

# Das Sprach- und Musikverständnis in der Poetologie und den Märchen Wackenroders und Tiecks: Die Berglinger-Geschichte und *Der Runenberg* als Beispiel

Zhang Shuo  
(Berlin)

**Abstract:** Die Sprachkonzeption der Frühromantiker ist von einem besonderen Musikverständnis gekennzeichnet. Als Pioniere der Frühromantik haben Tieck und Wackenroder in ihren Frühschriften dieses Musikverständnis als eine Geheimnissprache der Natur avanciert, das die spätere romantische Poesie sowie Märchenkomposition beeinflusst hat. Die tragische Geschichte des Musikers Berglinger ist ein Versuch Tiecks und Wackenroders, ihr Musikverständnis literarisch vorzuführen. Das Märchen als ein gattungspoetischer Begriff erweitert sich in der Konzeption Novalis' zum „Musikalischen“, das langsam die realistische Welt durchdringt und sie schließlich in einen von der Musik regierten Zustand der Freiheit erhebt. In diesem Kontext ist Tiecks Märchen *Der Runenberg* als ein Experiment des frühromantischen Musik- und Sprachverständnisses zu verstehen. Der Protagonist des Märchens, Christian, nimmt im Laufe der Geschichte langsam die musikalische Sprache der Natur wahr und endet schließlich in einem Zustand des poetischen Wahnsinns im Einklang mit der Natur.

**Schlüsselwörter:** Musik, Sprache, Märchen, Berglinger, *Der Runenberg*

## 1. Die ästhetische Wende der frühromantischen Poetologie und die Reflexion über die Musik als Kern

Das Zeitalter der Frühromantiker, gerade zur Jahrhundertwende 1800, ist nicht nur zeitlich, sondern auch ästhetisch sowie poetisch ein Zeitalter der Wende. Die Wende zeigt sich sowohl in der Literatur mit einer romantischen Tendenz gegen die aufklärerische Vernunft, mit dem Untergang der „aufgehenden Sonne“ der Vernunft als Symbol, als auch in einem Aufschwung der Kunstästhetik, in der die verschiedenen Arten von Kunst nicht nur auf jeweils künstlerisch-technischer Ebene betrachtet, sondern auch philosophisch und poetologisch reflektiert werden. In der Kunstbetrachtung wird der Mensch mit seinem Gefühl und seiner Empfindung wiederum in den Mittelpunkt gerückt. Die Aufwertung der Sinnlichkeit taucht bereits bei Herder auf, dessen theoretisches Postulat mit seiner poetischen Nachwirkung bei den Frühromantikern zu finden ist.<sup>1</sup> Sensibel verspüren schon im

---

<sup>1</sup> Rüdiger Safranski nimmt in seinem Buch *Romantik: Eine deutsche Affäre* Herde als den ersten Romantiker an, dessen Ideologie die kommende Epoche der literarischen

Jahr 1796 drei junge Studenten in Tübingen den Geist der kommenden Epoche und verfassen ein leidenschaftliches Programm, in dem die Poesie als Seele der kommenden Epoche bezeichnet wird. Hegel, Schelling und Hölderlin proklamieren gemeinsam in einem programmatischen Entwurf, *Das Älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* (1796-1797), die absolute Freiheit aller Geister. Sie prophezeien, daß eine Idee der Vorstellung von „ich selbst“ als ein absolut freies Wesen erscheinen wird, mit der „eine ganze Welt – aus dem Nichts“<sup>2</sup> hervortritt. Nichts anderes als die Idee der Schönheit werde die Wahrheit und Güte verschwistern und als höchster Akt der Vernunft werde der ästhetische Akt alle Wissenschaft und die Philosophie überleben. Eine literarische Verwirklichung dieses Programms findet man gerade in der Literatur der Frühromantiker, die von einer bestimmten poetologischen und metaphorischen Idee geleitet werden.

Die Poetologie der Frühromantik, deren Wurzeln mit der Tendenz des deutschen Idealismus im philosophischen Bereich untrennbar verwoben sind, stützt sich überwiegend auf eine frühromantische Ästhetik. In der Literatur der Romantik wird die Musik aufgrund ihrer gegenstandslosen und stimmungshaltigen Aussage als Medium des Romantischen, und zwar als Symbol romantischer Sehnsüchte, verklärt. F. Schlegel hat einmal die Musik als „[die] eigentlich[e] Kunst dieses Jahrhunderts“<sup>3</sup> bezeichnet. Musik als ein Phänomen nimmt von Anfang an in der romantischen Poetik eine besondere Position ein, die sich wie ein roter Faden von Tieck und Wackenroder bis hin zu E.T.A. Hoffmanns Werken durch die Epoche verfolgen lässt. Das bei Tieck und Wackenroder zuerst aufgetauchte Problem des Musikers, der unter der Spaltung der Empfindung und des Erkennens leidet, mündet später bei Novalis und F. Schlegel in Überlegungen zur ‚musikalischen Poesie‘. Die von der musikalischen Terminologie ausgeliehenen Begriffe wie Dissonanz, Harmonie, Rhythmus usw. werden den sprachlichen bzw. poetischen Überlegungen beigemischt, wodurch, so meine These, eine spezielle Poetologie entstanden ist, die später in den frühromantischen Kunstmärchen, besonders bei Tiecks, Spuren hinterlässt. Daher wird in diesem Artikel über das Musikverständnis anhand des Vergleiches mit dem frühromantischen Sprachkonzept am Beispiel der frühen Werke Tiecks mit Wackenroder reflektiert und schließlich das Sprach- und Musikmotiv im Märchen *Der Rutenberg* analysiert.

