

Während Schlegel die Multiplikationsmöglichkeiten einer Person erkenntnistheoretisch durchprobt, Jean Paul in Anlehnung an theologische Denkmuster die Spezifizierung aus den universalen Möglichkeiten bedenkt, wendet E. T. A. Hoffmann diese Potentialität ins Soziale.

Des Vettters Eckfenster erhält seine Sonderstellung *nicht* als frührealistisches Einzelstück im Gegensatz zur Phantastik des übrigen Werkes Hoffmanns, sondern nur insofern, als es die Hierarchie der im Gesamtwerk in Spannung stehenden Richtungen verlagert. Statt der produktiven Einbildungskraft, vor der Aufklärer als überhitzter Einbildungskraft warnen, ist nun, autobiographisch, ästhetisch und politisch motiviert, dominant eine kombinatorisch spekulierende, die sich dem Gespräch, der Mitteilung öffnet. Die subjektive, monologische, auf Schrift fixierte Imagination des einsamen Romantikers tritt zurück gegenüber der geselligen Kommunikation, dem kombinatorischen Spiel, die Erscheinungen des sogenannten „bunten Lebens“ auf ihren sozialen Gehalt hin zu durchschauen. Die verschiedene Rezeptionsvereinnahmung des Hoffmannschen Werkes, für den Realismus einerseits, für die literarische Avantgarde andererseits, wird auf diese Weise erklärbar; ebenso aber wird die Ausnahmestellung „Des Vettters Eckfenster“ zwischen Aufklärung und Romantik nachvollziehbar.

Bernhard Greiner

Patho-logie des Erzählens: Tiecks Entwurf der Dichtung im „Blonden Eckbert“

*„Gelingt's das Innere zu entblößen
So bricht der Tag der Freyheit an.“
(Novalis, Heinrich von Ofterdingen)*

Erzählen, der Akt, dem sich der Text verdankt, ist zugleich dessen zentraler Gegenstand. Erzählt werden Erzählhandlungen und deren Folgen. Im Sinne des wenig später formulierten Programms romantischer Transzendentalpoesie¹⁾ entwirft der Text als Erzählung zugleich die Bedingung seiner Möglichkeit²⁾, die Macht, die reden macht³⁾. Was da zutage gebracht wird, ist aber beunruhigend zweideutig⁴⁾ für Leser wie Figuren, die letzteren führt es in Wahnsinn und Tod. Auf diese Pathologie des Erzählens ist nachfolgend das Interesse gerichtet, mit ihr bestimmt Tieck zugleich Möglichkeit und Grenze seines Schaffens. Den Eindruck des Zweideutigen und Verwirrenden bringt der Text wesentlich durch zwei Verfahren hervor. Zum einen durch die personale Erzählweise⁵⁾. Nicht nur in der Binnenhandlung, der Ich-Erzählung der Geschichte Berthas, sondern auch in der Rahmenhandlung, der Er-Erzählung der Geschichte Eckberts, bindet sich das Erzählen mit wenigen Ausnahmen an den Erfahrungs- und Wissenshorizont seiner Hauptfiguren. Diese aber wissen das Rätsel, in das sie sich einbezogen finden, nicht zu lösen. In der Welt des personal

(1) Einführende Übersicht: Karl Konrad Polheim (Hg.), *Der Poesiebegriff der deutschen Romantik* (UTB 60), Paderborn 1972.

(2) Die im Text geleistete Selbstreflexion des Erzählens akzentuieren: Raymond Immerwahr, „Der blonde Eckbert“ as a poetic confession, in: *German Quarterly* 34, 1961; Ernst Ribbat, Ludwig Tieck. *Studien zur Konzeption und Praxis romantischer Poesie*, Kronberg 1978, Kap.: „Märchen-Erzählungen“.

(3) Einer diskursanalytische Interpretation, die auf eine „matrilinäre Recodierung“ des Sprechens abhebt, gibt: Friedrich A. Kittler, *Der Dichter, die Mutter, das Kind. Zur romantischen Erfindung der Sexualität*, in: *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*, hg. von Richard Brinkmann, Stuttgart 1978.

(4) Die Zweideutigkeit stellen ins Zentrum: Paul Gerhard Klusmann, *Die Zweideutigkeit des Wirklichen in Ludwig Tiecks Märchen-Novellen*, in: Ludwig Tieck, hg. von Wulf Segebrecht, Darmstadt 1976 (Erstdruck 1964); Ders., Ludwig Tieck, in: *Deutsche Dichter des 19. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk*, hg. von Benno von Wiese, Berlin 1969; Ders., Ludwig Tieck, in: *Handbuch der deutschen Erzählung*, hg. von K. K. Polheim Düsseldorf 1981; Dieter Arendt, *Der „poetische Nihilismus“ in der Romantik. Studien zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit in der Frühromantik*, 2 Bde., Tübingen 1972, Kap.: „Interpretation der Märchen-Novellen“.

(5) Begriff nach: Franz K. Stanzel, *Typische Formen des Romans*, Göttingen 1964; weiterführend: Jürgen H. Petersen, *Kategorien des Erzählens. Zur systematischen Deskription epischer Texte*. In: *Poetica* 9, 1977.

Erzählten gibt es keine festen Sachverhalte und keine sicheren Urteile – fast unwiderstehlicher Anreiz für den Interpreten, wenn schon die Figuren nicht verstehen, was mit ihnen geschieht, es doch selbst herauszubringen⁶⁾.

Personale Erzählweise macht die Psyche der Perspektivfiguren zum Medium des vorgestellten Geschehens. Im *Blonden Eckbert* ist sie nicht auf das Bewußtsein eingeschränkt. Alle entscheidenden Handlungen vollziehen die Figuren vielmehr unbewußt⁷⁾. Wie die Theorie des Unbewußten und die gesetzhafte Beschreibung seiner Wirkungsweisen aus der Beschäftigung mit Traum, Hypnose und pathologischen psychischen Phänomenen erwuchs, ist auch das – noch theorielose – Aufbrechen der traditionellen Bewußtseinspsychologie in romantischer Dichtung mit einem besonderen Interesse an diesen Phänomenen verknüpft⁸⁾. Psychisch Pathologisches bestimmt das Erzählen der Figuren im *Blonden Eckbert* und erhält kein Gegengewicht – wie etwa Werthers Briefe – in einer Position, die außerhalb des Pathologischen stünde. So können sich das dargestellte Erzählen der Hauptfiguren und das Erzählen der Geschichte dieser Figuren unaufhörlich durchdringen. Das führt auf das zweite Verfahren, das den Text verwirrend und zweideutig macht, seine wiederholten Verschiebungen zwischen erzählter Welt und Erzählen. Immer wieder verwandelt sich der Hörer, dem erzählt wird, in einen Teil der erzählten Welt, bzw. wandelt sich umgekehrt der Gegenstand des Erzählens, sein Objekt, zu dessen Subjekt, d. i. zur Macht, die erst reden macht. In einem wesentlichen Sinn ist der Text metonymisch.

