INFORMATION TO USERS

This dissertation was produced from a microfilm copy of the original document. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the original submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or patterns which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting thru an image and duplicating adjacent pages to insure you complete continuity.

2. When an image on the film is obliterated with a large round black mark, it is an indication that the photographer suspected that the copy may have moved during exposure and thus cause a blurred image. You will find a good image of the page in the adjacent frame.

3. When a map, drawing or chart, etc., was part of the material being photographed the photographer followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin photoing at the upper left hand corner of a large sheet and to continue photoing from left to right in equal sections with a small overlap. If necessary, sectioning is continued again — beginning below the first row and continuing on until complete.

4. The majority of users indicate that the textual content is of greatest value, however, a somewhat higher quality reproduction could be made from "photographs" if essential to the understanding of the dissertation. Silver prints of "photographs" may be ordered at additional charge by writing the Order Department, giving the catalog number, title, author and specific pages you wish reproduced.

University Microfilms

300 North Zeeb Road
Ann Arbor, Michigan 48106

A Xerox Education Company

73-6914

SKLENAR, Irma Josie Singer, 1930-
DIE MÄRCHENWELT LUDWIG TIECKS VERSUCH EINER NEUDEUTUNG. [German Text].

The University of Michigan, Ph.D., 1972
Language and Literature, modern

University Microfilms, A XEROX Company, Ann Arbor, Michigan

THIS DISSERTATION HAS BEEN MICROFILMED EXACTLY AS RECEIVED.

DIE MÄRCHENWELT LUDWIG TIECKS

VERSUCH EINER NEUDEUTUNG

by
Irma Josie Singer Sklenar

A dissertation submitted in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
(Germanic Languages & Literatures)
in The University of Michigan
1972

Doctoral Committee:

Professor Valentine C. Hubbs, Chairman
Professor Otto G. Graf
Assistant Professor Robert H. Paslick
Professor Clarence K. Pott
Professor Frederick Wyatt

PLEASE NOTE:

Some pages may have

indistinct print.

Filmed as received.

University Microfilms, A Xerox Education Company

ACKNOWLEDGEMENTS

To Professor Valentine C. Hubbs, who first suggested the topic for this dissertation, I wish to express my sincere gratitude for his invaluable help and encouragement. Not only has he always been available for advice and consultation, but he has generously supplied me with books from his personal library. I also wish to thank Professor Otto G. Graf and Assistant Professor Robert H. Paslick for their close reading of the final manuscript. To Professor Clarence K. Pott I am indebted for continued encouragement. Professor Frederick Wyatt whose expertise in psychology is combined with a profound knowledge of literature has been most helpful and has offered valuable suggestions. I also wish to thank my father, Johann Singer, for his unswerving faith in me and his help in procuring books from abroad. Finally, I must thank my son, Robert J. Sklenar, who patiently accepted the disruption in his young life during the preparation of this thesis.

INHALTSVERZEICHNIS

Acknowledgements ii

Vorwort 1

I. Die "Schauerromantik" im Urteil der Kritik . 5

II. Die Phantasusmärchen als Ausdruck der Konfliktsituation im schöpferischen Menschen 37

III. Die Symbolik der Märchen 65

A. Der blonde Eckbert: Das doppelte Ich und die Große Mutter 68

B. Der getreue Eckart und der Tannenhäuser. In zwei Abschnitten: Die Große Mutter als Venus 99

C. Der Runenberg: Die Große Mutter als Bergkönigin und Waldweib 115

D. Liebeszauber: Die Überwindung der Furchtbaren Mutter 139

E. Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence: Erfüllung im Märchen 158

F. Die Elfen: Verlust der Märchenwelt . . . 170

G. Der Pokal: Erfüllung im Leben 186

IV. Rückblick und Vorschau 197

Schlußwort 218

Bibliographie 220

VORWORT

Ludwig Tieck, der romantische Weltmann aus Berlin, der Heilige von Dresden, der deutsche Romantiker, und wie man ihn sonst noch genannt haben mag, hat zwar als Mittler und Vermittler eindeutig seine Stellung in der deutschen Literaturgeschichte behaupten können, aber als Dichter ist er auch heute noch nicht in seiner ganzen Bedeutung erkannt. Man hat ihn als den Begründer der romantischen Dichtung anerkannt auf Grund seiner Märchendichtungen, sowohl der Prosamärchen als auch der dramatisierten Märchen, die er dann später gesammelt im Phantasus herausgab, allerdings um einige Neudichtungen erweitert. Seinen Zeitgenossen galt er als der romantische Dichter par excellence, auf den sie hinweisen konnten, wenn sie Musterbeispiele romantischer Dichtung beschreiben wollten. Tieck selbst hat sich dem begrenzenden Begriff des romantischen Dichters nicht fügen wollen und hat des öfteren ausdrücklich darauf bestanden, daß er nicht Vertreter oder gar Haupt einer ganzen Schule sei. Und doch schien es dem Kritiker der Romantik, A. W. Schlegel, und dem Programmatiker der Romantik, Friedrich Schlegel, als sei in Tieck das verwirklicht, was sie als neue, romantische Poesie anstrebten. A. W. Schlegel erkannte eher als der Bruder die sprachliche Größe und die poetische Substanz der Tieckschen

Dichtungen. Friedrich Schlegels frühe Urteile scheinen mehr von persönlichen Vorurteilen beeinflußt zu sein als von wirklicher Einsicht in die Dichtung.

Man ist sich in der Forschung heute einig darüber, daß Tieck zumindest einen ungemein großen Einfluß ausgeübt hat, sowohl auf seine Zeitgenossen und Gefährten in Jena und Berlin als auch auf die Dichter der späteren Heidelberger Romantik. Dieser Einfluß ging vorwiegend von den Märchendichtungen aus. So sind es denn auch die Märchen, auf welche die Kritik immer wieder zurückkommt, um den Grund zu suchen, auf dem die Faszination dieser Dichtungen beruht. Es wurde immer wieder versucht, diesen Dichtungen durch Deutungen und Explikationen beizukommen. Diese Deutungen berufen sich vor allem auf das Element des Dämonischen, Schauerlichen, das in den Märchen so stark zum Ausdruck kommt, und sehen in diesem dämonischen Element den eigentlichen Reiz dieser Dichtungen. Bis auf wenige Ausnahmen ist das Dämonisch-Schauerliche in Tiecks frühen Dichtungen allenfalls beschrieben, ohne daß weiter darauf eingegangen würde, aus welchem Urgrund die Dämonen aufsteigen. Es wird allgemein zugestanden, daß das Dämonische bei Tieck nicht nur außerhalb der Persönlichkeit des Dichters liegt, sondern, zum Teil wenigstens, aus den innersten Tiefen seiner Seele aufbricht, aber es fehlte bisher an einer empirischen Grundlage, von der man ausgehen konnte, um das Dämonisch-Schauerliche bei Tieck nicht nur zu beschreiben,

sondern auch zu erklären.

In dieser Arbeit wird versucht, die Märchenwelt Ludwig Tiecks neu zu deuten als Auf- und Ausbruch der Archetypen des Kollektiven Unbewußten, wie dieses von Jung aufgefaßt und beschrieben wurde. Eine solche Deutung scheint deshalb nahezuliegen, weil der Begriff der Urbilder bei Tieck immer wieder betont wird, nicht nur vom Dichter selbst, sondern auch von seinen Zeitgenossen und späteren Kritikern. Oft hat es den Anschein, als habe man nicht gewußt, was mit diesen Urbildern eigentlich gemeint war, oder was man mit ihnen anfangen sollte. Wenn man manche Dichtungen Tiecks als visionäre oder mythische Dichtungen deuten kann--und wir glauben man kann es--dann kommt man mit den herkömmlichen Begriffen "Dämonie" und "Schauerromantik" allein nicht mehr aus. Auf dem Gebiet des Volksmärchens hat Hedwig v. Beit Pionierarbeit geleistet, indem sie die Gestalten des Volksmärchens als Repräsentationen der Jungschen Archetypen erkannte und beschrieb.[1] Ein Anfang zur Deutung des Tieckschen Märchens soll diese Arbeit sein, die sich ausschließlich auf die im Phantasus gesammelten Prosamärchen beschränkt, dabei aber frühere und spätere Werke mit einbezieht, um die Kontinuität der dichterischen Gestaltung und besonders der Motivik aufzuzeigen. Wenn diese Arbeit zum Verständnis der Märchen Tiecks bei-

[1]Hedwig v. Beit, Symbolik des Märchens.

trägt und die Anerkennung des Dichters auch nur in kleinem Maße fördert, dann hat sie ihren Zweck erfüllt.

I. KAPITEL

DIE "SCHAUERROMANTIK" IM URTEIL DER KRITIK

Trotz langer und liebevoller Bemühungen, die sich über mehr als vierzig Jahre erstrecken, ist es Marianne Thalmann noch immer nicht gelungen, die Extreme der Kritik über Ludwig Tieck auf einen verbindlichen Nenner zu bringen. Wie weit auch heute noch die Meinungen auseinandergehen, mögen zwei Beispiele zeigen. In der Vorrede zu Novalis' Schriften schreibt Paul Kluckhohn über das Verhältnis von Novalis zu Tieck:

> Was Novalis so rasch und so nahe mit Tieck verband, war dessen echtes Dichtertum im Gegensatz zu den mehr theoretischen Bemühungen der Schlegel.[1]

Dagegen meint Emil Staiger:

> Wir sind uns klar darüber geworden, daß Tieck sich weder in jungen Jahren noch später je nachhaltig mit tieferen Fragen des Lebens befaßte. Er war und blieb ein hochbegabter, doch oberflächlicher Literat und wurde als solcher auch von einigen seiner Gefährten ein wenig belächelt.[2]

Das Urteil der Zeitgenossen lautete allgemein anders. Besonders die Volksmärchen, herausgegeben von Peter

[1]Novalis, Schriften, Paul Kluckhohn, Hrsg., I, 37.

[2]Emil Staiger, "Ludwig Tieck und der Ursprung der deutschen Romantik," Neue Rundschau, 1960, S. 618.

Leberecht (1797) erfreuten sich warmen Beifalls, ja höchsten Lobes. So fand A. W. Schlegel, daß die ruhige Darstellung, "wenn sie auch noch nicht bis zur Vollendung gediehen ist, doch in der milden Temperatur eines künstlerischen Sinnes geboren wurde."[1] Die "Heymonskinder" sind ein "poetischer Holzschnitt," (I, 170) und obwohl sich der Dichter in der "Magelone" eine zu schwere Aufgabe gestellt hat, gilt das nicht für die eingestreute Lyrik. (I, 172) "Eckbert" gehört zu den reifsten Stücken der Sammlung, deren Schreibart "eine nicht sogenannte poetische, vielmehr sehr einfach gebaute, aber wahrhaft poetisierte Prosa" (I, 174) ist. Nach Schlegel hält Tiecks Prosa den Vergleich mit derjenigen Goethes aus, und seine Lyrik wird ebenbürtig neben die des großen Dichters gestellt. (I, 176) Friedrich Schlegel ist weniger lobend, weil er vor allem meint, daß man den jungen Dichter nicht verwöhnen dürfe.[2]

Die Urteile anderer Zeitgenossen lauten ähnlich. Nachdem sich Schleiermacher etwas von Friedrich Schlegels Einfluß befreit hatte, lobte er Tieck, besonders die "Genoveva." Schelling war von den "Naturmärchen" begeistert, besonders von "Eckbert" und "Runenberg." Nur auf Grund dieser allgemeinen Anerkennung muß Staiger schließ-

[1]August Wilhelm Schlegel, "Beyträge zur Kritik der neuesten Literatur," Athenaeum, I, 1. Stück, 167. Weitere Seitenangaben im Text.

[2]Zitiert bei Rudolf Haym, Die romantische Schule, S. 893.

lich zugeben, daß Tiecks Gefährten und Jünger ihn mit Recht als ihren Meister verehrten.[1] Es ist darum umso befremdlicher, daß diese Verehrung der Zeitgenossen in die spätere Mißachtung des dichterischen Werkes umschlagen konnte, und man fragt vergeblich nach dem eigentlichen Grund dieser Einstellung, die sich so lange gehalten hat. Es scheint fast, als mache man Tieck für die ganze Romantik verantwortlich, weil er der erste war, der in dieser Dichtungsart hervorgetreten war, und da man ja nicht eine ganze Dichtergeneration verurteilen konnte, hielt man sich an dem ersten Vertreter dieser Generation schadhaft. Fast alle spätere Kritik beruft sich auf Die romantische Schule von Rufolf Haym, dessen schwerwiegendster Vorwurf ist, daß Tieck kein positives Verhältnis zum Leben hatte. Zu einer eigentlichen Interpretation der Märchen kommt es nirgends.

Im "Eckbert" sieht Haym eine Seite der Tieckschen Romantik, das Grauen, aber was dieses Grauen ist, wird nicht gesagt. Die Geschichte solle vielleicht bedeuten, daß alles Unrecht, wenn auch spät, sich rächt. In dieses Motiv spiele zum Überfluß noch die psychologische Wahrheit hinein, daß ein im Vertrauen preisgegebenes Geheimnis Freundschaft in Feindschaft verwandle.[2] Haym lehnt eigentlich das erfundene Märchen ab, denn es entspreche nicht der

[1] Staiger, S. 618.

[2] Haym, S. 85.

Unschuld der kindlichen Phantasie. Über den "Runenberg" urteilt er weniger scharf, denn in dieser Erzählung sieht er, wie schon vorher im "Eckbert," eine Vertiefung in das Physikalische, in den geheimen Sinn der Naturerscheinungen und Naturgewalten, in den Zusammenhang dieser Gewalten mit den dunklen, naturartig wirkenden Leidenschaften der Menschenbrust.[1] Die Märchenerzählungen "Liebeszauber," "Elfen" und "Pokal," so meint Haym, verarbeiten ähnliche Motive wie "Der Runenberg," aber nirgends sei die "Natursymbolik so deutlich ausgeprägt und so poetisch ausgeführt" wie im "Runenberg." Tieck gehe mit diesen späteren Erzählungen in der Stimmungszeichnung auf den Lovell zurück.[2]

Oskar Walzel glaubt, daß man die Märchen Tiecks auf eine naturphilosophische Formel bringen kann:

> Zwischen dem Menschen und der Natur befindet sich keine unübersteigliche Mauer, in der Natur herrscht ein Fühlen, das dem Menschlichen wesensverwandt ist, im Menschen lebt noch ein Stück Natur.[3]

Allerdings muß er Tieck zubilligen, daß "seine Anschauung von Natur und Menschentum . . . ihm zuteil geworden war, ehe er von romantischer Naturphilosophie etwas wußte."[4] Es ist also nicht der Fall, daß Tieck sich einfach die

[1]Haym, S. 631.

[2]Haym, S. 633.

[3]Oskar Walzel, Deutsche Romantik: Eine Skizze, S. 137.

[4]Walzel, S. 137.

Naturphilosophie Schellings angeeignet und daraus die Motive für seine Märchen entnommen hätte, wie Gundolf (s.u.) behauptet. Mit dem "Eckbert," so urteilt Walzel abschließend, "beginnt Tieck eine Reihe von Naturmärchen, die er im 'Getreuen Eckart und dem Tannenhäuser' (1799) und im 'Runenberg' (1803) [sic] dann in mehreren unbedeutenderen Versuchen fortsetzt."[1] Auf eine weitere Deutung der Märchen geht Walzel nicht ein.

Anschließend an Walzel erschien eine Reihe von Einzeluntersuchungen, die sich mit dem Dämonischen in den Werken Tiecks befassen. Heinrich Hemmers Abhandlung geht nur bis zum Jahr 1791 und kommt daher für die Deutung des Märchens nicht in Betracht.[2] Die Arbeit von Willi Busch führt das Dämonische bei Tieck hauptsächlich auf die dem Dichter nahegebrachte Naturphilosophie zurück.[3] Für Busch ist es besonders die momentane Wirkung der Natur auf den Menschen, die durch Entfernung des Menschen aus der Natur wieder aufgehoben werden kann. (S. 32) Unter diesem Aspekt sieht er z.B. Abdallah und Aufruhr in den Cevennen. (S. 26-27) Nach Busch faßt Tieck die Natur "direkt als das Böse, als reale Macht, im Gegensatz zu Gott" auf, die "des Menschen Seele

[1]Walzel, S. 137.

[2]Heinrich Hemmer, Die Anfänge Ludwig Tiecks: Mit besonderer Berücksichtigung des Dämonisch Schauerlichen.

[3]Willi Busch, Das Element des Dämonischen in Ludwig Tiecks Dichtungen. Seitenangaben im Text.

verderben will." (S. 30) Aber neben dieser schicksalsgleichen Naturdämonie gibt es eine zweite Art der Naturdämonie, entstehend aus Tiecks Ansicht der Natur als "ein sich selbst Wirkendes." Deshalb kann die Natur auch "auftreten als personifiziertes Wesen, als handelnd, als lebend mit Menschen und sie verfolgend." (S. 33) Busch weist auf den Doppelaspekt dieser Naturdämonie hin, die sowohl freundlich schützend als auch feindlich zerstörerisch sein kann. Um den freundlichen Schutz der Natur zu behalten, wird vom Menschen die Wahrung eines Geheimnisses gefordert, (S. 33) so in "Elfen," "Eckbert" und "Eckart." "Liebeszauber" paßt nicht in diese Reihe von "Naturmärchen," und so ist denn "das häßliche Weib nichts wie der böse Dämon, der die edelsten Gefühle im Menschen, die Liebe, verblendet und ihn Greueltaten begehen läßt." (S. 45) Busch betont ausdrücklich, daß dieses Dämonische, ob es nun personifiziert und selbständig handelnd, oder lediglich das in der Natur festgebannte reale Böse ist, doch

> tatsächlich im Innern des Menschen selbst seinen Ursprung hat. . . . Es sind unbeugsame Gewalten, die sich im Menschen erheben und wachsen, bis sie der Mensch als etwas Fremdes empfindet und so sich selbst durch die nicht bewußte eigene Kraft vernichtet sieht. (S. 50)[1]

Buschs Arbeit ist der Ansatz zu einer Deutung im Sinne der vorliegenden, aber es stehen ihm noch nicht die Mittel zur Verfügung, um den aus den Tiefen der menschlichen Psyche

[1]Von mir hervorgehoben.

aufsteigenden Dämonen nachzuspüren und sie in ihrem allgemein menschlichen mythologischen Zusammenhang zu sehen.

Auch Marianne Thalmanns erste Arbeit über Tieck geht über eine Beschreibung des Dämonischen nicht hinaus.[1] Sie sieht das Problem des Dämonischen bei Tieck als grundsätzlich seelisch bedingt, und deshalb wird für Tieck das Schicksal "zur geheimen Regel, zu der bestimmten Gesetzmäßigkeit der Beziehungen von seelischem Ich und Außenwelt." (S. 24) In der Natur, so meint Thalmann, findet Tieck eine "verstärkende Resonanz," die seinem innersten Wesen entspricht, und die schaurige Natur, die Tieck in erster Linie sieht, ist "Parallele seines Seelenzustandes." (S. 29) Diese Natur ist jedoch "nicht gegnerisch im Sinne primitiver Feindschaft der Elemente." (S. 29) Tiecks magische Landschaft ist konstituiert aus Mond, Wald, Wolken und Unwetter, Meer, Fluß, Bach und besonders Gebirge. Thalmann sieht die Tieckschen Menschen als von Kindheitserinnerungen belastet, denn "in der kindlichen Entwicklung liegt der Keim ihrer Gespaltenheit." (S. 45) Eigentliche Einzelinterpretationen der Märchen finden sich in dieser Arbeit nicht. Thalmann spricht hier auch von "Naturmärchen," einem Begriff, den sie erst viel später, wenn nicht gerade ablehnt, so doch wenigstens in Frage stellt.[2]

[1]Marianne Thalmann, Probleme der Dämonie in Ludwig Tiecks Schriften. Seitenangaben im Text.

[2]Marianne Thalmann, Das Märchen und die Moderne, S. 45.

In den vielen Einzeldarstellungen und Gesamtüberblicken, die deutsche Romantik betreffend, die zwischen 1920 und 1950 erschienen sind, sucht man vergeblich nach Einzelinterpretationen der Tieckschen Märchen. In dem geistesgeschichtlichen Umriß von Rudolf Bach wird Tieck nur nebenbei erwähnt. Friedrich Gundolf kommt zu der tiefsinnigen Erkenntnis: "Er fing an als Unterhaltungsschriftsteller niedrigen Niveaus . . . er hörte auf als Literaturgreis hohen Niveaus."[2] Nach Gundolf sind die Tieckschen Märchen in die folgenden sechs Gruppen einzuteilen:

1. Leicht archaisierende, künstlich schlichte Nacherzählung oder Erweiterung und Umschichtung der alten Volksbuchmärchen (Heymonskinder, Melusine, Der getreue Eckart).

2. Scheinbar altertümliche Nacherzählung mit satirischen Hintergedanken oder in bewußt ironischem Ton (Schildbürger oder, nach eigener Erfindung, Abraham Tonelli).

3. Kindlich archaistische Dramatisierung in Hans Sachsischer Manier (Rotkäppchen).

4. Sentimentalische, psychologisierende, lyrisierende Nacherzählung oder Dramatisierung alter Motive (Magelone) oder Erfindung im Sinn alter Mären (Der blonde Eckbert, Der Runenberg, Der Pokal, Ritter Blaubart, Fortunat).

5. Erweiterung alten Stoffes zu einem lyrisch-episch-dramatischen Universalpoem (Genoveva, Kaiser Oktavianus).

[1]Rudolf Bach, Deutsche Romantik.

[2]Friedrich Gundolf, Romantiker: Neue Folge, S. 7. Weitere Seitenangaben im Text.

6. Ironisch-satirische Travestie der Märchen-Motive in Literaturkomödien (Gestiefelter Kater, Prinz Zerbino).

(S. 73-74)

Die aus den Volksbüchern übernommenen Märchen werden sehr kurz abgehandelt mit Urteilen wie, daß die Arbeit des Dichters z.B. in "Heymonskinder" darin bestehe, daß er nicht nur die Vergangenheit altertümlich erscheinen, sondern auch den Erzähler sich künstlich kindlich stellen lasse, weil ja das Altertümeln "eine literarische Neuerung" gewesen sei, "eine eigenwillige, paradoxe und gar nicht naive Schriftstellergeste." (S. 75) Die "Melusina" sei ein unsauberes Gemeng von "Altertümelei und Zeitgefasel." (S. 79) In "Eckart und Tannenhäuser" wolle Tieck

> weder Lehre noch bestimmte Menschen noch Schicksale, sondern ein scheinhaft dämmerndes Bilderspiel, das unbestimmte Graun von innermenschlichen Gewalten vermitteln, die zugleich über dem Menschen und außer seiner Gewalt weben. (S. 82)

"Der blonde Eckbert" sei zwar das romantische Meisterwerk Tiecks, aber das Ganze sei weniger Märchen als Traum. Es sei ein Wahnsinnsmärchen, d.h. Eckbert unterliege dem Verfolgungswahnsinn. "Tieck zeigt die Wunder der Märchenwelt als Seelenzustände und die Gesichte des Traums, des Wahnsinns, des Fiebers als wirkliches Wesen und Geschehen." (S. 91) Eine Deutung scheint nicht notwendig, denn es handle sich ja nur um "Stimmungen und Zustände." Die Schuld Berthas sei weniger ein sittlich menschliches Erlebnis als die menschliche Ausdeutung eines außermensch-

lichen Grauens. (S. 92) Im "Runenberg" würden fast dieselben Landschafts- und Schauermotive gemischt, aber hier sei eigens eine Verherrlichung des Gebirges vorgenommen. Auch hier, meint Gundolf, sei nichts wirklich erlebt und erfühlt, sondern alles sei nur "Literaturgeplauder, ohne eigenen Naturblick aus Schellings neuer Wissenschaft abgelernt, vom Läutenhören." (S. 94) Trotz aller Schärfe dieser Urteile muß auch Gundolf zuletzt gestehen, daß weder Arnim und Brentano, noch Uhland und Mörike, noch Eichendorff und Lenau, noch Hoffmann und Heine, noch Keller noch Heyse ohne ihn zu denken sind. (S. 139) Mit Gundolf hatte die Schärfe der Kritik wohl ihren Höhepunkt erreicht, und, von einigen Ausnahmen abgesehen, scheint man anzufangen, Tieck mit etwas mehr Wohlwollen gegenüberzutreten. Die Ausnahmen beziehen sich meist auf Gesamtdarstellungen der deutschen Literatur, die in ihren Wertungen wieder auf Haym zurückgehen.

Franz Schultz tritt in seiner Epochendarstellung für die innere Berechtigung des Begriffes "Geist der Tieck-Zeit" ein, denn "in den Saiten der Äolsharfe seines Innern verfing sich wirklich alles vielfältige Wesen dieser Zeit und brachte diese Saiten irgendwie zum Klingen."[1] Man findet bei Schultz keine Spur von der verächtlich-abschätzigen Art, mit der Tieck oft behandelt wird. Ebenso wird hier

[1]Franz Schultz, Klassik und Romantik der Deutschen, II, 395.

der Bruch geleugnet, der zwischen dem romantischen und dem realistischen Tieck bestehen soll, denn die Einheit von Tiecks Schriftstellerei und Dichtung besteht im Funktionellen, "das heißt Dichten und Schriftstellern waren ihm Lebensfunktion. . . . Dabei werden der Mensch wie der Dichter Tieck durchzogen von zwei Kraftströmen: dem Glauben an das Wunder und dem Glauben an die Liebe in allen ihren Formen."[1]

H. A. Korff, in seiner umfassenden Darstellung, hebt hervor, daß romantische Dichtung, die mit Tieck beginnt, nicht mit klassischer verglichen werden kann.[2] Korff sieht eine Gabelung der frühromantischen Dichtungen Tiecks in "Dichtungen der Schauerromantik, Dichtungen der romantischen Ironie und Dichtungen vom christlichen Mittelalter." (III, 455) Die "Schauerromantik" wird unter dem Aspekt "Der Blick in den Abgrund" behandelt. Nach Korff ist der charakteristische Held der Tieckschen Jugenddichtung "der gemütskranke Schwächling und dessen charakteristisches Schicksal erschreckend oft der Wahnsinn." (III, 456) So ist Tiecks Dichtung "zunächst nichts anderes als der angstvolle Blick in die Abgründigkeit der Welt." (III,457) Was über Karl von Berneck gesagt wird, gilt für die ganze sogenannte Schauerromantik Tiecks:

[1]Schultz, II, 396.

[2]H. A. Korff, Geist der Goethezeit, III, 454. Weitere Seitenangaben im Text.

> Karl von Berneck versinkt im Abgrunde seines Gemüts. Und eben dies hat Tieck gereizt, dramatisch auszumalen: wie es den Menschen hinunterzieht, tiefer und immer tiefer, das große Es, das stärker ist als der armselige Mensch und die sein Ich konstituierende und bewahrende Vernunft. (III, 462)

"Eckbert," "Runenberg" und "Eckart" sind Wahnsinnsmärchen, in denen, vornehmlich im "Eckbert," der Verfolgungswahnsinn dargestellt wird. Das Grundmotiv dieser Geschichte ist die "unheimliche Fragwürdigkeit der sogenannten Wirklichkeit, die dahintersteckt," denn die Unheimlichkeit dieser von Tieck Märchen genannten Geschichten "besteht gerade darin, daß sie zweifelhaft lassen, wieweit diese Märchen nicht dennoch Wirklichkeiten sind." (III, 466) Im "Eckart" und im "Runenberg" wird nicht mehr der wie im Verfolgungswahn vor etwas fliehende Mensch dargestellt, sondern der Mensch wird "zu etwas Unheimlichem hingezogen." (III, 467) Die Bedeutung des Gebirges und des Erdinnern liegt darin, daß "die dämonischen Mächte, die hier jedesmal am Werk sind, auch irgendwie verwandte Mächte sind; daß wir einem allgemein dämonischen Prinzip gegenüberstehen, das nur jedesmal verschiedene Form hat." (III, 467) Korf erklärt die romantische Grundstimmung damit,

> daß der Mensch nicht immer und unter allen Umständen Macht hat über sich selbst, daß er nicht autonom und selbständig, sondern von dunklen Mächten bedroht ist, die sein Menschentum zu vernichten streben. Diese Mächte sind zwar Mächte in ihm selbst und steigen in seinem Herzen auf; aber weil es Mächte sind, die irgendwie stärker sind als "er selbst" und mit ihm schalten gegen sein besseres Ich, so machen sie den Eindruck,

> als kämen sie von außen und drängten als etwas Fremdes ein in unser wahres Selbst. . . . Für die Romantik ist der Mensch vor allem bedroht. Unter seiner menschlichen Höhe gähnt eine elementare Tiefe. Und diese Tiefe hat eine saugende, schwindelerregende Gewalt, die in Wirklichkeit weit gefährlicher ist, als die humanistische Generation hat wahr haben wollen. (III, 467-68)

Für die lockende und hinabziehende Gewalt ist der Venusberg das Symbol, und der Wahnsinn, dem der Mensch hier verfällt, liegt in dem Herrwerden der unvernünftigen Gewalten über die Vernunft des Menschen. Die geistesgeschichtliche Deutung der Venusbergsage mit ihrer Gegenüberstellung der Figur des getreuen Eckart ist nach Korff die Herausstellung der "Antithese von Christentum und Heidentum." (III, 471)

Den "Runenberg" deutet Korff als die "Empörung der elementaren Natur gegen ihre höhere Form, den Menschen, ihren König." (III, 472) Der Mensch wird wahnsinnig, und die Elemente haben wieder Gewalt über ihn. Ganz richtig stellt Korff fest, daß wir annehmen müssen, daß diese Elemente im Menschen sind, daß sie aber in Verbindung stehen mit dem Elementaren außer ihm. (III, 473) Christian wird ebenfalls vom Abgrund verschlungen, und dieser Abgrund hat "theoretisch die tiefste, schaurigste Tiefe des Untermenschlichen erreicht. Aber vom Standpunkt des gesunden Menschen aus ist dieser Abgrund überall derselbe: es ist der Wahnsinn, die völlige Zerstörung unserer auf Vernunft beruhenden Menschlichkeit." (III, 474) Das romantische

Naturgefühl sieht also in der Natur nicht mehr etwas Göttliches, sondern etwas Unheimliches, und so stehen sich in Tiecks Dichtungen "das 'Heimliche' des Menschenbereiches und das 'Unheimliche' des Naturbereiches wie in den alten Zeiten gegenüber, da der Mensch langsam seine kleine Welt gegen die wilde Natur erkämpfen mußte." (III, 476) Daraus folgt dann, daß solche Dichtungen die mythologischen Gestalten des Volksglaubens zur Darstellung dieses Naturgefühls heranzog, und zwar in solchem Maße, daß romantische Dichtung fast unwillkürlich Vorstellungen von Nixen, Meerjungfrauen und Elementargeistern hervorruft.

> Daß hierfür Tiecks Hinwendung zur Märchendichtung von entscheidender Bedeutung gewesen ist, bedarf keines Beweises. Denn diese Gestalten existieren nur im Märchen oder in Erzählungen, die in einer anderen Welt spielen als derjenigen der aufgeklärten Gegenwart--wobei es unheimlich offen bleibt, wieweit es solche Welten je gegeben hat . . . und im Hintergrunde vielleicht noch gibt. (III, 477)[1]

Korff wurde deshalb so ausführlich zitiert, weil hier ausdrücklich die Tiecksche Märchendichtung, besonders die sogenannte "Schauerromantik" der Naturmärchen, als Widerspiegelung eventuell vorhandener "unheimlicher Welten" gedeutet wird. Es soll im Verlauf dieser Arbeit der Versuch unternommen werden, den Nachweis zu erbringen, daß diese Welten im Sinne des Jungschen Begriffes des Kollektiven Unbewußten gedeutet werden können.

[1]Von mir hervorgehoben.

Bisher wurde nur die deutsche Literaturkritik zusammengefaßt, die sich von Rudolf Haym (1870) bis gegen 1950 mit Tieck und seiner Märchendichtung beschäftigt hat. Die ausländische Kritik weist vornehmlich zwei Wissenschaftler auf, die versucht haben, dem Menschen und dem Dichter Tieck vom Biographischen her näher zu kommen: Edwin H. Zeydel in den U.S.A. und Robert Minder in Frankreich. Zeydels Bemühungen entsprangen einer Reihe von Tieck Seminaren an der Columbia Universität, die von R. H. Fife geleitet wurden, und deren wichtigste Ausbeute die Ausgabe der Briefsammlungen war, die bis heute noch nicht voll ausgewertet sind. Zeydels Tieck-Biographie stützt sich zum großen Teil auf diese damals in Arbeit befindlichen Briefsammlungen und stellt eine kritische Studie dar.[1] Das Buch soll, nach den Worten des Autors, nicht ein "abschließendes Werk," sondern ein "aufschließendes Werk" sein.[2] "Der Blonde Eckbert" sei "a weird story of sin, belated remorse and retribution, which, if a lesson is to be read into it, teaches that a wrong once committed can never be effaced."[3] Zeydel sieht das Märchen als Ganzes als eine Traumdichtung, die eigentlich keine Interpretation zuläßt, es sei denn, daß Tieck

[1]Edwin H. Zeydel, Ludwig Tieck: The German Romanticist.

[2]Zeydel, S. vi.

[3]Zeydel, S. 82.

die Grenzen verwische und in seiner Methode den mythischen Geist (Banquo, nur dem Macbeth sichtbar) mit dem psychischen Geist (Hamlets Vater, allen sichtbar) vereint habe.[1] "Eckart" sei eine interessante Mischung von Natur, "Märchen" und Sage und ließe sich vielleicht dahin deuten, daß es eine psychologische Erklärung für das Zustandekommen der alten Wunderlegende biete. Genau so wie Tannenhäusers Erfahrungen sich als Täuschungen seiner Einbildung erweisen, so seien auch nach Tieck alle mittelalterlichen Erzählungen dieser Art die Frucht großer seelischer Belastungen.[2] Im "Runenberg" sei das Waldweib sowohl Halluzination des Helden als auch metaphorische Inkarnation und Dämonisierung des Berges.[3] Zeydel schließt sich der Deutung an, die 1854 von James A. Froude für "Eckbert," "Eckart" und "Runenberg" geliefert wurde, wonach diese Geschichten zu verstehen sind als "different exhibitions of very similar ideas; a single sin, unrepented of and unatoned for, becomes a destiny; a seed from which, however, diminutive and trifling it may look, a whole life of crime and wickedness shoots up as a matter of course, perhaps inevitable."[4] Nach Zeydel ist

[1]Zeydel, S. 85. Vgl. hierzu Tiecks Aufsatz "Über Shakespeares Behandlung des Wunderbaren," wo der gleiche Gedanke ausgesprochen wird.

[2]Zeydel, S. 136.

[3]Zeydel, S. 162.

[4]Zitiert bei Zeydel, S. 163.

diese eine Sünde in den drei genannten Erzählungen übergroßes Verlangen oder, in anderen Worten, Mangel an Enthaltsamkeit.[1]

In einem der drei Prosamärchen, die 1811 für den Phantasus geschrieben wurden, "Die Elfen," finde eine Dämonisierung der Natur statt, aber nicht in schauriger oder schreckhafter Weise. Zeydel meint, das Märchen sollte nicht analysiert werden, denn das wäre, als wische man den Staub von den Flügeln eines Schmetterlings. In den beiden anderen der drei neugeschriebenen Märchen, "Pokal" und "Liebeszauber," sei der Übergang zum poetischen Realismus zu sehen. Es gebe zwar noch Zauberei, Spuk und, besonders in "Liebeszauber," schaurige Grausamkeit, aber in der letzteren Geschichte seien die Effekte zu kraß, um einen günstigen Eindruck zu hinterlassen.[2] Zeydel ist im Ganzen mehr an der Entstehungsgeschichte und der zeitlichen Einordnung als an einer Deutung der Märchen interessiert, was hier nicht als Kritik gelten soll, da dies ganz der vorwiegend biographischen Absicht seines Werkes entspricht.

Die ein Jahr später erschienene Arbeit von Robert Minder will nicht die verschiedenen Daten des Lebenslaufes Tiecks aufzeichnen--obwohl sie das tut--sondern will vielmehr hinter den tausend Masken das wahre Gesicht, die

[1]Zeydel, S. 163.

[2]Zeydel, S. 200.

Einheit der Persönlichkeit und des Werkes suchen.[1] Minder geht davon aus, daß im Gesamtwerk Tiecks einzelne Themen vorherrschen und immer wiederkehren, die allesamt auf sehr frühe Kindheitserinnerungen zurückzuführen sind, wie z.B. das Kaleidoskopthema. Minder erzählt eine Kindheitsepisode, nach der ein Freund des Hauses dem kleinen Jungen eine Schachtel zum Spielen gegeben hatte, auf deren Deckel unter einer Kristalleinfassung ein strahlendes Farbmuster zu sehen war. Das Kind war untröstlich, als man ihm die Schachtel wegnahm. (S. 9)[2] Ein anderes Thema ist die Verlassenheit, die das Kind fühlte, als die Wärterin es einmal neckte, indem sie sich hinter einer Säule versteckte. Ein drittes solches Thema ist die Angst vor der Maske. (S. 9)[3] Die Deutung der Märchen ist demnach in Kindheitserinnerungen zu suchen und, wo diese nicht ausreichen, in der Biographie des Dichters und seiner Familie. So sei "Eckbert" ein Märchen und doch kein Märchen, denn man sei Freud näher als den Brüdern Grimm. Die subjektiven Themen der Erzählung seien offensichtlich: Jugenderinnerungen der Mutter an eine alte Frau und ihren Hund Strameh, sowie die

[1]Robert Minder, Un Poète Romantique Allemand: Ludwig Tieck. Seitenangaben im Text.

[2]Vgl. auch Rudolf Köpke, Ludwig Tieck: Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mittheilungen, S. 10.

[3]Vgl. auch Köpke, S. 10 und S. 29.

Konflikte, mit denen Tiecks Schwester, Sophie, belastet war. (S. 104) Die verschiedenen Inkarnationen der Alten sind, nach Minder, Symbole für verschiedene Familienmitglieder. Walther wäre demnach der Vater, Hugo der Bruder, die Alte selbst die Mutter. (S. 105) "Eckart und Tannenhäuser" sei eine Gegenüberstellung von Traum und Wirklichkeit, von Gut und Böse. Eckart bedeute die Treue der guten alten Zeit, den Triumph der Moral, der Pflicht und der Freundschaft. Tannenhäuser tötet, Eckart rettet. (S. 108) Im "Runenberg" sei mit der edelsteinbesetzten Tafel das Kaleidoskopthema wieder aufgenommen. Aber das wichtigste Thema dieser Erzählung sei wieder symbolisch, psychologisch und persönlich. Es sei nicht, wie im "Eckbert," der seelische Konflikt der Schwester, der dargestellt werde, sondern der von Tieck nie überwundene Vater-Sohn Konflikt, der durch dieses Märchen repräsentiert werde. Tiecks Vater sei ein praktischer Mann gewesen, ein Bewohner der Ebene, der den künstlerischen Bestrebungen seines ältesten Sohnes nicht gerade mit großem Wohlwollen gegenüber gestanden habe. Die drei Entwicklungsphasen, die Christian durchläuft, die Erscheinung der bösen Mächte (Alte und Waldweib), der vorübergehende Sieg des Guten (Elisabeth und Christians Vater), endlich die Rückkehr des Fremden und des Waldweibes und ihr endgültiger Sieg sollen dem Lebensrythmus Tiecks genau entsprechen. (S. 109) Das pessimistische Ende sei eine Art posthume Gehorsamkeit gegen

Tiecks Vater, der im Entstehungsjahr des Märchens (1801) kurz nach der Mutter gestorben war. (S. 111) Dieser Märchenschluß sei die erste Erscheinung des Pessimismus, der Tiecks dichterische Schöpferkraft auf zwanzig Jahre lähmte. In diesen Jahren schrieb Tieck nur drei Märchen, "Die Elfen," "Liebeszauber" und "Der Pokal," und alle drei seien sichtlich Übergangswerke. (S. 111) In "Elfen" stelle Tieck wieder die Unvereinbarkeit von Traum und Wirklichkeit dar. (S. 111) Der tiefere Sinn des Märchens sei jedoch die Gegenüberstellung von Vernunft und Intuition. Der Welt des Kindes stehe die der Erwachsenen gegenüber, und was die Erwachsenen ablehnen, die unverstandenen, verhüllten Elemente, sei in Wirklichkeit das Kostbarste im Menschen, die wahre Quelle des Lebens. (S. 112) "Liebeszauber" und "Pokal" seien schon im "neuen Stil" Tiecks geschrieben; sie stehen an der äußersten Grenze der Naturmärchen und künden bereits den realistischen Stil der Dresdener Novellen an (S. 114) Minders Deutung der Märchen stützt sich fast ausschließlich auf biographische Daten, die ganz im Sinne der psychoanalytischen Methode Freuds verwendet werden. Es handelt sich also hier weniger um die Betrachtung der Märchen als literarische Kunstwerke an sich, denn um ihre Betrachtung als Dokumente der Psychopathologie des Dichters und seiner Familie. Eine solche reduktive Methode vermag uns wohl Aufschlüsse über das Seelenleben des Dichters zu vermitteln, aber sie setzt sich nicht mit dem Werk ausein-

ander, und wird ihm deshalb nicht gerecht.

Die neuesten, eingehenden Studien, die sich mit den Märchen Tiecks befassen, wurden von Marianne Thalmann geliefert. Sie versucht, Tieck als Dichter und als Menschen in einer Gesamtschau zu erfassen und lehnt grundsätzlich den sogenannten Bruch zwischen Romantik und Realismus im Schaffen Tiecks ab. Für die Interpretation der Märchen kommen hauptsächlich zwei Studien in Frage, eine über Ludwig Tieck[1] und eine über das Märchen.[2] Thalmann sieht die Naturmärchen vor allem als Darstellung einer "gehörten" Natur im Gegensatz zur "gesehenen" Natur im Sinne Goethes.[3] Für Thalmann ist die Märchenwelt Tiecks das verlorene Paradies, in das sich der Mensch immer wieder zurücksehnt, wenn er den Problemen seiner eintönigen Umwelt entfliehen will. Aber es gibt für den Menschen keine dauernde Rückkehr in die Märchenwelt, er muß zurück, denn die "Antimärchenwelt kann nicht vermieden werden."[4] Und das ist die Tragik des modernen Menschen, daß seine Welt nüchtern geworden ist und arm. So gibt es denn bei Tieck auch keine glücklichen oder heiteren Märchenschlüsse, sondern nur gnädige. Thalmann sieht drei gnadenreiche Märchenschlüsse in "Magelone,"

[1]Marianne Thalmann, Ludwig Tieck: Der romantische Weltmann aus Berlin.

[2]Marianne Thalmann, Das Märchen und die Moderne.

[3]Thalmann, L. Tieck, S. 78-

[4]Thalmann, L. Tieck, S. 85.

"Runenberg" und "Pokal," denn in diesen Märchen wird die Gesuchte gefunden. In "Eckbert" und "Elfen" dagegen "vergehen die Menschen in Wehmut und Wahn." Die härteste Schlußformel ist im "Eckart" und "Liebeszauber" gewählt. "Die Menschen gehen an dem Grauen vor einer gesehenen Welt, die nicht mehr tönt, zugrunde."[1] Es kann in solchen Märchen denn auch keine Rede sein von Schuld, oder Gut und Böse. Die Menschen werden als furchtbar einsam gesehen, und sie versuchen, aus dieser Einsamkeit auszubrechen, indem sie sich dem Freund mitteilen. Aber dieses Mitteilungsbedürfnis ist nicht etwa Klatschsucht, sondern tiefste Notwendigkeit, und die Tragik besteht eben darin, daß es dem Menschen nicht gegeben ist, einen wirklichen Freund zu finden.[2] Wenn es überhaupt ein Vergehen gibt, dann ist es dies, daß der Mensch das ihm anvertraute Geheimnis nicht zu wahren weiß und zu schützen vor der bürgerlichen Umwelt. So gehen Eckbert und Bertha an dem Verrat des Geheimnisses zugrunde, und die Welt wird arm und dürr, wenn Marie (Elfen) das Wunder der Kindheit preisgibt. Christian (Runenberg) dagegen kann zurückkehren in die Märchenwelt und aus den wertlosen Kieseln, die er mitbringt, das Feuer der Juwelen schlagen.[3] Der Inhalt der Tieckschen Märchen

[1]Thalmann, L. Tieck, S. 90.

[2]Thalmann, L. Tieck, S. 84.

[3]Thalmann, L. Tieck, S. 90. Vgl. auch Märchen, S. 43.

ist also nach Thalmann die Problematik des modernen Menschen, der inmitten der Gesellschaft einsam bleibt. Im Laufe der Zeit geschieht eine Verschiebung des Märchenortes von der Natur in die Stadt. "Eckbert," "Runenberg," "Eckart" und "Elfen" haben noch die Natur als Ambiente, während "Liebeszauber" und "Pokal" bereits reine Stadtmärchen sind. Desgleichen werden die Märchenfiguren, wie die Hexe und der Fremde, verbürgerlicht.[1] Im Gegensatz zu ihrer ersten Arbeit über Tieck spricht Thalmann in ihren späteren Studien nicht mehr von Dämonie und Schauerromantik; sie lehnt diese Termini geradezu ab als unwesentlich für die Begriffsbestimmung des Tieckschen Märchens. Sie kommt endlich zu dem Schluß, daß es Tieck um die Tiefenperson geht, und daß die Darstellung dieser Tiefenperson das eigentliche Thema der Märchen ist.[2] In dieser Darstellung wird die Begegnung mit dem Fremden, Unbekannten, Unheimlichen außerordentlich wichtig. So begegnet Bertha der Hexe, Christian dem Fremden, Ferdinand dem alten Hagestolz Albert. Thalmann sieht diesen Fremden als außerhalb des Helden existierend, nur auf geheimnisvolle Weise in sein Schicksal verflochten. Sie meint, daß für Tieck und seine Märchenhelden "jede Begegnung ein Wunder" ist,[3] geht aber

[1]Thalmann, L. Tieck, S. 87; Märchen, S. 52. Vgl. auch Thalmann, Romantiker entdecken die Stadt, S. 27ff.

[2]Thalmann, Märchen, S. 58.

[3]Thalmann, L. Tieck, S. 52.

nicht näher darauf ein, auf welche Weise das Wunder zustande kommt. Sie möchte das Tiecksche Märchen positiv gewertet sehen, fast könnte man sagen als Lebensunterweisung für den modernen Menschen. Wer das Geheimnis der Märchenwelt nicht wahren kann, geht wie Eckbert und Elfriede zugrunde. Wer dem Geheimnis treu bleibt, wird wie Christian gekrönt oder findet wie Ferdinand ein spätes Glück. Einer solchen, grundsätzlich positiven Einstellung steht allerdings Tiecks eigene Beurteilung zum Beispiel des Runenbergmärchens entgegen, wie später zu zeigen sein wird.

