

Ludwig Tiecks *Der blonde Eckbert*:

Eine individualpsychologisch-analytische Deutung des „Wahnsinnsmärchens“¹

Ludwig Tiecks *Der blonde Eckbert*:

An individual psychological-analytic interpretation
of the „fairy tale of madness“

Susanne Rabenstein

Kurzzusammenfassung

Ludwig Tieck hat mit *Der blonde Eckbert* vor über 200 Jahren ein Kunstmärchen geschaffen, das für die Literaturproduktion der (Früh-)Romantik wegweisend ist. Es hat einen Strom an Deutungen nach sich gezogen, der durch den psychologischen Gehalt genauso wie durch die Art der Textgestaltung irritierend erscheint. Der vorliegende Beitrag möchte zeigen, wie die beiden Ebenen ineinandergreifen, indem der (individual-)psychologische Zugang mit literaturwissenschaftlichen Aspekten verschränkt werden soll.

Abstract

Ludwig Tieck has created over 200 years ago *Der blonde Eckbert*, a literary fairy tale, that had a great impact on the literary production of the (early) Romanticism. It resulted in a stream of interpretations, which often seem to be irritated both by the psychological content and the way of text arrangement. This paper is an attempt to show how the two layers relate to each other, crossing an (individual-)psychological approach with aspects of literature studies.

¹ Die Bezeichnung geht auf Hermann August Korff (1940) zurück.

Schlüsselworte

Tieck, Kunstmärchen, Märchen, Novelle, Romantik, Literatur, Wahnsinn, Interpretation, Literaturwissenschaft

Keywords

Tieck, literary fairy tales, fairy tales, novels, Romanticism, literature, madness, interpretation, literature studies

1 Textzugang

„Der innere Raum, das ist die Seele mit ihren Teilen, Synonym des Romantischen, und doch wenig genug beansprucht dafür, den Epochenbegriff des Romantischen in seiner Eigenheit zu begründen. Das hieße allerdings: aus einem genaueren Verständnis von Seele heraus die romantische Dichtung zu verstehen“ (Rath, 1996, S. 133).

Die Schilderung von Seelischem ist ein zentrales Thema der Literatur der Romantik. Deshalb bietet sich zum besseren Textverständnis auch ein psychologischer Zugang an. Dieser ist der Literaturwissenschaft bisher – was Tiecks Werk betrifft, ohne den es die Romantik in Deutschland nicht gegeben hätte – offensichtlich schwer gefallen. *Der blonde Eckbert*, der den größten Rezeptionserfolg der Tieck'schen Märchen vorweisen kann, hat ein Feld der (Deutungs-)Verwirrung hinterlassen. Die Adressatinnen und Adressaten bleiben ratlos zurück, vor allem aufgrund der heillosen Vermischung von Märchen und Wirklichem in der Erzählung (vgl. z.B. Bong, 2000, S. 288, Meißner, 2007, S. 319). Sie bleibt „seltsam“, um mit den Worten von Tiecks Figuren zu sprechen, im Sinn von schwer begreifbar. Hervorstechend ist „das grundlegende, textuelle, narrative Prinzip, nichts so zu erzählen, dass es fixierbar wäre“ (Bong, 2000, S. 291). Eben das beschwört die Anziehungskraft gleichermaßen wie die Unzufriedenheit in der Gegenübertragung der Lesenden herauf. Dabei ist der *Eckbert* durchaus greifbar, beispielsweise gerade in Bezug auf seine wunderbar verwirrende

Textkonstruktion: Hier hat nämlich die Literaturwissenschaft selbst weitgehend übersehen, dass diese Ästhetik eine in der Romantik auf die Literatur übertragene Kunstform darstellt: die Arabeske² (Ahrend, 2012). Die verschlungene Form des ursprünglich aus der islamischen Kunst stammenden Ornaments wird von der Literatur übernommen (ebd., S. 11). Es finden sich „in Tiecks Erzählliteratur z.B. einzelne Räume, Landschaften, Bildformen und Gegenstände, ja sogar Charaktere“, welche strukturell diese verschlungenen Lineaturen aufweisen und eine entsprechende Lesart nahelegen (ebd., S. 21). Die Methode, mit der Tieck (nach dem Vorbild Shakespeares) die arabeske Figuration literarisch zeichnet, ist die Poetik des Wunderbaren, in deren Rahmen er zwischen Fiktion erzeugenden und demontierenden Elementen wechselt (ebd., S. 79). Eine solche verschlungene Textgestaltung schließt die psychologische Geltung nicht aus, vielmehr entspricht sie ihr. Die Grenzüberschreitung künstlerischer Norm geht mit der Entgrenzung des Protagonisten im Wahn einher. Somit reicht der Text über die psychologische Ebene mit seiner ihm innewohnenden Ästhetik hinaus, und umgekehrt reicht die Ästhetik in ihrer Bedeutung über ihr formales Konstrukt hinaus.

Das im Vorhinein klarzulegen, soll den Bedenken gar nicht weniger Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftler, (z.B. Kreuzer, 1986, Mayer & Tismar, 1997) entgegen-

² Friedrich Schlegel entwarf die Theorie zur literarischen Arabeske in der Romantik, wofür ihm die frühen Märchen Tiecks maßgeblich als Impulsgeber dienten (Ahrend, 2012, S. 32ff.).

genwirken, die davor warnen – möglicherweise aus der vom Text provozierten Irritation heraus –, dass eine psychologische Interpretation des Kunstmärchens die Gefahr einer reduktionistischen Sichtweise birgt, weil es trotz des „novellistisch-psychologischen ‚Mantels‘“ eben „(Kunst-)Märchen“ ist (Kreuzer, 1983, S. 186) und das Märchenhafte auch konkret verstanden werden will. In diesem Sinn soll hier gezeigt werden, dass es keinen Grund gibt anzunehmen, dass literaturwissenschaftliche Aspekte wie literaturtheoretische oder -geschichtliche verloren gehen, wenn man den Fokus der Deutung auf das (Individual-)Psychologische der Märchenovelle richtet. Denn dieser lässt sich an die Literaturwissenschaft rückbinden. Und: Der Text *ist* eben auch ein psychologisches Märchen: Durch Tiecks psychologisierende Erzählhaltung geht er über das Volksmärchen hinaus zu einer reflektierten Form des Kunstmärchens über (Wührl, 1984, S. 243). „Und von hier aus ist es nur ein Schritt von der Psychologisierung zur Psychopathologie“ (a.a.O.). Darüber gibt nicht nur der *Eckbert* Auskunft, wie zu sehen sein wird, sondern auch das Leben des Autors, das – in Beziehung zur Erzählung gesetzt – einiges erhellt. Rath proklamiert: „Diese Quelle erster zu nehmen, hätte der Tieckrezeption manche Irrwege erspart“ (Rath, 1996, S. 19). Die Dichterbiographie in die Analyse aufzunehmen, ist nicht nur ein literaturwissenschaftlicher, sondern genauso ein zutiefst individualpsychologischer Ansatz, da Adler die Menschen aus ihrer Geschichte heraus versteht, und genauso ihr Werk, demnach ihr Handeln, das daraus entspringt. Das schließt

das literarische Handeln und Werk mit ein. Hinzu kommt, dass Text, Autor und Rezeption im Sinn des ganzheitlichen Denkens Adlers als Teile des Ganzen zu sehen sind. Nicht zuletzt eignet sich gerade die Individualpsychologie sehr gut dafür, neben einer individuellen Psychodynamik der Figuren auch soziale und gesellschaftliche Aspekte zu berücksichtigen, welche Mayer und Tismar als „poetische Funktion der romantischen Märchen“ (Mayer & Tismar, 1997, S. 55) nennen, da die Individualpsychologie den Menschen zentral als soziales Wesen in seiner Bezogenheit zur Gemeinschaft sieht.³

2 Die Geschichte

Die heute als Kunstmärchen bezeichnete Erzählung *Der blonde Eckbert* erfährt seine Erstveröffentlichung 1797 und wird später Teil von Ludwig Tiecks Märchen- und Schauspielersammlung *Phantastus*, welche – in Anlehnung an Boccaccios *Decamerone* (Meißner, 2007, S. 72 ff., Ahrend, 2012, S. 139) – in einen kunstvollen Erzählrahmen eingebettet ist. *Der blonde Eckbert* zeichnet sich durch eine Vermischung der Gattungen aus⁴ – Märchen, Novelle, Roman – und bildet den Ausgangspunkt für das phantastische Erzählen (Wührl, 1984, S. 23, Mayer & Tismar, 1997, S. 58). Der *Eckbert* beginnt mit der Schilderung des gleichnamigen Ritters, der gemeinsam mit seiner Frau

³ Zur individualpsychologischen Literaturinterpretation siehe Schimmer (2001).

⁴ Das ist kennzeichnend für die Literatur der Romantik, literaturtheoretisch ausgearbeitet von Friedrich Schlegel im Begriff der „progressiven Universalpoesie“.

