

MATTHIAS SCHÖNING

DER RUF DES GELDES

Ludwig Tiecks *Runenberg*

In einem einschlägigen Aufsatz hat Wolfgang Preisendanz vor nunmehr vierzig Jahren die »Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung« und die Hinwendung zu einer »Dichtung [...], die sich von keiner Ordnung außerhalb ihrer selbst begrenzen lasse«, als entscheidendes Merkmal der »Poetik der deutschen Romantik« bestimmt.¹ Unter Rückgriff auf die Poetologie der Frühromantik wie sie von Friedrich von Hardenberg/Novallis, Friedrich und August Wilhelm Schlegel formuliert worden ist, hebt Preisendanz hervor, wie das Gebot der Naturnachahmung oder selbst der Imagination des im Rahmen der Natur Möglichen »vollends [zur] Antithese« von Dichtung hat werden können.² Romantische Literatur geht demnach nicht von einer ontologisch vorrangigen Welt, welchen Konzepts auch immer, aus, sondern versteht sich als ästhetisches Organon des Weltentwurfs im Medium von Fragmenten, deren »Potentialität [...] die schöpferische Potenz des Geistes« symbolisieren soll.³ Mit der Frühromantik hebt damit eine Literatur an, welche die ästhetische Imagination ebenso entfesselt wie »das Medium der Poesie [...]: die Sprache«.⁴

Überraschenderweise verbindet Preisendanz, der im Verlauf seiner Ausführungen auf Baudelaire, Benn und den Dadaismus anspielt,⁵ seine Un-

¹ Wolfgang Preisendanz, Zur Poetik der deutschen Romantik I: Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung, in: Hans Steffen (Hrsg.), Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive, 4. Aufl., Göttingen 1989, S. 54-74, hier: Titel u. S. 69.

² Ebd., S. 63.

³ Ebd. – Zur »Potentialität« des modernen Fragments im Sinn der Poetologie Friedrich Schlegels vgl. auch Verf., Der »Dialekt der Fragmente«. Möglichkeiten und Grenzen fragmentarischen Schreibens in der Perspektive Friedrich Schlegels, in: Thomas Althaus, Wolfgang Bunzel und Dirk Götsche (Hrsg.), Kleine Prosa. Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne, Tübingen 2007, S. 55-74.

⁴ August Wilhelm Schlegel, Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, in: ders., Kritische Ausgabe der Vorlesungen, hrsg. v. Ernst Behler, 1. Bd.: Vorlesungen über Ästhetik I, Paderborn u.a. 1989, S. 179-781, hier: S. 387.

⁵ Vgl. Preisendanz, Poetik (Anm. 1), S. 65, 68, 69.

tersuchung zur romantischen Entgrenzung der Literatur mit der Warnung, die Romantik nicht für moderner zu halten als sie tatsächlich sei. Bei allen Durchbrüchen, bei allem Gespür für neue Möglichkeiten, die dann von der modernen Dichtung tatsächlich aufgenommen worden seien,⁶ restringiere die Romantik sich durch ihre eigene Zielsetzung selbst, nämlich durch die Aufgabe »Darstellung des Undarstellbaren« zu betreiben. Damit aber verpflichtet sich die Romantik auf die »Allegorie« und das heißt doch wieder auf einen »philosophischen Begriff [von] Poesie«, der ihr Repräsentation eines anderen zur Bedingung macht. »Das aber ist die Plattform, von der man zur modernen Dichtung nur durch einen Sprung kommen kann«,⁷ so Preisendanz.

1. GATTUNGSFRAGE UND MODERNITÄTSKONZEPT

Im Folgenden soll es nun nicht darum gehen, die Einschätzung von Wolfgang Preisendanz pauschal entweder zu übernehmen oder zurückzuweisen. Vielmehr ist es das Ziel des vorliegenden Aufsatzes, zur nach wie vor strittigen Frage nach der Modernität der Romantik einen Beitrag zu leisten, der über die Abwägung entgrenzender und restringierender Denkformen zur Bestimmung der Modernität der Romantik hinausführt, indem er im nicht nur semantisch, sondern auch narrativisch ausgetragenen Widerstreit von Rückbindung und Dynamisierung selbst eine Grundfigur der Moderne erkennt. Es scheint nämlich durchaus unentschieden, ob das charakteristisch romantische Denken in Kippfiguren, das den Umschlag von »Chaos« in große Erzählungen »der künftigen Welt« pflegt,⁸ bloß der Schwellenzeitlichkeit der Epoche zwischen Früher Neuzeit und Moderne geschuldet ist oder in transzendentaler Manier bereits auf die genuin modernen, konstitutiv verzeitlichten Bedingungen von Kommunikation

⁶ Preisendanz bewegt sich hier in der Spur von Hugo Friedrich (Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts, Reinbek 1992 [Erstausg. 1956], S. 30), der bekanntlich diagnostiziert hatte, »modernes Dichten [sei] entromantisierte Romantik«.

⁷ Preisendanz, Poetik (Anm. 1), S. 71.

⁸ Friedrich von Hardenberg/Novalis, Das Allgemeine Brouillon 1798/99, in: Novalis: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, hrsg. v. Hans-Joachim Mähl u. Richard Samuel, Bd. 2: Das philosophisch-theoretische Werk, hrsg. v. H.-J. Mähl, Darmstadt 1999, S. 439-720, hier: S. 514 (Nr. 234.). Vgl. auch Friedrich Schlegel, Ideen, in: Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe (im folgenden: KFSA), hrsg. v. Ernst Behler, Bd. 2: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801), hrsg. v. Hans Eichner, München 1967, S. 256-272, hier: S. 263 (I 71): »Nur diejenige Verworrenheit ist ein Chaos, aus der eine Welt entspringen kann.«

im Medium des Sinns reflektiert.⁹ Jedenfalls kann man einräumen, dass sowohl in der Bestimmung des frühromantischen Fragments als eine Form von Projekt¹⁰ als auch der Ironie als »Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung«,¹¹ eine ebenso entfesselte wie ambivalent bleibende Dynamik auf Begriffe gebracht wird, mit denen die Moderne noch immer recht gut verstanden werden kann.

Das sensible und vorausschauende Gespür für den beim Eintritt in die Moderne zu zahlenden Preis gilt jedoch nicht nur für die poetologische Reflexion, sondern auch für die literarischen Texte selbst. Bleibt man in der Frühromantik und erinnert sich der Einschätzung von Wilhelm Dilthey, der in der Textsorte des Kunstmärchens deren höchste literarische Leistung gesehen hatte,¹² so liegt es nahe, am Beispiel Tiecks den Nachweis anzutreten, dass auch die Prosa der Romantik nicht nur auf den Epochenumbruch reflektiert, sondern selbst bereits auf eine frühe Weise modern ist. Sie mag noch nicht alle Möglichkeiten ausschöpfen, die der dynamische, auf Steigerung und Überbietung angelegte Infinitismus der westlichen Moderne bieten wird, aber sie steht mit beiden Beinen auf deren Boden.

Beides, die auf Diltheys Werturteil rekurrierende Wahl Tiecks und die These von der Modernität der Romantik im skizzierten Sinne, findet sich insofern unmittelbar bestätigt, als sich bereits in der Gattungsbestimmung der bekanntesten *Phantasia*-Texte *Der blonde Eckbert* und *Der Runenberg* der Widerstreit von Entgrenzung und Bestimmung spiegelt. So wird *Der Runenberg*, der hier analysiert und interpretiert werden soll, zumeist als »Märchen-Novelle« klassifiziert und auf diese Weise mit einem Etikett versehen, das keines oder eben ein signifikant widersprüchliches ist. Denn wie bereits Tieck selbst klar gesehen hat, stellen die starke Strukturiertheit und die vom Epizentrum einer »unerhörten Begebenheit« organisierte Kohärenz der Novelle und das als »Naturanarchie«¹³ bezeichnete romantische Kunstmärchen mit seinem uferlosen »Hang zum Wunderbaren«¹⁴

⁹ Vgl. Niklas Luhmann, Eine Redeskription »romantischer Kunst«, in: Jürgen Fohrmann, Harro Müller (Hrsg.), *Systemtheorie der Literatur*, München 1996, S. 325-344.

¹⁰ Vgl. Friedrich Schlegel, *Fragmente*, in: KFSÄ (Anm. 8), S. 165-255, hier: S. 168f. (A 22).

¹¹ Ebd., S. 172 (A 51).

¹² Wilhelm Dilthey, *Leben Schleiermachers I. Gesammelte Schriften*, Bd. 13, hrsg. v. Martin Redeker, Göttingen 1970, S. 293.

¹³ Hardenberg/Novalis, *Brouillon* (Anm. 8), S. 679 (Nr. 883.).

