

KAPITEL III

ANALYSE DES AUSGEWÄHLTEN WERKES: DER JUNGE TISCHLERMEISTER

3.1 Grundinformationen

Unter nahezu 40 Novellen, die sich ins Tiecksche Spätwerk einordnen, ist, *Der junge Tischlermeister*, den Tieck selber als „Novelle in sieben Abschnitten“ bezeichnet, der umfangreichste Text. Die Erzählung wurde erstmals im Jahre 1836 vollständig veröffentlicht. Die ersten Überlegungen zu dieser Arbeit offenbart Tieck deutlich im Vorwort: „*Der Plan zu dieser Erzählung ist geradezu einer meiner frühesten Entwürfe, denn er entstand schon im Frühjahr 1795*“ (Tieck, 1988: 11). Dazu merkt Schweikert in den von ihm herausgegebenen *Schriften 1834-1836* an, „*daß hier wenigstens teilweise eine Mystifikation vorliegt*“ (ebd.: 1113). Er vermutet, dass Tieck den Zeitpunkt der Entstehung der Arbeit auf 1795 vordatierte, weil er sich von dem Einfluss des im Jahre 1796 erschienenen Goethe-Romans *Wilhelm Meisters Lehrjahre* distanzieren wollte. Schweikert weist auf die Entsprechung beider Werke hinsichtlich der Themenkonstellation und der Motivwahl hin. Pöschel schließt sich Schweikerts Ansicht an. Er hält Tiecks Behauptung, bereits 1795 den Plan für diese Arbeit gehabt zu haben, für zweifelhaft, weil „*es wenig wahrscheinlich zu sein scheint, daß Tieck sich während der Arbeit am Roman ‚Franz Sternbalds Wanderungen‘, der 1796 erschienen ist, mit Ideen beschäftigt haben soll, die den im Künstlerroman zum Ausdruck kommenden Vorstellungen diametral entgegenstehen*“ (Pöschel, 1994: 204). Die Darstellung im vorhergehenden Kapitel unterstützt die Argumentation Pöschels. Im Künstlerroman *Franz Sternbalds Wanderungen* bildet der Künstler den Mittelpunkt der Handlung und die Kunst nimmt eine höhere Stellung ein als die Brauchbarkeit im Alltagsleben. Dagegen wird der Handwerker in *Der junge Tischlermeister* in den Mittelpunkt gerückt und die Kunst wird als Zugabe von Schönheit für Notwendigkeit aufgefasst. Diese konträren Kunstauffassungen beider Werke lassen Tiecks Behauptung, den Plan für *Der junge Tischlermeister* schon 1795, ein Jahr vor Erscheinung des *Sternbald* gehabt zu haben, schwer glaublich erscheinen.

Dass es erste Überlegungen zu dieser Arbeit nicht schon 1795 gegeben hat, ist damit nicht gesagt. Viel interessanter als diese Frage ist aber die lange Entstehungsgeschichte des Werkes. Tieck begann 1811, so lautet auch sein Vorwort, den Plan auszuarbeiten. 1819 erschien der erste Teil der Erzählung. Es dauerte dann noch siebzehn Jahre, bis die Arbeit vollendet wurde. Koopmann bemerkt, „*daß schon die Entstehungsgeschichte des Romans also dafür spricht, daß Tieck hier eher grundsätzliche Fragen als Tagesthemen abgehandelt hat*“ (Koopmann, 1989: 171). Auch Schweikert nennt diese Erzählung „*eine Frucht der Krise des Zeitalters wie der inneren Lebenskrise seines Autors*“ (Tieck, 1988: 1097).

Wie bereits in der Einleitung skizziert, zeichnet sich die Zeit um 1800 durch sozial-ökonomische Umbrüche aus. Die sozial-ökonomischen Umbrüche der Zeit lassen sich in verschiedenen Aspekten erkennen: der innere Gegensatz von Adel und Bürgertum, das Aufkommen der Industrialisierung und Kapitalisierung der ökonomischen Verhältnisse sowie die veränderten gesellschaftlichen Normen. Betrachtet man solche Symptome für Modernisierungsprozesse, findet man ein grundlegendes Thema, das sowohl Koopmann als auch Schweikert aufzeigt: die Begegnung der Vormoderne mit der Moderne. Bei dieser Begegnung zeigen sich die Widersprüche und Ambivalenzen des Modernisierungsprozesses und seine Auswirkungen. Pöschel beschreibt dies so:

„Dieser Wandlungsprozess verläuft nicht einheitlich, sondern ist durch extreme gesellschaftliche und kulturelle Ungleichzeitigkeiten gekennzeichnet: gerade in der Anfangszeit der gesellschaftlichen Modernisierung stoßen moderne und vormoderne Lebens- und Arbeitsformen mit großer Wucht aufeinander, behindern sich gegenseitig, vermischen sich miteinander oder setzen sich gegen die andere Form durch“ (Pöschel, 1994: 18).

Von diesem Gesichtspunkt her betrachtet erscheint der Konflikt zwischen der alten vormodernen Welt und der modernen Welt als Kernthema des *Jungen Tischlermeister*, das sich in verschiedenen Aspekten widerspiegelt. Den Roman unter diesem Aspekt der sozialen Verhältnisse zu untersuchen scheint noch berechtigter zu werden, wenn man Tiecks Motivation zur Schaffung dieses Romans berücksichtigt: „*Der Wunsch, klare und bestimmte Ausschnitte unsers echten deutschen Lebens, seiner Verhältnisse und Aussichten wahrhaft zu zeichnen, regte sich lebhaft in mir*“ (Tieck, 1988: 11).

Die Handlung des Romans spielt, wie aus mehreren Andeutungen zu erschließen ist, im Jahre 1804¹. Der Tischlermeister Wilhelm Leonhard, der schon verheiratet ist und eine eigene Werkstatt hat, lässt sich von seinem adeligen Jugendfreund Friedrich Elsheim zu einem Aufenthalt auf dessen Schloss überreden. Dort will Elsheim mit Leonhards Hilfe *Götz von Berlichingen* aufführen. Während der Hinreise begegnen beide Freunde vielen verschiedenen Leuten. Dies gibt ihnen Gelegenheit, ihre Meinungen zu Kunst und Gesellschaft miteinander und mit anderen auszutauschen. Dabei erzählt Leonhard dem Baron Elsheim auch von seiner verborgenen Jugendliebe zu einem Mädchen, das Kunigunde heißt und in Bamberg lebt. In einem Gasthof treffen beide Freunde einen Mann, der sich Wassermann nennt. Wegen seiner Grobheit und seiner radikalen Ansichten zur Liebe will sich Leonhard von ihm fernhalten.

Auf Elsheims Schloss, das an der fränkischen Grenze liegt, lernt Leonhard Elsheims Verwandte und seinen Bekanntenkreis kennen. Elsheim stellt Leonhard als Professor für Baukunst vor, damit sein Freund nicht von seinem Adelskreis missachtet wird. Die Aufführung des *Götz von Berlichingen* wird ein Misserfolg. Ein adeliger Jugendfreund Elsheims, Baron Mannlich, der nicht nur Regisseur ist, sondern auch die Hauptrolle des Götz spielt, schockiert das Publikum durch das von Goethe selbst in der Überarbeitung gestrichene bekannte Schimpfwort. Elsheims Mutter und ihre vornehmen Gäste verlassen wegen des peinlichen Vorfalles vorzeitig das Schloss.

Während seines Aufenthalts auf dem Landgut gerät Leonhard allmählich in den Bann einer erotisch aggressiven koketten adeligen Frau, nämlich Charlotte von Flemings. Ihre verführerische Schönheit lockt Leonhard an und führt zu einem Konflikt zwischen ihm und Elsheim, der ebenfalls Interesse an ihr hat.

Nach der gescheiterten Aufführung des *Götz* schlägt Professor Emmrich vor, ein Lustspiel von Shakespeare, *Was ihr wollt*, aufzuführen. Diesmal bereitet die Aufführung der Baronesse große Freude. Sie vergibt Baron Mannlich seinen Fehler. Diese

¹ Schwering nennt zwei beweiskräftige Stellen im Text: Zum einen wird im dritten Abschnitt „vom ganz kürzlich erschienenen *Heinrich von Ofterdingen*“ gesprochen. Dieser fragmentarische Roman von Novalis wurde posthum von Tieck 1802 herausgegeben. Zum anderen spricht Emmrich im vierten Abschnitt von der kürzlich erfolgten Aufführung der umgeänderten *Götz*-Fassung in Weimar. Der *Götz* wurde 1804 in Weimar aufgeführt. Es ist deshalb anzunehmen, dass der Roman 1804 spielt (Schwering, 1984: 234f.).

Aufführung unter Regie von Professor Emmrich führt nicht nur zur Versöhnung zwischen der Baronesse und dem Baron Mannlich, sondern sie dient auch dazu, durch die Wechselwirkungen zwischen den Theater-Rollen und den Charakteren des Romans die Beziehung zwischen den Figuren zu verdeutlichen. Das wird durch die Aufführung von Schillers *Räubern* noch verstärkt. Vor allem kann sich Leonhard aus der Verlockung Charlottes lösen. Er fühlt sich schuldig und kann erst jetzt seine innige Liebe zu seiner Ehefrau Friederike empfinden. Ähnliches gilt für den Baron Elsheim, der sich zuvor nicht in seine entfernte Verwandte Albertine verlieben konnte, obwohl seine Mutter ihn zur Heirat mit ihr drängte. Erst nach dem Theaterspiel erkennt er ihr schönes Wesen und beschließt die Heirat.

Nach der Aufführung von Schillers *Die Räuber* will Leonhard abreisen. Allerdings geht er nicht sofort nach Hause, sondern reist noch weiter in seine „Vergangenheit“. Als Erstes fährt er nach seinem geliebten Nürnberg. Er will dort altdeutsche Künste genießen und die Atmosphäre seiner Jugendzeit wieder erleben. Doch es läuft nicht so, wie er gedacht hat. Die Stadt hat sich sehr verändert und er trifft dort zufällig Herrn Wassermann wieder, den er nach dem ersten Treffen nie wieder zu Gesicht zu bekommen gehofft hatte. Wassermann wird kurz vor Leonhards Abreise Opfer seines Lebensstil: Er stirbt, als er auf der Flucht vor der Polizei betrunken vom Pferd stürzt.

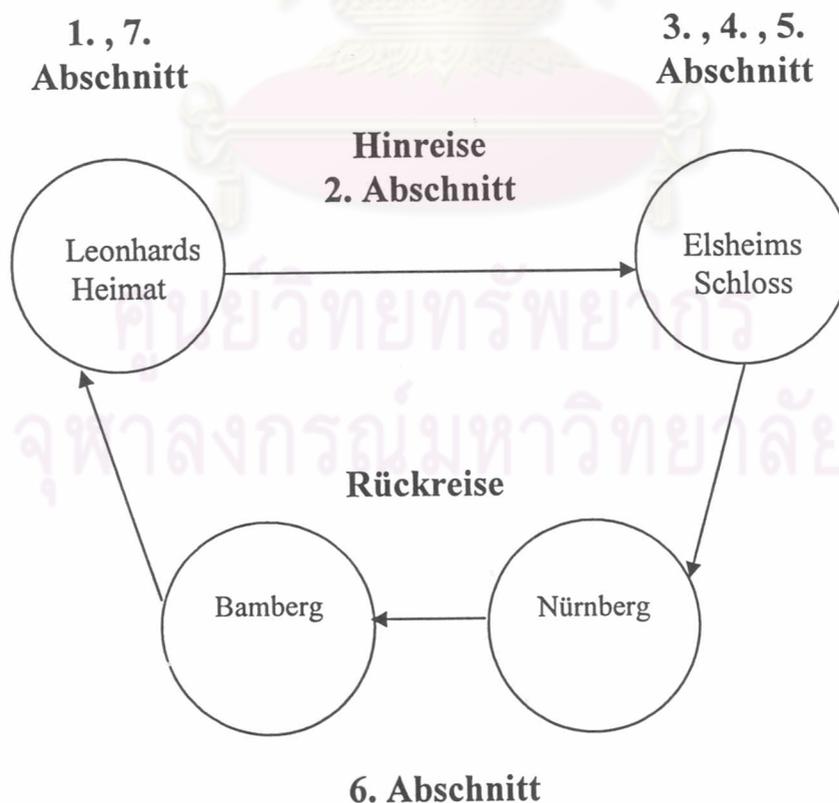
Leonhard reist noch weiter nach Bamberg, um Kunigunde, seine Jugendliebe, zu besuchen. Dort findet er sie allein zu Hause. Im Gespräch erfährt er überrascht, dass sie schon verlobt ist. Ihr Verlobter ist der gleiche Unhold, der sie einmal misshandelt hat, als Leonhard zur rechten Zeit erschien, um sie zu retten. Viel erstaunter noch ist Leonhard, als er jetzt erkennt, dass es sich bei Unhold und Verlobtem um Wassermann handelt. Die arme Kunigunde arbeitete zu Hause, ohne zu wissen, dass ihr Verlobter schon tot war. Leonhard teilt ihr den Tod ihres Verlobten mit und lebt dort drei Wochen mit ihr zusammen. Er hilft ihr bei ihrem Geschäft. Besonders macht er sich große Mühe, dass Wassermanns Testament zu Gunsten von Kunigundes Familie ausgelegt wird. Als Kunigunde stirbt, was sie selbst mehrmals vorausgesehen hatte, kehrt Leonhard zurück.

Zwei Jahre nach seiner Rückkehr zu seiner Familie bekommt Leonhard sein eigenes Kind, das er nach dem Namen der Gattin seines Freundes Elsheim Albertine nennt. Elsheim nennt seinen Sohn Wilhelm, so lautet der Vorname Leonhards. Am ersten

Tag des Frühlings treffen sich die zwei Familien wieder im Hause Leonhards. Beide Freunde sind sehr froh und erzählen von ihren Neuigkeiten.

Wirft man einen Blick auf die Bauform der Erzählung, fällt es auf, dass der erste Abschnitt (Exposition) und der siebte Abschnitt (Lösung) der Erzählung eine wiederkehrende Struktur geben. Der Protagonist beginnt seine Reise von zu Hause und kehrt dorthin zurück. Der Handlungsort beider Abschnitte ist Leonhards Heimat. Der zweite Abschnitt stellt die Hinreise der beiden Freunde dar. In den drei mittleren Abschnitten verläuft die Handlung auf Elsheims Schloss. Die Abschnitte umfassen die Vorbereitungen und Diskussionen des Theaterspiels sowie die Aufführungen von *Götz von Berlichingen*, *Was ihr wollt* und *Die Räuber*. Der sechste Abschnitt enthält die Abreise Leonhards und seine Exkursionen nach Nürnberg und Bamberg, besonders sein Wiederfinden und den Tod Kunigundes. Durch das folgende Schaubild lässt sich die wiederkehrende Struktur der Erzählung verdeutlichen.

Schaubild 1: Die wiederkehrende Struktur der Erzählung



Die Ereignisse im 3. 4. und 5. Abschnitt verhalten sich zueinander auf eine Weise, die man als Entwicklungsprozess betrachten kann. Die innere Struktur der drei Abschnitte stellt sich als „Konflikt und Lösung“ dar. Wir sehen, dass sich im 3. und 4. Abschnitt einige Konflikte einstellen: der Misserfolg der ersten Aufführung des *Götz*, der zu einem Konflikt zwischen Elsheims Mutter und Baron Mannlich führt, der Konflikt zwischen Elsheim und Leonhard, Elsheims Abneigung gegen Albertine. Schließlich lösen sich diese Konflikte teilweise im 5. Abschnitt auf. Da kommt es beispielsweise zur Versöhnung zwischen Elsheims Mutter und Baron Mannlich. Elsheim und Leonhard verstehen sich besser miteinander und durch Prof. Emmrich wird Elsheim die verborgene Liebe und das edle Wesen Albertines verraten, sodass er von nun an nicht mehr gegen die Aussicht, sie zu heiraten, aufbegehrt.

3.2 Gattungsproblematik des Werkes : Novelle oder Roman?

Für fast alle Untersuchungen, die *Der junge Tischlermeister* zu ihrem Gegenstand machen, ist es offensichtlich unverzichtbar, sich kritisch mit der Frage nach der literarischen Gattung dieser Erzählung auseinanderzusetzen. Die Frage hat ihren Ausgangspunkt in Tiecks Entscheidung, seinen mehr als 400-seitigen Text als „Novelle in sieben Abschnitten“ zu bezeichnen. Man muss sich fragen, warum Tieck sein Werk, das durch seine ungewöhnliche Länge eher einem Roman gleicht, als „Novelle“ etikettiert. Die Untersuchungen versuchen aus Tiecks Perspektive mögliche Gründe dafür herauszufinden, indem sie nicht nur auf die sozial-politische Bedingungen blicken, sondern auch die von Tieck selbst formulierte Novellen- bzw. Romandefinition heranziehen. Obwohl sich die Untersuchungen dabei auch auf die mit normativem Anspruch auftretende literaturwissenschaftliche Gattungstypologie berufen, um zu zeigen, dass Tiecks Novellendefinition davon abweicht, mögen sie nicht den endgültigen Beschluss fassen, dass diese Erzählung eigentlich als „Roman“ hätte bezeichnet werden sollen. Die Untersuchungen streben also nicht an, die landläufige Goethesche Novellendefinition zu nehmen, um Tiecks Gattungsbezeichnung zu dementieren.

Auch die vorliegende Arbeit möchte sich auf eine solche normative Diskussion nicht einlassen. Statt vergeblich die Frage nach dem Soll zu stellen, scheint die Frage des

Warum interessanter und produktiver zu sein. Schwering schreibt in seiner Arbeit, dass „es Anhaltspunkte für die Berechtigung gibt, die von Tieck gewählte Bezeichnung nicht einfach zu ignorieren und ihren möglichen Implikationen nachzugehen“ (Schwering, 1985: 104). In diesem Abschnitt geht es hauptsächlich um zweierlei: zuerst werden verschiedene Ansichten zu Tiecks Entscheidung für die Bezeichnung Novelle aus den Untersuchungen von Koopmann, Pöschel und Schwering zusammenfassend dargestellt, sodann wird darauf hingewiesen, dass Tiecks Entscheidung für die Novelle und seine Novellendefinition auch mit der Reaktion auf neue gesellschaftliche Kräfte zu tun hat, was unser Thema betrifft.

Beginnen wir mit Koopmanns Arbeit *Freiheitssonne und Revolutionsgewitter: Reflexe der Französische Revolution im literarischen Deutschland zwischen 1789 und 1840* (1989). Sein siebtes Kapitel, wo er *Der junge Tischlermeister* ausführlich behandelt, trägt den Titel „Ein Roman gegen die Revolution“. Koopmann folgt Tiecks Gattungsbezeichnung als Novelle nicht, sondern betrachtet die Erzählung als Roman. Koopmann behauptet, dass Tieck mit der Entscheidung für Novelle ein Zugeständnis an die jungdeutsche Auffassung von Roman und Novelle macht, „denn das Junge Deutschland schrieb ebenfalls Novellen, die häufig genug verkappte oder offenkundige Roman waren“ (Koopmann, 1989: 172). Das lässt vermuten, dass Tieck damit versucht, sich an progressive soziale Kräfte anzupassen. Darüberhinaus schildert Koopmann die Lage des literarischen Konsums in den 20er und 30er Jahren des 19. Jahrhunderts, in denen „ein reges Bedürfnis nach geselliger Unterhaltung aufgekommen war und Tieck war derjenige, der dem literarischen Markt mit seinen Novellen am besten entsprach“ (ebd.: 171). Dass Tieck seine Erzählung als Novelle ausgab, hält Koopmann nicht für ungewöhnlich, weil Tieck dadurch seine Fähigkeit zeigt, mit der literarischen Strömung mitzuschwimmen (ebd.: 172).