Bertha zufrieden auf einem Schloss lebt. Den Alltag verbringen sie gewollt zurückgezogen, bis auf den häufigen Kontakt mit Eckberts innigem Freund Philipp Walther. Diesem erzählt Bertha, aufgefordert von ihrem Gatten, an einem Abend ihre persönliche Geschichte: Sie stammte aus ärmlichen Verhältnissen und wuchs in einem höchst lieblosen Umfeld auf. Daher lief sie bereits mit acht Jahren von zu Hause weg und lebte sodann im Wald bei einer alten Frau, die ihr viele Fertigkeiten beibrachte und ihr, wenn sie auf Reisen ging, das Haus mit den Tieren überantwortete, einen Hund und einen Vogel, der Eier legte, in deren Inneren sich Edelsteine befanden. Irgendwann aber trieb es Bertha in die Welt hinaus, und sie verließ auch die Alte, als diese gerade verreist war, mitsamt den Edelsteinen bzw. mit dem Vogel, um zu den Eltern zurückzukehren und diesen den Reichtum zu bringen. Den Hund ließ sie zurück und gab ihn dadurch dem Tod preis. Da die Eltern aber bereits verstorben waren, zog sie weiter in eine Stadt und von dort auf das Schloss Eckberts, mit dem sie sich vermählte. Nachdem Bertha ihre Geschichte erzählt hat, ihr Inneres offenbart hat, kehrt bei ihr und Eckbert eine starke Verunsicherung ein. Besonders Eckbert kann dem Freund nach dem Mitteilen des Geheimnisses nicht mehr trauen und fühlt sich von ihm verfolgt. Denn nun weiß der Freund, dass das Paar durch den Diebstahl Berthas zu seinem Vermögen gekommen ist. Deshalb tötet Eckbert Walther schließlich im Wald. Inzwischen ist aber auch Bertha einer Krankheit erlegen. An dieser Stelle erst beginnt Eckberts Geschichte: Er leidet unter seiner Schuld und

dem Verlust Berthas, findet aber einen neuen Freund in einem Ritter namens Hugo. Bald gesteht er ihm den Mord. Es wiederholt sich nun, dass Eckbert dem Freund nicht mehr trauen kann, sich verfolgt fühlt, was ihn wegtreibt. Sein Weg führt ihn vom Schloss in den Wald und letztlich zu der Alten, bei der Bertha gelebt hatte. Diese offenbart ihm im tragischen Finale, dass niemand anderer als sie selbst sein Freund Walther und auch Hugo gewesen ist und dass Bertha seine Schwester war und er somit eine Inzestehe geführt hatte. Mit dieser Botschaft bricht er im Wahn zusammen und stirbt.

3 Bertha: Autonomie als Machtstreben

Berthas Biographie kann nach Böhme (1981) als eine Adoleszenzkrise gelesen werden. Sie wurzelt – individualpsychologisch betrachtet – in den Minderwertigkeitsgefühlen der Protagonistin, denen gegenüber sie sich durch Kompensation absichert (Adler 1927a, S. 72). Nach Adler ist damit das Ziel verbunden, sich gleichwertig zu fühlen, er bezeichnet dies auch als „Geltungsstreben“ (Adler 1927a, S. 73). Letzteres kann – wenn die Kompensation zur „Überkompensation“ wird – in ein Machtstreben umschlagen (Adler, 1927a, S. 76). Bertha gestaltet in ihrem Anpassungsprozess eine Überkompensation aus. Sie wächst unter ärmlichen Verhältnissen auf. Der Vater (der eigentlich ihr Stiefvater ist, was ihr nicht bekannt ist) erzieht sie mit Gewalt und unter ständigen Entwertungen. Hier wird bereits eine Märchenfigur pervertiert, denn der Stief-

vater ist Schäfer, erweist sich aber nicht als „der gute Hirte“, als sorgsamer (Be-)Hüter, sondern als missbräuchlicher Erzieher, der aufgrund der Armut und des niedrigen gesellschaftlichen Status die eigene Minderwertigkeit über die (Stief-)Tochter kompensiert. Der Gattung „Märchen“ wird an dieser Stelle auch deshalb der Boden entzogen, weil Bertha vor ihrer Schilderung betont: „Nur haltet meine Erzählung für kein Märchen, so sonderbar sie auch klingen mag“ (Tieck, 1986, S. 4).

Hier wird deutlich, dass Tieck die Literaturgattungen vermischt, um Märchenhaftes und Reales voneinander zu trennen, und genauso, um es ineinanderfließen zu lassen, denn je weiter man liest, desto mehr steigert sich die Unsicherheit, was nun wahr und was Fiktion ist. Wühl (1984) definiert das Kunstmärchen gerade auch über die Mischformen der Gattungen⁵ (ebd., S. 25). Nach ihm ist es ein Kennzeichen der Volks- wie auch der Kunstmärchen, vom „zielgerichteten Wünschen“ (ebd., S. 22) zu erzählen, wobei Menschen von einfacher sozialer Herkunft mithilfe des Magischen zu Reichtum gelangen. Unter den Wünschen versteht er „nichts als eine Anspannung seelischer Kräfte“ (a.a.O.), die zielgerichtet sind, was an die bewussten und unbewussten Ziele nach Adler erinnert. Das Wunderbare ermöglicht den Heldinnen und Helden im Kunstmärchen die Überwindung der Verhältnisse (ebd., S. 23), Wühl sieht es als die „zentral wirkende Macht“ (ebd., S. 25), bei Adler

ist es die schöpferische Kraft. Freilich gesellt sich bei Tieck das Düstere zum Wunderbaren – was Wühl ebenfalls als Merkmal des Kunstmärchens bestimmt –, wodurch Tiecks Märchen gleichermaßen zur „phantastischen Erzählung“ werden (a.a.O.). In der Tiefenpsychologie entspricht das wundersame Düstere dem Unbewussten und Verdrängten.

Eine Bewältigungsstrategie findet Bertha, ganz im Sinn der Wünsche, in ihren Tagfantasien, in welchen sie träumt, „wenn ich plötzlich reich würde, wie ich sie [die Eltern, S. R.] mit Gold und Silber überschütten und mich an ihrem Erstaunen laben möchte“ (Tieck, 1986, S. 5). Epochengeschichtlich mimit Bertha damit den schwärmerischen Typus der Romantik, mit ihrer negativen Darstellung deutet sie aber vielleicht auch schon implizit die Kritik daran an, die Meißner am späten Tieck bemerken will (Meißner, 2007, S. 233). Individualpsychologisch entwirft sie Fantasien der Erhöhung, ein Größenselbst, das mit dem Reichtum die Anerkennung der Eltern gewinnen will. Mit dem Machtstreben zielt sie in der Überkompensation auf eine Erhöhung gegenüber den anderen ab, hier gegenüber den Eltern. In der Größenfantasie kehrt Bertha die Machtverhältnisse um, die zwischen ihr und den Eltern bestehen, sie schraubt sich nach Adler aus der Minussituation durch die Imagination in eine Plussituation. Das versucht sie später auch im Leben zu verwirklichen. Vordergründig betrachtet macht sie sich rasch unabhängig, indem sie mit acht Jahren von zu Hause wegläuft und bei der Alten im Wald Unterschlupf findet, die sie aber auch wieder verlässt. Näher betrachtet scheint hier ein „Nähe-Distanz-

⁵ Es existiert eine langwährende Debatte darüber, was das Kunstmärchen konkret ausmache, über die Nähe zum Volksmärchen hinaus, nachzulesen beispielsweise bei Wühl (1984, S. 15ff.).

Konflikt“ vorzuliegen, ein innerer Widerstreit im Streben nach Autonomie auf der einen und der Sehnsucht nach Nähe auf der anderen Seite, die aber durch die Angst vor Abhängigkeit, die im Elternhaus als negativ erlebt worden war, geprägt ist. Insofern sichert sich Bertha über Distanz und Unabhängigkeit. Die Liebe zu Eckbert passt letztlich auch in dieses Schema, indem sie mehr als Selbstliebe denn als die Liebe zum anderen erscheint. Die narzisstische Selbstliebe gipfelt im Symbol des Inzests. „Inzest als Spielart der Selbstliebe deutet auf den sozialen Charakter der geheimen Verschuldung: die selbstgewählte Isolation von der Gesellschaft“, konstatieren Mayer und Tismar (1997, S. 60). Hier dringt der hochgehaltene „Gemeinschaftswillen“ (Segeberg, 2003, S. 42) neben dem Autonomieanspruch der Romantik durch⁶, was an die Überlegungen über das Verhältnis zwischen Individuum und Gemeinschaft in Adlers Konzept des „Gemeinschaftsgefühls“ erinnert.

Es war Alfred Adlers Leistung – auf die auch Bernd Rieken hinweist (Rieken, 2011, S. 61) –, dass er erstmals den Aspekt der *unbewussten* Intention des Menschen betont hat. Demzufolge setzt das Kind (unbewusst) Aktionen, um sein Minderwertigkeitsgefühl auszugleichen. Die in dem Regulationsstreben erfolgreichen Strategien verfestigen sich sodann zum Lebensstil, der individuellen und einheitlichen Art zu denken, fühlen und handeln, um „sich

so in seiner Umgebung am besten zu orientieren“ (Adler, 1912a, S. 80). Um ihren Selbstwert zu regulieren, könnte Berthas Zielsetzung lauten: „Ich muss möglichst unabhängig sein, um mein Selbst zu bewahren und besonders viel erreichen, um geliebt zu werden“. Durch die zerstörerische Qualität der frühen Beziehungen kann sie indes kein ausgewogenes Verhältnis zwischen Nähe und Distanz entwickeln. Vielmehr stellt sie einen philobatischen Menschentypus dar, wenn man der Theorie des Psychoanalytikers Michael Balint (2002) folgt. Er differenziert zwischen dem oknophilen Typus, der aufgrund von Angst vor Selbstständigkeit und Alleinsein zum „Klammern“ neigt, und dem philobatischen Typus, der sich aufgrund von Angst vor Nähe und Abhängigkeit denselben entzieht (a.a.O.). Verbunden mit der zuletzt genannten Dynamik weist Bertha einen unsicher-vermeidenden Bindungsstil auf, zurückgehend auf die Bindungstheorie des Psychoanalytikers John Bowlby (2008). Ihr Bindungsverhalten, die auf Nähe abzielenden Handlungen, sind von Vermeidung gekennzeichnet. Es gibt immer nur ein Entweder-Oder: Nähe oder Distanz, Abhängigkeit oder Autonomie, Unfreiheit oder Aufbruch. Es ist keine Integration möglich. Sie macht sich auf den Weg, es ist aber kein gesunder Ablösungsprozess. Der Text bringt dabei die Macht des Unbewussten zum Ausdruck, wenn Bertha vom Verlassen der Hütte erzählt: „Es war mir enge und bedrängt zu Sinne, ich wünschte wieder da zu bleiben, und doch war mir der Gedanke widerwärtig, es war ein seltsamer Kampf in meiner Seele, wie ein Streiten von zwei widerspenstigen Geistern in mir“ (Tieck,

⁶ „Geselligkeit“ als freundschaftlicher Zusammenschluss von Kunstproduzierenden und -rezipierenden spielt in der Romantik eine große Rolle (Segeberg, 2003, S. 39ff.).