Ohne sich auf Thalmann zu berufen, geht Klussmann[1] von der gleichen positiven Einstellung aus, daß das Wunderbare eine Bereicherung der bürgerlichen Welt darstellt, und daß diese Welt ohne das Wunder arm und dürr ist. Er behandelt drei Märchennovellen, wie er sie genannt haben will, "Eckbert," "Runenberg" und "Elfen," und folgt "damit auch dem Werturteil Wilhelm Diltheys, der sogar glaubte, daß die ganze dichterische Generation Ludwig Tiecks 'nichts Vollendeteres hervorgebracht' habe als diese drei Märchenerzählungen." (S. 434) Für Klussmann steht die Verbindung des Tieckschen Märchens mit dem Volksmärchen außer Frage. Sie zeigt sich im "Eckbert" in der Struktur der Bertha-Erzählung, obwohl die Ich-Form für das Volksmärchen

[1]Paul Gerhard Klussmann, "Die Zweideutigkeit des Wirklichen in Tiecks Märchennovellen," ZDP, Bd. 83 (1964), S. 426-452. Seitenangaben im Text.

atypisch ist, ebenso wie die Tatsache, daß die Heldin eine Tiefendimension hat. (S. 437) Berthas Aufenthalt bei der Alten sei die Beheimatung im Wunderbaren, allerdings mit vielen "realistischen Lebensaspekten." Und so werde denn die "umgekehrte Flucht zurück in die Welt der menschlichen Gemeinschaft mit der Pubertätsproblematik psychologisch begründet." (S. 438) Die Verknüpfung des Wunderbaren mit der Wirklichkeit finde statt durch die Nennung des Namens des Hundes, den Bertha vergessen hatte. Klussmann erklärt Berthas Tod mit dem "Schock des Déjà Vu," denn "Walthers Schau einer einstigen Lebenssituation mit der Nennung des ehemals vertrauten Namens verwandelt in Berthas Bewußtsein die Märchenferne des 'Es war einmal' in ein reales Augenblickserlebnis." (S. 440) Bertha gehe an diesem Schock zugrunde, "weil das 'Einst' so weit zurückliegt und so lange verschleiert geblieben ist, aber auch, weil sich mit Hund und Vogel, ganz unmärchenhaft, das Bewußtsein einer Schuld verbindet." (S. 440) Klussmann sieht stark novellistische Tendenzen in "Eckbert," denn die Existenz Berthas könne nicht geleugnet werden, und die Hexe mit ihrem Wissen um Eckberts und Berthas Geschick sei "fiktive Realität." (S. 441) Das Inzestmotiv sei verwendet, um "der Figur Berthas jene eigentümliche Ambivalenz von Nähe und Ferne zu geben. Als Zögling der Hexe ist sie Eckbert fremd und fern, als Tochter seines Vaters ist sie ihm näher verbunden als jeder andere Mensch, ist fast eine Spiegelung seines

eigenen Ich." (S. 441) Durch die Verwendung dieses Motivs "gewinnt Eckbert Züge der Narzißgestalt, die innerhalb der 'Ringmauern' des eigenen Ich das Leben und die Welt zu ergreifen vermeint." (S. 441) Eckbert sterbe daran, daß er Wirklichkeit und wunderbare Welt nicht mehr unterscheiden könne.

Den "Runenberg" sieht Klussmann als ein Werk auf "dem Höhe- und Endpunkt der frühromantischen Bewegung." (S. 442) Auch hier sei die Flucht in die Einsamkeit das Hauptmotiv, aber es sei die Flucht des erwachsenen Menschen aus der Enge der alltäglichen Lebenswelt, nicht die triebhafte Flucht des Kindes. Real erlebt werde die Nacht, das Gebirge, die Natur, doch die Stimme der anderen, wunderbaren Welt dringe schon früh in Christians Innere, wenn er eine Wurzel ausreißt und lange Klagetöne vernimmt. Die Erscheinung des Runenbergweibes wird von Klussmann als eine "magische Weihe" gesehen. (S. 447) Die Realität der geoffenbarten inneren Welt werde bestätigt durch die mit Edelsteinen besetzte Tafel, die Christian vom Runenbergweib erhält. Allerdings gestatte der Verlust der Tafel eine Umdeutung des Runenberg-Erlebnisses zum Traum und ermögliche ein bürgerliches Glück. (S. 447) Das Wiederfinden der magischen Tafel und ihre Einführung in die heimatliche Welt aber "bestätigt ausdrücklich die Wirklichkeit des Anderen." (S. 447) Die andere, wunderbare Welt lockt, und Christian gibt diesem Locken nach, um auf immer zu verschwinden.

Nur einmal kehrt er noch zurück und bringt einen Sack voll Kieselsteine mit, die ihm die kostbarsten Schätze der Welt bedeuten. "Dieser Vorgang," meint Klussmann,

> zeigt mit aller Deutlichkeit die doppelte Perspektive des Wirklichen. Was dem gewöhnlichen Verstande wertloser Stein und als albernes Spiel eines närrischen Alten erscheint, vermag der Eingeweihte und vom magischen Bann des Anorganischen Betroffene als ein kostbares Mineral und als Enthüllung des wahren Wesens der Dinge zu deuten. (S. 448)

Während im "Runenberg" die Welt des Wunderbaren der Wirklichkeit noch weit überlegen war, ist in den "Elfen" die Welt des Wunders auf ein kleines Tannengehölz beschränkt. Nur die Kinder sind noch fähig, diese magische Welt zu sehen, die durch die Preisgabe des Geheimnisses zerstört wird. Aber ohne das Wunderbare, wenn auch nur auf beschränktem Raum, ist die Welt arm und unfruchtbar. (S. 451) Klussmann sieht eine fortschreitende Trennung des Wunderbaren vom Wirklichen. Im "Eckbert" gehen die beiden Welten unvermittelt ineinander über, was zu einem "Verlust aller Maßstäbe des Bewußtseins" führt. Im "Runenberg" schafft sich das Wunderbare eine eigene Wirklichkeit, und die beiden Welten bleiben streng geschieden, obwohl es Christian eine Zeitlang gelingt, den Reichtum der anderen Welt mit der Wirklichkeit zu verknüpfen und so Segen und Reichtum in die bürgerliche Welt zu bringen. In den "Elfen" wird das Wirkliche als Gefährdung erfahren, als Dürre der Welt und des Daseins. (S. 452)

Neben den bisher besprochenen Allgemeindeutungen gibt es einige Einzelinterpretationen des "Eckbert," die den Versuch unternehmen, dieses Märchen psychologisch zu deuten. Die erste Arbeit dieser Art wurde von V. C. Hubbs geliefert. Hubbs sieht in dem alten Weib in "Eckbert" eine "chthonische Macht," die gnadenlos und grausam die Menschen zerstört. Ebenso ist die Bergkönigin und das häßliche Weib im "Runenberg" eine Verkörperung der gleichen dämonischen Macht, die auf Grund des Jungschen Archetypus der Großen Mutter erklärt werden kann.[1] Hubbs unternimmt den Versuch einer analytischen Amplifikation,[2] wie sie von Jung als therapeutische Methode entwickelt worden war, und stellt die Figur des alten Weibes neben die mythologischen Gestaltungen des gleichen Archetypus, z.B. die Gestalt der "Isis, die Personifikation alles Mütterlichen." (689) Er sieht den Grund für den Aufbruch dieses Archetypus aus dem kollektiven Unbewußten des Dichters in einem "verhängnisvollen Etwas," das dem Dichter begegnet war: das Inzestthema. Die Ursache des Grauens vor diesem Thema bei Tieck sei das Verhältnis zu seiner Schwester. (691) In gleicher Weise sei das Drohende des Mutterbildes auf Tiecks eigene Mutter zurückgeführt, die den Kindern "Nacht- oder Angst-

[1]Valentine C. Hubbs, "Tieck, Eckbert und das Kollektive Unbewußte," PMLA, LXXL (1956), 689. Weitere Seitenangaben im Text.

[2]Nicht Reduktion, wie in einem noch zu besprechenden Aufsatz von Rippere behauptet wird.

märchen" zu erzählen pflegte. (692) Hubbs' Studie ist insofern wichtig, als sie den ersten Versuch darstellt, die Begriffe der analytischen Psychologie auf literarische Interpretation anzuwenden, obwohl im Rahmen eines kurzen Artikels das Problem freilich nur angeschnitten werden konnte, was teilweise zu erheblichen Mißverständnissen geführt hat.

Raymond Immerwahr sieht Eckbert und Bertha als "the symbolic expression of a single consciousness split into two personalities." Eckbert vertrete das gesellschaftliche Ich, das sich nach Freundschaft sehne und von Mitteilungsbedürfnis überwältigt werde; Bertha vertrete das schöpferische Ich, das in der Hütte im Wald gelernt habe, die Phantasie zu gebrauchen.[1] Der Hund stelle das Scherzprinzip dar, und die Hauptschuld Berthas bestehe darin, daß sie den Hund zurücklasse, denn "the attempt to exploit the gifts of fantasy without the accompaniment of unrestrained sportive jest, is an integral part of the guilt of Bertha in which Eckbert now shares." (115) Der Vogel bedeute "the richness and fertility of an imagination that has escaped from prosaic reality." (113) Die Heirat von Bertha und Eckbert sei eine unsichere Verbindung des schöpferischen, einsamen Selbst mit dem gesellschaftlichen

[1]Raymond Immerwahr, "'Der blonde Eckbert' as a poetic Confession," GQ, XXXIV (1961), 115. Weitere Seitenangaben im Text.

Selbst, und das Inzestthema sei gleichsam nur aufgepfropft und deshalb krass und unpassend. (117) Das Thema sei zu persönlich und wäre demnach als die "poetische Beichte" zu verstehen, während das Motiv der Vereinsamung des schöpferischen Geistes das "poetische Glaubensbekenntnis" sein dürfte, um die Zweideutigkeit des Begriffes "poetic confession" näher auszuführen.

Victoria Rippere lehnt die Interpretationen von Hubbs und Immerwahr prinzipiell ab, weil sie sich nicht nur auf das Werk selbst beschränken. Sie nimmt den von Klussmann angedeuteten Gedanken der Narzißgestalt Eckberts auf, ohne sich auf die vorhergehende Arbeit zu berufen, und dehnt diesen Begriff auch auf Bertha aus. Nach Rippere ist "Eckbert" ein Märchen, das auf zwei Ebenen zu deuten ist, einer manifesten und einer latenten. Berthas "manifest story of her life is a small-scale Bildungsgeschichte with a female protagonist, the 'Bekenntnisse einer schönen Seele.' The latent story is of a narcissistic child's psychosexual development."[1] Die Verhaltensweise, die Berthas Geschichte zugrunde liegt, sei eine Unfähigkeit, sich dem Leben anzupassen und die von ihr erwarteten Normen zu erfüllen. (476) Sie fliehe aus dem Elternhaus, weil sie dort als vollkommen unnützes Geschöpf der väterlichen Strafe ausgesetzt sei. Auf ihrer Wanderung sehne sie sich

[1]Victoria L. Rippere, "Ludwig Tieck's 'Der blonde Eckbert': A Psychological Reading," PMLA, 85 (1970), 475-76. Weitere Seitenangaben im Text.

nach einigen Tagen nach Menschen und treffe schließlich die Alte, bei der sie dann Haushalten lerne. Aber ihre narzißtische Tendenz, die einige Zeit latent bleibe, trete wieder zum Vorschein und Bertha verlasse die Hütte im Wald, wo sie sich als brauchbares Mitglied der Gesellschaft zu entwickeln begonnen habe. Die Strafe folge dann auch nach, Bertha bleibt kinderlos, d.h. sie sei verurteilt, zeit ihres Lebens ein unnützes Geschöpf zu sein. Der Hund symbolisiere in der Waldeinsamkeit das Kind, und wenn Bertha ihn zurücklasse, so gebe sie damit jede Hoffnung auf, jemals ein eigenes Kind zu haben. (482) Der Vogel bedeute Fruchtbarkeit, und seine Tötung sei Berthas entschiedene Zurückweisung der Möglichkeit, jemals als produktive Frau im eigenen Familienkreis tätig zu sein. (483) Nachdem Walther den Namen des Hundes genannt hat, sinke Bertha in hysterische Krankheit und Tod.[1]

Eckberts Verhalten sei dem Berthas sehr ähnlich. Auch er sei ein absolut narzißtischer Mensch, der sich von der Umwelt fernhalte und nur durch Berthas Schuld in einen gewissen Wohlstand gekommen sei. Deshalb müsse er auch durch die Erscheinung der Alten zur vollständigen Vernichtung getrieben werden, denn die Alte habe nicht nur einen

[1]Rippere macht viel aus der Tatsache, daß Bertha die Vergangenheit des Verbums "füttern" verwendet, wenn sie ihrem Mann die Angst beschreibt, in die sie durch Walthers geheimes Wissen gestürzt wurde. Aber die Form füttertet ist nur in der von Rippere benutzten Ausgabe zu finden. Alle anderen haben füttert.

negativen, sondern auch einen positiven Aspekt. Sie trage die Maske der Gesellschaft, "conceived as a set of covenants--helpfulness, trust, friendship, understanding, responsibility, work, love--by which people in the world of the work are to live productively. (486) Berthas und Eckberts Schuld sei also nicht der unwissentlich begangene Inzest, sondern ihre Weigerung, sich als brauchbare Mitglieder in die Gesellschaft einzugliedern. Dies ist zwar eine mögliche Interpretation, scheint aber der Grundeinstellung des jungen Tieck, der nicht gerade mit übergroßer Hochachtung für das Nützlichkeitsprinzip belastet war, ganz und gar nicht zu entsprechen.

II. KAPITEL

DIE PHANTASUSMÄRCHEN ALS AUSDRUCK DER KONFLIKTSITUATION IM SCHÖPFERISCHEN MENSCHEN

Es hat, wie wir gesehen haben, nicht an Versuchen gefehlt, einzelne Märchen zu deuten. Eine wirkliche Gesamtschau wurde nur von Marianne Thalmann unternommen, die als das Grundproblem des Tieck-Märchens die Wahrung des Geheimnisses sieht. Aus dieser Perspektive heraus kommt sie jedoch zu einer Deutung, die zu dem Begriff der gnädigen und ungnädigen Schlußformel führt. Das Runenbergmärchen wird aber zutiefst mißverstanden, wenn es positiv gedeutet wird. Und auf die Frage, ob Eckbert und Emil (Liebeszauber) Mörder mit Begründung sind, findet auch sie keine Antwort, denn "hinter diesen letzten Fragen bleibt im Tieck-Märchen auch hier das Fragezeichen. Es muß stehen bleiben als offener Ausgang."[1]

Die Gefährdung des Ich durch unheimliche Gewalten, die einmal existierten und vielleicht auch heute noch existieren, von der Korff spricht, ist die Grunderfahrung des jungen Dichters. Es ist die Absicht dieser Arbeit, nachzuweisen, daß die Prosamärchen und die Reihenfolge,

[1]Thalmann, Märchen, S. 58.

in der sie erzählt werden, die versuchte Bewußtmachung und Überwindung dieser Gefährdung darstellen. Der Versuch, die Symbolik dieser Märchen bis in die Tiefenschicht hinein zu verfolgen, aus der sie stammt, ließ die bisherigen Begriffe "Schauerromantik" und "Naturdämonie" als unzureichend erscheinen. Ein neues Bezugssystem mußte gefunden werden, und hier bot sich der von Carl Gustav Jung erarbeitete Begriff des Kollektiven Unbewußten und der in ihm wirksamen Archetypen als ein Weg zur Deutung der Tieckschen Märchenwelt an.

Das Märchen Tiecks ist zunächst und vor allem Darstellung einer inneren Welt, einer Traumwelt, das heißt aber der Welt des Unbewußten und ihrer unheimlichen Faszination, destruktiv und schöpferisch zugleich. Wenn in den Phantasusgesprächen ausdrücklich die Wirklichkeit dieser inneren Welt betont wird, dann bedeutet dies, daß sie auch nach der sogenannten romantischen Periode des Dichters ihre Gültigkeit behält. Im Zusammenhang gesehen kommt aber den drei neugeschriebenen Märchen, "Liebeszauber," "Elfen" und "Pokal," eine erhöhte Bedeutung zu, und die Anordnung der Märchen innerhalb des Rahmens läßt einen tieferen Sinn erkennen. Wir haben nicht nur, wie Thalmann, den Rahmengesprächen programmatische Bedeutung zuzumessen,[1] sondern auch die Reihenfolge der Märchen als bedeutsam zu erkennen,

[1]Thalmann, L. Tieck, S. 55.

denn "wie könnte ein wahrer Genuß entstehen, wenn wir es dem Zufall so ganz überließen, in welcher Folge unsre Versuche auftreten sollen?" Der Dichter will nämlich:

> Es soll sich sein Gedicht zum Ganzen ründen,
> Er will nicht Mährchen über Mährchen häufen,
> Die reizend unterhalten und zuletzt
> Wie lose Worte nur verklingend täuschen.[1]

Unsere Interpretation der Phantasusmärchen geht von der Voraussetzung aus, daß in diesen Märchen die Auseinandersetzung des Dichters mit Archetypen des Kollektiven Unbewußten dargestellt wird. Das Kollektive Unbewußte ist eine seelische Tiefenschicht, die sich bei jedem Menschen und zu jeder Zeit cum grano salis gleich bleibt. In ihr befinden sich Inhalte, die dem Menschen während seiner vieltausendjährigen Geschichte eingeprägt worden sind. Archetypen sind Strukturelemente der Psyche, dem Achsensystem eines Kristalls vergleichbar, die inhaltlich überhaupt nicht, formal nur sehr bedingt bestimmt sind. Der Archetypus ist "ein an sich leeres, formales Element, das nichts anderes ist als eine facultas praeformandi, eine a priori gegebene Möglichkeit der Vorstellungsform."[2] Gestaltungen der Archetypen manifestieren sich in Bildern, die als Produkte der schöpferischen Phantasie die Urbilder sichtbar machen, und es auf diese Weise dem Bewußtsein

[1] Ludwig Tieck, Schriften, 28 Bde., IV, 121.

[2] Carl Gustav Jung, Von den Wurzeln des Bewußtseins, S. 95.

ermöglichen, die Bilder zu deuten.[1] Als Gestaltungen dieser Art haben Mythologie, Religion, Kunst und Traum zu gelten.

Da im abendländischen Kulturkanon der schöpferische Charakter des Bewußtseins ein zentraler Inhalt ist, hat mit fortlaufender Steigerung des Ichbewußtseins eine gefährliche Systemtrennung stattgefunden, die zu einer Überbetonung und Überbewertung des Bewußtseins führte, während das Unbewußte als das Dunkle gefürchtet und verdrängt wurde. Kulte, Riten und religiöse Symbole ermöglichten in einer früheren Zeit dem Menschen den Zugang zum Unbewußten und die ständige, lebendige Auseinandersetzung mit ihm. Dem modernen Menschen ist jedoch dieser Weg versperrt, und es hat sich eine furchtbare Symbolarmut entwickelt, da sich die durch den protestantischen Bildersturm verursachte Leere nicht wieder mit neuen Symbolen angefüllt hat.[2] Tieck wußte um diese Symbolarmut, und schon im Sternbald weist er darauf hin, wenn er Ludovico sagen läßt:

> . . . so erzeugte sich statt der Fülle einer göttlichen Religion eine dürre vernünftige Leerheit, die alle Herzen schmachtend zurückläßt, der ewige Strom voll großer Bilder und kollossaler Lichtgestalten trocknet aus, die dürre gleichgültige Welt bleibt zurück und einzeln, zerstückt und mit ohnmächtigen Kämpfen muß das wieder erobert werden, was verloren ist,

[1] Jung, Wurzeln, S. 94.

[2] Jung, Wurzeln, S. 17.

> das Reich der Geister ist entflohen, und nur einzelne Engel kehren zurück.[1]

Die stückweise Wiedereroberung aber ist die Tat, die der moderne Mensch zu leisten hat, indem er sich über die verlorenen Symbole Klarheit verschafft und damit ihrer bewußt wird. Dies geschieht in einem Prozeß, der als Ziel die Ganzheit der Persönlichkeit hat. Jung hat ihn den Individuationsprozeß genannt. Im Laufe dieses Prozesses muß Unbewußtes aus der Tiefe gehoben und dem Bewußtsein angegliedert werden, welches sich dadurch erheblich erweitert. Es ist ein symbolischer Prozeß, ein "Erleben im Bilde und des Bildes," dessen Ziel "Erleuchtung oder höhere Bewußtheit" ist, der aber nicht zu unterschätzende Gefahren in sich birgt, denn

> obschon zunächst alles im Bilde, d.h. symbolisch erlebt wird, handelt es sich doch keineswegs um Pappdeckelgefahren, sondern um sehr wirkliche Risiken, an denen unter Umständen ein Schicksal hängen kann. Die Hauptgefahr besteht in einem Unterliegen unter den faszinierenden Einfluß der Archetypen, was dann am ehesten eintreten kann, wenn man sich die archetypischen Bilder nicht bewußt macht.[2]

Das Unbewußte, aus dem diese archetypischen Bilder aufsteigen, wird als weiblich gesehen, was nach Neumann menschheitsgeschichtlich auf die ursprüngliche Vorherrschaft des Matriarchats zurückzuführen ist, aus dem sich

[1]Tieck, "Franz Sternbalds Wanderungen," Schriften, XVI, 336.

[2]Jung, Wurzeln, S. 53.

das Patriarchat erst entwickelt hat.[1] Die im Patriarchat stattfindende Überbetonung des Männlichen als schöpferisches Prinzip hat dazu geführt, daß unsere Wirklichkeit von der gefährlichen Abspaltung der Bewußtseinswelt vom Unbewußten beherrscht wird, und so

> erscheint das Böse vorwiegend, wenn nicht ausschließlich, in zwei ganz verschiedenen aber zusammengehörenden Gestalten. Der Satan als Gegensatz zur ursprünglich lebendigen Welt der Wandlung erscheint uns nämlich einmal als die Starre, . . . aber er erscheint auch als deren Gegensatz, nämlich das Chaos.[2]

Dieses Chaos zu gestalten ist nun Aufgabe des romantischen Kunstwerkes, und Gedichte und Märchen entstehen,

> indem wir die ungeheure Leere, das furchtbare Chaos mit Gestalten bevölkern, und kunstmäßig den unerfreulichen Raum schmücken; diese Gebilde können dann freilich nicht den Charakter ihres Erzeugers verläugnen. In diesen Natur-Mährchen mischt sich das Liebliche mit dem Schrecklichen, das Seltsame mit dem Kindischen, und verwirrt unsre Phantasie bis zum poetischen Wahnsinn, um diesen selbst nur in unserm Innern zu lösen und frei zu machen.[3]

Indem der Künstler das Chaos zu gestalten sucht, um den poetischen Wahnsinn im Innern zu lösen, stößt er immer wieder auf eine Tiefenschicht, in der die matriarchale Symbolik vorherrscht, denn er erlebt das Schöpferische nicht nur als Bewußtsein, sondern auch und gerade als

[1]Erich Neumann, Ursprungsgeschichte des Bewußtseins, S. 7.

[2]Erich Neumann, Der schöpferische Mensch, S. 21.

[3]Tieck, Schriften, IV, 28.

Unbewußtes, dessen überwältigender Macht er sich ausgesetzt fühlt, der aber sein Bewußtsein standhalten muß, soll er nicht wahnsinnig werden.

> Die übermächtige Gestalt des Unbewußten, seine fressende und zerstörerische Seite, woher sie auch kommt und woran sie sich auch manifestiert, wird als böse Mutter im Bild geschaut, ob dieses nun die blutige Herrin des Todes oder der Pest, des Hungers oder der Überschwemmung, der Triebgewalt oder der zum Untergang verführenden Süßigkeit ist. Als gute Mutter aber ist sie die Fülle der schenkenden Welt, die seligmachende Glückspenderin des Lebens, der nährende Boden der Natur und das Füllhorn des gebärenden Schoßes. Es ist die in der Instinktverbundenheit erlebte Tiefe und Schönheit der Welt, die Güte und Gnade des schöpferischen Urgrundes, welche Erlösung und Auferstehung, Wiederbelebung und Neugeburt, täglich verspricht und erfüllt.[1]

Tieck wußte um diesen Doppelaspekt des Unbewußten und hat ihn in seinen Märchen dargestellt. Für ihn besteht die Tragik gerade darin, daß der moderne Mensch nicht nur die Gefahr der schrecklichen Mutter überwinden muß, sondern daß er durch diese Überwindung auch der Gaben der guten Mutter verlustig geht. Das ist, wie wir zeigen werden, der Sinn des "Liebeszauber," und darin liegt der Grund für die Resignation des Elfenmärchens. Wenn es ihm dennoch gelungen ist, einen Teil des Wunders in die Bewußtseinswelt hinüberzuretten, dann gewinnen Claras Worte, "mit Mährchen fängt das Leben an," einen tieferen Sinn, den man hinter der Schauerromantik und dem Spiel mit der Märchenform ver-

[1] Neumann, Ursprungsgeschichte, S. 54.

gessen oder nicht beachtet hat.[1]

Wenn wir die archetypischen Hintergründe in den Märchen Tiecks zu deuten suchen, dann ist das keine psychologische Zergliederung des Kunstwerks, sondern nur ein Versuch, die tiefere Bedeutung aufzuspüren, die das echte Märchen vermittelt, denn es

> erschließt mit seinem Kinderton und dem Spielen mit dem Wunder eine Gegend unseres Gemüthes, in welche die übrige Kunst und Poesie nicht hineinreicht. Unsre ersten und heiligsten Verhältnisse zur Natur und der unsichtbaren Welt, die Basis unsers Glaubens, die Elemente unsers Erkennens, Geburt und Grab, die Schöpfung um uns her, die Bedürfnisse unsers Lebens, Alles dies ist wie ein Mährchen und Traum und läßt sich nicht in das auflösen, was wir vernünftig und folgerecht nennen. Darum die Heiligkeit und das Wunderliche, Unbegreifliche aller alten Sagen. Die Schöpfung, die Entstehung des Guten und Bösen, der Fall der Engel, die Erlösung, man nenne, was man will, bei Griechen, Heiden, Juden oder Christen, das Ursprüngliche der Legende sowohl wie unsers nächsten alltäglichen Lebens ist, wenn wir das Wort heilig und ernst nehmen, ein Mährchen. Wer nun durch Erfindung sich auf diesen ersten Standpunkt des Lebens versetzen kann, dem klingt das innerste Gemüth der Menschen entgegen, aller Derer, die sich nicht schon ein einseitiges System von Kunst und Kritik auferbaut haben . . . Dieses blitzende, sehnsüchtige oder kindliche Hinweisen auf die Natur und frühsten Bedingungen der Existenz geschieht, und so vielleicht am lieblichsten, auf kindliche, spielende Weise, indem sich eine süße Rührung mit dem Schauer vermählt.[2]

[1]Vgl. hierzu Huizinga, Homo Ludens, S. 5 und 22-25.

[2]Tieck, Schriften, "Das alte Buch oder die Reise ins Blaue hinein," XXVI, 102-03. Man beachte, daß diese Einsicht nicht vom jungen Tieck, noch aus der Phantasuszeit stammt, sondern erst 1834 geschrieben wurde.

Das Märchen führt also nicht nur in die Ureinheit, in das Paradies zurück, sondern auch aus dem Paradies hinaus, um auf einer höheren Bewußtseinsebene die Einheit wieder herzustellen und sich so der Ganzheit, dem Selbst, zu nähern. Wir werden deshalb auch die Symbole des Selbst, die sich in den Märchen manifestieren, zu beachten haben, denn die in der Reihenfolge der Phantasusmärchen dargestellte Wandlung läßt sich nicht nur an der veränderten Einstellung des Helden zum Unbewußten und seiner matriarchalen Symbolik ablesen, sondern auch an den Symbolen des Selbst, die in den Märchen erscheinen.

Das Selbst ist ein Archetypus, dessen transzendente Funktion auf die Ganzheit der Persönlichkeit gerichtet ist. Es ist weder einer Kollektivmoral noch den Naturtrieben gleichzusetzen, sondern muß als "individuelle Bestimmung sui generis aufgefaßt werden."[1] Symbolisch wird das Selbst dargestellt etwa durch Edelsteine, durch das göttliche Kind oder durch die Vierheit. Als Mandala ist es der viergeteilte Kreis, in dem alle Gegensätze vereinigt sind. Das Selbst wirkt "als eine unio oppositorum und bildet damit die unmittelbarste Erfahrung des Göttlichen, die psychologisch überhaupt faßbar ist."[2]

[1]Jung, Wurzeln, S. 300.

[2]Jung, Wurzeln, S. 300.

Das Göttliche aber in der Gestalt des vernunftbetonten, protestantischen Gottesbegriffes war schon für den jungen Tieck nicht erreichbar.

> Je mehr er sich in den Gedanken des einen, ewigen, undendlichen Gottes zu versenken strebte, desto unergründlicher zeigte er sich; je mehr er ihn mit tödtlicher Angst suchte, desto tiefer schien er in eine ungewisse und nebelhafte Ferne zu entweichen. Es war ihm, als stehe er am Rande eines unabsehbaren, schwarzen Abgrundes, in den er hineinstürzen müsse. Dann wieder, als blicke er zu der schwindelnden Höhe eines unerreichbar steilen Gipfels empor, bis er selbst von jähem Schwindel ergriffen niederfalle.[1]

Das Grauen vor einer unbegreiflichen, inneren Welt, der er hier gegenüberstand, steigerte sich oft bis zur Selbstentfremdung, und er hatte oft das Gefühl des vollkommenen Ausgeliefertseins an das Chaos. In diesem Zustand suchte und fand der junge Dichter Trost in der Natur, mehr noch aber in der Dichtung.

> Wenn er zu irgendeinem Gedichte griff, welches sonst Eindruck auf ihn gemacht hatte, so fühlte er, wie die dumpfe Bewegung in seinem Innern sich legte, und Ruhe und Gleichgewicht der Kräfte kehrten ihm auf einige Zeit wieder. Nicht anders, wenn er Selbstbeherrschung genug gewann, sich selbst dichterisch auszusprechen. Dann war er wieder mit sich eins. Hier war es, wo die Wurzeln seines Lebens lagen.[2]

Die dunklen Bilder drängten nach Gestaltung, und in ihr verloren sie ihre furchtbare Macht. Tieck war der erste der Romantikergeneration, der sich um die dichterische

[1]Köpke, S. 100.

[2]Köpke, S. 109.

Darstellung der chaotischen Mächte des Innern mühte. In seiner Gestaltung griff er nun nicht auf die antike Mythologie zurück, sondern auf die Motive aus der heimatlichen Märchenwelt. Nach Jung ist es

> durchaus folgerichtig, wenn der Dichter wieder auf mythologische Figuren zurückgreift, um für sein Erlebnis den passenden Ausdruck zu finden. Nichts wäre verkehrter, als anzunehmen, er schaffe in solchen Fällen aus überkommenem Stoff; er schöpft vielmehr aus dem Urerlebnis, dessen dunkle Natur der mythologischen Gestalten bedarf, und daher gierig das Verwandte an sich zieht, um sich darin auszudrücken. Das Urerlebnis ist wort- und bildlos, denn es ist eine Vision "in dunklem Spiegel."[1]

Daß Tieck selbst nicht ohne Ahnung über die innere Verwandtschaft seiner Gestalten mit denen der griechischen Mythologie war, geht aus einem Brief von Mitte März 1801 an Friedrich Schlegel hervor, in welchem er dem Freund schreibt:

> Ich habe den Homer und manches von den Alten wieder gelesen, und ich kann sagen, daß ich nun erst weiß, nicht was es vielleicht an sich soll, aber wenigstens gewiß, was sie mir sollen. Besonders hat Homer ein geheimes, tiefes Grauen in mir geweckt, das bisher sich nur zuweilen unbestimmt in mir gesagt hat, ich habe wahrzunehmen geglaubt, wie allenthalben das Innere der Natur aus ihm spricht, und an einigen Stellen fast unmittelbar, ich sehe in ihm Ruinen von alten Zeiten und Erinnerungen von großen untergegangenen Geschlechtern, Sagen, die wie aus einem Meerstrudel wieder aus der Tiefe heraufgeworfen worden, die Riesengebeine in ihm so nahe, und unbekannte Geschöpfe, wie man sie wohl in Gebirgen findet. Ich fühle nun die Umwandelungen der Mythologie, und möchte jetzt mit dir

[1]Jung, "Psychologie und Dichtung," in: Gestaltungen des Unbewußten, S. 22.

> darüber sprechen, es ist nichts Vergangenes, nichts Damaliges, es ist noch so und muß so sein. Ich kann es dir nicht ausdrücken, wie mir alles in der Welt immer mehr Eins wird, wie ich gar keine Unterschiede von Räumen oder Zeiten mehr statuieren kann, es wird mir alles bedeutend, alles was Geschichte giebt und Poesie, so wie alle Natur, und alles in mir, sieht mich aus einem einzigen tiefen Auge an, voller Liebe, aber schreckvoller Bedeutung.[1]

Der Weg nach innen ist schreckhaft und grauenvoll, und doch führt er nicht nur in den Abgrund, sondern auch wieder in die Höhe.

> Das Romantische ist ein Chaos, aus dem sich nothwendig wieder eine Gewisheit, wenn man es so nennen will, entwickeln muß. Alle meine Plane fallen mehr ins Ungeheure, und ich lerne es ordentlich mit jeder neuen Idee weniger populär zu werden; Ich habe diesen Winter nicht viel getan, auch nicht viel gelernt, aber ich bin vieler Dinge inne geworden.[2]

Dieses Innewerden der Dinge ist aber ein Reifeprozeß des Menschen und des Dichters, dessen Verlauf und vorläufiges Ergebnis, wie uns scheint, seinen ersten dichterischen Niederschlag im Phantasus gefunden hat. Der erste Band des Werkes, in dem die Prosamärchen zusammengestellt sind, erschien erstmals im Jahre 1812. Ursprünglich war die Sammlung in sieben Abteilungen geplant und sollte im Ganzen fünfzig Dichtungen enthalten, von denen die Hälfte neue Arbeiten sein sollten. Der Rahmen wurde nach dem Muster alter Novellisten gewählt, weil dadurch die Sammlung

[1]Heinrich Lüdeke, Tieck und die Brüder Schlegel, S. 66. Von mir hervorgehoben.

[2]Lüdeke, S. 66.

durch redende Personen belebt werden konnte, welche die Dichtungen einführen, kommentieren und begleiten sollten. Auf diese Weise war es dem Dichter möglich, sich auf die verschiedenen Erzähler, die verschieden charakterisiert sind, zu verteilen, denn sie "sollen nur verschiedene Stimmungen des Autors selbst, im Ernst und Scherz, im Schwärmerischen und Humoristischen, bis zum Pedantischen hinab andeuten."[1]

Die Handlung der Rahmennovelle ist einfach und kann kurz zusammengefaßt werden. Sieben Freunde treffen nach langen Jahren in einem Landhaus zusammen, tauschen Erinnerungen aus und unterhalten sich über Kunst, Natur, Gartenbau und gepflegte Gesellschaft. Der Hausherr, Manfred, ist seit einigen Jahren verheiratet und lebt mit Frau, Schwägerin, Schwiegermutter und Schwester in einem kultiviert eingerichteten Hause, das von einem herrlichen Park umgeben ist und inmitten einer schönen, "romantischen" Landschaft liegt. Neben Manfred finden wir Willibald, den Pedanten, etwas mürrisch und recht verbürgert, aber ebenso belesen und gescheit wie die anderen. Ernst, der sich auf einer Bildungsreise befindet, ist in der Gegend, um gothische Bauten zu besichtigen und ein altes Manuskript, das sich in der Nähe befinden soll, zu studieren. Theodor, sein Reisebegleiter, ist nach alter Gewohnheit nur so mitgenom-

[1]Tieck, Schriften, I, Vorbericht, XLI-XLII.

men worden. Er ist jedoch nicht nur Mitläufer, sondern nimmt an allem lebhaften Anteil und kann ein ganzes romantisches Gedicht an der Landschaft ablesen. Zu ihnen gesellt sich Anton, der, gerade erst von schwerer Krankheit genesen, sich in Manfreds Haus erholen soll. Er ist der reifste der Freunde, denn die Krankheit brachte ihn dem Tode nahe, und jetzt fühlt er sich wie wiedergeboren. Für ihn ist die Freundschaft heilig, und er weiß, wie sein Autor, dem er am meisten gleicht,[1] um das Glück, mehrere Freunde zu besitzen. Er weiß aber auch um die Notwendigkeit, mit jedem Freunde ein besonderes Leben zu führen. Das bedingt eine seelische Gestimmtheit, die nicht ohne weiteres den Freund wechseln kann, sondern immer nur auf einen gerichtet ist, um dann wieder in die eigene Bahn zurückzukehren, bereichert durch den Freund, aber dabei auch das Wesen des Freundes bereichernd. Hier klingen Tiecks Freundschaften mit Wackenroder, Novalis, Schleiermacher, Schelling und den Brüdern Schlegel an, mit denen innigste Beziehungen geknüpft wurden, die für die Freunde beglückend und folgenreich wurden. Neben Anton steht Friedrich, der in die Seligkeit einer wahren, offenbarenden Liebe eingesponnen ist und von ihr bis in die Tiefen seines Wesens erschüttert wird. Diese Liebe ist ein heiliges Erlebnis,

[1]Tieck war zweimal schwer krank in München. Das erste Mal im Jahre 1805, in das auch die Reise nach Italien fiel. Das zweite Mal erkrankte er im Winter 1809 und konnte erst Ende 1810 nach Ziebingen zurückkehren.

welches den höheren Ursprung des Lebens offenbart und den Menschen Glauben und Unsterblichkeit sehen und fühlen läßt. Lothar, endlich, Shakespeareverehrer und unbefriedigter Schauspieler, vergleicht die gelungene Mahlzeit mit einem Lustspiel seines Lieblingsdichters und sieht die verschiedenen Gartenanlagen als auf nur wenigen Grundformen beruhend, vergleichbar den Dramen verschiedener Kulturkreise.

In den Gesprächen der Freunde geht es aber nicht nur um kultiviertes Essen und vorbildliche Parkanlagen, sondern vielmehr um das Verhältnis der Menschen zueinander, zur Kunst und vor allem zu sich selbst. Was ist Freundschaft, Liebe, Kunst, Natur? Wie wirken sie auf den Menschen, und wie steht der Mensch ihnen gegenüber? Diese Fragen werden diskutiert, oft leidenschaftlich, oft mit kühler, überlegener Ironie, nicht selten mit kaum verhaltener Wehmut. Friedrich kennt eine Sehnsucht, die "ewig währt, weil sie ewig nicht erfüllt wird." Diese Sehnsucht "sehnt sich im innersten Herzen nach sich selbst, sie spiegelt in unendlich wechselnden Gestalten das Bild der nimmer vergänglichen Liebe, das Nahe im Fernen, die himmlische Ferne im Allernächsten."[1] Der Freund oder die Geliebte als Spiegelung des eigenen Wesens ist eines der Grundthemen der Gespräche. Aber nicht nur in anderen Menschen spiegelt sich das innere Wesen des Menschen, sondern auch in Kunst

[1]Tieck, "Phantasus," Schriften, IV, 31. Weitere Seitenangaben im Text.

und Natur. Gerade im Naturerlebnis wird offenbar, daß Natur eine Spiegelung der inneren Welt ist, die wie ein Traum nach Deutung verlangt.

> Wir träumen ja auch nur die Natur, und möchten diesen Traum ausdeuten; auf dieselbe Weise entfernt und nahe ist uns die Schönheit, und so wahrsagen wir auch aus dem Heiligtum unsers Innern, wie aus einer Welt des Traumes heraus. (96)

Die Stimme der Natur löst im Innern des Menschen eine Resonanz aus, die mitschwingen kann, aber ebenso gut kann der Mensch seine innere Welt auf die Natur projizieren, aus der sie ihm dann wieder entgegentönt. Das schreckhafte Naturerlebnis wird nicht nur durch wildchaotische Natur ausgelöst, sondern ". . . selbst die schönste Gegend hat Gespenster, die durch unser Herz schreiten," (128) und uns in die Welt zurücktreiben, weil wir nicht mit uns allein sein können. Deshalb nimmt die Natur auch "nicht in jeder Stunde jedweden vorwitzigen Besuch an, oder vielmehr sind wir nicht immer gestimmt, ihre Heiligkeit zu fühlen. In uns selbst muß die Harmonie schon sein, um sie außer uns zu finden." (126) Die Natur als Traum, der gedeutet werden will, wird von Ernst am Bild des Wasserfalles erläutert, denn er weiß nichts,

> was unsern Geist und unser Bewußtsein so in sich reißt und verschlingt, wie das Schauspiel vom Sturz des Wassers, . . . darum ermüdet und sättigt dieser wundervolle Genuß auch nicht, denn wir sind uns, möchte ich sagen, selbst verloren gegangen, unsre Seele mit allen ihren Kräften braust mit den großen Wogen eben so unermüdlich den Abgrund hinunter: Das ist es aber auch, daß wir vergeblich nach Worten suchen, mit Vorstellungen ringen,

> um aus unsrer Brust die erhabne Erscheinung wieder auszutönen, um in Ausdrücken der Sprache die gewaltige Leidenschaft, den furchtbaren Zorn, den Trieb zur Vernichtung, das heftige Toben im Schluchzen und Weinen, das harte gellende Lachen in der tiefsinnigen Klage, vermischt mit uralten Erinnerungen, verwirrt mit den Ahndungen seltsamer Zukunft zu bilden und auszumahlen . . . . (89)

Das Schreckliche und das Liebliche, das Angsterregende und das Erlösende mischt sich in der Natur und wird zum erhabenen Bild, welches das Wesen des Menschen widerspiegelt, und so sollte sich auch im Kunstwerk, besonders im Märchen, das Schreckliche mit dem Angenehmen mischen dürfen, denn "warum sollte denn nicht Furcht, Abscheu, Angst, Überraschung zur Abwechslung auch einmal in unser nächstes alltägliches Leben hineingespielt werden? Alles, auch das Seltsamste und Widersinnigste hat seine Zeit." (63) Aus einer solchen Verbindung des Wunderbaren mit dem Alltäglichen entstehen dann sogenannte "Naturmärchen," in denen zwar alles an die Natur erinnert, obwohl es unmöglich ist, die Natur unmittelbar zu empfinden, denn man "soll die Kunst in jedem Augenblicke genießen." (75)

Natur darf hier nicht nur als Topographie verstanden werden, denn Natur ist auch die innere Welt, die sich im Traum und in der Vision manifestiert, und sie ist der Urgrund, aus dem die Kunst entspringt. Deshalb kann Anton auch feststellen: "Kunst und Natur sind aber beide, richtig verstanden, in der Poesie wie in den Künsten, nur ein und dasselbe." (126) Der Dichter, der diese Einheit am besten

auszudrücken vermochte, war Shakespeare, und er wird daher nicht nur von Lothar mit einem Trinkspruch gefeiert, sondern auch von den anderen Freunden als der größte Dichter verehrt.

Neben den Männern, die ihre Dichtungen vortragen, stehen die Frauen als kritische Zuhörerinnen. Da ist Rosalie, die liebenswürdige, zurückhaltende Hausfrau, welche die Gesellschaft mit reizendem Anstand betreut. Clara, ihre Schwester, ist einfühlend und spricht Antons heimlichsten Aberglauben aus, wenn sie im Wasser ein dem Menschen verwandtes Wesen fühlt und es als die wunderbarste der Naturerscheinungen ansieht. (89) Sie ist es auch, die am meisten von den Märchen beeindruckt wird und am deutlichsten ihre Erschütterung ausdrückt. Emilie, die Schwiegermutter, ist von ruhiger Gelassenheit und möchte, daß sich die Unterhaltung immer im gemessenen Rahmen bewegt. Manfreds Schwester, die schnippische, ein wenig boshafte Auguste, sorgt durch kleine Intrigen und Ungezogenheiten für die nötige Unruhe und Abwechslung. Später kommt noch Adelheid, die Geliebte Friedrichs, hinzu, die ihrem Oheim entlaufen ist, um nicht einer erzwungenen Heirat zustimmen zu müssen.

In diesem Kreise von gebildeten und einfühlenden Menschen werden die Märchen vorgelesen, nachdem Anton, zum Herrscher des ersten Tages gewählt, bestimmt hat: "So wollen wir denn mit Mährchen der einfachsten Composition

beginnen." (113) Bei näherem Hinsehen stellt sich allerdings heraus, daß diese einfachste Komposition alles andere als einfach ist. Es werden nämlich nicht naive Kindermärchen von Prinzen und Prinzessinnen erzählt, die von bösen Hexen hinter hundertjährige Dornenhecken verbannt sind, sondern Märchen von modernen Menschen, die einem unlösbaren Konflikt gegenüberstehen, weil es unmöglich erscheint, sowohl den Forderungen der äußeren als auch denen der inneren Welt zu genügen. Es ist der Konflikt des schöpferischen Menschen, der mit einem erwachsenen patriarchalen Ichbewußtsein den scheinbar irrationalen Mächten des Unbewußten gegenüber offen bleiben muß.

> Dabei empfindet der schöpferische Mensch das Festhalten an seinem Ich fast wie eine Sünde gegenüber der überpersönlichen Macht der Gewalten, von denen er erfaßt ist. Er erfährt aber, daß dieses Festhalten die einzige Basis dafür ist, sich und den Mächten, die sich seines Ich zur Gestaltung bedienen müssen, zum Ausdruck zu verhelfen. Diese doppelte und paradoxe Verantwortlichkeit den Mächten und dem Ich gegenüber konstelliert die profunde Ambivalenz des schöpferischen Menschen; aber gerade durch sie gelangt er zur Individuation im Werk, da er, um existieren zu können, immer gezwungen wird, die Mitte zu suchen.[1]

Wir sehen in den Märchen die Darstellung dieses Konfliktes, als Beginn eines Wandlungsprozesses, in welchem das Ich als Zentrum des Bewußtseins sich mit dem Unbewußten auseinandersetzt. Bei dieser Auseinandersetzung, die symbolisch als Kampf zwischen dem männlichen Ichbewußtsein und

[1]Neumann, Der schöpferische Mensch, S. 41-42.

dem weiblichen Unbewußten gesehen wird, kann sowohl das männliche als auch das weibliche Prinzip triumphieren. In beiden Fällen ist jedoch keine schöpferische Einheit erreicht, denn der Sieg des Weiblichen bedeutet Auslöschung der bewußten Persönlichkeit, während der Sieg des Männlichen den Zugang zum schöpferischen Urgrund versperrt. "Männlich" und "weiblich" sind hier nicht konkretistisch geschlechtsgebunden zu verstehen, sondern als symbolische Größen, die sich aus der Ursprungsgeschichte des menschlichen Bewußtseins ergeben, in welcher eine Phasenentwicklung zu verfolgen ist,

> in der sich das Ich aus dem Enthaltensein im Unbewußten, der uroborischen Ursprungssituation des Anfangs, herauslöst und am Ende des Prozesses, als Zentrum des abendländischen modernen Bewußtseins, dem Unbewußten wie einem von ihm getrennten System der Psyche gegenübersteht. In dieser Entwicklung, die zu einer Freiwerdung von der Übermacht des Unbewußten führt, ist die Symbolik des Bewußtseins männlich, die des Unbewußten, soweit es sich im Gegensatz zu dieser Emanzipation des Ich befindet, weiblich, wie die Mythologie und die Symbolik des Unbewußten lehren.[1]

Diese Symbolik, männlich-bewußt und weiblich-unbewußt, gilt für den modernen Menschen unabhängig vom Geschlecht und ist charakteristisch für den abendländischen Kulturkanon, in dem das patriarchale Bewußtsein die Vorherrschaft hat.

