

Boris A. Maksimov

Wunderland und trügerische Unterwelt im romantischen Novellenmärchen: ein Abgrenzungsversuch

In der Romantikforschung hat sich in den letzten Jahrzehnten eine Art Konsens darüber etabliert, dass der Gegensatz zwischen dem profanen und dem sakralen Raum, zwischen der Alltagswelt und dem „Wunderland“ in einem romantischen Novellenmärchen bei weitem nicht so krass ist, wie zuvor angenommen, denn das „Wunderland“ wird in der Romantik nicht als Gegenstück zum „tristen“ Alltag gedacht, sondern als dessen verklärte Version. Insofern steckt hinter den domestizierten oder theatralesierten Utopien von Hoffmann, Tieck, Brentano sowie hinter dem ländlichen Agrarparadies bei Gogol‘ und Irving keine subversive Absicht, – die „biederlichen“ Wurzeln der „Zauberwelt“ deuten nicht unbedingt auf Persiflage: Sie sind ihr eigen. Was in Hoffmans *Capriccios* als spöttische Parodie missverstanden werden könnte¹, wird in seinem literarischen Testament, dem *Eckfenster*, unmissverständlich, verkündet: Der Wochenmarkt hier ist, genauso wie die Jahrmärkte bei Gogol‘, kein paradiertes, sondern ein wahres Paradies auf Erden, eine lebendige, aber auch potenzierte, künstlerisch verklärte Wirklichkeit, durchaus im Geiste des Novalis. Dass der Alltag wiederum beschränkt und befristet ist, macht einen quantitativen, aber keinen qualitativen Unterschied aus, denn die Zusammensetzung der beiden Welten ist ähnlich und gleiche Kräfte sind in beiden Reichen am Werk. Beide sind sie aber der düsteren und verführerischen Unterwelt entgegengesetzt, welche beinahe in allen deutschen und russischen Novellenmärchen der Romantik und insbesondere in amerikanischen Schauernovellen jener Zeit detailliert abgebildet wird. Umso wichtiger ist es, eine Grenze zu ziehen zwischen der dunklen und der lichten Hälfte der romantischen Zauberwelt, zwischen dem Hort des „Unheimlichen“ und dem Reich des „Wunderbaren“, um mit Todorow zu sprechen. Diese ist bisher paradoxerweise nicht ausreichend erforscht worden. Eine Einteilung in Gut und Böse, in Wirkungsbereiche von guten, dem menschlichen Protagonisten geneigten, und von bösen, „dämonischen“, menschenfeindlichen Geistern² hilft da nicht weiter, – es ist im Grunde eine tautologische Erklärung, sie wäre vielleicht angebracht in einem Bund- oder Räuberroman der Spätaufklärung, allerdings nicht in einem romantischen Novellenmärchen mit seiner moralischen Ambivalenz. Zudem werden Raumkonstellationen in der Romantik in den meisten Fällen von Forschern gesondert untersucht; seit den Siebzigerjahren sind aufschlussreiche Studien zu Tieck, Eichendorff, Hoffmann, Brentano, Poe, Hawthorne, Gogol‘ erschienen, es

¹ Solche Urteile waren gängig in der sowjetischen sowie in der ostdeutschen Romantikforschung. S. z.B. Karel’skij 2007: 292.

² So sehen es jedenfalls – bezogen auf die Spätromantik - Dmitrieva 2014: 475, 484 und Fëdorov 2004: 101, 115, 157.

fehlt aber nach wie vor eine Gesamtdarstellung, die z.B. die Opposition und das Verhältnis zwischen Himmelreich und Unterwelt bei Tieck *und* Gogol' *und* Hawthorne untersucht und strukturelle Gemeinsamkeiten aufgedeckt hätte. Mein Anliegen war es, einige Abgrenzungskriterien zur Unterscheidung zwischen der lichten und der dunklen Facette der romantischen Zauberwelt auszuarbeiten, die sich auf „Novellenmärchen“ bzw. phantastische Novellen der deutschen, russischen und amerikanischen Romantik gleichermaßen anwenden lassen. Anschließend folgen kurze, skizzenhafte Überlegungen zum Verhältnis zweier Teilbereiche zueinander sowie zu ihrer Funktion in der Handlung.