---

Romantik tief beeinflusst. Vgl. Rüdiger Safranski, *Romantik: Eine deutsche Affäre*. Frankfurt am Main 2009.

<sup>2</sup> Georg Wilhelm Hegel & Friedrich Wilhelm Joseph Schelling & Friedrich Hölderlin, *Das Älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*. In: *Theorie der Romantik*. Stuttgart 2000. S. 54.

<sup>3</sup> F. Schlegel, *Literary Notebooks*. Hans Eichner (Hg.), Frankfurt a.M., Berlin, Wien 1980, S. 116.

## 2. Musik als Sprache der Natur und Berglinger im „Käfig der Kunstgrammatik“

Als Pioniere der Frühromantik bereiten Wackenroder und Tieck die später avancierten theoretischen Ansätze der Romantiker vor, vor allem F. Schlegels und Novalis', indem sie in einer gemischten Textform – vom Brief bis hin zum Märchen – in ihren früheren Werken zur Darstellung bringen, wie das genialische Subjekt durch das Medium der Kunst als eine geheimnisvolle und gefühlsmäßige Sprache seinen Ausdruck findet. Dabei tritt das Problem zutage, wie sich das Subjekt als ein romantisches Genie im Prozess des Schaffens selbst objektivieren kann. Dieses Problem der Selbstverobjektivierung des Subjekts, bzw. des Verhältnisses zwischen Subjekt (Künstler) und Objekt (Kunst), ist ein zentrales Thema in der zeitgenössischen Philosophie, welches eben den Frühromantikern nicht nur bekannt, sondern sogar vertraut war. Als ein intimer Freund des literarischen Kreises in Jena beeinflusst Schelling die literarischen Frühromantiker äußerst stark. Das Subjekt muss, nach philosophischer Deduktion Schellings, in demselben Maße seine bestimmte Kontur verlieren, wie das Subjekt den Gefühlen und dem Unbewussten ausgeliefert ist. Diese mit der Kunstbetrachtung kombinierte philosophische Deduktion, welche das Genie als Ausgangspunkt sieht, eröffnet eine Reihe von Paradigmen, die das subjektive Ausdrucksproblem in der Poetik zum Vorschein bringen. Anders als die Philosophen wird das Kunstproblem literarisch durch die fiktiven Geschichten vom Künstler dargestellt, deren Repräsentanten in der Literatur Tieck und Wackenroder, im Bereich der Malerei Raffael und in der Musik Berglinger sind. In diesem Kontext bildet die Musik wiederum einen Ansatz, um die poetische Intention in der Literatur der Frühromantiker zu entziffern. Wie die Künstler als ein geniales Subjekt ihren Ausdruck durch das Medium der Musik finden, bildet in den ästhetischen Überlegungen der beiden Werke *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* und *Phantasie über die Kunst*, die als gemeinsames Ideengut des jungen Tieck und Wackenroder anerkannt werden, ein zentrales Thema.<sup>4</sup>

In dem 1799 nach Wackenroders Tod veröffentlichten Sammelband *Phantasie über die Kunst* setzt Tieck die Beschäftigung mit der Faszination der Musik fort, die im ersten Teil des Buches *Herzensergießungen* mit der Geschichte des Musikers Berglinger etabliert ist. Im letzten Abschnitt wird eine Verschiebung des Objektivierungsvorgangs auf eine andere Ebene vollführt, indem eine kunsttheoretische Reflektion über das Dilemma der Künstlerrol-

---

<sup>4</sup> Im folgenden Text werden alle Zitate der beiden Bücher aus der historisch-kritischen Ausgabe der *Sämtlichen Werke und Briefe* von Wilhelm Heinrich Wackenroder zitiert. *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* wird als HE, *Phantasie über die Kunst* als PH abgekürzt. Die Seitennummern stammen aus: Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe*. Silvio Vietta & Richard Littlejohns (Hg.), Heidelberg 1991. Bd. I.

le in eine Theorie der Musik als einzelne Kunstgattung verwandelt wird. Das Musikverständnis von Wackenroder und Tieck ist eng mit der für die Romantik typischen Vorstellung vom sprachlichen Charakter der Musik verbunden. Doch anders als beim Ausdrucksproblem des Subjekts auf der sprachlichen Ebene gibt es für die beiden kein konkretes Subjekt der musikalischen Sprache, das diese ausdrücken oder schaffen müsste, sondern die Musik wird als reine Schöpfung und Kreatur der Natur angesehen:

Wie man sich den Weltgeist in der ganzen Natur allgegenwärtig denken kann, jeden Gegenstand als Zeugen und Bürgen seiner Freundesnähe, so ist Musik wie Bürge, Seelenton einer Sprache, die die Himmelsgeister reden, die die Allmacht unbegreiflich in Erz und Holz und Saiten hineingelegt hat, daß wir hier den verborgenen Funken des Klanges suchen und heraus schlagen. (PH S. 234)