¹⁴ Ludwig Tieck, *Abdallah. Eine Erzählung*, in: ders., *Schriften*, hrsg. v. H.P. Balmes, M. Frank, A. Hölter, M. Neumann, U. Schweikert u. R. Wimmer, Bd. 1: *Schriften 1789-1794*, hrsg. v. Achim Hölter, Frankfurt/M. 1991, S. 253-447, hier: S. 255.

im Verständnis der Zeitgenossen direkte Gegensätze dar.¹⁵ Während es im Zeichen der Novelle darum geht, »das Befremdliche Kontexten zu integrieren, die dadurch nicht aufgehoben werden, sondern deren Verlässlichkeit sich daran bewährt«,¹⁶ gehorcht das romantische Kunstmärchen dem Gesetz der Desintegration, das die Phantasie lizenziert, mit offenen oder gar kollabierenden Rahmungen und der für die Phantastik konstitutiven Unschlüssigkeit der Referentialisierungsmöglichkeiten zu experimentieren. Gleichwohl können, wie bereits Friedrich Schlegel notiert hat,¹⁷ beide Charakteristika, die von Novelle und Märchen, in einem Text zusammenkommen. Das ist insbesondere dann der Fall, wenn Ambiguität und in deren Folge Interpretationsbedürftigkeit nicht durch Fragmentierung, sondern durch starke textuelle Verdichtung erzeugt wird. Folgt man dieser Interpretation der Bemerkung Friedrich Schlegels, dann werfen solche Kompositgattungen wie die »Märchen-Novelle« weniger die Frage auf, »von welcher Seite aus die Dinge betrachtet werden sollen«. ¹⁸ Vielmehr ist der Gattungssynkretismus – seinerseits ein modernes und als solches von der Romantik reflektiertes Phänomen – nicht Ausdruck ästhetischer Spielerei, sondern Anzeichen eines ernstzunehmenden Bezugsproblems, das nur bearbeitet werden kann, wenn es gelingt, Entgrenzung (das märchenhafte Element) als Bestimmung (das novellistische Moment) zu interpretieren. Die Märchen-Novelle ist dann der Versuch, sich zu den Bedingungen der Moderne in ein Verhältnis zu setzen, das diese reflektiert und ästhetisch affirmiert, aber zugleich als notwendige Voraussetzung der Möglichkeit solcher Zustimmung zu den Bedingungen der Moderne auf deren zwischenzeitlicher Suspension beharrt. Wie Tiecks *Runenberg* vorführt, der eine starke topologische Struktur mit einem dynamischem Narrativ in durchaus streng »durchkomponierter«¹⁹ Weise verbindet und

¹⁵ Das hat Thomas Althaus klar herausgearbeitet, auf dessen Aufsatz *Doppelte Erscheinung* (Zwei Konzepte der Erzählprosa des frühen Tieck, zwei notwendige Denkweisen um 1800 und zwei Lektüren von Tiecks Märchenovelle »Der Runenberg«, in: Detlef Kremer (Hrsg.), *Die Prosa Ludwig Tiecks*, Bielefeld 2005, S. 95-114) ich mich hier stütze.

¹⁶ Ebd., S. 101.

¹⁷ Friedrich Schlegel, *Philosophische Fragmente*, in: KFSa, Bd. 18, hrsg. v. Ernst Behler, Paderborn u.a. 1963, S. 230 (Nr. 436): »Die Figurazion in Tiecks R[omanen] ist zugl[eich] *Novelle* und *Mährchen*; die Lizenzen von beiden. –« (Eckige Klammern vom Hrsg.). Vgl. auch: ders., *Fragmente* (Anm. 10), S. 250f. (A 429).

¹⁸ Althaus, *Doppelte Erscheinung* (Anm. 15), S. 108.

¹⁹ Norbert Mecklenburg, »Die Gesellschaft der verwilderten Steine«. Interpretationsprobleme von Ludwig Tiecks Erzählung »Der Runenberg«, in: *Der Deutschunterricht* 34, 1982, H. 6, S. 62-76, hier: S. 63.

selbst reflektiert,²⁰ ist das keine abstrakte Theorievorgabe, sondern kann das Ergebnis einer textnahen Lektüre sein, wie sie im Folgenden unter-
nommen werden soll.

2. IRREVERSIBLER AUSBRUCH

Betrachtet man den Aspekt der Komposition näher, so wird man die Situiertheit der Märchen-Novelle am Beginn der Moderne durch die narrative Strukturierung des Textes selbst unterstrichen finden. Ins Auge sticht zunächst die ausgeprägte Wiederholungsstruktur des Textes, die alle entscheidenden Erzählelemente von der topologischen Opposition zwischen Ebene und Gebirge bis zur doppelten Gabe von Edelsteinen und Geld mindestens zweimal auftreten lässt. Auch wird das dargestellte Wiederholungshandeln der Hauptfigur Christian stets auf den Frühling datiert: Der Aufbruch aus der heimatlichen Ebene ins Gebirge, die Ankunft in der südlich der Berge gelegenen Ebene, die von seiner künftigen Gattin und ihrer Familie bewohnt wird, und die Hochzeit selbst, die in psychodynamischer Perspektivierung die Peripetie markiert.²¹ Wie am Charakter allein dieser Ereignisse deutlich wird, die ausschließlich um die imaginäre Gabe der Bergvenus gruppiert sind, derer Christian sich am Abend der Hochzeit erinnert, handelt es sich jedoch nicht um reine Wiederholungen, sondern um Variationen, die im Dienste sukzessiver Entfaltung stehen. Die wiederholte Datierung von Handlungselementen auf den »Frühling« integriert dieselben nicht in einen jahreszeitlichen Zyklus wiederkehrender Zustände, sondern markiert eine ausgedehnte Schwellenerfahrung im lebenszeitlichen Sinne, die von der Jugend zum Erwachsenenalter führt und nach deren Passage es kein Zurück mehr gibt.

Tiecks Märchen-Novelle wird dementsprechend mit der Exposition einer seiner lebensgeschichtlichen Situation korrespondierenden »Zerrissenheit« der Person eröffnet.²² Christian, der junge Jäger, der in der Einsamkeit sein Schicksal bedenkt, unterliegt der Dialektik von Sehnsucht

²⁰ Darauf hat Detlef Kremer in seinem Aufsatz *Die Schrift des »Runenbergs«* (Literarische Selbstreflexion in Tiecks Märchen, in: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 24, 1989, S. 117-144, hier: S. 128ff.) hingewiesen.

²¹ Vgl. Ludwig Tieck, *Der Runenberg*, in: ders., *Schriften*, hrsg. v. M. Frank, P. G. Klusmann, E. Ribbat, U. Schweikert u. W. Segebrecht, Bd. 6: *Phantasia*, hrsg. v. Manfred Frank, Frankfurt/M. 1985, S. 184-209, hier: S. 188, 193, 196. Künftige Seitenzahlen im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

²² Christians Zerrissenheit betont auch Lothar Pikulik, *Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung*, 2. Aufl., München 2000, S. 267.

und Wehmut. Nachdem die Sehnsucht, eine »mit fremder Gewalt« (S. 187) über ihn hergefallene ›Verstrickung‹ seiner »Seele in seltsamen Vorstellungen und Wünschen« (S. 187), ihn aus dem Hause seiner Eltern, das heißt insbesondere seines Vaters, weggezogen hat, überfällt ihn in der Fremde die Wehmut nach den »alten Büchern, die er [...] bei seinem Vater gesehn, und die er niemals [hat] lesen mögen« (S. 185). Zwar ist es ein Buch, das ihm die »Nachrichten vom nächsten großen Gebirge« vermittelt und dadurch zum Anlass seines Entschlusses wird, »das Haus [der] Eltern auf immer zu verlassen«, jedoch handelt es sich um »Abbildungen einiger Gegenden«, um Karten also, die ihn reisen lassen (S. 188). Anders als in *Der blonde Eckbert*, in dem Berta gleichfalls von Sehnsucht nach Neuem getrieben wird, wird die Sehnsucht jedoch nicht textuell induziert, sondern ebenso wie seine Zerrissenheit als gegeben vorausgesetzt:

Ein junger Jäger saß im innersten Gebürge nachdenkend bei einem Vogelherde, indem das Rauschen der Gewässer und des Waldes in der Einsamkeit tönte. Er bedachte sein Schicksal, wie er so jung sei, und Vater und Mutter, die wohlbekannte Heimat, und alle Befreundeten seines Dorfes verlassen hatte, um eine fremde Umgebung zu suchen, um sich aus dem Kreise der wiederkehrenden Gewöhnlichkeit zu entfernen, und er blickte mit einer Art von Verwunderung auf, daß er sich nun in diesem Tale, in dieser Beschäftigung wieder fand (S. 184).