Neben diesem patriarchalen Bewußtsein existiert jedoch ein matriarchales Bewußtsein, das nicht auf ein

[1]Erich Neumann, "Über den Mond und das matriarchale Bewußtsein," Eranos Jahrbuch, XVIII (1950), 323.

männliches, sondern auf ein weibliches Ich bezogen ist. Dieses matriarchale Bewußtsein herrscht

> überall da, wo das Bewußtsein noch nicht oder nicht mehr patriarchal vom Unbewußten losgelöst ist, . . . in der menschlichen Frühzeit ebenso wie ontogenetisch in der ihr entsprechenden Phase des Kindes, und im Mann z.B. bei verstärkter Wirksamkeit der Anima, welche die weibliche Seite seiner Psychologie darstellt, in seelischen Krisen ebenso wie in schöpferischen Prozessen.[1]

Wir möchten im folgenden die Stadienentwicklung des Männlichen und des Weiblichen kurz skizzieren, da sie uns für die Interpretation der Märchen wichtige Aufschlüsse gibt. Am Beginn der Stadienentwicklung steht für das weibliche wie für das männliche Ich der mütterliche Uroboros, die doppelgeschlechtliche Kreisschlange.

> Die Bezeichnung "mütterlicher Uroboros" besagt, daß die psychische Ursprungssituation, die wir als Uroboros definieren, hier dem Ich gegenüber wesentlich mütterlich positive Akzente besitzt. Während aber in dieser Phase die Verschränkung zwischen dem schwachen Ich und dem Unbewußten noch so stark ist, daß die Gestaltlosigkeit des Uroboros überwiegt, ist in der darauffolgenden Phase das Ich schon so weit entwickelt, daß das Mütterliche sich als Gestalt der Großen Mutter konstelliert.[2]

Auf dieser Stufe ist das weibliche Ich "mutter- und ganzheitsverbunden." Es verharrt in der "Selbstbewahrung" und "gerät, im Gegensatz zum Männlichen, in keinen Konflikt mit der Großen Mutter."[3] Der Konflikt mit der Großen Mutter,

[1]Neumann, "Mond," 325. [2]Neumann, "Mond," 325-26.

[3]Neumann, "Mond," 326.

der für das Männliche bezeichnend ist, spielt sich in verschiedenen Phasen ab, die von der passiven Hingabe des Ich an die Mutter über den widerstrebenden Trotz bis zum Heldenkampf und der Muttertötung führen.[1] Für das männliche Ich bedeutet der Muttermord symbolisch die Überwindung der verschlingenden Gewalt des Unbewußten, das als furchtbare Mutter im Bild gesehen wird. Durch diese Überwindung wird das positiv Weibliche befreit und kann dem männlichen Ich als Anima, d.h. als gleichaltrige Geliebte, als Schwester oder als Sophia zur schöpferischen Tat verhelfen.[2] Wenn sich das männliche Ich jedoch dieser schöpferischen Kräfte des Unbewußten nicht bewußt wird oder sie verdrängt, dann kommt es statt zu einer Erweiterung der Persönlichkeit zu einer Verengung und Abgrenzung des männlichen Ichbewußtseins, die unfruchtbar bleiben muß.

Neben der Flucht- und Kampfphase des Männlichen Ich besteht die Selbstbewahrungsphase des weiblichen Ich, die durch den "Einbruch des patriarchalen Uroboros" abgelöst wird.

> Auch auf dieser Stufe herrscht noch der Uroboros, aber die Akzentuierung des Männlich-Patriarchalen soll darauf hinweisen, daß es sich hier um eine Entwicklung zum Patriarchat handelt, in dem die uroborische Situation überwunden wird . . . Im

[1]Neumann, Ursprungsgeschichte, "Die Große Mutter," S. 53-146 und "Der Heldenmythos," S. 147-214.

[2]Z.B. Dantes Beatrice, Novalis' Sophia, Goethes "Das ewig Weibliche," die Serpentina des Anselmus in Hoffmanns "Der goldene Topf."

> Matriarchat, d.h. unter der Herrschaft des Archetypus der Großen Mutter, wird das Männliche nur reduziert erfahren. Auch die männliche Seite des Uroboros gilt als Teil der Großen Mutter, als ihr Werkzeug, Helfer und Trabant. Das Männliche wird als Kind und Jüngling geliebt und als Fruchtbarkeitswerkzeug verwendet, aber es bleibt dem Weiblichen ein- und untergeordnet und wird niemals in seiner männlichen Eigentlichkeit und Eigen-Art erkannt.[1]

Diesen Einbruch des Männlichen erfährt das weibliche Ich als etwas Fremdes, Überwältigendes und numinos Gefährliches. Die destruktive Gewalt des Männlichen wird im Bild als der schreckliche Vater gesehen, dem sich das weibliche Ich durch Flucht entzieht, wenn es den Forderungen des patriarchalen Bewußtseins noch nicht gewachsen ist. Diese Flucht führt nicht selten in eine matriarchale Welt, in der das Weibliche in aller Stille und Geborgenheit ausreifen kann. In dieser Welt

> ist das Männliche transpersonal und numinos, es hat göttlichen, dämonischen und gottmenschlichen Charakter und stellt eine Art Natur-Geist dar, der in keiner Weise rationalisierbar und bewußtseinsnah ist, sondern in dem das Gefühlsmäßig-Emotionale, das Dämonische, Musikalisch-Wortlose und Erotische dominiert. Diese Anismus-Welt findet man überall da, wo das Weibliche träumt, wünscht, phantasiert und innerlich bei sich ist. In ihr herrschen schweifende und orgiastische, dämonische und göttlich liebende Wesen, in deren Dasein Erdhaftes und Himmlisches, Über- und Untermenschliches, Außermoralisches und Engelhaftes sich in völlig irrationaler Weise vereinen.
>
> Es wäre falsch, die Bestrickung dieser Wald-, Insel- und Mondwelt nur negativ zu sehen . . . Diese heimliche Innenwelt ist trotz allem eine schöpferische Geisteswelt weiblichen Lebens,

[1] Neumann, "Mond," 326-27.

> und es kommt zu einer Produktivierung, wenn es gelingt, diese matriarchale psychische Stufe mit ihrer Animuswelt dem Leben des Weiblichen anzugliedern.[1]

Gelingt eine solche Angliederung nicht, dann bleibt das weibliche Ich ebenso unfruchtbar wie das männliche, dem die Angliederung der Anima-Welt nicht gelingt. Zusammenfassend wäre also festzustellen, daß für den schöpferischen Prozeß, ob er sich nun in einer Persönlichkeitswandlung des Menschen oder im künstlerischen Werk manifestiert, nicht nur ein patriarchales, d.h. Ich-zentriertes Bewußtsein wirksam sein muß, sondern auch ein matriarchales Bewußtsein, das zwar Ich-bezogen aber nicht Ich-zentriert ist. Das heißt, der Künstler muß in zwei Welten leben, der patriarchalen des Ichbewußtseins, und der matriarchalen des Unbewußten.

Der oft bis zum äußersten gespannte Konflikt zwischen diesen beiden Welten führt beim schöpferischen Menschen zur Synthese im Werk, d.h. in unserem Zusammenhang zum Märchen, in dem sich das Liebliche mit dem Schrecklichen mischt und die Phantasie bis zum poetischen Wahnsinn verwirrt, um diesen dann im Innern wieder zu lösen und frei zu machen. Allerdings darf die Lösung nicht durch Aufgabe der männlichen oder weiblichen Komponente der Psyche erkauft werden, sondern beide müssen gleichwertig nebeneinander bestehen können, um die verlorene Ursprungs-

[1]Neumann, "Mond," 342.

einheit auf einer höheren Ebene wieder herzustellen. Die psychische Instanz, die diesen Wiederherstellungsprozeß dirigiert, ist das Selbst, ein Archetypus, dessen transzendente Funktion das Ich zwar erkennen muß, dessen Faszination es aber nicht verfallen darf, denn das würde ebenfalls eine Zerstörung der bewußten Persönlichkeit durch unbewußte Mächte bedeuten, auch wenn sie von einem patriarchalen Bewußtsein als Erhöhung empfunden würde.[1]

Wenn wir also die Märchen nicht einzeln, sondern in ihrer Gesamtheit und auch in ihrem Eingebettetsein in die Rahmennovelle betrachten, so geschieht dies in der Hoffnung, den inneren Zusammenhang, der sie trotz ihrer verschiedenen Entstehungszeit verbindet, aufzuspüren. Auch handeln wir wohl im Sinne des Dichters,

> denn die Theile sind ja nur durch das organische Ganze Theile zu nennen, können aber ohne dieses im strengeren Sinne nur Fragmente von und zu Gedichten heißen und als solche geliebt werden. Bei aller dieser scheinbaren Vortrefflichkeit fehlt die beherrschende ordnende Seele, die der flüchtigen Schönheit den ewigen Reiz geben muß. (121)

Die beherrschende, ordnende Seele aber ist der bewußt gestaltende Dichter, der die einzelnen Teile zum Ganzen fügt. Was das Ganze aussagen soll, kann für den Romantiker Tieck aber nur in der Märchenform ausgesagt werden. Man

[1] D.h. im Sinne der geistesgeschichtlichen Entwicklung des Abendlandes. In der östlichen Entwicklung ist gerade die Aufgabe der individuellen Persönlichkeit als Ziel der menschlichen Entwicklung und Erreichung der höchsten Erleuchtung geboten.

mißversteht den Dichter, wenn man diese Märchenform ein Spiel mit der Wirklichkeit nennt und behauptet, es sei eine Dichtung, "die hinter die 'Wirklichkeit' des Dargestellten ausdrücklich ein Fragezeichen setzt."[1]

Die Märchen kreisen vielmehr um die für den Künstler tief bedeutsame Frage, ob es möglich ist, den dauernden Kontakt zwischen der patriarchalen und der matriarchalen Welt aufrecht zu erhalten, ohne daß das männliche Ich von der Großen Mutter verschlungen, oder das weibliche Ich vom Großen Vater zerstört wird. Die Antwort--und es gibt eine--scheint zunächst negativ. Entweder ist die patriarchale Bewußtseinswelt dem Unbewußten nicht gewachsen (Eckart, Runenberg), oder die innere Welt scheint dem Männlichen so schauerlich (Liebeszauber) oder verächtlich (Elfen), daß sie zerstört werden muß. Nur in der wirklich kindlich-naiven Welt des Volksbuches (Magelone) ist die Verbindung möglich, und die noch jugendlichen Liebenden finden einander und leben glücklich und zufrieden bis an ihr seliges Ende. Im wirklichen Leben (Pokal) findet der Mann erst im Alter die Geliebte wieder, was ihm zwar ein spätes Glück ermöglicht, aber er hat doch den größten Teil seines Lebens nur halb gelebt. Die komplizierteste Darstellung findet sich im "Eckbert," weil hier die beiden Welten so ineinander übergreifen, daß sie überhaupt nicht

[1]Korff, Geist der Goethezeit, III, 484.

zu scheiden sind.

Für die Darstellung dieser Konfliktsituation ist gerade das Märchen besonders geeignet, denn "es giebt eine Art, das gewöhnlichste Leben wie ein Mährchen anzusehn, eben so kann man sich mit dem Wundervollsten, als wäre es das Alltäglichste, vertraut machen."(129) Wenn man sich aber mit dem Wundervollsten, als wäre es das Alltäglichste, vertraut gemacht hat, dann hat man, psychologisch gesprochen, einen Teil der unbewußten Inhalte dem Bewußtsein nahe gebracht und integriert. Das heißt, man ist ein Stück des Individuationsweges gegangen und hat sich der Ganzheit der Persönlichkeit, dem Selbst, genähert, auch wenn man es nie erreichen wird. Daß dieser Weg konfliktreich, gefährlich, leidvoll und schrecklich sein kann, wußte Tieck, aber er hatte auch die beglückende Gewißheit, daß am Ende des Weges die Erfüllung liegt, denn

> wer viel gelitten hat, kommt, wenn es eine Zukunft giebt, nicht mit zerrissenem Gewand und Lappen und Flicken in jene künftige Welt an, sondern dem wahren Menschen hat sich aus seinen tiefsten Leiden eben ein richtiger echter Wandel, eine innere Vollendung herausgebildet, die ihn der Unsterblichkeit würdig macht.[1]

Von dieser Gewißheit ist allerdings in den Phantasusmärchen noch wenig zu spüren, denn der Gegensatz zwischen dem Wunderbaren und dem Gewöhnlichen scheint vorerst noch unüberbrückbar. Hier wird noch der Kampf ausgetragen zwischen

[1]Edwin H. Zeydel, Percy Matenko und Robert Herndon Fife, Hrsg., Letters of Ludwig Tieck, S. 577.

der matriarchalen Welt des Unbewußten und der patriarchalen Welt des Bewußtseins, wie wir bei den folgenden Märcheninterpretationen sehen werden.

III. KAPITEL

DIE SYMBOLIK DER MÄRCHEN

Die ersten drei Märchen, "Der blonde Eckbert," "Der getreue Eckart und der Tannenhäuser" und "Der Runenberg," gehören thematisch eng zusammen, denn in ihnen wird die Übermacht des Unbewußten dargestellt und die Gefahr, der sich der Mensch aussetzt, wenn er diesem Unbewußten gegenübertritt. Im Eckbertmärchen steht der Mensch mit einem schwachen Ichbewußtsein dem Unbewußten vollkommen hilflos gegenüber und kann sich weder durch eigene Kraft noch mit Hilfe anderer aus der Verstrickung lösen, ja, der Versuch, sich diesen Kräften zu entziehen, treibt ihn schuldlos in Schuld. Im Tannenhäusermärchen sucht das Ichbewußtsein Rückhalt am konventionellen Vaterbild, das ihm aber diesen Rückhalt nicht bieten kann und ihn nur umso hoffnungsloser den übermächtigen Gewalten, die aus seiner Seele aufsteigen, ausliefert. Im "Runenberg" vermag Christian lange Jahre die Vision auf dem Berge zu vergessen und erfolgreich in der Ebene zu leben, um später der Vision umso sicherer zu verfallen und von ihr zerstört zu werden. In allen drei Märchen wird der Mensch gerade dann überwältigt, wenn er sich verhältnismäßig normal in die Welt der Wirklichkeit eingegliedert hat. Eckbert, der Einsamste der drei, ist

vierzig Jahre alt, wenn das Unbewußte in sein Leben einbricht. Friedrich, denn um ihn geht es, nicht um Tannenhäuser, lebt mit Frau und Kindern auf seiner Burg, als der seltsame Pilgrim erscheint und ihn fortreißt, ihm in die Tiefe zu folgen. Christian lebt sieben Jahre relativ glücklich in der Ebene mit Frau und Kindern in Gesellschaft seines verwitweten Vaters, bis der Fremde mit dem Gold kommt, das ihn wie magisch anzieht.

Wenn man diese drei Märchen noch mit dem etwas ungenauen Ausdruck "Naturmärchen" bezeichnen kann, dann ist das für "Liebeszauber" nicht mehr möglich, denn die erste Hälfte des Märchens spielt in der Stadt, die zweite Hälfte in einem Landhaus. Dieses mittlere Märchen, eines der drei neugeschriebenen, stellt die Überwindung der unbewußten Mächte dar, die jetzt aber nicht mehr durch magische Personen dargestellt werden, sondern durch menschliche Vertreter. Daß diesem Märchen besondere Bedeutung zukommt, zeigt nicht nur seine Stellung in der Reihenfolge--es ist das vierte von sieben--sondern auch das folgende Gespräch der Rahmennovelle. Während die drei ersten und die drei letzten Märchen rasch hinter einander erzählt werden, folgt diesem Märchen ein längerer Kommentar.

Die drei letzten Märchen, "Magelone," "Die Elfen" und "Der Pokal," stellen einmal die Verbindung her zwischen Bewußtsein und Unbewußtem (Magelone), andererseits wird aber auch die resignierende Erkenntnis ausgesprochen, daß

es scheinbar unmöglich ist, das Wunderbare mit dem Gewöhnlichen ständig zu verbinden (Elfen). Im letzten Märchen (Pokal) sehen wir, daß nur durch die Hinüberrettung des Wunders ins tägliche Leben eine schöpferische Weiterentwicklung möglich ist. Die wehmütige Erkenntnis, daß dies erst im Alter möglich zu sein scheint, gibt diesem Märchen seine besondere Stimmung.

In allen sieben Märchen repräsentiert das Weibliche in allen seinen Erscheinungsformen die Welt des Unbewußten, mit der sich der männliche Held auseinanderzusetzen hat, mag sie ihm nun lieblich oder schrecklich oder beides zugleich sein. Den Zugang zur Welt des Unbewußten findet der Mann, d.h. der schöpferische Mensch, durch die Frau, die der Welt des Kollektiven Unbewußten näher steht und ihm die Brücke auf die andere Seite bauen könnte, wenn sie nicht selbst vom unbewußt Männlichen beherrscht würde. Sobald sich die Frau von der Ursprungswelt des matriarchalen Reiches entfernt und die Wurzeln ihrer weiblichen Existenz vergißt, oder das Geheimnis der inneren Welt preisgibt, verliert die Welt des Bewußtseins die Verbindung zum Unbewußten und wird arm und dürr. Wir haben uns bei den folgenden Interpretationen vorwiegend auf die weibliche Symbolik beschränkt, erstens, weil sie den Hauptanteil der symbolischen Darstellung ausmacht, und zweitens, weil an der Einstellung des Märchenhelden dem Weiblichen gegenüber die Entwicklung, die in den Märchen

dargestellt wird, am durchsichtigsten ist. Wir interpretieren die sieben Märchen zunächst einzeln und fassen sie dann in einer Ganzschau zusammen.

A. Der Blonde Eckbert: Das doppelte Ich und die Große Mutter

Eckbert, ein Mann von etwa vierzig Jahren, lebt mit seiner Frau Bertha innerhalb der Ringmauern seines kleinen Schlosses in kinderloser Ehe. Sein einziger Umgang ist ein Mann namens Philip Walther, der Kräuter und Steine sammelt und sie zu ordnen versucht. Eines Abends veranlaßt Eckbert seine Frau, dem Freund die Geschichte ihrer Jugend zu erzählen. Bertha war aus Angst vor dem Vater aus ihrem Dorfe geflohen und hatte sich im Gebirge verirrt. Nach mehrtägigem Umherirren traf sie bei einem Wasserfall eine alte Frau, von der sie Brot und Wein erhielt, und die sie dann mit in ihre Hütte nahm. Ein kleiner Hund und ein prächtiger Vogel, der Edelstein- und Perleneier legt, gehören zum Besitz der Alten, bei der Bertha den Haushalt führen muß und spinnen und lesen lernt. Eine Warnung der Alten, nie vom rechten Wege abzuweichen, wurde von Bertha nicht verstanden. Eines Tages band sie den Hund an, nahm den Vogel im Käfig und ein Gefäß voll Juwelen an sich und verließ die Hütte, um die Welt, von der sie gelesen hatte, aufzusuchen. In ihrem Heimatdorf angelangt, fand sie die Eltern gestorben. Sie ließ sich in einer angenehmen Stadt nieder, wo

der Vogel nach langer Zeit wieder zu singen begann. Überwältigt von Angst und Schuld, erwürgte Bertha den Vogel und begrub ihn im Garten. Nach Beendigung der Erzählung nennt Walther den Namen des Hundes, auf den sich Bertha nie hatte besinnen können. Sie ist von diesem geheimen Wissen Walthers so verstört, daß sie erkrankt. An diesem Punkt setzt die Eckbertgeschichte ein. Nachdem Bertha ihm ihre Angst gestanden hat, geht Eckbert auf die Jagd, trifft Walther und erschießt ihn. Wieder auf der Burg angekommen, findet er Bertha tot. Er ist nun völlig allein und mit sich zerfallen. Um sich zu zerstreuen, geht er auf Gesellschaften in der nahegelegenen Stadt, wo sich ihm ein junger Ritter, Hugo, anschließt, mit dem Eckbert ein sehr inniges Verhältnis pflegt, bis er sich wiederum getrieben fühlt, dem neuen Freund seine Geschichte zu erzählen und, nach Beendigung der Geschichte, wiederum Verdacht schöpft. Hugo verwandelt sich vor seinen Augen in Walther, und Eckbert, fast wahnsinnig, flieht aus der Stadt auf seine einsame Burg zurück. Er beschließt, eine Reise zu machen, um seine Gedanken zu ordnen. Ohne Ziel reitet er aus seiner Burg, verirrt sich ins Gebirge, wo er auf einen Bauern trifft, der ihn am Wasserfall vorüber in einen Wald weist. Der Bauer verwandelt sich ebenfalls in die Gestalt Walthers, Eckbert spornt sein Pferd an, bis es unter ihm zusammenbricht, und setzt seinen Weg zu Fuß fort. Im Walde hört er einen Vogel singen, einen Hund bellen und begegnet der Alten, die ihn mit

Vorwürfen empfängt und ihren Hund und Vogel zurückverlangt. Sie eröffnet ihm, daß sie Walther und Hugo und daß Bertha seine Schwester war.

Wir sehen, wie Immerwahr,[1] in diesem Märchen die symbolische Darstellung eines gespaltenen Bewußtseins, lehnen jedoch die Deutung ab, nach der Bertha das schöpferische Ich sein soll. Die Doppelgestalt Bertha-Eckbert ist vielmehr die symbolische Repräsentation des schöpferischen Menschen, dessen Seele zum Kampfplatz zwischen der matriarchalen und der patriarchalen Welt geworden ist.[2] Die Symbolik männlich-bewußt und weiblich unbewußt gilt gerade in diesem Märchen in ihrer ganzen Paradoxie. Bertha symbolisiert das weibliche Ich, das zunächst vor dem übermächtig Männlichen ins mütterliche Reich flieht, um sich in einer Phase der Selbstbewahrung zu einem matriarchalen Bewußtsein zu entwickeln. Die Entwicklung wird jedoch

[1] "'Der blonde Eckbert' as a poetic Confession."

[2] Neumann, Der schöpferische Mensch: "Der Unterschied zwischen dem schöpferischen und dem Normalmenschen besteht aber nicht, wie die Psychoanalyse meint, in einem 'Triebüberschuß,' sondern in einer beim schöpferischen Menschen von Anfang an vorhandenen verstärkten psychischen Spannung. Nicht nur eine besondere Belebung des Unbewußten, sondern eine ebenso starke Betonung des Ich und der Ich-Entwicklung ist bei ihm von früh an nachweisbar." (S. 35-36).
Vgl. auch Neumann, "Mond": "Obgleich das matriarchale Bewußtsein allgemein-menschlich ist, und auch im Mann, gewiß aber im schöpferischen Mann, seine bedeutsame Rolle spielt, ist doch die Frau die eigentliche Repräsentantin dieses Bewußtseins, auch wenn sie heute über ein patriarchales Bewußtsein verfügt und der Konflikt zwischen ihren beiden Bewußtseinshaltungen zu den Grundkonflikten der modernen Frau gehört." (363).

voreilig und schuldhaft unterbrochen, wenn Bertha, verführt durch das unbewußt Männliche in der weiblichen Psyche, d.h. durch den Animus, vor Ende der Probezeit das matriarchale Reich verläßt, um sich in der Welt zu verwirklichen. Daß diese Verwirklichung nicht gelingt, wird durch den Tod der Pflegeeltern dargestellt, die sie mit ihrem Reichtum überraschen wollte. Der Verlust der Eltern bedeutet Berthas Unfähigkeit, die reale Welt, der sie entflohen war, wiederzufinden, und die Schätze, die sie aus dem Reich der Großen Mutter mitbringt, können ihr deshalb auch nicht zu einem erfüllten Leben als Frau verhelfen, wie sie selbst feststellt:

> Ich hatte es mir so schön vorgestellt, sie mit meinem Reichthume zu überraschen; durch den seltsamsten Zufall war das nun wirklich geworden, was ich in der Kindheit immer nur träumte,--und jetzt war alles umsonst, sie konnten sich nicht mit mir freuen, und das worauf ich am meisten immer im Leben gehofft hatte, war für mich auf ewig verloren. (160)

Der Vogel, der in der Welt der Alten das schöpferische Geistprinzip, also ein männliches, nicht ein weibliches Fruchtbarkeitssymbol darstellt, wird in der profanen Welt zum Vertreter des patriarchalen Gewissens und als solcher getötet und im Garten begraben.[1] Das unbewußt Männliche

[1] J. E. Cirlot, A Dictionary of Symbols, S. 25-26: "Every winged being is symbolic of spiritualization. The bird, according to Jung, is a beneficient animal representing spirits or angels, supernatural aid, thoughts and flights of fancy."
Vgl. hierzu die spätere Bedeutung des Vogels Phoenix im Elfenmärchen.

wird dann auf Eckbert projiziert, der seine Existenz eigentlich Bertha verdankt, denn sie "kam mir vor wie ein Wunder, und ich liebte sie über alles Maaß. Ich hatte kein Vermögen, aber durch ihre Liebe kam ich in diesen Wohlstand, wir zogen hieher, und unsere Verbindung hat uns bis jetzt noch keinen Augenblick gereut." (162) Die Identität zwischen männlichem und weiblichem Ich wird durch die Namengebung unterstrichen, denn Bertha ist die weibliche Form von Eckbert, dessen Name "leuchtendes Schwert" bedeutet, was Tieck sicher gewußt hat.

Mit dem Mord an Walther, der für Eckbert zunächst befreiend wirkt, und der ihn doch schaudern macht, tötet er aber unbewußt die männliche Seite der Großen Mutter und wird damit selbst zu ihrem Werkzeug, welches das Bewußtsein, das als männlich gesehen wird,[1] vernichtet. Berthas Tod, der mit dem Walthers zusammenfällt, beweist lediglich, daß auch das weibliche Ichbewußtsein ausgelöscht wird. Dem männlichen Ich aber erscheint die Große Mutter nicht als liebende Mutter wie dem weiblichen, sondern als strafende Mutter, in deren Reich die ganze Ohnmacht des patriarchalen Vernunft-Ich offenbar wird, das als Eckbert wahnsinnig und verscheidend am Boden liegt.

[1]Walther als Freund Eckberts ist Schatten, d.h. Verstärkung des männlichen Prinzips in der Welt, das aber von Eckbert verdrängt wird und damit unbewußt bleibt.

Es geht in diesem Märchen also um die Schwachheit und Unzulänglichkeit des Ich, des weiblichen sowohl als des männlichen, das sich schuldhaft aus der Verstrickung mit dem Unbewußten zu lösen sucht, aber diesem Unbewußten, das sich in der Gestalt der Großen Mutter manifestiert, in keiner Weise gewachsen ist. Daß es sich hier um die Bewußtmachung tiefster seelischer Inhalte handelt, sagt uns der Dichter gleich zu Anfang:

> Es giebt Stunden, in denen es den Menschen ängstigt, wenn er vor seinem Freunde ein Geheimniß haben soll, was er bis dahin oft mit vieler Sorgfalt verborgen hat, die Seele fühlt dann einen unwiderstehlichen Trieb, sich ganz mitzutheilen, dem Freunde auch das Innerste aufzuschließen, damit er um so mehr unser Freund werde. In diesen Augenblicken geben sich die zarten Seelen einander zu erkennen, und zuweilen geschieht es wohl auch, daß einer vor der Bekanntschaft des andern zurückschreckt. (154)

Der Anstoß zur Bewußtwerdung geht also vom männlichen Ich aus, was jedoch erzählt wird, ist die Geschichte des weiblichen Ich, dem in der Welt die Vergewaltigung durch das Männliche droht und das nur in der Stille der Waldeinsamkeit zu sich selbst kommen kann.

Wenn wir im folgenden die Entwicklung Berthas in großen Zügen nachzeichnen, wird uns gerade die Gestalt der Großen Mutter und ihrer Symbolik den Sinn des Werkes erschließen helfen. Der Archetypus der Großen Mutter gehört, wie wir bereits feststellten, einer Entwicklungsstufe an, in der sich das Ich aus dem Enthaltensein in der Ursprungseinheit, die von Neumann als Uroboros definiert wird, zu

lösen beginnt. Auf dieser Stufe empfindet das weibliche Ich die matriarchale Seite des Uroboros als positiv-mütterlich, die patriarchale Seite als das Fremde und Gefährliche. Dem männlichen Ich aber erscheint die patriarchale Seite als das befreundete, während die matriarchale Seite als das Böse, Verschlingende gesehen wird.[1]

Bertha war ein äußerst ungeschicktes Kind, das aus Jammer über die Armut der Eltern und dem beständig daraus entstehenden Zwist in eine Traum- und Vorstellungswelt flüchtete. Sie träumte davon, plötzlich reich zu werden und die Eltern mit Gold und Silber überschütten zu können, oder auch von Geistern, die ihr unterirdische Schätze entdeckten oder Kiesel schenkten, die sich in Edelsteine verwandelten. (146-46) In diese kindlich-weibliche Phantasiewelt[2] bricht die patriarchal betonte Alltagswelt mit brutaler Gewalt ein.

> Mein Vater war immer sehr ergrimmt auf mich, daß ich eine so ganz unnütze Last des Hauswesens sei. Er behandelte mich daher oft ziemlich grausam, und es war selten, daß ich ein freundliches Wort von ihm vernahm. So war ich ungefähr acht Jahre alt geworden, und es wurden nun ernstliche Anstalten gemacht, daß ich etwas thun, oder lernen sollte. Mein Vater glaubte, es wäre nur Eigensinn oder Trägheit von mir, um meine Tage in

[1]Diese Stellungnahme von Seiten des Helden tritt im Eckbertmärchen noch nicht klar hervor. Sie wird erst im Tannenhäuser entwickelt, wo der Venusberg der Ort der Dämonen ist. Im Runenberg werden die beiden Welten dann klar geschieden.

[2]Vgl. weiter vorn, S. 59-60.

> Müssiggang hinzubringen, genug, er setzte mir mit Drohungen unbeschreiblich zu, da diese aber doch nichts fruchteten, züchtigte er mich auf die grausamste Weise, indem er sagte, daß diese Strafe mit jedem Tage wiederkehren sollte, weil ich doch nur ein unnützes Geschöpf sei. (147)

Auf der Flucht aus der patriarchalen Vernunftwelt, in welcher die für das Weibliche charakteristischen Geistestätigkeiten (wünschen, träumen, vorstellen) unnütz sind, durchläuft Bertha noch einmal symbolisch ihren bisherigen Entwicklungsweg, nachdem sie in der Nacht zu sterben gewünscht hatte, weil sie gar nicht begreifen konnte, warum sie einfältiger als die anderen Kinder war. Geburt und frühkindliche Unbewußtheit (Heraustreten aus der Hütte in den dunklen Wald) werden abgelöst von der Phase, in welcher das Kind zu fremden Menschen kommt, bei denen es die für seine Entwicklung notwendige Geborgenheit nicht finden kann. Bertha war ja die Tochter eines Ritters, die bei einem Hirten erzogen wurde, weil ihre Mutter nicht die Frau ihres Vaters war.[1] Auch auf dem Irrweg durch das Gebirge trifft Bertha Bergleute und Köhler, vor deren fremder Aussprache sie fast in Ohnmacht gefallen wäre. (148)

Im Gebirge--schon das Wort war dem Kinde fürchter-

[1]Auf die Ironie des (männlichen) Hirten, der sein Amt nicht erfüllen kann und es an die Hexe abtreten muß, können wir hier nicht eingehen. Es wäre einer besonderen Untersuchung wert, festzustellen, inwieweit die romantische Ironie auf der Tragik des Menschen beruht, der weder in der mütterlichen noch in der väterlichen Welt beheimatet ist.

lich gewesen--wird für Bertha das Männliche in seiner ganzen Bedrohlichkeit, Dürre und Ungeborgenheit zum Naturbild:

> Die Felsen um mich her gewannen jetzt eine andre, weit seltsamere Gestalt. Es waren Klippen, so auf einander gepackt, daß es das Ansehn hatte, als wenn sie der erste Windstoß durch einander werfen würde. Ich wußte nicht, ob ich weiter gehen sollte. Ich hatte des Nachts immer im Walde geschlafen, denn es war gerade zur schönsten Jahreszeit, oder in abgelegenen Schäferhütten; hier traf ich aber gar keine menschliche Wohnung, und konnte auch nicht vermuthen, in dieser Wildniß auf eine zu stoßen; die Felsen wurden immer furchtbarer, ich mußte oft dicht an schwindlichten Abgründen vorbeigehn, und endlich hörte sogar der Weg unter meinen Füßen auf. (149)

Selbst vom steilsten Felsen aus ist nichts zu erblicken, was Schutz und Geborgenheit verspräche.

> Als ich aber oben stand, war alles, so weit nur mein Auge reichte, eben so, wie um mich her, alles war mit einem neblichten Dufte überzogen, der Tag war grau und trübe, und kein Baum, keine Wiese, selbst kein Gebüsch konnte mein Auge erspähn, einzelne Sträucher ausgenommen, die einsam und betrübt in engen Felsenritzen empor geschossen waren. (149-50)

In dieser Einsamkeit und geistigen "Verstiegenheit" vollzieht sich nun in Bertha eine erste Wandlung. Sie, die aus der Menschenwelt geflohen war, sehnt sich nach einem Menschen, auch wenn sie sich vor ihm fürchten müßte. Diese Sehnsucht nach Bezogenheit befähigt sie denn auch, den Weg aus dem öden Gebirge zu finden und gegen Abend sieht sie Wiesen und Wälder mit fernen, angenehmen Bergen vor sich liegen. Ihr ist, als sei sie aus der Hölle in

ein Paradies getreten, und ihre Einsamkeit und Hilflosigkeit kommen ihr nun gar nicht mehr schrecklich vor. (150)

Das Paradies ist ein Symbol für den Urzustand des Enthaltenseins und der Geborgenheit im Reich der Großen Mutter.[1] Die Große Mutter stammt als Begriff aus der Religionsgeschichte. Jung hat die verschiedenen Aspekte und Erscheinungsformen des Mutterarchetypus beschrieben.[2]

[1]Neumann, Ursprungsgeschichte, S. 26: "[Die Zeit des Anfangs, der Vollkommenheit] . . . ist die Zeit des Daseins im Paradies, in dem die Seele ihren vorweltlichen Ort hat, die Zeit vor der Geburt des Ich, des unbewußten Geborgenseins . . ."
S. 28: "Dieses Anfangsstadium, in dem das Ich-Bewußtsein noch auf einer kindlichen Stufe steht, ist ausgezeichnet durch das Überwiegen des mütterlichen Charakters im Uroboros."

[2]Jung, Wurzeln, S. 96-97: ". . . die persönliche Mutter und Großmutter; die Stief- und Schwiegermutter, irgendeine Frau, zu der man in Beziehung steht, auch die Amme oder Kinderfrau, die Ahnfrau und die weiße Frau, in höherem, übertragenem Sinne die Göttin, speziell die Mutter Gottes, die Jungfrau (als verjüngte Mutter, z.B. Demeter und Kore), Sophia (als Muttergeliebte evtl. auch Typus Kybele-Attis, oder als Tochter-[verjüngte Mutter-]Geliebte); das Ziel der Erlösungssehnsucht (Paradies, Reich Gottes, himmlisches Jerusalem); in weiterem Sinne die Kirche, die Universität, die Stadt, das Land, der Himmel, die Erde, der Wald, das Meer und das stehende Gewässer, die Materie, die Unterwelt und der Mond, in engerem Sinne als Geburts- oder Zeugungsstätte der Acker, der Garten, der Fels, die Höhle, der Baum, die Quelle, der tiefe Brunnen, das Taufbecken, die Blume als Gefäß (Rose und Lotus); als Zauberkreis (Mandala als Padma) oder als Cornucopiatypus; im engsten Sinne die Gebärmutter, jede Hohlform (z.b. Schraubenmutter); die Yoni; der Backofen, der Kochtopf; als Tier die Kuh, der Hase und das hilfreiche Tier überhaupt.

Alle diese Symbole können einen positiven, günstigen oder einen negativen, nefasten Sinn haben. Ein ambivalenter Aspekt ist die Schicksalsgöttin (Parzen, Graeen, Nornen), nefast die Hexe, der Drache (jedes verschlingende und umschlingende Tier, wie großer Fisch und Schlange)."

Personifiziert erscheint sie als Muttergöttin und Herrin der Tiere, als verschleiertes Bild zu Sais oder als nackte Göttin auf dem Rücken eines wilden Tieres, als Hexe im Märchen, welche die Kinder frißt, oder als Richterin, welche die Guten belohnt und die Bösen bestraft (Frau Holle). Ebenso verschieden wie ihre Erscheinungsformen sind ihre Eigenschaften: Sie ist "die magische Autorität des Weiblichen" schlechthin,

> die Weisheit und die geistige Höhe jenseits des Verstandes; das Gütige, Hegende, Tragende, Wachstum-, Fruchtbarkeit- und Nahrungspendende; die Stätte der magischen Verwandlung, der Wiedergeburt; das Geheime, Verborgene, das Finstere, der Abgrund, die Totenwelt, das Verschlingende, Verführende und Vergiftende, das Angsterregende und Unentrinnbare.[1]

Neumann hat sie die uroborische Mutter genannt, und je nach ihren Eigenschaften ist sie die liebende oder die schreckliche Mutter.[2] Die Alte, der Bertha gegen Abend am Wasserfall begegnet, trägt deutliche Züge dieses Archetypus:

[1]Jung, Wurzeln, S. 97-98.

[2]Neumann, Ursprungsgeschichte, S. 28: "Das Anfangsstadium] . . . ist ausgezeichnet durch das Überwiegen des mütterlichen Charakters im Uroboros."
S. 68: "Dies gilt für das frühkindliche Dasein, in welchem sich das Ich noch nicht gefestigt hat. In diesem Stadium überwiegen die nährend-schützenden Aspekte der uroborischen Mutter. Wenn sich das Ich so weit entwickelt hat, daß es in die Jünglingsphase eingetreten ist, dann beginnt eine Umwertung des Bildes, d.h. die uroborische Mutter wird als böse gesehen. Das Weibliche wird dann erfahren als . . . negativ Faszinierendes. Besonders häufig und deutlich betont sind zwei Züge: das eine ist das blutige und grausame Wesen der großen Muttergöttin, das andere ihre Zauber- und Hexenkraft."

"Sie war fast ganz schwarz gekleidet und eine schwarze Kappe bedeckte ihren Kopf und einen großen Teil ihres Gesichtes, in der Hand hielt sie einen Krückenstock." (150) Und eine Weile später, in der Hütte: "Indem ich sie betrachtete, überlief mich mancher Schauer: denn ihr Gesicht war in einer ewigen Bewegung, indem sie dazu wie vor Alter mit dem Kopfe schüttelte, so daß ich durchaus nicht wissen konnte, wie ihr eigentliches Aussehen beschaffen war. (153) Zur Vervollständigung des Bildes gehören die Tiere, der Hund und der Vogel, das Männliche, das als Kind geliebt und als Fruchtbarkeitswerkzeug verwendet wird.[1] Der Hund symbolisiert in der Welt der Alten das kindlich Neugierige, das auf die Pflege des Weiblichen angewiesen ist, aber auch die latente Triebkraft des Männlichen. Deshalb wird er auch später von Bertha in der Stube angebunden, weil sie sich fürchtet, ihn mitzunehmen. Der Vogel ist ein Symbol für die zeugende Fruchtbarkeit des Geistes, der unbewußt und verborgen als schöpferische Weisheit im mütterlichen Reich ewig wirkt und schafft, denn nur so ist das merk-

[1]Hedwig v. Beit, Symbolik des Märchens, S. 348: "Der Hund ist eine häufige Erscheinungsform oder ein Begleiter der chthonischen Urmutter, etwa der Hekate, und auch der wilden Jagd. Er ist in fast allen Religionen Wächter des Totenreiches und Geleiter der Totenseelen und stellt im Gegensatz zum wilden Tier den domestizierten Trieb dar.
Vgl. hierzu auch Isis mit Anubis und dem Horusfalken, oder Gula, die assyro-babylonische Muttergöttin, die große Ärztin, deren Symbol ein Hund ist (Larousse Encyclopedia of Mythology, S. 63). Vgl. auch Hubbs, "Tieck, Eckbert und das Kollektive Unbewußte," 690.

würdige Lied zu erklären:

> Waldeinsamkeit,
> Die mich erfreut,
> So morgen wie heut
> In ewger Zeit,
> O wie mich freut
> Waldeinsamkeit. (152)

Aus der Welt, in der das Männliche mit dem Ichbewußtsein identifiziert wird, sehnt sich dieser Natur-Geist in seine Urheimat zurück:

> Waldeinsamkeit
> Wie liegst du weit:
> O dich gereut
> Einst mit der Zeit.--
> Ach einzge Freud
> Waldeinsamkeit. (161)

Und am Ende des Märchens hört Eckbert den Vogel wieder singen:

> Waldeinsamkeit
> Mich wieder freut
> Mir geschieht kein Leid,
> Hier wohnt kein Neid,
> Von neuem mich freut
> Waldeinsamkeit. (168)

Für Bertha, das weibliche Ich, wird diese Waldeinsamkeit zunächst zur Stätte der Selbstbewahrung, d.h. sie tritt in das Stadium ein, "in dem das Weibliche seiner Natur nach ohne Schaden an die Große Mutter verhaftet bleiben kann."[1] Nach einer sakramentalen Einweihung mit Brot und Wein folgt sie der Alten über eine angenehme Wiese und durch einen ziemlich langen Wald.

[1]Neumann, "Mond," 371.

> Als wir heraustraten, ging die Sonne gerade unter, und ich werde den Anblick und die Empfindung dieses Abends nie vergessen. In das sanfteste Roth und Gold war alles verschmolzen, die Bäume standen mit ihren Wipfeln in der Abendröthe, und über den Felsen lag der entzückende Schein, die Wälder und die Blätter der Bäume standen still, der reine Himmel sah aus wie ein aufgeschlossenes Paradies, und das Rieseln der Quellen und von Zeit zu Zeit das Flüstern der Bäume tönte durch die heitre Stille wie in wehmütiger Freude. Meine junge Seele bekam jetzt zuerst eine Ahndung von der Welt und ihren Begebenheiten. Ich vergaß mich und meine Führerin, mein Geist und meine Augen schwärmten nur zwischen den goldenen Wolken. (155)

Für Bertha hat diese Szene ganz offenbar visionäre Bedeutung. Sie ist auf ihrer Flucht aus der patriarchalen Welt in das Reich der Mutter gelangt und von der Alten aufgenommen worden. Die Natur bestätigt ihr noch die Tatsache, daß im Augenblick des Heraustretens aus dem Wald die Sonnenwelt des patriarchalen Bewußtseins zurücksinkt, damit sich das weibliche Ich in einer Zeit des Stillestehns und Abwartens zu seiner eigentlichen Bestimmung entwickeln kann. Das ist auch der Sinn der Probezeit im Märchen, die erfüllt werden muß, in welcher die Tochter von der Mutter in die Geheimnisse der weiblichen Urmysterien eingeweiht wird.[1] Bertha, die früher so ungeschickt war, daß sie

[1]Neumann, "Über den Mond und das matriarchale Bewußtsein," 340: "So elementare Leistungen, wie Feuerbewahrung, Zubereitung der Nahrung und des Rauschtrankes, Kleidungsanfertigung, Spinnen und Weben ebenso wie Töpfern usw., gehören zur Urdomäne des Weiblichen. Sie sind ursprünglich nicht im Sinne des patriarchalen Bewußtseins 'technische' Verrichtungen, sondern symbolgesättigte Ritualien. Sie sind als Urmysterien zu bezeichnen, weil es sich um Mysterien eines unbewußten symbolischen Tuns, noch nicht um solche des Erkennens handelt."

auch nicht das kleinste Geschäft im Haushalt verrichten konnte, findet sich jetzt sehr schnell in die Wirtschaft, lernt spinnen und die Tiere versorgen. Auch geistige Tätigkeit ist nicht ausgeschlossen, denn sie lernt lesen, und die Lektüre wird ihr in der Einsamkeit eine "Quelle von unendlichem Vergnügen." Je mehr Bertha sich zu der ihr gemäßen Natur entwickelt, umso mehr wird ihr von der Alten vertraut, die sie schließlich in das Geheimnis des Vogels einweiht und ihr aufträgt, die Eier aus dem Käfig zu nehnehmen "und in fremdartigen Gefäßen wohl zu verwahren."[1] Jetzt bleibt die Alte oft Wochen und Monate aus, aber diese Abwesenheit bewirkt keine Störung in Berthas ruhigem Tagesablauf, im Gegenteil, es ist ihr lieber, wenn sie allein ist, denn dann ist sie selbst Gebieterin im Haus. "Der Hund liebte mich sehr und that alles was ich wollte, der Vogel antwortete mir in seinem Liede auf alle meine Fragen, mein Rädchen drehte sich immer munter, und so fühlte ich im Grunde nie einen Wunsch nach Veränderung. (156) Solange Bertha ihrer weiblichen Eigenart treu bleibt, gerät sie in keinen Konflikt, weder mit sich selbst noch mit ihrer Umgebung, die ein Bild völliger Harmonie und Ausgeglichenheit ist.

> . . . mein Rädchen schnurrte, der Hund bellte, der wunderbare Vogel sang und dabei war alles

[1]Die Schwangerschaftssymbolik ist hier kaum zu übersehen.

> so still in der Gegend umher, daß ich mich in der ganzen Zeit keines Sturmwindes, keines Gewitters erinnere. Kein Mensch verirrte sich dorthin, kein Wild kam unserer Behausung nahe, ich war zufrieden und arbeitete mich von einem Tage zum anderen hinüber. (155)

In dieser Welt, in der das Männliche nur reduziert als Hund und Vogel erfahren wird,[1] hat es nichts Bedrohliches oder Furchtbares (Sturmwind und Gewitter). Dieser Aspekt bleibt mit der Alten verbunden, deren Warnung in die Form der patriarchalen Gesetzgebung gekleidet ist: "Du bist brav, mein Kind! sagte sie einst zu mir mit einem schnarrenden Tone; wenn du so fort fährst, wird es dir auch immer gut gehn: aber nie gedeiht es, wenn man von der rechten Bahn abweicht, die Strafe folgt nach, wenn auch noch so spät."(156) Daß dies als Meinung und Satz der Welt, aus der sie kam, und in die sie zurückkehren wird, zu gelten hat, bleibt Bertha vollkommen unbewußt. Sie beachtet die Warnung zuerst überhaupt nicht, erst in der Nacht (!) fällt ihr das Gespräch wieder ein, und sie kann nicht begreifen, was die Alte sagen wollte:

> Ich überlegte alle Worte genau, ich hatte wohl von Reichthümern gelesen, und am Ende fiel mir ein, daß ihre Perlen und Edelsteine wohl etwas Kostbares sein könnten. Dieser Gedanke wurde mir bald noch deutlicher. Aber was konnte sie mit der rechten Bahn meinen? Ganz konnte ich den Sinn ihrer Worte noch immer nicht fassen. (156-57)

[1] Vgl. weiter vorn, S. 59.

Der Einfall als Ausdruck der Geistgewalt des Unbewußten hat für ein weibliches Bewußtsein männliches Vorzeichen,[1] was jedoch nicht bedeutet, daß er dem weiblichen Ich bewußt wird. Es verwechselt vielmehr Geist und Bewußtseins-Welt, und so kann Bertha rückblickend sagen, es sei "ein Unglück für den Menschen, daß er seinen Verstand nur darum bekömmt, um die Unschuld seiner Seele zu verlieren." (157) Dieser "Verstand" ist eine Errungenschaft des Männlichen, das dem Ich und dem Bewußtsein verhaftet ist und sich vom Unbewußten distanziert hat. Indem Bertha in diesem Sinne verständig wird, wird sie ihrer weiblichen Natur untreu und gerät in Konflikt nicht nur mit der Mutter, sondern auch mit sich selbst. Statt ihre Aufgabe darin zu sehen, die kostbaren Eier aus dem Käfig zu nehmen und in den Gefäßen aufzubewahren, meint sie jetzt zu begreifen, daß es nur auf sie ankomme, den Vogel und die Kleinodien zu nehmen und damit die Welt aufzusuchen, von der sie gelesen hatte. Gleichzeitig hofft sie, dann auch den überaus schönen Ritter zu finden, von dem sie immer noch träumt. Der Konflikt bleibt jedoch unbewußt, und im

[1]Neumann, "Mond," 340: "Die ursprüngliche Geisttätigkeit des Unbewußten ist der Einfall in seiner 'launischen', d.h. mondhaften Unberechenbarkeit, er ist der unsystematischen geistigen Produktivität des ursprünglichen Menschen und des Weiblichen am nächsten und gehört ihr urtümlich an. Einfall und Intuition sind Ausdruck der Geistgewalt des Unbewußten, des lumen naturae der weiblichen Nachtwelt, in dem sich ihre Dunkelheit plötzlich und inspiratorisch erhellt."