Burkhard Pöschel versucht in seiner Arbeit *Im Mittelpunkt der wunderbarsten Ereignisse* (1994) einerseits sich gegen Koopmanns Ansicht zu wenden, andererseits aber auch sie zu ergänzen. Statt dass Tieck sich an der jungdeutschen Novellenpraxis orientiert, wie Koopmann meint, war Tieck laut Pöschel selbst das Vorbild für viele Autoren des Jungen Deutschland. Pöschel führt an, dass Tieck immerhin, was die Novellenproduktion angeht, seit den 20er Jahren der bekannteste und wichtigste Schriftsteller in Deutschland war (Pöschel, 1994: 204). Er fügt auch hinzu, dass

Tiecks Entscheidung, die lange Erzählung vom *jungen Tischlermeister* mit dem gewohnten Untertitel „Novelle“ zu versehen, nicht nur damit zu tun hat, dass der Novellenkonsum in dieser Zeit zur Blütezeit gelangte, also mit Verkaufsstrategie. Viel interessanter als das scheint ihm der Einfluss der politischen Lage in Deutschland, die auf Tiecks Denken maßgebend einwirkt. In diesem Punkt folgt Pöschel Koopmanns Hinweis auf die Veröffentlichungspraxis des Jungen Deutschland: die jungen Autoren versuchen den Zensurbestimmungen und -maßnahmen der Restaurationszeit auszuweichen, indem sie ihre romanhaften Arbeiten als Novellen maskieren. Man mag vielleicht den Einwand vorbringen, dass eine Arbeit wie *Der junge Tischlermeister* keine politische Drohung darstellen kann. Dem wird entgegengehalten, dass „die alten Werte“, die der Wiener Kongress mit den Restaurationsmaßnahmen versucht zu bewahren, nicht nur politisch gemeint waren, sondern auch moralisch. Themen wie Sexualität und Ehebruch, die in *Der junge Tischlermeister* behandelt werden, können auch als eine Bedrohung dieser Werte angesehen werden. Pöschel geht von hier aus weiter und findet einen Anhaltspunkt, der Tiecks Entscheidung für die Bezeichnung Novelle aufklären kann. Er nimmt nämlich Bezug auf Tiecks Auffassung über die Novelle als offen für unkonventionelle Themen. Pöschel sieht darin das Motiv für Tieck, die Erzählung mit der entsprechenden Gattungsbezeichnung zu versehen, „denn für ihn [Tieck] ist die Form der Novelle auch dazu geeignet [...]“ (ebd.: 206). Pöschel bezieht sich dabei auf Tiecks Behauptung in der Vorrede zum *Jungen Tischlermeister*: Er halte „die Form der Novelle auch dazu geeignet [...], manches in konventioneller oder echter Sitte und Moral Hergebrachte überschreiten zu dürfen (wodurch sie auch vom Roman und dem Drama sich bestimmt unterscheidet)“ (Tieck, 1988: 12).

Tiecks Auffassung der Eigentümlichkeit der Gattung Novelle wird in Schwerings Arbeit *Epochenwandel im spätrömantischen Roman* (1985) ziemlich eingehend diskutiert. Schwering schließt sich einer Bemerkung von Schröder an:

„Zunächst fällt auf - wenn wir einmal bei den formalen Kriterien verbleiben -, daß sich Tieck bei einem anderen Werk seiner Spätzeit von vergleichbarer Länge, bei ‚Vittoria Accorombona‘, bei der Herausgabe durchaus für die Bezeichnung ‚Roman‘ entschieden hat, wenn auch unterschiedliche Namen für das im Entstehen

begriffene Buch verwendet worden waren“ (Schröder zit. nach Schwering, 1985: 104).

Schwering löst das obige Rätsel, indem er Tiecks spätere Novellentheorie heranzieht. Im Vorbericht zum 11. Band seiner Gesammelten Werke von 1829 äußert sich Tieck wie folgt:

„Aber alle Stände, alle Verhältnisse der neuen Zeit, ihre Bedingungen und Eigenthümlichkeiten sind dem klaren dichterischen Auge gewiß nicht minder zur Poesie und edlen Darstellung geeignet, als es dem Cervantes seine Zeit und Umgebung war, [...]“ (Tieck zit. nach ebd.: 105).

Laut Schwering sieht es der späte Tieck als Aufgabe des Novellendichters an, sich mit der eigenen Zeitgeschichte zu beschäftigen und sie zur Dichtung zu machen, während dies dem Roman wegen seines poetischen Universalitätsanspruchs versagt ist. Hier verweist Schwering auf einen Unterschied zwischen der romantischen Theorie des Universalitätspostulats und Tiecks späterer Auffassung davon:

„Während [...] die romantische Theorie davon ausging [...], daß das Universalitätspostulat mit dem Bezug auf eine zeitgenössische Gegenwart vereinbar sei, verabschiedet Tieck derartige Auffassungen: Poetische Universalität ermöglicht nur der Rückgriff auf vergangene Zeiten, die der Poesie ein vermeintlich größeres Daseinsrecht einräumten als die Prosa der Lebensverhältnisse der Moderne“ (ebd.: 105).

Während die Novelle also dafür geeignet ist, die Prosa der Lebensverhältnisse der Moderne darzustellen, trägt die Roman die Funktion, die Poesie der Lebensverhältnisse, die dem Dichter bereits historisch erscheinen, zum Gegenstand zu machen. Dass die Handlung in *Der junge Tischlermeister* 1804, zu Tiecks Lebzeiten, spielt, während die Handlung in *Vittoria Accorombona* ins 16. Jahrhundert verlegt wird, scheint seine Gattungsbezeichnung „Novelle“ für *Der junge Tischlermeister* und „Roman“ für *Vittoria Accorombona* zu rechtfertigen.

Außerdem bezieht sich Schering auf die Theorie des Romans von der Romantik bis in 20. Jahrhundert hinein, die immer wieder betont „*daß diese Gattung die Totalität einer Lebens und Weltanschauung zum Gegenstand oder doch die Gesinnung zur Totalität habe*“ (ebd.: 106), während die Novelle, wie bei Vischer, einem zeitgenössischen Ästhetiker, erwähnt, „*nicht das umfassende Bild der Weltzustände [gibt], aber einen Ausschnitt daraus, der mit intensiver momentaner Stärke auf das größere Ganze als Perspektive hinausweist, [...]*“ (ebd.). So ist Tiecks Gattungsbezeichnung Novelle für *Der junge Tischlermeister* eigentlich schon begründet, wenn Tieck seine Motivation im Vorwort deutlich macht, nur „Ausschnitte“ zeichnen zu wollen.

Wir sehen, dass Tiecks Hinwendung zur Novelle uns zweierlei zeigt: seine Abwendung von der Romantik und seine Strategie zur Begegnung mit neuen gesellschaftlichen Kräften.

1) Der späte Tieck löst sich allmählich von der romantischen Strömung dadurch, dass er die romantische Theorie des Universalitätspostulats anders auffasst. Die markante Folge ist, dass er, wie schon gezeigt, den Charakter der literarischen Gattungen Roman und Novelle neu bestimmt. Eine weit reichende Nachwirkung davon ist darin zu erkennen, dass er die Theorie der Gattungsmischung, an der er in seinen Frühwerken treu festhält, in seinem Spätwerk aufgibt. In *Der junge Tischlermeister* finden wir keine lyrische Einlage mehr. Diesem tiefgreifenden Bewusstseinswandel hinsichtlich der romantischen Theorie entspricht ganz deutlich seine gewandelte Kunstauffassung, die bereits im vorigen Kapitel besprochen wurde.

2) Tiecks Hinwendung zur Novelle kann als eine Strategie zur Begegnung mit neuen gesellschaftlichen Kräften betrachtet werden. Ob Tieck dadurch sein Zugeständnis an die jungen Autoren zeigt, wie Koopmann behauptet, oder er sich von ihnen nachahmen lässt, wie Pöschel anführt, ist nicht so wichtig wie die Tatsache, dass beides auf seinen engen Kontakt mit ihnen hinweist. Tieck will sich als „zeitgemäß“ zeigen, um sich gegen Vorwürfe von jungen Autoren zu verwehren, die ihn als „rückschrittlichen Romantiker“ ansehen (Klett; 1989: 38). Tieck geht darauf in seiner Vorrede zum *jungen Tischlermeister* ein:

„Wenn die jüngere ungestüme Welt mich jetzt so oft aufruft und schilt, ich soll lernen, erfahren, mitgehen, verstehen und fassen, und ich werfe einmal Blicke in diese Produkte meiner neuesten und frischesten Zeitgenossen, so kann ich mich des Lächelns nicht erwehren, weil so viele dieser neuen großen Entdeckungen und Wahrheiten schon längst in meinen Schriften, zum Teil den frühesten, stehen“ (Tieck, 1988: 12).

Dass er in *Der junge Tischlermeister* unmoralische Themen wie Ehebruch in der bürgerlichen Familie und freizügige Sexualität zulässt, gibt zu erkennen, dass Tieck sich gesellschaftliche Erscheinungen bewusst machen und sie nicht einfach ignorieren will. Er lehnt sie nicht sofort ab, sondern verleiht ihnen ein Sprachrohr in Form der Konversation, die *Der junge Tischlermeister* strukturell sehr stark prägt.

Von daher betrachtet sehen wir, dass Tiecks Abwendung von der Romantik eigentlich seinem Willen zur Bewältigung des gesellschaftlichen Fortschritts korrespondiert, was der These der vorliegenden Arbeit entspricht. Obwohl Tieck in *Der junge Tischlermeister* doch eine Menge von romantischen Motiven und Vorstellungen spüren lässt, besonders im ersten Abschnitt, erscheinen sie, wie Schwingen ausführt, häufig gebrochen, als „Zitate“, die die Romantik bereits in historische Distanz rücken (Schwingen, 1985: 152). Außerdem wird die Erscheinung der romantischen Motive vom Bild des „hektischen Alltagsleben“ begleitet. Die romantische Kunstvorstellung ist zwar auch noch spürbar, aber es taucht eine andere Kunstvorstellung auf, die nicht nur geistige und ästhetische Eindrücke gewinnen soll, sondern auch das hektische Alltagsleben verschönert. Damit werden wir uns im nächsten Abschnitt intensiver beschäftigen.

3.3 Darstellung der zwei gegensätzlichen Welten

Das Eingehen auf die Erscheinung der zwei widersprüchlichen Welten in *Der junge Tischlermeister* ist unvermeidlich mit der grundlegenden Frage verbunden, wie man die „alte“ Welt und die „neue“ Welt erfasst. Demzufolge ist es sinnvoll, zunächst im Folgenden diese zwei Begriffe klarzustellen. Das zielt darauf, zu zeigen, inwiefern sich die beiden Welten voneinander unterscheiden.

3.3.1 Zur Klärung der Begriffe: Die „alte“ Welt und die „neue“ Welt

Dass der Roman eine Zeitanalyse liefert, liegt klar auf der Hand. Immer wieder geht es im Roman um Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Das kann man unschwer in den zahlreichen und langen Gesprächen während der Handlung erkennen. Ein Beispiel dafür ist die Unterhaltung zwischen Leonhard und Elsheim auf dem Weg nach Elsheims Schloss im zweiten Abschnitt des Romans. Leonhard wird nach dem Grund für seinen Entschluss zum Handwerk gefragt. In seiner Antwort personifiziert er das Handwerk als *„eine verstoßene, gering geachtete Schwester“* der höheren Kunst, *„die sich unmittelbar der Not, der Trauer des Lebens annimmt und uns mit stiller Heiterkeit über alles trösten will, was uns betrübt oder beschwert“* (Tieck, 1988: 56). Leonhard äußert, dass diese Eigenschaft des Handwerks in älteren Zeiten hochgeschätzt wurde. In der Gegenwart dagegen wird die sich darin ausdrückende Lebenseinstellung für lächerlich gehalten:

„Diese immer verschwindene Lust ist es, die unsern Vorfahren so unentbehrlich war, die sich in ihren ländlichen Festen oft als Kinderei und Torheit äußerte, über welche unsere neuere Vernunft lächelt, und sie auch gänzlich abzustellen sucht“ (ebd.).

Daraufhin vergleicht Leonhard Möbelstücke in alten Zeiten mit den gegenwärtigen. Im Großen und Ganzen vertritt er die Ansicht, dass die Baukunst in alten Zeiten die Vereinigung der Notwendigkeit und des Zierrats verwirklicht, während die in seiner Zeit den Hang hat, sich bloß an Brauchbarkeit und Zweckmäßigkeit zu orientieren, *„so daß ich [Leonhard] über diesen Hussitensinn und die bilderstürmende Roheit unserer Tage Tränen hätte vergießen können“* (ebd.: 58). Elsheim stimmt ihm darin zu: *„Dieser jakobinische Zerstörungssinn [...] hat sich freilich unserer Zeit übermächtig bemächtigt, und hängt genau mit einer gewissen Aufklärung und unbedingten Verfechtung des Bürgerstandes zusammen“* (ebd.)

Im vierten Abschnitt des Romans spielt sich eine Szene ab, in der Leonhard und Charlotte gemeinsam eine Zeitanalyse vornehmen. Dabei gehen sie von der Handlung des *Götz von Berlichingen* aus. Leonhard behauptet:

„die bessere Zeit geht unter, und mit ihr der brave Götz, ihr Repräsentant; sie wird verdrängt oder erdrückt von einer anderen, die uns als die der List und Verstellung, der Unwahrheit und Treulosigkeit gemahnt; ihre Repräsentanten, Adelheid und Weislingen, gehen ebenfalls in dem Sturm der Begebenheiten zu Grunde, den sie erregt haben, den sie aber nicht bewältigen können“ (ebd.: 221).

Charlotte widerspricht und nennt die Auffassung des stetigen Verfalls eine „Täuschung der Geschichte“:

„und dann, sagte Charlotte, tritt ein anderes Zeitalter auf, das für uns jetzt Lebende auch schon ein längst veraltetes ist; dieses verspielt sich wieder an einem einbrechenden, welches als das schwächere und schlechtere erscheint; und so geht es immer fort, und das ist die Täuschung der Geschichte, die, so vorgetragen, vielleicht kein wahres Wort enthält“ (ebd.).

Leonhard äußert sich differenzierter: „Die Zeitalter wechseln wohl in Güte und Schlechtigkeit; bald tritt diese, bald jene Vortrefflichkeit mehr und deutlicher hervor, und die Aufgabe ist, an diesen Zeichen die Zeit zu erkennen“ (ebd.).

Das, was Leonhard und Charlotte ausführen, bezieht sich zwar auf die Handlung des *Götz von Berlichingen*, zeigt aber gleichzeitig unterschiedliche Haltungen zu ihrem eigenen Zeitalter, das, wie auch das Jahrhundert des Götz, als Übergangszeit betrachtet wird.

Aus den hier angegebenen Beispielen ergibt sich ein Kriterium für die Entscheidung, was zur alten und neuen Welt gehört; nämlich die Perspektive des Romans. Im Allgemeinen gehört das, was als vergangen angesehen wird, zur alten Welt und das, was als gegenwärtig oder kommend angesehen wird, zur neuen Welt. Dabei gehen wir selbstverständlich von der Zentralperspektive des Protagonisten, Leonhard, aus.

Dass Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft das Thema des Romans bilden, ist kein Zufall, denn der Roman entstand in der Zeit um 1800, also in einer Übergangszeit. Außerdem ist es bemerkenswert, dass *Götz von Berlichingen*, der im Roman eine zentrale Stelle einnimmt, auch vom Zeitwandel handelt. Um aber zu

verstehen, vor welchem Hintergrund was im Roman von wem als „alt“ und „modern“ bezeichnet wird, müssen wir uns mit den Begriffen, der alten Welt und der neuen Welt auch im Hinblick auf Realgeschichte beschäftigen.

Die historische Situation des 19. Jahrhunderts, mit der wir uns bereits in der Einleitung befasst haben, ist gekennzeichnet von der Spannung zwischen alten traditionellen Kräften und neuen progressiven Kräften, die jeweils ihre eigenen sozialpolitischen Idealvorstellungen vertreten, und zwar den Konservativismus und den Liberalismus. Die politische Auseinandersetzung greift auf die literarischen Verhältnisse so tief über, dass die deutsche Literaturgeschichtsschreibung zwei verschiedene, sich feindliche gegenüberstehende Richtungen sieht. Die eine Richtung, die Biedermeier genannt wird und weitgehend unter dem Einfluss der Romantik steht, beschränkt sich auf die ästhetische und künstlerische Wirkung. Sie distanziert sich von der sozialen und vor allem der politischen Dynamik. Die andere Richtung verkörpert die liberalen und antifeudalistischen Ideale der Französischen Revolution und widmet sich deshalb dem sozialen und politischen Tagesgeschehen. Diese literarische Richtung wird als Vormärz oder Junges Deutschland bezeichnet.

Das konträre Bild der alten Welt und der neuen Welt steht für diese feindlichen Figuren, sowohl im sozial-politischen als auch im literarischen Aspekt. Nipperdey versucht in seinem Aufsatz Probleme der Modernisierung in Deutschland (1979) Eigenschaften der Modernisierung zu bestimmen, indem er eine Reihe von Merkmalen für sie nennt. Dabei räumt er ein, dass *„eine solche Beschreibung in einer Fülle von Dichotomien (prämodern-modern) endet, während die historische Wirklichkeit aus Übergängen und Mischungen besteht...“* (Nipperdey, 1979: 293). Trotzdem findet er dieses Vorgehen sinnvoll, weil *„es sich um Idealtypen handelt, die uns die Wirklichkeit präziser begreifen und erklären lassen“* (ebd.). Um den Unterschied zwischen der alten Welt und der neuen Welt zu beleuchten, ist es deshalb nützlich, seinem Vorgehen zu folgen.

Die alte Welt zeichnet sich durch konservative Leitbegriffe aus: Ordnung, Stabilität und Bewahren. Diese drei Begriffe hängen eng miteinander zusammen. Entgegen liberalen Forderungen halten die Konservativen die althergebrachte Ordnung für die Verhütung des Chaos. Die traditionelle Ordnung gewährt der Gesellschaft Stabilität,

folglich sollte man die traditionelle Ordnung bewahren. Im politischen Aspekt versteht man unter der alten Ordnung das Feudalsystem. Der Staat wird von einer personalen Herrschaftsorganisation kontrolliert. *„Zur Erhaltung von Ordnung und Stabilität bedarf es der Autorität [...] Autorität (nun) muß einheitlich sein, man kann die Staatsgewalt nicht teilen, das entbindet nur den permanenten Konflikt der heterogenen Elemente der Gesellschaft“* (Nipperdey, 1998a: 314). Der Wirtschaftssektor beruht auf Landwirtschaft und Handwerk, wo vorwiegend Menschenkraft eingesetzt wird. Außerdem ist das Handwerk, das Nipperdey als das tragende Element des „alten Mittelstands“ bezeichnet, in Zünften organisiert. Die Zunftordnung trägt dazu bei, die schrankenlose Konkurrenz durch Außenseiter auszuschließen. Sie gewährleistet dem Handwerker die partikuläre Sicherheitswelt. Die Gesellschaftsstruktur wird streng von der Ständeordnung bestimmt. Das Leben des einzelnen ist traditionsgeleitet je nach seiner gesellschaftlichen Schicht. Möchte man Merkmale für die alte Welt aufzählen, würde man nennen: Homogenität, Stabilität, Einfachheit und Immobilität.

Auf der anderen Seite steht die neue Welt für Autonomie, Individuum und Vernunft. Während die bloß faktischen Gegebenheiten und die bloßen Traditionen in der alten Welt einfach aufgenommen werden, müssen sie sich in der neuen Welt vor dem Forum der kritischen Vernunft und nach dem Kriterium der freien Selbstbestimmung des Menschen rechtfertigen (ebd.: 286). Diesbezüglich richtet sich die neue Welt gegen die überlieferten Ordnungen der alten Welt wie z. B. die herrschaftliche Bevormundung des einzelnen, die Beschränkung der wirtschaftlichen Expansion durch Zunftordnung und die gesellschaftliche Ständeordnung.

Die Liberalen streben nach Freiheit und Autonomie, die ihrer Meinung nach nicht antistaatlich und nicht anarchisch wirken, wie die Konservativen glauben. Deshalb scheuen die Liberalen die Veränderung der Welt nicht. Stattdessen hoffen sie auf etwas noch nicht Gegebenes. In dieser Hinsicht sehen wir ihren kühnen Versuch, den traditionellen Ordnungen Widerstand entgegenzusetzen. Statt der personalen Herrschaftsorganisation wenden sie sich einer institutionellen demokratischen Organisation zu. Sie sind für Technik und Industrialisierung aufgeschlossen. Da sie die ökonomische Expansion und freie Konkurrenz fördern, setzen sie der Zunftordnung die Gewerbefreiheit entgegen, die sich seit Ende der 50er Jahre des 19.

Jahrhunderts durchsetzt. Sie richten sich außerdem gegen die ständisch-feudalistische Gesellschaft und streben stattdessen nach der Gleichheit vor dem Gesetz und Rechtssicherheit. Allgemeine Merkmale für die neue Welt lassen sich wie folgt feststellen: Heterogenität, Mobilität, Glaube an Dynamik und Wandel mehr als an Statik und Stabilität, Komplexität, Industrialisierung und Mechanisierung.