Wie dieser Textanfang unterstreicht, ist der Vorgang der ›Entheimatung‹ des Protagonisten von Beginn an abgeschlossen. Christian hat den »Kreis der wiederkehrenden Gewöhnlichkeit« ein für alle mal verlassen. Dahinter gibt es kein zurück. Dem Handlungsverlauf, der sich anschließt, eignet weder ein Moment der Rückkehr, noch beschreibt der Text einen Zirkel. Vielmehr gehen Handlungsführung und sprachliche Darstellung des ganzen Textes darin konform, dass sie durch Nicht-Entsprechung unterstreichen, was die Zäsur, die Christians Geschichte auslöst, unwiderruflich vergangen sein lässt, nämlich die wiederkehrende Zirkularität der dörflichen Ordnung, die der Vater und sein Beruf symbolisieren.

Die Erzählung ist zwar motivisch rekursiv strukturiert, um sich des historisierenden Impulses der Zäsur wiederholt zu versichern, gleichzeitig aber sukzessiv akkumulierend erzählt, um zu verstehen zu geben, was Christians Geschichte von Beginn und fernerhin antreibt. Welcher Art die Ordnung ist, in die einzutreten Christian sich gezwungen sieht, das enthüllt schrittweise die chronologisch anschließende Erzählung. Die Gesetzmäßigkeiten des Zwangs, dem Christian untersteht, denen er weiter folgt und die er unwiderruflich reproduziert, werden also im Verlauf der Erzählung sukzessive offenbart, aber nicht erst etabliert. Der Zwang selbst existiert

tiert bereits in der von Christian erinnerten und nurmehr analeptisch einblendeten Vorgeschichte, während seine Konstitution im Verlauf der Erzählung Schicht für Schicht aufgedeckt wird.

Die erste Stelle einer Reihe aneinander anschließender Freilegungen des mit dem Protagonisten gleichursprünglichen Triebes findet sich im Moment der ersten Krise, die Christian »[g]edankenlos [...] eine hervorragende Wurzel aus der Erde« ziehen lässt (S. 186). Das Motiv der Alraune, deren unterirdisches Wimmern und Klagen im Zuge ihrer gewaltsamen Entwurzelung das Schicksal des entwurzelten Christians spiegelt, unterstreicht Christians unendliche Getriebenheit. Seine Funktion ist wesentlich narrativ. Es verklammert die Zerrissenheit am Anfang, unmittelbar nach Eintritt in die neue Ordnung, mit dem als Wahnsinn erscheinenden Umherschweifen am Ende des Erzählens. Jedoch wäre es falsch, das Herausreißen der Alraune als ursächlich für Christians Schicksal zu interpretieren.

Vielmehr ist es das sichtbare Signal für den Beginn einer Lebensreise, die immer neue Dimensionen einer Entwurzelung und Getriebenheit entdeckt, die immer schon da ist. So steht das Herausreißen der Alraune nahe dem Beginn des *discours*, während sie auf der Ebene der *histoire* den Fixpunkt einer Spiegelung markiert, die Christians andauernde Eile vor wie nach der Symbolisierung derselben durch die hastige Entwurzelung der Alraune unterstreicht. Hier zeigt sich im Kleinen, wie die Kombination von Wiederholung und Variation die sukzessive Entdeckung von Christians Trieb vorantreibt: Kurz nach dem Herausreißen der Alraune tritt aus dem Nichts hervor ein Mann, der Christians zwingende Sehnsucht weiter entfacht und ihn auf den Pfad zum Runenberg führt. Den Berg vor Augen und vom Versprechen des Unbekannten verlockt,²³ beschleunigt Christian seine Schritte, um nun wieder im gleichen Tempo vorwärts zu streben, wie damals beim ersten Anblick der Gebirge. In seinem Bericht an den Fremden heißt es von Christians Eilen wie folgt:

Ich eilte, um nur recht bald das Ebene zu verlassen, und an einem Abende sah ich in der Ferne die dunkeln Umrissse des Gebirges vor mir liegen. Ich konnte in der Herberge kaum schlafen, so ungeduldig war ich, die Gegend zu betreten, die ich für meine Heimat ansah; mit dem Frühesten war ich munter und wieder auf der Reise (S. 188).

²³ Vgl. S. 23: »Es kann fast nicht fehlen«, sagte jener, »wer nur zu suchen versteht, wessen Herz recht innerlich hingezogen wird, der findet uralte Freunde dort und Herrlichkeiten, alles was er am eifrigsten wünscht.« – Mit diesen Worten stieg der Fremde schnell hinunter, ohne seinem Gefährten Lebewohl zu sagen, bald war er im Dickicht verschwunden, und kurz nachher verhalte auch der Tritt seiner Füße.«

Nun, nachdem ihn dieser Fremde auf »den Runenberg mit seinem schroffen Mauerwerke« (S. 189) aufmerksam gemacht und ihn mit der Suggestion von dessen »Herrlichkeiten« (S. 190) allein gelassen hat, heißt es ganz ähnlich:

Der junge Jäger war nicht verwundert, er verdoppelte nur seine Schritte nach dem Runenberge zu, alles winkte ihm dorthin, die Sterne schienen dorthin zu leuchten, der Mond wies mit einer hellen Straße nach den Trümmern, lichte Wolken zogen hinauf, und aus der Tiefe redeten ihm Gewässer und rauschende Wälder zu und sprachen ihm Mut ein. Seine Schritte waren wie beflügelt, sein Herz klopfte, er fühlte eine so große Freudigkeit in seinem Innern, daß sie zu einer Angst empor wuchs (S. 190; Hervorhebung von mir; M.S.).

Die Parallelität der Stellen unterstreicht die kontinuierlich wirksame Getriebenheit, der Christian unterliegt und die so stark ist, dass sie ihn vor nichts halt machen lässt. Mit der Mischung von Angst und Lust,²⁴ von Zögern und Eile, das Christian von Beginn an charakterisiert, folgt er weiter seinem Trieb, dessen neuerliche Entfaltung ihn nicht verwundert, weil er nichts anderes ist als genau dieser.

Der Weg wird nun immer gefährlicher, um schließlich unter einem Fenster zu enden, das einen phantastischen Blick »in einen alten geräumigen Saal« (S. 191) freigibt, in dem die Bergvenus²⁵ auftreten, sich vor seinen gebannten Augen entkleiden und ihm schließlich die mit »vielen eingelegten Steinen, Rubinen, Diamanten und allen Juwelen [...] eine wunderlich unverständliche Figur« bildende Tafel überreichen wird – zum »Angedenken« (S. 192).

Er faßte die Tafel und fühlte die Figur, die unsichtbar sogleich in sein Inneres übergang, und das Licht und die mächtige Schönheit und der seltsame Saal waren verschwunden. Wie eine dunkle Nacht mit Wolkenvorhängen fiel es in sein Inneres hinein, er suchte nach seinen vorigen Gefühlen, nach jener Begeisterung und unbegreiflichen Liebe, er beschaute die kostbare Tafel, in welcher sich der untersinkende Mond

²⁴ Zur Psychohistorie der Angst-Lust am Beispiel der Romantik vgl. Hartmut Böhme, *Romantische Adoleszenzkrisen. Zur Psychodynamik der Venuskult-Novellen von Tieck, Eichendorff und E.T.A. Hoffmann*, in: Klaus Bohnen, Sven-Aage Jørgensen, Friedrich Schmöe (Hrsg.), *Literatur und Psychoanalyse*, Kopenhagen, München 1981, S. 133-176, und Richard Alewyn, *Die Lust an der Angst*, in: ders., *Problem und Gestalten*, Frankfurt/M. 1974, S. 307-330.

²⁵ Zu mythologischen Hintergründen vgl. Heinz Rölleke, »Empfindung für Poesie«. Ludwig Tiecks Kunstmärchen »Der Runenberg«, in: *Jahrbuch des freien Deutschen Hochstifts* 1999, S. 164-172, hier: S. 166.

schwach und bläulich spiegelte. | Noch hielt er die Tafel fest in seine Hände gepreßt, als der Morgen graute und er erschöpft, schwindelnd und halb schlafend die steile Höhe hinunter stürzte. – Die Sonne schien dem betäubten Schläfer auf sein Gesicht, der sich erwachend auf einem anmutigen Hügel wiederfand. Er sah umher, und erblickte weit hinter sich und kaum noch kennbar am äußersten Horizont die Trümmer des Runenberges: er suchte nach jener Tafel, und fand sie nirgend [...]. Sein ganzes voriges Lebe[n] lag wie in einer tiefen Ferne hinter ihm [...]. Noch fast schlaftrunken stieg er den Hügel hinab, und geriet auf einen gebahnten Weg, der ihn vom Gebirge hinunter in das flache Land führte. Alles war ihm fremd, er glaubte anfangs, er würde in seine Heimat gelangen, aber er sah eine ganz verschiedene Gegend, und vermutete endlich, daß er sich jenseit der südlichen Grenze des Gebirges befinden müsse, welches er im Frühling von Norden her betreten hatte (S. 192f.).