Anfang

> war dieser Gedanke nichts weiter als jeder andere Gedanke, aber wenn ich so an meinem Rade saß, kam er mir immer wider Willen zurück, und ich verlor mich so in ihm, daß ich mich schon herrlich geschmückt sah, und Ritter und Prinzen um mich her. Wenn ich mich so vergessen hatte, konnte ich ordentlich betrübt werden, wenn ich wieder aufschaute, und mich in der kleinen Wohnung befand. (157)

Die Alte geht wieder fort und sagt Bertha, sie solle ja auf alles gut acht geben und sich die Zeit nicht lang werden lassen. Bertha ahnt, daß dies eine letzte Probe ist, und daß sie die Probe nicht bestehen wird.

> Ich nahm mit einer gewissen Bangigkeit von ihr Abschied, denn es war mir, als würde ich sie nicht wiedersehn. Ich sah ihr lange nach und wußte selbst nicht, warum ich so beängstigt war; es war fast, als wenn mein Vorhaben schon vor mir stände, ohne mich dessen deutlich bewußt zu sein. (157)

Einige Tage lang kann sie durch emsige Pflege der Tiere und fleißiges Spinnen den Konflikt verdrängen, aber eines Morgens steht sie mit dem festen Vorsatz auf, mit dem Vogel die Hütte zu verlassen und die sogenannte Welt aufzusuchen.

> Es war mir enge und bedrängt zu Sinne, ich wünschte wieder da zu bleiben, und doch war mir der Gedanke widerwärtig; es war ein seltsamer Kampf in meiner Seele, wie ein Streiten von zwei widerspenstigen Geistern in mir. In einem Augenblicke kam mir die ruhige Einsamkeit so schön vor, dann entzückte mich wieder die Vorstellung einer neuen Welt, mit allen ihren wunderbaren Mannichfaltigkeiten.
>
> Ich wußte nicht, was ich aus mir selber machen sollte, der Hund sprang mich unaufhörlich an,

> der Sonnenschein breitete sich munter über die Felder aus, die grünen Birken funkelten: ich hatte die Empfindung, als wenn ich etwas sehr Eiliges zu thun hätte, ich griff also den kleinen Hund, band ihn in der Stube fest, und nahm dann den Käfig mit dem Vogel unter den Arm. Der Hund krümmte sich und winselte über diese ungewohnte Behandlung, er sah mich mit bittenden Augen an, aber ich fürchtete mich, ihn mit mir zu nehmen. Noch nahm ich eins von den Gefäßen, das mit Edelsteinen angefüllt war, und steckte es zu mir, die übrigen ließ ich stehen. (158)

Die Flucht aus der Waldeinsamkeit wiederholt mit umgekehrtem Vorzeichen Berthas Flucht aus der elterlichen Hütte. Die Angst vor dem Vater, die das achtjährige Kind aus der Welt trieb, kehrt wieder in der Furcht, den Hund mitzunehmen, der ja einen Teil des unbewußt Männlichen in Bertha darstellt. Nicht nur die Neugier und das Kindliche, auch die Leidenschaft (er sprang sie unaufhörlich an) manifestiert sich in dem Tier. Die Zurücklassung des Hundes bedeutet, daß Bertha einen Teil des unbewußt Männlichen zurückläßt, das in der patriarchalen Welt durch das Ich-Bewußtsein repräsentiert wird. Das wird im Märchen durch die Tatsache unterstrichen, daß sich Bertha später nicht an den Namen des Hundes erinnern kann, und daß ihr Walther, der Freund, dem sich Eckbert angeschlossen hatte, weil er an ihm die verwandte Denkart schätzte, den Namen des Hundes nennt.

Bertha, das weibliche Ich, das unbewußt unter der Dominanz des männlich Geistigen steht, läßt aber nicht nur einen Teil des latenten modernen Ichbewußtseins zurück,

sondern einen großen Teil ihres Selbst. Die Perlen und Edelsteine, die in den vielen Gefäßen aufbewahrt werden, sind der Schatz, der im Märchen das Selbst symbolisiert. Die Gewinnung des Schatzes ermöglicht "ein Schöpferischwerden der Seele, . . . eine Produktivität, die vom Individuum als Göttergleichwerden im schöpferischen Akt erfahren wird," weshalb es verständlich ist, "warum sich die Mythologie so leidenschaftlich mit dem Symbol des Schatzes beschäftigt."[1] Die zurückgelassenen Juwelen, nicht der Hund, wie Rippere meint, sind die Kinder, die Bertha und Eckbert in der Welt versagt sind. Auch das Kind ist ein Symbol für das Selbst, und für den schöpferischen Menschen, dessen symbolischen Werdegang die Märchen darstellen, bedeuten Juwelen und Kinder die Werke, die noch in den Tiefen des Unbewußten ruhen.[2] Da der Schatz nicht im Heldenkampf erworben wurde, sondern durch heimlichen Diebstahl, bedeutet er hier nicht eine "schwer erreichbare Kostbarkeit," die, einmal errungen, ständiger Besitz bleibt, sondern es besteht immer wieder die Gefahr, daß man sie verliert. Bertha ist sich dieser Gefahr wenigstens dumpf bewußt, denn je weiter sie sich von der Hütte, das heißt vom Zentrum des weiblichen Selbst, entfernt, umso mehr ängstigt sie die Vorstellung von der Alten. Die

[1]Neumann, Ursprungsgeschichte, S. 228.

[2]Vgl. H. Heine, "Das Fischermädchen."

Alte, die bisher positiv mütterliche Züge trug, wirkt jetzt bedrohlich, denn Bertha gerät immer mehr unter den Einfluß des unbewußt Männlichen, das sich in der Welt als Ichbewußtsein vom Unbewußten trennt und dieses verdrängt. So kann auch Bertha die Alte und ihren Aufenthalt in der Waldeinsamkeit vergessen, wenn sie sich in der Welt ansiedelt, die ihr gar nicht mehr so wunderbar vorkommt, wie sie es sich in der Einsamkeit geträumt hatte. Auf die Bedeutung des Vogelmordes und die Projektion des unbewußt Männlichen auf Eckbert haben wir bereits hingewiesen. Daß Eckbert ihr Halbbruder ist, erfährt Bertha nicht, sie sagt nur, daß sie sich mit einem jungen Ritter, den sie schon lange kännte, vermählte.

Eckbert, als Projektionsträger des Männlichen ist allerdings nicht der überaus schöne Ritter, den sich Bertha in der einsamen Hütte erträumte. Er "ist kaum von mittlerer Größe, und kurze hellblonde Haare lagen schlicht und dicht an seinem blassen eingefallenen Gesichte." (144) Seine Melancholie und stille Verschlossenheit beruhen auf der Tatsache, daß er schon immer über die seltsame Geschichte seiner Frau etwas beunruhigt war, und "einen unglücklichen Vorfall, der sich ereignen könnte, befürchtete." (156) Eckbert, als die männliche Komponente des schöpferischen Menschen, hat seine Existenz der Tat Berthas zu verdanken. Daß diese Existenz nicht allzu fest gegründet ist, beweist Eckberts Angst vor dem "unglücklichen

Vorfall, der sich ereignen könnte," und doch ist er selbst unfähig, das drohende Unglück abzuwenden, weil er sich passiv aus dem Leben hinter die Ringmauern seiner Burg zurückzieht. Eckbert ist trotz seines Namens kein Held, der große Taten vollbringt und sich den Schatz selbst erringt, im Gegenteil, er wird ihm von seiner Frau ins Haus gebracht, wo er ihn sorgfältig vor den Blicken der Welt verschließt und nur in der Stunde tiefster Vertrautheit dem Freund die Geschichte seiner Frau mitteilen läßt.

Es geht in diesem Märchen um die Krise des schöpferischen Bewußtseins, dessen weibliche Komponente in der patriarchalen Gegenwartswelt nicht zur Entwicklung kommen kann, und aus dieser Welt in die Einsamkeit und Geborgenheit der matriarchalen Welt zurückkehrt, um dort in einer stillen Wachstumsperiode zu sich selbst zu kommen. Verführt durch die unbewußt bleibende männliche Komponente, die zur Verwirklichung in der Welt strebt, verläßt das weibliche Ich die Waldeinsamkeit und projiziert in der Welt das Männliche auf Eckbert, den schon lange gekannten Ritter, mit dem es sich wiederum in die Einsamkeit zurückzieht und jahrelang in unbewußt inzestuöser Ehe hinter den Ringmauern eines kleinen Schlosses verbringt, sorgfältig den Schatz hütend, weil es fürchtet, daß er ihm verloren gehen könne. Der Schatz für den schöpferischen Menschen aber ist das Werk, und das männliche Ich drängt zur Gestaltung, es wird zum Anlaß, daß Bertha die Geschichte ihrer Jugend

erzählt und das Geheimnis preisgibt, damit die zarten Seelen einander erkennen können. Es kann aber auch geschehen, "daß einer vor der Bekanntschaft des anderen zurückschreckt," denn hinter dem personalen Freund Walther steht für Bertha-Eckbert der transpersonale Natur-Geist,[1] das überwältigend Männliche für das weibliche Ich, als Hund in der Hütte angebunden und als Vogel in der Stadt getötet und im Garten begraben, zu dem die Verbindung nicht nur auf der Gedankenebene aufrecht erhalten werden kann,[2] und dessen geheimes Wissen Bertha um den Verstand bringt. Der Versuch, die Zusammenhänge zu begreifen, gelingt nicht, und Bertha fragt gequält ihren Mann:

> Hat er den Namen des Hundes erraten, weiß er ihn, und hat er ihn mit Vorsatz genannt? Und wie hängt dieser Mensch dann mit meinem Schicksal zusammen? Zuweilen kämpfe ich mit mir, als ob ich mir diese Seltsamkeit nur einbilde, aber es ist gewiß, nur zu gewiß. Ein gewaltiges Entsetzen befiel mich, als mir ein fremder Mensch so zu meinen Erinnerungen half. (164)

Dieser "fremde Mensch" ist jedoch der einzige Freund ihres Mannes, und Bertha kann sich nicht länger der wohl geahnten aber nie bewußt gewordenen Gewißheit entziehen, daß ihr Ich den von außen und innen an sie herantretenden Forderungen nicht gewachsen ist.

[1]Wir erinnern uns, daß Walther Kräuter und Steine sammelt und sich damit beschäftigt, sie in Ordnung zu bringen. (145).

[2]Eckbert hatte sich ihm angeschlossen, weil er an ihm "ohngefähr dieselbe Art zu denken fand, der auch er am meisten zugethan war." (144).

Eckberts Reaktion auf Berthas Geständnis zeigt deutlich, daß er sich jetzt unbewußt mit Bertha identifiziert, durch die er mittelbar Kontakt mit der Großen Mutter, d.h. mit dem Unbewußten hatte. Wir erinnern uns, daß Eckbert nur durch Bertha in einen gewissen Wohlstand gekommen war, d.h. der Schatz, den Bertha durch Schuld aus der Waldeinsamkeit in die Welt hineingetragen hatte, wurde zum Grundstock der Existenz Eckberts. Indem Eckbert am Schatz teilhat, teilt er notgedrungen auch die Schuld, durch die der Schatz erworben wurde. Aber die Schuld war ihm früher nie bewußt geworden, und erst nachdem Bertha ihm ihre Angst und ihr Grauen vor Walther gesteht, wandelt sich die dunkle Angst Eckberts in ein Gefühl der Schuld, das sich als Mißtrauen gegen Walther manifestiert.

> In einem abgelegenen Gemache ging er [Eckbert] in unbeschreiblicher Unruhe auf und ab. Walther war seit vielen Jahren sein einziger Umgang gewesen, und doch war dieser Mensch jetzt der Einzige in der Welt, dessen Dasein ihn drückte und peinigte. Es schien ihm als würde ihm froh und leicht sein, wenn nur dieses einzige Wesen aus seinem Wege gerückt werden könnte. (164)

Wie Bertha bei der Alten sich mit besonderer Emsigkeit der Tiere angenommen hatte, um den aufsteigenden Gedanken, der sie in die Welt trieb, zu verdrängen, so geht Eckbert jetzt auf die Jagd, um sich zu zerstreuen, dies zu einem Zeitpunkt, wo nicht Zerstreuung, sondern konzentrierte Sammlung nötig wäre. Und ebenso wie Bertha den Geistvogel tötete, so tötet Eckbert unbewußt das ihm befreundete Männliche der

Großen Mutter, das ihm in der Welt personifiziert als Walther entgegentritt.

Im Walde, wo er auf kein Wild trifft, sieht Eckbert plötzlich "sich etwas in der Ferne bewegen, es war Walther, der Moos von den Bäumen sammelte; ohne zu wissen was er that, legte er an, Walther sah sich um, und drohte mit einer stummen Geberde, aber indem flog der Bolzen ab, und Walther stürzte nieder." (165) Die Tötung Walthers ist psychologisch gesehen eine Verdrängung des Schattens, und so kommt es denn auch nicht zu einer Bewußtseinserweiterung, die durch die Integration des Schattens stattfinden könnte, sondern zu einem Teilverlust des Bewußtseins, denn auch das weibliche Ich wird durch diese Tat zerstört. Der Mord an Walther hat Berthas Tod zur Folge, und so steht denn ein vollkommen mit sich zerfallenes männliches Ich allein in der Welt und lebt lange Zeit in der größten Einsamkeit. Auf Gesellschaften in der nahen Stadt sucht Eckbert sich schließlich zu zerstreuen, und er wünscht,

> durch irgend einen Freund die Leere in seiner Seele auszufüllen, und wenn er dann wieder an Walther dachte, so erschrak er vor dem Gedanken, einen Freund zu finden, denn er war davon überzeugt, daß er nur unglücklich mit jedwedem Freunde sein könnte. Er hatte so lange mit Bertha in einer schönen Ruhe gelebt, die Freundschaft Walthers hatte ihn so manches Jahr hindurch beglückt, und jetzt waren beide so plötzlich dahingerafft, daß ihm sein Leben in manchen Augenblicken mehr wie ein seltsames Mährchen als wie ein wirklicher Lebenslauf erschien. (165-66)

Die Freundschaft mit Hugo, dem jungen Ritter, der sich an

Eckbert anschließt, wiederholt auf einer anderen Ebene die Bindung Berthas an den Hund, der sie sehr liebte und alles tat, was sie wollte. (156) ". . . der Fremde erzeigte Eckbert alle möglichen Gefälligkeiten, einer ritt fast nicht mehr ohne den anderen aus; in allen Gesellschaften trafen sie sich, kurz, sie waren unzertrennlich." (166) Eckbert kann sich jedoch dieser unverhofften Freundschaft immer nur auf Augenblicke freuen, denn er fühlt, daß ihn der Andere nur aus einem Irrtum liebt. Er muß sich wieder mitteilen und erzählt dem Freund seine Geschichte. Wieder wird ihm das Mitteilungsbedürfnis zum Verhängnis, denn was auf dem einsamen Spazierritt Freundschaftsbeweis schien, wird ihm beim Eintritt in die Gesellschaft zum Fluch: ". . . kaum waren sie in den Saal getreten, als ihm [Eckbert] die Mienen seines Freundes nicht gefielen." (166-67) Hugo spricht mit einen alten Ritter, "der sich immer als den Gegner Eckberts gezeigt, und sich oft nach seinem Reichthum und seiner Frau auf eine eigene Weise erkundigt hatte . . ." (167) Eckbert glaubt sich verraten und starrt in schrecklicher Wut auf die beiden. Da verwandelt sich vor seinen Augen Hugo in Walther, und Eckbert, außer sich vor Entsetzen, verläßt noch in der Nacht die Stadt und kehrt nach vielen Irrwegen auf seine Burg zurück. Wie Bertha vor Entsetzen in Krankheit geflohen war, so flieht Eckbert jetzt auf sein Schloß, d.h. er versucht noch einmal, sich hinter den Ringmauern seines Ich zu verschanzen.

Und genau wie Bertha kann er sich nicht in die Vernunftlösung flüchten und glauben, er bilde sich alles nur ein.

> Wie ein unruhiger Geist eilte er jetzt von Gemach zu Gemach, kein Gedanke hielt ihm stand, er verfiel von entsetzlichen Vorstellungen auf noch entsetzlichere, und kein Schlaf kam in seine Augen. Oft dachte er, daß er wahnsinnig sei, und sich selber durch seine Einbildung alles erschaffe; dann erinnerte er sich wieder der Züge Walthers, und alles ward ihm immer mehr ein Räthsel. (167)

Eckbert steht hier einer Wirklichkeit gegenüber, die durch keinerlei Anstrengungen des Ichbewußtseins zu begreifen ist. Er beschließt, eine Reise zu machen, um seine Vorstellungen zu ordnen. "Er zog fort, ohne sich einen bestimmten Weg vorzusetzen, ja er betrachtete die Gegenden nur wenig, die vor ihm lagen." (167-68) Das heißt er ergibt sich jetzt willenlos der Führung seines Unbewußten und verirrt sich nach einigen Tagen in einem "Gewinde von Felsen, in denen sich nirgends ein Ausweg entdecken ließ." (168) Endlich trifft er einen alten Bauern, der ihm den Weg am Wasserfall vorüber in einen Wald weist. Wie sich der Bauer wieder in Walther verwandelt, spornt Eckbert sein Roß an, bis es unter ihm zusammenbricht, und setzt seinen Weg zu Fuß fort. Das Pferd, ein weibliches Symbol,[1] ist

[1]Jung, Wirklichkeit der Seele, S. 101: "'Pferd' ist ein in Mythologie und Folklore weit verbreiteter Archetypus. Als Tier vertritt es die nicht menschliche Psyche, das Untermenschliche, Animalische, somit das unbewußt Psychische, darum sind Pferde folkloristisch hellsichtig und hellhörig und sprechen bisweilen. Als tragende Tiere haben sie nächste Beziehungen zum Mutterarchetypus (Walküren, die den toten Helden nach Walhall tragen, das trojanische Pferd usw.). Als unterhalb des Menschen Befindliches stellen sie den

die letzte Verbindung, die Eckhart noch mit seiner Schloßwirklichkeit hatte, und sein Verlust beraubt ihn auch noch der weiblichen Instinktwelt, nachdem er durch Bertha schon die weibliche Geistwelt verloren hat. Träumend ersteigt er einen Hügel und hört das Vogellied und das Bellen des Hundes.

> Jetzt war es um das Bewußtsein, um die Sinne Eckberts geschehn; er konnte sich nicht aus dem Räthsel heraus finden, ob er jetzt träume oder ehemals von einem Weibe Bertha geträumt habe; das Wunderbarste vermischte sich mit dem Gewöhnlichsten, die Welt um ihn her war verzaubert, und er keines Gedankens, keiner Erinnerung mächtig. (168-69)

In diesem Schwebezustand zwischen Wachen und Träumen erfährt Eckbert nun die ganze furchtbare Wahrheit über sich selbst, die sein Bewußtsein zwar noch registriert, der es aber nicht mehr gewachsen ist. Die Alte enthüllt sich nicht nur als die liebende und schützende Mutter der paradiesischen Ursprungswelt des Unbewußten, sondern auch als die strafende Mutter, die das schwache Ich, das sich selbständig wähnte, zurückholt und zerstört. Die Zerstückelung[1] geschieht nicht, wie in der frühesten Mytho-

Unterleib und die daraus heraufsteigende Triebwelt dar. Das Pferd ist Dynamis und Vehikel, es trägt einen dahin wie ein Trieb, aber es ist wie die Triebe der Panik unterworfen, weil ihm höhere Bewußtseinsqualität mangelt. Es hat mit Magie, d.h. irrationaler, zauberischer Wirkung zu tun, besonders schwarze (d.h. Nachtpferde), die den Tod ankündigen."

[1]Neumann, Ursprungsgeschichte, S. 76: "Auch der Wahnsinn ist eine Zerstückelung des Individuums, ebenso wie die Zerstückelung des Körpers als Fruchtbarkeitszauber in der symbolischen Auflösung der Körpereinheit eine Vernichtung der Persönlichkeit bedeutet."

logie, durch körperliche Zerstückelung, sondern, dem abendländischen Kulturkanon entsprechend, durch die Erkenntnis, daß Eckbert unbewußt gegen den geltenden, patriarchalen Sittenkodex verstoßen hat, indem er sich mit der Tochter seines Vaters vermählte. Solange die Inzucht mit sich selbst unbewußt bleibt, d.h. solange Bertha im Reich der Alten nur träumt und sich einen schönen Ritter vorstellt, entsteht keine Schuld. Erwächst aus diesen Träumen und Vorstellungen jedoch der Trieb zur Selbstverwirklichung in der Welt, dann wird das Ich schuldig, weil es die Zeit der Erfüllung nicht abwarten kann und sich heimlich mit einem Teil des Schatzes und dem inspiratorischen Geist des Unbewußten fortstiehlt. So erklären sich auch die Worte der Alten: "Warum verließ sie mich tückisch? Sonst hätte sich alles gut und schön geendet, ihre Probezeit war ja schon vorüber." (169) Was in der Waldeinsamkeit unbewußte Geisttätigkeit des weiblichen Ich war, wird in der Welt zum wirklichen Verbrechen, zur Inzucht mit dem leiblichen Bruder. An dieser Schuld zerbricht jedoch nicht das weibliche Ich, dem sie unbewußt bleibt, sondern das männliche, das als Zentrum des modernen abendländischen Bewußtseins dem Vernunftgesetz der Väterwelt untersteht.

Im Gegensatz zu früheren Dichtungen, besonders Abdallah und William Lovell, in denen die destruktive Tendenz des Unbewußten als Personifikation des dämonischen Vaters dargestellt wurde, wird im Eckbertmärchen kein

Werturteil gefällt. Die Alte ist noch relativ neutral, sie ist weder gut noch böse, sie steht, als Personifikation einer chthonischen Macht, unter dem höheren Gesetz des Selbst, das als Schatz in der Hütte aufbewahrt wird und dessen Hüterin sie ist. Berthas Bestimmung war offenbar, von der Alten zur neuen Hüterin des Schatzes erzogen zu werden, sie erweist sich aber dieser Aufgabe nicht gewachsen und geht schließlich am Entsetzen vor ihrer eigenen Unzulänglichkeit zu Grunde. Eckbert, der sich, wie wir gesehen haben, nach dem Geständnis seiner Frau mit ihr identifiziert, verliert durch ihren und Walthers Tod die mittelbare Verbindung zum Unbewußten, die es ihm möglich machte, wenigstens eine Zeitlang hinter den Ringmauern seines Ich zu leben. Aber dann wird er durch die Erzählung der Jugendgeschichte seiner Frau gezwungen, sich selbst mit seinem schwachen Ich unmittelbar mit dem Unbewußten auseinanderzusetzen. Ohne jeglichen Rückhalt oder Freund steht er schließlich der Großen Mutter gegenüber, der alle Zusammenhänge bekannt sind, die jedoch nichts unternimmt, um die Katastrophe abzuwehren. Eckbert, der einsame Mensch, aller Stützen der Gesellschaft und Konvention beraubt, erkennt die eigene Abgründigkeit, und sein Ich ist dieser Erkenntnis nicht gewachsen. Er versinkt in Wahnsinn und Tod, ohne zum Zentrum, zur Hütte mit dem Schatz, vordringen zu können.

Was dem weiblichen Ich, d.h. dem Unbewußten des schöpferischen Menschen als Gnade gewährt wurde, ist dem männlichen Ich, d.h. dem gestaltenden Bewußtsein versagt, denn der Mensch, der glaubte, die Gegensätze innerhalb der Ringmauern seines Schlosses vereinigt zu haben, muß erkennen, daß das Männliche unbewußt schuldig wurde, indem es das Weibliche zum vorzeitigen Verlassen der Waldheimat drängte. So bestraft sich auch am Ende das Unrecht selbst --als männliches Ich, das hinter dem schwesterlichen Seelenbild, der Anima, die übermächtige Gewalt des Unbewußten als Große Mutter erfährt, der es sich nur noch willenlos hingeben kann. Diese willenlose Hingabe, die für das Kind noch beglückend sein mag, wird jedoch von einem patriarchalen Bewußtsein, das der schöpferische Mensch ja besitzt, als Sünde gesehen, und das Unbewußte erscheint dann nicht als die liebende oder schreckliche Mutter, sondern als die zum Untergang verführende Süßigkeit der Frau Venus, wie das nächste Märchen in unserer Sammlung darstellt.

B. Der getreue Eckart und der Tannenhäuser. In zwei Abschnitten: Die Große Mutter als Venus

Der erste Abschnitt des Märchens handelt vom getreuen Eckart, dem Helden, der im Kampf für den Burgunderherzog seinen ältesten Sohn verlor und für seine Treue vom Herzog zum Berater und brüderlichen Freund erhoben wurde. Die wachsende Beliebtheit des Helden machte ihn dem Herzog verdächtig, und Eckart wurde vom Hofe verbannt, wo der zweite Sohn als Geisel zurückblieb. Eckart erzählt diese Geschichte dem jüngsten Sohn, Conrad, der sich erbietet, den Herzog zu versöhnen. Der Vater läßt ihn nur ungern fort, gibt aber dem Drängen des Jungen nach und begleitet ihn bis vor die Burg. Während er noch über den Verlust des Kindes jammert, sieht er vom Berg einen alten Mann herunter steigen, der auf der Suche nach seinen Söhnen das Land durchwandert. Sie sind einem wunderbaren Spielmann gefolgt, der als Abgesandter der Hölle die Menschen betört, in den Venusberg zu ziehen, in den sich die Teufel geflüchtet haben, "als das aufwachsende heilige Christentum den heidnischen Götzendienst stürzte." (181-82)

Da Conrad nicht zurückkommt, geht Eckart ihn suchen. Er erfährt von einem alten Knecht, daß beide Söhne gemordet sind und reitet in die Burg, wo er den Herzog zur Rede stellt. Dieser bestätigt ihm die furchtbare Wahrheit und verbannt ihn als seinen ärgsten Feind. Eckart, in unglaub-

licher Selbstüberwindung, rächt sich nicht am Mörder der Söhne, sondern verläßt die Burg, um in der Einsamkeit zu sterben. Er verirrt sich viele Tage lang in den Wäldern und trifft dann den Herzog, der sich ebenfalls im Walde verirrt hat. Eckart führt ihn sicher aus der Gefahr. Sie treffen den Knappen des Herzogs, der von einem hohen Baum aus ein Licht erblickt, das aus einer einsamen Hütte kommt. Sie erreichen die Hütte und werden von einem alten Mütterchen eingeladen. Der Herzog dankt Gott und bittet ihn um Vergebung seiner Sünden. Er fühlt sein Ende nahen, will aber vorher noch den Knappen und den fremden Mann, der ihn aus dem Wald getragen, belohnen. Der Knappe erhält die beiden umliegenden Schlösser und soll sich von nun an den Tannenhäuser nennen. Eckart, dessen übermenschliche Treue sich wiederum bewiesen hat, wird zum Vormund der Söhne und Verwalter des Reiches ernannt. Er versieht sein Amt mit treuer Umsicht, "und jedermann im Lande mußte seinen männlichen Muth bewundern." (193) Aber wenn der Spielmann wiederkommt, kann selbst der alte Mann den wunderbaren Tönen nicht widerstehen und wird mit den Kindern in den Taumel gerissen, bis er sich vor dem offenen Berg ermannt und, seines Treueides eingedenk, die Herzogssöhne aus dem widerlichen Heer der Zwerge befreit. Er selbst sinkt, zu Tode verwundet, vor dem Berge nieder, wo er als Geist Wache hält, um die Menschen vor dem Felsen zurückzuweisen.

In diesem Märchen ist das Gebirge nicht Symbol für das unbewußt Männliche, wie im Eckbertmärchen,[1] sondern für das unbewußt Weibliche, das durch die Teufel, die sich vor dem heiligen Christentum in den wüsten Mittelpunkt der Erde geflüchtet haben, mit höllischen Attributen ausgestattet wird. Über die höllischen Heerscharen gebietet aber nicht der Satan, sondern Frau Venus, die heidnische Liebesgöttin. Sie ist Personifikation der Großen Mutter in ihrem Aspekt als zum Untergang verführende Süßigkeit.[2] Als männliches Werkzeug steht ihr ein Spielmann von wunderseltner Art zu Gebote, den sie ausschickt, damit er die Herzen der Menschen mit seiner zauberhaften Musik betöre.

> Wer nun diese Klänge vernimmt, der wird von ihnen mit offenbarer, doch unerklärlicher Gewalt erfaßt, und fort, fort in die Wildniß 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. Diese Macht ist der Hölle jetzt zurückgegeben, und von entgegengesetzten Richtungen wandeln nun die unglücklichen Pilgrimme hin, wo keine Rettung zu erwarten steht. (182)

Die Rattenfängersage, die hier in die Erzählung eingefloch-

[1] Vgl. Jung, Aion, S. 31: "Das Unbewußte des Mannes hat weibliches Vorzeichen, das der Frau männliches." Für Bertha ist deshalb das Gebirge männlich und wird auch als steiler Felsen phallisch charakterisiert. Der Venusberg dagegen ist ausgezeichnet durch eine verschlingende Öffnung, was dem verschlingenden Charakter des Weiblichen (vom Standpunkt des männlichen Bewußtseins aus gesehen) entspricht.

[2] Vgl. weiter vorn, S. 43.

ten wird, ist eine sehr gute Illustration für die übermächtige Faszination des Unbewußten, dem der Mensch nur mit Mühe oder überhaupt nicht widerstehen kann. Eckart, der heldenhafte Mensch, war offenbar dem verschlingend Weiblichen niemals ausgesetzt, denn soweit er auch in der Welt herumgekommen ist, er hat nie vom Berge der Venus gehört. (181) An ihn tritt das Böse nicht in weiblicher Gestalt, sondern in menschlich-männlicher Gestalt heran, als der Burgunderherzog, den wir als den dunklen Bruder Eckarts ansehen können. Er mordet ihm die Söhne, und, nachdem Eckart sich selbst vom Hof verbannt hat, macht sich der Herzog eines Morgens auf, den vermeintlichen Feind zu suchen und zu töten, weil er glaubt, nur dessen Tod könne ihn völlig sicher stellen. (186)[1]

Der Sturm in der menschlichen Seele spiegelt sich in der Natur, denn ein furchtbares Gewitter bricht aus, vor dem sich das Gefolge des Herzogs ins Gebüsch flüchtet, während der Herzog allein und verlassen im Walde bleibt. Eckart, der lange unbewußt in den wilden Wäldern umhergeirrt war, erwacht beim Ausbruch des Gewitters aus seiner Betäubung, erinnert sich an sein Unglück und verflucht sich, daß er den Herzog nicht tötete, als er ihm auf der Burg gegenüberstand. Er wünscht jetzt den Feind herbei,

[1]Hier klingt das Eckart-Walther Motiv an, denn nur der Tod des anderen, d.h. des Schattens, bringt Sicherheit. Vgl. weiter vorn, S. 92.

daß er sich an ihm rächen könne. Da steht er plötzlich vor dem Herzog, der ihn um Hilfe bittet, und wird von neuem von furchtbarer Wut überfallen. ". . . und er war festen Willens, jenem den Graus zu machen, als er plötzlich inne hielt, und seines Schwures und des gegebenen Wortes gedachte. Er faßte die Hand seines Feindes, und führte ihn nach der Gegend, wo er die Straße vermuthete." (188) Durch diese fast übermenschliche Selbstüberwindung kommt aber nicht nur Eckart, sondern auch der Herzog geläutert aus dem Wald. Noch während er von Eckart getragen wird, bereut er seine bösen Taten, und Eckart, der Starke, weiß, warum ihm die Bürde so schwer wird: ". . . empfinden / Muß ich so schwere Last, / Weil du nicht frei von Sünden / Und schwer gefrevelt hast." (190) Der Herzog, dessen Wunsch es war, "gesund zu Haus und sichern Ort zu kommen" (188), erreicht die Hütte im Wald zwar gesund an Seele aber zu Tode krank am Leibe. Der Wald, als weibliches Symbol,[1] wird hier zur Stätte der Wiedergeburt für den Herzog, aber auch für Eckart, von dessen Persönlichkeit durch den Tod des Burgunders alles Dunkle abfällt.[2]

[1]Vgl. Jung, Symbole der Wandlung, S. 469-70: "Der Wald hat Mutterbedeutung wie der Baum." Vgl. auch Beit, Symbolik, S. 46-47: "Der Wald" als Ort des Magischen und der Wandlung.

[2]Vgl. Jung, "Über Wiedergeburt," in Gestaltungen des Unbewußten, S. 43.

Weil er das persönliche Böse, psychologisch seinen Schatten,[1] besiegt hat, kann Eckart jetzt sinnvoll zum Vormund der Kinder, zum Hüter des neuen Geschlechtes werden, in einer Zeit, "in der die Furcht Gottes versiegt und verrinnt," und kein Strombett findet, "in das sie sich sammeln möchte." (181) Eckart ist aber, und das darf nicht übersehen werden, nicht der strahlende Held, der den Drachen besiegt und damit dem patriarchalen Bewußtsein das Herrschaftsrecht erstreitet.[2] Er ist vielmehr der im Kampf ums Leben ergraute, von Kummer gebeugte Greis, der, gestützt durch festes Gottvertrauen und gebunden an den germanischen Treueid, sich selbst besiegt. Durch diesen Sieg wird er zum Repräsentanten des christlichen Patriarchats und kann als solcher den Herzogssöhnen zwar zur Flucht vor der Großen Mutter verhelfen, aber nicht zum Sieg über sie. Wie ohnmächtig das Christentum ist, einen Menschen zu

[1] Jung, Aion, S. 379: "[Der Schatten ist] jene verhüllte, verdrängte, meist minderwertige und schuldhafte Persönlichkeit, welche mit ihren letzten Ausläufern bis ins Reich der tierischen Ahnen hinaufreicht und so den ganzen historischen Aspekt des Unbewußten umfaßt."

[2] Vgl. hierzu Neumann, Ursprungsgeschichte, S. 97: "[Perseus und Herakles sind Helden, welche] die negative Herrschaft der Großen Mutter überwinden und die menschlich-männliche Kultur begründen. Beide gehören zum Typus der Helden, deren Vater die männliche Gottheit ist und denen Athene beisteht. Der Perseusmythos ist dann der Mythos des Helden, der in der libyschen Gorgo, so wie später Theseus im kretischen Minotaurus das Symbol der Mutterherrschaft besiegt."

retten, der sich den übermächtigen Gewalten des Unbewußten ausgeliefert weiß, zeigt die im zweiten Teil des Märchens erzählte Geschichte vom Tannenhäuser, dem selbst der Stellvertreter Gottes auf Erden nicht vergeben kann und will, denn kein Vater gibt mehr die erlösende Antwort auf die Bitte des Menschen: Tantum dic verbo, et sanabitur anima mea.

Mehr als vierhundert Jahre nach dem Tod Eckarts verschwindet Tannenhäuser, der Sohn eines kaiserlichen Rates, plötzlich, "nachdem sich einige wunderbare Dinge mit ihm zugetragen hatten," und kein Mensch weiß, wo er geblieben ist. Friedrich von Wolfsburg grämt sich besonders über das Verschwinden des Freundes, denn sie waren zusammen aufgewachsen, "und ihre gegenseitige Freundschaft schien jedem ein Bedürfnis seines Lebens geworden zu sein." (199) Nach vielen Jahren, Friedrich ist verheiratet und lebt mit seiner Frau und einer Schar fröhlicher Kinder auf seiner Burg, sieht er eines Abends aus der Ferne einen Pilgrim sich dem Schloß nähern. Er erkennt in ihm den lange verloren geglaubten Freund, erschrickt jedoch vor den fremd gewordenen Zügen und dem wilden Blick, in dem "ein unverständliches Feuer brannte." (200) Tannenhäuser, der sich auf einer Wallfahrt nach Rom befindet, gibt dem Drängen des Freundes nach und erzählt seine seltsame Geschichte, nicht ohne vorher den Freund zu warnen: "Nun so mag dein Wille erfüllt werden, du sollst alles erfahren, mache mir aber nachher

keine Vorwürfe, wenn dich die Geschichte mit Bekümmernis und Grauen erfüllt." (200)

Im Gegensatz zu Eckart, der noch in einer heilen Welt verankert war und durch seinen Tod das Recht erworben hatte, vor dem Venusberg Wache zu halten, um die Menschen mit festem Vertrauen vom Felsen zurückzuweisen, ist Tannenhäuser ein ausgesprochen moderner, wir können ruhig sagen, romantischer Menschentyp, der von unnennbarer Sehnsucht erfüllt ist, ohne daß er wüßte, wonach er sich sehnt. Er hatte, so beginnt er seine Erzählung, in früher Jugend das Märchen vom getreuen Eckart und die Sage von dem wunderbaren Spielmann gehört, war aber nicht sonderlich von dieser Erzählung gerührt worden. Doch bald erinnerte ihn die Natur, jeder Klang und jede Blume an die Sage von den herzergreifenden Tönen des wunderbaren Spielmanns.

> Ich kann dir nicht ausdrücken, welche Wehmuth, welche unaussprechliche Sehnsucht mich plötzlich ergriff, und wie in Banden hielt und fortführen wollte, wenn ich dem Zug der Wolken nachsahe, . . . welche Erinnerungen Wies' und Wald in meinem tiefsten Herzen erwecken sollten. Oft ergriff mich die Lieblichkeit und Fülle der herrlichen Natur, daß ich die Arme ausstreckte und wie mit Flügeln hineinstreben wollte, um mich, wie der Geist der Natur, über Berg und Thal auszugießen, . . . (202)

Diesen Entzückungen am Tag stehen dunkle Traumbilder in der Nacht gegenüber, die sich vor ihn hinstellen, als wollten sie ihm den Weg zu allem Leben versperren. Ein Traum beunruhigt ihn besonders:

> Mir dünkte, als wäre ein großes Gewühl in den Gassen, ich vernahm undeutliche Gespräche durcheinander, darauf ging ich, es war dunkle Nacht, in das Haus meiner Eltern, und nur mein Vater war zugegen und krank. Am nächsten Morgen fiel ich meinen Eltern um den Hals, umarmte sie inbrünstig und drückte sie an meine Brust, als wenn uns eine feindliche Gewalt von einander reißen wollte. Sollt' ich dich verlieren? Sprach ich zum theuren Vater, o wie unglücklich und einsam wäre ich ohne dich in dieser Welt. (202-03)

Dieser Traum zeigt deutlich die Angst vor dem Verlust des Vaters, der als Stütze des Bewußtseins die einzige Gewähr für ein glückliches Leben in der Welt des patriarchalen Bewußtseins bildet.

Der heranwachsende Jüngling streift oft einsam durch die Felder, und eines Tages verirrt er sich in einem dunklen Walde, aus dem er lange keinen Ausweg finden kann. Plötzlich steht er vor einem eisernen Gatter, das einen Garten mit Rosen umschließt. Er fühlt eine wunderbare, unwiderstehliche Sehnsucht nach den Rosen, drängt sich durch den Zaun in den Garten, wo er die Gebüsche umfaßt und die roten Rosen auf ihren Mund küßt. (203) Wir sehen hier noch deutlicher als im Eckbertmärchen, wie die Natur das Unbewußte nicht nur spiegelt, sondern direkt Repräsentation dessen wird, wonach der Mensch sich sehnt. Die leidenschaftliche Sehnsucht des Jünglings nach den Rosen ist die ihm selbst noch unbewußte Sehnsucht nach dem Weiblichen in seiner eigenen Seele, psychologisch nach seiner

Anima.[1] Der Entwicklung des Mannes entsprechend, wird aber das Weibliche zunächst auf ein gleichaltriges Mädchen projiziert. Während Tannenhäuser noch in seiner Entzückung verloren ist, kommen zwei Mädchen durch die Baumgänge, sein Blick fällt auf die Jüngere, und ihm ist als sei er in diesem Augenblick von allen seinen unbekannten Schmerzen geheilt. (202) Er verliebt sich immer mehr in das Mädchen, das ihm die Heimat aller seiner Wünsche zu sein scheint.

Um dieselbe Zeit wird jedoch ein junger Ritter, ein Freund von Tannenhäusers Vater, in der Familie bekannt. Er schließt sich ebenso rasch an Emma an, die seine Gesellschaft der Tannenhäusers vorzieht, weshalb ihn dieser wie einen Todfeind haßt. Wenn dem anderen die Hand der Geliebten zugesagt wird, fühlt Tannenhäuser sich wie vernichtet.

> Was mich sonst wunderbar in der ganzen vollen Natur angezogen und gereizt hatte, hatte sich mir in Emmas Bild vereiniget; ich wußte, kannte und wollte kein anderes Glück als sie, ja ich hatte mir willkürlich vorgesetzt, daß ihren Verlust und mein Verderben ein und derselbe Tag herbeiführen sollte. (205)

Das ist eine Beschreibung einer Animaprojektion, wie sie klassischer kein Psychologe formulieren könnte, und der

[1]Vgl. Jung, Seelenprobleme der Gegenwart, S. 289: "Jeder Mann trägt das Bild der Frau von jeher in sich, nicht das Bild dieser bestimmten Frau sondern einer bestimmten Frau. Dieses Bild ist im Grunde genommen eine unbewußte, von Urzeiten herkommende und dem lebenden System eingegrabene Erbmasse, ein 'Typus' ('Archetypus') von allen Erfahrungen der Ahnenreihe am weiblichen Wesen, ein Niederschlag aller Eindrücke vom Weibe, ein vererbtes, psychisches Anpassungssystem. . . . Ich habe dieses Bild als A n i m a bezeichnet . . . ."

Verlust der Projektionsträgerin muß notwendigerweise zu einer Persönlichkeitsspaltung führen. Emma verkörpert die ganze unbewußte Sehnsucht des Mannes nach seiner weiblichen Seele, ja sie ist Verkörperung der weiblichen Seele selbst.

Je näher der Hochzeitstag rückt, umso größer wird die Angst Tannenhäusers, der um diese Zeit keinen Freund hat, weil alle ihn verloren geben. In der Nacht vor dem Hochzeitstag verirrt er sich unter Klippen, und am nächsten Morgen sieht er den Feind von den Bergen heruntersteigen. Er beschimpft ihn, sie kämpfen, und der Rivale sinkt unter den Schlägen von Tannenhäusers Schwert tot nieder. Nach einigen Tagen erfährt er, daß Emma aus Gram über den Tod ihres Bräutigams gestorben ist. Wir haben hier wieder, wie im Eckbertmärchen, die geheimnisvolle Beziehung zwischen dem Tod des Freundes und der Geliebten, die hier jedoch eine vernünftige Erklärung zu finden scheint. In Emmas Bild hatte sich aber die ganze Fülle und Seligkeit der Natur vereinigt, d.h. sie war nicht nur Geliebte, sondern auch Mutter, und Emmas Tod hängt nicht nur mit dem des Freundes zusammen, sondern hat auch den Tod der Mutter zur Folge.

Tannenhäuser, verzweifelt und seiner selbst kaum bewußt, sucht Trost und Zuflucht bei den Eltern, und nun wird der Kindertraum zur schrecklichen Wirklichkeit. Im Elternhaus angelangt, antwortet ihm der Vater auf die

Frage, warum er so spät noch auf sei: "Ich muß wohl wachen, denn deine Mutter ist ja nun auch todt." (206) Während er neben dem Vater in der Totenkammer sitzt, erscheint der Geist der Mutter in einer Ecke. "Ich wollte fort, ich konnte nicht, denn die mütterliche Gestalt winkte und mein Vater hielt mich fest in den Armen, welcher mir leise zuflüsterte, sie ist aus Gram über dich gestorben." (207) Noch in der gleichen Nacht stirbt der Vater, und Tannenhäuser wird am nächsten Morgen bewußtlos in der Totenkammer aufgefunden. Tannenhäuser ist also nicht nur der unmittelbare Mörder des feindlichen Freundes, sondern mittelbar auch der Mörder der Geliebten und der Mutter, an deren Tod der Vater verzweifelt zu Grunde geht. Durch den Tod der ihm nächststehenden Menschen ist Tannenhäuser aller irdischen Bindungen beraubt und steht jetzt als Schatten seines Ich allein in der Welt. Dieses Schatten-Ich stürzt sich nun, wie einst Lovell, in ein wüstes Leben, um den Geist des Bösen in sich zu besänftigen. (208) Aber die Sehnsucht, die in dieser Welt nicht zu stillen ist, brennt im Herzen weiter, und Tannenhäuser kommt endlich auf den Gedanken, daß er der Hölle verfallen sei, die ihm Freuden und Schmerzen entgegenschicke, um ihn zu verderben. Er glaubt, "daß ein tückischer Geist alle meine Seelenkräfte nach der dunkeln Behausung richte und mich hinunterzügle. Da gab ich mich gefangen, um der Quaalen, der wechselnden Entzückungen los zu werden." (208) In tiefster Nacht

steigt er auf einen hohen Berg und ruft den Teufel, der ihn ein Lied lehrt, das ihn zum Venusberg führen soll. Jetzt erst begreift er die treibende Sehnsucht seines Innern, denn der Böse verschwindet, "und ich war zum ersten Mal, seit ich lebte, mit mir allein, denn nun verstand ich meine abirrenden Gedanken, die aus der Mitte heraus strebten, um eine neue Welt zu suchen."(209) Wir wissen, daß diese Welt die innere Welt ist, die Welt der Seele, des Unbewußten, nach der sich der romantische Mensch im tiefsten Herzen sehnt und von der er bis zum Untergang fasziniert ist. Dem Lied folgend, das er mit lauter Stimme singt, kommt Tannenhäuser durch wunderbare Einöden und vergißt alles in sich und um sich, denn es trägt ihn wie "auf großen Flügeln der Sehnsucht nach meiner Heimath, ich wollte dem Schatten entfliehen, der uns auch aus dem Glanze noch dräut, den wilden Tönen, die noch in der zartesten Musik auf uns schelten. (209)

In einer Nacht, in welcher der Mond matt hinter dunklen Wolken hervorscheint, erreicht er endlich den Berg. Er wird von einer Riesengestalt, die sich den getreuen Eckart nennt, zurückgewiesen, dringt jedoch durch und glaubt, sich in einem unterirdischen Bergwerk zu befinden. Auf dem schmalen Steg, den er gehen muß, kommen ihm Gestalten entgegen, die er früher kannte, und er hört die Klänge der unterirdischen Gewässer und die tiefen, verborgenen Töne, aus denen irdische Musik gemacht wird. Die letzten

Geheimnisse scheinen sich zu enthüllen, denn "je tiefer ich ging, je mehr fiel es wie ein Schleier von meinem Angesichte hinweg." (209) Sobald er durch den Engpaß gelangt und ins Freie tritt, weiß er, daß er zu Hause ist.