Die Musik wird hier zum ersten Mal zur einer Geheimnissprache der Natur erhoben, die von der materialistischen Ebene emanzipiert wird. Für die beiden Frühromantiker ist die Musik die dunkelste, geheimnisvollste und unergründlichste von allen Künsten, denn „die Tonkunst ist gewiß das letzte Geheimnis des Glaubens“ (PH S. 241). Das Scheitern, den mystischen Charakter der Musik sprachlich zu durchdringen, führt schließlich dazu, daß die Musik an einem inkommensurablen Ort des menschlichen Gemüts landet und nicht mehr durch Vernunft begriffen werden kann. Alle grammatischen Systeme und sprachlichen Mittel scheitern an der Musik. Das Wesen der Musik, an deren Spitze für Wackenroder und Tieck die Instrumentalmusik steht, sei frei und unabhängig: sie schreibe sich nur selbst ihre Gesetze vor und phantasie spielend und ohne Zweck; getrieben von der dunkelsten Kraft erfülle und erreiche sie jedoch selbst den höchsten Zweck, der nur von Gott geleitet wird. Für die beiden ist die Instrumentalmusik eine Mischung aus mathematischen Tonverhältnissen und dunkler, phantastischer Bedeutsamkeit, geschaffen auf geradezu mystische Art und Weise, die nur von Gott geleitet und durchschaut werden kann. Es gibt nach Meinung der beiden keine andere Kunst, die so himmlisch und geheimnisvoll wie die Instrumentalmusik, besonders die Symphonie, ist. Sie meinen in der Instrumentalmusik die menschliche Sprache eben zu bemerken, doch unabhängig und frei von sprachlichen Gesetzen bleibt.

Die Musik sprachlich zu beschreiben ist in diesem Sinn nicht nur unmöglich, sondern sogar frevelhaft. Wie man eigentlich mit der Musik umgehen darf, liegt in dem „geheimnisvolle[n] Strome“, die wie eine Reihe Bilder ohne Worte in das menschliche Gemüt sich drängt. (vgl. PH S. 219f) Die von der Musik für die Augen erzeugten „tausend Bilder“ ist mit Sprache gar nicht beschreibbar, da „die Sprache [...] die Veränderungen nur dürtig zählen und nennen, nicht die aneinanderhängenden Verwandlungen der Tropfen uns sichtbar vorbilden [kann]. Und ebenso ist es mit dem geheimnisvollen Strome in den Tiefen des menschlichen Gemütes beschaffen.“ (PH S. 220)

Deshalb kritisieren Wackenroder und Tieck ärgerlich die zaghaften „Vernünftler“ (PH S. 218), die verlangen, Tonstücke in Worten zu erklären und schließlich vergeblich daran scheitern. Das reine, formlose Wesen der Musik übersteigt die Grenzen der Sprache und somit die subjektive Ausdrucksfähigkeit. Wackenroder und Tieck sehen in der menschlichen Sprache nur noch eine Gewohnheit, durch die der Mensch ein System in Worte zu fassen und auszuspinnen versucht. Tatsächlich ist die gewöhnliche Sprache, die im Gedanken niedergelegt wird, weit entfernt vom Wesen der Welt, und kann deshalb nur eine „Fessel“ für die Gedanken sein. Am Ende des Kapitels „Die Töne“ in *PH* wird das Verhältnis zwischen den Tönen und Sprachen in einem metaphorischen Bild des Schiffes in einem Gedicht zu Papier gebracht:

Wenn die Ankerstricke brechen,  
 Denen du zu sehr vertraust,  
 Oft dein Glück auf ihnen baust,  
 Zornig nun die Wogen sprechen, –  
 O so laß das Schiff den Wogen,  
 Mast und Segel untergehn,  
 Lass die Winde zornig wehn,  
 Bleibe dir nur selbst gewogen,  
 von den Tönen fortgezogen,  
 Wirst du schön're Lande sehn:  
 Sprache hat dich nur betrogen,  
 Der Gedanke dich belogen,  
 Bleibe hier am Ufer stehn. –  
 (PH S. 238f)

Die Töne werden als eine von draußen kommende Kraft dargestellt, gegen die man sich nicht wehren solle. Man wird „schön're Lande sehn“, wenn man die eigene Subjektivität den Tönen und den dadurch verursachten Gefühlen preisgibt. Der betrügerische Charakter der Sprache sei ein Hindernis für die Wahrnehmung der wahren Schönheit. Der Weg zur Schönheit wird anstatt der Fähigkeit zu denken und zu sprechen auf die Fähigkeit des Fühlens umgestellt, ein zentraler Gedanke in der Literatur des frühen Tiecks und Wackenroders. Die Musik wird gerade an diesem Punkt höher geschätzt als die Sprache, an dem die Vernunft scheitert und das Gefühl als der zentrale Faktor beim Wahrnehmungsprozess hervortritt. Es wird in *PH* versucht, die Musik im Zusammenhang mit dem menschlichen Gefühl als ein mythisches Element zwischen dem Göttlichen und Menschlichen zur Auf-führung zu bringen. Dieses Gefühl als Basis für künstlerischen Genuss und künstlerisches Talent ist im ästhetischen Gedankengerüst Tiecks und Wackenroders übermenschlichen Ursprungs und göttlicher Abstammung.

Das Kunstempfinden ist nach Wackenroder und Tieck unmittelbar mit dem menschlichen Gemüt verbunden und die Musik schwebt nur im offenen Meer des Gefühls. Die Menschheit sei nach Wackenroder wie ein Segler auf dem Meer, die nur durch den himmlischen Hauch, der von oben heran-

weht, ans Land gelangt. (vgl. PH S. 219) Die Metapher des Schiffes tritt in diesem Kontext nochmal auf, um wiederum zu bestätigen, daß der Mensch das von der Kraft der Töne getriebene Gefühl freisetzen soll. Die äußere Form ist ein wichtiges Element der hervorragenden Kunst, vor allem sei immer noch das begabte Gemüt das Maß aller Dinge, nur wenn der Künstler „die tiefsinnige Wissenschaft in diesen Flammen schmelzt“ und nur wenn „Gefühl und Wissenschaft so fest und unzertrennlich ineinander hängen, wie in einem Schmelzbild Stein und Farben verkörpert sind“ (PH S. 218), wird die rätselhafte, dunkle Kraft und die phantastische Bedeutsamkeit der Musik befreit. Wackenroder und Tieck kritisieren diejenigen, die nur auf die technische Ebene der Musik und die musikalischen Gesetze achten. Für solche vernünftigen Herzen gäbe es nichts mehr als rohe und grelle Melodie.