Es ist beinahe unnötig und sicherlich ermüdend, auf die abermalige Kombination von Wiederholung und Variation hinzuweisen, die Christian vom zweiten symbolischen Gipfelpunkt in einer Ketten von Freilegungen zunächst fast schon schlafend, dann fast noch schlafend hinabstürzen lässt, bis er in der Ebene erst einmal Tempo aus seinem kataraktartig fortstürzenden Leben nehmen kann.

Die Übergabe der Tafel und die Inkorporation der Figur erneuern offensichtlich die Zäsur, die Christians Leben von der Vergangenheit trennt. Im Zuge dieser Reaktualisierung der Differenz wird erstmals deutbar, was Christian antreibt, nachdem das Alraunenerlebnis lediglich seine Angetriebenheit unterstrichen hatte. Der Heimatverlust erscheint als das unvermeidliche Ergebnis eines zunächst noch richtungslosen, nun aber zielfixierten Begehrens. Was sich hier auftut, kann also sicher als Adoleszenzkrise beschrieben werden, wie das Hartmut Böhme eindringlich getan hat, aber es ist ebenso sicher nicht der »mit jubulatorischer Entgrenzungslust und der Urangst tödlichen Verschlungenwerdens« besetzte Schoß einer »archaischen Mutter«, der hier begehrt wird.²⁶ Christians Begehren zielt auf keinen Ursprung zurück, sondern in die Welt hinaus. Dort verspürt er zwar den Mangel, der die exzentrische Existenz des Erwachsenen im Gegensatz zu der des Kindes prägt, doch dieser treibt ihn nur immer weiter und niemals zurück.

Die erste Gabe ist demnach die Implantation des Mangels, der den Erwachsenen vom Kind trennt. Die diffuse Sehnsucht hat nun ein Ziel, wird aber niemals vollständig gestillt werden, wie in der wiedergewonnenen

²⁶ Böhme, Adoleszenzkrise (Anm. 24), S. 141 u. 149.

Ebene sogleich deutlich wird. Christian eilt weiter, bis er in der südlich gelegene Ebene an ein kleines Dorf gelangt. Dort wird er sesshaft, heiratet und verrät seiner Frau in der Hochzeitsnacht:

Nein, nicht jenes Bild bist du, welches mich einst im Traum entzückte und das ich niemals ganz vergessen kann, aber doch bin ich glücklich in deiner Nähe und selig in deinen Armen (S. 196).

Wie das Eingeständnis des Bräutigams zeigt, beschattet das totale Begehren, das auf dem Runenberge »eingeschrieben« wurde, seine reale Liebe mit dem Bewusstsein eines fehlenden Rests. Für einen Moment scheint dieser Mangel durch melancholische Rückbesinnung auf die ehemalige Unversehrtheit des Kindes im Kreis der Eltern kompensiert werden zu können: Zum Zweck der Versöhnung mit seiner Vorvergangenheit, seine junge Frau aber nur widerwillig verlassend, macht Christian sich auf den Weg, die zurückgelegte Strecke seiner Lebensreise noch einmal in Gegenrichtung zu gehen, um die Selbstidentität des Kindes dem Weg der Entzweiung nach Möglichkeit zu integrieren.

Jedoch scheut Christian sich vor den Bergen, als er erneut die Versuchung spürt, die von ihnen ausgeht. In dem Augenblick, in dem er sich vor dem entscheidenden Angriff auf die verwerflichen Höhen noch einmal ausruhen will, begegnet er seinem Vater, der sich nach dem Tod der Mutter seinerseits auf den Weg zu seinem Sohn gemacht hat. Der Vater wird in die neu gegründete Familie integriert, so dass Gegenwart und Vergangenheit versöhnt erscheinen. Tatsächlich jedoch ist das, was er erhält, nicht das, was er im Moment der Rückwendung zur Herkunftsfamilie anstrebte. Vor allem ist es keine Versöhnung: Anstatt den Weg zurückzugehen und die Zäsur zu tilgen, die Kindheit und Mannesalter, nördliche und südliche Ebene trennt, wird er weiter fortgesetzt, ohne dass Christian die Laufrichtung ändern muss.

3. VIERTER FRÜHLING

Die Irreversibilität wird bestätigt durch eine vierte Nennung des Frühlings im späten Gespräch Christians mit dem wiedergefundenen und fast schon wieder verlorenen Vater. Nachdem es für fünf nicht erzählenswerte Jahre so aussieht, als füge sich mit dem Nachzug des Vaters alles zum Besten, kehrt ein Fremder bei der Großfamilie ein, der Christians ruheloses Streben wieder entfacht.

Im Zuge der darauf folgenden Entzweiung der Familie, die die temporäre Harmonie als Schein entlarvt, begibt Christian sich nicht nur aber-

mals auf eine endlose Suche, auch bricht der bisher nur strukturell angelegte, aber nicht explizierte Konflikt zwischen Vater und Sohn, der Christian das Haus seiner Eltern verlassen ließ, nun offen aus. Während der Vater das »unglückliche Gestirn« (S. 202) beklagt, dass seinen Sohn aus der zyklischen Pflanzenwelt entführt habe, insistiert dieser:

Nein [...] ich erinnere mich ganz deutlich, daß mir eine Pflanze zuerst das Unglück der ganzen Erde bekannt gemacht hat [...]. [I]n den Pflanzen, Kräutern, Blumen und Bäumen regt und bewegt sich schmerzhaft nur eine große Wunde, sie sind der Leichnam vormaliger herrlicher Steinwelten [...]. Jetzt verstehe ich es wohl [...]. Darum sind alle grünen Gewächse so erzürnt auf mich, und stehn mir nach dem Leben; sie wollen jene geliebte Figur in meinem Herzen auslöschen, und in jedem Frühling mit ihrer verzerrten Leichenmiene meine Seele gewinnen. (S. 202f.)

Diese Rede darf nicht nur als Ausdruck der Verrücktheit Christians verstanden werden,²⁷ die gemäß dem aus dem Volksglauben stammenden Motiv der Alraune auf deren Ausreißen unmittelbar folgt, wenn dasselbe nicht direkt zum Tod führt. Wie die Sammlung *Deutscher Sagen* von Jacob und Wilhelm Grimm weiß, wird die unter zahlreichen Maßregeln geborgene und gepflegte Alraunenwurzel zur stetigen Geldquelle.²⁸ Manfred Frank geht in seinem Kommentar noch darüber hinaus und sieht die Alraune sprichwörtlich auch mit dem überraschenden Gewinn oder besonders glücklichen Erwerb von Geld verbunden: »Das Sprichwort sagt von dem, der zu unerwartetem Reichtum gekommen ist, er habe eine Alraune.«²⁹ Tieck verknüpft die Wortgeschichte der Alraune, die bis zur gotischen *runa* zurückführt,³⁰ mit Volksglauben und Sprichwort zu einem

²⁷ Ohne einen hinreichenden Grund abzugeben für die Entscheidung der Frage nach dem Stellenwert von Christians Rede, kann die Behauptung, dass dessen Rede nicht bloß als verrückt aufzufassen ist, durch die Tatsache unterstrichen werden, dass Tieck hier frühromantische Naturphilosophie verarbeitet, die von den in die Tiefe der Erde getriebenen Stollen des Bergbaus und der dadurch erschlossenen Mineralwelt derart fasziniert war, dass sie ihr ontologisch Primat einräumen wollte. Vgl. Hardenbergs/Novalis, Umkehrung der christlich sanktionierten Seinsordnung in einem seiner spekulativen »Fragmente und Studien 1799-1800«, in: Novalis, Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, hrsg. v. P. Kluckhohn u. R. Samuel, 3. Bd: Das philosophische Werk II, hrsg. v. Richard Samuel in. Zus.arb. mit H.-J. Mähl u. G. Schulz, Stuttgart 1960, S. 662f.: »Kr[ankheiten] der Pflanzen sind Animalisationen. Krank[heiten] d[er] Thiere Rationalisationen, Krankh[eiten] der Steine – Vegetationen.«

²⁸ Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsche Sagen*, Berlin 1986, S. 121f., Nr. 84.

²⁹ Manfred Frank, *Der Runenberg* [Kommentarteil], in: Tieck, *Phantasia* (Anm. 20), S. 1281-1295, hier: S. 1291.

³⁰ Vgl. ebd.