1986, S. 14). Die Kraft des Wunsches nach Nähe kämpft gegen die Kraft der Angst vor Abhängigkeit.

Berthas (unbewusste) Überzeugung, doch minderwertig zu sein, und ihre Größenfantasien prallen aufeinander. Sie träumt beispielsweise vom schönsten Ritter: „[I]ch schmückte ihn mit allen Vortrefflichkeiten aus [...]: aber ich konnte ein rechtes Mitleid mit mir selber haben, wenn er mich nicht wiederliebte [...]“ (Tieck, 1986, S. 12). Sie glaubt aufgrund des geringen Selbstwertgefühls nicht daran, dass ein glänzender Ritter – als Symbol der Aufwertung – sie lieben könnte. In der Folge heiratet sie nur den als gewöhnlich beschriebenen Ritter Eckbert (und sie sichert sich ihre Autonomie, indem sie das Geld in die Ehe bringt). Entsprechend dem unbewussten Ziel hat sie mit ihrem Lebensstil somit bewiesen, auch nur eine mittelmäßige Frau zu sein. Das „Streben nach oben“ und das „Erleben von unten“ der Protagonistin sind diametral zu den Orten der Geschichte angelegt. Die Hütte der Alten wird zum Ort der (Nach-)Reifung bzw. Progression, des Reichtums (Edelsteine), schlicht zum „Paradies“ (Kreuzer, 1983, S.172) in der Waldeinsamkeit, während das Leben auf dem Schloss als einfach, der ritterliche Gatte als unscheinbar und die Zeit dort als Phase der Stagnation bzw. Regression (Inzest!) erscheinen. „Ihr Weg verläuft also wirklichkeitssozial aufsteigend, wenn auch mit Märchenmitteln; ihr sozialer Status ist undefinierbar; aus der vagierenden Hirtentochter [...] wird zwar eine Schloßherrin, deren Lebensstil jedoch saturiert-bürgerlich ist“ (ebd., S. 183). Außerdem ist Eckbert selbst psychisch

krank, er wird psychotisch, also sucht sich eine deformierte Seele eine zweite. Interpretieren, welche Bertha als die „psychisch Gesunde“ und Eckbert als den „seelisch Kranken“ sehen, irren (z.B. ebd., S. 182), es handelt sich lediglich um eine Abstrahierung zwischen Neurose und Psychose, zwischen Bertha, die auf neurotischem Niveau einen ausgeprägten Nähe-Distanz-Konflikt aufweist, und Eckbert, der auf psychotischem Niveau eine Wahnerkrankung entwickelt. Das Mädchen kann ihr Ziel, Reichtum zu erlangen, zwar erreichen, denn wir sind im Märchen, aber dieses Märchen wird wieder zerstört, indem die Eltern bereits verstorben sind, bevor die Protagonistin sie mit den Edelsteinen überraschen kann. Wieder werden Märchenmotive demontiert. Nicht zuletzt wird hier auf das Bürgertum der Romantik verwiesen, „dem Geldwirtschaft, von undurchschaubaren Kräften bewegt, verlockend und gefährlich erscheint“ (Mayer & Tismar, 1997, S. 61). Der Umstand, dass die Eltern bei Berthas Rückkehr schon verschieden sind, verweist auch auf das Gemeinschaftsgefühl der Figur, das sie nur unzureichend ausbilden kann. Sie möchte den Eltern helfen, allerdings um sich narzisstisch selbst zu erhöhen. Die Geschichte macht ihr einen Strich durch die Rechnung, was ihrem mangelhaften Gemeinschaftsgefühl entspricht: Die Eltern sind tot, und sie kann nichts zur Gemeinschaft beitragen. Überhaupt zeichnet sie sich durch eine Beziehungslosigkeit zur Gesellschaft aus. Diese kennt sie nur aus den Büchern bei der Alten, und dieses Bild empfindet sie als seltsam, weil der persönliche Bezug fehlt; das zentrale Moment, das einem Gemeinschafts-

gefühl im Adler'schen Sinn entgegengesetzt ist, ist das der Entfremdung (von sich und der Welt), ein klassisches Motiv der Romantik. Berthas (und Eckberts) Geschichte erzählt eine gescheiterte Selbstwerdung. „In solchen Störungen der Ich-Findung steckt ein gestörtes Verhältnis zur Gesellschaft“ (Wührl, 1984, S. 297), verlautet Wührl über die Heldinnen und Helden der Kunstmärchen. Die Entfremdung lässt sich mit dem Begriff der „tendenziösen Apperzeption“ – die subjektive Sicht des Einzelnen von sich und der Welt (Adler 1912a, z.B. S. 58, S. 101ff.) – von Adler in Beziehung setzen: Nachdem Bertha die Gemeinschaft nur aus Büchern kennt, sind ihre Wahrnehmung und ihr Bild davon weit entfernt von der Realität, somit tendenziös verzerrt.

Die (Selbst-)Entfremdung wird mit einer Angst einflößenden Naturlandschaft nachgezeichnet, die Berthas (depressives) Inneres widerspiegelt. So erzählt sie: „[I]ch sah jetzt etwas Dunkles vor mir liegen [...]. Bald mußte ich über Hügel klettern, bald durch einen zwischen Felsen gewundenen Weg gehen [...], worüber ich anfang, mich in der Einsamkeit zu fürchten“ (Tieck, 1986, S. 6). Sofort fällt den Leserinnen und Lesern das Bedrohliche, eine „Dämonisierung der Natur“, auf (Mayer & Tismar, 1997, S. 61). Während im Volksmärchen „Natur als Kulisse oder handlungsabhängiger Raum“ zutage tritt, wird sie bei Tieck zur „eigenständige[n] Gegenmacht“ (a.a.O.). In der Natur begegnen die Figuren ihrem Inneren, ihren Ängsten und Sehnsüchten, und umgekehrt evoziert sie dieselben. Böhme erkennt ebenfalls die „autonome Mächtigkeit“ der animierten Natur an, da die Natur als personi-

fizierte Macht geschildert wird; und er sieht sie gleichzeitig als „spiegelndes narzißtisches Selbst-Objekt“, „es ist die Identität von Subjekt und Objekt in der poetischen Veräumlichung der Gefühle“ (Böhme, 1981, S. 149). Denn die Beschreibung des (Natur-)Raumes, der bedrohlich und Angst machend erscheint, entspricht dem psychischen Innenraum Berthas, die auf sich selbst zurückgeworfen ist. In der Gemeinschaft hat sie nicht das Ersehnte gefunden. Nur in der „Waldeinsamkeit“ wird ihr ein „philobatisches Glück“ möglich, ein „Aufgehen im Alleinesein“, in der Distanz zu den anderen. Sie genießt die Zeit, wenn die Alte auf Wanderschaft ist. Literaturhistorisch ist die „Waldeinsamkeit“ eine „romantische Chiffre“ (Meißner, 2007, S. 253) des für in dieser Epoche so hochgehaltenen sinnlichen Naturerlebens in der Stille und Einsamkeit. Psychologisch, meint Rath, bleibt mit der Alten Berthas Angst weg, und sie findet wieder zu einem seelischen Gleichgewicht (Rath, 1996, S. 265). Ganz so einfach ist das aber nicht. Vielmehr scheint es sich aus der psychologischen Perspektive so zu verhalten, dass Bertha selbst im Wegbleiben der Alten die in der Distanz gelebte Abhängigkeit noch zu bedrohlich ist, und sie muss schließlich auch von der Alten fortgehen. Persönliche Entwicklung ist an ein Gegenüber gebunden, das Bertha in der Alten findet, denn diese lehrt sie die Dinge, die sie bei den Eltern nicht konnte. Bertha bemerkt: „[S]ie freute sich über mein Wachstum [...], sie ging ganz mit mir wie mit einer Tochter um“ (Tieck, 1986, S. 13). Aber Bertha kann die Mutterfigur nicht (an-)erkennen, sieht sie beispielsweise als „Wirtin“ (ebd., S. 14). Wenn

diese fort ist, fühlt sie sich – als Ausdruck ihres Machtstrebens zu verstehen – als „die Gebieterin im Hause“ (ebd., S. 13).

