DAS BILD DES HAUSES

IN DER ROMANTISCHEN ERZÄHLKUNST

DAS BILD DES HAUSES
IN DER ROMANTISCHEN ERZÄHLKUNST

von

GUDRUN SCHULTE, geb. SCHERINGER

A Thesis

Submitted to the School of Graduate Studies

in Partial Fulfilment of the Requirements

for the Degree

Master of Arts

McMaster University

May 1972

MASTER OF ARTS (1972)
(German)

McMASTER UNIVERSITY
Hamilton, Ontario

TITLE: Das Bild des Hauses in der romantischen Erzählkunst

AUTHOR: Gudrun Ilse Edith Schulte, geb. Scheringer

SUPERVISOR: Dr. C. G. Chapple

NUMBER OF PAGES: v, 127

SCOPE AND CONTENTS: Das Haus in der romantischen Erzählkunst stellt sich bei näherer Betrachtung als ein Paradox heraus, denn es kann keine Geborgenheit schenken. Es ist dafür ungastlich, unbetretbar, exzentrisch, utopisch, nicht dauerhaft, unfest, aus Glas oder bewegt. Insofern ist es eine Manifestation der romantischen Unruhe oder Sehnsucht, die das Subjekt forttreibt, mit anderen Worten eine Manifestation des Selbstverlusts des Ich.

ACKNOWLEDGEMENT

Meinen Lehrern, den Herrn Professoren Chapple, Denner und Lawson möchte ich vor allem für eine glückliche Studienzeit am German Department der McMaster University danken. Meinem Supervisor, Herrn Dr. Chapple, danke ich vielmals für die aufopfernde Mühe, die er sich mit meiner Arbeit gemacht hat. Zugleich sei mein Dank den Beisitzern, Frau Dr. Mendels und Herrn Dr. Denner für ihren verständnisvollen Rat gesagt. Frau Nina Chapple danke ich herzlich für ihr hilfsbereites babysitting.

ABBREVIATIONS

A. u. G	Ahnung und Gegenwart
D. u. G.	Dichter und ihre Gesellen
Kronwä	Die Kronenwächter
Die Chronika	Die Chronika eines fahrenden Schülers (Urfassung)
Aus der Chronika	Aus der Chronika eines fahrenden Schülers (2. Fassung)

TABLE OF CONTENTS

	PAGE
EINLEITUNG	1
1. KAPITEL	
Fremde Häuser, die zugänglich sind	11
A. Ironische Gastlichkeit	11
B. Das absurde Haus	14
C. Paläste galanter Damen	17
2. KAPITEL	
Fremde Häuser, die unzugänglich sind	23
A. Die Hütte	23
B. Schlösser	29
C. Märchenschlösser	34
D. Unterwasserbehausungen	38
3. KAPITEL	
Das eigene Haus	42
A. Das exzentrische Haus	42
B. Das einkerkernde Haus	46
C. Das verlorene Zuhause der Kindheit	53
D. Der Hausstand in der Zukunft	56
E. Das Blumenhaus	57
4. KAPITEL	
Die Unfestigkeit des romantischen Hauses	64
A. Die Architektur des romantischen Hauses	64
B. Das Fenster	78
C. Baustoff Glas	87
D. Auflösende Tendenzen	94
SCHLUß	102
FUßNOTEN	110
BIBLIOGRAPHIE	115

EINLEITUNG

Wo wohnt der romantische Held? Wo wohnen Sternbald, Ofterdingen, Godwi, Graf Karl Medardus, Graf Friedrich, der Taugenichts, Berthold und Anton, Fortunat und Victor von Hohenstein und ihre Gefährten alle? Man weiß, sie befinden sich auf Wanderschaft. Ein Haus haben sie nicht oder wenn sie eins haben, dann geben sie es auf, denn einen Ort, an dem sie bleiben wollen und auch können gibt es für sie nicht, jedenfalls nicht für die Dauer einer Erzählung. Aber auch wenn sie auf ein Haus verzichten, sind sie doch auf eine Bleibe angewiesen. Zwei fast identische Verse im Taugenichts machen das Dilemma klar: Beim Abschied singen die ausziehenden Prager Studenten leichten Herzens:

> Et habeat bonam pacem,
> Qui sedet post fornacem!

Als dann der Winter kommt, müssen dieselben armen Herren Studenten in Schnee, Regen und Wind immer noch unterwegs, dem Spießbürger zugeben:

> Et sedet post fornacem
> Et habet bonam pacem!

In dem Unterschied von habeat und habet stellt sich ein romantisches Problem: Der Hausbesitz, beziehungsweise der Besitz eines Ofens, hinter dem man sitzen kann, macht nicht glücklich;--noch unruhiger muß aber der sein, der gar kein Plätzchen hinterm Ofen hat. Anders ausgedrückt: Der

romantische Held verzichtet zwar auf ein Haus, auf eine gewisse Verantwortung als Hausbesitzer und auf den Alltag, der ein Haus bedeutet, aber er muß als Unbehauster mit einer fixen Idee büßen: nämlich mit dem Gedanken an ein Zuhause. Infolge dieser fixen Idee gibt es in der romantischen Literatur eine Fülle von Häusern, d.h. von allem, was diesen Namen verdienen könnte: Hütten, Palästen, Eremitagen, Ruinen, Zelten, Lauben, Schlössern, selbst Kirchen; denn der Held ist ja auf Wanderschaft und lernt die verschiedensten Gebäude kennen, immer auf der Suche nach der Bleibe, die ihm wirklich angemessen ist. Erklärt die Klassik

> Willst du immer weiter schweifen?
> Sieh das Gute liegt so nah
> Lerne nur das Glück ergreifen
> Denn das Glück ist immer da.

so hat die Romantik dazu zu sagen:

> Dort wo du nicht bist, dort ist das Glück.
> (Schubertlieder, S. 219)

Die Unruhe, die das romantische Subjekt treibt, wird motiviert in einem Lied, das heute noch gesungen wird: "Das Wandern ist des Müllers Lust." Da heißt es:

> Vom Wasser haben wir's gelernt,
> vom Wasser!
> Das hat nicht Ruh bei Tag und Nacht,
> Ist stets auf Wanderschaft bedacht,

Da das Wasser die Mühle treibt, ist die Mühle der Ort, der am unruhigsten macht, der am ehesten verlassen wird. Nicht zufällig nahm der Taugenichts seinen Weg von einer Mühle aus.

Die Mühle, als bevorzugtes Motiv Eichendorffs und Kerners, ist eigentlich Gegenstand der Spätromantik, aber schon Tieck spricht 1796 in der "Magelone" von der Hypnose des forteilenden Wassers: "... die Quelle scheint mit lockendem Murmeln ihn [den träumenden Knaben, und das ist ausdrücklich der Dichter] mit sich nehmen zu wollen." (S. 115)

Bei Eichendorff sind die großen Ströme wie die Straßen Wege in die Ferne, ins Leben. Man rufe sich noch einmal den Beginn von "Ahnung und Gegenwart" ins Gedächtnis, wo es angesichts der jungen Leute auf der Donau heißt: "Und so fahre denn, frische Jugend! Glaube es nicht, daß es einmal anders wird auf Erden. Unsere freudigen Gedanken werden niemals alt und die Jugend ist ewig." (S. 539).

Das fließende Wasser, seien es die Wasserläufe, von denen Ofterdingen sich tragen läßt, seien es Eichendorffs große Ströme, vom Gebirge her betrachtet, alle haben eine starke Suggestivkraft für den Helden: er möchte mit.

Im gleichen Sinne ist auch der Müller in unserm Lied kein seßhafter Mann, er kann in der Mühle auf die Dauer nicht glücklich werden. Nicht nur das strömende Wasser, auch die Mühlsteine versetzen ihn in Unruhe:

> Die Steine selbst, so schwer sie sind,
> Die Steine!
> Sie tanzen mit den muntern Reihn
> Und wollen gar noch schneller sein, ...

Logischerweise könnten sich die Mühlsteine eigentlich nicht schneller drehen, als das Mühlrad, von dem ihre Bewegung ab-

hängt. Hier jedoch befinden sie sich in beschleunigter Bewegung. Dieser Dynamik werden wir noch mehrfach begegnen. Es ist Fliehkraft, die einen Mühlstein bewegt, und dieselbe Kraft veranlaßt das romantische Subjekt, das Haus und sich selbst zu fliehen und das Weite zu suchen. Unser Lied schließt:

> ...
> Herr Meister und Frau Meisterin,
> Laßt mich in Frieden weiter ziehn,
> Und wandern.

Hierin liegt die Ironie, daß der Sprecher seinen Frieden nicht in häuslicher Seßhaftigkeit findet oder sucht, sondern paradoxerweise gerade in der Ruhelosigkeit, im Wandern.

Die romantische Ursituation ist die Wanderschaft. Der Held verzichtet auf das Gegenwärtige und ersehnt das Entfernte, daher liebt er den Wechsel. Das Haus hingegen repräsentiert die Dauer. Zwischen den Neigungen des romantischen Subjekts und den grundsätzlichen Eigenschaften unseres Motivs klafft ein Widerspruch, der auf das Motiv selbst einwirkt und ihm besondere Erscheinungsformen gibt. Die Mühle ist so ein paradoxer Bau, denn sie vereinigt aut sich die Spannung zwischen Gehen und Bleiben. Sie ist ursprünglich ein durchaus zweckgebundenes, prosaisches Gebäude. Man könnte in ihr ein Bild irdischer Beschränkung, des Alltäglichen schlechthin sehen. Aber was die Mühle im Innersten ausmacht, ist das Teilhaben an einer ewigen Bewegung, ein perpetuum mobile. So ist die

Mühle paradoxerweise zusammengesetzt aus einem stets am selben Ort bleibenden Gehäuse und einer in immerwährender Bewegung sich befindender Maschinerie in ihrem Innern, die teilhat an einer ewigen Bewegung--des Wassers--draußen. So kann paradoxerweise ein Gebäude, an sich Inbegriff der Seßhaftigkeit, zur Verkörperung von Unrast und damit zu einem Sinnbild romantischer Unendlichkeit werden. Alle romantischen Häuser spiegeln mehr oder weniger die Unruhe, die Fliehkraft, die das romantische Subjekt treibt.

Ehe wir uns diesem Phänomen widmen, wollen wir uns jedoch vergewissern, was unter einem "normalen" Haus zu verstehen ist. Otto Friedrich Bollnow definiert das Haus als einen ganzen ausgedehnten

> Bereich, der durch Mauern und Wände und durch ein Dach von der übrigen Welt abgetrennt und dadurch als das eigene herausgehoben ist. ... es ist ... der Schutz vor den Unbildern der Witterung, wie auch vor den Angriffen der Menschen. (S. 99)
>
> ... seine Wandungen [tragen] durch Türen und Fenster einen eigentümlichen "semipermeablen" Charakter: Sie lassen zwar keinen Fremden von außen gegen den Willen des Bewohners hinein, aber sie lassen den Bewohner selber jederzeit hinaus. ... Der Mensch braucht, um überhaupt leben zu können, einen solchen abgeschlossenen Bereich der Geborgenheit. (S. 100)
>
> In der "Pendelbewegung" von Fortgehen und Heimkehren des Bewohners drückt sich der Wechsel von Tat und Ruhe aus. (S. 99)

Hier haben wir einige Richtlinien für ein "normales" Haus. Ein entsprechendes romantisches "Normalhaus" gibt es selbstverständlich nicht. Es gibt Häuser, und zwar Schlösser,

Paläste, Burgen, Unterwasserwohnungen, Hütten, Zelte, Ruinen, Lauben, Mühlen, Eremitagen, Kirchen und anderes. Sie werden unter dem Sammelbegriff "Haus" und nicht "Bauwerk" behandelt, weil auch das "Wohngefühl", wie man umgangssprachlich sagen könnte, d.h. die Atmosphäre des Hauses oder das Verhältnis des Insassen zu dem Gebäude eine Rolle spielt. Wie verschieden die Bauwerke in der romantischen Erzählkunst auch sind--man denke sich nur eine Kirche, eine Laube, eine Mühle nebeneinander--sie haben doch gewisse gemeinsame Züge in Bezug auf den Insassen: Die Gestalt des Hauses spiegelt den Gemütszustand dessen, der es erlebt, und dieser eine soll hier synoptisch der "romantische Held" oder das "romantische Subjekt" genannt werden. Das ist gewöhnlich ein Romanheld, oder auch der Held von Erzählungen, kurz der Träger der Erzählperspektive.

Diese Arbeit, die aus einem Seminar über Romantik von Dr. Gerald Chapple hervorging, stützt sich im wesentlichen auf die beiden großen Romane von Eichendorff. Dazu kamen Sternbald, der Godwi, Heinrich von Ofterdingen, die Dolores, Die Elixiere des Teufels, Die Kronenwächter, aber auch kleinere Schriften und Lyrik, nicht zuletzt Heines Heimkehr. Jean Paul ist nicht berücksichtigt worden. Philosophisch ist die Arbeit an Otto Friedrich Bollnows: Der erlebte Raum und Gaston Bachelards: Die Poetik des Raumes orientiert. Es ging über den Rahmen der Arbeit hinaus, diachrone Toposforschung

zu liefern. Die Arbeit will als eine synchrone Typologie des romantischen Hauses verstanden sein. Es wird um Nachsicht dafür gebeten, daß Literatur oft zweifach angegeben wurde, es liegt daran, daß auf zwei Kontinenten an der These gearbeitet worden ist.

Die Arbeit ist in vier Abschnitte eingeteilt. Zunächst geht es um das romantische Haus aus der Besucherperspektive. Die Helden der genannten Romane wandern alle zumindest zeitweilig und sind deshalb auf Gastfreundschaft angewiesen. Sie erhoffen sich--da diese Romane meist wenn nicht Entwicklungs- so doch Künstlerromane sind, eine Wesensförderung, was einer Hoffnung auf Glück gleichkommt, wenn die Persönlichkeit das höchste Glück der Erdenkinder ist. In dieser Hoffnung werden sie betrogen. Das romantische Haus ist nur in der Ironie gastlich. Maria stirbt, Graf Karl, Dolores, Friedrich und Leontin werden schockiert und Godwi, Friedrich und Florio entkommen aus einem Venusberg. Alle sind um eine Hoffnung ärmer oder bedürftiger als zuvor.

Einen umgekehrten Gefühlswert hat das unbetretbare Haus--und damit sind wir beim zweiten Abschnitt der Arbeit. Dieses Haus ist zwar nicht zu gebrauchen, weil es niemanden einläßt, es hat also negative Vorzeichen, aber es nährt dadurch Illusionen. Der betrogene Gast würde sich im unbetretbaren Haus glücklich schätzen. Z.B. die Hüttenexistenz--es ist offenbar ein alter Menschheitstraum, zurück zu den Ur-

sprüngen zu gelangen--würde den Romantiker der Kindheit der Menschheit nahebringen und ihn damit innerlich gesund machen--denn zurück zu den Ursprüngen strebt der Romantiker auf der Suche nach Vervollkommnung des eigenen Wesens oft. Aber er paßt nicht mehr in eine Hütte, genauso wenig in eine Burg, die auch als Sinnbild der Menschheitsfrühe und unerschütterlicher Mannhaftigkeit der Vorväter angesehen werden kann, zu der es kein zurück gibt. Den Sinn eines unzugänglichen asthetischen Paradieses dagegen können Schlösser, Paläste und Märchenschlösser haben. Hoffnungslos unzugänglich sind Unterwasserbehausungen. Das unbetretbare Haus hat den Wert des magischen, übermächtigen Gegenüber, unter dessen Bann das Ich steht, das auf der Suche nach Wesenserfüllung ist.

Obwohl der Held gewöhnlich auf Wanderschaft ist, hat er doch einen Begriff vom eigenen Haus--und damit sind wir beim dritten Abschnitt der Arbeit. Das eigene Haus ist entweder wiederum ein unbetretbares Haus, ein magisches Gegenüber, nämlich das verlorene Zuhause der Kindheit oder der utopische Hausstand in der Zukunft,--oder es ist ein Provisorium, eine Ansiedlung angesichts eines magischen Gegenüber in Form des exzentrischen Wohnen bei einer Ruine, z.B. einer Kirche, einem Abgrund, kurz eines Symbols des Unermeßlichen. Das realistische Haus und die realistische Haushaltung werden abgelehnt, als Einkerkerung empfunden und mit Aus-

bruchversuchen quittiert.

Im Einklang mit sich selbst kann der Held nur in der offenen Laube sein, die so kurzlebig ist, daß sie sowieso nur einen vorübergehenden Aufenthalt gewährleistet. Ihre mangelnde Solidität ist Metapher des ekstatischen romantischen Selbstbewußtseins, das stets bereit ist, sich angesichts eines übermächtigen Gegenübers aufzugeben.

Der letzte Abschnitt der Arbeit ist den Erscheinungsformen des romantischen Hauses gewidmet. Es ist ein unfestes Haus. Es ist gewöhnlich dach- und kellerlos, dafür luftig, d.h. Türme, Zinnen, Söller, Altare, Galerien sind seine Hauptbestandteile. Innen ist es weithin unwohnlich. Ein Hauptmerkmal sind Gänge, Treppen, Gemächerfluchten, sogar Durchbrüche durch Decke und Boden als Ausdruck von motorischer Unruhe. Der wichtigste Bestandteil ist das Fenster, das als Metapher der Fliehkraft, die das Subjekt treibt, die Wahrnehmung des übermächtigen Gegenübers entweder draußen oder drinnen gestattet. Entsprechend ist das Haus gelegentlich ganz und gar aus Glas erbaut, was im wesentlichen dieselbe Funktion hat, nämlich das Subjekt und das Objekt einander auszusetzen, wobei das Objekt übermächtig erscheint, das Subjekt aber schutzlos. Diese eigentümliche Offenheit, die das Haus als unfest erscheinen läßt, wird auch bei der Betrachtung der Umrisse deutlich, die sich in Auflösung befinden. Entweder dehnen sie sich, oder sie strömen, oder sie sind

synästhetisch durchwirkt, oder sie lösen sich in Flammen auf, oder sie wurden durch Vegetation verwischt.

Aus der These soll ersichtlich werden, daß das romantische Haus ungastlich oder unbetretbar, exzentrisch, utopisch, nicht von Dauer, unfest, aus Glas oder bewegt--kurz ein Paradox ist, denn es kann keine Geborgenheit schenken. Insofern ist es eine Manifestation der romantischen Unruhe oder Sehnsucht, die das Subjekt forttreibt, mit anderen Worten eine Manifestation des Selbstverlusts des Ich.

1. KAPITEL

FREMDE HÄUSER, DIE ZUGÄNGLICH SIND

A. Ironische Gastlichkeit

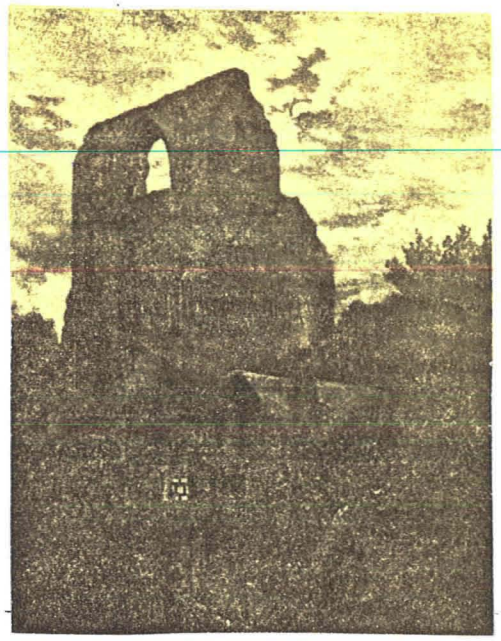
Wenn Wanderschaft die Ursituation des romantischen Helden ist, so trifft Otto Friedrich Bollnows Normbestimmung von der Pendelbewegung von Fortgehen und Heimkehren als Wechsel von Tat und Ruhe insofern nicht zu, als das Subjekt in aller Regel für immer fortgeht, wenn er auszieht, also keine Pendelbewegung ausführt und keinen Wechsel von Tat und Ruhe erfährt. Auch wenn er "Immer nach Hause" geht, so ist dieses Zuhause doch kein reales, sondern ein metaphysisches, das nur selten erreicht wird. Zwar ist der Held gewissermaßen aktiv, wenn er sein Zuhause verläßt, aber man kann sein Fortgehen beinahe ebensogut als Passivität deuten, da es ihn unwiderstehlich fortzieht.[1]

Seine Lebensweise zwingt den romantischen Helden, immer wieder Gast zu sein. Da er kein eigenes Lebenszentrum bilden kann, hofft er auf Lebensgewinn von anderen Zentren her. Er sehnt sich nach Geborgenheit so gut wie der Mann, der im Sinne Bollnows ein eigenes Haus bewohnt, ist aber von der Gastfreundschaft anderer abhängig; deshalb hegt er große Erwartungen einerseits und ist auf der anderen Seite großen Enttäuschungen ausgesetzt.

Wir sehen Maria, der ein Buch über Godwi schreibt, Godwis Gut zustreben: "Ich schritt darum wacker zu, der Rauchfang mit dem Storchenneste war mir wie ein Magnet: Es liegt etwas Heimliches, Getreues und Heimatliches in so einem Storchenneste; denn ein gastfreies Dach bedeckt gastfreie Menschen. So reflektierte ich,... (II, S. 234).

Man sieht, Maria knüpft große Erwartungen an die erhoffte Gastfreundschaft--umso größere, je einsamer und bedürftiger er sich selber fühlt. Er selbst ist Zyniker, glaubt aber, anderswo d.h. jetzt bei dem Storchenneste, menschliche Wärme und Geborgenheit zu finden.

Aber er wird durch Ironie betrogen: Das gastliche Dach stellt sich später als zerstört heraus, es war eine Ruine, die unseren Helden mit so großen Erwartungen erfüllt hat. Das zerstörte Gebäude umgibt sogar einen Friedhof. Maria empfindet die Ironie jedoch nicht, denn er gelangt richtig an das Gutshaus--das ihn allerdings "tief im Herzen dunkel und traurig" (II, S. 283) stimmt. Neben dem zerstörten Friedhofsgebäude mit dem Storchennest steht ein Hüttchen, das Tote aufnimmt, und das Maria noch am Abend seiner Ankunft kennenlernt: "Ich sah zum kleinen Fenster hinein, die Lampe stand in der Mitte der Stube auf dem Tisch, an der Wand hingen männliche und weibliche Kleider, und die ganze Stube sah bewohnt aus; es lag ein ewiges Warten auf den Vater oder die Mutter, oder auf den Geliebten und die Geliebte in allem;



Carl Gustav Carus: Ruine Eldena mit Hütte im Mondschein, 1820 (Prause, S.101)

Dieses Bild scheint das zerstörte Gebäude, das einen Friedhof umgibt, und das anheimelnde Totenhüttchen darunter zu illustrieren. Die beiden Fenster (das Hüttenfenster ist wegen des mangelhaften Abdrucks nur schwach sichtbar) unterstreichen die Ironie, die im "Godwi" deutlich wird: der Blick in die einladende Hütte steht unter dem Zeichen des Ausblicks in die strenge Unendlichkeit, den das Ruinenfenster in der Höhe vermittelt.

ich wendete mich, und sprach: "Auch ich habe Ehrfurcht davor." (II, S. 280)...

Überraschenderweise ist das Totenhaus anheimelnd, und zwar ist es der einzige Ort im Godwi, den man häuslich in dem Sinn, in dem ihn der Held entbehrt und sucht, nennen kann, wenn man von den vorgestellten und später zerstörten Idyllen--nämlich dem des Bildes der stickenden Marie (II, S. 322) und Godwis Wunschdenken an die erleuchteten Bauernhüttenfenster (II, S. 151)--absieht.

Das Totenhaus ist gastlich, es drückt ein Warten auf eine geliebte Person aus. Darin liegt eine zweite Ironie, denn nun trifft das Bild des Storchennestes wieder zu. Eine dritte Ironie ergibt sich am Ende des Romans, als Maria jung stirbt und wahrscheinlich unter dem Storchennest, das ihn so angezogen hatte, seine letzte Ruhestätte findet.--Das "Heimliche, Getreue und Heimatliche", das sich der romantische Wanderer so wünscht, gibt es für ihn nicht auf dieser Welt (siehe nebenstehendes Bild).

Auf ihre Art beweist das auch die leichtfertige Gräfin in "Godwi", indem sie ihren Kavalier in einem Liebestempelchen bewirtet, das in Wirklichkeit das Grab ihres ersten Liebhabers ist. Godwi erzählt: "Wir gingen in das Häuschen, in dem es recht freundlich war; aber da ich wußte, daß ich über einem Grabe saß, was mir die Gräfin verschwiegen hatte, konnte ich nicht ganz froh werden,--und das zubereitete Frühstück

schmeckte mir nicht recht." (II, S. 430)... So erweist sich der gastliche Empfang für den Wanderer als trügerisch. Anstelle eines anheimelnden Zuhause, das er gesucht hatte, wird er letzten Endes ans Jenseits verwiesen.[2]

B. Das absurde Haus

Die trügerische Aufnahme für den Wanderer, die sich als ein Strukturprinzip durch den zweiten Teil des "Godwi" zieht, nimmt bei Arnim und Eichendorff andere Formen an. In der "Dolores" erhofft sich Graf Karl Rat und Hilfe von einem "wunderbaren Doktor", dessen Haus schiefwinklig gebaut ist. Die Fenster sind durch Malerei undurchsichtig gemacht. Das ganze Anwesen ist mit "künstlichen Maschinen" (S. 273), dressierten Tieren und wie Automaten handelnden Menschen ausgestattet. Graf Karl geht allein durch das Haus. Angesichts der Küche, wo zwischen Retorten ein Töpfchen mit übergelaufenem Brei darauf deutet, daß der Hausherr kaum für sich selber sorgen kann, wird dem Besucher "... sehr öde und einsam... er schauderte und eine namenlose Angst ergriff ihn vor dem Leben eines ganz einsamen Menschen, der wie der letzte auf der Erde sich in seinen Träumen verliert und verwildert an Hölle und Himmel zugleich anstößt und nicht hinein dringen kann." (S. 273).