1. Das Paradies weist in seiner romantischen Ausprägung mindestens drei obligatorische Wesenszüge auf. Als erstes springt eine außerordentliche formelle sowie stoffliche Vielfalt ins Auge, die uns, Leser, im Landsitz des Alpanus oder im Garten von Lindhorst, im Puppenreich des Nussknackers oder in der Welt des Meisters Floh, im Land der Elfen oder in Petersburg, aus der Optik eines jungen Kosaken beobachtet, sosehr fasziniert. Man darf diese Vielfalt nicht verwechseln mit Prunk, nicht alle Formen hier sind unbedingt üppig, neben Schmetterlingen, bunten Vögeln, allerlei Blumen und exotischen Bäumen, Einhörnern, Perlen und Edelmetallen finden sich im romantischen Schlaraffenland Frösche (diese bebauen den Rosengarten in *Klein Zaches*), Hühner und sogar Ratten (bei Pogorel'skij) oder hässliche Zwerge (wie etwa in Tiecks *Elfen*). Wichtig ist nur, dass die Differenzierung im romantischen „Paradies“ sehr weit vorangegangen und dass die Palette ganzheitlich – also nicht lückenhaft und nicht einseitig – ist. Daher trifft man hier kaum auf rohe Massen oder auf das bedrückende, unübersichtliche Erhabene im Burk'schen Sinn – die archaische Stufe der Formbildung liegt zu diesem Zeitpunkt weit zurück; de facto erinnert vieles im Wunderland an die raffinierte Stilistik des Rokoko – insbesondere Brentano und Hoffmann sind ihr sehr stark verpflichtet, überraschenderweise finden sich ihre Spuren sogar in den Idyllen von Poe und Irving sowie in den Kindermärchen von Hawthorne.

Die Formen und Stoffe im romantischen Wunderland sind im ewigen Wandel begriffen. Dabei ist nicht so sehr die äußere Dynamik entscheidend, die oft versehentlich als Grundmerkmal der Romantik gedeutet wird, wie die Plastizität der Dinge, um mit Novalis zu sprechen, also ihre Mobilität, ihre Verwandlungs- und Kommunikationsbereitschaft. Es ist ein Reich ständiger Metamorphosen, wo, wenigstens tendenziell, alles in alles übergehen kann, wo sich alle Elemente berühren, mischen und neue Verbindungen eingehen können. (Nicht umsonst nimmt das Wunderland äußerlich sehr häufig karnevalesque Züge an). Diese Regel gilt nicht nur für physische Körper, sondern auch für Sinneswahrnehmungen schlechthin, und sie findet ihren Ausdruck in der romantischen „Synästhesie“, die [utopische] Landschaftsbeschreibungen in Märchenovellen von Hoffmann, Tieck, Brentano, Eichendorff sowie bei Gogol' und Poe kennzeichnet.

Eine dichte Vernetzung, Verflechtung von einzelnen Elementen hält das romantische Wunderland im Gleichgewicht. Das freie Kräftespiel verhindert jegliche disproportionale Entwicklung – alles Konzentrierte, Wuchernde wird zerstreut und umgestaltet, es ist eine gewaltfreie (dafür aber eine sehr gesprächige) Welt, deren Bewohner, genauso wie griechische Götter, von heftigen Leidenschaften gefeiert sind. Denn sie wissen es, mit Spannungen und Rivalitäten spielerisch umzugehen. Man bedenke zum Beispiel die Schlusszene vom *Jahrmarkt in Sorotschinzy*, wo die tobende, schimpfende Mutter der Braut als eine komische Figur in den Menschenhaufen integriert und folglich „entschärft“ wird, oder eine ähnliche Entwicklung in *Des Vettters Eckfenster* – da wird ein potentieller Gewalttäter von robusten Marktweibern umgeben und verwandelt sich unwillkürlich, ohne dass die Polizei intervenieren müsste, in eine groteske läppische Popanz auf diesem Volksfest. Wahrlich: Im romantischen Eden wird viel und gerne gespielt – nicht nur im Reich der *Elfen* bei Tieck, im Meeresreich bei Andersen oder in Hoffmanns Märchenwelten, die sich einem kindischen Geist wie Peregrinus Tyss, Anselmus, Marie, Gackeleia, Hyazinth, Rip van Winkle eröffnen, sondern auch im hochzivilisierten Hühnerstaat (bei Pogorel'skij); selbst die greisen Gründerväter um Hendrick Hudson laden ihren Gast zum Mitspielen und Mittrinken ein.