Entsprechend der Psychodynamik werden Liebesobjekte passend zur Vergangenheit als bedrohlich erlebt, weil sie für die negativ erlebte Abhängigkeit stehen. So lässt Bertha den Hund allein bei der Hütte zurück und gibt ihn damit dem Tod preis. Das Tier symbolisiert Bindung, also verabschiedet sie mit ihm ihre Angst davor, den Vogel nimmt sie mit, weil er zunächst Unabhängigkeit pervertiert symbolisiert. Er sitzt gefangen im Käfig, preist aber fortlaufend mit seinem Lied über die schöne Waldeinsamkeit die Freiheit, welche Bertha in der Zeit bei der Alten erlebt hat. Als sie auf die Waldeinsamkeit verzichtet und in die Stadt geht, verändert der Vogel sein Lied, indem er der Protagonistin damit immer wieder in Erinnerung ruft, was sie aufgegeben hat. Das wird für Bertha so quälend, dass sie ihm im wahren Sinn des Wortes den Hals umdreht. Sie verweigert damit auch die Verbindlichkeit gegenüber und Verantwortung für jemanden in einer Beziehung zu übernehmen. Hier lädt sie zum zweiten Mal Schuld auf sich. Es geht also um mehr als einen Verrat Berthas der Idylle an die Welt durch ihr Erwachsenwerden, wie Wühl vermutet (Wühl, 1984, S. 245), nämlich um ihre Psychodynamik, die sie schuldig werden lässt. Ihre Unfähigkeit Bindungsbedürfnis und Selbstwerdung zu vereinen, treibt sie zum Raub und zur Tötung der Tiere. Es ist ihm aber zuzustimmen, wenn er feststellt, dass Tieck traditionelle Erzählmotive umstilisiert, wenn er die „helfenden Tiere“ des Volksmärchens zu „Personifikationen von Ber-

thas Ur-Schuld“ werden lässt (ebd., S. 246). Kreuzer meint, Bertha tötet mit dem Vogel „die Stimme der Schuld“ (Kreuzer, 1983, S. 181). Der Vogel im Käfig versinnbildlicht auch Bertha selbst und ihre Beziehungslosigkeit zur Welt, dass sie nur im Käfig – in der Abgeschiedenheit – sich ihr Selbst bewahren kann. Rath sieht in dem lebendigen Hund auch den lebendigen Anteil Berthas. Der Name des Hundes, „Strohman“ erinnert an stromern, herumstreuen (Rath, 1996, S. 268). Das in der Romantik idealisierte Bild der Jugend ist ebenfalls mit Ungebundenheit assoziiert (Meißner, 2007, S. 225). Auch in diesem Kontext kann der Hund gesehen werden, denn das romantische Jugendkonzept kann Tieck hier aufgrund der eigenen negativ erlebten Jugend, wie noch dargelegt wird, nicht durchhalten, es verharrt im ebenfalls romantischen Motiv der Sehnsucht. Rath stellt dem Hund, der die Lebendigkeit Berthas verkörpert, den Vogel gegenüber, der den stereotypen Automatismus ihres wiederholten Handelns verbildlicht (Rath, 1996, S. 266–267). Individualpsychologisch übersetzt ist der Hund in diesem Sinn der schöpferischen Kraft Berthas zuzuordnen, während der Vogel ihrem Apperzeptionsschema entspricht, indem sie die Gegenwart eingefärbt von den Erfahrungen der Vergangenheit interpretiert und nach dem so entstandenen Wahrnehmungs- und Handlungsmuster lebt. Das wird zur Unfreiheit und Fremdbestimmung, zum „gitterlosen Käfig“ nach Schmidbauer (2004), dessen Sinnbild an Berthas Vogel im Käfig denken lässt.

Rath unterstreicht Tiecks Grundannahme seines Seelenverständnisses, „dass jeder durch

seine Erziehung (sprich Sozialisation) in ein starres Ichsystem eingesperrt wird, aus dem sich zu befreien die große Aufgabe des Lebens ist“ (Rath, 1996, S. 137). Damit nimmt Tieck einen zentralen Gedanken des Adler'schen Menschenbildes vorweg: dass das Individuum gemäß den erwähnten psychischen Mustern (Apperzeptionsschema) zum Teil eingeengt lebt und an eine Befreiung durch Bewusstmachen bzw. Aufdecken derselben glaubt. Tieck ist ebenso davon überzeugt, dass man sein psychisches System erkennen und verändern kann, und zwar durch „Aufmerksamkeit“. Der Begriff entstammt dem Seelenkonzept des Philosophen Ludwig Heinrich von Jakob⁷, dessen Vorlesungen Tieck hörte, und meint eine „selbstbezügliche Wahrnehmung“ (ebd., S. 136). Der Begriff muss mit einer leiblichen Referenz gedacht werden (ebd., S. 138ff.), es geht also auch um ein körperliches Empfinden und Erleben (so hat Bertha Schwindelgefühle bei der Begegnung mit der Alten), das ebenfalls dem Gedankengut Adlers nahe kommt, wenn dieser rund 200 Jahre später die Körperlichkeit des Seelischen zum Programm erklärt (Adler, 1907a, 1908e). Es fällt auf, dass den Figuren im *Eckbert* diese Selbstbezüglichkeit fehlt und ihnen daher jede Veränderung verwehrt ist. Was Rath zu Tiecks Romanfigur „Lovell“ anmerkt, gilt auch für Bertha und Eckbert: „Schicksal vollzieht sich damit. Ein teilnahmsloses Subjekt wird zum Spielball der Geschehnisse und je mehr es [...] dagegen rebelliert, desto schlimmer wird sein Taumel“ (Rath, 1996, S. 142). Die Annullierung der

Selbstreferenz und Autonomie hat fatale Folgen und bildet möglicherweise erzählerisch ein romantisches Streben ab, das – angesichts der politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse damals – nicht gelebt werden kann. Dazu passend stellt Meißner heraus, dass die für die Romantik typische Sehnsucht eine „selbstbezügliche Sehnsucht“ (Meißner, 2007, S. 229) ist, in deren Rahmen „nicht die Erfüllung der Sehnsucht, sondern diese selbst das eigentliche Ziel ist“ (a.a.O.). Der Sehnsucht steht in der Romantik die Zerrissenheit gegenüber (wie auch im Sturm und Drang), und viele Kunstmärchen stehen für den „Versuch, nichtentfremdete Weltverhältnisse – Märchen ist dafür die Chiffre – mit einer durch die Reflexion hindurch wiedererlangten Unschuld zu imaginieren und die Entzweiung der Welt als wenigstens partiell aufhebbar vorzustellen“ (Mayer & Tismar, 1997, S. 55). Die Ambivalenz zur Gesellschaftsrealität zeigt sich gleichermaßen in der Vermischung der Gattungen (Märchen, Novelle, Roman) (ebd., S. 55f.). Allerdings hebt Tieck die „Entzweiung der Welt“ nicht auf, eine Wiederherstellung gelingt nicht. Das „Paradies“ bei der Alten wird verlassen, die Vereinigung der Liebenden ist ein Inzest.

Auf die erwähnte leibliche Referenz verweist auch Berthas Abgang: Er wirkt wie ein durch die entgegengesetzt ziehenden Kräfte evozierter psychosomatischer Kollaps, der durch die nicht mehr aushaltbare Zerrissenheit im Tod endet: „[S]ie lag in einer Fieberhitze und sagte, die Erzählung in der Nacht müsse sie auf diese Art gespannt haben“ (Tieck, 1986, S. 19).

⁷ Von Jakobs Konzept der „Aufmerksamkeit“ ist stark beeinflusst von Kant (Rath, 1996, S. 137).

4 *Eckbert: Fiktion und Apperzeption im Wunderbare*

Eckbert wird zunächst als unauffällig beschrieben, „kaum von mittlerer Größe, und kurze, hellblonde Haare lagen schlicht und dicht an seinem blassen, eingefallenen Gesichte“ (Tieck, 1986, S. 3). Er ist kein strahlender Ritter, „still“ und „melancholisch“ (a.a.O.). Das Märchen ist nach ihm benannt, obwohl die meisten Seiten mit Bertha gefüllt sind. Indem seine Geschichte erst mit ihrem Tod einsetzt, erscheint er als narzisstische Fortsetzung der Protagonistin, ein (Liebes-)Objekt, dem bis dahin kein Eigenleben zugestanden wird. Er hat keine Vergangenheit, Bertha ist seine Vorgeschichte. Bong konstatiert: „Assoziiert mit *seinem* Innersten ist nicht *seine* Geschichte, sondern Berthas Erzählung, Bertha erzählt *ihre* Geschichte, um *sein* Innerstes mitzuteilen“ (Bong, 2000, S. 319), das „symbiotisch“ auch ihr Innerstes ist. An dieser Stelle drängt sich die in der Literaturwissenschaft oft gestellte Deutungsfrage auf, ob Bertha und Eckbert als ein- und dieselbe Person zu begreifen sind (z.B. Kreuzer, 1983, S. 166, Gellinek, 1970, S. 147 ff.). Wühl bezeichnet die Eheleute als „komplementäre Hälften einer Ganzheit“ (Wühl, 1984, S. 246). Rath assoziiert: „Zwei Narzißten [...] haben sich gefunden, ohne sich je zu begegnen, sich anhimmelnde Spiegel-Ichs und daher Geschwister“ (Rath, 1996, S. 268). Bong sieht sie zwar nicht als jeweiliges Alter Ego, er konstatiert dennoch: Die beiden „lesen sich in beunruhigender Weise überdeutlich wechselseitig als Teile des anderen Namens, ‚vermischen sich‘, interferieren: *Eck*

Bert ha“ (Bong, 2000, S. 304). Eine ähnliche Andeutung ergibt sich bei Walther und der Alten: „W Alt(h)e r“ (a.a.O.); dementsprechend eröffnet die Alte am Schluss, dass sie auch Walther und Hugo gewesen ist. Insofern löst die Kombination der Namensteile die Fragmentierung und Mehrdeutigkeit der Identitäten ein. Das weiter oben erwähnte Moment der romantischen Zerrissenheit findet sich auch in der Namensgebung. Es gibt keine Wiederherstellung selbstständiger Subjekte, die romantische Autonomie wird eliminiert.

