



UIT

NORGES  
ARKTISKE  
UNIVERSITET

Fakultetet for humaniora, samfunnsvitenskap og lærerutdanning.

**Literatur und Kosmopolitismus. Am Beispiel von Ludwig Tiecks *Phantastus***

**Birgit Scherer**

**TYS - 3910**

*Masteroppgave i tysk litteratur. Våren 2016.*





**Eigenständigkeitserklärung:**

Hiermit bestätige ich, die vorliegende Arbeit eigenständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel als die in dem enthaltenden Literaturverzeichnis benutzt zu haben. Ich versichere, dass ich die vorstehenden Angaben nach bestem Wissen und Gewissen gemacht habe, und dass sie richtig und vollständig sind.

**Danksagung:**

Ich möchte mich bei meiner Betreuerin Marie-Theres Federhofer für ihre wichtigen Ratschläge, kritischen Bemerkungen und auch ihre Geduld und Unterstützung, die sie mir gewidmet hat, herzlich bedanken.



## Inhalt

1. Einleitung .....	1
1.1. Untersuchungsinteressen und Ziele der Arbeit .....	1
1.2. Stand der Forschung zu Tiecks <i>Phantasmus</i> .....	4
2. Bemerkungen zum romantischen Literaturverständnis und seinen Zusammenhang mit dem Kosmopolitismus .....	9
2.1. Ein kurzer historischer Überblick über die Entwicklung des Kosmopolitismus .....	9
2.2. Die literarische Ausfaltung des Kosmopolitismus .....	12
2.2.1. Die Weltliteratur als Teil des kosmopolitischen Diskurses .....	16
3. Schriftstellerische Praktiken, Erzähltechniken und Erzählkultur. Textualitätsmerkmale der kosmopolitischen Literatur .....	19
3.1. Das Spannungsverhältnis zwischen existentiellen Einsamkeitserfahrungen und dem Freundschaftsideal. Ästhetische Kodierungen im Spannungsfeld einer Nah-Fern- Dialektik .....	19
3.2. Die Reise als eine kosmopolitische Praxis: Aufbruch - Begegnung mit dem Fremden - Heimkehr .....	21
3.3. Intertextualität im literarischen Kontext der Frühromantik .....	23
3.4. Übersetzungen als Praktik einer Realisierung von Weltliteratur .....	25
4. ... am Beispiel von Ludwig Tiecks Rahmenerzählung und drei Märchen im <i>Phantasmus</i> .....	29
4.1. <i>Phantasmus</i> , eine Sammlung von Märchen, Erzählungen, Schauspielen und Novellen .....	29
4.2. Einleitende Bemerkungen zu den Märchen im Licht des Kosmopolitismus .....	32
4.2.1. <i>Der blonde Eckbert</i> .....	34
4.2.2. <i>Der Runenberg</i> .....	39
4.2.3. <i>Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence</i> .....	43
4.3. Die Rahmenerzählung .....	49
5. Konklusion .....	59
Literaturverzeichnis .....	65



## 1. Einleitung

### 1.1 Untersuchungsinteressen und Ziele der Arbeit

Ein idealer Kosmopolit ist durch seine eigene Herkunft verpflichtet und gleichzeitig der Meinung, dass die Welt seine Heimat ist. Die Identität des Kosmopoliten wird nicht nur mit seiner eigenen Nationalität verbunden, sondern fühlt er sich überall zuhause und der Welt und der ganzen Menschheit zugehörig. Er sieht den Menschen als Teil des Großen Ganzen, wo eine individuelle, persönliche Identität mit einer universellen Weltgemeinschaft in Zusammenhang steht. Eine Offenheit und ein Interesse für Anderen und Anderes sind Eigenschaften, die er besitzt, und das, was für ihn als Fremd präsentiert wird, ist eine Möglichkeit, gemeinsam mit anderen, sich selbst entwickeln zu können.

Im Laufe der ersten Hälfte des 18. Jahrhundert wurde der Kosmopolitismus „zum politisch, rechtlich, pädagogisch, kulturell, ökonomisch oder moralisch kodierten Programmbegriff der europäischen Aufklärung“<sup>1</sup> und das Jahrhundert wurde als „das kosmopolitische Zeitalter par excellence“ beschrieben.<sup>2</sup> Das Zusammenleben zwischen Ungleichen ist aber seit aller Zeiten eine Herausforderung gewesen, und im deutschen Diskurs kam es zu einem Konflikt zwischen den Befürwortern des Patriotismus und des Kosmopolitismus. Die gegebenen Umstände von politischer Zerrissenheit in den kleinen, deutschen Staaten komplizierten die Debatte, und das Verhältnis zwischen weltbürgerlicher und patriotisch-nationaler Gesinnung wurde problematisch.<sup>3</sup> Die paradoxe Begriffsbildung „kosmopolitischer Patriotismus“<sup>4</sup> hebt eine Koexistenz der verschiedenen Kulturen hervor, wo man es versucht, die Eigenart jeder Nation zu erhalten und gleichzeitig die nationalen Grenzen zu verwischen. Gab es aber Raum für sowohl das Nationalgefühl, als auch das weltbürgerliche Ideal, und ließ sich die Zugehörigkeit zu einem Volk bzw. zu einem Staat mit internationalen Bestrebungen und kulturübergreifenden Orientierungen sich vereinen? Die Kosmopolitismusdebatte ist häufig diskutiert worden und soll deswegen nicht den wichtigsten Gegenstand meiner vorliegenden Studie sein. Gleichwohl soll die Thematik

---

<sup>1</sup> Albrecht 2005, 31.

<sup>2</sup> Thielking 2000, 10.

<sup>3</sup> Horstmann 1976, Sp. 1155-1167.

<sup>4</sup> Thielking 2000, 38.

pragmatisch aufgenommen werden, um die kosmopolitische Literatur zu beleuchten. Denn seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bekamen kosmopolitische Anschauungen in Philosophie und Literatur in Europa immer stärkere Beachtung und im Laufe des 18. Jahrhunderts eskalierte die Akzeptanz im deutschen Sprachraum.<sup>5</sup> Deutsche Intellektuelle haben im frühen 19. Jahrhundert sich weniger an den verfassungsrechtlichen und politischen Aspekten kosmopolitischen Denkens interessiert, eher wurde auf die kulturpolitische Dimension fokussiert.<sup>6</sup> Infolge der Literaturwissenschaftlerin Andrea Albrecht lässt Kosmopolitismus sich in narrative Textgattungen gut widerspiegeln:

„Literarische Texte erweisen sich dabei in Bezug auf die Konstruktion kosmopolitischer Konzeptionen als ein ‚ausgezeichneter‘ Ort der Verwandlung kultureller Handlungsschemata, weil sich dort in selbstreflexiver Form Konzepte in der Umsetzung konstruieren, imaginieren, erproben und problematisieren lassen.“<sup>7</sup>

In der Literatur vollzieht sich der Kosmopolitismus durch die Texten auf den Ebenen der Kommunikation. Anstelle sich anhand politischer Erklärungsmuster oder begriffsanalytisch mit dem Kosmopolitismus zu beschäftigen, kann die Literatur die Gesellschaftsstrukturen durch ihre Geschichten erzählen, und den herrschenden Diskurs in dieser Weise konterkarieren. Hier liegt eine Möglichkeit, die menschliche Gesellschaft und die Komplexität des menschlichen Seins differenziert darzustellen.<sup>8</sup>

Im deutschen Diskurs wurde die zeitliche Kosmopolitismusdebatte durch Erzählungen, Romane und dramatische Gattungen projiziert, und später setzte eine Diskussion um den Begriff „Weltliteratur“ ein - durch Johann Wolfgang von Goethe bekannt - und international wirksam gemacht. Die Befürworter einer Weltliteratur forderten eine transnationale Literaturwahrnehmung, die eine wechselseitige Beeinflussung der nationalen Literaturen voraussetzte. Sie beklagten die mangelnde weltbürgerliche Orientierung und forderten die entsprechende deutsche Nationalliteratur heraus. Goethe fand es zum Beispiel

---

<sup>5</sup> Ebd., 24.

<sup>6</sup> Berbig 2016, 269.

<sup>7</sup> Albrecht 2005, 60-61.

<sup>8</sup> Goßens 2011, 1.

höchst nötig, dass jeder die eigene Nation, wie auch die übrigen kennenlernen sollte, zudem äußert er sich in *Über Kunst und Altherthum*, wo die Weltliteratur als „ein über nationale Grenzen hinweg geführtes Gespräch“<sup>9</sup> beschrieben wird, und „[d]eshalb findet ein denkender Literator alle Ursache jede Kleinkrämerey aufzugeben und sich in der großen Welt des Handelns umzugehen“.<sup>10</sup>

Die Literaturwissenschaft weist nur selten auf die kosmopolitischen Komponenten in den Werken der Romantiker hin. In diesem Argumentationsraum ist der deutsche Schriftsteller, Herausgeber und Übersetzer Johann Ludwig Tieck (1773-1853) und seinen *Phantasmus* in vielerlei Hinsicht interessant. Tiecks Werk *Phantasmus* ist sehr umfangreich, beinhaltet viele Gattungen und ist über einen langen Zeitraum entstanden. Seit Tieck die Binnengeschichten schrieb und bis zur Entstehung, veränderten sich die Zeitverhältnisse, wodurch das Werk in eine Übergangsposition gerückt wird. Tieck, „der sich als Übersetzer von Shakespeare und Cervantes einen Namen gemacht hat“,<sup>11</sup> und sich in seiner produktiven literarischen Praxis alle Gattungen umfasst, wäre es Minnesang, Volksbücher, Schauspiele oder Märchen, „läßt sich in ein enges Verständnis von „Nationalliteratur“ nicht hineinpressen“.<sup>12</sup> Ja, einerseits weist *Phantasmus* auf nationalromantische Konzepte zurück und ist mit der romantischen Konstellation um 1800 eng verwoben,<sup>13</sup> zum Beispiel durch die praktizierte Geselligkeit, die Thematisierung von Sehnsucht und Reiselust und die inhaltliche Kombination von Wunderbarem und psychologisch motiviertem Schrecken, die als Resümierungen der Romantik und stilbildend für viele romantische Kunstmärchen zu auffassen sind.<sup>14</sup> Andererseits introduziert und erstrebt Tieck aber auch neue Möglichkeiten und Lösungen in seiner vielgestaltigen Verfasserschaft, dadurch v.a. deutlich gemacht durch sein Interesse für andere Verfasser und Zeitgenossen. Man konnte sagen, dass *Phantasmus* zur Entwicklung der nationalen Kultur beiträgt, und gleichzeitig beruht das Werk nicht alleine auf nationalen Traditionen und Werten. Es reicht nicht aus, Tiecks literarische Praxis nur als Nationalliteratur zu definieren und in der Frage nach Merkmalen der kosmopolitischen Literatur ist Tieck deshalb ein sehr interessanter Verfasser.

---

<sup>9</sup> Goethe 1999, 1130.

<sup>10</sup> Ebd., 280.

<sup>11</sup> [https://www.projekte.hu-berlin.de/de/zfgerm/1999-2016\\_publicationen/bd-9-vorwort](https://www.projekte.hu-berlin.de/de/zfgerm/1999-2016_publicationen/bd-9-vorwort) 08.05.2015

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> Stockinger, Scherer 2011, 131.

<sup>14</sup> Kremer 2007, 191.

Meine Untersuchung widmet sich drei Märchen aus der ersten Abteilung: *Der blonde Eckbert*, *Der Runenberg*, *Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence*, und die Rahmenerzählung selbst, die die Texte im *Phantasmus* einbettet. Eine Charakteristik für kosmopolitische Literatur soll nachgegangen werden, um nachzuvollziehen, welche Kriterien zugrunde liegen, um diese Texte als kosmopolitisch charakterisieren zu können. In Bezug auf meine Textbeispiele soll die Charakteristik anschließend nachgeprüft werden, um herauszufinden, ob man *Phantasmus* als kosmopolitische Literatur-, und dadurch das Werk als Beitrag einer Weltliteratur, verstehen könnte, da die Weltliteratur ein wesentlicher Beitrag des kosmopolitischen Diskurses ist.

## 1.2. Stand der Forschung zu Tiecks *Phantasmus*

*Phantasmus* zählt zu den wichtigsten Werke Ludwig Tiecks. Langer Zeit wurde aber die Sammlung wenig untersucht und gelesen, und sie war in der Forschung eher unbefriedigend dargestellt; aus dem *Phantasmus* wurde häufig zitiert, doch meistens, um eine andere, vorgetragene Dichtung zu kommentieren.<sup>15</sup> Tieck hat nahezu fünfzig Jahre lang die Literatur seiner Zeit geprägt, aber im Vergleich zu den übrigen Romantikern verbleiben Tiecks Vorgänger bekannter als er.<sup>16</sup> In Bezug auf Tieck wurden von dem deutschen Philosoph und Publizist Rudolf Haym und dem deutschen Dichter und Literaturwissenschaftler Friedrich Gundolf zum ersten Mal veröhnende Urteile in ihrer Beschreibung benutzt. Schlagworte wie "Spieler, Nachahmer" und "Mitläufer" wurden Beispielsweise von Haym verwendet. Auch Gundolf verspottet Tiecks Schaffen: „Er fing an als Unterhaltungsschriftsteller niedrigen Niveaus [...], er hörte auf als Literaturpreis und Unterhaltungsschriftsteller hohen Niveaus“.<sup>17</sup> Bis heute ist Tieck in der deutschen Literaturgeschichte unberechtigt eher unbekannt verblieben, und seine Berühmtheit als Person weitgehend marginalisiert worden. Für die Verfasserschaft und die Tieck-Forschung fehlt es an einem institutionellen Zentrum im

---

<sup>15</sup> Meißner 2007, 11.

<sup>16</sup> <http://edoc.hu-berlin.de/hostings/athenaeum/documents/athenaeum/2005-15/meissner-thomas-269/PDF/meissner.pdf> 27.04.2016

<sup>17</sup> Zybura 1994, 13-14.

deutschen Sprachraum. Das "Tieck-Jahr 2003" ging fast unbemerkt vorüber.<sup>18</sup> Ludwig Tieck einen respektierten Platz in der Forschung zu geben, ist gleichwohl seit der siebziger Jahren versucht geworden. Mit den Beiträgen von v.a. Wulf Segebrecht, Ernst Ribbat, Uwe Schweikert und Roger Paulin gab es eine Tendenz, wo sie Tieck als Literaturvermittler ins Blickfeld der Forschung rückte, mit dem Versuch, stereotype Beschreibungen von Tieck wie etwa "wankelmütig" oder "charakterlos" zu korrigieren.<sup>19</sup> Später mit Manfred Franks Edition von 1985 ist der *Phantasmus* ausführlich kommentiert worden, was ein gesteigertes Interesse an Tieck auslöste.<sup>20</sup> Danach scheinen große Teile der Tieck-Forschung vorangekommen zu sein, und seine Bedeutung ist in der Forschung nachdrücklich bemerkt worden. Publikationen wie etwa bei Walter Schmitz,<sup>21</sup> Achim Hölter<sup>22</sup> und Detlef Kremer<sup>23</sup> bestreben sich bei Tiecks *Phantasmus*, „[...] die Komplexität des Werks, auch über die Dichtung hinaus, zu erfassen, und auf dieser Basis ein Bild von Tieck zu gewinnen, das seiner kulturhistorischen Bedeutung gerecht wird“.<sup>24</sup>

Lange wurden die Texte aus dem *Phantasmus* nur als Einzeltexte behandelt, ohne dabei die Rahmenerzählung miteinzubeziehen,<sup>25</sup> und erst seit der Jahrtausendwende kann man eine vielfältige Tieck-Forschung finden, die die Rahmen im *Phantasmus* häufiger mitgerechnet. In Thomas Meißners *Erinnerte Romantik* wird zum Beispiel die werkgeschichtliche Position der Sammlung beleuchtet, und die Traditionszusammenhänge der Rahmen- und Binnenerzählungen stehen im Mittelpunkt. Seit Manfred Franks Tieck-Edition „wird das Gesamtwerk wie insbesondere die Kommentarebene des Rahmens zunehmend interpretatorisch ernstgenommen“,<sup>26</sup> wie etwa die neueren Tieck-Arbeiten von Kristina Hasenpflug, Ruth Petzold, Thomas Meißner und Ulrich Beck zeigen.<sup>27</sup>

---

<sup>18</sup> <http://edoc.hu-berlin.de/hostings/athenaeum/documents/athenaeum/2005-15/meissner-thomas-269/PDF/meissner.pdf> 25.04.2016.

<sup>19</sup> Schmitz 1997, VIII.

<sup>20</sup> Meißner 2007, 12.

<sup>21</sup> Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit 1997.

<sup>22</sup> Der Romantiker als Student. Zur Identität von zwei Tieck-Handschriften. In ders.: Frühe Romantik - frühe Komparatistik. Gesammelte Aufsätze zu Ludwig Tieck 2001.

<sup>23</sup> Die Prosa Ludwig Tiecks 2005.

<sup>24</sup> Stockinger, Scherer 2011, 682.

<sup>25</sup> Meißner 2007, 11.

<sup>26</sup> Stockinger, Scherer 2011, 533.

<sup>27</sup> Kristina Hasenpflug: Ludwig Tiecks Darstellung der Salongespräche im *Phantasmus* 1997, Ruth Petzold: Albernheit mit Hintersinn 2000, Thomas Meißner: *Erinnerte Romantik* 2007 und Ulrich Beck: *Der kosmopolitische Blick* 2004.

Die Forschung zu Tieck ist umfassend und von einem großen Rückgang in der Tieck-Forschung kann auch im letzten Jahrzehnt kaum die Rede sein, dazu haben neben den bereits genannten Arbeiten die eingehenden Untersuchungen Claudia Stockinger und Stefan Scherer beigetragen.<sup>28</sup> Gleichwohl gibt es Themen bei Tiecks *Phantasmus*, die nicht früher bearbeitet sind, u.a. keine eingehenden Forschungsbeiträge, die die Erzählungen im *Phantasmus* mit dem Blick des Kosmopolitismus analysiert. Im deutschsprachigen Kontext zählt der Literaturwissenschaftler Peter Goßens und die Germanistin Sigrid Thielkings Arbeit zu den neueren Untersuchungen zum Thema Kosmopolitismus und Weltliteratur im 18. und frühen 19. Jahrhundert. Thielking hat sich mit den kosmopolitischen Ideen in der Literatur des 18. Jahrhunderts beschäftigt und war mit den vielen Varianten des kosmopolitischen Denkens einverstanden. Versucht wurde, die Konturen der Weltbürgeridee nachzuzeichnen. Ihre Untersuchung des traditionellen Kosmopolitismus mündet in die aktuelle Globalisierungsdebatte. Selbst prüfend charakterisiert sie die kosmopolitischen Dimensionen in den Bereichen von Literatur, Geschichte und Philosophie des 18. und 19. Jahrhunderts als differenziert.<sup>29</sup> Gleichwohl wird Thielking von Andrea Albrecht, die auch zu den neueren Untersuchungen über Kosmopolitismus und Weltliteratur im gleichen Zeitraum beiträgt, kritisiert. Die Kritik lag darin, dass sie sich fast nur auf kosmopolitische Konzepte des 20. und nicht des 18. Jahrhunderts konzentriert.<sup>30</sup> Dabei wird aber gerne übersehen, dass die Vielstimmigkeit der Kosmopolitismusidee auch schon im 18. Jahrhundert existierte. Genau hier setzt die Monographie von Albrechts *Kosmopolitismus. Weltbürgerdiskurse in Literatur, Philosophie und Publizistik um 1800* an, deren Ziel es ist, von einem „grundsätzlich pluralistischen Modell unterschiedlicher Kosmopolitismen auszugehen“.<sup>31</sup> Albrechts wichtige Studie durchgeht die Geschichte des Kosmopolitismus im 18. Jahrhundert durch die Theorien von u.a. Jacques Derrida und Jürgen Habermas. Anhand der Fallstudien ausgewählter Texte gelingt der Durchgang zu einer Rekonstruktion der Definition des Kosmopolitismus. Die erwähnten Texte sind so genannte „Höhenkammliteratur“ und gelten gemeinhin als Glanzpunkte der deutschen Literatur und Philosophie. Ihre Forschung erweitert die historisch- semantische Diskursanalyse, indem sie sich mit der literarischen

---

<sup>28</sup> Stockinger, Scherer in: Ludwig Tieck. Leben - Werk - Wirkung 2011.

<sup>29</sup> Thielking 2000, 9.

<sup>30</sup> Albrecht 2005, 14.

<sup>31</sup> Ebd., 56.

Ausfaltung des Kosmopolitismus befasst -von ihr als "narrative Dimension von Begriffen"<sup>32</sup> benennt. Das heißt, dass sich das Verständnis von Begriffen nicht nur begriffshistorisch erschließt, sondern auch erzählerisch, in Geschichten, umgesetzt werden kann.

Um 1800 ergeben sich infolge Albrecht im deutschsprachigen Kontext unterschiedliche kosmopolitische Konzeptionen, „[...] die sich zwar auf gemeinsame Traditionen berufen, zum Teil auch vergleichbare Absichten verfolgen, gleichwohl aber explizit wie implizit unter der gleichen Bezeichnung stark differierende diskursive Funktionen wahrnehmen“.<sup>33</sup> Ihr zufolge gab es im 18. Jahrhundert in Deutschland keinen einheitlichen Kosmopolitismusbegriff, sondern unterschiedliche Konzepte des Begriffes, und deswegen spricht sie auch von Kosmopolitismen im Plural, und nicht nur von einer Kosmopolitismusidee. Durch ihre Beschreibung von den Kosmopolitismen tritt sie einem stereotypen Kosmopolitismusverständnis entgegen, wie es in neueren literaturwissenschaftlichen und philosophischen Beschäftigungen mit dem 18. Jahrhundert häufig unterstellt wird. Zu Recht warnt sie vor normierenden und homogenisierenden Annahmen, wo die Darstellung des Kosmopolitismus sich auf die eine Weltbürger-Idee beschränkt, wie etwa für das 18. Jahrhundert.<sup>34</sup> Eine einfache Rede vom Kosmopolitismus um 1800 ist nach Albrechts Studie nicht möglich, und eine einfache Charakterisierung des Kosmopolitismus mit dem Ziel, das Thema anschaulicher zu machen, lässt sich nicht durchsetzen. An der Grundlage wird Ulrich Becks Rückgriff auf die weltbürgerlichen Akteure des 18. und 19. Jahrhunderts von Albrecht als „[...] von vorneherein zum Scheitern verurteilt, nicht nur, weil sich die weltpolitischen, ökonomischen und kulturellen Rahmenbedingungen in den letzten 200 Jahren grundlegend geändert haben, sondern auch, weil schon um 1800 das kosmopolitische Spektrum so kontrovers und vielschichtig ist, dass es sich gegen eine einlinige und normierende Wiederaufnahme sperrt.“<sup>35</sup> Ihre Kritik gilt auch der oft unzureichenden Quellengrundlage für Arbeiten im 18. Jahrhundert. Obwohl das Thema Kosmopolitismus seinerzeit nicht nur in literarischen und philosophischen Texten, sondern auch in der politischen Publizistik diskutiert wurde, hat man diese Zeitschriften- und Zeitungsbeiträge in der Forschung kaum herangezogen.