2. Während das Wunderland im romantischen Novellenmärchen meistens eine Koinzidenz von Obst- und Lustgarten darstellt, im Geiste des Rokoko stilisiert und mit karnevalesquen Zügen versehen, bietet die gespenstische Unterwelt einem Dichter anscheinend mehr Gestaltungsmöglichkeiten. In der Tat, was haben felsige Schluchten und sumpfige Abgründe auf der einen Seite und prächtige (Traum) schlösser, Paläste und Venusgrotten auf der anderen miteinander gemeinsam? Eines: erstens, ihre Überdimensionalität, die einen Fremdling buchstäblich überwältigt (ganz anders als im Wunderland, wo sich alles Unübersichtliche längst zersplittert und zerstreut hat); zweitens, ihre kontrastreiche Struktur, die keine fließenden Übergänge kennt, sondern lediglich einen abrupten Wechsel von Überschwang und Leere, von sprudelnder Energie und Erstarrung, von Schatten und Licht. Drittens sind sie alle überaltert, sozusagen fossil, sie gehören der Vergangenheit an³. Bezeichnenderweise wird in einem romantischen Novellenmärchen ein bürgerliches Haus fast nie zum Ort des Schreckens, selbst im *Sandmann* fungiert nicht das Zuhause schlechthin als Hort des Bösen, sondern das quasi mittelalterliche alchemistische Labor inmitten des Hauses (eine Umwertung des bürgerlichen Raumes geschieht erst später, frühestens in der viktorianischen Neoromantik);

³ Auf all diese Räume trifft zu, was Carsten Lange über Hoffmanns *Das öde Haus* schreibt: „Das öde Haus erscheint hier als ein ursprünglicher Bereich der Stadt, ein archaisches Überbleibsel aus einer Zeit vor den jüngeren Leistungen der Zivilisation, die von den Prachtbauten repräsentiert werden. [...] Neben den vertrauten Strukturen existiert ein vorzeitlicher Bereich des Unbekannten und Unerforschten, der den vergessenen Kern und Ursprung des Jetzt ausmacht“ (Lange 2007: 148).

umso häufiger werden dafür Schlösser und Paläste als Wirkungsbereiche des untergehenden Adels dämonisiert. Die äußeren Unterschiede zwischen wilden Felsen und Zauberschlössern resultieren nur daraus, dass die Unterwelt in der Romantik doppelbödig angelegt ist: Sie hat eine täuschende Fassade und eine weniger attraktive Kehrseite, die ihr wahres Wesen verrät.

Grundsätzlich wird im schaurigen Raum eine höhere Organisationsform vorgetäuscht als die, die in Wirklichkeit vorliegt. Das gilt anscheinend für alle Ebenen der Formbildung. Schon die „Bauelemente“ dieser Welt sind de facto weit roher und archaischer, als sie vorkommen mögen: So entpuppen sich zum Beispiel bildhübsche junge Frauen, die in einer „Venusgrotte“ residieren, letztendlich als alte Hexen mit leichenhaften Zügen – diese Art von Betrug bestimmt die Handlung in *Das öde Haus*, in *Die Abenteuer der Sylvesternacht*, in *Der Runenberg*, in *Lady Eleanores Schleier*, in *Die Brille*, sie wird auch in *Das Marmorbild*, in *Liebeszauber*, in *Zauberei im Herbst* und in *Der Vij* angedeutet, um nur einige Beispiele zu nennen. Das – anscheinend – kunstvolle Interieur wird meistens von Gesteinen, Metallen und/oder Schimmel dominiert, wie dies in *Der Untergang des Hauses Usher*, in *Das Fass Amontillado*, in *Die Bergwerke zu Falun* und in *Der Runenberg*, teilweise auch in *Der Vij*, *Das Majorat* sowie *Die Königsbraut* zu sehen ist. Gerade das Oszillieren zwischen einem ästhetisierten, raffinierten Schein und einer rohen, urzeitlichen Unterlage macht aus der Sicht eines Zuschauers den Reiz der Schattenwelt aus und befremdet zugleich: Sie evoziert immer ambivalente Affekte.