Eckberts Geschichte erzählt von einem Mann, der einen Wahn entwickelt, in der Paranoia zum Mörder wird und schließlich zugrunde geht. Das lässt Bong zweifeln, „ob der Erzähler von wundersamen Metamorphosen erzählt, von denen Märchen eben erzählen, oder aber von Metamorphopsien Eckberts“ (Bong, 2000, S. 310), seinen „Verwandlungen“ in der Psychose. Bong fürchtet demnach für Rezipientinnen und Rezipienten eine Wahrnehmungstäuschung, eine Verwechslung von Märchen mit Wahngeschehen. Wenn man die erzählte Krankengeschichte genauso ernst wie die Märchenkonstruktion nimmt, dann wird das Märchenhafte zum Kunstprinzip, das Wahnhafte eindrücklich darzustellen vermag. Das „fürchterliche“ Wunderbare bringt die Verfremdung und den Realitätsverlust im Wahn zum Ausdruck. Der Wechsel zwischen Wirklichkeit und Fiktion ist nicht nur ästhetische Form, sondern entspricht gleichzeitig der Symptomatik. Denn: „Die Grenzüberschreitungen, von der Alltags- zur Märchenwelt und in umgekehrter Richtung, werden als psychische Vorgänge beschrieben“ (Mayer & Tismar,

1997, S. 60). Mit Wühl kann festgehalten werden: „Die Nistplätze eines bedrohlichen Wunderbaren sind bei Tieck die Schattenzonen der Wirklichkeit“, dort „tritt es seinen Figuren als unbegreifliches Fatum in den Weg“, welches „die triviale Gruselgeschichte kunstvoll [...] um die Spiegelbilder des Unbewußten erweitert. – In Tiecks Märchen zerreißt das Wunderbare das gewohnte Bezugssystem, das bisher als selbstverständliche Märchen-Wirklichkeit galt“ (Wühl, 1984, S. 239). Das erinnert an die Apperzeption nach Adler als Bezugssystem, in deren Rahmen sich Unbewusstes und Bewusstes ineinander verschränken, wie im *Eckbert* Märchenhaftes und reale Geschichte. Die permanente Vermischung von Wirklichkeit und Einbildung, welche – und das ist es vor allem, was die Literaturwissenschaft dem Autor nicht zu verzeihen scheint – nicht aufgelöst wird. Er schreibt „in den Chiffren des Wunderbaren“ (ebd., S. 299), was gerade das Faszinosum des Textes ausmacht. Dennoch strapaziert Bong beispielsweise seitenweise die Verwirrung (Bong, 2000, S. 326 ff.), die Tieck stiftet, basierend auf dessen Poetik-Auffassung, der „Poetik des Schwindels“ (ebd., S. 178). Sie soll „unsre Phantasie bis zum poetischen Wahnsinn verwirr[en], um diesen selbst nur in unserm Innern zu lösen und frei zu machen“ (Tieck, 1985, S. 113). Allerdings hält Tieck das Versprechen der kathartischen Wirkung nicht, Leserinnen und Leser werden nicht befreit. Das entspricht dem Umstand, dass sich die Romantik noch nicht ganz von der Aufklärung entbunden hatte. Letztere war unter anderem von einem Primat der Ratio, als Verdrängung

der Angst vor dem Unbewussten und Irrationalen, bestimmt. Böhme sieht im romantischen Wahnsinn „die Transgression dieser Angst: die Anerkennung des Anderen der Vernunft“ (Böhme, 1981, S. 158). Die Romantik „formuliert also das Unbewußte der Aufklärung“ und damit das Subjekt neu, worin Böhme auch eine Enttäuschung der Romantikerinnen und Romantiker über die gescheiterte (Sozial-)Revolution von 1789 sieht (ebd., S. 162).

Eckberts Freundschaften sind porös, in seiner Zurückgezogenheit erlebt er verschwommene, sich ständig verwandelnde Identitäten seiner wenigen Gegenüber, also hat auch er keinen wirklichen Bezug zu anderen und somit kein Gemeinschaftsgefühl, das ihm dauerhafte Beziehungen ermöglichen könnte. Er nimmt Walther ganz verändert wahr, nachdem Bertha diesem ihre Geschichte erzählt hat. Dasselbe wiederholt sich mit Hugo, nachdem Eckbert diesem den Mord an Walther gestanden hat. Eckbert „glaubte [an Hugo, S. R.] ein hämisches Lächeln zu bemerken, es fiel ihm auf, daß er nur wenig mit ihm spreche“ (Tieck, 1986, S. 22). Das Verhalten Walthers und Hugos werden tatsächlich als verändert geschildert: „Wenn die Seele einmal zum Argwohn gespannt ist, so trifft sie in allen Kleinigkeiten Bestätigungen an“ (ebd., S. 18). Es ist das Drama der tendenziösen Apperzeption, in deren Rahmen jeder noch so kleine Impuls der Umgebung in der Färbung des einmal gebildeten Wahrnehmungsschemas aufgefasst wird, – in der Neurose, und gesteigert in der Psychose. Die Verzerrung gründet auf dem Realen, das wahrgenommen wird, das aber ent-

sprechend der (wahnhaften) Fiktion (gegen sich gerichtet) verfremdet interpretiert wird. Hier verschwimmen Einbildung und Tatsache. Auch Eckberts Verfolgungswahn erscheint als eine Fortsetzung Berthas (vgl. Bong, 2000, S. 317). Bereits sie glaubt, die Alte würde ihr gleich entgegentreten, nachdem sie diese verlassen hat. Später fürchtet sie, dass ihre Aufwärterin sie auch berauben oder gar ermorden könnte; die Angst vor Strafe evoziert (alte) Vernichtungsängste. Schließlich hat sie die Eltern im Stich gelassen, den Vogel getötet und den Hund verhungern lassen. Wie Bertha leidet Eckbert ebenfalls an starken Minderwertigkeitsgefühlen: „In manchen Stunden war er so sehr von seiner Nichtswürdigkeit überzeugt, daß er glaubte, kein Mensch, für den er nicht ein völliger Fremdling sei, könne ihn seiner Achtung würdigen“ (Tieck, 1986, S. 21). Eckberts Kompensation manifestiert sich im Machtstreben bis zu dem unbewussten Anspruch, über Leben und Tod eines anderen zu entscheiden. Der Ritter begeht den Mord an Walther, um die massiven Ängste zu bewältigen. Auch für ihn gibt es ausschließlich Extrempole, „Gut“ und „Böse“, wobei die eigenen negativen inneren Anteile nach außen verlagert werden. Dabei erscheint er nicht als kalter Killer, sondern viel mehr als ein von den im Wahn vorherrschenden Affekten und Angst-Illusionen (in die Enge) Getriebener, als würde ihm der Mord in seiner Verzweiflung passieren, „ohne zu wissen, was er tat, legte er an“ (ebd., S. 20). Eckbert und Walther (auch Eckbert und Hugo) können als die gegenläufigen Pole des psychodynamischen bzw. innerpsychischen Konflikts im Protagonisten

angesehen werden, in diesem Sinn tötet er einen Teil von sich selbst, spaltet also etwas ab, möglicherweise sein „inneres Kind“. Das kann aus Wührls Erkenntnis geschlossen werden, dass Bertha das Kind-Ich symbolisiert und gleichzeitig stirbt, als Eckbert Walther tötet (Wührl, 1984, S. 246). Durch die Psychose bezahlt er im Vergleich zu Bertha einen noch höheren Preis der Einsamkeit und Entfremdung von sich und der Welt. Nach dem Mord geht er zurück zur Burg, und es heißt: „Er hatte einen großen Weg zu machen, denn er war weit hinein in die Wälder verirrt“ (Tieck, 1986, S. 20). Der Satz, in welchem die Natur wieder das Innere der Figur nachzeichnet, lässt die Tiefe der psychotischen Verwirrung und die Tragweite der Entfremdung ahnen. Diese zeigt sich bei Eckbert auch im Symptom des Personen-Verkennens, wie es bei Erkrankungen aus dem schizophrenen Formenkreis öfters vorkommt. Er glaubt den ermordeten Walther beim Anblick Hugos zu erkennen: „Er sah noch immer hin und ward überzeugt, daß niemand als *Walther* mit dem Alten spreche“ (ebd., S. 22). Die Wandelbarkeit der Figuren ist naturgemäß nicht nur Symptom, sondern gleichzeitig Märchenmotiv.