(6) Für Tieck hat sich die Literaturwissenschaft nicht sonderlich interessiert. Mit Interpretationen zum „Blonden Eckbert“ jedoch, so seufzt der Herausgeber eines Sammelbandes über Tieck, ließe sich leicht ein eigener Band füllen (Segebrecht, Tieck, s. Anm. 4, S. XVII f.). Als Auswahl unter dem Aspekt methodischer Vielfalt seien neben den schon angeführten Interpretationen genannt: Valentine C. Hubbs, Tieck, Eckbert und das kollektive Unbewußte, in: *Publications of the Modern Language Association* 71, 1956; Emil Staiger, Ludwig Tieck und der Ursprung der deutschen Romantik, in: *Neue Rundschau* 57, 1960; Heinz Schlaffer, Roman und Märchen. Ein formtheoretischer Versuch über Tiecks „Blonden Eckbert“, in: Segebrecht, Tieck, s. Anm. 4 (Erstdruck 1969); Diether H. Haeckel, Ludwig Tieck und „Der blonde Eckbert“, in: *Vergleichen und Verändern*, Festschrift für Helmut Motekat, hg. von Albrecht Goetze u. a., München 1970; Victoria L. Rippere, Ludwig Tieck's „Der Blonde Eckbert“. A psychological Reading, in: *Publications of the Modern Language Association* 85, 1970; William J. Lillyman, The Enigma of Der blonde Eckbert. The Significance of the End, in: *Seminar* 8, 1971; Ralph W. Ewton, Childhood without end. Tieck's „Der blonde Eckbert“, in: *German Quarterly* 46, 1973; Christa Bürger, Der blonde Eckbert. Tiecks romantischer Antikapitalismus, in: *Literatursoziologie. Beiträge zur Praxis*, hg. von Joachim Bark, Bd. 2, Stuttgart 1974; Gisela Vitt-Maucher, Eckbert, der gescheiterte Romantiker? Eine Strukturanalyse von Tiecks *Der blonde Eckbert*, in: *Wege und Worte. Festschrift für Wolfgang Fleischhauer*, hg. von Donald C. Riechel, Köln/Wien 1978; Ingrid Kreuzer, Märchenform und individuelle Geschichte. Zu Text- und Handlungsstrukturen in Werken Ludwig Tiecks zwischen 1790 und 1811, Göttingen 1983, Kap.: „Der Blonde Eckbert“.

(7) Vgl.: „... und eröffnete, fast ohne daß ich es wußte, die Tür...“ (6) „... am Ende war ich mir meiner kaum noch bewußt...“ (8) „... als wenn mein Vorhaben schon vor mir stände, ohne mich dessen deutlich bewußt zu sein...“ (14) „... ohne zu wissen, was er tat, legte er an...“ (20) „... und er fühlte wieder denselben Drang, sich ihm ganz mitzuteilen...“ (21) „... Jetzt war es um das Bewußtsein, um die Sinne Eckberts geschehen...“ (23); Zitate nach: Ludwig Tieck, *Der Blonde Eckbert*, *Der Runenberg*, Die Elfen. Mit einem Nachwort von Konrad Nussbächer, Stuttgart (Reclam) 1973.

(8) Hierzu: Mario Praz, *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*, dt. 2 Bde., München 1970 (dtv); Arendt, s. Anm. 4.

1. Erzählen als Gegenstand: *histoire*⁹⁾

Im Zentrum des Textes steht eine Fehlleistung¹⁰⁾: Vergessen eines Namens, dem ein Fremder in „unmöglicher“ Weise aufhilft. Auch der Text selbst verführt zu einem Vergessen: daß er nach Eckbert benannt ist und nicht nach Bertha, deren Geschichte die Aufmerksamkeit anzieht, da sie weit mehr als die Hälfte des Textes ausmacht und die Geschichte Eckberts zu begründen scheint. Fremd, aufgesetzt erscheint dann die Schlußpassage, die diesem Vergessen aufhilft, indem sie Eckbert eine von Bertha unabhängige Bedingung seiner Geschichte zubilligt. Denn die Schlußpassage gibt ja nicht nur die Inzestauflösung, sondern auch ein in der Chronologie des Erzählten vor der Geschichte Berthas liegendes Ereignis, charakteristischerweise wieder einen Erzählakt.

Eckbert hat in seiner „frühen Jugend“ (24)¹¹⁾ seinen Vater erzählen hören: von etwas Entzogenem, seiner Schwester, die nicht bei ihm, nicht sein Spielgefährte sein darf. Damit sind Märchenmotive berufen – von der verborgenen Königstochter und der bösen, Trennung erzwingenden Stiefmutter –, zugleich aber wird damit – unmärchenhaft – das pathologische Moment der Hauptfigur erklärt, ihr zwanghaftes Drängen auf Erzählen als ein Offenbares, „Aufschließen“ des „Innersten“ (4). Die Theorie der Verdrängung legt sich nahe, nach der sich das unterdrückte Begehren Präsenz in der „symbolischen Ordnung“ verschafft, die es konstituiert¹²⁾. Aber das Pathos der geforderten Entblößung des Innersten ist damit nicht erklärt. Ist dies Innerste einfach gegeben als der Ort, in den sich das Entzogene zurückzieht? Oder produziert die Rede des Vaters, die um den Mangel, um die Leerstelle kreist, erst das „Innerste“ als den Ort des Mangels, der dann durch entblößendes Reden, durch die Pflicht zum Geständnis des Innersten, Präsenz gewinnen soll? Foucault hat in *Sexualität und Wahrheit*¹³⁾ der Verdrängungsthese die These vom Begehren und seinen „Orten“ als einem Geschaffenen entgegengestellt, in deren kontrollierender Anreizung und Gestaltung die Macht voranschreitet, als Macht, die reden macht, die die Rede vom scheinbar unterdrückten Begehren – als Diskurse über den Sex – seit dem 16. Jahrhundert unaufhörlich anschwellen, gleichsam explodieren ließ.

Die Erzählung selbst jedenfalls ‚zündet‘ in dem Entzogenen, der Leerstelle, die die Rede des Vaters umkreist, zugleich die erste Verschiebung, Metonymie. Das erzählte Objekt, die entzogene, bei fremden Eltern verlassene Tochter, wird zum erzählenden Subjekt – gemacht. Das „Innerste“ (4), was man „verhehlen“ will (4), soll offenbart werden? Warum eigentlich? Damit der Freund „um so mehr unser Freund werde“ (4). Das Innerste ist der Prüfstein der Freundschaft (21), der menschlichen Gemeinschaft als einer von Freunden. So wird es bei Novalis zur Verheißung einer erlösten, freien Menschengemeinschaft:

(9) Die Begriffe „histoire“ und „discours“ nach: Tzvetan Todorov, *Les Catégories du récit littéraire*, in: *Communications* 1966, H. 8.

(10) Begriff nach: Sigmund Freud, *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*, 1901.

(11) Zitatnachweise im Text nach der Reclam-Ausgabe, s. Anm. 7.

(12) Hierzu: Jacques Lacan, *Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse*, in: Jacques Lacan, *Schriften I*, hg. von Norbert Haas, dt. Frankfurt 1975; Ders., *Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud*, in: *Lacan Schriften II*, hg. von N. Haas, dt. Olten 1975; als Hinführung: August Ruhs, *Die Schrift der Seele. Einführung in die Psychoanalyse nach Jacques Lacan*, in: *Psyche* 34, 1980.