> Dicht am Herzen fühlte ich die Gegenwart der gesuchten, endlich gefundenen Herrlichkeit, und in mich spielten die Entzückungen mit allen ihren Kräften hinein. So kam mir das Gewimmel der frohen heidnischen Götter entgegen, Frau Venus an ihrer Spitze, alle begrüßten mich; sie sind dorthin gebannt von der Gewalt des Allmächtigen, und ihr Dienst ist von der Erde vertilgt; nun wirken sie von dort in ihrer Heimlichkeit. (210)

Man sieht, der Allmächtige hat zwar die heidnischen Götter zu bannen vermocht, aber ihr heimliches Wirken aus dem Verborgenen kann er nicht hindern. Die Inhalte, die sie einst repräsentierten, sind zwar in den Berg gebannt, d.h. vom Christentum unbewußt gemacht, aber nicht überwunden worden. Und als archetypische Bilder manifestieren sie sich wieder in der Seele des modernen Menschen und zwingen ihn, sich mit ihnen auseinander zu setzen, und zwar so lange, bis er sie bewußt machen kann, denn nur durch die Bewußtmachung verlieren sie ihre geheimnisvolle Macht. Tannenhäuser findet ja auch im Reich der Venus nicht seine Anima, d.h. e i n weibliches Wesen, das ihm zur psychischen Ganzheit verhelfen könnte, sondern nur unzählige nackte Mädchen, die ihn umgaukeln und ihm jeden Wunsch erfüllen. Das Leben im Berg ist ein einziger orgiastischer Taumel von Musik, Trunkenheit und Sinnenlust, der auf die Dauer nicht befriedigen kann. Ein "Grauen, das so heimlich

über die Blumenfelder" schleicht und den entzückenden Rausch erhöht, deutet an, daß hinter all der Herrlichkeit etwas dunkel Schreckhaftes verborgen ist.[1] Im Märchen wird es die Hölle genannt, das ist aber wieder nur eine andere Bezeichnung für das Verschlingende, Zerstörende und Wahnsinnigmachende des Unbewußten, das als Große Mutter das menschliche Bewußtsein, das männliche Ich, zerstört.

So ist es denn auch nicht verwunderlich, daß Tannenhäuser die gesuchte Erfüllung nicht findet und sich auf die unschuldige Erde zurücksehnt, um dort "wieder jenes Leben zu führen, das die Menschen in aller Bewußtlosigkeit führen, mit Leiden und abwechselnden Freuden" (211), denn nur auf der Erde kann sich der Mensch als Mensch verwirklichen, nicht in einem Traumreich des Unbewußten. Aber, und das ist das Entscheidende, er darf es nicht "in aller Bewußtlosigkeit" wollen, sondern er muß dem Unbewußten einen Platz in seinem irdischen Leben einräumen. Daß er das nicht vermag ist Tannenhäusers Schuld, und deshalb kann er keine Vergebung erlangen, sondern muß die irdische Wirklichkeit, die ihm in Friedrich und Emma gegenübertritt, für ein Blendwerk der Hölle halten. Er tut nun das, was er vorher nur geträumt hatte, tötet Emma und küßt den Freund auf den Mund, daß dieser ihm folgen muß. Friedrich, der sich

[1]Man vergleiche hierzu etwa das Schneekapitel in Thomas Manns Zauberberg, in welchem hinter einer Fassade der Schönheit und manierlichen Lebensform das Grauen der kinderfressenden Hexen verborgen ist.

nie um die innere Welt gekümmert hat, wird gezwungen, sich mit dem Unbewußten auseinanderzusetzen, denn Tannenhäuser und Friedrich sind ja, wie Eckbert und Bertha, ein und dasselbe Ich, das sich in zwei verschiedenen Personen manifestiert. Tannenhäusers Traum ist die unbewußte innere Wirklichkeit Friedrichs, die er mit Vernunftsgründen aus der Welt zu schaffen sucht. Er kann sich jedoch der Auseinandersetzung nicht entziehen, weder kann ihn der Geist Eckarts daran hindern, noch kann ihm der allerheiligste Vater vergeben, denn beide können ihn nicht vor den Gewalten, die in seiner eigenen Seele aufbrechen, schützen. Er folgt dem Freund in den Berg, wie der Dichter seinem Unbewußten folgen muß, ob er will oder nicht. Wie gefährlich und leidvoll die Auseinandersetzung mit dem Unbewußten ist, wird im "Runenberg" gezeigt, denn dort manifestiert sich die Große Mutter nicht nur als Hexe im Wald, sondern auch in ihrer ganzen Hoheit als Bergkönigin, die dem Menschen sein höchstes Gut, das Selbst, zeigt und zu versprechen scheint, daß sie ihn in die Geheimnisse des Lebens einweihen wird, damit er zur Ganzheit kommen kann. Daß Christian das Geheimnis nicht begreift, ist Menschen- und Künstlerschicksal.

C. Der Runenberg: Die Große Mutter als Bergkönigin und Waldweib

Der Held dieses Märchens, Christian, ist ein Suchender, der das heimatliche Dorf in der Ebene verlassen hat, "um sich aus dem Kreise der wiederkehrenden Gewöhnlichkeiten zu entfernen." (214) Im einsamsten Gebirge, das ihm erst die Heimat aller seiner Wünsche schien, sitzt er seit acht Tagen allein am Vogelherd und sehnt sich zurück zu den Menschen, mit denen er einst verkehrte. Indem er noch seinen Gedanken nachhängt, zieht er gedankenlos eine Wurzel aus der Erde und hört ein dumpfes Winseln, "als wenn er unvermuthet die Wunde berührt habe, an der der sterbende Leichnam der Natur verscheiden wollte." (216) Wie er angstvoll diesem Klagelaut entfliehen will, steht ein fremder Mann hinter ihm, der ihn freundlich nach dem Woher und Wohin seines Weges fragt und sich erbietet, ihn ein Stück zu begleiten. Christian erzählt ihm seine Geschichte, wie er sich aus dem engen Dorfe wegsehnte, weil ihm die Gartenarbeit, die er auf Wunsch seines Vaters erlernen sollte, zuwider war. Das Fischerei- und Handelsgewerbe, die er ebenfalls versuchte, versprachen die gewünschte Befriedigung auch nicht. Erst als er den Vater vom fernen Gebirge erzählen hörte, glaubte er, daß er dort die wirkliche Heimat finden würde. An einem Frühlingstage machte er sich auf, um in das benachbarte Gebirge zu ziehen und wurde

dort von einem Jäger in Dienst genommen. Er nahm von seiner Umgebung wie von einem Königreich Besitz, aber jetzt fühlt er sich so verloren und unglückselig, daß er sich gar nicht von seiner traurigen Stimmung erholen kann. (220) Am Ende der Erzählung treten die beiden Wanderer aus dem dunklen Wald ins Freie, und der Fremde erklärt, daß sich ihre Wege hier trennen, denn "ich gehe in diese Tiefe hinunter, dort bei jenem alten Schacht ist meine Wohnung; die Erze sind meine Nachbarn, die Berggewässer erzählen mir Wunderdinge in der Nacht, dahin kannst du mir doch nicht folgen." (221) Nicht in der Tiefe,[1] sondern in der Höhe soll sich, nach dem Rat des Alten, das Geheimnis für Christian offenbaren. Der Fremde weist ihn zum Runenberg, von dem Christian seinen alten Förster einst erzählen hörte, und obgleich ihm damals grauenhaft zu Mute war, möchte er jetzt doch in die Höhe steigen, denn dort sind die Lichter wohl am schönsten, und man kann vielleicht manches Wunder aus der alten Zeit finden. Der Fremde bestätigt ihm, daß "wer nur zu suchen versteht, wessen Herz recht innerlich hingezogen wird, der findet uralte Freunde

[1]Vgl. Jung, Symbole der Wandlung, S. 710: "In der Tiefe wohnt die Weisheit, die Weisheit der Mutter; eins seiend mit ihr ist dem Sinne Ahnung gegeben von den tieferen Dingen, von den Urbildern und Urkräften, welche allem Lebendigen zugrunde liegen und dessen nährende, erhaltende und schöpferische Matrix bilden." Der Aufenthalt in der Tiefe ist dem Alten gemäß, der Junge muß erst auf die Quest, um sich das Leben zu erobern.

dort und Herrlichkeiten, alles, was er am eifrigsten wünscht."(221) Der Fremde ist offenbar eine Manifestation des Archetypus des Geistes, der als alter Weiser den Jüngling in die Höhe schickt, selbst aber in der Tiefe wohnt. Er veranlaßt den jungen Mann zunächst zur Sammlung, indem er sich seine Geschichte erzählen läßt und schickt ihn dann auf die Quest, wo er alles das finden soll, was er am eifrigsten wünscht.[1] Christian folgt der Weisung des Fremden und steigt auf den Runenberg, denn

> alles winkte ihm dorthin, die Sterne schienen dorthin zu leuchten, der Mond wies mit einer hellen Straße nach den Trümmern, lichte Wolken zogen hinauf, und aus der Tiefe redeten ihm Gewässer und rauschende Wälder zu und sprachen ihm Muth ein. Seine Schritte waren wie beflügelt, er fühlte eine so große Freudigkeit in seinem Innern, daß sie zu einer Angst empor wuchs. . . . So eilte er ohne Stillstand fort, und kam spät nach Mitternacht auf einen schmalen Fußsteig, der hart an einem Abgrunde hinlief. Er achtete nicht auf die Tiefe, die unter ihm gähnte und ihn zu verschlingen drohte, . . . (221-22)

Der Kontrast zwischen den lichten Zeichen, die Christian in die Höhe führen, und dem gähnenden Abgrund, der ihn zu verschlingen droht, deutet auf die beiden Richtungen hin, in denen sich Christians Schicksal ent-

[1]Vgl. Jung, Symbolik des Geistes, S. 18: "Der alte Mann erscheint immer dann, wenn der Held sich in einer aussichtslosen und verzweifelten Situation befindet, aus der ihn nur gründliche Überlegung oder ein glücklicher Einfall befreien kann, . . . Da der Held aber aus äußeren und inneren Gründen diese Leistung nicht vollbringen kann, so tritt, den Mangel kompensierend, die nötige Erkenntnis in Form eines personifizierten Gedankens auf, eben in Gestalt des rat- und hilfebringenden Alten."

wickeln kann, je nachdem, wie er sich entscheidet, wenn es überhaupt zu einer bewußten Entscheidung kommt. Sie lassen aber auch schon eine Vorahnung aufkommen, daß die Vision, die ihn am Ende seines Aufstiegs erwartet, sowohl helle wie dunkle Aspekte haben wird, und Christians Nichtbeachtung der verschlingenden Tiefe weist auf sein Nichtverstehen der dunklen Aspekte voraus. Der schmale Pfad hört endlich auf, und Christian steht unter einem Fenster, von dem aus er in einen glitzernden Saal blickt, erhellt von einem Licht, das eine weibliche Gestalt in der Hand trägt, während sie sinnend auf und ab geht. "Sie schien nicht den Sterblichen anzugehören, so groß, so mächtig waren ihre Glieder, so streng ihr Gesicht, aber doch dünkte dem entzückten Jünglinge, daß er noch niemals solche Schönheit gesehen oder geahnet habe." (222) Nachdem die Frau ein Lied gesungen hat, beginnt sie, sich zu entkleiden.

> Erst nahm sie einen goldenen Schleier vom Haupte, und ein langes schwarzes Haar floß in geringelter Fülle bis über die Hüften hinab; dann löste sie das Gewand des Busens, und der Jüngling vergaß sich und die Welt im Anschauen der überirdischen Schönheit. Er wagte kaum zu athmen, als sie nach und nach alle Hüllen löste; nackt schritt sie endlich im Saale auf und nieder, und ihre schweren schwebenden Locken bildeten um sie her ein dunkel wogendes Meer, aus dem wie Marmor die glänzenden Formen des reinen Leibes hervor strahlten. (223-24)

Bei aller Hoheit und überirdischer Schönheit eignet der Gestalt etwas Dunkles, Grauenhaftes. Die geringelten Locken erinnern an das Schlangenhaupt der Medusa, deren Anblick den Menschen zu Stein erstarren läßt, und die

marmorne Kälte des reinen Leibes deutet auf die Gefühllosigkeit dem einzelnen Menschenschicksal gegenüber. Christian fühlt diesen Doppelaspekt von Grauen und Schönheit, wenn die Unbekannte eine Tafel in die Hand nimmt, die mit Edelsteinen reich besetzt ist und in fremden und unverständlichen Linien gezeichnet scheint. Christian verschlingt alle Gegenstände mit den Augen und ist doch zugleich tief in sich versunken. (224)

> In seinem Innern hatte sich ein Abgrund von Gestalten und Wohllaut, von Sehnsucht und Wollust aufgethan, . . . er sah eine Welt von Schmerz und Hoffnung in sich aufgehen, mächtige Wunderfelsen von Vertrauen und trotzender Zuversicht, große Wasserströme wie voll Wehmuth fließend. (224)

In einer großen Vision offenbart sich für Christian das Geheimnis seines Schicksals, wenn er es nur zu deuten wüßte. Er sieht nicht nur die entschleierte Göttin, sondern erhält von ihr die kostbare Tafel, deren Figur sogleich in sein Inneres übergeht. Die Vision verschwindet, und Christian, dessen Seele sich verdunkelt, hält im letzten Mondlicht die Tafel in den Händen. Im Morgengrauen stürzt er erschöpft und betäubt den Berg hinunter und erwacht erst am hellen Tage auf einem Hügel. Er kann die Tafel nicht mehr finden und glaubt nun, daß das Erlebnis in der Nacht ein vorübergehender Wahnsinn oder Traum war. "Sein Gedächtnis war wie mit einem wüsten Nebel angefüllt, in welchem sich formlose Gestalten wild und unkenntlich durch einander bewegten." (225) Die helle Klarheit der

Vision wird zum dunklen Chaos in der Seele des jungen Mannes, der, nur der überirdischen Schönheit hingegeben, die dunklen Aspekte der Göttin zwar schaudernd ahnte, sie aber nicht mit der Reinheit und Hoheit des Marmorleibes verbinden konnte. Deshalb verdrängt er das ganze Erlebnis und erklärt es als Wahnsinn oder Traum. Damit verrät er aber nicht nur die Göttin, die sich bitter rächen wird, sondern auch sein Selbst, das durch die Tafel symbolisiert wird, deren Figur zwar tief in sein Inneres übergeht, aber unverständlich und rätselhaft bleibt. Das heißt, Christian hat die Botschaft der Göttin nicht verstanden und verleugnet seine eigentliche Bestimmung, ohne daß er sich dessen bewußt wird. So kann er auf eine Weile ein normales Leben in der Ebene führen, indem er, durch den Gottesdienst in der Dorfkirche veranlaßt, die Vision auf dem Berge und die Gefühle, die ihn dort bewegten, als ruchlos und frevelhaft ansieht. (226) In der Kirche sieht er ein Mädchen, das den genauen Gegensatz zu der Schönen im Kristallsaal bildet.

> Sie war schlank und blond, ihr blaues Auge glänzte von der durchdringendsten Sanftheit, ihr Antlitz war wie durchsichtig und in den zartesten Farben blühend. Der fremde Jüngling hatte sich und sein Herz noch niemals so empfunden, so voll Liebe und so beruhigt, so den stillsten und erquickendsten Gefühlen hingegeben. Er beugte sich weinend, als der Priester endlich den Segen sprach, er fühlte sich bei den heiligen Worten wie von einer unsichtbaren Gewalt durchdrungen, und das Schattenbild der Nacht in die tiefste Entfernung wie ein Gespenst hinabgerückt. (227)

Die Bergvision und die Messehandlung, die beide für Christian gleich tiefe Bedeutung haben, bezeichnen die Fronten, zwischen denen sich der seelische Konflikt des modernen Menschen abspielt, der den Weg nach innen geht. Es ist ein aufs äußerste gespannter religiöser Konflikt, "bei welchem die christlichen Kräfte seines Bewußtseins und die archaischen Götter, die in seinem Unbewußten schlafen, um seine Seele kämpfen."[1] Für Christian ist es zunächst möglich, das Bild der archaischen Göttin zu verdrängen und durch das Bild Elisabeths wenigstens teilweise zu ersetzen. Die dunkle, rätselhafte und marmorkalte Schönheit des Berges weicht dem blumenhaft zarten, sanftmütigen und blonden Mädchen der Ebene. Statt chaotischer Verwirrung in der Seele, hervorgerufen durch die Gefühlsambivalenz der Bergkönigin gegenüber, empfindet Christian die stille und beruhigende Sanftmut der harmlos-naiven Elisabeth. Die Vision der Nacht wird in die tiefsten Tiefen des Unbewußten verdrängt, und Christian entscheidet sich zu einem Leben in der Ebene. Er wird Gärtner bei Elisabeths Vater und heiratet das Mädchen nach einem halben Jahr. Aber in der Hochzeitsnacht sagt der junge Gatte zu seiner Frau: "Nein, nicht jenes Bild bist du, welches mich einst im Traum entzückte und das ich niemals ganz vergessen kann, aber doch

[1]Aniela Jafé, "Bilder und Symbole aus E.T.A. Hoffmanns Märchen 'Der Goldene Topf' in C. G. Jung, Gestaltungen des Unbewußten, S. 337.

bin ich glücklich in deiner Nähe und seelig in deinen Armen."(229)[1] Hier stehen die beiden Welten einander gegenüber, in denen der schöpferische Mensch leben muß: Die Welt des Unbewußten, aus deren Tiefen die schöpferische Kraft aufsteigt, und die normale Menschenwelt, in der zu leben er sich zutiefst sehnt, und in die er aus dem Zauber und dem Grauen der inneren Welt zu fliehen sucht. Dennoch kann er seiner inneren Welt nicht entgehen, denn, wenn das Schöpferische in ihm überwiegt, "so überwiegt das Unbewußte als leben- und schicksalgestaltende Kraft gegenüber dem bewußten Willen, und das Bewußtsein wird von der Gewalt eines unterirdischen Stromes mitgerissen."[2]

So scheint auch Christian im Kreise seiner neugefundenen Familie zunächst glücklich und zufrieden, umso mehr, als nach einem Jahre eine Tochter, Leonore, geboren wird. Aber nach einigen Monaten denkt er an seine Eltern, die er über seinem neuen Glück ganz vergessen hatte, und beschließt, sie zu besuchen, damit sie sich mit ihm über sein ruhiges Leben als Gärtner und Landmann freuen können. Je näher ihn sein Weg dem Gebirge bringt, umso größer wird

[1]Vgl. hierzu E.T.A. Hoffmann, Die Bergwerke zu Falun, wo das gleiche Problem mit gleich tragischem Ausgang behandelt wird. Ebenso Eichendorff, Das Marmorbild, in welcher Novelle der Jüngling der verschlingenden und zerstörenden Gewalt der archaischen Göttin zu entfliehen vermag.

[2]Jung, "Psychologie und Dichtung," in Gestaltungen des Unbewußten, S. 32.

seine Angst, denn er fühlt sich von unbekannten Gewalten angelockt und glaubt zu wissen, daß dort der Wahnsinn lauert. Er will jedoch diesem gefährlichen Locken "männlich widerstehen," denn Elisabeth ist kein "schnöder Traum," sie denkt an ihn und zählt jetzt schon die Stunden seiner Abwesenheit. Trotzig ruft er sich selbst zu: "Sehe ich nicht schon Wälder wie schwarze Haare vor mir? Schauen nicht aus dem Bache die blitzenden Augen nach mir? Schreiten die großen Glieder nicht aus den Bergen auf mich zu?" (230) Dieser Passus verdeutlicht die Identität der unbekannten Schönen in der Kristallhöhle mit der wilden, ungezähmten Natur, die außerhalb des umfriedeten Gartens liegt. Hier klingt das alte Thema der Natur als Magna Mater an, aber nicht als nährende und schützende Natur, sondern als gefahrbringende, verlockende und verschlingende, der der Mensch ohnmächtig gegenübersteht. Aus dieser übermächtigen Gefahr wird Christian jetzt durch den Vater gerettet, den er im Schatten eines Baumes sitzen sieht, wo er eine seltsame Blume betrachtet. Er berichtet Christian, daß er sich auf die Reise gemacht hat, weil die Mutter gestorben war und die Einsamkeit ihn drückte. Unterwegs suchte er im Gebirge nach der Blume, die er zeit seines Lebens zu finden hoffte aber nirgends entdecken konnte. Jetzt, da er sie schon jenseits des schrecklichen Gebirges gefunden hat, ist sie ihm ein Zeichen, daß er auch den Sohn finden werde. Für Christians Vater ist die Blume die Erfüllung

aller Sehnsucht seines Lebens,[1] das er durch das ruhige Glück, in welchem Christian in der frommen Ebene lebt, gekrönt sieht. Der Einzug des Vaters in Christians Haus bedeutet symbolisch eine Verstärkung des Bewußtseins, wodurch die archaische Göttin, die sich auf dem Runenberg offenbart hatte, weiterhin verdrängt bleiben kann. Fünf Jahre lang lebt Christian mit seiner Familie in der schönsten Zufriedenheit und Eintracht. In dieser Zeit vermehrt sich sein Reichtum zusehends, und sein Haus wird bald zum ansehnlichsten im ganzen Dorfe.

Aber nicht umsonst wurde Christian von dem Fremden auf den Runenberg geschickt, wo sich ihm die Göttin entschleierte. Sein Schicksal ist nicht, im Kreise einer Familie glücklich zu leben und sich an dem bescheidenen Reichtum, der ihm durch Elisabeth und seinen Vater zugekommen ist, zu freuen. Er trägt im Innern ein vergessenes Bild, dessen Rätsel noch nicht gelöst ist, denn die unverständliche Figur auf der verlorenen Tafel harrt nach wie vor der Deutung. Die Verdrängung der Vision und ihre Erklärung als Traum war ein Verrat an der großen Göttin, deren Rache damit beginnt, daß sie als fremder Reisender in Christians Haus erscheint und von allen in der Familie bald geliebt wird. Nur Christian ist nachdenklich, "denn

[1] Vgl. hierzu die blaue Blume als Symbol des Unerreichbaren in Novalis' Heinrich von Ofterdingen.

es kam ihm vor, als kenne er den Reisenden von ehemals, und doch konnte er sich keiner Gelegenheit erinnern, bei welcher er ihn gesehen haben möchte." (232-33) Der Fremde bleibt drei Monate und läßt beim Abschied eine Summe Geldes zurück mit der Bitte, man möge sie für ihn aufheben. Kehre er binnen Jahresfrist nicht zurück, so möge die Familie das Geld als ihr eigenes ansehen. Er müsse, so sagt er, von einem wunderbaren Schicksal und seltsamen Erwartungen getrieben, ins nächste Gebirge, wo ihn ein zaubervolles Bild erwarte, dem er nicht widerstehen könne. (233)

Der Fremde und sein Gold sind eine Botschaft aus der Welt des Unbewußten, die durch das stille Leben im Dorf zwar verdrängt aber nicht ersetzt werden kann. Der zweiten Versuchung kann Christian nicht widerstehen. Aber er verfällt nicht dem Bild der Göttin, sondern dem Schatz, den sie zu versprechen scheint, und von dem auf wunderbare Weise ein Teil in sein Haus gekommen ist. Das Gold ist, wie die Tafel, ein Symbol des Selbst, aber seine Gestalt als ein Haufen Münzen besagt, daß dieser Archetypus eine Entwertung erfahren hat.[1] Die Tafel, deren unverständliches Bild direkt in Christians Innere übergegangen war, ging verloren, weil die Vision auf dem Berge nicht ver-

[1]Cirlot, Dictionary of Symbols, "Treasure": "Gold coins, however, and all other derived concepts such as, for example, a bulging wallet, symbolize 'treasure easily come by' (that is, earthly desires, the sensual pleasures, love in so far as it is selfish love) and in consequence 'easily lost'."

standen wurde. Das Unbewußte, das den jungen Mann zu einer höheren Bestimmung führen wollte, fühlt sich verraten und deutet durch den Geldschatz auf die niederen Ambitionen Christians hin. Tieck nimmt hier ein Thema wieder auf, das er schon in den Phantasien über die Kunst angeschnitten hatte. Im IX. Abschnitt, "Die Farben," behandelt er zunächst die Schönheit der Welt und die Herrlichkeit der Sonne, die alles überstrahlt, weist aber darauf hin, daß in den geheimsten Tiefen der Erde eine andere, unsichtbare Sonne regiert.

> Wie ein furchtbarer Pluto waltet und belebt sie in ihrem grausen Orkus. Da erglänzen die Kristalle, sie läßt seltne Strahlen an die Gold- und Silbererze anflimmern, mit sparsamem Schimmer schmückt sie ihr unergründliches, unzugängliches Reich aus. Der Mensch holt aus den Schlüften die Edelsteine heraus, und macht ihnen aus ihrem Sarge Platz, daß die oberirdische Sonne sie bescheinen kann, dann funkeln und glänzen sie mit tausend Strahlen und nehmen oft sein törichtes Herz gefangen. Die Gold- und Silbererze werden ausgeschmolzen und poliert, und nachgeahmte Sonnen rund daraus geprägt; oft fühlt er sich nach diesen mit allen Sinnen hingezogen, vergißt das Morgen- und Abendrot, die Natur, den grünenden Wald, der Vögelein Gesang und sie mit ihrem verführenden Klang, ihrer Sirenenstimme sind ihm Gesang und Sonnenpracht, er stellt sie mit ihrem Funkelschein zu seinen Götzen auf, und leblose Metallstücke behandeln ihn wie ihren gedungenen Sklaven.[1]

So wird auch Christian von dem Goldschatz wie magisch angezogen; mitten in der Nacht steht er auf, um das Geld zu zählen und wird bei dieser Tätigkeit von seinem erstaunten

[1]Wilhelm Heinrich Wackenroder, Werke und Briefe, S. 189.

Vater überrascht, der ihn zur Besinnung mahnt und in dem Metall eine Schlinge des Bösen sieht, der Christians Blut und Leben verzehren wird. Christian, der sich selber nicht versteht, weiß nur, daß er dem Ruf des Goldes folgen muß, das ihm Tag und Nacht keine Ruhe läßt. ". . . so muß ich mich wohl nächtlicher Weise aufmachen, um nur seinem Liebesdrang genug zu thun, und dann fühle ich es innerlich jauchzen und frohlocken, wenn ich es mit meinen Fingern berühre, es wird vor Freuden immer röther und herrlicher." (234)

Der alte Vater weiß zur Heilung der Besessenheit keinen anderen Rat, als daß Christian sich wieder zum Worte Gottes wenden und andächtiger und fleißiger in die Kirche gehen solle. Christian verspricht, sich zu ändern, und das Geld wird weggeschlossen. Nach einem Jahre, der Fremde ist nicht zurückgekehrt, gibt der Vater den Bitten des Sohnes nach, und das Geld wird in Ländereien und auf andere Weise angelegt. So wird der Reichtum des jungen Pächters bald zum Dorfgespräch. Christian scheint zufrieden und vergnügt, und der Vater preist sich glücklich, ihn so wohl zu sehen. (235) Umso mehr erstaunt er, wenn ihm Elisabeth klagt, daß ihr Mann nachts von irren Träumen gepeinigt werde und schlafwandelnd wunderbare Dinge erzähle, vor denen sie schaudern müsse. Besonders oft spreche er von dem Fremden, der eigentlich ein wunderschönes Weib sei. Dabei habe er Angst, aufs Feld zu gehen und scheine sich vor

allen Kräutern und Pflanzen wie vor Gespenstern zu entsetzen. Der Vater beschuldigt das Gold, das von Christians Herz in solchem Maße Besitz genommen habe, daß es nicht mehr menschlich, sondern von kaltem Metall sei, denn "wer keine Blume mehr liebt, dem ist alle Liebe und Gottesfurcht verloren." (235) Der Vater vertritt hier die patriarchale Welt des Bewußtseins gegenüber der matriarchalen Welt des Unbewußten, aber er kann dem Sohn keine Erklärung oder Hilfe bieten, wie er sich mit der Welt des Unbewußten auseinanderzusetzen habe. Er weicht zurück auf die einfache Erklärung, daß der Sohn keine Gottesfurcht mehr habe, und daß dies der Grund sei, aus dem er unglücklich sei.

In dem Gespräch, das am nächsten Tag zwischen Vater und Sohn stattfindet, zeigt sich deutlich die Unvereinbarkeit der beiden Welten, zwischen denen Christian ausgespannt ist. Der Vater als Repräsentant der patriarchalen, christlichen Bewußtseinswelt, mahnt ihn zu Frömmigkeit und heiligen Betrachtungen. Christians Antwort enthält die ganze Verzweiflung des Menschen, der einem höheren Gesetz, das er nicht begreift und dessen Forderungen er nachkommen muß, untersteht, auch wenn sein Menschentum zerstört wird.

> . . . gern Vater, auch ist mir oft ganz wohl, und es gelingt mir alles gut; ich kann auf lange Zeit, auf Jahre, die wahre Gestalt meines Innern vergessen, und gleichsam ein fremdes Leben mit Leichtigkeit führen: dann geht aber plötzlich wie ein neuer Mond das regierende Gestirn, welches ich selber bin, in meinem Herzen auf, und besiegt die fremde Macht. Ich könnte ganz froh sein, aber einmal, in einer seltsamen Nacht, ist mir durch

> die Hand ein geheimnisvolles Zeichen tief in mein Gemüth hineingeprägt; oft schläft und ruht die magische Figur, ich meine sie ist vergangen, aber dann quillt sie wie ein Gift plötzlich wieder hervor, und wegt sich in allen Linien. Dann kann ich sie nur denken und fühlen, und alles umher ist verwandelt, oder vielmehr von dieser Gestaltung verschlungen worden. Wie der Wahnsinnige beim Anblick des Wassers sich entsetzt, und das empfangene Gift noch giftiger in ihm wird, so geschieht es mir bei allen eckigen Figuren, bei jeder Linie, bei jedem Strahl, alles will dann die innewohnende Gestalt entbinden und zur Geburt befördern, und mein Geist und Körper fühlt die Angst; wie sie das Gemüth durch ein Gefühl von außen empfing, so will es sie dann wieder quälend und ringend zum äußeren Gefühl hinaus arbeiten, um ihrer los und ruhig zu werden. (236)

Christian ist, wie Bertha-Eckbert und Friedrich-Tannenhäuser, Darstellung des schöpferischen Menschen, dessen Leben notwendig konfliktreich ist, denn zwei Mächte bekämpfen sich in ihm, "der gewöhnliche Mensch mit seinen berechtigten Ansprüchen auf Glück, Zufriedenheit und Lebenssicherheit einerseits und die rücksichtslose, schöpferische Leidenschaft andererseits, welche gegebenenfalls alle persönlichen Wünsche in den Staub tritt."[1] Der gewöhnliche Mensch im Künstler läßt ihn jahrelang ein fremdes Leben führen und die wahre Gestalt seines Innern vergessen, bis das regierende Gestirn, sein künstlerisches Selbst, wie ein neuer Mond aufgeht und ihn dem Leben entfremdet, damit er sich mit den unbewußten Mächten, die sein Künstlertum bestimmen, auseinandersetze. Von hier aus wird erst die ganze Bedeutung der geheimnisvollen Figur verständlich,

[1]Jung, "Psychologie und Dichtung," in Gestaltungen des Unbewußten, S. 31.

die tief in Christians Gemüt eingeprägt ist, wo sie lange schläft, d.h. unbewußt bleibt, nur um dann wie ein Gift hervorzuquellen und den gewöhnlichen Menschen zu zwingen, ihr zu Geburt zu verhelfen. Sie ist Symbol für das Selbst des Künstlers, das er in körperlicher und geistiger Angst und Not in immer neuen Werken aus sich herausgebären muß, um seiner los und ruhig zu werden. Denn nicht durch e i n Werk erlangt er Ruhe und Zufriedenheit, sondern immer aufs neue wird er zum Instrument des Schöpferischen, das in der Tiefe des Unbewußten unermeßliche Schätze verborgen hält, die sich des Ichbewußtseins des Dichters zur Gestaltung bedienen müssen.

Für den schöpferischen Menschen gibt es kein dauerndes Leben in der frommen Ebene, und die Erklärung, die Christians Vater für die seelische Zerrüttung des Sohnes abgibt, wird deshalb auch von diesem entschieden zurückgewiesen. Der Vater glaubt nämlich, Christian sei für ein ruhiges Leben bestimmt gewesen, denn schon früh habe sein Sinn sich zu den Pflanzen geneigt, und nur die Ungeduld habe ihn aus der Heimat gelockt in die verwilderten Felsen, die sein Gemüt zerstörten. Jetzt seien seine Demut, seine Ruhe und sein kindlicher Sinn von Trotz, Wildheit und Übermut verschüttet. (236-37) Christian kann diese Erklärung nicht gelten lassen, ganz abgesehen davon, daß ihm in der Jugend die Gartenarbeit zuwider war. Auch erinnert er sich jetzt deutlich, daß ihm eine Pflanze zuerst das

Unglück der ganzen Erde bekannt gemacht hat, denn

> in den Pflanzen, Kräutern und Blumen regt und bewegt sich schmerzhaft nur eine große Wunde, sie sind der Leichnam vormaliger herrlicher Steinwelten, sie bieten unserem Auge die schrecklichste Verwesung dar. Jetzt verstehe ich es wohl, daß es dies war, was mir jene Wurzel mit ihrem tiefgeholten Aechzen sagen wollte, sie vergaß sich in ihrem Schmerze und verrieth mir alles. Darum sind alle grünen Gewächse so erzürnt auf mich, und stehen mir nach dem Leben; sie wollen jene geliebte Figur in meinem Herzen auslöschen, und in jedem Frühling mit ihrer verzerrten Leichenmiene meine Seele gewinnen. (237)

Mit dieser völlig unwissenschaftlichen Erklärung sagt sich Christian los von der beschränkten Welt des Vaters, der ja in den Pflanzen nur die Oberfläche sieht, und dem die unterirdische Klage der Wurzel ebenso fremd ist wie die Steinwelt, von der Christian träumt. Dabei ahnt Christian aber noch nicht, in welch grauenhafter Weise er mit diesen Worten sein Schicksal voraussagt, denn die geliebte Figur erhält er nicht von der Bergkönigin, der Herrin der Kristalle, zurück, sondern vom Waldweib, der Herrin der Pflanzen, und weil er die eine verraten hat, muß er der anderen dienen, denn sie sind ja beide Personifikation des gleichen Archetypus der Großen Mutter als hohe Schicksalsgöttin und Hexe zugleich.[1] Als Bergkönigin erscheint sie dem suchenden Jüngling, als Waldweib dem Eingeweihten, der abtrünnig geworden ist. Ihre hohe Gestalt bleibt allen

[1]Die Muttergöttin als Erdmutter ist Herrin der Pflanzen, bevor sie sich als Herrin der Tiere manifestiert. Vgl. Neumann, The Great Mother, S. 261-62.

denen verborgen, die, wie Christians Vater, nicht an eine Wirklichkeit glauben können, die in der geordneten Welt des stillen Dorfes keinen Platz hat.

Das wird deutlich beim nächsten Erntefest, wenn Christian noch vor der Kirchentür umkehrt und sich sinnend auf die Anhöhe setzt, von der er einst in das ruhige Dorf hinuntergestiegen war. Jetzt meint er, sein Leben in einem Traum verloren zu haben, denn er hat "muthwillig ein hohes ewiges Glück aus der Acht gelassen, um ein vergängliches und zeitliches zu gewinnen." (238) Er geht sehnsuchtsvoll in den Wald, und sieht von ferne einen Mann auf sich zukommen, den er für den Fremden zu erkennen glaubt.

> Als die Gestalt etwas näher kam, sah er, wie sehr er sich geirrt hatte, denn die Umrisse, welche er wahrzunehmen gewähnt, zerbrachen wie in sich selber; ein altes Weib von der äußersten Häßlichkeit kam auf ihn zu, sie war in schmutzige Lumpen gekleidet, ein zerrissenes Tuch hielt einige greise Haare zusammen, sie hinkte an einer Krücke. (238-39)

Man wird bei diesem Bild unwillkürlich an die Alte aus dem Eckbertmärchen erinnert und hat das bestimmte Gefühl, daß sie wieder erschienen ist, um Christian furchtbare Eröffnungen zu machen und ihn in Wahnsinn zu stürzen. Sie ist es wirklich, aber sie zerstört ihn nicht, indem sie ihn unbewußt begangener Verbrechen zeiht, sondern mit dem unausgesprochenen Versprechen ihrer Schätze. Indem sie sich umwendet, glaubt Christian zwischen den Bäumen den goldenen Schleier zu sehen. Im Grase findet er die Tafel wieder,

die er vor vielen Jahren verloren hatte und eilt damit ins Dorf zurück, um sie dem Vater zu zeigen. Der betrachtet sie lange und rät dem Sohn, er solle sie wegwerfen, denn die grausame Figur müsse sein Herz versteinern. Er weist Christian nochmals auf die Blumenwelt hin, der er sich zuwenden soll, denn die zarten Blüten lachen wie Kinder aus Träumen dem Menschen lieblich entgegen. Spielend kehren sie ihre Farben der Sonne entgegen und sehen ihr höchstes Glück darin, in süßem Leide zu vergehen. So fühle auch die menschliche Seele, die durch Liebe angesprochen ist, daß ihr schönstes Ziel "Wehmuth, Sehnsucht und der Liebe Schmerzen" sei. (240)

Aber in Christian ist wieder die Vision auf dem Runenberg erwacht. Er hält die Tafel wirklich in Händen und weiß nun, daß er dem Ruf folgen muß, der nicht wie einst in die Höhe auf den Berg führt, sondern in die Tiefe. Er denkt nicht mehr an die Worte des Fremden, der ihn damals zum Berg wies, weil Christian nicht in die Tiefe folgen konnte. Jetzt glaubt er, daß noch wunderbare Schätze in den Tiefen der Erde verborgen sein müssen.

> Wer diese ergründen, heben und an sich reißen könnte! Wer die Erde so wie eine geliebte Braut an sich zu drücken vermöchte, daß sie ihm in Angst und Liebe gern ihr Kostbarstes gönnte! Das Waldweib hat mich gerufen, ich gehe sie zu suchen. (241)

Mit diesen Worten eilt er nach einem alten Schacht, in der Hoffnung, die Gesuchte dort zu finden. Der nacheilende

Vater kommt erst nach vielen Stunden an den Schacht, wo er die Fußstapfen des Sohnes sieht und überzeugt ist, daß er im "Wahnsinn hineingegangen, und in alte gesammelte Gewässer und Untiefen versunken sei." (241)

Durch Christians Weggang fallen aber auch für Elisabeth alle Stützen. Christians Vater stirbt nach einem halben Jahr, ihre Eltern folgen bald darauf, und sie muß die große Wirtschaft allein verwalten. Nach zwei Jahren entschließt sie sich zu einer neuen Heirat und beschwört damit unbewußt ihr eigenes Unglück herauf, denn jetzt schlägt der Wohlstand, der mit Christian ins Haus gekommen war, in das Gegenteil um. "Das Vieh starb, Knechte und Mägde waren untreu, Scheuren mit Früchten wurden vom Feuer verzehrt, Leute in der Stadt, bei welchen Summen standen, entwichen mit dem Gelde." (241-42) Durch Mißwachs und ein teures Jahr wird die Lage immer verzweifelter. Elisabeth und ihr Mann werden unachtsam und saumselig. Der Mann betrinkt sich und wird verdrießlich und jähzornig, daß "oft Elisabeth mit heißen Zähren ihr Elend beweinte." (242) Nach einigen Jahren sind sie bitter arm, von allen Freunden im Dorfe verlassen, und von dem früheren Reichtum sind nur ein paar Schafe und eine Kuh übrig geblieben. Diesem Elend wird nun das Elend Christians gegenübergestellt, und es bleibt dem Leser überlassen, zu entscheiden, wer unglücklicher ist, Christian, der anscheinend als Wahnsinniger aus den Bergen kommt und einen Sack voll wertloser Kiesel

mitbringt, oder Elisabeth, die ihn nicht einmal erkennt und fürchtet, von ihrem Mann überrascht zu werden, wenn Christian ihr um den Hals fällt und sie küßt. Der Eindruck, den Christian macht, ist freilich seltsam genug.

> Es war ein Mann in einem ganz zerrissenen Rocke, barfüßig, sein Gesicht schwarzbraun von der Sonne verbrannt, von einem langen struppigen Bart noch mehr entstellt; er trug keine Bedeckung auf dem Kopf, hatte aber von grünem Laube einen Kranz durch sein Haar geflochten, welcher sein wildes Aussehen noch seltsamer und unbegreiflicher machte. Auf dem Rücken trug er in einem festgeschnürten Sack eine schwere Ladung, im Gehen stützte er sich auf eine junge Fichte. (242)

Er sagt, er sei von einer sehr beschwerlichen Wanderschaft aus dem Gebirge gekommen, habe aber auch die kostbarsten Schätze mitgebracht, die man sich nur denken könne. Zum Beweis seiner Worte schüttet er den Inhalt des Sackes aus. Es sind Kiesel, große Stücke Quarz und andere Steine, deren Glanz, wie er sagt, sich erst zeigen werde, wenn sie nur geschliffen sind, denn "das äußerliche Feuer mit seinem Glanze ist noch zu sehr in ihrem inwendigen Herzen begraben, aber man muß es nur herausschlagen, daß keine Verstellung ihnen mehr nützt, so sieht man wohl wes Geistes Kind sie sind." (243) Er schlägt zwei Steine aufeinander, daß die Funken sprühen und fragt: "Habt ihr den Glanz gesehen? . . . so sind sie ganz Feuer und Licht, sie erhellen das Dunkel mit ihrem Lachen, aber noch thun sie es nicht freiwillig." (243) Erst jetzt gibt er sich zu erkennen, als Christian, der vor vielen Jahren als Jäger ins Dorf kam,

und bittet wehmütig um einen Kuß von Leonore, "nur einen einzigen, daß ich wieder einmal deinen Mund auf meinen Lippen fühle, dann will ich euch verlassen." (244) Er geht still fort, denn im Walde warte schon die Schöne auf ihn, die Gewaltige, die mit dem goldenen Schleier geschmückt sei. Elisabeth und Leonore aber sehen ihn mit dem entsetzlichen Waldweib sprechen.

Wir können uns nicht der Deutung Thalmanns anschließen,[1] daß Christian die Gesuchte findet und zurückkehren kann in die Märchenwelt, weil er aus wertlosen Kieseln das Feuer zu schlagen versteht. Ebenso wenig ist Korffs These haltbar, daß dieses Märchen die Empörung der elementaren Natur gegen ihren König, den Menschen darstellt.[2] Auch deutet der grüne Kranz in Christians Haar weder auf Wahnsinn, in Anlehnung an Ophelia,[3] noch auf die Dornenkrone Christi, wie Lillymann meint.[4] Dieses Märchen, dessen Grundstimmung ein profunder Pessimismus ist, stellt die Verzweiflung des schöpferischen Menschen dar, der zu spät erkennt, daß er versagt hat, und zwar nicht nur als Künstler, sondern auch als Mensch.

[1]Thalmann, L. Tieck, S. 90.

[2]Korff, Geist der Goethezeit, III, 472.

[3]Klussmann, "Die Zweideutigkeit des Wirklichen in Tiecks Märchennovellen," ZDP, Bd. 83 (1964), S. 448.

[4]W. J. Lillyman, "Ludwig Tieck's 'Der Runenberg': The Dimensions of Reality," MfdU (1970)., 243.

Als Künstler versagte er, weil er das hohe, ewige Glück für ein zeitliches einzutauschen versuchte, als Mensch, weil er den Lockungen der unermeßlichen Schätze nicht widerstehen konnte. Christian, dem in einer Vision seine eigentliche Bestimmung offenbart wurde, will sich dieser Bestimmung durch Festhalten an der Bewußtseinswelt entziehen. Er sehnt sich nach Menschenglück und Menschenleid, wie Tannenhäuser sich aus dem Venusberg zurücksehnte, um wieder in aller Unbewußtheit leben zu können. Aber die Schätze, die in den Tiefen der Erde ruhen, wollen gehoben werden, sie rufen und winken. Sie lassen sich jedoch nicht gewaltsam der Tiefe entreißen, sondern der Mensch muß warten, bis sie reif geworden sind und von selbst aufsteigen. Dann erst darf er sie demütig als Gabe annehmen, denn dann sind es nicht mehr wertlose Kiesel, sondern wirkliche Juwelen, die der sorgsam formenden Hand des Künstlers bedürfen, damit sie in ihrem vollen Glanz erstrahlen können.

Christians Verdrängung der Bergvision ist ein Verrat am künstlerischen Selbst, und so wird ihm die empfangene Weihe zum Fluch. Die Bergkönigin verwandelt sich in das Waldweib, das ihn ins Reich der Tiefe lockt, ins Reich der Mutter, aus dem er ebenso verwildert und abgerissen wiederkehrt wie Tannenhäuser vom Stuhl des Heiligen Vaters.[1]

[1]Vgl. Cirlot, Dictionary of Symbols, "Rags and Tatters": "They are symbolic of wounds and gashes in the soul."

Wie zum Hohn scheint ihm der grüne Kranz ins Haar geflochten als Teil der Pflanzenwelt, die seine Seele gewonnen hat, denn die Welt der Kristalle hat er sich selber verscherzt. So muß er der Großen Mutter verfallen, die das Ich, das als ihr Instrument die Schätze des Unbewußten nicht zu formen vermochte, zerstört. Fast scheint es, als wolle der Dichter hier andeuten, daß sich die überpersönlichen Mächte in der Wahl ihres Instruments getäuscht haben, daß sein Ich nicht stark genug ist, diesen Mächten gegenüber offen zu bleiben, ohne sich an sie zu verlieren. Jedenfalls stellt dieses Märchen den Sieg des Unbewußten über das Bewußtsein dar, und das Ergebnis dieses Sieges ist nicht nur der Ichverlust Christians, sondern auch Elend und Unglück für die Zurückgebliebenen, die vor dem Unbekannten in Christian schaudern, weil es nicht in die gesicherten Ordnungen ihrer Welt paßt. So bringen sie auch den Glauben nicht auf, der allein es dem Künstler ermöglichen könnte, den schmalen Pfad dicht am Abgrund entlang zu gehen, ohne von der Tiefe verschlungen zu werden. Der schöpferische Mensch ist letzten Endes allein und ohne allen Rückhalt den Mächten des Unbewußten ausgeliefert und muß sich mit ihnen auseinandersetzen, soll er nicht, wie Christian, dem goldenen Schleier nacheilen, ohne die Furchtbarkeit des Waldweibes zu erkennen. Diese Auseinandersetzung scheint erst dann möglich, wenn die archetypischen Bilder aus der Ferne der Märchenwelt in die Nähe der Stadtwohnung versetzt werden,

d.h. dem Bewußtsein näher kommen. Dann wird die Bergkönigin zur Geliebten im gegenüberliegenden Fenster und das Waldweib zur schmutzigen Kupplerin, deren Greueltat in einem kurzen Aufblitzen des Bewußtseins bestraft wird.