Diese Musikauffassung, eingeschlossen in die gesamte Kunstauffassung der Frühromantik, führt zu einem für die Frühromantiker im Zentrum ihrer Ideologie liegenden Problem: den Konflikt zwischen dem Gefühl und der Vernunft im Kunstbereich. Um die Rolle des Gefühls im Musikverständnis Wackenroders und Tiecks zu begreifen, muss zuerst der Ursprung der Musik, nach dem Verständnis der beiden Frühromantiker, nachvollzogen werden. Wackenroder unterscheidet zuerst die Musik vom Schall oder Ton. Der Ursprung der Musik liege nur im innerlichen Antrieb der menschlichen Natur:

Der Schall oder Ton war ursprünglich ein grober Stoff, in welchem die wilden Nationen ihr unförmlichsten Affekten auszudrücken streben, indem sie, wenn ihr Inneres erschüttert war, auch die umgebenden Lüfte mit Schrei und Trommelschlag erschütterten, gleichsam um die äußere Welt mit ihrer inneren Gemütsimpörung ins Gleichgewicht zu setzen. (PH S. 216)

Nachdem die unaufhaltsame Entwicklung der Menschheit aber die ursprünglich in der menschlichen Seele verwurzelten musikalischen Gefühle durch die Säkula, die Alltagswelt, das Nicht-Geistliche berühren lässt, entstehe erst in den viel späteren Jahrhunderten aus den Tönen ein kunstreiches System. Doch die unendliche Quelle für die reichhaltige moderne Musik, die mit mannigfaltigsten Tonarten aufgebaut wird, liege in einem von Wackenroder als „Orakelhöhlen“ (PH S. 218) bezeichneten Ort, in den nur die weisen Männer hinunterzusteigen wüssten und dort zahllose neue Lehren fänden. Der einzelne Ton ist eine natürliche Kreatur und erst durch die Zusammensetzung in der weisheitsvollen Ordnung erhalten die Töne eine sinnliche Kraft, wozu nur das menschliche Gefühl fähig ist. Ohne weitere Ausbildung soll die Menschheit von Natur aus fähig sein, das Wesen der Kunst, vor allem das der Musik, emotional zu erfassen und zu berühren. Jedes Musikwerk sei vom Gefühl hervorgebracht, deswegen kann es auch nur durch Gefühl überhaupt erfasst und innerlich begriffen werden. Das Gefühl selbst sei schließlich nur durch Fühlen zu erfassen und zu begreifen, ein

Prozess, von dem die Vernunft völlig ausgeschlossen werden muss. Der Gedanke, daß das Gefühl nur vom Gefühl erfasst wird bzw. werden kann, kündigt bereits die Bildung einer Kluft zwischen der Vernunft und dem Gefühl an, ein späteres zentrales Prinzip des romantischen Weltbilds. Die Schlussfolgerung Wackenroders und Tiecks lautet entsprechend, daß derjenige, der „mit der Wünschelrute des untersuchenden Verstandes entdecken will [...], was sich nur von innen heraus fühlen lässt, [...] der wird ewig nur Gedanken über das Gefühl und nicht das Gefühl selber entdecken.“ (Ebenda)

In diesen Kontext gehört die Musik zur Kunst des Fühlens und im Gegensatz dazu gehört die Sprache zum Bereich des ‚Verstehens‘. Schon in den *HE* entwickeln Wackenroder und Tieck die These, daß die Kunst funktioniert, indem sie das Göttliche im Menschen, das sonst nur als Unsichtbares und Unaussprechliches hinter der Wand des Logos anonym verbleibt, zur sinnlich wahrnehmbaren Erscheinung hervorbringt, ohne das ein Bedürfnis der Teilnahme der menschlichen Sprache gegeben wäre. Nur hätten die „Aferweisen“ (*HE* S. 56) den Wahn, durch menschliche Kraft die göttliche Eingebung zu erlangen und überdies den anderen ihr Geheimnis beizubringen, was sich nach der Meinung der beiden Frühromantiker wesentlich gar nicht in Worte fassen lässt. Der Konflikt zwischen der logischen und systematischen äußeren Form der Musik und dem Gefühl als innerem Wesen der Musik wird in dem letzten Teil der *HE* am Beispiel Berglingers unter Beobachtung gestellt.

Die Musik, die eine zentrale Rolle im Leben des fiktiven Musikers Berglinger spielt, wirkt sich in seinen zwei großen Lebensphasen sehr unterschiedlich auf ihn und auf sein Schaffen, sein Selbstverständnis und schließlich sogar auf seine Gesundheit aus: Zunächst ist Berglinger als ein Musikzuhörer anzutreffen, später als ein Komponist. Ein Stichwort für die künstlerische Existenz Berglingers als Zuhörer ist der ‚Genuss‘, mit dem oft ein anderer Begriff kombiniert wird: ‚Rausch‘. Berglinger erfährt während des Musikerlebnisses nicht nur einen himmlischen Kunstgenuss, sondern ist auch der Musik hilflos und narkotisch ausgeliefert. Über das Musikerlebnis Berglingers berichtet der als Erzähler fungierende „Klosterbruder“ so:

Ehe die Musik anbrach, war es ihm, wenn er so in dem gedrängten, leise murmelnden Gewimmel der Volksmenge stand, als wenn er das gewöhnliche und gemeine Leben der Menschen als einen großen Jahrmarkt unmelodisch durcheinander und um sich herum summen hörte; sein Kopf ward von leeren, irdischen Kleinigkeiten betäubt. Erwartungsvoll harrte er auf den ersten Ton der Instrumente [...] die Musik durchdrang seine Nerven mit leisen Schauern und ließ, so weit sie wechselte, mannigfache Bilder vor ihm aufsteigen [...] Tausend schlafende Empfindungen in seinem Busen wurden losgerissen und bewegten sich wunderbar durcheinander [...] (*HE* S. 132)

Berglinger sei im Buch ein idealer Zuhörer, da er sich einfach dem Gefühl preisgibt. Wie die beiden Autoren im oben genannten Gedicht über das von seinen Tauen sich losreißende Schiff bereits idealisiert haben, sei Berglinger „von dem Tönen fortgezogen“. Er sei völlig beim Musikhören ausser Kontrolle und fühle immer den inneren Drang, demütig auf den Knie zu liegen, ohne den Grund zu nennen. Der Einklang zwischen der von außen kommenden Musik und seiner inneren emotionalen Bewegung zeigt sich darin, dass „[s]eine ewig bewegliche Seele ganz ein Spiel der Töne [war]“ (PH S. 133). Die Musik scheint ihm manchmal „Worte“ zu sein, aber verstanden - rational verstanden im Sinne der Aufklärung - hat er sie niemals. Leidenschaftlich taucht er in die Musikwelt, die nur mit seiner inneren Gefühlswelt verbunden wird und ignoriert damit die äußere Alltagswelt. Das Gefühl für die Musik sei ihm sprachlich unfassbar, deswegen inkommensurabel. Das führt dazu, daß Berglinger versucht, die Musik als eine Wissenschaft zu erlernen und mit der Musik zu ‚sprechen‘. Das tragische Leben des Berglingers beginnt wohl damit, daß er die Musik als eine systematische Wissenschaft erfassen will. Er flieht von zu Hause und wird - wie er es schon immer erwünschte - in der bischöflichen Residenz Kapellmeister. Das zweite Hauptstück beginnt mit einem Brief vom „Musiker“ Berglinger, in dem er über seinen inneren Schmerz berichtet. Sein musikalisches Talent erschöpft sich in einem „Käfig“, in dem der Musik nichts weiteres als eine „mühselige Mechanik“ bleibt: „Daß alle Melodien (hatten sie auch die heterogensten und oft die wunderbarsten Empfindungen in mir erzeugt), alle sich nun auf einem einzigen, zwingenden mathematischen Gesetze gründeten! Daß ich, statt frei zu fliegen, erst lernen mußte, in dem unbehülflichen Gerüst und Käfig der Kunstgrammatik herumzuklettern!“ (HE S.139) Die Kluft zwischen dem vernünftigen Käfig der künstlerischen Grammatik und dem freischwebenden Gefühl bestätigen Tieck und Wackenroder mit eindeutigen Worten im *PH*: „Eine ewige feindselige Kluft ist zwischen dem fühlenden Herzen und den Untersuchungen des Forschens befestigt, und jenes ist ein selbständiges, verschlossenes, göttliches Wesen, das von der Vernunft nicht aufgeschlossen und gelöst werden kann.“ (PH S. 218f) Die Tragödie Berglingers liegt gerade darin, daß er unter der „sprachlichen“ Ebene der Musik leidet und das Gefühl als Wesen der Musik durch Einbruch der Vernunft und der musikalischen Regeln verlernt hat: „Es ist mir nicht möglich mit künstlichen Worten zu rühmen, ich kann nichts Kluges herausbringen.“ (HE S.140) Berglinger als Kapellmeister leidet unter der Zerrißenheit, „daß sein ganzes Leben hindurch der Kampf zwischen seinem ätherischen Enthusiasmus und dem niedrigen Elende dieser Erde ihn so unglücklich machen und endlich sein doppeltes Wesen von Geist und Leib ganz voneinander reißen sollte!“ (HE S. 144) Ein „doppeltes Wesen“ lässt sich in der Musikkomposition Berglingers nicht harmonieren und führt ihn schließlich zu einem elenden Tod.



Der Wunsch Berglingers nach einer „stillgestellten“ Seelenbewegung im Moment des Musikhörens ohne musikalische Vorkenntnisse deutet auf eine Sehnsucht nach dem vor-sprachlichen Zustand hin, in dem das Verstehen und Gefühl als reine Immanenz des ‚Einen‘ möglich wäre. Dieses Verständnis über das Wesen der Musik, das die Musik im Gegensatz zur Sprache als ein natürliches und gefühlsmäßiges Medium zwischen der Menschheit und Gott hält, führt aber in einer Sackgasse: die vom Himmel gesandte absolute Freiheit der Musik kann nur in der rein menschlichen Subjektivität enden, ohne jegliche Möglichkeit, sich zu objektivieren. Nur unter dem Prinzip des Genies, bei ihnen das Beispiel des Meistermalers Raffael, ist das Problem auf der künstlerischen Ebene gelöst.<sup>5</sup> Diese frühe Phase, in der die Musik als ein von der Natur und Gott geleitetes freies Element begriffen wird, übte starken Einfluss auf Tieck aus; deren Spuren lassen sich in der Märchenkomposition Tiecks finden, welche ich im letzten Teil des Artikels am Beispiel des Märchens *Der Runenberg* analysieren werde.