---

<sup>32</sup> Ebd., 60.

<sup>33</sup> Ebd., 10.

<sup>34</sup> Ebd., 5.

<sup>35</sup> Ebd., 403.

Meine Analyse soll seinen Ausgangspunkt in einem pluralistischen, vielfältigen Modell unterschiedlicher Kosmopolitismen im frühen 19. Jahrhundert nehmen, und ich möchte besonderen Wert auf Andrea Albrechts neue, innovative Forschung und umfassenden Beitrag zur Kosmopolitismusdebatte - dessen Befunde für weitere Forschungen zu berücksichtigen sind – legen und in meiner eigenen Untersuchung mit einbeziehen. Albrecht hat den Kosmopolitismus gründlich untersucht und durchgearbeitet. Sie setzt sich kritisch mit den Ansätzen der historisch-politischen Semantik des Kosmopolitismus auseinander und untersucht die literarische Umsetzung kosmopolitischer Praktiken. Ihre Arbeit kann innerhalb der Literaturwissenschaft zum neuesten Stand der Kosmopolitismus-Forschung gezählt werden.

## 2. Bemerkungen zum romantischen Literaturverständnis und seinen Zusammenhang mit dem Kosmopolitismus

### 2.1 Ein kurzer historischer Überblick über die Entwicklung des Kosmopolitismus

Zwischen 1799 und 1829, in der deutschen Literaturgeschichte als „die Epoche der Romantik“ genannt, hat sich ein eigenständiger, romantischer Europa-Diskurs<sup>36</sup> herausgebildet, worin verschiedene religiöse, politische, ökonomische, kulturelle, klimatische und auch literarische Gegenstände thematisch wurden.<sup>37</sup> Versteht man Nationalliteratur und Weltliteratur als zwei gegenseitige Pole, dann befindet sich die Frühromantik in der Mitte der beiden.<sup>38</sup> Das romantische Literaturverständnis lässt sich auf den Kosmopolitismusdiskurs des 19. Jahrhunderts beziehen, und steht in Zusammenhang mit der seinerzeit gesellschaftlichen und politischen Entwicklung Deutschlands. Eine genaue Bestimmung der kosmopolitischen Literatur erfordert eine Skizzierung des politischen Kosmopolitismus, da die kosmopolitischen Komplexe Ähnlichkeiten zur Literatur zeigt. Auch Tiecks Verständnis von Kosmopolitismus lässt sich besser konturieren, wenn vorab ein kurzer historischer Überblick über kosmopolitische Positionen gegeben wird. Es scheint reizvoll, kurz an die wichtigsten Strömungen zu erinnern:

Die Idee eines Kosmopolitismus ist alt; ihre Geschichte kann man „bis ins frühe Griechentum zurückverfolgen“, und der Terminus geht etymologisch aus dem griechischen *kosmos* (deutsch: Weltall) und *polis* (deutsch: Stadt, Staat) zurück.<sup>39</sup> Im 18. Jahrhundert erlebte der Begriff eine Blütezeit, und wurde als „das kosmopolitische Jahrhundert“ bezeichnet.<sup>40</sup> Unterschiedliche Konzeptualisierungen haben sich vom Begriff in den verschiedenen Diskurszusammenhängen entwickelt. Die politischen Vorstellungen waren durch Einflüsse von außen geprägt, im Wesentlichen durch die Französische Revolution von 1789 und die darauf folgenden Koalitionskriege gegen Napoleon: Mit der Tradition des

---

<sup>36</sup> Japp 2008, 2.

<sup>37</sup> Ebd.

<sup>38</sup> Zybura 1994, 20.

<sup>39</sup> Horstmann 1976, Sp. 1155-1167.

<sup>40</sup> Zum Beispiel von Thielking 2000, 10 und Albrecht 2005, 16.

aufgeklärten Kosmopolitismus kam es in Frankreich zu einer Politisierung des Kosmopolitismus, die bis zur Französischen Revolution kulminierte.<sup>41</sup> Beispielsweise beförderte der französische Schriftsteller, Philosoph und Pädagoge der Aufklärung Jean-Jacques Rousseau eine Politisierung der Debatte, wenn er gegen jeden Bürger opponierte, der sich aufgrund des Kosmopolitismus seine patriotischen bzw. moralischen Pflichten zu entziehen versuchte; vaterlandsfeindliche Tendenzen sollten versucht, niedergeschlagen zu werden.<sup>42</sup> Das Weltbürgertum und der Nationalstaat wurden als gegensätzliche, unvereinbare Komponente angesehen. Mit der französischen Revolution fand eine revolutionäre und radikale Oppositionshaltung statt, wo die weltbürgerliche Elite sich gegen die gesellschaftlichen Herrschaftsverhältnisse markierte.<sup>43</sup>

Die Französische Revolution hat das Verständnis vom Kosmopolitismus auch in Deutschland beeinflusst, und auch hier gab es politische Diskussionen über Weltbürgertum und Nationalstaat. Gleichzeitig sieht man Unterschiede zwischen der französischen und deutschen Diskussionen. In Deutschland gab es keine radikale Opposition gegenüber der herrschenden Ordnung, und so auch keine Loyalität gegenüber einem Staat, denn gesellschaftliche oder staatliche Interessen waren nicht in gleicher Weise vorhanden, da es noch keinen gesamtdeutschen Staat wie bei Frankreich noch gab.<sup>44</sup> Obwohl es in Deutschland keine revolutionären Ausbrüche in dem Maß wie in Frankreich ausgelöst wurden, ist aber eine gesellschaftliche und politische Umgestaltung nachweisbar. Der Alltag und Teile des literarischen Lebens wurden dadurch eindringlich beeinflusst und die politischen Hintergründe hatten für die Ästhetik und das Kunstverständnis der damaligen Gesellschaft Folgen gehabt.

1806 wurde *Das Heilige Römische Reich deutscher Nation* aufgelöst und eine Neuordnung des Reichsgebiets war notwendig. Die preußische Niederlage im napoleonischen Krieg 1807 und dadurch der Zusammenbruch des preußischen Staates bejahten einen starken Patriotismus.<sup>45</sup> Patriotismus und Kosmopolitismus waren genaue Gegensätze. Die Kritiker eines Kosmopolitismus fürchteten, dass man die Eigenart und die

---

<sup>41</sup> Albrecht 2005, 36.

<sup>42</sup> Ebd., 35.

<sup>43</sup> Ebd., 17.

<sup>44</sup> Ebd.

<sup>45</sup> Kremer 2007, 17.

nationale Identität verlieren sollte. Die Bejaher sahen den Kosmopolitismus als einen positiven Beitrag zur deutschen Identität und Kultur. Der Diskurs löste einen Konflikt im Verhältnis zur weltbürgerlichen, bzw. kosmopolitischen, und patriotisch-nationalen Gesinnung aus; es entstand ein Kosmopolitismus-Patriotismus-Streit.<sup>46</sup> Durch Immanuel Kant hat die Kosmopolitismusdebatte ein intellektuelles Profil erhalten. In Kants *Zum Ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf* (1795/96) wird das Ziel, eine Gewährung des Friedens zwischen Staaten, wo der Weltfriede „[...] durch die zunehmende Kommunikation zwischen den Menschen erreicht werden soll.“<sup>47</sup> Der Kosmopolit bekommt die Bedeutung eines Weltbürgers, indem er Menschen als Mitglieder einer Zivilgesellschaft sieht, wo alle relevante Akteure sind.<sup>48</sup> Später im 20. Jahrhundert hatten Philosophen wie Derrida und Habermas, die sich der Tradition der kantischen Programmatik anknüpften, wichtige Beiträge zur zeitgenössischen Debatte geleistet. Derrida fragte nach der Herkunft, den gegenwärtigen Modifikationen und der Zukunft des Kosmopolitismus, und interessierte sich für das kosmopolitische Erbe, hauptsächlich für die Ankündigung einer neuen, kosmopolitischen Internationale des Rechts sowie für eine „Forderung nach einer neuen Aufklärung für das kommende Jahrhundert.“<sup>49</sup>

Um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert wurde die Kosmopolitismusdebatte aggressiver. Die meisten deutschen Kosmopoliten waren über den Verlauf der Französischen Revolution und die Verhältnisse innerhalb und außerhalb Europas beunruhigt. Sie haben den Verlauf der Französischen Revolution verworfen, und standen einem politisch motivierten Kosmopolitismus eher ablehnend gegenüber. In Deutschland kam es zu einer „Differenzierung und Modifizierung des Kosmopolitismusverständnisses.“<sup>50</sup> Die Profilierung eines Kosmopolitismus wurde oftmals eingeschränkt und der Kosmopolitismus musste sich deswegen neu formieren. Es resultierte darin, dass man in Deutschland viele verschiedene kosmopolitische Konzepte finden kann.<sup>51</sup> Der künstlerisch-ästhetische Bereich wurde von besonderer Bedeutung. Ohne die Bedienung einer deutschen herrschenden Ordnung konnten die deutschen Schriftsteller „unverhältnismäßig früh und ungestört in

---

<sup>46</sup> Albrecht 2005, 13.

<sup>47</sup> <http://www.goethe.de/ges/phi/prj/ffs/the/a97/de9507770.htm> 30.09.2015

<sup>48</sup> Ebd.

<sup>49</sup> Albrecht 2005, 1.

<sup>50</sup> Ebd., 17.

<sup>51</sup> Ebd., 301-302.

weltbürgerlicher Offenheit die relative Autonomie ihres intellektuellen und literarischen Feldes zur kritischen Reflexion kosmopolitischer Programmatiken nutzen.“<sup>52</sup> Das Kunstverständnis bekam eine entscheidende Rolle bei den politischen Hintergründen und bei dem Prozess des gesellschaftlichen Wandels. Besonders die interkulturelle Literatur hat die Entwicklung des Kosmopolitismus frühzeitig erkannt und begrüßt, und hat in der Weise eine entscheidende Vorbildfunktion bekommen:<sup>53</sup> Die Neubestimmung des Kosmopolitismuskonzepts im deutschen Diskurs lag in dem weltbürgerlich motivierten Gelehrten Diskurs der *res publica litteraria*. Hier wurden die kosmopolitischen Ansichten in Philosophie und Literatur vornehmlich akzeptiert, und viele deutschen Dichter und Denker des 18. Jahrhunderts widmeten sich einen freiheitlichen, kosmopolitischen Patriotismus, wo Kosmopolitismus und Patriotismus einander ergänzten.<sup>54</sup>

## 2.2. Die literarische Ausfaltung des Kosmopolitismus

„Wir sind, darf ich wohl behaupten, die Kosmopoliten der Europäischen Cultur: wir fragen gar wenig darnach, in welchem Lande zuerst eine neue Wahrheit ans Licht gefördert worden ist; wir werden durch keine Parteilichkeit oder Beschränktheit gemindert, jeden irgendwo gemachten Fortschritt in der Wissenschaft sofort anzuerkennen und zu benutzen.“<sup>55</sup>

August Wilhelm Schlegel: *Abriß von den europäischen Verhältnissen der deutschen Literatur* (1825)

Wenn man ein Literaturverständnis der Romantik bekommen möchte, kann man von den Brüdern Friedrich und August Wilhelm Schlegel und Johann Wolfgang von Goethe nicht absehen, da sie sehr wichtige Impulsgeber der deutschsprachigen und europäischen

---

<sup>52</sup> Ebd., 17.

<sup>53</sup> Mittermayr 2011, 9. Ins Net:

[https://germanistik.univie.ac.at/fileadmin/user\\_upload/inst\\_germanistik/projekte/janke/Diplomarbeiten-PDF/dipl\\_mittermayr.pdf](https://germanistik.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/inst_germanistik/projekte/janke/Diplomarbeiten-PDF/dipl_mittermayr.pdf)

<sup>54</sup> Thielking 2000, 24.

<sup>55</sup> Japp 2008, 1.

Literatur waren, und auch Tieck in seinem Werk und literarischer Praxis beeinflusst haben. Theorien und Zitate von ihnen werden deswegen verwendet, um die damalige Literaturauffassung zu verstehen, und weiter noch um die damalige literarische Ausfaltung des Kosmopolitismus sichtbar zu machen.

Der deutsche Schriftsteller, Literaturkritiker und Übersetzer, August Wilhelm Schlegel (1767-1845) veröffentlichte seine Darstellung des romantischen Weltbildes in Vorlesungen. 1802 hat er die Berliner *Vorlesung über schöne Literatur und Kunst* gehalten, und seine Definition des Wesens der Kunst abgebildet. Gefordert wurde einen ästhetischen Wechsel von der geistesgeschichtlichen Debatte, die an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert entstand - und die auch auf unser gegenwärtiges Kunst - und Ästhetikkonzept von großer Bedeutung wurde. Die Frage drehte sich darum, inwiefern die Antike eine Vorbildfunktion für die zeitgenössische Literatur und Kunst haben sollte. Die Literaturdebatte erhielt den Namen *Querelle des Anciens et des Modernes*, ausgelöst von Charles Perrault am Ende des 17. Jahrhunderts in Frankreich.<sup>56</sup> Waren die antiken, ästhetischen Normvorstellungen mit den künstlerischen Kriterien der Moderne vereinbar? Schlegel war der Meinung, dass alle Dinge in Beziehung zu einander stehen, und dass jeder Teil des Universums das Ganze widerspiegelt,<sup>57</sup> und seine ästhetische Theorie sah die Kunst der antiken Vorbilder als keine absolute Größe. Kunst konnte nicht allein auf das klassische aristotelische Mimesis-Konzept beziehen. Eher kann man Schlegels Literaturverständnis als „eine Art sprachhistorische Fortsetzung der *Querelle des Anciens et des Modernes* ansehen.“<sup>58</sup> Seine Kunstauffassung war kosmopolitisch ausgerichtet - was er selbst auch in *Geschichte der romantischen Literatur* deklariert - in der Weise, dass er sich Erforschung, Übersetzung und Verbreitung außereuropäischer Literaturen gewidmet hat.<sup>59</sup> Durch seine Vereinigung der verschiedenen Literaturen entsteht auch die Idee eines gemeinsamen dichterischen Schaffens, die die ganze Welt als Einheit hervorbringt. A. W. Schlegel sah es als eine “Deutsche Gesinnung“,

---

<sup>56</sup> In: *Parallèle des Anciens et des Modernes* (1688–1697) dargestellt. Am Ende des 18. Jahrhunderts kann man in der deutschen Ästhetiktheorie ein neues Bewusstsein in dem Verhältnis zwischen antiker und moderner Dichtung finden, beispielsweise durch Friedrich Schillers Schriften *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795/96) und Friedrich Schlegels Schriften *Über das Studium der griechischen Poesie*, (1795/97). Böhm 2013, 33.

<sup>57</sup> Bär 1999, 128.

<sup>58</sup> Albrecht 2005, 307.

<sup>59</sup> Ebd.

sich nicht dafür zu interessieren, ob etwas Deutsch oder ausländisch-, sondern eher ob es echt und groß sei.<sup>60</sup>

Die Sprache und die Kunst standen in der Romantik mit einander in enger Verbindung, folglich fasste Schlegel die Sprachfähigkeit und das Dichtungsvermögen als Wesensgleich auf.<sup>61</sup> „Poetisch“ ist bei ihm sehr allgemein verstanden und sowohl die Sprache, als auch die Dichtung waren beide Poesie.<sup>62</sup> Schlegels Sprachauffassung war von einer Mittelstellung geprägt, wo die Sprache und die Kunst in einem gleichwertigen, absoluten und spannungsreichen Komplementverhältnis zu einander standen.<sup>63</sup> Damit ist der transzendente Idealismus in der Kunstphilosophie auf die Sprachtheorie überträgt,<sup>64</sup> wo die menschliche Beschäftigung mit dem Weltganzen durch die Poesie, und folglich auch die Sprache, projiziert wird.<sup>65</sup>

Auch sein Bruder, der Schriftsteller, Literatur - und Kunstkritiker Friedrich Schlegel (1772-1829), forderte im *Gespräch über die Poesie* - wie etwa das einleitende Zitat unterstreicht - eine Kunst, die als Teil ein zusammenhängendes Ganzes aufgefasst werden sollte. Der Künstler sollte immer streben, „seine Poesie ewig zu erweitern, und sie der höchsten zu nähern die überhaupt auf der Erde möglich ist, dadurch, dass er seinen Teil an das große Ganze auf die bestimmteste Weise anzuschließen strebt.“<sup>66</sup> Die Literatur der Romantik war eine dynamische, ins Unendliche fortschreibende Dichtung, die nie vollendet sein konnte, und wo die epischen, dramatischen und lyrischen Künste bis zur entstandenen *progressiven Universalpoesie* steigerten.<sup>67</sup> Die Kunst „[...] umfaßt alles, was nur poetisch ist [...]“<sup>68</sup> und beruht auf den Grundgedanken, dass sprachliche Äußerungen aller Art poetisch sein sollten.<sup>69</sup> So konnte der Charakter der Kunst immer vergrößert werden, was die Kunst mit einer höheren Einheit verbindet. Sie „kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden.“<sup>70</sup> Dieser Gedanke ließ sich mit der Idee

---

<sup>60</sup> Schlegel 2007, 16.

<sup>61</sup> Bär 1999, 104.

<sup>62</sup> Ebd., 139.

<sup>63</sup> Ebd., 103.

<sup>64</sup> Ebd., 104.

<sup>65</sup> Ebd., 141.

<sup>66</sup> Schlegel 1967, 286.

<sup>67</sup> Ebd., 182.

<sup>68</sup> Ebd.

<sup>69</sup> Bär 1999, 1.

<sup>70</sup> Schlegel 1967, 182.

des Kosmopolitismus vereinen: Die Kunst sollte sich nicht nur an ein nationales Interesse-, sondern auch an die Ganzheit anknüpfen:

„Die europäische Literatur bildet ein zusammenhängendes Ganzes, wo alle Zweige innigst verwebt sind, eines auf das andere sich gründet, durch dieses erklärt und ergänzt wird.“

Friedrich Schlegel: *Geschichte der europäischen Literatur*. [1803/04]

Die Funktion der Kunst war für den Romantiker kein individuelles Schaffen, sondern ging es eher um einen universalen, kollektiven Versuch, alles Poetische als gemeinsamen Ausdruck in einer Art „semantischer Gemeinschaft“<sup>71</sup> zu erfassen. Romantische literarische Netzwerke und Bewegungen knüpften sich durch ein ästhetisches Schaffen aneinander, und zwar durch ihre Dichtungen, Übersetzungen, Vorlesungen und auch Zeitschriften.<sup>72</sup> Die Vorstellungen von - und Praktik einer gemeinschaftlichen ästhetischen Produktion zielte nach der *Symphilosophie* bzw. *Sympoesie*, und „dienten als programmatischer Leitfaden für die sporadische Zusammenarbeit einiger Schriftsteller und Philosophen Ende der 1790er Jahre in Jena.“<sup>73</sup> Friedrich Schlegel erzählte in *Athenäums-Fragment 125* von einem Beginn einer ganz neuen Epoche der Wissenschaften und Künste, „wenn die Symphilosophie und die Sympoesie so allgemein und so innig würde, daß es nichts Seltneres mehr wäre, wenn mehre sich gegenseitig ergänzende Naturen gemeinschaftliche Werke bildeten“.<sup>74</sup> Schlegel wollte alle getrennten Gattungen der Poesie durch eine universale Textform vereinigen,<sup>75</sup> was zu einer umfassenden „Vermischung der Formen, Gattungen und Stile“ führte.<sup>76</sup> Im *Gespräch über die Poesie* äußerte er: „Ja ich kann mir einen Roman kaum anders denken, als gemischt aus Erzählung, Gesang und andern Formen.“<sup>77</sup> Er bewegte sich von den mimetischen Kunstauffassungen weg, indem er mit den Genres und den Gattungskonventionen spielte. Romantische Texte ignorierten häufig die etablierten Diskursgrenzen, das heißt, dass auch

---

<sup>71</sup> [http://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/16985/ssoar-1997-goebel-sympoesie\\_-\\_zur\\_funktion\\_der.pdf?sequence=1](http://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/16985/ssoar-1997-goebel-sympoesie_-_zur_funktion_der.pdf?sequence=1) 30.04.2016

<sup>72</sup> [http://www.slawistik.hu-berlin.de/de/fachgebiete/ungarlit/publ/BBH/bbh\\_alt/bbh14\\_orsz](http://www.slawistik.hu-berlin.de/de/fachgebiete/ungarlit/publ/BBH/bbh_alt/bbh14_orsz) 13.04.2016

<sup>73</sup> Kremer 2007, 28.

<sup>74</sup> Schlegel 1967, 185.

<sup>75</sup> Ebd., 182.

<sup>76</sup> Kremer 2007, 97.

<sup>77</sup> Schlegel 1967, 336.

die Grenzen zwischen den epischen, dramatischen und lyrischen Künsten verwischt wurden - und dass eine Mischung des heterogenen Textmaterials eher gewöhnlich wurde. Formtheoretische Versuche kann man deswegen schwierig nachvollziehen. Auch im *Phantasmus* spielt Tieck mit Genres und Gattungen. Deswegen wurden zum Beispiel die von Tieck verwendeten Begriffe "Natur-Märchen", "Allegorie" und "Märchen-Novelle" der Ausgangspunkt einer vielstimmigen und häufig diskutierten Forschungsdiskussion.<sup>78</sup>

### 2.2.1. Die Weltliteratur als Teil des kosmopolitischen Diskurses.

Der Terminus "Weltliteratur" setzte sich erst in den 20er Jahren des 19. Jahrhundert durch, obwohl der Gedanke einer Weltliteratur seit langer Zeit in der Luft lag.<sup>79</sup> August Ludwig Schlözer hat den Begriff erstmals verwendet,<sup>80</sup> aber er wurde durch Goethe und durch seine Zusammenführung verschiedener Beiträge in einem neuen fortschrittlichen europäischen Denken bekannt gemacht. Einem gesellschaftlichen Entwicklungsprozess wurde von Goethe ein Namen gegeben, der ihn jahrelang beschäftigte.<sup>81</sup> Sein Entwurf einer Weltliteratur wurde in *Über Kunst und Altertum* besonders in den Heften VI 1 und 2 präsentiert. Durch Goethes Auffassung einer Weltliteratur wurde die traditionelle Literatur erweitert, indem versucht wurde, die Nationalliteratur durch eine "allgemeinen Weltliteratur"<sup>82</sup> zu ersetzen. Für ihn handelte Weltliteratur nicht um einen Literaturkanon der verschiedenen Nationalliteraturen.<sup>83</sup> Goethe vertrat ein prozessorientiertes Verständnis von Weltliteratur, die nie abgeschlossen wird, sondern immer wieder zu initiieren ist, und der sich den Austausch zwischen den Nationalliteraturen widmet, so von der Literaturwissenschaftlerin Anne Bohnenkamp kommentiert: „Weltliteratur“ im Sinne Goethes meint internationale und interkulturelle Kommunikation.<sup>84</sup> Für Goethe war eine wechselseitige Beeinflussung und ein gegenseitiges Kennenlernen und Tolerieren der

---

<sup>78</sup> Gille 1993, 611.