›neuen Mythos‹ (im Sinne von Roland Barthes),³¹ der die Elemente zu einem komplexen Signifikanten verschweißt, dessen seinerseits kryptische Umschrift die Märchen-Novelle selbst darstellt. – Weil Vater und Sohn bereits in der erzählten Welt einen Deutungsstreit über das Verhältnis zwischen organischer und anorganischer Welt austragen, kann die Figurenrede allein, weder die des einen noch des anderen, die Deutung autorisieren. Vielmehr haben beide Redeweisen die Funktion, die topologische Ordnung des Erzählten mit Verweisungsmöglichkeiten anzureichern, die von der Erzählung zu einem singulären *discours* verknüpft werden.

Die Antwort Christians, der die Klage des Vaters, die ihn der normativen Perspektive des am Naturzyklus orientierten Gärtners unterstellt, zurückweist, mag deshalb in der Welt der Figuren Ausdruck des Wahnsinns sein, der ihn vom Ausreißen der Alraunenwurzel, über die Begegnung mit der Venus-Gestalt im Gebirge bis zum Irrsinn des umherschweifenden Steinsammlers treibt. Für das Verständnis der Erzählung ist sie gleichwohl aufschlussreicher als die Rede des zwar gesunden, der Welt des Sohnes aber absolut fremden Vaters. Dementsprechend spricht aus Christian hier nicht der durch das Ausreißen der Alraunenwurzel verursachte Wahn, den der Vater in Unkenntnis dieses Ereignisses numinosem Gestirn zuschreibt. Vielmehr interpretiert Christians Rede das gegenseitige Missverstehen unter Rekurs auf den Gegensatz von organischer und anorganischer Natur als Konflikt inkommensurabler Paradigmen und erklärt damit seinen Fortgang aus der Sphäre des Vaters als Aufbruch in eine andere Welt. Dafür spricht nicht zuletzt Christians argumentatives Manöver, das was ihn antreibt, als konkrete Flucht vor der Organizität seiner Herkunftskultur darzustellen. Seine Selbstinterpretation koinzidiert in diesem Punkt mit der Struktur der Erzählung und der Darstellung des Erzählers, der ihn als von Beginn an getrieben zeigt. Die Sichtweise des Vaters dagegen wird nicht durch derartige Überseinstimmungen beglaubigt. Unbeeindruckt von den Symptomen wie von Christians Selbstdarstellung misst er am Maßstab seiner Welt bloß Christians Devianz, während dieser den Maßstab als ungeeignet zurückweist und mit ihm dessen Schematisierung von Normalität und Abweichung.

›Verrückt‹ ist Christian gleichwohl, jedoch von anderer Art als der Vater begreifen kann, wie sich an späterer Stelle zeigen wird. Hier genügt es fest-

³¹ Vgl. Roland Barthes (Mythen des Alltags, übers. v. H. Scheffel, Frankfurt/M. 1964, S. 92ff.), der den Mythos als ›ein sekundäres semiologisches System‹ bestimmt. Der Mythos beutet demnach den primären semiologischen Zusammenhang, der etwa zwischen einem Symbol (z.B. der Alraune) und dessen explizierter Bedeutung (1. Wahnsinn, 2. Reichtum) besteht, aus, indem er den Komplex von *Pictura* und *Subscriptio* zu einem Signifikanten zweiter Ordnung verschweißt.

zuhalten, dass Christian nicht nur auf der Ebene von Erzählung und Erzähler, sondern auch in seiner Selbstwahrnehmung konstitutiv entheimatet ist und an den Maßstäben der Vaterwelt nicht sinnvoll gemessen werden kann.

4. INFINITES VERLANGEN

Die der Rekursion immanente Sukzession zeigt sich insbesondere bei Vergleich der beiden Gaben, die gemeinsam eine Art zweistufigen Wendepunkt mit eingeschlossener Retardation bilden. In beiden Fällen haben wir es, will man auf einen Ausdruck von Derrida zurückgreifen, mit einer »vergifteten Gabe« zu tun,³² die dem Empfänger nicht eigentlich etwas zukommen lässt, sondern ihm vielmehr eine Bürde auferlegt, derer er sich nicht entledigen kann, ohne Schaden zu nehmen. Doch um was für ein »Gift« handelt es sich? Im ersten Fall wird Christian mittels der überreichten Tafel ein Begehren implantiert, das von keiner Frau gestillt werden kann, wie Christian seiner künftigen Gattin gegenüber selbst bekennt. Im zweiten Fall ergreift das Gold bzw. Geld, das der unbekannte, aber bekannt erscheinende und deshalb trotz aller Freundlichkeit unheimliche Gast hinterlässt, von Christian Besitz. Wie im Fall der ersten Gabe wird die Faszination als libidinöse Einschreibung dargestellt, welcher nicht nachzukommen dem Protagonisten schlichtweg unmöglich ist.

[I]ch kann auf lange Zeit, auf Jahre, die wahre Gestalt meines Innern vergessen, und gleichsam ein fremdes Leben mit Leichtigkeit führen: dann geht aber plötzlich wie ein neuer Mond das regierende Gestirn, *welches ich selber bin*, in meinem Herzen auf, und besiegt die fremde Macht. Ich könnte ganz froh sein, aber einmal, in einer seltsamen Nacht, ist mir durch die Hand ein geheimnisvolles Zeichen tief in mein Gemüt hinein geprägt; oft schläft und ruht die magische Figur, ich meine sie ist vergangen, aber dann quillt sie wie ein *Gift* plötzlich wieder hervor, und wegt sich in allen Linien. Dann kann ich sie nur denken und fühlen, und alles umher ist verwandelt, oder vielmehr von dieser Gestaltung verschlungen worden. (S. 201f., Hervorhebung von mir, M.S.)

Das Gift, das Christian immer wieder forttreibt, wirkt nach seiner Injektion ewig und unverändert. Übereinstimmung mit der Gabe der Bergvenus

³² Vgl. Jacques Derrida, Die Signatur aushöhlen. Eine Theorie des Parasiten, in: Hannelore Pfeil, Hans-Peter Jäck (Hrsg.), Eingriffe im Zeitalter der Medien, übers. v. Peter Krapp, Bornheim-Roisdorf 1995, S. 29-41, hier: S. 34.

besteht also zunächst darin, dass auch die zweite Gabe körperlich implantiert wird und ein unabschließbares Suchen initiiert, das über das Ende der erzählten Zeit hinaus anhält. Im Unterschied zu jener ist das durch die zweite Gabe vertiefte Verlangen jedoch doppelt unstillbar. Es gibt nicht nur kein bestimmtes Objekt, das sie erschöpfen könnte, sondern es ist nicht einmal objektivierbar.

Nachdem Christian sich seiner inzwischen wieder verheirateten, aber verarmten Frau, die ihn für tot gehalten hatte, noch einmal gezeigt hat, bricht er zum dritten Mal auf, um dem Ruf zu folgen, der ihn bereits von zu Hause vertrieben hat. *Histoire* und *discours* kommen damit gleichermaßen zum Ende, indem sie ihren Protagonisten in eine endlose Reise jenseits der Narration entlassen, von der der Leser annehmen kann, dass sie die Form ruhelosen Umherstreifens haben wird. Anders als zu Anfang und anders auch als im Fall der Bergvenus ist nun jedoch deutlicher, was den unstillbaren Zwang bedingt. Inzwischen nämlich hat der zunächst namenlose, dann als Begehren und Drang in die Tiefen der unterirdischen Steinwelt metaphorisierte Zwang einen Namen erhalten: Es ist der Ruf des Geldes.

Mit dem Geld wird ein Zahlungsmittel ins Spiel gebracht, dessen wesentliches Merkmal es ist, ein unzuverlässiger Mittler zu sein. »Die Funktion des Geldes« realisiert sich »weder im Zeichen für Reichtümer noch im Maßstab des Tausches. Als Zeichen ist es nicht eindeutig referentialisierbar und als Maßstab unverlässlich«. ³³ Der narrativen Entdeckung, dass es letztlich das Geld ist, das Christians Aus- und Aufbruch den Charakter einer »unendlichen Fahrt« ³⁴ gibt, entspricht – um auf die narrative Form zurückzukommen – die ungleichmäßige Rahmung der rekursiv strukturierten Erzählung. Während die Vorgeschichte expliziert und als abgeschlossene, einer eigenen zirkulären Ökonomie gehorchende Sphäre markiert wird, nämlich als »Kreise der wiederkehrenden Gewöhnlichkeit« (S. 184), bleibt das Ende offen und die Nachgeschichte unbestimmt: »Der Unglückliche«, der in der erzählten Welt bis dato zu unrecht für tot gehalten worden war, verschwindet noch einmal als offensichtlich Lebender und das heißt hier als weiterhin Getriebener. Er »ward aber seitdem nicht wieder gesehen« (S. 208).