### 3. Das Sprach- und Musikmotiv im Märchen *Der Runenberg*

Es ist ein symptomatisches Phänomen, daß die Frühromantiker unter einer Schwärmerei über die literarische Form des Märchens leiden. Von Tieck und Wackenroder bis hin zu F. Schlegel und Novalis sammeln und komponieren sie leidenschaftlich Märchen. Als eine literarische Form repräsentiert das Märchen gerade die poetologische Anforderung der Frühromantiker. Die Kontroverse der Musik und Sprache zum Beispiel wird auf der Ebene der literarischen Form dadurch entspannt, daß Novalis das Märchen als ein literarisches Genre für ideal für die Synthese des Musikalischen und Poetischen erachtet. Die Überlegungen zur Musik, besser gesagt, zum ‚Musikalischen‘ Novalis‘, findet in dessen Bestimmung des Märchens ein Modell der „musikalischen Poesie“, das in seinen erkenntnistheoretischen, sprachphilosophischen sowie naturwissenschaftlichen Disziplinen seine Gültigkeit erweisen soll. Die Gattung des Märchens eignet sich deshalb dafür, eine poetische Erkenntnis zu entwickeln, da sich ein von außen kommender Blick auf einen Gegenstand mithilfe des Märchens zu einem von innen bestimmten Zustand wandelt. Für Novalis ist der Gegenstand des Märchens nicht mehr ein au-

---

<sup>5</sup> Das Problem, die Kunst auszudrücken und das Innere zu objektivieren, löst sich bei Wackenroders Raffael als ein Idealfall der Kunstdisposition. Nach seinem Konzept, welches das romantische Genie beschreibt, wird der höchste Moment des künstlerischen Schaffens als göttliche Inspiration hervorgehoben, während die reine Subjektivität des Künstlers aufgehoben wird. Die dadurch entstandenen Kunstwerke, denen qualitativ eine dionysische Dimension zugeschrieben wird, verfügen über eine reine Autorität, die nicht mehr dem subjektiven Willen des Künstlers zugehörig ist. Der Raffael als Repräsentant der romantischen Künstlerrolle hat, nachdem er durch die Führung des himmlischen Lichtes das Madonna-Bild gezeichnet hatte, eine gewisse Ehrfurcht vor dem eigenen Werk. Das Problem findet beim Musiker Berglinger keine derartige Lösung.

ßerhalb liegendes Objekt, sondern umgekehrt gilt für das Märchen, daß es sein „Seyn“ als Bild einer „verkehrten Welt“ repräsentiert. Die hermetische und verzauberte Welt des Märchens wird von Novalis<sup>6</sup> als ein Traum, in dem eine musikalische Phantasie regiert, anerkannt:

Ein Märchen ist eigentlich wie ein Traumbild - ohne Zusammenhang -  
Ein Ensemble wunderbarer Dinge und Begebenheiten - Z. B. eine musikalische Phantasie - die Harmonischen Folgen einer Aeolsharfe - die Natur selbst. (N3, S. 454, Nr. 986)

Unter dem Prinzip der musikalischen Phantasie erlaubt das Märchen einen poetischen Zustand, in dem die Poesie von dem logischen Zusammenhang der Kausalität und der Zweckrationalität befreit wird. Der Zustand des Märchens ist zwar ohne Zusammenhang, doch dessen Abfolge unter dem Prinzip der musikalischen Phantasie bildet eine Harmonie. Das Symbol der „Aeolsharfe“ verkörpert einen Naturzustand, in dem der Wind das Instrument durchweht und damit eine chaotische Harmonie entsteht. Novalis plädiert dafür, daß das Chaos ein Teil der Dichtung sein soll, die der sprachlichen Abstraktion entgegengesetzt wird. Die frei schwebende Phantasie im Märchen symbolisiert für ihn eine künftige Welt, die „das Vernünftige Chaos [ist] - das Chaos, das sich selbst durchdrang ...“ (N3, S. 281, Nr. 234). Denn das Chaotische ist in der romantischen Vorstellung gerade der vollendete Urzustand der Natur, das goldene Zeitalter, das die Menschheit mit immer stärkerer Zuwendung zur ‚Vernunft‘ hinter sich gelassen und schließlich vergessen hat, nach dem sie sich aber unbewusst sehnt. Deshalb entwarf Novalis in dem berühmten Fragment Nr. 105 das Konzept, nach dem die Welt romantisiert werden müsse. Die Welt des romantischen Kunstmärchens kann meiner Ansicht nach als ein Experiment ihrer Poetologie betrachtet werden.

Das Motiv, die Suche nach der Sprache der Natur, das in der frühen Lebensphase Tiecks mit Wackenroder ein wichtiges Thema ist, taucht in dem Kunstmärchen *Der Runenberg* wieder auf, das im Jahr 1804 zuerst im „Dritten Jahrgang“ des *Taschenbuchs für Kunst und Laune* erscheint. 1812 erscheint es im ersten Band des *Phantasmus*, das durch Tieck stilistisch überarbeitet wurde. Es ist bemerkenswert, daß dieses Märchen unter dem Einfluss Novalis' steht. Es gibt zwischen den beiden Märchen - *Der Runenberg* und *Die Lehrlinge zu Sais* - eine große Parallelität, da einige Motive in Tiecks Märchen eindeutig aus dem Märchen von Novalis stammen. Beispielsweise kann man in dem Stein-Motiv, in der Suche nach einer Göttin und auch in der Chiffreschrift auf der Tafel in *Der Runenberg* eindeutig den Einfluss Novalis' erkennen. Eben aus der Perspektive des Sprach- und Musikmotivs ist

---

<sup>6</sup> In den folgenden Text werden alle Zitate Novalis' aus Novalis Schriften in 4 Bänden zitiert. Friedrich von Hardenberg, Novalis Schriften, Paul Kluchhohn und Richard Samuel (Hg.), Darmstadt 1960-1975. Die Bände werden jeweils als N1 bis N4 abgekürzt.

das Märchen als ein Experiment im Kontext der romantischen Weltansicht zu verstehen.

