

Philipp Lersch

Der Traum in  
der deutschen Romantik

Bibliothek  
H. KLEMM



München  
Verlag der Hochschulbuchhandlung Max Hueber  
1923

W

7

*Moufang*

Philipp Lersch

DER TRAUM IN  
DER DEUTSCHEN ROMANTIK



München  
Verlag der Hochschulbuchhandlung Max Hueber  
1923

75 B W 11



1988.2625  
(h 3119)

Druck von L. Hueber, Ergoldsbach.

## Einleitung.

„Die plastische Sonne leuchtet einförmig wie das Wachen; der romantische Mond schimmert veränderlich wie das Träumen“. Der Satz steht in Jean Pauls „Vorschule der Aesthetik“ und spricht einen Vergleich aus. Genau besehen jedoch ist mehr darin enthalten. Vielleicht nicht für Jean Paul, als er jene Worte prägte, wohl aber für den Historiker, der einen vergleichenden Blick von der Romantik auf die sie einschliessenden Epochen des deutschen Geisteslebens wirft. Dem Historiker ist der Traum nicht nur ein oft und obenhin gebrauchtes Gleichnis für romantische Kunst und romantische Art; darüber hinaus bedeutet er ihm — in einem gewissen Sinne — unmittelbares Zeichen und Ausdruck des romantischen Wesens selbst.

Man nennt hier und dort Wirklichkeitsflucht, subjektive Gefühllosigkeit, Hingabe an dämmerhaft verschwebende Stimmungen romantische Verträumtheit. Mit Recht; aber die Zusammenhänge zwischen Traum und Romantik liegen tiefer, als dieser Sinn es andeutet. Die Rede von den traumseligen Romantikern ist wörtlicher zu nehmen. Denn in der Tat war es der natürliche Traum, dem die Romantiker sich hingaben. Uebrigens ist es ja nur ein Schritt von der Träumerei des Wachens zum Traum des Schlafes. Je mehr die Empfindungen der Sinne nachlassen, der Bewusstseinszusammenhang mit der Aussenwelt durch die Vorstellungen der Phantasie geschwächt wird, desto mehr nähert sich die Seele dem Traume um endlich ganz in ihm zu versinken. Eben diesen letzten Schritt machte die Romantik und dabei trat — was das Wesentliche ist — der Traum als eine in sich bedeutsame seelische Lebensform und als eigenwertiger Lebensgehalt neben das bewusste Leben des Tages. Jetzt konnte Novalis sagen: „Die Träume haben sehr viel zur Kultur und Bildung der Menschheit beigetragen. Daher mit Recht das ehemalige grosse Ansehen der Träume.“ Die Worte haben programmatische Bedeutung für die romantische Einschätzung des Traumes. Nietzsche kommt einem in den Sinn: „Was wir im Traume erleben, vorausgesetzt, dass wir es oftmals erleben, gehört zuletzt so gut zum Gesamthaushalt unserer Seele wie irgend etwas „wirklich“ Erlebtes.“ Ueber Zarathustra schreibt Nietzsche an seine Schwester, dass er seine Gestalt schon als Kind im Traume gesehen habe. Dies — die Briefstelle und das Zitat aus

„Jenseits von Gut und Böse“ — reiht sich jenen Tatsachen ein, in denen man die Brücken erkannt hat, die von der Romantik zu Nietzsche hinüber führen.

Der Traum besitzt die Liebe des romantischen Menschen. Rein äusserlich offenbart sich dies an der Häufigkeit, mit der das Wort Traum in den Dichtungen der Romantik vorkommt. In „Heinrich von Ofterdingen“ findet es sich, seine Variationen mit eingerechnet, mehr als siebzigmal. Seine Frequenz in den Schriften Tiecks feststellen zu wollen, wäre eine müssige Arbeit. Neben dem Dichter ist es der romantische Philosoph und Psychologe, der sein Interesse dem Traume zuwendet; freilich nicht ausschliesslich aus rein denkerischen Impulsen, sondern nur zu sehr auch aus irrationalen Bedürfnissen des Gemütes heraus, wie es in dem Traumbuche des Naturphilosophen G. H. von Schubert klar genug in Erscheinung tritt.

Im Hintergrunde der einzelnen romantischen Persönlichkeiten steht, eine überpersönliche Macht, die Stimmung der Zeit. Der allgemeinen Neigung zum Geheimnisvollen und Dunklen entsprang eine Traumfreude, die allzu gerne ausartete. So war es ein Zeichen der Zeit, dass man durch Nahrungsmittel und Pflanzengerüche Träume in beliebiger Gestaltung zu erzeugen suchte, eine Unsitte, über die sich Tieck in seiner Novelle „Liebeswerben“ lustig macht.

Mit solchen „Traumsünden“ verfiel der Hang zum Irrationalen in Unfug und Spielerei. Denn Ausdruck eines Irrationalismus ist die Lust am Traumleben zweifellos. Menschen und Zeiten mit gesteigerten Gefühlsbedürfnissen sind von Natur aus geneigt im Traume ein besonderes, vielleicht erhöhtes — und wenn eine religiöse Stimmung zugrunde liegt, zu Gott erhöhtes Leben zu sehen. Gemütskälteren Naturen kann der Traum nicht mehr sein, als eine herabgesetzte, sinn- und wertlose Tätigkeit der Seele. In der romantischen Traumliebe steckt die bewusste oder unbewusste Auflehnung gegen den mysterienlosen, nüchtern-wachen Rationalismus der Aufklärung.

## Traum und Aufklärung.

Wenn man die Romantik als Reaktion gegen die Aufklärung zu deuten versucht, so lässt sich die Gegensätzlichkeit der beiden Epochen gerade in der Beurteilung des Traumes aufzeigen. Die Aufklärung, die sich anmasste, die Welt in ihrer ganzen Wesenhaftigkeit allein mit dem Verstande fassen zu können, musste den Traum, weil er allzugerne den Verstand unter der Narrenkappe des Unsinnigen gefangen hält, als ein verschwommenes Nebelreich unbeachtet lassen. Es ist wohl kein Zufall, dass Lessing, der Dichter der Aufklärung, (so nennt ihn Dilthey in „Erlebnis und Dichtung“) von sich sagte, er träume nie. Allerdings ist es eine Streitfrage der Psychologie, ob es wirklich einen traumlosen Schlaf gibt oder ob nur der Erwachte sich des Geträumten nicht mehr zu erinnern vermag. Jedenfalls also wusste Lessing nichts von seinen Träumen. Dies genügt uns; denn es wird wohl Schleiermacher darin Recht zu geben sein, dass die Erinnerung an den Traum ein Anfang sei von einem Glauben an die Bedeutsamkeit der Träume, ein Zeichen von Interesse, das dem Traum als einer psychischen Lebensfunktion gilt<sup>1)</sup>. Dieses Interesse lag der Aufklärung fern und so war auch bei Lessing die der Nacht und dem Schläfe zugekehrte Seite seines Lebens blind und inhaltslos. Dagegen halte man etwa eine romantische Erscheinung wie Schubert, der seine „Symbolik des Traumes“ in der Absicht schrieb die Erziehung des schlafenden und träumenden Teiles der menschlichen Seele, einer partie honteuse, wie er sie nennt, zu einer Hauptangelegenheit des Lebens zu machen.

Noch zur Zeit der Aufklärung regten sich Gegenströmungen gegen den Verstandeskult und seine besondere Auswirkung, die Traumfremdheit. Die Abdrücke solcher Bewegungen zeigen sich in dem „Magazin zur Erfahrungsseelenkunde“, das in den Jahren 1783—1795 zu Berlin, dem Zentrum der Aufklärung, erschien. Diese von C. Ph. Moritz herausgegebene Zeitschrift trug den Obertitel „gnothi seauton“, der insofern wichtig ist, als sich in ihm ein aufkeimendes Interesse am einzelmenschlichen Seelenleben andeutet. Eben hierin und in der Betonung des Mystisch-Irrationalen weist das Magazin auf die Romantik; auch äusserlich sehen wir diesen Zusammenhang bestehen, wenn Schubert das Magazin an vielen Stellen seiner Schriften zitiert. Besonders waren es scheinbar geheimnisvolle psychische Vorgänge und Erscheinungen, die im Magazin mitgeteilt wurden, zahlreiche Fälle seelischer Anomalien, Krankheitserscheinungen, höchst sonderbare Geschichten von Ahnungen. Natürlich spielten auch Träume eine

1) (Schleiermacher, Psychologie).

grosse Rolle. Es fanden sich Berichte wie der über einen Jüngling, der drei Jahre vor seinem Tode im Traume die Zeit erfährt, zu der er einst werde sterben müssen. (Magazin 1784). Ein anderer Fall ist der folgende, den später Schubert in seiner Symbolik als beweiskräftiges Beispiel für die wunderbaren Seelenkräfte des Traumes anführt und mit dessen Bericht wir schon ein Stück Romantik vorweg nehmen. (Magazin 1787). Ein Herr von S. sieht träumend in einem Spiegel die Szenen seines vergangenen Lebens, darunter solche, deren er sich im Wachen kaum mehr erinnert; alles schaut er mit der Deutlichkeit und Lebhaftigkeit eines unmittelbaren Erlebnisses. Er sieht sich gar als dreijähriges Kind inmitten all der Verhältnisse, die ihn damals umgaben. Der Traum wird unterbrochen durch das Erwachen des Herrn v. S. um sich fortzusetzen, sobald dieser wieder eingeschlafen ist. Jetzt sieht er alle seine Bekannten, die schon Verstorbenen und die noch Lebenden. Die Glücklichen unter den Lebendigen tragen heitere Mienen, die Unglücklichen schreiten, die Hand vor den Augen, rasch an ihm vorüber. Er erwacht und entschlämmt noch einmal. Jetzt dichtet und komponiert er im Schlaf einen Lobgesang an die Phantasie. — Alle von den einzelnen Einsendern als wirklich verbürgten Berichte über Visionen und übernatürliche Träume galten der Aufklärung als Schwarmgeisteri, der Glaube daran als Sünde wieder die Vernunft. Deren Aufgabe war es gegen die höchst gefährliche Mystik, die sich hier breit machte, das Wort zu ergreifen. Sie tat es in einzelnen Aufsätzen des Magazins, bekämpfte entrüstet den Glauben, „dass die Seele während des Traumes einer höheren Wirksamkeit und Vergleichungskraft als im Wachen fähig sei und mithin im Traume Ahnungen von zukünftigen Dingen bekommen könne“ (1787). Der Wortführer der Aufklärung war der popularphilosophische Schriftsteller C. F. Pockels, der die sensationellen Berichte vor den „Richterstuhl der reinen Vernunft“ stellte, ihnen eine durchaus natürliche Erklärung gab und jede Verbindung der menschlichen Seele mit unsichtbaren Geistern verneinte. So weit das Magazin, das die Gegensätze des Rationalismus gegen die mystische Seite des Traumes zeigte.

Was das Aesthetische angeht, so erschien die Phantastik des Traumes, die die Romantik so sehr anzog, der Schwunglosigkeit und Phantasiefremdheit der Aufklärung als leere Willkür, der Gefühlsrausch als bombastischer Ueberschwang. Nur was an Moral aus der Erscheinung des Traumes zu ziehen war, machte sich die Aufklärung zu Nutze. So liess sie es allenfalls gelten, dass der vernünftige Gott sich des Traumes zur Erziehung der Menschen bediente. Literarisch benützte die Aufklärung den Traum gerne als Einkleidung moralisch-pädagogischer Lehren. Sie machte sich daraus eine vielgebrauchte Formel und einen zweckmässigen Apparat für Polemik und Satire.

Von der Aufklärung übernahm dann das Wiener Volksstück in den letzten Dezennien des 18. Jhrh. den Traum als eine Form der literarischen Einkleidung; zugleich aber verband sich hier dem rein Aeusserlichen die tief im Volke verwurzelte Neigung zu Märchen und Zauber, welcher die Aufklärung nichts zu geben hatte.

In der gleichen Richtung wie im Wiener Volksstück, nur in der höheren geistigeren Sphäre entwickelte sich das Traumproblem in die Romantik hinüber. Lag der Traum ganz abseits von den Lebensproblemen der Aufklärung, umso leidenschaftlicher fühlte sich die Romantik zur Nachtseite der Seele hingetrieben. Anziehend ist es die Romantik einmal von diesem Gesichtspunkte aus zu betrachten; es tun, heisst das Romantische in eine seiner Wurzeln hinein verfolgen. Dies soll hier geschehen.

Die Untersuchung muss sich aus praktischen Rücksichten auf die Dichtung und Philosophie der älteren Romantik beschränken. Dabei erweitern wir den Kreis der jenaischen Schule um die Person des romantischen Naturphilosophen G. H. v. Schubert, den eine starke Neigung an die frühromantische Literatur, besonders an Novalis fesselte. Er kann als Ausläufer der Frühromantik angesehen werden und bedeutet gerade für das Traumproblem, dieses ins Psychologische hinüberziehend, einen Wendepunkt von der älteren Romantik zur jüngeren. Auf die letztere kann nur in fragmentarischen Hinweisen Bezug genommen werden. In diesem Betracht muss die Untersuchung Stückwerk bleiben; doch ist zu hoffen, dass wenigstens in der Fragestellung eine gewisse Abgeschlossenheit erreicht wird und die gewählten Gesichtspunkte auch einer Untersuchung der jüngeren Romantik zu Grunde gelegt werden können. Nach zwei anderen Richtungen wird die Betrachtung über die Frühromantik hinauszugreifen haben: nach rückwärts zu Herder, bei dem die geistesgeschichtlichen Voraussetzungen der Romantik zu suchen sind und nach seitwärts zu Jean Paul, der gerade für unsere Frage eine wichtige Ergänzung der Romantik bedeutet. Dabei kann es sich bei Jean Paul nur darum handeln seine grundsätzlichen Ansichten über den Traum aufzuzeigen, ohne auf die Fülle der Träume in seinen Dichtungen einzugehen.

Unsere Aufgabe ist verwickelt; denn sobald man die Frage stellt, wo die Wesens-Beziehungen zwischen Traum und Romantik verlaufen, ergibt sich eine verwirrende Fülle von Durchblicken und Zusammenhängen, die alle in einen mächtigen Akkord übereinklingen, aber einzeln allzuschwer zu fassen sind. Zunächst stellt sich nur das ganz allgemeine Gefühl ein, dass die Zusammenhänge bis tief in unergründbare, dem Begriffe verschlossene Anfänge des Lebens hinabreichen.

Gegenüber dieser Schwierigkeit eines klaren Ueberblickes über unser Problem haben wir manches gewonnen, wenn wir zwei Punkte

herausgreifen, um welche sich das Chaos der Tatsachen wie um Zentren bewegt und die wir durch zwei Schlagworte kennzeichnen wollen: das eine „der Traum ein Leben,“ das andere „das Leben ein Traum.“ Die Zweiheit, die von diesen beiden Sätzen gebildet wird, ist abzuleiten aus einer Zweiheit in der gefühlsmässigen Auffassung des Traumes, der hier als Rausch, dort als ein Schwindel, eine Benommenheit der Seele empfunden wird — eine Zweiheit übrigens von grundsätzlicher Bedeutung, der wir mehrmals begegnen werden.

## 2. Kapitel.

### „Der Traum ein Leben“.

Jener erste Satz, nach dem der Traum als Kosmos erlebt wird, führt auf eine Grundfrage des menschlichen Daseins, auf das Verhältnis nämlich des Einzelnen zu seiner Umwelt. Das Individuum, das vom Leben als etwas Besonderes, Gesondertes in eine zunächst wesensfremde Umgebung gestellt ist, hat die Aufgabe, sich mit den Gegenständen, dem Nichtich irgendwie vertraut zu machen, die Dinge in einem gewissen Sinne sich anzueignen. Die Wege, die solchermaßen zur Welt hinführen, werden durch die Sinne aufgetan. Sie verweben den Menschen in die Welt. Dabei ist zweifellos das Auge der Hauptsinn, der die Bekanntschaft zwischen Welt und Mensch vermittelt. Betrachtet man von diesem Gesichtspunkte aus die Romantik, so ist zu sagen: natürlich war auch für sie die Welt zunächst und in der Hauptsache als etwas Sichtbares gegeben. Sofern es aber galt die Umwelt als etwas Existentes, als eine letzte Gültigkeit zu erfassen, genügte das Auge nicht; denn es tastet immer nur von aussen an die Dinge. Die Romantiker wollten aber in ihre Umwelt hineinkriechen, sich in die Lebensmitte der einzelnen Dinge und Wesen eisenken, eines Leibes, eines Blutes und eines Gefühls mit ihnen werden. Wie sie die eigene Existenz im letzten Grunde als das Gefühl dazusein genossen, so strebten sie danach die Welt nicht als Gegenstand zu ergreifen, sondern als Zustand zu erleben. Hier sind die Wurzeln des romantischen Subjektivismus zu suchen. Er ist nichts anderes als die Sehnsucht alles objektive, räumliche Sein aufzuheben. Die End- und Höhepunkte dieser Lebensart liegen in der Mystik. Der Mystiker will das Geliebte nicht haben, nicht besitzen, sondern er will es sein. „Das Geliebte“: So ist auch in der Tat die Liebe, das Ineinanderschmelzen und Einswerden zweier Individuen, die dem Romantiker angemessenste Beziehung eines Ichs zu einem Nicht-Ich. Fast erscheint es überflüssig davon zu sprechen, wie sehr sich die Romantik in ihrem Weltverhältnis von der Klassik unterscheidet. Für diese war die sinnlich fassbare Welt durch das Auge erschlossen. Goethes Entdeckungen der Urpflanze und des Os intermaxillare — Entdeckungen, die das Auge gemacht hat — waren für ihn Offenbarungen von Weltzusammenhängen. Das, was nach der Lehre der Metamorphose der Pflanze in der Fülle der Erscheinungen als Dauerndes zu fassen ist, ist ein Sichtbares. Die Romantik urteilt über Gleichheit und Ungleichheit zweier Gegebenheiten der Aussenwelt mit dem Gefühl. — Die romantische Tendenz die Welt mit dem Gefühl, als Gefühl in sich aufzunehmen, hatte nach der Seite der Objekte bedeutsame Folgen. Das klassische Verhältnis von Subjekt zu Objekt, das sich auf den

Vorgang des Sehens gründet, stand in Widerstreit mit dem romantischen Lebensgefühl. Dessen Impulse gingen dahin, die getrennten Körper von Objekt und Subjekt zu verschmelzen, den räumlichen Abstand zu überwinden und in einem körperlich-zuständlichen Zusammen- und Ineinanderleben das Mysterium des Seins auszukosten. Damit war Aufhebung der Gegenstandswelt gefordert und erstrebt und zugleich ein anderes: Vernichtung der Endlichkeit, positiv gesprochen: Eingehen in die Unendlichkeit. Von hier aus gesehen scheint es, dass der romantische Drang nach dem Unendlichen nur eine Auswirkung jenes Triebes ist, der alles Gegenständliche ins Zuständliche zu verwandeln sucht. Die Romantiker leiden gewissermaßen am Raume, der das grenzhaft Abgeschlossene erzeugt. Er ist die Dimension des Gegenstandes, während die Zeit die Dimension des Zustandes ist. Das Auge erfasst die Gegenstände, das Gefühl erlebt die Zustände.

Hierin also liegt die romantische Bedeutung des Gefühls, welches man zum Schlag- und Kennwort der Romantik gemacht hat, dass es das Organ ist, mit dem das Sein der Welt erfasst wird. Deutlich und wiederholt spricht es Novalis aus. In den „Lehrlingen zu Sais“ heisst es: erst wenn wir gelernt hätten zu fühlen, dann fühlten wir die ganze Welt klarer und mannigfaltiger, als uns das Auge jetzt Grenzen und Flächen zeigt. Der Mensch müsse sich durch das Medium der Empfindung mit allen Naturwesen vermischen, sich gleichsam in sie hinein fühlen. Das Gefühl ist bei den Romantikern Kriterium für Wirklichkeiten. Lovell, der Typus des romantischen Menschen, schreibt an Rosa, dass „es kein Gefühl in uns geben kann, das uns nicht auf Wirklichkeit hinweist, das nicht mit den wirklichen Dingen gleichsam korrespondiert“. Was das Auge für den Romantiker von der Welt vermitteln konnte, war nur Oberfläche; „alles Sichtbare hängt wie Teppiche mit gaukelnden Farben und nachgeahmten Figuren um uns her“ (Tieck). Novalis nennt das Auge das Sprachorgan des Gefühls, sichtbare Gegenstände sind ihm Ausdrücke der Gefühle. Und ein andermal sagt er: „Das Auge ist ein Flächensinn, das Gefühl schon kubischer“. Der Satz könnte sich in Herders „Plastik“ finden, die sich auf der Erkenntnis aufbaut, dass das Auge nur das Zweidimensionale zu beherrschen und aufzunehmen vermag. Aber Herder will mehr als sehen, er will genießen, fühlen, das heisst, er will Tiefe, Raum, Leben erfassen. Die Kraft, mit der er sich diese Tiefe eröffnet, ist das Gefühl, der plastische Sinn. Damit meint Herder zunächst den Tastsinn, den er dem flächenhaften Gesichtssinn gegenüberstellt; aber mit einem Male drängt sich im Fortgange seiner Abhandlung in den Begriff des Gefühls die Bedeutung eines Gemüts-erlebnisses ein. Herder macht sich die in unserem Sprachgebrauch gelegene Doppelsinnigkeit des Wortes Gefühl zu Nutze. Dabei über-

sieht er einen grundlegenden Gegensatz zwischen dem tastenden und dem erlebenden Gefühl. Der Tastsinn gelangt nur von aussen an den Körper. Herder meint aber in der Tat ein geistiges Gefühl, mit dem wir das Leben des Körpers, also diesen von innen her erfassen; sagt er doch, die bildende Kunst arbeite, weil sie mit dem Gefühl schaffe, „ein lebendes, ein Werk voll Seele, das da sei und daure“. Auge und Gefühl verhalten sich wie Fläche und Raum, wie Schein und Wirklichkeit, wie Traum und Wahrheit. Eines ist merkwürdig: Herder, in der Unterordnung des Auges unter das Gefühl so durchaus unklassisch, entwickelt seine eben unklassischen Theorien an der klassischen Kunst der Plastik. Mit ihm setzt ein neues Lebensgefühl ein, dessen Erbe die Romantik übernimmt. Was oben über Romantik und Liebe gesagt worden ist, klingt schon bei Herder an: er nennt die plastischen Künstler „Liebhaber“.

Es liegt klar zu Tage, wie sich dem romantischen Gegensatz von Sehen und Fühlen, von objektivem Erfassen und subjektivem Erleben derjenige zwischen Aeusserem und Innerem, zwischen Gestalt und belebender Seele zur Seite stellen musste. Und so ist es ein Charakteristikum des romantischen Lebensgefühls im Sichtbaren einen Ausdruck des Unsichtbaren (Friedrich Schlegel sagt, dass . . . „alles Sichtbare nur die Wahrheit einer Allegorie habe“), im Endlichen ein Zeichen des Unendlichen zu sehen, aus dem Körper den Geist zu ahnen. Diese Formeln bedeuten nichts anderes als Variationen des Grundthemas: im Gegenstand den Zustand, das ist Gefühl des Lebendigseins zu finden.

Nochmals also: das romantische Ich schätzte im Gefühl die Kraft, die ihm den Weltraum, die Weltwirklichkeit öffnete. Der nur Schauende bleibt ausserhalb der Dinge stehen, im Flächenhaften befangen. Von hier aus fällt ein besonderes Licht auf die Bemerkung von Ricarda Huch, dass die Neigung zur Nachtwelt, jedem romantischen Dichter wesentlich sei. Die Welt des Lichtes, die dem Auge gegeben ist, wird von dem Romantiker in ihrem Sein nicht begriffen, sie bleibt verschlossen und zeigt dem äusseren Menschen nur Aeusseres. Erst wenn die Formen des Tages versinken, öffnet sich der Seele des Menschen die Seele der Welt. An diesem Punkte traf sich das romantische Weltgefühl mit der Lehre des Christentums, das den Sinn des Lebens in einen unsichtbaren Gott verlegt.