Tieck treibt in seinem „Wahnsinnsmärchen“ die Leserinnen und Leser in eine heillose Verwirrung, weil diese der „geistigen“ Verwirrung Eckberts entspricht, der schließlich nach der Offenbarung der Alten zu Boden stürzt und stirbt. Schon nach dem Mord an Walther heißt es, „aber jetzt war er ganz mit sich zerfallen“ (ebd., S. 20). Der Zerfall seines Selbst – seine völlige Auflösung in der Psychose –, geht schließlich mit der physischen Auflösung, dem

Tod, einher. Das bedeutet gleichermaßen den endgültigen Zusammenbruch der Grenzen zwischen Wirklichkeit und Fiktion. So erhalten die Leserinnen und Leser am Ende keine Erklärung, was nun wahr und was erfunden war: „Der Leser erleidet dasselbe wie die schwindelige Figur“ (Bong, 2000, S. 301). „Damit bebildert der Text präzise die eigene Fiktion seiner Wirkung“ (a.a.O.). Er ist natürlich auch konkretistisch als (Kunst-)Märchen zu lesen: „Dabei liegt dem Wunderbaren im deutschen Kunstmärchen ein relativ einfaches Prinzip zugrunde: Es verändert die Kohärenz von Raum und Zeit, hebt die Schwerkraft und die Kausalität auf und belebt das Unbelebte“ (Wührl, 1984, S. 25). Und nicht zuletzt entspricht die Annahme, dass jede Wirklichkeit nur Einbildung sei, dem frühromantischen Denken (Bong, 2000, S. 335).

5 Die Alte: Spiegel der „arabesken Verschlingungen“ in der Lebens- und Textbewegung

Als die Alte in der Erzählung in Erscheinung tritt, wirkt sie auf Bertha befremdend und Angst einflößend, ihr eigentliches Aussehen ist nicht erkennbar, und es sind an ihr stets „Gesichtsverzerrungen“ (Tieck, 1986, S. 10) zu beobachten. Rath meint, diese sind Berthas personifizierte Angst, indem die Alte im Außen das Unfassbare des Erfahrenen, „das kein Bild im Bewußtsein zurückgelassen hat“ (Rath, 1996, S. 264), und den inneren Schrecken des Mädchens zur Schau stellt, den von Tieck vielzitierten „Schwindel der Seele“. Das „vom Bewußtsein Ausgeschlossene [...] oder Ver-

drängte, es treibt sein dämonisches Eigenleben“ (a.a.O.). Mit der „Aura des Unheimlichen“, welche die Alte in ihrer „hexenhaften Erscheinung“ umgibt, trägt sie auch Züge der „Jenseitigen“, „dem Einsiedler des Schauerromans nachempfunden“ (Wührl, 1984, S. 241). Wenn man den „Einsiedler-Aspekt“ auch als Zurückgeworfen-Werden auf sich selbst versteht, dann wird die Verzerrung genauso zum Symbol für die verhinderte Begegnung mit sich selbst. Die Alte spiegelt Bertha ihre Persönlichkeitsanteile, sie verkörpert „Böses“ wie „Gutes“, aber bevor dem Mädchen eine Integration möglich ist, läuft sie weg, wie eine Patientin, welche die Therapie abbricht. Böhme bekräftigt die Rolle der Alten: „Die Mittler sind Figuren, die den Adoleszenten bekannt machen mit in ihm selbst verborgenen Räumen des Unbewußten bzw. ihn an die bestehende Gesellschaftsordnung anschließen“ (Böhme, 1981, S. 142). Nach dem Versuch, narzisstische Wunschfantasien zu verwirklichen, ist keine Rückkehr mehr in die gesellschaftliche Ordnung möglich. Darin spiegelt sich der Konflikt zwischen dem sich nach Autonomie sehnenen Individuum und gesellschaftlicher Realität in der Romantik wider (ebd., S. 157). Bertha kann sich aus mangelndem Gemeinschaftsgefühl nicht in die Gesellschaft einfügen, nicht der von Adler wie auch von der Romantik als Lebensaufgabe definierten Anforderung gerecht werden. Damit hat sie die Prüfung nicht bestanden und wird von der Alten bestraft. Diese kommentiert am Schluss: „Warum verließ sie mich tückisch? Sonst hätte sich alles gut und schön geendet, ihre Probezeit war ja schon vorüber“ (Tieck,

1986, S. 24). Und auch Eckbert entgeht der Rache der Alten nicht, nachdem er ihr Angebot, ihm als „gutes Objekt“ in Form der Freunde Walther und Hugo zur Verfügung zu stehen, zurückgewiesen hat. Als der unglückliche Held vor der Alten im Wahn zusammenbricht, resümiert sie: „Siehe, das Unrecht bestraft sich selbst: niemand als ich war dein Freund Walther, dein Hugo“ (ebd., S. 24).

Meines Erachtens können die Gesichtsverzerrungen auch als Symbol der verzerrten Wahrnehmung Berthas, ihrer tendenziösen Apperzeption, gedeutet werden, indem das Mädchen die Alte nicht so wahrnehmen kann, wie sie ist; sie kann die Welt und die anderen – natürlich auch sich selbst – nicht richtig erkennen und begreifen, alles bleibt ihr in einem gewissen Sinn fremd. Und: Die Alte – ständig in Bewegung – steht auch für Verwandlung (sie hat auch mehrere Identitäten). Wenn es Bertha vor ihr gruselt, ängstigt sie sich möglicherweise genauso vor den Veränderungen, die in der Pubertät mit ihr vor sich gehen. Sie in dieser Phase zu begleiten, übernimmt die Alte als Mentorin, sie bietet ihr eine Nachreifung. Aber Bertha fällt auf: „Übrigens, wenn ich meine Geschäfte tat, bekümmerte sich die Alte nicht weiter um mein Wesen“ (Tieck, 1986, S. 14). Das zeigt, dass sich die Alte um keinen persönlichen Zugang zu der Protagonistin bemüht. Die Alte bemisst sie allein an der Erfüllung der Pflicht. Das verwundert nicht, denn der Romantik sind die Entwicklungsstufen der Kindheit noch nicht vertraut, „sondern es werden diese Phasen nach ihrer Entdeckung als gefährliche Epochen unzivilisierter Natur und verführbarer Sinnlichkeit global der

Unvernunft zugeschlagen und rationalistischen Strategien der pädagogischen Formierung unterworfen“⁸ (Böhme, 1981, S. 136). Daher werden Reifungsprozesse äußerst komplex symbolisiert, durch „räumliche Grenzziehungen, Raumbewegungen, Zeitordnungen sowie Mittlerfiguren – insgesamt ein strukturelles Feld, welches man als protopsychologisch ansehen kann“ (a.a.O.). „Das Drama der Sozialisation stellt Tieck nun im Wechsel von Grenzüberschreitungen von einer Raumordnung in die andere, also im Muster der rites de passages und der Initiation dar. Sozialisation wird begriffen als Bewegung im Raum“ (ebd., S. 138). Der Begriff der „rites de passage“ geht auf den französischen Ethnologen Arnold van Gennep zurück, der Übergangsriten als räumliche Grenzüberschreitungen ausmacht, welche mit Übergängen von einem Alter zum nächsten, von einer sozialen Welt in eine andere, einhergehen. Das schließt für ihn den Übergang vom magisch-religiösen zum säkulären Bereich mit ein (Gennep, 1999, S. 21ff.); bei Tieck entspricht dem ein stetes Passieren vom Märchenbereich zur profanen Wirklichkeit und umgekehrt, deren undeutliche Grenzen die „verstrickte“ persönliche Wandlungs- und Entwicklungsgeschichte der Figuren widerspiegeln. Nicht das Durchschreiten der Räume (Elternhaus, Hütte der Alten, Schloss) ermöglicht den Übergang von der

⁸ Gleichzeitig werden Kindheit und Jugend in der Romantik – möglicherweise als Abwehr der rationalen Unterwerfung durch die Erwachsenenwelt – auch idealisiert, wobei man sie, ähnlich wie das „einfache Volk“, näher am „ursprünglichen“ Leben sah, das noch nicht von aufgeklärter Verstandestätigkeit „verbildet“ war.

Kindheit über die Adoleszenz zur Erwachsenenwelt, sondern die Alte als Mittler- und somit Machtfigur, der sich Bertha aber entzieht und somit ihre Entwicklung behindert. Die Sozialisation als „(Übergangs-)Bewegung“ erinnert an Adlers Begriff der Lebensbewegung, welcher die Entwicklung der Persönlichkeit über das Ausbilden lebensstiltypischer Muster im Rahmen der Sozialisation fasst. Die Textgestaltung weist „unbegreiflich schnelle Beweglichkeiten“ im Sinn von „plötzlichen Umwendungen“ und „ständigen Wechsel“ (Bong, 2000, S. 290) auf. Die erzählerische Bewegung im Text kann als Entsprechung der psychischen und somit Lebensbewegung der Figuren betrachtet werden. Die Lebensbewegung erscheint besonders in der Alten personifiziert, die „in ständiger Wandlung begriffen, wie die Natur selbst“ (Wührl, 1984, S. 246) erscheint, wie „die psychische Natur“ möchte man ergänzen.