Der Protagonist des Märchens, Christian, der gleich am Anfang seinen „Järgesang“ singt, erweist sich als einer mit „musikalischer Seele“, denen Novalis 1798 in seinen Anekdoten attestiert: „[...] nur der musikalischen Seele dünkt oft das Rauschen des Waldes - das Pfeifen des Windes, der Gesang der Nachtigall, das Plätschern des Bachs melodisch und bedeutsam.“ (N2, S.574, Nr. 226) Die Natur zeigt in *Der Runenberg*<sup>7</sup> schon ganz am Anfang eine sprechende Eigenschaft. So überraschend, zufällig und wundersam die Begegnungen und Erlebnisse des Protagonisten auch wirken, erlebt er doch die ‚Sprache der Natur‘ als ein fundamental nicht-zufälliges Phänomen. Der junge Jäger befindet sich in der Lage, diese Sprache zu hören, ohne sie zu verstehen:

Vögel sangen aus dem Gebüsch, und ein Widerschall antwortete ihnen. Er ... setzte sich an den Rand eines Baches nieder, der über vorragendes Gestein schäumend murmelte. Er hörte auf die wechselnde Melodie des Wassers, und es schient, als wenn ihm die Wogen in unverständlichen Worten tausend Dinge sagten, die ihm so wichtig waren, und er musste sich innig betrüben, daß er ihre Reden nicht verstehen konnte. (Phantastus S. 184)

Nach der Begegnung mit dem Fremden, dem „die Berggewässer ... Wunderdinge in der Nacht erzählen“, bemerkt Christian die Sprache der Natur noch intensiver: „der Bach spreche in lauten Klagen“ (Phantastus S. 189). Wenig später, auf dem Weg zum Gipfel des Runenbergs, wird er sich bewusst, daß ihm nicht nur „alles winkte ... leuchtete ... und wies“, sondern „aus der Tiefe redeten ihm Gewässer und rauschend Wälder zu und sprachen ihm Mut ein“ (Phantastus S. 190). Auch die klagenden Töne der ausgerissenen Wurzel durchdringen zwar sein innerstes Herz, sie werden Christian als Sprache allerdings zunächst noch nicht verständlich. Der Umgang mit der Sprache der Natur ist in dem Sinne musikalisch, daß er nur die emotionale Ebene ahnt, ohne den logischen Inhalt mit dem Verstand zu begreifen.

Das Geräusch der Natur wird im Laufe der Geschichte immer mehr als eine Art „Reden“ von Christian verstanden; nachdem vor allem Christian gewissermaßen „wahnsinnig“ geworden ist, treibt die akustische Illusion ihn immer tiefer in diesen Wahnsinn hinein. Das Gold, das von dem Fremden hinterlassen wurde, scheint in der Nacht Christian etwas zu erzählen.

---

<sup>7</sup> In folgenden Text werden alle Zitate aus den Sammelwerken in zwölf Bänden Ludwig Tiecks zitiert. Die Seitennummern stammen aus: Ludwig Tieck, Phantastus, in: Manfred Frank (Hg.), Ludwig Tieck Schriften, Band 6, Frankfurt am Main 1985. Das Buch wird in den folgenden Text als *Phantastus* abgekürzt.

Horcht, wie es klingt, dies güldene Blut! Das ruft mich, wenn ich schlafe, ich höre es, wenn Musik tönt, wenn der Wind bläst, wenn Leute auf der Gasse sprechen; scheint die Sonne, so sehe ich nur diese gelben Augen, wie es mir zublinzelt, und mir heimlich ein Liebeswort ins Ohr sagen will [...] (Phantasmus S. 200)

Das Gold des Fremden hat zwei Bedeutungen und erzählerische Zwecke: als finanzielle Zahlungsmethode ist das Gold nur „Geld“, durch das die Lebenssituation verbessert werden kann. Elisabeth, Christians spätere Ehefrau, Christians Vater und die Dorfleute betrachten es lediglich als solches; nach Christians Rückkehr zur Zivilisation sprechen alle Bewohner des Dorfes von „dem Reichthum des jungen Pächters“ (Ebenda). Andererseits ist das Gold ein Metall aus der unterirdischen Welt, durch das Christians Sehnsucht nach dieser unterirdischen Welt, deren Symbol die Tafel mit der unlesbaren Inschrift ist, wiedererweckt wird. Die Verlockung des Goldes besteht für Christian nicht etwa im wirtschaftlichen, im finanziellen Vorteil, den es bietet, sondern im Anstoß für diese seine große Sehnsucht. Allerdings steht die Sucht nach dem Metall ebenso in einem tieferen Zusammenhang mit der ausgerissenen Alrunenwurzel. In dem Sammelband *Deutsche Sagen* führen die Brüder Grimm dazu aus, daß diese Wurzel neben dem Wahnsinn auch die Kräfte der Geldschöpfung und des Reichtums verleihe.<sup>8</sup> Die Sprache der Natur, die am Anfang für Christian bloß ein Geräusch war, erweckt in ihm die Sehnsucht, die geheimnisvolle Sprache der organischen Natur zu entziffern. Diese unverständliche Sprache mündet letztthin in die „Seufzer und Klagen, die allenthalben in der ganzen Natur vernehmbar sind, wenn man nur darauf hören will.“ (Phantasmus S.202) Christian versteht endlich das Geräusch der Natur, als er von Elisabeth und seinem Vater als wahnsinnig bezeichnet wird. Das Winseln der gezogenen Alrunenwurzel wird schließlich im „verrückten“ Zustand verstanden:

[...] in den Pflanzen, Kräutern, Blumen und Bäumen regt und bewegt sich schmerzhaft nur eine große Wunde, sie sind der Leichnam vormaliger herrlicher Steinwelten, sie bieten unserem Auge die schrecklichste Verwesung da. Jetzt verstehe ich es wohl, daß es dies war, was mir jene Wurzel mit ihrem tiefgeholtten Ächzen sagen wollte. (Phantasmus S. 202)

Wird die Bedeutung dieser Passage bereits durch die Verbindung der „Al-rune“ mit dem Titel-Motiv des Märchens besonders betont, so wird zudem deutlich, daß es sich um einen zentralen Schlüssel zum Verständnis des gesamten Textes handeln muss. Tieck variiert das aus dem Volksglauben übernommene Motiv, daß die Alraunenwurzel den Menschen wahnsinnig mache. In der Geschichte ist wahnsinnig zu werden der Preis für das Ver-

---

<sup>8</sup> J. und W. Grimm, *Deutsche Sagen*, Berlin 1861-1818, 2. Theile, Nr. 83, 484.

stehen der Natur-Sprache, oder einen Schritt weiter, für das Verstehen des eigenen, tieferen Ichs.

Damit variiert Tieck die idealistische Naturphilosophie, die er sowohl in Goethes bekanntem *Wanderers Nachtlied* finden konnte, wie er sie in den großen naturphilosophischen Schriften Schellings und seines Freundes Steffens aus den Jahren 1797 bis 1801 unmittelbar vor der Entstehung des *Runenbergs* vermittelt bekam. Novalis schrieb 1798 in seinen Anekdoten eben auch: „Steine, Bäume, Thiere müssen sprechen, um den Menschen sich selbst fühlen, sich selbst besinnen zu machen.“ (N2, S. 574, Nr. 226) Novalis verknüpft die Natur-Sprache und das menschlichen Selbstverstehen, das menschliche sich-selbst-Verstehen, wobei die Natur Merkmale einer lebendigen Entität aufweist, was er gerade in seinem Märchen *Die Lehrlinge zu Sais* thematisiert.

Es ist schwer zu sagen, ob das Märchen *Der Runenberg* tragisch endet. Der letzte Teil des Märchen, in dem Christian mit einem Sack voller Steine und Juwelen zum letzten Mal vor den Kindern und Elisabeth erscheint, wird aus der Perspektive Elisabeths erzählt. Im Vergleich dazu wird der Rest des Textes aus der Perspektive Christians erzählt. Dieser Perspektivwechsel weist darauf hin, dass der Wahnsinn Christians von anderen, im Sinne von Wackenroder als „Vernünftler“ bezeichnete Personen, beurteilt wird. Im Vergleich zu Elisabeth, die unter der durch den Verlust des Goldes verursachten Armut und der schweren körperlichen Arbeit leidet, ist Christian in der Tat der Glückliche, der nicht nur sein Glück mit der „Göttin“ im Wald genießt, sondern auch die Sprache und Geheimnisse der Natur verstanden hat. Die Geschichte endet, wie Tieck sich in der Einführung des Buches *Phantasmus* wünscht, in einem „poetischen Wahnsinn“ (Phantasmus S. 113), dessen Nachwirkung auf die Leser gleichzeitig überraschend und befreiend ist.

#### 4. Eine Aussicht: „Musik und Sprache“ als Thema in der Frühromantik

Barbara Naumann weist in ihrem Buch *Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik* darauf hin, daß, wo die Frühromantiker, besonders Schlegel und Novalis, den absoluten und transzendentalphilosophisch begründeten Vorrang der Poesie vor allen anderen Künsten und gar vor der Philosophie zu entwickeln suchten, häufig das Musikalische als Paradigmengeber und als bereits vollendete Form dieser zur Verfügung stehe, in die die Poesie erst noch übergehen sollte.<sup>9</sup> Musik als ein transzendentales Medium wird von den Romantikern als eine Terminologie für ihre poetologische Anforderung genommen. Die Anforderung an die poetische Sprache unter der metaphorischen Überlegung über die Musik liefert für die früh-

---

<sup>9</sup> Vgl. Barbara Naumann, *Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*. Stuttgart 1990, S 3.

romantischen Dichter den Ansatz, die Musik als Paradigmengeber für die ideale Sprache zu verherrlichen. Unter diesem Aspekt scheint es mir besonders interessant, folgende Fragen zu stellen: Erstens, was ist im Verständnis der frühromantischen Dialektik das Wesen der Musik; und zweitens, inwiefern wird das Musikverständnis in den Märchenkompositionen literarisch dargestellt. Die kunstbezogenen theoretischen Überlegungen der Frühromantiker und ihre literarische Intention, so scheint mir, werden in der Forschungstradition zu selten zusammen gedacht, zu selten als ineinander verwobene Komplexe verstanden, besonders die Form des Märchens - welches in der Forschungstradition eher rein literarisch behandelt wird - wird in ihrem experimentellen Charakter übersehen. Eine weitere Untersuchung über das Sprach- und Musikmotiv in den frühromantischen Märchen scheint mir aus diesen Gründen nicht nur interessant, sondern auch dringend notwendig.