

DER STREIT UM DAS WUNDERBARE UND PHANTASTISCHE IN DER ROMANTIK

1. Einleitung

Wer die Vorreden und kleineren Schriften der Brüder Grimm einmal gelesen hat, wird die Art ihres Schreibens nicht mehr vergessen. So einfach und bescheiden, wie diese beiden großen hessischen Gelehrten gelebt haben, so schrieben sie auch. Und doch funkeln zwischen dem lakonisch ruhigen Fluß ihrer Aussagen unvermutet plötzlich poetische Juwelen auf.

In der Epoche der Aufklärung, in der die Wunder der Bibel in Frage gestellt und als naturgemäße Tricks hingestellt wurden¹, wagte Jacob Grimm Formulierungen, die in der Geschichte des Wunderbaren einen einzigartigen Einschnitt bedeuten. Lapidar formulierte er: »Unter Wunder verstehe ich [...] die Ferne, worin für jedes Volk der Anfang seiner Gesetze und Lieder tritt« und »Glaube« [...] ist nichts anderes als die Vermittlung des Wunders«.²

Jahrhundertlang, von der Renaissance bis zur Aufklärung, vom 16. zum 18. Jahrhundert läßt sich die Geschichte der Emanzipation vom theologischen Wunder interpretieren. An die Stelle des gläubigen Stauens über die Wunder Gottes³ tritt in den europäischen Literaturen beim ästhetisch Wunderbaren das *far stupir*, oder *merveilleux*, *meraviglioso* oder *marvellous*, d. h. das innerweltliche Vergnügen an der Verblüffung, am Überraschenden, Fremden, Kühnen, Außerordentlichen, Seltsamen, Neuen, Normensprengenden, den Erwartungshorizont des Gewöhnlichen Überschreitenden, Verwunderungswürdigen.⁴

Die Geschichte des ästhetisch Wunderbaren läßt sich in drei Schritten oder Phasen nachzeichnen: vom Wunder zum Wunderbaren und vom Wunderbaren zum Phantastischen. Das Phantastische ist die höchste Emanzipationsstufe, wo das freie Spiel der Einbildungskraft in seiner

autonomen, auf sich selbst gestellten Gesetzlichkeit das Reale, Vertraute unserer gewöhnlichen Welt in Frage stellt. Diese Entwicklung vom Wunder zum Wunderbaren und vom Wunderbaren zum Phantastischen wird von Jacob Grimm jäh unterbrochen. Fast wie ein alttestamentarischer Prophet steht er in der Literaturgeschichte da, das alte Testament, Jesaja 29, 14, zitierend: »Darum will ich fernerhin wunderbar mit diesem Volk verfahren, wundersam und wunderlich, so, daß die Weisheit seiner Weisen zuschanden und der Verstand seiner Verständigen zunichte werde«.

Jacob Grimm leitet eine Denkbewegung ein, die ich die Rettung des Wunderbaren aus der Zerstörung durch das Phantastische nennen möchte. Dieser Rettungsversuch kann und will nicht mehr zur Rehabilitierung des theologischen Wunders zurückführen. Statt dessen zielt er auf das »Unvordenkliche« der eigenen Herkunft, das auf den Glauben an das eigene Volk gründet.⁵

Man kann diese Aussage Jacob Grimms von 1815 – »Unter Wunder verstehe ich die Ferne, worin für jedes Volk der Anfang seiner Gesetze und Lieder tritt« – als eine epochale Wende verstehen. Sie ist gleichsam ein Probestein, an dem das Wunderbare mit seiner mythischen Herkunft sich im phantastischen Spiel der Einbildungskraft trennt.⁶ Überraschenderweise führt dieser Versuch der Rettung des Wunderbaren in einer Zeit moderner Entzauberung nicht nur zu einer Abrechnung mit dem ironischen und witzigen Märchenerzählen der Aufklärung⁷, sondern gleichermaßen, ja fast noch verstärkt zur Auseinandersetzung mit den romantischen Mitstreitern, den Schriftstellern Achim von Arnim und Clemens Brentano, um die Möglichkeit einer gültigen, zeitgemäßen Darstellung des Wunderbaren in der Moderne.

Ich teile das Folgende in vier Abschnitte und nenne sie:

- die historische Relativität des Wunderbaren
- das Wunderbare und das Phantastische. Die Verführungskünste moderner Erzählkunst und die Rekonstruktionsversuche der Mythen der Vorzeit
- die Kontroverse der Brüder Grimm mit den romantischen Poeten

- die Spannung zwischen dem Wunderbaren der Volksphantasie und den künstlichen Phantasieparadiesen in Ludwig Tiecks Märchen »Die Elfen«.

2. Zur historischen Relativität des Wunderbaren

In einem Weltbild, in dem nur eine Wahrheit, nämlich die der Götter oder des Gottes gilt, gibt es Wunder, aber es findet sich kein fiktives Wunderbares. Die Dichter dieser Zeitalter stellen Wunder, mögen sie aus heutiger Sicht auch noch so entschieden den Naturgesetzen und der gewöhnlichen Erfahrung widersprechen, als objektive Gewißheit dar.

In den mythischen Weltentwürfen ist das Begreifliche prinzipiell dem Unbegreiflichen unterlegen. Der romantische Philosoph Schelling hat diese Tatsache auf die kurze Formel gebracht: In Homers Epen sei »alles, aber eben deswegen nichts wunderbar.«⁸ Erst wenn im Bewußtsein der Menschen sich Wahrheit nicht mehr allein aufgrund göttlicher Autorität herstellt, sondern das Hier und Jetzt, das durch Erfahrung Bestimmte sich zur Autoritätsinstanz aufwirft, kommt das Wunderbare in Not. Wenn die empirische Wahrnehmung als einzige Gültigkeit und Glaubwürdigkeit beansprucht, ist der Glaube ans Wunderbare nur mehr eine Sache von Unaufgeklärten oder Pathologen.