Nicht weniger rudimentär und primitiv sind die strukturellen Zusammenhänge innerhalb dieser trügerischen Scheinwelt. Ein freies, ungezwungenes Kräftespiel, dem neue Kombinationen, neue Lebensformen entspringen, kommt hier nicht in Frage. Was stattdessen geschieht, ist eine bloße Wiederholung des bereits gegebenen und/oder dessen Vervielfältigung. Die erstere manifestiert sich oft als Kreisbahn (wie etwa im *Sandmann*, in *Maelstroem*, im *Goldnen Topf* (die alte Liese), in *Vij*, in dem *Unheimlichen Gast*, in den *Kiever Hexen*, die letztere äußert sich u.a. im Spiegelungsmotiv, welches in romantischen Schauernovellen, man könnte gar sagen, überpräsentiert ist, es sei an *Der Blonde Eckbert*, an *Der Sandmann*, an *William Willson*, an Gogol's *Das Portrait*, an *Howe's Maskenball* sowie an *Eine Erzählung aus den Ragged Mountains* zu erinnern. Neben einer Multiplizierung des Gleichen findet im schaurigen Raum eine graduelle Angleichung des Unterschiedlichen statt, die schrittweise jegliche Grenzen verwischt und damit den Differenzierungsprozess umkehrt. Nach und nach wird alles wieder eins, indem die gesonderten Komponenten zu einer einzigen, ungeteilten Masse fusionieren – diese Gleichschaltung kommt beispielsweise in Ansteckungsprozessen zum Ausdruck, wie sie etwa in *Rappaccinis Tochter*, *Lady Eleanores Schleier*, *Die Maske des roten Todes*, *Das öde Haus*, *Die Königsbraut* sowie in *Die Schneekönigin*, *Das Majorat* abgebildet werden; oder sie gipfelt in kollektiven orgiastischen Ausschweifungen (*Der junge Nachbar Brown*, *Mein Verwandter Mayor Molineaux*, *Liebeszauber*, *Hop-Frosch*, *Das System des Dr. Teer und Prof. Feder*, *Die Kiever Hexen* usw.).

Selbst wenn die Fassade auf Vielfalt und auf komplexe Zusammenhänge schließen lässt, verbirgt sich dahinter eine einfache Totalität, und wer das nicht wahrnehmen will und eine höhere, edlere Struktur zu erkennen glaubt, wie etwa der Blonde Eckbert oder Fortunato, der gutgläubige Besucher einer Heilanstalt bei Poe oder Nathanael, Christian oder teilweise auch Kapitän Delano sowie der Erzähler in der *Galerie*, der unterliegt einer Täuschung.

3. Wie verhalten sich diese zwei Märchenwelten zueinander und welche Rolle kommt ihnen zu? Diese Frage geht über das Thema meines Artikels hinaus, ich kann ihr an dieser Stelle nur in groben Umrissen nachzugehen versuchen. Wie bereits erwähnt, spaltet sich der sakrale Raum im romantischen Novellenmärchen in das obere und das untere Naturreich. Das Wunderland, einem Lustgarten ähnlich, ist jünger, kultivierter, ja domestizierter als die rohe, wilde, ungestaltete Unterwelt. Dafür kann aber die letztere zeitweise eine höhere, komplexere Organisationsform (i.e. die des Wunderlandes) vortäuschen, indem sie rein oberflächlich einige Merkmale vom Paradies imitiert, die ihr in Wirklichkeit nicht eigen sind, vor allem Formenreichtum, Finesse und Glanz. Gerade dieses Täuschungsmanöver wird in vielen, wenn nicht in den meisten, romantischen Novellenmärchen – anders als im Volksmärchen – zum Mittelpunkt der Handlung erhoben. Wenn im Titel eines Novellenmärchens ein Ort oder ein dreidimensionaler Raum angegeben wird, dann ist es fast ausnahmsweise ein Ort der Täuschung, der in der Tat zur Unterwelt gehört. Zu erwähnen wäre z.B. *Der Runenberg*, *Der Untergang des Hauses Usher*, *Die Geschichte aus den Ragged Mountains*, *Die längliche Kiste*, *Das einsame Haus in der Wasiljevsky-Insel*, *Cosmorama*, *Das öde Haus*, *Das Majorat* u.a.m. Auf Handlungsebene dient das Trugbild offenbar dazu, den jungen Protagonisten anzulocken: Das wilde, ungeschminkte, wahre Antlitz der Unterwelt hätte ihn abgeschreckt (daher bringen widerliche Ungeheuer wie Coppelius oder Dappertutto bildhübsche weibliche Kreaturen ins Spiel, die sie vertreten sollen, ähnlich verfährt Donati, auch der kleingewachsene gemeine Babo nutzt bei den Verhandlungen mit Kapitän Delano den präsentablen Edelmann Sereno als Vermittler).