Das Haus des Mannes, bei dem Graf Karl Hilfe in seiner größten Not suchte, vermittelt den Eindruck einer noch größeren

Einsamkeit als diejenige, in der sich der Wanderer befindet. Überdies ironisiert Arnim die etwa acht Seiten füllende Darstellung der Wohnung des wunderbaren Doktors, indem er sie--wie das ganze Buch--als ein Beispiel für Vergeudung von anderweitig besser verwendeter Lebenszeit des Lesers hinstellt. So wie der ratsuchende Karl von seinem Gastgeber, so wird der Leser von seinem Autor im Stich gelassen.

Noch einmal wird in der "Dolores" ein Besuch von ähnlicher Vergeblichkeit unternommen. Arnim geht daran, den Palast des Prinzen von Pallagonia, der den Zorn des klassischen Goethe erregt hatte (Italienische Reise, Hamburger Ausgabe, Bd. XI, S. 242ff) und auf den sich auch Heine in der "Harzreise", ("Sämtliche Werke" hrsg. v. Elster Bd. III, S. 68) und Eichendorff in "Ahnung und Gegenwart" beziehen, erneut in Kürze zu beschreiben. Wieder wird durch den Gedanken an eine Mahlzeit, dem wir im Liebestempel der Gräfin im "Godwi" und andeutungsweise in der Küche des "wunderbaren Doktors" begegneten, die Frustration des Gastes aufs Äußerste getrieben: Im Palast des Prinzen von Pallagonia wird den Gästen in einem "künstlichen Pferdestall", der mit Majolikakrippen und gläsernen Raufen versehen ist, "ein kostbares, aber in seiner Vermischung ganz ungenießbares Frühstück" (S. 418) bereitgestellt, ohne daß sich ein Bewohner sehen läßt.--Das Essen, das man nicht essen kann, ist ein Angebot von Gastlichkeit mit deutlicher Ironie.

Später unterlegt Arnim dem Palast des Prinzen den folgenden Sinn: Er soll Neugierige ermüden und zurückweisen, denn der Besitzer ist menschenscheu und will einsam sein.

Der zentrale Begriff der Einsamkeit kehrt auch im Erlebnis des "Zaubernests eines Phantasten von Baumeister" (A. u. G., S. 779f) bei Eichendorff wieder. Dieser "Surrogattempel für allen Geschmack auf Erden" setzt sich aus griechischem Tempel, Kuhstall, Einsiedelei, Ruinenturm und chinesischem Türmchen zusammen und ist offenbar eine Parodie auf den Landschaftsgarten, der im 17. Jahrhundert in Deutschland in Mode gekommen war. Der einzige Bewohner--automatenhaft wie die Insassen des Hauses vom "wunderbaren Doktor"--ist ein nickender Porzellanchinese. Niemanden scheint das Haus zu gehören. Die Besucher sind allein. Und wie Graf Karl im Haus des "wunderbaren Doktors" mit tiefem Schrecken sich selbst in einem Hohlspiegel begegnete, so geraten Friedrich und Leontin zuletzt in einen Spiegelsaal, und "es grauste ihnen fast, länger in dieser Verrückung so einsam zu verweilen." (A. u. G., S. 780)

Das Thema der grundsätzlichen Einsamkeit des Menschen, das hier in der Spiegelbegegnung des Gastes mit sich selbst im fremden Haus behandelt wird, kehrt in "Ahnung und Gegenwart" auch an anderen Stellen wieder, (Spiegel gibt es am Ende einer Gemächerflucht in Romanas Palast und in Maries Haus; siehe auch unten S.) jedoch ist der Schock des Gasts bei Eichen-

dorff--in diesem Fall durch Vervielfältigungen--abgemildert: das absurde Haus setzt sich aus mehreren Gebäuden zusammen, der Gast ist nicht allein, und er sieht sich nicht einem, sondern vielen Spiegelbildern gegenüber. Auch graust es Friedrich und Leontin nur "fast", so einsam in dieser Verrückung zu verweilen. Wenn es Arnim darum ging, neben dem Eindruck des Wunderbaren das Gefühl "jämmerlicher" Einsamkeit (Dolores, Anmerkung 271, S. 1069) des Gastes darzustellen, so beginnt Eichendorff bereits, diese Einsamkeit zu parodieren.

Das fremde Haus, das der Besucher mit großen Erwartungen betreten hat, vermittelt also ein erschreckendes Erlebnis. So vollgestopft mit unsinningem Hausrat es ist, so sinnentleert erscheint das Verhalten des Gastgebers, den man nicht kennt. Speisen sind ungenießbar, Spiegel verweisen den Gast auf sich selbst.

C. Paläste galanter Damen

Bisher haben wir es--mit einer Ausnahme--mit "Gastfreundschaft" unter Männern zu tun gehabt. Wie steht es nun mit der Gastlichkeit einer Frau vom Hause? Das Mädchen, das dem Wanderer von einem Schloß zulächelt, gehört für Friedrich in "Ahnung und Gegenwart" zum Inbegriff aller Lebensverheißung: "Wie uns aus Wäldern, Bergen, aus blühenden Mädchengesichtern, die von lichten Schlössern grüßen, aus Strömen

und alten Burgen das noch unbekannte, überschwengliche Leben ernst und fröhlich ansieht!" (S. 570).

Die lichten Schlösser, die heiteren Schloßherrinnen gehören, sind die "glücklichen Nebenbuhler" (Dolores, S. 11) der ernsten alten Burgen. Ida, eine lebenslustige Schönheit, läßt nach ihres Vaters Tod die "dunkeln Bogen, Tore und Höfe der alten Burg" niederreißen, "... und ein neues, lichtes Schloß mit blendendweißen Mauern und kleinen, luftigen Türmchen erhob sich bald über den alten Steinen." (A. u. G., S. 572).

Die Schlösser und Paläste mancher schönen Damen sind "auffallend vorleuchtend mit hellen Marmorfarben" (Dolores, S. 11, A. u. G., S. 686, Marmorbild, S. 1175), sie sind licht, heiter und vor allem luftig (Dolores, S. 373, A. u. G., S.557, D. u. G., S. 888, 894). Türmchen und italienische Dachterrassen erwecken diesen Eindruck; Granaten, Pomeranzen- und Zitronenbäume (A. u. G., S. 626, D. u. G., S. 958f) oder hohe ausländische Gewächse (A. u. G., S. 626, 686, D. u. G., S. 1017, Marmorbild, S. 1177) sind eine galante Zutat, anstelle der Blumen, die in der romantischen Literatur Mädchen sonst im Fenster haben. Sie vermehren gewissermaßen den Liebreiz ihrer Herrin.

In Rosas und Romanas Schloß schaut man gleich beim Betreten der Vorhalle wieder in den Garten hinaus. Noch offener ist das Schloß der Frau Venus: Die Besucher"...

betraten nun die weite Halle, die durch das ganze Schloß hindurchging. Zwischen den luftigen Säulen glänzte und wehte ihnen überall der Garten duftig entgegen." (Marmorbild, S. 1175). Die sinnverwirrende und betörende Naturmagie besitzt dieses Haus in Person. Romana, die die "... wilden Elemente ungebändigt in ihrer Brust" trägt (A. u. G., S. 754) liebt es, auf dem offenen Terrassendach ihres Hauses zu schlafen. Alle Fenster und Türen des Schlosses sind bei Tag und Nacht geöffnet, zum Teil fehlen sie ganz und gar.

Der Leichtsinn der Schloßherrinnen, der sich in "luftigen" Wohnungen zeigt, wird zur Nachlässigkeit. Auch die leichtfertige Gräfin im "Godwi" bewohnt ein solches unverwahrtes Schloß. Schließlich wird daraus "das freie Zelt ihrer Lust", das sie sich "mitten in der Glut des Krieges" aufschlägt (II, S. 442), so wie Godwi in dem Schlößchen Ostein, das er am liebsten mit einer Schar nackter Mädchen "... voll Freude, Witz, Tanz- und Sing-Talent" (II, S. 433) im Spiel genießen möchte, ein "... leichtes, lustiges Freudengezelt" (II, S. 432) sieht.

Im Gegensatz zur abweisenden alten Burg, "... die noch Jahrhunderte zu überschauen" scheint (Dolores, S. 373) sind die offenen Behausungen heiterer Herrinnen allzu ungeschützt. Das Bild des Zeltes legt einen baldigen Abbruch nahe (siehe unten S.) Was luftig gebaut ist, gewahrt selbstverständlich dem Wind Zutritt, und mit dem Wind hat es eine eigene

Bewandtnis: Das dem Winde ausgesetztsein, das Frieren im Wind, ist beispielhaft für die mangelnde Geborgenheit, an der der romantische Held leidet. So kann Wind als ein nahezu schlechthin feindliches Prinzip in der romantischen Erzählkunst gelten.[3]

In Romanas Lied während einer übermütigen Kahnfahrt auf dem Rhein erscheinen unvermittelt die Worte:

Ein feuchter Wind verlöscht die lustgen Kerzen.--
(A. u. G. S. 717)

Diese Ahnung verwirklicht sich schließlich nach einem Gelage in Romanas Stammschloß: "... durch das zerschlagene Fenster pfiff der Wind herein und flackerte mit dem einzigen Lichte, das, fast schon bis an den Leuchter herabgebrannt, in der Mitte auf einem Tisch stand..." (A. u. G., S. 753, siehe auch S. 795). Die Schloßherrin legt in Verzweiflung Feuer an ihr Haus und Hand an sich selbst und versucht dabei, ihren Gast mit ins Verderben zu ziehen. Ähnlich steht es um das Schloß der lebenslustigen Gräfin im "Godwi": "... der Wind zog traurig durch die leeren Fensterrahmen, und ging wehklagend durch die wüsten Gänge des Hauses" (II, S. 443). Der entsprechende Umschwung kündigt sich im Marmorbild durch einen "trüben Wind" an, der sich draußen "... wie von dem herannahenden Gewitter, erhob und ... Florio verwirrend anwehte." (S. 1178) Gleich darauf wird das Venusschloß zur Ruine. Der Gast entkommt mit knapper Not.

So werden die heiteren Schlösser der leichtfertigen

Gräfin im "Godwi", der Dolores, Idas, Romanas und der Venus selbst am Ende zerstört. Sie waren eigentlich keine für die Dauer geschaffenen Behausungen, sondern "Freudengezelte". Der väterliche Palast von Dolores war ein "Zauberschloß" (S. 44) für ihren Liebhaber, für den vom Autor selbst sozusagen an die Hand genommenen Betrachter aber "eine leere, fremdartige Zauberei" (Dolores S. 12), und das gilt für alle die schönen Schlösser schöner Herrinnen. Die gastfreie Ida hatte sich selbst als "eine reisende Fee unter verzauberten Bären und Affen" (A. u. G., S. 573) verstanden. Das Circe-Motiv ist hier ins Spiel gekommen. Der Gast entkommt der leichtfertigen Gräfin im "Godwi", der Romana und der Frau Venus nur mit Not. Es war ein leidbringender Zauber, der auf die lebenslustigen Erzählfiguren ausgegangen war, denn ein wenig haben die "blühenden Mädchen Gesichter, die von lichten Schlössern grüßen" auch von der "Blume im mondbeglänzten Grund" aus Eichendorffs Gedicht "Nachtzauber", die mit Mund und Armen Freier lockt--wie denn August Langen diese Schlösser auch tatsächlich "ein Gewächs der Landschaft" genannt hat. (Langen, b) S. 63)

Nach den bisher gewonnenen Einsichten in die Gastlichkeit, die sich dem Wanderer bietet, kann festgestellt werden, daß diese Gastlichkeit in allen Häusern, von denen sich der Besucher angezogen fühlt, und die er mit großen Erwartungen betritt, ironischer Natur ist. Die Verheißung eines neuen

Lebenszentrums, eines neuen Lebensinhalts, erfüllt sich nicht. Der Wanderer ist verwirrt oder verstört und Bedürftiger als zuvor.

2. KAPITEL

FREMDE HÄUSER, DIE ZUGÄNGLICH SIND

A. Die Hütte

Die Hütte ist--als Gegensatz zum Palast--schon ein Topos des Altertums und des Barock, und auch Geßner feiert sie in seinen Idyllen. Im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts sinkt der Topos ab und erhält erst in der Romantik eine ganz neue Würde. Es ist nun nicht mehr von der eigenen Hütte die Rede, wie in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, sondern von dem fernen Asyl für den verirrten Wanderer. Für diesen ist die Hütte wohl die attraktivste Behausung, die die Romantik kennt. Tieck stellt sie im "Sternbald" so vor: "... denke dir eine Waldgegend, die sich im Hintergrunde öffnet und die Durchsicht in eine Wiese läßt, die Sonne steigt herauf, und ganz in der Ferne wirst du ein kleines ländliches Haus gewahr, mit rotem, freundlichen Dache, das gegen das Grün der Büsche und der Wiese lebhaft absticht, so erregt schon diese Einsamkeit ohne alle lebendige Gestalten eine wehmütige, unbegreifliche Empfindung in dir." (S. 282)

Dieses kleine ländliche Haus wird geradezu theatralisch in Szene gesetzt: Erst wird ein Vorhang weggezogen, das ist der Wald, dann ein weiterer, die Wiese, und dann erscheint erst, gehörig inszeniert: Die Hütte. Über ihr wie über

mancher Burg (siehe S.) geht als Symbol der Menschheits- und Kindheitsfrühe die Sonne auf. Der Wald im Vordergrund ist der Ort des irrenden Wanderers, der das freundliche Dach erblickt. Ein Dach bedeutet "Unterkunft" oder "Unterschlupf" und ist für einen Wanderer notwendig willkommen, deshalb wird es "freundlich" genannt. Es sticht rot gegen das umgebende Grün ab, weil es seine Aufgabe ist, vor den Unbilden der Natur, die es umgibt, zu schützen. Der Beschauer empfindet Wehmut beim Anblick dieses Häuschens, weil er so getrennt von ihm ist wie der Zuschauer von einer Bühne, denn bühnenhaft ist ja die Hütte in Szene gesetzt. Der Wanderer muß sozusagen immer im Walde des Vordergrunds bleiben. "Kommst nimmermehr aus diesem Wald!" (A. u. G., S. 715) könnte ja die Devise für so manchen romantischen Wanderer sein.

Die freie Idee an ein Zuhause ist nicht nur romantische Urerfahrung, sondern menschliches Gemeingut. Gaston Bachelard kennt "Hüttenträume". Er schreibt: "... in der Mehrzahl unserer Hüttenträume wünschen wir woanders zu leben, weit entfernt von dem überfüllten Haus, fern den städtischen Sorgen. Wir fliehen in Gedanken, um einen wirklichen Zufluchtsort zu suchen." (S. 63f)

Wir halten davon fest, daß die Zuflucht, die die Hütte bietet, also die "wirkliche" Zuflucht, nur ein Traum ist. Wovor soll sie ein Asyl sein? Vor dem, was Eichendorff "Gewimmel" ("emsig wimmelndes Land") (A. u. G., S. 63) und

das "Sausen der geschäftgen Welt" ("Da draußen, stets betrogen, Saust die geschäftge Welt",) (A. u. G., S. 640) nennt, das "tobende Gewühl der Stadt" (Sternbald, S. 172). Es ist das "Abängstigen und Beflecken des reinen Gemüts im Gewühl des Lebens" (Sternbald, S. 76). Im Grunde ist es wohl die Unruhe, die einen guten Teil dessen ausmacht, was wir unter "romantisch" selbst verstehen, das, was die romantischen Helden eben zu Wanderern macht. Aber mit Bollnow braucht der Mensch "... um überhaupt leben zu können, einen ... abgeschlossenen Bereich der Geborgenheit (S. 100). Bollnow meint hier ein Haus, eine Wohnung, aber noch mehr Intimität und Geborgenheit schenkt die Hütte dem Wanderer: "Intimität", weil die Hütte am kleinsten ist und "Geborgenheit", weil die Hütte in der Romantik von einem Verirrten ersehnt und gefunden wird.

In dem kreisenhaften Moment, als Godwi der Erscheinung des steinernen Frauenbildes zu begegnen glaubt, denkt er sich, das Lämpchen, das die weiße Gestalt in der Ferne trägt, sei ein Bauernhüttenfenster. (Godwi II, S. 151) Er stellt sich die Kinder um den großen Ofen vor als Inbegriff der Geborgenheit. Das Licht im Fenster, die Feuerstätte und die ganze Hütte werden miteinander gleichgesetzt. Gaston Bachelard sagt: "Die Hütte, das Licht, das am fernen Horizont wacht, verkörpert die Intimitätsverdichtung der Zuflucht in ihrer einfachsten Form." (S. 69) Auf dieses "Wachen des Lichtes" wollen wir näher eingehen. Nicht immer belassen die Romantiker

die Hütte in der Ferne. Friedrich in "Ahnung und Gegenwart", der sich als Kind verirrt, erlebt folgendes: "Es war schon dunkel geworden und meine Angst nahm mit jeder Minute zu. Da erblickte ich seitwärts ein Licht; ich ging darauf los und kam an ein kleines Häuschen. Ich guckte furchtsam durch das erleuchtete Fenster hinein und sah darin in einer freundlichen Stube eine ganze Familie friedlich um ein lustig flackerndes Herdfeuer gelagert. Der Vater, wie es schien, hatte ein Büchlchen in der Hand und las vor." (S. 583)

Wenn man hier die "Intimitätsverdichtung", die das ferne Licht bedeutet, untersucht, so ergibt sich, daß im Kontrast zu Dunkelheit und Einsamkeit, vielleicht Kälte, die draußen herrschen, hier ein Licht oder Feuer unterhalten wird, was zeigt, daß hier jemand Sorge trägt. Die anwesenden Kinder, für die gesorgt wird, sind stellvertretend für den Verirrten draußen, der gern "heimkehren" möchte. Bei Bollnow wird Rückkehr gleich Geborgenheit gesetzt. Diese Geborgenheit gibt es natürlich nicht für den kleinen Friedrich, der ja nicht in diese Hütte gehört und hier nicht heimkehren kann, aber sie ist ihm doch deutlich.

Es ist auch nicht nur die vom Herdfeuer ausgehende Wärme und vielleicht Nahrung, die Eichendorffs Hütte bietet, sondern das Licht der Hütte "wacht" auch mit Gaston Bachelard, d. h. die Pflege, die dem Herdfeuer gewidmet wird, gilt auch einem häuslichen Schatz von Poesie: Der kleine Friedrich

lernt durch die Familie in der Hütte, die Volksbücher kennen, aus denen der Vater vorlas, als Friedrich ins Fenster sah. In den "Kronenwächtern" verirrt sich ein junger König, der sein Reich vernachlässigt, in einem wilden Wald und wird der Belehrung eines Sängers und seiner Söhne zuteil, als er auf ihre Hütte trifft. Wieder konstituiert sich die Hütte aus Herdfeuer, Familie und hier vor allem aus Dichtung. Es erscheint dem jungen König: "... als er schon alle Hoffnung aufgeben und eine Ader sich öffnen wollte, seinen Durst zu stillen, das Feuer eines Herdes, indem sich die Türe eines Häuschens, das von Bäumen versteckt war, öffnete." (S. 689f--auf S. 690 heißt es "Hütte") Hier fällt besonders die extreme Lage des Verirrten auf: Er ist nahe daran, sein eigenes Blut zu trinken. Krasser kann die Entfernung von der einfachen Gutheit des Hüttendaseins kaum gedacht werden. Dieser Wanderer entbehrt die Geborgenheit der Hütte dringend.

Aber selbst wenn er sie--als Gast--betritt, bleibt er doch seinem Wesen nach unfähig, ein Hüttendasein zu teilen (siehe S.). Die verirrte Königstochter im "Ofterdingen", die in der Hütte im Wald "einer seltsamen Heiligkeit des Ortes" (S. 154) gewahr wird, kehrt doch schließlich an den Hof zurück, der junge König in den "Kronenwächtern" sieht den Dichter an seinen Hof, den jungen Ritter Huldbrand in de la Motte-Fouqués "Undine" hält es nicht in der Hütte der Fischersleute.

Nicht nur seinem gesellschaftlichen Ansprechen, mehr noch seinem komplizierten Wesen nach ist der romantische Held zu einem Hüttenleben unfähig. So gehört der Künstler seinem Werk und nicht an den Herd einer Hütte. Bei Tieck wird durch den Blick in die Fenster der Versuch eines Ruhelosen, der sich der Kunst verschrieben hatte, dargestellt, sich die Einfachheit des Hüttenlebens zu vergegenwärtigen, ohne Hoffnung auf Teilnahme davon: "Ich sah neidisch in die kleinen, schmutzigen Fenster der Hütten hinein, nicht mehr um seltsame poetische Ideen anzutreffen, sondern um den Hausstand und das Glück dieser Familie zu berechnen." (Sternbald, S. 263) Hier tritt einerseits die Faszination hervor, die häusliche Geborgenheit für den ruhelosen Unbehausten hat, und andererseits ist ihm ein Schicksal ewiger Einsamkeit gewiß, da er ein solches Asyl als unangemessen verschmäht hat.

Wir fassen zusammen: Die Hütte ist im Gegensatz zu den unmittelbar voraufgegangenen Bauten von einfachen Menschen bewohnt und theoretisch auch betretbar. Sie ist das Ideal des Wanderers, die Hoffnung des Verirrten bei Tieck, Novalis, Brentano, de la Motte-Fouqué, Arnim, Eichendorff. Die Hütte ist ein wirkliches Heim und bietet das gesuchte Lebenszentrum in der Form des irrtümlichen Herdes, um den sich alle Vorgänge abspielen. Aber der Held ist zum einfachen Leben der Hütte nicht in der Lage. Das wiederkehrende Bild dafür ist der "Fremde", der nächtlich draußen an der Peripherie--oft vorm

Fenster--steht und nach dem anheimelnden Herdfeuer drinnen hinblickt.

B. Schlösser

Unnahbarer als die Schlösser der schönen Mädchen bleiben bei Eichendorff die alten Burgen. Sie sollen anscheinend ihrem Wesen nach unbetretbar sein, das geht daraus hervor, daß die Burgen, die im Verlauf einer Erzählung je betreten werden, später in Flammen aufgehen--so Leontins altertümliches Schloß, Romanas Stammschloß und Schloß Dürande. Burgen liegen oft an Strömen und sind wie diese häufig Sinnbilder einer idealisierten Geschichte: Arnim sagt: "Wer nennt alle Berge von Schlössern gekrönt, von denen die Ströme entspringen, von denen die Heldengeschlechter herrschend zu den fernen Ebenen gezogen sind!" (Kronwä, S. 521)

Hier scheinen die Schlösser den Vorrang vor den Strömen zu haben. Ähnlich sagt es Eichendorff: "Als sie Friedrich und Leontin aus dem Walde auf einen hervorragenden Felsen heraustraten, sahen sie auf einmal aus wunderreicher Ferne, von alten Burgen und ewigen Wäldern kommend, den Strom vergangener Zeiten und unvergänglicher Begeisterung, den königlichen Rhein." (A. u. G., S. 710, siehe auch S. 827)

Die so dargestellte Herkunft des Rheins könnte die Vorstellung nahelegen, die Burgen an seinen Ursprüngen seien noch älter und würdiger als der Strom selbst. Arnim nennt ein "altertümlich getürmtes und geschwärztes, von Wassergräben

umzogenes Schloß" (Dolores, S. 11) "romantisch", weil es uns "in eine dämmernde Frühzeit" versetzt (Dolores S. 11). Später läßt er dasselbe "düster vergitterte" Schloß "glänzend im Morgenrot hervortreten" (Dolores, S. 373). In Tiecks "Magelone" heißt es: "Hier liegt eine hoch erhobene Burg im Glanz der Morgensonne" (Tieck c), S. 118). Das Morgenlicht ist Sinnbild für geschichtliche Frühe. Solche erhabenen Burgen können den Sinn von "Strahlenbildern fleckenloser Vollendung aus der Vergangenheit zum Vorbild dieser Gegenwart" wie es in anderer Beziehung in den "Kronenwächtern" heißt (S. 634), haben. Sie sind in der Erscheinung altfränkisch, ernst oder sogar düster und verweisen auf eine wunderreiche, d.h. sagenhafte, ferne oder idealistische Vergangenheit, die oft als Morgenfrühe gesehen wird. Sie entsprechen der romantischen Pietät der Vergangenheit gegenüber wie auch die Vorliebe für Ruinen (siehe S.), altväterliche Interieurs (siehe S.) und die atavistischen Hütten. Diese ferne Vergangenheit, die "dämmernde Frühe", die durch unzugängliche Burgen repräsentiert wird, hat durch ihre Entrücktheit Ähnlichkeit mit der räumlichen Ferne, nach der der Held sich sehnt, weil er dort, wie Bollnow sagt, die Erfüllung des eigenen Wesens sucht und erhofft. (S. 102)

Besonders Eichendorff zaubert und bezaubert mit seinen Schlössern, gerade mit denen, die niemand zu gehören scheinen, die nie betreten werden, und von denen es immer gleich mehrere

in der Runde gibt. Bezeichnend ist in dem Wort "Schloß" gerade das Verschlossene, Unzugängliche, das, etwas frei nach Oskar Seidlin gesagt auf Kosten Eichendorffs und der deutschen Sprache geht. (Seidlin, a))

Florio erblickt, bevor er nächtlich zum ersten Mal dem Marmorbild begegnet und sich seinem Bereich nähert "... viele weißglänzende Schlösser, hin und wieder zerstreut." (S. 1157) Der Knabe, der in "Dichter und ihre Gesellen" zum ersten Mal von Hause fährt, sieht aus dem Wagenfenster Wälder und Dörfer "... und wenn das Posthorn erklang, stiegen allmählich prächtige Schlösser und wunderbare Gärten und Gebirge mit Wasserfällen in der dämmernden Ferne vor ihm auf." (S. 1022)

Es ist die gesteigerte Landschaft, Vision und Versprechen, die durch Schlösser bezeichnet ist. In dem Lied, das wiederkehrend den jungen Dichter Otto seiner Bestimmung zuführt, heißt es:

> Lockts dich nicht, hinabzulauschen
> Von dem Söller in den Grund,
> Wo die vielen Bäche gehen
> Wunderbar im Mondenschein,
> Und die stillen Schlösser sehen
> In den Fluß vom hohen Stein?
>
> (D. u. G., S. 903)

Dieser Lockruf zieht in den Grund, nicht hinauf zu den Schlössern, die durch ihr Hinabsehen die Lockung ihrerseits stets hinableiten. Sie wollen nicht betreten sein, sondern einen Traumbann bewirken. Auch Eichendorffs Loreley singt:

...
Du kennst mich wohl--von hohem Stein
Schaut still mein Schloß tief in den Rhein.
...