Jetzt ist es an der Zeit zu fragen: was hat der romantische Trieb sich der Welt einzufühlen mit unserem Probleme zu tun, mit der Frage also, was das romantische Gemüt so eng und fest an den Traum fesseln konnte? Wir lassen Novalis antworten: „Der Traum belehrt uns auf eine merkwürdige Weise von der Leichtigkeit unserer Seele, in jedes Objekt einzudringen, sich in jedes sogleich zu ver-

wandeln“. Aehnlich denkt Schubert; bei ihm erscheint die Sprache des Traumes als ein seltsamer Beweis für die liebende Fähigkeit unserer Natur, durch welche diese mit einem anderen, sei es ein Höheres oder Niedrigeres, eins zu werden vermag. Hier ist es deutlich ausgesprochen, dass der Traum die dem romantischen Lebensgefühl adäquate Welt ist. Die Gründe liegen in der psychophysischen Beschaffenheit des Traumes. Er bedeutet nichts anderes als ein Stück der menschlichen Seele selbst. Der Träumende ist schauendes Subjekt und geschautes Objekt zugleich; denn er spricht aus den Traumgestalten, er handelt in ihnen. Taten und Aeusserungen, die wir im Traume an anderen wahrnehmen, sind unser eigenstes Gut, von uns erfunden, und zwar sind die Ursprünge der Traumwelt unsere Empfindungen. „Das Traumbewusstsein objektiviert . . . seine subjektiven seelischen Zustände, stattet die Gegenstände damit aus und projiziert sie in einen imaginären Raum nach aussen“ (A. Drews S. 397). Dem Träumenden stellen sich seine Empfindungen, die körperlichen sowohl wie die seelischen, als Bilder dar. Das Hören eines Donners setzt sich um in das Schauspiel einer Schlacht, Schmerzen am Körper des Schlafenden verwandeln sich im Traume in Misshandlungen, die der Träumende erleidet, oder in feindliche Angriffe (Freud S. 16.). Was die psychische Quelle der Träume betrifft, so glaubt Freud sie in den bewussten oder unbewussten Wünschen der Seele suchen zu müssen. Es steckt also in den sich als objektiv darstellenden Traumbildern das Subjekt des Träumers selbst, hier haben in der Tat Objekt und Subjekt eine Lebensmitte, da die Gegenstände der Traumwelt im Grunde nichts anderes sind als Zustände des Träumenden; und wie sie aus unseren Empfindungen entspringen, so werden sie auch als Empfindungen, als Zustände erlebt. Es herrscht im Traume kein objektives Erfassen der Welt; was sein Wesen ausmacht, ist ein vertieftes gesättigtes Zustandsgefühl. Nicht das Sehen und Denken vermittelt hier die Bedeutung von Dingen und Geschehnissen, sondern der Träumende ist seine Welt; er erfasst die Bilder weniger mit seinem inneren Auge als etwas Sichtbares, vielmehr denkt die Seele im Traume „in wirklichen Empfindungsbildern“ (Freud S. 36). Die Traumwelt ruht ganz auf dem Gefühl; in diesem Sinne konnte Schubert die Traumsprache eine „Geistersprache des Gefühls“ nennen. Im Traume ist tatsächlich die (ganz im Sinne Herders) gestellte Forderung von Novalis erfüllt, dass sichtbare Gegenstände Ausdrücke der Gefühle sein sollen. Von einer ganz anderen Atmosphäre als das wachende Ich ist das träumende umgeben. Der Raum der Traumwelt ist durchtränkt von dem Zustandsgefühl des Träumers. Eben diese Eigenschaft, die mit nichts aus dem wachen Leben verglichen werden kann, war es, was den Romantiker in den Traum wie in eine heimatliche Welt hinüberzog. In ihr sieht er — wir zitieren Tieck — „ . . . alles im Glanze der Sonne vor sich: die wohlbekannte Heimat, über die wunder-

bare fremde Gestalten schreiten, Bäume wachsen hervor, die er nie gesehen, sie scheinen zu reden und menschliche Sinne, Liebe und Vertrauen zu ihm ausdrücken zu wollen. Wie fühlt er sich der Welt befreundet, wie schaut ihn alles mit zärtlichem Wohlgefallen an.“ Ganz von selbst erzeugte der Hang zur Traumwelt nach der Seite der Tageswirklichkeit eine Feindschaft, oder besser: er verstärkte die Fremdheit, die von vorneherein zwischen der Aussenwelt und dem Romantiker bestehen musste, weil es letzten Endes doch unmöglich ist die sichtbare Aussenwelt restlos in Gefühle umzusetzen; sie bleibt fremd, tot und kalt.

Die mannigfachsten Folgen ergeben sich aus der Tatsache dass die Traumwelt dem Gefühl entspringt, wieder in dieses zurückmündet und auf diese Weise das Gefühl sich selbst geniessen lässt. Zunächst ist eine rein aesthetische Wirkung zu erkennen. Nach Herder wandelt die träumende Seele in „Einer (Herder betont die Einheit, das organisch Ganze an der Traumwelt) meistens jugendlichen, lebhaften und schöneren Welt: die Empfindungen des Traumes sind uns lebhafter, seine Affekte feuriger, die Verbindungen der Gedanken und Möglichkeiten in ihm leichter, unser Blick ist heiterer, das Licht, das uns umglänzt, ist schöner.“ So hat der Traum zuweilen den Wert einer schönen Illusion. Den Heinrich von Ofterdingen dünkt er „eine Schutzwehr gegen die Regelmässigkeit und Gewöhnlichkeit des Lebens, eine freie Erholung der gebundenen Phantasié, wo sie alle Bilder des Lebens durcheinander wirft und die beständige Ernsthaftigkeit des erwachsenen Menschen durch ein fröhliches Kinderspiel unterbricht.“ Und im Sternbald heisst es: der Schlaf sei ein Ausruhen in einer schöneren Welt; die Seele wende sich von diesem Schauplatz hinweg und eile nach jenem unbekanntem magischen, auf welchem liebliche Lichter spielen. Der Traum konnte nicht nur als Erholung erwünscht, sondern als lebenserhaltende Illusion geradezu gefordert sein<sup>1)</sup>. Von der Wirklichkeit abgestossen und gelangweilt hebt der Romantiker den Traum zur Sphäre des Idealischen und Poetischen empor, ja er sieht in ihm schlechthin das reinste Gleichnis des Schönen, die Erfüllung letzter dichterischer Sehnsucht und Ahnungen. Novalis strebt in der Zeit seiner Nachtbegeisterung, abgekehrt von der Welt des Lichtes und der Gegenstände, ganz hinüber ins Unverständliche, in Schlaf und Tod, von dem er sagt, dass er „ein unerschöpflicher Traum sein wird“<sup>2)</sup>. Novalis verkündet die Wonnen des Todes, der Erlösung vom Leben: „Ein Traum bricht unsere Banden los Und sendt uns in des Vaters Schoss.“

1.) So schreibt Bettina an die Günderröde: „Dein ganzes Sein mit anderen ist träumerisch, ich weiss auch warum; wach könntest du nicht unter ihnen sein. . . . Wenn du ganz wach wärest, dann würden dich die grässlichen Gesichter, die sie schneiden, in die Flucht jagen.“  
2.) Das nämliche Bild gebraucht Brentano: „Ueber den Toten ruhet ein Traum.“

Wenn — nach Freud — alle Träume aus bewussten oder unbewussten Wünschen entspringen, so begreift sich schon von hier aus, welche Rolle der Traum im Seelenleben der Romantiker, der immer Sehnsüchtigen und Ungestillten, spielen musste. Wackenroders Klosterbruder sieht in einem Traume Raphael und Albrecht Dürer Hand in Hand vor Augen. Der Traum ist ein einfacher Wunschtraum, denn der Klosterbruder fühlte schon immer eine Art innere Verwandtschaft zwischen den beiden Künstlern. Aber er besitzt Einfalt genug daran zu glauben, dass er in seinem Traume einen Blick ins Geisterreich getan habe. Bei Tieck suchen die Menschen im Traume, was ihnen der Tag versagt. Da Genoveva nach jahrelanger Einsamkeit wieder vor ihren Gemahl gebracht wird, sagt sie: „Ich seh, was ich im Traum so oft gesehen. Die ganze Welt ist Freude, Licht, Erbarmen.“ Als Anton, einer aus dem Freundeskreise im Phantastus, krank war und vom Durste geplagt wurde, träumte er nur von kalten Orangen und Ernst, sein Freund, beschliesst seine wehmüthvollen Erinnerungen an Novalis so: „Ich will mich auf mein Lager werfen um ihm im Traum zu begegnen“<sup>1)</sup>. Ins Witzige wendet Tieck das vorsätzliche Träumen im „Jüngsten Gericht“, wo er sich die Fähigkeit zuschreibt, das Thema seiner Träume selbst bestimmen zu können. In „goldenen, süßen, lieblichen, geheimnisvollen, sanften, bunten und phantastischen“ Träumen stillen die Menschen Tiecks ihre Sehnsucht, sie treiben geradezu einen Kult mit Schlaf und Traum; so die klagende Marceville im Kaiser Oktavianus: „O Schlaf, der du auf lichten Wolken fliegest  
Und von den kleinen Sternen und vom Mond  
Den Schlummer und die Träume niederbiegest,  
Den Rausch, der auf den lichten Scheiben wohnt,  
O lass auch meine Augen sich jetzt schliessen,  
Des Süßens Bild mir aus dem Herzen spriessen!“

Dem Sternbald zeigt, wie einst dem Jakob, der Traum den Weg ins Paradies, nach dem ewig Jenseitigen, dem ihn seine Sehnsucht zutreibt.

Als Wunscherfüllung ist das Träumen des Romantikers nur nach einer Seite und nicht einmal der wesentlichsten erklärt. Wir dringen tiefer in das Problem ein, wenn wir uns an ein Wort von Novalis erinnern: „Stimmungen, unbestimmte Empfindungen machen glücklich“. Das Bedeutsame am Traume liegt nicht in der äusseren Beschaffenheit der einzelnen Bilder, sondern im Empfindungsgehalt, in der Stimmung, welche das gesamte Traumgeschehen in uns wachruft. Wenn wir uns an einen Traum der vergangenen Nacht zu erinnern versuchen, so strengen wir meist nicht so sehr unsere Vorstellung als vielmehr unser Gefühl an, um das Traumerlebnis noch einmal zu erwecken.

1) Alla Modin bittet den Schlaf ihn wenigstens von Freiheit träumen zu lassen.

Der Traum wirkt unmittelbarer und ausschliesslicher als das Tagleben ein auf unser Empfindungsvermögen, das Erlebnis vollzieht sich wesentlich in den Bahnen des Affektes. Romantisch aber ist es den Affekt zu suchen, sei es in der Begeisterung, sei es in Lust oder Liebe. Der Genuss wird zur religiösen Andacht erhoben, ein Evangelium der Affekte verkündet. Die Romantiker waren nicht nur in hohem Grade reiz- und erregungsfähig, sie waren ebenso sehr erregungsbedürftig; passive Naturen, darauf bedacht, eine möglichst weite Seelenoberfläche der Welt darzubieten, immer in Erwartung von der Welt ergriffen zu werden, Eindrücke zu empfangen. Je mannigfaltiger und rascher die Bewegungen ihrer Seele verliefen, desto grösser war in ihnen das Bewusstsein zu leben. „Seine höchste Freude“, sagt der junge Friedrich Schlegel, sei dem Menschen „ein Bild von dem Genusse des unendlichen Wesens. — Der Schmerz kann ein höchst wirksames Medium des Schönen sein“. Solchen Bedürfnissen bot der Traum dank der Intensität seiner Affekte reichere Erfüllung als das wache Leben. Schmerz und Freude, Angst und Lust greifen im Traume tiefer in die Seele als im Wachen. Diese ist zu höherer Empfindlichkeit und Empfänglichkeit geöffnet. Tieck spricht davon an der folgenden Stelle: „Alles was wir wachend von Schmerz und Rührung wissen . . . ist doch nur kalt zu nennen gegen jene Tränen, die wir in Träumen vergiessen, gegen jenes Herzklopfen, das wir im Schlafe empfinden. Dann ist die letzte Härte unseres Wesens zerschmolzen und die ganze Seele flutet in den Wogen des Schmerzes“. Aehnliches auszudrücken gebraucht Jean Paul das gleiche Bild des Fliessens und Wogens der Seele: „In Träumern wie in Trunkenen, in Dichtern . . . ist nichts wacher und stärker als die passive oder fühlende Natur. Daher werfen im Traume alle Gefühle höhere Wellen und das ganze Herz ist flüssig.“ Von Heinrichs von Ofterdingen erstem Traum sagt Novalis: „Alle Empfindungen stiegen bis zu einer niegekannten Höhe in ihm. Er durchlebte ein unendlich buntes Leben.“

Lebendiger und tiefer in den Affekten ist das Erlebnis des Traumes, dem Wachen verglichen, auch reicher an Inhalten. Es verleiht dem Traume seine Eigenart, dass in ihm Eindrücke von Gegenständen, Menschen und Ereignissen lebendig werden, die das Wachbewusstsein kaum berührten und als seelisches Erlebnis keine Bedeutung hatten. Sie tauchen auf in dem tieferen Gedächtnis des Traumes, wenn sie dem des Wachens längst entschwunden sind, es öffnet sich das Reich des Unterbewussten und Unbewussten. Waren die Romantiker die „Entdecker des Unbewussten“, wie sie Ricarda Huch nennt, so mussten sie auch die Entdecker des Traumes werden. Zugleich war ein weiteres gegeben. Sie fühlten dank der aus dem Unbewussten strömenden Erscheinungen des Traumes sich selbst

innerlich geöffnet, sahen in sich eine Weite ungeabnter Möglichkeiten, erlebten das eigene Ich als eine Unendlichkeit. Herder malt in der „Adrastea“ in einem Gespräch mit dem Traume das frohe Erstaunen aus, mit dem der Mensch den Traum als ein unbekanntes, aber dennoch der eigenen Seele entsteigendes Reich kennen lernt, als einen Weg in „des Herzens Tief und des Geistes“. Dass der Traum das Innerste des Menschen, das noch Dunkle und Unbewusste erhellt, betont Tieck in der „Gesellschaft auf dem Lande“. Dort heisst es „Dass sich oft das Tiefsinnigste unseres Wesens, jene noch unsichtbaren Gedanken, zuweilen in Bilder umsetzen, deren sich der Traum bemächtigt, um unser ganzes Sein von Grund auf zu erschüttern.“ Ein besonderer Bezirk des im Traume erscheinenden Unter- und Unbewussten ist das Sittliche. So spricht der Traum in der angeführten Novelle Tiecks als die warnende Stimme des Gewissens in ähnlicher Wirksamkeit wie in Jean Pauls „Neujahrsnacht eines Unglücklichen“. Auch Herder schätzt am Traum nicht zuletzt die moralische Kraft und erzieherische Wirkung. Nahe beisammen, in dem Verhältnis einer inneren Verwandtschaft stehen Traum und Gewissen in Schuberts Symbolik. Sie berühren sich bei Novalis in dem Gespräch Heinrichs von Ofterdingen mit Sylvester, wo „der wahre Geist der Fabel — und Fabel, Dichtkunst ist bei Novalis immer gleich Traum — eine freundliche Verkleidung des Geistes der Tugend“ genannt wird. Wie das im Wachen übertönte Gewissen, also eine edle Seelenanlage, so offenbart sich im Traume andererseits die vom bewussten Willen unterdrückte unsittliche Natur des Menschen. Tieck erzählt, dass er in seinen Träumen zu seinem eigenen Erschrecken sich blutdürstig, schadenfroh und grausam zeigte. Diese persönliche Erfahrung Tiecks spricht wohl mit, wenn Siegfried, der Gatte der heiligen Genoveva sagt, man lerne in Träumen oft die eigenen Wünsche zum innigsten Entsetzen kennen. Gerade diese Eigenschaft des Traumes ist es, die Jean Paul veranlasst, den Traumzustand niedriger einzuschätzen als das Wachen. Die angeborene Moralität bzw. Unmoralität kommt im Traume zur Aeusserung, die erworbene, von der Vernunft erzeugte und geleitete beherrscht nur das Wachen. „Im Traume ist keine Vernunft und also keine Freiheit“. Die Frage nach dem Ethos im Traume war für die romantischen Dichter im Grunde ziemlich belanglos. Jedenfalls konnte hier für sie nicht wie für Jean Paul ein Einwand gegen den Traum liegen. Bei ihnen fiel im Wesentlichen der ästhetische Gehalt ins Gewicht.

Der Unterschied von Wachleben und Traumleben stellte sich für den Romantiker, wie wir sahen, unter der Form folgender Antithesen dar: dort war eine fremde, erstarrte, feindselige Welt, grau und dumpf; hier eine lebendige, innig befreundete und bunte. Dort Alltäglichkeit und Langeweile, hier Schönheit und reiches Erlebnis.

Dort Endlichkeit, hier Unendlichkeit. Andere Unterschiede treten dazu. Die Wirklichkeit ist gebunden durch das Gesetz der Schwere; im Traume erscheint alles leicht und schwebend; es geschieht mühelos, ohne Widerstand, wie spielend, mit unendlichem Auftrieb. Die Körperlosigkeit des Traumgeschehens ist für die Romantik recht eigentlich ein Ausdruck des Geistigen, des unerdlich Feinen und Unfassbaren der Seele, der Ahnungen und Gefühle. Je tiefer der Romantiker den leisesten Schwingungen seiner empfindsamen Seele lauscht, desto mehr gerät er in die Sphäre des Traumes. Das Zarteste und Innigste wird durch den Traum ausgedrückt, ebenso wie es nur im Traume empfangen wird. Bettina spricht vom Traume meist in diesem Sinne eines Gleichnisses für Unausgesprochenes und Unausprechbares. „Gib nur im Traum Gehör, ach auf dem weichen Pfühle schlafe, was willst du mehr“; und später „Ich kann nicht mehr weiter darüber denken, ich träume nur, und schlafe tiefer über dem Saitenspiel meiner Gedanken ein und mir entschlüpft alles ungesagt.“

Einen neuen, für die Romantik wichtigen Unterschied zwischen Traum und Wachen macht die Tatsache aus, dass an den Vorstellungen des Schlafes der tätige Wille vollkommen unbeteiligt ist; der Traum verlangt nicht wie das Wachleben Willensentscheidungen und zweckhaftes Handeln; in dieser seiner Eigenart kam er der Passivität der Romantiker durchaus entgegen, als ein tiefster Genuss reiner Zuständlichkeit. Hier, in diesem Quietismus entsprang auch die romantische Sehnsucht nach Indien, wo die Menschen das Sein aus einer überfruchtbaren, vegetativ üppigen Lebensfülle geniessen. Dabei ist es bezeichnend, dass man in Indien das Land des Traumes und des Wunders erblickte. Herder hatte um den Orient diesen Schein geschaffen, der in der Vorstellung der Romantiker bis hin zu Heine lebendig war. So finden wir bei Novalis: „In Indien schlummern die Menschen noch immer und ihr heiliger Traum ist ein Garten, den Zucker- und Milchseen umfliessen“. In der „Lucinde“ heisst es: „Das wesentliche ist das Denken und Dichten, und das ist nur durch Passivität möglich . . . je schöner das Klima, je passiver ist man . . . wo hat sich der Geist zarter und süsser gebildet als in Indien?“

Der romantische Gegensatz zwischen Traum und Wachen spannt sich, je tiefer man sieht, desto weiter und weiter; schliesslich erscheint der Traum geradezu als eine Befreiung von den Grundgesetzen, denen das Leben in der Aussenwelt unterworfen ist; er erscheint als Erlösung von Raum, Zeit und Kausalität.

Raum und Zeit sind es, die die Mannigfaltigkeit der Welt erzeugen; sie teilen die Unendlichkeit des Seins und Geschehens in Einzelheiten auf, in Dinge und Ereignisse. Diese Mannigfaltigkeit verwirrt und beängstigt den Romantiker, der die Einheit des Lebens, die Mitte der Welt irgendwie aber um jeden Preis zu fassen sucht,

den es deshalb danach drängt, sich von der Vereinzelung mitten im Chaos der Erscheinungen, in deren Kette er ein mechanisch eingeordnetes Glied ist, zu erlösen. Er sucht Uebergänge zwischen den Individualitäten, für Novalis war „nichts poetischer als alle Uebergänge und heterogene Mischungen“. Das Nebeneinander, in das die Dinge, das Nacheinander, in das die Geschehnisse gereiht sind, will der Romantiker verwandeln in ein Ineinander und Miteinander, das Extensive des Auges in das Intensive des Gefühls. Die Erfüllung eben dieses Wunsches nach Einheit fand der Romantiker im Traume; was Julius in der Lucinde träumte, waren nicht bestimmte Einzelinge, „sondern es war eine romantische Verwirrung von all diesen Dingen, ein wundersames Gemisch von den verschiedensten Erinnerungen und Sehnsüchten.“ In der Tat liegt ja im Traume die Mannigfaltigkeit der Gegenstände in der Einheit des Träumers verwurzelt und es ist, als könne dieser in allen Dingen zugleich sein; die Grenzen der Einzelexistenz sind innerhalb der Traumwelt gesprengt zum Allsein. In diesem Sinne spricht Novalis von Stunden ahnungsvoller Träumerei, wo man gleichsam in allen Gegenständen, die man betrachtet, steckt und „in unendlichen, unbegreiflichen, gleichzeitigen Empfindungen eines zusammenstimmenden Pluralis fühlt.“ Im Traume sind die Gegensätze aufgehoben, das Einzelne taucht unter in einem Wirbel der Vermischung. Hier bietet sich dem romantischen Ich ein Mittel dar sich dem Unendlichen, das unter der Form des Mannigfachen gegeben ist, zu nähern. Julius sagt von seiner ersten Vision: „Ich schaute und genoss alles zugleich, das kräftige Grün, die weisse Blüte und die goldene Frucht.“ Und Novalis erzählt von Heinrichs erstem Traum: „Mit inniger Wollust strebten unzählbare Gedanken in ihm sich zu vermischen; neue nie gesehene Bilder entstanden, die auch ineinander flossen.“ Im Traume ist die Seele selbst der Raum der Erscheinungswelt, das Erleben vollzieht sich, frei vom Gesetze der Succession, in impressionistischem, intuitivem Erfassen der Bilder als einer ganzen, unteilbaren Wesenheit. Schubert nennt diese Eigenschaft des Traumes in seiner „Geschichte der Seele“ den „Ueberblick von oben her.“ Die Symbolik des Traumes erwähnt von Cardanus, dass sich ihm, wie er selbst erzählt, das Schicksal ganzer Lebensjahre in einem einzigen Traumbild ausgedrückt habe. Wir werden später sehen, wie der magnetische Schlaf letztlich für die Romantik den Sinn hat, dass in ihm zwei körperlich getrennte Menschen seelisch vollkommen in eine Einheit zusammengeschlossen werden.

Das dritte Gesetz, dem die Aussenwelt unterworfen ist, ist das Gesetz der Kausalität. Es reiht alles, also auch den einzelnen Menschen in einen Weltzusammenhang ein, dem man das Bild einer nach vorwärts und rückwärts ins Unendliche verlaufenden Linie geben könnte.

Diese Linie widersprach durchaus dem Weltgefühl der Romantiker. Ihrem proteischen Bedürfnis, ihrem Drange zu mischen, Gegensätze zu verbinden, jede strenge Ausschliesslichkeit aufzuheben, musste der mechanische Zusammenhang der Erscheinungen ein Hemmnis sein. Um nochmals im Bilde zu reden: das romantische Weltgefühl sucht das Leben des Einzelnen in der Mitte einer Kugel; diese Kugel ist der Weltraum, der von den Kräften des Ichs zu erfüllen ist. Das Leben der Welt ist das eigene Leben.

