

## POETIK

## ROMAN DER ROMANTIK

»Im Romane entwickelt sich alles aus der tiefsten Individualität, der innigsten Subjektivität, also aus der Absolutheit des Gemüths, der Religion der Liebe; darum muß jeder ächte Roman einen Anstrich des Mystischen haben. Mit dieser Absolutheit des Inneren ist zugleich absolute Freyheit gesetzt. So wie also in ihm alles aus der geheimsten Tiefe des Menschen ausfließt, die ihr unendliches, freyes Leben in tausend Lichtgestalten und Farben offenbaren kann, so kann auch der Roman alle Formen der Poesie in sich aufnehmen, und das Universum der Poesie spiegelt sich eben so in ihm ab, wie im Gemüthe des Menschen das gesammte Universum wiederstrahlt.« (Friedrich Ast, *System der Kunstlehre oder Lehr- und Handbuch der Aesthetik*, 1805)

**DER ROMAN ALS ROMANTISCHES BUCH.** In den Überlegungen Friedrich Schlegels über die romantische Poesie kommt dem Roman eine zentrale Bedeutung zu. Anregend wirkte dabei nicht zuletzt Goethes *Wilhelm Meister* (1795–96), der die durch eine massenhafte Produktion von Trivialromanen diskreditierte Gattung rehabilitiert hatte: »Die wunderbare Prosa ist Prosa und doch Poesie«, heißt es in Schlegels Rezension im *Athenaeum* (1798). Für ihn ist dieser Roman »der faßlichste Inbegriff« von Goethes Universalität, die Antikes und Modernes, »die Harmonie des Klassischen und des Romantischen« in sich vereinige (*Gespräch über die Poesie*, 1800). Und die Universalität, die Werke wie Cervantes' *Don Quijote* oder Goethes *Meister* auszeichnet, lässt den Roman als geeignetes Medium der romantischen Dichtung erscheinen, wobei dann Schlegels Vorstellung von romantischer progressiver Universalpoesie wiederum seinen Romanbegriff mit Inhalt füllt: Der Roman vereinigt alle poetischen Gattungen, aber auch Wissenschaft, Kritik, Romantheorie, Witz, Humor, Allegorie in einem wahrhaft »progressiven« Werk, das über eine (von Schlegel verabscheute) »besondere Gattung« Roman hinausweist. Vielmehr: »Der Roman ist ein romantisches Buch.« Eine wirkliche Theorie freilich – im ursprünglichen Wortsinn als »eine geistige Anschauung des Gegenstandes« – dieses absoluten Romans »würde

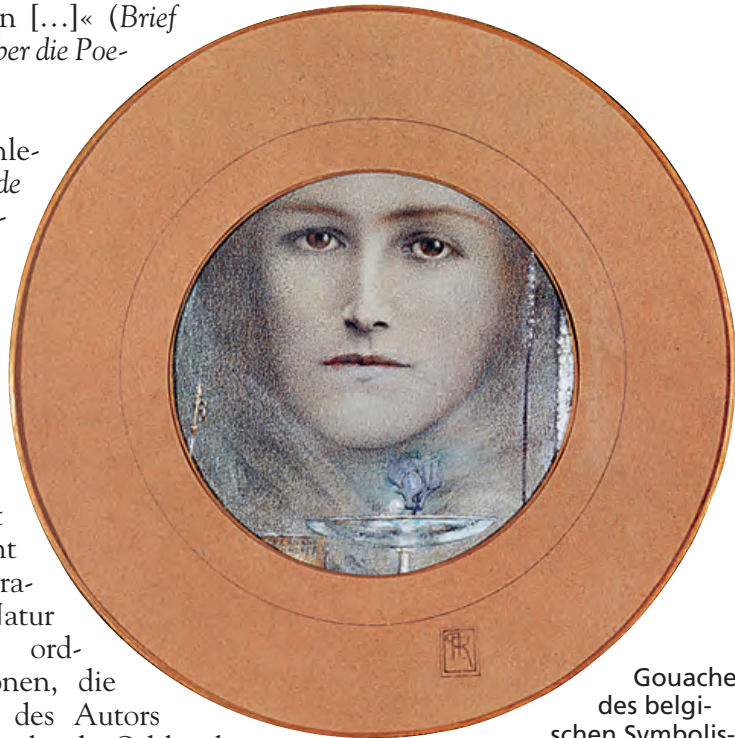


selbst ein Roman sein müssen [...]« (*Brief über den Roman, im Gespräch über die Poesie*).