Man darf sich also von der ebenso topischen wie topologischen Statik des Gegensatzes von Ebene und Gebirge nicht täuschen lassen. Tiecks Kunstmärchen weist keineswegs die für Märchen typische Kreisstruktur

³³ Joseph Vogl, *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*, München 2002, S. 250.

³⁴ Vgl. Manfred Frank, *Die unendliche Fahrt. Ein Motiv und sein Text*, Frankfurt/M. 1979.

auf. Narrativ strukturiert ist es – wie bereits gesagt – als sukzessive Entfaltung mittels Variation rekurrenter Elemente. Diese Struktur, das machen die Absetzung von einer in sich geschlossenen Vorgeschichte und das offene Ende deutlich, legt vor allem eine Lesart nahe: Der Sinn des Kunstmärchens ist die schrittweise Rekonstruktion und zugleich literarische Dramatisierung der nach dem Übergang von einer Ordnung in die andere sich zeigenden Strukturgesetze. In Analogie zu der nach der Überschreitung der Schwelle auf Seiten des Protagonisten dominierenden Orientierungslosigkeit, die erst langsam einer Ausschreitung der Gesetzmäßigkeiten der neuen Welt folgt, ist die Erzählung als sukzessive Entdeckung angelegt, die die Konstitution der neuen Ordnung und die Bedingungen, die sie den ihr Angehörigen auferlegt, in zwei Schritten kenntlich macht. Was Christian vergiftet, ist die doppelte Infinität der Geldwirtschaft. »Das Geld enthält jene inneren Schranken nicht, die Begierden mit Bedürfnissen und Tätigkeiten mit Befriedigungen abwägen ließen. [...] Wo immer Geld im Spiel ist [...] fehlt sowohl Grenze wie Maß.«³⁵

5. ZWEIFACHER TAUSCH

In der Forschung sind zur Interpretation der Märchennovelle verschiedene Vorschläge gemacht worden, die bei aller Divergenz im Einzelnen mehrheitlich dahingehend konvergieren, eine Figur des Tauschs oder der Vertauschung in den Mittelpunkt zu stellen. Die trieb- und kulturpsychologischen Deutungen, die Christians Weg entweder als allegorische Darstellung des regressiven Wunsches nach Wiedervereinigung³⁶ mit einer Ur-Natur oder als Entfesselung eines aus Unbehagen an der Kultur genährten Todestriebs³⁷ deuten, betonen »die Umkehrung, die Vertauschung der Werte«,³⁸ die in Christians Abkehr von der organischen Kulturwelt und Hinwen-

³⁵ Vogl, Kalkül (Anm. 33), S. 251.

³⁶ Vgl. neben Böhme (Adoleszenzkrisen [Anm. 24]), auch Klaus F. Gille, Der Berg und die Seele. Überlegungen zu Tiecks »Runenberg«, in: Neophilologus 77, 1993, H. 4, S. 611-623, hier: S. 614, 619; Theodore Ziolkowski, Das Amt der Poeten. Die deutsche Romantik und ihre Institutionen, übers. v. Lothar Müller, 2. Aufl., München 1994, S. 66, oder auch Hans Schumacher, Narziß an der Quelle. Das romantische Kunstmärchen, Wiesbaden 1977, S. 55. Selbst psychologisch argumentierend, aber kritisch gegenüber »psychoanalytischen Pauschalreisen durchs Unbewußte und Archetypische« verhält sich Norbert Rath (Ludwig Tieck. Das vergessene Genie, Paderborn u.a. 1996, S. 271-281, hier: S. 272).

³⁷ Wolfdietrich Rasch, Blume und Stein. Zur Deutung von Ludwig Tiecks Erzählung »Der Runenberg«, in: Peter F. Ganz (Hrsg.), The Discontinuous Tradition. Studies in German Literature in Honour of Ernest Ludwig Stahl, Oxford 1971, S. 113-128.

³⁸ Ebd., S. 126.

dung zur anorganischen Natur zum Ausdruck kommt. Diese wesentlich kulturkritischen Deutungsansätze konvergieren mit der hermeneutischen, durch die enorme Wirkungsgeschichte des Motivs des »kalten Herzens«³⁹ gestützten Interpretation des »Stein-Herz-Tausches«.⁴⁰ In beiden Fällen wird die »Geschichte eines Tausches erzählt«,⁴¹ die eine Form der Substitution von Organischem durch Anorganisches mit einer Wertfrage verbindet.

Im ersten Fall wird der als Anzeichen einer Krise interpretierte Austausch der leitenden Kulturwerte in den Vordergrund gestellt, im zweiten Fall wird die Wertstruktur selbst analysiert, indem der Schein der Edelsteine und -metalle, der Christian verblendet, mit der »virtuellen Wertnatur, dem Geldcharakter, des Goldes«⁴² verknüpft wird. Diese zweite Deutung hat den Vorzug, dass sie für das seltsame Ende der Geschichte, das derart überdeterminiert erscheint, dass das Wahsinnsmotiv allein die Deutung nicht zu tragen vermag, eine schlüssige Lösung bietet. Dass Christian bei seinem letzten Zusammentreffen mit seiner Frau Elisabeth einen Sack »voller Kiesel, unter denen große Stücke Quarz, nebst andern Steinen lagen« (S. 207), mit sich herumschleppt, aber als lediglich unpolierte »Juwelen« (S. 207) ausgibt, gehört ins Zentrum einer allgemeinen Psychopathologie der Geldwirtschaft, denn es führt nichts anderes vor, als die Verwechslung des »Trägers des Wertes mit dem Wert selbst«.⁴³ So wie das Geld fetischisiert wird, wenn es nicht länger als sogar unzuverlässiges Mittel wahrgenommen, sondern als Quelle des Reichtums und der Lust hypostasiiert wird, so fetischisiert Christian die Steine. Er lässt erst sein Herz vom Geld bzw. Gold des Fremden ergriffen werden, dann interpretiert er die Unruhe, in die er sich abermals versetzt findet, als Begehren nach der Steinfrau, die er meint, in einer umherziehenden Alten wiedererkannt zu haben. Dass er von nun an Steine sammelt, spricht nicht dagegen, dass er dem Ruf des Geldes gehorcht, sondern bildet dessen Verkennung auf die Differenz von Geld/Gold und Edelsteinen ab. Christian nämlich versteht selbst nicht, was seine Verfallenheit an Gold, Geld und Edelsteine dem Leser vor Augen führt, nämlich dass der Wert von etwas unter Bedingungen der Geldwirtschaft ausschließlich Tauschwert ist und nicht an sich besteht. Weil er nicht beobachten kann, dass er selbst erst Herz gegen Geld hat »tauschen« müssen, um in Folge dessen dem Stein Wert zu verleihen,

³⁹ Vgl. Manfred Frank (Hrsg.), *Das kalte Herz und andere Texte der Romantik*, Frankfurt/M. 1978.

⁴⁰ Frank, *Runenberg-Kommentar* (Anm. 29), S. 1285.

⁴¹ Ebd., S. 1284.

⁴² Ebd., S. 1287.

⁴³ Ebd.

nimmt er den Wert des Steins für bare Münze, so dass dieser sich, weil sein Tauschwert unter den Tisch fällt, für uns als wertlose Materie zu erkennen gibt, während er ihm als höchst potenter Wertträger erscheint.

Diese am Tausch von Herz und Stein orientierte Interpretation ist allerdings nicht erschöpfend. Sie hat – wie gesagt – den Vorzug der schlüssigen Interpretation des Endes für sich, bleibt bezüglich des Anfangs der *histoire* aber merkwürdig stumm. Der scharfe Gegensatz zwischen Kulturlandschaft und Naturwelt, die topologische Ordnung, die gleich zu Beginn analeptisch eingeblendet wird, bleibt unverständlich, wenn Christians Begehren nach Stein als symbolische Form der Fetischisierung von Geld und das heißt ja wohl als Fetischisierung eines *kulturellen* Mittels interpretiert wird, ohne die beiden Welten in eine Abfolge zu bringen, die ihren metaphorischen Sinn expliziert. Der Drang, das Elterhaus zu verlassen, wäre sonst von Beginn an Ausdruck einer pathologischen Motivation und nicht anders zu lesen, denn als persönliche Verlaufskurve einer krankhaften ›Geldbergsucht‹ oder dergleichen. Die Grenze, die er überschreitet als er das Elternhaus verlässt, markiert dann lediglich den Ausbruch seiner Krankheit, die dann mit schrecklicher Konsequenz in den Wahnsinn führt.