Dieses Weltgefühl war für die Romantik zunächst eine Not. Ein Ausweg daraus bot sich in Fichtes idealistischer Philosophie. Durch Fichte war das Ich als genialschöpferische Kraft in die Mitte der Welt gerückt. Sein Weltbild machte sich die Romantik zu eigen, freilich nicht ohne ein Missverständnis oder wenigstens eine willkürliche Umdeutung der Anschauung Fichtes dabei zu verschulden. Man übertrug in einer Reaktion des Gefühls gegen die strenge Intellektualität Fichtes seine Lehre vom schöpferischen Ich aus dem Gebiet der reinen Vernunft auf dasjenige der Gefühle und Affekte, vom vernünftigen Wollen in die Sphäre irrationaler Sehnsucht. Das Fichtesche Ziel des Sichselbst-Denkens und -Wirkens war umgebogen in dasjenige des Sichselbst-Fühlens. Gleichzeitig übernahm man das Moment der absoluten Freiheit von Fichte und machte die Willkür des Dichters, wie sie Friedrich Schlegel im Athenaeum 1798 Fragment 116 verkündet, zum Grundgesetz der romantischen Dichtung; man genoss in der Laune des Dichters die Freude der individuellen Freiheit und machte sich die Verwirrung als ästhetischen Reiz zu Nutze. Diese Prinzipien kamen dem Traume bis zur Berührung nahe und so sah man denn folgerichtig in ihm das Vorbild der sich ungebunden entfaltenden Schöpfertätigkeit des dichterischen Ichs und seiner unendlichen Bestimmbarkeit. Wenn Friedrich Schlegel sagt „Die Phantasie herrsche, so habt ihr einen Gott,“ so war mit dieser Apotheose der Phantasie auch die Apotheose des Traumes ausgesprochen.

An die Stelle der strengen Kausalität tritt jetzt die Association, die das Traumgeschehen leitet. Ihr Verlauf ist durchaus ungesetzmässig, willkürlich, frei und zufällig. Die Vorstellungen verknüpfen sich in rascher unaufhörlicher Jagd nach zufälligen Aehnlichkeiten und unkontrollierbaren Zusammenhängen. Im Traume ist Freiheit, das Ich Mittelpunkt einer Welt, die in dauerndem Lebensstrom empor-schiesst, aus dunklen Urgründen sich immer neu gebiert. Der Traum ist unerschöpflich in der Erzeugung neuer Bilder, das formende Vermögen der Seele in ihm ist schrankenlos. Wir kennen den romantischen Hang zum Unerhörten und nie Gesehenen, zum Wunderbaren also. Auch hier, vom Wunderbaren her liegen für die Romantik Zugänge zum Traum. Eigentlich neu sind sie nicht; denn was ist der

Hang zum Wunderbaren anders als eine Erscheinung des Dranges nach dem Unendlichen, das die Romantik als Prozess, Spiel, Entwicklung, Werden erlebt? Auch im Traume ist unendliche Bewegtheit, ewige Verwandlung. Der Traum ist zu vergleichen mit einem rollenden Rade; stockt die Bewegung, dann fällt das Rad um, der Traum ist zu Ende und wir erwachen. Innerhalb des Traumes aber gibt es keinen Stillstand, Landschaften fliegen vorüber, Gestalten erzeugen und verwandeln sich vor unseren Augen, ein Bild strömt über in ein anderes.

Wir haben es versucht die romantische Traumliebe aus den Forderungen zu verstehen, die der romantische Mensch an die Welt und das Leben stellte. Eben diesen von der Sinnenwirklichkeit unerfüllten Forderungen einer gefühlhaften Durchdringung des Raumes und der Gegenstände erwies sich der Traum als die angemessene Welt. Die einzelnen Züge der Uebereinstimmung zwischen Traum und romantischem Lebensgefühl stehen natürlich in einem inneren Zusammenhange, sind in einer gewissen Tiefe ein und dasselbe. Die Frage, wie sie sich zu einander in Hinsicht auf Voraussetzung und Folge verhalten, wie etwa das dem Traume eigene Moment der Bewegung aus der Tatsache abzuleiten sei, dass die Traumwelt durch das Gefühl erfasst wird, derartige Fragen sind schlechterdings unlösbar. Eines ist mit dem anderen gegeben; es scheint, als sei der romantische Gegensatz von Wachen und Traum nur eine besondere Form der urmenschlichen Zweiheit, die im einzelnen sichtbar wird als die Polarität von Sein und Werden, Endlichkeit und Unendlichkeit, Erfüllung und Sehnsucht, apollinisch und dionysisch, Gegenstand und Zustand, männlich und weiblich, klassisch und romantisch.

Die allgemeinste Erkenntnis, die gewonnen wurde, ist die, dass der Hang zum Traumleben in die umfassendere Erscheinung des romantischen Subjektivismus eingeschlossen ist. Von der Aussenwelt in das eigene Innere zurückgewiesen schätzt der Romantiker, nach Werten und Wirklichkeiten suchend, die Welt der Seele und des Geistes ab gegen die Sinnenwirklichkeit und sucht in der Innenwelt nach dem Realen und Gültigen. Friedrich Schlegel drückt dies so aus: „Jene Gedanken der Liebe“, fragt er Dorothea in dem Aufsatz „Ueber die Philosophie“, „die sich aus Funken vom Witze der Begeisterung im Schosse der ewigen Sehnsucht erzeugen, sind sie nicht lebendiger und wirklicher für dich, als das gleichgültige Ding, was andre vorzugsweise Wirklichkeit nennen wollen, weil der Klumpen so breit und roh daliegt.“ Das Gefühl — in einem hohen Sinne, als geistiges Erlebnis verstanden — gilt hier als Kriterium einer Wirklichkeit; das im Inneren des Menschen Wirkende ist das Wirkliche.

Aus dem romantischen Subjektivismus ergab sich die Unterscheidung zwischen dem äusseren Menschen, der in der Sinnenwelt, und dem inneren, der in und aus dem eigenen Ich lebt. Die Trennung ist für die Romantik kennzeichnend. „Unser äusserer Mensch versteht und fasst sie (= die Heiligen und Wundertäter) auch nicht, aber der innere fühlt sie und in Andacht und Liebe sind sie ihm vertraut und mehr als verständlich“ (Tieck). Und Novalis: „Die innre Welt ist gleichsam mehr mein als die äussre. Sie ist so innig, so heimlich. Man möchte ganz in ihr leben. . . . Schade, dass sie so traumhaft, so ungewiss ist.“ Der Weg nach innen musste die Romantiker am Traume vorbeiführen und es lag nahe, dass sich die Vorstellung vom inneren Menschen mit den Erfahrungen des Traumes verband und dieser ganz unwillkürlich zu einer Provinz oder gar zum Mutterlande des inneren Lebens gemacht wurde. So stehen Traum und innerer Mensch, Wachen und äusserer Mensch im Verhältnis des Besonderen zum Allgemeinen. Die beiden Sphären leben nebeneinander und gewinnen zuweilen, so bei Schubert, die Bedeutung von Gegensätzen. Schubert glaubt im Wachleben den inneren Menschen durch die Sinnenwirklichkeit gefesselt und gehemmt, der Traum — so stellt es die Symbolik dar — erst bringt Befreiung der Seele von den Banden der Aussenwelt. Auch bei Schelling findet sich jene Unterscheidung des äusseren und inneren Menschen und die Verbindung des inneren Menschen mit dem Schlafe. (Werke I, 7 S. 475 f). Den „inneren Zustand“ stellt er sich vor als „ein schlafendes Wachen und ein wachendes Schlafen = clairvoyance, wobei ein unmittelbarer Verkehr mit den Gegenständen, nicht durch Organe vermittelt“, besteht

Hatte einmal der Traum als eine besondere Form des inneren Menschen Bedeutung erhalten, so stellte sich ganz von selbst die Frage: was trägt dieser Traum mensch an Wesenheit, an essentia in sich und wie weit vermag er selbst irgend eine Wirksamkeit auszuüben. Hier waren im allgemeinen zwei Fälle möglich. Man konnte den Traum als Wirklichkeit auffassen, die ganz in das Subjekt eingeschlossen und nur in sich gültig ist. In diesem Falle lebte die Bilderwelt des Traumes isoliert neben der Wirklichkeit der Sinne oder es schoben sich die inneren Gesichte, verdichtet zu Visionen und Halluzinationen, über die Aussenwelt. Dann war es immer nur das eigene Ich, das im Traume sich dem inneren Blick zeigte. Die Menschen Tiecks leben derart. Es konnte aber auch der heimatliche Kosmos des Traumes aus einem mystischen Bedürfnis heraus mit einer transzendenten Wirklichkeit verknüpft werden. Was lag näher, als dass man in der gesteigerten Sensibilität des Traumes ein Organ zu besitzen glaubte, das fein genug war, die übersinnliche Wesenheit der Dinge, die wie ein unsichtbarer Strom den Raum erfüllt, zu erfassen?



die Wirklichkeit, durchsetzt und verwandelt sie. Eine Station in dieser Entwicklung Heinrichs bedeutet die Episode mit dem wunderbaren Buche in der Höhle des Einsiedlers. Heinrich erkennt sich und die ihm bekannten Menschen aus den Bildern des Buches, seine Zukunft scheint schon vorweggenommen, aber nicht als individueller Fall, sondern als die wunderbaren Schicksale eines Dichters. Hier also berührt sich das Schicksal Heinrichs mit dem Unbedingten, Ueberindividuellen und der Traum stellt diese Gemeinsamkeit als sinnlich fassbare Gleichheit dar. Der zweite Teil des Romans nähert sich als Wirklichkeit immer mehr der Form des Traumgeschehens. Die metaphysische Welt ragt unmittelbar herein in die sinnliche, jetzt nicht mehr als Traum, sondern unmittelbarer, als Vision; die tote Mathilde spricht zu ihrem Geliebten, Heinrich wird zum Berührungspunkte von Vergangenheit und Zukunft, um ihn her mischen sich die Dinge und Menschen, Cyane nennt ihm den Grafen von Hohenzollern als einen zweiten Vater, sie, die er noch nie gesehen, kennt und liebt ihn seit langem. Heinrich sieht die „weitesten Geschichten in kleine glänzende Minuten zusammengezogen“. Er kommt zum Arzt Sylvester und glaubt den Bergmann wiederzufinden; es ist aber jener Greis, bei dem einst vor langen Jahren Heinrichs Vater sich aufgehalten hat. Vergangenheit und Gegenwart runden sich zum Kreis, alles offenbart sich als zyklische Bewegung um das Ewige, es ist ein mystisches Ineinandergreifen, Sich-verschlingen und -mischen, eine Verknüpfung der entferntesten Dinge, durchpulst von ungeheurer Heftigkeit des Lebensdurstes.

Heinrichs Vater hatte ehemals einen ähnlichen Traum von einer blauen Blume wie Heinrich selbst, aber für ihn bleibt der Traum ohne Sinn, ein deutlicher Beweis dafür, dass Träume Schäume seien. Er ist noch zu sehr gebunden an die Aussenwelt um den Weg ins eigene Innere zu finden, aber in dem Traume des Vaters scheint ganz ferne die Seele Heinrichs zu träumen. Dieser erst wird sich der Gewalten seines Gemütes bewusst, der Traum von der blauen Blume zeigt ihm in einer magischen Schau den Weg zur eigenen Tiefe. Heinrich fühlt: „Gewiss ist der Traum, denn ich heute Nacht träumte, kein unwirksamer Zufall in meinem Leben gewesen, denn ich fühle es, dass er in meine Seele wie ein weites Rad eingreift und sie in mächtigem Schwunge fortreibt.“ Jeder Traum weist nach innen, auch der verworrenste ist „eine sonderliche Erscheinung, die auch ohne noch an göttliche Schickung dabei zu denken, ein bedeutsamer Riss in den geheimnisvollen Vorhang ist, der mit tausend Falten in unser Inneres hereinfällt.“ In dem Märchen von Hyazinth und Rosenblüth, das die „Lehrlinge zu Sais“ so wundersam schmückt, heisst es, dass den Helden nur ein Traum ins Allerheiligste der Isis führen durfte, nach dem er in mühsamer Wanderschaft suchte. Durch das

Tor eines Traumes nähert er sich dem Himmlischen. Was erträumte, „dünkte ihm alles so bekannt und doch in nie gesehener Herrlichkeit, da schwand auch der letzte irdische Anflug, wie in Luft verzehrt und er stand vor der himmlischen Jungfrau, da hob er den leichten glänzenden Schleier und Rosenblüthchen sank in seine Arme.“ Was war geschehen? Hyazinth hatte im Traume das Wunderbare in sich selbst gefunden und sieht nun seine irdische Geliebte himmlisch verklärt, aus der Tiefe des eigenen Gemütes verzaubert.

Novalis hatte von der Natur das Geschenk erhalten, in den wunderbaren Bildern seiner Phantasie sein ganzes Ich verwurzelt zu empfinden, sodass sie ihm zu realen Wesenheiten wurden. Die Aussenwelt trat hinter dieses innere Reich zurück als etwas Sekundäres, Abgeleitetes, das nur eine Gelegenheit ist die wirkliche Welt des Gemütes zurückzustrahlen.

Novalis war hierin glücklicher als Tieck. Auch dessen Sehnsucht ging nach dem Wunderbaren, aber es fehlte ihm die Intensität der Empfindung. Die Traumwelt des Wunderbaren bleibt bei ihm immer nur flüchtige Stimmung, wesenloser Duft, fern und unwirklich. Wohl aber das Grauen, das Erlebnis der Phantasiewelt des Furchtbaren steigerte sich in Tiecks innerer Welt zur Wucht von etwas wirklich Erlebtem. In Balder, dem Gegenbilde Lovells, treten die inneren Gesichte, die der Ueberhitze einer dem Grauen und der Melancholie verfallenen Phantasie entsprungen sind, neben die Wirklichkeit der Sinne und vermengen sich mit diesen in einen Wirbel des Wahnsinns. Bei Novalis wird der Traum des Wunderbaren zur Welt, bei Tieck der Traum des Furchtbaren. Damit hängt es zusammen, dass es in Tiecks Schriften meist traurige und schreckliche Ereignisse sind, die sich in Träumen ankünden; unerklärliche Angst ist dann die Sprache des kommenden Unglücks. Die Ahnungskraft der Tieck'schen Menschen ist auf das Dunkle gerichtet und breitet um sie einen düsteren Schatten des Traumwandels. Im „Ritter Blaubart“ ist Simon ein solches ahnungs- und angstvolles Wesen, dessen Träume die Zukunft ganz allgemein, nur in düsteren Stimmungen vordeuten; instinktmässig, ohne sich Rechenschaft über die Gründe geben zu können, hasst er den Blaubart bis zu einer Leidenschaft, dass er ihn zu töten wünscht. Im „Phantassus“ wird zum Beweise dafür, wie wunderbar in Träumen sich oft die Ahnungskraft des Menschen offenbart, die Geschichte eines Landedelmannes erzählt, dem dreimal im Traume das Kammermädchen seiner Frau erscheint; es bittet ihn, ihm zu helfen, da es in Gefahr schwebt. Er erwacht, sieht nach dem Mädchen und rettet es vor dem Tode. Der Gemahl der heiligen Genoveva ahnt im Traume die schrecklichen Ereignisse, über die man ihn getäuscht hat. Golo, der sie verschuldete, ruft aus, da man ihn vor die wiedergefundene Genoveva bringt: „Herr Jesus!

So hat mir stets geträumt“. Lovells treuer Diener sieht in Traumgesichten die schlimmen Schicksale seines Herrn voraus. Im Märchen „Der getreue Eckart und der Tannenhäuser“ fällt der unheimliche Schatten des Todes schon weit voraus in die Kindheit des Helden. Er hatte als Knabe einen Traum, der ihm einen unaussprechlichen Eindruck zurückliess, eine unfassbare Stimmung der Angst. Es war Nacht, er kam heim, fand seinen Vater krank und hatte die Empfindung, als solle er die Eltern verlieren. Als Mann kommt er, ganz ähnlich wie damals im Traume, an das väterliche Haus, sein Vater öffnet ihm; „sogleich erinnere ich mich des alten Traumes und ich fühle mit innigster Bewegung, dass es dasselbe sei, was ich nun erlebe.“ Nur selten sind Träume Vorboten einer heiteren Zukunft wie in der späten Novelle „Der Gelehrte“ (1827).

Der natürliche Platz des prophetischen Traumes in der Dichtung ist das Märchen. Die „Liebesgeschichte von der schönen Magelone“ erzählt, wie Peter „von Liebe und Entführung, einsamen Wäldern und Stürmen auf dem Meere träumt.“ Magelone sieht im Traume die Ringe, die ihr ihr Geliebter zum Geschenk machen wird. In der „Genoveva“ sind die Träume und Visionen zum wesentlichen Teil eine Beigabe des mittelalterlich-christlichen Wunderglaubens und der Mystik, die von Jakob Böhme her auf Tieck wirkte. So erscheint der Genoveva in einem Traume göttlicher Offenbarung Jesus als Bräutigam. Bevor sie stirbt, erblickt sie in einer verklärenden Vision den Thron Gottes. „Der Jahrmarkt“ enthält Zahlenträume, eine mystische Spielerei, die vom Neuplatonismus her stammt.

In der Darstellung prophetischer Träume haben wir nichts typisch Romantisches zu erblicken. Der prophetische Traum findet sich in den Literaturen aller Zeiten und die Romantik konnte sich etwa die Träume in Shakespeares Tragödien zum Muster nehmen; auch Lessings Emilia Galotti träumt von Perlen, die Tränen bedeuten. Lessing benützt den Traum lediglich als ein ästhetisches Mittel, zur Vorbereitung der Katastrophe. Aehnlich, als reines Kunstmittel sind wohl meistens die prophetischen Träume in der Dichtung verwendet; sie sind dann eine Art Vorspiel, gewissermassen der Keim, aus dem die Handlung sich entwickeln soll, symbolisch zusammengedrückte Darstellung des Ganzen. In diesem Sinne sind die einleitenden Träume bei Jean Paul und Wilhelm Meisters Traum am Anfang des siebenten Buches zu verstehen.

Die Vorstellung von der divinatorischen Kraft der Träume ist von Urzeiten her der Menschheit eigen. Der naive Mensch, der lebhaft und seltsam geträumt hat und vom Wachen her auf seinen Traum zurückblickt, mochte in ein begreifliches Erstaunen geraten; das Geheimnisvolle und Unerklärliche, das er hier liegen sah, verknüpfte er mit seinem Götterglauben und fühlte im Traume die Hand der

Gottheit über sich. Aus diesen Regungen des religiösen Gefühls kam die hohe Bedeutung, die der Traum in der Antike besass. Eine Vertiefung des antiken Traumglaubens gerade nach seiner religiösen Seite brachte der Neuplatonismus: Plotin, Porphyry und Jamblichos suchten im Traume die Vereinigung mit der Gottheit. Wir erinnern uns an Schubert. Ueberhaupt die ganze romantische Problematik des inneren Menschen ist enthalten in Plotins Begriff von der Intuition, als deren Stadien Plotin annimmt: das Erwachen aus dem Schlummer des Leibes, die Abkehr vom Aeusseren, Einkehr ins Innere . . . . endlich Vereinigung mit dem Guten, dem Weltgrund in der Ekstase. Eine direkte Beeinflussung der Romantik durch den Neuplatonismus . . . in Hinsicht auf das Traumproblem . . . ist nicht nachzuweisen, wenn sich die Romantik auch die Aufgabe gestellt hatte, „den Gedankenschatz der Neuplatonischen Ueberlieferung weiter zu bilden“. (Walzel, Deutsche Romantik, I S. 4.) Dem neuplatonischen Weltgefühl war das romantische verwandt, ein mystisches Weltgefühl eben, das in sich schon die Neigung zu Traum und Träumen enthielt.

Mit dieser Neigung war in der Romantik auch der alte Glaube an die Prophetie der Träume in ein neues Licht gerückt und die dichterische Verwendung vordeutender Träume gewann erhöhte Bedeutung. Doch können wir Tieck, zu dem wir nun zurückkehren, nicht wie Novalis, aus den zahlreichen prophetischen Träumen seiner Schriften auf eine Weltanschauung festlegen. Vielmehr kommt er auch in seinen Meinungen über den Traum nicht über die unsicheren Vermutungen eines Zweiflers hinaus. Wohl sah er in Träumen eine tiefere Bedeutung (Köpke II. S. 126) und schätzte sie als eine höchste, rätselhafte geistige Macht. Sie enthüllen — so meint er — Seiten der Menschennatur, die der Tagesverstand nicht wahrnimmt. Tieck erlebte es, dass ihm Träume geistige Erleuchtung brachten, um die er sich im Wachen vergeblich bemüht hatte. So ging ihm das Verständnis der Gemälde des Corregio erst in einem Traume auf. Eine Art literarische Widerspiegelung solcher Fälle scheint „die Vogel-scheuche“ zu enthalten; Heintzemann empfängt im Traume die Eingebung für den Bau eines Blumenhäuschens. Einen merkwürdigen ungeklärten Fall einer Vision berichtet Köpke von Tieck. Als dieser 1814 in Berlin weilte, hatte er auf dem ihm angewiesenen Zimmer im Hause seines Schwagers Alberti eine Begegnung mit einem kürzlich dort verstorbenen Sonderling, den Tieck nie in seinem Leben gesehen hatte. Geisterglaube lag dem Dichter, zumal in jener Zeit, fern. Seine Ansichten über innere Erscheinungen gingen ins Spirituelle.

Lovell ist überzeugt, dass aus wirren, scheinbar sinnlosen Träumen sich ein tiefer Sinn erforschen lasse, wenn der Mensch nur fein genug beobachten könnte und vom Irdischen nicht festgehalten würde. Ahnungen der Wahrheit sind ihm die Spiele der Phantasie, die Träume immer. Aber für Tieck bleibt der Traum eben doch

nur Ahnung der Wahrheit. Wenn das Gefühl in uns Gewähr für eine Wirklichkeit ist, dann ist uns wohl das Reich des Wunderbaren, in dessen Region das Gefühl uns drängt, als etwas Wirkliches garantiert und damit das Dasein der Seele und ihre Fortdauer gesichert. Soweit geht Tieck neben Novalis. Aber während bei Novalis die Seele in Träumen und Phantasien nur nach dem Wunderbaren griff, ist Lovell's Phantasie auch erfüllt von Schrecklichkeiten. Wie aber, sollte er jenen Beweis für die Wirklichkeit des Wunderbaren auch auf die Existenz furchtbarer Gespenster anwenden? Von solchem Zwiespalt wird Lovell in den Zweifel an jeder Existenz getrieben; er ergreift nichts von dem Geist, der hinter dem Gewand der Gegenstände verborgen steckt. Der Tod zerreisst vielleicht die Fesseln, durch die der Mensch in sich selbst gekettet ist, und die Seele des Menschen wird geboren. In dieser irdischen Gefangenschaft aber sind die Träume wohl dem Reiche der Wahrheit näher gelegen als das wache Leben, sie „sind vielleicht unsre höchste Philosophie“. Wir sollten — so heisst es im Phantasia — die Zustände des Wachens und Schlafens mehr als Geschwister behandeln, die Welt des Tages aus unseren Träumen heraus betrachten. Sei es denn Unrecht getan, mit der Wirklichkeit wie mit Träumen zu spielen und die Geburten der Dunkelheit als das Rechte und Wahre anerkennen zu wollen?