<sup>79</sup> zum Beispiel in A. W. Schlegels Berliner *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, wo man von "universeller Poesie" hören darf, und von "Weltliteratur" die Rede sein könnte. Goethe 1999, 938.

<sup>80</sup> Goßens 2011, 83-85.

<sup>81</sup> Ebd., 30.

<sup>82</sup> Goethe 1999, 356.

<sup>83</sup> [http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/birus\\_weltliteratur.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/birus_weltliteratur.pdf) 15.04.2016

<sup>84</sup> Goethe 1999, 938-939.

Kulturen und ihrer Nationalliteraturen eine wichtige Voraussetzung für seine Auffassung einer Weltliteratur. Gefordert wurde eine Literatur, die verschiedenen innovativen Kulturnationen miteinander verbinden. Es wurde versucht, die Grenzen des Nationalen zu überwinden, aber ohne dabei die eigenartige Kultur zu verlieren oder das Besondere jeder Nation zu unterdrücken: Durch Goethes Weltliteratur wird betont, dass die Nationen nicht übereindenken, sondern eher nur einander gewahr werden sollen,<sup>85</sup> damit man eigene Erfahrungen wechselseitig austauschen können. Es gab einen Perspektivwechsel: Weltliteratur, im Gegensatz zur Nationalliteratur, setzte eine wechselseitige Beeinflussung der nationalen Literaturen voraus. Infolge Peter Goßens, der sich mit Weltliteratur und Modellen transnationaler Literaturwahrnehmung im 19. Jahrhundert beschäftigt hat, war die Etablierung eines nationalen Kollektivsubjekts „kein rein nationaler Diskurs, sondern immer von einer Fundierung im transnationalen Kontext begleitet“.<sup>86</sup> Die Rolle jeder Nation wurde größeren kulturellen und kosmopolitischen Zielen untergeordnet, wo die Weltliteratur als ein Teil der universellen Vorstellungen des Kosmopolitismus zu verstehen ist. Weltliteratur besitzt den Willen zur Kommunikation mit anderen Kulturen und ihrer Literatur mit dem Ziel eines interkulturellen Lernens. Sie ist eine Praxis für die Forderung eines Kosmopolitismus.

---

<sup>85</sup> [http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/birus\\_weltliteratur.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/birus_weltliteratur.pdf) 28.04.2016

<sup>86</sup> Goßens 2011, 129.



### **3. Schriftstellerische Praktiken, Erzähltechniken und Erzählkultur. Textualitätsmerkmale der kosmopolitischen Literatur**

Um zu herausfinden, inwieweit Tiecks *Phantasmus* als Beitrag der kosmopolitischen Literatur angesehen werden kann, ist eine präzise Bestimmung von expliziten Textualitätsmerkmalen dessen erforderlich. Welche Kriterien müssen erfüllt werden, um sich als kosmopolitische Literatur beschreiben zu lassen? Dies möchte ich in einem ersten Schritt herausarbeiten und Kennzeichen einer kosmopolitischen Literatur benennen. Neben den bereits eingangs genannten Arbeiten stütze ich mich dabei insbesondere auf die Studie von Andreas Mittermayr *Kosmopolitische und kosmopolitisch-engagierte Literatur am Beispiel Ilja Trojanows*. Ein zentraler Gesichtspunkt seines Beitrags ist die Frage, was kosmopolitische Literatur ausmacht und welche Merkmale sie kennzeichnet, v.a. das Verhältnis von "Eigenem" und "Fremden" und die folgende Wahrnehmung von Grenzen und Räumen und auch die Reflexivität innerhalb der Texte. Während aber Mittermayr dieses Verhältnis am Beispiel von Gegenwartsliteratur untersucht, wird dann in einem weiteren Schritt der Versuch unternommen, einige seine Perspektive auf frühromantische Erzählungen Tiecks zu übertragen und auch zu erweitern.

#### **3.1. Das Spannungsverhältnis zwischen existentiellen Einsamkeitserfahrungen und dem Freundschaftsideal. Ästhetische Kodierungen im Spannungsfeld einer Nah-Fern-Dialektik**

In der Einleitung ist gesagt worden, dass ein idealer Kosmopolit die Welt als seine Heimat sieht und dass seine Identität sich mit der ganzen Menschheit verbindet. Das heißt, dass er als Kosmopolit gilt, sich in verschiedenen Gesellschaften gut zurecht findet und fremde Kulturen schätzt, dass er sich leicht in der Welt orientieren kann und sich hier einzurichten versteht und vorteilhaft mehrere Sprachen spricht, um die Welt besser kennenzulernen.<sup>87</sup> Ein Kosmopolit sucht Kommunikation mit anderen Menschen, und

---

<sup>87</sup> Mittermayr 2011, 3.

möchte eigene Erfahrungen wechselseitig austauschen. Er sucht ein gegenseitiges Kennenlernen und sieht das Fremdartige als eine notwendige Erfahrung, ja als eine Bedingung für das soziale Verhalten mit anderen. Gleichzeitig hantiert er Konflikte durch ein Gleichgewicht zwischen Anpassung und distanzierte Beobachtung. Als einer der Schlüsselkonzepte des Kosmopolitismus stehen die Verhältnisse und die Differenz zwischen dem Eigenen und dem Fremden. Folglich bezieht sich Goethes Weltliteratur sowohl auf das "Kennenlernen des Fremden" und "die Spiegelung des Eigenen im Fremden".<sup>88</sup> Jacques Derrida sah "die Frage nach dem Fremden" als "dringend notwendig,"<sup>89</sup> und auch Friedrich Schlegel nimmt dazu Stellung in dem *Gespräch über Poesie*: „Darum geht der Mensch, sicher sich selbst immer wieder zu finden, immer von neuem aus sich heraus, um die Ergänzung seines innersten Wesens in der Tiefe eines fremden zu suchen und zu finden. Das Spiel der Mitteilung und der Annäherung ist das Geschäft und die Kraft des Lebens, absolute Vollendung ist nur im Tode.“<sup>90</sup> Goethe, Schlegel und Derrida sind nur einige von vielen, die sich über dieses Thema äußerten und zahlreiche interdisziplinäre Studien haben sich Fremdheitskonzepte gewidmet.<sup>91</sup> Sie sollen in dem Maß in meinem Studium nicht mit einbezogen werden, aber Überlegungen zum Fremden sollen trotzdem untersucht werden, dann aber nur, um meine Suche nach den Textualitätsmerkmalen und der erzähltechnischen Verwirklichung einer kosmopolitischen Literatur zu beleuchten.

Das Engagement für alles Fremde ist ein Bestandteil des frühromantischen Universalismus: „einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend, das ist die romantische Poetik.“<sup>92</sup> Es liegt ein dialektisches Spannungsverhältnis zwischen dem Eigenen, bzw. das, was uns nahe steht, und das Fremde, das, was uns fern ist. Die zwei Erfahrungsweisen sind bedeutsam bei dem Sachverhalt, wie man sich mit dem Fremden umgeht. Die gegenseitige Korrektur und die neuen Erfahrungen der fremden Perspektive hat ein direkter Einfluss auf die Einsamkeits- bzw. Fremderfahrungen, die erlebt werden können. Damit wird der Wille zur Einbeziehung des Anderen von Bedeutung. Ulrich Scheck stellt in seiner Untersuchung von Tiecks *Phantasmus* fest, dass die Erfahrung des Fremden eine

---

<sup>88</sup> Goethe 1999, 956.

<sup>89</sup> Derrida 2001, 13.

<sup>90</sup> Schlegel 2014, 153.

<sup>91</sup> Mittermayr 2011, 22.

<sup>92</sup> Gille 1993, 612.

notwendige Bedingung für die Entfaltung sozialer Beziehungsmuster ist.<sup>93</sup> Die Bejahung einer offenen Haltung gegenüber das Fremde und der Versuch, das Fremde mit Neugierde zu überwinden konnte eine Bedeutung für die Charakterentwicklung des Helden haben. Wenn dieser Versuch scheitern sollte, „läuft eine Gefahr, ein stereotypes Bild der Fremdkultur zu zeichnen. [...] Einzig effektive „Widerstandsstrategie“ ist das selbstreflexive „kritische Bewusstsein.“<sup>94</sup> Die bewusste Reflexion manövriert die Selbsterfahrung kultureller Fremde.

Indem man die unentdeckte, fremde Welt untersucht, verbinden die eigenen Erfahrungen und das Kennenlernen der Anderen bzw. ihre zwischenmenschlichen Beziehungen sich mit dem menschlichen Verhältnis zum Raum. Die praktische Tätigkeit der Reise, wo man sich räumlich bewegt, „[...] zählt zu einer der ältesten Erfahrungen der Menschheit.“<sup>95</sup> Es geht also nicht nur um den physikalischen-, sondern auch den sozialen, emotionalen Raum. Die Bedeutung des Reisens, die „der Sehnsucht nach der Ferne nachgibt“<sup>96</sup> ob es eine physische, eine emotionale Reise oder beides ist, kann man nicht abschweifen. Jeder der Werke meiner Studie zu Tieck stellen die Reise als Mittelpunkt des Erzählens.

### **3.2. Die Reise als eine kosmopolitische Praxis: Aufbruch – Begegnung mit dem Fremden – Heimkehr**

Seit dem 18. Jahrhundert haben sich die gesellschaftlichen und politischen Strukturen verändert. Die Grenzen zwischen Völkern und ihren Kulturen haben sich hauptsächlich aufgrund der neuen Formen von Mobilität und globalem Austausch, v.a. durch Reiseerfahrungen und Fremdsprachenerkenntnisse, verwischt. Diese verwischten Grenzen und das damit verbundene häufigere Reisen schlagen sich in der literarischen Reise nieder. Die Reisestruktur an der Epochenschwelle vom 18. zum 19. Jahrhundert trennt sich aber von der spätaufklärerischen und klassischen Bildungsreise deutlich ab. Die Funktion der

---

<sup>93</sup> Iwasaki 1990, 391.

<sup>94</sup> Mittermayr 2011, 16.

<sup>95</sup> [http://is.muni.cz/th/329495/ff\\_m/DP\\_cast.4.txt](http://is.muni.cz/th/329495/ff_m/DP_cast.4.txt) 04.04.2016

<sup>96</sup> Spateneder 2010, 14.

frühromantische Reise erschließt eine „neue weltanschauliche und ästhetische Dimensionen“, wo die Reise als literarisches Phänomen eine Sonderstellung einnimmt.<sup>97</sup> Man reist nicht, um ein Ziel zu erreichen, sondern um des Reisens willens als solche. Da die Bildungsreise sich als lineare, zielgerichtet und nützlich beschrieben lässt, sucht die Reise in der Romantik neue Wege und vollzieht sich eher als ein innerseelisches Erlebnis.<sup>98</sup> So werden die Persönlichkeiten der Figuren und ihre menschlichen Eigenschaften und Emotionen von Bedeutung. Das frühromantische Reisen ist eine Begegnung des Ichs auf die Welt, wo die Welt- und Selbsterfahrung im Mittelpunkt gestellt werden.<sup>99</sup> Die Dualität von Ich und Welt, die sich hier zeigen lässt, ist von besonderer Relevanz in der Frage, ob die Texte als kosmopolitisch bezeichnet werden können. Sie hat das Potenzial, das Verhältnis von Ich und die Welt als eine Einheit darzustellen, bedingt dadurch, dass der Reisende das Fremde offen und neugierig wahrnimmt.

Die Dissertation von Jana Spateneder *Die Heimkehr des Don Quijote in die deutsche Romantik* gliedert die literarische Reise in drei Teile ein: Der Aufbruch, die Begegnung mit dem Fremden und die Heimkehr. Mit dem Aufbruch verlässt der Reisende die gewohnte Umgebung und sucht eine neue, fremde Gegend. Die alte Konstellation von Ich und Welt soll neu definiert werden. Die Begegnung mit dem Fremden dreht sich um jede Erlebnisse der Reisende. Die Erfahrung des Aufeinandertreffens von Eigenem und Fremdem wird auf das Weltverständnis des Protagonisten projiziert. Hier werden „die Grenzen der alten Welt [...] im Reisen wie im Denken überschritten.“<sup>100</sup> Die Heimkehr ist die Zielrichtung der Reise im weiteren Sinne; gemeint ist auch die innere Heimkehr, „also ein Zu-sich-Kommen des Individuums,“<sup>101</sup> wo Veränderungen im Verhältnis von Ich und Welt eintreten können.<sup>102</sup> Die Reise hat in jeder meiner Textbeispiele eine wichtige Rolle. Sie wird durch die Rahmenerzählung introduziert, und in den Binnengeschichten dichterisch umgesetzt und ich möchte diesen Dreischnitt verwenden, um das Reise-Thema in den Märchen des *Phantasmus* zu beleuchten.

---

<sup>97</sup> Ebd., 14-15.

<sup>98</sup> Ebd.

<sup>99</sup> Ebd., 12.

<sup>100</sup> Ebd., 18-19.

<sup>101</sup> Ebd.

<sup>102</sup> Ebd.

### 3.3. Intertextualität im literarischen Kontext der Frühromantik

Das *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* definiert Intertextualität als „der Bezug zwischen einem Text und anderen Texten“,<sup>103</sup> und der Begriff ist in der Literaturwissenschaft nicht fremd. Es wurde ein Schlüsselkonzept der modernen Ästhetik und seit Ende des 20. Jahrhundert hat die interpretatorische Einsetzung der Intertextualität in literaturwissenschaftlichen Untersuchungen sehr zugenommen.<sup>104</sup> Der Terminus wurde von der bulgarisch-französischen Psychoanalytikerin und Kultur- und Literaturwissenschaftlerin Julia Kristeva sowie den sowjetischen Literaturwissenschaftler Michail Michailowitsch Bachtin geprägt.<sup>105</sup> Danach bekommt der Begriff verschiedene autonome Definitionen. Die weit umfassende Bezeichnung Kristevas, wo der Text nicht nur geschriebene Texte, sondern kulturelle Phänomene überhaupt mit einbezieht, wurde zum Beispiel später von einer der wichtigsten französischen Literaturtheoretiker, Gérard Genette, umgearbeitet, konkretisiert und kategorisiert. Er spricht anstelle von einer *Transtextualität*, die von ihm in fünf Typen eingeteilt wird und wo nur die erste sich auf die *Intertextualität* bezieht.<sup>106</sup> Die anderen vier Typen (die *Paratextualität*, die *Metatextualität*, die *Hypertextualität* und die *Architextualität*) sollen für meine Studie nicht mit einbeziehend werden. Im Folgenden möchte ich mich mit Genettes Definition der Intertextualität befassen und herausarbeiten, in wie weit intertextuelle Strukturen einen literarischen Kosmopolitismus konstituieren. Meine verwendete Definition des Begriffes beruht nicht allein auf der von Bachtin und später von Kristeva geprägten poststrukturalistischen Konzeption, wo jeder Text in all seinen Elementen intertextuell zu verstehen ist. Stattdessen möchte ich Genettes Hinweis auf Intertextualität benutzen. Hier geht es um die Präsenz eines Textes in einem anderen Text, die beispielsweise in Form eines Zitats oder anderen Aussagen und Anspielungen erschienen könnten. Fokus bekommen die Wechselbeziehungen bzw. - mit Bachtin - der Dialog zwischen den Texten. Genau dieser Punkt wird in meiner Studie von besonderer Bedeutung. Wesentlich ist genau der Besitz eines „grundsätzlich

---

<sup>103</sup> Fricke 2000, 175.

<sup>104</sup> Petzoldt 2000, 28.

<sup>105</sup> Kristeva 1969: *Sèmèiôtikè-Recherches pour une sèmanalyse*, Paris, Seuil und Bachtin 1979: *Die Ästhetik des Wortes*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M.

<sup>106</sup> Genette 1993, 9-18.

dialogischen Charakters“,<sup>107</sup> den wir sowohl bei der Intertextualität, wie auch bei dem Kosmopolitismus finden können. Kommunikation ist eine grundlegende Eigenschaft für kulturelle Beziehungen, das heißt, die Intertextualität und die kosmopolitische Literatur stehen durch ihre dialogische Eigenschaften und dadurch auch durch eine konzeptuelle Offenheit mit einander in Verbindung. Sie unterordnen sich keinen genauen Zweck, außer durch die Kommunikation mit anderen den eigenen Horizont zu expandieren. Es geht um eine Vielstimmigkeit, die neue Welten und Möglichkeiten entdecken zu können.

Wie setzt dann Tiecks *Phantastus* sich mit anderen zeitgenössischen Autoren und anderen Werken auseinander? Zudem ist Tieck in vielerlei Hinsicht interessant. Wir wissen, dass Tieck sich zum Beispiel für Shakespeare, den Orientalismus und die spanische Literatur interessierte, und er zeigt eine offene Haltung zu verschiedenen Literaturen und Kulturen, eine Eigenschaft, die zu einem kosmopolitischen Denken beitragen könnte. Die wiederholte Nennung von Autorennamen und Werke zeigt sein Interesse für andere. Im *Phantastus*-Rahmen werden zum Beispiel Friedrich Schlegel<sup>108</sup>, der englische Dramatiker, Lyriker und Schauspieler William Shakespeare (1564-1616)<sup>109</sup>, der spanische Dichter Miguel de Cervantes Saavedra (1547 bis 1616)<sup>110</sup> und der italienische Schriftsteller und Dichter Giovanni Boccaccio (1313-1375) benannt,<sup>111</sup> - um nur einige von vielen hervorzuheben. Andere Werke werden im *Phantastus* auch hervorgehoben, zum Beispiel die Referenz zur *Vorschule der Ästhetik* von Jean Paul<sup>112</sup> und Wolfram von Eschenbachs berühmteste *Versepos Parzival*.<sup>113</sup> - Implizite intertextuelle Markierungen, beispielsweise die Nachahmung des Stils am Beispiel von Boccaccio, werden dann alleine unter Kapitel 4.3 angezogen. Auch Tiecks Übersetzungen sind ein gutes Beispiel für die Aneignung fremder Literatur und Kultur. Die Übersetzungen werden im nächsten Kapitel separat dargestellt.

Ruth Petzoldt hebt die “ständig präsent[e] intertextuelle[n] Signale“<sup>114</sup> im *Phantastus* vor. Die *Phantastus*-Sammlung ist als ein kollektiven Ausdruck bzw. eine Zusammenarbeit zu verstehen, da die Binnenerzählungen von den sieben Freunden durch die Rahmenerzählung

---

<sup>107</sup> Petzoldt 2000, 29.

<sup>108</sup> Tieck 1985, 18.

<sup>109</sup> Ebd., 89.

<sup>110</sup> Ebd., 96.

<sup>111</sup> Ebd., 91.

<sup>112</sup> Ebd., 87.

<sup>113</sup> Ebd., 22.

<sup>114</sup> Petzoldt 2000, 14.

erzählt werden. Durch die geselligen Gespräche der Protagonisten stellt sich ein Dialog zwischen Autor und Leser, und auch Leser und Text. Die Freunde diskutieren häufig Themen, die als intertextuelle Signale definiert werden könnten, zum Beispiel das Thema von Gattungen und Genres. Schlegels literaturphilosophische Leitideen über Symphilosophie und Sympoesie um 1800 werden im *Phantasmus* literarisch umgesetzt: In einem Brief an den Verleger Georg Joachim Goeschel vom 16.06.1800 schlug Tieck vor, eine Sammlung verschiedener Märchen und Novellen, die ein Ganzes bilden sollten.<sup>115</sup> Er meinte, dass die alten Geschichten und romantischen Dichtungen sich dadurch gegenseitig heben würden.<sup>116</sup> Der Protagonist Friedrich spricht von einer Art der Poesie, wo versucht wird, Kompositionen zugleich lyrisch, episch und dramatisch darzustellen.<sup>117</sup> *Phantasmus* ist ein ausgezeichnetes Beispiel für eine Vermischung der Formen und Gattungen nicht nur innerhalb des Großwerkes selbst, sondern auch innerhalb jeder der Binnenerzählungen, wo Gattungsformen sich häufig vermischen. Mit Recht nennt Petzoldt die fiktive Rahmenerzählung einen „Schlüssel und Metatext für die intertextuellen Referenzen“.<sup>118</sup>

### 3.4. Übersetzungen als Praktik einer Realisierung von Weltliteratur

Ausländische Literatur bekam zur Zeit Tiecks immer größer Bedeutung und Aufmerksamkeit, und dadurch wurden auch die Übersetzungen sehr wichtig. Die Fürsprecher einer Weltliteratur sahen sie „als eine der Praktiken, durch die sich Weltliteratur realisieren lässt,“<sup>119</sup> denn zu übersetzen heißt auch eine Auseinandersetzung mit fremden Kulturen. Zentrale Gedanken in Goethes allgemeine Weltliteratur waren v.a. die positiven Aspekte des wechselseitigen interkulturellen Austausches. Im letzten Heft in *Ueber Kunst und Alterthum* schildert Goethe die Wichtigkeit des Übersetzens so:

„Und so ist jeder Uebersetzer anzusehen, daß er sich als Vermittler dieses allgemein

---

<sup>115</sup> Tieck 1985, 1148.

<sup>116</sup> Stockinger, Scherer 2011, 534.

<sup>117</sup> Tieck 1985, 302-303.

<sup>118</sup> Petzoldt 2000, 95.

<sup>119</sup> Berbig 2016, 264.

geistigen Handels bemüht, und den Wechseltausch zu befördern sich zum Geschäft macht. Denn was man auch von der Unzulänglichkeit des Uebersetzens sagen mag, so ist und bleibt es doch eines der wichtigsten und würdigsten Geschäfte in dem allgemeinen Weltverkehr“.<sup>120</sup>

Der Gewinn beim Übersetzen erreichen, infolge Goethe, nicht nur die Kulturen, in die übersetzt wird, sondern durch das Übersetzen selbst ermöglicht die Chance, sich selber besser kennen zu lernen. Die neuen Erfahrungen bei allem Fremden können zu einer veränderten Wahrnehmung des Eigenen führen.<sup>121</sup> Das heißt, für die Deutschen stand das Übersetzen in Verbindung mit einem Nationalbewusstsein und einer Identität. Er fand die deutsche Sprache für das Übersetzen besonders geeignet, v.a. auf Grund der deutschen Mentalität und ihrer Übersetzungsleistungen und Fähigkeit, das Fremde zu vermitteln. Der Deutsche konnte und sollte in der Bildung einer Weltliteratur am meisten wirken.<sup>122</sup> Goethe ansieht die Übersetzungsliteratur als „der wesentlichste Bestand einer allgemeinen Weltliteratur.“<sup>123</sup> In der Frühromantik heißt Kenntnis fremder Sprachen zugleich eine Bekanntschaft mit fremden Weltansichten, und die Sprachreflexion von A. W. Schlegel und seine Arbeit mit der kosmopolitischen Literatur, auch durch eigene Übersetzungsbeiträge, die in intensivem Austausch mit seinem Bruder dargestellt wurden, basierte sich auf die Idee eines „intellektuellen Weltbürgertums“, womit gemeint ist, dass sie Kenntnis zu fremden Sprachen, Denkweisen und Weltansichten besaßen.<sup>124</sup> In seinen Vorlesungen zur *Geschichte der romantischen Literatur* auszeichnet sich ein europäischen Patriotismus „durch die Verwandtschaft der Sprachen“.<sup>125</sup> Genau wie Goethe sah A.W. Schlegel die deutsche Sprache für das Übersetzen als ausgezeichnet, auch weil sie mit dem Griechischen und Lateinischen verbrüdet - und mit der nordischen Sprache verwandt war.<sup>126</sup> Die Deutschen werden als treue Übersetzer beschrieben<sup>127</sup> und sollten die hauptschreibenden Mächte Europas sein.<sup>128</sup>

---

<sup>120</sup> Goethe 1999, 434.