3.3.2 Erscheinung der alten Welt und der neuen Welt in verschiedenen Aspekten

Die Erscheinung der alten Welt und der neuen Welt zeigt sich im *Jungen Tischlermeister* in verschiedenen Aspekten. Der Roman ist, was für das ganze Spätwerk Tiecks gilt, von zahlreichen und langen Gesprächen geprägt. Dieses „geschwätzige“ Gepräge wird von Literaturhistorikern im 19. Jahrhundert vorwiegend negativ beurteilt. Zu erwähnen sind hier Karl Barthel, Heinrich Kurz und Eugen Huhn (Klett, 1989: 62ff.). Alle drei erheben Vorwürfe gegen die „irritierende Geschwätzigkeit der Tieckschen Altersnovellen“ (ebd.: 63). Was *Der junge Tischlermeister* betrifft, führt Barthel aus, dass die Handlung „von einer höchst widerwärtigen ‚Ueberfülle‘ der Reflexion und des Gesprächs belastet werde“ (Barthel zit. nach ebd.). Eugen Huhn findet die Gespräche in *Der junge Tischlermeister* besonders störend, da „sie die Handlung dieser Novelle, die sich hauptsächlich um das gewerbliche Leben des deutschen Bürgertums dreht, auf völlig ‚unerquickliche‘ Weise obskurieren“ (zit. ebd.).

Allerdings sieht schon Julian Schmidt, der erste nachmärzliche Literaturgeschichtsschreiber über das vielbesprochene Problem der „Geschwätzigkeit“ innerhalb der Tieckschen Altersnovellistik hinweg. Schmidt zeigt in seiner *Geschichte der deutschen Literatur im neunzehnten Jahrhundert* (zuerst 1853), dass „Tiecks Altersnovellen dem Leser einen erstaunlich klaren und realistischen Einblick in die ‚moderne Gesellschaft‘, in die ‚verschiedene Form‘ des zeitgenössischen Lebens sowie die ‚kleinen Schwächen‘ der menschlichen Natur gewähren“ (Schmidt zit. nach ebd.: 65). Von diesem Gesichtspunkt her betrachtet dienen die „langwierigen und handlungsretardierenden“ (ebd.: 63) Gespräche der

Zeitkritik. Diese umständlichen Gespräche gewähren also breiten Spielraum für die Darstellung der zwei verschiedenen, sich feindlich gegenüberstehenden Kräfte, die unseren Forschungsgegenstand bilden.

Aus vielen verschiedenen Themen, die die Gespräche im *jungen Tischlermeister* aufgreifen, ragen drei Themenbereiche heraus, die sich als wichtig und ergiebig erweisen, denn sie stellen ein ziemlich klares Bild der alten Welt und der neuen Welt dar. Diese drei Themenbereiche, mit denen wir uns in dieser Arbeit beschäftigen, sind Kunst, Wirtschaft und Ehe/Liebe. Wir gehen auf diese Themenbereiche nacheinander ein.

3.3.2.1 Kunst

Die Gespräche über die Kunst nehmen einen sehr beachtlichen Platz im Roman ein. Wie bereits im zweiten Kapitel erwähnt, zeigt der Roman die Entwicklung der Kunstauffassung Tiecks. Besonders auffallend ist der Status der Hauptfigur des Romans, die nicht mehr Künstler ist wie der übliche romantische Romanheld. Dass das Künstlertum in *Der junge Tischlermeister* im Vergleich zu Tiecks Künstlerroman *Franz Sternbalds Wanderungen* merklich in den Hintergrund rückt, zeigt unmittelbar Tiecks Abwendung von der romantischen Kunstauffassung.

Das zentrale Gespräch über die Kunst findet sich im 2. Abschnitt des Romans. Kurz nach dem Aufbruch nach Elsheims Landgut stellt Elsheim eine Frage an Leonhard:

„Ich habe mich immer verwundert, mein Freund, daß du dir bei deinen offenen Sinnen und vielfältigen Kenntnissen, bei deiner Lust an allem Gebildeten nicht lieber den Stand eines Künstlers erwählt hast, da es dir doch gewiß nicht hätte fehlen können, dich auszuzeichnen. Ist denn dein Beruf nicht vielleicht auch ein verfehelter?“ (Tieck, 1988: 55).

Bei der Frage von Elsheim ist leicht festzustellen, dass sie mit einer Erwartung verbunden ist: das Künstlertum soll einen hohen Stellenwert besitzen, das nur denen zusteht, die „offene Sinne und vielfältige Kenntnisse“ und „Lust an allem

Gebildeten“ beweisen können. Elsheim glaubt, mit seinem auffälligen Charakter hätte Leonhard eher Künstler werden sollen. Mit dieser Erwartung vertritt Elsheim dieselbe Anschauung wie der frühe Tieck, der solche Würdigung des Künstlertums durch Franz in *Franz Sternbalds Wanderungen* verlauten lässt (siehe 2.2).

Aber die Haltung des späten Tiecks dazu scheint sich verändert zu haben, denn es wird eine Gegenposition hervorgehoben. Der Tischlermeister Leonhard behauptet, auf Elsheims Frage reagierend, dass sein Entschluss, einen Beruf als Handwerker auszuüben, schon der Richtige gewesen sei. Er liefert den Grund für seinen Entschluss wie folgt:

„Zum Künstler fehlt mir ganz jener Enthusiasmus, jener strebende, fliegende Geist, der alles neben sich vernachlässigen und vergessen kann und darf, der in fremden Welten, aber nicht in der hiesigen einheimisch ist; mein Gemüt im Gegenteil ist beschränkt, und wahrhaft bürgerlich mein Eifer für Arbeit, Nützlichkeit, meine Lust an Dingen, die brauchbar sind und fest stehen: alles dies überzeugte mich früh, daß ich zum Handwerker bestimmt sei, und zwar zu der Beschäftigung, welche ich erwählt habe“ (ebd.).

Leonhards Antwort macht uns auf zweierlei aufmerksam: zum einen zeigt sie eine Absage an den romantischen Universalitätsanspruch der Kunst, an dem Tieck, wie schon gezeigt, in seinen Frühwerken festhält. Zum anderen liefert sie andeutungsweise auch eine Kritik an der „höheren“ Kunst.

Hier drückt sich eine romantische Technik aus: die poetische Selbstreflexion (Kremer, 2001: 106). Tieck lässt die von ihm einmal vertretene Ansicht zur Kunst durch eine Romanfigur verlauten, die in diesem Fall der Baron Elsheim ist. Sodann taucht der Romanheld mit einer neuen Ansicht auf und setzt sich mit den frühen Ansichten auseinander. Der Roman reflektiert also die entgegengesetzten Kunstauffassungen Tiecks. Die Antwort von Leonhard führt uns in den schroffen Widerspruch von Kunst und Leben, Künstler und Alltag ein. Leonhard will kein Künstler werden, weil ihm *„ganz jener Enthusiasmus, jener strebende, fliegende Geist fehlt, der alles neben sich vernachlässigen und vergessen kann und darf, [...]“*. Die Kunst, die Leonhard hier meint, ist zweifelsohne die höhere Kunst, auf die sich die Kunstreligion oder der Kunstpietismus (Mundt zit. nach Klett, 1989: 48) von Tiecks Frühwerk bezieht. Hier

stellt sich die „alte“ Welt im künstlerischen Aspekt deutlich dar. Künstler zu werden setzt den „fliegenden Geist“ voraus, *„der alles neben sich vernachlässigen und vergessen kann und darf [...]“*. Aus diesen Worten kann man erschließen, dass es bei der „wahren“ Kunst um künstlerische Begeisterung geht, die sich vom bürgerlichen Alltag trennt und ihre eigene „fremde“ Welt schafft.

Leonhard gibt deutlich zu erkennen, dass er sich von dieser Haltung distanziert, weil *„Sachen mich [Leonhard] mehr als Gedanken, Worte und Formen interessierten“* (ebd.). Damit gibt Leonhard preis, dass er mehr Vorliebe für die „Alltagswelt“ hat, die uns an die „neue“ Welt gemahnt. Ausdrücklich spricht Leonhard nämlich die Eigenschaften der neuen Welt aus: Arbeitseifer, *„Nützlichkeit, [...] Lust an Dingen, die brauchbar sind und fest stehen“* (ebd.).

Zwar gibt Leonhard den Anschein, die Alltagswelt zu befürworten, doch zeigt seine Entscheidung für das Handwerk den Versuch, eine Zwischenstellung zwischen der Künstlerwelt und der bürgerlichen Alltagswelt einzunehmen. Dazu sagt er:

„Schon früh dachte ich darüber nach, wie edel im Menschen der Trieb sei, alles, was sein Bedürfnis fordert, neben dem Notwendigen noch mit einer gewissen Zugabe von Schönheit zu umhängen, so daß der Reichere und Gebildetere keinen Hausrat haben mochte, der nicht durch hinzugefügten Zierrat in etwas Höheres verwandelt war“ (ebd.: 55f.).

Mit diesen Worten zeigt Leonhard deutlich, dass er dem romantischen Universalitätsanspruch der Kunst nicht zustimmt. Der Mensch wird edel, wenn er die alltägliche Brauchbarkeit mit der reinen Kunst verbinden kann. Dadurch formuliert er das Programm der Vereinigung der Nützlichkeit mit dem Schönheits- und Kunsttrieb. Er setzt dem romantischen Kunstpietismus die sowohl von Schering als auch von Pöschel sogenannte „Lebenskunst“ entgegen (Schering, 1985: 99; Pöschel, 1994: 208), die man als die Lösung für den Konflikt der zwei gegensätzlichen Welten betrachten kann. Darauf wird noch ausführlicher im nächsten Kapitel eingegangen werden.

Leonhard begründet seine Vorliebe für das Handwerk auch allegorisch:

„Denn wenn die höhere Kunst frei wie im reinsten Äther schweben darf, sich selber genug, und nur durch Schönheit und Entzückung in die edelsten und geheimsten Kräfte des Menschen eingreift, und dadurch mittelbar in das, was die Welt lenken und erheben soll, so gibt es gleichsam von dieser eine verstoßene, gering geachtete Schwester, die sich unmittelbar der Not, der Trauer des Lebens annimmt, und uns mit stiller Heiterkeit über alles trösten will, was uns betrübt oder beschwert“ (ebd.: 56).

Leonhard hält die höhere Kunst für zweckfrei und hebt gleichzeitig die Rolle ihrer „übersehenen Schwester“, des Handwerks, hervor, die die Alltagswelt erträglicher macht. Gleichzeitig bekundet er aber seine Antipathie gegen die Tendenz seiner Zeit, die sich immer mehr lediglich an Brauchbarkeit und Zweck orientiert. Der Schönheit- und Kunsttrieb bleiben völlig ausgeschlossen. Es entsteht ein „Nicht- oder Ungeschmack“ (ebd.: 60).

„Dieser letzte aber ist es, der uns von England aus in unsern Bedürfnissen des Lebens immer mehr und mehr überschleicht, eine Art von Puritanismus, die geradezu alle Zier, alles, was nicht strenge Notdurft ist, als Ketzerei ansieht. Es tut mir weh, dieser vierkantigen, schroffen, wie aus Erz und Eisen gegossenen Formen arbeiten zu müssen, die um so mehr gefallen, je gerader und strenger die Linien sind, so daß wahrscheinlich kunstreichere Nachkommen einmal diese vollendete Barbarei einer Zeit mit Verwunderung betrachten werden, die so viel und zu viel über die Kunst gesprochen hat“ (ebd.).

Die Tendenz seiner Zeit, die kommende „neue Welt“, die er hier schildert, ist wieder die Welt nüchterner, zweckorientierter Tätigkeit. Leonhard zeigt damit, dass er die Versachlichung der Welt ablehnt. So entsteht das konträre Bild der alten Welt und der neuen Welt: Hinsichtlich der Kunst kann man die alte Welt an der romantischen Kunstreligion bzw. der „höheren“ Kunst erkennen. Leonhard führt aus, dass diese Kunst weltabgewandt und deshalb für den Alltag nutzlos ist. Daraufhin beschreibt er den Hang seiner Zeit zur bloßen Nützlichkeit, Zweckorientiertheit und Versachlichung. Hierin äußert sich die neue Welt. Auch diese Tendenz weist Leonhard zurück.

Aus der obigen Darstellung Leonhards lässt sich ein exzentrischer Charakter der neuen Welt unverhohlen erkennen. Sie schließt die künstlerische Verzierung aus, weil sie einseitig nach der sachlichen Nützlichkeit strebt. Elsheim weiß zwar, dass sein Freund sich von dem exzentrischen Charakter der beiden Welten fernhalten will, doch verzichtet er nicht darauf, zuvor nach Leonhards Stellung zur Übertreibung des Schönheits- und Kunsttriebs zu fragen:

„Ich merke schon, mein Freund, sagte Elsheim, daß du in deiner Handtierung nur ungern mit dem Zeitalter fortgeschritten bist; aber ich glaube doch nicht, daß du alle jene Schnörkel und krummen Linien, die man sonst auf die geschmackloseste Weise an Tischen oder andern Gegenständen angebracht, wirst rechtfertigen sollen?“ (ebd.: 59).

Auch von dieser Exzentrik des Schönheits- und Kunsttriebs distanziert sich Leonhard. Er moniert solchen übermäßigen Kunsttrieb als Unsinn:

„Gewiß nicht, sagte Leonhard, denn aus dem richtigen Gefühl war durch Übertreibung in einer gewissen Zeit etwas Unsinniges gemacht worden. Besonders hatten die Franzosen ein Muschel- und Schnörkelwesen aus lauter willkürlich geworfenen Bogen- und Zirkel-Schnitten gemacht, in welchen weder gerade Linie noch Brauchbarkeit sichtbar blieben. Diese Dinge gehören in die Reihe jener Buchdruckerstöcke, die um eine gewisse Zeit Mode waren, über die man, wenn man sie genau betrachten wollte, verrückt werden möchte; wie uns denn alles ganz Willkürliche, Unzusammenhängende, Unzweckmäßige diese Empfindung erregt; es ist das, was wir das Abgeschmackte nennen müssen, weil es geradezu dem Geschmack entgegensteht und ihn auf immer unmöglich macht, der Nicht- oder Ungeschmack sich aber noch immer erziehen und bilden lässt“ (ebd.: 59f.)

Das allegorische Bild der geraden und krummen Linien steht laut Leonhards Auffassung für Brauchbarkeit und Zierrat. Offensichtlich steht Leonhard auf dem Standpunkt, dass man diese zwei Linien harmonisieren sollte (ebd.: 57). Über das Motiv der geraden und krummen Linien werden wir noch ausführlicher im nächsten Kapitel sprechen.

Im Bereich der Kunst ist das Erwähnen der Theateraufführungen auf Elsheims Schloss unverzichtbar. Besonders die Aufführung des *Götz von Berlichingen* scheint im Roman von ausschlaggebender Bedeutung zu sein. Das liegt zum einen darin, dass das Mitwirken bei der Aufführung der entscheidende Grund für Leonhards Mitreisen ist. Zunächst wollte Leonhard seine Mitreise aufs Landgut aufgrund seiner bürgerlichen Verantwortung und gesellschaftlicher Verpflichtungen absagen. Als Elsheim ihm aber den Plan für die Götz-Aufführung verrät, reagiert er darauf mit einer unverzüglichen Zusage:

„Götz von Berlichingen!, rief Leonhard aus, indem er hastig seinen Freund umarmte, ja, ich reise mit, alles kann liegen bleiben, es geht recht gut ohne mich, und die Frau muß sich darin finden“ (ebd.: 35).

Zum anderen ist zu bedenken, dass der *Götz* zwei Mal aufgeführt wird. Beim ersten Mal kommt es zum Misserfolg, weil Baron Mannlich die ursprüngliche Fassung des *Götz* verwendet, die das bekannte Schimpfwort enthält. Zur abermaligen Aufführung schlägt Professor Emmrich vor, die von Goethe verbesserte Fassung des *Götz* zu verwenden, in der das Schimpfwort gestrichen ist.

Drittens liegt die besondere Wichtigkeit dieses Schauspiels in der Themenkonstellation. Wie schon erwähnt zeigt das Drama den Konflikt des Zeitwandels. Den Stoff hat Goethe sich nicht selbst ausgedacht. Zugrunde liegen dem Drama die Memoiren des Ritters Gottfried (Götz) von Berlichingen, der zwischen 1480 und 1563 im fränkischen Jagsthausen lebte und Kaiser Maximilian I diente. Götz von Berlichingen, Protagonist des Dramas, repräsentiert den mittelalterlichen Ritterstand, der nur von Gott, seinem Kaiser und sich selbst abhängt. Seine Weltsicht und sein Wertsystem leiten sich von dem ritterlichen Verhaltenskodex der mittelalterlichen Lehensgesellschaft ab, die grundlegend bedingungslos Treue und Vertrauen gegenüber dem kaiserlichen Herrn erfordert. Diese ritterliche Wertordnung, an der Götz festhält, entspricht der politischen Lage in jener Zeit jedoch nicht. Das Drama zeigt den historischen Maximilian I. als einen schwachen Kaiser, der auf die Intrigen territorialer Fürsten hereinfällt. Sein zunehmender Machtverlust geht mit den zunehmenden Machtansprüchen territorialer Fürsten einher. Zahlreiche Fürsten, die Provinzen und Reichsstädte verwalten, werden so mächtig, dass sich immer mehr

autonome Fürstentümer innerhalb des Kaiserreichs bilden. Ellenrieder beschreibt die Lage des Ritterstands wie folgt: „*Der Ritterstand hat ohnehin keinen politischen Einfluss; seine Aufgabe ist es, für die Sicherheit von Kaiser und Reich zu sorgen. Angesichts der gesellschaftlichen Veränderungen laufen aber immer mehr Ritter Schutz suchend zu den Territorialfürsten*“ (Ellenrieder, 2003: 42). Das lässt sich an Weislingen, Götz' Gegenspieler, exemplarisch zeigen. Weislingen wittert den bald aufkommenden Niedergang des mittelalterlichen Rittertums, deshalb wendet er sich an die neuen Machthaber. Statt einen freien und einfachen Lebensweg wie Götz einzuschlagen, bevorzugt er das prunkvolle Hofleben. Um sein Ziel zu erreichen, verzichtet er auf ritterliche Moral und verrät Götz, seinen Jugendfreund. Beide Figuren scheitern am Ende des Schauspiels. Weislingen wird vergiftet und Götz stirbt in Gefangenschaft (was der Biographie des historischen Götz nicht entspricht).

In dem bisher skizzierten Inhalt des *Götz* sehen wir das Motiv der Gegensätze zwischen dem Mittelalter, das durch die ritterliche Gesellschaftsordnung geprägt ist, und der Neuzeit, wo anstelle des Kaisers der Machtanspruch des Fürstentums und der Städte herrscht. Dass Tieck dieses historische Drama in *Der junge Tischlermeister* einbaut, ist wohl kein Zufall, sondern es liegt möglicherweise an diesem zentralen Motiv. Götz ist „altmodisch“, das Rechtssystem und die Politik, die von Weislingen vertreten wird, ist moderner.

Es gibt weitere interessante Punkte. Wie bereits erwähnt wird *Götz* zweimal aufgeführt: beim ersten Mal der „Sturm-und-Drang-Götz“ und danach der „gemäßigte Götz“. Das adlige Publikum reagiert auf die beiden Fassungen des *Götz* ganz verschieden. Die ursprüngliche Fassung ruft wegen des von Mannlich ausgerufenen Schimpfworts allgemeine Empörung hervor. Das adlige Publikum fühlt sich angegriffen und beleidigt. Vor Zorn verlassen die adligen Gäste das Schloss. Elsheim und Leonhard hatten nicht erwartet, dass Mannlich diese Fassung des *Götz* verwendet. Nunmehr distanzieren sie sich von Baron Mannlich. Die abermalige, gemäßigte Aufführung lässt einen anderen Eindruck entstehen. Die Neufassung des *Götz* wirkt auf das Publikum ermunternder:

„*Alle gestanden laut, daß durch die bessere Darstellung des Götz das Gedicht in der Wiederholung ein ganz anderes geworden war, als es sich im ersten Versuch gezeigt*

hatte. War vorher Götz ruhmredig erschienen, prahlend und rechthaberisch, hatte er durch eine fürchterliche Deutlichkeit der Aussprache den biederherzigen Mann langweilig und anmaßend hingestellt, so waren jetzt alle von der Liebenswürdigkeit des Ritters ergriffen, durch seinen Edelmut gerührt und von seinem tragischen Schicksal und Lebensende tieferschüttert“ (Tieck, 1988: 216).