Tieck, der so oft den Traum als geheimnisvolle Macht schildert, verschmäht es, die Erscheinung des tierischen Magnetismus und des somnambulen Schlafes dichterisch auszunützen, wie es etwa E. T. A. Hoffmann getan hat. Als Tieck 1814 nach Berlin kam, traf er Aerzte, Naturforscher und Philosophen aufs lebhafteste beschäftigt mit den Beobachtungen, die man am tierischen Magnetismus gemacht hatte. Tieck findet diese Wunder immerhin anziehend, er steht ihnen jedoch weit kühler gegenüber, als man nach seiner Neigung für das Geheimnisvolle hätte vermuten sollen. Es war ihm wohl unbehaglich, an diese Dinge zu glauben, sich unbekanntem Mächten ausgeliefert zu sehen. Jedenfalls verurteilt er in der Novelle „Die Wundersüchtigen“ (1831) den magnetischen Schlaf als eine Sünde wider die Natur. Die somnambulen Experimente, die Sangerheim mit seiner Frau anstellte, haben deren Kräfte aufgezehrt und sie seelisch so heruntergebracht, dass sie schliesslich stirbt. Tieck bringt moralische Einwände gegen das Magnetisieren; er kennzeichnet das künstlich herbeigeführte Hellsehen als eine frevelhafte Zauberei, „die den Menschen aus seinem eigenen Innersten entrückt“. An anderer Stelle, im „Liebeswerben“, zieht Tieck den Unfug der Magnetiseure und Somnambulen, hinter deren geheimnisvollem Gebahren sich plumper Betrug versteckt, ins Lächerliche.

Die Lehre vom tierischen Magnetismus, die von Mesmer (1733 – 1815) ausging, gab dem Traumproblem in der Romantik

eine besondere Wendung. Mesmer glaubte eine Kraft entdeckt zu haben, die das Universum durchströmt, alle Körper und Lebewesen der Erde miteinander verbindet, ein gegenseitiges Einwirken durch den trennenden Raum hindurch ermöglicht und besonders an Tieren in Erscheinung tritt. Der Mesmerismus wurde in Strassburg durch den Marquis von Puységur in die Lehre vom Somnambulismus weiter entwickelt. Das Wesen des Somnambulismus liegt in der Fähigkeit, im Schlafzustand, bei vollkommener Ausschaltung der natürlichen Sinne, dennoch gleichsam durch einen inneren Zusammenhang mit der Umwelt in Verbindung zu stehen, um sie zu wissen mit einer Intensität der inneren Wahrnehmung, hinter der die sinnliche des Wachens weit zurücksteht. Man erzeugte den somnambulen Zustand durch Erregung des animalischen Magnetismus, in dem man die Hände über das Gesicht des zu Magnetisierenden bis zu dessen Magengegend strich oder ihn mit metallenen Leitungen in Berührung brachte. Während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts pflegte man den Somnambulismus in der französischen Gesellschaft; von dort kam er dann nach Deutschland, wo er vom protestantischen Pietismus aufgegriffen wurde. Lavater, der die neu entdeckte Divinationskraft als einen „wohlthätigen Strahl der Gottheit“ preist, verschaffte dem Somnambulismus weite Verbreitung. Andererseits fand er Eingang in die Schelling'sche Naturphilosophie. Ihr Prinzip, die Vorstellung von der Allbeseelung der Natur, musste nur zu gerne in der Erscheinung des somnambulen Schlafes eine Rechtfertigung und Bestätigung ihrer selbst erblicken. Die letzten Konsequenzen zog hier G. H. von Schubert. Die Tatsache des Somnambulismus hatte für ihn den Sinn, dass durch sie die Fähigkeit des Menschen erwiesen war, mit einem allgemeineren Naturleben mitzufühlen und sich mit zu bewegen („Geschichte der Seele“ II, S. 59). Schubert greift nach der Entdeckung des Magnetismus mit der ganzen Leidenschaft einer Empörung gegen die Aufklärung. Er spricht es selbst aus: „Welche Wirkung die Entdeckung des sogenannten animalischen Magnetismus und aller ihm verbundenen Erscheinungen in ihrer Zeit gehabt, das werden die leicht begreifen, welche den verarmten, trostlosen Zustand des Menschenalters und der Völker kennen, für welche jene Entdeckung gemacht war.“

Indem wir uns Schubert zuwenden, fassen wir das weitverbreitete Interesse der romantischen Naturwissenschaft an der Nachtseite der Natur in einen Kernpunkt zusammen. Es handelte sich für Schubert letzten Endes um die Gewinnung und Erforschung des inneren Menschen. Durchaus romantisch war seine Voraussetzung, dass die Welt des Wachbewusstseins, im wesentlichen also die Welt des Auges nur etwas Oberflächliches bedeute. Das Innere des Menschen sucht das Innere der Dinge. Die Scheidung zwischen Aeusserem und Innerem ist bei Schubert grundsätzlich und streng.

„Wie sich dem äusseren, gewöhnlichen Auge das darstellt, was die äussere, leibliche Hand tut und bildet, so sieht jetzt (= im Zustande des magnetischen Hellsehens) das innere Auge das dem äusseren unsichtbare Geschäft der bildenden, den Leib und alle seine Bewegungen schaffenden Seele.“ (Gesch. d. Seele II S. 42.) Der äussere Mensch wird von der Welt in seinen Sinnen angeregt und wirkt nach aussen durch seine Muskeln. Dieses Leiden und Tun vollzieht sich nur in der Oberfläche, der innere Mensch hat andere Mittel der Wahrnehmung und der Wirksamkeit kraft seiner Seele, deren Tätigkeit auf die „Region der inneren Anfänge der Dinge“ gerichtet ist.

Die dreizehnte Vorlesung der „Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft“ (1808) nennt im einzelnen die Fähigkeiten des inneren Menschen, der aufwacht, wenn der äussere — im magnetischen Schlaf — betäubt ist. Die Wunderwirkungen des tierischen Magnetismus beruhen auf den Attraktionen lebendiger Wesen. Diese wechselseitige Anziehung gleichartiger, d. i. lebensverwandter Wesen geht zum grossen Teil von der geistigen Region der Neigungen und Gefühle aus: sie ist geistige Sympathie. Der Somnambule kann über Vergangenheit und Zukunft Rede und Antwort geben, denn er wurzelt — so erklärt Schubert die Erscheinung der zeitlichen Fernwahrnehmung — in einem Boden, in dem die Geschichte aller gleichnamigen Einzelnen, d. i. derer, die miteinander in sympathischer Verknüpfung stehen, wie die unentfaltete Blüte in der Zwiebel enthalten ist. Schubert ist etwa so zu kommentieren. In dem inneren Menschen steckt gewissermassen zusammengezogen alles, was am äusseren Menschen in Raum und Zeit aufgeteilt ist. Was dem letzteren als ein Neben- und Nacheinander erscheint, ist dem ersteren in einem Ineinander gegeben. In jedem gegenwärtigen Zustand ist das Vergangene als Voraussetzung, das Zukünftige als Folge enthalten. Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges bedürfen nicht erst der Zeit, um etwas zu sein; sie sind in jedem, aber sie erscheinen in verschiedenen Augenblicken. Der innere Mensch empfindet fein genug um unter die Oberfläche des Augenblickes zu dringen und so in der Zeit nach rückwärts und vorwärts schauen zu können.

Auch durch den Raum hindurch wirkt, nach Schuberts Darstellung, das Wahrnehmungsvermögen des Somnambulen als ein direktes Erfassen. Zwischen ihm und dem körperlichen Sein und Geschehen seiner engeren und weiteren Umgebung besteht ein unmittelbarer Zusammenhang so zwar, als ob das Ich des Schlafenden mit den Gegenständen der Umwelt zu einem Subjekt geworden sei. Dem Somnambulen ist der ganze Umkreis des leiblichen und seelischen Lebens der ihm magnetisch verbundenen Person geöffnet, Magnetiseur und Magnetisierter stehen in einer jenseits der Sinne gelegenen seelischen Verknüpfung, verkehren unmittelbar, ohne den Umweg durch

die äussere Welt miteinander in einer innigsten Vereinigung, in der „das eine an allen Bewegungen und Gefühlen des anderen so teil nimmt, als ob es ihm selbst geschähe.“ In unserer Terminologie bedeutet das ein zuständliches Einssein zweier gegenständlich getrennter Wesen. Für die Erscheinung der räumlichen Fernwirkung gibt Schubert die folgende Erklärung. Im Wachen steht der Mensch in einer zweifachen Beziehung zur Welt: durch das Auge und durch das Gemeingefühl, einer Sympathie mit der Umwelt. Die beiden Eindrücke, die er im Wachen durch Auge und Gefühl empfängt, haben sich eng miteinander verbunden, sodass bei der inneren Wahrnehmung des magnetischen Schlafes, die allein dem Gemeingefühl entspringt, Erinnerungen an das im Wachen Gesehene ausgelöst werden, das Gefühl sich also in Vorstellungen objektiviert. Diese Erklärung hält Schubert übrigens in den physiologischen Erörterungen der Symbolik für unzureichend; dort spricht er von einem wirklichen Sehen und einem inneren Lichte der Seele.

Vom Somnambulismus her deutet Schubert in seiner „Symbolik des Traumes“ den Zustand des natürlichen Schlafes als einen Mittelzustand zwischen Wachen und magnetischem Hellsehen. Die Ueberlegungen gehen nach zwei Richtungen: einer mystisch-metaphysischen und einer physiologisch-psychologischen. Wir drängen den Gedankenverlauf zusammen. Der psychologische Ausgangspunkt ist das romantische Bedürfnis nach einem vitalen Teilhaben des Einzelnen an der Welt, einem Teilhaben, das sich unterhalb des von den Sinnen bestimmten Wachbewusstseins vollzieht. Diesem Ziele ist das Traumleben näher gelegen als das Wachleben. Damit hängt die Verschiedenheit der Sprache zusammen, in der sich die wache Seele von der träumenden unterscheidet. Der Traum redet in Bildern, die unser Gefühl anregen. Seine Sprache ist ausdrucksvoller, umfasst rascher und schneller wie die Wortsprache, auch ist sie der Ausgedehntheit in der Zeit viel weniger unterworfen als diese. Was im Wachen in einem successiven Ablaufe ausgedrückt oder erfasst wird, zeigt sich im Traume in einem Ganzen, im Bilde nämlich. Das Organ, das in unseren Träumen so seltsam tätig ist, indem seine Bilder Vergangenheit und Zukunft taghell und gegenwärtig aufleuchten lassen, nennt Schubert den versteckten Poeten. In ihrer Bildhaftigkeit ist die Sprache des Traumes mit derjenigen der Offenbarung und der Poesie verwandt. Die Bildersprache ist Ur- und Natursprache der menschlichen Seele, dem Menschen ohne weiteres Erlernen verständlich. So war auch Poesie die ursprüngliche Sprache der Völker, ein Gedanke Hamans und Herders, dessen Einfluss auf Schuberts Entwicklung von entscheidender Bedeutung gewesen war. Die Traumbilder sind symbolisch d. h. ihre Bedeutung ist für die verschiedenartigsten Menschen fast ganz dieselbe. Die Originale der Traumbilder enthält die Natur, die in diesem Sinne

eine verkörperte Traumwelt zu nennen ist, wesenhaft und sinnvoll nicht an sich, sondern durch das, was sie bedeutet. Es ist die Gottheit, die sich in ihr ausdrückt. Hier liegt für die Schubertschen Ueberlegungen der Wendepunkt zum Ethisch-Religiösen. Die Sprache der Gottheit also ist verwandt mit der Sprache, welche die Seele im Traume und in den damit verwandten Zuständen der dichterischen und seherischen Begeisterung redet. An diese Tatsache knüpft Schubert den Schluss, dass das höchste Prinzip, aus dem die Natur hervorgegangen ist, auch in uns tätig sei, sobald wir träumen. Die Beweise, die Schubert für die Parallelität von Offenbarung und Natur bringt, versteigen sich in krause Zahlenspielerei.

Die Bildersprache der Gottheit, einst die Ursprache, ist dem Menschen fremd geworden, er versteht die Natur nicht mehr. Nur im Traume noch hört er die angeborene Sprache, die auch der Ewige redet. Wie kam der Abfall von Gott? Anstatt in der Sinnenwelt den durch sie ausgedrückten Geist zu lieben, nahm der Mensch die Gestalten und Erscheinungen selbst zum Gegenstand seiner Neigung und seines Gefühls. So war einst die endliche Sinnenwelt dem Menschen ein Weg zum Unendlichen, zu Gott; jetzt bleibt der Sterbliche in der Vergänglichkeit der Erscheinungen befangen. Und redete er ehemals in der Sprache des Gefühls, so entfernte sich sein Ausdruck immer mehr aus der Region der Empfindung.

Die Symbolik stellt das magnetische Hellsehen als eine niedrige Art der Gefühlssprache dar; hier ist nur die Seele tätig. Der Mensch aber besteht aus Leib, Seele und Geist. Der Geist ist das Sehnen nach dem Göttlichen, die Seele der Trieb nach dem Sinnlichen; im magnetischen Schlafe hat der Mensch nur Teil an der gesamten Welt des Leiblichen, indem er vom Lebensodem der ganzen Natur angegogen wird. Der Seele und dem Geist entsprechen die beiden Nervensysteme des Menschen: das Ganglien- und das Zerebralsystem. Die ganze Region der Gefühle hat ihren Ursprung und Wirkungskreis im Gangliensystem. Es ist „der Ausgangspunkt und das vereinigende Zentrum der inneren Gefühle und Neigungen“, also Sitz der Seele. Im Zerebralsystem, das der ursprünglichen geistigen Bestimmung des Menschen treu geblieben ist, sind Bewusstsein und Erkennen lokalisiert. Wir haben also in Geist und Seele den Gegensatz von Erkennen und Fühlen, von äusserem, gegenständlichem und innerem Wahrnehmen. Beim Wachen ist das Gangliensystem dem Zerebralsystem untergeordnet, von diesem betäubt und so kommt es, dass die vom Zerebralsystem „abhängenden Verrichtungen unserer Sinne, das Sehen und Hören“ uns an sich kalt lassen. Im somnambulen Zustand ist das Gangliensystem vollkommen selbstherrlich, aber die Seele bleibt doch, wenn sie auch über die Grenzen materieller Beschränkung in Raum und Zeit hinausgreift, an das Leibliche gebunden. Ganglien-

system und Zerebralsystem müssen deshalb verbunden werden. d. h. die Fähigkeit der Seele zu lieben, sich mit einem anderen eins zu fühlen, ist auf das vom Geiste erkannte Göttliche hinzuleiten. Nicht selten sind es Träume, in denen sich eine derartige Verbindung, veranlasst durch einen *deus ex machina*, auf dem Wege einer plötzlichen Sinnesänderung vollzieht.

Wir greifen noch einen Gedanken der Symbolik heraus, weil er für die Romantik eine allgemeinere Bedeutung hat. Es ist die von Schubert betonte Verwandtschaft der Traumbildersprache mit dem Mythos. Wenn Schubert sagt, dass wir uns in der Mythologie wie in einem Traume voll prophetischen Inhalts befangen glauben, so spricht er damit eine der Romantik durchaus vertraute Ansicht aus. August Wilhelm Schlegel erklärte in seinen „Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst“ die mythischen Schöpfungen unter dem Bilde des Traumes und nennt die Poesie eine künstliche Herstellung jenes mythischen Zustandes, ein freiwilliges und waches Träumen. Auch Friedrich Schlegel kennzeichnet — mittelbar — den griechischen Mythos als einen Traum, denn er nennt ihn „die bestimmteste und zarteste Bildersprache für alle ewigen Wünsche des menschlichen Gemütes.“ Und gerade an der Erklärung des Mythos sehen wir auch die Wandlung des Traumproblems, die sich unter dem Einfluss des Somnambulismus vollzog. Hier ist auf Görres hinzuweisen. Seine „Mythengeschichte der asiatischen Welt“ 1810 handelt von den Anfängen der Geschichte, die eben in den mythischen Systemen des Ostens wiedergespiegelt werden und in denen sich der Mensch in unmittelbarer Einheit mit der Natur befand. „Der Mensch in dieser Periode ist somnambul, wie im magnetischen Schlafe wandelt er, seines Bewusstseins unbewusst, im tieferen Bewusstsein der Welt umher. Sein Denken ist Träumen in den tieferen Nervenzügen, aber diese Träume sind wahr; denn sie sind Offenbarungen der Natur.“

Wir wenden uns wieder zu Schubert. Die oberflächliche Phantastik seiner Symbolik lehnt er in späteren Jahren selbst ab. Was er in seinem Alterswerk, der „Geschichte der Seele“ (1830) über den Traum zu sagen hat, klingt wesentlich nüchterner und klarer als die abenteuerlichen Spekulationen der Symbolik. Immerhin ist der Traum auch hier noch eine Erscheinung des inneren Menschen und für diesen ein wichtiges Bildungs- und Erziehungsmoment. Während aber im magnetischen Schlafe der selbstbewusste Geist ordnend neben der empfindenden Seele tätig ist, ist im Traume in der Regel der vernünftige Wille des Geistes ausgeschaltet. Der gewöhnliche Traum ist ähnlich wie der Wahnsinn eine Verwirrung der vom Körper losgelösten Seele. In der ordnungslosen, associativen Verkettung der Vorstellungen sieht Schubert etwas Krankhaftes. Doch gibt es seltener Träume, in denen die freie Wirksamkeit der Seele von

den eigentümlichen Kräften des Geistes geleitet wird. Solche Träume zeichnen sich aus durch die Bedeutsamkeit ihrer Bilder, in denen Vergangenes und Zukünftiges in heller Beleuchtung erscheint. Schubert erzählt von sich selbst: „Ich bin aus einer träumenden Familie, wo mehrere Male durch einen Traum, ohne dass ein einziges von uns sonderlich auf Träume achtete, ziemlich Bedeutendes voraus erkannt, ja zum Teil entschieden wurde.“ — Soweit Schubert. Seine Ansichten über Traum und Somnambulismus setzten sich fort in den Schriften von Carus und Burdach. Schubert hatte den Traum zum Gegenstand der medizinischen Psychologie gemacht; die Medizin selbst war durch den Magnetismus zur romantischen Wissenschaft geworden (R. Huch, Verfall S. 270).

Auch Schelling, auf dessen Lehre Schubert fusst, beschäftigte sich vom Standpunkte seiner Philosophie aus mit der Erscheinung des Somnambulismus („Klara oder Zusammenhang der Natur mit der Geisterwelt“ entstanden 1816/17). In der Natur gibt es wie am Menschen ein Aeusseres, Sichtbares, einen Leib und ein Inneres, Unsichtbares, einen Geist. Das Innere, eine höhere Potenz ist in das Aeussere verzaubert, gefesselt; es strebt nach Befreiung. Diese Sehnsucht befriedigt der Tod; er ist Erhebung in eine wirkliche höhere Welt, in das innere Leben. Diesem zukünftigen inneren Leben ist der Schlaf näher gelegen als das Wachen. Wenn das leiblich-sinnliche Zusammenleben mit der Aussenwelt im Zustande des somnambulen Hellsehens erstorben ist, zeigt sich das höchste innere Leben. Alles verkündet an ihnen (den Hellsiehenden) das innigste Bewusstsein; es ist, als wäre ihr ganzes Wesen in einen Brennpunkt zusammengedrängt, der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in sich vereinigt.“ Also: Aufhebung der Individuation, des Gesetzes der Succession. Der Traum ist ein Mittelzustand zwischen dem Hellsiehen und dem eigentlichen Schlaf, er kann in der Tat prophetisch wirken.

An der in seiner Zeit so wichtigen Tatsache des Somnambulismus konnte auch Schleiermacher nicht vorübergehen. (Werke VI. S. 348 bis 365). Die Ueberlegungen, mit denen er der Erscheinung auf den Grund zu kommen sucht, wurzeln im Ethischen. Der Somnambulismus ist eine Modifikation des Traumes. Dieser unterscheidet sich vom Wachleben darin, dass er die Willenstätigkeit des Menschen ausschaltet. So kommt es, dass dem Träumenden sich Bilder zeigen, die der Wachende als ein sittliches Wesen von sich weisen müsste. Sie entstammen nicht dem Einzelleben, sondern dem Gesamtleben. Wenn deshalb die Vorstellungen des Traumes den Einzelnen, sittlich handelnden Menschen nichts angehen, so haben sie doch ihre Bedeutung für die Gesamtheit. Denn im Traume ist das Zurücktreten der Individualität das Correlat zu dem Hervortreten des allgemeinen psychischen Lebens. (Schubert, Schelling und Schleiermacher stimmen

also überein in der Annahme einer Verwurzelung des einzelnen im Gesamtleben; der träumende Mensch empfängt seine Lebensinhalte aus diesen Wurzeln.) Der Wille ist aufgehoben, der Mensch erscheint als reines Naturwesen. Daraus lässt es sich einsehen, dass die Vorstellungen des Traumes von dem Interesse am Gesamtleben bestimmt sind. Hier verbindet sich nun mit den Traumbildern das Ahnungsvermögen, das mit der Willensfreiheit des Menschen zusammenhängt. Jede vom Willen geleitete Tat enthält in sich schon die Ahnung einer Zukunft, die sich aus der Tat ergeben soll. Nun ist aber nicht jede Ahnung abhängig von der Zweckhaftigkeit einer individuellen Handlung; es gibt auch Vorstellungen ausserhalb der freien Tätigkeit des Einzelnen, die sich auf Künftiges beziehen. Diese Vorstellungen stammen aus einem Gesamtgefühl, aus dem Bewusstsein eines Gesamtzustandes. Sofern der Traum eine bestimmte Beziehung auf das Gesamtleben hat, wird er also prophetisch und ahnungsvoll sein.

Schubert hatte in seinen Schriften, besonders in den „Ansichten“ den Somnambulismus für die romantische Dichtkunst fruchtbar gemacht. Unmittelbare Beziehungen führen von ihm zu J. Kerner, E. T. A. Hoffmann und Heinrich v. Kleist. Wir ziehen Kleist noch in unsere Betrachtung herein, weil bei ihm der Traum in einer besonders wichtigen, durchaus romantischen Perspektive gesehen ist, nämlich als Ausdruck des rein gefühlsmässigen unbewussten menschlichen Handelns.

Kleist kam 1807 in Dresden in persönliche Berührung mit Schubert, durch den in ihm ein dauerndes Interesse am Somnambulismus geweckt wurde. Die Werke Kleists, in denen Schubert'sche Elemente stecken, sind „Das Käthchen von Heilbronn“ (1810) und „Der Prinz von Homburg“ (1810). Hier schildert Kleist Traumzustände des Somnambulismus und des Nachtwandels, in deren Darstellung deutlich Schubert als Quelle zu erkennen ist.

Zunächst das „Käthchen von Heilbronn“. Unverkennbar auf Schubert verweist der Doppeltraum in der Sylvesternacht, in dem der Graf vom Strahl und das Käthchen, ohne sich je gesehen zu haben, einander begegnen. (II. Akt, 9. Auftr., 4. Akt 2. Auftritt). Käthchen ist die Somnambule mit allen wesentlichen Merkmalen, wie Schubert sie aufzählt, als solche bewährt sie sich in der Szene unter dem Hollunderbusch (IV. Akt 2. Auftr.). Sie hat im tiefen Schlafe die Augen geschlossen und ist dennoch innerlich wach, gibt klare Antwort auf die Fragen des Grafen und scheint mit seinen Verhältnissen und Gedanken vollkommen vertraut.