D. Liebeszauber: Die Überwindung der Furchtbaren Mutter

Das Märchen setzt ein mit dem Motiv des ungleichen Freundespaares. Roderich vertritt das Leben, Emil das träumerische, nach innen gewandte Bewußtsein des romantischen Jünglings. Wir haben hier die Zusammenstellung von Ich und Schatten,[1] die zusammen erst jenes umfassende Bewußtsein darstellen, "das den archetypischen Mächten insbesondere den gegengeschlechtlichen Figuren, entgegenzutreten und sich mit ihnen auseinanderzusetzen vermag."[2] Emil, "ein reicher junger Mann von reizbarem und melancholischem Temperament" (246), befindet sich auf einer Bildungsreise, die er nach dem Tode seiner Eltern angetreten hatte. Seit einigen Monaten lebt er in einer ansehnlichen Stadt, wo er persönliche Geschäfte mit den Freuden des Karnevals zu verbinden hofft. Er ist aber so menschenscheu

[1]Schatten ist hier nicht als die verdrängte gleichgeschlechtliche Persönlichkeit zu verstehen, sondern eher als kompensatorischer Typus, d.h. Emil und Roderich zusammen erst ergeben eine ausgeglichene Persönlichkeit.

[2]Jolande Jakobi, Der Weg zur Individuation, S. 61.

und empfindlich, daß man ihn nur selten außerhalb seines einsamen Zimmers sieht, das er in einem unbequemen Hause in einer engen Seitengasse bewohnt. Schon früh zeigte sich bei ihm eine übertriebene Sensibilität gegen alles Wilde, Dunkle und Emotionale, d.h. gegen alles, was an die Triebhaftigkeit des Lebens erinnert. Er haßt Tanzmusik, denn ihre Klänge sind in der Tonwelt "für mich die Gespenster, Larven und Furien, und so flattern sie mir auch ums Haupt und grinsen mich mit entsetzlichem Lachen an." (251) Daneben erfüllt ihn ein unnennbares Grauen beim Anblick von Spinnen, Kröten und Fledermäusen, deren "Dasein dem seinigen auf das feindlichste entgegengesetzt ist." (252)[1] Während er die Rose[2] abgöttisch liebt, ist ihm der Anblick der Feuerlilie zuwider, so wie alles, was sich nicht mit

[1]Vgl. Neumann, Ursprungsgeschichte, S. 101-02: "Zum Symbol der verschlingenden Kluft gehört der angsterregende Schoß, das numinose Haupt der Gorgo und Medusa, das Weib mit Bart und Phallus, und die Spinne als furchtbare Verschlingerin. . . Die Spinne reiht sich dieser Symbolgruppe an, nicht nur als das Weibliche, das die Männer nach dem Coitus verschlingt, sondern mehr als das Symbol des netzestellenden Weiblichen überhaupt, in dem sich das Männliche verfängt." Vgl. auch Cirlot, Dictionary of Symbols: "Frog," "Toad," und "Bat." Kröte und Fledermaus gehören der höllischen Region an und sind Begleittiere der Hexe. Sie sind Symbole für das Dunkle, Teuflische, dem ein patriarchales Bewußtsein feindlich gegenübersteht, da es sich aus der Verschlingung des Unbewußten befreien will und muß.

[2]Die Rose ist Symbol für die himmlische oder reine Liebe. Wenn hier die Feuerlilie in gegensätzlicher Bedeutung gebraucht wird, dann ist sie Symbol für die fleischliche Liebe, oder triebhafte Sinnlichkeit.

seinem idealistischen Bild des Weiblichen vereinbaren läßt, das sich in der Gestalt eines schönen Mädchens im gegenüberliegenden Fenster manifestiert. Sie lebt zurückgezogen wie Emil und hat aus Mitleid ein armes Waisenkind zu sich genommen, welches sie im Lesen, Nähen und Stricken unterweist. Emil steht oft halbe Nächte lang an seinem Fenster und beobachtet seine unbekannte Geliebte, der er sich aus Menschenscheu und weltfremder Ungeschicklichkeit nicht zu nähern wagt.

Am Beginn des Märchens sitzt Emil in tiefen Gedanken in seinem Zimmer und erwartet seinen Freund Roderich, dem er heute seine Liebe zu der Unbekannten gestehen will, um sich Rat von ihm zu erbitten. (249) Roderich ist in allem das genaue Gegenteil von Emil. Unstet, flatterhaft, allen Genüssen der Welt hingegeben, macht er in jeder Stadt gleich tausend Bekanntschaften, die er ebenso schnell wieder vergißt. Er weiß für alles Rat, fängt hundert Geschäfte an und läßt sie wieder liegen, wenn sie ihn nicht mehr interessieren. (245-46) Oft bringt er neu erworbene Freunde auf Emils einsames Zimmer und läßt diesen dann mit ihnen allein, sobald das erste Interesse an den Bekanntschaften verflogen ist. (247) Auch an diesem Abend hat er anscheinend das dem Freund gegebene Versprechen vergessen, denn er erscheint erst spät, aber nicht allein, sondern in Begleitung eines jungen Offiziers, der als Spanier verkleidet ist. Roderich hat die Maske eines Türken angelegt und

will Emil überreden, mit zum Maskenball zu kommen. Dieser weigert sich jedoch entschieden, und nachdem sich der Spanier verabschiedet hat, entspinnt sich zwischen den beiden ein Streit, in welchem jeder dem anderen Vorwürfe über seine ureigenste Veranlagung macht.

Emil rügt Roderichs unbegreiflichen Leichtsinn, seine Sucht, sich zu zerstreuen und die ständige Jagd nach Vergnügungen, die doch nicht befriedigen. (250) Er meint, der Freund könne wenigstens Verständnis für seine Gefühle zeigen, auch wenn er diese nicht teilt. Roderich nennt Emils Abneigung gegen Tanzmusik eine bloße Nervenschwäche und meint, der Freund sollte sich gegen seine Neigungen und Gefühle verhärten, statt ihnen weichlich nachzugeben, sonst nehme am Ende noch eine Sammlung von Seltsamkeiten die Stelle ein, die sein Ich besitzen sollte. (252) Statt sich nach dem Geheimnis zu erkundigen, das der Freund ihm mit wichtiger Miene angekündigt hatte, sitzt Roderich gleichgültig im Sessel und spielt mit seiner Maske. Plötzlich bittet er den Freund um seinen großen Mantel, denn er möchte vor dem Ball noch zur Kirche gehen, sich aber nicht mehr umziehen. Er gibt Emil einen türkischen Dolch zur Aufbewahrung und verabschiedet sich bis zum nächsten Morgen.

Emil, der durch das Unverständnis und die Interesselosigkeit des Freundes tief verstimmt ist, bleibt allein zurück und blickt über die Gasse, ob er nicht einen Blick

seiner Geliebten und des kleinen Kindes erspähe. Sie ist aber an diesem Abend nicht zugegen, nur das Kind geht mit einem Licht durchs Zimmer, und nach einigen Minuten ist alles wieder dunkel. Emil beschließt, auf den Ball zu gehen, denn die Unbekannte könnte, ihren sonstigen Gewohnheiten entgegen, vielleicht doch ausgegangen sein, und er würde sie möglicherweise im Tanzsaal treffen. Durch die aus allen Häusern ertönende Tanzmusik erschreckt, wagt er jedoch nicht, direkt zum Ballsaal zu gehen, sondern verbirgt sich, wie zum Schutz, in der Vertiefung einer großen Kirchentür, wo bald eine seltsame Gestalt seine Aufmerksamkeit erregt.

> Beim Schein einer Laterne, die vor einem Marienbilde brannte, unterschied er genau das Gesicht, so wie die wunderliche Kleidung. Es war ein altes Weib von der äußersten Häßlichkeit, die um so mehr in die Augen fiel, weil sie gegen ein scharlachrothes Leibchen, das mit Gold besetzt war, höchst abentheuerlich abstach; der Rock, den sie trug, war dunkel, und die Haube ihres Kopfes glänzte ebenfalls von Gold. Emil glaubte anfangs eine geschmacklose Maske zu sehn, die sich hieher verirrt habe, aber bald war er beim hellen Schein überzeugt, daß das alte braune und runzlichte Gesicht ein wirkliches und kein nachgeahmtes sei. (255-56)

Die Beschreibung der Alten läßt keinen Zweifel an ihrer wirklichen Identität aufkommen. Der dunkle Rock erinnert an die fast ganz schwarz gekleidete Alte im Eckbertmärchen und die abschreckende Häßlichkeit an das Waldweib im Runenberg. Die goldene Haube ist unverkennbar der goldene Schleier, der die schwarzen, wogenden Locken der

Bergkönigin verbarg, deren dunkle Bedeutung Christian nicht erfaßte. Das Gold der Kopfbedeckung deutet an, daß ein verborgener Inhalt ins Bewußtsein drängt, ebenso wie die helle Beleuchtung, in die das ganze Bild gerückt ist, im Gegensatz zu der dunklen Wölbung, in der Emil sich verborgen hält. Die Alte ist eine Personifikation der chthonischen Muttergöttin, der schrecklichen Erdmutter. Sie verkörpert alle jene Eigenschaften des Lebens, die Emil in tiefster Seele zuwider sind. Die dunkle Farbe des Rockes deutet auf Erdhaftigkeit und das scharlachrote Leibchen auf wilde Emotionalität. Sie ist der genaue Gegensatz zum Bild des Weiblichen, das Emil in der Jungfrau mit dem Kind sieht, aus deren Reinheit und Hoheit ihm die göttliche Liebe entgegenstrahlt. So wie Marie ihr Kind mit Liebe umfängt, "so hält uns alle die unsichtbare Liebe in den Armen, und unser armes Herz klopft in Freude wie in Angst einem größeren entgegen, das uns niemals verlassen wird." (257) Nachdem er noch Zeuge einer geheimen Verhandlung der Alten mit zwei verhüllten Männern geworden ist, kehrt er entschlossen den nächtlichen Schauern den Rücken und denkt an die Schönheit seiner Geliebten, die er im Ballsaal zu finden hofft. (257)

Statt der Unbekannten trifft er den Spanier, der ihm berichtet, daß Roderich nicht getanzt habe, sondern in einem abgelegenen Zimmer sitze, wo er einem Freunde ein neues Buch vorlese. Emil sucht ihn auf, lehnt aber

Roderichs Einladung, an der Vorlesung teilzunehmen, ab, denn er sei jetzt weder in Stimmung, noch scheine ihm Zeit und Ort für solche Tätigkeit wenig geeignet. (260) Aus dem Ballsaal, dessen Trubel und Getümmel ihm wie ein Höllentanz vorkommt,[1] flieht er zurück auf sein einsames Zimmer, wo er in einem langen Gedicht seine Empfindungen über den Ball niederschreibt. Dann tritt er sinnend ans Fenster und wird Zeuge einer furchtbaren Szene.

Die Unbekannte kommt gegenüber ins Zimmer, nur leicht bekleidet und "so schön wie er sie noch nie gesehn hatte, das braune Haar aufgelöst wogte und spielte in muthwilligen Locken um den weißesten Nacken." (265) Nachdem sie einige Dinge im Zimmer geordnet hat, verschwindet sie, und Emil, noch in süßen Träumen verloren, sieht zu seinem Entsetzen plötzlich die fürchterliche rote Alte durchs Zimmer gehen. Bevor er entscheiden kann, ob er seinen Augen trauen darf oder das Ganze für ein Blendwerk der Nacht, ein gespenstisches Bild seiner eigenen Einbildung halten soll, kehrt sie zurück,

> noch gräßlicher als zuvor, denn ein langes greises und schwarzes Haar flog wild und ungeordnet um Brust und Rücken; das schöne Mädchen folgte ihr, blaß, entstellt, die schönsten Brüste ohne Hülle, aber das ganze Bild einer Statue von Marmor ähnlich. Sie hatten zwischen sich das kleine liebliche Kind, welches weinte und sich an die Schöne bittend schmiegte, die

[1]Vgl. hierzu die rituellen Feste, die im Zusammenhang mit dem Attiskult gefeiert wurden, und die sich durch orgiastische Darstellungen auszeichneten.

> nicht zu ihm hernieder sah. Das Kindlein hielt flehend die Händchen empor, streichelte Hals und Wange der blassen Schönen. Sie aber hielt es fest am Haar und mit der anderen Hand ein silbernes Becken; die Alte zuckte murmelnd das Messer und durchschnitt den weißen Hals der Kleinen. Da wand sich hinter ihnen etwas hervor, das beide nicht zu sehen schienen, sonst hätten sie sich wohl eben so inniglich wie Emil entsetzt. Ein scheußlicher Drachenhals wälzte sich schuppig länger und länger aus der Dunkelheit, neigte sich über das Kind hin, das mit aufgelösten Gliedern der Alten in den Armen hing, die schwarze Zunge leckte vom sprudelnden rothen Blut, und ein grün funkelndes Auge traf durch die Spalte hinüber in Emils Blick und Gehirn und Herz, daß er im selben Augenblick zu Boden stürzte. (266-67)

In dieser Szene wird das Motiv Bergkönigin-Waldweib als Symbol für das furchtbare und verschlingende Unbewußte zu seinem folgerichtigen Ende geführt. Das wild umher flatternde Haar der Alten, die offenbar die goldene Haube abgelegt hat, erinnert noch eindrücklicher als die wogenden Locken der Bergkönigin an das Schlangenhaupt der Medusa, und die enthüllte marmorne Schönheit der unbekannten Geliebten gleicht den Marmorgliedern der Schönen im Kristallsaal. So grauenhaft auch das Bild ist, welches Emil von seinem Fenster aus schaut, es hat dennoch einen tieferen, symbolischen Sinn. Emil ist, wie wir feststellten, ein weltfremder, menschenscheuer Mann, der das Leben verachtet, weil es ihm roh und barbarisch vorkommt. (261) Deshalb zieht er sich aus der Welt zurück, die seinen hohen, ästhetischen Ansprüchen nicht genügen kann und lebt, als echt romantischer Jüngling, in einer inneren Welt von

Träumen und Phantasien, in der die unbekannte Geliebte eine nicht geringe Rolle spielt. Er sieht in ihr nur das reine Bild des Weiblichen und Mütterlichen, denn das Emotionale, das sie zur wirklichen Frau machen würde, käme ihm abstoßend und widerlich vor. Bezeichnenderweise heißt es: "Er wußte nicht, daß sie eben so trunken zu ihm hinüber spähte, und ahnete nicht, welche Wünsche sich in ihrem Herzen bildeten, welcher Anstrengungen, welcher Opfer sie sich fähig fühlte, um nur zum Besitz seiner Liebe zu gelangen." (245-46) Das bedeutet, daß er ihre eigentliche Funktion als Anima, die ihn dem Leben zuführen soll, nicht erkennt. Er versetzt die reale Frau in die hohe Traumwelt seines Innern und wird Zeuge einer Handlung, die ihm im deutlichsten Bilde die Realität des verhaßten Lebens vor Augen hält. Emils Persönlichkeit ist durch seine ablehnende Handlung dem Leben gegenüber gespalten. Das Leben, dessen Archetypus die Anima ist,[1] wird so zu einem dissozierten psychischen Inhalt, der, aus welchen Gründen auch immer, verdrängt wurde, und nun ins Bewußtsein drängt. "Dabei gilt die Regel, daß, je negativer das Bewußtsein eingestellt ist, d.h. je mehr es widerstrebt, entwertet und Angst empfindet, desto widerwärtiger, aggressiver und furchterregender der Ausdruck wird, welchen der dissozierte Inhalt an-

[1] Jung, Wurzeln, S. 44: "Die Anima ist der Archetypus des Lebens schlechthin."

nimmt."[1]

In Emils Fall übernimmt die Geliebte aus weiblicher Besitzgier eine Rolle, in der sie sich den dunklen Mächten in ihrer eigenen Seele ausliefert. Sie betritt damit den gefährlichen Zauberkreis der Magie und sucht, die Kräfte des Unbewußten den Zwecken des Ich unterzuordnen. Wie gefährlich dieses Gebiet ist, und welche Opfer das Unbewußte fordert, zeigt der Kindermord, der psychologisch als eine Destruktion des Selbst anzusehen ist. Der Archetypus des Selbst, der durch das Kind verkörpert wird,[2] bleibt unbewußt, und die Ganzheit der Persönlichkeit, die durch eine lebendige Verbindung Emils mit der Unbekannten zustande kommen könnte, sinkt zurück in den Urgrund der Unbewußtheit, wo Instinkt und Bewußtsein noch nicht getrennt sind. Diese Stufe wird symbolisch dargestellt durch den Drachen, der als geflügeltes Schlangentier männliche und weibliche, d.h. geistige und naturhafte Eigenschaften vereint.[3]

[1]Jung, Wurzeln, S. 485.

[2]Vgl. Neumann, Amor and Psyche, S. 140: "While to a woman the birth of the divine son signifies a renewal and deification of her animus-spirit, the birth of the divine daughter represents a still more central process, relevant to woman's self and wholeness."

[3]Vgl. die Schilderung des Drachens in Aurelia Occulta: "Ich bin der mit Gift durchtränkte Drache, . . . aus meinem Körper wirst du den grünen und den roten Löwen ausziehen. Aber wenn du mich nicht genau kennst, zerstörst du dir die fünf Sinne durch mein Feuer, . . . Ich schenke dir die Kräfte des Männlichen und des Weiblichen, sogar auch die des Himmels und der Erde, . . . ich bin der Alte Drache, überall auf dem Erdkreis vorhanden, Vater und

Für Emil, dessen bewußte Einstellung in der christlich-patriarchalen Tradition wurzelt, ist diese Stufe das Böse, Widerwärtige, Teuflische,[1] das von einem wachsenden und sich verstärkenden Bewußtsein überwunden werden muß. Das Licht der Natur,[2] das ihn als grüner Blitz aus dem Auge des Drachen trifft, bewirkt deshalb auch keine höhere Erleuchtung, sondern eine Monate dauernde Bewußtlosigkeit, die von Emils Freunden als "Nervenfieber" bezeichnet wird. Wie Christian, der den dunklen Aspekt der Bergkönigin nicht erkannte, ist Emil unfähig, den positiven Aspekt seiner grauenhaften Vision zu erfassen. Sein Bewußtsein kann der Erkenntnis des Archetypus nicht standhalten, und weicht dieser Erkenntnis durch Flucht in die Krankheit aus.

Der Sieg des Weiblichen, d.h. des Unbewußten, scheint zunächst vollständig, denn als Emil von seiner

Mutter, . . . Tod und Wiederherstellung, . . . ich steige in die Erde hinunter und in den Himmel hinauf, ich bin das Oberste und das Unterste, . . . ich enthalte das Licht der Natur (naturale lumen); . . . ich gehe hervor aus Himmel und Erde; . . ." Zitiert nach Jung, "Der Geist Mercurius," in Symbolik des Geistes, S. 104-05.

[1]Vgl. Aniela Jafés Deutung des Aequinoktialzaubers in Hoffmanns "Der goldene Topf" in Jung, Gestaltungen des Unbewußten, S. 372-78. "Wir befinden uns im Bereich der Instinktseele oder Tierseele des Menschen, in jener Welt, die vom Bewußtsein meist als abgründige, teuflische bezeichnet wird."

[2]Wir kommen später auf die Bedeutung des lumen naturale zurück, das in drei der Märchen eine Rolle spielt. Im Runenberg als die Funken, die Christian aus den Kieseln schlägt, im Liebeszauber als der grüne Blitz aus dem Auge des Drachen, und in Elfen als das weißströmende Licht, das sich über die Landschaft verbreitet, wenn die Elfen aus der Gegend ziehen. Vgl. in diesem Zusammenhang auch den grünen Smaragdring Lindhorsts in Hoffmanns "Der goldene Topf."

Krankheit erwachte,

> hatte er sein Gedächtnis fast ganz eingebüßt, nur seine früheren Kinder- und Jugendjahre waren ihm gegenwärtig, er konnte sich durchaus nicht erinnern, was während seiner Reise oder vor seiner Krankheit sich mit ihm zugetragen habe. Er mußte alle seine Freunde, selbst den Roderich, von neuem kennen lernen; nur nach und nach ward es lichter in seinem Innern, und die Vergangenheit und was ihm widerfahren trat wieder, jedoch immer nur schwach beleuchtet, in sein Gedächtnis zurück. . . . er war wie ein Kind und ließ alles mit sich machen. (268)

In diesem kindlich-passiven Zustand nähert er sich eines Tages auf einer Spazierfahrt einem Mädchen, das in tiefen Gedanken abseits vom Wege sitzt. Noch am gleichen Tag läßt er sich bei den Eltern des Mädchens vorstellen und hält um ihre Hand an, die ihm auch zugesagt wird, und vier Monate nach der Karnevalsnacht ist eine Gesellschaft von Freunden in Emils Haus versammelt, um seine Hochzeit mit der unbekannten Schönen zu feiern. Emil scheint "menschlicher und umgänglicher als ehemals" (267), und die Braut wird wegen ihrer zauberischen Schönheit allgemein bewundert, denn ein Schein stiller Melancholie "umfließt sie wie mit hoher Majestät." (271) Diese Melancholie wird von Roderich damit erklärt, daß ein kleines Mädchen, welches die Braut vor Jahren zu sich genommen und dem sie alle ihre Liebe widmete, auf einem Spaziergang verlorengegangen und trotz aller Mühe nicht wiederzufinden sei. Seitdem traure die Schöne diesem Wesen nach, und nichts könne ihre Sehnsucht nach dem Kind stillen.

Der Leser weiß um die Abgründigkeit dieser majestätischen Frauengestalt, nicht aber Emil, und doch ist er beunruhigt und traurig an dem Tag, der für ihn der schönste und glücklichste seines Lebens sein sollte. Um ihn aufzuheitern, führt Roderich seinen Freund ins Dorf, wo ebenfalls eine Hochzeit stattfinden soll. Ein junger Knecht hat sich mit einer alten häßlichen Magd eingelassen und fühlt sich verpflichtet, sie zu heiraten. Das Paar wird von den Dorfbewohnern und anderen Zuschauern, die sich eingefunden haben, verlacht und verspottet. Emil jedoch kann in die allgemeine Lustigkeit nicht einstimmen, sondern wendet sich schaudernd nach Roderich um, der aber bereits wieder verschwunden ist. Emil steht hier zum ersten Mal menschlichem Leid gegenüber. Er kann nicht begreifen, daß Menschen so arm sein können, daß sie nicht wissen, wo sie am nächsten Tag das Brot hernehmen sollen. Er wirft dem Bräutigam hundert Dukaten in die Hand und flieht, von Menschenhaß und Lebensekel überwältigt, in den nahen Wald, wo er sich schluchzend auf einen Rasenhügel wirft und glaubt, die frommen Asketen zu verstehen, die sich aus der Welt zurückzogen, um die Sünde des Überflusses abzutun. Ausgeweint und erleichtert kehrt er nach einigen Stunden zu seiner Gesellschaft zurück, die Trauung wird vollzogen, und man setzt sich zum Hochzeitsmahle nieder. Emil bleibt in sich gekehrt und still, nur blickt er des öfteren nach der obersten Galerie des Hauses, wo eine widerliche Alte in

grauem Mantel sich zu schaffen macht. Auf seine Frage erfährt er, daß sie zur Bedienung seiner Frau gehört, findet es aber unbegreiflich, wie man solche Häßlichkeit um sich dulden könne.

Nach dem Essen gibt Emil den Bitten seiner Gattin und dem Drängen der Gäste nach und erteilt die Erlaubnis zum Ball, behält sich aber vor, nicht selbst tanzen zu müssen. Während die Braut sich zum Ball umzieht, trifft Roderich die Vorbereitungen zu einem Maskenzug, den er als Überraschung für das Brautpaar geplant hat. Ihm ist hauptsächlich daran gelegen, daß die Masken so scheußlich und widerlich wie nur möglich sein sollen, denn eine Hochzeit ist eine so "wundersame Begebenheit, . . . daß man dieses Fest nicht verwirrt und unklug genug anfangen kann, . . . und darum laßt uns nur Recht in diese Nacht hinein wüthen, und nehmt keine Einrede von denen an, die sich verständig stellen möchten." (280) Roderich selbst hat eine Tracht erstanden, die ursprünglich von einem alten Weib stammt, das "damit gewiß bei Lucifer auf dem Blockberge Galla gemacht hat." (281) Das Kostüm besteht aus einem scharlachroten Mieder mit goldenen Tressen, einer goldglänzenden Haube und einem grünseiden Rock mit safrangelben Streifen. Dazu trägt er eine scheußliche Maske und führt als altes Weib den Maskenzug ins Zimmer der Braut, das Emil schon vorher durch eine verborgene Tür betreten hatte, um seine Frau beim Umkleiden zu überraschen.

> Plötzlich brach ein gellender Schrei aus den innern Zimmern, und hervor stürzte in das blutige Abendroth die bleiche Braut, im weißen kurzen Kleide, um welches Blumenranken flatterten: der schöne Busen ganz frei, die Fülle der Locken in Lüften schwebend. Wie wahnsinnig, die Augen rollend, das Gesicht entstellt, stürzte sie über die Gallerie, und fand in ihrer Angst verblindet keine Thür und Treppe, und gleich darauf, ihr nachrennend, Emil, den blanken türkischen Dolch in hoch erhobener Faust. Jetzt war sie am Ende des Ganges, sie konnte nicht weiter, er erreichte sie. Die maskirten Freunde und die graue Alte waren ihm nach gestürzt. Aber schon hatte er wüthend ihre Brust durchbohrt, und den weißen Hals durchschnitten, ihr Blut strömte im Glanz des Abends. Die Alte hatte sich mit ihm umfaßt, ihn zurück zu reißen: kämpfend schleuderte er sich mit ihr über das Geländer, und beide fielen zerschmettert zu den Füßen der Verwandten nieder, die mit stummem Entsetzen der blutigen Szene zugeschaut hatten. Oben und im Hofe, oder von den Gallerien und Treppen herunter eilend, standen und rannten die scheußlichen Larven in mannichfaltigen Gruppen, höllischen Dämonen ähnlich.
>
> Roderich nahm den Sterbenden in seine Arme. Mit dem Dolche spielend hatte er ihn im Zimmer seiner Gattin gefunden. . . . beim Anblick des rothen widrigen Kleides hatte sich seine Erinnerung belebt, das Schreckbild jener Nacht war vor seine Sinne getreten; knirschend war er auf die zitternde, fliehende Braut zugesprungen, um den Mord und ihr teuflisches Kunststück zu bestrafen. Die Alte bestätigte sterbend den verübten Frevel, und das ganze Haus war plötzlich in Leid, Trauer und Entsetzen verwandelt worden. (282-83)

Mit dieser Szene endet unser Märchen. Vergleicht man diesen Schluß mit den vorhergehenden Märchen, so fällt zunächst auf, daß der Held hier zum ersten Mal aktiv eingreift und mit der blanken Waffe in der Hand das von ihm als teuflisch und böse erkannte Weibliche verfolgt und tötet. Das ist vom Standpunkt der patriarchalen Bewußt-

seinswelt aus gesehen ein entschiedener Fortschritt gegenüber der willenlosen Hingabe Eckberts, der träumend den Hügel ersteigt und in Tod und Wahnsinn vergeht, oder gegenüber der Einstellung Tannenhäusers und Friedrichs, die, von geheimnisvoller Macht ergriffen, in den Venusberg ziehen. Es ist auch ein Fortschritt gegenüber der wehmütigen Stimmung, mit der Christian von Frau und Tochter Abschied nimmt, um der gewaltigen Schönen zu folgen, die Bergkönigin und Hexe zugleich ist.

Emil hat zwar vieles mit den früheren Märchenhelden gemeinsam, aber es gibt doch bedeutende Unterschiede. Er ist einsam wie Eckbert und lebt zurückgezogen in einem abgelegenen Zimmer. Neben ihm steht jedoch nicht ein Walther, dem er sich angeschlossen hat, weil er an ihm die gleiche Denkungsart fand, sondern ein Roderich, der ihn immer wieder aus der Einsamkeit in das Leben führen will. Wie Tannenhäuser ist Emil verliebt und bezaubert von einer Frau, die ihm unerreichbar scheint und der er sich aus Menschenscheu nicht nähern kann, die ihn jedoch, ohne daß er es weiß, liebt und begehrt. Wie Christian die Identität der Bergkönigin mit dem Waldweib schließlich erkennt, so erlebt Emil die geheime Beziehung zwischen seiner unbekannten Geliebten und der roten Alten, aber sobald ihm die Beziehung bewußt wird, bestraft er das "teuflische Kunststück" und stellt sich damit auf die Seite des christlich-patriarchalen Bewußtseins, eine Leistung, die für Christian noch

nicht möglich war.

Das Liebeszaubermärchen ist ein Märchen des Übergangs. Die Zerrissenheit Christians, der weder in der äußeren noch in der inneren Welt beheimatet ist, wird hier aufgespalten in das ungleiche Freundespaar. Emil kann sich nicht in die äußere Welt einfügen, denn sie ist ihm Ausdruck für die Grauen der inneren Wirklichkeit. Er

> möchte über die Ungläubigen lächeln, mit deren Imagination sich Gespenster und grauenhafte Larven, sammt jenen Geburten der Nacht nicht vereinigen lassen, die wir in Krankheiten sehn, oder die uns Dantes Gemälde zeigen, da die gewöhnlichste Wirklichkeit um uns her die fürchterlichen verzerrten Musterbilder dieser Schrecken uns vorhält. (252)

Wie kann man, so fragt er, das Schöne lieben, ohne sich vor diesen Fratzen zu entsetzen? Daraus erklärt sich auch seine Angst vor allem rauschhaft Emotionalen, das ihm aus der Tanzmusik entgegentönt, und allem Dunklen, das sich ihm mit Vorstellungen von Spinnen, Kröten und Fledermäusen, d.h. mit Symbolen des Destruktiv-Weiblichen, verbindet. Emils Haltung ist charakteristisch für die Abwehrstellung der widerstrebenden Jünglingsgeliebten,[1] deren Angst das erste Symptom werdender Ichfestigkeit ist und zur Flucht und Abwehr unter verschiedenen Formen führt. Emils Entwicklung geht jedoch über das Flucht- und Abwehrstadium hinaus. Mit dem Dolch, den ihm Roderich zur Aufbewahrung

[1]Neumann, Ursprungsgeschichte, S. 103, nennt als Darstellungen dieser Stufe Narziß, Pentheus und Hyppolytos.

gab, ersticht er die als Mörderin erkannte Gattin, und kämpfend stürzt er sich selbst und die Alte zu Tode.

Mit dem Tode der unbekannten Schönen und der Alten ist eine Stufe erreicht, auf der das furchtbare Weibliche überwunden ist. Das Emil diesen "Sieg" mit dem eigenen Leben bezahlt, ist symptomatisch für die Problematik des schöpferischen Menschen, der immer irgendwie zwischen der Welt des Bewußtseins und der Welt des Unbewußten existieren muß, und dessen besondere Tragik es ist, daß seine Umwelt die Gefahren einer solchen Existenz weder erkennt noch versteht. Dieser Mangel an Einfühlungsvermögen wird klar an der Gestalt Roderichs, für den das große Reich der Gewässer und Meere, d.h. die Welt des Unbewußten, keine Furchtbarkeiten enthält, sondern "vielmehr seltsame, unterhaltende und possirliche Verkleidungen, so daß das ganze Gebiet nicht anders, als etwas wie ein komischer Ballsaal anzusehen wäre." (252) Und doch ist er es, der am Ende den sterbenden Freund in den Armen hält und erkennen muß, daß man mit der inneren Welt ebenso wenig spielen kann wie mit der äußeren, da die beiden Welten unvermittelt ineinander übergehen können. Dann wird das Spiel zum Ernst und die Maske zur grauenhaften Wirklichkeit.

Es entspricht durchaus dem Übergangscharakter dieses Märchens, daß keine bewußte Verbindung zwischen dem Männlichen und dem Weiblichen zustande kommt. Die Verbindung bleibt unbewußt und damit unfruchtbar. Das Weibliche, das

sich mit Hilfe der Kräfte des Unbewußten das Männliche aneignen wollte, sinkt durch seine Tat in eine chthonische Urtiefe, die durch den Drachen symbolisiert wird. Das Männliche erkennt den Doppelaspekt dieses Symbols nicht, und sieht nur das Tödliche, Verschlingende. Das Bewußtsein reagiert deshalb auch nicht mit einer höheren Geistigkeit, sondern mit dem Dolch in der Hand, d.h. mit einem chthonisch-phallischen Symbol, entsprechend der Abwehrtendenz des Bewußtseins gegenüber dem überwältigen Verschlingenden des Unbewußten.[1] Um die Frage, ob eine Verbindung zwischen Bewußtsein und Unbewußtem, zwischen Psyche und Welt überhaupt möglich ist, kreisen die drei nächsten Märchen. Die Antwort scheint dahin zu gehen, daß in der kindlich-naiven Märchenwelt der "Magelone" eine solche Verbindung möglich ist, während in der platten Vernunftwelt des Dorfes das Unbewußte wieder abgewertet wird zum Schaden und Unglück der inneren sowohl wie der äußeren Wirklichkeit. Erst im "Pokal" scheint eine Antwort gefunden, die in heiter-wehmütig gestimmter Resignation eine weitere Entwicklung ahnen läßt.

[1] Vgl. Neumann, Ursprungsgeschichte, S. 340: "In der analytisch reduzierenden und sezierenden Funktion des Bewußtseins ist stets die Abwehrtendenz gegenüber dem Unbewußten und der von ihm ausgehenden Überwältigungsgefahr lebendig, und überall, wo in diesem Zusammenhang die Symbole von Messer, Schwert, Waffe usw. erscheinen, ist diese 'negative' Aktivität des Bewußtseins gemeint."

E. Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence: Erfüllung im Märchen

Im Rahmen der Phantasusmärchen nimmt diese Erzählung eine besondere Stellung ein. Ihr Vorleser gesteht, sie nur mit Beschämung vortragen zu können, da sie nicht, wie die anderen Beiträge, selbst erfunden, sondern nur eine Nacherzählung sei. (291) Geschrieben im Jahre 1796 und zum ersten Mal im zweiten Band der Volksmärchen (1797) gedruckt, wurde sie mit geringfügigen Änderungen in den ersten Band des Phantasus übernommen. Im Vorbericht bittet der Dichter, man möge ihm gestatten, einen Knabentraum aus alten, märchenhaften Zeiten vorzutragen. (293) Die Nacherzählung folgt bis zur Trennung der Liebenden dem Volksbuch, in welchem der junge Peter von Provence seine Eltern bittet, ihn ausziehen zu lassen, damit er sich mit ritterlichen Taten einen Namen schaffe. Nur ungern lassen ihn die Eltern fort, geben aber seinen inständigen Bitten nach und schicken ihn mit Segenswünschen auf den Weg. Peter kommt an den Hof des König von Neapel, dessen Tochter, Magelone, wegen ihrer Schönheit allgemein berühmt ist. Er zeichnet sich im Turnier durch Tapferkeit und ritterliches Wesen aus und gewinnt durch seine Bescheidenheit alle Herzen. Zwischen Peter und Magelone entspinnt sich ein heimliches Liebesverhältnis, und mit Hilfe von Magelones Amme gelingt es den beiden, ein vertrauliches Gespräch zu führen und

einander ihre Liebe zu gestehen. Magelone erklärt Peter zu ihrem Gemahl und bindet ihn mit einer kostbaren goldenen Kette, die sie ihm um den Hals hängt, während Peter sich der Geliebten mit dem letzten der drei von der Mutter erhaltenen Ringe vermählt.

Magelone fürchtet, daß ihre Liebe zu dem fremden unbekannten Ritter den Eltern nicht angenehm sein werde. Sie findet diese Befürchtung bestätigt, wenn ihr Vater sie mit einem anderen Ritter vermählen will. Sie bittet Peter, mit ihr zu seinen Eltern zu fliehen, und die beiden Liebenden schleichen sich eines Nachts heimlich aus der Stadt. Sie reiten die ganze Nacht und den halben Tag durch dunkle Wälder, die sich an der Küste des Meeres hinziehen. Gegen Mittag wird Magelone von großer Müdigkeit überfallen und schläft, das Haupt in Peters Schoß gebettet, ein. Während die Geliebte schläft, öffnet Peter ihr Mieder und vergißt sich selbst im Anblick der wunderbaren Schönheit. Er entdeckt zwischen den Brüsten versteckt ein kleines Päckchen, das in rote Seide eingewickelt ist. Aus Neugier entfernt er es und stellt fest, daß es die drei Ringe sind, die er ihr geschenkt hat. Er legt sie wieder verpackt neben sich ins Gras. Da kommt ein Raubvogel (bei Tieck ein Rabe) und stiehlt das Päckchen. Peter verfolgt den Vogel und versucht mit Steinwürfen, ihn zu zwingen, die geraubten Ringe wieder fallen zu lassen. Er kommt schließlich ans Ufer des Meeres, von wo er den Vogel auf einer Klippe sitzen sieht,

während das rote Päckchen im Meer schwimmt. Er steigt in einen alten Fischernachen, um das verlorene Gut aus dem Meer zu fischen, aber ein starker Wind, der sich plötzlich erhebt, treibt ihn immer weiter vom Lande ab und auf das offene Meer hinaus. Er wird von der Besatzung eines heidnischen Schiffes gerettet und dem Sultan als Geschenk überbracht. Inzwischen erwacht Magelone aus ihrem verhängnisvollen Schlaf und findet sich von dem Geliebten verlassen. Sie klagt ihn der Untreue an, nimmt aber ihre Anklage zurück, wenn sie die beiden Pferde noch angebunden findet. Sie läßt die Tiere frei laufen und sucht einen Weg aus dem Wald.

Von nun an weicht Tieck wesentlich von seiner Vorlage ab. Peter, der im Volksbuch lange Zeit beim Sultan bleibt und dort von allen geliebt wird, erhält endlich die Erlaubnis, wieder nach Hause zu ziehen. Nachdem er versprochen hat, zurückzukehren, wird er in allen Ehren und reich belohnt entlassen. Tieck, dagegen, läßt seinen Helden heimlich fliehen, denn er flicht hier das Motiv der schönen Sultanstochter ein, die den jungen Ritter liebt und aus Liebe mit ihm fliehen will. Das Zeichen soll ein zur Laute gesungenes Lied sein. Peter, der glaubt, Magelone sei gewiß längst gestorben, willigt in den Fluchtplan ein, denn er meint, so könnte er doch in die Christenheit und zu seinen Eltern zurückkommen. Aber Magelone erscheint ihm im Traum mit drohender Gebärde. Peter macht sich Vorwürfe,

daß er so wankelmütig ist, geht ans Ufer, macht einen Kahn los und rudert allein auf das weite Meer hinaus. Er hört Sulimas Lied und wäre beinahe umgekehrt, aber der Gedanke an Magelone läßt ihn stärker rudern, bis er dem Sirenengesang entflohen ist. Am nächsten Tag wird er von der Besatzung eines Christenschiffes aufgenommen. Sie legen auf einer kleinen, unbewohnten Insel an, wo sich Peter in die Schönheiten der Natur verliert. Er verschläft die Abfahrt des Schiffes und versinkt aus Kummer und Leid in eine tiefe Ohnmacht. Fischer, die zur Insel kommen, finden ihn nach Mitternacht und bringen den Ohnmächtigen auf ihr Schiff, um ihn nach dem Festland überzusetzen. Er trifft in paradiesisch schöner Umgebung die Geliebte wieder, die ihn sofort erkennt, sich aber selbst nicht zu erkennen gibt. Er erzählt ihr schließlich seine Geschichte, sie gibt sich zu erkennen, und glücklich, einander wiedergefunden zu haben, verbringen die Liebenden den Tag mit Lachen und Weinen. Sie kehren zu Peters Eltern zurück, die Trauung findet statt, und alle leben glücklich und in Frieden.

Auch Magelones Geschichte hat der Dichter abgewandelt. Im Volksbuch tauscht sie mit einer Pilgerin die Kleider und geht nach Rom, wo sie täglich in der Peterskirche die Wiedervereinigung mit dem Geliebten erfleht. Dann beschließt sie, nach der Provence zu ziehn, wo sie erfährt, daß Peter noch nicht nach Hause gekommen ist. Sie nimmt sich vor, Gott durch barmherzige Werke zu dienen,

errichtet eine Kirche und ein Spital, wo sie in demütiger Gottergebenheit die Kranken pflegt. Dorthin kommt eines Tages auch Peter, krank an Leib und Seele. Sie erkennt ihn nicht, pflegt ihn jedoch mit besonderer Hingabe. Er gewinnt schließlich Vertrauen zu seiner Wärterin und erzählt ihr seine traurige Geschichte. Da legt sie das Bußgewand ab und gibt sich zu erkennen, und auch das Volksbuch endet glücklich mit der Trauung der Liebenden.

Im Phantasus sind die Zuhörer geteilter Meinung über die Änderungen, die sich der Dichter an dem alten Märchen erlaubt hat. Rosalie meint, es sei gut, daß die Spitalszenen dem ländlichen Gemälde der heiteren Wiese gewichen seien, deren stille Einsamkeit der Imagination weit angenehmer sei. (358) Friedrich, der das Märchen vorgetragen hat, gesteht, daß er früher auch so dachte, daß er aber jetzt der Meinung sei, dem alten Gedicht Unrecht getan zu haben. Clara stimmt ihm bei und meint, das alte Gedicht sei eine Verherrlichung der Liebe und frommen Demut, die neuere Erzählung dagegen süß, freigeisterisch und ungläubig. (360) Man hat, glauben wir, hier den Dichter etwas zu sehr beim Wort genommen. Denn, wenn er das Märchen, so wie es zuerst von ihm konzipiert war, wirklich nicht hätte gelten lassen können, so wäre es ihm bei seinem sogenannten "vielschreiberischen Talent" doch wohl ein Leichtes gewesen, es seiner neuen Überzeugung entsprechend umzuschreiben. Er hat das aber nicht getan, sondern hat den

"Jugendversuch" (291) mit nur geringen stilistischen Änderungen in die Phantasussammlung übernommen. Daraus ergibt sich für uns auch die Berechtigung, dieses Märchen als ein Glied in der Reihe der Phantasusmärchen zu interpretieren. Ob die von Tieck vorgenommenen Änderungen sich zum Vorteil oder Nachteil des Märchens auswirken, soll uns hier nicht beschäftigen.[1] In der vorliegenden Untersuchung interessieren gerade die seelischen Beziehungen zwischen Peter und Magelone, die durch Unbewußtheit in Gefahr geraten, zerstört zu werden.

Tieck macht aus seinem Helden zunächst einmal einen von unnennbarer Sehnsucht ergriffenen Jüngling, der durch das Lied eines Sängers seinen Herzenswunsch erkennt und allein, ohne Gefolge, in die Welt zieht, einem unbekannten Ziel entgegen. Unterwegs erst hört er von Magelone und ihrer wunderbaren Schönheit. Er zieht nach Neapel, wo er, der Vorlage nach, sich beim Turnier auszeichnet und an die Tafel des Königs geladen wird. Er lernt Magelone kennen, verliebt sich in sie, und sie scheint ihm ebenfalls freundlich gesinnt. Nach dem ersten Zusammentreffen geht Peter in einen schönen Park, um allein zu sein. "Er hörte nichts um sich her, denn eine innerliche Musik übertönte das Flüstern der Bäume und das rieselnde Plätschern der Wasserkünste." (304) Dann erklingt Musik, und Peter versinkt

[1]Vgl. hierzu Bernhard Steiner, Ludwig Tieck und die Volksbücher, S. 48-63.

in einem Traum von Tönen und Bildern. Er sieht "Die Anmuth der Fürstin auf den silbernen Wellen hoch einher schwimmen" und die "Wogen der Musik den Saum ihres Gewandes" küssen. Aus dem Traum erwacht, schwört er sich, "Magelones Liebe zu erwerben oder unterzugehen." (306) Er möchte ihr schreiben, wagt es aber nicht, da er sie nicht wirklich kennt, und erschrickt vor dem Gedanken, daß "ihm das Wesen fremd sei, welches er vor allen übrigen in der Welt so unaussprechlich theuer liebe." (306) Auch Magelone ist in solche Träumereien versponnen. Sie steht nachts nachdenklich am Fenster ihres Gemaches und sieht in trüber und schwermütiger Stimmung in den Garten hinab. (307) Sie schickt ihre Amme, der sie sich anvertraut, aus, um den unbekannten Ritter aufzusuchen und ihn nach Stand und Namen zu fragen. Die Amme kehrt mit einem Briefgedicht von Peter zurück, worüber Magelone in überschwänglicher Glückseligkeit fast vergeht. Die Amme dagegen schilt, daß Magelone so schnell sich einem Fremden hinzugeben gewillt ist. Aber für Magelone ist Peter kein Fremder.

> Wie kann er mir denn fremd sein, wenn ich selbst mein eigen bin, da er nichts ist, als was ich bin, da ich nur das sein kann was er mir zu sein vergönnt? Die Luft, den Athem, das Leben, alles, alles, darf ich ihm nur danken, mein Herz gehört mir selbst nicht mehr, seit ich ihn nur kenne; o, liebe Gertraud, was wär ich in der Welt, und was wäre die ganze unermeßliche Welt mir, wenn er mir fremd sein müßte? (312)

Wir haben es offenbar mit einem Fall von Liebe auf den ersten Blick zu tun, einer Situation, die sich täglich

tausendmal wiederholt. Sie beruht nach Jung auf einer gegenseitigen Projektion, die sich jedoch oft negativ auswirkt.

> Der Erfolg braucht aber nicht immer negativ zu sein, denn es besteht die ebenso große Wahrscheinlichkeit, daß sich die beiden ineinander verlieben (ein Spezialfall von Liebe auf den ersten Blick!). Die Sprache der Liebe ist von erstaunlicher Gleichförmigkeit und bedient sich allgemein beliebter Formen mit größter Hingebung und Treue, womit die beiden Partner sich wieder in einer banalen, kollektiven Situation finden. Sie leben aber in der Illusion, auf individuelle Weise auf einander bezogen zu sein.[1]

In einer solchen Situation bleibt die individuelle, persönliche Beziehung unbewußt, was sowohl im Volksbuch als auch in der Tieckschen Bearbeitung durch das Fluchtmotiv, den Schlaf im Wald und das Raubvogelmotiv dargestellt wird. Die Flucht der Liebenden ist ein allgemein verbreitetes Märchenmotiv. Sie führt jedoch meistens aus dem Reich des Unbewußten in die Welt der Wirklichkeit. Gelingt die Flucht, d.h. kehrt der Held mit der geraubten Prinzessin in seine Heimat zurück, dann bedeutet es, daß er seinen weiblichen Seelenteil, d.h. seine Anima, erfolgreich ins Bewußtsein integriert hat. Kommt es jedoch zu einer Trennung des Paares, dann will das bedeuten, daß die Beziehung nicht individuell bewußt wird, sondern im Unbewußten verhaftet bleibt. Tieck scheint dies gewußt zu haben, denn nur so erklärt sich das Motiv der Sultanstochter, der er beinahe

[1]Jung, Aion, S.33.

verfällt. Oder, wie Aniela Jafé formuliert:

> . . . im Erleben der Liebe öffnet der Instinkt (der dunkle Vogel) die Pforten des Unbewußten (er lockt übers Meer). Dort begegnet der junge Mann einer anderen, fremden Frau, dem H e i d e n mädchen (der Anima), von der er festgehalten wird, sodaß er erst nach vielen Jahren zu der Geliebten zurückfindet. (Die durch die Anima bestimmte unfreie und unbewußte Beziehung wandelt sich in eine bewußte menschliche Bezogenheit.)[1]

Das Lied in fremder Sprache, dessen Sinn man versteht, ist die Stimme des Unbewußten, die den Wanderer zurückschickt in die ihm angeborene Heimat, d.h. in die Welt des Bewußtseins, wo er die Geliebte in paradiesischer Umgebung wiederfindet.