Indem die am Ende orientierte Interpretation den Anfang uninterpretiert lässt, gefährdet sie letztlich ihre eigene Deutungsarbeit, denn die Entdeckung der Fetischisierung droht vom ungleich gängigeren Wahnsinnsmotiv überdeckt zu werden, wenn es nicht gelingt, dieses zu entindividualisieren. Bezüglich des Anfangs bietet es sich deshalb an, auf ein anderes Deutungsmuster zurückzugreifen, das im Gegensatz von Kulturlandschaft und wilder Natur einander ausschließende Kulturparadigmen erkennt, die sich als Opposition von Ordnung und Chaos, Schönem und Hässlichem, Klassik und Romantik, Familie und Begehren oder Philistertum und Poesie gegenüberstehen.⁴⁴

Allerdings hat auch diese Deutung einen Nachteil, denn sie kann nicht erklären, was es mit der zweiten vertiefenden Gabe auf sich hat. Denn für eine kulturkritische Deutung hätte der erste Wendepunkt, an dem die rätselhafte Bergvenus Christian die Tafel überreicht, vollkommen ausge-reicht. Später hätte die Wiederbegegnung mit dem Waldweib den Rückfall in seinen ursprünglichen Drang, die geordnete Vaterswelt von Familie,

⁴⁴ Die Oppositionen entstammen der Forschungsliteratur. Vgl.: Marianne Thalmann, *Das Märchen und die Moderne. Zum Begriff der Surrealität im Märchen der Romantik*, Stuttgart 1961, S. 56; sowie Gille, *Berg* (Anm. 36), S. 618; Böhme (Anm. 26), S. 151f., 158. 161, und Rölleke, *Empfindung* (Anm. 25), S. 168, 170.

Kindern und Landwirtschaft erneut zu verlassen, ausreichend motiviert.⁴⁵ Der Erzähler selbst unterstreicht diese Möglichkeit, wenn er Christian klagend lässt, seine Zeit an »ein vergängliches und zeitliches« Glück (S. 203) verschwendet zu haben, während er doch schon längst wieder Bergvenus und Geröllfeldern hätte frönen können. Tieck jedoch gibt sich damit keineswegs zufrieden, sondern erneuert den Impuls durch eine zweite Gabe, die die erste parasitiert und ihr dadurch eine ganz andere Tiefe gibt.

Die komplementären Erklärungsnotwendigkeiten der Interpretationen lassen sich jedoch aufheben, wenn man die Interpretation des Tausch-Komplexes mit dem kulturkritischen Interesse an der chronologischen wie topologischen Zäsurierung der erzählten Welt in historisierender Absicht verbindet. Die Addition dieser Bedeutungsebenen zu einer integralen Interpretation soll also das Ziel sein: Was Tiecks Runenberg vor den Augen der Leser ausbreitet, ist dann nicht die Geschichte eines Tausches, die zweifach ausgelegt werden kann, sondern die Geschichte eines zweifachen Tausches, die einfach interpretiert werden muss. Der erste Tausch, der Austausch der kulturellen Leitwerte, den Christians Passage aus der Kulturlandschaft in die Steinwelt symbolisiert, ist nichts anderes als der Eintritt in die Ordnung des Geldes, die der zweite, in zwei Phasen gegliederte Tausch von Herz und Stein symbolisiert. Der Übertritt über die Schwelle wäre dann als symbolische Repräsentation des historischen Eintritts in eine Ordnung zu interpretieren, in der die Regeln des monetären Verkehrs die Kultur des Tausches bestimmen, die dann Christians Weg durch diese Ordnung am Fall seiner eigenen Verknüpfung dieser Regeln sukzessive aufdeckt. Es geht also weder um ein quasi-persönliches Schicksal, noch um die allgemeine Bestimmung ontogenetischer Wendepunkte, sondern um die beispielhafte Rekapitulation des beim Eintritt in die dynamische Ordnung des Geldes unabweisbar werdenden Fälligkeiten.

6. SPRACHE DES GELDES

Die Interpretation ist nicht so forciert, wie es erscheinen mag, wenn man sich abschließend die Schlüsselszene der Erzählung anschaut, in der Christians Vater den Tausch von Herz und Stein kulturkritisch missversteht, ja missverstehen muss, weil er als Angehöriger eines anderen Kulturkreises, nämlich des Kulturkreises jahreszyklisch zirkulierender Subsistenzwirtschaft, die Sprache der Symptome, die sein Sohn mit aller Klarheit spricht,

⁴⁵ Deshalb kann Ziolkowski (Amt [Anm. 36], S. 68), argumentieren, der Schluss bleibe für das »Hauptthema«, die regressive Sexualität, »nebensächlich«.

nicht zu lesen versteht. Als Repräsentant dieser von Christian irreversibel zurückgelassenen Welt kann er dessen Verfallenheit ans Geld lediglich als Austausch des kulturellen Leitwerts interpretieren, dem er sich entgegenstemmen muss: »Laß das Gold, sagte der Alte, darinne liegt das Glück nicht, uns hat bisher noch gottlob nichts gemangelt« (S. 199).

Nachdem Christian das Geld des Fremden, das ihm zufallen wird, wenn dieser nicht binnen Jahresfrist zurückkehren sollte, in Verwahrung genommen hat, akkomodiert sich das ältere Gift unstillbaren Verlangens der infiniten Ökonomie des Geldes und beginnt wieder zu wirken. Im Interrimszustand, in den die giftige Gabe des Fremden Christian versetzt, initiiert das deponierte Geld eine ökonomische Projektemacherei, die das Imaginäre entfesselt, indem es den Zugriff aufs Kapital blockiert. Der Fetischismus nimmt hier seinen Anfang. Bevor Christian das Geld tatsächlich investieren und dessen medialen Charakter als Tauschwert praktisch bestätigen kann, findet er sich der sinnlichen Ausstrahlung von dessen metallischer Materialität ausgesetzt. Christian beschreibt in uneigentlicher Rede, aber gleichwohl präzise, was das Gold mit ihm macht:

[S]ieht, wie es mich jetzt wieder anblickt, daß mir der rote Glanz tief in mein Herz hinein geht! 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: so muß ich mich wohl nächtlicher Weise aufmachen, um nur seinem Liebesdrang genug zu tun, und dann fühle ich es innerlich jauchzen und frohlocken, wenn ich es mit meinen Fingern berühre, es wird vor Freude immer röter und herrlicher; schaut nur selbst die Glut der Entzückung an! (S. 200)

Christian agiert angesichts des Geldes wie ein Verliebter.⁴⁶ Er sieht sich angeblickt und fühlt Ströme bis in sein Herz gehen. Alle Sinnesorgane sind nur darauf gespannt, beliebige Regungen in der Umwelt als Anzeichen eines Liebesdrangs zu deuten, der ihn affiziert. Wenn Christian das Geld aus dem Depot holt, um zu zählen, ob es noch vollständig da ist, vergisst er dessen Kapitalwert und überlässt sich ganz dem Fetischcharakter, der es eng mit seinem Herzen korreliert. Insofern hat sein Vater Recht, wenn er klagt:

⁴⁶ Vgl. auch Wulf Segebrecht, Ludwig Tieck, in: Karl Corino (Hrsg.), *Genie und Geld. Vom Auskommen deutscher Schriftsteller, Nördlingen 1987*, S. 219-230, hier: S. 220.

Allgütiger Gott! [...] ist der fürchterliche Hunger in ihn schon so fest hineingewachsen, daß es dahin hat kommen können? So ist sein verzaubertes Herz nicht menschlich mehr, sondern von kaltem Metall (S. 201).

Diese Äußerung reiht sich und den Text, in dem sie fällt, in die Motivgeschichte des kalten Herzens ein, ist dort aber nur zum Teil am richtigen Platz. Zutreffend ist die Erkenntnis des Vaters, dass das Herz des Sohnes von einer fremden Macht okkupiert ist und sich verwandelt hat. Falsch ist allerdings die Benennung der Macht, die sich seinen Sohn gefügig macht. Nicht für Gold oder irgendein anderes Metall, wie der Vater immer wieder sagt, hat er es hergegeben, sondern dem Geld hat der Sohn sein Herz geöffnet. Unzutreffend ist deshalb auch die väterliche Assoziation von Kälte, die von der präziseren Beschreibung Christians denn auch in nichts bestätigt wird. – Die Vertauschung von Geld und Gold ist gleichwohl signifikant. Der Vater versucht, die Situation des Sohnes in die alteuropäische Opposition von Herz und Stein zurück zu zwingen, die als Metaphern für den Gegensatz von wärmender Hausgemeinschaft und kaltschnäuziger Gewinnorientierung stehen. Er interpretiert kulturkritisch einen Austausch der Leitwerte, deshalb muss er partout Kälte diagnostizieren, wo der Sohn alle Anzeichen der Erhitzung zeigt.