Dass Elsheim und Leonhard die „gemäßigte“ Fassung des Götz vorziehen, weist erneut auf ihre Zwischenstellung hin. Das adlige Publikum wird als Karikatur des Ancien Régime dargestellt, das eine altmodische Haltung zur Literatur hat wie sich an seinen Äußerungen zeigt (ebd.: 187f.). Mannlich wird als Karikatur des Stürmers und Drängers dargestellt, der letztendlich scheitern muss.

Um Altes und Neues geht es auch im Gespräch zwischen Professor Emmrich und Leonhard über den Umbau der Theaterbühne. Nachdem die zweite Götz-Aufführung mit Erfolg über die Bühne ist, will Professor Emmrich die Shakespearische Komödie *Was ihr wollt* aufführen lassen. Zur Vorbereitung berät er mit Leonhard, wie das Theatergebäude einzurichten ist. Professor Emmrich erwähnt zwei Formen der Theaterbühne in zwei verschiedenen Perioden: die eine Form ist die sogenannte „europäische“ oder englische Bühne, für die Shakespeare das herausragende Beispiel gibt. Die andere Bühnenform ist von den Franzosen später erfunden worden und nach Emmrichs Meinung die, die in der Gegenwart verbreitet ist. Emmrich schildert diese Entwicklung und gibt deutlich zu erkennen, dass er die alte englische Bühnenform vorzieht:

„Frankreich, Deutschland sogar, eben so Spanien hatten anfangs auch eine ähnliche Einrichtung; als die Franzosen scheinbar aufgeklärt ihre Dramen nach dem Muster der Alten, wie sie sich einbildeten, formten, errichteten sie die neuere Bühne, welche den Tragödien und Lustspielen, in welchen nur wenige Personen sprechen, in welchen sich niemals Gruppen zu stellen brauchen, wo keine Volksaufläufe, Belagerungen und dergleichen sich gestalten, auch vollkommen angemessen ist. Wir Deutschen haben jetzt dieses konventionelle, eng begrenzte Schauspiel wieder aufgegeben [...] Wollen wir den Shakspear nun wirklich aufführen, ohne ihn zu entstellen, so müssen wir damit anfangen, uns ein Theater einzurichten, das dem seinigen ähnlich ist“ (ebd.: 242f.).

Emmrichs Vorliebe für die alte englische Bühnenform und seine Abneigung gegen die moderne französisch-klassizistische Bühne gehen zurück, wie Schweikert in seinem Kommentar äußert, auf Tieck selbst. Schweikert weist auf Tiecks gescheiterten Vorsatz hin, ein Werk über Shakespeare und das alt-englische Theater zu verfassen. Tiecks Wunsch, seine Vorstellung von Bühnen- und Inszenierungsform zu dokumentieren, blieb aber lebendig. Tiecks ausführlicher Beschreibung des Theaterbaus im Roman, die aus Emmrichs Mund kommt, ist laut Schweikert ein „dokumentarischer“ Wert beizumessen (ebd.: 1169). Schweikert führt dazu Tiecks Mitteilung gegenüber Köpke im Jahre 1850 an:

„Ich habe immer eine große Vorliebe für die alte englische Bühne gehabt, und ich glaube, daß sie höchst zweckmäßig eingerichtet war. Sie war nicht tief, aber breit. Dadurch, daß sich die Figuren auf einem nicht zu tiefen Hintergrunde bewegen, bekommt das Zusammenspiel eine ganz andere Haltung und Einheit. Die Decorationen waren die einfachsten, und man spielte am Tage; das ist ein großer Vorzug [...]“ (ebd.).

Dass Tieck seine eigene Vorstellung von der alten englischen Bühne durch eine Nebenfigur wie Emmrich statt eine Hauptperson wie Leonhard verlauten lässt, weist zum einen auf die Gesprächstechnik des späten Tieck hin, die eigenen Überzeugungen auf mehrere Sprecher zu verteilen und nur im Zusammenhang der geäußerten Ansichten zur Geltung zu bringen (Heinichen, 1963: 85). Zum anderen liegt das meines Erachtens an der Selbstcharakterisierung von Leonhard. Der sagt nämlich im Gespräch mit Elsheim: *„Daß ich [Leonhard] nicht zum Gelehrten paßte, sah ich früh ein, weil Sachen mich mehr als Gedanken, Worte und Formen interessierten“* (Tieck, 1988: 55). Emmrich ist ein Professor, gehört also zu den Gelehrten bzw. Theoretikern, die sich gern Gedanken oder Vorstellungen machen. Im Gegensatz dazu tritt Leonhard im Roman eher als Praktiker auf, der die Gedanken oder Vorstellungen realisieren soll.

Sich mit dem historischen Hintergrund und der eingehenden Schilderung der beiden Bühnenformen zu beschäftigen kommt dieser Arbeit nicht zu. Auszuweisen sind dennoch ihre entscheidenden Unterschiede und Tiecks Motivation für die alt-englische Bühnenform. Wie die oben zitierten Mitteilung Tiecks an Köpke zeigt, hält

Tieck die englische Bühne für „höchst zweckmäßig“ und lobt ihre Schlichtheit, die wenige Dekorationen zulässt. Hingegen sieht die französische Bühne aufwendig dekorativ aus. Emmrich beschwert sich darüber bei Leonhard:

„diese alte englische oder europäische Form ist vergessen, und wir quälen uns daher höchst unkünstlerisch mit Dekorationen, bauen in den Zwischenakten Hügel und Festungen auf, Gallerien und Terrassen, und fühlen, wie Text und Theater sich gegenseitig hindern, mit einander streiten, alles schwierig, zeitraubend, ungeschickt herauskommt [...]“ (ebd.: 243).

Im Hinblick auf die allgemeine Struktur unterscheiden sich die beiden Bühnenformen deutlich voneinander. Shakespeares Bühne, die Emmrich beschreibt war in Form einer Rotunde eingerichtet. Diese Struktur der Rotunde verhilft den Zuschauern, sich ins Schauspiel integrieren zu können, weil die Position ihrer Plätze nicht einfach frontal der Bühne gegenüber ist, sondern sich die Plätze zerstreuen: teils auf dem Balkon, teils auf dem freien Hof vor der Bühne. Eine Beschreibung des Shakespeare-Übersetzers Eschenburg aus dem 18. Jahrhundert verdeutlicht das:

„In der Mitte des Gebäudes war ein freyer, offener Hof, welchen das Parterre ausmachte, wo der Preis am niedrigsten war [...] Um diesen Hof her giengen Gallerien; und ausserdem gab es noch eine besondere Loge, oder eine Art von Parquet, zur Seite der Schaubühne. Auf diese selbst wurden Zuschauer gelassen, besonders die Kunstrichter und witzigen Köpfe der damaligen Zeit [...]“ (zit. nach ebd.: 116).

Im französisch-klassizistischen Theater dagegen wird das Publikum völlig von der Bühne getrennt. Die Zuschauer sitzen der Bühne gegenüber und schauen in die gleiche Richtung auf das Schauspiel. Sie können sich nicht mehr als Teil des Spiels wie im englischen Theater ansehen. Zieht man das Programm der Vereinigung von Kunst und Leben in Betracht, das der Protagonist schon zuvor äußert, wird einem klar, weshalb die alte englische Bühne in *Der junge Tischlermeister* den Vorrang gegenüber der französisch-klassizistischen verdient. Das Globe-Theater, die alte englische Bühnenform, gewinnt die Verbindung zwischen der Kunst und dem Leben dadurch, dass eine solche Bühne das Publikum in die dargestellte Handlung des Spiels miteinbezieht.

Das Publikum sieht sich als Teil des Spiels an. Ein solches harmonisches Bild kann aber im französisch-klassizistischen Theater nicht entstehen, zumal das Publikum von der dargestellten Handlung ausgeschlossen wird. Professor Emmrich schließt seine Gedanken wie folgt:

„Bei den Engländern war das ganze Gebäude eine Rotunde oder ein Viereck, und die Logenreihen standen in Verhältnis mit dem Balkon hier; dieser war fast nur eine Fortsetzung derselben, so daß die Bühne in sich selbst ein schön geordnetes Ganzes war, und die Zuschauenden dadurch gleichsam zu den Mitspielenden gehörten, ganz ähnlich dem griechischen Theater. Bei uns ist der grelle Abschnitt der Bühne vom Schauspielhause völlig unkünstlerisch und barbarisch; schon vorher, besonders aber, wenn der Vorhang aufgezogen ist, sieht das Haus nicht anders aus, als wenn die eine Hälfte weggebrochen wäre. Wir setzen gerade darin den Vorzug, daß Bühne und Zuschauer in gar keiner Verbindung sein sollen“ (ebd.: 244).

Bisher sehen wir, dass sowohl das Motiv des historischen Dramas *Götz* als auch der Vorzug des englischen Theaters für die Vereinigung der Gegensätze sprechen. Bei *Götz* erstrebt der Protagonist starrsinnig die Rückkehr in die mittelalterliche Gesellschaft, die ihm als Utopie von Freiheit, Kaisertreue und Gottvertrauen sowie christlicher Fürsorge erscheint. Er repräsentiert die alte versinkende Welt des Kaiserreichs und kämpft gegen die neue Welt des absolutistischen Fürstentums. Sein Scheitern am Ende des Dramas lässt sich mit seiner Nichtanpassungsfähigkeit erklären. Er kann die Gegensätze zwischen Mittelalter und Neuzeit nicht überwinden und muss scheitern, weil er mit Eigensinn versucht die Geschichte zurückzudrehen. Verglichen damit zeigt sich Leonhard im *Tischlermeister* wandlungsfähiger und versucht für alle Gegensätze einen Ausgleich herbeizuführen. Man mag vielleicht einwenden, dass Leonhards Entscheidung fürs Mitreisen auch den Versuch darstellt, vor dem bürgerlichen Alltag und in die Vergangenheit zu flüchten. Aber am Schluss des Romans kehrt er wieder mit reiferem Verstand nach Hause zurück. Leonhard betrachtet seine Reise mit Elsheim nur als Unterbrechung seines bürgerlichen Alltags, um „in der Jugendzeit Erlebtes“ zu wiederholen und „das seinerzeit Versäumte“ zu verwirklichen (Pöschel, 1994: 218). Er reagiert unverzüglich abweisend auf Elsheims Angebot eines längeren Aufenthalts: *„Nein! nein! mein Geliebtester! unterbrach ihn Leonhard sehr lebhaft*

[...] *Ich muß nach Haus, und um kein Taugenichts zu werden, in meine alte Ordnung zurückkehren*“ (Tieck, 1988: 312).

Im *jungen Tischlermeister* zeigt sich Leonhard deshalb als erfolgreicher Held, der Abenteuer bestanden hat. Am Ende des Romans kann er eine harmonische Ehe führen, denn er und Friderike, seine Ehefrau, werden mit einem eigenen Kind gesegnet.

Es werden aber andere Biographien im Roman vorgestellt, die sich als gescheitert erweisen. Im Aspekt der Kunst scheitern sie, weil sie in die Kunstschwärmerei verfallen. Zu erwähnen sind die Virtuosen, der Magister Fülletreu, der Trunksüchtige und der Bauernsohn Daniel.

(a) Die Virtuosen

Das Musikerduo der Virtuosen verkörpert explizit das künstlerische Schwärmertum, das in der Perspektive des Romans als ein Extrem betrachtet wird. Am Schluss des Romans erfahren wir, dass die Virtuosen früh sterben, „*da sie gar zu leicht lebten*“ (ebd.: 395). Ihr gescheitertes Schicksal ist deshalb interpretatorisch mit ihrer Schwärmerei zu verbinden.

Ihr erster Auftritt ist im 2. Abschnitt. Elsheim und Leonhard treffen sie bei einem Konzert in einer Stadt, wo sich die beiden Freunde aufhalten. Vor Beginn des Konzerts entsteht eine Unruhe. Die Virtuosen, die sich inkognito unter das Publikum gemengt haben, provozieren es, indem sie ernste Vorwürfe wegen der Unpünktlichkeit der Künstler erheben. Sie schreien und bereuen ihre Entscheidung, ihr Geld für Konzertkarte ausgegeben zu haben. Der Bürgermeister, der ihr aggressives Verhalten nicht dulden will, lässt sie von der Wache arrestieren. Die beiden Männer müssen Papiere vorlegen, um sich als die Virtuosen auszuweisen. Schließlich werden sie losgelassen und das Konzert kann beginnen. Bevor wir auf ein wichtiges Gespräch über das Schaffen von Kunst eingehen, das nach dem Konzert von Leonhard, Elsheim und den Virtuosen geführt wird, betrachten wir das Publikum, weil es auch eine Kunsteinstellung vertritt, die sich sowohl von der der Virtuosen, als auch von der des jungen Meisters unterscheidet.

Eine Romanfigur, die zum Publikum gehört, ist die Wirtstochter des Gasthauses, wo sich die beiden Freunde aufhalten. Das Mädchen ist diejenige, die Leonhard zum Konzert einlädt. Es wird im Roman deutlich dargestellt, dass „sie [das Konzert] als *höchst merkwürdig rühmte*“ (ebd.: 104).

„Wir freuen uns alle hier in der Stadt, beschloß sie ihre Rede, auf den heutigen genußreichen Abend, besonders diejenigen, die etwas von der Musik verstehen“ (ebd.).

Da Elsheim sieht, wie eifrig das Mädchen ist, das Konzert am Abend zu besuchen, macht er eine vorschnelle Bemerkung, dass sich für die Leute da vielleicht wenige Gelegenheiten ergeben, Musik zu hören. Das Mädchen scheint sich durch seine Bemerkung gering geschätzt zu fühlen, deshalb erwidert es ihm:

„Dergleichen Virtuosen, wie heute auftreten, freilich nicht, antwortete das Mädchen; aber sonst sind wir nicht so ganz barbarisch, als Sie vielleicht glauben, denn seit einigen Jahren herrscht ein besserer Geist hier, so daß wir uns alle bestreben, mit der Zeit fortzugehen. Es ist im adlichen Zirkel ein concert spirituel eingerichtet, und wir haben dasselbe getan; wöchentlich kommen wir einmal zusammen und musizieren oder deklamieren, ein andermal lesen wir gute Schauspiele, indem jeder eine einzelne Rolle rezitiert, oder üben uns in kleinen Aufsätzen, die wir uns mitteilen“ (ebd.: 104f.).

Aus der Rede des Mädchens kann man, ohne Überinterpretation vorzunehmen, erschließen, dass diejenige, die die Hochkultur nicht kennen, als barbarisch bezeichnet werden dürfen. Das Mädchen drückt in seiner Rede die allgemein verbreitete Unzufriedenheit mit dem Bürgerstand aus, zu dem es gehört. Das Mädchen stilisiert den Adel und seinen Lebensstil zu „einem besseren Geist“ hoch und weist auf den Versuch der ganzen Gemeinde hin, die Kultur des „adlichen Zirkels“ nachzuahmen. Man kann schlussfolgern, dass die Leute in dieser Stadt die Kunst dazu nutzen, sich den „besseren“ Kreisen anzuschließen. Die Kunst wird hier funktionalisiert. Sie dient den Leuten in dieser Gemeinde nur als Mittel zum Zweck. Anders formuliert interessieren sich die Leute eigentlich nicht für die Kunst. Sie sind mehr Kunst-Nutzer, als Kunst-Interessierte. Richtet man den Blick darauf, wie die

Zuschauer des Konzerts im Roman geschildert werden, scheint die Schlussfolgerung oben noch berechtigter zu sein.

„Unter den Damen fehlte es nicht an reizenden, auch mußte man gestehen, daß die meisten die neueren Moden kannten; aber zugleich war eine gewisse Übertreibung bei allen sichtbar und eine steife Ängstlichkeit, denn jede trat mit dem Bewußtsein herein, sie sei auf die rechte Art geschmückt, jede sitzende musterte sogleich kritisch die wandelnde und verbeugende, und diese betrachtete nach dem Gruß sich selbst, um Vergleichen mit den schon anwesenden anzustellen, so daß es fast scheinen konnte, die feinen und reichen Kleider führten mehr ihre Besitzer herum, als daß sie von diesen getragen würden“ (ebd.: 107).

Dass die Kunst seitens des Publikums zur „Einstufung“ in die höhere gesellschaftliche Schicht ausgenutzt wird, bestätigt Elsheim selbst, indem er sagt: *„sie [das Mädchen] schämt sich ihres Daseins, und im Ringen dieser Verzweiflung wird die Musenkunst umsonst der matten Seele aufhelfen wollen“ (ebd.).*

Nach dem Konzert lädt Elsheim die Virtuosen zum Essen im Gasthof ein. Er will sich mit ihnen unterhalten. Leonhard dagegen ist ihr Verhalten unangenehm, weil sie sich über ihr eigenes Konzert so belustigen, dass eine Unruhe entsteht.

Beim Essen wird ein Gespräch über das Schaffen von Kunst geführt, wobei die Virtuosen ihre schwärmerische Kunsteinstellung vorführen. Sie rühmen den Zustand des Seelenrausches als die wahre Quelle aller Talente.

„Glauben Sie mir, alle großen Genien der Menschheit, seien es Helden, Dichter, oder Künstler, haben ihre Schöpfungen nur von diesem Taumel erst angerührt und dann beherrscht hervorbringen können“ (ebd.: 121).

Die persönliche Erfahrung des Klavierspielers, eines der Virtuosen, macht diesen „Taumel“ noch verständlicher:

„Ich habe mehr als einmal einer Anzahl trefflicher Sänger akkompanieren müssen, plötzlich, unvorbereitet, nach einer Partitur einer Oper, die mir noch niemals

vorgekommen war, und mein Auge und Sinn fand sich so schnell und sicher in dieser schwierigen Aufgabe zurecht, daß alles gelang, und dieses tollkühne Improvisieren zu den genußreichsten Stunden meines Lebens gehört“ (ebd.: 120).

Interessanterweise betrachtet der Klavierspieler diesen seelischen Zustand nicht als Nichtbewußtsein. Ganz im Gegenteil sieht er darin die „Vermählung des Bewußtseins mit dem Nichtbewußtsein“ und dass „[...] aus dieser Vereinigung erst unser höchstes, seelenvollstes Leben hervorgehen muß“ (ebd.). Zudem weist er darauf hin, dass man sich, wenn man in diesen Zustand gerät, vom Zeitgefühl befreien kann:

„Und sonderbar! Wenn diese Zustände des Seelenrausches vorüber sind, bemerken wir, daß auch alles Zeitmaß in uns aufgehört hat, denn wir wüßten nicht zu sagen, wie viele Stunden uns in dieser Anstrengung verschwunden sind, weil sie uns nur wie Augenblicke erschienen“ (ebd.: 120).

Die wichtigsten Argumente der Virtuosen kommen aus dem Mund des Sängers. Auf Elsheims Frage nach der Grenze für jene „bacchische Begeisterung“, die dem Charakter des griechisch-römischen Weingotts Bacchus vergleichbar ist, antwortet er, dass es eine solche Grenze nicht gibt. Seine Antwort erinnert uns erneut an die romantische Kunstreligion:

„Dafür oder dagegen, rief der Sänger heftig aus, kann und darf es keine Gesetze geben. [...] In dieser heiligen Raserei haben alle Genien gedichtet und erschaffen. Ja erschaffen, wie der Herr, aus dem Nichts. Dies ist das Unbewußte, der Schlaf, der Tod in uns, wie es die blöden Menschenkinder nennen. Hier ist das Zeughaus der Phantasie, die geheimnisvolle Werkstätte des unsterblichen Geistes“ (ebd.: 121).

Der Sänger rühmt diesen bacchischen Zustand als göttliche Begeisterung, die man nicht bezweifeln und der man nicht nachforschen sollte. Stattdessen sollte man sich einfach von ihr beeinflussen lassen. Vernunft, Ordnung und Sitte werden ausgeschlossen:

„[...] Stürzt euch, ihr von den Musen Begabten, von der Gottheit Begeisterten, ohne zu forschen und zu zweifeln, in den Strom des bewegten Lebens; opfert, wie es das

Geheimnis fordert, eure Vernunft und Nüchternheit, die Ordnung und Sitte jenen unterirdischen Geistern und Dämonen, die, wenn ihr dieses Entschlusses nicht fähig seid, euch sonst die Schönheit selbst entreißen, mit eurem Herzblut, wie Vampyren, die Begeisterung wegzechen, so daß ihr nach kurzem Taumel zum Qualm des Ekels und der altklugen Langweile erwacht“ (ebd.: 121f.).