Das psychologisch Tatsächliche also hat Kleist in Schuberts Schriften gefunden. Wichtiger aber als diese Abhängigkeit ist der Sinn, der bei Kleist hinter jenen psychologischen Erscheinungen verborgen liegt. Wir wissen: Kleist wollte im Käthchen ein Wesen

schildern, das durch Hingebung in der Liebe ebenso gross ist als Penthesilea durch Handeln. Der Letzteren mythische Gestalt ist ein Extrem und durchaus symbolisch zu nehmen. Und diesem einen Extrem sollte ein anderes, dem einen Symbol ein zweites entgegengestellt werden. Wo hätte Kleist ein schöneres Gleichnis für den höchsten Grad weiblicher Hingebung finden können, als in dem Verhältnis der Somnambulen zu ihrem Magnetiseur, auf das er durch Schubert gewiesen wurde? Dabei ist zu beachten: an diesem Verhältnis sieht Kleist nur das passive weibliche Element heraus. Schuberts Magnetiseur wirkt aktiv. In diesem Betracht ist der Graf Wetter vom Strahl ein recht unvollkommenes Bild eines Magnetiseurs. Was Brigitte von dem Traume des Grafen in der Sylvesternacht erzählt, dass nämlich der Graf da lag „wie tot“ (2. Akt 9. Auftr.), deutet viel eher auf einen Somnambulen als auf einen Magnetiseur (cf. Schubert, Ansichten 1818 S. 355; hier heisst es, der Magnetismus habe nicht selten ein Erstarren der Glieder „wie im Tode“ zur ersten Wirkung). Man kann daher nicht in Hinsicht auf den Grafen und das Käthchen von einem ausgesprochenen Verhältnis des Magnetiseurs zur Somnambulen reden. Der Graf ist sich seiner magnetischen Wirkung gar nicht bewusst, vielmehr scheint die Verknüpfung seiner Seele mit der Käthchens im Willen einer höheren dritten Instanz zu liegen. Kleist hält sich also, wie gesagt, nur zum Teil an die Erscheinung des Somnambulismus und zwar deshalb, weil ihm diese weniger als eine Tatsache der Psychologie reizvoll war denn als dichterisches Sinnbild der höchsten weiblichen Hingabe, die aus vollkommener Unbewusstheit heraus geschieht. Käthchen lebt in wunderbarer Triebhaftigkeit, an der Sicherheit ihres Gefühls gleiten die Zurückweisungen des Grafen ab. Alle ihre Handlungen sind — um in Kleists Terminologie zu reden („Ueber das Marionettentheater“) — aus dem Schwerpunkte ihres Wesens, dem Unbewussten, geleitet, sie ist vollkommene, strahlende Grazie, indem sie aus der Traumtiefe des somnambulen Zustandes heraus lebt.

Ganz in diesem Sinne, als Ausdruck der Unbewusstheit ist der Traumzustand des Prinzen von Homburg aufzufassen. Die Stellung des Menschen zwischen Bewusstheit und Unbewusstheit war ein Grundproblem im geistigen Erleben Kleists. Ich denke an den Aufsatz „Ueber das Marionettentheater“; das Bewusstsein, so meint Kleist, ist die Quelle aller Verwirrungen und Missverständnisse; nur der vollkommen unbewusste oder der unendlich bewusste Mensch lebt in Harmonie. Die dramatische Verwicklung im Homburg ergibt sich aus dem Gegensatz zwischen dem gefühlsmässigen, instinkthaften Tun und demjenigen, das dem Gesetz und der Regel folgt. Homburg handelt am Morgen des verhängnisvollen Schlachttages ganz so, wie Kleists Aufsatz „Von der Ueberlegung“ es fordert, d. h. nach den

Eingebungen des Augenblicks; denn jede Ueberlegung vor der Entscheidung verwirrt, hemmt und unterdrückt „die zum Handeln nötige Kraft, die aus dem herrlichen Gefühl quillt“. Die Ordre seines Herzens veranlasst den Prinzen, den Befehl des Kurfürsten, der sich auf Berechnungen, auf vor der Entscheidung angestellte Ueberlegungen gründete, umzustossen. Nach Kriegerrecht soll er deshalb sterben; sterben also, weil die Regel, das Gesetz es will. Homburg begreift das nicht. Er muss sich vergewaltigt fühlen, sein innerster Lebenspuls, sein Gefühl empört sich dagegen, dass man das Leben eines Menschen der Ueberlegung unterstellen will. Daher seine furchtbare Angst vor dem Tode. Sie ist keine Feigheit — Homburg war ja seinen Leuten im Gefecht ein Muster der Furchtlosigkeit — jene Todesangst ist vielmehr die Auflehnung des unbewussten Instinktes, dem hier das Recht abgesprochen werden soll, das nur ihm zukommt: das Recht nämlich zu handeln. Und eben hier liegt auch der Schlüssel für die plötzliche Wandlung des Prinzen; in dem Augenblicke, da das Urteil Homburgs freier Entscheidung anheim gegeben ist, fällt das beinahe kindische Grauen vor dem Tode — im Grunde ist es nichts anderes als die Gegenwehr des Gefühls gegen das erdachte Gesetz — von dem Prinzen ab. Jetzt hat sein Gefühl den Gedanken an den Tod in sich aufgenommen, jetzt kann er sterben, weil es aus heldischer Begeisterung, mit Enthusiasmus geschieht. Held ist nur der, welcher aus dem Gefühle handelt, die erste Epoche der Menschheit ist die heroische. („Betrachtungen über den Weltlauf“). Es verschlägt gegen diese Erklärung nichts, dass Homburg durch seinen Tod nun doch das heilige Gesetz des Krieges verherrlichen will. Denn dieses Gesetz ist ihm jetzt nicht mehr eine Ueberlegung, sondern ein Gefühl, etwas, das ihn begeistert.

Um dem Wesen Homburgs, der in reflexionsloser Triebhaftigkeit seine Lebenswurzeln hat, einen sinnfälligen und typischen Ausdruck zu geben, hat Kleist an den Anfang seines Dramas die Szenen mit dem traumwandelnden Prinzen gestellt. Sie haben keine dramatische, sondern nur sinnbildliche Bedeutung. Das nachtwanderische Treiben des Prinzen greift gar nicht entscheidend in die Entwicklung der Handlung ein. — Was die Abhängigkeit Kleists von Schubert im Prinzen von Homburg angeht, so handelt es sich hier nur um eine allgemeine Reminiszenz an Schubert. Einzelne sachliche Entsprechungen wie im „Käthchen“ lassen sich nicht feststellen. Dem Dichter kommt es hier noch viel weniger als im „Käthchen“ darauf an, die psychophysischen Erscheinungen genau darzustellen. Er gibt nur ein sehr ungefähres Bild von einem Nachtwandler. Homburg ist in einer Art Halbschlaf befangen, in dem sich die Traumwelt seines Gefühls mit der von Nacht und Mondschein umhüllten Wirklichkeit mischt. Wenn dies nicht gar

den Verhältnissen des Nachtwandels widerspricht, so ist es doch sicher für diese nicht eigentümlich. Immerhin will Kleist seinen Helden als Nachtwandler aufgefasst wissen und Homburg fällt ja auch in der Tat ganz nach Art der Nachtwandler zu Boden, sobald ihn Hohenzollern anspricht. Aber jedenfalls ist zu erkennen, dass des Dichters Interesse auch hier wie im Käthchen letzten Endes der dichterisch-symbolischen Kraft galt, die in der Darstellung von Traumzuständen für ihn gelegen war.

### 3. Kapitel.

## „Das Leben ein Traum“.

Unser Ausgangspunkt, von dem aus wir nach den romantischen Lebenswerten des Traumes suchten, war die höchst bedeutsame Tatsache, dass der romantische Mensch die Welt als Gefühl — nicht als Gegenstand, sondern als Zustand in sich aufzunehmen bestrebt ist. An diesem nämlichen Punkte beginnt auch die andere Linie, der wir jetzt nachzugehen haben und die von uns ehemals mit der Formel „Das Leben ein Traum“ gekennzeichnet wurde. Es muss im ersten Augenblicke überraschen, diesen Satz so dicht neben dem anderen „Der Traum ein Leben“ zu finden; denn beide scheinen in gewissem Sinne Gegensätze zu sein, sofern nämlich in dem einen Satze am Traume dessen „Wirklichkeit“ (wie sie allerdings nur der innere Mensch erlebt), im anderen seine Unwirklichkeit (nämlich für den äusseren, wachen Menschen) gesehen ist. Denn das Leben ein Traum heisst doch, das Leben ist ein Schatten, ein Nichts. Gerade in dem engen Nebeneinander der beiden Sätze innerhalb der Romantik deutet sich ihre gemeinsame Wurzel an. Es wurde schon ausgesprochen, dass es den Romantikern mehr oder weniger versagt blieb, die Welt als Zustand zu erleben. Denn dies setzt eine Gefühlskraft voraus, wie sie unter den Romantikern vielleicht nur Novalis besessen hat. So musste sich der romantische Mensch doch darauf beschränken, die Gegenstände mit dem Auge zu erfassen. Immer wieder kehrt deshalb seine Klage, dass die Welt tot und fremd sei. Mit Sehnsucht verlangt er hinüber in das Reich des Traumes und zurück in die Zeit der Mythen, wo die lebendige Verknüpfung des Einzelnen mit der Umwelt verwirklicht war. Die Welt hier und jetzt aber ist für den Romantiker als Wirklichkeit unfassbar, und für eben diese Unfassbarkeit fand er das Gleichnis des Traumes. Denn, wenn der Traum auch eine wunderbare und innige Welt in sich schliesst, so ist diese nimmermehr als dauernder Besitz zu halten, sie tritt wieder in ihre unbekanntten, geheimnisvollen Urgründe zurück und scheint vom Wachen her gesehen in einer unendlichen ungreifbaren Ferne zu liegen. Dieses Erlebnis des Erwachenseins, das umso eindringlicher

sein musste, je inniger und tiefer die Romantiker geträumt hatten, dieses Erlebnis ist es, das aus dem Gleichnis von Traum und Leben spricht. Dazu trat, jedoch erst in zweiter Linie bedeutsam, etwas anderes, das die romantische Vorstellung des Lebenstraumes stützte und ihr gleichsam eine intellektuelle Rechtfertigung verlieh: ich meine die Kantische Philosophie, seinerzeit ein Bildungselement der heranwachsenden Romantiker-Generation. Man missverstand den Kantischen Begriff der „Erscheinung“ als Schein ganz in der gleichen Art wie Schopenhauer, der zu der Ansicht kommt, dass „Kants transzendentaler Idealismus aufgefasst werden kann als die deutlichste Darlegung dieser traumartigen Beschaffenheit unseres bewussten Daseins.“

Für den jungen Tieck, dessen Gesamtbild wir im Lovell besitzen, war es ein Grunderlebnis, die Welt nicht als Lebendiges in sich aufnehmen zu können; besonders in seinen Märchen drückt sich das „furchtbare Gefühl der völligen Fremdartigkeit der ganzen Welt“ (Dilthey „Das Leben Schleiermachers“ S. 273) aus. Das Grauen, das den Runenberg, den blonden Eckbert und die Geschichte vom getreuen Ekardt und dem Tannenhäuser durchwaltet, entspringt der dumpften Verzweiflung über die Unfassbarkeit des Lebens, das hinter den Erscheinungen der Natur wirkt. Im Verkehr mit den Menschen verdichtet sich bei Tieck dieses Gefühl zu dem Zweifel, ob die Menschen seiner Umgebung auch wirklich lebendig seien. Tieck hatte diese Empfindungen als Jüngling erlebt; zuweilen war er sich selbst ein unlösbares Rätsel, vor dem er zurückschreckte, Freunde und Mitschüler erschienen ihm plötzlich fremd und verwandelt. Die getreue Spiegelung solcher Seelenzustände sind Tiecks Schriften. Wie oft vermeinen dort Menschen in ihrer Umgebung Leichen, Maschinen, tote Puppen zu sehen, (Abdallah, Lovell). Als Beispiele ganz gleicher, eben romantischer Empfindungsart seien aus der späteren Romantik Brentano und E. T. A. Hoffmann angeführt. Brentano: „Ich wohnte unter vielen, vielen Leuten und sah sie alle tot und stille stehen.“ Bei Hoffmann verkörpern die Automate das „äussere matte tote Leben“. Ihr Bild ist dem schauerlichen Misstrauen gegen menschliche Figuren entsprungen. In Tiecks „Abschied“ findet sich folgende Stelle: Louise (langsam) „Du siehst fürchterlich aus, ganz wie eine Leiche! — (erschrocken zurückfahrend) Hinweg! — Ich glaube, du bist tot“. Das Gefühl der Verlassenheit inmitten einer fremden und empfindungslosen Umwelt jagt die Menschen Tiecks in Schrecken und Grausen. So im „Ritter Blaubart“: Agnes „Ach Anne, es wäre schrecklich, wenn ich mir nun einbildete, dass du mich so schwesterlich tröstetest, wenn die Alte es wäre, die mir jetzt gegenüber sässe. — (Sie greift sie an) Aber du bist es, nicht wahr?“ Ganz ähnlich im „Karl von Berneck“: „Bist du Adelheid? O gib mir ein Unterpfand, dass du es wirklich bist!“

Das tragische Gefühl der Ferne und des Ausgeschlossenenseins von dem Leben der Welt ist es auch, das herausklingt aus den Worten des Königs im „Prinzen Zerbino“, der Schein sei alles, was wir an den Dingen begreifen können. Tieck spricht hier die Weltanschauung, besser: das Weltgefühl der ganzen Romantik aus. So klagt Brentano: „Die Welt schien mir in sich erstarrt zu sein. Ich sah wie einen Traum das Leben unten schwinden.“ Romantisch ist es, das Leben wie durch einen Schleier zu sehen, über allem ein zweifelndes Vielleicht, hinter allem ein letztes Unfassbares, vor allem ein staunendes unbeantwortbares Fragen der eigenen unendlichen Sehnsucht. Die Wirklichkeit ist ein vorüberhuschender Traum, der nicht festzuhalten ist, dessen Sein und Sinn den Menschen ewig fremd bleibt. Die Aussenwelt ist flächenhaft, ihre Tiefe den Menschen verschlossen. Das Gefühl, mit dem diese die Welt als Leben aufzunehmen versuchen, verwirklicht sich in der Liebe:

„So taumeln wir alle  
Im Schwindeln der Halle  
Des Lebens hinab,  
Kein Lieben, kein Leben  
Kein Sein uns gegeben,  
Nur Träumen und Grab.“

(„Liebeszauber“ Tieck).

Octavian klagt, dass sein ganzes Leben und das aller Menschen ihm vorkomme wie ein schwerer Traum, seit er das „Herz des Lebens, die Liebe, die der Inhalt alles Seins ist,“ verloren habe. Im Phantasmus: „Lass nicht mein Leben als liebeleeren Traum verschweben.“

An Lovell zeigt sich die Weltferne des romantischen Menschen in einer äussersten Auswirkung. Vergebens sucht er nach Wirklichkeiten, nach dem Wesentlichen und dem Sein der Dinge. Aber er begreift nichts, überall findet er nur Schein, Täuschung, wesenlose Masken. „Die Erde kommt mir vor wie ein Traumland, worin nichts wesentlich ist.“ Das Leben ist ein „nichtswürdiges, fades Marionettenspiel“, die Menschen sind Schauspieler, alles nur ein Traum, die Gegenwart ein Traum, die Vergangenheit dunkle Erinnerung aus dem Traum, die Zukunft eine Schattenwelt. Lovells Sehnsucht jenseits der wesenlosen Gegenstände und der sichtbaren Welt etwas Lebendiges und Wirkliches zu finden, mit dem er auf eine seltsame Art zusammenhinge, macht sich der betrügerische Andrea Cosimo zu Nutze. Er erweckt in Lovell den Glauben an die Wirklichkeit einer wunderbaren Geisterwelt. Diese aber enthüllt sich bald genug als eine plumpe Täuschung, der Glaube daran, der genährt war von Ahnungen und Gefühlen in der Seele Lovells, löst sich auf in einen Skeptizismus, der jede gute Meinung über Menschen und Dinge untergräbt und auf die Ansicht hinaus-

läuft, die Welt sei nur Schatten. Lovell wird sich selbst zum tiefenlosen Schein. „Ich fühle . . . wie jetzt nichts mehr in mir zusammenhängt, wie ich so gar nichts bin.“ „Am Ende ist es ein Aberglaube, dass ich existiere.“ Mit solchen Sätzen gesteht Lovell seine Armut an Gefühlen ein. Gefühlsarmut aber ist in seinem Falle, dem Falle des romantischen Menschen, gleich Lebensarmut. Er geht daran zu Grunde, dass der Mensch in sich gebannt ist, ohne lebendige wirkliche Beziehung zur Aussenwelt, dass ihn nichts in seinem Lebensmittelpunkte ergreifen kann. Ein ungeheures Bedürfnis nach Erleben, das ist Steigerung des eigenen Daseinsgefühls, und andererseits eine Unfähigkeit die Welt in sich hineinzunehmen, — dies sind in der Zerrissenheit Lovells die beiden Pole, deren Auseinandertreten wechselseitig bedingt ist. Lovells Erlebnis wird zur Weltanschauung umgeprägt durch die Aufnahme von Kants kritischem Idealismus. Die Anklänge an Kant sind unverkennbar. „Meine äussern Sinne modifizieren die Erscheinungen und mein innerer Sinn ordnet sie und gibt ihnen Zusammenhang.“ „Mein ganzes Leben ist nur ein Traum, dessen mancherlei Gestalten sich nach meinem Willen formen.“ Wie allgemein in der Romantik, so treffen wir auch bei Lovell Kants „Erscheinung“ als „Schein“ ausgedeutet, als Gegensatz zu dem wirklich Lebendigen, das der Schein verdeckt, das hinter dem Gewande der Gegenstände sich verbirgt. Jenes Etwas, ein subjektives Lebendiges, ist für Lovell unfassbar wie für Kant intellektuell das Ding an sich.

Aus solcher Not macht Lovell eine Tugend; er nimmt die Dinge nur in ihrer Oberfläche, ohne erstauntes Warum, ungeprüft wie die Bilder eines Traumes. „Jedes Ding erklärt sich selbst und man sollte niefragen: wie hängt diese Erscheinung mit jener zusammen?“ Aus der Tragik, die in der Erkenntnis der Traumhaftigkeit des Lebens liegt, rettet sich Lovell, wenn überhaupt von Rettung die Rede sein könnte, in einen spielenden Idealismus, er behandelt das Leben wie ein Kartenspiel. „Das Spiel ersetzt mir alles, es entfernt mich vom Bewusstsein meiner selbst und taucht mich in dunkle Gefühle und wunderbare Träumereien unter.“ Wenn aber das Leben nichts anderes bedeutet als ein Spiel von Schatten und Traum, so ist es das Vorrecht des Menschen, seine Träume nach seinem Willen einzurichten. So sagt Ferdinand zu Lovell: „Ich ersetze mir durch erhabene Träume den Verlust der wirklichen Welt.“ Und Lovell: „Ach meine Träume sind mehr wert als die Wirklichkeit.“ Den aus diesen Grundsätzen sich ergebenden ästhetischen Illusionismus fasst Lovell in die Worte „Wehe dem, der vom irdischen Schlafe erwacht, ohne angenehm geträumt zu haben.“ Lovell ist, schon wenn er in den Roman eintritt, der Typus des sehnsüchtigen, seinem masslosen Bedürfnis nach Gefühlen hingeebenen Schwärmers; sein vergebliches Bemühen Zugänge zur Welt zu finden, geht schliesslich in die müde Passivität des Traumes über. Sein Gegenbild ist Balder; während Lovells Phantasie

mehr in süssen, lieblichen Träumen ihre Heimat hat, ist Balder mit der Unterwelt und mit ihren Schrecknissen vertrauter. Wie Lovell so leben fast alle Menschen des jungen Tieck mehr in ihren Träumen als in der Wirklichkeit. Dabei ist es wichtig, dass sie nie soweit kommen, das ästhetische Bewusstsein, d. h. das Bewusstsein der Scheinhaftigkeit und Unwirklichkeit des im Traume Erlebten zu verlieren. Sie sprechen wohl von „Momenten, in welchen unser ganzes Dasein sich wie in einem Traume auflösen will, wo Ahnungen, die lange schliefen, aus jener rätselhaften Ferne unseres Gemüts näher schreiten.“ Aber dies alles ist doch letzten Endes nicht zu verwirklichen, Leben und Traum, die äussere und die innere Welt bleiben immer nur Traum. Welcher Unterschied von Novalis! Er lässt sich an der folgenden Stelle aus dem „Sternbald“ deutlich machen; dort heisst es von Sternbald sein . . . „ganzes Leben erschien ihm überhaupt oft als ein Traumgesicht“ — von Heinrich von Ofterdingen müsste man sagen: seine Traumgesichte erschienen ihm immer mehr als wirkliches Leben — „und er hatte dann einige Mühen sich von den Gegenständen, die ihn umgaben, wirklich zu überzeugen.“ Er war „in manchen Augenblicken ungewiss, ob alles, was ihn umgab, nicht auch vielleicht eine Schöpfung seiner Einbildung sei.“

Neben der Empfindung des Ferneseins gegenüber der unfassbaren Welt spricht noch ein anderes Moment aus dem romantischen Gleichnis von Leben und Traum. Es ist das Erlebnis der Vergänglichkeit, das in der Tatsache des Erwachens, also des Ueberganges vom Träumen zum Wachen wurzelt, während jenes Gefühl der Weltferne in dem Zustande des Erwachens sein Analogon hat. Immer dann, wenn der Mensch unter dem Eindrucke der Unzuverlässigkeit und Vergänglichkeit der Aussenwelt steht, stellt sich der Vergleich des Lebens mit dem Traume ein. Bei Descartes ist das Misstrauen nach aussen rein intellektuell; es ist die Unzulänglichkeit der Sinne, die ihn in seiner ersten Meditation auf den Zweifel bringt, ob das Leben Traum oder Wirklichkeit sei. Bei den Romantikern spricht wie bei Schopenhauer aus dem Traumgleichnis ein ethischer Pessimismus, der Schmerz über die Nichtigkeit des Daseins und die Wandelbarkeit des Glücks. Psychologisch gesehen musste dieser Schmerz deshalb so gross sein und sich überall in der romantischen Dichtung zum Worte drängen, weil die Romantiker vom Leben Leidenschaft, Ergriffenheit, Begeisterung erwarteten, im Gefühl das eigene wie das fremde Sein zu erleben suchten. Aber das Gefühl, der Zustand, hat seine Existenz nur in der Zeit (insofern kann man sagen, die Romantiker lebten im wesentlichen in der Zeit, die Klassiker im Raume), der Mensch kann seine Gefühle nicht festhalten, wie etwa einen Gegenstand im Raume oder einen Gedanken. Das Gefühl erfüllt sich in einer Reihe von Augenblicken wie ein Feuer, das abbrennt, die Zeit

gibt es den Menschen und nimmt es ihnen wieder. Daher der romantische Schmerz über die Zeitlichkeit, daher Tiecks Klage „Vergänglichkeit, du plünderst unser Leben“ Alles zeitlich Bedingte, in seinem Dasein an den Augenblick Gebundene und in ihm Verwurzelte wird als schattenhaft empfunden. „Die Vergangenheit“ ist „ein Traum, die Zukunft ein Schatten“ (Tieck). Die Geschehnisse ziehen vorüber wie Nebelbilder. „Die Zukunft streift mit plumper unbarmherziger Hand über alles hinweg und wischt es aus, wie eine unbedeutende, unrichtige Rechnung von einer Tafel.“ Aus der Melancholie der Lovell-Periode befreit sich Tieck — wenigstens zeitweise — unter dem Einfluss Wackenroders, seines Freundes. Was Tieck über die „Ewigkeit in der Kunst“ sagt „Phantasien über die Kunst,“ dass nämlich das Kunstwerk in sich ewig sei, jenseits der Zeit stehe und deshalb die Begeisterung zur Kunst durch die Vorstellung der Vergänglichkeit nicht gebrochen werden könne: diese Gedankengänge sind von Wackenroder, wenn nicht veranlasst, so doch befruchtet worden. Sie drücken allgemeiner und begrifflich den Sinn des morgenländischen Märchens aus, in dem Wackenroder die Erlösung des Menschen von dem Fluche der Vergänglichkeit durch die Liebe und die Musik verbildlicht. Wackenroder besass — hierin ist er verwandt mit Novalis — von Natur aus den Glauben an die Ewigkeit und Absolutheit seiner Gefühle. — Auch Friedrich Schlegel spricht wie Tieck vom „Traum der Zeit“. Schlegels dichterische Wendungen wie „bunter Erdentraum“, „der Kindheit Traum“, „ros'ger Morgentraum“, „Frühlingstraum“ verraten alle den Unterton eines wehmütigen Verzichtes auf die Dauerhaftigkeit und Wirklichkeit des Gefühls, das Schöne und Ersehnte ist entrückt in die Ferne und Scheinsphäre des Traumes.