(A. u. G., S. 715)

Dieses Schloß ist wie die obrigen dem Betrachter zweifach entrückt, nämlich nicht nur durch seine Höhe, die ja auch als Herausforderung gelten könnte, sie zu ersteigen, sondern vor allem durch das Absehen von dem, der das Schloß erblickt. Das Schloß verschließt sich dem Beschauer.

So haben Eichendorffs Schlösser weniger den Wert von Behausungen als vielmehr von beherrschenden Traumbastionen in einer lyrisch gesteigerten Landschaft, die durch ein Lied, das Posthorn oder Frau Venus beschworen oder bestimmt sein kann. Aber nicht nur durch lyrische Steigungen hebt Eichendorff die Bedeutsamkeit seiner unzugänglichen Schlösser hervor: Sie fehlen wohl in keiner der in seine Werke eingelegten Erzählungen, sozusagen seiner potenzierten Prosa, sie sind beinahe die Hauptsache darin. So ist es in Fabers und Leontins Erzählungen in "Ahnung und Gegenwart", in den fünf Erzählungen in "Dichter und ihre Gesellen" und in Gabrieles Märchen in "Schloß Dürande". In Eichendorffs letztem Roman sind knapp die Hälfte der häufig wechselnden Schauplätze Schlösser, jedoch so, daß die Handlung nicht innerhalb der Schlösser spielt, sondern außerhalb. Sie sind gar nicht zum Bewohnen, sondern als Traumkulisse gedacht. Eichendorff hat ihre Zahl in seinem Spätwerk vermehrt und sie alle ein-

ander ähnlich gemacht. Sie sind nun wohl sämtlich in einem halb komischen, halb zauberhaften Verfall begriffen, gerade wie die Götterbilder in den verwilderten und still verzauberten Gärten, die am Tage komische Züge tragen (D. u. G., S. 946, 992, 1016, 1018).

So bleiben die Schlösser Traumbastionen, auch wenn Eichendorff sie zuletzt zu parodieren beginnt. In jedem Fall entrückt er sie der Realität. Es ist bezeichnend, was er Victor von Hohenstein auf die Bemerkung: jemand sei aus einem alten Hause antworten läßt: "Bewohnt es aber wenig, sondern ist seit geraumer Zeit auf den Parnaß verzogen, wo er sich seine eigenen Luftschlösser baut" (D. u. G., S. 947)--In der Tat wird Victor von Hohensteins Schloß, das so fern "wie eine Gewitterwolke" (S. 846) über der Landschaft steht, niemals betreten.--Die Antwort Victors von Hohenstein scheint aber auf Eichendorff selbst zuzutreffen, der seinen Parnaß mit Traumschlössern bevölkert, die seinen Helden unzugänglich sind.

Zusammenfassend ist zu Burgen und Schlössern zu sagen, daß sie sozusagen verschlossene oder traumhaft verschlüsselte, manchmal kulissenhafte Häuser sind, die ein stets anziehendes magisches Gegenüber für das sehnsuchtsvolle Ich bilden. Sie enttäuschen das Subjekt nicht, da sie es nicht aufnehmen.

C. Märchenschlösser

Märchenschlösser sind die eigentlichen Wolkenkuckucksheime der Romantik. Sie entspringen dem Traum von einem Leben fern der Realität und sind deshalb mit Zügen ausgestattet, die an einem normalen, d.h. gewöhnlichen Haus, undenkbar sind. Schon im "Sternbald" sind drei Hauptkennzeichen vertreten: Tieck läßt Phantasus (die Phantasie) "aus Glas und Kristallen" Schlösser bauen,

> ...
> Laßt oben aus den Zinnen Zwerge kucken,
> Die mit dem großen Kopfe wackeln.
> Unten gehen Fontänen im Garten spazieren,
> Aus Röhren sprudeln Blumen in die Luft,
> ...
>
> (S. 350)

Das erste Merkmal, das auffällt, ist das kostbare und an sich untaugliche Baumaterial, Glas und Kristalle, das weiter unten noch ausführlicher besprochen werden soll. Arkturs Palast im "Ofterdingen" ist von Kristall oder sogar dem noch ungeeigneteren Eis erbaut: Seine "gewaltigen Säulen und Mauern" stehen "im reinsten, milchblauen Schimmer" (S. 225). Zuletzt erfüllt in Arkturs Palast "Ein unaussprechlich heiter Tag den Saal, den Palast, die Stadt, und den Himmel." (S. 248) Der Palast strahlt also so hell, daß er das Himmelslicht vertritt. Dieses einmalige Strahlen verdunkelt sich in späteren Märchenschlössern, d.h. im Verlaufe der historischen Entwicklung, erheblich. In den "Kronenwächtern" wird berichtet: "Dem Kaiser sei ... einmal ... ein Schloß erschienen und in

den Wolken verschwunden, das gleichsam aus durchsichtigem Glase erbauet zu sein geschienen..." (S. 654) Dieses durchsichtige Schloß kann nur noch so hell wie die rundum ziehenden Wolken sein, also weniger hell als der Himmel, aber wohl heller als das Märchenschloß in "Dichter und ihre Gesellen", "das von lauter Silber war, mit Gold gedeckt" (S. 1028) Silber und Gold gibt sozusagen ein "tellurisches" Licht. So ist das unrealistische, hell strahlende Baumaterial ein gemeinsames Kennzeichen von Märchenschlössern.

Weiterhin kennzeichnend ist die Bewohnerschaft, die selbstverständlich nicht von Menschen wie Franz Sternbald, Heinrich von Ofterdingen oder Fortunat gestellt wird. Bei Tieck besteht die Schloßbesatzung aus Zwergen, die kopfwackelnd über die Zinnen gucken. (Tieck spielt auch hier verkehrte Welt, denn Zwerge gehören ihrer Herkunft nach nicht auf die Zinnen eines Gebäudes, und ihr großer Kopf läßt überdies befürchten, was der Niederdeutsche Topplastigkeit nennt, d.h. die Gefahr, das Übergewicht zu bekommen und umzustürzen). In Novalis' erhabenem Märchen sind die Bewohner des Wunderschlosses mythische Gestalten. Lesen wir nur, welche Gäste schließlich im Hofstaat des Mondes einziehen: Da kommen Ebbe und Flut, Orkane, Erdbeben, Regenschauer, Regenbogen, Blitze, Wolken, Morgen und Abend. Es ist klar, daß Arkturs Palast ein paradoxes Haus ist, denn welches realistische Haus könnte diese Gäste aushalten?

Wiederum läßt die Gestaltungskraft bei Novalis' Nachfolgern nach: Die Kronenburg wird von riesenhaften alten Männern in rostigen Rüstungen, den Kronenwächtern, bewacht, und Eichendorffs Märchenschloß wird nur noch von Gestalten bewohnt, die abendländisches Bildungsgut sind: Frau Luna, blasende Engel und Zwerge. In allen diesen Fällen aber hausen Wesen in den Märchenschlössern, die dem Leben des romantischen Wanderers völlig entrückt sind.

Das dritte Element, das alle diese Märchenschlösser gemeinsam haben, ist bei Tieck vielleicht am deutlichsten: Rufen wir uns den Text zurück: Sein Phantasus

> ...
> Laßt oben aus den Zinnen Zwerge kucken,
> Die mit dem großen Kopfe wackeln.
> Unten gehen Fontänen im Garten spazieren,
> Aus Röhren sprudeln Blumen in die Luft,
> ...

Die Zwergköpfe in den Zinnenscharten setzen gewissermaßen die Mauerkrone in Bewegung, an der Basis des Gebäudes erzeugen schlendernde Fontänen Unruhe, der Garten sprudelt mit seinen Blumen in die Höhe. Das Gebäude wird mitsamt seinem Garten in verschiedener Richtung optisch in Bewegung gesetzt. So auch bei Novalis: In Arkturs Palast tanzen eine "unzählige Menge Sterne" (S. 227) im Haus zu einer "sanften aber tief bewegenden Musik". Auch die Figuren in den Fenstern können sich bewegen. Und ein "duftender Wind wehte im Saale" (S. 226). "Rauschend strömte Eridanus" mit "blinkenden Fluten von der Decke" (S. 239). Arnims Kronenburg erscheint und ver-

schwindet in den Wolken, und Eichendorffs Märchenschloß ist an der Basis von Purzelbaum schießenden grauen Männlein umgeben.

Auch dieses Element der Bewegung, das der Solidität eines realistischen Hauses direkt widerspricht, schwächt sich im Verlauf der historischen Entwicklung ab, wie wir sehen. Überhaupt schrumpfen die "Wolkenkuckucksheime" im Verlaufe der Romantik recht zusammen. Arkturs Palast beherbergt noch Naturerscheinungen des Universums, er begreift die ganze Welt ein, Arnims Kronenburg stellt nur noch einen patriotischen Traum dar, sie enthält eine nationale Utopie, und Eichendorffs Märchenpalast schließlich ist nur noch in einem Bilderbuch vorhanden und wird von zwei Kindern erlebt. (D. u. G., S. 1028).

Schon Tieck bewies, daß die Herstellung von Märchenschlössern ein Kinderspiel der Phantasie ist, und doch erlaubt die romantische Ironie, in ihnen Gralsburgen zu sehen, die auf "himmelhohen Gebirgen" (D. u. G. 1028) über die Landschaft schweben, die der romantische Wanderer durchschweift, und für ihn eine Heilshoffnung bedeuten können wie "ewige Harmonie" im Märchen des Ofterdingen oder ein "großes friedliches gemeinsames Leben aller Deutschen" für Anton in den Kronenwächtern (S. 845) oder ein "himmlisches Jerusalem" für Fortunat und Fiametta, wenn man die vom höchsten Turm musizierenden Engel nach Oskar Seidlin als Traum vom

himmlischen Jerusalem deuten darf.[4]

D. Unterwasserbehausungen

Die romantische Landschaft scheint vor einer "natürlichen" bewohnten Landschaft insofern eine Dimension voraus zu haben, als sie sozusagen ausgedehnter ist. Über ihr thronen in übergroßen Höhen Märchenschlösser und in den Tiefen ihrer Gewässer existieren Wasserschlösser.[5] Mit den Märchenschlössern verbindet die Unterwasserwohnungen das überaus Prächtige der Behausung. Hier ein Beispiel aus der Erzählung eines Fisches:

> "Wir waren unter einem gläsernen Gewölbe, und über uns sahen wir das Gewässer mit Millionen bunter Fische, die sich mit ihren glänzenden Schuppen an das Glas anlegten und mit ihren Goldaugen hereinsahen, so daß die ganze Decke wie tausend Regenbogen durcheinander schimmerte; wo sich die Fische wegbewegten, sah man wieder zwischen wunderbaren Felsen die Sterne und den Mond durch die dunkle Flut leuchten, es war nicht zu beschreiben wie schön."
>
> (Radlauf, III, 90)

Dies ist der Anblick der Decke im ausführlichen beschriebenen Schloß des Vaters Rhein.--Bei einem gewöhnlichen Menschenhaus ist das seiner Natur nach dunkle und bergende Dach die Hauptsache. Es sichert den Unterschlupf, die Unterkunft. Aber die Decke des Rheinschlosses ist nicht dunkel mit dem Gefühlswert des Schützenden. Sie ist wie alle Wasserschlösser und manche Märchenschlösser aus hellem Glas, und die Emphase des in tausend Regenbogen durcheinander schimmernden Farben-

spiel ist kaum zu überbieten. Von dieser Farbigkeit soll noch später die Rede sein (siehe S.). Hinzu kommt das Element der Bewegung des Farbschimmer und der Fische, was der Stabilität eines realistischen Daches direkt widerspricht. Schließlich vermittelt diese Rheindecke nicht den Eindruck schützender Nähe, sondern in ihrer Perspektive vom Flußgrund zwischen Fischen und weiterhin Felsen hindurch bis zu Mond und Sternen hinauf einen Anblick von kaum zu übertreffender Weite. Dieses Schloßdach ist schlechthin paradox.

Ähnlich lösende und weitende Tendenzen wie das Rheinschloß zeigt Arkturs Palast: An beiden haben die Sterne teil, beide sind von Musik durchtönt (im Rheinschloß ist es der Gesang der Nebenflüsse), in beiden herrscht eine sanfte elementare Bewegung (ein leiser Wind geht in Arkturs Palast, und im Schloß des Rheins zittert das Kristallwasser vom Herzschlag der aufgenommenen schlafenden Kinder. In diesem Zusammenhang wird die Liebe selbst mit einem ziehenden Lüftchen verglichen.)

"In solchen Häusern wird die Claustrophobie geheilt. Es gibt Stunden, wo es gut für die Gesundheit ist, in ihnen Wohnung zu nehmen" (S. 83). Diese Bemerkung Bachelards über die literarischen Häuser von Spyridaki und Caselles kann genauso für diese romantischen, vom Wehen der Liebe durchströmten Paläste gelten. Sie bleiben jedoch ein Gegenstand der Sehnsucht. Kein Ich bewohnt sie. Nur eine Zuhörerschaft

erfährt von ihnen. Sie sind bei allen weitenden und öffnenden--ja gerade wegen dieser erlösenden Tendenzen--ungewöhnlich verschlossene und unzugängliche Gebäude. Sie haben undurchdringliche Wände, sind mit einer Kuppel, bzw. einer Decke überwölbt und haben--und das ist sehr ungewöhnlich--sogar etwas wie einen Keller. Vor allem haben beide hermetisch schließende Tore. Besonders der Eingang des Rheinschlosses ist streng bewacht. Es ist dem Helden nicht möglich, am Leben in diesen Häusern teilzunehmen. Sie sind jedoch beide von einem zauberhaften eigenen Licht erfüllt, das auch die Wände durchdringt. Dieses Erleuchtetsein erinnert an die Faszination, die nächtlich vom Licht der Hütte ausgeht. (siehe S.) Es bedeutet Trost und Zuflucht, läßt aber den, der es im Dunkeln sieht, doppelt seine Ausgeschlossenheit fühlen.

Es ist merkwürdig, daß die Wassergeister nicht im offenen Element leben, wie sie der spätromantische Maler Böcklin darstellt, oder wie auch Goethes: "Fischer" es nahelegt, sondern in festen Häusern.

Arnim spricht vom "Haus" der Sirenen (Dolores, S. 417), Eichendorff vom Haus des Wassermanns (A. u. G., S. 550, 576), Brentano vom Haus und Schloß des Rheins (Radlauf III, S. 82, 83, 84, 85, 88, 95), de la Motte-Fouqué von Schlössern und Kristallpalästen (Undine S. 241, 262, 282), Fouqué betont darüberhinaus noch das "Wohnen" in diesen Kristallgewölben

(Undine S. 262, 282, 296), als ob es sich um bewohnbare Gebäude handelt. Die romantische Freude am Paradox läßt das Unbewohnbare als wohnlich erscheinen.

So ist es böse Ironie, wenn Bonaventura neben der Fingalsgrotte den unzugänglichen Rheinfall als Wohnung für die Armen vorschlägt und ihm dabei Züge einer Fürstenwohnung verleiht. Er spricht von der, köstlichen kristallenen Halle des Rheinfalls "wo statt der Deckengemälde [dem Bewohner] ... die Sonne Regenbogen über das Haupt weht, und die Natur seinen Palast im immerwährenden Zerstören wieder aufbaut." (S. 126)

Jedoch wie fürstlich oder wie erlesen die Halle des Rheinfalls auch sein mag, sieist für den Armen eine ungeeignete Residenz. Sie fasziniert das Subjekt, weil sie unzugänglich ist. Alle unbetretbaren Behausungen haben einen Zauber für den romantischen Helden. Sie bilden gewissermaßen Lebensmitten außerhalb der Sphäre des schweifenden Ich, deren Kraftfeld so stark ist, daß sie die Bahn des Subjekts beugen. Der einfachste Ausdruck dafür ist das Herdfeuer der Hütte, das den Wanderer anzieht.

Alle fremden Behausungen, auch die zugänglichen, locken das Ich, das in der Hoffnung auf ein unbekanntes Glück unterwegs ist, an. Aber die Erwartung eines neuen Lebensgewinns trügt. Fremde Häuser frustrieren das Subjekt, indem sie es in dieser oder jener Form abweisen. Die erhoffte Lebensmitte bleibt dem Ich versagt.

3. KAPITEL

DAS EIGENE HAUS

A. Das exzentrische Haus

Das romantische Subjekt ist jedoch nicht ununterbrochen auf Wanderschaft. Im folgenden soll die Wohnung untersucht werden, in der es zeitweilig lebt. Es ist interessant festzustellen, daß diese provisorische Wohnung sich in der Nähe eines Bauwerks befindet, das eine neue Lebensmitte verheißt, wie wir sie bisher kennengelernt haben und nicht im Gebäude selbst. Besonders Novalis gestaltet diese antithetische Kombination:

> Die Worte des Alten hatten eine versteckte Tapetentür in ihm geöffnet. Er sah sein kleines Wohnzimmer dicht an einen erhabenen Münster gebaut, aus dessen steinernem Boden die ernste Vorwelt emporstieg, während von der Kuppel die klare fröhliche Zukunft in goldnen Engelskindern ihr singend entgegenschwebte. Gewaltige Klänge lebten in dem silbernen Gesang, und zu den weiten Toren traten alle Kreaturen herein.
>
> (Novalis, b), S. 188)

Gegen das Irgendwo und Nirgendwo der bisher besprochenen Bauten, die nur gelegentlich und einmalig erlebt werden, ist hier eine ständige Nachbarschaft des erhabenen Bauwerks, das fasziniert, mit der Alltagsbehausung fühlbar. Das alltägliche Wohnen erhält dadurch eine untergeordnete Bedeutung, fast diejenige eines Dienstes, wie sich noch deutlicher zeigen

wird. So entdeckt Brentanos "Armer Raimandin", daß die Fenster der Kammer, in der er nach seiner Verwunderung erwacht, in eine Kirche führen und wird vom Bewohner dieser Klause darauf aufmerksam gemacht: "... so Sie gern dem Herrn dienen, haben Sie auf Ihrem Krankenlager die schönste Gelegenheit. Sie können ruhig mitbeten." (II, 745f) So wohnt auch die "weiße Frau" in "Ahnung und Gegenwart", die büßende Angelina, "... auf der schönen Erde wie in der Vorhalle des größern Tempels." (S. 627)

Die Mitte der hier gezeigten Wohnungen liegt sozusagen außerhalb der Wohnungsgrenze. Mit anderen Worten: Es ist ein exzentrisches Wohnen, um das es hier geht. Das Münster, die Kirche, der Tempel sind a priori da und werden erst später entdeckt.[6]

Häufiger ist der Fall, daß ein Wohnsitz in unmittelbarer Nachbarschaft eines ehrwürdigen Bauwerks erst gesucht oder errichtet wird. Das Bauen an oder in einer Ruine z. B. erscheint uns Heutigen wohl als exzentrisch in jeder Beziehung. Hermann von Pückler-Muskau schrieb [1828, erstmalig gedruckt 1830], daß ... "überhaupt Ruinen so viel mehr die Seele ergreifen, als es kaum die höchsten vollendeten Architektonischen Kunstwerke vermögen." Er führt diese Wirkung darauf zurück, daß es fast scheint, "als ob diese Menschenwerke erst ihre Vollkommenheit erreichten, wenn die Natur sie wieder korrigiert hat..." (Pückler-Muskau, S. 1820). Er hält eine Grandiose und wohlerhaltene Ruine für "das schönste Gebäude".

Im "Ofterdingen", "Godwi" und in der "Dolores" haben sich bedeutende Männer der älteren Generation in kleinen Behausungen an Ruinen niedergelassen. Dabei spielt nicht nur die Schönheit der Ruine, sondern auch ein Zeitenmoment eine Rolle: "Man sah in die Unermeßlichkeit der Zeiten und erblickte die weitesten Geschichten in kleine glänzende Minuten zusammengezogen, wenn man die grauen Steine, die blitzähnlichen Risse und die hohen schaurigen Gestalten betrachtete." (Ofterdingen, S. 257) Der Arzt im Ofterdingen hat sich in dieser Ruine gewissermaßen im Angesicht der Ewigkeit niedergelassen. In der "Dolores" genießt Graf P. angesichts der Trümmer seines Schlosses "... einen eigentümlichen Eindruck von Vergänglichkeit..., der manchem schwermütigen, der Gegenwart überdrüssigen Gemüte so willkommen ist." (S. 376)

Gewissermaßen antichambrierte man vor der Ewigkeit, wenn man an einer Kirche oder Ruine lebte. Brentano variierte diesen Gedanken: Wenn Gockel im Hühnerstall seiner verfallenen Stammburg wohnt, so lebt er zwar im Elend, aber er orientiert sich nach wie vor an der ritterlichen Gesinnung seiner Ahnen. Mindestens neun weitere Erzählfiguren von Brentano: der alte Godwi, Godwi, Maria, die Laurenburger Els, der Schöne Bettler, der Schiffer und das Jungfräulein, Müller Radlauf und Verena im "Tagebuch der Ahnfrau" hausen in relativ bescheidenen oder sogar äußest kargen Wohnungen in unmittelbarer Nähe oder angesichts dessen, was für ihr Leben

bestimmend ist. Einige, besonders die früheren Schöpfungen, existieren angesichts eines autobiographischen Idols; andere leben für einen Elementargeist (wie es auch in Tiecks Elfen geschieht); wieder andere versehen einen religiösen Dienst. Fast immer ist die Haltung dem Idol gegenüber eine demütige.

Von einem eigenständigen Wohnen kann in diesen Fällen keine Rede sein. Das Leben und Hausen ist auf etwas Bedeutenderes gerichtet, das draußen unmittelbar angrenzend existiert. Vielleicht am weitesten gefaßt und am intensivsten gestaltet begegnet diese "Exzentrik" schon in Novalis' vierter Hymne an die Nacht:

> "... wer oben stand auf diesem Grenzgebirge der Welt und hinüber sah, in das neue Land, in der Nacht Wohnsitz, wahrlich der kehrt nicht in das Treiben der Welt zurück, in das Land, wo das Licht regiert und ewige Unruh haust. Oben baut er sich Hütten; Hütten des Friedens, sehnt sich und liebt, schaut hinüber, bis die willkommenste aller Stunden hinunter ihm in den Brunnen der Quelle zieht...
>
> (Novalis (a) I, 136)

Hier ist es besonders deutlich, daß die Hütten, die angesichts des Wohnsitzes der Nacht aufgeschlagen werden, nur ein Provisorium sind.

Wie wir sahen, gerät das Subjekt immer wieder in den Bann eines übermächtigen Gegenübers, irgendeiner Zauberburg. Diese Unselbständigkeit ist so groß, daß das Subjekt nicht umhin kann, sich selbst dann noch nach einem magischen Gegenüber zu orientieren, wenn es sich zu einem eigenen Haus entschließt. Das Haus seiner Wahl ist ein exzentrisches Haus,

insofern es gleichsam nur einen Anbau darstellt, eine Wohnung nur an der Peripherie dessen, was das Subjekt im Innersten angeht.

B. Das einkerkernde Haus

Es ist gefährlich für den Wanderer, in einem festen Haus zu leben. Wenn er nicht nur in einer provisorischen Wohnung haust, so entstehen Probleme. In den "Elixieren" werden Häuser "gemauerte Kerker" genannt (II, S. 131). Die Endgültigkeit des Hauses bedeutet Einkerkerung. "Überall einquartiert, aber nirgends eingeschlossen, das ist der Wahlspruch des Wohnträumers," sagt Gaston Bachelard "Im endgültigen Haus wie in meinem realen Haus bin ich um die Freiheit des Wohnens geprellt. Man muß immer eine Träumerei von einem Anderswo offen lassen." (S. 92). Wenn diese Träumerei von einem Anderswo--wie es sie das exzentrische Haus bietet--nicht existiert, so entsteht ein seltsames Phänomen, dem wir nachgehen wollen. Z. B. besitzen drei Erzählfiguren von Eichendorff, Viktor, Dryander und Otto, Häuschen, in denen etwas Unheimliches überhandnimmt. Der Besitz eines Hauses und das Eingeschlossensein des Besitzers führt zu Entartungserscheinungen. Viktor beginnt, unter dem Geräusch seiner Uhren zu leiden. Sie machen ihn toll. Dryander hat ein halbverfallenes, rings von hohem Unkraut umgebenes Haus, dessen Türen und Fenster fest verschlossen sind. Seine Nachbarn raunen sich zu, er sei ein Wettermacher. Otto lebt in

einem Häuschen, das "... ein wunderliches Bild südlicher Häuslichkeit" abgibt. (D. u. G., S. 964) Die Ranken, die sich um das Haus ziehen, überwuchern es bald ganz. Die Hausfrau bekommt die dämonischen Züge des "Marmorbilds" (S. 974). Diese drei Häuschen könnten das Ideal der Hütte darstellen, aber sie befinden sich eben im Besitz von Erzählfiguren, die nicht in der Lage sind, ein Hüttenleben zu führen. Diese verwahrlosen gewissermaßen in den Auswüchsen, die ihre eingeschlossene Existenz mit sich bringt.