Daraus wird deutlich, dass die Virtuosen die romantische Kunstreligion vertreten. Sie lehnen die Vernunft und Ordnung ab und neigen zum Reich der Träumerei. Im Nachhinein gesteht Leonhard Elsheim seine Antipathie gegen die Virtuosen und ihre Kunstschwärmerei. Er vertritt die Ansicht, dass die bacchische Begeisterung, die keine Grenze kennt, nur zu Torheit und Wahnsinn führt:

„Liebster Friedrich, sagte der junge Meister jetzt ganz weich, alles, was uns reizt, belehrt, fördert und begeistert, ist immer nur unter Bedingungen und bis zu einer gewissen Grenze hin wahr; überschreite ich beide, so wird das Beste nur Torheit und die höchste Wahrheit Wahnsinn“ (ebd.: 125).

Geht es bei den Virtuosen um den Ausschluss von Vernunft und Ordnung, erscheinen diese Eigenschaften Leonhard als unentbehrlich:

„Geht nicht Ordnung, Ruhe, Selbstbeobachtung und nüchterner Zweifel mit jenen taumelnden Rossen, so gibt es auch keine Kraft, diese zu lenken und auf dem richtigen Wege zu erhalten“ (ebd.: 125).

Leonhard dementiert zudem, dass lediglich die grenzenlose bacchische Begeisterung die künstlerische Schaffenskraft ermöglicht. Er beharrt immer noch auf seinem Programm der Vereinigung der Kunst und dem Leben. Die Alltagswelt ist für ihn also poetisierbar:

„Denn das ist eben der Haupt-Irrtum, daß diese Bacchanten nicht sehen, oder nicht sehen wollen, daß in der Mäßigkeit, Ruhe, in dem stillen Haushalt unserer einsamen Seele, in den Schranken der Ordnung und Notwendigkeit, kurz in der scheinbaren Prosa, die man so oft voreilig der Poesie entgegenstellt, ebenfalls im gesänftigten

Raum jene Himmelsblumen emporwachsen, und Begeisterung und Tatkraft auch aus diesen stillen Winkeln hervorschreiten mögen“ (ebd.: 125f.).

Bei Schwering hieß es: *„Schwärmertum und Außenseiterexistenz sind nicht mehr Indikatoren romantisch-antiphiliströser Gesinnung, sondern eher krankhafte Aberrationen vom Menschenswert-Normalen, die als abschreckende Beispiele vorgeführt werden“* (Schwering, 1985: 100). Die Virtuosen sind ein klares Beispiel für das zum Scheitern führende Schwärmertum. Die Außenseiterexistenz lässt sich gut an folgenden Figuren erkennen: dem Magister Fülletreu, dem Trunksüchtigen und dem Bauernsohn Daniel.

(b) Der Magister Fülletreu

Eine weitere hier zu erwähnende Nebenfigur, deren Schicksal sich am Ende des Romans als gescheitert erweist, ist der Magister Fülletreu, der Leonhards Familie als Hauslehrer dient. Der Magister Fülletreu ist ein gutes Beispiel für die gescheiterten Figuren, die sich in einer „Scheinwelt“ befinden. Er scheitert, weil er sich nicht in die Wirklichkeit integrieren kann. Obwohl er hochgebildet und besserwischerisch sich zeigt, wird er nie anerkannt. Ganz im Gegenteil wird er im Roman eher als ein Narr dargestellt. Am Schluss des Romans wird er ins Irrenhaus eingewiesen.

Dass er sich in einer „Scheinwelt“ befindet, ist unschwer aus der vorwiegenden Beschränkung seiner Kenntnisse auf Buchwissen abzulesen. Sein reiches Wissen kommt nicht aus eigener Erfahrung, sondern aus Büchern. Bei Leonhard ist es ganz anders. Leonhard weiß viel, weil er selbst Erfahrungen macht. Das entspricht wieder seiner eigenen Behauptung, dass er sich mehr für Sachen interessiert als für Gedanken, Worte und Formen. Beim Magister ist es umgekehrt. Es fällt auf, dass er sich mehr um die Form kümmert als um den Inhalt. Die „Scheinwelt“, in die der Magister gehört, ist auch ein schon längst vergangenes Zeitalter. Der Magister scheint eine Vorliebe für die Vergangenheit zu haben. Die Folge ist: er findet keinen Zugang zu der gegenwärtigen Welt. Zusammenfassend lässt sich die „Scheinwelt“ des Magisters also mit zwei Merkmalen charakterisieren: die Bevorzugung der Form und die Rückwendung zur Vergangenheit.

Schon im ersten Auftritt des Magisters, in dem er Franz, Leonhards Pflegesohn, Geographie unterrichtet, während auch Leonhard dabei ist, wird uns ein starker charakterlicher Kontrast zwischen dem Magister und Leonhard vor Augen geführt. Der junge Meister Leonhard kann deutsche Städte geographisch lebendiger beschreiben, denn er erzählt aus seiner eigenen Erfahrung. Dagegen vermittelt der Magister, an der Landkarte festhaltend, sein Wissen so sachlich, dass es bei ihm nur um geographische Grenzen und Geschichte zu gehen scheint. Der Magister erkennt die selbst erworbenen Kenntnisse des jungen Meisters an und gesteht ein, dass er ihm deshalb teilweise unterlegen ist:

„Herr Leonhard, fuhr der Magister fort, könnten selber den Sohn in Geographia unterrichten, da Sie alles, oder das Meiste gesehen haben, es würde ihm zweifelsohne deutlicher werden, da die eigene Anschauung sich leichter mitteilt; freilich müßte ich wohl, wenn er erwachsener ist, wieder in das Mittel treten, um ihm die ältere Lände-Einteilung und was Austrasia und Neustria gewesen, historisch zu erklären“ (Tieck, 1988: 15f.).

Seine Worte zeigen, dass er zwar nicht so viel über Erfahrungen verfügt wie Leonhard. Dafür sieht er sich in der Lage, als Lehrer für Geschichte zu wirken. Dass es dem Magister liegt, „die ältere Lände-Einteilung historisch zu erklären“ zeigt bereits, dass er sich in der Vergangenheit besser zurecht findet als in der Gegenwart.

Auch die Persönlichkeit und das Aussehen drücken die Außenseiterexistenz des Magisters aus. Wir sehen deutlich bei einem Abendessen im privaten Haushalt Leonhards im 1. Abschnitt, dass sich der Magister von anderen Leuten entfremdet. Während die Gesellen und Leonhard beim Essen Gedanken, Erfahrungen und Meinungen miteinander austauschen, sitzt der Magister misstrauisch da und kommt sehr selten zu Wort.

„Der Magister sprach nur selten, und wenn es geschahe, meist in lateinischen Sprüchen, wobei er jedesmal den jüngsten der Gesellen scharf ansah, weil dieser ihn zuweilen lächelnd von der Seite betrachtete, und der Alte Spott in seinen Blicken zu lesen glaubte“ (ebd.: 16f.).

Dass der Magister immer lateinische Sprüche aufsagt, zeigt einerseits seinen Versuch, sich als Hochgebildeten auszugeben. Er will sich damit aus dem „mittelmäßigen“ Kreis erheben. Andererseits zeigt das seine Zugehörigkeit zur „Scheinwelt“ in der Hinsicht, dass Latein im Alltag auch der Gebildeten eine veraltete bzw. tote Sprache ist. Zudem trägt der Magister auch *„eine Perücke, die aber niemals gepudert war, oft ungekämmt und zerzaust schien und fast nie gerade saß“* (ebd.: 17). Es wird im Roman angemerkt, dass Perücke tragen *„schon anfang, selten zu werden“* (ebd.). Schweikert erklärt diese alte Mode in seinem Kommentar:

„Die Perücke wurde, von Frankreich ausgehend, seit der Mitte des 17. Jh.s. zum Bestandteil der höfischen Mode und des feierlichen gesellschaftlichen Zeremoniells. Im 18 Jh. wurde die Allongeperücke durch kleinere Formen wie dem Haarbeutel und, vor allem in Preußen, dem Zopf abgelöst. Mit der franz. Revolution verschwand die künstlerische Haartour aus der Mode, der Zopf in Preußen nach 1805“ (ebd.: 1140).

Sein auffällig „rückschrittliches“ Verhalten, sei es Latein sprechen, sei es Perücke tragen, weist auf seinen Versuch hin, sich als Repräsentanten des vergangenen Zeitalters zu inszenieren. Er selbst berichtet, ihm sei gesagt worden: *„er sei mit allen [s]einen Kenntnissen um fünfzig Jahr zurück“* (ebd.: 51). Er entscheidet sich für die Scheinwelt und weist die Gegenwart bzw. die Wirklichkeit entscheiden ab.

„In allen seinen Gebehrdn suchte er den Gelehrten darzustellen, und um nicht in den Anstand und die Sprache der Handwerker zu verfallen, die ihm wohl gemein dünken mochten, wurde er hochfahrend und steif, nicht selten kindisch und verlegen, und stieß Gläser und Teller um, obgleich er sich immer beobachtete“ (ebd.: 17).

Aufgrund seiner Abwendung von der Gegenwart, anders ausgedrückt: seiner Unfähigkeit, sich an die Gegenwart anzupassen, kann er trotz seiner Bildung nie anerkannt werden und muss ein armseliges Leben führen.

„Er war in Wittenberg auf der Schule gewesen, und hatte dort studiert und promoviert, hatte nie Glück gehabt, weil es ihm an jedem Talent fehlte, sich in die Welt und seine Umgebung zu schicken [...], weil er zu jenen gutmütigen Wesen gehörte, welche alles, ohne zu rechnen wegschenken, und wenn sie einmal etwas zurückgelegt

haben, sich bestehlen lassen, sich aber auch darüber nicht verwunden oder Vorkehrungen dagegen treffen, weil sie die Meinung hegen: es müsse so und könne nicht anders sein; er wenigstens, hätte lieber selber gebettelt, als einen Dieb beim Gericht belangt; wenn er ihn auch kannte oder erriet“ (ebd.).

Die obige Charakterbeschreibung des Magisters, durch die er zu Beginn des Romans vorgestellt wird, liefert schon eine Vorausdeutung seines Scheiterns am Ende. Er gehört zu den Menschen, die sich verloren geben. Er fügt sich also in sein Schicksal, versucht nicht es zu überwinden. Hinzu kommt, wie bereits dargestellt, dass er die Form für wichtiger als den Inhalt hält. Es ergibt sich eine Szene, in der er eingesteht, dass das Aussehen, mit dem er sich für einen Gelehrten versucht auszugeben, nur eine Illusion ist. Der junge Meister äußert seine persönliche Antipathie gegen das Lateinlernen und sein Verzicht auf das Studium an der Universität begründet. Leonhard vertritt die Ansicht, dass es unmöglich ist, *„in einer fremden Sprache Gedanken aufzufinden, und diese in die gehörigen Worte und Wendungen zu kleiden“* (ebd.: 30). Dass man Latein durch gesammelte bekannte Phrasen aus Autoren lernt, hält Leonhard für eine Lüge (ebd.: 31). Das Studium an der Universität verdirbt seine Lust auf Reisen. Alle hier geschilderten Nachteile betreffen genau den Magister. Als der Magister einsieht, dass er sich nur mit seiner Kleidung täuscht, wirft er vor Zorn seine Perücke weg und tritt sie mit Füßen:

„[...] mit Füßen trete ich dich (und er tanzte dabei lebhaft auf der zerzausten herum), daß du mich zum Hochmut verleitet, daß du mein Gemüt verdorben hast, daß ich alle Menschen, die nicht solches alte, verschrumpfte, eingepuderte, eingeschmierte Wesen auf dem Sitz ihrer unsterblichen Seele trugen, für eine geringere Kaste hielt, und das sidera feriam sublime vertice nur verstehen konnte von denen, die Perücke auf haben?“ (ebd.: 32).

Leonhard tröstet ihn, indem er dem Magister die Perücke wieder aufsetzt und *„sagte: nehmt Vernunft an, Phantast, es liegt nicht an der Perücke“* (ebd.). Doch der Magister Fülletreu besteht mit Eigensinn immer noch auf die Überlegenheit der Form gegenüber dem Inhalt:

„Ja! rief der Magister, nichts ist gleichgültig, was der Mensch trägt von außen; alles ist ein Zauber, wie eine Schleife, ein Hut, ein Degen, ein Orden und Perücke auf ihn wirken: sie machen ihn gut oder schlecht; in Stiefeln denkt man anders als in Schuhen, in Seide anders als in Tuch, das menschliche Herz ist wie eine Motte, der man immer ansehen kann, aus welchem Gespinnste sie ausgekrochen ist“ (ebd.: 32f.).

Sein Vorziehen des veralteten Zeitalters verweist auf seine Nichtintegration in die Gegenwart, wo er gerade wirklich lebt. Er kann nur in der Vergangenheit leben, nicht in der Gegenwart. Letztendlich muss er deshalb in die Wahnsinn verfallen.

(c) Der Trunksüchtige und der Bauernsohn Daniel

Es scheint sinnvoll zu sein, diese zwei Figuren hier zusammenzubringen. Einerseits zeigen ihre Biographien, die im Roman dargestellt werden, teilweise, dass diese Figuren sich charakterlich ähneln. Andererseits aber gibt es auch augenfällige Unterschiede. Vergleicht man diese Figuren miteinander, ergeben sich einige interessante Punkte.

Es sollte hier zunächst erklärt werden, weshalb diese zwei Figuren unter dem Punkt der Kunst abgehandelt werden, da sie auf ersten Blick damit nichts zu tun haben. Der junge Meister Leonhard steht auf dem Standpunkt, den Inhalt der Form vorzuziehen, den grenzenlosen Seelenrausch abzulehnen bzw. der Schwärmerei zu widerstehen. Er versucht die Kunst mit dem alltäglichen Leben zu verbinden und distanziert sich von allen Extremen.

Der Trunksüchtige und der Bauernsohn Daniel zeigen sich als Gegenpole Leonhards, indem sie beide sich sozusagen der Schwärmerei ergeben. Sie können sich nicht in die Alltagswelt integrieren, stattdessen führen sie eine Außenseiterexistenz. Sie werden im Roman als Sonderlinge dargestellt. Leonhard begründet den ökonomischen Misserfolg des Trunksüchtigen wie folgt:

„Diese Art, zwischen den beiden Äußersten hin und her zu schwanken, hatte ihm alle Kraft und Festigkeit genommen, so daß er auch niemals den Entschluß fassen konnte,

in irgend einer Stadt das Meisterrecht nachzusuchen, sondern sich lieber, so alt er auch schon wurde, als Gesell durch alle Länder umtrieb“ (ebd.: 19).

Dass der Trunksüchtige „zwischen den beiden Äußersten“ hin und her schwankt, lässt sich darin erkennen, dass er sich einerseits katholisch sehr fromm verhält. Andererseits „*war er bei aller Frömmigkeit aber nicht stark genug, dem Getränk Widerstand zu leisten, so daß man ihn gewöhnlich sonntags berauscht sah*“ (ebd.: 18).

Als es sich später ergibt, dass er auf Alkohol endgültig verzichten kann, verfällt er der Religionschwärmerei. Er kommt dazu, nachdem ein Pater ihm ein Erbauungsbuch gegeben hat, „*das zum Unglück eins von denen war, die man die mystischen nennt, in welchen dem Menschen außer der Vernunft und dem Glauben noch ein neuer Sinn aufgeschlossen werden soll, durch welchen er Gott und dessen Wesen erkennen mag, und durch die Anstrengung der Liebe und eines geheimnisvollen Willens fähig werden, das unbegreifliche Wesen in sich selbst vertraulich und fortdauernd aufzunehmen*“ (ebd.: 19). Von da an ist er ein religiöser Schwärmer. Er kauft solche Bücher mehr und mehr, liest sie in der Nacht und predigt in der Einsamkeit des Feldes. Seine Imagination geht so weit, dass er glaubt, zu einem Apostel ernannt worden zu sein. Wir sehen, sein Lebensweg weicht von der Normalität ab und gerät in die Phantasie. Leonhard sagt dazu: „*sein Lebenslauf sollte nicht eben und gerade ausgehen, sondern durch Leidenschaft und Phantasie verwickelt und gestört werden. War er in früheren Zeiten ausschweifend und töricht, so mußte man ihn jetzt, wenn man es auch noch so gut mit ihm meinte, geradezu einen Narren heißen*“ (ebd.: 20). Am Ende seines Lebens stirbt er im Wahnsinn.

Der Bauernsohn Daniel führt zwar auch eine Außenseiterexistenz, doch er kommt nicht auf tragische Weise ums Leben wie der Trunksüchtige. Sein Außenseitertum zeigt sich schon früh, wie sein Vater erzählt:

„Als Kind war mein Daniel so klug, wie es niemals einer meiner anderen Söhne gewesen ist. Er lernte fast von selbst lesen, er sprach sehr früh und zwar ganz vernünftig. Er war gern allein, und lautes Geschwätz, wie es denn doch oft unter Bauersleuten vorfällt, war ihm zuwider“ (ebd.: 130).

Seine sonderbare Genialität entwickelt sich schon in dieser Zeit. Er nimmt an Disputationen mit Priester und Schulmeister teil, „weil er die Bibelstellen anders wollte erklärt haben“ (ebd.: 131). Dass er endlich in die Schwärmerei gerät, lässt sich erkennen, als er eine Zeitlang auf Wanderung geht und nach Haus zurückkehrt. Der alte Vater beschreibt seinen verlorenen Sohn wie folgt:

„So wie ich ihn nur in's Auge faßte, sah ich auch schon, daß er ein verwirrter Mensch war. Er stotterte und war ganz außer sich, und als er endlich die Rede wieder gewann, erzählte er mir, daß er im Felde bei den Schafen Bekanntschaft mit Engeln gemacht hätte, die so gütig gewesen wären, sich zu ihm herabzulassen. Diese hätten ihm die Schrift und die schwersten Stellen in derselben ganz zur Genüge erklärt, und er wisse nun mehr, als alle Schriftgelehrten im Lande“ (ebd.: 131).

Von da an widmet er sich mit Leib und Seele dem Studium der Bibel. Er glaubte zudem, weil er Daniel heißt, der Prophet Daniel zu sein. Er rühmt ihn als den größten Propheten: „[...] das wahre Wort und Geheimnis sei im Daniel ausgesprochen. Dieser sei auch wichtiger, als das ganze neue Testament, und wer diesen Propheten recht inne habe, könne die späteren Bücher und die Lehre Christi entbehren“ (ebd.: 132). Diese Vorstellung macht ihn selbstbewusst genug, nur seinen eigenen Erkenntnissen aus der Bibel zu trauen. Das ruft das Missfallen des Pfarrers im Dorf hervor.

„Da er hie und da welche aus der Gemeinde hatte bekehren wollen und sich gegen diese nicht undeutlich merken lassen, er sei selber der Heiland und der wahre Erlöser in unserer neuesten Zeit, so verklagte der Pfarrer den Unglücklichen beim Konsistorium in der Stadt“ (ebd.: 132).

Obwohl Daniel mithilfe eines menschenfreundlichen Arztes nicht zu einer Strafe verurteilt wird, wird er für einen Blödsinnigen gehalten, „der über seine Rede nicht zur Verantwortung gezogen werden könne“ (ebd.). Hier wird uns sein schwärmerischer Charakter deutlicher. Er kann sich nicht in die Gesellschaft integrieren und entschwebt in die religiösen Schwärmerei. Es fällt auf, dass er sich nicht mit familiärer Verantwortung und Feldarbeit belasten lässt. Elsheim fragt also den alten Bauer, ob Daniel sich nicht verheiraten will. Die Antwort des alten Bauers lautet so:

„Niemals, erwiedert der alte Bauer, er hält im Gegenteil alle Weiber und Mädchen für viel geringere Wesen, als die Männer, und läßt sich auch nur ungern in Gespräche mit ihnen ein. So ist er denn nun für unsere Feldarbeit und den Haushalt ein verlorener Mensch, das Wohl und Weh der Familie kümmert ihn nicht, er scheint auch alles vergessen zu haben, was er in der Jugend gelernt hat“ (ebd.: 133).

Dass Daniel niemals an eine Heirat denkt und dass das Wohl und Weh der Familie ihn auch nicht interessiert, weisen auf seine Abwendung von der menschlichen Alltagswelt hin. Er versucht nicht sich in sie zu integrieren, sondern sich davon abzugrenzen.