**ROMANEXPERIMENTE.** Schlegels einziger Roman *Lucinde* (1799) entstand im Zusammenhang mit seinen Überlegungen über den Roman als romantisches, alle Gattungen vereinigendes Buch. *Lucinde* ist ein ästhetisches Experiment, ein »das schönste Chaos« nachbildender Roman, in dem das, »was wir Ordnung nennen«, vernichtet werden sollte. Schlegel nennt dieses Formprinzip auch »Arabeske«, Bezeichnung für der Natur nachempfundene, scheinbar ordnungslose, wilde Kompositionen, die gleichwohl den Kunstwillen des Autors spiegeln. Und in diesem Sinn verbindet Schlegel in der *Lucinde* in einer symmetrisch um einen Mittelteil gruppierten Komposition erzählende Partien, Briefe, Allegorien, Dithyramben, Dialoge und Reflexionen. Zentrales Thema ist die Liebe, wobei die Totalität der Liebeserfahrung – Liebe ist »geistige Wollust« wie »sinnliche Seligkeit« – und ein neues Frauenbild als Teil einer »Allegorie auf die Vollendung des Männlichen und Weiblichen zur vollen ganzen Menschheit« proklamiert werden.

Zu den direkten Folgen von Schlegels romantheoretischen Vorstellungen gehört Clemens Brentanos »verwilderter Roman« (Untertitel) *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter* (1801). Es ist eine Familien- und Bildungsgeschichte, die epische und lyrische Formen miteinander verbindet und dabei dem eher einfachen Handlungsmuster durch Einschübe, Reflexionen, Perspektivenwechsel und witzige, illusionsdurchbrechende Momente den Charakter eines schönen Chaos in der Art der Schlegelschen Arabeske zu verleihen trachtet: »Dies ist der Teich, in den ich S. 266 im ersten Band falle.«

Andere Akzente setzt Novalis in seinem Fragment gebliebenen Roman *Heinrich von Ofterdingen* (1802). Das in einer vagen mittelalterlichen Welt spielende Werk führt die Reihe der romantischen Künstlerromane fort und geht, in betontem Gegensatz zur »oekonomischen Natur« von Goethes *Wilhelm Meister*, den Weg nach innen und zielt auf eine Aufhebung aller Gegensätze, auf eine »Poëtisierung der Welt«, auf die Wiederherstellung des goldenen Zeitalters durch die schöpferische Einbildungskraft. Ein Traum, in dem der Romanheld Heinrich sich der »blauen Blume« nähert, erweckt ihn zum Dichter. Losgelöst vom Roman wurde die »Blaue Blume« zu einem Symbol für die Romantik schlechthin.



Gouache des belgischen Symbolisten Fernand Khnopff, die das Symbol der blauen Blume in die emblematisch-verschlüsselte Komposition aufnimmt: *Braune Augen und eine blaue Blume* (1905).

»Ein Roman muß durch und durch Poësie seyn. Die Poësie ist nämlich, wie die Philosophie, eine harmonische Stimmung unsers Gemüths, wo sich alles verschönert, wo jedes Ding seine gehörige Ansicht – alles seine passende *Begleitung* und *Umgebung* findet. Es scheint in einem ächt poetischen Buche, alles so *natürlich* – und doch so wunderbar – Man glaubt es könne nichts anders seyn, und als habe man nur bisher in der Welt geschlummert – und gehe einem nun erst der rechte Sinn für die Welt auf. Alle Erinnerung und Ahndung scheint aus eben dieser Quelle zu seyn [...].« (Novalis, *Fragmente und Studien*, 1799)

Linke Seite: **Frontispiz und Titelpuffer** zum zweiten Teil von Brentanos Roman nach Zeichnungen von Johann Heinrich Ramberg.



## GATTUNG

## MÄRCHEN

## DEFINITIONEN UND THEORIEN

Märchen sind realitätsenthebene Erzählungen wunderbaren Inhalts. In der Märchenwelt geschieht das Wunderbare gleichsam wie selbstverständlich; es wird nicht eigens betont wie in Sage oder Legende. Es gelten keine Natur- oder Kausalitätsgesetze. Zu den konstitutiven Merkmalen des Volksmärchens gehört, dass es keinen namentlich bekannten Verfasser hat, dass es über einen längeren Zeitraum mündlich überliefert wurde und dass daher mit einer Reihe von Varianten zu rechnen ist. Vom Inhalt her kann man u. a. zwischen Zauber-, Schwank-, Tier-, Lügen- und Legendenmärchen unterscheiden.