<sup>121</sup> Ebd., 955.

<sup>122</sup> Goethe 1999, 950.

<sup>123</sup> Zybura 1994, 18-19.

<sup>124</sup> Bär 1999, 1.

<sup>125</sup> Albrecht 2004, 307-308.

<sup>126</sup> Schlegel 2007, 20.

<sup>127</sup> Ebd., 23.

<sup>128</sup> Ebd., 198.

Tieck kann man nicht nur als Schriftsteller auffassen, er besaß auch Tätigkeiten als Übersetzer und Herausgeber. Tiecks Einführung zu Cervantes *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* entstand schon während seiner Berliner Schulzeit<sup>129</sup> und 1792 fängt Tieck an Spanisch zu lernen.<sup>130</sup> Schon 1798 begann er seine erste große Übersetzung ins Deutsche, *Leben und Thaten des schafsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha* (1799-1801).<sup>131</sup> Tieck hat sich auch beispielsweise für englische, italienische und schwedische Literatur interessiert, aber v.a. war es seine langjährige Interesse für William Shakespeare, die ihn als Übersetzer umfassend beschäftigte. Genauer gesagt war diese Studie die einzige kontinuierlich unternommene Arbeit seines Lebens,<sup>132</sup> mit der er sich fast manisch intensiv mit befasste. Als 21 jähriger fing er an, sein Drama *Der Sturm* bzw. *The Tempest* zu übersetzen. Später versuchte er wieder das Werk ins Deutsche zu übersetzen. Es blieb jedoch Fragment, genau wie seine umfassende Studie, *Das Buch über Shakespeare*.<sup>133</sup> Tiecks Bemühung, Shakespeare ins Deutsche zu übersetzen, war eine Fortsetzung von A. W. Schlegels seit 1793 erst begonnene Unternehmung dieser Aufgabe. 1825 setzte Tiecks Tochter Dorothea und Graf Wolf von Baudissin diese Arbeit unter der Redaktion von Ludwig Tieck fort.<sup>134</sup> Die Übersetzung von Shakespeare ins Deutsche scheint ihm als eine unabschließbare Aufgabe zu sein, was ganz im Sinne der romantischen Auffassung eine immer im Werden, nie vollendet entstandene Universalpoesie der Romantik in Zusammenhang steht.

Wie sollte ein Verfasser übersetzen? Das fragmentierte Resultat von Tiecks Versuche des Übersetzens macht die Frage relevant. Entweder konnte man den Originaltext so treu wie möglich folgen, oder ihn „frei“ nachzudichten“ und für ein zeitgenössisches Publikum eingängig zu gestalten.“<sup>135</sup> Die Problemstellung wird auch in der Rahmenerzählung aufgenommen:

„Wenn es aber gar nicht erlaubt sein sollte, [...] alte, bekannte Geschichten nach Gutdünken und Laune abzuändern, und sie unserm Geschmack zuzubereiten, so würden wir ohne

---

<sup>129</sup> Zybura 1994, 36.

<sup>130</sup> Ebd.

<sup>131</sup> Stockinger, Scherer 2011, 690.

<sup>132</sup> Tieck 1985, 1191. (Kommentar des Herausgebers).

<sup>133</sup> Stockinger, Scherer 2011, 379.

<sup>134</sup> [http://complit.univie.ac.at/fileadmin/user\\_upload/abt\\_complit/VO%C3%BCb06.pdf](http://complit.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/abt_complit/VO%C3%BCb06.pdf) 29.04.2016

<sup>135</sup> Stockinger, Scherer 2011, 377.

Zweifel viel verlieren, denn manches ginge ganz unter, das uns so erhalten bleibt. Sind dergleichen Erfindungen schon ehemals umgeschrieben und neu erzählt worden, so begreife ich nicht, warum diese Freiheit nicht jedem neuern Dichter ebenfalls vergönnt sein sollte.“<sup>136</sup>

Zu übersetzen heißt für Tieck nicht nur, ein Muster zu folgen und nachzuahmen. Jedes Werk, das übersetzt werden soll, ist anfangs fremd und besitzt ihre eigene Identität. Eine gute Übersetzung in eine andere Sprache heißt sowohl Wissen über seine eigene Sprache und Kultur zu besitzen, sondern auch über die Kultur und Originalsprache des übersetzten Textes. „Übersetzen ist eine Form des Übergangs zwischen Fremdem und Eigenem, Altem und Neuem, eine unabschließbare und unlösbare Aufgabe.“<sup>137</sup> Bzw. besitzt das Übersetzen in sich einen kosmopolitischen Aspekt, weil man das Fremde mit dem Eigenen als Einheit zusammenbindet. Nach der Erzählung von *Die schöne Magelone* findet eine Diskussion zwischen den Freunden statt, die für Frage nach der kosmopolitischen Literatur interessant ist. Besprochen wird das literarische Genre und wie man mit schon bekannten früheren Geschichten ausgehen sollte. Tieck schafft in seine Übersetzungsarbeit auch das Alte mit dem Neuen zu verbinden. Damit forderte er eine moderne Kunst, um sie seinem Publikum näher zu bringen.<sup>138</sup> Infolge Ruth Neubauer-Petzold war Tieck „einer der vielfältigsten Übersetzer seiner Epoche“<sup>139</sup> und Marek Zybura meint, dass Ludwig Tieck durch seine deutschen Übersetzungen von Cervantes und Shakespeare und auch durch seine Herausgabe von verschiedenen Werken seiner Zeitgenossen wie etwa Novalis und Kleist, zur frühromantischen Idee einer „deutschen Weltliteratur“ beigetragen hat.<sup>140</sup>

---

<sup>136</sup> Tieck 1985, 301.

<sup>137</sup> [http://complit.univie.ac.at/fileadmin/user\\_upload/abt\\_complit/VO%C3%BCb06.pdf](http://complit.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/abt_complit/VO%C3%BCb06.pdf) 25.04.2016

<sup>138</sup> Stockinger, Scherer 2011, 378.

<sup>139</sup> Kortländer 2011, 129.

<sup>140</sup> Zybura 1994, 12.

#### 4. ... am Beispiel von Ludwig Tiecks drei Märchen und der Rahmenerzählung im *Phantasmus*

In Folgendem geht es darum, die im dritten Kapitel bemerkten Merkmale der kosmopolitischen Literatur durch die *Phantasmus*-Märchen und der Rahmenerzählung näher zu konkretisieren.

##### 4.1. *Phantasmus*, eine Sammlung von Märchen, Erzählungen, Schauspielen und Novellen

Am Ende des 18. Jahrhunderts gehörte Jena zu einer der zentralen Orte des geistigen Lebens in Deutschland.<sup>141</sup> In dieser Zeit wohnte Ludwig Tieck vom Oktober 1799 bis zum Juni 1800 im Hause der Schlegels. 1799 bis 1800 wurde der Plan zum Werk damals namens *Gartenwochen*<sup>142</sup> geboren, um seine "zerstreuten Schriften"<sup>143</sup> von Märchen, Erzählungen, Schauspielen und Novellen, die in einer früheren Periode, hauptsächlich vor und während der Jenaer Zeit entstanden sind, zu sammeln. Im *Phantasmus* werden viele seiner wichtigsten Texte gesammelt, und das Gesamtwerk kann in der Weise als einen Höhepunkt von Tiecks literarischem Schaffen angesehen werden. Damit hat Tieck sich nach vielen unproduktiven Jahren literarisch zurückgemeldet. Es dauerte aber lange, bevor *Phantasmus* erschien, und dann auch eher fragmentiert mit nur 14 der 49 geplanten Binnenwerke.<sup>144</sup> Die ersten beiden Bände erschienen im Jahre 1812 von Georg Andreas Reimer in Berlin herausgegeben, der dritte Band erschien erst vier Jahre später und beinhaltet den zweiten Teil der zweiten Abteilung. Ein vierter und fünfter Band des *Phantasmus* ist nie gedruckt worden. Seit der ersten Edition von 1812/16 sind zwei Neueditionen im Jahre 1828/29 (von Karl Georg Wendriner) und 1844/45 herausgegeben -von Tieck selbst veranstaltet. Seine Auswahl, Anordnungen und Änderungen der Texte zeigen, dass es nicht nur um einen Abdruck handelt, sondern um eine verbesserte, neue Präsentation.<sup>145</sup> Texte konnten wenig geändert,

---

<sup>141</sup> Stockinger, Scherer 2011, 50.

<sup>142</sup> Tieck 1985, 1147. (Kommentar des Herausgebers).

<sup>143</sup> Hasenpflug 1997, 63.

<sup>144</sup> Ebd.

<sup>145</sup> Meißner 2007, 19.

völlig umgearbeitet, neu aufgenommen oder sogar weggenommen werden; es gab in den Neueditionen überhaupt Raum für Veränderungen.

In meinem Studium werde ich die erste Ausgabe von Manfred Frank als Ausgangspunkt nehmen. Nur in dieser Ausgabe sieht man die Texte in der ersten und zweiten Abteilung als eine Art von Überschrift untergliedert. Es besteht aus überarbeiteten und verbesserten Texten, die zu verschiedenen Zeiten entstanden sind, und von ihrer ursprünglichen Fassung in einer neuen Zusammenstellung veröffentlicht geworden sind. Es handelt sich um frühe Texte, die bis zu diesem Zeitpunkt unveröffentlicht geblieben waren, oder die früher veröffentlicht worden sind. *Der blonde Eckbert*, *Der getreue Eckart*, *Der Runenberg* und *Die schöne Magelone* sind beispielsweise Neueditionen von früher publizierten Werken. *Der Runenberg*, so wie auch *Die schöne Magelone* wurde sprachlich stilistisch im *Phantasmus* „grundlegend überarbeitet, [...] ohne jedoch den Inhalt zu modifizieren.“<sup>146</sup> Andere Texte wieder sollten vollendet, ausgearbeitet und hinzugefügt werden.<sup>147</sup> *Der Liebeszauber*, *die Elfen* und *der Pokal* wurden eigens für den *Phantasmus* geschrieben.<sup>148</sup> In jeder der drei Ausgaben, die es vom *Phantasmus* gibt, sind die Binnenerzählungen in der gleichen Reihenfolge festgelegt und werden durch eine Rahmengeschichte eingebettet. Die erste und zweite Abteilung beinhalten je sieben eingebetteten Binnenerzählungen. Zuerst beginnt das Werk mit den narrativen Texten, wie auch einer der Protagonisten der Rahmenerzählung, Anton, konstatiert: „so wollen wir denn [...] mit Märchen der einfachsten Komposition beginnen [...]“ und Clara fortsetzt: „Mit Märchen [...] fängt das Leben an [...]“.<sup>149</sup> Danach folgen die Märchendramen, obwohl es von Anton eher als eine Tragödie beschrieben wird: „Unser Zeitalter ist durchaus dramatisch, und [deswegen] habe ich den Versuch gemacht, ein Märchen von der höchsten Albernheit, mit welchem die Wärterinnen fast zuerst die Kinder zu fürchten machen, in einer Tragödie darzustellen.“<sup>150</sup>

Die erste Abteilung enthielt sieben Prosamärchen, die verschiedenen Vorlesern zugeordnet werden: *Der blonde Eckbert*, *Der getreue Eckart*, *Der Runenberg*, *Liebeszauber*,

---

<sup>146</sup> Tieck 1985, 1282. (Kommentar des Herausgebers).

<sup>147</sup> Meißner 2007, 146.

<sup>148</sup> Stockinger, Scherer 2011, 547.

<sup>149</sup> Tieck 1985, 98.

<sup>150</sup> Ebd., 361.

*Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence, Die Elfen und Der Pokal*. Die drei Erzählungen, die ich für meine Studie benutze, sind schon alle bereits früher gedruckt worden. Insgesamt hat Tieck für die Herausgabe des *Phantasmus* in die Märchendramen viel stärker eingegriffen als in die Prosamärchen.<sup>151</sup> *Phantasmus* fängt mit *Der blonde Eckbert* an. Es dreht sich um ein tragisches Märchen, das die meist bekannten Märchenmerkmale nicht besitzt. Gewöhnliche Weise enden Märchen mit der Floskel "und sie lebten glücklich bis an ihr Ende." Hier aber ganz im Gegenteil; die Protagonisten sterben alle! Auch mein zweites Textbeispiel, *Der Runenberg*, endet schrecklich. In der ersten Abteilung steigert sich das Grauen und eskaliert im *Liebeszauber*. Angesichts dieser Entwicklung hofft Manfreds Schwägerin Clara, eine der Protagonistinnen der Rahmenerzählung, dass die restlichen Erzählungen nach *Der blonde Eckbert, Der getreue Eckart, Der Runenberg* und *Liebeszauber*, die aneinanderreicht, „[...] nicht crescendo dieses Grauen erhöhen, sondern uns decrescendo wieder in den ersten Ton zurück führen werden.“<sup>152</sup> Claras Hoffnung wird erfüllt, und die sich anschließenden Märchen, *Die Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Peter von Provence, Die Elfen* und schließlich *der Pokal*, enden alle glücklich.

Im elften Buch von Ovids *Metamorphosen* in der antiken Mythologie ist *Phantasmus* als einer der Söhne des Somnus bzw. Gott des Schlafes repräsentiert und war der unbelebten Welt und der Landschaft zuständig.<sup>153</sup> Der Titel des Gesamtwerks und auch Titel des einleitenden Gedichtes sind ein Rückgriff auf literarische Traditionen, und Tieck zeigt dadurch "ein spielerischer Umgang" mit ihnen.<sup>154</sup> Es geht hier um eine Bezugnahme auf einen vorangehenden Text, eine Anspielung. Tiecks "Lust am Neuen, Seltsamen, Tiefsinnigen, Mystischen und allem Wunderlichen"<sup>155</sup> heißt für ihn nicht nur Neues, sondern auch das Alte neu hervorzubringen.

---

<sup>151</sup> Stockinger, Scherer 2011, 547.

<sup>152</sup> Tieck 1985, 246.

<sup>153</sup> Meißner 2007, 125.

<sup>154</sup> Ebd., 126.

<sup>155</sup> Tieck 1985, 1177. (Kommentar des Herausgebers).

#### 4.2. Einleitende Bemerkungen zu den Märchen im Licht des Kosmopolitismus

„Wo sind die Märchen?“ fragt Clara, worauf Anton antwortet: „Es ist schwer [...] zu bestimmen, worin denn ein Märchen eigentlich bestehen und welchen Ton es halten soll. Wir wissen nicht, was es ist, und können auch nur wenig Rechenschaft darüber geben, wie es entstanden sein mag“.<sup>156</sup> Mit dieser Einleitung entsteht ein Gespräch der Freunde über die Art und Weise des Märchens –und mit dem Versuch, die Märchenwelt einen Zusammenhang zu geben.

Für das Literaturverständnis der Romantik wurde das Märchen ein wichtiges Genre, und in der romantischen Poetik zeigt sich eine Affinität zum Märchenhaften.<sup>157</sup> Die Sonderstellung beruhte nicht allein darauf, dass fast alle Romantiker Märchen geschrieben haben, sondern auch, dass fast alle Gattungen Märchenhaftes beinhaltet.<sup>158</sup> Die unterhaltende, realitätsferne aus freier Erfindung entstandenen Prosaerzählung von dem Phantastischen und Wunderbaren trennt sich von dem rationalen Inhalt der früheren aufklärerischen Texte, wo man Aberglaube, Phantasie, Wunder und sonst alles, was als unrealistisch aufgefasst wurde, eliminieren wollte. Es ging den Romantikern nicht länger nur um die funktionale Wirklichkeit in Zusammenhang mit dem Nützlichen zu stellen, sondern das Wunderbare, das Phantastische und das Märchenhafte rückten ins Zentrum der Poetik,<sup>159</sup> folglich durch den deutschen Schriftsteller und Philosoph der Frühromantik Novalis, der im *Allgemeinen Brouillon* feststellte: „Das Märchen ist gleichsam der *Canon* der *Poesie* -alles poetische muß märchenhaft sayn.“<sup>160</sup> Die Germanistikforschung hat die in der Romantik entstandenen Märchen gerne als Kunstmärchen bezeichnet und grenzte sie damit von den sogenannten Volksmärchen durch Form und strukturelle Merkmale ab. Sie waren ein Resultat einer Weiterentwicklung der einfachen Form der Volksmärchen, und können als eine spezielle Ausprägung des Literaturgenres Märchen verstanden werden. Man könnte das (Kunst)märchen durch eine klassische, strukturelle Märchenanalyse eingehender analysieren, aber ich möchte nur herausfinden, inwieweit die Kunstmärchen in Zusammenhang mit der

---

<sup>156</sup> Ebd., 105.

<sup>157</sup> Kremer 2007, 187.

<sup>158</sup> Sørensen 2003, 304.

<sup>159</sup> Kremer 2007, 187

<sup>160</sup> Ebd.

kosmopolitischen Literatur stehen. Auf der Grundlage finde ich eine kurze Historik und Beschreibung des Kunstmärchens erforderlich:

Im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert erlebte man eine Blüte in der Märchenforschung und im Rahmen der Romantik begann man, Märchen als Teil einer deutschen Tradition aufzufassen. Die Märchen des 19. Jahrhunderts trennten sich von den aufklärerischen Märchen v.a. dadurch, dass sie nicht für Kinder, sondern eher für Erwachsene geschrieben wurden. Aktuelle, erwachsene Themen wurden aufgenommen und kommentiert und verbanden sich dadurch mit der zeitgenössischen Wirklichkeit.<sup>161</sup> Die Überschreitung der Gattungsgrenzen durch die Vermischung der novellistischen, lyrischen und epischen Elemente, die Pluralität der Wirklichkeit, wo das Realistische und Phantastische, das Grausame und das Wunderbare ineinander verschmelzen, sowie die komplexe Weltsicht und die Psychologisierung der Figuren, sind für die Kunstmärchen typisch. Dadurch hat das Märchenhafte ein Verhältnis zur zeitgenössischen Wirklichkeit entwickelt, und gleich noch; die Schriftsteller des Märchens wurden "gegenwartsorientierte Autoren."<sup>162</sup> Detlef Kremer geht so weit, dass er Tiecks frühen Märchen und ihre Kombination des Phantastischen mit dem psychologisch motivierten Schrecken „als ausgesprochen stilbildend für einen großen Teil der späteren romantischen Literatur“ beschreibt.<sup>163</sup> Im Mittelpunkt des Kunstmärchens stehen das Innenleben des Helden und seine Gefühlswelt. Die naive Moral, die das Gute belohnt und das Böse bestraft, ist durch eine komplexere Weltsicht ersetzt, was ja auch bedeutet, dass der Leser angefordert wird, selbst zu denken. Genau wie die Kunstmärchen autoreflexiv sind, so wird auch der Leser aufgefordert, aktiv und selbstreflexiv zu sein. Diese Selbstreflexion ist nicht nur ein Merkmal der Kunstmärchen, sondern auch ein Kennzeichen des kosmopolitischen Texts. Es schließt sich an den "kosmopolitischen Blick" von Ulrich Beck, der als einen alltäglichen, historisch wachen, reflexiven und dialogischen Blick beschreiben wird.<sup>164</sup>

In meiner Arbeit möchte ich zum Anfang eines der bekanntesten Märchen der Frühromantik untersuchen. *Der blonde Eckbert* wurde von Tieck selbst herausgegeben. Die Sammlung wurde erstmals 1797 veröffentlicht und ist als stilbildend für ein modernes,

---

<sup>161</sup> Hühn, Matuschek 2014, 3.

<sup>162</sup> Ebd.

<sup>163</sup> Stockinger, Scherer 2011, 505.

<sup>164</sup> Beck 2004, 10.

romantisches Kunstmärchen beschrieben worden.<sup>165</sup> Es gehört zu den meist interpretierten überhaupt und es hat bis heute immer wieder Anlass zu Deutungsvorschlägen gegeben. Weiter soll der 1802 entstandene, in dem *Taschenbuch für Kunst und Laue* 1804 erstmals veröffentlichte Märchennovelle *Der Runenberg* interpretiert werden, der zunächst auch in der *Phantasia*-sammlung erschien. Infolge Manfred Frank ist die Wirkungsgeschichte dieses Märchen für die Romantik fast unübersehbar, und zählt zu einer der beziehungsreichsten Texte dieser Epoche.<sup>166</sup> Letztendlich soll dann die 1797 erschienene Erzählung *Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence* als drittes Textbeispiel zu meinem Studium verwendet werden. Der Erstdruck wurde 1797 mit dem Titel *Wundersame Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter aus der Provence* in den *Volksmärchen* unter dem Pseudonym Peter Leberecht herausgegeben.<sup>167</sup> Sie ist eine deutsche Übersetzung und Bearbeitung eines alten, französischen Ritterromans und beruht auf die 1535 entstandene Geschichte *Die schöne Magelona/eins Königs Tochter von Neaples und einem Ritter/genannt Peter mit den silberin Schlüsseln usw.*, die - durch die Übersetzung von Veit Warbeck populär gemacht und von Tieck adaptiert wurde.<sup>168</sup> Damit stellt er mittelalterliche Literatur für das deutsche Publikum vor. Er stellt sich durch seine Orientierung der literarischen und kulturellen gemeinsamen Vergangenheit, nämlich der mittelalterlichen Kultur in der romantischen Tradition. Im Unterschied zu den zwei anderen Werken ist *Die schöne Magelone* in der Literaturwissenschaft wenig beachtet worden.

#### **4.2.1. Der blonde Eckbert**

*Der blonde Eckbert* ist die Erzählung vom Leben und Untergang des Ehepaars Eckbert und Bertha. Sie besteht aus einer Binnengeschichte über Berthas Kindheit, die durch eine Rahmengeschichte eingebettet ist. Hier vermischt sich die Märchenhandlung mit der Rahmenhandlung, besonders am Ende, indem man keinen klaren Abschluss bekommt.

---

<sup>165</sup> Kremer 2007, 191.

<sup>166</sup> Tieck 1985, 1290. (Kommentar des Herausgebers).