Es gibt zwei Möglichkeiten, diesem Dilemma zu entrinnen: eine restriktive und eine listige. Die aufklärerischen Theoretiker und Schriftsteller binden das Wunderbare möglichst dicht an das Vernünftige und konkret Erfahrbare, d. h. sie lassen das Wunderbare nur im Rahmen des Wahrscheinlichen auftreten⁹; die Poeten aber bitten um eine zeitlich begrenzte Lizenz für das Wunderbare, um einen kleinen Freiraum in der entzauberten Welt, gewissermaßen um einen Phantasieschutzpark.

3. Das Wunderbare und das Phantastische

Die Verführungskünste moderner Erzählkunst und die Rekonstruktionsversuche der Mythen der Vorzeit

Den Poeten und Poesiebegeisterten kommt eine Erfahrung zugute und ermutigt sie: sie bemerken nämlich, ich zitiere Christoph Martin Wieland, den bedeutendsten deutschen Romanschreiber des 18. Jahrhun-

derts: »Unter allen Schriftstellern hat der Fabeln- und Märchendichter den weitesten Kreis. Alle Alter, Geschlechter und Stände, junge und alte, hohe und niedrige, gelehrte und ungelehrte, beschäftigte und müßige Personen versammeln sich um den Erzähler wunderbarer Begebenheiten und hören mit Vergnügen was sie ungläublich finden.«¹⁰ Für Wieland ist es »seltsam«, aber unbestreitbar, »daß zwei so widersprechende Neigungen, als der Hang zum *Wunderbaren* und die Liebe zum *Wahren*, dem Menschen gleich natürlich, gleich wesentlich«¹¹ sind. Aus diesem anthropologischen Befund, der unausrottbaren Lust am Wunderbaren leiten die Poeten ihre Strategie ab:

Es kommt alles darauf an, den Hörer oder Leser zu verführen, den nüchternen Verstand zeitweilig außer Kraft zu setzen.

Wichtig ist vor allem – meint Wieland –, daß die »Märchen von der wunderbaren Gattung [...] gut erzählt«¹² sind, daß sie alle Möglichkeiten psychologischer Einstimmung nutzen, daß sie alle Täuschungskünste der Wahrnehmung aufgreifen, daß sie alle Widersprüche des ach so normalen phantasielosen Alltags nutzen, um »theils das Herz und die Leidenschaften der Leser so unvermerkt zu gewinnen und in das Spiel zu ziehen, daß sie, des Ungläublichen und sogar des Ungereimten der Begebenheiten [...] ungeachtet, an den handelnden oder leidenden Personen des Stücks Antheil nehmen, Liebe oder Haß, Furcht oder Hoffnung, für sie empfinden und bei aller Überzeugung, daß sie nur ein Märchen gelesen, sich doch kaum enthalten können, insgeheim zu wünschen, und (wenigstens so lange sie lesen) beynahe zu glauben, daß es wahr sey.«¹³

Oder um noch eine andere Stimme zu zitieren:

»Es kommt nur darauf an«, schreibt der Romantiker August Wilhelm Schlegel, »daß ein Dichter uns in den Zauber der Darstellung in eine fremde Welt zu versetzen weiß, so kann er alsdann in ihr nach seinen eigenen Gesetzen schalten.«¹⁴

Die Pointe dieser List des ästhetisch Wunderbaren ist: Je raffinierter die ästhetisch-psychologisch-artistische Verführungskunst getrieben wird, desto weiter entfernt sich das Wunderbare vom Wunder und desto mehr nähert es sich dem Phantastischen. Der Übergang vom Wunderbaren zum Phantastischen ist genau da anzusetzen, wo unentschie-

den bleibt, ob das dargestellte Ereignis der natürlichen oder der unnatürlichen Ordnung zugehört; mit den Worten Wielands, Märchen von der »wunderbaren Gattung« »gut erzählen« heißt, die Gabe zu besitzen, »das *Wunderbare* mit dem *Natürlichen* so zu verweben, daß beide für die *Imagination* ein täuschendes Ganzes werden«, daß »beiden widersprechenden Neigungen«, dem Hang zum Wunderbaren und der Liebe zum Wahren, gleichzeitig Rechnung getragen wird.¹⁵ Dann hat der Täuschungseffekt einen so hohen Grad erreicht, das Wunderbare ist zu einer »verwegenen Fiktion« gesteigert worden, daß es als Phantastisches die letzte Stufe der Emanzipation aus dem Glauben erreicht hat.

Man kann die Leidenschaft und Energie der Brüder Grimm beim lebenslangen Sammeln, Recherchieren und Rekonstruieren der Sagen, Märchen, Rechtsaltertümer und uralten Sitten der Völker nur verstehen, wenn man um die radikale Opposition, die entschiedene Gegenwendung gegen diese zunehmende Säkularisierung des Wunderbaren zum Phantastischen, diese – aus ihrer Sicht – Degenerierung des Wunderbaren zu ästhetischen Verfremdungseffekten kennt. Man kann demgegenüber das lebenslange Bemühen der Brüder Grimm als Versuch charakterisieren, das Wunder und das Wunderbare zu retten in einer nur noch das Phantastische pflegenden modernen Erzähwelt.