(13) Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1: *Der Wille zum Wissen*, dt. Frankfurt 1977.

„Gelingt's das Innere zu entblößen
So bricht der Tag der Freyheit an.“¹⁴

„Nach innen geht der geheimnisvolle Weg“¹⁵, von diesem Innern aus soll die in Widersprüche, in Dichotomien gespaltene Welt wieder ins Ganze gebracht, poetisiert, Märchen werden¹⁶. Diese so genuin mit Romantik verbundene Vorstellung deckt Tiecks Text aber keineswegs. Das zu offenbarende, durch Erzählen in die Wirklichkeit zu bringende Innerste ist ihm nicht vorgängiger Ort befreiter Menschheit, erlöster Welt. Es wird vielmehr als ein von den Repräsentanten der Macht geschaffenes gezeigt, dessen Offenbarung in Wahnsinn und Tod treibt.

Berthas Erzählung beginnt wieder mit der Rede eines Vaters, die um einen Mangel, eine Leerstelle kreist: vom Pflege-Vater aus ist es ihr Nicht-Geschick-Sein zur Arbeit, von Bertha aus, mit Rücksicht auf die Erklärung der Schlußpassage, ist es die ihr entzogene Herkunft, die ihr die geforderte Arbeit fremd macht. Die Macht- und Droh-Rede des Vaters wird als Ursprung von Berthas Phantasietätigkeit – narzißtischer Phantasien eines „Größenselbst“¹⁷ – gezeigt, womit eine Innenwelt entsteht, die mit den Bedingungen der Außenwelt, dem Hauswesen der Familie (5), nicht vermittelt werden kann.

Bertha verläßt diese Außenwelt. Sie geht, wie der Held im *Sternbald*, den Weg in ihren Ursprung, in ihre entzogene Herkunft. Märchenhaft wird der psychische Vorgang des Rückzugs in eine reine Ich-Welt – „alles war von mir und meiner Gesellschaft her genommen“, wird es später heißen (12) – als Raumgebärde vorgeführt: Übergang in eine Gegenwelt des „Paradieses“ (8, 9), des „Wunderbaren“ (9, 11 u. ö.), des Traums (11), die jenseits eines schrecklichen Gebirges liegt (6 f.) und von keinem Sturmwind, Gewitter, anderen Menschen oder bedrohlichem Wild heimgesucht wird (12). Die Verschiebung des Innern, der durch die Rede des Vaters erzeugten Phantasiewelt, in ein Außen wird durch die Erzählperspektive begünstigt. Die neue Welt des Paradieses ist die einzige in der Erfahrung der Perspektivge-

(14) Aus dem Lied des Bergmanns im „Heinrich von Ofterdingen“; zitiert nach: Novalis, Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, 4 Bde., Bd. 1, Darmstadt 1977, S. 250.

(15) Vgl. Blütenstaubfragment Nr. 16: „Die Fantasie setzt die künftige Welt entweder in die Höhe, oder in die Tiefe, oder in der Metempsychose zu uns. Wir träumen von Reisen durch das Weltall: ist denn das Weltall nicht in uns? Die Tiefen unseres Geistes kennen wir nicht. – Nach innen geht der geheimnißvolle Weg. In uns, odernigends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft. Die Außenwelt ist die Schattenwelt, sie wirft ihren Schatten in das Lichtreich. Jetzt scheint es uns freylich innerlich so dunkel, einsam, gestaltlos, aber wie ganz anders wird es uns dünken, wenn diese Verfinsterung vorbei, und der Schattenkörper hinweggerückt ist. Wir werden mehr genießen als je, denn unser Geist hat entbehrt.“ (Novalis Schriften, s. Anm. 14, Bd. 2, 417 f.)

(16) Vgl. Blütenstaubfragment Nr. 24: „Selbstentäußerung ist die Quelle aller Erniedrigung, so wie im Gegentheil der Grund aller ächten Erhebung. Der erste Schritt wird Blick nach Innen, absondernde Beschauung unsers Selbst. Wer hier stehn bleibt, geräth nur halb. Der zweyte Schritt muß wirksamer Blick nach Außen, selbstthätige, gehaltne Beobachtung der Außenwelt seyn.“ (Novalis, Schriften, s. Anm. 14, Bd. 2, 423); Das Allgemeine Brouillon Nr. 243: „... In einem ächten Märchen muß alles wunderbar – geheimnißvoll und unzusammenhängend seyn – alles belebt. Jedes auf eine andre Art. Die ganze Natur muß auf eine wunderliche Art mit der ganzen Geisterwelt vermischt seyn. Die Zeit der all(emeinen) Anarchie – Gesezlosigkeit – Freyheit – der Naturstand der Natur – die Zeit vor der Welt (Staat). Diese Zeit vor der Welt liefert gleichsam die zerstreuten Züge der Zeit nach der Welt – wie der Naturstand ein sonderbares Bild des ewigen Reichs ist...“ (Novalis Schriften, s. Anm. 14, Bd. 3, 280 f.)

(17) Begriff nach: Heinz Henseler. Die Theorie des Narzißmus, in: Die Psychologie des 20. Jahrhunderts 2.3: Freud und die Folgen, 2 Bde., Zürich 1976–77, Bd. 1.

stalt gegebene Welt, entsprechend der einzige Raum des Erzählens. Findet das abgeschiedene Leben in der Hütte der Alten aber in einer Gegenwelt zur ersten Kindheit beim Schäfer Martin statt? Wir finden Momente der Opposition wie der Strukturgleichheit.

War die Trennung zwischen Selbst und negierender Außenwelt bisher durch die Phantasie seiner Selbst als groß und allmächtig (d. h. unermesslich reich) bewältigt worden, so wird sie jetzt in der Vorstellung einer „idealisierten Elternimago“¹⁸ bewältigt, der sich das Kind ganz überantwortet und von der es die bis dahin vermißte Zuwendung erfährt. Die Struktur des Weltbezugs bleibt damit auf der gleichen Stufe des Narzißmus. Zeichen werden gehäuft, um die aus dem Märchen genommene Figur der Hexe zur idealisierten Elternimago zu erhöhen. Statt des gewalttätigen Vaters erscheint eine liebende Mutter, die eine christlich-religiöse Aura umgibt. Sie reicht dem Kind Brot und Wein, singt geistliche Lieder, hält zum Beten an. Soziologisch betrachtet, gibt sie nach dem Maß des Bedürfnisses und nicht des Äquivalenttauschs, d. h. der zuvor durch Leistung unter Beweis gestellten Nützlichkeit. Daß die völlige Überantwortung an die idealisierte Elternimago aber nur komplementär zur narzißtischen Phantasie des Größenselbst ist, zeigt der Text darin an, daß Bertha bei der Alten immer noch dieselben Aufgaben zu erfüllen hat wie beim Schäfer Martin: spinnen und die Hauswirtschaft führen. Allerdings geht es ihr nun leicht von der Hand. Neben der Verschiebung vom gewalttätigen Vater zur zuwendenden Mutter kommt hierfür das zweite Moment ihrer neuen Welt als Ursache in Betracht, die beiden Tiere als Identifikationen, Anteile des Selbst – „längst gekannte Freunde“ (11 f.) –, mit denen Bertha umzugehen lernt. Der Vogel, dessen Lied von der „Waldeinsamkeit“ die Summe des paradiesischen Daseins zu ziehen scheint und der kostbare Eier legt, steht für eine Liebe, die ganz bei sich bleibt, ohne Objektbezug, orale und anale Lust. Der Hund steht für eine Liebe, die sich anderen zuwendet: „Der Hund liebte mich sehr und tat alles, was ich wollte“ (13), später sieht er Bertha „mit bittenden Augen an“ (15), immer wird er in Hinwendung zu einem Gegenüber gezeigt.