Die Lebensbewegung als lebensstiltypische (Fühl-, Denk-, Handlungs-)Struktur des Menschen kann aus Sicht der Chaostheorie als Grundmuster, welches das Individuum in der Kindheit aufgrund der Beziehungserfahrungen entwickelt und später in allen möglichen Varianten in neuen situativen Konstellationen wiederholt, gesehen werden⁹. In der Chaosforschung und der Synergetik geht es um diese Ordnungsmuster und ihre Abweichungen, um ihre Gesetzmäßigkeiten, die Form, die

Berechenbarkeit und Nichtvorhersagbarkeit der Varianten. Sie konstituieren sich aus den dynamischen Wechselwirkungen zwischen den Systemelementen (Strunk & Schiepek, 2014). Tiecks Gestaltung des *Eckbert* als literarische Arabeske verweist ebenfalls auf ein „kunstvolles Chaos“ in seiner Struktur, in der nicht mehr bestimmbar ist, was der Gesetzmäßigkeit des Wahren und was als Variante des Realen in der Fiktion märchenhaft erzählt wird. Die Variation des Grundmusters – typisch für ein chaotisches System – ergibt sich auch durch die spätere Einbettung des *Eckbert* in die *Phantasia*-Sammlung, wenn die Figuren in der Rahmenerzählung die Märchen kommentieren und so ihre Rezeption verändern. Auf die Veränderung durch den Rahmen weist Ahrend hin (Ahrend, 2012, S. 160). Darüber hinaus ist es die Absicht des Rahmendiskurses, „die Romantizität romantischer Poesie in nostalgischer Rückschau noch einmal erinnernd zu reproduzieren“ (ebd., S. 138); die Reflexion wird somit genauso zur Reproduktion der von der Früh- bis zur Spätromantik entstandenen Variationen des „romantischen Musters“. So wie hier die Grundmuster und Varianten in der Erzählkonstruktion zu finden sind, genauso spiegelt sich in der Erzählkonstruktion wiederum das Muster der Figuren und umgekehrt, beispielsweise wenn mit dem in der Psychose zerfallenden Eckbert die Textform ihre Einheit verliert. Das psychische Muster – die Struktur im Sinn der Chaostheorie wie im Sinn der Pathologie – erscheint abermals im Muster der ästhetischen (Anti-)Struktur des Textes, entsprechend einer arabesken, verschlungenen Poetik. Bertha ver-

⁹ Ich beziehe mich hier auf den Schweizer Psychiater Luc Ciompi (1997), der auf Basis der Chaosforschung „affektiv-kognitive Bezugssysteme“ des Menschen ausgemacht hat, die Adlers Apperzeptionsschema ähneln.

lässt – gemäß ihrem lebensstiltypischen Muster (Sehnsucht nach Nähe, aber Angst davor) – zuerst die Eltern und später „in einer Variante“ die Alte. So wird – individualpsychologisch nach Adler – das Ganze (Nähe-Distanz-Konflikt) in seinen Teilen (Weglaufen) erkennbar und umgekehrt. Das gegenseitige Spiegeln des ganzen Musters in den Teilen und vice versa ist auch ein Gedanke der Synergetik und dort unter „Fraktalität“ bzw. „Selbstähnlichkeit“ begrifflich gefasst (Strunk & Schiepek, 2014, S. 64ff.). Gleichmaßen spiegelt sich das Märchen *Eckbert* im Rahmen des *Phantasia* und umgekehrt, wenn dort über ästhetische Konzeption (das Ganze) diskutiert wird, die in der Märchenerzählung umgesetzt (Teil) ist. Und auch die Rahmen-, Binnen- und Teilerzählungen des *Eckbert* reflektieren als Teile das Ganze und umgekehrt. Die Alte ist das Bindeglied der Verschachtelungen, welche die Varianten ermöglicht, indem sie alle Erzählräume durchschreitet. Die sowohl inhaltlichen als auch gestalterischen Verschlingungen in Tiecks Arabeske ergeben somit ein literarisch-schöpferisches Chaos. Das „Aufbrechen scheinbar fixer Grundstrukturen samt anschließender Reintegration des Zerlegten in eine [...] schöne Ganzheit“ (Ahrend, 2012, S. 142) macht diese romantische, arabeske Verschlingung aus.

6 Ein „Poesieberauschter“: Tieck und „Eckbert“

Verschlungen mit dem Text ist naturgemäß auch das Leben des Autors. Aufgrund des be-

grenzten Raumes werden hier nur einzelne Aspekte seiner Biographie aufgegriffen.

Tieck wird als Sohn eines Seilermeisters, eines „Choleriker[s] mit schneller und gewaltiger Hand“ und einer Erziehungsauffassung „preußischen Kasernenstils“ (Rath, 1996, S. 19) geboren. Der Vater kompensiert seinen niedrigen sozialen Status durch die Rolle als autoritärer Herrscher in der Familie. Zu Hause wird nebeneinander her gelebt, der kleine Ludwig erfährt schon früh Entfremdung und Einsamkeit am eigenen Leib. Er wächst zwar in einem „aufgeklärten“ Zeitalter auf, in welchem aber Friedrich II, gleichsam als Gegensatz, Gehorsam als oberste Maxime der Staatsdoktrin formuliert (ebd., S. 20). Unschwer lässt sich Berthas Kindheit als Reflexion Tiecks eigener erkennen, geprägt von Armut, den Demütigungen durch den Vater und Einsamkeit. Die friderizianische Epoche als Sinnbild des autoritätshörigen Charakters des Bürgertums – getragen vom „freiwilligen“ kategorischen Imperativ der Philosophie Immanuel Kants – lässt kein Entwickeln von Moral durch Erfahrung zu. Die Norm ist immer schon vor dem Individuum da, es gehorcht dem der Vernunft folgenden (letztlich doch christlich und kaiserlich geprägten) „Über-Ich“: „Statt im konfliktvollen Handeln seine Maxime zu finden, setzt man sie sich selbst und spart den Konflikt ein“ (ebd., S. 21). Auch Bertha und Eckbert können sich nicht mit den antagonistischen Polen ihres Inneren, die den individuellen Konflikt markieren, auseinandersetzen und etwas daraus entwickeln, sondern sie werden vom „Fatum des Wunderbaren“, welches der autoritären Macht entspricht, bis zum (Todes-)Urteil ge-

trieben. Insofern kann man Tiecks frühe Dichtung auch als Parodie auf die preußische Härte und den kategorischen Imperativ verstehen (ebd., S. 23).

Tieck bewundert in jungen Jahren den Dichter Carl Philipp Moritz, der nicht nur Autor des berühmten Entwicklungsromans *Anton Reiser* ist, sondern auch Herausgeber der ersten deutschen wissenschaftlichen Zeitschrift für Psychologie, in welcher er die Selbstentfremdung des Menschen mit der Kindheit in einen Zusammenhang stellt (ebd., S. 34). Wie Moritz glaubt Tieck nicht mehr, dass Wahnsinn auf der mittelalterlichen Säfte- und Temperamentenlehre gründe, sondern dass die kranke Seele „von einsozialisierter Selbstunterdrückung“ (ebd., S. 49) zeuge. Dadurch wird die psychische Störung im *Eckbert* genauso zur Milieukritik. Moritz und Tieck verbindet eine ähnliche Herkunftsgeschichte, ein Trauma „des Bildungsprivilegs als Leistungsdruck“, das sie statt – wie von den Vätern bestimmt – zum Theologen zu werden, „literarisch als Bürgerschreck“ in Erscheinung treten lässt (ebd., S. 68). In einem Selbstexperiment als Student rezitiert Tieck leidenschaftlich zehn Stunden lang einen Schauerroman, so wie sich sein Vorbild, die Figur Anton Reiser, mit ganzer Inbrunst einer Lektüre hingegeben hat, um dann in der glücklichsten Begeisterung Erfüllung und Erleuchtung zu erleben. Tieck erfährt auch diesen „Ichmoment“, aber unmittelbar darauf folgen innere Dunkelheit, Leere und Verfolgungängste. Raths Schilderung von Tiecks Zustand – den „Visionen eines Wahnsinns“, dem „Sturz aus raum-zeitlichen Standardwerten in Überproportionierungen und

Verzerrungen“ (ebd., S. 72) – gleichen einem psychotischen Zusammenbruch. Dessen Projektion findet sich zum einen in den Verschränkungen der raum-zeitlichen Erzählstrukturen und gleichzeitig in der Ausgestaltung des Ichverlusts der Hauptfigur des *Eckbert*, als Zeugnis von Tiecks traumatischem Erlebnis, in welchem der angestrebte Offenbarungsgenuss zum destruktiven psychischen Desaster wird. Auch Eckbert trifft in völliger Entfremdung mit der Offenbarung die Zerstörung.

Tiecks Vater schickt den Erstgeborenen auf das damals modernste Gymnasium von ganz Preußen, um über die Bildung des Sohnes den gesellschaftlichen Aufstieg zu provozieren. Tiecks Rektor und Lehrer ist dort Friedrich Gedike, der Wegbereiter der preußischen Bildungsreform. Er prägt den jungen Tieck nachhaltig. Seine Pädagogik zeichnet sich dadurch aus, den Schülern eigenständiges Denken und Erarbeiten von Lehrstoff beizubringen, allerdings unter strengstem Drill (ebd., S. 30 ff.): „Tieck wird nach schulrhetorischem Usus zum Stilisten und Dichter durchtrainiert, gleichzeitig aber auch zum beobachtungsscharfen Sensualisten [...] zwischen Aufklärungsanspruch und Aufklärungswirklichkeit“ (ebd., S. 32). Die Schulzeit ist durchdrungen von Autoritätsangst, ein Initialerlebnis erzählt der gealterte Dichter noch persönlich seinem Biographen: Er soll einen Aufsatz schreiben, normalerweise hilft ihm der Vater dabei (hier schützt eine furchterregende Autorität vor der anderen), aber dieser verweigert herablassend die Unterstützung, weil das vorgegebene Thema ausgerechnet die Atmosphäre zu Hause berührt: „Gedanken über die Einsamkeit“.