Weissagungen, Aberglauben, Visionen, Fabeln, Mythologien, Sagen und Märchen sind für die Brüder Grimm keine irrelevanten Phantasieprodukte unaufgeklärter Naturvölker, die es allenfalls beliebig für die Gegenwart auszuschlachten gälte, um spannende Effekte zu erzielen, nein, diese Märchen und Sagen verweisen noch auf eine bedeutsame symbolisch rituelle Praxis, die das kulturelle Gedächtnis eines Volkes ausmacht und seine Identität prägt.

In der Einleitung zur zweiten vermehrten und verbesserten Auflage der Kinder- und Hausmärchen von 1819 rekonstruieren die Brüder Grimm diese den Märchen zugrundeliegenden Rituale und symbolischen Formen (»Über das Wesen der Märchen«). Sie entwerfen dort – so würde man es heutzutage wissenschaftlich ausdrücken – eine Ethno-Theorie des deutschen Volkes und seiner indogermanischen Herkunft.

Ich gebe nur ein Beispiel ihrer Deutung des von ihnen als Urbild angesehenen Rungeschen Märchens vom Machandelboom und der von ih-

nen vorgenommenen Einbettung in den Kontext nah verwandter Rituale, wie z. B. des Aschenbrödels.

»Der Machandelboom, d. h. der Leben verleihende, verjüngende Baum ist sichtbar ein guter Geist, seine Früchte erfüllen den Wunsch der Mutter nach einem Kinde; die gesammelten Knochen des Gemordeten werden unter seinen Ästen, die sich gleich den Armen eines Menschen bewegen und sie umfassen, wieder belebt, und die von ihm aufgenommene Seele steigt aus den leuchtenden, aber nicht brennenden Flammen der Zweige in Gestalt eines Vögleins hervor. Es ist nur anders ausgedrückt, wenn das in den Fluß geworfene Kind oder die weisse Braut gleichfalls in dem Bild eines Vogels sich wieder erhebt; der Fluß ist da ein belebter Geist. Anderwärts fangen die Zweige an sich zu erweichen und umfassen mit ihren Armen die in Trauer an dem Stamm Ruhende. Aus dem Grabe der Mutter entspringt ein Bäumchen, zu dem sich Aschenbrödel in der Noth wendet und das Geschenke herab wirft. Oder aus dem vergrabenen Eingeweide (dem Herzen) eines geliebten Thiers wächst ein Baum mit goldenen Äpfeln, der nur dem, wem er mit Recht angehört, gehorcht und folgt.«¹⁶ Durch die verschiedenen über Jahrhunderte hinweg angewachsenen Erzählschichten scheint nach Ansicht der Brüder Grimm ein archaischer, pantheistischer, heidnisch germanischer Glaube hindurch. Ihn freizulegen, gilt ihr Interesse. Im Unterschied zu den Verführungs- und Täuschungskünsten phantastischer moderner Erzählkunst¹⁷ folgt ihre Rekonstruktionsstrategie der Märchen einer schlichten, das Naive, Wunderbare herausarbeitenden Schreibintention. Wilhelm Grimm wird bildlich-poetisch, wenn er darzulegen versucht, daß in den Märchen und Sagen »Gedanken über das Göttliche und Geistige im Leben« versteckt unter dem »zwischen-gewachsenen epischen Grün« aufbewahrt seien. »Das Sonnenauge des Geistes« sei »auf dem farbigen Pfauenspiegel der Dichtung verteilt«.¹⁸

Dem um den alten Glaubenskern bemühten Märchenforscher ist zwar ein Blick in mythische Vorzeit, in die Zeit vor der babylonischen Sprachverwirrung, ins »goldene Zeitalter« gegönnt – zugleich aber entzieht es sich dem nach dem Ursprung suchenden Forscher »in die Ferne [...] und bleibt wie etwas Unerforschliches in der Dunkelheit zurück«.¹⁹

Der romantische Forscher erfährt nicht nur das Glück, Wunderbares im Märchen zu entdecken, er gerät auch an die Grenzen des Er-

forschbaren und muß so das Gefundene, wie er sagt, als Wunder akzeptieren.

4. *Die Kontroverse der Brüder Grimm mit romantischen Poeten*

Die Verschränkung von Glücks- und Grenzerfahrung bei der Erforschung mythischer Ursprünge im Märchen dürfte für die Brüder Grimm eines der zwingendsten Motive gewesen sein. Ihr Versuch, das Wunderbare in die moderne, entzauberte Welt hinüberzuretten, hat daher etwas Forciertes, wenn nicht Dogmatisches. Die Auseinandersetzung mit den romantischen Mitstreitern Clemens Brentano und Achim von Arnim bleibt daher nicht aus. Beide Poeten beanspruchen für sich das Recht, im Unterschied zu den Grimms, nicht wissenschaftlich archivalisch, sondern dichterisch-produktiv auf die moderne Welt zu reagieren. Die Dichter suchten auf diese Weise das Wunderbare zu retten und zu bewahren und zwar *nicht* durch Trennung und Abriegelung, sondern durch die Verbindung mit dem Phantastischen.