In der Welt der Alten sind diese Anteile des Selbst noch unentfaltet, auf der Stufe des Kindes; insofern entspricht das Dasein bei der Alten entwicklungspsychologisch der Latenzperiode. Was aber wird aus beiden unter der Bedingung des Erwachsen-Werdens? Die Ablösung aus dem Umkreis der frühen narzißtischen Phantasien kündigt sich darin an, daß Bertha ihre Ich-Welt potenziert, d. h. in der Welt, in die sie wie in einen Traum eingetreten zu sein schien (11), neuerlich Traumwelten erfindet, die Liebesgeschichten mit dem „schönsten Ritter von der Welt“ (12). Ablösung zeigt dies entsprechend Novalis' Einsicht an: „Wir sind dem Aufwachen nahe, wenn wir träumen, daß wir träumen“¹⁹.

Wieder ist es eine Macht-Rede, die Veränderung bewirkt. Gesprochen wird sie „mit einem schnarrendem Tone“ (13) von der Alten, über die auch gesagt wird, daß ihr „eigentliches Aussehen“ nicht feststellbar sei (10), die mithin offenbar im Aspekt der guten Mutter gar nicht aufgeht. Sie bringt einen Rechtsgrundsatz in Erinnerung, Recht aber ist eine soziale Konstruktion, die Macht zu ihrer Garantie verlangt: „wenn du so fortfährst, wird es dir auch immer gut gehen: aber nie gedeiht es, wenn man von der rechten Bahn abweicht, die Strafe folgt nach, wenn auch noch so spät“ (13). Entwicklungspsychologisch unwiderruflich tritt Bertha unter die Gesetze der Erwachsenenwelt, aber sie vermag ihre bisherigen

(18) Begriff nach: Henseler, Narzißmus, s. Anm. 17.

(19) Vermischte Bemerkungen Nr. 16, in: Novalis Schriften (s. Anm. 14) Bd. 2, 416.

Identifikationen entsprechend den neuen Bedingungen nicht angemessen umzubilden. Die Identifikation mit dem Vogel – oraler und analer Lust – bleibt zwar, aber sie wird nicht in eine reife Form überführt, etwa der eines produktiven Schaffens: vom Vogel wird vielmehr nur angeeignet, was sich zur Ware machen läßt. Zu diesem ‚Erwachsen-Werden‘ kommentiert die Erzählerin: „Ich war jetzt 14 Jahre alt und es ist ein Unglück für den Menschen, daß er seinen Verstand nur darum bekömmt, um die Unschuld seiner Seele zu verlieren.“ (13). In Opposition zu „Verstand“ steht in Tiecks Studie *Über Shakespeares Behandlung des Wunderbaren*, die gleichzeitig mit dem *Blonden Eckbert* erschien, die Phantasie²⁰). Was Bertha bisher auszeichnete, ihre Phantasietätigkeit, bleibt bei diesem Begriffsgebrauch auf den kindlichen Raum der „Unschuld der Seele“ verwiesen, wird nicht in eine reifere Form überführt und damit von der Erwachsenen-Gewordenen bewahrt, vielmehr ausgehöhlt indem nur der Tauschwert der Phantasieprodukte anerkannt wird. Verleugnet – zurückgelassen – wird dann der Hund, der zweite Aspekt des Selbst, die auf Objekte sich richtende Liebe. So hat die Rede der Alten, die mit dem Erinnern der moralischen Gebote der Außenwelt Macht-Rede war, wieder wie zuvor die Vater-Rede bei Bertha und bei Eckbert eine ‚Leerstelle‘ geschaffen, Leerstelle jetzt aktiv: auf Unterdrücken und Verdrängen beruhend (die Fehlleistung des Namensvergessens ist ein Indiz der Verdrängung). Die Leerstelle wird zum Ort von Schuldbewußtsein – also Gewissen, d. h. sie produziert wieder ein Inneres, aus dem neue Verdrängungsakte (Töten des Vogels) und entsprechend wachsendes Schuldbewußtsein entstehen, zuletzt dann, als Schutz gegen die aus dem Schuldbewußtsein erwachsenden Ängste, die Verbindung mit Eckbert.

Wenn später zwischen Bertha und Eckbert auf der Ebene der Handlung eine Verwandtschaft des Blutes enthüllt wird, so ist diese zuvor schon auf der Ebene des Erzählens durch eine linguistische Verwandtschaft – das ‚Blut‘ im Raum der Textpraxis – beglaubigt. Die immer wieder festgestellte teilweise Homonymie der Namen *Eck-ber*t und *Bert*-ha ist nur deren Symptom: beide Figuren sind vielmehr wesentlich durch einen Mangel definiert, der aus der Macht-Rede von Vätern erwuchs, die ihr Innerstes als Ort des Mangels schuf. Eckbert soll die ‚Leerstelle‘ Berthas füllen, aber er kann nur ihr ‚Vertreter‘, ihr Signifikant sein, in dreierlei Hinsicht.

Erstens steht Eckbert anstelle von Berthas Phantasie einer Verbindung mit dem „schönsten Ritter von der Welt“ (12); notwendig bleibt er hinter diesem Bild zurück: „kaum von mittlerer Größe; ... kurze, hellblonde Haare lagen schlicht und dicht an seinem blassen, eingefallenen Gesichte. . . wenn er allein war, bemerkte man an ihm eine gewisse Verslossenheit, eine stille, zurückhaltende Melancholie“ (3).

Zweitens bestätigt die Verbindung nur den Verdrängungsakt, den Mangel Berthas, der aus der Macht-Rede der Alten erwuchs. Anstelle objekt-bezogener Liebe – was Bertha zurückließ, nicht in ihre Erwachsenenwelt mitzunehmen wußte – steht, was sie allein erwarb: das Gesetz des Äquivalenttauschs, der Kauf einer Schutzmacht gegen die Drohungen des Innern. Eckbert bestätigt die Verschiebung der Liebe zum Kauf, wie die Kinderlosigkeit dann ein Indiz dieser verschobenen Liebe sein wird:

(20) Erstmals 1796 erschienen als Anhang zu Tiecks Übersetzung des „Sturm“; Abdruck in: Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen. Reihe Romantik, Bd. 2, bearbeitet von P. Kluckhohn, Darmstadt 1964.