Bei Tieck wiederholt sich die Rede vom Traum, der uns mitten im Wachen umfassen hält, bis zur Ermüdung oft. Sie wird zur abgegriffenen Formel für das Erlebnis des Glückes und des Unglückes; die beiden Affekte der Freude und des Schreckens sind es, die wie Träume über den Menschen liegen. „Wie Träume“ — denn eine Art von Erwachen ist ihnen gleichsam als ihr Schatten beigesellt: aus der Freude entreisst den Menschen die Vergänglichkeit, den Schrecken aber strebt er selbst abzuschütteln wie einen Traum. Und in diesen beiden Bahnen des Affektes der Lust und der Unlust, deren äusserste Pole das Wunderbare und das Furchtbare sind, bewegt sich das seelische Leben der Tieck'schen Menschen. So versteht es sich, dass sich ihnen schliesslich das gesamte Leben in einen Traum auflösen muss.

Die Lust erleben die Gestalten Tiecks meist nur unter der Form des Traumes, mit heimlichem oder offenem Verdachte, es möchte alles nur eine Täuschung des Schicksals sein. Sie sind

eigentlich von Natur aus unfähig, an das Glück zu glauben und sich seiner zu freuen. Die Trübseligkeit und das Misstrauen sind ihrem Temperamente uranfänglich eingewurzelt und erhalten zuweilen die Wucht einer schicksalhaften Macht. Aus einer solchen, von der Natur bestimmten und eingegebenen Melancholie heraus sagt Anton im Phantasius; „Träume nur deinen schönen Traum zu Ende, berausche dich in deinem Glück, du gehörst jetzt nicht der Erde; nachher finden wir uns wieder alle beisammen, denn irgend einmal muss der arme Mensch doch erwachen und nüchtern werden.“ Im „Abschied“ heisst es: „O alle meine Freuden sind nur ein Traum gewesen, erst heute bin ich erwacht.“ Karl von Berneck, der seinen eben heimgekehrten Vater ermordet sieht, und einem kurzen Glück entrissen wird: „Sagt' ichs nicht, dass alles nur ein froher Traum sei?“ In der „Schönen Magelona“ heisst es einmal, dass wir aus dem Traum der Liebe erwachen müssten zu tiefer Qual. Der Vergleich plötzlicher schlimmer Schicksalswandlungen mit einem Erwachen ist bei Tieck formelhaft. Wendungen wie die folgenden sind fast stereotyp: „Nun sind die Träume alle weggeflogen, die mich wohl sonst umgaukelten mit Lust, erwacht bin ich.“ Im „Grünen Band“ erwacht Adalbert „wie aus einem tiefen Schlaf“, nachdem er seine Geliebte erdolcht hat. Im „Abschied“: „Waller, wie aus einem Traum erwachend“.

And andererseits, im Unglück, in das sie aus einem angenehmen Traum erwacht sind, haben die Menschen bei Tieck nicht minder das Gefühl zu träumen. Wenn sie in den Fällen des Glückes sich vor einem Erwachen fürchteten, so sehnen sie es herbei, sobald ihnen das Entsetzen im Nacken sitzt. Dort die Angst, man träume, hier der Wunsch, doch nur zu träumen und durch ein Erwachen erlöst zu werden. So ruft Genoveva in Verzweiflung über ihr Schicksal aus: „Ich hielt es gern' für einen Traum, allein ich wache.“ Aehnlich Nikanor im Kaiser Octavianus nach der Verurteilung des Felicitas:

„Ich stehe wie im Traum, wie ein Erwachter,  
Dem plötzlich Sonne seine Augen blendet.  
Ich suche mich an etwas festzuhalten,  
Zu überzeugen mich, es sei kein Traum.“

Wir wissen, dass Tiecks Schlaf oft von quälenden Träumen erfüllt war. Unwillkürlich erinnern wir uns daran, wenn wir die zahlreichen Stellen in Tiecks Schriften lesen, an denen Furchtbares für einen Traum gehalten wird. So im Abdallah: „Nein, so fürchterlich sieht die Wirklichkeit nicht aus, nur Träume verweben sich in solchen verworrenen Wolkengebilden“. Abdallah sagt nach dem Tode Selims, seines Vaters, zu Omar: „Könnt ich dir sagen: Weck' mich auf! Und ich erwachte dann und alles wäre nur ein Traum gewesen“. Ein entsprechendes Zitat aus dem „Abschied“: Waller,

der seine Gattin und ihren früheren Geliebten ermordet hat: „Louise, um Gotteswillen, wecke mich auf, — ich träume fürchterlich! — (schreiend) Weck' mich auf!“

In der unheimlichen Wucht des unentrinnbaren Schicksals, dessen Macht Tieck in seinen Schicksalsstücken („Karl von Berneck“, „Abschied“, „Das grüne Band“) darzustellen versucht, liegt etwas von der Pein eines schweren Traumes, dessen Sinn der Mensch umsonst zu fassen sucht. In dem dumpfen Gefühl dieses Schicksals sagt Karl von Berneck: „Der Mensch wird geboren, ohne dass er es weiss, seine innerlichen Gedanken träumen und äusserlich erzeugen sich indes andere Träume, die wir Taten nennen“. Aehnlich Abdallah unter der Last der erlebten Furchtbarkeiten: „Ach vielleicht bin ich ein Wesen, einzig und ohne Freund und Feind in einer leeren Wüste, das eingeschlafen ist und von all diesen irdischen Possenspielen und Furchtbarkeiten träumt und beim Erwachen sich selbst verspottet.“ Agnes, Ritter Blaubarts letzte Frau, von Todesangst bis zur Bewusstlosigkeit gehetzt: „Welch ein seltsamer Traum! Wenn ich doch erst erwacht wäre.“ Im Traume ist, zur Qual des Träumers, die Gesinnung verschleiert oder ins Gegenteil entstellt:

„Als du mir zürntest, alles war im Traum,  
Nur wenn wir lieben sind wir beide wachend.“

(Tieck „Kaiser Octavianus“).

So wird bei Tieck bald das Glück, bald das Unglück wie ein Traum erlebt, zuweilen in unmittelbarem Nacheinander, wie in der folgenden Stelle aus Karl von Berneck: „Nun dann wäre der schwere Traum vorüber“ . . . . (und nun, argwöhnisch gegen das Glück) „dann — o Adelheid! Küsse mich, damit ich vor übergroßem Entzücken aufwachen muss, wenn ich ja nur träumen sollte“.

Ueber allen Menschen des jungen Tieck liegt eine gewisse Traumbefangenheit, ein Zweifel an der Wirklichkeit des Erlebten. Der Dichter treibt mit diesem Illusionismus gerne Gedankenspielerien; so im Ritter Blaubart, wo Mechthilde erzählt: „ . . . . Des Nachts träumt mir manchmal noch, ich wäre jung; dann ist mir, als wäre das Wahre, Wirkliche nur ein Traum gewesen, in welchem ich mir närrischerweise eingebildet hätte, ich sei eine alte krumme bucklichte Frau.“ Aehnlich Mathilde im Karl von Berneck, wie sie die Nachricht erhält, dass ihr Gatte am Leben sei: „Mir ist wie im Traume, oder als wenn ich jetzt erwachte und hätte diese sechzehn Jahre verträumt.“ Tieck stellt es dar, als ob ein spottlustiger Gott den Menschen aus einem Traum in den anderen versinken oder erwachen lässt. Wir werden diesen Illusionismus, der ursprünglich ein Lebensgefühl ist, noch als ein hervorragend wichtiges Mittel ästhetischer Wirkung bei Tieck kennen lernen.

Im allgemeinen verliert sich die Traumbefangenheit der Tieck'schen Menschen in seiner späteren Produktion. Seine Kunst ist in den Novellen auf realistische Darstellung, auf Wiedergabe des Gegenständlichen bedacht, der Stimmungszauber, das traumhafte Hindämmern der Gestalten schwindet. Nur noch einzelne Wellen aus der früheren, auf das Phantastisch-Grauensvolle oder Wunderbare gerichteten Schriftstellerei tauchen auf, so im „Liebeszauber“ (1811), wo der Held seine Geliebte tötet, wie aus einer Traumerinnerung heraus, welche durch ein äusseres Zeichen, das rote Kleid der Alten, ausgelöst wird.

Auch Novalis nennt zuweilen, freilich in ganz anderem Sinne wie Tieck, das Leben einen Traum. Er denkt dabei nicht wie Tieck an eine wirre, schwindelerregende, in ihrer Sinnlosigkeit quälende Erscheinung, sondern für ihn ist der Traum des Lebens, wie jeder Traum, ahnungsvoll, erfüllt mit Vorklängen des jenseitigen wahren Lebens. Der Tod ist ein Erwachen aus dem Traum, wir sind diesem Erwachen nahe, „wenn wir träumen, dass wir träumen.“ „Unser Leben ist ein Traum, heisst so viel, als unser Leben ist ein Gedanke“. Das Denken aber nennt Novalis „einen Traum des Fühlens, ein erstorbenes Fühlen, ein blassgraues schwaches Leben.“ Das Leben wie einen Traum nehmen, bedeutet also in der Meinung von Novalis durch den Schleier des irdischen Daseins in das wahre Leben des Jenseits blicken. Tiecks Illusionismus dagegen war nichts anderes als die Entwurzelung des Ichs von jeder Wirklichkeit.

Nur selten erleben die Menschen bei Novalis Zweifel an der Wirklichkeit des Lebens, wie es bei Tieck so häufig ist. Am Eingang des zweiten Buches vom „Heinrich von Ofterdingen“ bedünkt es den Helden, der noch ganz unter dem Eindruck des furchtbaren Verlustes seiner Geliebten steht: „Als träume er jetzt oder habe er geträumt.“ Im Allgemeinen war Novalis erfüllt von einer ruhigen, selbstsicheren Heiterkeit, nur die Unlust ist Schein „Jede trübe Stimmung ist Illusion“. „Schmerz und Angst bezeichnen die träumenden Glieder der Seele.“ So ist auch das Böse „eine notwendige Illusion um das Gute zu verstärken und zu entwickeln, . . . . so auch Schmerz, Hässlichkeit, Disharmonie.“ Soweit für Novalis das Leben Schmerzen birgt, spricht er vom „schweren düsteren Lebenstraum“. Dem Aesthetizismus Lovells, — er ist im Grunde die Resignation eines erlebnisunfähigen Menschen, ein Spielen über den Abgründen des Nichts, — steht bei Novalis der Glaube an die Wirklichkeit dessen gegenüber, wonach unsere Sehnsucht geht, des Wunderbaren, der Quelle der Lust. Dass die Lust aber das Dauernde und Seiende ist, hierin liegt der Springpunkt der Lebensanschauung von Novalis. „Unsere ursprüngliche Existenz ist Lust“, unbedingtes Leben, Ewigkeit ist absolute Lust. Unlust können wir in Lust verwandeln und damit die Zeit in Ewigkeit, indem wir das Leben als zeitliche

Illusion wie eine „schöne genialische Täuschung“ betrachten, sodass wir „schon hier im Geiste absoluter Lust und Ewigkeit“ sind und „dass gerade die alte Klage, dass alles vergänglich sei, der fröhlichste aller Gedanken werden kann und soll.“ Mit der gleichen Heiterkeit des Herzens frägt der dem Novalis seelenverwandte Wackenroder „ist nicht das ganze Leben ein schöner Traum? Eine liebliche Seifenblase?“ („Phantasien über die Kunst“.)

Wenn man die Romantiker immer wieder vom Traum des Lebens sprechen hört, so erinnert man sich an Calderon, der eines seiner Dramen „La vida es sueno“ („Das Leben ein Traum“) überschrieb, und an die Verehrung, die die Frühromantiker dem spanischen Dichter entgegenbrachten. Friedrich Schlegel schätzt in Calderon den unter allen dramatischen Dichtern vorzugsweise christlichen und ebendeshalb auch am meisten romantischen; denn er lässt über die irdischen Verwirrungen und Leiden das Licht himmlischer Verklärung aufleuchten. Nun entstammt gerade der Vergleich, in dem Calderon das Leben einen Traum nennt, seiner christlichen Ethik, dem Gedanken der Hinfälligkeit alles Irdischen, der vanitatum vanitas. Und diese religiöse Vorstellung von der Nichtigkeit des Endlichen steht als dichterische Leidenschaft hinter Calderons Dramen, sie ist auch der Sinn der drei anderen symbolischen Dramen, denen als viertes „Das Leben ein Traum“ zugehört: Der „Tochter der Lust“ (I. u. II. Teil), und des Schauspiels „In diesem Leben ist alles Wahrheit und alles Lüge“. Sofern also Friedrich Schlegel die christlich-transzendente Lebensauffassung Calderons romantisch nannte, insofern bekannte er sich — mittelbar — auch zu Calderons Einstellung zum Leben, die sich in dem einen Satze aus „Das Leben ein Traum“ kristallisiert:

„Denn ein Traum ist alles Leben  
Und die Träume selbst nur Traum“.

Hinter der Erkenntnis aber:

„Dass des Menschen Glück ja alles  
Wie ein Traum vorüberschwindet“

steht bei Calderon der Glaube an die Wirklichkeit eines Jenseits, das wir aus dem Lebenstraum ahnen.

Von der Trauminnigkeit der Romantik findet sich bei Calderon nichts; er sieht im Traume ein wesenloses Bild, Verwirrung und Betäubung des Verstandes. Traum und Schlaf liegen in einer niedrigeren Sphäre des menschlichen Lebens als das Denken und Wachen.

An Tiecks Illusionismus gemahnt bei Calderon das Ineinanderlaufen von Traum und Wirklichkeit in Wachträumen; auch der Spanier kennt diesen Dämmerzustand bei Menschen, die viel in ihren Vorstellungen und Phantasiebildern leben. Und wie bei Tieck kommt es auch bei Calderon vor, dass der Mensch in der Ueberraschung

des Augenblicks zu träumen vermeint. So in der „Andacht zum Kreuze“; Julia ist erwacht und sieht Eusebio in ihrem Schlafgemach:

„Gott was seh ich mir sich nahen?

Meiner Brust erträumter Wahn,

Meines Wahnes Traumbild, fort!“

(Spanisches Theater, Aug. Wilh. Schlegel)

und später

„ . . . . . halb zweifelnd,

Von der Wahrheit halb ergriffen,

In verworrenen Träumereien,

Staub' ich ob dem, was ich sehe.“

Wir wissen von Tieck, dass er gemeinsam mit August Wilh. Schlegel sich dem Studium Calderons widmete (1799); er war begeistert vor allem für die „Andacht zum Kreuze“ (Köpke I. S. 251) und regte Aug. Wilh. Schlegels Calderon-Uebersetzung an. Aber weder bei Tieck noch bei Aug. Wilh. Schlegel finden wir bewusste Hinweise auf die in der christlichen Ethik verhaftete Lebensauffassung des Spaniers. Bei der Uebereinstimmung, die in der Vorstellung des Lebenstraumes zwischen Calderon und der Romantik besteht, kann es sich nur um eine allgemeinere geistige Verwandtschaft, nicht aber um eine unmittelbare Abhängigkeit handeln.

Wie mit Calderon, so ging es mit Shakespeare. Die Romantik sah aus der Vielseitigkeit seines Genies eben das Romantische heraus. Tieck übersetzte den Shakespearischen „Sturm“ (1793), in dem es einmal heisst „wir sind solcher Zeug wie der zu Träumen, und dies kleine Leben umfasst ein Schlaf.“ (IV. Akt I. Szene). Den Romantikern ist Shakespeare der Dichter des Sommernachtstraumes, der geniale Zauberer, der von sich aus mit Leichtigkeit die Massen eines wunderbaren Kosmos bewegt.

#### 4. Kapitel.

### Der Traum als Vorbild der dichterischen Phantasie.

Ursprünglich ein Problem des Lebens überhaupt — und zwar in doppelter Bedeutung, einerseits als mystische Versenkung (Novalis, Schubert), andererseits als ein Taumeln und Schwanken des Bewusstseins (Tieck) — hatte der Traum seinen Eingang in das dichterische Stoffgebiet der Romantik gefunden und eine Fülle von Traumdarstellungen geschaffen. Sein Einfluss blieb keineswegs darauf beschränkt. Hatte man an ihm schon als einer Lebenserscheinung nicht zuletzt die ästhetischen Qualitäten hervorgehoben und in ihm etwas Poetisches gesehen, so waren es nur noch einige Schritte, bis man ihn schliesslich zum Urbild der dichterischen Phantasie machte. Von Natur aus besteht eine ganz allgemeine Verwandtschaft zwischen Traum und Phantasie in der freien Erzeugung der inneren Bilder. In diesem Sinne wird Dichten für jeden schöpferischen Menschen eine Art Träumen sein. Die Romantik aber fasste die Analogien zwischen Traum und Einbildungskraft im Einzelnen, so zwar, dass sie letzten Endes Träumen und Dichten völlig in eins setzte. Der Traum ist jetzt nicht mehr ein Bezirk des Poetischen, er ist das Dichterische schlechthin.

Am weitesten ging hierin Novalis. Traum bedeutet Ausdruck des Gemütes; andererseits ist auch die Poesie in der Meinung von Novalis „Darstellung des Gemütes, der inneren Welt in ihrer Gesamtheit“; hier also, im Gemüt, liegen die Zusammenhänge zwischen Poesie und Traum. Die Phantasie des Märchendichters kommt derjenigen des Traumes am nächsten, das Märchen wird für Novalis zum Ideal der Dichtkunst. „Das Märchen ist gleichsam der Kanon der Poesie“. Hier glaubt er am besten seine Gemütsstimmungen ausdrücken zu können. Durch die inhaltliche Gemeinsamkeit zwischen Traum und Poesie waren formale Analogien bestimmt, deren wesentlichste im Vorgange der Assoziation besteht: „ein Märchen ist wie ein Traumbild ohne Zusammenhang, ein Ensemble wunderbarer Dinge

und Begebenheiten“. Wie der Traum gesetzlos abläuft, so ist auch „nichts mehr gegen den Geist des Märchens als . . . ein gesetzlicher Zusammenhang. Im Märchen ist echte Naturanarchie“. Die Prinzipien der Märchendichtung verallgemeinert Novalis und kommt dazu von „Erzählungen ohne Zusammenhang, jedoch mit Association wie Träume“ zu sprechen. An anderer Stelle sagt er, die ganze Poesie beruhe „auf tätiger Ideenassociation, auf selbstätiger, absichtlicher, idealischer Zufallsproduktion.“

In der Vorstellung von Novalis ist der Dichter ein pythischer Seher, sein Zustand ein ekstatisches, visionäres Verzaubertsein. An dieser Stelle ist noch einmal von Novalis hinzuweisen auf Wackenroder, der sich den schaffenden Zustand des (bildenden) Künstlers als eine Berührung mit dem Göttlichen dichtet, wobei die Seele des Künstlers ihr Werk „wie in einem angenehmen Traume vollendet“, „fast ohne Bewusstsein“, („Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders“).

Es ist überraschend, dicht neben Novalis' ästhetischer Einstellung in der Romantik die Lehre von der Ironie zu finden. Denn die beiden Theorien stehen sich wie äusserste Gegensätze gegenüber. Bei Novalis erkennen wir die Einbildungskraft als eine bewusstlose Hingabe an das Gemüt, den Schlüssel der Welt, als eine restlose Verzuständlichung, ein Traumreden über den unendlichen Tiefen der Seele, aus denen in den Dünsten der Phantasie die Offenbarungen der Welt entsteigen. Der äusserste Gegenpol dazu ist Fichtes Definition der Einbildungskraft; er versteht darunter das Vermögen des unendlichen Ich, welches „jetzt das Unendliche in die Form des Endlichen aufzunehmen versucht, jetzt zurückgetrieben, es wieder ausser derselben setzt und in dem nämlichen Moment abermals es in die Endlichkeit aufzunehmen versucht“. Friedrich Schlegel macht Fichtes Gedankengänge zur romantischen Theorie in seiner Definition der Transzendentalpoesie. Praktisch-dichterisch verwirklicht Tieck das unendliche Sichsetzen und Sich-selbst-erfassen des Ichs in seinen Komödien. Die beiden Wege der Phantasie bei Novalis einerseits und bei Friedrich Schlegel und Tieck andererseits streben diametral auseinander: dort ein Schaffen aus dem Unbewussten, dem rein Zuständlichen heraus, das Gedicht ist ein Traum. Hier die unendliche Tätigkeit des Ichs, das sich selbst immer wieder als Gegenstand zu fassen sucht.

Wir kehren zu Novalis zurück. Was neben der associativen Aneinanderreihung der Bilder den Traum vorbildlich für die Poesie macht, ist seine Art Fremdes und Bekanntes zum Wunderbaren zu mischen. Novalis nennt romantische Poesie geradezu „die Kunst, auf eine angenehme Art zu befremden, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend.“ Die Poesie soll wie der Traum eine entfesselte, ewig strömende, vom Wunderbaren erfüllte

Bilderwelt geben, ein unendliches Ineinander, in dem sich alle Möglichkeiten berühren und mit einander mischen. Auch hierin ist das Märchen der Gipfel der Poesie: „In einem echten Märchen muss alles wunderbar, geheimnisvoll und unzusammenhängend sein; alles belebt“.

All das, was wir von Novalis über das Verhältnis von Traum und Poesie erfahren haben, treffen wir — freilich etwas flach in den Gedanken, ohne besondere Tiefe — in Herders „Adrastea“ (1801) wieder. Ganz wie Novalis schätzt Herder den Traum als das Ideal des Märchens und aller Romane, ja überhaupt als „Vorbild aller Dichtung“. Das Märchen ist ein zauberischer Traum der Wahrheit; es entbindet uns von Zeit und Ort und erhebt uns über unsere Sterblichkeit hinaus in das Reich der Geister: es hat die magische Kraft des Traumes. In ihm sind wir Träumende und Traumanschauende zugleich, wie eben im Traume.

Der Kodex, den der Traum für das Märchen wie überhaupt für alle Romane aufstellt, umfasst die folgenden, nicht sowohl sachlich als in ihrer Verwandtschaft mit der romantischen Aesthetik interessierenden Forderungen:

1. Die Verzauberung durch den Dichter muss vollkommen sein, jeder Durchblick in die Wirklichkeit versagt bleiben. Der Dichter darf durch nichts die Illusion zerstören, uns nicht aufwecken und davon überzeugen, dass alles nur ein Traum gewesen sei. Tieck hat schon früher, 1796, ganz Aehnliches ausgesprochen in seiner Abhandlung über „Shakespeares Behandlung des Wunderbaren“, von der noch zu reden sein wird.

2. Wie der Traum aus einer die Vielheit zur Einheit umspannenden Kraft unserer Seele entstand, so sollen auch Roman und Märchen von Absicht, Verstand und Einheit geleitet werden — eine gar zu allgemeine Bemerkung Herders, die aber deshalb für uns bedeutsam ist, weil wir ja den romantischen Hang zum Traume als eine Ueberwindung der Mannigfaltigkeit der Aussenwelt zu verstehen suchten. Herder macht wie Novalis nur den schönen harmonischen Traum zum Vorbild des Dichters. Von Träumen der Angst und der Verwirrung wie sie sich Tieck — wir werden das sehen — zum Muster nimmt, will Herder nichts wissen.