Es sind vornehmlich Jugendliche oder Heranwachsende, die den Verlockungen des Scheinparadieses unterliegen: solche, die sich beim Eintreten der Pubertät plötzlich an der Schwelle zwischen Kindheit und Erwachsensein finden. Als Kinder waren sie in das soziale Umfeld integriert, so dass dieses natürliche Einverständnis mit der Umwelt ihnen eine gewisse Geborgenheit gesichert hat. Mit der Reifung setzt aber ein Absonderungsprozess ein, der junge Protagonist trachtet nach Selbstverwirklichung, wobei die sozialen Schranken und Konventionen, die man als Kind nicht recht wahrgenommen hat, nun als hemmend empfunden werden. Gerade in dieser wackeligen Situation, wo ein Jüngling (seltener ein Mädchen, das das Hochzeitsalter erreicht hat, wie etwa in *Die Königsbraut*, in *Der Magnetiseur* oder in *Die Mohnkuchenfrau von Lafertowo*) das Kinderreich verlassen und die Welt der Erwachsenen betreten soll, – da tut sich vor ihm ein vermeintliches Para-

dies auf. Dessen Anziehungskraft lässt sich durch das zwiespältige Verhältnis des Jungen (oder des Mädchens) zum Erwachsenwerden erklären: Einerseits will man sich profilieren, man will sich in der großen Welt behaupten, andererseits, schreckt man zurück vor ihren Bänden, vor sozialen Verpflichtungen, vor Verantwortung sowie vor Einsamkeit und nicht zuletzt vor den die neue Wirklichkeit durchziehenden Widersprüchen. Andersens Kay, um ein Beispiel zu nennen, kann eine schöne Rose und einen ekligen Wurm, der an ihren Wurzeln frisst, unmöglich miteinander vereinen oder die Autorität der Oma mit deren physischer Altersschwäche, was letztendlich eine Abwendung von der Welt zur Folge hat. Ähnlich ergeht es dem Prinzen Prospero in *Die Maske des Roten Todes*: er flieht vor Verantwortung, vor Einsamkeit und vor der Heterogenität des Lebens, wo Leid und Glück miteinander eng verflochten sind; das trifft generell auf nicht wenige Protagonisten von Poe und Hawthorne zu, die eskapistisch orientiert sind, da sie die Erfahrung einer heterogenen, unsicheren Welt (am häufigsten – die Diskrepanz zwischen krank und gesund, keusch und sinnlich, schön und hässlich) nicht verkraften können, beispielhaft dafür sind Hawthornes *Das Muttermal*, *Der Mann von Adamant* oder *Die alte Esther Dudley*, Poes *Lebendig begraben*, *Die Sphinx*, *Berenice*, Tiecks *Liebeszauber*. Wie gesagt, den Protagonisten einer romantischen Schauernovelle treibt es in die große Welt, ohne dass er die Risiken hinnehmen will, die das Erwachsenwerden mit sich bringt: Vor allem fürchtet er sich davor, seine gewohnte Geborgenheit und die innere Schlüssigkeit der Kinderwelt einzubüßen⁴.

Die Unterwelt bietet ihm dabei eine verlockende, wenn auch trügerische, Alternative. In ihr werden die (bis dahin) latenten, schlummernden Passionen des jungen Protagonisten kundgemacht, mehr noch, sie werden geschürt und eine unproblematische Erfüllung der kühnsten Wünsche wird ermöglicht – dadurch, dass die Unterwelt alle Schranken fallen lässt: Nun braucht sich ein Jüngling wie Nathanael oder Christian, Prinz Prospero oder Giovanni Guasconti, Fortunato und Theodor, Petro und Tschartkow nicht länger zu beherrschen – seine Wünsche gehen wie von selbst in Erfüllung, was ihn glauben lässt, eine unerschöpfliche Energiequelle entdeckt zu haben, die seine Lebenskraft fortwährend multiplizieren und ihm dadurch zur Selbstbehauptung verhelfen wird. Mehr noch: Diese Zauberwelt täuscht Integrität und Geborgenheit vor, so dass dem Jüngling die schmerzhaften Erfahrungen des Erwachsenwerdens anscheinend erspart bleiben. Die Tücke des Lebens im „Schlaraffenland“ besteht allerdings darin, dass es eine Reifung des jungen Protagonisten verhindert und den infantilen Zustand konserviert. Indem er sich daran gewöhnt, seine Begierden uneingeschränkt mit externer Hilfe zu befriedigen, schwindet seine eigene Lebenskraft, die Mechanismen der Selbstbeherrschung und des Selbstschutzes wollen sich nicht herausbilden, denn er hat das alles nicht nötig,