Beim Taugenichts und beim alten Rappolt Arnim, die in Schlössern gefangen sind (Rappolt ist ein Gefangener im eigenen Haus, und diese Gefahr ist auch für die Helden, Berthold und Anna, nicht ausgeschlossen), ist die Eingeschlossenheit mit Verkennung und Selbstentfremdung verbunden. Der Taugenichts flieht aus dem Fenster vor der ihm unangemessenen Existenz, ein Mädchen sein zu sollen, die er nicht begreift, und Rappolt, der sein Unglück erst recht ermißt, wenn er durchs Fenster sieht, wird wahnsinnig: "Wie ginge er so gern auf die Jagd, aber er darf nicht heraus, da sieht er drüben die Hirsche am Gebirge sich sonnen, seht Ihr, wie er hinsieht, er kennt sie alle am Geweihe, er darf aber nicht heraus. Das hat ihn so unsinnig gemacht." (Kronwä, S. 741) Der Anblick gerade der Möglichkeit zur Jagd, Metapher der Freiheit, ist so quälend für den Eingeschlossenen, daß er von Sinnen gerät.

Gewissermaßen ist auch das einkerkernde Haus ein exzentrisches Haus, denn das Streben des Insassen geht nach draußen, wie das romantische Ich ja immer von Fliehkraft getrieben wird. Arnim hat deshalb mehrfach auch den menschlichen Körper als Haus der Seele dargestellt, dem die Seele entfliehen möchte oder tatsächlich entflieht (Dolores, S. 39 gegen Heines "Heimkehr", Nachlese S. 252, Dolores, S. 226, Kronwä, S. 528, S. 778).

Als schmerzliche Eingeschlossenheit nicht nur in einen Körper, sondern in eine Seele, eine Idividualität, stellt Eichendorff eine Einkerkerung dar: "Dein Leben ist mir immer vorgekommen, wie ein uraltes, dunkel verbautes Gemach mit vielen rauhen Ecken, das unbeschreiblich einsam und hoch steht über den gewöhnlichen Hantierungen der Menschen. ... Aus dem finstern Erker siehst du durch bunt und phantastisch gemalte Scheiben über das niedere, emsig wimmelnde Land unten weg in ein anderes, ruhiges, wunderbares, ewig freies Land. Alle die wenigen, die dich kennen und lieben, siehst du dort im Sonnenscheine wandeln, und das Heimweh befällt auch dich. Aber dir fehlen Flügel und Segel..." (A. u. G., S. 63, siehe auch S. 799 u. Sternbald S. 382) Hier wird wie im Falle Rappolts der Expansionsdrang des Eingeschlossenen durch einen Fensterblick verbildlicht. Beide Male veranschaulichen sich die Leiden des Insassen durch den Anblick der Freiheit--dort ist es das Jagdrevier, hier

ist es das "ewige Land" derjenigen, die dem Eingeschlossenen nahestehen. Die Eingeschlossenheit bedeutet in beiden Fällen Selbstentfremdung. Victor reißt "in verzweifelter Lustigkeit" (S. 631f) an seiner Laute, Rappolt wird "unsinnig".

Diese Auffassung von der Eingeschlossenheit in einem Haus als Selbstentfremdung gilt sogar für die Ehe:

> Die Nachtigall schweigt, sie hat ihr Nest gefunden,
> Träg ziehn die Quellen, die so kühle sprangen...
>
> (D. u. G., S. 968)

heißt es in "Dichter und ihre Gesellen". D. h., die Nachtigall, die sich ja durch ihren Gesang als solche und vor allen Vögel auszeichnet, scheint nicht mehr sie selbst zu sein, seit sie nistet. So wird vielfach das Hausen und Haushalten als verderblich für die Freiheit der Künstlerseele, für die "Nachtigallenexistenz", empfunden. Brentano richtet an eine Dichterin die Worte:

> Willst du vom freien Throne niedersteigen,
> Dem Frevel dich zu neigen?
> Noch elender ein Handwerk voller Wehe,
> Umzunfte dich der schnöde Tod, die Ehe.-
>
> (Godwi, II, S. 358)

Die Ehe ist der "schnöde Tod" der Kunst, der in diesem Fall die Heldin "umzunftet".[7]

Dieses Problem der Einengung, der Einkerkerung durch die Ehe existiert für den Mann selbstverständlich genauso wie für die Frau: Die Welt war früher für Anton so weit--nun reicht sie nicht über seiner Frauen Kammerschwelle (S. 808)

heißt es in den Kronenwächtern.

"Enge" ist es, die den Romantikern viel zu leiden gibt, und zwar "das enge dunkle Haus" sowohl als "... jene Menschen, die du die Deinigen zu nennen pflegst" (Godwi, S. 297). Der "Angstschweiß" tritt Fortunat vor die Stirn bei dem Gedanken an einen "... Zug von Tanten und Basen, und gute Wirtschaft, und Kindergeschrei, und ein Haus machen..." (D. u. G., S. 870) "Enge geht immer auf die Behinderung der freien Bewegung durch eine sie allseits beschränkende Hülle", erklärt Bollnow: "Eng ist ein Kleidungsstück, wenn es sich um den Körper spannt, und eng kann darum auch ein Haus sein, wenn es dem Menschen keinen Entfaltungsspielraum mehr gibt. Darum empfindet der Mensch die beengenden Räume als einen Druck, sucht sie zu sprengen und in die befreiende Weite vorzustoßen. Weite ist immer die Offenheit eines Bewegungsfeldes, in dem sich nichts mehr dem menschlichen Expansionsdrang, seinem erobernden Ausgriff in den Raum, entgegenstellt." (S. 101)

Die Romantik kennt diese "Explosion", dieses Sprengen der beengenden Räume, sehr gut. Ein gelähmter Mann in E.T.A. Hoffmanns "Vetters Eckfenster", der in "kleinen niedrigen Zimmern" lebt, weiß sich zu helfen: "Was tut die niedrige Stubendecke? Die Phantasie fliegt empor und baut sich ein hohes, lustiges Gewölbe bis in den blauen glänzenden Himmel hinein. So ist des Dichters enges Gemach, wie jener zwischen vier Mauern eingeschlossene, zehn Fuß ins Gevierte große

Garten, zwar nicht breit und lang, hat aber stets eine schöne Höhe." (VI, S. 743)

Einen solchen Aufblick durch eine durchbrochene Decke gibt es im "Ofterdingen" (S. 194, 237, 244), im "Godwi" (S. 414), in den "Kronenwächtern (S. 566, 697) und in "Aus der Chronika" (S. 582, 596). Schon im "Godwi" schreibt Brentano der Andacht diese Möglichkeit zur Befreiung aus einer Beschränkung zu: "Andächtig ist der, welcher über seinem Denken nicht ein trennendes Ende fühlt, sondern einen leisen Übergang in die unendliche Liebe. Die Andacht ist ein gelinder Rausch, der unsere geschlossene Gestalt von allen Seiten öffnet, und uns unsere Verwandtschaft zeigt mit vielem, das wir nie sahen, noch wußten." (II, S. 347) Hier zeigt sich die Öffnung der beschränkten Existenz nicht nur explosionsartig nach oben, wie wir es in dem "claustrophobie-heilenden" Schloß des Rheins gesehen haben (siehe und wie es sich offenbar später durchsetzt, sondern noch nach allen Seiten.

Auch bei Eichendorff gibt es noch die "Explosion" in dem Dach, das sich in Dryanders Lied vom Haus hebt (D. u. G., S. 884), aber vor allem das--dem Realismus näherstende--Ausbrechen der Person (wie der Taugenichts aus dem italienischen Schloß ausbricht), die Flucht aus dem einkerkernden Haus in die "grünen Freiheitsburgen" (A. u. G., S. 777). Bei Eichendorff wird möglichst draußen gelebt, d. h. grundsätzlich

draußen getafelt (A. u. G., S. 560, 566, 821, D. u. G., S. 838, 860ff, 876, 992, 998, 1035)--aber auch in der "Dolores und in der "Undine" (S. 245) kommt das schon vor--,sogar draußen geschlafen (D. u. G., S. 849, 940, 961, 974, 986) und selbst draußen Toilette gemacht (A. u. G., S. 579, Marmorbild, S. 1176).

Das Merkwürdige dabei ist, daß man, kaum daß man dem einkerkernden Haus entronnen ist, der Natur draußen paradoxerweise schon wieder Gebäudemetaphern gibt: so spricht Arnim von "... der waglichen Stimmung eines begeisterten Fußreisenden,... der, nach einem halben Jahre in engen Zimmern und dumpfen Hörsälen, einmal wieder von Morgen bis Abend unter dem durchsichtigen blauen Himmelsgewölbe wandelt." (Dolores, S. 34) Die Natur selbst, die keine Zuflucht bieten kann, bekommt die Züge eines Bauwerks: Im "Ofterdingen" wird von "unserem großen wunderbaren Haus" und "Hallen" (S. 191) in Bezug auf unterirdische Höhlen gesprochen. Im "Godwi" ist vielfach von den "Gewölben" des Waldes die Rede (II, S. 130, 147, 232, 279, 350), in der "Undine" von "Laubgezelten" (S. 243), "Blätterdach" und "Blättersaal" (S. 265), in "Ahnung und Gegenwart" von "Haus und Burg" des grünen Waldes (S. 634) und vom "grünen Haus" (S. 735, 855).

Unter freiem Himmel oder unter der Erde, da, wo man naturgemäß nicht zuhause sein kann, da ist der Romantiker zuhause. Ein reales Zuhause ist für ihn dagegen ein Gefängnis,

dem er auf jede Weise zu entfliehen trachtet.

C. Das verlorene Zuhause der Kindheit

Das eigentliche Zuhause wird außerhalb eines realen Hauses gesucht, wie wir schon feststellen konnten. Zentrifugalkraft treibt den Helden in die Ferne. "Denn im Unterschied zur Fremde, die Fremde bleibt, ist es die Erfüllung des eigenen Wesens, was die Menschen in der Ferne ersehnen", sagt Bollnow, "Darum ist es bezeichnend, wie sich bei den Romantikern die Sehnsucht in die Ferne (am deutlichsten bei Novalis) mit dem "geheimnisvollen Weg nach innen verbindet, wie es das letzte Ziel dieser Sehnsucht ist, 'nach Hause' zurückzukehren. Heimweh und Sehnsucht in die Ferne sind im letzten dasselbe; denn es ist das innerste Wesen des Menschen selber, das die Menschen in der geheimnisvollen Ferne suchen, weil es ihnen im Getriebe des nüchternen Alltags verlorengegangen ist. Die Ferne ist zugleich der Ursprung, von dem wir leben, und die Sehnsucht in die Ferne ist zugleich Heimweh nach den zeitenfernen Tagen der Kindheit." (S. 102)

In den frühen romantischen Schriften, im "Blonden Eckbert", im "Sternbald" und im "Ofterdingen", lernt man das Zuhause der Kindheit sogar kennen. Es ist in allen Fällen ein eher banal anmutendes Heim, das von den Helden nicht von ganzem Herzen akzeptiert wird. In allen Fällen lassen sich die Helden vom Heimweh oder der Suche nach einem anderen Zu-

hause leiten, das an die Stelle des realen Aufenthaltsortes der Kindheit tritt. Dieses ist im "Sternbald" die Stube, worin sein Meister Albrecht Dürer wohnt und im "Ofterdingen" die berühmte Antwort des Mädchens für den Pilger, es gehe "Immer nach Hause" (S. 257). Noch im "Taugenichts" tritt an die Stelle des realen Zuhauses der Kindheit, nämlich die väterliche Mühle, der Ort, der durch die Gegenwart der "schönen gnädigen Frau" zur Heimat wird, die der Taugenichts wiederum verläßt. In allen diesen Fällen blieben das Vaterhaus theoretisch erreichbar--Sternbald sucht es ja tatsächlich auf und ist in der Zeit "... ich weiß nicht, ob ich sagen soll ein erwachsenes Kind oder ein kindischer Erwachsener" (S. 63.) Die andern verzichten--bis auf Berta, die aber auch ihr Zuhause nicht wiederfindet--auf diese Heimkehr, weil es wirkliche Heimkehr in die Kindheit nicht geben kann.

Die Unmöglichkeit einer Rückkehr in frühere Zeiten wird im Verlauf der Romantik neu gestaltet. In "Ahnung und Gegenwart", dem "Kronenwächter" und "Dichter und ihre Gesellen" ist die Heimat der Hauptperson unbekannt. Die Handlung geht gewissermaßen von einer heimatlichen Station aus. Diese ist Martins Turm, bzw. Frau Annas Haus in den "Kronenwächtern", und in "Ahnung und Gegenwart" und "Dichter und ihre Gesellen" der Garten der Familie von A. und der Amtmannsgarten. Im Verlauf der Handlung werden dann frühere Heimaten entdeckt. In "Ahnung und Gegenwart" erfährt man von frühesten Erinnerungen

an das Schloß des Vormunds. In diesem Zusammenhang ist von einem "unbeschreiblichen Heimweh" die Rede "... nicht nur nach jenen Gärten und Bergen, sondern nach einer viel ferneren und tieferen Heimat, von welcher jene nur ein lieblicher Widerschein zu sein scheint." (S. 578) In der Tat erscheint dann in der Erzählung des Bruders eine noch weiter zurückliegende Heimat, und in diesem Zusammenhang wird noch zweimal das Wort "Widerschein" gebraucht (S. 795f). Diese stufenweise Spiegelung in die Vergangenheit, dieser regressus in infinitum, verdeutlicht einen Verlust in der Zeit, der räumlich nicht wiederzugewinnen ist: Die Heimat ist stets in weiter Ferne.[8]

Auch auf der Suche nach der eigenen Identität ist der Romantiker von Fliehkraft getrieben. Er ist nicht nur grundsätzlich unfähig, in einem Haus zu bleiben, er ist auch nicht in der Lage, beim Gedenken an ein bestimmtes Zuhause der Kindheit zu verweilen.

Das verlorene Zuhause der Kindheit ist exzentrisch gemessen an der Situation des Helden in der Gegenwart. Das Ich ist nach Bollnow auf der Suche nach dem Heim seiner Kindheit, um sich selbst wiederzufinden, wieder "bei sich" zu sein, bei Godwi, bei Ofterdingen, bei Medardus und bei den Helden der "Kronenwächter". Dieser Prozeß führt jedoch im Gegenteil zu einer prismatischen Zerlegung der Herkunft und damit der Identität des Helden.

D. Der Hausstand in der Zukunft

Kein Zweifel, der Held liebt und möchte glücklich werden. Wie soll er aber "happily ever after" leben, wenn ihm der Angstschweiß bei dem Gedanken ausbricht, "ein Haus zu machen", und wenn seine Braut in Schrei ausbricht vor Schrecken über das unbekannte Gefühl, Kuchenteig an den Händen zu haben? (Fiametta in D u. G., S. 1040)

Nur Arnim scheint Ehen zu gestalten und kommt zu dem Ergebnis "... wer ist mit seinem Verhältnisse ganz zufrieden?" (Dolores, S. 396) Die übrigen Autoren verlegen das "happy end" meist wohlweislich an das Ende der Handlung. Das Haus, das dann geführt werden soll, liegt "out of this world": Die Zukunft Leontins, der sich erst so ehescheu zeigte, aus Furcht vor "abgestandener Tugend im Schlafrock" (A. u. G., S. 633) und Juliens liegt in Amerika, wo das Leben vermutlich zu hart und zu großartig für Abgestandenheit ist. Im folgenden rückt der Hausstand der Zukunft mehr und mehr ins Imaginäre: Der Student Anselmus lebt mit Serpentina auf einem Rittergut in Atlantis. Der Taugenichts erhält mit seiner schönen Frau ein Schlößchen im Mondschein. Anselmus und der Taugenichtsrücken damit gesellschaftlich auf, existieren dann aber in einem Feenreich. In Eichendorffs letztem Roman wird die Ironie überspitzt und bekommt realistische Züge. Fortunat und Fiametta schickt man auch fort, nach Rom; dort sollen sie in einem Palast glücklich werden, der schon zum Abbruch verkauft werden sollte. Dieser Palast war das verlorene und ist

das nun wiedergewonnene Zuhause der Kindheit Fiamettas. Insofern schließt sich ein Kreis. Gewissermaßen ist mit dieser zurückgewonnenen Kindheit garantiert, daß die Geliebte nie altert. Diesem Paar wie allen anderen Paaren ist ewiges Glück sicher. Aber selbstverständlich ist das nur in der Utopie möglich. Der endgültige Hausstand des Helden zeichnet sich dadurch aus, daß er utopischer Natur ist.

E. Das Blumenhaus

Wir sahen, daß man aus dem Gefängnis eines realen Hauses ausbricht und im Freien tafelt und schläft. Die Natur erhält dabei wieder Gebäudemetaphern. So geht diese Flucht nicht ins Unbehauste. Vielfach errichtet sich der Mensch auch neue Wohnungen aus den Elementen der Natur, z.B. "ein künstliches Schilfhaus" (Die Chronika, S. 586) oder "eine Hütte von Baumästen" (Undine, S. 297) oder "ein hohes Zelt aus Rosen geflochten" (Kronwä, S. 828). Das wohl "romantischste" Haus ist dasjenige, das der Natur am nächsten und am ähnlichsten ist, und das sind die Laube, das Zelt und die Ruine,--weil diese durch die Natur ja eine "Korrektur" erhalten hat, (siehe S.). Arnim sagt: " der engstirnige alte Mensch ... steht im Traume über der Welt und ist tief unter ihr und baut sich sein Grab; du aber, lieber Jugend, sollst wachen und schaffen und dir ein Haus bauen aus Rosen und es mit Lilien decken, solange die Rosen und

Lilien blühen." (Dolores, S. 43). Hier werden die lieblichsten Bauelemente, die die Natur bietet, zu einem gleichnishaften Gebäude zusammengefügt, dessen Haupteigenschaft außer seinem ästhetischen Reiz Kurzlebigkeit ist. Die Befristetheit der Existenz eines solchen Blumenhauses und die Schönheit des Blumenhauses sind zwei Seiten derselben Sache.-- Währt der Aufenthalt--einem Blumenhaus nicht gewissermaßen nur einen Moment, so könnte er nicht unbeschwert sein. Durch seine Kurzlebigkeit kann dieses Haus nie zu einem Gefängnis werden. Es ist nicht nur zeitlich begrenzt, sondern auch räumlich nach allen Seiten offen, so daß der Insasse erreichbar ist für "Korrespondenzen", für neue Anforderungen, die von außen an ihn herantreten, und jederzeit frei ist zum Aufbruch.

Ein ebenso unverbindliches Haus ist das Zelt. Brentano gibt ihm viele Erscheinungsformen. Außer dem "Himmelszelt" (Theaterrezensionen, II, S. 1132, Sänger, II, S. 508; siehe auch Kronwä, S. 900) gibt es das "Purpurzelt" (Godwi, II, S. 473), das "Freudengezelt" (Godwi, II, S. 432), das "Schattenzelt" (Almosen, II, S. 854) das "Honigzelt" (Ahnfrau, III, S. 922) und sogar das "Erdzelt" (Philister, S. 997) für die der Auferstehung harrenden Toten. Nach Oskar Seidlin ist ein Zelt "... der Raum, wo man, wenn auch innen, immer noch außen ist, eingehegt, aber nicht gefangen, geschützt zwar vor der zerstreuenden geschäftigen Welt, aber nicht zwischen Wänden, oder wenn doch Wänden, dann

solchen, die dem Windshauch aus der Weite nachgeben und die man im Handumdrehen abbrechen oder hochrollen kann." (Seidlin, a) S. 136)

Sein leichter Aufbau und seine flüchtige Benutzung machen das Zelt zu einem gern gebrauchten Gebäude der Allegorie der Liebe.[9] Denn wenn Liebe nicht zur Ehe führt, was bedeutet, daß sie in die Utopie verwiesen werden muß, dann eignet sich ein Zelt am ehesten für ihre Aufnahme, denn jedes andere Gebäude bedeutete ein Gefängnis. So heißt es in Tiecks "Aufzug der Romanze"

> Ewig steht der Liebe Zelt,
> Von dem eignen Licht erhellt;
>
> (Tieck, b) Werke Bd. I, S.419)

Und in "Ahnung und Gegenwart" heißt es: "Drüben in ... Rosas schönem Garten hatte die Liebe ihr tausendfarbiges Zelt aufgeschlagen, ..." (S. 564, siehe auch S. 817).

Licht und Farben zeichnen das Zelt der Liebe aus und verschönen es wie die Anmut des Filigrans der Vegetation das Blumenhaus, dessen Erscheinungsformen von der "Gitterlaube" (Godwi, S. 163) und der "Blumenlaube" (Dolores, S. 1) über die "Weinlaube" (Dolores, S. 90, 97, 135; Kronwä, S. 804, 822, 933), die "Sommerlaube" (Dolores 124), die "Eislaube" (Bogs, S. 914, 921) und die "Bohnenlaube" (Postfelleisen, S. 1150, 1151) zur "Myrtenlaube" (Heimkehr, Donna Clara) reicht.[10] Das Zelt und die Laube gewähren beide außer der Schönheit ihres Anblicks etwas, was sonst kein romantisches Gebäude

aufzuweisen hat, das ist das "Eingehegtsein", von dem Oskar Seidlin spricht: Intimität.[11]

> Und weil die Sonne heißer scheint,
> Komm in die tiefen Lauben,
> Allwo die wilde Rebe weint,
> Da lachen die Turteltauben.
>
> (II, S. 893)

So heißt es in Brentanos und Görres' Gemeinschaftswerk vom "Uhrmacher Bogs". Wegen ihrer Intimität sind Lauben sehr beliebt. Sie dienen der Geselligkeit und Tafelgenüssen, doch vor allem der Liebe.[12] Die Laube dient als Liebesversteck; sie verleiht einen Schein von Geborgenheit. Damit erfüllt sie in Grenzen wohl als einziges romantisches Gebäude die Forderung, die nach Bollnow grundsätzlich an ein Haus gestellt werden muß, und das ist eben, Geborgenheit zu schenken. Wie tief diese Geborgenheit aber ist, darauf werden wir gleich zurückkommen.

Die Laube hat auf der anderen Seite den Vorzug, daß sie am wenigsten von allen Gebäuden den Insassen einengt, da sie überall Ausblicke gestattet: So haben Anna und ihre Mutter in den Kronenwächtern eine Laube bereitet, die der Aussicht dient anstatt sie zu verstellen: "Die beiden Frauen zierten den Brunnen mit einem Blumennetze, das sie heimlich bereitet hatten und auf bunten Stangen über die Mitte des Brunnenrads stellten, daß es mit Duft und Farbenspiel sie wie ein Zelt umgab und die Aussicht erhöhte, indem es zuweilen sie unterbrach." (S. 683) Durch Unterbrechungen wird

die in der Romantik so geschätzte freie Aussicht noch reizvoller.

Die Laube vereinigt also die beiden Vorzüge der größten Intimität und der schönsten Aussicht miteinander.[13] In dieser Balance gipfeln die Ansprüche der Romantiker an ein Haus.--Bezeichnenderweise verleben Arnims Berthold und Anna--am Vorabend ihrer Hochzeit ihre glücklichsten Stunden in dem eben erwähnten Blumenzelt. Zwar nimmt Berthold sich vor, das Blumenhaus in "feinem Marmorstein" (S. 684) auszuführen, aber sein Glück kann er damit nicht befestigen. Gerade diese spätere "Betonierung" wird zum Anlaß dafür, daß das Glück des Hauses sich wendet. Böser Leumund, Zwistigkeiten und Leid nehmen von hier ihren Ausgang. Glück währt nur so lange wie ein Blumenzelt. Und wenn Brentano singt: "Es hat einmal geregnet, die Läublein tröpflen noch." (Die Chronika, II, S. 566), so zeigt das nur, wie mißlich der Gebrauch des Blumenzeltes ist, selbst solange es währt.

Das empfindliche Gleichgewicht, das zwischen dem Drinnen und dem Draußen in einer Laube herrscht, wird im "Godwi" anläßlich des Bildes eines jungen Mädchens "unter dem Rebendache" (II, S. 319) festgehalten: "Aller Blätter gießen ihre hoffenden Flammen über sie aus; die Blumen geöffnet blicken ihr in die Augen, und die Kräuter schmiegen sich um ihre Füße; die Sonne will nicht sinken, und das

schwellende Herz der Nacht sinkt schwerer voll Lust nieder, sie will zu ihr herab. Die Ferne dringt zu ihr herüber, und die Nähe lehnt sich dieser siegreich und stolz entgegen." (II, S. 319)

Wenn die Ferne, die im Sinne Bollnows das innerste Wesen des Menschen enthält, sich mit der Nähe, die den Augenblick bedeutet, wie in diesem Laubenbild im Ausgleich befindet, so ist hier der romantische Mensch einen Augenblick im Einklang mit sich selbst, ganz "bei sich". Damit haben wir in der Laube das ideale Haus der Romantik gefunden.

