Zweitfassung des *Phantasmus* von 1828 Schleiermacher gewidmet ist.

Werk den Zusammenhang von Geheimnis und Vertrauen. In *Meister Floh* hat Peregrinus Tyß die Möglichkeit, mit Hilfe eines Gedankenmikroskops die geheimsten Regungen seines jeweiligen Gegenübers zu erfahren. Nachdem er schon mehrfach von dem Instrument Gebrauch gemacht und dabei auch von den eigensüchtigen Zielen der jungen Damen erfahren hatte, die sich ihm, dem reichen Frankfurter Jungesellen, als künftige Gattinnen anzubieten versuchen, verzichtet er im Fall des geliebten Röschen Lämmerhirt auf die mögliche Hilfe und wird dafür mit dem Geschenk dauerhafter Liebe belohnt, die als gewußte, als durchschaute nicht einmal gedacht werden könnte. Wie Goethes *Iphigenie* und das Werk Kleists gehören Hoffmann und Tieck in die noch ungeschriebene Literaturgeschichte des Vertrauens. Der Tieck des *Phantasmus* nimmt in ihr eine Sonderstellung ein, weil er zwischen der höfisch geprägten Gesellschaftskultur und der bürgerlichen Intimität des 19. Jahrhunderts das frühromantische Konzept freier Geselligkeit, das den Freundschaftskult des 18. Jahrhunderts in sich aufgenommen hatte,³⁰ um die existentielle Dimension des unabdingbaren vertrauenden Respekts vor der Geheimnis bleibenden Eigentümlichkeit des anderen bereichert.³¹

³⁰ Dann, Otto: Gruppenbildung und gesellschaftliche Organisierung in der Epoche der deutschen Romantik, in: Brinkmann, Richard (Hg.): *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*, Stuttgart 1978, S. 118 und 125.

³¹ Für Hinweise danke ich Wolfram Högbe und Gerhard Kurz.