Es ist bezeichnend für dieses Märchen, daß hier dem Mutterbild alles Furchtbare fehlt. Die beiden Muttergestalten, Peters Mutter und Magelones Amme, sind ausgesprochen positive Persönlichkeiten. Obwohl die Mutter den Sohn nur ungern von sich läßt, hält sie ihn dennoch nicht fest, denn sie erkennt, daß er sich von den Eltern lösen muß, um sich selbst zu finden. Sie gibt ihm zum Abschied die drei Ringe, die er einem Fräulein schenken darf, das ihn innig liebt und dem auch er von Herzen zugetan ist. Die Ringe als geschlossene Kreise sind Einheitssymbole. Sie verbinden die Gegensätze und werden auch in diesem Sinne verwendet. Peter schenkt den ersten Ring der Amme, um sie für

[1]"Bilder und Symbole aus E.T.A. Hoffmanns Märchen 'Der Goldene Topf,' in Jung, Gestaltungen des Unbewußten, S. 333-34.

die Nachricht von der Geliebten zu belohnen, aber Magelone tauscht ihn für ein anderes Kleinod ein. Den zweiten Ring schickt Peter durch die Amme an Magelone und stellt so eine Verbindung her, die durch den dritten, kostbarsten Ring, den er der Geliebten an den Finger steckt, besiegelt wird. Magelone aber behält die Ringe nicht am Finger, sondern verbirgt sie, sorgsam eingepackt, an ihrer Brust. Sie wird damit zur Hüterin des Selbst, das durch Peters neugieriges Zufassen wieder verloren geht. Später werden die Ringe im Bauch eines Fisches wiedergefunden, der von Fischern auf das Schloß von Peters Eltern gebracht wird. Hier weicht nun Tieck wieder von seiner Vorlage ab. Während im Volksbuch die Mutter beim Anblick der Ringe unglücklich ist, weil sie glaubt, daß ihrem Sohn ein großes Unglück zugestoßen sei, ist sie in der Tieckschen Bearbeitung glücklich und fühlt sich getröstet, denn "da ich so unvermuthet und auf so wunderbare Weise Kundschaft von meinem Sohn bekommen habe, so bin ich auch überzeugt, daß Gott ihn nicht verlassen hat, sondern daß er ihn nach vielen überstandnen Mühseligkeiten in unsre Arme zurückführen wird." (348-49)

Das Wiederfinden der Ringe bedeutet, daß die Ganzheit der Persönlichkeit, die in den Tiefen des Unbewußten versunken war (Liebeszauber), wieder aus dem Dunkel aufsteigt. Deshalb hat der Dichter wohl auch die Änderungen beibehalten, nach denen Magelone nicht in barmherziger Krankenpflege, d.h. tätig in der Welt, ihr Dasein ver-

bringt, sondern bei einem Schäferehepaar in stiller Abgeschlossenheit fromme Lämmer weidet und mit der Spindel in der Hand vor dem Hause sitzt. Wir dürfen die Schäferhütte wohl mit der Hütte der Alten im Eckbertmärchen vergleichen, denn sie liegt wie diese in paradiesisch schöner Umgebung, allerdings mit dem großen Unterschied, daß hier nicht eine dämonische Alte herrscht, sondern ein friedliches Schäferpaar. Auch enthält die Hütte keinen verborgenen Schatz, und Magelones Sehnsucht treibt sie nicht hinaus in die Welt. Sie wartet vielmehr geduldig, bis der verlorene Geliebte selber kommt. Dann wird die Hütte zur Stelle der Verwandlung. Magelone schmückt sich mit den Kleidern, die sie in einem Kasten verschlossen hielt und gibt sich dem Wiedergefundenen zu erkennen. Peter läßt statt der Schäferhütte einen prächtigen Palast bauen. Vor dem Palast pflanzt er mit seiner jungen Gattin einen Baum, zu dem sie jedes Frühjahr zurückkehren, um den Sieg der Liebe über die Welt und das Unbewußte zu feiern. In zeitloser Glückseligkeit bleibt Peter mit seiner Magelone verbunden in einem Märchentraum aus alten, längst vergangenen Zeiten.

Das Magelonemärchen stellt das Ende des einen Weges dar, welcher im Eckbertmärchen eingeschlagen wurde: die Flucht des weiblichen Teils der schöpferischen Persönlichkeit aus der Welt und das Ausharren in stiller Geduld, bis der männliche Teil zum Zentrum findet, nachdem er sich mit der Welt, der äußeren, sowohl als der inneren, auseinander-

gesetzt hat. So steht auch am Ende des Märchens der Baum als lebendiges Symbol für die Ganzheit des schöpferischen Menschen. Der Baum "stellt das Selbst als einen Wachstumsvorgang dar."[1] Mit den Wurzeln in der Erde verankert und mit den Zweigen zum Himmel strebend, wird er zum Symbol für den Künstler, der ja auch immer die Verbindung aufrecht erhalten muß zwischen dem weiblichen Unbewußten, in welchem die schöpferischen Keime verborgen liegen, und dem gestaltenden Bewußtsein. Mit dieser Aufgabe, die dem schöpferischen Menschen gestellt ist, stößt er immer wieder an die harte Wirklichkeit der Gesellschaft und der in ihr enthaltenen Kollektivpsyche an. Zieht er sich von der menschlichen Gesellschaft zurück und wendet sich nur der inneren Welt zu, dann beschreitet er den zweiten Weg, der im Eckbertmärchen angedeutet ist. Er geht der Welt verloren und verliert sich in den Tiefen des kollektiven Unbewußten, das ihm vorwiegend in der Gestalt der Großen Mutter erscheint, die immer wieder hinter der Animagestalt auftaucht. Nur wenn er sich mit dem Unbewußten (den Heiden und der Sultanstochter) auseinandergesetzt hat, kann es zu einer Wiedervereinigung kommen. Im Magelonenmärchen sind das weibliche und das männliche Ich des schöpferischen Menschen harmonisch verbunden. Daß eine solche Verbindung jedoch nur in der traumhaft fernen Welt des Märchens möglich ist,

[1]Jung, "Der philosophische Baum," in Wurzeln, S. 353.

zeigt das nächste Märchen, in welchem das männliche Ich, den Kollektivmeinungen der Gesellschaft folgend, das weibliche Ich zerstört.

F. Die Elfen: Verlust der Märchenwelt

In diesem Märchen werden noch einmal die früheren Themen aufgenommen, und der Dichter kommt zu der bitteren Einsicht, daß eine dauernde Verbindung zwischen der patriarchalen Vernunftwelt und der matriarchalen Welt des Unbewußten nicht möglich ist. Das Motiv der Entzweiung der beiden Welten wird gleich zu Anfang des Märchens eingesetzt. In einer Gegend, die durch ungewöhnliche Schönheit und Fülle der Natur ausgezeichnet ist, wohnt der Pächter Martin mit seiner Frau Brigitte und seinem einzigen Kind, Marie. Gegen die Schönheit der Gegend sticht ein dunkler Tannengrund mit einer verfallenen Hütte merkwürdig ab. Manchmal kann man vor der Hütte "abscheuliche Weiber in zerlumptem Anzuge" sehen mit häßlichen Kindern auf dem Schoß. Schwarze Hunde laufen herum, und zuweilen geht ein ungeheurer Mann, den niemand kennt, über den Steg und verliert sich in der Hütte. (367-68) Martin glaubt mit den anderen Dorfbewohnern, daß sich Zigeuner oder sonstiges Gesindel in der dunklen Gegend verborgen halten, aber Brigitte denkt barmherziger. Sie meint, es könnten auch

arme Leute sein, die sich ihrer Armut schämen. Allerdings findet auch sie es bedenklich, daß sich die Fremden nicht zur Kirche halten.

Eines Tages läuft Marie mit dem Nachbarsjungen, Andres, um die Wette. Das Ziel ist ein großer Birnbaum oberhalb des Tannengrundes. Da Andres schon einen Vorsprung hat, beschließt die Kleine, statt um das Gehölz, durch den Tannengrund zu laufen. Ein kleines, weißes Hündchen, das aus Leibeskräften bellt, kommt ihr wie ein Ungeheuer vor, aber bei näherem Hinsehen scheint es gar nicht mehr schrecklich, sondern im Gegenteil ganz allerliebst. Marie läuft über den Steg, steht im Grund, und rund umher verdecken "die schwarzen Tannen die Aussicht nach ihrem Hause und der übrigen Landschaft." (369) Zu ihrem größten Erstaunen befindet sich Marie nicht in einer wüsten Wildnis, sondern in einem herrlichen Blumengarten, in welchem wunderschöne Kinder mit Pflanzen und Tieren spielen. Statt einer alten, verfallenen Hütte steht "ein großes schönes Haus mit eherner Tür in der Mitte des Raumes." (370) Marie schließt mit einem der Kinder, Zerina, Freundschaft und erhält auf deren Fürbitte von einer schönen Frau in goldenen Kleidern die Erlaubnis, sich eine Weile im Elfenreich aufzuhalten. Zerina führt ihre neue Freundin durch den Palast, wo schöne Frauen umhersitzen, in ein unterirdisches Gemach. Hier herrscht der Metallfürst über eine Schar von häßlichen Zwergen, deren Aufgabe es ist, Gold und Geschmeide

herbeizuschaffen und aufzubewahren. Dann rudern die Kinder über einen See, in dem sich schöne Kinder und Frauen tummeln, und von welchem aus Röhren und Kanäle nach allen Richtungen ausstrahlen. Es sind die Bäche, die auf der Erde überall Fruchtbarkeit verbreiten. Am Ende eines kleinen Flusses, der immer enger wird, steht eine Felswand. Auf Zerinas Klopfen öffnet sich der Felsen, und eine ganz rot gekleidete Frau tritt heraus und führt Marie und ihre Gespielin zu den Feuergeistern, die in roter Glut liebliche Spiele treiben. Sie sind fast ganz durchsichtig, daß es scheint, "als flösse und spielte in ihnen sichtbar das bewegte Blut." (375) Doch wenn Marie näher hingehen will, wird sie von Zerina mit Gewalt zurückgehalten, denn sie könnte sich an dem Feuer verbrennen. Die Feuergeister verbreiten die unterirdischen Feuerströme, damit auf der Erde Blumen, Früchte und Wein wachsen können. Die Kinder gehen wieder in den Garten hinaus und verbringen die laue Sommernacht unter heiteren Gesprächen. Am nächsten Morgen bittet Marie ihre Führerin, sie möge sie zur Abwechslung doch einmal zu den Tannen bringen. Hier treffen sie die merkwürdigen Wächter des Elfenreiches. Es sind "wunderliche Gestalten, mit mehligen bestäubten Angesichtern, den widerlichen Häuptern der weißen Eulen nicht unähnlich." (376) Sie tragen faltige Mäntel von zottiger Wolle und halten Regenschirme von seltsamen Häuten ausgespannt über sich. Mit Fledermausflügeln fächeln sie sich beständig. Marie

möchte über die seltsamen Wesen lachen, und doch wird sie bei ihrem Anblick von einem Gefühl des Grauens überfallen. Die Wächter, so erklärt Zerina, sind bestellt, "damit jeden kalte Angst und wundersames Fürchten befällt, der sich uns nähern will," und ihre merkwürdige Kleidung ist notwendig, denn sonst würden sie in der Kälte und dem Regen, die von der Außenwelt hereinkommen, vergehen. Im Elfenreich selbst herrscht "ein ewiger Sommer und Frühling." (377)

Sobald die Kinder wieder auf der Blumenwiese angekommen sind, erfahren sie, daß der schöne Vogel angekommen ist. Es ist der Phönix, der die Ankunft des Königs meldet, auf den sich die Bewohner des Elfenreiches schon lange gefreut haben. Marie aber muß Abschied nehmen, denn der Anblick des Königs ist ihr nicht vergönnt. (379) Zum Abschied erhält sie von der schönen, goldgekleideten Frau einen Ring zum Andenken und wird ermahnt, niemandem von den Elfen zu erzählen, sonst müßten sie aus der Gegend fliehen, und alle Menschen, sowie Marie selbst, entbehrten dann das Glück und die Segnungen der Nähe dieses wunderbaren Volkes. Marie eilt aus dem dunklen Tannengrund aufs freie Feld und glaubt, nur eine Nacht bei den Elfen verbracht zu haben. Wie sie aber zum elterlichen Haus kommt, erkennt sie es kaum wieder. Sie erfährt, daß sie nicht eine Nacht, sondern sieben Jahre weg war. Des Verbotes eingedenk, erzählt sie nichts von ihrem Aufenthalt bei den Elfen, sondern erfindet eine Geschichte, die man ihr auch glaubt. Langsam

wird sie wieder heimisch in der Welt ihres Dorfes; sie heiratet auf die Bitten der Eltern den Nachbarssohn und wohnt mit ihm im elterlichen Haus, wo die jungen Leute die ausgedehnte Wirtschaft führen helfen. Die Gegend wird mit unglaublicher Fruchtbarkeit gesegnet. Kein Unwetter zerstört die Felder, und die Ernten werden immer reicher. Aber Marie denkt oft mit inniger Sehnsucht an ihren Aufenthalt hinter den Tannenbäumen zurück und wird besonders traurig und schwermütig, wenn der Vater oder ihr Mann abfällig von den Zigeunern sprechen, die im finsteren Grunde wohnen.

Nach einem Jahr kommt ein Töchterchen zur Welt, welches die Mutter zum Andenken an die Elfen auf den Namen Elfriede taufen läßt. Sie ist ungewöhnlich schön und klug und entwickelt sich sehr rasch. Sie hält sich von anderen Kindern fern und spielt am liebsten allein. Eines Tages entdeckt Marie, daß Elfriede ein Goldstück aus dem Schatz des Metallfürsten trägt. Sie behauptet, es im Garten gefunden zu haben. Marie läßt dem Kind nun noch mehr Freiheit, und die Kleine zieht sich meistens in eine abgelegene Laube zurück. Dort wird sie eines Nachmittags von der Mutter belauscht, die ihr Kind im traulichen Gespräch mit dem Elfenkind Zerina findet. Sie kommt heimlich zu der Kleinen, denn weder im Elfenreich noch im Dorf weiß jemand von ihren Besuchen. (386) Zerina ist traurig, daß die Menschen so schnell aufwachsen und groß und vernünftig werden.

Elfriede, die gern immer Kind bleiben möchte, vergleicht die Menschen mit den Blüten des Baumes.

> . . . wie herrlich der blühende Apfelbaum mit seinen röthlichen aufgequollenen Knospen! Der Baum thut so groß und breit, und jedermann, der drunter weg geht, meint auch, es müsse recht was Besonderes werden; dann kommt die Sonne, die Blüte geht so leutselig auf, und da steckt schon der böse Kern drunter, der nachher den bunten Putz verdrängt und hinunter wirft; nun kann er sich geängstigt und aufwachsend nicht mehr helfen, er muß im Herbst zur Frucht werden. . . . so geht es mit uns Menschen auch; ich kann mich nicht darauf freuen, ein großes Mädchen zu werden. (386)

Noch oft beobachtet die Mutter ihr Kind im Spiel mit der kleinen Elfe, die ihr immer zulächelt und freundlich droht, um sie an das Schweigegebot zu erinnern. Einige Jahre lang kann Marie den abschätzigen Reden ihres Vaters und besonders ihres Mannes zuhören, die immer wieder über die Zigeuner im Tannengrund schimpfen, aber eines Tages kommt es zu einem besonders heftigen Streit. Andres behauptet, daß das Gesindel als landesverderblich fortgeschafft werden müsse. Im Zorn läßt sich Marie hinreißen, unter dem Siegel der Verschwiegenheit ihrem Mann die Geschichte ihrer Jugend zu erzählen. Um dem Ungläubigen die Wahrheit ihrer Erzählung zu beweisen, zeigt sie ihm Elfriede im Spiel mit dem Elfenkind. Zerina sieht sich verraten und fliegt als Rabe mit heiserem Geschrei nach dem Tannengrund. Nach einer stürmischen und beängstigenden Nacht geht am nächsten Morgen die Sonne über einer Landschaft auf, die kaum wiederzuerkennen ist.

> Die Frische des Waldes war verschwunden, die Hügel hatten sich gesenkt, die Bäche flossen matt mit wenigem Wasser, der Himmel schien grau, und als man den Blick nach den Tannen hinüber wandte, standen sie nicht finstrer oder trauriger da, als die übrigen Bäume. (389)

Elfriede erzählt der Mutter, daß während der Nacht ihre Gespielin in Reisekleidern von ihr Abschied genommen und ihr gesagt habe, daß alle Elfen sehr böse auf die Mutter seien, denn sie verließen nur ungern die Gegend.

Der Fährmann kommt vom Strom herüber und berichtet von einem seltsamen Erlebnis, das er in der Nacht hatte. Ein großer Mann hatte ihm die Fähre abgemietet und befohlen, sich während der Nacht nicht aus dem Hause zu wagen. Am Fenster stehend sah der Fährmann

> plötzlich ein weißströmendes Licht, das breiter und immer breiter wurde, wie viele tausend niedergefallene Sterne funkelnd und wogend bewegte es sich von dem finstern Tannengrunde her, zog über das Feld und verbreitete sich nach dem Flusse hin. (390-91)

Viele kleine und große leuchtende Gestalten stiegen in die Fähre und wurden von dem unbekannten Mann über den Fluß gesetzt.

> Dann kam im wogenden Glanz ein stattlicher Zug. Ein Greis schien es, auf einem weißen kleinen Rosse, um den sich alles drängte; ich sah aber nur den Kopf des Pferdes, denn es war über und über mit kostbaren glänzenden Decken verhangen; auf dem Haupt trug der Alte eine Krone, so daß ich dachte, als er hinüber gefahren, die Sonne wolle von dorten aufgehen, und das Morgenroth funkle mir entgegen. (391)

Am Morgen ist wieder alles ruhig, aber der Fluß ist wie weggelaufen, daß es schwierig sein wird, die Fähre zu

lenken.

Im gleichen Jahr kommt ein Mißwachs, die Wälder sterben ab, die Quellen vertrocknen, und die früher so reich gesegnete Gegend wird zur unwirtlichen Sandwüste. Elfriede stirbt schon vor dem Frühjahr, nach einigen Jahren folgt ihr die Mutter aus Schmerz und Sehnsucht um das verlorene Glück. Der alte Martin zieht mit seinem Schwiegersohn in die Gegend, wo er früher wohnte.

In diesem Märchen stellt der Dichter die beiden Welten, in denen er leben muß, scharf getrennt einander gegenüber. Auf der einen Seite haben wir die patriarchale Vernunftwelt des Dorfes und das Kollektiv der Gesellschaft, in welchem man sich an die wunderbare Fülle der Natur so rasch gewöhnt, daß sie innerhalb eines Jahres als selbstverständlich hingenommen wird. (383) Diese Welt wird symbolisiert durch die Gestalt des Vaters und mehr noch durch die des Gatten, deren Unglaube und feindliche Einstellung dem Unbewußten gegenüber Anlaß wird, daß Marie das Geheimnis preisgibt. Auf der anderen Seite steht die matriarchale Welt des Unbewußten als paradiesisches Elfenreich, das in all seiner Schönheit und Fülle doch nicht vollständig ist, denn erst mit der Ankunft des Königs ist nicht nur die innere Welt, sondern auch die äußere Welt gesichert.

> . . . der König will auf zwanzig Jahr, und vielleicht auf länger sein Hoflager hier halten, nun wird sich Fruchtbarkeit und Segen weit in die Landschaft verbreiten, am meisten hier in der Nähe; alle Brunnen und Bäche werden ergiebiger,

> alle Äcker und Gärten reicher, der Wein edler, die Wiesen fetter und der Wald frischer und grüner; mildere Luft weht, kein Hagel schadet, keine Überschwemmung droht. (379)

Den Vertretern der Vernunftwelt, Martin und Andres, ist der Zugang zum Unbewußten versperrt, denn sie stehen dem Unbekannten feindlich und unverstehend gegenüber. Dem weiblichen Kind dagegen öffnet sich das Paradies des Elfenreiches in all seiner Schönheit und Fülle. Marie ist eine späte Bertha, die nun aber nicht mehr aus der patriarchalen Welt flieht, weil sie deren Anforderungen nicht gewachsen ist, sondern unschuldig und unbewußt in die Märchenwelt hineinläuft. Sie trifft dort in verklärter Form die Personifikationen der Großen Mutter wieder, die uns aus den früheren Märchen bekannt ist. Die Kristallkönigin aus dem Runenberg wird zur schönen Frau in goldenen Kleidern, die dem Kind einen kurzen Aufenthalt im Elfenreich gestattet. Sie repräsentiert in ihrem Verhältnis zu Marie offenbar das Mütterliche, in ihrer Eigenschaft als Herrscherin des Elfenreiches dagegen ist sie eine Animafigur.[1] Die rote

[1]Die Königin als der weibliche Teil der Syzigie ist identisch mit Luna als Mutter des Sonnengottes. Vgl. hierzu den Mythus von Isis und Osiris. Als Königin in goldenen Kleidern steht sie zur Rechten des Königs. Vgl. Jung, Mysterium Coniunctionis, S. 377. Ihre Animafunktion wird erst aus einem sehr viel späteren Märchen ersichtlich. In "Das alte Buch" (1834), Schriften, XXIV, findet die Verbindung Athelstans mit der Fee Gloriana statt. Athelstan bleibt zwar auf immer im Reich der Fee, d.h. im Unbewußten, aber er hat die Kraft, manchmal auf die Erde zurückzukommen und durch seinen Kuß die Dichtergabe zu verleihen.

Alte aus dem Liebeszaubermärchen wird zur Führerin durch das Reich der Feuergeister, deren Tätigkeit Fruchtbarkeit und Segen in der Menschenwelt verbreitet, bei deren Berührung sich Marie jedoch verbrennen würde. Als Segenspender vertreten sie das mütterlich-nährende Prinzip, als zerstörende Flamme das verschlingend Leidenschaftliche des archetypisch Weiblichen.[1] Solange Bertha im Elfenreich verweilt, droht ihr keinerlei Gefahr, und sie fühlt sich in der Gesellschaft der Elfen so wohl, daß sie immer in dieser Welt verweilen möchte. Dieser Wunsch ist jedoch dem Menschenkind versagt. Die Ankunft des wunderbaren Vogels, dessen herrliches Lied sogar die Elfenkinder vor Freude weinen macht, bedeutet auch zugleich den Abschied Maries aus dem Wunderland der Kindheit und des Märchens. Während Bertha noch glaubte, ihren Wundervogel in die Welt hineintragen zu können, ist der Vogel hier unerreichbar. Hoch oben in der Kuppel des Palastes singt er sein Lied, das die Ankunft des Königs ankündet. Er wird unmißverständlich als der mythische Vogel Phoenix bezeichnet, der sich selbst

[1]Vgl. hierzu Jung, Symbole der Wandlung, S. 737 in Bezug auf die weibliche Natur des Feuers. "Wie der geopferte Stier, so hat das Feuer, . . . im Chinesischen weibliche Natur, . . . 'Der Herdgeist heißt Ki. Er ist in helles Rot gekleidet, welches dem Feuer gleicht und ist anzusehen wie eine hübsche liebliche Jungfrau.' . . . Diese Herd- und Feuergeister sind die Seelen der abgeschiedenen Köche und heißen daher 'alte Frauen'." Vgl. auch S. 276: "Der glühende Ofen (wie der glühende 'Dreifuß' bei Faust) ist ein Muttersymbol. Aus letzterm gehen Paris und Helena, das königliche Paar der Alchemie hervor, im erstern werden nach volkstümlicher Tradition die Kinder gebacken."

verbrennt und verjüngt aus der Asche wieder auferstehen, als Symbol für den sich selbst zeugenden Sonnengott.[1] Der Vogel ist aber in unserm Märchen nicht der Gott selbst, sondern der Herold des Königs, dessen Anblick Marie versagt ist. Marie muß aus dem Elfenreich scheiden, denn dem Ich, auch dem weiblichen Ich, ist die letzte Erkenntnis versagt, mag der Grund in der Unzulänglichkeit des weiblichen Ich liegen,[2] oder mag die Gefahr, die ihm von Seiten des Männlichen droht, zu groß sein. Es scheint, als sei das weibliche Ich durch die Erscheinung des Männlichen ebenso gefährdet wie das männliche Ich durch die Erkenntnis des Weiblichen. Marie wird von der tödlichen Gefahr bewahrt, indem sie von der goldenen Frau verabschiedet wird und nur mit dem Wissen um die Geheimnisse und Schönheiten des Elfenreiches in die Dorfwelt des kollektiven Bewußtseins zurückkehrt, wo man nicht an die Existenz der inneren Welt glaubt und deshalb die Schöpferkraft des Unbewußten bedroht.

[1]Vgl. Neumann, Ursprungsgeschichte, S. 256-57: "Der Phönix, der als die Seele des Osiris gilt, ist Symbol für den sich selbst zeugenden Gott, d.h. für das schöpferische Prinzip des männlichen Sonnengottes, der das Bewußtsein repräsentiert."

[2]Bertha zeigte sich dem Geistigen des Vogels nicht gewachsen, indem sie ihn aus seiner angestammten Heimat entführte. In der Vernunftwelt wurde er dann zum Mahner, den sie ermordete und im Garten begrub, d.h. ins Unbewußte verdrängte. Daß dem Weiblichen beim Anblick des Königs Gefahr droht, zeigt der Mythus von Semele, die auf Heras Einflüsterungen hin den ihr unbekannten Zeus bat, ihr in seinem vollen Glanze zu erscheinen. Der Anblick ist tödlich für die sterbliche Frau, und sie verbrennt am Glanz des Gottes.

Deshalb darf die Dorfwelt auch nichts von der Gegenwart und Wirklichkeit der Elfenwelt erfahren, die sich hinter der Unheimlichkeit des Tannengrundes verbirgt. Das ist der Sinn des Verbotes, welches Marie erhält, niemandem etwas von den Elfen zu erzählen. Sie erhält zum Abschied einen herrlichen Ring zum Andenken an ihren Aufenthalt in der inneren Welt.[1]

Die eigentliche Brücke zwischen der Elfenwelt und der Dorfwelt, in der Marie leben muß, wird jedoch Elfriede, die heimlich von der Elfe Zerina besucht wird. Im Gegensatz zu Berthas Pflegemutter, die offenbar unfähig war, das Kind vor den Grausamkeiten des Vaters zu schützen, verbirgt Marie sorgfältig das Geheimnis ihres Töchterchens. Sie "beruhigte oft ihren Gatten, wenn er, um das Kind aufzusuchen, kam, was er seit einiger Zeit wohl tat, weil ihm ihre Zurückgezogenheit nicht gefiel, und er fürchtete, sie könne darüber einfältig werden." (387) Indem sie die Kinder des öfteren beim Spiel belauscht, kann sich Marie immer wieder von der Wirklichkeit ihres Kindheitserlebnisses überzeugen, denn die kleine Elfe, die mit Elfriede spielt, ist die gleiche, die Marie durch das Elfenreich geführt hatte. Sie ist Kind geblieben, während Marie zur erwachsenen Frau wurde, die sich in die Kollektivwelt des Dorfes

[1]Vgl. Hedwig v. Beit, Symbolik des Märchens, S. 399: "Der Fingerring ist ein Verbindungs- oder Beziehungssymbol. Er bedeutet auch den Zusammenhang zwischen Leib und Seele."

einzufügen hatte.[1] In dieser profanen Welt verliert sie aber nach und nach die Sicherheit, mit der sie an die magische Welt des Unbewußten glauben kann, und so läßt sie sich eines Tages im Zorn hinreißen, ihrem Mann "unter dem Versprechen der tiefsten Verschwiegenheit die Geschichte ihrer Jugend zu erzählen." (388) Hier klingt wieder die Berthageschichte an, die auch das Motiv der Tabuverletzung behandelte. Wieder wird der Ehemann Anlaß, daß die Frau das Geheimnis preisgibt und damit die unheilvollsten Folgen heraufbeschwört. Andres repräsentiert im Elfenmärchen das profane Bewußtsein, das sich als unfähig erweist, die Werte der magischen Welt zu erkennen. Durch die Preisgabe des Geheimnisses beweist Marie, daß auch sie außerstande ist, die Verbindung zwischen der magischen und der profanen Welt aufrecht zu erhalten. Sie verfällt, wie mancher Märchenheld,

> der Versuchung, aus Schwäche die Werte der unbewußten Welt preiszugeben. Wenn ein Mensch unbewußte Geheimnisse verrät, so beruht dies einerseits auf einer Ungläubigkeit seines Bewußtseins (denn wenn er glaubte, würde er nicht verraten), andererseits auf einer Schwäche seines internen Bewußtseinskernes.[2]

Die Folge dieser Schwäche ist der Verlust der magischen Welt, d.h. der inneren Welt des schöpferischen Unbewußten,

[1] Zerina repräsentiert die Unveränderlichkeit des Unbewußten, das auf der kindlichen Stufe stehen bleibt.

[2] Beit, Symbolik, S. 399.

und die Verarmung der profanen Welt, der Welt des gestaltenden Bewußtseins. Der positive Wert des Unbewußten schlägt ins Gegenteil um, und Zerina, das liebliche, strahlende Elfenkind, fliegt als häßlicher Rabe, als Totenvogel davon.[1]

Nach einer stürmischen, unheimlichen Nacht, die den Aufruhr in der menschlichen Seele widerspiegelt,[2] geht am nächsten Morgen die Sonne über einer vollkommen veränderten Landschaft auf. Nur der Fährmann, der durch seinen Beruf an der Grenze der beiden Welten lebt,[3] weiß von den geheimnisvollen Vorgängen zu erzählen. Er kann zwar das nächtliche Erlebnis nicht deuten, aber er glaubt, daß der Anblick des Königs dem Aufgang der Sonne zu vergleichen sei. (391) Der Elfenkönig ist offenbar eine Personifikation des in der Natur verborgenen Geistes, dessen Anblick dem Menschen versagt ist. Dafür spricht nicht nur die Tatsache, daß Marie vor der Ankunft des Königs das Elfenreich verlassen mußte, sondern auch das Verbot an den Fährmann, sich während der Nacht nicht aus dem Hause zu wagen. Daß

[1]Vgl. Jung, Mysterium Coniunctionis, S. 531: "Der Rabe ist eine Allegorie für das Böse, im deutschen Märchen häufig für den Teufel selbst." Vgl. auch Jung, Symbolik des Geistes, S. 41-43.

[2]Vgl. die Sturmnacht im Märchen vom Getreuen Eckart und dem Tannenhäuser.

[3]Vgl. hierzu Charon, der die Toten in die Unterwelt fährt, aber auch die Rolle des Fährmanns in Goethes "Märchen."

dieser Geist jetzt als Sonne am gegenüberliegenden Ufer aufzugehen scheint, bedeutet wohl, daß die Erleuchtung, die durch diesen Geist kommen könnte, dem Menschen nicht mehr erreichbar ist. Dafür spricht auch die Tatsache, daß der Fluß "wie weg gelaufen" ist, so daß der Fährmann Not haben wird, sein "Fahrzeug zu regieren." (391) Um das Lebensschiff zu lenken, bedarf es nicht nur der wissenden Führung des Bewußtseins, sondern auch der Tiefe des kollektiven Unbewußten, die durch die Flachheit und das Unverständnis des profanen Kollektivbewußtseins verschüttet wurde.

Im Elfenmärchen kommt Tieck zu der resignierenden Einsicht, daß eine Verbindung der als weiblich gesehenen Welt des schöpferischen Unbewußten mit der als männlich gesehenen Welt des Bewußtseins nicht möglich ist, zumindest nicht durch eine Rückkehr ins Märchenparadies der Kindheit oder durch Flucht aus der Menschenwelt. Es ist bedeutsam, daß dieses Märchen in der Phantasussammlung dem Magelonenmärchen folgt, das seiner Entstehungszeit nach in die sogenannte romantische Periode Tiecks fällt, und man könnte fast meinen, in den "Elfen" sei eine Absage an die Romantik ausgesprochen. Das scheint uns jedoch verfehlt; dieses Märchen ist vielmehr ein wehmütiger Blick zurück auf eine Zeit, in der die schöpferische Kraft noch voll wirksam war und sich in unendlichen Einfällen auszudrücken vermochte. Dem an der Lebenswende stehenden Dichter ist das Elfenreich ebenso verloren wie den Repräsentanten der patriar-

chalen Welt, Martin und Andres. Und wie diese glaubt er sich verarmt und verlassen in einer dürren und unfruchtbaren Landschaft. Wenn der erste Band des Phantasus mit diesem Märchen endete, könnten wir wohl sagen, daß der Dichter nicht nur am Leben, sondern auch an seiner Kunst verzweifelte. Aber es folgt noch ein weiteres Märchen, das schon fast nicht mehr den Namen verdient, und doch wollen wir es als solches interpretieren, denn hier erscheinen nun die Mächte, die in den früheren Märchen stark transpersonale Züge trugen, in personalistischer Gestalt. Der Alte Weise ist der zum Greis gewordene Jüngling, der aus Enttäuschung sich vom Leben zurückgezogen hat und zum Hagestolz geworden ist, und die Große Mutter ist die im Kreise ihrer Kinder alt gewordene Geliebte. Daß sich die beiden erst im Alter wieder finden und wirklich erkennen, deutet auf eine Lösung voraus, die im wirklichen Leben möglich ist und nicht nur im Traumland der Phantasie.

G. Der Pokal: Erfüllung im Leben

In diesem Märchen wird die transpersonale Symbolik des Weiblichen abgeschwächt, d.h. die archetypischen Gestalten werden personalisiert und verlieren ihre mythologische Färbung. Zugleich taucht aber auch ein neues abstraktes Symbol des Weiblichen auf, nämlich der goldene Pokal, der als Dingsymbol die beiden Hälften des Märchens beherrscht. Die männlichen Symbole, Messer und Dolch, die im Liebeszaubermärchen die negative, destruktive Tendenz des Männlichen darstellten, sind verschwunden, und an ihre Stelle tritt eine bewußte Erkenntnis der Schuld des Männlichen an dem Verlust der weiblichen Welt des schöpferischen Unbewußten.

Wieder stellt Tieck einen jungen, sehnsüchtigen, romantischen Mann dar, der sich auf den ersten Blick in ein ihm unbekanntes Mädchen verliebt, von der er glaubt, daß sie ihm die Erfüllung aller geheimen Wünsche sein könnte. Ferdinand wird eines Tages Zeuge, wie ein junges Mädchen an der Treppe des Domes strauchelt, und trotz raschen Hinzuspringens kann er es nicht verhindern, daß sie vor ihm in die Knie fällt. Nachdem er sie aufgehoben hat, folgt er ihr in den Dom und wird nach einigen Tagen mit ihr bekannt, jedoch nicht auf eine Weise, die eine wirkliche Bekanntschaft fördern würde. Sie stammt aus einer reichen, angesehenen Familie, während er als Fremder und nicht

gerade wohlhabender Reisender kein gesellschaftliches Ansehen genießt. In kurzen Augenblicken sprechen sich die beiden in der Kirche, gestehen einander ihre gegenseitige Liebe und wissen doch keinen Ausweg, denn die Lage scheint vollkommen hoffnungslos. Das dauert ein ganzes Jahr, und Ferdinand lebt immerzu in seinen Träumen. Wieder steht er am Dom und wartet auf das Erscheinen der Geliebten, wieder spricht er ein paar Worte mit ihr, und nachdem sie die Kirche verlassen hat, ist "ihm wie dem müden verirrten Wanderer, dem im dichten Walde der letzte Schein der untergehenden Sonne erlischt." (396) In diesem Augenblick fühlt er eine dürre, alte Hand auf seiner Schulter und hört eine Stimme seinen Namen nennen. Es ist sein Freund Albert, ein mürrischer, alter Mann, mit dem er sich verabredet hatte, damit der Alte ihm wahrsage, ob er glücklich werden könne. Ferdinand folgt dem Freund in dessen Haus, wo die Weissagung stattfinden soll.

Das Zimmer, in welches die beiden nach langem Wandern durch Gänge und Gemächer eintreten, ist ganz rot tapeziert. Die Möbel sind ebenfalls mit rotem Damast bezogen, und rote Samtvorhänge lassen nur ein purpurnes Licht durch. Ferdinands Aufmerksamkeit wird von einem wunderbaren Instrument gefesselt, einer Laute, die mit seltsamen Figuren verziert ist. Vögel und Blumen umgeben einen Stern aus Perlmutter, "auf das kunstreichste in vielen durchbrochenen Zirkelfiguren, fast wie die Fensterrose einer gothischen

Kirche, ausgearbeitet." (397) Ferdinand erfährt, daß das Instrument schon zweihundert Jahre alt ist und als Andenken einer Reise aus Spanien stammt. Aber bevor er noch nach der Bedeutung der wunderbaren Figur fragen kann, die offenbar Mandalabedeutung[1] hat, wird er von Albert ersucht, das alles zu lassen und sich an einen Tisch zu setzen, der ebenfalls mit rotem Tuch bedeckt ist. Der Alte weist darauf hin, daß Ferdinand allein für das Gelingen des Zaubers verantwortlich ist.

> Die Sache, die ich versuchen will, kann in zweien Fällen mißlingen: wenn ihr nämlich nicht so wahrhaft liebt, als ihr mich habt wollen glauben machen, denn alsdann ist meine Bemühung umsonst und es zeigt sich gar nichts; oder daß ihr das Orakel stört und durch eine unnütze Frage oder ein hastiges Auffahren vernichtet, indem ihr euren Sitz verlaßt und das Bild zertrümmert. (398)

Die Sache, die hier versucht werden soll, ist ein Becherzauber, d.h. der Alte will Ferdinand weissagen, ob er Erfüllung seiner Liebessehnsucht erhoffen kann. Nachdem Ferdinand versprochen hat, sich vollkommen ruhig zu verhalten, enthüllt der Alte einen kostbaren Pokal, wunderbar aus Gold gearbeitet, dessen Fuß mit Blumenranken und Früchten geschmückt ist und um dessen Mitte sich ein ähnliches

[1]Vgl. Jung, "Über Mandalasymbolik," in Gestaltungen des Unbewußten, S. 187ff. Das Mandala ist eine kreisförmige Darstellung, vier- oder achtgeteilt. Es kann zweierlei bedeuten. Entweder stellt es das Selbst oder die Ganzheit dar, oder es schützt als hegender Kreis vor den Einbrüchen der gegensätzlichen Tendenzen der inneren und äußeren Welt.

aber reicheres Bild mit Tierchen und spielenden Kindern zieht. Albert fordert Ferdinand auf, sich in den Anblick des Bechers zu vertiefen und ganz fest an seine Geliebte zu denken. Nach einer Weile beginnt der Zauberer mit den Händen magische Kreise um den Becherrand zu ziehen, die sich wie ein Gewebe über die Öffnung des Pokals legen, um dann zu zerbrechen und als goldene Tropfen in der Rundung zu versinken. Nun beginnt aus dem Pokal das Bild der Geliebten zu entsteigen.

Dieses Bild ist offenbar eine Projektion der unbewußten Anima in Ferdinand, hervorgerufen durch die Konzentration auf die Geliebte.

> Diese Spiegelung des eigenen Innern in einem Gefäß entspricht einer der ältesten Formen der Wahrsagekunst, bei welcher in der glänzenden Oberfläche eines Kristalls, eines Spiegels[182] oder einer mit Wasser oder sonst einer Flüssigkeit gefüllten Schale, allerhand Gestalten geschaut und aus ihnen Zukunft und Schicksal gelesen werden. . . . Die hier wirksamen Projektionen unbewußter Inhalte sind nicht selten mit der Gefahr verbunden, die Erscheinung für Wirklichkeit zu nehmen.
>
> [182]Faust entdeckt im Spiegel bei der Hexe die wunderbare Frauengestalt, die er fortan "in jedem Weibe" sehen wird.[1]

Ferdinand ist dieser Gefahr nicht gewachsen, er

> glaubte den Athem zu fühlen, indem das geliebte Bild zu ihm neigte, und ihn fast mit den brennenden Lippen berührte; er konnte sich im Taumel nicht mehr bewältigen, sondern drängte sich mit einem Kusse

[1]Aniela Jafé, "Bilder und Symbole," in Jung, Gestaltungen, S. 368-69.

> an den Mund, und wähnte, die schönen Arme zu fassen, um die nackte Gestalt ganz aus dem goldenen Gefängnis zu heben. Alsbald durchfuhr ein starkes Zittern das liebliche Bild, wie in tausend Linien brach das Haupt und der Leib zusammen, und eine Rose lag am Fuß des Pokals, aus deren Röthe noch das süße Lächeln schien. Sehnsüchtig ergriff sie Ferdinand, drückte sie an seinen Mund, und an seinem brennenden Verlangen verwelkte sie, und war in Luft zerflossen. (401)

Ferdinand verläßt, trotz der Warnung des Alten, die Welt des Bewußtseins und gleitet, angezogen von der Faszination des zauberischen Bildes, in die Sphäre des Unbewußten hinüber. Statt Zuschauer beim psychischen Drama zu bleiben, maßt sich das Ich die Rolle des Partners einer unbewußten Gestalt an und zerstört durch diese Inflation des Ich das Animabild, das in tausend Linien zerbricht. Hier ist deutlich ausgedrückt, daß nur durch das Festhalten am Bewußtsein die Anziehungskraft des Unbewußten überwunden werden kann. Die Nacktheit der Gestalt deutet wieder auf die in früheren Märchen dargestellte Entschleierungsmotivik, aber hier ist das Bild, das sich dem sehnsüchtigen Jüngling bietet, ganz offenbar eine unwirkliche Gestalt, die durch den Zugriff der Wirklichkeit verloren geht. Selbst die Rose, die am Fuß des Pokals liegen bleibt, als Sinnbild der Ganzheit, verwelkt an den brennenden Lippen des Mannes. Der Alte rügt Ferdinand, daß er schlecht Wort gehalten hat und nur sich selbst die Schuld zumessen könne. (401) Er verläßt in tiefer Wehmut das Haus des Zauberers und eilt durch

die Straßen der Stadt. Gegen Abend sieht er die Geliebte im Wagen ausfahren, aber sie kann nicht mit ihm sprechen, nur eine Rose wirft sie ihm zu, und schon ist der Wagen vorüber. Ferdinand "hob sie auf und küßte sie, und ihm war als weissage sie ihm, daß er seine Geliebte nicht wieder sehn würde, daß nun sein Glück auf immer zerbrochen sei." (402)

Die Rose als Symbol des geliebten Weibes[1] bleibt dem Jüngling, aber die wirkliche Geliebte hat er verloren, nicht weil er ihrer nicht würdig gewesen wäre, sondern vielmehr, weil er sie nicht als wirkliche Frau ansah, sondern als Animaprojektion. Wir erinnern uns an Tannenhäusers Sehnsucht beim Anblick der roten Rosen und den Verlust der Geliebten, die ebenfalls nicht als erreichbares menschliches Wesen gesehen wurde, mit dem ein bewußter Kontakt aufgenommen werden könnte, sondern als Verkörperung des Weiblichen in der Seele des Mannes. Wir haben also selbst in diesem letzten Märchen wieder das tragische Ende einer Liebe, die nicht auf bewußter menschlicher Beziehung beruht, sondern auf unbewußter Projektion des archetypisch Weiblichen. Ferdinand meidet fortan allen menschlichen Umgang, d.h. er entzieht sich aller bewußten Bezogenheit und entwickelt sich zu einem einsamen Sonderling, der das Haus Alberts kauft und in dessen Geist weiterarbeitet.

[1]Jung, Symbole der Wandlung, S. 690.

Erst vierzig Jahre später findet die Fortsetzung des Märchens statt. In einem Trubel von Vorbereitungen für das Hochzeitsfest der Tochter steht die Mutter als Herrscherin über allem Wirrwarr. Der Bräutigam bringt noch zuletzt einen alten Sonderling als Gast ins Haus, der sich einsam und verbittert von allen Menschen fernhält. Mit Freuden sieht der junge Mann, daß seinem alten Freund die Braut einen so großen Eindruck macht, daß er kaum die Augen von ihr abwenden kann, denn

> eine solche Schönheit habe ich noch niemals gesehn; oder ich sollte vielmehr sagen, (denn dieser Ausdruck ist unrichtig) sie ist so schön, so bezaubernd, so himmlisch, daß mir ist, als hätte ich sie längst gekannt, als wäre sie, so fremd sie mir ist, das vertrauteste Bild meiner Imagination, das in meinem Herzen stets einheimisch gewesen. (407)

Wenn beim Hochzeitsmahl der Wein in dem goldenen Pokal glüht, meint Ferdinand, das geliebte Bild müsse wieder wie ehemals aus dem Becher steigen, und heftig den Namen Franziska aussprechend, setzt er den Pokal an die Lippen. Nach dem Essen fragt ihn die Mutter nach dem Grund seiner heftigen Bewegung, und Ferdinand erzählt ihr seine Geschichte. Die beiden alten Leute erkennen einander in Freude und Wehmut, "und es war, als wenn ihre Jugend in der Ferne lächelnd weinte." (414) Seitdem ist Ferdinand der Freund des Hauses, "und nur der Tod schied die beiden Wesen, die sich so wunderbar wieder gefunden hatten, um sie kurze Zeit nachher wieder zu vereinigen." (415)

Die wehmütige Stimmung, welche dieses Märchen beherrscht, beruht auf der Tatsache, daß die menschlich-bewußte Beziehung erst im späten Alter zustande kommt, also zu einer Zeit, da das Leben bereits vorüber ist. Der Mann hat es einsam verbracht, während die Frau an der Seite eines ungeliebten Mannes gelebt hat. Und doch hat die Frau wenigstens teilweise Erfüllung gefunden, wie Ferdinand feststellt: "Du bist glückliche Mutter, ich lebe in der Vergangenheit, und alle deine Kinder will ich wie die meinigen lieben." (414) Die Verbindung zwischen den beiden jungen Menschen deutet auf die Möglichkeiten hin, die in der Zukunft liegen. Obwohl die Braut sich vor dem alten "Geisterbanner und Goldmacher" fürchtet, ist er doch in gewissem Sinne der geistige Vater des von ihr geliebten Mannes, wie dieser selbst sagt: ". . . ich habe ihm viel zu danken, er hat zuerst meinem Geiste eine bessere Richtung gegeben, ja ich kann sagen, er allein hat mich vielleicht der Liebe meiner Julie würdig gemacht." (405) In Julie aber erkennt Ferdinand das Bild wieder, das ihm in der Jugend aus dem Kelch entgegenwogte. Hier klingt ganz von ferne das archetypische Motiv der Identität von Mutter und Tochter an, das seinen vollendetsten mythologischen Ausdruck im Demeter-Kore Mysterium gefunden hat.[1]

[1]Vgl. hierzu Carl Kerényi, "Kore," in Jung and Kerényi, Essays on a Science of Mythology.

Die Verbindung der leiblichen Tochter der Frau mit dem geistigen Sohn des Mannes einerseits und das Wiederfinden Franziskas und Ferdinands anderseits bilden eine Quaternität, d.h. eine Ganzheit. Die Vereinigung findet jedoch, ganz unmärchenhaft, nicht im magischen Bereich des Unbewußten, sondern in der profanen Welt des Bewußtseins statt. Negativ gesehen ist dies die Resignation des Künstlers, der erkennt, daß er nicht als Partner einer unbewußten Gestalt, der Anima, existieren kann, sondern an das Leben und die in ihm wirksame Bewußtseinswelt gebunden ist. Positiv gesehen wird die wirkliche Frau zur Partnerin und Helferin und bringt eine späte Erfüllung im Leben.