Die Frage nach Entstehung und Alter des Märchens lässt sich nicht generell beantworten. Nur in Einzelfällen besteht eine nachweisbare Kontinuität der Überlieferung über das späte Mittelalter hinaus. Auffallend sind allerdings die Übereinstimmungen in der Motivik zwischen orientalischen, antiken und mittelalterlichen Überlieferungen auf der einen Seite und neueren Sammlungen auf der anderen. Verschiedene Erklärungsmodelle – Monogenese (einmalige Erfindung, Wanderung), Polygenese oder Archetypik – konkurrieren miteinander.

**VOLKS- UND KUNSTMÄRCHEN.** Die *Kinder- und Hausmärchen* von Jacob und Wilhelm Grimm, 1812–15 zuerst erschienen, haben die Vorstellung von der Gattung Märchen entscheidend geprägt. Sie repräsentieren eine neue Entwicklungsstufe in einer langen Gattungstradition, in der sich mündliche und schriftliche Überlieferungen über Jahrhunderte hinweg gegenseitig befruchtet haben. Nach den mittelalterlichen orientalischen Geschichten aus *Tausendundeiner Nacht* entstehen seit der Renaissance auch im Westen literarisch überformte Märchen und Märchen-sammlungen. In Deutschland beginnt die Geschichte des Kunstmärchens im 18. Jahrhundert mit Christoph Martin Wieland und seinem ironisch-parodistischen Umgang mit den Feenmärchen in seinem ersten Roman *Don Sylvio von Rosalva* (1764) und seiner Sammlung von Geister- und Feenmärchen (*Dschinnistan*, 1786–89). Die mündliche

Das Märchen *Gockel, Hinkel und Gackeleia* von Clemens Brentano nach Giambattista Basile erschien 1838. Es gehört in den Zusammenhang der nicht abgeschlossenen Märchenprojekte Brentanos («Italienische Märchen» nach Basile und «Märchen vom Rhein»). Das Titelkupfer versammelt die Protagonisten des Märchens.





Überlieferung kommentiert er abschätzig. Das steht in Widerspruch zu der von Johann Gottfried Herder ausgehenden Neubewertung der ›Volksdichtung‹, die für das Märchen erst durch die Sammeltätigkeit in der Romantik eine breite Resonanz findet. Zugleich ist die Romantik aber auch die Periode, in der – nicht zuletzt angeregt durch Goethes *Märchen* in den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795) – das Kunstmärchen seinen künstlerischen Höhepunkt erreicht.

›GRIMMS MÄRCHEN‹. Die Anregung zur Sammeltätigkeit kam von Clemens Brentano im Zusammenhang mit der Volksliedersammlung *Des Knaben Wunderhorn* (1805–1808). Neben mündlich überlieferten Texten benutzten die Brüder Grimm auch schriftliche Quellen. Aber selbst vieles vom dem, was die so genannten »Märchenfrauen« erzählten – in der Regel keineswegs alte Mütterchen aus dem ›Volk‹, sondern junge, gebildete Frauen aus dem Bürgertum –, ging auf literarische Texte zurück. Einen einheitlichen Charakter erhielt das durchaus heterogene, z. T. auch fragmentarische Material erst durch Jacob und vor allem Wilhelm Grimm. Zwar erklärten sie, dass sie inhaltlich aus eigenen Mitteln nichts hinzugesetzt hätten, aber: »daß der Ausdruck und die Ausführung des Einzelnen großenteils von uns herrührt, versteht sich von selbst«.

Diese Tendenz verstärkte sich von Auflage zu Auflage. Erst dadurch erhielten die Texte ihren eigentümlichen Märchentönen mit den anschaulichen Redewendungen, Sprichwörtern und den klassischen Anfangs- und Schlussformeln, der ihren gewaltigen Erfolg ermöglichte. Durch stilistische und strukturelle Eingriffe (und die Eliminierung oder Verschleierung sexueller oder sozialkritischer Motive) entstanden stark typisierte, homogene ›Buchmärchen‹, Texte, die das Märchen, vorher Unterhaltung von Erwachsenen, zur Kinderlektüre im städtischen Bürgerhaus geeignet machten. Zugleich regten ›Grimms Märchen‹ eine intensive Forschungs- und Sammeltätigkeit in zahlreichen anderen Ländern an. In Deutschland knüpften u. a. Wilhelm Hauff (*Mährchen-Almanach*, 1826–28) und Ludwig Bechstein (*Deutsches Märchenbuch*, 1845) an dieses Vorbild an.



Wilhelm und Jacob Grimm. Stahlstich nach einer Daguerrotypie von Hermann Biow, um 1850.

Illustration von Heinrich Vogeler zu dem Märchen *Die Gänsemagd* der Brüder Grimm, angefertigt für eine Ausgabe von acht Märchen 1907.