„Ich hatte kein Vermögen, aber durch ihre Liebe kam ich in diesen Wohlstand; wir zogen hierher, und unsre Verbindung hat uns bis jetzt noch keinen Augenblick gereut“ (18).

Drittens kann Eckbert, durch Kauf anstelle von Liebe mit Bertha verbunden und Signifikant ihrer Leerstelle, in seiner Liebe nur weitergeben, was er erfuhr, das Prinzip der Stellvertretung. Anstelle der zurückgelassenen objektbezogenen Liebe, die unter der Bedingung der Erwachsenenwelt Sexualität einschließt, steht das Erzählen als Offenbaren des Innersten. „Einander erkennen“ (4), durch die biblische Geschichte von jeher Bezeichnung sexuellen Verkehrs, bleibt bei Eckbert im Raum des Erzählens. Öffnen des Innersten durch Sprechen vertritt die körperliche Öffnung und Vereinigung. Die erste Fassung der Erzählung führt an, daß Eckbert sich die Jugendgeschichte Berthas immer wieder erzählen ließ, daß Bertha dabei in Details schwelgte und Eckbert sie mit Aufmerksamkeit verwöhnte.²¹) Anstelle des sexuellen Verkehrs steht der sexualisierte Diskurs.

Der Signifikant der Leerstelle gibt das Prinzip der Stellvertretung weiter, eröffnet einen Prozeß, in dem die eine Stellvertretung immer nur die nächste ernötigt. So wird die sich anbahnende homoerotische Gemeinschaft zwischen Eckbert und Walter verschoben auf ein Einander-Erkennen durch Reden. Dies Reden ist pathologisch: es steht für ein Verdrängtes und führt nicht zur Gemeinschaft, sondern nur tiefer in das isolierende Geheimnis, das geoffenbart werden sollte, um Gemeinschaft zu bilden. Denn es schafft einen neuen ‚Vertreter‘ der Leerstelle, des Mangels bzw. des Verdrängten, wieder in mehrfachem Sinn. Walter zeigt mit dem Wissen des vergessenen Namens die Leerstelle an, die reden gemacht hat: das Geheimnis, die Verdrängung. Zugleich aber vollzieht sich mit dem Aussprechen dieses Namens durch Walter eine Verschiebung, die Bertha wie Eckbert krank macht und tötet. Der neue Vertreter der Leerstelle erweist sich als ihr Herr. Der außerhalb zu stehen scheint, außerhalb des Geheimnisses und dem das Innerste geoffenbart werden soll, er weiß das Singulärste, *ist* mithin schon Teil dieses Innersten. Was ist daran, außer daß die Figuren es sich nicht zu erklären wissen, krank machend und tödlich? Es zeigt im Handlungsgang ein Scheitern an. Das Erzählen des Innersten als stellvertretender Liebesakt hat nicht zu neuer Liebesgemeinschaft, sondern zu einem Machtverhältnis geführt. Der Hörer wird zur negierenden Macht des Erzählens, dieses erweist sich als pathologisch auch im Sinne der ‚Entfremdung‘: das Geschaffene (der Hörer) wird zur fremden Macht, die ihren Schöpfer negiert. Das Scheitern aber verweist auf eine grundlegende Illusion. Das Innerste, Geheimste kann gar nicht Ort einer Gegenwelt sein – Erinnerung und Hoffnung einer paradiesischen Welt, utopischer Verheißung –, weil der Repräsentant der Außenwelt, Inhaber der Macht-Rede, schon immer in ihr ist, die Macht selber ist, die mit dem Erzeugen des Innern als Mangel, als Leerstelle, reden im Sinne eines Offenbaren des Innersten gemacht hat. Zweimal wird das stellvertretende Reden mit seinem Effekt, nur zu einem neuen Stellvertreter des Mangels zu gelangen, der sich zu dessen Herrn aufschwingt, durchgespielt, die Offenbarungen vor Walther und Hugo. Dann wird gezeigt, wie dies stellvertretende pathologische Reden zu seinem Ziel gelangt: indem es den ersten Sprecher der Macht-Rede beruft, der das Innere der Figuren als Leerstelle erzeugte, die Alte, die mit ihrem Gebot Berthas Verdrängung in Gang brachte und durch die Rede der Alten hindurch zurückweisend, die Rede des Vaters erinnernd, die Eckbert auf ein Fehlen, eine Leerstelle festlegte. Das stellvertretende Reden, das das Innerste offenbart, ist gescheitert. Stattdessen bestätigt der

(21) Abdruck in: Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen, Romantik Bd. 2, s. Anm. 20.

Text die Sprecher der ersten, der Macht-Rede, die das Innere entstehen ließen als die Leerstelle, die immer neue Stellvertretungen ernötigt. Diese scheinen Ort utopischer Erwartung, Anbruch des „Tags der Freiheit“ sein zu können und haben doch zuletzt die Macht nur bestätigt, die sie reden gemacht hat.

Die Selbstreflexion des Erzählens, die Tieck im *Blonden Eckbert* leistet, ist mit dieser Deutung aber erst partiell erfaßt, nur insofern der Text das Erzählen zu seinem Gegenstand macht, d. h. auf der Handlungsebene. Ist diese Deutung auch für jenes Erzählen gültig, dem sich der Text selbst verdankt?

2. Erzählen als Hervorbringungsakt: discours

Die im *Blonden Eckbert* dargestellten Erzählakte und ihre Folgen besagen: durch Erzählen kann der Bann der Stellvertretungen nicht gebrochen werden, den die Macht-Rede erzeugt hat. Das Offenbaren des Innersten wird nicht Inzitant einer neuen, anderen, auf Liebe gründenden Gemeinschaft; weiter: der Zusammenhang zwischen Macht-Rede der Repräsentanten der Außenwelt und dem Erzählen als Offenbaren eines Innersten, das in Wahnsinn und Tod führt, bleibt undurchschaut. Erzählen, Dichtung als Instrument einer neuen Gemeinschaftsbildung, scheitert. Erzählen aber, das nicht als Instrument, sondern für sich genommen wird, das nicht als Vermittlung, sondern unter dem Aspekt betrachtet wird, in welche Ordnung es seine Elemente bringt: das Erzählen nicht mehr als dargestellte Handlung sondern als der Hervorbringungsakt des Textes selbst, schränkt die Gültigkeit der bisherigen Aussage über das Erzählen ein, stellt sich in Distanz zu ihr.

Den erzählenden Figuren blieb die Pathologie ihres Erzählens undurchschaut, während die bisherige Interpretation bestätigt, daß der Text als ganzer den Zusammenhang zwischen Macht-Rede und scheiterndem Offenbaren eines Innersten zur Anschauung bringt. Damit aber verhindert er, daß die Weise, in der die Figuren Bertha und Eckbert Momente dichterischen Schaffens vorstellen (Phantasietätigkeit und Erzählen des Innersten) auf das Erzählen übertragen werden können, dem er sich selbst verdankt.