<sup>167</sup> Ebd., 1306. (Kommentar des Herausgebers).

<sup>168</sup> Ebd., 1310. (Kommentar des Herausgebers).

In einer Gegend des Harzes wohnte ein Ritter, der der blonde Eckbert genannt wurde. Innerhalb eines von Ringmauern umgebenen Schlosses lebte er mit seiner Frau, Bertha, ohne Kinder, und zurückgezogen in selbstgewählter Einsamkeit. Wenn Eckbert und Bertha selten Besuch bekamen, dann meistens von Eckberts Freund Philipp Walther. Zwischen ihnen entwickelte sich eine innige Freundschaft, und Eckbert vertraut ihm ein Geheimnis aus der Vergangenheit, eine märchenhafte Jugenderzählung von seiner Frau.

Als Achtjährige wurde Bertha sehr grausam von ihrem Vater bestraft und floh voller Angst in der Nacht. Vier Tage war sie unterwegs. Plötzlich stieß sie auf eine ganz in Schwarz gekleidete Frau mit sich stets verändernden Gesichtszügen und einem Krückenstock. Die alte Frau nahm sich ihrer an, und Bertha lebte mit ihr, ihrem Hund und ihrem Vogel zusammen. Eines Tages verriet die Alte dem Mädchen ein Geheimnis: Der farbenprächtige Vogel legte jeden Tag ein Ei mit einer Perle oder einem Edelstein. Bertha bekam den Auftrag, diese in bestimmten Gefäßen zu bewahren. Als Bertha den materiellen Wert der Perlen und Edelsteine verstand, wurde der Wille, die Welt, von der sie gelesen hatte, aufzusuchen, immer drängender, und eines Tages machte sie sich auf den Weg in die Fremde. Mit Hilfe der Edelsteine und Perlen erreichte sie wieder ihr Geburtsdorf, wo ihre Eltern seit drei Jahren tot waren. Bertha tötete den Vogel, der sie jetzt mit seinem Lied ängstigte, vergaß die Alte und ihr Leben im Tal, und heiratete den jungen Ritter Eckbert, die seitdem in der Burg lebten.

Eckbert blieb unruhig wegen seiner Vertrauensseligkeit, die Walther ausnutzen könnte. Auf einer Wanderung erschoss Eckbert Walther. Als er wieder nach Hause kam, war auch seine Frau gestorben. Die ungeklärte Geschichte Berthas und seine Mordschuld ließen Eckbert in Verzweiflung und Einsamkeit zurück. Er begegnete einem neuen Freund, Hugo, der er sich anvertraut, was dazu führte, dass er Hugo seine Geschichte bzw. die seiner Frau erzählt. Er glaubte sich wieder verraten, was dazu führte, dass Eckbert jeder weiteren Freundschaft mit Hugo entsagte. Unruhig und unzufrieden beschloss er, eine Reise zu machen, „um seine Vorstellungen wieder zu ordnen [...]“.<sup>169</sup> Er zog fort, und sah sich bald „in einem Gewinde von Felsen verirrt.“<sup>170</sup> Dann zeigte sich eine krummgebückte Alte, und sie eröffnet Eckbert, dass sie Walther und Hugo in einer Person gewesen sei, und dass Bertha in

---

<sup>169</sup> Ebd., 144.

<sup>170</sup> Ebd., 145.

Wahrheit seine Schwester sei. Mit dieser Information versank Eckbert in Wahnsinn und starb.

Zu Beginn der Rahmengeschichte in *Der blonde Eckbert* ist die Erzählstruktur des Textes gegliedert durch einen auktorialen in der dritten Person berichtenden Erzähler, der selbst nicht Teil der erzählten Welt ist und an deren Begebenheiten nicht Teil nimmt. Es handelt sich also, nach Gérard Genettes narratologischer Begriffsverwendung,<sup>171</sup> um einen extradiegetisch-heterodiegetischen Erzähler. Zwischen Erzähler und erzählter Welt besteht eine Distanz. Den größten Teil von *Der blonde Eckbert* macht aber die Binnenerzählung von Berthas unglücklicher Kindheit aus, die in Ich-Form erzählt wird. Sie zeigt sich hier als ein homo- und auch intradiegetischer Erzähler, d.h. sie ist als Erzähler ein Teil der erzählten Welt, und nimmt an deren Begebenheiten teil. Die Erzählstruktur ist für jeder der drei Märchen, die hier präsentiert werden, ähnlich.

Die Rahmenkulissen sind von einem geographisch authentischen Hintergrund hergestellt, denn der Harz ist das nördlichste Mittelgebirge in Deutschland. Die Verwendung eines authentischen Orts weicht von den typischen Merkmalen des Volksmärchens ab; der Text zeigt novellistische Züge. Der verwendete Ort ist ohne ein Element des Wunders und des Wunderbaren wirklichkeitstreu dargestellt, und man befindet sich in der Gegenwart des Erzählers. Gleichzeitig bekommt man das Gefühl, es handelt sich trotzdem um ein Märchen, hier als einen frei erfundenen Text ohne Wahrheitsgehalt verstanden. Der Harz ist nämlich auch eine sagenumwobene Sehnsuchtslandschaft. Es gibt eine Verbindung zwischen der geographischen Authentizität und der sagen- und märchenhaften Beschreibung des Orts.

Es wird berichtet, dass der Ritter Eckbert und Bertha einsam lebten, dass sie selten außerhalb den Ringmauern ihres kleinen Schlosses gingen. Dadurch werden die dialektischen Innen- und Außenwelt und die Nah-Fern- Dialektik introduziert. Die Erzählung präsentiert zwei physische Orte. Einerseits die abgeschlossene Welt von Eckbert und Bertha innerhalb der Mauern, und andererseits die abgegrenzte, fremde Außenwelt. Ganz bewusst hat Tieck Wert darauf gelegt, dass Eckbert mit Bertha ohne Kinder und zurückgezogen in selbstgewählter Einsamkeit, also in ihrer eigenen Sphäre, lebt. Erst wenn diese Grenze überschritten wird, wenn Durchkreuzungen stattfinden und sie mit anderen Menschen

---

<sup>171</sup> Genette 1994, 9-14.

kommunizieren bzw. funktionieren müssen, entstehen die Konflikte. Erstes Problem erfolgt mit dem freundschaftlichen Besuche von Philipp Walther. Er ist der einzige Kontakt zur Welt, außerhalb der Mauern, von dem der Leser etwas erfährt. Der Freund gilt als Repräsentant der Außenwelt, er ist ein Reisender, und repräsentiert was Jana Spateneder als die Begegnung mit dem Fremden benennt. Bei der Rahmenerzählung in *Der blonde Eckbert* gibt es aber keinen Aufbruch, keine physische Reise, wo die Protagonisten ihre Heimat verlassen, denn sie liebten ihre Einsamkeit und das Gewöhnliche. Ohne Philipp Walthers Eintreten in die Geschichte würde sich für Eckbert und Berthas Leben nichts ändern. Mit der Eingliederung des Freundes erfolgt aber eine neue Dynamik innerhalb der Freundschaft. Man kann von einer innerseelischen Reise sprechen. Die Freundschaft zwischen Bertha, Eckbert und Philipp Walther erfordert einen Versuch, sich einander zu nähern und zu verstehen. Ein Geheimnis mitzuteilen ist ein Versuch dessen. Es wird mit einem Thema des Vertrauens und des Verrats verbunden. In *Der blonde Eckbert* wird das Geheimnis ein wichtiges Thema und es ist in der Binnenerzählungen schon auf der ersten Seite introduziert:

„Es gibt Stunden, in denen es den Menschen ängstigt, wenn er vor seinem Freunde ein Geheimnis haben soll, was er bis dahin oft mit vieler sorgfält verborgen hat, die Seele fühlt dann einen unwiderstehlichen Trieb, sich ganz mitzuteilen, dem Freunde auch das Innerste aufzuschließen, damit er um so mehr unser Freund werde.“<sup>172</sup>

Berthas Innenwelt, ihr großes Geheimnis, wird Philipp Walther mitgeteilt, und je mehr sich das Ehepaar mit der Außenwelt und anderen Menschen mischen, je größer werden seine Probleme, und Bertha und Eckbert werden immer skeptischer gegenüber anderen Menschen. Berthas Mitteilung des eigenen Geheimnisses - und die Annehmung dessen durch den Fremden scheitert aber dadurch, dass sie es selber nicht schafft, das Geheimnis für sich zu halten, und dass sie mit dem Erzählen des eigenen Geheimnis sich nicht näher an Philipp Walther kommt, und dadurch auch nicht sich selber. Bertha verbleibt skeptisch gegenüber alles Fremde und ihr Verhältnis zur Welt verbleibt unverändert. So endet die

---

<sup>172</sup> Tieck 1985, 126.

Geschichte schrecklich, Bertha entfernt sich zu weit von sich selbst und die innere Heimkehr geht zurück zum Ausgangspunkt. Ihre seelische Reise zeigt sich als eine Art Kreisbewegung.

Berthas erzählte Jugendgeschichte wird anders geschildert. Hier ist ihre Reise eine physische Reise. Sie wird anfangs als keine selbsterwählte Reise geschildert, sondern eher als eine Flucht. Als achtjährige reist sie, weil sie weg von ihrer Heimat und der Grausamkeit ihres Vaters reisen will, und nicht weil sie eine neue Gegend aufsuchen möchte. Während der Flucht fing sie an, sich vor der Einsamkeit zu fürchten und ihre Angst trieb sie vorwärts. Während der Aufenthalt bei der Alten fing sie aber an, über die äußere Welt, von der sie nichts wüsste, zu phantasieren. Durch das Lesen einiger Bücher bildete sich „ganz wunderliche Vorstellungen von der Welt“<sup>173</sup> ein. Das Geheimnis der Alten, nämlich dass der Vogel an jedem Tag ein Ei legte, worin sich eine Perle oder ein Edelstein befand, hilft ihr, die Reise durchzuführen, denn dann traute sie sich, die Alte zu verlassen und die neue Welt aufzusuchen. Berthas Jugendreise ist einen Aufbruch; Bertha fühlt die Heimat der Alte als eng und bedängt. Doch obwohl sie es selber wählt, ihre Heimat zu verlassen, dann ist die Suche nach der fremden Welt auch beängstigend. Einerseits „wünschte [sie] wieder da zu bleiben“<sup>174</sup> und andererseits „entzückte [...] wieder die Vorstellung einer neuen Welt, mit allen ihren wunderbaren Mannigfaltigkeiten.“<sup>175</sup> Die Reise endet aber wieder in ihrem Geburtsdorf, wo ihre Eltern gewohnt haben. In der Weise wird *Der blonde Eckbert* durch eine zirkuläre Anordnung von Raum und Zeit erzählt. Physisch durch die Wiederkehr eines Ortes. Psychisch, wenn die Figuren im *blonden Eckbert* „- wie im Traum - immer wieder bei sich selbst ankommen.“<sup>176</sup> Bertha erzählt beispielsweise in ihrer Binnengeschichte von dem vom Vogel gesungenen Lied der Waldeinsamkeit, das von Tieck in der Form eines Gedichtes erzählt wird. Als Leser wissen wir nicht, ob es die Wirklichkeit widerspiegelt, oder ob es nur in der Phantasie bzw. in den Sinnen des Protagonisten Eckbert passiert. Das Gedicht wird anfänglich introduziert und am Ende wieder aufgenommen. In *Der blonde Eckbert* kann man den Begriff als Symbol von Berthas Innen- und Außenwelt sehen. Wenn Bertha stirbt, wird auch Eckbert unruhig und unzufrieden und beschließt, eine Reise zu machen, die auch ihn in Verirrung führt. Er versinkt in Wahnsinn. Diese Endungsphrase stellt eine ewige Wiederkehr

---

<sup>173</sup> Ebd., 135.

<sup>174</sup> Ebd., 137.

<sup>175</sup> Ebd.

<sup>176</sup> Stockinger, Scherer 2011, 506.

des Gleichen dar, wo man keinen Fortschritt finden kann, repräsentiert durch das wiederkehrende Sprechen der Alte, das Bellen des Hundes und das vom Vogel gesungen Lied. Es geht um eine Unterbrechung des linearen Verlaufs der Erzählung als literarisches Stilmittel. Man sieht einen großen Unterschied zu den Volksmärchen, wo der Textaufbau meistens chronologisch geschrieben ist.

Wenn man das Kunstmärchen im Licht einer kosmopolitischen Literatur sieht, dann erweist sich, dass wir hier mit einem eher anti-kosmopolitischen Text zu tun haben. Berthas Jugendreise ist keine kosmopolitische, weil sie kein Ziel besitzt, die Welt mit ihren anderen Kulturen und Menschen besser kennenzulernen. Der halbherzige Versuch von Bertha, in ihrer Jugend eine neue Welt zu untersuchen, scheitert auch früh. Sie schildert die Reise selbst als eiförmig, und während sie reist, dachte sie nicht an die neuen Erlebnisse, die sie haben könnte, sondern eher an das Vergangene und ihre Heimat mit der Alten. Ihr Blick und ihre Gedanken richten sich rückwärts, und nicht in die Zukunft, am Ende auch bei Eckbert. Damit endet die Geschichte schrecklich; Bertha stirbt und Eckbert wird wahnsinnig.

#### **4.2.2. *Der Runenberg***

Reise und Geheimnis sind auch zentrale Elemente der Erzählung *Der Runenberg*, eine Geschichte des Unterreichs. Hier hören wir von dem jungen Christian, der in einem idyllischen Dorf mit seiner Familie lebt. Eines Tages wünscht er, seine wohlbekannte Heimat freiwillig zu verlassen. Eine fremde Umgebung lockt ihn, sich der Gewöhnlichkeit zu entfernen, die er als zu beschränkt und eng erlebte. Die „geheime Sehnsucht nach den verschlossenen Geheimnissen“<sup>177</sup> treibt ihn in die phantastische Welt des wilden Gebirges. Es dauerte aber nicht lange bis er sich einsam fühlte und sich nach Menschen sehnte, als ein fremder Mann hinter ihm stand. Der Fremde weist ihm den Weg zum Runenberg, wo er andeutet, dass Christian alles finden werde, „was er am eifrigsten wünscht.“<sup>178</sup> Der Weg führt zu einer wunderschönen Frau, die Bergkönigin, die sich in einem geräumigen Saal

---

<sup>177</sup> Tieck 1985, 1283. (Kommentar des Herausgebers).

<sup>178</sup> Ebd., 190.

entkleidet. Sie gibt ihm eine mit Edelsteinen geschmückte Tafel, aber als er nächsten Morgen aufwacht, ist sie weg. Anstelle ist er in einem Dorf angekommen, wo man das Erntefest feiert. Hier trifft er Elisabeth, die er später heiratet, und die die Mutter seiner Kinder wird. Er entscheidet, dass er seine Eltern von seinem Glück erzählen möchte, und reist deswegen wieder zurück in seine alte Heimat. Er erfährt, dass seine Mutter gestorben ist, und Christian nimmt seinen Vater zu sich ins Haus.

Fünf Jahre später bittet ein Fremder auf seiner Durchreise um einen Aufenthalt in ihrem Haus. Der Fremde wurde geschätzt. Erst drei Monate später reist er ab, und Christian bekam die Aufgabe, sein Geld in Verwahrung zu nehmen. Wenn er dann nicht nach einem Jahr zurückkehren würde, sollte Christian das Geld behalten. So ist es auch der Fall, und Christian wird einer der reichsten Männer im Dorf. Als das Geld ein Teil seines Lebens wurde, fing er aber an, sich zu verändern; er vernachlässigt seiner Familie, beginnt wild zu träumen, und fühlt sich verirrt. Beim nächsten Erntefest ging er nach dem Walde und trifft eine hässliche Alte, die sich als das Waldweib präsentiert. Indem sie wieder wegfährt, glaubte er, sie wäre die schöne Frau mit der magischen Tafel, aber nur die von ihm verlorene Tafel liegt im Grase zurück – was seine Träume bestätigt. Christian meint, dass das Waldweib nach ihm gerufen hat, und beschließt, den Ruf zu folgen. Als er im Wald verschwindet, wurde sein Vater überzeugt, dass sein Sohn wahnsinnig geworden ist, und er stirbt nur ein halbes Jahr später. Auch sterben Elisabeths Eltern und sie musste sich allein für ihre Familie und den Hof kümmern. Sie heiratet wieder aufs Neue, aber ihre Familie wird von Unglück verfolgt. Eines Tages taucht Christian wieder auf. Sie konnte ihn nicht wiedererkennen mit seinem zerrissenen Rocke, barfüßig und im Gesicht verbrannt. Genauso schnell, wie er gekommen ist, kehrt er wieder zurück zu seiner Schöne und verschwindet zum letzten Mal im Wald.

Der *Runenberg* wurde infolge Manfred Frank „die Bahnbrecherin einer fast unabsehbaren Reihe von romantischen und nachromantischen Texten, in denen allen die Geschichte eines Tauschs erzählt wird“. <sup>179</sup> Tausche könnten zum Beispiel „Herz gegen Stein, Pflanzenwelt gegen Steinwelt, Maschine gegen organisches Wesen, Gold gegen Geld“<sup>180</sup> sein. Viele Deutungsaspekte von *Der Runenberg* konzentrieren sich auf das Thema von der wirtschaftlichen Nutzung des Reichtums durch den Tausch der Liebe.<sup>181</sup> Das Ziel eines

---

<sup>179</sup> Ebd., 1284. (Kommentar des Herausgebers).

<sup>180</sup> Ebd.

<sup>181</sup> Ebd., 1284-1285. (Kommentar des Herausgebers).

ewigen Glücks, das man ja durch eine ewige Liebe finden könnte, wird durch Christians Hang zu materialen Gütern überrumpelt. Die ökonomische Deutung des Märchens ist keineswegs fremd.<sup>182</sup> Immer wieder wird Christian von den alten Gesteinen und den Kristallen, die in ihrem vielfältigen Schimmer und Glanz funkelte, gelockt; ja, die Sterne winkten ihm zu sich. Der Glanz symbolisiert den Charakter des Geldes und den "Hunger nach Metall."<sup>183</sup> Die Liebe wird durch ein wertloses Material ausgetauscht, und aus dem rauesten Gebirge hat Christian die kostbarsten Schätze, die das Herz sich wünschen kann, gefunden. In seinem Sack liegen aber nur Kiesel, große Stücke Quarz und andere Steine. Präsentiert wird die Gegenübersetzung von der Pflanzenwelt und der Steinwelt, die ein beliebtes Thema bei der Deutung von *Der Runenberg* ist. Die Pflanzenwelt ist u.a. durch den Garten von Christians Vaters und seine in den zartesten Farben "blühende" Gattin Elisabeth repräsentiert. Die verwilderte Steinwelt wird durch "des Herzens Hang zum kalten Metall"<sup>184</sup> und die überirdische Schönheit mit ihrer wie "marmor-glänzenden Formen des reinen Leibes"<sup>185</sup> dargestellt.<sup>186</sup>

In meiner Studie werde ich als Nächstes einen Perspektivenwechsel unternehmen, um die kosmopolitischen Literaturmerkmale bei *Der Runenberg* nachzugehen. Besonders relevant sind dann v.a. die Thematik des Geheimnisses, das Reisemotiv und die Bedeutung von der Nah-Fern- Dialektik.

In *Der Runenberg* ist das Thema des Geheimnisses, obwohl explizit ziemlich geheim im Text enthalten, dann aber trotzdem angedeutet. Zum Beispiel, wenn der junge Jäger den Runenberg besuchen will, bekommt man eine personifizierte Beschreibung, wie die wunderliche Umgebung von mancherlei Gesteinen und Kristallen in vielfältigen Schimmern funkelte, „die sich geheimnisvoll von dem wandelnden Lichte durcheinander bewegten“.<sup>187</sup> Auch erzählt der Jäger von einer seltsamen Nacht, die ihn „durch die Hand ein geheimnisvolles Zeichen tief in sein Gemüt hinein geprägt“.<sup>188</sup> Es geht hier um das Rätsel der Mitteilung.<sup>189</sup> Das Thema wird von Anfang an durch den Titel, der ein Hinweis über den

---

<sup>182</sup> Ebd., 1287. (Kommentar des Herausgebers).

<sup>183</sup> Ebd., 1288. (Kommentar des Herausgebers).

<sup>184</sup> Ebd., 1286. (Kommentar des Herausgebers).

<sup>185</sup> Ebd., 192.

<sup>186</sup> Ebd., 1286. (Kommentar des Herausgebers)

<sup>187</sup> Ebd., 191.

<sup>188</sup> Ebd., 201.

<sup>189</sup> Ebd., 1259. (Kommentar des Herausgebers).

Inhalt sein könnte, präsentiert. Dem Leser verwundert der Titel. Die Runenschrift ist die älteste Schrift der germanisch-sprachigen Stämme, dessen Zeichen, die Runen, in Stein, Metall oder Holz geritzten sind.<sup>190</sup> Der Titel greift also nach der Vergangenheit und nach etwas Geheimnisvollem: Zeichen bzw. Runen, die man in unserer heutigen Sprache nicht lesen bzw. deuten kann. Auch gibt es eine Konnotation zu dem Motiv der Ruinen. Sie verbinden die Vergangenheit mit der Gegenwart da sie „Reste eines zum [größeren] Teil zerstörten oder verfallenen [historischen] Bauwerkes“<sup>191</sup> sind. Gegensätzlich repräsentiert der Berg die ewige Natur- und Pflanzenwelt. Durch den Titel werden Vergangenheit und Ewigkeit vereinigt.

Dem Leser werden zwei verschiedene Orte bzw. Räume präsentiert. Der erste ist Christians wohlbekanntes, bäuerliches Heimatdorf, das nördlich des Gebirges liegt. Hier beschreibt Christian sein Elternhaus und den kleinen Garten seines Vaters als beschränkt, wo es ihn schien, als wenn alle Menschen im Dorf in Unwissenheit lebten.<sup>192</sup> Der zweite Raum liegt südlich des Gebirges und ist das kleine Dorf, das seine neue Heimat werden soll, wo Kinder auf einem grünen Platze spielten und wo ein friedlicher Rauch aus den kleinen Hütten mit den engen Gärten in die Höhe stieg. Das Dorf erinnert an seine frühere Heimat, er versteht aber, dass die Gegend ganz unterschiedlich ist.<sup>193</sup> Das, was er früher verachtet hat, zum Beispiel die bearbeitete Natur, scheint ihm jetzt als idyllisch. Eine dritte Ebene des Raumes kommt in der Mitte zum Vorschein. Hier befindet sich die lockende Natur- und Gebirgswelt und auch der Runenberg. Die Raumstruktur des Märchens stellt das Dorf und ihre bearbeitete Natur mit dem äußeren Gebirge und seiner unbearbeiteten Natur polar gegenüber. In der romantischen Naturphilosophie steht der geistige Mensch in Verbindung mit der Natur, und die Formen der Außenwelt hängen mit der Seele des Protagonisten zusammen. Christians Wunsch, die fremde Natur aufzusuchen, macht ihn am Anfang froh und glücklich, und die wilde Umgebung findet er mystisch und spannend. Seine Reisen führen ihn zu den Bergen und die mystische Bergkönigin, und seine Sehnsucht liegt in der Ferne. Genauso schnell wird aber sein Gemüt trübselig, wenn die Umgebung ihm fremd schien, und dann fühlt er sich einsam und verloren und sehnt sich nach Menschen und zurück ins Dorf. Das Glück erlebt er also in der Nähe, wo er die Umgebung wiederkennt und

---

<sup>190</sup> Duden – Deutsches Universalwörterbuch, 5 Aufl. Mannheim 2003.