In seiner Furcht schreibt der Primaner Tieck die ganze Nacht durch. Das Ergebnis ist eine Geschichte, in welcher er seine eigene Situation analysiert und die aufgrund der Authentizität Gedikes Lob erntet. Der junge Tieck erlebt hier wegweisend den Durchbruch einer Schreibblockade, die lange von der Angst genährt gewesen ist, vom Vater oder von Gedike gedemütigt und vor sich selbst lächerlich gemacht zu werden (ebd., S. 36ff.). Das erinnert an Tiecks Eckbert, der – ebenfalls vom Schicksal gedemütigt und von der Alten als Symbol der Macht mit dem Tod bestraft – lächerlich im Wahn verendet. Immer wieder wiederholt Tieck solcherart literarische Inszenierungen, die möglicherweise auch einen therapeutischen Effekt durch das Schreiben generieren. Die Machtverhältnisse kehren sich um: Tieck ist als Dichter jetzt selbst die Autorität, die seine Figuren demütigen und lächerlich machen kann. Vielleicht enthält er den Leserinnen und Lesern die kathartische Wirkung der Aristotelischen „seelischen Reinigung“ durch „Furcht und Mitleid“ (Aristoteles, 1982, S. 19, S. 35ff.) auch deshalb vor, weil er selbst kein Mitleid mit seinen Figuren hat, so wie man es ihm als Kind verwehrt hat. Aber es ist natürlich auch – wie gesagt – genauso als Parodie über und somit als Kritik an preußischen Autoritäten zu lesen. Denn: Humor, den Friedrich Schlegel zum zentralen Prinzip der literarischen Arabeske erhoben hat, zeigt sich bei Tieck in der Grotteske, indem er das Fürchterliche mit dem Lächerlichen liiert (Ahrend, 2012, S. 83). Dabei sind die Vernichtung, die (Verfolgungs-)Angst, die Entfremdung und die Hilflosigkeit der Figuren gestalterische Elemente,

mittels derer der Autor in kunstvoller Form, aber implizit eben auch von sich, erzählt. Rath sieht darin einen „Wahnsinnschmerz“, wenn der Dichter seine Märchenheldinnen und -helden lächerlich vor sich selbst zugrunde gehen lässt, – als Folge von Tiecks Scham über die selbst erlebten Erniedrigungen (Rath, 1996, S. 37). Der Literaturwissenschaftler vermutet, dass im *Eckbert* motivisch die Angstnacht des Aufsatzes heraufbeschworen wird (ebd., S. 37–38) und die „mythische“ Prüfungssituation an die Prüfungssituationen des Schülers Tieck (ebd., S. 38).

Was noch fehlt, ist *die eine* Offenbarung am Schluss, um es dem Autor des *Eckbert* gleichzutun: Tieck leidet zwei Mal in seinem Leben an einer bipolaren affektiven Störung, die Rath als „manische Depression“ erwähnt (ebd., S. 270), wie bereits in der Beschreibung von Tiecks junglichem Rezitiermarathon angedeutet worden ist. Möglicherweise wird im manischen Schaffensdrang das maßlose Training in der Kindheit – nun verselbstständigt – evident, und im depressiven Tief der damit einhergehende Horror der Demütigungen und der (Selbst-)Unterdrückung. Damit stehen sich auch schöpferische Kraft und psychische Starre gegenüber, die Pole des Autors, die er nicht integrieren kann. Der Dichter, der so manche seiner Werke in einer einzigen Nacht regelrecht auf's Papier treibt, kennt den Zusammenbruch Eckberts auch selbst, denn vom „Höhenflug seiner Selbstentgrenzung stürzt hier ein Poesieberauschter“ (ebd., 1996, S. 270). Mit Eckbert stürzt der Dichter, es ist ein schöpferischer Fall in den Abgrund seiner Seele.

Literatur

- Adler, Alfred (1907a/1977). *Studie über die Minderwertigkeit von Organen* (Neudruck der 2. Ausg. v. 1927). Mit einer Einführung von W. Metzger. Frankfurt am Main: Fischer.
- Adler, Alfred (1908e/2007). Die Theorie der Organminderwertigkeit und ihre Bedeutung für Philosophie und Psychologie. In: *Persönlichkeit und neurotische Entwicklung. Frühe Schriften (1904–1912)*. Hg. von Almuth Bruder-Bezzel. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 52–63 (Alfred Adler Studienausgabe, Bd. 1).
- Adler, Alfred (1912a/2008). *Über den nervösen Charakter (1912)*. Hg. von Karl Heinz Witte, Almuth Bruder-Bezzel & Rolf Kühn. 2. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (Alfred Adler Studienausgabe, Bd. 2).
- Adler, Alfred (1927a/2007). *Menschenkenntnis (1927)*. Hg. von Jürg Rüedi. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (Alfred Adler Studienausgabe, Bd. 5).
- Ahrend, Hinrich (2012). *Verschlungene Lineaturen: Die Poetik der Arabeske in Ludwig Tiecks Erzählwerk*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Aristoteles (1982). *Poetik*. (Manfred Fuhrmann, Übers. u. Hrsg.) Stuttgart: Reclam.
- Balint, Michael (2002). *Therapeutische Aspekte der Regression: Die Theorie der Grundstörung*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Böhme, Hartmut (1981). Romantische Adoleszenzkrisen. Zur Psychodynamik der Venuskult-Novellen von Tieck, Eichendorff und E.T.A. Hoffmann. In Klaus Bohnen, & Sven-Aage Jørgensen (Hrsg.), *Literatur und Psychoanalyse: Vorträge des Kolloquiums am 6. und 7. Oktober 1980* (Bd. 3 TEXT & KONTEXT Sonderreihe, S. 133–176). Kopenhagen: Wilhelm Fink Verlag.
- Bong, Jörg (2000). *Texttaumel: Poetologische Inversionen von "Spätaufklärung" und "Frühromantik" bei Ludwig Tieck* (Frankfurter Beiträge zur Germanistik 35). Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.
- Bowlby, John (1969/2008). *Bindung als sichere Basis: Grundlagen und Anwendung der Bindungstheorie*. München: Ernst Reinhardt.
- Ciampi, Luc (1997). *Die emotionalen Grundlagen des Denkens - Entwurf einer fraktalen Affektlogik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Gellinek, Janis Little (1970). Der blonde Eckbert: A Tieckian Fall from Paradise. In Jeffrey L. Sammons, & Ernst Schürer (Hrsg.), *Lebendige Form: Interpretationen zur deutschen Literatur. Festschrift für Heinrich E. K. Henel* (S. 147–166). München.

- Gennep van, Arnold (1999). *Übergangsriten (Le rites de passage)*. (Klaus Schomburg u. Sylvia M. Schomburg-Scherff, Übers.) Frankfurt am Main: Campus.
- Jolles, André (1982). *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. Tübingen: Niemeyer.
- Korff, Hermann August (1940). Frühromantik. In August Hermann Korff, *Geist der Goethezeit*, Bd. 3. Leipzig.
- Kreuzer, Ingrid (1983). *Märchenform und individuelle Geschichte: Zu Text- und Handlungsstrukturen in Werken Ludwig Tiecks zwischen 1790 und 1811*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Mayer, Mathias, & Tismar, Jens (1997). *Kunstmärchen* (3. Aufl.). Stuttgart: Metzler.
- Meißner, Thomas (2006). *Erinnerte Romantik: Ludwig Tiecks "Phantasmus"* (Stiftung für Romantikforschung XXXVII). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Rath, Wolfgang (1996). *Ludwig Tieck: Das vergessene Genie*. Paderborn: Schöningh.
- Rieken, Bernd (2011). Das Minderwertigkeitsgefühl und seine Kompensation; Wirk- und Zielursache, Fiktionalismus. In Bernd Rieken, Brigitte Sindelar, & Thomas Stephenson (Hrsg.), *Psychoanalytische Individualpsychologie in Theorie und Praxis* (S. 55–64). Wien: Springer.
- Schimmer, Leopold (2001). *Individualpsychologische Literaturinterpretation: Alfred Adlers Individualpsychologie und ihr Beitrag zur Literaturwissenschaft* (Europäische Hochschulschriften 1813). Wien: Peter Lang.
- Schmidbauer, Wolfgang (2004). *Der gitterlose Käfig: Wie unser Gehirn die Realität erschafft*. Wien: Springer.
- Segeberg, Harro (2003). "Romantische" Geselligkeit. In Helmut Schanze (Hrsg.), *Romantik-Handbuch* (S. 39–42). Stuttgart: Kröner.
- Strunk, Guido, & Schiepek, Günter (2014). *Therapeutisches Chaos: Eine Einführung in die Welt der Chaostheorie und der Komplexitätswissenschaften*. Göttingen: Hogrefe.
- Tieck, Ludwig (1985). Phantasmus. In *Schriften in zwölf Bänden*, Bd. 6. Hg. von Manfred Frank. Frankfurt am Main.
- Tieck, Ludwig (1986). Der blonde Eckbert. In Ludwig Tieck, *Der blonde Eckbert. Der Runenberg. Die Elfen* (S. 3–24). Stuttgart: Reclam.
- Wühl, Paul-Wolfgang (1984). *Das deutsche Kunstmärchen: Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen*. Heidelberg: Quelle und Meyer.

Autorin

Mag. Dr. Susanne Rabenstein
Landstraßer Hauptstraße 127/2/2
1030 Wien
Tel. 0699 19 44 37 50

Mail: susanne.rabenstein@gmx.at

geb. 1971 in Wien, Studium der Germanistik,
Publizistik und Kommunikationswissenschaft,
Studium der Psychotherapiewissenschaft,
Ausbildung zur Psychotherapeutin – Fachrich-
tung Individualpsychologie, Psychotherapeutin
in freier Praxis, Bildungsberaterin