Offenkundig ist die Distanz zu Bertha. Wenn im Vogel poetisches Vermögen auf der frühkindlichen Stufe oraler und analer Lust erkannt werden kann, die Bertha unter den Bedingungen der Erwachsenenwelt gerade nicht zu bewahren, d. h. in reifere Formen zu transformieren wußte, sie stattdessen verleugnet hat, so steht der Text als ganzer für eine gelungene Transformation dieser Lust in ein produktives künstlerisches Schaffen ein. Ein Blick auf den Autor Tieck und die Entstehungssituation des Textes mag diese Distanznahme noch bekräftigen. Poetisches Vermögen auf den Warenaspekt zu reduzieren, war in der Entstehungszeit des Textes durchaus Tiecks eigenes Geschäft als Verfertiger aufklärerisch-didaktischer Literatur im Solde Nicolais: mit der Fortsetzung der *Straußfedern* und der von Musäus begonnenen Reihe der *Volksmärchen*. Über die Forderung seines Auftraggebers, französische Märchenvorlagen zu unterhaltenden und belehrenden Zwecken zu bearbeiten, setzte sich Tieck mit dem *Blonden Eckbert* hinweg, den er ganz aus eigener Phantasie gestaltete. So ist dieser Text auch von seiner Entstehungsbedingung her Ablösung von einer Macht, die Poesie auf den Aspekt des Tauscherts einzuschränken droht. Entsprechend überwindet der Text dann die Dichotomie von Macht-Rede der Außenwelt und Gegenwelt eines Innern, während die Figuren mit ihrem Phantasieren und Erzählen ihr verpflichtet bleiben und scheitern. Bisher wurde die Überwindung dieser Dichotomie von der Logik der Handlung

her entwickelt (die Macht-Rede ist selbst Urheber dieses Innern als einer Leerstelle, die immer neue Stellvertreter ernötigt). Sinnfälliger, d. h. den gewohnten Fragestellungen zur Romantik näher zeigt sie sich einer Beschreibung in innerliterarischen Kategorien: wenn die zu offenbarende Welt des Innern, ihres ‚wunderbaren‘ Charakters wegen, von den Formerwartungen des Märchens her gefaßt wird. Dann steht zur Debatte, wie Tieck im *Blonden Eckbert* die Märchenform aufgreift und auf die geschichtlich-gesellschaftliche Wirklichkeit bezieht. Statt beide dichotomisch zueinander zu behandeln, zeigt er eine Vermittlung²². Verschiedene Weisen, die Märchenform zu ergreifen, sind denkbar. Einmal die, aus einer wie immer erreichten Versenkung in den ‚Geist des Märchens‘ neue Märchen zu dichten bzw. vorhandene nachzudichten. Ein zeitgenössisches Beispiel solchen Märchenschaffens hatte 1795 Goethe gegeben (mit dem „Märchen“ in den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*), später dann Brentano (z. B. in *Gockel, Hinkel und Gackeleia*). Einen anderen Zugriff zeigt Wieland. Ihm bleibt das Märchengerüst äußerlich, Einkleidung moralischer Erzählung (z. B. *Dschinnistan oder auserlesene Feen- und Geistermärchen*). Wieder anders die Brüder Grimm. Sie nähern sich dem Gegenstand als Historiker, d. h. im Wissen um den geschichtlichen Abstand. So auch Tieck im *Blonden Eckbert*. Er ergreift die Märchenform als vergangene, aber nicht, wie später die Brüder Grimm, um das Vergangene zu bewahren, sondern um es durch tiefgreifendes Umarbeiten dem gegenwärtigen Bewußtsein zu integrieren. Der Stoff des *Blonden Eckbert* (Figuren, Handlungsschemata) ist dem Märchen entnommen, geformt wird er aber aus neuzeitlichem Bewußtsein. Es geschieht Wunderbares – aber dies ist den Figuren nicht selbstverständlich; die Figuren handeln wie im Märchen – aber sie reflektieren ihre Situation und ihre Handlung; sie haben – ganz unmärchenhaft – eine Innenwelt, durch die die Handlungen erst pathologisch werden können und auf dieser liegt das Interesse des Erzählens. Die Helden haben wie im Märchen keinen Überblick – aber sie erleben dies unmärchenhaft als Desorientierung; das Nicht-Bewußte der Märchenhelden wird zum Gegenstand und Problem – es wird psychologisiert zum „Unbewußten“ und „Verdrängten“. Tieck ergreift die „einfache Form“²³ des Märchens und macht sie zu einer reflektierten. Er leistet damit im Akt des Erzählens, was Schiller, allerdings inhaltsbezogen, im Begriff des Sentimentalischen“ bestimmt hatte: „unter den Bedingungen der Reflexion die naive Empfindung, dem Inhalt nach, wieder herzustellen“²⁴. Das Märchen, für die Romantik Inbegriff poetischen Daseins, das sie als Erlösungshoffnung, als das zu Befreiende der Innenwelt zuweist, ist in Tiecks Erzählung – der Form nach – mit der Prosa der (Macht-)Verhältnisse, wie sie der Roman gestaltet, vermittelt. Den Figuren, die das Erzählen als *Instrument* solcher Vermittlung ergreifen, ist diese verwehrt, die Erzählung als ganze aber hat für sich, d. h. literarisch, diese Vermittlung geleistet.

Auch die Verschiebung, die auf der Handlungsebene den Figuren widerfährt und sie verstört (die Erfahrung, daß sich der Hörer der Erzählungen, der der Außenwelt anzugehören scheint, zu einem Teil des geoffenbarten Innersten wandelt), erweist sich auf der Ebene des Erzählens als Durchbrechen der Dichotomie zwischen Macht-Rede der Außenwelt und Gegenwelt eines Innern. Das Prinzip der Verschiebung als wesentliches Prinzip der Konsti-

(22) Die nachfolgenden Ausführungen fassen die Thesen Heinz Schlaffers (s. Anm. 6) zusammen.
(23) André Jolles, *Einfache Formen*, Halle 1930; zur Charakteristik des Volksmärchens: Max Lüthi, *Das europäische Volksmärchen* (UTB 312), München (4. Aufl.) 1974.

(24) Über naive und sentimentalische Dichtung, in: Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke* hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Bd. 5, S. 752 Anm. 1.

tution des Textes zeigt stattdessen eine genuine Nähe zum romantischen Programm des Poetisierens der Wirklichkeit: das Erzählen verwandelt den außenstehenden Hörer in einen Teil des Erzählten, poetisiert ihn so, das erzählte Objekt verschiebt sich zum Subjekt der Rede, die Trennung von Subjekt und Objekt wird ungewiß.