<sup>191</sup> Ebd.

<sup>192</sup> Tieck 1985, 188.

<sup>193</sup> Ebd., 193.

sie ihn gewöhnlich vorkommt. Christians Reise ist eine Suche nach einem Heil, nach sich selbst und einem Sinn des Lebens, aber es scheint, als sucht er sie dort, wo er sie nicht finden kann. Seine Faszination für das anlockende Ferne, das Fremde, das Unbekannte ist in der Art irrationell, da sie immer wieder zu einer Entfremdung führt, wo Christian das Glück und die Liebe aufgibt und wo er sich dann am Ende allein in der Welt befindet. Die Reise in die Ferne hat also hier nichts mit den kosmopolitischen Perspektiven zu tun, über die man in der Rahmengeschichte hört, eher ganz im Gegenteil. Die Reise endet für Christian in Wahnsinn, ohne, dass er es schafft, sich die Anderen und das Fremde anzupassen. Von Christian wird es versucht, sich der wiederkehrenden Gewöhnlichkeit seiner Heimat zu entfernen, aber der Versuch scheitert, seine geheimsten Wünsche gehen nicht in Erfüllung und schließlich kehrt er wieder zu seiner Heimat zurück. Eine ewige Wiederkehr des Gleichen wird dargestellt: Die von Tieck beschriebene Märchen-Novelle<sup>194</sup> wird durch eine zirkuläre Anordnung von Raum erzählt, die typische Kreisform der romantischen Märchen finden wir also auch hier. Das Schlussbild ist durch das Unverständnis des Protagonisten gekennzeichnet. Es gibt keine kosmopolitische Perspektive bei dem Protagonisten; sein Beobachterstandpunkt beinhaltet kein kosmopolitischer, reflexiver oder offener Blick. Bei Christian kann man keinen Fortschritt mehr finden, und er ist von der menschlichen Gesellschaft ausgeschlossen. *Der blonde Eckbert* wie auch *Der Runenberg* beinhalten keinen literarischen Kosmopolitismus, sondern enden sie beide tragisch.

#### **4.2.3. *Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence***

Im Vorbericht dieser Geschichte wird das Märchen introduziert, indem das Genre im einleitenden Gedicht thematisiert wird:

[...] Ich seh, wie jeder sich so gerne  
Der alten guten Märchen freut,  
Oft wiederholt ergötzen sie noch immer  
Sie kehren wieder wie dasselbe Mal, [...] <sup>195</sup>

---

<sup>194</sup> Gille 1993, 611.

<sup>195</sup> Tieck 1985, 248.

Das Gedicht dient als Vorshau auf den Inhalt der Geschichte. Danach erfahren wir über die Liebesgeschichte selbst:

In der Provence lebte der Sohn eines Grafens, der Peter genannt wurde. Eines Tages gab sein Vater ein großes Turnier, zu welchem viele andere Ritter eingeladen wurden. Zum Event traf Peter ein Sänger, der viele fremde Länder besucht hatte, und dadurch auch klug an Einsicht und Erfahrung geworden war. Peter gab er den Rat, dass er zu Hause nicht bleiben-, sondern eher fremde Gegenden und Menschen suchen sollte. Peter bittet seine Eltern um das Erlaubnis zu reisen und Abenteuer aufzusuchen, und mit ihrer Anerkennung und auf Rat des Sängers zieht Peter ungekannt durch die berühmten Städte fort, um die Welt kennenzulernen.

Nach vielen Tagen auf die Reise kam Peter in Neapolis, wo ein schönes Turnier gehalten wird, und Peter beeindruckt jeder mit seinen Ritterfertigkeiten. Auch bei dem zweiten Turnier sammelte er großes Lob und Ehre. Als Sieger der Turniere, darf er der Prinzessin Magelone gegenüber sitzen, und sie wechselten sehr freundliche Blicke. Später schaffen sie durch die Amme der Prinzessin in Gespräch miteinander zu kommen, und Peter schenkt der Amme einen Ring, die sie zu Magelone geben sollte, als Lohn für die fröhliche Botschaft. Magelone sieht den köstlichen Ring und die weiteren zwei Ringe, die Peter ihr nachher schenkt, als Beweis, dass der Ritter aus einem hohen adelichen Geschlecht stammte. Als sie einander zum ersten Mal besuchen und alleine sprechen, erwiderten sie ihre Liebe zu einander, bevor sie sich wieder auseinandergangen.

Der Vater von Magelone, der König Magelon von Neapel, will ihre Tochter mit Herrn Heinrich von Carpone vermählen. Er gibt noch ein Turnier, aber Peter besiegte sie alle und die übrigen Ritter mussten in ihre Heimat zurückziehen. Danach wollte er die Liebe auf die Probe stellen und erzählt, dass er seine Eltern und seine Heimat wiedersehen muss, da er sich zu lange aufgehalten hat. Wenn dann die schöne Magelone nach der Mitteilung versteht, dass sie ohne Peter zu leben muss und deshalb sterben möchte, ändert Peter seinen Standpunkt, er will bleiben. Jetzt aber findet Magelone, er sollte, wenn er sie liebt, trotzdem reisen. Schließlich endet die Probe von Peter damit, dass sie beide wegflihen.

Die Reise des Liebespaares zu seinen Eltern dauerte einen ganzen Tag und gegen Mittag wurde Magelone sehr müde und sie ruhte in dem Schoße des Ritters. Als Peter seine Geliebte im Schlafe beobachtet, sieht er die drei kostbaren Ringe in einem roten Zindel zwischen den Brüsten versteckt. Er legt sie neben sich, aber plötzlich stiehlt ein Rabe die drei Ringe. Er verfolgte den Vogel, der den Zindel im Meer fallen ließ. Er fand einen kleinen, alten Kahn und beim Versuch, sie aus dem Wasser herauszuholen, treibt der Kahn immer weiter ins Meer, bis das Land ziemlich entfernt und unkenntlich lag. Als Magelone sich allein im Wald findet, erschließt sie, nicht zu ihrem Vater zurückzukehren. Anstelle wandert sie viele Tagen durch die dichten Wälder, bis sie eine kleine Hütte fern von der Welt fand, wo ein alter Schäfer und seine Frau lebten, die sie aufnahmen.

Obwohl Peter an dem Tode danach dachte, dann starb er gleichwohl nicht im Kahn. Es segelte ein großes Schiff auf ihn zu, und Heiden und Mohren bringen ihn zu dem Sultan. Peter wurde hier allgemein geliebt, und der Sultan vertraute ihm den Garten an, den er pflegen sollte. Obwohl Peter geschätzt wurde, und die Voraussetzung eines guten Lebens im neuen Land lag, dann war Peter von Unruhe getrieben. Er wollte in sein geliebtes Vaterland zurückkehren, aber „der Sultan liebte ihn so sehr, dass er ihn durchaus nicht von sich entfernen wollte.“<sup>196</sup> Er hatte eine wunderschöne Tochter, Sulima, die sich bald in ihn verliebte, aber Peter dachte nur an seine Magelone. Er sehnte sich so sehr nach seinem Vaterland und seiner Geliebten, dass er sich entscheidet zu fliehen. Am nächsten Morgen schien ihm das Land, in dem er zwei Jahre gelebt hatte, eher unbekannt. Mit einem Schiff, das ihn willig aufnahm, kam er seinem Heimatland näher. Er traf einige Fischer, die ihn zu einem alten Schäfer bringen wollten; der selber Schäfer, der Magelone zu sich nahm. Vor großer Freude konnten sie sich wieder umarmen. Dann reiste Peter und Magelone wie geplant zu seinen Eltern, wo sie eine treue dauerhafte Liebe pflegen konnten.

Tieck hat sich in seiner Ausgabe von *Die schöne Magelone* in den ersten drei Teilen dem Originalwerk eng angeschlossen, und es versucht, dem Stil treu zu sein. Seine Version unterscheidet sich eher durch die lyrische Darstellung, wo jeder der achtzehn Abschnitte der Erzählung ein Lied einschließt; es geht auch hier um eine in der Romantik gewöhnliche Vermischung der Gattungen. Thematisch unterscheidet sich der Text hauptsächlich durch die

---

<sup>196</sup> Ebd., 287.

Erfindung der schönen Sulima, die Peter es ermöglicht, in die Heimat zu flüchten und in dem glücklichen Schluss, der Tieck dem Märchen gibt.<sup>197</sup>

Im Vorbericht der Geschichte wendet der Erzähler sich im ersten Satz persönlich an dem Leser hin mit der Beschreibung „vielgeliebter Leser“, gleich danach auch mit „geliebter Leser“.<sup>198</sup> In der Weise begegnet der Erzähler selbst dem Fremden - also hier mit dem Leser. Die anfänglich direkte Hinwendung ist eine Forderung, den Leser an der noch nicht erzählten Geschichte aktiv teilzunehmen, und sein persönlicher Erfahrungshorizont mit einzubeziehen. Es wird danach von einem Knaben erzählt, der im Winkel versunken sitzt und über die wunderbaren fremden Gestalten träumt. Eine „lyrische Aussprache des Inneren“<sup>199</sup> setzt den Ton der Erzählung: Ein Bild einer idyllischen Landschaft wird dem Leser vermittelt, und, wie im Traum, scheinen die Bäume und die Umgebung zu sprechen. Beschrieben wird auch ein kühler Wind, rauschende Blätter, die „alle Blumen der Wiese aus ihrem stillen Schlafe weckt“ und Büsche flüstern ihm liebe Worte ins Ohr.<sup>200</sup> Mit der idyllischen, ja fast paradiesischen Beschreibung der Umgebung geht es hier um einen *locus amoenus*.<sup>201</sup> Der Knabe sehnt sich nach dieser lieblichen, idyllischen Landschaft und märchenhaften Welt. In seiner wohlbekannten Heimat fühlt er sich eher betrübt.<sup>202</sup> Die Innen- und Außenwelt und die Nah-Fern- Dialektik werden durch den Knaben anfangs repräsentiert. Seine Träumereien von der äußeren Welt dominieren die Stimmung, die den Hintergrund der Erzählung ausmacht.<sup>203</sup> Durch das Reisemotiv erweitert Tieck den Ort seiner Erzählung: Am Anfang sitzt der Knabe versunken im Winkel, dann wird von dem Leben in Provence erzählt und weiter hören wir von einer Reise in einem fremden Land, die wieder in Peters Elternhaus endet. Obwohl die Handlung chronologisch bzw. linear verläuft, ist der Ort wiederkehrend.

Der Erzähler schildert selbst die Zeit als „das rauschende Rad der Zeit.“<sup>204</sup> Die anfängliche Beschreibung einer Vergänglichkeit, wo alles Schöne im Leben vergehen wird, wird mit der Kunst und dem dichterischen Einbildungskraft bzw. der Phantasie

---

<sup>197</sup> Ebd., 1313. (Kommentar des Herausgebers).

<sup>198</sup> Ebd., 247-248.

<sup>199</sup> Meißner 2007, 337.

<sup>200</sup> Tieck 1985, 247-248.

<sup>201</sup> *Locus amoenus*: Literarischer Topos der Literaturwissenschaft, aus bestimmten Elementen zusammengesetztes Bild eines lieblichen und idyllischen Landschaftsort.

[http://de.langenscheidt.com/fremdwoerterbuch/locus-amoenus?sq=locus-amoenus&q\\_cat=/fremdwoerterbuch/](http://de.langenscheidt.com/fremdwoerterbuch/locus-amoenus?sq=locus-amoenus&q_cat=/fremdwoerterbuch/) 27.04.2016

<sup>202</sup> Tieck 1985, 247.

<sup>203</sup> Meißner 2007, 337.

<sup>204</sup> Tieck 1985, 247.

entgegengestellt. Die alten, guten Märchen „kehren wieder wie dasselbe Mal“ und „oft wiederholt ergötzen sie noch immer.“<sup>205</sup> Die Dichtung, obwohl sie alt ist, vereint sich hier nicht mit der gewöhnlichen Auffassung der Zeit, sondern sie richtet sich bei Tieck auch an der Zukunft. In der Weise ist sie durch die Wiederholung, bzw. die Erinnerung, von der Zeit unabhängig, genau wie die Liebe im letzten Gedicht, die treu ist, die lange dauert und die manche Stunden überlebt.<sup>206</sup> Das Gedicht im Vorbericht projiziert das Thema des Verhältnisses zwischen dem Vergangenen und dem Zukünftigen. Einerseits werden Wörter wie etwa “Leichensteine“ und “Gestorbnen“ verwendet, die wir mit dem Vergangenen verbinden, und andererseits werden Wörter wie die “Ferne“ und der “Ahndung“<sup>207</sup> verwendet, die man mit dem Zukünftigen verbindet. Es lautet im Erstdruck: „Der Hörer fühlt der Hoffnung Lust und Qual, [...]“<sup>208</sup> Also schrieb Tieck erst “Hoffnung“ anstelle von “Leben“, was eine Indikation darauf ist, dass das Wort “Ahndung“ hier mit dem Zukünftigen in Relation steht. Die “Ferne“ kann sowohl zu einem Ort, als auch zu einer Zeit (Vorzeit und Zukunft) bedeuten.

Das Thema des Reisens ist bei diesem Märchen höchst aktuell, und es gibt bei dem Protagonisten viele verschiedene Reisen innerhalb des Textes. Wenn Peter einen Sänger trifft, der selber ein Reisender ist, wird er überzeugt, die äußere Welt selber zu entdecken. Der Aufbruch des Protagonisten entsteht jetzt, wenn er die gewohnte Umgebung und die Heimat verlässt, um das Abenteuer in der Fremde aufzusuchen. Als Ungekannter zieht er durch viele berühmte Städte und ein wunderbares, ja, „ein ewig neues Leben umgibt [ihn]“.<sup>209</sup> Bevor Peter in die Welt reist, sprach der Sänger von der Möglichkeit, fremde Gegenden und Menschen zu betrachten, so dass „sich eure Einsichten, die in der Heimat nur immer einheimisch bleiben, verbessern, und Ihr am Ende das Fremde mit dem Bekannten verbinden könnt.“<sup>210</sup> Indirekt wird das häusliche Leben in Zurückgezogenheit von dem Sänger kritisiert. Er sprach von der Neudefinierung der alten Konstellation von Ich und Welt, und seine Betrachtungsweise kann man als eine kosmopolitische Auffassung verstehen. Der

---

<sup>205</sup> Ebd., 248.

<sup>206</sup> Ebd., 299.

<sup>207</sup> Definiert in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm* als „praesagium, vorgefühl, heute *ahnung*.“

<http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&hitlist=&patternlist=&lemid=GA02245#XGA02245> 24.04.2016

<sup>208</sup> Tieck 1985, 1317. (Kommentar des Herausgebers).

<sup>209</sup> Ebd., 251.

<sup>210</sup> Ebd., 250.

Graf von Provence bezieht sich, obwohl er oft "in sich gekehrt" war,<sup>211</sup> als wäre die Welt sein Zuhause. Für ihn scheint die Fremderfahrung höchst notwendig. Er sehnte sich nach fremden Umgebungen, neuen Erlebnissen und danach, neue Menschen zu treffen; sein Sinn wohnt in der Ferne.<sup>212</sup> Peter bekommt manchmal ein Gefühl der Nicht-zugehörigkeit, Wurzellosigkeit und Entfremdung: „[...] ich begreife mich selber kaum“,<sup>213</sup> „unter allen Freuden fühlte er sich so gänzlich verlassen“,<sup>214</sup> und „er ward von seiner Unruhe hin und her getrieben“.<sup>215</sup> Gleichwohl besitzt er ein eher dialogischer Blick, mit dem er versucht, das Fremde als Eigenes zu verstehen, und wo ein ewig neues Leben erreicht werden könnte. Auch Magelone und Peter reisen zusammen indem sie von Neapolis fliehen. Die Heimkehr scheitert aber, und sie müssen beide ihre eigene Reise alleine fortsetzen. Interessant ist, dass obwohl Peter sich nach fremder Umgebung sehnte und danach suchte, sich dann einsam und traurig fühlt, wenn die fremden Dinge zu weit entfernt scheinen. Dann sehnt er sich wieder schnell nach dem früher Gewohnten und Erkennbaren.

Bevor Peter Magelone trifft, vertraute er niemand an, und „bat in Demut um die Erlaubnis, daß man ihm noch ferner erlauben möchte, unbekannt zu bleiben [...]“.<sup>216</sup> Er distanziert sich somit selbst von den Ergebnissen. Auf der anderen Seite können aber Dinge auch zu Nahe erscheinen, und dann vermag er es nicht, die Hoffnung noch die übrige Welt wahrzunehmen. Die Nah-Fern- Dialektik projiziert sich auch bei der schönen Magelone: Die Amme fragte sie, warum sie ihre Neigung auf einen unbekanntem, fremden Ritter geworfen hat, von dem niemand von ihnen gehört haben, und Magelone antwortet: „[O] wer ist dann meinem Herzen nahe, wenn er mir fremd ist?“<sup>217</sup> Um das Fremde als Eigene zu erwerben, muss man sich selbst kennen und anderen es erlauben, etwas von seiner Persönlichkeit zu erfahren. Nur so können potenzielle Veränderungen bei dem Protagonisten in seinem Verhältnis von Ich und Welt eintreten. Magelone und Peter kennen sich aber kaum. Selten treten sie miteinander in Kontakt, und oft kommunizieren sie durch anderen. Gleichzeitig muss es in einer Freundschaft oder einer Liebesbeziehung, wie sie in der Rahmenerzählung erzählt wurde, eine Balance zwischen dem Vertrauen und der Distanz geben. In Verbindung

---

<sup>211</sup> Ebd., 249.

<sup>212</sup> Ebd., 251.

<sup>213</sup> Ebd.

<sup>214</sup> Ebd., 257.

<sup>215</sup> Ebd., 287.

<sup>216</sup> Ebd., 255.

<sup>217</sup> Ebd., 263.

mit der Nah-Fern- Dialektik spielt sich auch das Thema des Geheimnisses aus. Nachdem die Prinzessin Peter bemerkt hatte, und sie in einem zutraulichen Augenblick zu ihrer Amme, „vor der sie kein Geheimnis hatte,“<sup>218</sup> sagt sie: „[...] frage ihn nach seinem Stand und Namen, damit ich weiß, ob ich leben oder sterben muß; wenn ich ihn fragen lasse, wird er kein Geheimnis daraus machen, denn ich möchte vor ihm kein Geheimnis haben“.<sup>219</sup> Die immer wiederkehrende Thematisierung des Rätsels bei Tieck kommt auch in *Die schöne Magelone* zum Schein: Wenn Peter die schöne Magelone zum ersten Mal besucht, ging er „heimlicherweise durch die Pforte des Gartens und auf die Kammer der Amme.“<sup>220</sup> Später besucht er sie oft heimlich. Auch die Laute beschreibt Peter als eine „Mitwiserin des süßen Geheimnisses“<sup>221</sup> und das Liebespar flieht heimlicherweise.<sup>222</sup>

Im Unterschied zu den vorherigen Märchen, *Der Runenberg* und *Der blonde Eckbert*, endet *Die schöne Magelone* glücklich: Ein neues Glück löscht die Seufzer und die Tränen aus und verschmilzt Hoffnungen, Fürchten und Sehnsucht in einen Blick.<sup>223</sup> Der Blick ist ein „Frühlingsblick“ und mit diesem könnte die weite Welt sich öffnen. Dann fliehen die Stunden und die Zeit steht still.<sup>224</sup>

### 4.3. Die Rahmenerzählung

Im Rückblick des Vorberichts zum Ersten Band seiner *Schriften* (1828) äußert Ludwig Tieck:

„[Es] kam mir in der Muße des Landlebens der Gedanke, auf ähnliche Weise, wie viele Novellisten getan haben, diese Sammlung durch redende Personen zu beleben. Diese

---

<sup>218</sup> Ebd., 259.

<sup>219</sup> Ebd., 261.

<sup>220</sup> Ebd., 269.

<sup>221</sup> Ebd., 273.

<sup>222</sup> Ebd., 275.

<sup>223</sup> Ebd., 298.

<sup>224</sup> Ebd., 299-300.

Umgebung, die in Gesprächen mancherlei entwickeln konnte, sollte selbst ein kleiner Roman werden [...].“<sup>225</sup>

*Phantasmus* stellt sich als eine Rahmenerzählung dar, das heißt, dass die Binnenerzählungen von einem Rahmen zusammengehalten werden - eine alte literarische Technik, die wahrscheinlich genauso alt wie die Literatur selbst ist,<sup>226</sup> und die in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts sehr beliebt war. Sie bezieht sich auf den sozialgeschichtlichen Kontext, d.h. den Jenaer Freundeskreis, in dem Teile des Werkes entstanden sind, der allerdings zur Zeit der Veröffentlichung des *Phantasmus* seit bereits über ein Jahrzehnt nicht mehr existierte. Daher ähnelt das Werk der erste Satz des Protagonisten Ernst in der Einleitung, „Dieses romantische Gebirge [...] erinnert mich lebhaft an einen der schönsten Tages meines Lebens“,<sup>227</sup> Tiecks Aussage in seiner Widmung an Schlegel: „Es war eine schöne Zeit meines Lebens“.<sup>228</sup> Ernst und Tieck erinnern sich beide an frühere Ergebnisse und einer vergangenen Zeit. Tieck referiert durch die Widmung an Schlegel in seiner Vorrede an seinen Aufenthalt in Jena. Die Jenaer Gruppe löste sich aber schon im Dezember 1799 auf und ihre Bekanntschaft sowie ihre gesellige Gesprächsführung im realen Leben scheiterten schon früh. Innerhalb der Rahmen gibt es bei den Freunden einige Schwierigkeiten, indem der Kreis auch hier zu scheitern droht, wenn unversöhnliche Meinungen, die nicht zwanglos und leicht waren, zum Schein kommen, und die Gemütslage der Freunde sich deswegen verändert. Der *Phantasmus*-Rahmen nimmt das Thema durch den Protagonist Lothar auf, als eine schlechte Stimmung zwischen Auguste und Wilibald entsteht. Lothar äußert traurig, dass er „statt ruhiger Gespräche nur noch Streit gewahr werde, welcher die Aufklärung mehr hindert als befördert [...]“.<sup>229</sup> Man könnte sagen, dass die Rahmenerzählung zum Jenaer Freundeskreis referiert, aber auch eine Geselligkeitskultur,<sup>230</sup> die als Gegenentwurf einer beschränkten Alltagswelt funktionieren sollte, idealisiert. Das Werk könnte als eine Verherrlichung der Jenaer Zeit verstanden werden.