Dennoch ist seine Abwendung von der Alltagswelt im Hinblick auf einen anderen Aspekt differenzierter zu analysieren. Daniel treibt nämlich Bienenzucht und seine Familie kann davon gut verdienen. Man mag deshalb einwenden, dass er sich doch mit der „geschäftlichen“ Verantwortung für Bienenzucht belastet. Um ein solches Argument zu entkräften, muss man auf die Motivation Daniels für die Bienenzucht hinweisen. Daniel hat eine merkwürdige Begabung dafür, sich mit Bienen zu verstehen. Sein Vater beschreibt dies:

„Und wunderbar ist er für diese Verrichtung begabt. Noch niemals hat ihn eine Biene gestochen, und doch zieht er weder Handschuhe an, noch trägt er die Kappe vor dem Gesicht. Die kleinen klugen Tierchen haben Vertrauen und Liebe zu ihm, und er kann alles mit ihnen anfangen, was er nur will. [...] Fast wunderbar ist es, wie sie ihm folgen, wenn sie schwärmen. Er kann sogleich diesen Schwarm, der sich verfliegen hat, wiederfinden, und sie kehren mit ihm wie gehorsame Kinder zurück, wohin er sie haben will“ (ebd.: 134).

Man kann mühelos sehen, dass Daniel diese Tätigkeit nicht aus ökonomischem Zwang ausübt, sondern aus seiner Naturverbundenheit, die sich in ihm mit der Zeit entfaltet. Er tut das weder aus familiärer Verantwortung, noch aus „geschäftlicher“ Verpflichtung.

Er erhofft sich davon keinen Gewinn, weil er diese Beschäftigung nicht für eine Arbeit hält. Honig und Wachs vorteilhaft zu verkaufen geht auf die Last des alten

Vaters. Daniel verlangt von seiner Tätigkeit keinen Gewinn im Sinne der Wirtschaft. Der alte Bauer sagt das selber: „*unsern Honig verkaufen wir, und er fordert nie etwas davon, wenn wir es ihm nicht freiwillig geben*“ (ebd.).

3.3.2.2 Wirtschaft

Im Hinblick auf die Wirtschaft drückt sich das Motiv der alten Welt und der neuen Welt in Reproduktion- und Produktionsbereich der Tischlerwerkstatt aus. Es ist bei Pöschel darauf hingewiesen worden, dass Leonhards Reproduktionsbereich auf Elemente der Zunftordnung verweist, während die Produktionssphäre einen Vorgang der Kapitalisierung darstellt (Pöschel, 1994: 214). Bevor wir darauf gründlicher eingehen, soll zunächst über die Romaneinleitung gesprochen werden, da Tieck darin zwei gegensätzliche Bilder zeichnet, in denen wir den Zusammenprall zwischen der poetisch-natürlichen Welt und der prosaisch-bürgerlichen Welt sehen können. Der Roman fängt an mit einer Schilderung der Fensterschau Leonhards auf eine abendliche Szene.

„Leonhard, der junge Tischlermeister, lehnte sich aus dem Fenster, schaute in den alten Nußbaum hinauf und übersahe dann seinen Hof. Der Dunst von den Brettern, welche zum Trocknen aufgestapelt waren, das Zwitschern der Schwalben, die auf und ab, von und zu ihren Nestern flogen, ein ferner Gesang aus einem Dachstübchen der nächsten Straße herüber, der rote Schimmer der untergehenden Sonne, der im Wipfel des Baumes sich bewegte, dessen Geräusch mit dem Abendliede einzustimmen schien: alles bewegte des jungen Mannes Herz auf eine seltsame Weise, und er fühlte sich beklemmt, als die Schatten sich überall verbreiteten [...]“ (ebd.: 13).

Offensichtlich geht es im ersten Bild um die Gestaltung des romantischen Sehnsuchtsmotivs. Das Bild entspringt der optischen Wahrnehmung Leonhards. Er wirft am Ende eines Arbeitstages einen Blick in den Hof seiner Werkstatt. Leonhard vertieft sich so in diesen Anblick, dass er nicht bemerkt, als Friederike, seine Ehefrau, eintritt. Sie fragt den jungen Meister nach dem Grund für seine Geistesabwesenheit. Leonhards Antwort erhellt uns das andere Bild, das während des Anblicks in seinen Gedanken erscheint.

„Du erinnerst dich, mit welcher Sehnsucht wir im vorigen Winter das Frühjahr erwarteten, mit ihm die neue Einrichtung, den Ankauf der Hölzer, den Aufbau der Schuppen, die Erweiterung meines Gewerbes, und alles ist nun, besser, reicher, wohlhabender, wie ich es nur wünschen konnte, und indem ich nun jetzt so über meinen Besitzstand hinblickte, in der Ferne die Gesellen arbeiten hörte, und mir aus allen diesen Brettern gleichsam schon alle die Mobilien entgegen traten, die daraus gefertigt werden können, und mir war, als hörte ich das Geld klingen, das mir dafür gezahlt würde, um wieder Bretter einzukaufen, und so immer fort, - wurde mir so bänglich zu Sinne, daß ich aus Wehmut auf das Zwitschern der Schwalben hörte, und fast weinen mußte, als das Abendlied der alten Wollspinnerin von drüben herüber tönte [...]“ (ebd.: 13f.).

Bei diesem „Innenbild“ Leonhards handelt es sich um das „hektische Alltagsleben“ bzw. um die prosaisch-bürgerliche Welt. Hier schildert Leonhard seine Produktionssphäre, die sich immer weiter vergrößert. Es fällt ins Auge, dass die Produktionssphäre auf kapitalistische Elemente verweist: neue Einrichtung, den Ankauf der Hölzer, den Aufbau der Schuppen, die Erweiterung des Gewerbes. Besonders wenn Leonhard sagt, *„und mir war, als hörte ich das Geld klingen, das mir dafür gezahlt würde, um wieder Bretter einzukaufen, und so immer fort“*.

Daraus wird deutlich, dass schon die Romaneinleitung einen starken Kontrast zwischen der poetisch-natürlichen Welt und der prosaisch-bürgerlichen Welt darstellt. Bei Pöschel geht es in diesem Kontrast um das Treffen zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart.

„In der Verbindung von romantischen Topoi (Vogelgesang, Abendlied, Sehnsucht und rote Abendsonne) und Elementen der modernen Arbeitswelt (Lärm, Arbeitsmaterial und Geld) stellt sich die Merkwelt des jungen Tischlermeisters als ein Rätselbild dar, in dem Vergangenheit und Gegenwart zusammenschießen“ (Pöschel, 1994: 210).

Der merkwürdige Kontrast in der Romaneinleitung ist, wie Pöschel betont, schon in anderen Untersuchungen bemerkt worden. Pöschel will sich der Feststellung des Kontrastes nicht widersetzen, er geht aber in seiner Arbeit über sie hinaus und vertritt die Ansicht, dass das „Innenbild“ der hektischen modernen Arbeitswelt, die auf

Leonhard unangenehm und sogar beängstigend wirkt, Leonhard erst veranlasst, sich zur romantischen Landschaft zu wenden. Von daher betrachtet dient ihm die Aussicht auf die herrlich-romantische Szene dazu, sich von den Halluzinationen der Vergrößerung seiner Werkstatt zu lösen. In Pöschels Worten: „*[V]on diesen finsternen Grübeleien und Hirngespinsten befreit er sich dann durch eine ‚poetische Fluchtbewegung‘, indem er dem Gesang der Vögel und dem Lied der Spinnerin lauscht!*“ (ebd.: 209). Daraus kann man erschließen, dass Leonhard versucht, sich einen Ausgleich zu schaffen. Er fühlt sich gequält von den Gedanken an die kapitalistische Expansion seiner Werkstatt, deshalb blickt er die romantische Landschaft durch das Fenster an, um sich zu beruhigen.

Während die kapitalistische Wirtschaftsform den Produktionsbereich beherrscht, ist, wie Pöschel zeigt, der Reproduktionsbereich Leonhards nach der zünftigen Organisationsstruktur konstituiert. Eine oft angeführte Szene aus dem Roman, die nicht nur auf die Zunftordnung verweist, sondern auch anschaulich die typisch-bürgerliche Familie schildert, ist die Beschreibung des gemeinsamen Abendessens im 1. Abschnitt.

„Leonhard setzte sich, zu seiner Linken der Magister und neben diesen die Frau, welcher der Knabe folgte, an einen runden Tisch; neben dem Knaben standen die Bursche, und rechts vom Meister saßen die Gesellen in der Ordnung, in der sie früher oder später in sein Haus gekommen waren. Ein kurzes Tischgebet wurde gesprochen, und die Mahlzeit unter fröhlichen Reden vollendet“ (Tieck, 1988: 16).

In dieser Beschreibung zeigt Pöschel mindestens drei Merkmale für die zünftige Organisationsstruktur auf. Das erste ist das familiäre Verhältnis des jungen Meisters zu seinen Gesellen und Lehrlingen. Es wird gezeigt, dass sie nach Arbeitsschluss das gemeinsame Abendessen mit dem Meister und seiner Familie einnehmen dürfen. Das zweite ist die Einheit von Produktionsbereich und Reproduktionsbereich. Diese zwei Bereiche sind nicht voneinander getrennt. Pöschel verwendet den soziologischen Begriff des „ganzen Hauses“, um diesen Tischlerbetrieb zu charakterisieren. Das dritte Merkmal ist die patriarchale Autorität des jungen Meisters. Obwohl Leonhard in der zünftigen Ordnung in einer persönlichen Beziehung zu seinen Gesellen und Lehrlingen steht, ist er eine Autoritätsfigur. Pöschel sagt dazu: „*er [Leonhard] besitzt*

über sie [Gesellen und Lehrlingen] aber auch eine patriarchal-autoritäre Gewalt, die sich nicht nur auf ihre Arbeitsleistungen, sondern auf ihre gesamte Lebensführung erstreckt“ (Pöschel, 1994: 214). Das lässt sich in einer Szene exemplarisch erkennen, in der ein Geselle namens Martin beim Verlassen des Hauses nach dem Abendessen eine despektierliche Bemerkung über den Magister Fülletreu macht. Leonhard sieht vor, diesen „vorschnellen“ Gesellen am nächsten Tag zu tadeln (Tieck, 1988: 23).

Darüber hinaus weist Pöschel auf die enge Beziehung zwischen Leonhard und seinem Kollegen Krummschuh hin. Der Meister Krummschuh ist auch ein Tischlermeister. Er besucht Leonhard zu Hause, nachdem das Abendessen eingenommen wurde. Leonhard hält seinen Gast nicht für einen unliebsamen Konkurrenten im Sinne des kapitalistischen Wirtschaftssystem. Ganz im Gegenteil betrachtet er ihn als *„einen anderen Freund des Hauses“* (ebd.). Leonhard scheint großes Vertrauen zu Meister Krummschuh zu haben. Nachdem er sich entschlossen hat, den Baron Elsheim auf der Reise zu begleiten, beruft er zwar den ältesten Arbeiter, seinen Tischlerbetrieb für ihn während seiner Abwesenheit zu führen. Er bittet aber auch den Meister Krummschuh, in seinem Betrieb vorbei zu schauen, falls sich unvorhergesehene Fälle ergeben, in denen Krummschuh Hilfe leisten kann (ebd.: 39).

Pöschel bemerkt, dass solch ein Vertrauen, das Leonhard dem Tischlermeister Krummschuh schenkt, nur in der Zunftordnung möglich ist, weil sie die Entwicklung eines Konkurrenzverhältnisses hindert.

„Ein derartiges Vertrauen in die Integrität eines anderen Handwerksmeisters verweist auf das zünftige Prinzip, den Nahrungserwerb jedes Zunftmitglieds sicherzustellen, was die Entwicklung eines Konkurrenzverhältnisses unmöglich macht“ (Pöschel, 1994: 214).

Während die Darstellung des privaten Haushalts des jungen Tischlermeisters auf Elemente einer Zunftordnung hinweist: die Sozialform des ganzen Hauses, die gesellschaftlichen Kontakte sowie den Umgang Leonhards mit seinen Beschäftigten, zeigt die Produktionssphäre Vorgänge der kapitalistischen Wirtschaft. Schon das „Innenbild“ Leonhards, das in der Romaneinleitung gezeichnet wird, verrät uns, dass der Tischlerbetrieb tendenziell kapitalisiert und industrialisiert wird. Im

„Innenbild“ geht es nämlich um „die neue Einrichtung, den Ankauf der Hölzer, den Aufbau der Schuppen“ und die Erweiterung des Gewerbes. Der sich in der Arbeitssphäre abzeichnende Vorgang der Kapitalisierung widerspricht der zünftigen konservativen Wirtschaftspolitik, besonders hinsichtlich der „beschleunigten“ Expansion des Betriebs. Pöschel hebt diesen Aspekt hervor, indem er sich der Ausführung von Kriedte, Medick und Schlumbohm anschließt: *„Sie [die konservative Wirtschaftspolitik] war insofern wachstumfeindlich, als sie eine unkontrollierte Expansion einzelner Handwerksbetriebe, welche die Lebensgrundlage anderer bedrohen mußte, zu unterbinden suchte“* (zit. nach ebd.: 215). Dass sich Leonhards Betrieb durch ein beschleunigtes Wachstum auszeichnet, zeigt sich im Roman, wo nämlich berichtet wird, dass *„sein Gewerbe sich mit jeder Woche vergrößerte“* (Tieck, 1988: 16). Pöschel vertritt die Ansicht, dass das rasche Wachstum historisch unter den Gesetzen der Zunft nicht möglich ist. *„Es verweist vielmehr auf die in den Anfangszeiten der Kapitalisierung häufig auftretende, rasche Expansion eines Betriebs“* (Pöschel, 1994: 215).

Bisher ist die Widersprüchlichkeit der zwei Welten im Hinblick auf die Wirtschaft verdeutlicht worden. Es bleibt nun die Frage, wie Leonhard auf den ökonomischen Modernisierungsprozess reagiert. Aus der Romaneinleitung erfahren wir, dass sich Leonhard dem romantischen Anblick zuwendet, weil er die Folgen des ökonomischen Modernisierungsprozesses, der sich in seiner Halluzination spiegelt, mit Unbehagen und diffuser Angst wahrnimmt. *„[...] und indem ich nun jetzt so über meinen Besitzstand hinblickte, in der Ferne die Gesellen arbeiten hörte, und mir aus allen diesen Brettern gleichsam schon alle die Mobilien entgegen traten, die daraus gefertigt werden können, und mir war, als hörte ich das Geld klingen, das mir dafür gezahlt würde, um wieder Bretter einzukaufen, und so immer fort [...]“* (Tieck, 1988: 13). Leonhard betrachtet die auf dem Hof aufgestapelten Bretter und glaubt dann, er würde das Klingen des Geldes hören. Pöschel bezeichnet dieses Klingen des Geldes als die *„Substitution des alten, personalen Abhängigkeitsverhältnisses durch die sachliche Macht des Geldverhältnisses“* (Pöschel, 1994: 215). Der Prozess der Versachlichung der menschlichen Beziehungen führt zum Entfremdungsprozess, der im Roman dadurch gekennzeichnet ist, dass Leonhard die Gesellen nur *„in der Ferne arbeiten hörte“*. Er tritt nie mit seinen Gesellen bei der Arbeit auf. Das personale Verhältnis zu seinen Beschäftigten ist im Produktionsbereich nicht mehr zu sehen.

Seine unerklärliche Angst und sein Unbehagen, die ihn beim Grübeln über den Fortschritt seiner Werkstatt überkommen, lassen sich durch Versachlichung und Entfremdungsprozess erklären. Leonhard kann nicht einfach die Flucht vor seinem Produktionsbereich ergreifen, weil er Familienvater ist, der die Verantwortung für den Lebensunterhalt der Familie tragen muss. Deswegen dient ihm die Aussicht aus dem Fenster als vorläufiger Fluchtweg, der „*Leonhard nicht nur die Möglichkeit zum Abschweifen in Träume und Phantasien eröffnet, sondern ihn zugleich in der unwirtlichen Arbeitswirklichkeit gefangen hält*“ (ebd.).

Zu diesem Punkt gibt es eine Diskussion in der Forschung. Obwohl Pöschel uns darauf aufmerksam macht, dass Leonhard die Folge des ökonomischen Modernisierungsprozesses mit Unbehagen und Ängstlichkeit wahrnimmt, behauptet er, dass der Roman keine bloße Warnung vor der kommenden Industrialisierung und Kapitalisierung der wirtschaftlichen Verhältnisse darstellt. Zu diesem Punkt setzt sich Pöschel mit der Arbeit von Christian Gneuss *Der späte Tieck als Zeitkritiker* (1971) auseinander. Gneuss führt aus, dass der Handwerkersohn Tieck im Roman „*die letzte Rettungsmöglichkeit vor einem Gespenst darstellt, das am Rande dieser Novelle zum ersten Male heraufdämmert, vor dem ‚Maschinenwesen‘ also vor der kommenden Industrialisierung und Kapitalisierung der wirtschaftlichen Verhältnisse*“ (Gneuss, 1971: 77). Dem unternehmerisch-händlerischen Streben wird die handwerklich-werktreue Gesinnung entgegengesetzt, Gneuss schlussfolgert: „*Festhalten an der Form der Innung oder Zunft, Bewahren des familiären Verhältnisses zwischen Meister und Gesellen erscheinen als einzige Mittel, die drohende Auflösung auf allen Gebieten aufzuhalten*“ (ebd.: 78). Pöschel gibt deutlich zu erkennen, dass er mit Gneuss nicht übereinstimmen kann, weil „*eine solche Deutung der komplexen Gestaltung der Gleichzeitigkeit und wechselseitigen Durchdringung vormoderner, zünftiger und moderner, kapitalistischer Elemente in der literarischen Darstellung der Lebens- und Arbeitswelt des Tischlermeisters nicht gerecht wird*“ (Pöschel, 1994: 216).

Zieht man ein Gespräch zwischen Leonhard und Elsheim im 2. Abschnitt in Erwägung, in dem Leonhard seine persönliche Meinung zu Zunftwesen und Industrialisierung offenbart, erweisen sich die Ausführungen von Gneuss wenigstens teilweise als richtig. Der Ausgangspunkt des Gesprächs ist, dass Elsheim einen Blick auf die

Zukunft wirft, wie der Tischlerbetrieb Leonhards aussehen soll oder auch, dem Zeitgeist entsprechend, sofort sein könnte.

„[...] Und wie lange wird es denn währen, so sehe ich dich ein großes Magazin von Möbeln einrichten, Meister unter dir arbeiten, denen du nur Zeichnungen und Bestellungen gibst, und Kommissionsrat, oder wie sonst, heißen; deinem Vermögen nach, und da es der Ton des Tages so mit sich bringt, könntest du das auch gleich tun“ (Tieck, 1988: 74).

Was Elsheim oben schildert, ist nichts anderes als das Fabrikleben, das eng mit Industrialisierung und Kapitalisierung verbunden ist. Hier drückt sich die Versachlichung und Entfremdung der menschlichen Beziehungen aus, die Leonhard schon zuvor in Melancholie versetzt hat. Man ist deshalb nicht überrascht, als Leonhard diese Entwicklung seines Betriebs entscheidend ablehnt.

„Das geschieht niemals!, rief Leonhard lebhaft aus, dann erst würde ich es auf immer bereuen, mich meinem Berufe gewidmet zu haben, wenn ich ein solches totes und tötendes Fabrikleben führen sollte, wenn mir die Freude am Material, die ich mit meinen tätigen Gehülfen teile, die Lust, das bestimmte Wesen nach und nach immer reiner und ausgebildeter hervortreten zu sehen, das Gefühl, dass ich als Vater und Lehrer für meine Mitarbeiter Sorge und ihnen mithilfe, die Bewegung des Lebens, wenn mir alles das unter den Händen absterben sollte, um so oder so zu heißen, Meister zu drücken und von ihrer Geschicklichkeit und ihrem Schweiß zu prassen, mich der Tätigkeit zu schämen, und durch die Auslage des Geldes mir ein Recht zu erwerben wähnte, daß ich andere despotisieren und quälen dürfe, und so weit ich reichen kann, Leben, Heiterkeit und Wohlstand zerstören“ (ebd.).