In ihrem konservatorischen Eifer erschien den Brüdern Grimm alles Weiter- und Umdichten alter Stoffe und Motive ein Frevel, eine weitere gefährliche Übermalung und Zerstörung des einstigen Glaubens, ein »bloßes Gewebe phantastischer Willkür, welches nach der Lust oder dem Bedürfnis des Augenblicks« geschaffen sei.²⁰

Jacob Grimm steht nicht davon ab, die neuen Kunstmärchen der romantischen Dichter zu den »absichtlichen, alles nach Willkür zusammenknüpfenden und leimenden Umänderungen«²¹ zu zählen und sie als »böse Formen«²² abzuqualifizieren. Er spricht ihnen das echt Wunderbare in jeder Hinsicht ab. Es bedurfte freilich der Polemik der Brüder Grimm nicht. Die deutschen romantischen Märchendichter, Tieck, Wackenroder, Novalis, Brentano, Fouqué, Eichendorff und Achim, Bettina und Gisela von Arnim stellen von vornherein und ohne jeden äußeren Anlaß selbst die höchsten Ansprüche an ihre Märchendichtung. Ihre kühnen Entwürfe sollen kein Produkt bloßer Laune oder phantastischer Willkür sein, die komplexe Bizarrerie ihrer Schöpfungen sollte den Ursprung und die Zukunft der Kunst als Problem der deutschen Nation und ihrer Gesellschaft darstellen und im buchstäblichen Sinne anschauend reflektieren. Die Aktualisierung und radikale Modernisierung alter Märchenmotive und -stoffe sollte den Bruch mit dem ehemals gültigen, im Mythos gegründeten Lebensritus und der moder-

nen Lebensform vorstellen und wo möglich verarbeiten helfen. Mit hohem Pathos antwortet Achim von Arnim auf Grimms kritische Einwände gegenüber seinen Modernisierungsversuchen: »allein dagegen sag ich, daß nur derjenige ein Recht habe, die alte Sitte und das Gesetz umzuwerfen, den eine neuere höhere Kraft dazu zwingt, und der nicht nur alles ersetze, sondern noch mehr gebe. Wer die zehn Gebote entzwei schlägt und nur sechs, oder auch neun, wieder aufschreiben kann, der hat doch unrecht getan, und wären die zehn ihm noch so ehrwürdig gewesen, hatte er es auch unterlassen.«²³

5. *Die Spannung zwischen dem Wunderbaren der Volksphantasie und den künstlichen Phantasieparadiesen in Ludwig Tiecks »Die Elfen«*

An dem von Achim von Arnim gebrauchten biblischen Vergleich läßt sich der hohe Ernst der Auseinandersetzung ablesen. Beide Fraktionen lehnen gleichermaßen die ironische Behandlung der alten Märchen- und Sagenstoffe ab. So bleibt nur noch die Alternative einer Wiedernerneuerung der uralten Stoffe und Motive mit modernen artistischen Mitteln oder die archivierende Bewahrung. Als Ereignis dieser Auseinandersetzung kam es zu einer einzigartigen und denkwürdigen Vertauschung. Die beiden Wissenschaftler und Bibliothekare, Jacob und Wilhelm Grimm, werden bei ihren archivierenden Rekonstruktionsversuchen zu Poeten, die romantischen Schriftsteller dagegen bedienen sich der modernsten wissenschaftlichen Errungenschaften. Zur Erläuterung dieses erstaunlichen Sachverhalts wähle ich kein Beispiel aus den Werken Achim von Arnims oder Clemens Brentanos, sondern von dem Altvater romantischer Märchendichter Ludwig Tieck, der in der Kontroverse schließlich zentrales Thema war.²⁴ Die Wahl fällt auf Tiecks Märchen: »Die Elfen«, das fast zeitgleich mit der ersten Ausgabe der »Kinder- und Hausmärchen« der Brüder Grimm entstand. »Die Elfen« zeichnen sich von allen anderen Tieckschen Märchen dadurch besonders aus, daß sie in ungewöhnlichem Maße aus dem Reservoir alter Märchenstoffe schöpfen und sie gleichwohl radikal modernisieren. Tiecks »Elfen« bieten sich für einen Vergleich mit der Märchenkonzeption der Brüder Grimm besonders an, weil die beiden Brüder, freilich fünfzehn Jahre nach Tiecks Märchenpublikation, Elfenmärchen und -motive von Irland bis Serbien, von Schottland bis Dänemark, von Deutschland bis Slowenien, von der Schweiz bis Schweden sammelten und systematisch ordneten.²⁵ Es ist ein fast ans Wunderbare grenzendes Rätsel, wie es dem Dichter Tieck fünfzehn Jahre vor der Sammlung der Grimms ge-

lang, beinahe alle später von den Brüdern Grimm mit Eifer und gesamt-europäisch gesammelten Elfenmärchenmotive aufzugreifen und in genialer Weise in einen neuartigen modernen Kontext einzuschmelzen.

Zunächst sei eine Kurzfassung des Tieckschen Märchens vorangestellt:

Ein junges Mädchen läuft mit einem Nachbarjungen um die Wette, und um das ausgemachte Ziel schneller zu erreichen, kürzt sie den Weg ab; sie versucht ein ihr von den Eltern verbotenes Tannengrundstück mutig zu durchqueren, ein Areal, das ihr immer als von Zigeunern und anderem häßlichen, arbeitsscheuen Gesindel bewohnt vorgestellt wurde. Zu ihrem höchsten Erstaunen findet sie aber ein wunderschönes Elfenreich mit vielen gleichaltrigen Gespielinnen vor. Nachdem sie eine dargebote Frucht gegessen hat – ein bekanntes Märchenmotiv –, vergißt sie ihr ursprüngliches Vorhaben und nimmt an den Spielen, dem Tanz der Kinder teil; sie genießt herrliche Musik und besichtigt zauberhafte unter- und überirdische Paläste, die nach den Elementen Luft, Wasser, Feuer und Metall geordnet, gebaut und verziert sind. Unsere Heldin, Maria, erstaunt über die unermeßlichen Räume des von außen immer so klein erschienenen Landstückchens. Die Ankündigung der Ankunft des Elfenkönigs und einer noch fruchtbareren Zeit durch den Vogel Phönix erzwingt Marias Abschied; sie verspricht das Geheimnis des Elfenreiches zu wahren, andernfalls – so heißt es bedeutungsvoll – »müssen wir diese Gegend fliehen, und alle umher so wie du selbst entbehren dann das Glück und die Segnung unserer Nähe«. ²⁶ Geprägt von der Ordnung und den Zeitvorstellungen des schönen Elfenreichs ist Maria, zurückgekehrt in die alte Welt, im höchsten Grade desorientiert. Die Maßstäbe der wunderbaren Welt entwerten die alte, gewöhnliche Lebenswelt; Maria wird melancholisch. Sie heiratet schließlich den jungen Mann, mit dem sie einst um die Wette lief; sie bekommt ein Kind, das den sprechenden Namen Elfriede erhält, das mit allen seinen Eigenschaften, seiner ausnehmenden Schönheit, seinem Wunsch nach Einsamkeit, seiner Abneigung vor »geräuschvollen Spiele(n)« (S. 321), seiner Art, heftig zu gehen und mit sich selber zu sprechen, dem Kenner den Kontakt des Kindes zum Elfenreich hinreichend verrät. – Kurzum, die Mutter entdeckt die Verabredung ihrer Tochter zu ihren ehemaligen Gespielinnen aus dem Elfenreich – ohne Schaden zu leiden. – Allein als eines Tages zum wiederholten Male und heftiger denn je ihr Ehemann auf das »Gesindel« (324) und die »Landstreicher« (324) im benachbarten Tannengrund schmälerete, verteidigte sie voll Zorn »deine

und unser aller Wohltäter« (324) und verriet damit das Geheimnis. Die Elfen müssen das Land verlassen. Der »Fährmann vom Strom« erzählt von den »Wunderdinge(n)«, die in der Nacht bei Auszug der Elfen, die er für Teufel und Kobolde hält, vor sich gingen. Noch in demselben Jahr verödete das Land, Elfriede und ihre Mutter sterben, die beiden übriggebliebenen Männer sehen sich gezwungen, in eine andere Gegend zu ziehen.

Tiecks wunderbare Nacherzählung vom Märchen der Elfen enthält Motive und Einzelelemente aus dem Elfenmärchenreservoir, vergegenwärtigt den Wohnsitz der Elfen in wilden und rauen Gegenden, die scheinbare Häßlichkeit und wahrhaftige Schönheit ihres Äußeren und ihres Reichs, ihre Feste, ihre Liebe zu Spiel, Tanz und Musik, die andere als gewöhnliche Zeit- und Raumordnung, die Folgen des Essens bei den Elfen, die Gefährlichkeit des Kontaktes zwischen den Menschen und Elfen, die geforderte Geheimhaltung, die Folgen des Verrats, die Flucht mit allen ihren Erscheinungen des »Trappelns, Flüsterns und Säuselns« (326), der »Klagentöne« – alles das sind bekannte von den Brüdern Grimm später aufgezeichnete Motive der Elfenwelt, und doch ist das Märchen Tiecks durch und durch modern, ganz und gar ein Kunstmärchen und kein Volksmärchen.

Warum?

Prinzip dieses romantischen Kunstmärchens ist zwar: so viel wie irgend möglich an überkommenen Märchenmotiven aufzugreifen, dann aber – und das mußte die Brüder Grimm aufs äußerste entrüsten – gelten zwei artistische Gesetze:

1. alle bekannten Motive müssen in eine bislang unbekannte, ungewöhnliche, reizende Verbindung gebracht werden und
2. jedes einzelne Motiv ist aus seinem bisher naiven Sosein herauszulösen und in ein autonomes ästhetisches Ganze einzuschmelzen. Das heißt, jedes aufgegriffene Motiv wird reflexiv, es wird entweder ökonomisch, soziologisch, psychologisch, philosophisch, historisch oder kunsttheoretisch ausgelegt, hinterfüttert, jedenfalls aufgefropft, ästhetisch veredelt. Das Wunderbare wird gleichsam geerdet; es wird in einen historischen und alltäglichen Erfahrungskontext gestellt und zugleich scharf und mit Übertretungsverboten be-

lastet und rigid abgegrenzt von der Alltagswelt. Es bleibt eine in sich abgeschlossene Phantasiewelt und öffnet sich dem Phantastischen. Dasjenige, was sich nicht mit der alltäglichen Erfahrung verbinden läßt, das Wunderbare des Elfenreiches wird artifizuell, ein, wie wir sehen werden, kunsthaft Wunderbares, Imaginäres, mit seinen eigenen Bildungsgesetzen.

Aus der Masse der Konkretisierungen und Historisierungen wunderbarer Märchenmotive nenne ich zwei: die bekannte Überlieferung, daß Elfen ihrer nächsten Umgebung Segen bringen, wird in Tiecks Märchen ökonomisch gedeutet; Maria erhält Einblick in das Geheimnis der kommunizierenden Röhren, die vom Elfenland mit seinem »ewige(n) Sommer und Frühling« (315) in die Umgebung führen: ein hochmodernes Fernheizwerk und Wasserpumpensystem. Die Flucht der Elfen führt konsequenterweise in eine ökologische Krise: Noch in demselben Jahr – so endet das Märchen – »war ein Mißwachs, die Wälder starben ab, die Quellen vertrockneten, und dieselbe Gegend, die sonst die Freude jedes Durchreisenden gewesen war, stand im Herbst verödet, nackt und kahl« (327) – selbst das gräfliche Schloß in der Nachbarschaft verfällt »zur Ruine« (327).