Daß dieses Haus bei aller Vollkommenheit realistischen Ansprüchen nicht gerecht werden kann, ist eine andere Frage. Der Sinn einer solchen Behausung kann nicht deutlicher werden als in der Gegenüberstellung mit den Begriffen der Aufklärung: Nach Walchs Philosophischem Lexikon von 1775 "bedeutet" ein Haus "eigentlich ein Gebäude, darinnen Menschen wohnen, und sich mit ihrer Haabe wider allerley Ungemach des Wetters beschützen können." (Bd. I, Spalte 1890). Die Behausung ist "der sichere Aufenthalt für Frost, Sturm, Ungewitter, böse Thiere, feindlichen Anfall und dergleichen." (Bd. II, Spalte 313). Nach den Forderungen der Aufklärung ist das bevorzugte Gebäude des Romantikers sinnlos. Aber: es ist die einzige Wohnung, in der der Held ganz "bei sich" ist. Dieses Haus wird weder von einem magischen Gegenüber beherrscht wie das exzentrische Haus, noch kerkert es das Ich

ein, es existiert auch nicht im Nirgendwo wie das Zuhause der Kindheit und der Hausstand in der Zukunft, sondern es ist die Wohnung eines Augenblicks, die den Einklang der Person mit sich selbst ermöglicht, so daß der Wandernde in ihr am ehesten glücklich sein kann. Sie stellt das reinste Hausparadox dar, da sie weder Schutz gewähren noch von Dauer sein kann. Ihre Kurzlebigkeit und allseitige Offenheit als Zeichen der Bereitschaft zu neuem Aufbruch macht sie zum geeignetsten Aufenthalt.

4. KAPITEL

DIE UNFESTIGKEIT DES ROMANTISCHEN HAUSES

A. Die Architektur des romantischen Hauses

Ungewöhnlich genug: Die Wirklichkeit romantischen Bauens war--jedenfalls in England--der deutschen literarischen Architektur in manchem voraus. Strawberry Hill, die Schöpfung Sir Horace Walpoles, wurde 1764 eröffnet. Dieser Bau enthält Züge, die an die fünfzig Jahre später in der deutschen Literatur vorkommen: Der Grundriß ist "verwunderlich wirr und planlos" (Residenzen, S. 23). Hinter den Zinnen wird kein Dach sichtbar "durch das ein Bau erst seine Körperlichkeit zu beweisen pflegt" (Residenzen, S. 23f). "Fenster sind eingeschnitten" (A. a. O., S. 24). Die Wände der Innenräume "sind weitgehend aufgelöst, ... immer wieder steigt es in das Überhöhte, und das Hochgezogene findet kein befriedigendes Gegengewicht." (a. a. O., S. 24)

Diese Beobachtungen Alfred Kamphausens weisen bei aller Verschiedenheit interessante gleiche Züge mit den berühmten Haus Krespel in E. T. A. Hoffmann (Serapionsbrüdern, "Rat Krespel" entstand 1815-16) auf. Wenn Strawberry Hill scheinbar planlos entstanden ist, so hat Krespel überhaupt keinen Plan für seinen Bau zur Hand. Sinn beider Bauten ist die Sensation. Die Errichtung von Krespels Haus

wird als Volksfest dargestellt. Rat Krespel verlangt von einem Maurermeister, er solle mit seinen Gehilfen ohne Bauplan vier Außenmauern aufführen bis sie Krespel hoch genug dünkten "... nie ist ... ein Bau lustiger geführt worden, denn unter beständigem Lachen der Arbeiter, die die Arbeitsstätte nie verließen, da es Speis und Trank vollauf gab, stiegen die vier Mauern unglaublich schnell in die Höhe, bis eines Tages Krespel rief: 'Halt'." (III, S. 40) Krespel entscheidet nun nach einer seltsamen Zeremonie, wo er eine Tür anbringen lassen will und läßt dann von den Maurern, die ihm mit Hammer und Spitzhacke folgen, Fenster einschlagen: "... und es war höchst ergötzlich anzusehen, wie Hunderte von Menschen um den Garten herumstanden und allemal laut aufjubelten, wenn die Steine herausflogen und wieder ein neues Fenster entstand, da wo man es gar nicht vermutet hatte." (III, S. 41) Diese "abenteuerliche Art zu bauen" (III, S. 41) reizt die Arbeiter ebenso zum Lachen wie z. B. der fensterlose Bau des Rathauses von Schilda, zunächst wird aus Schadenfreude gelacht. Der Schaden der Arbeiter ist es ja nicht, gute Bezahlung wird ihnen garantiert.--Zum sagenhaften Schilda kommt das sagenhafte Schlaraffenland (sie werden u. a. mit Rebhuhnpastete, Fasan und Früffelfrikassee bewirtet). Dabei dürfen sie ohne jede Vernunft arbeiten, ohne Verantwortung wie Kinder handeln und Unsinn machen. Sie sind sozusagen vom Alltag ihrer Arbeit erlöst. Das Ergebnis ist das "unglaublich" schnelle Anwachsen der Mauern, das wiederum

komisch wirkt. Dieses lockt Hunderte an, die--ihrerseits nicht anders als Kinder--laut aufjubeln, wenn als Überraschung Steine fliegen (auch die Maurer dürfen sich freuen: man gibt ihnen zur Abwechslung den Hammer, und Zerstörung ist ein Kinderspaß).

Die Romantik gibt sich anscheinend dilettantisch. Z.B. ist das erste repräsentative romantische Schloß in Deutschland, Schloß Wörlitz, das um 1778 entstand, ohne Architekten nach den Vorschlägen eines Kammerdieners gebaut worden. Es besteht aus einer Aneinanderreihung von Gemächern und enthält seine baulichen Schwerpunkte außen statt im Zentrum. Hier wird absichtlich den Regeln der Kunst, nämlich dem, was Novalis "Zahlen und Figuren" nennt (Paralipomena zum Ofterdingen, a) I, S. 344), entgegengearbeitet. So feiert auch Brentano das Schlößchen Ostein, gerade weil es einer falsch verdauten Mathematik spottet. Es sieht beinahe aus, als ob hier Kinder für Kinder am Werk wären. Im "Sternbald" betätigt sich die Phantasie, ein "kindischer Alter", als Baumeister,

> ...
> Und weiß sich vor Freuden nicht zu lassen.
> Aus Glas und Kristallen baut er Schlösser,
> Läßt oben aus den Zinnen Zwerge kucken,
> Die mit dem großen Kopfe wackeln.
> Unten gehen Fontänen im Garten spazieren,
> Aus Röhren sprudeln Blumen in die Luft,
> ...
>
> (S. 350)

Wir kennen diesen Text. An dieser Stelle soll uns das Improvisierte des Bauvorgangs interessieren. Bauen ist hier ein

Kinderspiel. Der "kindische Alte" folgt mutwillig den Einfällen des Augenblicks. Es herrscht absichtliche Planlosigkeit. Planung muß ja kalkulieren, z. B. mit der Zeit. Das tritt in der Romantik zurück, da bekommt man die Zukunft eher geschenkt: Der eine von Eichendorffs "rüstigen Gesellen" bekommt Haus und Hof von der "Schwieger" geschenkt, der Taugenichts ein Schlößchen vom Grafen. Die Romantik kalkuliert nicht, das oberste Gesetz der romantischen Dichtart ist, "... daß die Willkühr des Dichters kein Gesetz über sich leide." (Athenaeum, Bd. I, S. 206)

Dieses freie Spiel realisiert sich z. B. in der Beschäftigung des "Winters" in "Ahnung und Gegenwart": Er "zog die bunten Gardinen weg, stellte wunderlich nach allen Seiten die Kulissen der lustigen Bühne, wie in einer Rumpelkammer, auseinander und durcheinander, baute sich phantastisch blitzende Eispaläste und zerstörte sie wieder, ..." (S. 818).

Ein bühnenhaftes Element bezeichnet die romantische Baukunst. Strawberry Hill ist eine "Phantasmagorie" (Residenzen, S. 24). Ebenso sind die Paläste, die in der Dolores von einem Kind für ein Kind gebaut werden, das "nie wieder im Leben eine solche künstliche Pracht sehen" werde (S. 201), mit ausgeschnitzten Fenstern und von einem Licht erhellt, Zauberlaternen gleich. Gerade in der Baukunst erfüllt sich Novalis' Wort: "Die Welt soll romantisiert werden".

"Es hebt das Dach sich von dem Haus,
Und die Kulissen rühren
Und strecken sich zum Himmel raus,
Strom, Wälder musizieren!"

(D. u. G., S. 884)

Das Haus, dessen Dach sich hebt und das ursprüngliche Interieur, das zu himmelhoch wachsenden Kulissen wird, sind nicht Hintergrund, sondern Teil des Schauspiels. Häuser werden zum Schauspiel z. B. in Eichendorffs berühmten Schloßbränden. --Auch Armin schildert Brände. In diesen Fällen sind die Häuser nicht nur statische Zauberlaternen, sondern sie werden zur Show, zum bewegten Kino. Wir werden auf dieses theaterhafte Phänomen zurückkommen, weil es ein Stilzug romantischer Architektur ist. (siehe

Die fernsten, weil höchsten, unzugänglichsten Bauteile oder auch die in die Ferne weisenden Fenster haben bei weitem den Vorrang in den Darstellungen vor den nahen und greifbaren Bauelementen. Durch diese luftigen Bestandteile wie Türme und Zinnen, Söller, Altane, Dachgärten und Freitreppen--wie in Strawberry Hill die Zinnen und das Hochgezogene der Innenräume--bekommen die Gebäude die Züge von Luftschlössern. Ein Dach "durch das ein Bau erst seine Körperlichkeit zu beweisen pflegt" ist fast niemals sichtbar--in Krespels Bau wird es mit keinem Wort erwähnt--dafür ist ein Lieblingsgegenstand die Ruine, die bekanntlich gar kein Dach hat. Wenn ein Dach Körperlichkeit vermittelt, dann zeichnen sich romantische Baulichkeiten eher durch Körperlosigkeit aus.

Sie sind so luftig wie die Seifenblase, die bei Brentano ja Metapher des romantischen Schaffensvorgangs ist,[14] oder der das Körperliche so verleugnende Baustoff Glas, der am meisten verwendet wird, es nahelegen. Der romantische Bau hat meist etwas von einem "Rührmichnichtan". Das Blumenhaus, die Laube, die Ruine, die--mit dem Zelt--allein einen glücklichen Aufenthalt gewähren, sind die zartesten, unstabilsten Gebilde. Romantische Gebäude sind unkörperlich wie Luftschlösser.

Herder hat gesagt: "Man nennt sie [die Baukunst] eine schöne Kunst," aber er setzt sogleich hinzu: "Gewiß nicht ohne Zweck, nicht ohne Mühe, ohne Bedürfniß entstanden und ausgebildet".(S. 132) Die Romantik dagegen hat die besagte Schönheit der Baukunst verabsolutiert und Zweck, Mühe und Bedürfnis darüber außer Acht gelassen. So ist das wohl detaillierteste und aufwendigste Gebäude in der romantischen Literatur, der ehrgeizige Bau des Grafen P. in der "Dolores", aus purem Schönheitssinn entstanden und spricht Zweck, Mühe und Bedürfnis Hohn. Aus diesem Grund spielen die Bauten auch gewöhnlich keine Rolle als Besitz. Besitz ist nahe, sinnfällig und vertraut. Romantische Häuser sind undetailliert, unvertraut und alterslos. Erst ganz spät, in "Dichter und ihre Gesellen" (1834) deutet sich eine gewisse parodistische Vertrautheit Eichendorffs mit seinen Palästen an. Er scheint mit spöttischer Liebe an ihnen zu hängen, wie man an einem

alten Auto hängt.

Daß einem das romantische Haus sonst nicht vertraut wird, liegt an seiner mangelnden Intimität--mit der Ausnahme der Laube und des Zelts. Häuser werden viel mehr von draußen erlebt als von drinnen--auch dies ist ein Zug des Luftschlosses. Die Gestaltung von Binnenräumen wird erst eine Domäne des späteren 19. Jahrhunderts. Die Wohnräume der Romantik sind in der Regel alles andere als "gemütlich". Nur das Außerordentliche, Unbehagliche wird gesucht und geschätzt. Gerade Arnim, der unter den Romantikern wohl den ausgeprägtesten häuslichen Sinn hat, entwirft Interieurs, die ungewöhnlich abstoßend und unwirtlich sind. Vom Haus des "wunderbaren Doktors" und des Prinzen von Pallagonien war schon die Rede (siehe S.). Dazu ist besonders das gefängnishafte, verbaute und klobig eingerichtete Schloß Hohenstein (Kronwä, S. 739) zu nennen. Arnim weiß, was einen Raum am ungemütlichsten machen kann: Den Besuchern von Hohenstock wird von erstickenden Gerüchen übel, sie öffnen ein Fenster, da wird die Luft vom Hundestall draußen noch schlechter. So macht Arnim noch mehrere Räumlichkeiten in den "Kronenwächtern" durch schlechte Luft unerträglich. Hier wird ein romantisches Prinzip, der Aufhebung des Interieurs, mit den Mitteln des Realismus erreicht.

Wenn Arnim widerwärtige Interieurs zu schildern imstande ist, so ist Brentano ein Meister der Unordnung. Da

das Auge ein Organ der Unterscheidung und damit gewissermaßen der Ordnung ist, läßt Brentano Godwi eine ohnehin verworrene Umgebung auch noch blind entdecken: Godwi muß sich in einem finsteren Raum unter abenteuerlichen Schränken, einer Gipsstatue, einem Bett, einem Stuhl, Kleidern, einer Guitarre und einem Tisch mit Gläsern, der auch noch umfällt, zurechtfinden (II, S. 394). Wohl die ausführlichste Interieurbeschreibung, die Brentano geliefert hat, ist die einer Zigeunerbehausung--sozusagen das Muster der Unordnung. (Wehmüller, II, S. 681f, siehe auch Godwi, II, S. 209, S. 441f)

Eine andere Form des außerordentlichen Interieurs enthält die Einsiedelei. Tieck (Steinbold, S. 250ff), Novalis (Ofterd., S. 192f), Brentano (Die Chronika, II, S. 578), Eichendorff (D. u. G., S. 1000, S. 1044), schildern sie. Im "Sternbald" heißt es: "Die Hütte war mit mannigfaltigen Steinen aufgeputzt, Muscheln standen umher, durchmengt von seltsamen Kräutern, ausgestopften Tieren und Fischen, so daß das Ganze ein höchst abenteuerliches Ansehen erhielt." (S. 251) Ausgestopfte Vögel sind in Kilians Hütte einerseits und Geräte aus Muscheln anderseits sind auch in Kilians Hütte und in der Hütte des Schiffers in Brentanos Urfassung der "Chronika" Hauptmerkmal der Einrichtung. Die Natur, die nach Pückler-Muskau ein Gebäude paradoxerweise erst verschönt--nämlich im Verfall-und in Eichendorffs heiteren Schlössern durch offene Fenster, Türen und Vorhallen

Zutritt hat (siehe S.), stellt hier auch den Hausrat. Es ist also keineswegs der Zweck des Hauses, sie auszuschließen.

Ein wohleingerichtetes Haus hebt anscheinend nur Novalis, im "Ofterdingen" (S. 266) hervor, aber dieses ist örtlich und zeitlich entrückt. Es existiert in Sizilien und in der Kindheitserinnerung eines alten Mannes. Ebenso positiv gesehen, aber auch zeitlich entrückt, sind die Stuben Dürers im "Sternbald" (S. 83) und Luthers in den "Kronenwächtern" (S. 592). In der Erzählgegenwart scheint es keine Behaglichkeit geben zu dürfen.

Am relativ wohnlichsten und anmutigsten wirken Eichendorffs Interieurs, die aber weithin auf eine Aufreihung dreier oder vierer dekorativer Elemente beschränkt sind (A. u. G., S. 557, 660, 676, 702; D. u. G., S. 895, 908, 994, 1015, 1017, 1032). Spiegel, Spieluhren und Saiteninstrumente kehren wohl am häufigsten wieder. Alle drei haben raumaufhebende Qualitäten. Der raumtäuschende Spiegel, in dem sich der Gang der Zeit verfolgen läßt wie in anderer Weise an der Uhr und das Musikinstrument, das seinen Zweck im Spiel nur in einem Zeitablauf erfüllen kann, sie alle sind weniger dazu angetan, einen Innenraum herzustellen, als ihn vielmehr aufzulösen.

An Innenraumformen scheinen also die Romantiker wenig interessiert zu sein. Eine Raumgestalt würde offenbar zu

sehr einschließen. Eine Ausnahme stellt der "heimliche Saal" im Godwi dar, der den Rahmen für eine Besinnung auf das Romantische bildet (siehe S.). Dieser soll jedoch gerade wegen des glücklichen Augenblicks, der in ihm verlebt wird, den Eindruck einer Laube erwecken, in der man sich ja ebenso ausgesetzt wie geborgen befindet. Erwägt man die Beschaffenheit der uns bekannt gewordenen Innenräume, so kommt man zu dem Schluß, daß der romantische Held ohne den "abgeschlossenen Bereich der Geborgenheit" auszukommen scheint, den der Mensch nach Bollnow braucht, "um überhaupt leben zu können." (S. 100)

Überall werden Durchblicke durch Fenster geschaffen, so daß man von drinnen teilhat an der Außenwelt und von draußen an dem, was drinnen vorgeht. Das Galeriehaus, das Tieck 1811 im "Liebeszauber" geschaffen hat, und auf dessen Gängen sich ein dramatisches Geschehen--von draußen einsichtig--abspielt, ist typisch dafür. Noch stärker zeigt sich eine solche Durchdringung der Grenzen eines Hauses in der Geschichte des Peter von Stauffenburg in der "Dolores": "Am dritten Hochzeitstage endlich, als eben die Gäste scheiden wollten, da durchstieß etwas die Decke, über der das Brautbett gestanden; dem Ritter entfiel der hohe Pokal, er und alle Anwesenden erblickten einen wunderschönen Weiberfuß... Allmählich befiederte sich das schöne Bein,--bald drang eine Seemöwe an der Stelle ins Zimmer, die es mit Jammergeschrei umkreiste, und sich dann durch das offene Fenster in den

Rheinstrom stürzte, der immerdar nach dem Meere läuft." (S. 421; siehe auch Elixiere II, S. 216f, Nußknacker u. Mäusekönig III, S. 265).

Diese Auflösung der Hauswände ist bezeichnend für den mächtigen Bewegungsdrang, die Fliehkraft, die das romantische Subjekt regiert. Entsprechend zeichnet sich ein Hausinneres vor allem durch Möglichkeiten zur Bewegung aus, d.h. durch Treppen (Ofterdingen, Godwi, Elixiere, Lichtenstein, D. u. G.), Gänge (vor allem im "Godwi") und durch Gemächerfluchten (Dolores, A. u. G., D. u. G.) aus. In den "Kronenwächtern" laufen Vorstellungen "auf unendlichen Wendeltreppen" (S. 866). Die Fliehkraft, die das romantische Subjekt treibt, wirkt auch auf das Zentrum des Hauses zurück, d.h. löst es gewissermaßen auf.

Was bei der atavistischen Hütte das Zentrum ausmacht, ist der Herd (siehe S.). Otto Friedrich Bollnow sagt: "Auch innerhalb des Hauses gibt es noch einmal so etwas wie einen Mittelpunkt, in urtümlichen Zeiten durch den Herd ... gegeben" (S. 101). Eins der typischsten Zeugnisse für das Gefühl des eigenen Herds sind wohl die Worte aus Arnims "Gebet":[15]

> Gib Kinder mir, die aller Mühe wert,
> Verscheuch die Feinde von dem trauten Herd;
> Gib Flügel dann und einen Hügel Sand...
>
> (Brink/Schneider, S. 147)

Kaum ist bei Arnim das Wort vom "trauten Herd" gefallen, da

wünscht er sich auch schon Flügel zum Entkommen (siehe auch Godwi, II, S. 45, Undine S. 250). Es ist klar, der Romantiker will nicht im Innern seines Hauses verweilen. Es ist buchstäblich Zentrifugalkraft, die ihn treibt.

Wohin treibt sie ihn? Zunächst an die Peripherie des Hauses, ans Fenster. Und zwar wohlgemerkt nicht an die Tür, denn die macht ihm die Realität zugänglich, an der er nicht in erster Linie interessiert ist. Zwei Gegenüberstellungen von Tür und Fenster in "Ahnung und Gegenwart" lassen erkennen, daß die Tür die Realität eröffnet, das Fenster aber eine Traumwirklichkeit, der der Held schließlich nachgeht: Bei der einen Gelegenheit sieht sich Friedrich im Schloß Romanas nachts durch die fehlenden Türen Romana gegenüber, durchs Fenster kommen verworrene Traumgeräusche und schließlich das Singen von "jenseits den Bergen", das ihn weckt und fortzieht. Bei einer anderen Gelegenheit hält sich Friedrich im Krieg nachts in einem fremden Schloß auf: "In dem einen Gemache fand er ein altes Sofa. Er streckte sich darauf, aber er konnte nicht schlafen, so müde er auch war. Denn tausenderlei Gedanken zogen wechselnd durch seine Seele, während er dort von der einen Seite durch die offene Tür den Schloßhof übersah, wo die Schützen um ein Feuer lagen, das die alten Gemäuer seltsam beleuchtete, von der anderen Seite durchs Fenster die Wolkenzüge über den stillen, schwarzen Wäldern. Er gedachte seines vergangenen ruhigen

Lebens, ..." (A. u. G., S. 748). Den "tausenderlei Gedanken, die wechselnd durch Friedrichs Seele zogen", entsprechen die Wolkenzüge über den stillen, schwarzen Wäldern. Das Innere korrespondiert mit den Signalen, wie Richard Alewyn sie nennt (Alewyn, a), die durch das Fenster hereinkommen. Die Tür als prosaischer Ausgang spielt dagegen nur eine verhältnismäßig geringe Rolle. Da der Romantiker vor allem mit dem Unerreichbaren liebäugelt, ist der leichte Zugang uninteressant. Höchstens das ausgesprochen dunkle Tor kommt vor als bängliches Bild für eine jeweilige mehr oder weniger empfundene Einkerkerung. Als Beispiel dafür mag ein Satz aus "Dichter und ihre Gesellen" dienen: "Er gab ungeduldig seinem Pferde die Sporen und hatte bald das dunkle Tor der Stadt erreicht." (S. 837) Hinter diesem dunklen Tor und bezeichnenderweise einer "etwas dunklen Treppe" (S. 838) trifft Fortunat nämlich seinen Freund Walter im Begriff, sich im Spießertum zu vergraben.

Manchmal haben die romantischen Tore von draußen gesehen auch etwas burgartig verschlossenes, so die Tore des Märchenschlosses im "Ofterdingen", des Palastes der "Elfen" bei Tieck, der Kronenburg und des Rheinschlosses im "Radlauf". Aber es liegt auf der Hand, wo diese Türen schließt: Es ist der Zauber des Dornröschenschlosses, des unerreichbaren Wolkenkuckucksheims.

Muß es eigens erwähnt werden, daß die romantischen

Häuser gewöhnlich ohne Keller sind? Wenn der Held keine Stelle braucht, wo er sich "am Boden festklammern" kann, so sind Keller unnötig. Wir erinnern uns an den Bau von Krespels Haus: von Fundament und Keller war da nicht die Rede. Der Keller verbildlicht nach Gaston Bachelard und C. G. Jung das Unbewußte (S. 51). Novalis hat dafür das Bild der Höhle gefunden, die erforscht wird. Sonst scheint bei den Romantikern der "geheimnisvolle Weg nach innen" in die Ferne zu führen. Und Luftschlösser müssen ihrem Wesen nach ohne Keller, ohne Fundierung sein.

Die Architektur des romantischen Hauses ist so beschaffen, daß die Bauteile, die das Haus eigentlich konstituieren sollten, im Gegenteil dazu beitragen, es in Frage zu stellen: Sein Grundriß ist improvisiert, seine Erscheinungsform kulissenhaft, es wirkt bewegt, luftig und zerbrechlich statt solide; dazu ist es unwohnlich, die inneren Räumlichkeiten sind Ausdruck von Unruhe. Das Fenster, ein peripherischer Bauteil, ist das wichtigste Element des Hauses. Der Keller, der das Haus fundieren soll, ist nicht vorhanden. Aus allem geht hervor, daß das romantische Haus durch seine Bauelemente eher aufgelöst als getragen wird.

B. Das Fenster

Das Fenster ist wie gesagt von größter Bedeutung. Sehr bezeichnend dafür ist das Wort eines Helden E.T.A. Hoffmanns, der sich nach Nürnberg sehnt:"... nach dir, o Nürnberg, schöne Stadt, die schöne Häuser mit Fenstern hat ..." (II, S. 286). Nach diesem Wort scheinen die Fenster das wichtigste an Nürnbergs Häusern zu sein. Und wirklich ist das Fenster das wichtigste Bauelement, das das romantische Haus aufzuweisen hat. (Altanen kommt als Erweiterung des Fensters dieselbe Bedeutung wie Fenstern zu. Sie werden deshalb nicht gesondert behandelt.) Nicht weniger als 180 mal ist in Eichendorffs beiden großen Romanen von Fenstern die Rede. Bei Eichendorff ist es nach Richard Alewyn die Natur, die mit dem menschlichen Herzen durchs Fenster korrespondiert, und zwar ist sie "ein einziges Grüßen, Rufen, Locken" (Alewyn, a) S. 13) "Ist ... gar das Fenster offen, so sind die Nachtigallen und Lerchen draußen recht wie versessen auf ihn [den Dichter] und rufen ihn ordentlich bei Namen..." (D. u. G., S. 851). Es ist das Phänomen, das im "Tonio Kröger" bekämpft und überwunden wird, in dem der so geschlagene Dichter den Frühling im neutralen Kaffeehaus verbringt aber bei Eichendorff wird der Dichter gerade in der "Ressource" heimgesucht. Die Romantiker scheinen kein neutrales Haus zu kennen. An jedem Fenster kann das Herz eine Botschaft von draußen empfangen, der es nachgehen muß, nicht nur bei



Carl Gustav Carus: Blick aus rebenumranktem Fenster auf mondbeschienenen Park. Um 1835 (Prause S. 108)

Mondscheinbilder sind in der romantischen Malerei nicht selten. Besonders bekannt ist von Caspar David Friedrich: "Zwei Männer in Betrachtung des Mondes" (1819/20). In unserem Fall wie im Falle von Brentanos Annonciata ist der Einfall des Mondlichts in den häuslichen Bereich von Belang. Mit den strengen Umrissen des Fensters widerstreiten die Formen des wuchernden Weinlaubs. Dies ist ein Ausdruck der Auseinandersetzung von bürgerlicher Ordnung einerseits und der Auflösung von "Zahlen und Figuren" andererseits als Zeichen der Flucht vor dem nüchternen Alltag, in dessen Getriebe man sich nach Otto Friedrich Bollnow selbst verloren geht. Die Bedeutung wuchernder Ranken wird unten S. besprochen.