---

<sup>225</sup> Ebd., 1152. (Kommentar des Herausgebers).

<sup>226</sup> Meißner 2007, 70.

<sup>227</sup> Tieck 1985, 13.

<sup>228</sup> Ebd., 9.

<sup>229</sup> Ebd., 930. (Kommentar des Herausgebers).

<sup>230</sup> Die weitreichendste theoretische Begründung von einer praktizierten Geselligkeit im Jenaer Kreis der Frühromantik stammt von Schleiermacher und kommt v.a. im *Versuch einer Theorie des geselligen Betragens* von 1799 zum Ausdruck. Kremer 2007, 29.

Die Rahmenerzählung beginnt mit einer ungefähr hundert Seiten umfassenden und von Tieck mit "Einleitung" betitelten Passage, in der der Erzähler in medias res geht und durch die direkte Rede zwischen zwei der Protagonisten, Ernst und Theodor, in die Handlung eintritt. Zwischen den Binnengeschichten gibt es im *Phantasmus* ungefähr vierzig Seiten mit weiteren Gesprächen der Freunde und am Schluss zeigt sich eine längere Diskussion innerhalb der Gruppe über den Zustand des deutschen Theaters. Die Komposition von Tiecks Rahmenerzählung lehnt sich eng an Giovanni Boccaccios *Decamerone*, das zwischen 1348-1353 entstanden ist, Giovanni Francesco Straparòlas<sup>231</sup> *Le piacevoli notti* und Johann Wolfgang von Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, die 1795 erschienen.<sup>232</sup> Das *Decamerone* ist einer der ersten Novellensammlungen in der europäischen Tradition, und die *Unterhaltungen*, deren Vorbild *Decamerone* ist, als erster deutscher Novellenzyklus zu rechnen. Explizit wird auch Boccaccio von dem Protagonisten Manfred mit Namen benannt, weil "die Einrichtung" an ihn erinnerte.<sup>233</sup> Tiecks *Phantasmus* wurde von diesen Novellenschriftstellern beeinflusst, aber bei einem genauen Vergleich des italienischen Vorbildes zeigt sich im *Phantasmus* auch einen entscheidenden Unterschied: Statt mündlich zu erzählen, werden sorgfältig komponierte Texte von den Protagonisten vorgelesen. Tieck wollte, dass sieben poetische Vorleser siebenmal ein Drama oder eine Geschichte vortragen sollten. Mit dem einleitenden Gedicht im *Phantasmus* sollte die Sammlung fünfzig poetische Werke einbetten, durch die sieben Protagonisten und ihre Geschichten dargestellt.<sup>234</sup>

Tieck lässt in der Rahmenerzählung einige Freunde auf einem Landgut zusammenkommen. Eine solche Idee reiht sich in die deutschen *Decameron*-Adaptionen um 1800 ein und war nichts Einzigartiges.<sup>235</sup> In einem romantischen, idyllischen Gebirge treffen sich zufällig sieben Freunde wieder, die seit einiger Zeit voneinander getrennt waren, und sie beschließen sich, auf dem Landgut, wo einer von ihnen, Manfred, mit seiner Familie lebt, aufzuhalten. Die literarisch interessierten Freunde, deren Sozialstatus bedeutungslos ist, erweisen sich überraschend als philosophische Poeten, die unerwartet einige Manuskripte auch bei sich hatten,<sup>236</sup> die sie sich gegenseitig vorlesen. Sie bildeten also eine

---

<sup>231</sup> Ca.1480-1558. Straparòla gilt als einer der ersten Märchensammler Europas.

<sup>232</sup> Stockinger, Scherer 2011, 535.

<sup>233</sup> Tieck 1985, 91.

<sup>234</sup> Ebd., 1152. (Kommentar des Herausgebers).

<sup>235</sup> Stockinger, Scherer 2011, 536.

<sup>236</sup> Hasenpflug 1997, 64.

Erzählgesellschaft, die - zumindest eingeschränkt - in einer mündlichen Erzählkultur verankert ist und einen offenen Gedankenaustausch ermöglicht. Verschiedenen Texte und Meinungen werden ausgetauscht, was zu einer kritischen Reflexion innerhalb der Gruppe führte, wo ein höheres Bewusstsein der Freunde erreicht werden könnte. Das Ziel des Aufenthalts war, dass ihre Freundschaft „[...] noch fester knüpfen und für die Ewigkeit härten wird.“<sup>237</sup> Die kleine Gesellschaft besteht auch aus vier Frauen, von den wir ab und zu Kommentare zum Diskutierten bekommen; Manfreds Schwiegermutter, die kühle und vernünftige Emilie, Manfreds Frau, die sanfte und schöne Rosalie, seine mutwillige und witzige Schwägerin Clara und seine eher geselligkeitsfeindliche und selbstbewusste Schwester Auguste. Die Frauen sind verwandte des Gastgebers und seiner Ehefrau, aber narrativ aktiv sind sie nicht. Im geselligen Austausch blieben sie eher ausgeschlossen; um die großstädtischen Salons, die von Frauen v.a. in Berlin zu der Zeit aufgehoben wurden, oder um eine „emanzipatorische Neudefinition der Frauenrolle“ ist hier nicht die Rede.<sup>238</sup> Die Frauen fragen häufig, aber die männlichen Protagonisten haben die Antworten und sind die Hauptträger der Rahmengeschichte.

Die fiktionale Handlung kann man als ein Wunschbild des Autors sehen, da sie eine eher konstruierte, gesellige und idealisierte Lebensform widerspiegelt. Die Erfahrungen und die sozialen Kontakte der Protagonisten in der Rahmengeschichte „werden mit Begriffen aus der Welt des Theaters und der Poesie belebt“,<sup>239</sup> und sie leben in der Art und Weise in einer dramatisierten Welt.<sup>240</sup> Das Erzählen im Rahmen sollte die „Ursituation des Erzählens“<sup>241</sup> sichtbar machen, aber die Gespräche beschreiben keine reale Wirklichkeit, und eine gesellschaftliche Wirklichkeit außerhalb der Rahmengeschichte zu beschreiben, ist an der Grundlage schwer. Etwas über die gesellschaftlichen Wandlungen anhand der fiktiven Rahmenerzählungen zu sagen, kann man v.a. wegen ihrer Künstlichkeit nicht rechtfertigen.<sup>242</sup> Die Rahmenerzählung kann aber über das Literaturverständnis und die poetische Gestaltung in der Romantik und bei Tieck etwas sagen: Die Rahmenerzählung besitzt durch wechselseitige Austausche mit geselligen Gleichgesinnten und ihrer

---

<sup>237</sup> Tieck 1985, 99.

<sup>238</sup> Kremer 2007, 28.

<sup>239</sup> Hasenpflug 1997, 71.

<sup>240</sup> Ebd.

<sup>241</sup> Meißner 2007, 70.

<sup>242</sup> Ebd.

Bezugnahme aufeinander eine sympoetische Qualität. Keine stringente Handlung ist vorhanden, sondern die freien Gespräche und die diskutierten Themen der Freunde über die universelle Kunst stehen im Vordergrund. Das Verhältnis von Kunst, Literatur und Wirklichkeit sind Themen über die die Protagonisten miteinander sprechen. Da es sich bei den Protagonisten um unterschiedliche Charaktere handelt, werden die von ihnen präsentierten Themen und Motive der Rahmenerzählung verschieden dargestellt. Indem Tieck sieben Protagonisten aus unterschiedlichen Perspektiven über Kunst und Literatur diskutieren lässt, erhält er die Möglichkeit, verschiedene Sichtweisen zu repräsentieren, ohne sich auf eine festlegen zu müssen. Tieck bekommt durch die Rahmenerzählung und ihre inhaltlichen Gespräche eine Möglichkeit zu einer Multiperspektivität. Im bereits genannten Vorbericht zum ersten Band seiner 1828 erschienenen Schriften reflektiert er diesen Sachverhalt sehr genau: „So sind auch die sieben Vorleser verschieden charakterisiert, und sollen nur verschiedene Stimmungen des Autors selbst, im Ernst und Scherz, im Schwärmerischen und Humoristischen, bis zum Pedantischen hinab, andeuten.“<sup>243</sup> Als Erzähler und Verfasser - Tieck unterscheidet nicht zwischen den zwei Rollen - schafft er sich mit dem Erzählen im Rahmen eine Erzählebene, die es erlaubt, Themen, die in der Frühromantik diskutiert wurden, aufzunehmen und die Binnenerzählungen zu kommentieren. Als Beispiel sprechen die Protagonisten von der Thematik im *Streit der Alten und der Neuen*. Hier tritt Clara als erste als Verfechterin des Originalitätsprinzips auf, indem sie Anton fragt, ob *Der blonde Eckbert* seine eigene Erfindung, oder eine nachgeahmte sei.<sup>244</sup> Es fiel Friedrich ein, „[...] daß Menschen, die von Jugend auf sich scheinbar mit dem Geiste des klassischen Altertums genährt, die immer das Ideal von Kunst im Mund führen und unbillig selbst das Schönste der Modernen verachten, sich doch plötzlich aus wunderlicher Leidenschaft so in das Abgeschmackte und Verzerrte der neuen Welt vergaffen können, daß ihr Zustand sehr nahe an Verrücktheit grenzt.“<sup>245</sup> Lothar beantwortet und fügt hinzu: „Weil sie die neue Welt gar nicht kannten [...] war ihr Liebe zur alten auch keine freie und gebildete, sondern nur Aberglaube [...]“<sup>246</sup> Durch die Mimesis- bzw. Originalitätsdiskussion der Protagonisten kommt eine Multiperspektivität zum Schein, die eine neue Welt und

---

<sup>243</sup> Tieck 1985, 1153. (Kommentar des Herausgebers).

<sup>244</sup> Ebd., 146.

<sup>245</sup> Ebd., 59.

<sup>246</sup> Ebd.

damit einverstanden auch eine neue Sichtweise, wie man Literatur schreiben und deuten soll, gefordert und bejaht.

Im Rückblick zum ersten Band seiner *Schriften* (Berlin 1828) beschreibt Tieck die Rahmenerzählung als „ein kleiner Roman“<sup>247</sup>, was darauf hinweist, dass sie auch eine eigene ästhetische Qualität besitzt. Dadurch bekommt sie eine Doppelfunktion; einerseits soll sie das rahmenzyklische Erzählen und sein soziales Potenzial aufwerfen, andererseits soll sie sich von den Binnenerzählungen loslösen, und als selbständiges poetisches Werk definiert werden. Die Rahmenerzählung idealisiert nicht nur eine Geselligkeitskultur, die in der Weise wohl kaum existiert haben dürfte. Sie verweist darüber hinaus auch auf die spezifische Kommunikationssituation literarischen Erzählens. Darauf hat kürzlich Christine Lubkoll aufmerksam gemacht und u.a. am Beispiel von Tiecks *Phantasmus* nachgewiesen, „dass das Erzählmodell der Novelle [...] in erster Linie den Übergang von mündlicher zu schriftlicher Erzählkultur reflektiert.“<sup>248</sup> Dieser Überlegung will ich im Folgenden weiter nachgehen:

In dem „kleine[n] Roman“ wird das mündlich Erzählte durch den Erzähler schriftlich präsentiert. Die mündliche Erzähltradition, die sich hin zur Schrift bzw. eine schriftliche Literaturkultur verschiebt, ist für die Epoche um 1800 erkennbar.<sup>249</sup> Das überlieferte Material verliert aber dadurch ihre Authentizität, denn das unmittelbare lebhaftes Erzählen kann nur durch die Mündlichkeit als unmittelbar aufgefasst werden.<sup>250</sup> Durch die Verwendung eines Erzählmodells der Rahmengeschichte präsentiert Tieck einen modernen Gedanken, wo es dann eher um eine Rekonstruktion der Geselligkeit handelt und wo die Mündlichkeit verloren gegangen ist, bzw. nur inszeniert wird.<sup>251</sup> Dadurch wird auch über die schriftliche Literaturkultur und ihre Rolle reflektiert. Genau diese Selbstbeobachtung und Selbstreflexion der poetischen Praxis machten ästhetische Texte, was auch die Rahmenerzählung durch die Beschreibung als ein „kleiner Roman“ mitbezieht, für eine soziologische Beobachtung besonders relevant, indem die Form und ihre Funktion die Art der Kommunikation angeschlossen werden können.<sup>252</sup> Wenn Goethe die Weltliteratur als ein

---

<sup>247</sup> Ebd., 1152. (Kommentar des Herausgebers).

<sup>248</sup> Lubkoll 2008, 385.

<sup>249</sup> Stockinger, Scherer 2011, 536.

<sup>250</sup> Lubkoll 2008, 384.

<sup>251</sup> Ebd., 385.

<sup>252</sup> [http://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/16985/ssoar-1997-goebel-symposie - zur funktion der.pdf?sequence=1](http://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/16985/ssoar-1997-goebel-symposie_-_zur_funktion_der.pdf?sequence=1) 18.05.2016.

kommunikativer Akt, bzw. „[...] ein über nationale Grenzen hinweg geführtes Gespräch“<sup>253</sup> beschreibt, verknüpft sich die Erzählkultur mit ihrer Übergangsform zwischen mündlichem und schriftlichem Erzählen zum Kosmopolitismus. Die freien, geselligen Gespräche im *Phantasmus* lehnen sich weithin an Schleiermachers *Versuch einer Theorie des geselligen Verhaltens* (1799) in der Weise, dass die zweckfreie Geselligkeit als Gegenentwurf zur beschränkten Alltagswelt handelt. Schleiermachers Konzept einer freien Geselligkeit enthält ein Bildungsmotiv, wo ein Austausch zwischen Menschen gefordert wird, der die Teilhaber herausfordert, fremde Verstehensleistungen und „das Fremde als Eigenes zu begreifen.“<sup>254</sup> Die Dialektik vom Eigenen bzw. Nähe und Fremden bzw. Ferne wird einleitend durch Ernst kontextualisiert, wenn er mit Theodor über Reisebeschreibungen spricht:

[E]inem solchen Sinn erhält die Heimat nachher den Reiz des Fremden, er versteht nun einheimisch zu sein, das Ferne und Nahe wird ihm eins, und in der Vergleichung mannigfaltiger Gegenstände wird ihm ein Sinn für Richtigkeit. [...] Der Mensch versteht erst das Nahe und Einheimische, wenn ihm das Fremde nicht mehr fremd ist.“<sup>255</sup>

Die Beschreibung von den mannigfaltigen Gegenständen beinhaltet als solche eine kosmopolitische Sichtweise und wird häufig im *Phantasmus* geschildert. Als Beispiel erzählt Tieck in seiner Rede an Schlegel von den *mannigfaltigen Bestrebungen* ihrer Begegnung, in der Rahmenschicht denkt Ernst über die ganze Welt und spricht über die menschlichen Interessen, die sich in mannigfaltiger Weise zeigen lässt, und, wenn die Freunde durch die herrliche Gegend wandelten, wurde über die Mannigfaltigkeit der Welt gedacht.<sup>256</sup> Sie kann man nur wahrleisten, wenn man es versucht, so wie Ernst, sich das Fremde anzunähern. Einfach ist es in Folge Wilibald aber nicht: „Man sieht Menschen in der Ferne und vermutet einen Freund unter diesen; aber wie in aller Welt soll man es anstellen, sich ihnen zu nähern?“<sup>257</sup> Die Reise ist eine Antwort dazu: Bei dem Überwinden des Fremden könnte die

---

<sup>253</sup> Goethe 1999, 1130.

<sup>254</sup> Kremer 2007, 30.

<sup>255</sup> Tieck 1985, 15.

<sup>256</sup> Ebd., 9, 17, 21.

<sup>257</sup> Tieck 1985, 75.

Reise eine Möglichkeit sein. In der Rahmenerzählung bekommen wir ganz anfänglich über ihre Wichtigkeit zu hören:

„Wie wenige Menschen ist das Talent verliehen, Reisende zu sein! Sie verlassen niemals ihre Heimat, sie werden von allem Fremdartigen gedrückt und verlegen, oder bemerken es durchaus nicht. Wie glücklich, wem es vergönnt ist, in erster Jugend, wenn Herz und Sinn noch unbefangen sind, eine große Reise durch schöne Länder zu machen, dann tritt ihm alles so natürlich und wahr, so vertraut wie Geschwister, entgegen, er bemerkt und lernt, ohne es zu wissen, seine stille Begeisterung umfängt alles mit Liebe, und durchdringt mit freundlichem Ernst alle Wesen.“<sup>258</sup>

Die Reise kann uns helfen die neue Welt, wie etwa auch unseren subjektiven Erfahrungsraum, zu entdecken, und etwas davon zu lernen. Gleichzeitig besitzt infolge Manfred auch die Widmung des Fremden eine Gefahr:

„- Ein Weltumsegler unsers Innern wird auch wohl noch einmal die Rundung unsrer Seele entdecken, und daß man notwendig auf denselben Punkt der Ausfahrt zurück kommen muß, wenn man sich gar zu weit davon entfernen will.“<sup>259</sup>

Die Befürchtung liegt darin, dass die von Jana Spateneder genannte „innere Heimkehr“ nur zu dem vorigen Standpunkt zurückkehren sollte. Wenn man auf denselben Punkt der Ausfahrt zurück-kommt, dann gibt es „keine potentiellen Veränderungen im Verhältnis von Ich und Welt.“<sup>260</sup> Die Widmung des Fremden muss also gleichzeitig geachtet werden, denn entfernt man sich zu weit von sich selbst, könnte das Ziel der Reise, etwas über sich selbst und anderen zu erleben und zu lernen, nicht erreicht werden.

Es gibt bei den geselligen Gesprächen und bei der Dialektik vom Eigenen und Fremden im *Phantastus*-Rahmen auch andere Herausforderungen: Ein wichtiges Thema bei Tiecks *Phantastus* handelt um die Beziehung zwischen dem Geheimnis und der Geselligkeit, und das Wort Geheimnis dient hier als Schlüsselwort und Motiv des Buches.<sup>261</sup> Es ist auch zu

---

<sup>258</sup> Ebd., 14-15.

<sup>259</sup> Ebd., 60.

<sup>260</sup> Spateneder 2010, 19.

<sup>261</sup> Kaiser 1998, 91.

bemerken, dass A.W. Schlegel in seiner ersten Berliner Vorlesung (1803) über die unendlich gebildete Kunst hervorhebt, dass der Dichtergeist „um die Geheimnisse seiner Welt, seines Gemüths in anmuthigen, immer klaren und immer räthselhaften Sinnbildern“ ausspricht.<sup>262</sup> Die Bedeutung des Geheimnisses bestätigt sich durch den *Phantasmus*-Rahmen. Das Unbekannte und das Geheimnisvolle sowie die Balance zwischen dem Vertrauen und der Distanz zu einander sollte aber infolge der Protagonisten der Rahmenerzählung innerhalb einer Freundschaft geachtet werden. Das Wiedersehen der Freunde ermöglicht ein geselliges Zusammensein, das eine Kenntnis von individuellen Erfahrungen und eine Mitteilung von eigenen Lebensgeheimnissen zugrunde legt.<sup>263</sup> Ernst spricht über das Himmlische der Freundschaft und sieht das Geheimnis als einer Art Geschenk zum Geliebten wo eine gute Freundschaft viele fremde Gesinnungen beinhalten muss, soll sie sich innig und stark entwickeln und harmonisch vorkommen.<sup>264</sup> Das Verständnis des Nichtverstandenes ist nicht nur von Bedeutung, sondern auch ein ganz notwendiger Bestandteil einer Freundschaft. Genau *das* ist die Kunst der Freundschaft. Anton und Theodor unterstützen die Meinung von Ernst, und erstgenannte korrespondiert dazu: „Was du da berührst [...], berührt zugleich die Wahrheit, daß es nicht nur erlaubt, sondern fast notwendig sei, da Freunde vor einander Geheimnisse haben [...]“.<sup>265</sup> Der Protagonist Manfred erhebt die Wichtigkeit, das fremde Geheimnis zu achten und gleichzeitig, wenn Friedrich sich der Verlesung des zweiten Fortunat-Dramas entziehen mag und sich die Mitteilung weigert, versucht Manfred ihn dazu zu überreden. Er spricht davon, wie die Gesellschaft diese Unterhaltung erwartet, und dass er mit dem Schweigen, die Regeln der Gesellschaft bricht, die zu einer „Ordnung des Spiels“ treiben soll: „Entziehst du dich ihr jetzt, so weiß ich nicht, wie ich dich entschuldigen soll, alle werden aufmerksam und dein Geheimnis, welches du ja selbst noch schonen willst, steht auf dem Spiel.“<sup>266</sup> Das Geheimnis ist also gleichzeitig eine Drohung. Dadurch kommt eine Dialektik bei Tieck zum Schein. Diese Auffassung ist interessant, da man behaupten konnte, dass Tieck die eigenen Begrenzungen in der romantischen Gesprächsphilosophie andeutet, und dass die Affinität zum Unbegrenztheit bei den Romantikern, sich durch das Motiv des Geheimnisses selber einschränkt. Gleichzeitig

---

<sup>262</sup> Schlegel 2007, 200.

<sup>263</sup> Kaiser 1998, 98.

<sup>264</sup> Tieck 1985, 25.

<sup>265</sup> Ebd., 26.

<sup>266</sup> Ebd., 943.

ist dieses "dialektische, polyperspektivische Denken", wo das Geheimnis sowohl eine Notwendigkeit, als auch eine Drohung sein kann, ein Merkmal eines kosmopolitischen Textes.<sup>267</sup> Tieck zeigt sich hier als ein Verteidiger frühromantischer Sprachskepsis. Die Sprache hat eine intellektuelle Funktion, die mit dem Verstand fassen lässt, und gleichzeitig stellt er sich zweifelnd gegenüber des wirklichen Verstehens.<sup>268</sup>

---

<sup>267</sup> Mittermayr 2011, 35.

<sup>268</sup> Bär 1999, 82.