Eine der faszinierenden Erfindungen des Tieckschen Märchens ist die Außensicht auf das Elfenland, seine abweisende Häßlichkeit, die sich als Tarnung und Schutz für ein heiteres, aber sehr verletzbares, glücklich-schönes Land herausstellen wird. Es dürfte eines der kühnsten, nämlich soziologischen Uminterpretationen der vorgängigen Deutungen für die Zwielligkeit der Elfen sein. Die Doppelnatur der Elfen, einmal häßlich, dann wieder schön zu sein, führen die Brüder Grimm auf die Versuche des Christentums zurück, die ursprünglich heiteren, lichten und schönen Elfenmythen zu verhäßlichen. Im Tieckschen Elfenmärchen sind es jedoch nicht die christlichen Argumente gegen das Heidentum, die zur Diffamierung und Verhäßlichung führen; die fremdartigen, undisziplinierten Elfen werden in Tiecks Darstellung sozial ausgegrenzt, sie werden als Landstreicher und Zigeuner verdächtigt. Hochbrisant und heute noch aktuell steht am Wendepunkt des Märchens die zur Katastrophe führende Forderung: »das Gesindel müsse als landesverderblich durchaus fortgeschafft werden« (324).

Bei der Rückkehr Marias, beim Übertritt von der wunderbaren Elfenwelt zurück in die alte ehemals gewöhnliche Lebenswelt tritt an die

Stelle der sozialkritischen Perspektive eine psychologische. Die Heldin der Geschichte, Maria, die glaubte, nur einen Tag im Elfenreich verbracht zu haben, sieht sich der Tatsache konfrontiert, daß sie in Wahrheit sieben Jahre ausgeblieben war. Tieck diagnostiziert die generell auf der Schwelle von der Kindheit zum Erwachsenen gemachte moderne Erfahrung des Fremdwerdens einer einst vertrauten Lebenswelt: Maria »konnte sich in ihren Vorstellungen und Erinnerungen nicht wieder zurecht finden« (318).

Fassen wir zusammen: die Konfrontation des Wunderbaren, einer übernatürlichen außergewöhnlichen Ordnung mit der modernen Lebenswelt führt im romantischen Kunstmärchen zur kritischen Beleuchtung und Befragung der uns selbstverständlich verlässlichen Welt. Die wunderbare überlieferte Märchenwelt wird nicht ironisch und spielerisch gebrochen wie in den Märchen der Aufklärung, sondern ernsthaft, gleichsam wissenschaftlich ökonomisch, soziologisch und psychologisch begründet. Sie wird zu einer Selbstbehauptungsmöglichkeit der poetischen Einbildungskraft ausgebaut gegen die Herausforderungen, ja Vertreibungswünsche der nüchternen Verstandeswelt.

Aber was geschieht mit dem isolierten Wunderbaren, dem von der Außenwelt abgeschnittenen Zeitalter des Elfenreiches? Spiel, Tanz und Musik sind seine überkommenen Charakteristika. Auch das Kindliche der Elfen betont die Überlieferung manchmal. Man könnte auch noch das Motiv der Freude der Elfen an edlen Kostbarkeiten hinzusetzen. Was macht das Kunstmärchen aus diesem idyllischen Ambiente?

Tieck verläßt hier kühn und entschieden die von ihm ansonsten geforderte Entwicklung des Wunderbaren aus den »Gestalten der Volksphantasie«.

In Anspielung auf Goethes »Märchen«, mehr aber noch im Eingedenken an seinen verstorbenen Malerfreund Philipp Otto Runge und dessen berühmten Arabeskenzyklus »Die Tageszeiten« gestaltet er ein »erhabenes *Bildwerk*«, eine Metamorphose aus Farben, Musik und Poesie, wie sie der Maler Raffael einst in die Loggien des Vatikans entworfen hatte, angeregt durch die damals gerade in den Termen des römischen Kaisers Titus wiedergefundenen antiken Arabesken und Grottesken.

Gehen wir mit Maria »durch die erzene Tür des Pallastes« (311) und beschauen uns die das Entstehen und Vergehen des Lebens symbolisierenden Ornamente: »... eine herrliche unsichtbare Musik erklang. In der Wölbung der Decke waren Palmen, Blumen und Laubwerk gemalt, zwischen denen Kinderfiguren in den anmutigsten Stellungen kletterten und schaukelten; nach den Tönen der Musik verwandelten sich die Bildnisse und glühten in den brennendsten Farben, bald war das Grüne und Blaue wie helles Licht funkelnd, dann sank die Farbe erblassend zurück, der Purpur flammte auf und das Gold entzündete sich; dann schienen die nackten Kinder in den Blumengewinden zu leben, und mit den rubinroten Lippen den Atem einzuziehen und auszuhauchen, so daß man wechselnd den Glanz der weißen Zähnen wahrnahm, so wie das Aufleuchten der himmelblauen Augen » (312).

Diese künstlichste aller Kunst, diese aus Farben, Musik und phantastischen Gestalten gewobene wunderbare Arabeske²⁷ darf jedoch nicht als Produkt eines freien Spiels der Einbildungskraft, angereichert durch Zitate aus der Geschichte der bildenden Kunst und Literatur, mißverstanden werden. Sie beansprucht eine eigene mythische Wahrheit. In der Gestaltung der nach den Elementen Wasser, Feuer, Luft und Metall geordneten Paläste bezieht sich Tieck auf die naturphilosophischen Forschungen seiner Freunde Schelling und Steffens und deren Theorien zur Entstehung der Erde und ihre innersten, bislang unerkannten Gesetze.