Gegenüber dem an Bertha dargestellten unreifen Bewahren frühkindlicher Lust zeigt der Text als ganzer deren reife Fortbildung zu produktivem künstlerischem Schaffen auf der Höhe der Fragestellungen der Zeit. Ebenso stellt sich der Text in Distanz zu Eckberts Erzählen, das in seinem Wesen als Stellvertretung zu fassen war, sexualisierter Diskurs anstelle sexuellen Verkehrs, der doch nicht leistete, was er sollte. Er wurde nicht zum Inzitantament einer neuen, auf Liebe gegründeten Gemeinschaft, sondern bestätigte die Macht-Rede; weiter vermied er tabuisierte körperliche Vereinigung (den Inzest) gar nicht, sondern brachte ihn stattdessen ans Licht. Wenn jetzt auch das Erzählen als Hervorbringungsakt des Textes unter dem Aspekt der Stellvertretung betrachtet werden soll, muß es auf den Autor oder den Leser bezogen werden, für die es den stellvertretenden Akt darstellen kann. Leichter ist hier der Bezug zum Autor. Der Text entstand in einer Atmosphäre tabuisierten inzestuösen Begehrens. Tieck war im Herbst 1794, ohne sein Studium zu einem Abschluß gebracht zu haben, nach Berlin zurückgekehrt und bemüht, eine Existenz als freier Schriftsteller aufzubauen. Köpke schreibt über die Entstehungszeit des *Blonden Eckbert*:

„Besonders drückend war dies (= die Enge des väterlichen Hauses) für die Schwester geworden, die mit steigender Leidenschaft auf die endliche Rückkehr des Bruders gehofft hatte. Als ein Ideal hatte sie die Erinnerung des früheren Zusammenlebens festgehalten. In der Zeit seiner Abwesenheit, als er sich in den verschiedensten Studien und Verhältnissen befand, glaubte sie sich vernachlässigt und vergessen. Jetzt endlich sollte ein lang gehegter Plan in Erfüllung gehen. Um ganz sich selbst zu leben, bezogen Bruder und Schwester in den Jahren 1795 und 1796 eine Sommerwohnung auf dem sogenannten Mollard'schen . . . Weinberge vor dem Rosenthaler Tore. Da gab es freilich weder Wein noch Berge, wohl aber versammelte sich auf einer zwischen Sandhügeln liegenden Oase von Kastanienbäumen die elegante Welt Berlins. Hier besprachen die Geschwister und Freunde in Scherz und Ernst die gemeinsamen Interessen in Poesie, Literatur und Kunst.“⁽²⁵⁾

Wie seine Hauptfigur praktiziert das Erzählen, dem sich der *Blonde Eckbert* verdankt ein stellvertretendes Umgehen mit tabuisiertem Begehren – allerdings in einer gelingenden Weise, nicht, wie bei der dargestellten Figur, in Wahnsinn und Tod führend. Das dargestellte Erzählen Eckberts wie das praktizierte Tiecks ist dabei Offenbaren des Innersten, Persönlichsten. Im Unterschied zu Eckbert aber faßt Tieck dies Innerste, indem er es als Erzählen bloß literarischer Figuren darbietet, selbst schon als Stellvertretung, als Metonymie (der Schein steht für das Sein). Damit verfügt er erzählend über das Gesetz (der Verschiebung), dem die erzählte Figur ausgeliefert bleibt, hat sein Erzählen sich schon angeeignet, woran die Figuren zerbrechen: daß das Innerste, das es zu offenbaren gilt, selbst schon eine Verschiebung und nicht eine gegenüber der Außenwelt autonome Gegenwelt ist. Novalis' Satz, „Gelingt's das Innere zu entblößen / So bricht der Tag der Freyheit an“, kann die Figur Eckbert aussprechen. Tiecks Erzählen hingegen erweist ihn als Illusion, insofern er sich auf das Phantom eines autochthonen Innern beruft.

(25) Rudolf Köpke, Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mitteilungen, Darmstadt 1970, S. 197 f.

Mit dem Abstand, den der *Blonde Eckbert* als Erzählakt zur Aussage über das Erzählen auf der Handlungsebene manifestiert, d. h. mit dem Abstand des Erzählens, das für sich genommen bleibt, zu einem Erzählen, das als *Instrument* neuer Gemeinschaftsbildung ergriffen wird, nimmt der Text einen genau bestimmbareren Ort im Rahmen der zeitgenössischen ästhetischen Diskussion ein. Für sie ist die „Wende zur Ästhetik als Fundamentalphilosophie“ bestimmend⁽²⁶⁾. Kant hatte den Führungsanspruch der naturwissenschaftlichen Vernunft in Frage gestellt, da diese die Welt als Reich der Mittel, aber nicht als Reich der Zwecke erschließt und war zur moralischen Vernunft als der fundamentalen gelangt. Diese *verordnet* einen vernünftigen Endzweck, d. h. sie setzt ihn unvermittelt. Ein spezifisches „Als ob“ weist die Setzungen der moralischen Vernunft als ohnmächtig aus; in Paraphrase des kategorischen Imperativs: „betrage dich so, als ob du in einer Gemeinschaft lebst, in der die Menschen als Menschen leben können und leben“. Die Ohnmacht der Setzung läßt nach Mächten suchen, der Verwirklichung des moralischen Vernunftziels aufzuhelfen. Kant findet das Schöne als „vernünftige Sittlichkeit“. Hierin besteht seine Wende zur Ästhetik. „Das Schöne ist das Symbol des Sittlichguten“ bestimmt der § 59 der „Kritik der Urteilskraft“. Er spricht nicht von Realisierung, sondern von „Symbolisierung“ des guten Seins, was die Frage provoziert:

„wird da die Verwirklichung des menschenwürdigen Staates unterstützt, vorbereitet, eingeleitet, oder wird sie nur auf schöne Weise bestattet? . . . Ist das Schöne als Symbol des Sittlichen Stimulans der Verwirklichung oder Sedativ angesichts ihrer Aussichtslosigkeit? Ist es . . . Instrument oder Ersatz der politischen Verwirklichung der geschichtlichen Vernunft?“⁽²⁷⁾

Schillers Briefe „Über die ästhetische Erziehung . . .“ halten den „ästhetischen Staat“ in gleicher Offenheit. Entsprechend betont Schiller nachfolgend im Begriff des „Sentimentalischen“ als der Wiederherstellung der naiven Empfindung unter den Bedingungen der Reflexion, d. i. des neuzeitlichen Bewußtseins, einerseits zwar deren Unerreichbarkeit, so daß der sentimentalische Dichter als einer erscheint, der Unendlichem zustrebt⁽²⁸⁾, andererseits holt er aber dies ins Unendliche Verlegte in die Gegenwart der Kunst zurück, allerdings einer Kunst, die, wie die Briefe „Über die ästhetische Erziehung . . .“ zeigen, sich aus dem Geschichtsprozeß ekstatisch herauslöst. Poesie als *Instrument* der Verwirklichung geschichtlicher Vernunft ist derart auf ein unendliches Streben verwiesen, das Zuspruch erhält durch den „Vor-Schein“ der Kunst⁽²⁹⁾.

Die hohe Erwartung in die Kunst, die sich hierin artikuliert, erscheint im Entwurf des Erzählens, den Tieck mit dem *Blonden Eckbert* leistet, abgeschwächt. Während Schiller im Begriff des „Sentimentalischen“ die vermittelte Einheit des Naiven und des reflektierenden Verstandes *dem Inhalt nach* faßt, ist gelingende Vermittlung im *Blonden Eckbert* gerade an Abstraktion von diesem, d. h. an Beschränkung auf den reinen Akt des Erzählens gebunden. Nur im Formalen der Dichtung scheint es möglich, den Anspruch des Subjekts – hier artikuliert in dem zu offenbarenden Innersten – mit den Macht-Verhältnissen von Geschichte und Gesellschaft zu vermitteln; solange der ästhetische Raum für sich genom-

(26) Udo Marquard, Kant und die Wende zur Ästhetik, in: Zeitschrift für philosophische Forschung 1962; die vorgetragene These folgt Marquards Argumentation. Ergänzend: Herbert Marcuse, Triebstruktur und Gesellschaft, dt. Frankfurt 1962, Kap.: „Die ästhetische Dimension“.