⁴ Achim Würker interpretiert diesen Widerspruch im freudschen Sinne als einen „Zusammenhang zwischen ödipalen bzw. inzestuösen und narzisstischen (Wünschen): Der Besitz der ödipal bedeutsamen Mutter und die Rückkehr in den Mutterleib, die Verschmelzung mit der Mutter“ – das sollen die Bestrebungen des Protagonisten in Hoffmanns Schauernovellen sein (Würker 1997: 136).

selbst motorische Fertigkeiten kommen ihm abhanden: daher die Lähmung, in die Kay, Roderick Usher, Theodor, Petro, Richard Digby verfallen. Indes steigt seine Abhängigkeit vom „Mutterleib“, von der schützenden und nährenden Umgebung, auf die er nun voll und ganz angewiesen ist. So kann Roderick Usher außerhalb seines Landsitzes, wo er ungestört ein Künstlerleben führt, schlicht nicht überleben⁵, geschwächt und verwöhnt wie er ist. Paradoxerweise wird man zur Geisel jener Mächte, die man selber entfesselt hat: Leidenschaften, Süchte, Begierden überwältigen das kindliche Gemüt, sie walten ungehemmt *in* ihm, statt dass er, wie es einem Erwachsenen gebührt, *über* sie Herr werden würde: Das hat er nicht gelernt. Als Endergebnis wird ein Wesen, dessen Geist und Körper gleichermaßen zerrüttet sind, von der Unterwelt aufgesogen: Damit ist der Auflösungsprozess abgeschlossen⁶.

Anders im Wunderland, das den Anwarter zum Lernen anspornt (nicht umsonst erinnern die „guten“ Zauberer bei Hoffmann in manchen Zügen an die mittelalterlichen Zunftmeister). Hier werden allzu heftige Leidenschaften eingedämmt, aber nicht im Sinne von Bändigung, sondern durch deren Zerstreung und durch allerlei Ablenkungsmanöver. So wird im *Goldnen Topf* (aber auch in Gogol's *Die Nacht vor Weihnachten*, in *Die Mainacht* sowie in *Der Jahrmart in Sorotschinzy*) erotisches Begehren mit einer intellektuellen bzw. künstlerischen Leistung in Verbindung gesetzt. Nicht dass die letztere bloß als Mittel zum Zweck gebraucht wäre: Nein, beide dienen gleichermaßen der Selbstbehauptung des Protagonisten, beide wirken animierend, nur wird durch eine freie Verbindung heterogener Elemente oder wenigstens Facetten alles einseitige, phrenetische, gradlinige verklärt und gelockert⁷. Gleichzeitig werden handwerkliche, motorische und geistige Fertigkeit-

⁵ Entscheidend dabei ist m.E. nicht so sehr die Geschlossenheit des schaurigen Raumes, die z.B. Kovalëv (Kovalëv 1984: 198–200) hervorhebt, sondern dessen zunehmende Kompression, auf die Carringer (Bloom (Ed.) 1987: 17–24) und Berkovskij (Berkovskij 2002: 60–61) aufmerksam machen: in ihr spiegelt sich die schwindende Willensfreiheit des Protagonisten wider.

⁶ Damit wird die Spaltung, vor der sich der Protagonist von Anbeginn gefürchtet hat, endgültig überwunden, allerdings erst im Tod, d.h. um den Preis des Identitätsverlustes. S. dazu am Beispiel von Poe: Davidson 1957: 203, Halliburton 1973: 287–289. Von einer Auflösung einer Persönlichkeit in einem fremden Naturraum sprechen auch Neumann (Neumann 1991: 249), Klotz (Klotz 1985: 155) und Freund (Freund 1990: 18) in Bezug auf Tiecks Novellenmärchen.