Im Aufgreifen der Volksmärchenmotive erinnert sich das Kunstmärchen der mythischen Herkunft der Völker, ja der Menschheit; im Verarbeiten künstlichster naturphilosophischer Ideen über die Elemente dringt das Kunstmärchen zu mythischen Reservaten der Welt- und Naturentstehung vor. Durch die arabeske spielerische Verknüpfung beider, des volkstümlich Wunderbaren und des naturphilosophisch Wunderbaren gelingt es Tieck, eine der tiefgreifendsten Erkenntnisse und leidgeprüften Erfahrungen aller Romantiker Gestalt werden zu lassen: Das schöne Elfenreich ist die unschuldige, heitere, nicht disziplinierbare Welt der Kunst, die sich heutzutage nur noch in häßlicher Tarnung, als Geheimnis einer Kinderwelt bewahren läßt – und doch ist sie, die schöne phantastische Kunst, der tragende Grund für die Fruchtbarkeit des gesamten Landes und der Gesellschaft, weil ihre Wurzeln weit über jedes Menschenwerk hinabreichen: in die Evolution der Erde, in die Urgeschichte nicht nur der Menschheit wie die Volks-

märchen, sondern zugleich in die Urgeschichte der Natur und ihrer Elemente.

Es ist nicht schwer, mit den Augen der Brüder Grimm Tiecks Märchen ›Die Elfen‹ von 1911 zu lesen. Wir kennen ihre Beurteilungskriterien und ihre Wertmaßstäbe. Die vorgeführte Montage aus volkstümlichen Elementen des Wunderbaren und artifiziellen Elementen des Imaginären, die vorgenommene soziologische, ökonomische und psychologische Aktualisierung des Wunderbaren mußte ihnen ein Greuel sein, ihnen, die auf der Suche waren nach einem unverfälschten ursprünglichen heidnisch pantheistischen Mythos.

Und doch wissen wir heute, daß vieles, was die Brüder Grimm für wissenschaftlich gesichert hielten, empirisch nicht belegte Spekulation war, genauso wie die naturphilosophischen Evolutionstheorien Schellings und Steffens, die in Tiecks Märchen Einzug fanden.²⁸

Beide Male, bei den Grimms und bei Tieck, entstand große Poesie – freilich auf unterschiedlichen Wegen. Während Wilhelm und Jacob Grimm meinten, allein wissenschaftlich ein ursprünglich Verlorenes zu rekonstruieren, gelang ihnen in Wahrheit etwas ganz Neues, unvergängliche Weltliteratur: im Bewußtsein des unwiederbringlichen Vergangenheitscharakters der Märchen schufen sie das naiv Wunderbare. Derweil haben die romantischen Poeten umgekehrt in ihre Dichtung wissenschaftliche Ergebnisse der Psychologie, der Ökonomie, Soziologie und Naturphilosophie aufgenommen und auf diese Weise das antiquierte Wunderbare dem modernen Phantastischen geöffnet, ohne jenes preiszugeben. Beide, die Brüder Grimm und die romantischen Dichter hatten, von heute aus gesehen, doch ein und dasselbe Ziel: Mit der Rettung des Wunderbaren den Sinn und die Sinne für eine vormoderne Herkunftswelt offen zu halten, die anders ist als jene, unsere Gegenwart, die Max Weber mit dem Begriff der Entzauberung charakterisierte.

Anmerkungen

- 1 Vgl. außer dem Artikel »Wunder« im J. M. Zedlers: Großes vollständiges Universalexikon. Halle/Leipzig 1741 die intensive Debatte, die in Wielands »Der Teutsche Merkur 1787 (April, August und Oktober) und 1888 geführt wurde.
Vgl. Rolf Haaser: Vom unbezwinglichen Leichtsinn des Enthusiasmus für Aufklärung. Karl Friedrich Bahrtdt in Gießen. In: Gerhard Sauder und Christoph Weiß (Hrsg.): Carl Friedrich Bahrtdt (1740–1791). St. Ingbert: Röhrig, 1992. S. 179–226
- 2 Jacob Grimm: Von der Poesie im Recht (1815). In: Ders.: Kleinere Schriften. Bd. 6 Berlin: Dümmler, 1864. S. 340
- 3 Vgl. Stefan Matuschek: Über das Staunen. Tübingen: Niemeyer, 1991, S. 81 ff.
- 4 Vgl. Hans Robert Jaufß: Zur »Struktureinheit« älterer und moderner Lyrik. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift, Neue Folge, Jg. 10, 1960. S. 232. Wolfgang Preisendanz: Die Auseinandersetzung mit dem Nachahmungsprinzip in Deutschland und die besondere Rolle der Romane Wielands (Don Sylvio, Aganthon). In: Hans Robert Jaufß (Hrsg.): Nachahmung und Illusion. München: Fink, 1969. S. 76
- 5 In der »Selbstanzeige« der von ihm verfaßten »Deutschen Mythologie« schreibt Jacob Grimm: »alles was meine Arbeiten vielleicht gefruchtet haben, verdanke ich der frühe in mir rege gewordenen Überzeugung, daß das fortlebende in sprache, sage und lied des volks nicht neu erfunden, sondern nur im alterthume entsprungen sein könne (Kleinere Schriften. Bd. 5, S. 201)
Daher empfiehlt er, »die vorhandenen sagen und gedichte mythisch zu fassen«. Jacob Grimm: Gedanken über Mythos, Epos und Gedichte. Mit altdeutschen Beispielen. In: Jacob Grimm: Kleinere Schriften. Gütersloh: Bertelsmann, 1890. Bd. 4. S. 83
- 6 Vgl. die in der Vorrede zu »Basiles Pentamarone geäußerte Grundüberzeugung Jacob Grimms: »sie sind, wie sich immer unzweifelhafter herausstellt, die wunderbaren letzten nachklänge uralter mythen, die über ganz Europa hin wurzel geschlagen haben und geben reichhaltigen, um so unerwarteteren aufschluß über verschüttet geglaubte gänge und verwandtschaften der fabel insgemein. denn was könnte der mythologischen betrachtung mehr zusagen, als eben die zarte unschuld dieser, auf allen wiesen und gründen der abgelegten volkspoesie, duftigen kräutern und blumen gleich sprießenden märchen, die von reiner hand noch allenthalben gepflückt werden mögen.« (Jacob Grimm: Kleinere Schriften. Bd. 8. Gütersloh: Bertelsmann 1890. S. 193)
- 7 Vorrede zu Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen (1819). Stuttgart: Reclam 1980. S. 23
- 8 Schelling: Philosophie der Kunst (1802/03). In: Schellings Werke. Hrsg. von Manfred Schröter. 3. Ergänzungsband. München: Beck. 1959. S. 322. Schelling unterscheidet hier das »moderne Wunderbare«, das »überhaupt nur das Außerordentliche« meint, vom »Natürlich-Wunderbaren«.
- 9 Vgl. Heinz Hillmann: Wunderbares in der Dichtung der Aufklärung. Untersuchungen zum französischen und deutschen Feenmärchen. In: Deutsche Vierteljahresschrift. Stuttgart: Metzler 1969. S. 76–113
- 10 Christoph Martin Wieland: Dchinnistan oder auserlesene Feen- und Geistermärchen. In: Wielands Werke. Hrsg. von Siegfried Mauermann. Bd. 18. Berlin: Weimannsche Verlagsbuchhandlung, 1938. S. 5 f.
- 11 Ebd., S. 6
- 12 Ebd.