Eichendorff, sondern auch bei Arnim (Dolores, S. 263, Kronwä, S. 850) Heine (Heimkehr, XXII, S. 118f) und Brentano im folgenden Text: "... wenn der Mond in die Stube scheint, kann ich nicht ruhen, und muß ans Fenster hin. Es ist mir, als rufe er mich, ich müsse ihn wieder ansehen, die ganze schöne Nacht spräche mit mir, und frage mich scharf aus; die Antwort aber liegt mir tief im Herzen begraben, und es ist mir oft, als müsse mir das Herz brechen, damit ich es nur sagen könnte." (Godwi, II, S. 313, siehe auch S. 148, Die Chronika, II, S. 525). (Siehe nebenstehendes Bild) Häufig folgt der Held der an ihn ergangenen Botschaft.

Die Verlockung von draußen kann so zwingend sein, daß der Held auf der Stelle aus dem Fenster steigt wie Maria angesichts des Denkmals für Violette (Godwi, II, S. 292). Es gibt auch eine Faszination von draußen, der der Held nicht folgen darf, das ist die Anziehungskraft des Abgrunds unterm Fenster (siehe S.). Mehrfach gibt es das Bild des Fensters überm Abgrund (Die Chronika, II, S. 579f, A. u. G., S. 552f, 711, D. u. G., S. 908, 1002). Es ist die konzentrierte Metapher des exzentrischen Wohnens am gefährlichen Übermächtigen (siehe S.).

Gelegentlich nimmt die Faszination der Tiefen Gestalt an, dann gibt es Erscheinungen im Fenster, als Ausdruck kommenden Unheils. Z. B. "Während Ida mit ihrem Bräutigam herumwalzte, bemerkte sie mit Grausen, daß er immer blässer



Ferdinand August Fellner: Kriemhilds Traum, entstanden zwischen 1848 und 1855 (Benz Nr.66)

Königin Ute deutet ihrer Tochter den Traum (Nibelungen, Strophe 13ff). Durch die Bogenfenster im Hintergrund sieht man, wie zwei Raubvögel einen dritten erjagen. Diese "Erscheinung im Fenster"--hier als Illustration eines Traumes--deutet auf das kommende Unheil.

ward, je lichter es wurde. Draußen vor den Fenstern sah sie lange Männer mit seltsamen Gesichtern ankommen, die in den Saal hereinschauten." (A. u. G., S. 576. Siehe auch 723, Dolores, S. 298, Undine, S. 237, 299, Kronwä, 951f, Heimkehr, XXVIII, S. 122) (siehe nebenstehendes Bild).

Eine liebenswürdige Form der "Erscheinung im Fenster" ist die Schau von Fenster zu Fenster. Es scheint eine Form der romantischen Liebesgeschichte zu sein--romantisch insofern, als die beiden betroffenen "Königskinder" nicht zusammenkommen können, nicht weil ein "Wasser zwischen ihnen zu tief" wäre, sondern weil es keine Türen--die ja den Weg in den Alltag eröffnen--zu geben scheint. Es gibt mehrere Beispiele für die Schau von Fenster zu Fenster bei Tieck, Arnim und besonders bei Eichendorff. Auch eins von Eichendorffs bekanntesten Gedichten, "Es schienen so golden die Sterne", enthält indirekt diese Spannung: Hüben steht das Ich einsam am Fenster und hört das Posthorn und den Gesang der wandernden Gesellen--und drüben lauschen "wann der Lautenklang erwacht" die Mädchen am Fenster. Dazwischen liegt das Spannungsfeld ungestillter "Sehnsucht", wie das Gedicht denn auch überschrieben ist.

Bei den bisher angeführten Beispielen wird der Held von dem, was er durchs Fenster wahrnimmt, angezogen. Es gibt eine weitere Gruppe von Fenstererlebnissen, bei denen der Held spontan ans Fenster tritt:

Mein Fenster geht nach Morgen,
Nach Morgen geht mein Sinn;
Da ziehen meine Sorgen
Und meine Sehnsucht hin.
...

(Max von Schenkendorf, Brink/Schneider, S.218)

Oft überwiegt dabei der eigene Expansionsdrang die Suggestivkraft der Weite. Bei Arnim und bei Eichendorff werden immer wieder aus dem Bedürfnis nach Befreiung die Fenster geöffnet. Es ist ein ähnliches Phänomen wie die "Explosion" des einkerkernden Hauses (siehe S.). Die Übertragung ins Lyrische dieser Erscheinung ist der "Gesang aus dem Fenster". Bei beiden Dichtern gibt es den Helden, der seinem Herzen in Liedern zum Fenster hinaus Luft macht. So singt Graf Karl "... der Nachtigall zu und dem rauschenden Strome" (Dolores, S. 39), anstatt sich etwa an ein Publikum zu wenden. Dichtung ist--das wird bei Eichendorff gerade in diesem Zusammenhang deutlich (D. u. G., S. 980)--nicht für Zuhörer berechnet. Der "Spielmann", der ein Publikum unterhält, wird als Verführer abgelehnt. Daß verständnisvolle Freunde für eine solche Darbietung nicht erreichbar sind, zeigt das Beispiel Viktors (siehe S.), der, im Gemach seiner Seele eingekerkert, mit verzweifelter Lustigkeit an seiner Laute reißt, ohne daß die Freunde in der fernen Ideallandschaft ihn hören könnten.

Wenn Bollnow meint, das Fenster sei "semipermeabel", man könne "... von draußen nicht zu sehen, von innen her beobachten..., was draußen vor sich geht." (S. 101), so mag

das heutige mitteleuropäischer Erfahrung entsprechen. In der Romantik dagegen ist man sozusagen drinnen nicht sicher vor dem, was draußen auf einen zukommt, und ebensowenig ist man draußen sicher vor dem, was man drinnen sieht. Das romantische Haus ist oft einsichtig und kann so Verlockung und Frustration, zumindest Unruhe hervorrufen. Jedenfalls ist das Motiv des in einem Hause gefangenen Dichters durchaus nicht die einzige Erlebnisform für das romantische Fenster. Ein Pendant zu den Lockungen, die von draußen ins Fenster hereinkommen, ist bei Eichendorff der Glanz, der aus Tanzsälen ins Tal hinaus fällt und den Helden nächtlich anzieht. "Glanz" hat bei Eichendorff stets etwas Gefährliches. Diese Strahlen können als Ausdruck von Faschingstaumel gerade die gleiche Dämonie haben, wie die Lockung von draußen sie auf den Helden drinnen haben kann. So geht es Friedrich: Er folgt der "Musik... die lockend aus den hohen Bogenfenstern (schallt), die ihre Scheine weit unten über den einsamen Platz warfen." (A. u. G., S. 642) "Geblendet trat er aus der stillen Nacht in den plötzlichen Schwall von Tönen, Lichtern und Stimmen, der wie ein Zaubermeer mit rastlos beweglichen, klingenden Wogen über ihm zusammenschlug." (A. u. G., S. 643) Bezeichnenderweise trifft er hier seine Braut und verliert sie wieder aus den Augen. Sie war eben nicht die rechte.

Eines der wichtigsten Motive des von draußen gesehenen

Fensters ist das "Mädchen am Fenster". Besonders Arnim, Eichendorff und Heine haben es behandelt. (Dolores, S. 56, 97, 100, 127, A. u. G., S. 558, 594, 598f, 811, D. u. G., S. 962, 951, Heimkehr, S. 114, 121, 154) Ein Beispiel soll uns Kerner liefern:

> Liebes Mädchen! sahst du nicht wie gestern
> Ich auf hohem Berge lang' gelegen,
> Blickend auf das weiße Kreuz im Tal,
> Das die Flügel deines Fensters bilden!
>
> ...
> Lange harrt' ich, aber endlich breiten
> auseinander sich des Fensters Flügel
> Und an seinem weißen Kreuze stehst du,
> Berg und Tal ein stiller Friedensengel.
>
> Vöglein ziehen nah' an dir vorüber,
> Täublein sitzen auf dem nahen Dach,
> Kommt der Mond und kommen alle Sterne,
> Blicken all' dir keck ins blaue Auge.
>
> Steh' ich einsam, einsam in der Ferne,
> Habe keine Flügel hinzufliegen,
> Habe keine Strahlen hinzusenden,
> Steh' ich einsam, einsam in der Ferne!
>
> (Brink/Schneider, S. 258)

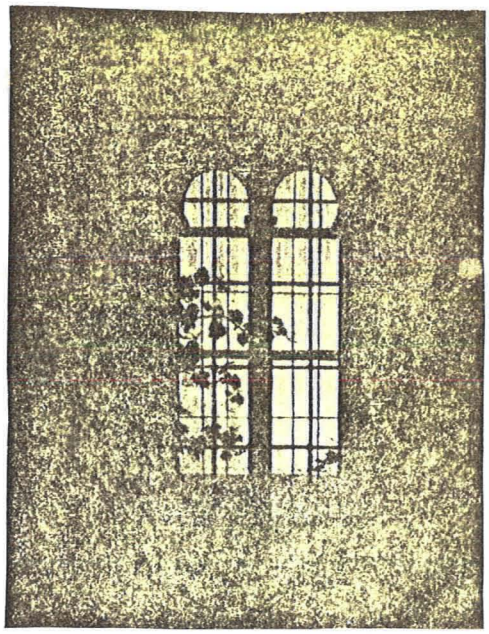
Bedeutsam ist hier die Unerreichbarkeit der Geliebten. Sie ist umgeben von Vögeln, Tauben, Mond und Sternen, alles Symbolen der Unerreichbarkeit. Daß die Hoffnung auf Erfüllung des innersten Wesens, die der Held grundsätzlich in der Ferne sucht, sich auch in der Geliebten verkörpern kann, geht aus E. T. A. Hoffmanns Worten hervor: "schau noch einmal das holde Frauenbild, das, der Geist der Liebe selbst, dir entgegentrat. Da glaubtest du ja nur in ihr dich, dein höheres

Sein zu erkennen." (Elixiere, II, S. 193). Das Motiv des "Mädchens im Fenster" verbindet gewühnlich Ferne und Liebreiz miteinander. Bei Eichendorff entsteht Unerreichbarkeit auch dadurch, daß es gelegentlich die Braut eines andern ist, die im Fenster gesehen wird.

Das Mädchen im Rahmen, in der Begrenzung des Häuslichen, in den Fesseln, die ihm der Anstand auferlegt, anziehend und unerreichbar, das ist der Anblick, der Liebe weckt.[15] Das "Mädchen im Fenster" ist eine der Erscheinungsformen des übermächtigen Gegenübers, das den Helden bannt, wie es auch Märchenschlösser sein können (siehe S.), und wie es das "exzentrische Wohnen" zeigt (siehe S.). In Heines Worten über die Schwalben in der "Heimkehr" (IV, S. 108) "Sie wohnten in klugen Nestern,/Wo Liebchens Fenster sind." verbindet sich das Motiv des "exzentrischen Wohnens" mit dem Zug der Unerreichbarkeit der fernen Geliebten. Wie wenig das romantische Subjekt seinem mächtigen Gegenüber unter Umständen entgegenzusetzen hat, geht aus Heines "outsider"-Gedicht in der "Heimkehr" (LX) hervor:

Sie haben heut abend Gesellschaft,
Und das Haus ist lichterfüllt
Dort oben am hellen Fenster
Bewegt sich ein Schattenbild.

Du schaust mich nicht, im Dunkeln
Steh ich hier unten allein;
Noch weniger kannst du schauen
In mein dunkles Herze hinein.



Carl Gustav Carus: Weinumranktes, von innen erleuchtetes Fenster, 1824 (Prause, S. 106)

Quandt sagt anläßlich der Dresdner Kunstausstellung von 1824: "Etwas höchst Anziehendes hat das folgende Bild von Carus, ein von innen beleutetes Fenster. Bei dem Schatten, der an die Vorhänge unbestimmt fällt, denkt sich gewiß jeder das Liebste, ... der Liebende sein Mädchen, der verlassene Mensch wohl sich selbst in seiner Trauer. Es hat dieses Bild durchaus das, was es andeutet und verbirgt, indem es mehr zum Gefühl als durch Gestaltung spricht, einen ganz eigenen Zauber, neigt sich aber eben darum mehr zur Poesie als zur bildenden Kunst hinüber..." ((Artistisches Notizenblatt 18. 1824, S. 69-70) zitiert bei Prause a a O S. 107)

Das verhüllte Fenster hat hier eine ähnliche Wirkung wie sie sonst die Ferne für den romantischen Menschen hat: Er sucht darin "das Liebste", die Entsprechung seines innersten Wesens.

Mein dunkles Herze liebt dich,
Es liebt dich und es bricht,
Und bricht und zuckt und verblutet,
Aber du siehst es nicht.

Hier ist der Gegenstand der Liebe und seine Attribute nicht einmal zu sehen. Die Situation ist sozusagen rein auf das romantische Kräfteverhältnis von mächtigem Gegenüber und schwachem Ich reduziert. Übrigens gehört dieses Gedicht zu der Motivgruppe, die den "outsider" draußen an einem hellen Fenster zeigt. Man denke an Maria vor dem Totenhüttchen und die verirrten Wanderer vor den Hütten. Dieses Motiv--das noch andere Seiten hat, die aber nicht an dieser Stelle besprochen werden können--zeigt wohl am stärksten, daß die Lockung, die ein übermächtiges Gegenüber auf den Helden ausübt, nicht nur durchs Fenster in ein Haus hineinwirken kann, wie es Richard Alewyn bei Eichendorff gesehen hat, (Alewyn, a) sondern auch von drinnen nach draußen nach dem Helden langen kann.[16] (siehe nebenstehendes Bild)

Nicht immer ist das romantische Fenstererlebnis das Erlebnis eines einzelnen. Die beiden Male, bei denen es in "Ahnung und Gegenwart" zu einem Gedankenaustausch zwischen Friedrich und Leontin kommt, findet dieser an einem Fenster, angesichts eines Fensterbildes statt, und zwar einmal draußen und einmal drinnen. Beide Male dreht sich das Gespräch um die Hoffnungslosigkeit menschlicher Kontaktsuche.

Noch demonstrativer verwendet Brentano Fensterbilder als Fokus für Gemeinsamkeit. Bei ihm gibt es viel Gemeinsam-

keit am Fenster angesichts übermächtiger Phänomene. So betrachten schwärmende junge Mädchen den Mond (siehe Godwi, II, S. 313, S. 159f, wie auch später bei Arnim: Dolores, S. 161)--der ja nach Matthias Claudius "zwar auch die Knaben liebt, doch Mädchen mehr"--wiederum geht es hier um eine innere Wesensverwandtschaft zwischen dem Fernen, "dem Mond, und dem Menschen am nahen Fenster.

Das Fenster dient bei Brentano als Rahmenschau, wie sie nach August Langen das 18. Jahrhundert schätzte (Langen, a)). Aber das Fenster sondert bei Brentano den Gegenstand nicht rational ab im Sinne der Aufklärung sondern etwas Übermächtiges tritt nun darin auf, das einen Bann ausübt. Es kann die Metapher eines menschlichen Schicksals sein, die als Fensterbild erscheint und so für den Gesprächspartner einsichtig wird, z. B. das steinerne Bild der Mutter im "Godwi" und die Laurenburg in der "Chronika". So sagt Maria im "Godwi":

> Ich glaube es Ihnen aber deutlicher zu sagen, lieber Godwi, wenn ich schweige, und Sie bitte, ans Fenster zu treten.--Sie sehen die roten Flammen des Abends, wie die Berge von ihnen entzündet werden...
>
> Sie sehen, wie sich das Licht von dem Stoffe ergriffen zur Flamme zu bilden scheint, und wie die Flamme den Berg und den Wald entzündet, und sich die ganze Gegend nach dem Lichte sehnt...
>
> ... Dies ist ein Traum der Liebe. Und ist Liebe in ihnen, so müssen Sie einstimmen in diesen allgemeinen Traum, auch sie ergreift die allgemeine Sehnsucht ...
>
> (II, S. 416)

Hier zeigt sich wieder die innerste Wesensverwandtschaft des Helden mit dem Schauspiel in der Ferne; und der Gesprächspartner wird einbezogen in das Kräftespiel und hat auf einmal Teil an dem Gewaltigen, das sich da vollzieht.

Das Fenster ist in der Architektur das nicht mit Abstand am liebsten verwendete Bauelement. Es motiviert und unterstreicht die Rolle, die das Haus selber spielt, denn es hat die Funktion, Metapher der Zentrifugalkraft zu sein, die den Helden stets ins Weite, einem übermächtigen Gegenüber zu, treibt. Durchs Fenster nimmt er wahr, was ihn magisch anzieht, und worin er Erfüllung seines Seins erhofft.[17]

C. Baustoff Glas

Verwischung der Umrisse durch Bewegung ist ein Merkmal romantischer Gebäude, ein anderes Kennzeichen ist die Verwendung von Glas als Baustoff (siehe S.). Ein Haus, das sich in Bewegung befindet, ist paradox. Ebenso paradox ist ein Haus, das durchsichtig ist.[18] Unter einem Unterschlupf, einer Unterkunft, die Geborgenheit schenken sollen, stellt man sich eher eine dunkle Umgebung vor. Ein Dach verdunkelt, weil es gegen den Himmel abschirmt und gewöhnlich aus Ziegeln ist. Ebenso verdunkeln andere Baustoffe, Holz, Steine, Mörtel. Die Romantik jedoch versucht, die Dunkelheit der Bauten aufzureißen, sei es durch Sprengung der Decken (siehe S.), sei es durch den reichlichen Ge-

brauch von Fenstern, sei es durch Glas als Baustoff (Dolores, S. 326, 397, 418, Undine, S. 241, 262, 282, A. u. G., S. 736, Kronwä, S. 539f, 575, 579, 736 u. a.). Daraus geht hervor, daß das romantische Haus keine Intimität vermittelt.

Weiterhin haben Glas und Kristalle aber die Eigenschaft, farbig zu strahlen, genau wie Wasserschlösser--man denke an die "Deckengemälde", die die Sonne im Rheinfall webt (siehe S.) und die tausendfarbige Decke, die sich im Schloß des Rheins bildet (siehe S.) oder an die zahlreichen Wasserkünste, die ihrer Natur nach das Licht brechen. Wo werfen auch die Türme der Kronenburg Regenbogen (S. 578). Diese Vorliebe für Farbigkeit, die sich besonders bei Brentano, Hoffmann und Eichendorff äußert, hat zwei Gründe. Sie ist erstens Ausdruck phantasievollen Spielens und kindlicher Fröhlichkeit. Nichts strahlt farbiger als gläserne Buntheit. Das Kaleidoskop wird zum Gleichnis für Reichtum der Seele (D. u. G., S. 964), Fortunat fröhliches Herz ist "Eine Blum von Edelsteinen" (D. u. G., S. 847). Wenn die Fenster von Viktors Behausung "bunt und phantastisch gemalt" sind, und die "wunderschönen Bilder von Glas" in den Fenstern von Leontins Schloß "in den buntesten Farben brannten" (A. u. G., S. 522), so ist das bezeichnend für die Phantasie und den Einfallsreichtum dieser besten Freunde von Friedrich. Im Medium des farbigen Glases genießt das

romantische Gemüt erst das nicht anschaubare Licht der Sonne.[19] In diesem Sinn überreicht der Ehrenhalt der Kronenwächter Berthold am Vorabend seiner Hochzeit ein wahrhaft unpraktisches--und ebenso großartiges Geschenk in Form von vierzehn bunten Fenstern und sagt dazu: "'Geschenk und Gaben, die sollt Ihr haben, buntes Glas, wie leicht bricht das, darum nehmt's wohl in acht, es hat ein Vorfahr gemacht. Seht her, seht hin, seht die Sonne darin, wie's flimmt, wie's flammt, alles vom Lichte stammt'. Bei diesen Worten hob er aus einem Kasten, ... länglichte Glasfenster, ... und stellte sie in die leeren Räume zwischen den mit Blumen umwickelten Stangen eines Blumenzeltes um einen neugegrabenen Brunnen gegen die untergehende Sonne, daß die Farbenpracht des Glases in seinem Durchscheinen in dieser vollsten aller Lichtfüllungen jedes andre dehnbare Bild überstrahlte." (S. 684) Die spielerischen Reime des Überbringers unterstreichen den zweckfreien ästhetischen Charakter des bunten Glases, das mit seinem Strahlen auch hier Gemütserhebung und Freude erzielt und bedeutet (Kronwä, S. 593, 1006).

Die gebrochenen Strahlen zerfallen in eine "Skala", eine "Stufenleiter", die an den Gebrauch von Treppen, Gängen und schlagenden Türen als Metapher romantischer Unruhe erinnert. Eine prismatische Zerlegung von Lichtstrahlen, von einem "focus", einem "Herd", fort, erinnert an die Zerstreuung der Identität, z. B. im Doppelgänger--

und im Spiegelmotiv, und an den Selbstverlust in der Sehnsucht nach einem übermächtigen Gegenüber. Es ist also einerseits Freude, andererseits Unruhe, die die Farbigkeit des Glases verbildlicht.

Damit sind die Eigenschaften des Baustoffs Glas jedoch nicht erschöpft: Glas ist nicht nur hell und bricht das Licht, es ist auch hart, "glashart", wie man im Jargon sagt. Glaswände können undurchdringlich sein--man denke an die gläsernen oder kristallenen, hermetisch abgeschlossenen Wasserschlösser (siehe S.). Das Knabenmädchen Erwin gesteht in "Ahnung und Gegenwart: "... ich hörte auch draußen die Uhren schlagen und die Welt ordentlich gehn und schallen wie durch Glas, aber ich konnte nicht mit hinein." (S. 772) Das Mädchen geht an innerer Einsamkeit zugrunde.

Glas erlaubt keinen Kontakt, es trennt--aber es bewahrt auch. Behütete Mädchen werden durch Glas gesehen: Marie in der "Dolores" (S. 100), Julie in "Ahnung und Gegenwart" (S. 594) und Florentine in "Dichter und ihre Gesellen" (S. 847). Julie und Florentine sind zudem später die Bräute des jeweiligen besten Freundes, den der Held beim ersten Anblick des Mädchens neben sich hat. Das Glas ist Metapher der Trennung. Als Leontin Julies Vaterhaus verläßt und auf und davon geht, "stand Julie ... noch immerfort am Fenster, sah durch die Scheiben und weinte heimlich." (A. u. G., S. 639). Julie ist es ja nicht möglich, Leontin zu folgen, so wird

die Behütung im Vaterhaus 'hinter Glas" zum Gewahrsam.

Zerschlagene Fenster haben dagegen den umgekehrten Sinn: die leichtfertige Gräfin im "Godwi" hatte "... auch Violetten [=ihre Tochter] ... der wilden Liebe hingegeben " (S. 442). In Violettes Zimmer "... waren keine Fenster mehr ... und keine Tür, der Wind zog traurig durch die leeren Fensterrahmen, und ging wehklagend durch die Wüsten Gänge des Hauses " (S. 443). Dieselbe Rolle spielt das zerschlagene Fenster in Romanas Stammschloß (A. u. G., S. 753). Das Nichwiedergutzumachende zeigt sich gerade in der Violette-Handlung, aber auch in der Dolores-Handlung und in der Rosa-Fabel (man sieht anfangs den Garten von Rosas Schloß durch Glas). "Glück und Glas, wie leicht bricht das" sagt der Ehrenhalt bei der Überreichung seines Hochzeitsgeschenks für Anna mit Bedeutung. Die Romantik kennt Unwiederbringlichkeit wohl: es gibt keine Heimkehr und damit keine Geborgenheit--es ist nach Bollnow dasselbe. Der Baustoff Glas ist ein Ausdruck davon und Ausdruck des mangelnden Vermögens zur Dauer.

Vor allem aber erhellt aus der Metapher Glas das romantische Subjekt-Objekt-Verhältnis. Das Objekt, das das übermächtig sein kann, weil das Subjekt in ihm seine Wesenserfüllung erhofft, begegnete uns bereits in den Formen des Fernwehs (siehe S.), der Sehnsucht nach dem verlorenen Zuhause der Kindheit (siehe S.) den unzu-

gänglichen Häusern, vor allem den Märchenschlössern (siehe S.), dem "Zentrum" des "exzentrischen Wohnens" (siehe S.) und vor allem dem Blick durchs Fenster (siehe S.), der ja gewöhnlich durch Glas geht. Am deutlichsten wird die Funktion des Glases vielleicht in Mörikes Gestaltung des--ja wesentlich romantischen--Loreley-Motivs, dem "Zauberleuchtturm":

> Des Zauberers sein Mägdlein saß
> In ihrem Saale, rund von Glas,
> ...
> Der Saal, als eine Kugel klar,
> In Lüften aufgehangen war,
> An einem Turm auf Felsenhöh'
> Bei Nacht hoch ob der wilden See,
> ...
>
> (I, S. 151)

Und wie eine "Zaubersonne" leitet sie eine Schiffsmannschaft irre:

> ...
> Die Männer stehen wie verzückt,
> Ein jeder nach dem Wunder blickt
> ...
> Dem Steuermann entsinkt die Hand,
> ...

Das Schiff muß untergehen. So ist das Objekt--hier durch Glas sichtbar--in der Romantik häufig lockend und unerreichbar, in der Hoffnung des Subjekts heilbringend (wie Palermo als "Feenschloß von Demanten" in der "Dolores" (S. 326)), doch oft verderblich (wie die gläserne Kronenburg es sein kann).