Damit gibt Leonhard deutlich zu erkennen, dass er seinen Mitarbeitern kein „Boss“ sein will wie in der modernen Arbeitswelt. Der Grund dafür ist bereits in seiner Aussage verborgen: ihm fehlt im Fabrikleben die übergreifende patriarchale Autorität, die nur in der zünftigen Organisationsstruktur möglich ist. Statt sich als „Boss“ im Betrieb darzustellen, möchte er lieber als *Vater und Lehrer* für seine Mitarbeiter erscheinen. Zu bemerken ist aber, wie schon dargestellt, dass Leonhards Tischlerbetrieb dazu tendiert, eine kapitalistisch-industrielle Fabrik zu werden. Seine

unbestimmte Angst vor dieser Tendenz ist literarisch schon in der Romaneinleitung dargestellt worden. Und das Gespräch mit Elsheim im 2. Abschnitt gibt ihm eine Möglichkeit, seine Angst und sein „Unwohlsein“ abermals zu begründen.

Elsheim hält die Meinung seines Freundes für pessimistisch, aber er stimmt mit Leonhard darin überein, dass das Zunftwesen immer mehr in Verfall gerät.

„Du siehst es von der finsternen Seite, sagte der Baron, es hat doch immer mehr den Anschein, daß die Zünfte und alle Einrichtung, die damit zusammenhängen, eingehen werden“ (ebd.).

In der Tat schildert Leonhard hier nur die finstere Seite des ökonomischen Modernisierungsprozesses.

„Statt vieler wohlhabenden Menschen einige reiche Leute und einen Haufen armen, verkümmerten und lüderlichen Gesindels, immer in der peinigendsten Abhängigkeit von seinem Brotherrn und dessen quälenden und magern Vorschüssen, ohne Lebenslust, ohne Fähigkeit, Tugend und Liebe, kränkliche Kinder zu erziehen, bei einem ganz mechanischen und seelenlosen Geschäfte verdummend und dadurch angetrieben, Genuß, den der Mensch einmal nicht entbehren kann und will, bei schlechten, berausenden Getränken zu suchen, früh absterbend, ohne gelebt zu haben, verzweifelnd und sich selbst verachtend zu allen niedrigen Streichen aufgelegt und nicht fähig, Glück und Unglück zu erleben oder zu ertragen. So habe ich viele Hunderte, schlimmer als Sklaven, in berühmten Fabriken verschmachten sehen und über die zunehmende Kultur wie anwachsende Barbarei die Schultern gezuckt, daß wir es in unsern Tabellen für Gewinn halten, Menschen, die höchsten Staatskräfte, aufzuopfern, um die Ware wohlfeiler zu liefern“ (ebd.: 75).

Es zeigt sich aber, dass er eigentlich der neuen Welt der Industrialisierung und Kapitalisierung nicht so ganz feindlich gegenübersteht. Er drückt seine Antipathie gegen den „übermäßigen“ wirtschaftlichen Modernisierungsprozess aus. Aber Leonhard gesteht differenzierter, dass er gegen den Strom von der wirtschaftlichen Modernisierung ohnehin nicht anschwimmen kann und will. Dazu sagt er: *„Ich verlange nicht, daß alles, ohne Ausnahme, auf die alte Weise geschehen soll, auch*

sind ja Fabriken und die gepriesene Verteilung der Arbeit schon eine alte Erfindung; gewisse unbedeutende Dinge, wie Nadeln, Nägel und dergleichen, können nicht schnell und wohlfeil genug geliefert werden; bei vielen scheinbaren Kunstzusammensetzungen hat sich früh dies Handwerk und die Kunst in eine Fabrikanstalt umgesetzt [...]“ (ebd.: 75f.). Hier plädiert er für selektive Modernisierung. Einfache Dinge, mit denen man nicht so kunstreich und sorgfältig umzugehen braucht wie Nadeln und Nägel, sollen seiner Meinung nach industriell gemacht werden. Wir haben gesehen, dass Leonhard in seiner Arbeitssphäre bzw. in seinen Produktionsbereich die ökonomische Modernisierung zulässt. Dennoch bewahrt er die zünftige Organisationsstruktur im Reproduktionsbereich, um einen Ausgleich herbeizuführen. Auf diese Weise kann er nicht nur ein persönliches Verhältnis zu seinen Beschäftigten behalten, sondern er kann auch den ökonomischen Modernisierungsprozess verzögern, der seiner Meinung nach eine grauenhafte Zukunft bringt.

In Tiecks Roman findet sich die sonderbare Figur vom böartigen und über eine enorme Arbeitskraft verfügenden Zwerg, den Leonhard und der Trunksüchtige auf einem Hügel treffen. Der erste Auftritt dieser märchenhaften Figur im 1. Abschnitt wirkt auf uns zwar geheimnisvoll und sogar schon schaudernhaft, wie man das gewöhnlich auch in romantischen Erzählungen finden kann. Doch gegen Ende der Romanhandlung trifft Leonhard einen religiösen Eiferer namens Lamprecht, der das Geheimnis des Zwerges und seiner sonderbaren Beschäftigung preisgibt. Dadurch wird das Wesen des Zwerges entmystifiziert.

„eine sonderbare Kreatur, die um zweier Sachen wegen merkwürdig war. Das erste war seine Riesenstärke. Darum half er Weinschrötern und Weinhändlern, und war bei diesen Leuten sehr gern gesehen, [...] Deswegen nannte man das Kerlchen auch nur den kleinen Simson. Sonderbar aber, daß er diesen Namen, der doch ein Lob war, durchaus nicht leiden konnte, und hiebei, so wie bei vielen allen Dingen, zeigte sich die zweite Merkwürdigkeit des kleinen Wesens, nämlich eine außerordentliche Bosheit und Schadenfreude. [...] Wie nun aber in dem Zwerge überhaupt keinen Vernunft war, so hatte er sich ein ganz unsinniges Spielwerk ausgedacht. Er schlief fast gar nicht; sobald Mondschein eintrat, war er noch mehr alert und auf den Beinen. Dann schleppte er alte Fässer auf die Höhe des Berges hinauf, trug Wasser hin, und

scheuerte und handtierte die ganze Nacht, daß ihm der Schweiß vom Gesicht triefte, und er müde und ermattet dann zurückhumpelte, worauf er in einen festen Schlaf fiel“ (ebd.: 364f.).

Mit der Figur vom sonderbaren Zwerg, der übermäßige Arbeitskraft besitzt, spielt Tieck laut Pöschel auf das moderne kapitalistische Produktionssystem an, „*dessen außerordentliche Produktivkraftentfaltung mit der Entwicklung eines, boshaften, rationalen Kalküls einhergeht*“ (Pöschel, 1994: 212). Der sonderbare Zwerg wird letztlich grausam ermordet (Tieck, 1988: 367). Dass er im Roman zum Tode verurteilt wird, zeigt interpretatorisch, da er das moderne kapitalistische Produktionssystem symbolisiert, die Zurückweisung von Kapitalisierung und Industrialisierung.

Wird am Anfang des Romans ein starker Kontrast zwischen der poetisch-natürlichen Welt und der prosaisch-bürgerlichen Welt dargestellt, wird es aber am Schluss deutlicher, dass die konträren Welten harmonisiert werden können. Indiz dafür ist nicht nur, dass sich Leonhard wieder in die alltäglich-bürgerliche Welt integrieren kann und Glück darin findet (Tieck, 1988: 416). Dort beginnt darüber diskutiert zu werden, dass die bürgerliche Arbeitswelt auch poetisiert werden kann. Prof. Emmrich weist auf die Mehrschichtigkeit der Kunst hin. Die Kunst kann in verschiedenen Gestalten erscheinen. Sie soll deshalb nicht einseitig erfasst werden.

„Vieles, sagte Emmrich, worüber wir jetzt sprechen, und was sich so ganz in das Unbestimmte im Reden verliert, würde vielleicht, in einer Erzählung vorgetragen, ein Anderes. Denn das ist der große Zauber der Kunst, dass in ihrer Form, in Gestalt und Bildung auch das Dämmernde, Sophistische und Unsichtbare dadurch, daß es in sichtliche Gestalt tritt, eben sowohl philosophisch begreiflich wird, als es sich poetisch faßlich darstellt“ (ebd.: 417)

Mit Emmrichs Hinweis übereinstimmend erhebt Albertines Freundin, Dorothea, unverzüglich eine programmatische Forderung zur Poetisierung der bürgerlichen Arbeitswelt, indem sie sagt:

„mir gefällt am meisten dies Hobeln, Lärmen und Hämmern aus der Ferne. Wie hübsch ist das Gefühl hier, daß ein jeder Schlag, den ich vernehme, etwas einbringt; daß der

Gewinn wieder das Gewerbe vergrößert; daß Alles, was gesprochen und gedacht wird, in jenes Kapital hineinströmt, das die Wohlhabenheit befördert, die wieder das Glück und die Zukunft der Untergebenen begründet, damit sie dereinst in dieselbe Stelle treten können“ (ebd.: 417).

Hier ist unschwer zu erkennen, dass es dabei um die Poetisierbarkeit der alltäglich-bürgerlichen Welt geht. Poesie und Alltag können ineinander fließen. Am Schluss des Romans wiederholen sich zwar die Bilder, die Leonhard anfangs mit diffuser Angst wahrnimmt, werden sie aber diesmal ganz harmonisch dargestellt.

3.3.2.3 Ehe und Liebe

Nun kommen wir zum Aspekt von Eheleben und Liebesverhältnissen Leonhards. Auf den ersten Blick scheint die Familie des jungen Meisters eine harmonisch-bürgerliche Familie zu sein. Er hat eine Frau und betreibt ein eigenes Gewerbe, das großen Fortschritt macht. In seiner Werkstatt arbeiten Gesellen und Lehrlinge, die ihn sehr hoch schätzen. Leonhard besitzt die zentrale Macht des Hauses. Er spielt eine Rolle des Ernährers. Das wird in der Szene des Abendessens im 1. Abschnitt evident (Tieck, 1988: 16). Schwarz äußert sich in diesem Sinne: *„Die Tischrituale sind quasi nicht nur eine Miniaturausgabe der den familialen Binnenraum strukturierenden Verhaltensregeln, sondern zeigen, wer der Herr des Hauses ist [...]“* (Schwarz, 2002: 183). Friederike scheint diese Position ihres Mannes anzuerkennen. Sie sieht sogar die Reise Leonhards als eine Chance, dass er, als Familienoberhaupt, das Unternehmen erweitern kann. *„[...] vielleicht kannst du auch unterwegs einige vorteilhafte Holzankäufe schließen, und deine Arbeit dort wird dir doch wohl so viel einbringen, als du hier versäumst“* (Tieck, 1988: 38). Auch im Brief Friederikes an Leonhard betont sie seine Rolle Familienoberhaupt: *„Ich [Friederike] gehe oft aus einer Stube in die andere, als wenn ich was suche, und wenn ich mich dann besinne, ist es bloß, daß Du mir fehlst. Ja, wo der Hausherr nicht, da ist das ganze Haus verödet“* (ebd.: 185).

Leonhard zeigt sich zunächst als verantwortungsvoller Familienvater, der an der bürgerlichen Ordnung streng festhält, indem er sich vornimmt, auf das Mitreisen auf Elsheims Schloss zu verzichten (ebd.: 33).

Dieses harmonische Bild seiner bürgerlichen Familie erfährt jedoch eine Störung in dem Umstand, dass Franz nur ein angenommenes Kind ist (ebd.: 29). Herr und Frau Leonhard haben kein leibliches Kind. Sie haben Franz als Pflegekind aufgenommen. Dann kommt noch dazu, dass Leonhard die bürgerliche Ordnung selbst bricht, indem er sich entschließt, seine Familie und Werkstatt für eine Zeitlang zu verlassen, um mit seinem adeligen Freund auf dessen Schloss zu reisen. Schwarz bemerkt in ihrer Arbeit, dass diese Brechung der bürgerlichen Ordnung Leonhard eine Veranlassung gibt, sich mit verschiedenen Lebensformen außerhalb seines privaten Haushalts konfrontieren zu lassen. Die Romanhandlung endet mit seiner Erkenntnis, dass das Lebensglück nicht woanders liegt, sondern in seiner bürgerlichen Familie.

„Um die von Tieck gepriesene bürgerliche Beschränkung auf die Familie möglichst überzeugend zu skizzieren, wird der Tischlermeister mit divergierenden Liebesidealen und Existenzformen konfrontiert, die den Leser anhand von Leonhards Erfahrungen zu dessen Erkenntnis führen sollen, ‚daß eigener Herd Goldes wert ist‘“ (Schwarz, 2002: 170).

Leonhards Erlangung solcher Erkenntnis wird dadurch bestätigt, dass er nach der Rückkehr zu seiner Ehefrau mit einem eigenen Kind gesegnet wird. Der Verstoß gegen die traditionelle bürgerliche Moralvorstellung, der in Leonhards ehebrecherischen Beziehungen mit Charlotte und Kunigunde liegt, wird in dieser Hinsicht als Bildung des Romanhelden betrachtet. Nach der Abschweifung von der konventionellen Moral empfindet er seine innige Liebe zu seiner Ehefrau. Tieck äußert ausdrücklich im Brief an Wilhelmine Hallwachs vom 5. August 1838 seinen Standpunkt.

„Ich wollte ja andeuten, daß er [Leonhard] sich selbst versteht, daß nach dieser Abschweifung von der konventionellen Moral seine Ehe nun erst eine wirkliche wird, daß die Eheleute sich nun viel inniger lieben können als vormals: so wie der Edelmann erst seine Frau liebt und versteht, als er jenes falsche Gelüst befriedigt hat? - Alle diese Menschen sind gut und nach meinem Gefühl moralisch. Giebt es aber etwa diese Seelengeheimnisse gar nicht? Oder sollen sie, wenn sich ihr dasein nicht ableugnen läßt, gar nicht geschildert werden? Sind denn Leonhard und sein Freund gemeine liederliche Menschen?“ (Tieck, 1969: 279).

Richtet man sich nach dem Kriterium für die Einordnung in alte Welt und in neue Welt angesichts der sozial-politischen Verhältnisse (siehe 3.3.1), fällt es ins Auge, dass das Festhalten Leonhards an der bürgerlichen Ordnung das Bild der alten Welt liefert. Man geht nämlich davon aus, dass die alte Welt sich durch die konservativen Leitbegriffe ausweist: Ordnung, Stabilität und Bewahren. Auf der anderen Seite erinnert uns die Brechung der bürgerlichen Ordnung von Leonhard an die neue Welt, die sich gegen die überlieferten Ordnungen der alten Welt richtet.

Dadurch, dass der Romanheld nach Hause zurückkehren und wieder sein harmonisches Eheleben führen kann, gibt Tieck ein Versöhnungsbild für die beiden gegensätzlichen Welten. Leonhard lässt sich in verschiedene Liebesformen verwickeln, weil er daraus Vergleichsbilder zu seiner bürgerlichen Familie gewinnen will. In diesem Sinne schafft er sich einen Ausgleich, indem er, statt sich einseitig gegen die neue Welt zu richten, von ihr „Lektionen“ für sich selbst gewinnt. Er ergreift diese Gelegenheit, um sich zu entwickeln. Schwarz hält deshalb seine Reise für „*die Bildungsreise des Mannes*“ (Schwarz, 2002: 171). Leonhard selbst gesteht Elsheim seine Entwicklung, als sie sich am Ende des Romans wieder treffen.

„[...] *als ich nun zurückkam, war es wie ein Traum, oder wie eine Sehnsucht, oder wie soll ich es nennen, von mir genommen; jetzt erschien mir meine Friederike erst im klarsten Licht, meine Liebe zu ihr lebte im schönsten Bewußtsein, und auch sie fühlte, daß ich inniger, herzlicher zu ihr zurückkehrte, als ich ausgereiset war, sie sah, daß mein Glück dasselbe blieb und von keiner Laune mehr gestört ward*“ (Tieck, 1988: 399).

Wir versuchen jetzt einen Blick auf die im Roman als „abschweifend“ dargestellten Lebens- und Liebesformen zu werfen, denen Leonhard während seiner Odyssee ausgesetzt ist. Wie in den vorhergehenden Aspekten schon gezeigt, tauchen die von Leonhard für Extreme gehaltenen Lebenseinstellungen meist in Form von Gesprächen mit anderen Figuren auf. Auch das Thema Ehe und Liebe gehört dazu. Eine wichtige hier zu erwähnende Nebenfigur ist ein reicher Weinhändler, Herr Wassermann, den Leonhard und Elsheim in einem Wirthaus treffen. Schon seine sonderbare Erscheinung verstimmt Leonhard und erregt nicht wenig die Aufmerksamkeit der ganzen Gesellschaft (ebd.: 65). Herr Wassermann ist, außer den beiden Freunden, in

der Gesellschaft schon bekannt. Nach der Begrüßung zeigt sich Wassermann humorvoll, indem er die ganze Gesellschaft zum wilden Walzertanz auffordert. Als der berauschte Tanz ein Ende findet, beginnt Elsheim, da ihm Wassermanns maßlose Fröhlichkeit gut gefällt, ihn anzusprechen. Elsheim führt das Thema Liebe ins Gespräch ein, indem er Wassermann bittet, seinen Freund Leonhard, der angeblich unter einer unglücklichen Liebe leide, zu erheitern. Wassermann spricht seine Ansicht zu Liebe wie folgt aus:

„die Liebe ist auch eine neuerfundene Modekrankheit. Daß man die Weibsen gerne hat, ist wohl sehr natürlich, und wo ich nur hinkomme, bin ich in Alt und Jung, in Schön und Häßlich verliebt.- [...] - Aber meine Herren, sich grämen, seufzen, krank werden, ist eines Mannes unwürdig, und davon weiß ein anakreontischer Liebhaber nichts. Ich bin ein Bräutigam gewesen, ich war verheiratet, aber ich blieb einen Tag wie alle Tage. Ja, meine Herren, ich bin jetzt wieder mit einem recht schönen Mädchen, das zwar nicht so ganz jung mehr ist, versprochen, aber ich wäre wohl ein Narre, wenn mir nicht unterwegs auch andere gefielen! Nein, nichts gereut einen in spätern Jahren so sehr, als ein Kuß, den man nicht appliziert hat, wenn sich die Gelegenheit anbot. Mit diesen Worten sprang er auf, küßte erst die Wirtin und dann die übrigen Frauenzimmer nach der Reihe, ohne die Mägde zu übergehen, die das Zimmer aufzuräumen hineingetreten waren, dann lief er hinaus, um nach seinem Reitpferde zu sehen“ (ebd. : 67f.).

Wassermann nennt Liebe eine „neuerfundene Modekrankheit“ und meint damit wohl, dass Vorstellungen einer auf Liebe gegründeten lebenslangen Beziehung erst im Bürgertum des 18. Jahrhunderts aufgetaucht sind. Das zeigt sich im bürgerlichen Trauerspiel wie Lessings *Emilia Galotti* oder Schillers *Kabale und Liebe*, wo diese Auffassung als bürgerliche Moral gegenüber der alten Herrschaftsschicht des Adels vertreten wird. Jedenfalls hält Wassermann die wahre Liebe für unsinnig. Für ihn ist die Liebe nichts anderes als der Geschlechtstrieb. Er gibt mit seiner Stellungnahme deutlich zu erkennen, dass er immer verliebt sein kann. Darüberhinaus beschränkt er sich nicht auf den engen Bereich der Familie. Aus der Romanhandlung erkennen wir, dass er immer auf der Reise ist, obwohl er doch schon eine Frau zu Hause hat. Sein Verzicht auf die Beschränkung auf die Familie verweist auf seine Absage an die

bürgerliche Verpflichtung. Er bürdet sich keine Verantwortung für die Familie auf. Stattdessen sucht er im Leben nur das Vergnügen, wie er selbst im Roman behauptet:

„wenige Menschen, dem Himmel sei's geklagt, wissen das Lebens zu genießen und die Freude gleichsam im Fluge zu haschen, wohin ich gekommen bin, bin ich noch immer an Geist und Munterkeit der jüngste gewesen; denn unsere jetzige Jugend ist, wo man nur hinsieht, trübsinnig und schwerfällig, und ich muß, wie ein alter Anakreon die Bursche beschämen“ (ebd.: 66).

Es wird interessanter, als Leonhard eine fragende Bemerkung macht: *„[...] und welches weibliche Wesen kann denn so ganz ohne Empfindung sein, sich mit einem Tollhäusler zu verbinden?“* (ebd.: 68). Die Antwort der Wirtin eröffnet uns noch eine andere Perspektive auf Wassermanns Haltung zu Liebe und Ehe.

„Er [Wassermann] ist ein reicher Mann aus dem Würzburgischen, wo er viele Weinberge hat; sein meiste Handel ist auch mit Wein, darum bereist er oft diese Gegend. Und warum sollte denn auch ein Frauenzimmer, wenn sie nur irgend solide denkt, einen ehrlichen wohlhabenden Mann nicht heiraten können? Sie soll arm sein, er hat keine Kinder, und so kommt sie gleich in einen guten Hausstand. Ei! ei! freilich sind das wohl so von den melancholischen Reden, wie der gnädige Herr hier vorhin zu sagen beliebten“ (ebd.: 68f.).