## 5. Konklusion

Ein wichtiges Teil des menschlichen Lebens besteht darin, sich in der Welt zurechtzufinden. Um die Welt und ihre Entwicklung zu verstehen, sind wir gefordert, uns immer neue Erfahrungen zu machen, v.a. im Zusammenspiel mit Anderen. Das Zusammenleben von verschiedener Menschen kann aber auch Herausforderungen bieten. Eine Offenheit und ein Interesse für Andere sind in dem Zusammenhang Eigenschaften, die bei dem Verstehen der Welt, und dadurch auch sich selbst, helfen können. Ein Kosmopolit erstrebt diese Eigenschaften. Er sieht jeden Menschen mit der Welt verbunden und seine Identität knüpft sich die Zugehörigkeit der ganzen Menschheit an. Als dann der Kosmopolitismus im Laufe der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, kurz vor dem Untersuchungszeitraum dieser Arbeit, aufblüht, kam es zu einem Konflikt zwischen den Befürwortern des Patriotismus und des Kosmopolitismus. Der Gegenstand des kosmopolitischen Einzugs lag v.a. in der Furcht, dass man die Eigenart und die nationale Identität verlieren könnte. Im deutschen Diskurs wurde ein politischer Kosmopolitismus abgelehnt, da sich viele über den Verlauf der Französischen Revolution und die Verhältnisse innerhalb und außerhalb Europas beunruhigten, besonders, als die Kosmopolitismusdebatte um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert aggressiver wurde. Anstelle kam es aber hier zu einer „Differenzierung und Modifizierung des Kosmopolitismusverständnisses“,<sup>269</sup> was darin resultierte, dass man viele verschiedene kosmopolitische Konzepte finden kann. Von besonderer Bedeutung wurde der künstlerisch-ästhetische Bereich, dann v.a. dadurch, dass die Literatur die Entwicklung des Kosmopolitismus frühzeitig begrüßte, so dass deutsche Schriftsteller beim Schreiben ungestört ihre kritische Reflexion ausdrücken konnten. Kosmopolitismus ist nicht nur eine Denkweise oder eine Ideologie, er ist auch eine Praxis, und die Literatur bekam bei der Entwicklung des Kosmopolitismus eine entscheidende Vorbildfunktion. Andrea Albrecht hat, wie eingangs erwähnt, das Thema Kosmopolitismus außerordentlich durchgearbeitet und sie meint, es ging um verschiedene Kosmopolitismen mit stark differierenden diskursiven Funktionen auch in der Zeit um 1800. Zudem hat sie die literarische Umsetzung kosmopolitischer Praktiken untersucht und festgestellt, dass die

---

<sup>269</sup> Albrecht 2005, 17.

narrativen Textgattungen in ausgezeichneter Weise einem stereotypen Kosmopolitismusverständnis entgegenzutreten konnten: Sie bieten eine Möglichkeit, unterschiedliche Dimensionen der sozialen Wirklichkeit und der menschlichen Gesellschaftsstrukturen zu erfassen. Aus dieser Perspektive erschien die Auseinandersetzung mit Tiecks *Phantastus* besonders reizvoll. Im Unterscheid zu den Theoretikern der Romantik wie etwa Friedrich Schlegel und August Wilhelm Schlegel, die Tiecks Verfasserschaft beeinflusst haben, ist Tieck eher ein schaffender Dichter. Das heißt, dass er die frühromantische Literatur in der Praktik umsetzte, beispielsweise im *Phantastus*, der als ein Höhepunkt von Tiecks literarischem Schaffen gelten kann. Tieck beschäftigte sich mit der Welt und ihrer Komplexität durch die Sprache und die Poesie und er hat die Entwicklung der deutschsprachigen Literatur seiner Zeit beeinflusst. Im ersten Vorbericht seiner *Schriften* äußert er:

„Des Künstlers Begeisterung sieht und entdeckt neue Welten. Neue Beziehungen, andere Bedingungen, ein Verkehr des Geistes, der uns bis dahin fremd war, treten ein, und ebenso erzeugen sich im Werk selbst neue Kunstgesetze, oder die schon bekannten erleiden eine überraschend neue Anwendung.“<sup>270</sup>

Das Fremde wird von Tieck ausdrücklich begrüßt, und er fordert auch eine Vereinigung des schon Bekannten und des Neuen. Einerseits verwendet Tieck romantische Konzepte und stellt sich als Autor einer romantischen Tradition dar, andererseits versucht er, alte Traditionen neu zu verwenden und auch Neues einzuführen. Die Mischung von alten und neuen Traditionen macht es schwer, seine Werke auf einen Nenner zu bringen. Seine Texte und Perspektiven verknüpfen sich mit Trends und Strömungen des gesellschaftlichen Bewusstseins und gleichzeitig ist so gut wie jeder einzelne Text gegenüber einer Identifizierung resistent dadurch, dass die Kriterien einer Einordnung und Kategorisierung immer nur teilweise dargestellt werden.<sup>271</sup> Seine Praxis ist von sowohl der romantischen, als auch von der weltliterarischen Tradition angeknüpft und geprägt. In der Weise nuanciert er

---

<sup>270</sup> Tieck 1991, II.

<sup>271</sup> Schmitz 1997, 1-2.

die Ästhetik der Frühromantik. Die Funktion seines Schreibens kann eher als eine Vermittlung der Polarität von Ich und Welt verstanden werden, was auch für eine kosmopolitische Literatur ein Merkmal ist.

In Verbindung mit dem 150. Todestag Ludwig Tiecks fand 2003 an der Berliner Humboldt Universität eine Veranstaltung zu "Spannweite und Vielseitigkeit seines Schaffens" statt. Diesem Thema wurde in zwanzig Vorträgen gezielt nachgegangen.<sup>272</sup> Die Merkmale "Spannweite und Vielseitigkeit" treffen auch auf das Gesamtgroßwerk *Phantastus* zu. Es ist sehr umfangreich und beinhaltet viele Gattungen. Aufgrund des langen Zeitraums, in dem es entstanden ist, wird das Werk in eine Übergangsposition gerückt. Die Vielseitigkeit seines Schaffens ist v.a. ein Resultat seiner nachdrücklichen Bejahung und Suche neuer Möglichkeiten und neuer Einflüsse in der Literatur. Tieck hat die gewöhnliche Rezeptionsweise der frühromantischen Kunstauffassung herausgefordert. Der Wunsch, fremde Literaturen und Kulturen durch einen gemeinsamen Kulturaustausch kennenzulernen, zeigt sich v.a. bei seinen Übersetzungen, denn das Wissen über fremde Sprachen ist auch Wissen über fremde Weltansichten. In seiner Übersetzungsarbeit verbindet sich das Fremde mit dem Eigenen, das Alte mit dem Neuen - was in einer modernen Kunst resultierte, die historische Grenzen überschreitet. Dadurch wird Tiecks Literatur auch für das gegenwärtige Publikum relevant. Tieck stellt sich in der Weise als Mittler zwischen den Kulturen: Er engagierte sich für das literarische Erbe des Minnesangs, der Volksbücher und der Märchen und gleichzeitig hat er sich als Übersetzer von klassischen Autoren wie Shakespeare und Cervantes einen Namen gemacht.<sup>273</sup> Ein gutes Beispiel ist seine eigene Übersetzung und Adaption von der *Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence*, wo er dem deutschen Publikum einen mittelalterlichen Text präsentiert. Durch Übersetzungen brachte er nicht-deutschsprachige Literatur einem deutschsprachigen Lesepublikum nahe. Wenn man Übersetzungen als Praktik einer Weltliteratur (die man als eine Praxis für die Forderung eines literarischen Kosmopolitismus verstehen kann) versteht, dann hat Tieck zur kosmopolitischen Literatur beigetragen.

---

<sup>272</sup> <http://edoc.hu-berlin.de/hostings/athenaeum/documents/athenaeum/2003-13/hoelter-achim-93/PDF/hoelter.pdf> 27.04.2016

<sup>273</sup> [http://www2.hu-berlin.de/zfgerm/02\\_publ\\_inh\\_09\\_vorwort.htm](http://www2.hu-berlin.de/zfgerm/02_publ_inh_09_vorwort.htm) 08.05.14

Die Übersetzungen der Romantik konnte man als eine Vereinigung verschiedener Literaturen verstehen, und es entstand bei den Romantikern eine Idee eines gemeinsamen dichterischen Schaffens. Friedrich Schlegel forderte zum Beispiel die romantischen Schriftsteller auf, ihre Vorstellung von Poesie zu erweitern und sie einem höheren Ziel anzuschließen. Dadurch hatte die romantische Kunst nicht nur ein nationales Interesse, sie war Teil eines kollektiven Versuches, alles Poetische als gemeinsamen übernationalen Ausdruck darzustellen. Romantische literarische Netzwerke knüpften ihr ästhetisches Schaffen u.a. bei Dichtungen, Übersetzungen und Vorlesungen aneinander mit dem Ziel einer gemeinschaftlichen ästhetischen Produktion. Diese Zusammenarbeit einiger Schriftsteller vollzieht sich u.a. in der von den Romantikern genannten *Symphilosophie* oder *Sympoesie*. Das Thema wird von Tieck in der Rahmenerzählung im *Phantasmus* aufgenommen, indem er eine Geselligkeitskultur darstellt und eine sympoetische Qualität zwischen den Protagonisten beschreibt. Die fiktionale Handlung, eine Erinnerung an - und auch Verherrlichung von Tiecks Aufenthalt in Jena, spiegelt eine eher konstruierte, idealisierte Lebensform wider, die man als Wunschbild des Autors sehen kann. Obwohl es auf dieser Grundlage schwer ist, eine gesellschaftliche Wirklichkeit außerhalb der Rahmenerzählung zu beschreiben, kann die Erzählung als narrativer Text Tiecks Literaturverständnis beleuchten, was für die Frage nach Tiecks Beitrag zum kosmopolitischen Diskurs wesentlich ist. Indem Tieck sieben Protagonisten aus unterschiedlichen Perspektiven über Kunst und Literatur diskutieren lässt, bekommt er die Möglichkeit zu einer Multiperspektivität durch ihre verschiedenen Sichtweisen. Sie erlauben ihm, Themen der Frühromantik aufzugreifen, und die Binnenerzählungen zu kommentieren. In der Weise entsteht nicht nur ein Dialog zwischen der Rahmenerzählung und den Binnengeschichten, sondern auch zwischen dem ganzen Werk und anderen Texten außerhalb des *Phantasmus*. Tiecks Anspielungen auf andere Zeitgenossen und ihre Texte stellen einen Dialog dar, der verdeutlicht, dass es sich hier um intertextuelle Strukturen handelt. Durch die geselligen Gespräche der Protagonisten nimmt Tieck Themen auf, die als intertextuelle Signale definiert werden könnten, zum Beispiel das Thema von Gattungen und Genres und die Vermischung der Formen vom Lyrischen, Epischen und Dramatischen – was ja auch im *Phantasmus*, die Sammlung von Märchen, Erzählungen, Schauspielen und Novellen, literarisch umgesetzt wird. Der dialogische Charakter des *Phantasmus* zeigt Tiecks offene Haltung zu verschiedenen Kulturen und Literaturen, eine Eigenschaft, die wir einer kosmopolitischen Literatur zuwiesen.

Ich habe drei Märchen von Tieck für diese Studie gewählt. Einer der Gründe dafür ist, dass man in der Romantik begonnen hat, sie als einen Teil einer deutschen Tradition aufzufassen. In den Kunstmärchen findet man eine Pluralität der Wirklichkeit, eine Psychologisierung der Figuren und eine komplexe Weltsicht, die ich in der Frage nach einer kosmopolitischen Literatur besonders interessant finde. Die Kunstmärchen sind autoreflexiv, und fordern dadurch auch den Leser auf, selbstreflexiv zu sein. Diese Forderung lässt sich auf den Ulrich Beck genannten "kosmopolitischen Blick" beziehen, der als ein alltäglicher, historisch wacher, reflexiver und dialogischer beschrieben wird.<sup>274</sup> Bei den Hauptträgern der Rahmenerzählung - das heißt, bei den männlichen Protagonisten - ist das hohe Reflexionsniveau einen natürlichen Teil ihres Symphilosophierens. Ihre geselligen, gemütlichen Dialoge stehen aber in scharfem Kontrast zu der Dialogform und ihr Verhältnis zu anderen Menschen in den ersten zwei Märchen in der Binnengeschichte, *Der Blonde Eckbert* und *Der Runenberg*. Ritter Eckbert und Bertha lebten einsam, gingen selten außerhalb den Ringmauern ihres Schlosses und sind von der fremden Außenwelt distanziert. Ihre Zurückgezogenheit und Einsamkeit sind selbsterwählt. Berthas Innenwelt ist ihr Geheimnis, und wenn sie es mitteilt, bekommt ihr Leben große Herausforderungen. Im Zentrum dieses Märchens steht also das Rätsel der Mitteilung. Bertha verbleibt skeptisch gegenüber anderen Menschen und der äußeren Welt. Einen Dialog mit anderen zu führen, ist für sie schwierig. In *Der Runenberg* wünscht Christian in der fremden Welt zu reisen, um sie entdecken und neue Menschen zu treffen, aber der Versuch scheitert, indem das Unbekannte immer wieder zu einer Entfremdung führt. Er sucht das Ferne, obwohl er das Glück in der Nähe erlebt. In beiden Märchen leiden die Helden an Angstzuständen, befinden sich zum Schluss einsam in der Welt und enden schrecklich mit Wahnsinn und Mord. Die Märchen können in der Art als anti-kosmopolitisch aufgefasst werden. Nur das letzte Märchen *Die Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence* kann eher kosmopolitisch aufgefasst werden, nicht weil es glücklich endet, sondern weil die Betrachtungsweise des Protagonisten wahrhaft kosmopolitisch aufgefasst werden kann. Peter sehnte sich nach neue Erlebnisse, neue Umgebungen und neue Menschen zu treffen, weil er eine Neudefinierung der alten Konstellationen von Ich und Welt sucht. Obwohl er schon das Gefühl der Nicht-zugehörigkeit erlebt, dann scheint ihm die Fremderfahrung

---

<sup>274</sup> Beck 2004, 10.

höchst notwendig. Das Fremde als Eigenes zu verstehen ist bei Peter ein echter Versuch und er findet auch die Balance zwischen dem Vertrauen und der Distanz zu anderen Menschen. Deswegen kann auch ein ewig neues Leben erreicht werden: Im Unterschied zu den Protagonisten der zwei anderen Märchen, besitzt Peter einen dialogischen, kosmopolitischen Blick.

Die drei analysierten Märchen im *Phantasmus* sind verschiedenen und mehrstimmig. In Verbindung mit der Rahmenerzählung präsentieren sie Tiecks Sichtweisen und durch sie kann Tieck auch ein kosmopolitisches Perspektiv einnehmen. Tieck lässt sich in ein enges Verständnis von Nationalliteratur nicht hineinpressen.

## Literaturverzeichnis

### Monographien:

Albrecht, Andrea 2005: Kosmopolitismus. Weltbürgerdiskurse in Literatur, Philosophie und Publizistik um 1800. Walter de Gruyter, Berlin, New York.

Bachtin, Michail M. 1979: Die Ästhetik des Wortes. 1. Aufl., übers. von Rainer Grüber und Sabine Reese. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

Bär, Jochen A. 1999: Sprachreflexion der deutschen Frühromantik. Konzepte zwischen Universalpoesie und Grammatischem Kosmopolitismus. Stefan Sonderegger, Oskar Reichmann (Hrsg.), Walter de Gruyter, Berlin.

Beck, Ulrich 2004: Der kosmopolitische Blick oder: Krieg ist Frieden. 1.Aufl., Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

Berbig, Roland u.a. 2016: Phantastik und Skepsis. Adelbert von Chamisso's Lebens- und Schreibwelten, Bd. 1, V&R unipress, Göttingen.

Böhm, Alexandra 2013: Heine und Byron. Poetik eingreifender Kunst am Beginn der Moderne. De Gruyter, Berlin.

Derrida, Jacques 2001: Von der Gastfreundschaft. Peter Engelmann (Hrsg.), aus dem Französischen von Markus Sedlaczek, Passagen-Verlag, Wien.

Fricke, Harald 2000: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. II: H-O, Walter de Gruyter, Berlin, New York.

Genette, Gérard 1993: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Karl Heinz Bohrer (Hrsg.), übers. von Wolfram Bayer und Dieter Hornig, Neue Folge Band 683, Edition Suhrkamp, Paris.

Goethe, Johann Wolfgang von 1999: Sämtliche Werke. Ästhetische Schriften 1824-1832, Anne Bohnenkamp (Hrsg.), 1. Abteilung, Bd.22, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main.

Goßens, Peter 2011: Weltliteratur: Modelle transnationaler Literaturwahrnehmung im 19. Jahrhundert. Verlag J.B. Metzler, Stuttgart.

Hasenpflug, Kristina 1997: Ludwig Tiecks Darstellung der Salongespräche im Phantasmus, Hartwig Schultz (Hrsg.), De Gruyter, Berlin.

Iwasaki, Eijiro 1990: Begegnung mit dem ‚Fremden‘. Grenzen – Traditionen – Vergleiche, Akten des VIII. internationalen Germanisten-Kongresses Tokyo, Bd. 9. Sektion 15: Erfahrene und imaginierte Fremde, Iudicium Verlag, München 1991.

Kortländer, Bernd 2011: Das Fremde im Eigensten: Die Funktion von Übersetzungen im Prozess der deutschen Nationenbildung. Narr Verlag, Tübingen.

Kremer, Detlef 2007: Romantik. Lehrbuch Germanistik. 3., aktualisierte Auflage, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart.

Kristeva, Julia 1969: *Sèmèiôtikè - Recherches pour une sèmanalyse*. Seuil, Paris.

Meißner, Thomas 2007: *Erinnerte Romantik. Ludwig Tiecks „Phantasmus“*, Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg.

Petzoldt, Ruth 2000: *Albernheit mit Hintersinn. Intertextuelle Spiele in Ludwig Tiecks romantischen Komödien*, (Stiftung für Romantikforschung, Bd. 7.) Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg.

Schlegel, August Wilhelm 2007: *Kritische Ausgabe der Vorlesungen. Vorlesungen über Ästhetik [1803-1827]*, hrsg. von Georg Braungart 2 Bde., erster Teil, Verlag Ferdinand Schöningh GmbH & Co, Paderborn, München, Wien, Zürich.

Schlegel, Friedrich 1967: *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, Hans Eichner (Hrsg.) (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jaques Anstett und Hans Eichner. 1 Abteilung. Bd.II) Schöningh Thomas-Verlag, München, Paderborn, Wien.

Schlegel, Friedrich 2014: *Ästhetische und Politische Schriften*. Karl-Maria Guth (Hrsg.), Verlag der Contumax, Berlin.

Schmitz, Walter 1997: *Ludwig Tieck. Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen.

Spateneder, Jana 2010: *Die Heimkehr des Don Quijote in die deutsche Romantik. „Wo gehen*

wir denn hin? Immer nach Hause.“ Bd. 36, Verlag Dr. Kovac, Hamburg.

Stockinger, Claudia; Scherer, Stefan 2011: Ludwig Tieck: Leben - Werk - Wirkung, de Gruyter, Berlin.

Sørensen, Bengt Algot 2003: Geschichte der deutschen Literatur I. Vom Mittelalter bis zur Romantik. 2 Aufl., Verlag C.H. Beck, München.

Thielking, Sigrid 2000: Weltbürgertum: Kosmopolitische Ideen in Literatur und politischer Publizistik seit dem achtzehnten Jahrhundert. Wilhelm Fink Verlag, München.

Tieck, Ludwig 1985: Schriften in 12 Bänden. Manfred Frank (Hrsg.) Bd. 6: Phantasmus. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main.

Tieck, Ludwig 1991: Schriften in 12 Bänden. Achim Hölter (Hrsg.) Bd. 1: 1798-1794, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main.

Zybura, Marek 1994: Ludwig Tieck als Übersetzer und Herausgeber. Zur frühromantischen Idee einer „deutschen Weltliteratur“. Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg.

Aufsätze und Diplomarbeiten:

Gille, Klaus F. 1993: Der Berg und die Seele: Überlegungen zu Tiecks "Runenberg" in: Neophilologus, 77 (4), 611-623.

Horstmann, Axel 1976: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Joachim Ritter, Karlfried Gründer (Hrsg.), Bd. 4, Darmstadt.

Hühn, Helmut; Matuschek, Stefan 2014: Das aufgeklärte Märchen: Eine europäische Erfolgsgattung von Mme d'Aulnoy und Perrault bis zu den Brüdern Grimm. In: Fabula, Vol.55. 1. Aufsatz, Walter De Gruyter.

Japp, Uwe 39/2008: Die diskursive ‚Imagination‘ Europas bei August Wilhelm und Friedrich Schlegel in: Colloquium Helveticum.

Kaiser, Gerhard R. 1998: Geheimnis und Geselligkeit in Tiecks Phantasmus. Revista de Filología Alemana, Vol.6, S.89-107.

Lubkoll, Christine 2008: Fingierte Mundlichkeit - inszenierte Interaktion. Die Novelle als Erzählmodell. In: Zeitschrift für Germanistische Linguistik 36, 381-402.

Mittermayr, Andreas Christoph 2011: Kosmopolitische und kosmopolitisch-engagierte Literatur am Beispiel Ilija Trojanows. Diplomstudium Deutsche Philologie UniStG, Wien.

Internet und Nachschlagewerk:

Duden – Deutsches Universalwörterbuch, 5 Aufl. Mannheim 2003.

[http://complit.univie.ac.at/fileadmin/user\\_upload/abt\\_complit/VO%C3%BCb06.pdf](http://complit.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/abt_complit/VO%C3%BCb06.pdf)

[http://de.langenscheidt.com/fremdwoerterbuch/locus-amoenus?sq=locus-amoenus&q\\_cat=/fremdwoerterbuch/](http://de.langenscheidt.com/fremdwoerterbuch/locus-amoenus?sq=locus-amoenus&q_cat=/fremdwoerterbuch/)

<http://edoc.hu-berlin.de/hostings/athenaeum/documents/athenaeum/2003-13/hoelter-achim-93/PDF/hoelter.pdf>

<http://edoc.hu-berlin.de/hostings/athenaeum/documents/athenaeum/2005-15/meissner-thomas-269/PDF/meissner.pdf>

[https://germanistik.univie.ac.at/fileadmin/user\\_upload/inst\\_germanistik/projekte/janke/Diplomarbeiten-PDF/dipl\\_mittermayr.pdf](https://germanistik.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/inst_germanistik/projekte/janke/Diplomarbeiten-PDF/dipl_mittermayr.pdf)

[http://is.muni.cz/th/329495/ff\\_m/DP\\_cast.4.txt](http://is.muni.cz/th/329495/ff_m/DP_cast.4.txt)

<http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&hitlist=&patternlist=&lemid=GA02245#XGA02245>

[http://www2.hu-berlin.de/zfgerm/02\\_publ\\_inh\\_09\\_vorwort.htm](http://www2.hu-berlin.de/zfgerm/02_publ_inh_09_vorwort.htm)

<http://www.goethe.de/ges/phi/prj/ffs/the/a97/de9507770.htm>

[http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/birus\\_weltliteratur.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/birus_weltliteratur.pdf)

[https://www.projekte.hu-berlin.de/de/zfgerm/1999-2016\\_publicationen/bd-9-vorwort](https://www.projekte.hu-berlin.de/de/zfgerm/1999-2016_publicationen/bd-9-vorwort)

[http://www.slawistik.hu-berlin.de/de/fachgebiete/ungarlit/publ/BBH/bbh\\_alt/bbh14\\_orsz](http://www.slawistik.hu-berlin.de/de/fachgebiete/ungarlit/publ/BBH/bbh_alt/bbh14_orsz)

[http://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/16985/ssoar-1997-goebel-sympoesie\\_-\\_zur\\_funktion\\_der.pdf?sequence=1](http://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/16985/ssoar-1997-goebel-sympoesie_-_zur_funktion_der.pdf?sequence=1)