Christian dagegen sieht etwas klarer. Wenn er auch nicht genau sagen kann, woran er leidet, so verfügt er dank Erinnerung an die Bergvenus doch immerhin über die Sprache des entfesselten Begehrens, um seinen Zustand zu beschreiben. Damit unterschlägt er zwar die Eigenart der zweiten Gabe und sieht sie mit den Augen der ersten. Immerhin aber ist seine Verkennung dessen, was ihn antreibt, mit der infiniten Ökonomie der Geldwirtschaft kompatibel. Die uneigentliche Rede, die er vorbringt, gehorcht nämlich nicht, darauf hat schon Manfred Frank hingewiesen, dem Prinzip der Ähnlichkeit, das der Vater noch einmal zu restituieren versucht, sondern Kontiguität »ist das Gesetz, das diese [...] Übertragung stiftet. Und nicht weil es durch innere Eigenschaften dem Anorganischen vergleichbar wird, sondern weil es eine reale Beziehung zu ihm unterhält, die erzählend begründet wird«,⁴⁷ darum kann die Prägekraft des Geldes Christians Herz okkupieren. Deshalb ist auch die Fetischismusdiagnose, über die Anspielung auf Karl Marx und dessen seinerseits metaphorische Rede von der »Geldseele«⁴⁸ hinaus, angemessen. Fetischismus liegt hier vor, weil das sexuelle Begehren vom anderen Körper abgelöst und auf ein

⁴⁷ Manfred Frank, *Steinherz und Geldseele. Ein Symbol im Kontext*, in: ders. (Hrsg.), *Herz* (Anm. 39), S. 233-357, hier: S. 247.

⁴⁸ Karl Marx, *Zur Kritik der Politischen Ökonomie*, in: Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke* (MEW), Bd. 13, Berlin 1961, S. 3-160, hier: S. 109 u. 110.

ebenso konkretes wie kontingentes Objekt hin verschoben wird, das Christians Affekte nach einer Kette kultureller Transaktionen mehr als der Körper der Ehefrau zu erregen vermag. Das Herz verändert sich so gesehen nicht substanziell, es wird nicht einem ihm Entgegengesetzten ähnlich, wie der Vater unterstellt, sondern es gehorcht einem anderen Aussagesystem und untersteht damit anderen Gesetzen des Signifikanten-Tausches.

Der Schlüssel zum Verständnis des Weges, den Christian durchläuft, ist weder das Herausfallen aus der Ordnung der Väter, noch das sexuelle Begehren allein, sondern das von diesem parasitierte Geld. Der Erzähler unterstreicht das, indem er, anders als die Figuren, niemals von etwas anderem spricht als von Geld.⁴⁹ Außerdem leiht er Christian immerhin eine Sprache, deren Liebessemantik zwar in die Irre führt, dem Ruf des Geldes aber dennoch präzise gehorcht, weil sie dessen Verknüpfungslogik perfekt angepasst ist. Wie das Geld, so kann auch das unstillbare Begehren alles mit allem verknüpfen. Anders als die Geldlust jedoch, ist das Liebesverlangen gleichsam eindimensional und verfügt noch über den Maßstab des ungestillten Begehrens. Unter der Herrschaft des Geldes ist dieses derart richtungslos geworden, dass die Fetischisierung des Geldes die natürliche Krankheit dieser infiniten Ökonomie sein muss. Die Überflutung des Herzens, die Christian als »Liebesdrang« interpretiert, muss demnach als Dammbbruch im Geldstrom gelesen werden, der Referentialität und Maßstab hinwegspült, so dass sich in letzter Konsequenz der Erwerbstrieb auf das unvergängliche Erwerbsmittel selbst kapriziert.

Wie alles in dieser Geschichte wird der entscheidende Punkt klarer, wenn man den Faden vom Ende her aufrollt. Erst Christians Rückfall macht deutlich, welcher Art die Blendung war, die die anvertraute Sache ihm zugefügt hat. Dabei kommt der Interpretation zuletzt wiederum eine Ähnlichkeitsbeziehung zu Hilfe: Christians scheinbar verrücktes Verlangen nach Stein, das er selber wiederum in einer Semantik des Liebesbegehrens ausdrückt, kann abschließend als Begehren nach Geld entlarvt werden, weil das anorganische Material, die entgrenzte Liebe und das allgemeine Tauschmittel in der Universalität der Äquivalentsetzung einen gemeinsamen Nenner haben. Die Idolisierung des Anorganischen als des ewigen Seins und die komplementäre Abwertung des organischen Lebens als Verfallsform der Steinwelt einschließlich des Bedauerns darüber, die Liebe an eine alternde, letztlich todgeweihte Frau verschwendet zu haben, spiegeln

⁴⁹ Dass Tieck die Differenz zwischen Geld und Gold sowie die unterschiedliche Verwendung der Signifikanten durch die Figuren und den Erzähler wichtig war, beweist die dementprechende Präzisierung der Erstpublikation von 1804 im Zuge der Überarbeitung für den Phantastus-Zyklus. Vgl. Frank, Runenberg-Kommentar (Anm. 29), S. 1293f.

die Idolisierung von Geld als der einzigen unvergänglichen Ware und der komplementären Abwertung des Kaufes bestimmter und ergo begrenzter Güter.

Diese Ähnlichkeit erlaubt es, eine Analyse monetärer Fetischisierung am uneigentlichen Beispiel der Fetischisierung der Steinwelt durchzuführen. In einer Art Rückübertragung wird die Pathologie der Geldwirtschaft an Christians Stein-Fetischismus deutlich, der wiederum der Fetischisierung von Tauschwertträgern abgeschaut scheint. Wo Christian Herz gegen Stein bzw. Herz gegen Geld zu tauschen scheint, sehen wir letztlich einen ›Tausch‹ zwischen Stein und Geld inszeniert, der so viel Aufmerksamkeit verdient, weil die Geldwirtschaft das Herz vielleicht in einer Hinsicht versteinern lässt, nämlich dort, wo es andere Rufe zu hören gibt als die des fetischisierten Wertträgers, in anderer Hinsicht aber verflüssigt es, indem es die Herzensschrift in ein end- und referenzlos schweifendes Begehren auflöst, das mit allen Sinnen nur noch den Ruf des Geldes hört.

7. RESÜMEE

Die zu Anfang am Beispiel von Preisendanz aufgeworfene Frage nach der Modernität der Romantik und deren Grenzen lässt sich nun präziser beantworten. Indem Tieck seine Märchen-Novelle in einer erzählten Welt situiert, die modernen Lebensformen weitgehend entrückt ist, sie erzähltechnisch und tropologisch aber wesentlichen Strukturmerkmalen der Moderne akkomodiert, betreibt er auf gewisse Weise tatsächlich »Darstellung des Undarstellbaren«, insofern die dargestellte Welt und selbst die Symptomatik der Verrücktheit Christians der Modernität der Darstellung hinterher hinkt.

Der Hiatus zwischen romantischer und moderner Literatur im vollgültigen Sinn erscheint jedoch zugleich kleiner als gemeinhin angenommen. Bei Tieck nämlich zeigt sich, dass der von Preisendanz diagnostizierte Sprung zur Moderne bereits innerhalb des romantischen Paradigmas wenigstens hinsichtlich des Erzählens vollzogen werden kann. Wo das Programm, Darstellung des Undarstellbaren zu betreiben, von der Fixierung aufs Absolute gelöst und ins Lebensweltliche gewendet wird, erweisen sich romantische Erzählstrategien sogleich als modern und lassen das noch lange Zeit nicht vollständig Begriffene und also Unaussprechbare schon einmal narrativ anschaulich werden.

Jedenfalls kommt man nicht umhin, auch der hier stellvertretend durch Tieck repräsentierten Romantik nach 1800 Modernität zuzugestehen. Denn was könnte, vor allen normativen Festlegungen und theorietechni-

schen Idiosynkrasien, moderner sein, als der Entwurf einer grund- und ziellosen Dynamik, die nicht nur von der vergeblichen Suche nach einem idealen Objekt bestimmt wird, sondern darüber hinaus nicht einmal mehr objektivierbar ist, da sie sich letztlich an kontingenten Signifikanten entzündet. Gegenüber dieser radikalen Perspektive ist es schlicht zweitrangig, ob der derart (re-)konstruierte Sachverhalt zum Anlass sentimentalischer Stimmungen oder explizit antimoderner Programme wird. Selbst wenn das der Fall sein sollte, bleibt diesen Reaktionsmustern nichts anders übrig, als das Bild der Moderne um Gegenbegriffe zu ergänzen, die das unendliche Arsenal kontingent gewordener Reizwörter erweitern, ohne das Paradigma verlassen zu können.