Hier wird gezeigt, dass nach Auffassung der Wirtin die Heirat jenes Mädchens mit Wassermann nicht aus wirklicher Liebe stattfindet, sondern aus ökonomischer Notwendigkeit. Sie heiratet Wassermann wegen seines Vermögens. Daraus ist die Versachlichung der menschlichen Beziehung abermals zu erschließen, denn die Liebe wird durch das Geldverhältnis ersetzt. Diese Versachlichung kann auch erklären, warum Wassermann es nicht notwendig findet, sich in die bürgerliche Familie integrieren zu müssen. Er sieht sich nach der Heirat nicht als „Familienoberhaupt“ an, da er „einen Tag blieb wie alle Tage“.

Vergleicht man das Bild von Liebesverhältnis und Eheleben Wassermanns mit dem Leonhards, bestehen augenfällige Unterschiede: Bei Wassermann fehlt es an Achtung und Lebensglück im Eheleben. Leonhard bringt seine Sorge darum zum Ausdruck.

„Immer schwebt mir doch, fuhr Leonhard fort, das gräßliche Bild solcher Ehe vor Augen, was von den meisten Menschen auf Erden so genannt wird. Jenes fürchterliche Verhältnis, ohne Liebe und Achtung, und aus welchem auch die letzte Spur von Heiligkeit verschwunden ist, gegen welches mir jenes der Orientalen mit ihren Sklavinnen als ehrwürdig und unschuldig erscheint. Ist es schon traurig genug, daß Liebe und gegenseitige Leidenschaft nicht immer zum Glück führen, so ist es gegenüber wahrhaft fürchterlich, daß Staat und Religion ein gegenseitiges Ermorden sanktionieren können“ (ebd.: 70).

Elsheim betrachtet die Versachlichung von Eheleben und Liebesverhältnis Wassermanns lediglich als eine Abart der bürgerlichen Familie. Er findet sie gar nicht besorgniserregend, sondern hält sie nur für eine „lustige“ Lebensphilosophie. Er fragt Leonhard sogar: *„Gewinnst Dir denn aber dieser neue liebe Anakreon und seine Lebensphilosophie kein Lachen ab?“ (ebd.).*

Da Leonhard dieses gräßliche Bild des Ehelebens Wassermanns nicht, wie Elsheim, für ein individuelle Problem zu halten scheint, reagiert er ernsthaft.

„Ich [Leonhard] vermag es nicht, sagte der junge Meister völlig verstimmt, denn ich fürchte, daß das, was uns hier als Karikatur erschienen ist, nur das wahre Bild eines großen Teils der Welt sei. Mir war es, als würde dieser Abgesandte ihrer Trübsal, Nichtigkeit umherschickt, um recht zu verkündigen, wie verderbt und armselig sie sei, und statt zu lachen, wären mir in diesem gräßlichen Getümmel und den springenden Larven und Gespenstern die Tränen fast aus den Augen gebrochen“ (ebd.).

Damit zeigt Leonhard, dass die Versachlichung des Ehelebens ein Phänomen ist, das sich überall verbreitet. Und Wassermann erweist sich als Repräsentant dieses Phänomens. Dass bei der Eheschließung vor allem wirtschaftliche Aspekte berücksichtigt werden, ist vor dem bürgerlichen Zeitalter und außerhalb des Bürgertums eher der Normalfall. Hier wird aber eine aktuelle Entwicklung dargestellt und es sollte hier darauf hingewiesen werden, dass die Versachlichung des Ehelebens eng verbunden ist mit der ökonomischen Modernisierung. Wie bereits im vorhergehenden Abschnitt über die Wirtschaft dargestellt, geht die Versachlichung der menschlichen Beziehung auf

Industrialisierung und Kapitalisierung zurück. Hier sehen wir deutlich, dass die ökonomische Modernisierung nicht nur im wirtschaftlichen Bereich wirkt. Sie greift aber auch auf den Bereich der Familie über.

Wassermanns Liebes- und EheEinstellung verweist auf mindestens zwei Elemente der neuen Welt: Das eine ist die Brechung der bürgerlichen Familienordnung. Er lehnt die bürgerliche Verpflichtung nach der Heirat ab und beschränkt sich nicht auf den Bereich der Familie. Zum anderen ist es die Substitution des Liebesverhältnis durch das Geldverhältnis, die zur Versachlichung des Ehelebens führt.

In einem anderen Auftritt Wassermanns taucht noch ein Gedanke auf, der auffällig zu den gesellschaftlichen progressiven Kräften gehört: der Gedanke der Emanzipation der Frauen. Dort spricht Wassermann seine Ansichten zu Liebe und Ehe aus, die im Roman vom Erzähler dargestellt werden.

„War ihm [Wassermann] die Liebe schon lächerlich, so war nach ihm die Eifersucht gar das Verächtlichste, wozu der Mann nur hinabsinken könne. Er verlangte für beide Geschlechter völlig dieselben Rechte und Befugnisse, und da keinem Richter und Gesetz das Recht zustehe, den Mann zu beschränken, wenn er nicht öffentlichen Skandal mache, so dürfe die Frau auch nicht wie eine Sultanin behandelt und eingesperrt werden. [...] Mehr als barbarisch aber, völlig abgeschmackt sei es, zu forschen, fragen, zanken über das, was vor der Ehe sich begeben haben könne. Eine europäische Narrheit sei es, von dem Mädchen und der Braut zu verlangen, daß sie keinen Mann vorher gekannt, oder geliebt, oder sich ihm ergeben habe, da es doch abgeschmackt herauskommen würde, wenn man den Bräutigam, ob jung oder alt, darüber examinieren oder exkommunizieren wolle. Wahrlich, rief er endlich, auch hierin hat sich Moses als der größte Denker und Gesetzgeber erwiesen; denn bei den Juden darf nach dem mosaischen Recht kein Ehemann das verlangen, was die andern Religionen in ihrer Torheit so hoch stellen“ (ebd.: 351f.).

Wassermann stellt sich hier mit seinem Programm der Emanzipation der Frauen als Vertreter der Liberalen heraus. Er wird als Revolutionsmann dargestellt, der einseitig versucht, Moral und bürgerliche Ordnung zu untergraben. Auf der anderen Seite taucht eine Frauenfigur, Charlotte Fleming, als Vertreterin des Adels auf. Sie setzt der

restriktiven Sexualmoral des Bürgertums die sexuelle Freizügigkeit des Adels entgegen. Das erkennt man daran, dass sie versucht, Leonhard mit ihren verführerischen Reizen aus dem bürgerlichen Treue- und Eheideal herauszureißen. Leonhard, der, wie schon gezeigt, an der bürgerlichen Lebensweise festzuhalten scheint, wird jetzt auf die Probe gestellt. In der Szene, wo Leonhard und Charlotte über Götz sprechen, gibt Charlotte deutlich zu erkennen, dass sie dabei versucht, das bürgerliche Treue- und Eheideal, an dem Leonhard festhält, zu dementieren. Ihr Argument lehnt sich an die Götz-Handlung an. Statt Götz von Berlichingen zu rühmen, weist sie auf bedeutende Rollen Weislings und Adelheids hin, die Treulosigkeit darstellen und den Opportunismus vertreten.

„der Weislingen ist der Mann selbst, das heißt, der wirkliche, der interessante, von dem es sich zu sprechen lohnt. Denn was wäre die Welt, wenn alle Männer so bieder, treu, unerschütterlich wären, wie dieser alte Freibeuter, der Berlichingen? Und was würde in aller Welt das Stück selbst für eine triste Physiognomie haben, wenn Weislingen und Adelheid nicht Leben und Frische hineinbrächten?“ (ebd.: 222).

Charlotte erhebt Vorwürfe gegen die Biederkeit und unwandelbare Treue des Götz, die ihn letztendlich zum Anführer der rebellischen Bauern machen (ebd.). Während des Gesprächs zeigt sich Leonhard allmählich von Charlottes Argument überzeugt, denn er *„wußte doch im Augenblick dieser seltsamen Behauptung nichts entgegen zu setzen“* (ebd.). Da Charlotte seine Ratlosigkeit bemerkt, macht sie weitere Versuche, die bürgerliche Moralvorstellung verächtlich zu machen. Sie verabscheut die eheliche Treue des Mannes.

„[...] Jene festen, unerschütterlichen, dem Reiz und der Schönheit unzugänglichen sind eben keine echten Männer, sondern nur Larven und widerwärtige, wenigstens gleichgültige Gespenster“ (ebd.).

„Nicht wahr, fuhr sie fort, wer gar nicht, gar nicht wanken könnte, den dürften man doch eigentlich auch nicht treu nennen?“ (ebd.: 223).

Sie spricht auch ihre Ansicht zur Liebe aus, die die bürgerliche Familie in Gefahr bringen könnte.

„Liebe - so sprechen die Menschen, - und was ist sie denn? Ist sie denn nicht auch Talent? Und wenn das, erfordert sie nicht Übung, Erfahrung? Und wenn sie ein Lebendiges ist, eine Wirklichkeit, kein totes Wort, muß sie sich nicht in jedem Wesen anders gestalten?“ (ebd.).

Daraus kann man erschließen, dass sie die Liebe nur als ein Spiel betrachtet. Daher ist ihr Versuch, Leonhard zu verführen, nichts anderes, als ihn zu überwinden. Charlotte sieht ein: um ihr Ziel zu erreichen, muss sie zuerst die familiäre Wertordnung Leonhards entweihen. Ihr Versuch scheint in der Szene erfolgreich zu sein, in der sie Leonhard in den Buchenwald führen kann (ebd.: 257). Leonhard hat jedoch noch das Glück, sich von dem Wollustrausch Charlottes zu befreien. Schwarz erklärt dieses Moment der Befreiung bildhaft.

„[...] , denn er streift zwar den gefährlichen Grenzbereich zur tragischen Verstrickung, übertritt ihn aber nicht. Paradoxerweise ist er auf dem Gipfelpunkt seiner Verwirrung zu klaren Erkenntnissen fähig, wobei der Wald als ‚Ort‘ des Zu-sich-selbst-Kommens, des Sich-Findens, des Seiner-selbst-inne-Werdens fungiert“ (Schwarz, 2002: 175).

Als er allein im Wald steht, klingt eine Stimme in ihm laut: *„Wer bin ich? dachte er in diesen aufgeregten Schmerzen; was will ich? Bin ich denn glücklich, oder in ein tiefes, tiefes Elend versunken?“* (Tieck, 1988: 261). Die in seinem Kopf klingende Stimme ist eigentlich die bürgerliche Wertordnung, die ihn aus der dämonischen Macht befreit. Sobald er sich an die bürgerliche Wertordnung erinnert, kann er sich von den verführerischen Reizen Charlottes lösen. *„- Lieb ich sie denn? Könnt' ich denn wünschen, daß sie meine Gattin sein dürfte? - Nein, beim Himmel nicht!“* (ebd. : 262). Jetzt ist ihm bewusst, dass er bisher von verführerischen Macht beherrscht wird. Jetzt kommt er endlich zur Einsicht, dass das Lebensglück eigentlich schon in der Beschränktheit seines bürgerlichen Verhältnisses liegt.

„Wenn ich jetzt an meine Arbeit zu Hause dort denke, an unsere kühle Wohnstube, den alten Nußbaum, die Bretter, meinen Magister und unser alltägliches Treiben, - wie unbehaglich, beklemmend, nüchtern und fast niedrig alles. Und doch, selbst in

diesem prosaisch niedergedrückten Gefühl –welche paradisische Heimseligkeit!“ (ebd.).

Zuvor versucht Charlotte ihn zu täuschen, dass das Glück nicht in der Wirklichkeit oder im prosaischen Leben zu finden ist. Und sie wirbt außerdem für den bacchischen Seelenrausch.

„Nein! nein! rief sie fast heftig aus, in der Wahrheit, im eigentlichen wirklichen Leben gibt es kein Glück; nur in der Täuschung glühen die Morgen-und Abendfarben, die die Nacht und der klare Tag vertreiben. Wenn wir entzückt und berauscht taumeln, wie im heftigen Tanz, so halten wir Takt mit der begeisternden Musik und schwingen uns harmonisch in ihrem wilden Rhythmus“ (ebd.: 257).

Leonhard verfällt in den bacchischen Seelenzustand. *„Die zärtlichsten Küsse unterbrechen und hemmen das Gespräch. Sie [Charlotte] duldet seine Liebekosungen und freute sich der entzückten Worte, die er im Taumel über ihre Schönheit aussprach“ (ebd.: 259).* Es wird gezeigt: wenn Leonhard diesen bacchischen Seelenzustand zulässt, versagt ihm die bürgerliche Wertordnung. Und das bedeutet den Sieg Charlottes. Solange er sich an die bürgerliche Wertordnung erinnern kann, kann er immer wieder Klarheit über sich und sein Leben gewinnen.

Es bleibt jetzt zusammenzufassen, dass sich Wassermann im Roman deutlich als Sprachrohr für die sozial-progressiven Kräfte erweist, denn es geht bei ihm um die Substitution der Liebe durch das Geldverhältnis und um die Befürwortung der Emanzipation der Frauen. Charlotte stellt im Roman die Vertreterin des Adels dar, die die restriktive Sexualmoral des Bürgertums verabscheut. Sie wird als Karikatur für die sexuelle Freizügigkeit des Adels dargestellt. Bei Charlotte wird die Liebe als „Spiel“ und verführerischer Wollustausch dargestellt. Ihr Ziel ist, den treuen Ehemann aus der Beschränktheit des bürgerlichen Verhältnisses herauszureißen. Die Schicksale beider Figuren stellen sich als gescheitert heraus. Wassermann stirbt, als er auf der Flucht vor der Polizei betrunken vom Pferd stürzt (ebd.: 375). Charlotte geht zwar endlich eine Heirat mit Mannlich ein, doch sie und ihr Mann verfallen in religiöse Schwärmerei (ebd.: 393).

Eine andere Qualität aber hat die Kunigunde-Episode. Es ist zu bemerken, dass Leonhard eigentlich nach der Befreiung von den verführerischen Reizen Charlottes auf Elsheims Schloss direkt in die Heimat hätte zurückkehren können. Er tut das aber nicht, sondern macht weitere Exkursionen nach Nürnberg und Bamberg, den lieben Städten seiner Jugend. Sein Abenteuer geht noch nicht zu Ende. Das bemerkt auch der Baron Elsheim (ebd.: 334).

Seine Reisen nach Nürnberg und Bamberg können als Fahrt in die Vergangenheit betrachtet werden. Das liegt nicht nur daran, dass Leonhard diese zwei alten deutschen Städte schon in seiner Jugendzeit bereiste. Es gibt noch andere verborgene Hinweise. Leonhard besucht in Nürnberg das Haus von Albrecht Dürer.

„Er [Leonhard] freute sich, daß er selbst in der Nacht das Haus wieder erkannte, in welchem Albrecht Dürer gewohnt, so fleißig gearbeitet und so viele Schmerzen erlitten hatte. Er fühlte sich wunderbar gerührt, und jedes Wort Vorübergehender, im bekannten fränkischen Dialekt gesprochen, ging durch sein Herz [...] Wie glücklich, sagte er zu sich selbst, eine solche alte edle Stadt als seinen Geburtsort zu kennen, in ihr zu erwachsen und sich mit jedem Denkmal, jedem merkwürdigen Stein vertraut zu befreunden“ (ebd.: 348).

Dass Leonhard in Nürnberg das Haus Dürers wieder erkennt, erinnert uns erneut an die Handlung des Künstlerromans *Franz Sternbalds Wanderungen*. Der junge kunstschwärmerische Franz verlässt seinen Meister Albrecht Dürer, um nach den Niederlanden und nach Italien zu wandern. Leonhards Rückkehr nach Nürnberg, zum Haus des Meisters Dürer, kann als Rückkehr des jungen Franz verstanden werden. Bemerkenswert ist aber, dass der junge Franz den religiösen Kunstpietismus vertritt, der Meister Leonhard mit einer neuen Erkenntnis zurückkehrt, und zwar der Lebenskunst.

Leonhard reist weiter nach Bamberg, um dort Kunigunde, seine Jugendgeliebte wiederzusehen. Es liegt klar auf der Hand, dass er hier versucht, seine unerfüllte Jugendliebe nachzuerleben. Schwering und Schwarz sind beide einig in dem Punkt, dass Kunigunde die romantische Liebe allegorisiert. Beide verweisen auf die Sakralisierung des Liebeserlebnisses. Bei Schwering wird betont, dass „*Kunigunde*

als figurale Imitation der Mutter Gottes erscheint“ (Schwering, 1985: 114). Er nennt hierfür drei Beispiele im Roman, in denen die Elemente traditioneller Heiligen-Ikonographie bei Kunigunde auftauchen (ebd.: 113):

„Schon am Tage der Fronleichnams-Prozession fiel mir eine junge weibliche Gestalt auf, von einer Schönheit, wie man sie wohl zuweilen auf alten Gemälden zu sehen pflegt. Sie war groß und stark, aber doch schlank gewachsen, ihr Gesicht oval, ihr Haar dunkelblond, von einem rötlichen Goldschimmer durchzogen, die Augen groß und dunkelblau, und die Farbe von der durchsichtigsten Zartheit“ (Tieck, 1988: 96).

„Ihre Andacht und Rührung hatte etwas so Mildes, das so lieblich gegen die meisten Gesichter umher auffiel, [...] sie sank in einer himmlischen Stellung demütig hin, [...]“ (ebd.).

„Ich hatte noch nicht gewußt, wie schön sie sei, und als ich jetzt zu ihren Füßen kniete, und der erste Sonnenstrahl an diesem trüben Tage durch die Wolken brach, Wald, Berg und Fluß vergoldete, am herrlichsten aber auf ihrem himmlischen Gesicht erglänzte, da dünkte ich mir im Paradiese zu sein“ (ebd.: 101).

An den Beispielen fällt auf, dass Kunigundes Wesen und Umstand immer mit hymnischen Worten beschrieben wird, wie z. B. „himmlisch“ oder „Paradiese“. Auch bei der Wiederbegegnung in Bamberg kann Leonhard das Überirdische ihres Wesens empfinden.

„Er sah sie jetzt im Tagesschein, und ihm dünkte, es sei in ihrer Schöne etwas Überirdisches, Verklärtes. Wie er ihr in das Auge sah, ward dessen Bläue wie vergeistigt [...]“ (ebd.: 378).

Wir werden demnach nicht überrascht, dass Leonhard nach Bamberg „wallfahrt“ (ebd.: 376). Zieht man das Liebesverhältnis zwischen Leonhard und Kunigunde bei der Wiederbegegnung in Bamberg in Betracht, findet man, dass es dabei mehr um die religiöse Hingebung geht, als um die Fleischeslust, was sich bei Charlotte auszeichnet. Leonhard teilt ihr den Tod ihres Mannes, des Herrn Wassermann, mit. Er setzt sich mit Aufopferung von Zeit, Geld und Mühe dafür ein,

dass Wassermanns Testament zu Gunsten von Kunigundes Familie ausgelegt wird (ebd.: 380). Als Leonhard das Geschäft von Kunigundes Familie in Ordnung bringt, kann Kunigunde erlöst werden: „*Sie starb lächelnd in meinen Armen*“ (ebd.: 399).

Möchte man eine Konfiguration dreier Frauenfiguren bestimmen: Friderike-Charlotte-Kunigunde, bietet sich die folgende Struktur als eine Möglichkeit an.

Schaubild 2. Die Konfiguration dreier Frauenfiguren



Man sieht, dass Friederike im Gegensatz zu Charlotte und Kunigunde steht. Sie stellt sich als bürgerliche Ehefrau dar, die ihrem Mann beisteht, während Charlotte versucht, mit ihren verführerischen Reizen die familiäre Bindung zu zerstören. Friederike figuriert die Wirklichkeit und die Gegenwart. Sie wartet auf ihren Mann, der in die Vergangenheit wandert. Kunigunde ist Inbegriff der Vergangenheit und romantischer Liebe. Ihr Tod deutet interpretatorisch auf die unwiderrufliche Vergänglichkeit des romantischen Glücks an. Auch Charlotte und Kunigunde bilden Gegenpole. Bei Charlotte geht es um die sexuelle Verführung und Täuschung, während es bei Kunigunde um religiöse Hingabe geht.