Diese resignierende Beschränkung des Ichbewußtseins wird verdeutlicht durch die Funktion des Pokals, der diesem Märchen seinen Namen gibt. In der ersten Hälfte ist er Besitz eines alten Zauberers, der noch die Züge des Fremden aus dem Runenbergmärchen trägt, aber bereits verbürgerlicht und mit einem Namen versehen in der wirklichen Welt lebt, obgleich er sich von allen Menschen fernhält. Nach der verhängnisvollen Sitzung mit dem Alten, während welcher Ferdinand der Faszination des unbewußten Bildes verfällt und dem Leben entfremdet wird, übernimmt er die Rolle seines Freundes. Er hält sich von den Menschen fern und macht nur mit dem Sohn Franziskas und dem Bräutigam eine Ausnahme. Die beiden jungen Männer werden zum Anlaß, daß Ferdinand wieder in die menschliche Gesellschaft

zurückkehrt, wo er dann auch die frühere Geliebte wiederfindet. Das Geheimnis, welches den Pokal umwebt, bleibt für die Hochzeitsgesellschaft ungelöst, denn nur Franziska erfährt von dem frühen Erlebnis Ferdinands, und keines sagte, "was vorgefallen war, das Geheimniß schien ihnen zu heilig." (415)

In diesem Märchen haben wir eine deutliche Absage an die Welt des Unbewußten und ein Hinwenden zur Welt des Bewußtseins. Daß diese Erkenntnis erst im späten Leben möglich ist, nachdem sich der Traum der Jugend in Nichts aufgelöst hat, gibt diesem Werk seine besondere wehmütigheitere Stimmung, die auch von den Zuhörern bemerkt wird, denn diese Erzählung

> hat zwar nichts Furchtbares, kommt man aber darin überein, wie doch die meisten Menschen zu glauben scheinen, daß die Liebe die Blüte des Lebens sei, so ist sie vielleicht die traurigste und rührendste von allen, weil die erzählte Begebenheit fast durchaus möglich ist und sich an das Alltägliche knüpft. (417)

In dieser Verbindung des Wunderbaren mit dem Gewöhnlichen aber sieht Tieck das Wesen seiner Kunst, und so steht dieses Märchen folgerichtig am Ende einer Sammlung, die das Wunderbare, d.h. das Unbewußte, personifiziert als das Weibliche, in allen Schattierungen spielen läßt, vom namenlosen Grauen des Eckbertmärchens bis zur Lieblichkeit des Elfenmärchens. In der menschlichen Verbindung jedoch liegt die Hoffnung für die Zukunft, und die Märchen zeigen eine fortschreitende Wandlung des Männlichen sowie des

Weiblichen, wie die zusammenfassende Schau unseres nächsten Kapitels zeigen wird.

IV. KAPITEL

RÜCKBLICK UND VORSCHAU

Betrachten wir die Phantasusmärchen nicht einzeln, sondern als die Einheit, als die sie vom Dichter offenbar konzipiert sind, so drängt sich die Einsicht auf, daß dieser erste Band mit seinen Prosamärchen Übergangscharakter trägt. Er ist sowohl ein Rückblick auf eine Zeit, die in der Kritik meist als die "romantische Periode" Tiecks bezeichnet wird, und läßt zugleich ahnen, welche Wege der Dichter von nun an einschlagen wird. Hinter ihm liegt die Jugend, die Schulzeit in Berlin, die Brotarbeit für Nicolai, das Studium in Halle und Göttingen und die beglückende Zeit mit Wackenroder in Erlangen, aber auch der Verlust der geliebten Freunde, Wackenroder und Novalis, ebenso wie der Tod der Eltern. Vergangen ist die Berliner und Jenaer Zeit mit ihrem jugendlichen Überschwang und ihrer grüblerischen Schwermut. Verdrängt, wenn auch nicht vergessen, ist der Schauder vor dem männlichen Dämon, der sich als Bundesemissär in Lovell und als teuflischer Lehrer in Abdallah manifestierte. Zerstoben ist das "Fest von Witz, Laune und Philosophie,"[1] das seinen Ausdruck in den Märchendramen

[1]Tieck, Schriften, V, "Widmung an W. Schlegel."

gefunden hatte, besonders in "Der Blaubart," "Der gestiefelte Kater" und "Die verkehrte Welt," die, im zweiten Band des Phantasus gesammelt, mit einer Widmung an A. W. Schlegel versehen, erneut gedruckt wurden.[1] Versunken ist die Märchenwelt des Oktavian, und die "mondbeglänzte Zaubernacht" scheint auf ewig verloren.

Zwischen dem Erscheinen des Oktavian und dem ersten Entwurf zum Phantasus liegt fast ein Jahrzehnt, in welchem Tieck keine eigenen Dichtungen veröffentlichte. Es sind die Jahre nach dem Umzug auf das Gut Ziebingen (1802), der Reise nach Italien (1804-1807), einer zweiten Reise nach Dresden, Wien und München (1808-1810). In diese Jahre fällt nicht nur die außerordentlich unangenehme Scheidungsgeschichte seiner Schwester Sophie, auch zwei schwere Krankheiten mußten überstanden werden, von denen er sich nur sehr langsam erholte. Aber diese Jahre enthalten auch das Beglückende einer menschlichen Begegnung, vor der Tieck zu fliehen schien,[2] der er jedoch auf die Dauer weder ausweichen kann noch will. Enttäuscht in einer leer gewordenen

[1]Dieser Band enthält auch das Märchenspiel, "Däumchen," das in gleicher Weise wie "Pokal" das Märchen verbürgerlicht. Allerdings lassen sich die Märchendramen ihrer Reihenfolge nach nicht in gleicher Weise deuten wie die Prosamärchen. Das muß auch Tieck gefühlt haben, denn in der zweiten Auflage (1844-45) ist nicht nur die Reihenfolge, sondern auch die Auswahl verschieden.

[2]Marianne Thalmann, L. Tieck, S. 29.

Ehe, lernte Tieck in Ziebingen die Frau kennen, die ihm in den Märchen als Traumbild vorgeschwebt haben mag, und die ihn nun durch ihre Wirklichkeit und Innigkeit nicht nur bezaubert, sondern ihm auch den Weg aus der Traumwelt des Märchens in die reale Welt des Lebens weist. Henriette, Gräfin von Finkenstein, die älteste Tochter seines Gastgebers, des Reichsgrafen von Finkenstein, wird die Vertraute und Seelenfreundin des romantischen Dichters. Man hat hinter dieser Verbindung oft skandalöse Geschichten gewittert, aber dem widerspricht nicht nur die Zurückhaltung Tiecks den neugierigen Zeitgenossen gegenüber, sondern auch die Dichtung, in welcher zum erstenmal dieses Erlebnis anklingt. Thalmann glaubt, daß die Gedichte aus dem sogenannten Almakreis im zweiten Band des Phantasus als Ausdruck dieses Erlebnisses zu deuten sind, und daß in der Rahmennovelle "die Gestalt der schönen Adelheid und Friedrichs Sehnsucht und Mißtrauen zweifellos ein erster direkter Niederschlag der Ziebinger Umstände [ist]"[1] Wir nehmen die Deutung in Bezug auf die Almagedichte als gerechtfertigt an, können uns aber nicht der Deutung in Bezug auf die Adelheid-Friedrich Situation anschließen. Es ist in der Rahmenerzählung ein erster direkter Niederschlag dieses Erlebnisses festzustellen, aber nicht in der Beziehung Friedrichs zu Adelheid, sondern in der viel reiferen

[1]Marianne Thalmann, Ludwig Tieck, "Der Heilige von Dresden," S. 14.

Beziehung zwischen Anton und Clara. Anton ist der nach schwerer Krankheit zurückgekehrte Dichter, der in dem gastlichen Hause des Freundes Aufnahme findet und sich dort erholen soll. Clara ist es, die ihn in allem sofort versteht, und manchmal sogar seine geheimsten Gedanken ausspricht, die den feinsten Regungen seines Gefühls entgegenkommt. Die Liebesgedichte Friedrichs werden von Anton vorgelesen, und Clara kann nicht schnell genug das Gesicht abwenden, so daß Anton nicht umhin kann, die Tränen in ihren Augen zu sehen.[1] Anton ist es auch, der von dem Gesang der ältesten Schwester so ergriffen ist, daß ihm erst durch sie die Schönheit der Musik offenbart wird. Er ist so entzückt, daß er sagen möchte, diese Tage machten Epoche in seinem Leben.[2]

Aber nicht nur in der Rahmennovelle, sondern auch in den Märchen selbst hat dieses Erlebnis seinen Niederschlag gefunden, wie aus einer Interpretation der stufenweisen Entwicklung, die sich in den Märchen abzeichnet, ersichtlich wird. Von dem hilflosen Ausgeliefertsein an das furchtbare Weibliche im Eckbertmärchen bis zu der wehmütigen Erfüllung im "Pokal" geht eine Linie, die zwar nicht gerade verläuft, aber doch aus dem Verhaftetsein an das Unbewußte zur bewußten menschlichen Bezogenheit hinaufführt. Es ist der Weg

[1]Tieck, Schriften, V, 599.

[2]Tieck, Schriften, V, 478.

der introvertierten, romantischen Persönlichkeit, die aus Lebensekel und Weltangst sich dem eigenen Innern zuwendet und dort die Schönheiten der Märchenwelt zu finden hofft, aber an dem Grauen vor den Bildern dieser inneren Welt zu Grunde geht. Der Weg endet damit, daß "der alternde Nur-Introvertierte nicht umhin können wird zu erkennen, daß er das Leben in der konkreten äußeren Welt eigentlich versäumt hat."[1]

Die Konzeption des Phantasus scheint aus einer Lebenswendekrise hervorgegangen zu sein. Das Werk ist die Antwort des künstlerischen Menschen auf eine solche Krise, die oft die zweite Lebenshälfte einleitet, in welcher das Problem der Individuation akut wird.[2] In einem analytisch geförderten Individuationsprozeß würde die praktische Arbeit erfolgen

> durch die Beachtung der Träume und Phantasien, durch die Deutung ihrer Bilder mit Hilfe der Methode der Amplifikation[6] und durch die Unterscheidung ihrer personalen und ihrer archetypischen Aspekte, was nicht nur zur Behebung der aktuellen Lebenskrise beitragen, sondern auch zu einer Belebung der schöpferischen Spontanproduktion des unbewußten Bereichs der Psyche führen kann.

[6]"Amplifikation" wird von Jung ein Verfahren genannt, bei dem ein Traummotiv mit allen möglichen ähnlichen, analogen Parallelen aus anderen Gebieten bereichert, erweitert und dadurch

[1] Jolande Jacobi, Der Weg zur Individuation, S. 54.

[2] Vgl. Jung, "Seele und Tod," in Wirklichkeit der Seele, S. 212-230, bes. S. 216f.

> seine Bedeutung klar herausgearbeitet wird. Er unterscheidet eine subjektive und eine objektive Amplifikation; erstere besteht aus den persönlichen Assoziationen des Träumers, die zweite kann auch vom Analytiker beigebracht werden und umfaßt sinngleiches Material aus anderen Gebieten, z.B. aus der Mythologie, der Symbolgeschichte usw. Im Gegensatz zu der von FREUD verwendeten "freien Assoziation" handelt es sich dabei um eine Art "gerichtete", stets auf das Traumelement bezogene Assoziation.[1]

Wir sind weit davon entfernt, zu behaupten, daß Phantasus als ein rein therapeutisches Exerzitium anzusehen wäre, aber das Werk stellt doch einen "Blick rückwärts, auf die Versuche und Dichtungen seiner Jugend" dar, die ihm fremd geworden waren.[2] Aber nicht nur Altes, auch Neues wird dargeboten, und wir dürfen wohl die Bestandsaufnahme des Dichters als persönliches Bekenntnis interpretieren, denn was "hier an Spannung, Notwendigkeit und Schicksal vor sich geht, ist kein literarisches Problem, sondern das nackte Grauen des Mannes, der von seinen vitalen ersten vierzig Jahren Abschied nehmen muß."[3] Daß er zu diesem Zweck die "Spiele seiner Jugend" wieder vorsucht[4] und sie mit neuen Dichtungen zu einem Ganzen zu verbinden sucht, scheint uns Beweis dafür, daß die früheren Märchen einen Symbolwert besitzen, der noch Gültigkeit hat, und der vielleicht erst

[1] Jacobi, Individuation, S. 55.

[2] Köpke, Ludwig Tieck, III, 347.

[3] Thalmann, L. Tieck, S. 28.

[4] Percy Matenko, Tieck and Solger, aus einem Brief Tiecks an Solger, 1. Februar 1812, S. 94.

jetzt bewußt zu werden beginnt. Dafür spricht sowohl die Auswahl der Märchen als auch ihre Anordnung im Rahmen des ersten Bandes, die auch in der zweiten Auflage (1844-45) nicht geändert wurden und deshalb weiterhin als des Dichters Absicht anzusehen sind, im Gegensatz zu den Dramen, die im zweiten und dritten Band zusammengestellt waren. Wir sehen in diesem ersten Band, in Übereinstimmung mit einem Freunde Tiecks, "mehr eine sich entfaltende Blüthe als die reifende Frucht"[1] der dichterischen Entwicklung, deren volle Bewußtwerdung, wie uns scheint, erst mit der sich vertiefenden Freundschaft zu Solger erfolgt.[2]

Wir haben bei den Einzelinterpretationen der Märchen gesehen, wie sich das archetypisch Weibliche in verschiedenen Gestalten manifestiert. Von der namenlosen Numinosität der allwissenden Alten im Eckbertmärchen, in deren Geheimnisse das weibliche Ich eingeweiht werden soll, und der das männliche Ich hilflos-kindlich gegenübersteht, führt die Linie über die verführerische Macht und die verschlingende Höhle des Venusberges im Tannenhäusermärchen hinauf zum Kristallsaal der Bergkönigin des Runenberges, deren Doppelaspekt nicht verstanden wird, und die deshalb als Waldweib wiederkehrt, um das männliche Ich zu zerstören. Während Eckbert um die seltsame Jugendgeschichte seiner Frau weiß

[1]Hermann v. Friesen, Ludwig Tieck, II, 307.

[2]Friesen, Ludwig Tieck, II, 307. Vgl. auch Matenko, Tieck and Solger, Tieck an Solger, 24. März 1817, S. 359ff.

und von ihr fasziniert ist, ohne die geheime Identität zwischen sich und Bertha einerseits und Bertha und der Alten andererseits zu erkennen, geht Tannenhäuser, wie er meint, in den Venusberg, ohne sich bewußt zu werden, daß er seinen weiblichen Seelenteil auf Emma, die wirkliche Frau, projiziert hat. Christian im "Runenberg" steht bereits zwischen zwei Frauen und leidet an dem Konflikt der Notwendigkeit, in zwei Welten, der inneren sowohl wie der äußeren, leben zu müssen. Er verfällt schließlich der Welt des kollektiven Unbewußten, die ihm in der Gestalt des Waldweibes erscheint, und so steigt er in die Tiefe, statt nach der Höhe zu streben.

Es ist charakteristisch für die drei ersten Märchen, daß die negativen Aspekte des archetypisch Weiblichen mit dem Bild der Großen Mutter verbunden sind und nicht mit dem der gleichaltrigen Partnerin oder der Anima. Eckbert fühlt sich zwar beunruhigt durch die merkwürdige Jugendgeschichte seiner Frau, aber das scheint mehr auf einem Schuldgefühl zu beruhen als auf Angst vor Bertha. Ebenso hat die sorgfältige Wahrung des Geheimnisses ihren Grund in der Furcht, den Schatz, der durch Bertha ins Haus gekommen war, zu verlieren. Für Tannenhäuser scheint sich alles, was er früher in der Natur gesucht und gefunden hatte, im Bild Emmas zu vereinigen, und ihr Verlust bewirkt die Sinnesverwirrung, die zum Erlebnis des Venusberges führt. Christian sieht in der Vision des Runenberges nur die überirdische Schönheit

und wendet sich dann einem Mädchen zu, welches das genaue Gegenteil der Kristallkönigin ist, um dann um so sicherer dem Archetypus zu verfallen, dessen Doppelgeschlechtlichkeit noch auf den Symbolkreis der uroborischen Mutter hinweist, genau wie die Identität der Alten mit Walther im Eckbertmärchen.

Erst in "Liebeszauber" wird das furchtbare Element des archetypisch Weiblichen auch in der Geliebten erkannt und überwunden, obwohl diese Überwindung zugleich den Tod Emils zur Folge hat. Hier wird zum ersten Mal eine bewußte Erkenntnis des destruktiven Aspektes des Weiblichen dargestellt, aber der männliche Held ist noch nicht stark genug, d.h. das Bewußtsein ist noch nicht genügend gefestigt, um aus dem Kampf mit dem Unbewußten siegreich hervorzugehen. Der Kindermord in diesem Märchen steht ganz unter der Dominanz der furchtbaren uroborischen Mutter, wie aus der Symbolik dieser Szene ersichtlich ist. Die murmelnde Alte mit dem gezückten Messer in der Hand und die unbekannte Schöne mit der silbernen Blutschale, beide mit aufgelöstem Schlangenhaar und entblößten Brüsten gehören zum Symbolkreis des negativen elementaren Charakters der furchtbaren Mutter, die im Fruchtbarkeitsritual Blutopfer fordert, damit neues Leben gezeugt werden kann.[1] Auf einer tieferen, weil nicht personifizierten, Stufe steht das Symbol des

[1]Neumann, Great Mother, S. 189f.

Drachens, der mit seiner scheußlichen schwarzen Zunge das vergossene Blut aufleckt und dessen grünblitzendes Auge Emil in eine Monate dauernde Bewußtlosigkeit versetzt. Mit diesem Symbol hat das furchtbare Weibliche seine schauerlichste Tiefe erreicht, in der es sich im Bild des Ungeheuers manifestiert, denn

> The symbolism of the terrible Mother draws its images predominantly from the "inside"; that is to say, the negative elementary character of the Feminine expresses itself in fantastic and chimerical images that do not originate in the outside world. The reason for this is that the Terrible Female is a symbol for the unconscious. And the dark side of the Terrible Mother takes the form of monsters, whether in Egypt or India, Mexico or Etruria, Bali or Rome. In the myths and tales of all peoples, ages, and countries--and even in the nightmares of our own nights--witches and vampires, ghouls and specters, assail us, all terrifyingly alike.[1]

Wenn Emil in einem kurzen Aufblitzen des Bewußtseins die Braut und die Alte tötet, dann bedeutet dies einerseits zwar die Überwindung der furchtbaren Mutter, d.h. des Unbewußten, andererseits aber auch den Verlust des schöpferischen Ursprungs, wie aus dem Elfenmärchen klar wird. Das Liebeszaubermärchen, das Tieck selbst als das gewagteste in der Sammlung bezeichnet hat,[2] ist als Wendepunkt in der Reihe der Phantasusmärchen anzusehen. Angefangen mit dem Eckbertmärchen, wird die Unheimlichkeit des Weiblichen als Symbol des Unbewußten gesteigert, bis es in diesem Wende-

[1]Neumann, Great Mother, S. 148-49.

[2]Zeydel et al, Letters of Tieck, Tieck an Reimer, 21. Juni 1812, S. 61.

punktmärchen in seiner ganzen Furchtbarkeit erkannt und überwunden wird.

Zwei der folgenden Märchen stellen denn auch nicht mehr die furchtbare Mutter dar, sondern die Anima als erwünschte und geliebte Partnerin, die gefunden, verloren und wieder gefunden wird, mit der auf immer im Glück zu leben jedoch nur in der naiv-kindlichen Welt des Volksbuches möglich ist. Den eigentlichen Gegensatz zum "Liebeszauber" bildet nicht die "Magelone," sondern das Elfenmärchen, in welchem das Weibliche als positiv-mütterlich gesehen wird. Wieder ist es ein weibliches Kind, dem das mütterliche Reich in seiner ganzen Fülle und Schönheit offensteht. Aus diesem Reich fließt der Menschenwelt Fülle und Reichtum, Fruchtbarkeit und Schutz zu, solange jemand im Dorf an die Elfenwelt glauben kann, ohne sie an die Vernunftswelt des Dorfes zu verraten. Die innere Unsicherheit Maries, die im Zorn sich hinreißen läßt, das Geheimnis der Kindheit preiszugeben, führt zum Verlust des Reichtums, der dem Unbewußten entströmt und hat den Tod von Mutter und Tochter zur Folge. Hier klingt ein Motiv an, das im Eckbertmärchen und in "Liebeszauber" nur angedeutet ist und in "Der Pokal," aller archetypischen Aspekte entkleidet, wieder aufgenommen wird: das Motiv der Identität von Mutter und Tochter.

Aus der Einstellung des Mannes dieser Mutter-Tochter Zweieinheit gegenüber läßt sich wieder die Entwicklung des

Bewußtseins ablesen, denn "The more unconscious a man is, the more the anima figure remains fused or connected with the mana figure of the mother or of the old woman. In other words, the unconscious psyche of the man is directed by a magical unity of old and young woman."[1] Während Eckbert die geheime Identität zwischen Bertha und der Alten nur ahnungsweise erfaßt, erlebt Emil (Liebeszauber) sie als Schreckvision und bekennt sich ganz zum Standpunkt des einseitig orientierten patriarchalen Bewußtseins, welches das Weibliche nur als furchtbar ansieht und zerstört. In "Elfen" dagegen steht der Mann in der platten Vernunftwelt des Dorfes, und die magische Beziehung bleibt ihm verborgen. Erst im "Pokal" kommt es zu einer bewußten Erkenntnis und damit zur Erfüllung im Leben.

Die Unterscheidung der archetypischen und personalen Aspekte der Traum- und Phantasiebilder in den Phantasusmärchen wird dargestellt an einer progressiven Entzauberung der weiblichen Welt. Dies bedeutet für den schöpferischen Menschen zwar ein schmerzliches Abschiednehmen vom Kindheitsparadies der Elfenwelt, ermöglicht ihm aber auch das Anknüpfen an die reale Welt, ohne daß er den Glauben an das Wunder ganz aufgeben müßte. Thalmann hat die Linien nachgezogen, die von den Straußfedern über die Phantasusmärchen zu den Novellen führen und kommt zu dem Schluß,

[1]Neumann, Great Mother, S. 295.

> daß für Tieck, entgegen unseren Theorien, zwischen Märchen und Novelle kein absoluter Trennungsstrich steht, daß in dem Wunderbaren der Novelle das Dämonische des Märchenhintergrunds in unserem Leben weiterglimmt. Auch das Unsagbare gehört zur Wirklichkeit. Von dieser Seite her macht er die Novelle zum Märchen für gereifte Menschen, die hinter dem Unpoetischen ihrer Tage das Poetische eigentümlicher Wendungen kennen.[1]

Es würde den Rahmen dieser Arbeit weit überschreiten, wollten wir den Interpretationen des Märchen solche der Novellen anschließen. Wir wählen aus der Fülle der Novellen, die sich mit dem Wunderbaren befassen, nur zwei, um zu zeigen, in welcher Weise die in den Phantasusmärchen angeschnittenen Themen weiterhin lebendig bleiben.

In "Das alte Buch und die Reise ins Blaue hinein"[2] wird innerhalb eines sehr parodistischen Rahmens die Märchennovelle von Athelstan und der Fee Gloriana erzählt. Diese im Jahre 1834 geschriebene Novelle spielt "so in der Mitte ungefähr des wahren ächten Mittelalters" (28) und handelt noch einmal von einem echt romantischen Jüngling, der in die Welt zieht, um das Ziel einer unnennbaren Sehnsucht zu finden. Er steigt wie Christian (Runenberg) hinauf ins Gebirge, wo er von einem alten Mann Kunde aus dem Elfenreich erhält, dessen Herrscherin, die Fee Gloriana, alle hundert Jahre einmal aus dem Berg kommt, um mit ihrem

[1] Thalmann, L. Tieck, "Der Heilige von Dresden," S. 33.

[2] Tieck, Schriften, XXIV. Seitenangaben im Text.

Gefolge durch die Wälder zu streifen und auch manchmal einen Menschen zu beglücken, wenn er Mut genug hat, sie anzureden und sich eine Gnade zu erbitten. (60) Athelstan, dessen innerstes Gemüt diesem Wunderreich aufgeschlossen ist, wird der Gemahl der Fee, die der Spiegel ist, in dem seine Seele ihre Gestalt erst kennen lernt. (106) An der Seite Glorianas lernt Athelstan das unterirdische Reich kennen, in welchem das unsichtbare Gewebe des Schicksals in tausend Fäden an die Schicksale der Sterblichen angeknüpft wird. (106) Er lernt "das Herz der Welt" in seinem eigenen Herzen fühlen (107) und erfährt, daß auch das Häßliche und das Ungeregelte ihren Platz haben, denn nur durch ihren Gegensatz erläutert die Häßlichkeit die Schönheit. (114-15) Als "König aller Poesie" (117) darf er auf die Erde zurückkehren und in der Umarmung die Dichterweihe verleihen. (120)

In dieser Märchennovelle klingen noch einmal die Motive aus den Phantasusmärchen an, aber jetzt steht das Elfenreich nicht mehr dem weiblichen Kind offen, das in unbewußter Unschuld in den dunklen Tannengrund hineinläuft, sondern dem gläubigen Jüngling, dessen Sehnsucht an der Seite der Feenkönigin gestillt wird. Athelstan ist kein Tannenhäuser mehr, der sich aus dem Venusberg hinwegsehnt, weil er wieder in aller Unbewußtheit am Leben der Menschen teilhaben möchte; er bleibt seiner Bestimmung treu und versucht nicht, wie Christian, die empfangene Weihe als bösen

Traum umzudeuten. In diesem "Märchen vom Reifen des musischen Menschen"[1] bekennt sich der mehr als sechzig Jahre alte Dichter noch einmal zum schöpferischen Urgrund des Unbewußten, das sich in der Animagestalt der Fee Gloriana manifestiert, die als Herrscherin im Reich der Poesie, der Dichtung, der schaffenden Kraft der Phantasie (107) den begeisterten Jüngling zum unumschränkten Gebieter erhöht (119), dessen Aufgabe es sein wird, "mit neuen glänzenden Geistern die schöne Provinz der Dichter" (120) zu bevölkern, der aber die Verhängnisse nicht brechen kann, die dieses Reich in ewigen Schranken bewahren und sein Glück sichern. (119)

Geht es in dieser Novelle um das Wunder und das Geheimnis des Schöpferischen, so handelt "Der Schutzgeist"[2] von den letzten Geheimnissen des reifen Lebens, die nur noch im Symbol erscheinen können. Es zeugt von tiefem Mißverständnis, wenn man diese Novelle als "Gespenstergeschichte" bezeichnet,[3] und die Erscheinung des göttlichen Kindes als "Einführung übernatürlicher Elemente in realistischer Manier"[4] ansieht. Es geht in dieser Novelle vielmehr um das Wunder des Glaubenkönnens, das nur wenigen Menschen

[1]Thalmann, L. Tieck, "Der Heilige von Dresden," S. 97.

[2]Tieck, Schriften, XXV, 5-72. Seitenangaben im Text.

[3]Zeydel, L. Tieck, S. 198.

[4]Zeydel, L. Tieck, S. 312.

gewährt ist, um die Offenbarung des Göttlichen in der Seele des Menschen, vor dem die menschliche Sprache verstummen muß. Es gibt Momente im Leben, wo uns

> aus dem tiefsten Unbewußtsein, jenem Urbenennen des Lebens und der Ewigkeit, ein Wort, ein deutliches, sich ablöset, empor tönt und unser ganzes Sein, alle diese vielfachen Ringe, Netze und Fäden durchklingt, und die ewige nothwendige Täuschung fällt nieder, und ich bin bei mir selbst. Nun weiß ich auch, oder fühle, oder sehe (hier passen die Worte gar nicht mehr), weshalb ich bin, und wohin ich gelangen soll. Aber wie kann unsre menschliche Rede, diese Zwillingsschwester der Lüge, das was ich in diesen Momenten der Wahrheit erfahren habe, nur irgend aussagen, oder andeuten? (15-16)[1]

Die alte Gräfin, der Tieck dieses Bekenntnis im Gespräch mit ihrem Freund und Vertrauten, dem Geistlichen Theodor, in den Mund legt, ist eine durch Leben und Leiden gereifte Elfriede, die rückblickend die Vision der Kindheit als Sichtbarwerden des Selbst versteht.

Sie erzählt, wie sie als unbändiges, wildes Kind, von den Eltern verwöhnt, ihre größte Freude im Besuch des Gottesdienstes im Straßburger Münster hatte. Um diese religiöse Neigung zu fördern, erhielt sie von den Eltern zum siebten Geburtstag ein kostbares Gebetbuch, die Deckel innen und außen von geschlagenem Gold, das Wappen des Hauses in Azurblau und Gold gebildet, Blumen von Edelsteinen und Perlen verzierten den Einband. (43) Diese Beschreibung erinnert an die edelsteinbesetzte Tafel, die

[1]Von mir hervorgehoben.

Christian von der Kristallkönigin erhielt und im Taumel des Abstiegs vom Berg verlor. Die junge Gräfin verliert ihr kostbares Buch nicht, sie schenkt es einem wunderschönen Kind, das ihr aus den Gängen des Münsters entgegenkommt, als sie nach einem Gottesdienst dort allein zurückgeblieben war. Mit diesem fremden Kind verbindet sie gleich eine so innige Vertrautheit, als sei sie schon immer mit ihm bekannt gewesen, aber sie fühlt eine heilige Scheu, anderen von der Begegnung mit diesem Kinde zu erzählen. Noch einmal erscheint das wunderbare Wesen, aber es kommt zu einem Streit, und die kleine Grafentochter bricht in einen Tobsuchtsanfall aus, in welchem sie sich Kleider und Gesicht an den Dornen einer Rosenhecke zerreißt. Auch diesmal weigert sie sich, irgend eine Auskunft zu geben, denn die Freundschaft des fremden Kindes "erschien mir wie ein heiliges Geheimnis, das ich nicht entweihen dürfe." (51)

Danach entwickelte sie sich zu einer ernsten, allen Freuden der Gesellschaft abgeneigten Frau, die nur auf Wunsch der Eltern eine Ehe eingeht. In dieser durch Ernst und Liebe geheiligten Verbindung erlebte sie das unaussprechliche, nie zu erschöpfende Geheimnis, das im Verhältnis der Mutter zu ihrem Kinde waltet, in welchem das Leben der Frau geheiligt wird, und das Allerfernste, Göttlichste, Unerreichte, ganz nahe ist, wenn sie es als Sohn sichtbar und fühlbar in den Armen hält. (54) Im Leiden um diese Mutterschaft erschien das wunderbare Kind zum

dritten und letzten Mal im Leben der Gräfin. Selbst schwer krank und um das Leben ihres kaum dreijährigen Sohnes bangend, wurde ihr die Nachricht vom Tode ihres Mannes gebracht. Sie hörte die Ärzte am Bett des kranken Sohnes sagen, daß auch er den letzten Atemzug getan habe, und ein furchtbarer Unglaube wollte ihr das Herz zusammenpressen. Da erschien das fremde Kind und reichte ihr die Hand mit den Worten: "Jetzt ist der Sohn gerettet, er lebt und auch Du wirst wieder gesund werden; vertraue nur und überwinde Dein Leid." (55)

Nur wenige Tage nach dieser Erzählung erfährt der Arzt, der gekommen war, um sich nach dem Befinden der kranken Gräfin zu erkundigen, daß sie morgens schon um drei Uhr abgefahren sei, um das Osterfest in Straßburg zu feiern. Nur von wenigen Bedienten und dem Priester begleitet, habe sie sich durch keinerlei Einwendungen von ihrem Vorhaben abwenden lassen. Auch auf dem Weg läßt sie sich durch kein noch so großes Hindernis abhalten. Sie weiß die Schiffsleute zu bewegen, sie und ihre Gefolgschaft samt Wagen und Pferden in vier Nachen über den von Regen angeschwollenen Rhein zu setzen und verliert auch den Mut nicht, wenn sich die Gesellschaft in einem dunklen Walde verirrt. In der inneren Gewißheit, daß sie noch an diesem Tage ihren Sohn sehen werde, setzt sie den Weg fort. In einer einsamen Waldschenke, die als Abstieg einer Räuberbande berüchtigt ist, findet sie den Sohn gefangen und in Lebensgefahr.

Sie befreit ihn und erreicht am nächsten Morgen Straßburg noch rechtzeitig, um in Begleitung des Sohnes und des priesterlichen Freundes an der Ostermesse im Münster teilnehmen zu können. Und nun erlebt auch der alte Priester das Wunder der Wandlung und Verwandlung. Ein leuchtend schönes Kind kommt durch die Menge geschritten, überreicht der Gräfin ein kostbares Büchlein, das diese inbrünstig an die Lippen drückt, während am Altar das Sakrament erhoben wird. Der Priester sieht die Gräfin sich bekreuzigen und in sich zusammensinken, aber das Kind ist verschwunden. Nach dem Begräbnis der Gräfin kehrt der Priester zu seiner Gemeinde zurück, fühlt sich aber nicht berufen, "seinen Bekannten dort von der letzten wundersamen Erscheinung zu erzählen." (72)

Die räumlichen und zeitlichen Umstände, welche diese letzte wundersame Erscheinung begleiten, erlauben uns wohl nicht, die Vision des Kindes einfach als eine Geistererscheinung abzutun.[1] Schon im Gespräch mit dem Geistlichen deutete die Gräfin die Erscheinung des Kindes als die sichtbarliche Offenbarung des Unsichtbaren, was nicht zu erklären ist und auch keiner Erklärung bedarf, weil es ein Erlebtes ist, (40) und sie fragt:

> Ist es nun mein eigenes Inneres, was in der Gestalt des Kindes so freundlich und seltsam mir begegnete: ist es wirklich mir

[1]Zeydel, Ludwig Tieck, S. 312.

> sichtbare Vergegenwärtigung jener ewigen Liebe, die ich nur in dieser Umgebung und Stimmung sehn und zum Theil verstehn konnte? (72)

Sie weiß auch, daß "unsre Seele, unser innerstes Selbst," immer in einer "unendlichen Ferne, wie unerkennbar," steht, und wenn wir "von ihr sprechen, von ihrer Bestimmung, Hoffnung, künftigen Seligkeit, so ist das ganz mythologisch, um nicht fabelhaft zu sagen." (15)

Wir dürfen also, gestützt auf diese Aussagen der Gräfin, das fremde leuchtende Kind als eine Verkörperung des Archetypus des Selbst deuten, "von dem wir empirisch das Gottesbild nicht mehr zu trennen vermögen."[1] Dafür spricht nicht nur das erste Erscheinen des Kindes, welches dem Leben der Gräfin Richtung und Weg gab, sondern gerade auch seine Gegenwart genau in dem Augenblick, in dem die große Elevation während der Ostermesse stattfindet. In diesem Augenblick, in dem Gott und Mensch einander begegnen, begegnet auch das Ich dem Selbst und wird eins mit ihm, denn "wir sterben vielleicht, müssen wohl verscheiden, wenn wir uns selbst wahrhaft und ganz nahe gewahr werden." (15) Daß diese Vereinigung als Ende eines bewußt erlebten und erlittenen Lebens gesehen wird, deutet an, daß es sich hier um eine Selbstverwirklichung, d.h. eine Individuation handelt. Der Priester als der offizielle Vertreter des christlichen Patriarchats wird Zeuge dieser letzten

[1]Aniela Jafé, Hrsg., Erinnerungen, Träume, Gedanken von C. G. Jung, S. 411: "Gottesbild."

mystischen Vereinigung, die auch für ihn mit der sichtbaren Erscheinung des Kindes verbunden ist. Allerdings will oder kann er dieses Erlebnis nicht zerreden und läßt es mit der Beglaubigung durch das wunderbar wiedergefundene Gebetbuch bewenden.

Das leuchtende Kind in dieser späten Novelle steht am Ende einer Symbolreihe, die schon in den Phantasusmärchen auftaucht, ohne jedoch dort in der hier erreichten höchsten Vergeistigung zu erscheinen. Die Reihe beginnt mit dem unerfüllten Wunsch nach Kindern im Eckbertmärchen und führt über den Kindermord in "Liebeszauber" zum Verlust des Elfenkindes und seiner Welt durch den Unglauben der vernunftbetonten Dorfwelt. Der entscheidende Unterschied in "Schutzgeist" ist jedoch, daß das Männliche, d.h. das patriarchale Bewußtsein, das durch den Priester dargestellt wird, das Weibliche in seiner Eigenheit anerkennt und als gleichwertig, wenn auch anders, akzeptiert. Nur in solchem Verstehen wird es möglich, "daß sich die Seelen im feinen Element des Lichtes begegnen." (16) Daß es zu solcher Begegnung reife und bewußte Menschen braucht, die sich im Leben erfüllt haben, ist die späte Aussage des romantischen Dichters, der nie den Glauben an das Wunder verloren hat, und für den die Selbstwerdung des Menschen schließlich das größte Wunder ist.

SCHLUSSWORT

Wir haben in der vorliegenden Arbeit versucht, die Märchenwelt Ludwig Tiecks mit Hilfe der von Carl Gustav Jung erarbeiteten Begriffe der Archetypen des Kollektiven Unbewußten zu erschließen und sind dabei zu dem Ergebnis gekommen, daß die Phantasusmärchen als Abschluß einer schöpferischen Periode und Übergang zu einer neuen anzusehen sind. Sie sind sowohl Ausdruck der Konfliktsituation des schöpferischen Menschen als auch bereits Andeutung einer Lösung des Konfliktes. Der künstlerische Mensch leidet immer an der Notwendigkeit, an seinem Ich, das dem patriarchalen Bewußtsein verhaftet ist, festzuhalten und dabei doch dem Unbewußten als dem schöpferischen Urquell gegenüber offen zu bleiben. Er setzt sich dabei der Gefahr aus, von den Archetypen so fasziniert zu sein, daß er ihnen verfällt und in Wahnsinn oder Selbstmord endet. Wir wissen aus der Literaturgeschichte, daß dies erschreckend oft das Schicksal der Romantiker war. Tieck aber wurde weder wahnsinnig, noch war es ihm vergönnt, einen frühen, seligen Tod zu sterben. Er hatte sich dem Leben, das von außen und innen an ihn herantrat, zu stellen und mußte einen Weg finden, den Zwiespalt zwischen Bewußtsein einerseits und dem Unbewußten andererseits auszugleichen.

Tieck war einer der Wenigen seiner Generation, der es verstand, das Wunder und den Glauben an die Liebe, die das wesentlichste seiner romantischen Dichtungen ausmachten, in die reifen Mannesjahre hinüberzuretten und weiter wirken zu lassen. Wir bedauern mit Marianne Thalmann das Fehlen einer deutschen Tieck-Biographie, die uns nicht nur den Menschen Tieck näherbringen würde, sondern auch das Gesamtwerk wieder aufschlösse.[1] Wir möchten wünschen, daß der von uns eingeschlagene Weg zur Deutung der Tieckschen Märchenwelt uns dem Ziele einer einfühlenden Lebens- und Werkbiographie um einige Schritte näher bringe.

[1]Thalmann, L. Tieck, "Der Heilige von Dresden," S. V.

BIBLIOGRAPHIE

Bach, Rudolf. Deutsche Romantik. Hamburg: Claassen & Goverts, 1948.

Beit, Hedwig von. Symbolik des Märchens. Bern: A. Francke, 1952.

Benz, Richard. Die deutsche Romantik. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1937.

Brodnitz, Käthe. Der junge Tieck und seine Märchenkomödien. München: Walhalla-Verlag, 1912.

Busch, Willi. Das Element des Dämonischen in Ludwig Tiecks Dichtungen. Delitzsch: C. A. Walter, 1911.

Cirlot, J. E. A Dictionary of Symbols. Translated from the Spanish by Jack Sage. New York: Philosophical Libarary, 1962.

Fiebiger, Otto. Ludwig Tieck und Ida von Lüttichau in ihren Briefen. Mitteilungen des Vereins für Geschichte Dresdens, Heft 32. Dresden: C. Heinrich, 1937.

Friesen, Hermann Freiherr von. Ludwig Tieck: Erinnerungen eines alten Freundes aus den Jahren 1825-1842. Wien: Wilhelm Braumüller, 1871.

Gundolf, Friedrich. "Ludwig Tieck," Romantiker: Neue Folge, Band 2. Berlin-Wilmersdorf: Heinrich Keller, 1931, 5-139.

Haym, Rudolf. Die Romantische Schule. Unveränderter photomechanischer Nachdruck der Ausgabe letzter Hand (1870). Berlin: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1960.

Hemmer, Heinrich. Die Anfänge Ludwig Tiecks: Mit besonderer Berücksichtigung des Dämonisch Schauerlichen. Berlin: Mayer & Müller, 1909.

Hubbs, Valentine C. "Tieck, Eckbert und das Kollektive Unbewußte," Publications of the Modern Language Association, LXXI (September, 1956), 686-693.

Huizinga, Johan. Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture. Boston: Beacon Press, 1955.

Immerwahr, Raymond. "'Der blonde Eckbert' as a Poetic Confession," German Quarterly, XXXIV (1961), 103-117.

Jafé, Aniela. "Bilder und Symbole aus E. T. A. Hoffmanns Märchen 'Der Goldene Topf,'" in C. G. Jung. Gestaltungen des Unbewußten. Zürich: Rascher, 1950.

Jacobi, Jolande. Der Weg zur Individuation. Zürich: Rascher, 1965.

Jost, Walter. Von Ludwig Tieck zu E. T. A. Hoffmann: Studien zur Entwicklungsgeschichte des romantischen Subjektivismus. Frankfurt am Main: Moritz Diesterweg, 1921.

Jung, Carl Gustav. Aion: Untersuchungen zur Symbolgeschichte. Mit einem Beitrag von Dr. Phil. Marie Louise von Franz. Zürich: Rascher, 1951.

_____. Gestaltungen des Unbewußten. Zürich: Rascher, 1950.

_____. Mysterium Coniunctionis: An Inquiry Into the Separation and Synthesis of Psychic Opposites in Alchemy. Translated by R. F. C. Hull. Bollingen Series No. 20. The Collected Works of C. G. Jung, Vol. 14. Princeton: Princeton University Press, 1963.

_____. Psychologische Typen. Zürich und Stuttgart: Rascher, 1960.

_____. Seelenprobleme der Gegenwart. Zürich: Rascher, 1931.

_____. Symbole der Wandlung. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1971.

_____. Symbolik des Geistes. Zürich: Rascher, 1948.

_____. Über die Psychologie des Unbewußten. Zürich: Rascher, 1943.

_____. Von den Wurzeln des Bewußtseins: Studien über den Archetypus. Zürich: Rascher, 1954.

Jung, Carl Gustav. Wirklichkeit der Seele. Zürich: Rascher, 1934.

_____ and Carl Kerenyi. Essays on a Science of Mythology. Bollingen Series No. 22. Princeton: Princeton University Press, 1969.

Kircher, Erwin. Philosophie der Romantik. Jena: Eugen Diedrichs, 1906.

Klein, Johannes. Geschichte der deutschen Novelle. Wiesbaden: Franz Steine, 1960.

Klussmann, Paul Gerhard. "Die Zweideutigkeit des Wirklichen in Ludwig Tiecks Märchennovellen," Zeitschrift für deutsche Philologie, Band 83 (1964), 426-452.

Köpke, Rudolf. Ludwig Tieck: Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mittheilungen. Leipzig: Brockhaus, 1855.

Korff, Hermann August. Geist der Goethezeit. 5 Bände. Leipzig: Koehler & Amelang, 1953.

Lillyman, W. J. "Ludwig Tiecks 'Der Runenberg': The Dimensions of Reality," Monatshefte für den Deutschunterricht," Vol. 62, No. 3 (1970), 231-244.

Lüdeke, Heinrich, Hrsg. Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel: Briefe mit Einleitung und Anmerkungen. Frankfurt am Main: Joseph Baer, 1930.

Matenko, Percy. Tieck and Solger: The Complete Correspondence. New York and Berlin: B. Westermann Company, 1963.

_____, Edwin H. Zeydel, and Bertha M. Masche, Hrsg. Letters To and From Ludwig Tieck and His Circle. University of North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literatures, No. 57. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1967.

Minder, Robert. Un Poête Romantique Allemand: Ludwig Tieck. Publications de la Faculté des Lettres de L'Université de Strasbourg, No. 72. Strasbourg: Faculté des Lettres de L'Université de Strasbourg, 1936.

Neumann, Erich. Amor and Psyche: The Psychic Development of the Feminine. A Commentary on the Tale by Apuleius. Bollingen Series No. 54. Princeton: Princeton University Press, 1971.

_____. Der schöpferische Mensch. Zürich: Rhein-Verlag, 1959.

_____. The Great Mother: An Analysis of the Archetype. Bollingen Series No. 47. New York: Random House, Inc., 1955.

_____. "Über den Mond und das matriarchale Bewußtsein." Eranos-Jahrbuch, Band XVIII. Zürich: Rhein-Verlag, 1950.

_____. Ursprungsgeschichte des Bewußtseins. Zürich: Rascher, 1949.

New Larousse Encyclopedia of Mythology. New York, London, Sydney, Toronto: Hamlyn, 1959.

Novalis. Schriften. Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Hrsg. 4 Bände. Stuttgart: Kohlhammer, 1960.

Rippere, Victoria L. "Ludwig Tieck's 'Der blonde Eckbert: A Psychological Reading," Publications of the Modern Language Association, LXXXV (1970), 473-486.

Rüttgers, Severin, Hrsg. Deutsche Volksbücher. Leipzig: Inselverlag, o.D.

Schlegel, August Wilhelm. "Beyträge zur Kritik der neuesten Literatur," Athenaeum. Band I, 1. Stück. Berlin: Friedrich Vieweg, der Aeltere, 1798, 141-177.

Schultz, Franz. Klassik und Romantik der Deutschen. 2 Bände. Epochen der deutschen Literatur. Julius Zeitler, Hrsg. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1935.

Staiger, Emil. "Ludwig Tieck und der Ursprung der deutschen Romantik," Neue Rundschau, 1960, 569-622.

Steiner, Bernhard. Ludwig Tieck und die Volksbücher. Berlin: C. Vogt's Verlag, 1893.

Strich, Fritz. Deutsche Klassik und Romantik. 5. Auflage. Bern und München: Francke Verlag, 1962.

Thalmann, Marianne. Das Märchen und die Moderne. Stuttgart: Kohlhammer, 1961.

_____. Ludwig Tieck, "Der Heilige von Dresden": Aus der Frühzeit der deutschen Novelle. Berlin: Walter de Gruyter, 1960.

_____. Ludwig Tieck: Der romantische Weltmann aus Berlin. Bern: A. Francke, 1955.

_____. Probleme der Dämonie in Ludwig Tiecks Schriften. Weimar: Alexander Duncker, 1919.

_____. Romantiker entdecken die Stadt. München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1965.

_____. Zeichensprache der Romantik. Heidelberg: Lothar Stiehm, 1967.

Tieck, Ludwig. Schriften. 28 Bände. Berlin: Reimer, 1828-1854. Unveränderter photomechanischer Neudruck. Berlin: Walter de Gruyter, 1966.

_____. Werke in vier Bänden. Marianne Thalmann, Hrsg. München: Winkler, 1963.

Wackenroder, Wilhelm Heinrich. Werke und Briefe. Lambert Schneider, Hrsg. Heidelberg: Lambert Schneider, 1967.

Walzel, Oskar F. Deutsche Romantik. Leipzig: B. G. Teubner, 1908

Zeydel, Edwin H. Ludwig Tieck: The German Romanticist. Princeton: Princeton University Press, 1935.

_____, Percy Matenko, and Robert Herndon Fife, Hrsg. Letters of Ludwig Tieck, Hitherto Unpublished. Modern Language Association of America General Series. New York: Modern Language Association of America. London: Oxford University Press, 1937.