3. Der Traum umgibt seine Bilder mit einem magischen Schimmer und erhebt sie und uns über die Wirklichkeit des Alltags. Ebenso muss das Gewöhnliche im Märchen zum Besonderen verzaubert werden. Wir denken wiederum an Novalis, an seine „Kunst auf eine angenehme Art zu befremden“.

4. Das Wunderbare, der süsseste Reiz des Traumes, soll im Märchen als Mittel der Lust verwendet werden.

5. Endlich seien das Märchen und der Roman Stimme des Gewissens. Sie sollen, wie es im Traum geschieht, wo wir selbst unsere schärfsten Richter sind, die Heimlichkeiten und Neigungen unseres Herzens, unsere Versäumnisse und Vernachlässigungen ans Licht stellen. — Wenn Novalis den Märchendichter einen Propheten nannte, so haben wir auch hierzu eine Parallele bei Herder. Romane und Märchen sollen die Vergangenheit wie die Zukunft im Zauberspiegel der Ahnung darstellen.

Der Grund der hohen Einschätzung des Traumes bei Herder liegt in der Bildhaftigkeit der Traumsprache, von der im vierten Stück der Adrastea die Rede ist. Wir kennen dieses Moment von Schubert her, der zweifellos gerade in diesem Punkte Herder'sche Einflüsse verrät. Die Bilder der Natur, überhaupt alle Gestalten sind für Herder Symbole innerer Kraft, Ausdruck eines im Körper und durch ihn wirksamen Geistes. Diesen Geist fühlen wir; denn „in allen Situationen, an denen die Empfindung teilnimmt, überstrahlt Geist den Körper.“ Gemeinsam mit der Romantik sieht also auch Herder in seinen Gefühlen Wirklichkeiten, Hinweise auf ein geistigeres, wahrhaftigeres Leben als dasjenige ist, das uns durch unser körperliches Auge vermittelt wird. Dies hat für die Auffassung der Sprache die Konsequenz, dass am Wort, durch welches ja auch vor den Hörer etwas hingestellt wird, nicht der Begriffs-, sondern der Empfindungsgehalt gewertet wird. Die Gemeinsamkeit, die in diesem Punkte zwischen Herder und der Romantik besteht, deutet auf tiefere Wesenszusammenhänge. Auch für die Romantik ist das Wort durch seinen Gefühlsgehalt bedeutungsvoll (cf. Wackenroders Herzensergießungen S. 335 f.). Die Bildersprache, in der Geistiges durch Sinnliches, sagen wir besser: Fühlbares durch Sichtbares ausgedrückt ist, gilt als die Urform der Sprache, ihr Urbild ist die Sprache des Traums.

Historisch betrachtet haben wir es bei der Betonung des gefühlhaften Wesenskernes der Sprache mit einer Reaktion gegen den Rationalismus zu tun, für welchen das Wort sich nur an den Verstand wandte und der Wort und Begriff gleich setzte. Das aufklärerische Denken in Begriffen hatte eine Bedeutungsentleerung des Wortes zur Folge, die Schubert in seiner Symbolik als einen Abfall von Gott deutete. Eben diese Rationalisierung des Wortes suchte schon in Hamann und dann in Herder und der Romantik einen Ausgleich nach der Seite des sinnlichen, anschaulichen Denkens. Denken in Begriffen und Denken in Bildern verhalten sich wie Sehen und Fühlen, wie Erkennen und Empfinden. „Wo man nicht wusste“, sagt Herder, „dichtete man und erzählte. Die älteste Naturlehre konnte also nicht anders als Märchen werden.“ Das ursprüngliche Ausdrucksmittel war deshalb die Bildersprache des Traumes. „Ueberhaupt sind bei allen phantasiereichen Völkern die Träume wunderbar mächtig; ja

wahrscheinlich waren auch Träume die ersten Musen, die Mütter der eigentlichen Fiktion und Dichtkunst.“

Das Verlangen nach bildhaftem Denken, welches die Romantik gemeinsam hat mit Herder, hängt zusammen mit der Reizbarkeit und dem Affektleben der Romantik. Denn schon Hamann sagt, dass Sinne und Leidenschaften nichts reden und verstehen als Bilder.

Das Moment der Bildlichkeit der Traumsprache führt uns von Herder hin zu Jean Paul und bringt diesen zugleich in eine wichtige Beziehung zur Romantik. Wenn Jean Paul der Romantik geistesverwandt ist, so offenbart sich diese Verwandtschaft gerade in der Art, wie Jean Paul den Traum zum Vorbild der dichterischen Phantasie macht. „Der Traum ist das Tempe-Tal und Mutterland der Phantasie; die Konzerte, die in diesem dämmernden Arkadien ertönen, die elysischen Felder, die es bedecken, die himmlischen Gestalten, die es bewohnen, leiden keine Vergleichung mit irgend etwas, das die Erde gibt“ („Ueber die Magie der Einbildungskraft“). Jean Pauls Satz, dass der Traum unwillkürliche Dichtung sei („Briefe und bevorstehender Lebenslauf“) klingt nicht weniger romantisch, als wenn E. T. A. Hoffmann sagt: „Wir sind im Traume die herrlichsten Schauspieldichter und Schauspieler.“ Ebenso romantisch ist es auch, wie Jean Paul seine Einschätzung des Traumes begründet; er trifft („Blicke in die Traumwelt“) eine grundsätzliche Scheidung: Von den Empfindungen, die wir von den Gegenständen empfangen, bleiben im Geiste zwei verschiedene Bilder zurück, nämlich die Vorstellung davon, Vorstellungsbilder also, und Traumbilder, die Jean Paul Empfindungsbilder nennt. Diese sind näher, wirklicher als die Vorstellungsbilder. Die letzteren sind flächenhaft, der Traum erzeugt raumerfüllende, in die Tiefe gehende Wachsfiguren. Wir hören Herder und die Romantik heraus. Der Jean Paul'sche Gegensatz von Vorstellungs- und Empfindungsbildern läuft dem romantischen von Sehen und Fühlen parallel. Denn das Vorstellen ist ja eine Art des Sehens; in dem Begriffe Vorstellen ist die Beziehung eines Subjekts zu einem Objekt ausgedrückt. Das Verhältnis zwischen dem Traum und seinen Empfindungsbildern einerseits und der Poesie andererseits kennzeichnet Jean Paul so: „Nirgend erscheint . . . so sehr, wie weit Vorstellungsbilder auseinandergehen von Empfindungsbildern, als im Dichter“. Die Aetherwelt des Dichters, zunächst aus Vorstellungsbildern gefügt, muss sich erst verdichten zur Wolkenwelt des Traumes, d. h. sich mit Empfindungsbildern erfüllen.

Eines fällt bei Jean Paul auf, wenn man von der Romantik herkommt. Die antithetische Gegenseite zum Traum ist bei Jean Paul nicht wie in der Romantik das Wachen, sondern das Vorstellen. Dieser Unterschied entspricht einem Gegensatz zwischen Jean Paul und der Romantik, der uns sofort klar wird, wenn wir Jean Paul

den Traum einen „Seelensarg“ nennen hören und uns dabei an Schubert erinnern, der gerade entgegengesetzt in den Traum die Befreiung der Seele hineindeutet. Jean Paul war weit davon entfernt, den Traum als eine höhere Welt anzusehen, wie es die Romantik tat. Dazu fehlte ihm die romantische Passivität. Er fühlte sich als Mensch zu sehr durch seinen handelnden Willen bestimmt. Seine Forderung war es ja im Titan und in den Flegeljahren aus Verträumtheit in das wirklichkeitshelle Handeln zu schreiten. Wenn es die unbegreifliche Helle des Bewusstseins ist, die ihn das Wachen höher einschätzen lässt als den Traum, so meint er damit den bewussten Willen, die Kraft, mit der wir die „zähe starke Sinnenwelt — leichter als die weiche schaumhafte Traumwelt — bewegen, besiegen und ertragen“ können. „Dieses köstliche, im Wachen sich sonnende Bewusstsein können wir in dem alles verklärenden Mondschein des Magnetismus nicht einmal wiederholt, noch weniger überstrahlt zu finden hoffen.“ Und eben diesem Zustand des magnetischen Schlafes schrieb Schelling das innigste Bewusstsein zu. Freilich sind es zwei ganz verschiedene Bewusstseinsbegriffe dort bei J. Paul und hier bei Schelling. Schelling meint mit Bewusstsein etwas Intensives, eine Selbstdurchdringung, bei J. Paul bedeutet der gleiche Begriff eine letzte Sicherheit und Klarheit der Welt gegenüber. Jean Paul erlebte nicht wie die Romantik das Seelisch-Zuständliche, die innere Welt, die sich im Traume ausdrückt, als etwas Reales; was er geträumt hat, verschwindet beim Erwachen, erweist sich als unwirklich. Wirklich ist für Jean Paul, was von unserem Bewusstsein aufgefasst und von unserem bewussten Willen geleistet wird. Der Traum hat weniger Wirklichkeit als das Wachen, denn — so lautet J. Pauls Argumentation — an einem geträumten Schrecken ist noch keiner gestorben. Trotzdem sind Jean Pauls Romane wie kaum die eines Romantikers angefüllt mit Träumen. Unbeschadet seiner ethischen Einwände gegen den Traum ist dieser für ihn jedenfalls eine bedeutsame Erscheinung, die er in seinem Aufsatz „Über das Träumen“ zum Gegenstand eines tiefer gehenden psychologischen Interesses macht. Seine Menschen führen ein ausgeprägtes Traumleben. Ihre Träume sind Verarbeitung, Umgestaltung, zweites tieferes Nachleben des wirklich Erlebten (vgl. „Traum einer Wahnsinnigen“, „Neujahrsnacht eines Unglücklichen“).

Jean Pauls kunsttheoretische Einstellung zum Traum ist verwandt mit Schleiermachers Aesthetik, welche ihrerseits durch den romantischen Kreis der Schlegel, Tiecks und Novalis beeinflusst war. Dabei sind die Gegensätze nicht zu übersehen. Schleiermacher stellt das künstlerische Schaffen nur soweit mit dem Traum in Analogie, als es sich in einem Zustand vollkommener Innerlichkeit vollzieht, in dem der Mensch ganz von der Aussenwelt losgelöst, in seinem

Sein in keiner Weise von den Objekten bestimmt ist. Traum wie Phantasie sind Zustände freier Produktivität von Gedanken und sinnlichen Vorstellungen. Darin aber unterscheidet sich Schleiermacher, auf die Seite Jean Pauls tretend, streng von den Romantikern, dass er das Chaotische und Gesetzlose am Traume gerade entgegengesetzt einschätzt, als die Romantik es tut. „Wenn wir nun das gewöhnliche Unstäte betrachten, wie der Traum erscheint, und die Verflüchtigung von allem Fixen, so fehlt dem Traume gerade der Begriff der Welt, Zusammenhang, Ordnung und Mass. Wo jedes Element rein für sich ist, da ist offenbar keine Kunst.“ Auch Schleiermacher war viel zu sehr ethisch verpflichtet und die Tatsache, dass im Traume die Selbstbestimmung aufgehoben ist, stellte diesen in seiner Meinung als einen herabgedrückten, untergeordneten Zustand auf eine niedrigere Lebenssphäre. Wenn Tieck und Novalis den Traum gerade wegen seiner gesetzlosen, bloss assoziativen Tätigkeit sich zum Urbild der dichterischen Phantasie nahmen, so unterscheidet Schleiermacher folgendermassen: „Vom Wachen her ist im schaffenden Künstler der bewusst ordnende Wille lebendig, dieser verleiht den inneren Bildern Bestimmtheit und Einheit“. Mit dem Traum hat der Künstler nur die freie Erzeugung der inneren Gestaltenwelt gemeinsam. Diese beiden Elemente bilden das „wachende Träumen des Künstlers“. Schleiermachers freischöpferisches Ich ist der Wille, bei Novalis und Tieck entspringt die Welt der Dichtung dem irrationalen Gefühl, das sich selbst durchdringt.

Die Vorbildlichkeit des Traumes, deren theoretische Fassung erörtert ist, hatte natürlich auch ihre praktischen Auswirkungen innerhalb der romantischen Dichtung. Zwei Gattungen der Poesie sind hier im besonderen zu nennen: das Märchen und die Lyrik. Eine Verwandtschaft zwischen Traum und Märchen ist nicht erst von der Romantik geschaffen worden. Die Entstehung des Märchens wie des Mythos liegt im Kindesalter der Menschheit, in einem Bewusstseinszustande, wo die strenge Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit vom Verstande noch nicht gezogen war. Das Märchen ist recht eigentlich ein wacher Traum des naiven Menschen. Das Besondere in der Gestaltung der romantischen Märchen liegt darin, dass die Romantiker mit Absichtlichkeit gewisse Züge des Traumgeschehens nachahmten um — darauf kommt es an — das ästhetisch reizvolle Gefühl des Traumes wachzurufen.

Mit bewussten Reminiszenzen an den Traum haben wir es zu tun, wenn im Märchen die Gesetze der Schwere und der Kausalität nicht mehr gelten. Klingsor erzählt, dass das Schwert des Helden wie ein Komet durch die Luft zieht, die Schere der Alten fliegt von selbst dem Schilde des Perseus zu. Die natürlichen Grössenverhältnisse in Raum und Zeit sind aufgehoben. Im Raume: in dem Kelch

einer schwimmenden Blume liegt Eros über ein schönes schlummerndes Mädchen gebeugt. In der Zeit: der Knabe Eros schwingt sich aus der Wiege und beginnt zusehends zu wachsen. Arkturs Blumengärtner sät glänzenden Samen in einen Topf voll Feuer und alsbald spriessen Blumen auf. Auf einer primitiven Stufe stehen die Wunschträume des Kindes. Ihnen analog gestaltet Tieck einige seiner Märchen. Der „Fortunat“ erscheint wie der Traum eines Darbenden, dem sich alles erfüllt, was an Glanz äusserer Lebensführung zu wünschen ist, so etwa wie dem Hungernden von köstlichen Speisen träumt. Mit traumhafter Raschheit und Unmittelbarkeit vollziehen sich die Verwandlungen im Fortunat. Das Drama Kaiser Octavianus klingt aus in ein Märchen, einen Traum, in dem alle Sehnsüchte gelöst sind, die ehemals laut geworden waren.

Im Traume kommt es zuweilen vor, dass Personen oder Gegenstände unsere Aufmerksamkeit wie ein Magnet auf sich ziehen; wenn sich nach längerer Zeit dieser Bann gelöst hat und wir uns unserer Umgebung zuwenden, finden wir diese verändert und fremd, wir haben dann meist irgend etwas verloren. In diesem Sinne traumartig mutet uns eine Stelle aus Tiecks wunderbarer „Liebesgeschichte der schönen Magelone“ an, wo Peter dem Raben, der die Zindel mit den drei Ringen geraubt hat, verfolgt. Seine ganze Aufmerksamkeit gehört der Verfolgung des Räubers und der Wiedergewinnung des Geraubten. Immer weiter, bis aufs Meer hinaus, zieht der Rabe seinen Verfolger nach sich. Schliesslich sieht sich Peter in einer völlig fremden Gegend, er findet den Weg zur Geliebten nicht mehr zurück. Hiermit verwandt ist eine andere Parallelität zwischen Traum und Märchen. Der Tannenhäuser, die Frau des blonden Eckbert, Christian im Runenberg sind einander darin gleich, dass sie ihre Kindheitsstätte verlassen, in ganz neue Verhältnisse kommen und in diesen, wie es im Traume geschieht, die Erinnerung an die Vergangenheit vollkommen verlieren. Plötzlich finden sie sich in die alten Zeiten zurück, und das, was sich zwischen einst und jetzt gedrängt hatte, liegt vor ihnen wie ein Traum. Wenn im blonden Eckbert Bertha den Namen des kleinen Strohmian vergessen hat, wenn Eckbert selbst eine ungreifbare Ahnung davon hatte, dass seine Frau zugleich seine Schwester sein könnte, er aber nichts mehr von dem weiss, was ihm sein Vater einst von seiner verborgen erzogenen Schwester erzählt hatte, — so gemahnt uns auch dies an Verhältnisse des Traumes, nämlich an die quälende Unfähigkeit, etwas zu nennen oder sich an etwas zu erinnern. Und ganz unwillkürlich kommt uns die Pein gewisser Träume in den Sinn, wenn wir in Klingsors Märchen lesen, wie der Schreiber seine vollgeschriebenen Seiten oft gänzlich ausgelöscht aus der Wasserschale zieht, oder wenn durch den Türspalt der Kammer, in der Fabel spinnt, zahllose Lichter hereinschlüpfen

Sein in keiner Weise von den Objekten bestimmt ist. Traum wie Phantasie sind Zustände freier Produktivität von Gedanken und sinnlichen Vorstellungen. Darin aber unterscheidet sich Schleiermacher, auf die Seite Jean Pauls tretend, streng von den Romantikern, dass er das Chaotische und Gesetzlose am Traume gerade entgegengesetzt einschätzt, als die Romantik es tut. „Wenn wir nun das gewöhnliche Unstäte betrachten, wie der Traum erscheint, und die Verflüchtigung von allem Fixen, so fehlt dem Traume gerade der Begriff der Welt, Zusammenhang, Ordnung und Mass. Wo jedes Element rein für sich ist, da ist offenbar keine Kunst.“ Auch Schleiermacher war viel zu sehr ethisch verpflichtet und die Tatsache, dass im Traume die Selbstbestimmung aufgehoben ist, stellte diesen in seiner Meinung als einen herabgedrückten, untergeordneten Zustand auf eine niedrigere Lebenssphäre. Wenn Tieck und Novalis den Traum gerade wegen seiner gesetzlosen, bloss assoziativen Tätigkeit sich zum Urbild der dichterischen Phantasie nahmen, so unterscheidet Schleiermacher folgendermassen: „Vom Wachen her ist im schaffenden Künstler der bewusst ordnende Wille lebendig, dieser verleiht den inneren Bildern Bestimmtheit und Einheit“. Mit dem Traum hat der Künstler nur die freie Erzeugung der inneren Gestaltenwelt gemeinsam. Diese beiden Elemente bilden das „wachende Träumen des Künstlers“. Schleiermachers freischöpferisches Ich ist der Wille, bei Novalis und Tieck entspringt die Welt der Dichtung dem irrationalen Gefühl, das sich selbst durchdringt.

Die Vorbildlichkeit des Traumes, deren theoretische Fassung erörtert ist, hatte natürlich auch ihre praktischen Auswirkungen innerhalb der romantischen Dichtung. Zwei Gattungen der Poesie sind hier im besonderen zu nennen: das Märchen und die Lyrik. Eine Verwandtschaft zwischen Traum und Märchen ist nicht erst von der Romantik geschaffen worden. Die Entstehung des Märchens wie des Mythos liegt im Kindesalter der Menschheit, in einem Bewusstseinszustande, wo die strenge Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit vom Verstande noch nicht gezogen war. Das Märchen ist recht eigentlich ein wacher Traum des naiven Menschen. Das Besondere in der Gestaltung der romantischen Märchen liegt darin, dass die Romantiker mit Absichtlichkeit gewisse Züge des Traumgeschehens nachahmten um — darauf kommt es an — das ästhetisch reizvolle Gefühl des Traumes wachzurufen.

Mit bewussten Reminiscenzen an den Traum haben wir es zu tun, wenn im Märchen die Gesetze der Schwere und der Kausalität nicht mehr gelten. Klingsor erzählt, dass das Schwert des Helden wie ein Komet durch die Luft zieht, die Schere der Alten fliegt von selbst dem Schilde des Perseus zu. Die natürlichen Grössenverhält-

einer schwimmenden Blume liegt Eros über ein schönes schlummerndes Mädchen gebeugt. In der Zeit: der Knabe Eros schwingt sich aus der Wiege und beginnt zusehends zu wachsen. Arkturs Blumengärtner sät glänzenden Samen in einen Topf voll Feuer und alsbald spriessen Blumen auf. Auf einer primitiven Stufe stehen die Wunschträume des Kindes. Ihnen analog gestaltet Tieck einige seiner Märchen. Der „Fortunat“ erscheint wie der Traum eines Darbenden, dem sich alles erfüllt, was an Glanz äusserer Lebensführung zu wünschen ist, so etwa wie dem Hungernden von köstlichen Speisen träumt. Mit traumhafter Raschheit und Unmittelbarkeit vollziehen sich die Verwandlungen im Fortunat. Das Drama Kaiser Octavianus klingt aus in ein Märchen, einen Traum, in dem alle Sehnsüchte gelöst sind, die ehemals laut geworden waren.

Im Traume kommt es zuweilen vor, dass Personen oder Gegenstände unsere Aufmerksamkeit wie ein Magnet auf sich ziehen; wenn sich nach längerer Zeit dieser Bann gelöst hat und wir uns unserer Umgebung zuwenden, finden wir diese verändert und fremd, wir haben dann meist irgend etwas verloren. In diesem Sinne traumartig mutet uns eine Stelle aus Tiecks wunderbarer „Liebesgeschichte der schönen Magelone“ an, wo Peter dem Raben, der die Zindel mit den drei Ringen geraubt hat, verfolgt. Seine ganze Aufmerksamkeit gehört der Verfolgung des Räubers und der Wiedergewinnung des Geraubten. Immer weiter, bis aufs Meer hinaus, zieht der Rabe seinen Verfolger nach sich. Schliesslich sieht sich Peter in einer völlig fremden Gegend, er findet den Weg zur Geliebten nicht mehr zurück. Hiermit verwandt ist eine andere Parallelität zwischen Traum und Märchen. Der Tannenhäuser, die Frau des blonden Eckbert, Christian im Runenberg sind einander darin gleich, dass sie ihre Kindheitsstätte verlassen, in ganz neue Verhältnisse kommen und in diesen, wie es im Traume geschieht, die Erinnerung an die Vergangenheit vollkommen verlieren. Plötzlich finden sie sich in die alten Zeiten zurück, und das, was sich zwischen einst und jetzt gedrängt hatte, liegt vor ihnen wie ein Traum. Wenn im blonden Eckbert Bertha den Namen des kleinen Strohmian vergessen hat, wenn Eckbert selbst eine ungreifbare Ahnung davon hatte, dass seine Frau zugleich seine Schwester sein könnte, er aber nichts mehr von dem weiss, was ihm sein Vater einst von seiner verborgen erzogenen Schwester erzählt hatte, — so gemahnt uns auch dies an Verhältnisse des Traumes, nämlich an die quälende Unfähigkeit, etwas zu nennen oder sich an etwas zu erinnern. Und ganz unwillkürlich kommt uns die Pein gewisser Träume in den Sinn, wenn wir in Klingsors Märchen lesen, wie der Schreiber seine vollgeschriebenen Seiten oft gänzlich ausgelöscht aus der Wasserschale zieht, oder wenn durch den Türspalt der Kammer in der Fabel eintritt zahllose Lichter hereinströmen.

und allmählich die nebenangelegene Höhle der alten Weiber mit scheusslichen Larven erfüllen.