Gerade umgekehrt steht es mit dem Subjekt diesseits des Glases: es ist schutzlos ausgesetzt. In der "Dolores" heißt es:

...
Sind meine Augen die nicht klar wie Glas,
Ins Innere des Herzens mir zu lesen,
Durch meine Zunge läßt es sich nicht aus,
...
(S. 447)

Wer hier spricht, verzichtet ausdrücklich darauf, schöne Worte zu machen und zu verführen, so wie Eichendorffs Held Victor von Hohenfels schließlich die Dichtkunst als eine Verführungskunst verwirft (siehe S.). Die weithin strenge Moral der Romantik legt häufig Wert darauf, daß der Held reinen Herzens ist. Gerade mit seiner Herzensunschuld geht seine große Empfänglichkeit für das "übermächtige Gegenüber" und seine innere Gefährdung zusammen. Von Hallin heißt es in der "Dolores": "Jedermann mußte ihm gut sein, so gar kein böser Hinterhalt war hinter seinen Augen möglich, die so lebendig mitsprachen, daß seine Seele wie in einem Glashause dachte, wo jedermann zuschauen konnte, ohne daß er etwas davon ahndete." (S. 91). Der Held ist ein "offenes Buch". Er ist unfähig, das geringste zu verbergen, sein Innenleben spielt sich gleichsam in einem Glashaus ab. Die Glasklarheit ist eine Form der romantischen Offenheit, wie sie sich auch in der "Sprengung der Decke", der Gestalt der Laube, der Ruine, dem Galeriehaus (siehe S.), der scheinbaren Dachlosigkeit von Krespels Haus (siehe S.) und dem häufigen Vorkommen von Fenstern äußert.

So einsichtig das Subjekt ist, so faszinierend, ver-

wirrend, unerreichbar und gefährlich ist das Gegenüber. Der Anblick von des Zauberers Tochter in der gläsernen Kugel läßt die Schiffer auf dunkler See scheitern. Die Fenster der Mädchen schlagen zu, wenn eine Erzählfigur gerade so viel gesehen hat, daß es um sie geschehen ist. (D. u. G., S. 941, 1037, 1040) Fremde Häuser entlassen den Helden in Verwirrung, faszinierende Luftschlösser schweben unerreichbar über den Wolken: Das Objekt ist lockend und verstörend, das Subjekt aufgeschlossen bis zur Selbstauslieferung, beides erhellt aus dem Baustoff Glas.

D. Auflösende Tendenzen

Wir erinnern uns, daß Märchenschlösser ein Element der Bewegung enthalten (siehe S.). Bei Phantasus' Kristallschlössern wackeln oben Zwerge mit den Köpfen, während unten Fontänen wandern, so wie in Novalis' erhabenem Münster "... die erste Vorwelt aus dem steinernen Boden emporstieg, während von der Kuppel die klare fröhliche Zukunft in goldenen Engelskindern ihr singend entgegenschwebte" (S. 188, siehe auch S. 185). Bei aller Unterschiedlichkeit der Stilhöhe zeigt sich dasselbe Phänomen: Der Gipfel und die Basis beider Gebäude lösen sich gewissermaßen auf. Wir werden sehen, was aus dieser Verwischung der Konturen im Verlauf der historischen Entwicklung wird.

Es ist wohl eine typisch romantische Erscheinung, die

jedoch aus dem Subjektivismus stammt. Es ist subjektivistische Sichtweise, wenn Tiecks und Wackenroders "junger deutscher Maler in Rom" folgendes erfährt: "... und die mächtigen Säulen des Tempels erhoben sich Anbetungswürdig, wie Apostel und Heilige, vor meinen Augen, und schauten mit ihren Kapitälern voll Hoheit auf mich herab,--und das unendliche Kuppelgewölbe beugte sich wie der allumfassende Himmel über mir her ...". Das Gebäude wird inspiriert, dehnt sich und bekommt schwindelnde Dimensionen. Die Säulen und das Kuppelgewölbe beleben sich transzendental für das religiös erregte Ich. Die Bewegung des Gebäudes hat ihre Ursache im Pathos des Betrachters.[20] Ähnlich wird noch das Straßburger Münster als "ungeheurer Springbrunnen von lauter Felsenmassen" erlebt, "der sich ewig, ewig ergießt". (Sternbald, S. 218)--Allerdings ist die Wasserkunst ein Lieblingskind der Romantik. Nach August Wilhelm Schlegel ist es Willkür,--dieselbe Willkür, die nach Friedrichs Forderung auch das oberste Gesetz der romantischen Dichtart ist--die einen Springbrunnen zum Himmel treibt (Die dt. Lit. V, 2. Teilbd., S. 1804f); und bekanntlich liebten die Romantiker Wasserschlösser, man denke nur an Bonaventuras Rheinfall (siehe S.), der sich ebenso ergießt wie Tiecks Straßburger Münster. Diese Wassergewölbe sind bereits eigenständig--fast möchte man sagen "selig in ihnen selbst",--unabhängig von der Gemütsbewegung des Betrachters.

Im "Godwi" gibt es einen Saal, es ist derselbe, der



Karl Friedrich Schinkel: Gotischer Dom am Wasser, 1813/14
(Klessmann S. 80)

Auf dieser sehr schwachen Wiedergabe wird vielleicht nur durch die steile Perspektive die auffallende "Himmelsnähe" der großen Türme deutlich. In Wirklichkeit sind sie auch lichtdurchflutet, den dichterischen Mitteln des strömenden Wassers und der synästhetischen Durchdringung vergleichbar, und man kann ebenso wie in Brentanos Münsterturm ihren "Abriß von innen und außen ... erkennen."

einer Laube gleicht (siehe S.), in dem Jagdhorntöne "... wie Flammen an der Kuppel durch die grünen Wände hinauf-liefen. ... Die Töne sind ein wunderbarer lebender Atem der Dunkelheit...; wie alles rauscht und lebt und mit uns spricht in dem heimlichen Saale, den die Töne wie glühende Puls-schläge durchzuckten." (II, S. 252) Es ist "der Töne Licht", das diesem Saal ein Eigenleben schenkt, so wie der Münster-turm in der Urfassung der "Chronika" durch Musik synästhetisch inspiriert wird: "... und stand der hohe durchbrochene Turm schwarz vor uns, und konnte man seinen Abriß von innen und außen vor dem feurigen Himmel erkennen. Und wann die Wolken durcheinander zogen und ihr Glanz sich vermischte zu höherem Purpur, fielen auch oft die klaren Stimmen der Sänger und die runden Tonfluten der Orgel zusammen, und war es, als wenn der Gesang und der Farbenhimmel sich verständen und zu-sammenspielten. ... Da sagt der 'Schüler': "Ist es doch, als wäre der kunstreiche Turm das Gebäude der Orgel und siehe der bunte Himmel wie die Töne durch ihn." (II, S. 571). (siehe nebenstehendes Bild) Auch hier sind es Töne und Licht, die den Bau synästhetisch durchwirken und ihn beleben. In allen diesen Fällen sind die Gebäude in sich bewegt, rühren sich aber nicht von der Stelle. So scheint im "Ofterdingen" eine Burg, selbst als sie fliegt, nur in sich bewegt zu sein: "Ein gewaltiger Ruf dröhnte durch die uralte Burg. Die spitzen Türme mit ihren glänzenden Knöpfen und die tiefen schwarzen Dächer schwankten. Die Burg stand still, denn sie war auf

das Gebirge jenseits des Meers gekommen." (S. 232f) Später vergröbert sich die Bewegung. Im "Gockel" wächst ein Schloß wie ein Pilz (III, S. 524f, siehe auch schon Ofterdingen S. 249). Hexerei läßt Wände weichen (Kronwä, S. 926) und das Dach krachen (Kronwä, S. 990). Eine unheimliche Verwandlung geht im "Marmorbild" mit dem Palast der Frau Venus vor sich: die steinernen Bilder an den Wänden, die Blumen, die zu Schlangen werden, die Arme, die als Kerzenhalter dienen, das alles rührt sich und dringt auf den Gast ein. Das Haus gerät buchstäblich in Aufruhr, ehe es zerfällt.

Am stärksten wird ein Gebäude allerdings erschüttert, wenn es zerstört wird, und zerstört wird in der Romantik anscheinend lieber als aufgebaut, entsprechend der Grundsituation des Helden, der lieber fortwandert, als daß er sich ansiedelt. Zerstörung gehört--besonders zum kindlichen--Ergötzen. Krespels Bau entsteht unter der Schadenfreude der Arbeiter. Seine Fenster werden nicht konstruiert, sondern unter dem Jubel von Hunderten mit Hämmern und Hacken eingeschlagen, daß Steine und Mörtel fliegen. Der bevorzugte Bauteil des romantischen Hauses, das Fenster, ist als Aussperrung tatsächlich eine Negation.

> Was vollendet, ist gestorben
> Und die Sehnsucht nicht mehr stillet.

heißt es in den "Kronwächtern" (S. 599). So hat der Romantiker Freude an der Zerstörung--man denke an Fürst Pücklers Lob der Ruine (siehe S.)! Angesichts des Brandes von Dolores'

väterlichen Palast heißt es, daß seine schönen Verhältnisse sich herrlich mit scheidender Sehnsucht verklärten (S. 372): Deshalb wird Zerstörung sogar verherrlicht: Zigeuner singen für Anton, den Helden des zweiten Teils der "Kronwächter":

> Eure Stadt seht ihr nicht wieder,
> Euer Haus geht auf in Feuer,
> Werdet frei von dem Gemäuer,
> Laßt euch nirgend wieder nieder,
> Maurer, Zimmerleut sind Feinde
> Und die Welt ist die Gemeinde.
>
> (S. 1023)

Die Zerstörung des Hauses bedeutet also Freiheit--Freiheit zur Wanderschaft, um zur eigenen Wesenserfüllung zu gelangen.

Die Verse scheinen besonders Eichendorff zu entsprechen, der wohl an keiner Stelle baut "Es ist noch nicht an der Zeit, zu bauen, solange die Backsteine, noch weich und unreif, unter den Händen zerfließen", sagt er in "Ahnung und Gegenwart" (S. 827). Im Gegenteil läßt Eichendorff viele Schlösser verbrennen. Die Brände in seinem ersten Roman scheinen den Charakter von Geburten zu tragen, sie bedeuten oft Lösung von mütterlicher Geborgenheit: Der Brand von Julies väterlichem Jagdschloß führt zu ihrer Emanzipation (S. 622f), der Brand von Rudolfs (S. 795), Leontins (S. 768), und Friedrichs Heimatschloß (den dieser von Rudolf gezeichnet findet, S. 789), führt zu ihrer Befreiung zu dem, was sie schließlich werden oder tun.

Ästhetisch bedeuten diese auffallend häufigen Brände ein ähnliches Durchscheinendwerden eines Gebäudes, wie es



Caspar David Friedrich: Abtei im Eichwald, 1809 (Klessmann, S. 33)

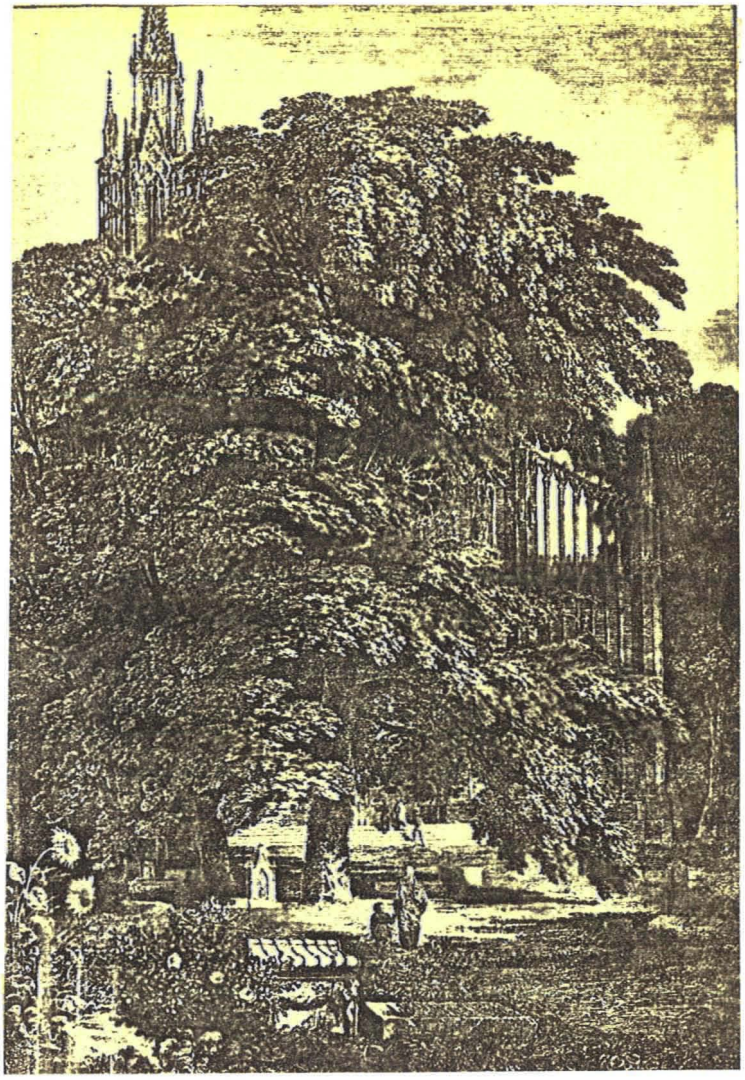
Auf diesem Bild tritt zur Auflösung der Gebäudekonturen durch den Verfall die Auflockerung der Erscheinung des Bauwerks durch die umgebenden zackigen Eichen. Es ist eine Konturenauflösung durch Vegetation wie in der Dichtung, wenn auch in erhabenerer Form.

früher mit den Mitteln des strömenden Wassers oder der synästhetischen Durchwirkung eines Bauwerks erreicht wurde. Nur ist eine Wendung zu rationaler Erklärung des Durchsichtigwerdens eines Gebäudes eingetreten: Das bewegte Durchwirken hat einen realistischen Grund im Feuer. Hier beginnt die Sachlichkeit des späteren 19. Jahrhunderts.--Aus demselben Grund ist die Mühle ein Motiv der Spätromantik. Auch sie stellt das Paradox eines bewegten Gebäudes dar, (siehe S.) so gut wie alle vorangegangenen Beispiele, nur hat die Bewegtheit der Mühle ihren praktischen Grund in ihrem Mechanismus.--

Brände sind jedoch nicht das letzte Wort der Romantik zur Auflösung von Gebäuden. Sie scheinen noch ein Zuviel an Beweglichkeit zu besitzen. Flammen erstarren zuletzt zu einem "prächtigen Laubgewinde in der Nacht", (D. u. G., S. 918) wie Eichendorff den Brand von Juannas Schloß in seinem letzten Roman nennt. Inzwischen scheint bei Eichendorff nämlich das "Laubgewinde" an die Stelle des Feuers getreten zu sein. "Reizende Verwirrung" (D. u. G., S. 945), überhandnehmende Vegetation übernimmt nun die Rolle der Auflösung von Gebäudekonturen. (siehe nebenstehendes Bild) Wenn Uhland dichtete:

> Das Haus beneide ich und preis es laut,
> das empfangen hat eine liebliche Braut;
> zum Garten muß es erblühen.
>
> (siehe auch Elixiere II, S. 185)

so ist das eine frühromantisch gesehene substantielle Ver-



K. F. Schinkel: Versuch, die liebliche sehnsuchtsvolle Wehmuth auszudrücken, welche das Herz beim Klang des Gottesdienstes, aus der Kirche herschallend, erfüllt.

Schinkels Bild bezeichnet die Tendenz, mit den bewegten Linien von Vegetation--in diesem Fall des Baumes--die Formen eines Bauwerks aufzulösen.

änderung.[21] Dieses Haus beginnt, sich lebend zu entfalten, wie Godwis "heimlicher Saal" zu pulsieren und zu rauschen beginnt, aber wenn Eichendorff (wie übrigens auch schon Brentano) seine Gebäude mit Ranken überzieht, so ist diese lebendige Bewegung der Gewächse akzidentiell, und die Auflösung der Gebäudekontur damit realistisch erklärt.[22] Aber nicht nur Efeu und Wein übernehmen diese Funktion, sonder auch Vögel (D. u. G., S. 866, 896, 904, 947, 976), Eidechsen (S. 866), Schmetterlinge (S. 921) ja, grasende Rehe, Schafe, Ziegen haben die Rolle, realistisch erklärte Bewegung ins Bild zu bringen. Die Vernachlässigung des Gebäudes, die sich in all diesem Leben zeigt, findet einen Höhepunkt in der Darstellung von Vitalis' vorübergehender Behausung: "... durch das verfallene Fenster aber sah wunderbar die Nacht herein. Als sie [die Besucher] an die Öffnung traten, flatterte verstörtes Nachtgevögel scheu aus den Mauerritzen empor, einzelne Mauerstücke hatten unter ihren Füßen sich abgelöst, sie lauschten, wie es schallend tiefer und immer tiefer hinabrollte." (D. u. G., S. 1002) Dieses Gebäude löst sich zusehends auf, und die Bewegung, die--für Eichendorff ungewöhnlich genug--vom Betrachter ausgeht, verbildlicht gleichzeitig dessen Schwindel.

Die Unruhe des Wanderers wirkt auf die Häuser, die er erlebt, zurück. Es ist seine Unruhe, die sie in Bewegung versetzt und ihre Konturen verwischt (siehe nebenstehendes Bild). Diese Auflösung der Umrisse ist Ausdruck der Infragestellung des Hauses, das fest, solid und dauerhaft sein muß,

wenn es Vertrauen erwecken, d. h. Geborgenheit schenken soll. Das feste Haus wird abgelehnt und in der Sicht der Unruhe aufgelöst.

SCHLUß

Wir haben gesehen, daß das romantische Haus ein Paradox darstellt, da es stets in irgendeiner Form sich selbst widerspricht. Das romantische Hausmotiv ist ein Bild für das romantische Selbstverständnis. Das romantische Ich ist alles andere als selbstbewußt. Es verzichtet auf ein Haus und damit auf ein konzentrisches Weltbild, es ist lieber "aus dem Häuschen", nicht bei sich. Das Leiden an der Individualität, der Wunsch, sich zu vergessen, sich selbst zu entkommen, zeigt sich darin, daß das Fenster der einzige Teil in der Architektur des romantischen Hauses ist, dem große Aufmerksamkeit gewidmet wird. Denn das Fenster ist nicht nur eine Aufhebung der Hauswand, eine Negierung der eigenen Begrenzung bei Krespel durch Zerstörung, durch ein Ausbrechen entstanden, sondern es lenkt auch, indem es Ausblick gestattet, vom Eigenen ab, läßt das Eigene vergessen, bietet Motive an fürs Ausschwärmen. Die romantischen Helden können nicht standhalten, sich nicht "am Boden festkrallen" was mit Otto Friedrich Bollnow so viel ist wie sich ein Haus bauen. Hausbesitz bedeutet Saturiertheit. Er bedeutet Alltag und Sorgen, die von den Romantikern abgelehnt, verleugnet, verschmäht werden. Über das schöne Bürgerhaus in den "Kronenwächtern"--das einzige Haus mit einer Fassade!--und seine stattliche Haus-

frau wird schließlich der Stab gebrochen: im Besitz liegt kein Heil. Eichendorffs weltkluger Geselle, der sich von der "Schwieger Hof und Haus kaufen" ließ, sieht durchs Fenster nichts mehr als plattes Feld. Der Tag, der Alltag nämlich, "wecket die Sorgen, wecket des Herzens Haus und löschet die Sterne aus." (Kronwä, S. 778). Der romantische Held möchte fort von seines Herzens Haus, er durchbricht den Kreislauf des Alltags, Zentrifugalkraft treibt ihn fort, neuen Zentren außerhalb seiner Sphäre zu.[23] Er will keinen Wirklichkeitssinn, das heißt er will das Eigene nicht pflegen, sein Haus nicht hüten, er will von der Wirklichkeit erlöst werden. Auf der Suche nach Erlösung findet er magische "Gegenüber", da er etwas anderes nicht wünscht. Nicht sein eigenes, womöglich bürgerliches Haus, sondern ein möglichst phantastisches und am liebsten unbetretbares Schloß geht ihn an. Es treibt ihn wie einen Nachtfalter nachts an helle Fenster.

> "Wie eine Motte flattert um die Flamme,
> So schwebt auf leisen Schwingen meine Stimme
> Um das erhellte Fenster deiner Kammer."

dichtet Wilhlem Müller (S. 251) "Bewahren" mag sich der Held nicht, er will "vom Glanze selig blind" sein (A. u. G., S. 655). Er möchte sich geblendet aufgeben, zu Füßen der Lorelei zerschellen.

Erst später in der literarischen Entwicklung, bei Gottfried Keller, kommt das Subjekt wieder "zu sich", indem

es sein Haus erforscht. Werfen wir nur einen Blick auf die Beschreibung des väterlichen Hauses im "Grünen Heinrich": "Es war ein altes hohes Gebäude, mit vielen Räumen und von unten bis oben bewohnt wie ein Bienenkorb." (S. 78). Allein dieser Satz hätte wohl in keinem romantischen Text stehen können. Die Attribute "alt" und "hoch" verraten eine Einschätzung des Gebäudes, einen kalkulierenden zeitlichen und räumlichen Überblick, der den distanzlosen Romantikern fremd war. Ferner fällt der Ausdruck "von unten bis oben" auf: das Gebäude wird in dieser Bewegung gewissermaßen noch einmal aufgebaut--wie es später im Text ja auch in dieser Richtung erforscht wird. Dieses Aufbauen verleiht dem Haus Gewichtigkeit und Vernünftigkeit. Noch viel mehr werden diese Züge durch das Bild des Bienenkorbs hervorgehoben. Ein Bienenkorb ist ein ungemein plastisches Behältnis. Damit könnte der Abstand zu den unkörperlichen aufgelösten romantischen Gebäuden nicht größer sein. Aber ein Bienenkorb ist nicht nur rundlich und außerordentlich diesseitig, sondern er ist auch noch durch und durch bewohnt. Wo gäbe es in der romantischen Literatur, wenn es überhaupt ein Mietshaus gibt, auch noch dieses ausgeprägte Bewußtsein der Mitbewohnerschaft? Es wird hier wieder deutlich, wie sehr allein das romantische Subjekt ist.

Dazu kommt die Nebenbedeutung des nützlichen und nicht zuletzt gewinnbringenden Gemeinwesens im "Bienenkorb", dessen

Wert dem romantischen Helden unendlich fern liegt. Auch die organisierte Energie, die aufbauende Tätigkeit, die im Bienenkorb herrscht, unterscheidet sich wesentlich von der immerwährenden Unruhe, die z. B. eine Mühle treibt und nach Schellings Satz von der Identität alles Seienden die Bewegung des fließenden Wassers auf die Seelenregungen des Müllergesellen überträgt.

Es erübrigt sich wohl, auf Kellers Hausschilderung weiter einzugehen. Man findet die gleichen Unterschiede zur Romantik auf Schritt und Tritt. Es soll nur der Hinweis hinzugefügt werden, daß sich eine Beschreibung von ähnlicher Ausführlichkeit in der romantischen Literatur wohl nur in der Dolores--auch in der Beschreibung eines Vaterhauses--findet, wobei die Ausführlichkeit aber bezeichnenderweise vom Eingehen auf den häßlichen Verfall des Gebäudes herrührt. Abgesehen davon kann jedoch allein von der Ausführlichkeit der Schilderung schon die Körperlichkeit oder Unkörperlichkeit eines Gebäudes abhängen--und die körperflüchtigen Romantiker haben wohl nie lange bei einem Gebäude verweilt.

Wie extravagant die Architekturauffassung der Romantik ist, zeigt selbst das Konzept des gewiß nicht realistischen Herder: " 'Zweck und Absicht ist die Seele jedes Gebäudes'. Wo diese Einwohnerin nicht alles erfüllt, da ists kein Bau, d. i. keine Einrichtung, sondern ein kostbares Spielwerk von Holz und Steinen." (Kalligone, XXII, S. 132). Die romantische

Willkür, die kein anderes Gesetz über sich duldet, drückt sich an solchen kostbaren Spielwerken aus. Bei Keller finden wir wieder das von Herder Geforderte: Zweck und Absicht. (Die Spuren der Romantik sollen jedoch nicht verkannt werden: immerhin war das Bienenkorbhaus nur deshalb noch nicht abgerissen worden, weil es "von altertümlicher Bauart war und an Türen und Fenstern Überbleibsel künstlicher Arbeit trug" [S. 78]. Das Haus durfte immerhin deshalb noch nützlich sein, weil es schön war.)

An einem anderen Beispiel kann der Wandel der Anschauung gezeigt werden. Wieviel Ruhe und sichere Nähe vermittelt nicht Kellers berühmtes Gedicht "Augen meine lieben Fensterlein...". Bilder einrahmenden Umhüllens sind bezeichnend für dieses Gedicht: die Fensterlein, als kleinrahmige Einfassungen, lassen eher statisch Bild um Bild herein, die Metapher des Schuhs ist eine solche Umhüllung, ebenso die "Truh", in die sich die Seele schließlich begibt. Wir wissen, daß die Romantiker an solche bergenden Einfassungen zuallerletzt dachten--sie flohen ja jede Eingrenzung. Auch in Kellers Aufforderung:

Trinkt, o Augen, was die Wimper hält

geht die Bewegung nicht nach außen. Ein Detail, die Art nämlich, wie ein Ding behandelt ist, das von so geringer Bedeutung ist wie eine Augenwimper, macht erneut den Unterschied zwischen zwei Epochen klar: Brentano sieht die Wimpern der

Laurenburger Els als "goldne Strahlen" (S. 261). Das heißt, die blonden Wimpern sind als fortwährend ausgehende Strahlen nichts anderes als Träger der ewigen romantischen Zentrifugalkraft, der Fliehkraft, die von einem Zentrum aus- und fortgeht. In Kellers: "Trinkt, o Augen, was die Wimper hält", ist die Wimper nicht Weg einer Bewegung wie bei Brentano, sondern im Gegenteil haltender Rand für die Aufnahme eines Überflusses. Wie die Bestimmung der einrahmenden "Fensterlein", von "Schuh" und "Truh" ist es bei Keller die Aufgabe der Wimper, eine Bewegung zum Halten zu bringen: die Anschauungen haben sich gewandelt.