- 13 Ebd.
- 14 Zit. nach Bruno Markwardt: *Geschichte der deutschen Poetik*. Bd. 3. Berlin: de Gruyter, 1958. S. 269
- 15 Wieland (wie Anm. 10), S. 6. Vgl. Christoph Martin Wieland: *Ueber den Hang der Menschen an Magie und Geistererscheinungen zu glauben (1781)*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 30. Leipzig: Göschen, 1857. S. 92:
Die Dichter, welchen mit dem Wunderbaren die reichste Quelle von Erfindung und Interesse genommen würde, nähren diese Anlage auf eine so verführerische Art, daß, wenn wir gleich Verstand genug haben, zu sehen, daß sie uns täuschen, wir doch mit Vergnügen einwilligen, so angenehm getäuscht zu werden. Mitten in der Ueberzeugung, daß die ganze Maschinerie ihrer Götter- und Geister-Erscheinungen, Zaubereien und Feereien aus bloßen Geschöpfen ihrer Einbildungskraft zusammen gesetzt sey, ertappen wir uns über einem heimlichen Seufzer, daß doch diese Wunderdinge wahr seyn möchten; und, je empfänglicher unsre Seele für die Einwirkungen dieser Art von Dichtungen ist, desto geneigter sind wir, uns durch Erzählungen, die sich (dem Vorgehen nach) auf Erfahrung und Thatsache gründen, von der Wahrheit dessen, was wir wahr zu finden wünschen, überreden lassen.«
- 16 Wilhelm Grimm: *Einleitung. Über das Wesen des Märchens*. In: Ders.: *Kleinere Schriften*. Hrsg. von Gustav Hinrichs. Bd. 1. Berlin: Dümmler, 1881. S. 340
- 17 Vgl. die zentrale Frage von Ludwig Tiecks Aufsatz: »Shakespeares Behandlung des Wunderbaren«: »Wie gewinnt der Dichter nun die Täuschung für seine übernatürlichen Wesen«. In: L. T.: *Kritische Schriften*. Bd. 1. Leipzig: G. Reimers, 1848. S. 41
- 18 Wilhelm Grimm: *Einleitung*, wie Anm. 16. S. 339
- 19 Ebd., S. 338
- 20 Wilhelm Grimm: *Über das Wesen des Märchens*, wie Anm. 16. S. 338
- 21 Vorrede, wie Anm. 7. S. 23
- 22 Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm. Bearbeitet v. Reinhold Steig. Stuttgart und Berlin: Cotta, 1904. S. 238.
Vgl. Heinz Schlaffer: *Roman und Märchen. Ein formtheoretischer Versuch über Tiecks »Blonden Eckbert«*. In: *Romantikforschung seit 1945*. Hrsg. von Klaus Peter. Königstein/Ts.: Athenäum u. a., 1980. S. 261
- 23 Ebd., S. 268
- 24 Ebd., S. 253
- 25 Wilhelm Grimm: *Einleitung über die Elfen*. In: Ders.: *Kleinere Schriften*, wie Anm. 16. S. 405–490
- 26 Ludwig Tieck: *Die Elfen*. In: Ders.: *Phantastus*. Hrsg. von Manfred Frank. Frankfurt a. M.: Dt. Klassiker Verlag, 1985. S. 317. Die folgenden Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Angabe
- 27 Günter Oesterle: *Arabeske, Schrift und Poesie in E. T. A. Hoffmanns Kunstmärchen »Der goldne Topf«*. In: Athenäum. *Jahrbuch für Romantik*. Hrsg. von Ernst Behler u. a. Jb. 1. Paderborn: Schöningh, 1991. S. 69–107
- 28 Fritz Paul: »Aller Sage grund ist nun mythos.« *Religionswissenschaft und Mythologie im Werk der Brüder Grimm*. In: *Die Brüder Grimm. Dokumente ihres Lebens und Wirkens*. Hrsg. v. Dieter Hennig und Bernhard Lauer. Kassel: Weber und Weidemeyer, 1985. S. 81. Paul spricht von »jene(r) seltsame(n) Mischung von verwegenster Kombination und solider philologischer Detailkenntnis«