(27) Marquard, Kant, s. Anm. 26, S. 370.

(28) Über naive und sentimentalische Dichtung, s. Anm. 24, S. 721 u. ö.

(29) Begriff nach: Ernst Bloch, Ästhetik des Vor-Scheins, 2 Bde., Frankfurt 1974.

men wird. Darum erscheint Friedrich Schlegels Urteil über Tieck im „Athenäum“ 1798 ebenso richtig wie ergänzungsbedürftig. Vom „Lovell“ wird wenig Gutes gesagt: *Das ganze Buch ist ein Kampf der Prosa und der Poesie, wo die Prosa mit Füßen getreten wird und die Poesie über sich selbst den Hals bricht.*“

Friedrich Schlegel fährt fort:

„Aber der Sternbald vereinigt den Ernst und den Schwung des Lovell mit der künstlerischen Religiosität des Klosterbruders und mit allem was in den poetischen Arabesken, die er aus alten Märchen gebildet, im ganzen genommen das Schönste ist: die fantastische Fülle und Leichtigkeit, der Sinn für Ironie, und besonders die absichtliche Verschiedenheit und Einheit des Kolorits. Auch hier ist alles klar und transparent, und der romantische Geist scheint angenehm über sich selbst zu fantasieren.“⁽³⁰⁾

In Schlegels Nomenklatur bedeutet die Charakterisierung der Tieckschen Märchen als „poetische Arabesken“ höchstes Lob: Verwirklichung des Ideals romantischer Poesie als Synthese absoluter Gegensätze⁽³¹⁾. Im *Blonden Eckbert* als „poetischer Arabeske“ ist das Märchen mit dem Bewußtsein der gegenwärtigen Wirklichkeit – der Form nach – vermittelt. Die Differenz und Spannung zwischen dargestelltem Erzählen und Erzählen als Hervorbringungsakt des Textes löst auch das Schlußurteil Schlegels ein: der romantische Geist phantasiert über sich selbst. Die Tendenz dieses Urteils aber ist zu modifizieren. Sie verinnahmt Tieck zu sehr in die eigene poetische Konzeption. Mit frühromantischer „Progressivität“⁽³²⁾ stimmt die Beschränkung auf Dichtung als *Ersatz* geschichtlicher Vermittlung der Phantasien eines ‚poetischen‘, paradiesischen Daseins des Innern mit der ‚Prosa‘ der gemeinen Macht-Wirklichkeit außen⁽³³⁾ nicht überein. Dies bestätigt die Eigenart Tieck'scher Ironie. Sie erschöpft sich im *formalen* Akt „ewiger Agilität“⁽³⁴⁾, hat von einem inhaltlichen Verweisungssinn abstrahiert⁽³⁵⁾, zeigt später dann eine besondere Affinität zu Solgers Ironie-Konzeption. Diese hebt als Leistung der Ironie hervor, die Erscheinung der höchsten Idee im Kunstwerk in ein Bewußtsein der Nichtigkeit beider zu überführen. Ironie eröffne die Wahrnehmung, „wie die Wirklichkeit und ihr Begriff durcheinander in das Nichts aufgehen“⁽³⁶⁾. An einer Vermittlung von Idee und Erscheinung wird festgehalten, aber – entgegen frühromantischen Positionen – um den Preis der Selbstentwertung des Kunstwerks als Ort der Vermittlung. Es wird – bloß Kunst – nichtig an der Idee. Dies prekäre Moment der Vermittlung hat Tieck im Begriff des „Wendepunkts“ gefaßt, von dem aus er

(30) Athenäumsfragment Nr. 418; in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe (KFSA), hg. von Ernst Behler u. a., Bd. 2, München 1967, S. 244 f.

(31) Karl Konrad Polheim, *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*, München 1966.

(32) Vgl. Athenäumsfragment Nr. 116: „Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie . . .“, in: KFSA Bd. 2 (s. Anm. 30), S. 182 f.

(33) Vgl. Friedrich Schlegel, „Lucinde“: „Lucinde hatte einen entschiednen Hang zum Romantischen . . . Auch sie war von denen, die nicht in der gemeinen Welt leben, sondern in einer eignen selbstgedachten und selbstgebildeten.“ (KFSA s. Anm. 30, Bd. 5, S. 53.)

(34) Friedrich Schlegel, *Ideen* Nr. 69, in: KFSA Bd. 2 (s. Anm. 30), S. 263.

(35) Ingrid Strohschneider-Kohrs, *Zur Poetik der deutschen Romantik II: Die romantische Ironie*, in: *Die deutsche Romantik*, hg. von Hans Steffen, Göttingen 1967, S. 88 f.

(36) Solger an Tieck, 7. 4. 1816 (in: Tieck an K. W. F. Solger, *The Complete Correspondance*, ed. P. Matenko, New York 1933, S. 219); entsprechend die Definition: „Jene Stimmung, worin die Widersprüche sich vernichten und doch eben dadurch das Wesentliche für uns erhalten, nennen wir Ironie.“ (Solger, *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel*, hg. von L. Tieck und F. v. Raumer, Bd. 2, Leipzig 1826, S. 513.)

eine Theorie der Novelle entwickelt⁽³⁷⁾. In einer Zeit intensiven Austauschs mit Solger gelangte Tieck zu dieser Bestimmung. Es ist zugleich die Zeit, da er den *Blonden Eckbert* im Rahmen des „Phantasmus“ neu veröffentlicht. Die Handlung und damit das dargestellte Erzählen läßt er bis auf wenig bedeutsame Korrekturen unangetastet. Dem Erzählen als Hervorbringungsakt des Textes aber gibt er durch die Rahmengespräche über Dichtung zusätzliches Gewicht. Die Unmöglichkeit einer Vermittlung, die das dargestellte Erzählen weiterhin vorstellt, hebt das Rahmengespräch in der Berufung auf eine schon immer gegebene wechselseitige allegorische Verweisung auf:

„Es gibt eine Art, das gewöhnliche Leben wie ein Märchen anzusehen, ebenso kann man sich mit dem Wundervollsten, als wäre es das Alltäglichsste, vertraut machen. Man könnte sagen, alles, das Gewöhnlichste, wie das Wunderbarste, Leichteste und Lustigste habe nur Wahrheit und ergreife uns nur darum, weil diese Allegorie im letzten Hintergrunde als Halt dem ganzen dient.“⁽³⁸⁾

(37) Manfred Schuhnicht, *Der ‚Falke‘ am Wendepunkt. Zu den Novellentheorien Tiecks und Heyeses*, in: *Germanisch Romanische Monatsschrift* 41, 1960.

(38) Ludwig Tiecks *Schriften*, Bd. 4 („Phantasmus, Erster Teil“), Berlin 1928, S. 129.