In anderer Weise liefert Mörike ein Gegenbeispiel zu den ausstrahlenden Augen der romantischen Laurenburger Els. Im "Maler Nolten" heißt es: "Das Unglück macht den Menschen einsam und hypochondrisch, er zieht den Zaun dann gern so knapp wie möglich um sein Häuschen." (S. 273). Diese Bewegung des Heranholens der Eingrenzung, des Zaunes--Zäune allein sind sehr selten in der Romantik!--ist eine direkte Reaktion auf den romantischen Expansionsdrang, der Suche nach dem Glück war.

Wenn nach Herder noch Zweck und Absicht die Seele jedes Gebäudes ist, so sagt sich die Romantik mit ihren "kostbaren Spielwerken" von dieser Auffassung los. Der Zweck und die Absicht der "gastlichen" Häuser, in denen das unruhige Ich

einen neuen Lebenskreis zu finden hofft, ist nichts anderes, als das Ich in seiner Unruhe zu spiegeln und damit zu narren. Ironische Gastfreundschaft in absurden Häusern sowohl als in scheinbar lieblichen Palästen täuscht und enttäuscht den Wanderer. Seine unerfüllbare Sehnsucht erschafft sich unnahbare Ideale in Hütten, Schlössern, Märchenschlössern und Unterwasserbehausungen--oder auch dem vorlorenen Zuhause der Kindheit oder dem utopischen Hausstand der Zukunft, deren Sinn in ihrer weltfernen Unzugänglichkeit zu bestehen scheint. Unterdessen haust das Ich nomadenhaft in einem Provisorium. Es lebt entweder angesichts eines übermächtigen Gegenübers, eines Bauwerks, das ihm das unerreichbare Ideal symbolisiert. Oder es bewohnt einen Kerker, dem es zu entkommen trachtet. Oder aber es hält sich in einem "Blumenhaus" (einer Laube, einem Zelt, einer Ruine) auf, dessen Anmut und Kurzlebigkeit einerseits und dessen Vermögen, die Nähe mit der Ferne auszusöhnen, andererseits die romantische Unruhe und Sehnsucht für einen Moment zu stillen imstande sind.

Daß das romantische Haus nur ein kostbares Spielwerk ist, zeigt sich weiter an seiner dilettantischen, luftigen, unwohnlichen, dach- und kellerlosen Bauart, die das Fenster zum wesentlichsten Bestandteil macht. Auch zeigt es sich an der Bewegtheit des romantischen Hauses, seiner Auflösung und Überwucherung und schließlich an seiner vielfach gläsernen Machart. Das romantische Haus ist ein Produkt der Ironie und

Ausdruck des Selbstverlusts des Ich. Biedermeier und Realismus bringen den Sinn für die Eigenständigkeit des Ich mit dem Bild des zweck- und absichtsvollen Hauses zurück.

Wenn mit Mörike der Mensch den Zaun um sein Häuschen enger zu ziehen imstande ist, so geht klar ein wiedergewonnenes konzentrisches Weltbild daraus hervor. Und wenn Keller das Innere und die Umgebung des elterlichen Mietshauses erschließt, wird daraus nicht nur der Nullpunkt eines räumlichen Koordinationssystems (nach Bollnow), sondern auch ein menschliches Miteinander deutlich, das den stets getriebenen Helden der Romantik nicht vergönnt war.

FUßNOTEN

Die in Klammern gesetzten Seitenzahlen geben diejenigen Seiten des Textes an, zu der die jeweilige Fußnote gehört.

[1]Die Passivität des romantischen Helden ist so groß, daß z. B. Friedrich in "Ahnung und Gegenwart" zum Anführer eines Heeres gemacht wird ohne zu wissen, wie er dazu kommt. Als dann später Friede geschlossen wird, weiß Friedrich ebensowenig, wie das zugegangen ist. (S. 11)

[2]Die gastliche Aufnahme, die Medardus mehrfach erlebt, wird von der Hölle widerlegt, die in seinem Innern jeweils ausbricht. (S. 14)

[3]Siehe "Am Brunnen vor dem Tore": "Die kalten Winde bliesen/ mir grad' in's Angesicht,/Der Hut flog mir vom Kopfe," (Müller, S. 114; Godwi, II, S. 17, 443, Dolores, S. 209, 269, 445, A. u. G., S. 618, 649, 678, 722, 764, 769, 788, 789, 804, 829, 847, Aus der Chronika, S. 598, 599, Marmorbild, S. 1178, Heimkehr XI, S. 112.) (S. 20)

[4]Oskar Seidlin sagt vom "Taugenichts": "Als Kind daheim im Vaterhaus sah er am Himmel zwischen ziehenden Wolken eine Stadt gespiegelt mit seltsamen Bergen und Abgründen am blauen Meer, mit goldenen Türmen und schimmernden Zinnen, auf denen goldgekleidete Engel standen und sangen--ein Märchentraum, es läßt sich schwer leugnen, aber kaum eine Beschreibung der Stadt Rom. (Seidlin, b) S. 220) (S. 38)

... jetzt erhebt sich die Stadt--wer möchte sie wohl noch Rom nennen?--wirklich vor ihm, und sieh da und staune!: es <u>ist</u> die Stadt, die er in seinen Kindheitsträumen gesehen, Tore und Türme in goldnem Lichte schimmernd, als stünden Engel auf jeder Zinne.

... Ist es nicht evident, daß wir an einer religiösen Vision und nicht an einer Landschaftsbeschreibung teilhaben: die himmlische Stadt, Anfang und Ende aller menschlichen Wanderung, kindlicher Sehnsuchtstraum und ferne Gnadenlockung..." (S. 221).

[5]In Tiecks "Elfen" gibt es die Unterkünfte der Feuer- und der Erdgeister, und im Ofterdingen werden "... die Vorhöfe des innern Erdenpalastes" (I, S. 253) bewohnt, aber das den Romantikern liebste bewohnte Element ist bei weitem das Wasser. (S. 38)

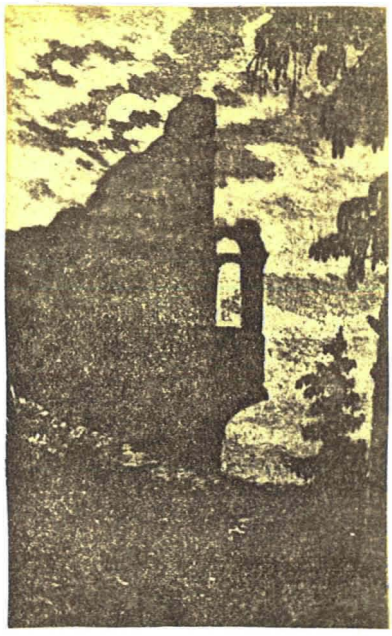
[6]Runge, der selbst an die Erfindung einer neuen Baukunst dachte, "... die aber gewiß mehr Fortsetzung der Gothischen wie der Griechischen wäre" (zitiert bei Richard Benz, Die dt. Romantik, S. 199), geht über diese theoretische Exzentrik des literarischen Wohnens noch hinaus, indem er sich wünscht, in einer Kirche selbst leben und arbeiten zu können: er schreibt an seinen Bruder über die Kirche von Meißen: "Die Kirche hat mich ordentlich wieder zu mir selbst gebracht, Lieber D., wenn man in so einem Gebäude arbeiten könnte, und wohnen!" (ebenda) (S. 43)

[7]"Zunft" bedeutet nach dem Grimmschen Wörterbuch u. a. "inbegriff bürgerlicher Ordnung", auch das "eigensüchtige, hindernde, veraltete", ferner bezeichnet es "die zughörigkeit schlechthin", (gerade umgekehrt als in unserem Sinn gibt es bei Hans Sachs' der ehbrecherzunft!). --Das Präfix um geht u. a. auf das mehr- oder allseitige Umschließen, meistens von einem Kleidungsstück o.ä., das um einen Körper herumgelegt wird. (S. 49)

[8]In den "Kronenwächtern" ist diese prismatische Zerlegung eines Urbilds nicht nur in den zwei Schlössern sichtbar, Schloß Hohenstock und die Kronenburg, die jeweils die wahre zurückliegende Heimat zu sein scheinen, sondern auch in der Zerstreuung der Herkunft: der Held des ersten Teils hat zwei Mütter, der des zweiten Teils zwei Gattinnen, der eine heißt Berthold Berthold, der andere ist einer von zwei Zwillingen, beide Helden sind durch eine Blutübertragung aufs engste miteinander verbunden. Schon im "Ofterdingen" zeigen sich diese Teilungen. Heinrich hat im zweiten Teil nicht nur ein neues, ewiges Zuhause, sondern auch einen neuen Vater und eine neue Geliebte, die zugleich seine Schwester ist. Auch der "Godwi" enthält eine Dopplung in Godwi und Maria. Ebenso ist Medardus' Identität vielfach gespiegelt. Doppelgänger- und Spiegelmotiv: so zeigt sich in der Diffusion der Herkunft ein romantisches Phänomen. (S. 55)

[9]Schon Logau benutzt den Topos des Liebeszeltes, wenn er vom Zelt abenteuernder Frauen spricht:"durch diese list wir fangen und manchen liebesknecht in unser zelt erlangen"(Grimmsches Wörterbuch). (S. 59)

[10]Trübners Deutsches Wörterbuch schreibt: "für ein Gartenhäuschen wird schon mhd. loube zuweilen gebraucht. Größere Bedeutung können solche Bauten freilich erst seit Entwicklung der Ziergärten im 16. Jahrhundert erlangt haben". (S. 59)



Carl Gustav Carus: Mondschein hinter Burgruine mit Erker

Diese Ruine könnte beinahe diejenige sein, die Vitalis zeitweilig bewohnt. Sie ist offen, und ihr verfallenes Fenster scheint auf einen Abgrund zu führen.

[11]Es gibt einen "heimlichen Saal" im "Godwi", der intim wirkt, gerade weil er laubenartig ist: "Die Wände ringsherum waren täuschend mit Gebüschen bemalt, die oben an der Kuppel zusammenliefen und das Ganze einer Laube ähnlich machten." (II, S. 251f) (S. 60)

[12]Sternbald, S. 301, Godwi, II, S. 159, 163, 173, 329, Die Chronika, II, S. 552, Bogs, II, S. 888, 889, 914, 921, Postfelleisen, II, S. 1150, 1151, Der Sänger, II, S. 486, Dolores, S. 13, 37, 63, 90, 97, 103, 124, 135, 385, 449, A. u. G., S. 558, 714, 810, Kronwä, S. 659, 735, 804, 822, 933, Heine Heimkehr, S. 162, Lichtenstein, S. 59, D. u. G., S. 1026. (S. 60)

[13]Aus diesem Grund sind bei Eichendorff auch Ruinen als zeitweiliger Aufenthalt geschätzt, sie sind nicht nur ein "hübsch düsteres und nachtigallenhaftes" (D. u. G., S. 1022) Liebesversteck, sondern sie bieten auch dieses zarte Gleichgewicht von Drinnen und Draußen, das die Laube anzubieten hat. Der Wanderer Vitalis alias Lothar bzw. Victor von Hohenstein lebt vorübergehend in einer Ruine, weil diese ihn nicht einengt. Daß er dem drohenden Abgrund unter seinem verfallenen Fenster ausgesetzt ist, entspricht seinem Wollen. Er setzt sich mit diesem Abgrund auseinander, wie auch Brentanos Schöner Bettler, an einem Ruinenfenster lebend, mit dem Abgrund ringt. Dieses Ringen ist für Vitalis Kriterium seiner Freiheit. Kein Haus schenkt so viel Freiheit zu bleiben oder zu gehen wie das Blumenhaus, das Zelt und die Ruine. (siehe nebenstehendes Bild) (S. 61)

[14]Godwi sagt: "... die Gestalt selbst dürfe keine Gestalt haben, sondern sei nur das bestimmte Aufhören eines aus einem Punkte nach allen Seiten gleichmäßig hervordringenden Gedankens. Er sei nun ein Gedachtes in Stein, Ton, Farbe, Wort oder Gedanken." (II, S. 259) (S. 69)

[15]Dazu muß wohl angemerkt werden, daß das Gefühl einer gewissen Entweihung eines Hauses durch Feinde eine gemeinsame Erfahrung in den Kriegen mit Frankreich gewesen zu sein scheint, die sich in der Literatur niedergeschlagen hat (Godwi, Dolores, A. u. G., Kronwä, Heimkehr LXXIV, Schloß Dürande) und die Sehnsucht nach einer unantastbaren Idealheimat--in Märchenschlössern, in der Kindheit oder in der Zukunft--befördert haben mag. (S. 74)

[16]Die Rolle des Fensters ist so bedeutend, daß es auch in der Technik der Dichtung häufig verwandt wird. Oft gibt es

den "Rahmen" für ein Gedicht ab, z. B. beim "Gesang im Fenster". Eine Situation am Fenster ergibt auch den Rahmen für das Märchen im "Schloß Dürande" und für die Erzählung der Liebesgeschichte der Laurenburger Els in der "Chronika". In der Violletegeschichte im "Godwi" spielt der Blick durchs Fenster eine große Rolle. Bei Heine bildet ein Fensterblick gelegentlich den Gedichteingang (Heimkehr XXIX). Vor allem gebraucht Eichendorff Fensterein- oder -ausblicke als "Voreindrücke" zur Handlung, die aber auch sehr oft blind enden können. Sie sind sozusagen "Wunder in einer wunderlosen Welt"--von der Rudolf spricht. Diese Technik der Durchblicke auf Nebenhandlungen und der Voreindrücke durch Fenster verdiente eine eigene Studie. (S. 85)

[17]Der ausgeprägten Vorliebe für Fenster entsprechen in der Romantik auch die zahlreichen geschilderten Gemälde. Sie sind gleichsam Fenster zu einer inneren Schau. Als Tiecks "Eigenstes" bezeichnet Richard Benz z. B. seine Landschaftsschilderungen im "Sternbald" die er immer zugleich als Motive und Vorwürfe für Bilder gleichsam Fenster zu einer inneren, bedeutsameren Aussicht.--In "Ahnung und Gegenwart" spielen Porträts an den Wänden fremder Schlösser eine Rolle, die dem Betrachter seltsam vertraut dünken. Sie sind gewissermaßen Fenster zur vergessenen Vergangenheit des Betrachters. (S. 87)

[18]Schon in Wirnts Wigalois wird der Kristallpalas in Karntin so beschrieben: Der Palas ist kunstvoll gebaut

> von lûtern kristallen--
> mit vlîze gewelbet âne dach;
> durch die mûre man wol sach
> allez daz dar inne was,
> wan si was lûter als ein glas;
> daz hûs was erbûwen wol
> und maniger gezierde vol--

Ein gläsernes Schloß kommt auch in Heinrichs von dem Türlin "Krone" vor:

> das Schloß vil kluoc was,
> und was sîn mûre als ein Glas
> durchsihtic unde lieht:
> sich moht dar in verheln nieht,
> man het es ûzien gesehen--
> ez was mit alle laere--

Glas als durchsichtiger, kostbarer und glatter Baustoff ist also auch schon dem Mittelalter bekannt, und zwar schon seit der 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts. Damals beschrieb ein wahrscheinlich Bamberger Geistlicher das himmlische Jerusalem als aus durchscheinendem Material erbaut. (nach Lichtenberg, S. 11, 46, 47). (S. 87)

[19]Denn nach einer im "Godwi" entwickelten Theorie anläßlich des durch grünes Glas gebrochenen Lichtes ist " ... das Romantische selbst ... eine Übersetzung." (II, S. 262) (S. 89)

[20]Im "Godwi" heißt es: "... es war, als wollte die hohe Kirche über mich hinstürzen und mich begraben." (II, S. 178) Und noch Heine empfindet in der "Heimkehr" (XVIII) "Die Häuser fallen mir auf den Kopf." (S. 95)

[21]Ebenso schrieb Görres über Runge anläßlich des Deutschen Doms auf dem Schlachtfelde bei Leipzig: "Er [Runge] wäre allerdings mehr als ein anderer jetzt Lebender im Stande gewesen, ... aus dem kalten Stein der Vorhalle einen blühenden Wintergarten der Phantasie hervorzuzaubern." (zitiert bei Richard Benz, S. 208). (S. 100)

[22]Ihre Parallele hat diese überhandnehmende Vegetation in der Nachlässigkeit der Damen, deren Frisuren beinahe unweigerlich aufgehen. Locken ringeln sich hernieder in "A. u. G." (S. 55, 750, 773, 820), "Marmorbild" (S. 1173), und "A. u. G." (S. 867, 914, 915, 917, 926, 962, 1008). (S. 100)

[23]Oskar Seidlin hat in seinem Aufsatz: "Eichendorff und das Problem der Innerlichkeit" darauf hingewiesen, daß Eingeschlossenheit im Ich ein typisches Merkmal Eichendorffscher Helden ist. Wäre es nicht im Gegenteil denkbar, daß der romantische Held stets offen ist bis zur Selbstauslieferung, nämlich außer sich, nicht bei sich, das heißt ausgeschlossen sowohl von sich selbst als auch von seinem Gegenüber? Und damit natürlich gewissermaßen, "eingeschlossen", ohne Aus- und Eingänge? (S. 103)

BIBLIOGRAPHIE

I. Quellen

Arnim, Achim von: Sämtliche Romane und Erzählungen, hg. v. Walther Migge, Carl Hanser, München 1962.

Bonaventura: Nachtwachen, hg. v. Hermann Michel, Berlin 1904 (Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, No 133).

Brentano, Clemens: Werke, hg. v. Friedhelm Kemp, Carl Hanser, München 1963.

Chamisso, Adelbert von: "Peter Schlemihls wundersame Geschichte", in: Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen, Reihe Romantik, Bd. 15, Reclam, Leipzig 1930.

Fouqué, Friedrich de la Motte: "Undine", in: Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen, Reihe Romantik, Bd.14, Reclam, Leipzig 1930.

Gedichte der Romantik, hg. v. Michael Brink und Lambert Schneider, Jakob Hegner, Köln ^{5}1967.

Goethe, Johann Wolfgang von: Werke, hg. v. Erich Trunz, Chr. Wegner, Hamburg ^{3}1957.

Hauff, Wilhelm: Werke, hg. v. Hermann Engelhard, J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachf., Stuttgart 1961.

Heine, Heinrich: a) Sämtliche Werke, hg. v. Oskar Walzel, Insel-Verlag, Leipzig 1911.

b) Sämtliche Werke, hg. v. Ernst Elster, Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut, 1887-90.

Herder, Johann Gottfried: Sämtliche Werke, hg. v. Bernhard Suphan, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin 1878.

Hoffmann, E. T. A.: Poetische Werke in sechs Bänden, Aufbau-Verlag, Berlin 1958.

Keller, Gottfried: Werke, hg. v. A. Th. Lang, "Das Bergland-Buch", Salzburg/Stuttgart, o.J.

Mörike, Eduard: Werke und Briefe in zwei Bänden, hg. v. Hans-Heinrich Reuter, Dietrich'sche Verlagsbuchhandlung, Leipzig 1957.

Müller, Wilhelm: "Gedichte", hg. v. James Taft Hatfield, in: Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts No 137, B. Behr's Verlag, Berlin 1906, Neudruck Liechtenstein 1968.

Novalis: a) Schriften, hg. v. Paul Kluckhohn und Richard Samuel, zweite, nach den Handschriften ergänzte, erweiterte und verbesserte Auflage in vier Bänden, W. Kohlhammer, Stuttgart 1960.

b) Werke, hg. v. Dr. Uwe Lassen, Hoffmann und Campe, Hamburg, o.J.

Pückler-Muskau, Fürst Hermann von: "Natur-Gemälde. Das schönste Gebäude", in: Die Deutsche Literatur, hg. v. W. Killy, Bd. V/2, S. 1819f, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1966.

Schlegel, August Wilhelm: "Gartenkunst", in: Die Deutsche Literatur, hg. v. W. Killy, Bd. V/2, S. 1803-1807, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1966.

Schlegel, Friedrich: "Fragmente", in: Athenaeum, Bd. 1, Neudruck der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft, Darmstadt 1960.

Schubert, Franz: Lieder und Songs for one voice, Volume 1079, E. F. Kalmus, New York, o.J.

Tieck, Ludwig: a) Franz Sternbalds Wanderungen, hg. v. A. Anger, Reclam, Stuttgart 1966.

b) Werke, hg. v. G. L. Klee, Bibliographisches Institut Leipzig und Wien 1892.

c) Werke in vier Bänden, hg. v. Marianne Thalmann, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1968.

Uhland, Ludwig: a) Dichtungen Briefe Reden, hg. v. Walter P. H. Scheffler, J. F. Steinkopf, Stuttgart 1963.

b) in: Bruder Singer, Lieder unseres Volkes, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1959.

II. Literatur

Alewyn, Richard: a) "Ein Wort über Eichendorff", in: Eichendorff heute, hg. v. Paul Stöcklein, Bayerischer Schulbuch-Verlag, München 1960, S. 7-18.

b) "Eine Landschaft Eichendorffs", in: Eichendorff heute, S. 19-43.

Bachelard, Gaston: Poetik des Raumes, aus dem Französischen übertragen von Kurt Leonhard, Carl Hanser, München 1960.

Benz, Richard: Die deutsche Romantik, Reclam, Leipzig 1940.

Biehn, Heinz: Residenzen der Romantik, Prestel, München 1970.

Bollnow, Otto Friedrich: "Der erlebte Raum", in: Zeitschrift für die gesamte Medizin und ihre Grenzgebiete, XI, iii, (1956).

Eichendorff heute: Stimmen der Forschung mit einer Bibliographie, hg. v. Paul Stöcklein, Bayerischer Schulbuch-Verlag, 1960.

Huch, Ricarda: Die Romantik, H. Haessel, Leipzig, 1931.

Kander, Lotte: Die deutsche Ruinenpoesie des 18. Jahrhunderts bis in die Anfänge des 19. Jahrhunderts, Diss. Heidelberg 1933.

Klessmann, Eckart: Die Welt der Romantik, Kurt Desch, München 1969.

Kohlschmidt, Werner: "Die symbolische Formelhaftigkeit von Eichendorffs Stil", in: Form und Innerlichkeit, Bern 1955.

Kraft, Werner: "Das Fenster", in: Wort und Gedanke, Kritische Betrachtungen zur Poesie, Francke, Bern und München 1959.

Langen, August: a) Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts, Rahmenschau und Rationalismus, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1965.

b) Joseph von Eichendorff, "Lockung", in: Die deutsche Lyrik, hg. v. Benno von Wiese, August Bagel, Düsseldorf 1956, Bd. II, S. 57-67.

c) Deutsche Sprachgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart", in: Deutsche Philologie im Aufriß, ^{2}1957, Bd. I.

Lichtenberg, Heinrich: Die Architekturdarstellungen in mhd. Dichtung, Diss. Münster 1930.

Meixner, Horst: "Denkstein und Bildersaal in Clemens Brentanos 'Godwi'. Ein Beitrag zur romantischen Allegorie", in: Jb. der dt. Schillergesellschaft, XI (1967), S. 435-468.

Meyer, Herman: a) "Raumgestaltung und Raumsymbolik in der Erzählkunst", in: Zarte Empirie, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, S. 33-56.

b) "Hütte und Palast in der Dichtung des 18. Jahrhunderts", in: Formenwandel Festschrift zum 65. Geburtstag von Paul Böckmann, Hoffmann und Campe, Hamburg 1964.

Schmoll gen. Eisenwerth, J. A.: "Fensterbilder, Motivketten in der europäischen Malerei", in: Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts, Prestel, München 1970, S. 13-165.

Seidlin, Oskar: a) "Eichendorff und das Problem der Innerlichkeit", in: Festschrift für Bernhard Blume, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 1967.

b) "Eichendorffs symbolische Landschaft", in: Eichendorff heute, S. 218-241.

Spitzer, Leo: "Zu einer Landschaft Eichendorffs", Euphorion, LII (1958), S. 142-152.

Staiger, Emil: "Justinus Kerner: Der Wanderer in der Sägemühle", in: Die Kunst der Interpretation, Atlantis, Zürich 1955, S. 215-221.

Staroste, Wolfgang: "Raumgestaltung und Raumsymbolik in Goethes Wahlverwandtschaften", Études Germaniques, XVI, iii (1961), S. 209-222.

Trier, Jost: "Architekturphantasien in der mittelalterlichen Dichtung", GRM, XVII (1929), S. 11-24.

Wehrli, René: Eichendorffs Erlebnis und Gestaltung der Sinnenwelt, Frauenfeld/Leipzig 1938.

III. Wörterbücher

Grimm, Jacob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch, Bd. XVI, bearbeitet von Gustav Rosenhagen, S. Hirzel, Leipzig 1954.

Trübners Deutsches Wörterbuch, Bd. IV, 1943.

Walch, J. G.: Philosophisches Lexicon, Reprografischer Nachdruck der 4. Auflage, Leipzig 1775.

IV. Quellen der Bilder

Benz, Richard: Die deutsche Romantik, Reclam, Leipzig 1940.

Benz, Richard/Schneider, Arthur v.: Die Kunst der deutschen Romantik, R. Piper und Co., München 1939.

Klessmann, Eckart: Die Welt der Romantik, Kurt Desch, München 1969.

Prause, Marianne: Carl Gustav Carus, Leben und Werk, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1968.