⁷ Der Erkenntnisweg des Helden in einem romantischen Novellenmärchen verdient natürlich eine eingehendere Behandlung. Ich beschränke mich hier darauf, zwei Darlegungen anzuführen, die sich mit einigen Thesen meiner Arbeit überschneiden. Die erstere (von Aniela Jaffé) ist psychoanalytisch, die letztere (von Wulf Segebrecht) gnoseologisch angelegt. „Jedes neue Stück Bewusstsein [ist] nur durch Überwindung der Mutter, nämlich, der Vergangenheit, der Trägheit, des eigenen Infantilizustandes, der Geborgenheit im Ursprung zu erkaufen und zu erkämpfen. [...] der Anblick des eigenen Schattens ist nicht ganz ungefährlich: er übt eine umso stärkere Faszination aus, je unbekannter er dem Bewusstsein war. Die eigentliche Befruchtung und damit die ‚Schöpfung‘ einer neuen bewussten Einstellung entsteht erst aus einer Begrenzung, einer Bändigung des vorher unbewussten Dunkels“ (Jaffé 1978: 248–249). „Und wenn der

ten geübt, die den Spalt zwischen Wunsch und Erfüllung verringern und folglich eine Abhängigkeit von externen Faktoren abbauen lassen. Was man als Verhängnis wahrgenommen hat, verflüchtigt sich, der Lehrling wird mit der Zeit Meister seines Lebens, wie es einst Novalis prophezeit hat.

Literatur:

- Apel, Friedmar (1978): *Die Zaubergärten der Phantasie: zur Theorie und Geschichte des Kunstmärchens*. Heidelberg.
- Berkovskij N. Ja. (2002): *Stat' i i lekcii po zarubežnoj literature*. Sankt-Peterburg.
- Bloom, Harold (Ed.) (1987): *The Tales of Poe*. New York - Philadelphia.
- Dmitrieva E. E., Markin A. V., Pavlova N. S. (Ed.) (2014): *Istorija nemeckoj literatury: Novoe i novejšee vremja*. Moskva.
- Fëdorov F. P. (2004): *Chudožestvennyj mir nemeckogo romantizma: struktura i semantika*. Moskva.
- Freund, Winfried (1990): *Literarische Phantastik: die phantastische Novelle von Tieck bis Storm*. Stuttgart.
- Halliburton, David (1973): *Edgar Allan Poe: a phenomenological view*. Princeton, New Jersey.
- Jaffé, Aniela (1978): *Bilder und Symbole aus E.T.A. Hoffmanns Märchen „Der Goldne Topf“*. 2, veränd. Aufl. Hildesheim.
- Karel'skij A. V. (2007): *Nemeckij Orfej (Metamorfozy Orfeja: besedy po istorii zapadnoj literatury. Vyp. 3)*. Moskva.
- Klotz, Volker (1985): *Das europäische Kunstmärchen: 25 Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne*. Stuttgart.
- Kovalëv Ju. V. (1984): *Ėdgar Allan Po: Novellist i poët*. Leningrad.
- Kremer, Detlef (2001): *Romantik: Lehrbuch Germanistik*. Stuttgart.
- Kreuzer, Ingrid (1983): *Märchenform und individuelle Geschichte*. Göttingen.
- Lange, Carsten (2007): *Architekturen der Psyche: Raumdarstellung in der Literatur der Romantik*. Würzburg.

Märchenstudent am Ende zur Erkenntnis des ‚heiligen Einklangs aller Wesen‘ gelangt, so nicht, weil diese Erkenntnis ein Lohn für seine Phantasieereien wäre, sondern weil er [...] einen Erkenntnisprozess durchlaufen hat... [Erworben hat er dabei] Distanz, Selbstbewusstsein und Relativierung der kontrastierenden Positionen“ (Benno von Wiese (Hrsg.) 1983: 466).

Neumann, Michael (1991) *Unterwegs zu den Inseln des Scheins: Kunstbegriff und literarische Form in der Romantik von Novalis bis Nietzsche*. Frankfurt am Main.

Wiese, Benno von (Hrsg.) (1983): *Deutsche Dichter der Romantik: ihr Leben und Werk*. (2, überarb. u. verm. Aufl.) Berlin.

Würker, Achim (1997): *Das Verhängnis der Wünsche: unbewusste Lebensentwürfe in Erzählungen E.T.A. Hoffmans. Mit einer Überlegung zu einer Erneuerung der psychoanalytischen Literaturinterpretation*. Frankfurt am Main.