Die wichtigste Entsprechung zwischen Traum und Märchen besteht in der Verwandlung der Gestalten, mit der die strenge Grenzhaftigkeit und Gebundenheit der sinnlichen Welt in einen Strom des Geschehens aufgelöst wird. Dafür ein Beispiel aus dem „Runenberg“: Christian sieht im Walde einen Mann auf sich zukommen, in dem er den geheimnisvollen Fremden zu erkennen glaubt; wie die Gestalt näher tritt, zerbrechen die Umrisse in sich selbst und ein hässliches altes Weib kommt auf Christian zu, spricht ihn an, gibt sich als Waldweib zu erkennen und wendet sich wieder zum Gehen. Jetzt glaubt Christian zwischen den Bäumen den goldenen Schleier, den hohen Gang, den mächtigen Bau der Glieder jener weiblichen Erscheinung im Runenberg wieder zu erkennen. Eine Ueberfülle von Verwandlungen finden sich im Heinrich von Ofterdingen und hier vor allem wieder in Klingsors Märchen: das Magnetstäbchen, das von Ginnistan gebogen und zurechtgedrückt wurde, verwandelt sich plötzlich in eine Schlange. Ginnistan tauscht ihre Gestalt mit der Mutter, die Szenen des Schauspiels, das in des Königs Schatzkammer für Eros veranstaltet wurde „verwandelten sich unaufhörlich und flossen endlich in eine grosse geheimnisvolle Vorstellung zusammen“. Der Thron des Königs Arktur verwandelt sich in ein Hochzeitsbett. Ein besonderer Fall der Verwandlung ist die Auflösung, wie sie sich am Armband der Freya vollzieht, welches in die Luft geworfen, ins Wesenlose zerfließt. Ein Unterschied der traumartig fließenden Verwandlungen im Märchen des Novalis und in denen von Tieck ist nicht zu übersehen. Tieck will durch seine Verwandlungen verblüffen oder verwirren, Novalis drückt in ihnen seine Philosophie aus, den Glauben nämlich, dass alle Erscheinungen nur Symbole eines höheren Unsichtbaren sind. Die Verwandlungen in seinen Träumen und Märchen sind Lebens- und Weltbewegungen, in denen das Ewige, das Weltgemüt und das in ihnen verwurzelte Dichtergemüt erscheint und sich verwirklicht, ohne sich je ganz ausdrücken zu können.

Die Besonderheit des im Märchen Dargestellten, des Wunderbaren erforderte besondere Prinzipien der Darstellung. Tiecks Aufsatz über „Shakespeares Behandlung des Wunderbaren“ setzt auseinander, wie Shakespeare im „Sturm“ und im „Sommernachtstraum“ verfuhr um seinen Zuschauern das Wunderbare glaubhaft zu machen. Tieck nennt vier Grundsätze, die Shakespeare beobachtet habe.

Der erste heisst Darstellung einer ganzen wunderbaren Welt, die die Seele dauernd in der Illusion festhält und durch keinen Schimmer aus der gewöhnlichen Welt unterbrochen wird. — Tieck nimmt von Shakespeare an, dass er sich in seinen Träumen beobachtet

und die hier gemachten Erfahrungen auf seine Dichtungen angewandt habe. Für uns sind aus dieser Bemerkung Tiecks vielleicht weniger Aufschlüsse über Shakespeares dichterisches Verfahren als vielmehr über dasjenige von Tieck selbst zu ziehen. Mitunter ist es unverkennbar, wie Tieck unmittelbar aus Traumerfahrungen heraus dichtet.

An der für Shakespeare aufgestellten ersten Forderung gemessen, zerfallen Tiecks Märchendichtungen in zwei Gruppen (seine Komödien, die sich auf das Prinzip der Illusionszerstörung gründen, liegen ausserhalb dieses Gesichtspunktes.) Auf der einen Seite stehen diejenigen Märchen, in denen Tieck mit der Selbstverständlichkeit, die im Traumerlebnis herrscht, wunderbare übernatürliche Dinge und Begebenheiten schildert und beim Leser die Naivität und Unbewusstheit eines Träumenden voraussetzt. Die „Magelone“ will er, dem Vorbericht zufolge, verstanden wissen als den Traum eines Knaben, der des Abends in einem versonnenen Winkel der Hütte eingeschlafen ist. Und wie die Magelone, so lassen sich das Märchendrama vom Ritter Blaubart, die Lebensgeschichte des Abraham Tonelli, die schöne Melusine als Träume auffassen, in denen der Leser vergisst, nach den Ursachen aller Wunderlichkeiten zu fragen. Ein ununterbrochener sanftfließender Strom wunderbarer Bilder versetzt ganz nach dem Vorbild des Traumes den urteilenden Verstand in Betäubung. In der Phantastik der Bilder, im Grade des Wunderbaren wird Tieck noch von Novalis übertroffen. Dieser sorgt noch mehr als Tieck für „Mannigfaltigkeit der Darstellung“, welche Tieck als zweite Regel in der oben erwähnten Abhandlung nennt. Zugleich fordert Tieck „Milderung der Affekte“ und sorgt in den genannten Märchen dafür, dass heftige Affekte uns nicht aus dem Traume aufschrecken.

Im Komischen sieht Tieck ein drittes Mittel, den Hörer in der Traumsphäre seiner Wunder festzuhalten, ein Grundsatz, den er besonders im Ritter Blaubart und in der märchenhaften „Lebensgeschichte des Abraham Tonelli“ beobachtet. Auch den letzten vierten Punkt, die Verwendung der Musik finden wir in Tiecks Praxis wieder: die Magelone vor allem ist durchspinnen von lyrischen, auf musikalische Wirkung berechneten Gedichten.

Den Märchen, in denen Tieck das an Shakespeare abgeschautete Moment der Erhaltung der Illusion und der Schilderung einer ganzen wunderbaren Welt beobachtet hat, steht eine Reihe anderer Märchen gegenüber, die Kunstmärchen genannt seien und wozu vor allem „Der blonde Ekbert“, „Der getreue Eckart und der Tannenhäuser“ und „Der Runenberg“ zu zählen sind. In der Gruppe, in der wir die Magelone nannten, geht Tieck aus auf Aufhebung und Betäubung der Urteilskraft, er zieht uns wie ein Traumgott hinein in den schönen Wahnsinn seiner Phantasien. Gerade umgekehrt, negativ,

möchte man sagen, verfährt er im Kunstmärchen. Hier hebt er uns nicht empor, sondern entzieht uns den Boden; während er dort be rauscht und suggeriert, verwirrt er hier und macht schwindelig. Im Kunstmärchen begnügt sich Tieck keineswegs damit, das Wunderbare schlechthin zu schildern und glaubhaft zu machen dadurch, dass er ihm durch Aufhebung der Urteilkraft des Lesers eine Wirklichkeitsbasis verschafft. Vielmehr bringt er im Kunstmärchen überhaupt den Boden einer jeden Wirklichkeit, sowohl der des Traumes wie der des Wachens zum Wanken. Der Stoff, aus dem diese Art der Tieckschen Märchen und Märchenerzählungen geschaffen sind, ist der traumartige Duft, in den sich die Welt für den Skeptiker verflüchtigt. An Tieck spiegelt sich als künstlerisches Formprinzip sein Weltgefühl wieder, die traumhafte Unsicherheit und Ungewissheit des Erlebten, das in einem ständigen Oszillieren zwischen Wirklichkeit und Traum, bald ganz nahe, bald wieder ungreifbar ferne ist. Lovell zieht die Aussenwelt als Schein in das Ich hinein, macht sie zum Produkt des Subjektes, hebt also die Grenze zwischen Aussenwelt und Innenwelt, zwischen Traum und Wirklichkeit auf. Gerade diese Vermischung des Objektiven und Subjektiven, der Sinnenwelt und der seelischen Welt ist der eigenartige Kunstgriff des Tieck'schen Kunstmärchens. Sinnenwirklichkeit und subjektive Phantasterei, aus einem Uebermass der Angst, des Grauens oder der Sehnsucht erzeugt verschwimmen im Tieck'schen Märchen, schieben sich ineinander und der Leser bleibt ohne Entscheidung in seinen Zweifeln, ob er mit den Augen des objektiv schildernden Dichters, oder mit denen des erlebenden Helden sieht. Die seelische Welt wächst unversehens in die Umwelt hinein. So sagt der blonde Ekbert von einem Bauern, dem er begegnet: „Was gilts, ich könnte mir wieder einbilden, dass dies niemand anders als Walter sei? — Und in dem sah er sich noch einmal um, und es war niemand anders als Walter.“ Im Runenberg findet sich Christian nach der wunderbaren Begegnung mit dem schönen Weibe erwachend auf einem anmutigen Hügel wieder. „Nach langem Streite mit sich selbst glaubte er endlich, ein Traumbild oder ein plötzlicher Wahnsinn habe ihn in dieser Nacht befallen.“ Hier ist auch Tiecks phantastische Erzählung Abdallah zu nennen. Der Held kehrt zu Beginn des dritten Buches in sein klares Bewusstsein zurück und es bleibt für ihn gleichermassen wie für den Leser zweifelhaft, ob er das grauenhafte Erlebnis der vergangenen Nacht nur geträumt habe, ob es von den dunklen Ahnungen, die Nadirs Schrift in ihm wachgerufen haben, in seinem Inneren zur Vision erweckt worden sei. Ohne festen Halt an irgend einer Wirklichkeit stürzt er in die Abgründe des Zweifels: „Aus einem Traume komme ich wieder? O wo fängt die Wahrheit an? Wo steht die Grenzsäule?“

Die künstlerische Technik besteht bei Tieck in der vollkommenen Verschmelzung der beiden Welten des Objektiven und Subjektiven, die Meisterschaft liegt in den Uebergängen. Dafür sei Beispiel die Erzählung „Die Freunde“. Ludwig hat noch einmal, im Walde, den Brief des kranken Freundes durchgelesen und ist ergriffen. Dann heisst es „er verlor sich immer mehr in Gedanken, dann stand er auf und setzte seinen Weg durch den dichten Wald fort.“ Im ersten dieser drei Sätze wird uns noch objektive epische Schilderung gegeben, mit den beiden letzten aber „dann stand . . .“ hat uns Tieck unversehens in das Innere Ludwigs hineinversetzt; denn in Wirklichkeit ist Ludwig über den Gedanken an seinen Freund eingeschlafen und träumt jetzt, dass er aufstehe u. s. w. Darüber werden wir erst am Schlusse der Erzählung aufgeklärt. In der glücklichsten Weise nützt Tieck hier die Erscheinung aus, dass wir oft, schon oder noch zum Schlafe geneigt irgendwelche Entschlüsse, etwa den aufzustehen und Wasser zu trinken oder uns anzukleiden — unausgeführt lassen und sogleich die Erfüllung solcher Wünsche träumen. Im Traume wandert also Ludwig weiter; es steigen in ihm Visionen auf, in seiner Teele öffnen sich die Tiefen der Vergangenheit und schieben ihre Bilder über die gegenwärtige Umwelt. Die Phantasien werden immer berückender und verwirrender. Wir haben es mit den bekannten wirren Vorstellungen vor dem Einschlafen zu tun. Denn tatsächlich schläft Ludwig im Traume noch einmal ein und träumt gewissermassen in einer zweiten Potenz. Er befindet sich in einer wunderbaren mit einem Palaste geschmückten Landschaft und lässt sich in einer dunklen Laube auf ein weiches Polster nieder. „Wie wunderbar! sagte er zu sich selber, dass ich jetzt vielleicht nur schlafe und es mir dann träumen kann, ich schliefe zum zweiten Male ein und hätte einen Traum im Traume, bis es so in die Unendlichkeit fortginge.“ Er legt sich nieder und träumt in der Tat, jetzt also in der dritten Potenz, aus der er alsbald wieder erwacht. In dem Palaste wohnt er tagelang, einst trifft er seinen Freund. Und jetzt führt uns Tieck ohne Sprung aus dem Traume zurück in die Wirklichkeit, die zu Beginn der Erzählung den Leser umgibt. Durch die Person des Freundes werden Traum und Wirklichkeit aneinander geknüpft; denn der im Traume erscheinende Freund steht in Wirklichkeit gesund neben Ludwig, der erwacht gar nicht bemerkt, dass eine neue Wirklichkeit ihn umgibt und von seinem Freunde zur Besinnung gebracht, erstaunt fragt: „So bin ich wirklich wieder auf der Erde? . . . Wirklich? Und es ist kein neuer Traum?“ Tieck führt uns hier durch ein vielfaches Ineinander von Erlebnisräumen. Die Eröffnung eines solchen neuen Seelenraumes, wie sie im Traume vor sich geht, sehen wir in beispielhafter Klarheit an den „Elfen“ (1811): Marie gelangt in den dunklen Tannengrund mit der rauchigen Hütte und nun scheint das Erleben allmählich in eine andere Bewusst-

seinssphäre, eine neue seelische Dimension überzugehen. Maria, die ins Feenreich eingegangen ist, fragt selbst „Wie kommt es nur, dass wir hier innerhalb so weit zu gehen haben, da doch draussen der Umkreis nur so klein ist.“

Das Prinzip der Verwirrung, wie es Tieck in seinen Kunstmärchen verwendet, ist das eigentliche Kunstgesetz seiner Komödien. Auch hier merkt man deutlich seine Absicht, den Leser bzw. den Zuschauer in einen Schwindel der Seele zu versetzen, in ihm die Empfindung des Träumens wach zu rufen, indem er ihn in eine Sphäre ewig rollender und schwankender Bilder erhebt. Ein Unterschied besteht: im Kunstmärchen war das ästhetisch-reizvolle Schweben im Ungewissen durch Grenzverwischung zwischen der objektiv dargestellten Wirklichkeit und der seelischen Welt der in dieser Wirklichkeit lebenden Personen erzeugt. Die Verschleierung des Uebergangs war natürlich im Schauspiel unmöglich. Wenn es im Märchen ein Gleiten von Standpunkt zu Standpunkt war, so ist es in der Komödie ein mehr oder weniger gewaltsames Springen mit Hülfe der Ironie, der unendlichen Regression des Ichs, das sich selbst immer wieder als Gegenstand erfasst. In Tiecks Komödien besteht eine Stufenfolge von Wirklichkeiten. Nicht weniger als deren fünf sind es im „Gestiefelten Kater“:

1. die Wirklichkeit, die das Bewusstsein des im Stück vorkommenden Publikums erfüllt.
2. die Wirklichkeit des eigentlichen Stückes, dem dieses Publikum zusieht; dieses Stück kommt in sich selbst -- hier haben wir die
3. Wirklichkeit — als Gegenstand vor; es wird nämlich zum Thema einer Diskussion gemacht, ob das neu erschienene Stück der „Gestiefelte Kater“ ein gutes Stück sei.
4. Die Welt hinter den Kulissen, das Bewusstsein der Schauspieler und des Dichters, welcher das Stück in Tiecks Stück verfasst hat.
5. Die Wirklichkeit der Menschen, die der Komödie Tiecks zusehen. Denn auch diese Wirklichkeit ist in die Komödie Tiecks hineingezogen. Es ist hier gedacht an die zahlreichen literarischen Anspielungen, im „Gestiefelten Kater“, an die eingestreuten Phrasen, die das Berliner Theaterpublikum von Iffland und Kotzebue zu hören gewöhnt war. Die Frage des Königs im II. Akt: „Wer ist das? Durch welchen Missverständnis hat dieser Fremdling zu Menschen sich verirrt? — Sein Aug' ist trocken“ ist wörtlich aus Schillers Don Carlos (II. 2.) entnommen. Etwas ähnliches ist es, wenn der Besänftiger aus der Zauberflöte mit dem Glockenspiel auftritt. Tieck hat es hier dem Traume nachgemacht, der uns jüngst Erlebtes in ganz neuen befremdlichen Zusammenhängen vorführt.

Jede der genannten fünf Wirklichkeiten hat in sich ihre eigene Gesetzmässigkeit und relative Realität. Tieck schnellt sich mit dem Sprungbrett der Reflexion von einer Wirklichkeit in die andere hinüber, er lässt die Kausalität und den Zusammenhang der einen Welt durchbrochen werden von dem Bewusstsein einer anderen, sprengt von der einen aus die Gültigkeit der anderen in die Luft, kennzeichnet sie als Illusion und macht sie zu einer Flucht unfassbarer Bilder und Scheinwelten, indem er die Masstäbe verwirrt, mit denen die einzelnen Wirklichkeiten zu messen sind. Alles ist in den Komödien auf Verwirrung angelegt; das höchste, was sie erreichen, ist: dass sie uns den Kopf verwirren.

Tiecks Verfahren in den Komödien ist wie im Kunstmärchen Taschenspielererei mit Standpunkten. Durch die immer fortschreitende Reflexion wird eine unendliche Perspektive geöffnet, so etwa, wie wenn man zwei Spiegel einander gegenüberstellt; es wird das Gefühl eines ewigen Fortganges erzeugt, die ganze Kunst gibt jetzt nichts Seiendes, Feststehendes und Fassbares, sondern eine Bewegung, ein Schweben, keine Gegenstände also, sondern einen Zustand. Das Gefühl der Bewegung ist der ästhetische Reiz in Tiecks Komödien. Wenn man lange genug von einer Brücke aus in den Strom blickt, so gewinnt man die Empfindung selbst in Bewegung zu sein. Ganz ähnlich verliert derjenige, der auf die traumartige Anarchie der Vorgänge in einer Tieck'schen Komödie blickt, den festen Standpunkt der Beurteilung, er ist gezwungen auf jede natürliche Kausalität zu verzichten, er glaubt zu träumen. Dass die Erzeugung des Gefühls der Unsicherheit und des traumhaften Schwankens Absicht des Dichters ist, beweist deutlich eine Stelle aus der „Verkehrten Welt“. Im Publikum auf dem Theater ist ein grosses Getümmel entstanden, das Uebergreifen von einer Bühne auf die andere hat eine heillose Verwirrung veranlasst; da sagt einer der Zuschauer: „Nun denkt euch, Leute, wie es möglich ist, dass wir wieder Acteurs in irgend einem Stück wären, und einer sähe nun das Zeug so alles durcheinander! Das wäre doch die Konfusion aller Konfusionen. Wir sind noch glücklich, dass wir nicht in dieser bedauernswürdigen Lage sind . . .“ — Darauf Scaevola: „Man träumt oft auf ähnliche Weise und es ist erschrecklich; auch manche Gedanken spinnen und spinnen sich auf solche Art immer weiter und weiter ins Innere hinein.“ Dem Ineinander von Träumen, das wir aus den „Freunden“ kennen, entspricht in der Komödie das Ineinander mehrerer Bühnen. Wie vielmehr muss der Zuschauer von Tiecks Komödie sich im Traume glauben, wenn schon der Zuschauer in der Komödie dieses Gefühl hat, wie Schlosser es ausdrückt (Gestiefelter Kater, Druck von 1797): „Sagt mir nur, ob ich wache und die Augen offen habe“ (III. Akt Saal im Palast). „Ich bin wie im Traume“ (1. Akt).

Das Traumgefühl, welches die Tieckschen Komödien auslösen, und dasjenige der Komödien Shakespeares, von dem ja Tieck sagte, dass er in der Behandlung des Wunderbaren den Traum nachgeahmt habe, stehen zu einander in dem Verhältnis von Seelenschwindel und Seelenrausch. Der Unterschied läuft jenem parallel, der festzustellen war in der Auffassung der Phantasie einerseits bei Novalis und andererseits bei Friedrich Schlegel, dem Unterschied also von höchster Bewusstheit, unendlicher Vergegenständlichung und ursprünglichster Unbewusstheit, reiner Zuständigkeit. Trotz aller Verschiedenheit bindet diese beiden Pole etwas Gemeinsames, das aus den folgenden Bildern klar werden soll. Seelenschwindel ist ein Nach-innen-Gerissenwerden in die Unendlichkeit des Ichs hinein, Seelenrausch ist die Lust unendlicher Selbstzeugung des Ichs, seiner naturhaften Fruchtbarkeit und Lebensdynamik, ein unendliches Getriebenwerden nach aussen und oben, als dessen reinsten und unmittelbarer Ausdruck jene Erzählungen ohne Zusammenhang zu denken sind, von denen Novalis spricht. In beiden Fällen aber haben wir es mit einer unendlichen Bewegung zu tun. Darin liegt das Bedeutsame. Wir kommen hier auf das Wesen der romantischen Poesie zu sprechen, deren letzter Sinn es ist, sich dem Unendlichen zu nähern. Sie sucht dies auf zwei Wegen zu erreichen, welche ihr durch die Natur der Sprache gewiesen sind. Denn die Sprache hat zwei Dimensionen: die Zeit, auf welche die Worte wie Perlen auf einen Faden aufgereiht sind, und den Raum der Phantasie, in den die Begriffe und Bilder hineingestellt werden. Nach beiden Dimensionen strebt die romantische Dichtung ins Unendliche: nach der Dimension der Zeit in jenen von Novalis geforderten Erzählungen ohne Zusammenhang; Worte, Bilder und Gedanken sind in ihrem unvollendbaren Ablauf Leuchtkugeln zum Unendlichen hin. Die endlose Bewegung ist eine Möglichkeit, das Unendliche zu erleben und es andererseits in der Dichtung erscheinen zu lassen. Aus diesem Drange kommen die Tändeleien der Phantasie in der „Lucinde“, die tolle Bilderflucht in den Sieben Weibern des Blaubart, in denen Tieck selbst einmal sagt, an Novalis gemahnend: „Warum, geliebter Leser, soll es aber nicht auch einmal ein Buch ohne allen Zusammenhang geben dürfen?“ Treten zu dem unendlichen Strömen der Bilder — als neue Formen der Bewegung — der Rhythmus der Sprache und der Gang der Melodie hinzu, so entsteht die romantische Lyrik. Zahlreiche Gedichte von Tieck, z. B. jenes am Anfang des zweiten Teiles von Sternbalds Wanderung „Aus Wolken winken Hände . . .“, Novalis' Hymnen an die Nacht, Brentanos Wüstenraum sind zu verstehen als Bilderreihen, die durch Associationen geknüpft sind und ins Unendliche fortgehen. Die Gedichte haben keinen notwendigen Schluss und es ergeht einem bei ihrem Genusse ähnlich wie beim

Anhören einer Bach'schen Fuge, wo man ebenfalls das Gefühl hat, dass eigentlich gar kein Ende zu setzen sei.

Wie in der Zeit die romantische Dichtung die Fesseln der Endlichkeit abzustreifen suchte, so tut sie es auch als räumliche Erscheinung. Es wurde schon auf die wichtige Eigenart hingewiesen, die in der romantischen Auffassung des Wortes und der Sprache gelegen ist. Wir münden hier in unseren Ausgangspunkt ein. Wie die Gestalten des wirklichen Raumes in ihrer Gegenständlichkeit für den Romantiker nichts bedeuten konnten, sondern erst zu Gefühlen gemacht werden mussten, so gilt auch das Wort nicht als grenzhaft Bestimmtes, gegenständlich d. i. begrifflich Fassbares, sondern als etwas zuständig zu Erlebendes, seine Wirkung geht auf das Gefühl. Schubert hat auf die Verwandtschaft hingewiesen, die in diesem Punkte zwischen der Traumbildersprache und der poetischen Wortsprache besteht, und es ist leicht einzusehen, wie sich also auch von dieser Seite her die romantische Dichtung dem Traume nähern musste. Die Sprache wird für die Romantik, wie bei Schubert der Traum, zum Symbol; sie gibt nicht das Abbild dessen, was sie meint, sondern sein Sinnbild; sie ist als Gegenständliches ein Ausdruck des Unendlichen. Eben in diesem Sinne fasst sie August Wilhelm Schlegel auf, der sagt, das Unendliche könne in der Dichtung nur symbolisch, in Bildern und Zeichen auf die Oberfläche gebracht werden.

Romantisches Märchen und romantische Lyrik sind der adäquate Ausdruck der seelischen Zustände des Dichters. In Novalis' Auffassung ist das Märchen Ausdruck des Dichtergemütes, eine Allegorie; so sagt er, die wahre Poesie stelle gar nichts dar, sie könne nur einen allegorischen Sinn haben. In fast wörtlichem Anklang dazu stehen Gedanken Eichendorffs („Zur Geschichte des Dramas“): „Alle echte Poesie ist schon ihrer Natur nach eigentlich symbolisch, oder mit anderen Worten eine Allegorie im weitesten Sinne“. Wie für Novalis das Märchen, so ist ganz allgemein die romantische Lyrik, wenigstens den Tendenzen ihrer Dichter nach gegenstandslos. Freilich ganz kann das Wort seiner Gegenständlichkeit nie entkleidet werden; darin liegt einer der Gründe für die immer wiederkehrende Klage der Romantik über die Unzulänglichkeit der Sprache.

In dem Genusse des zuständigen Seins, der Stimmung ist die romantische Poesie — insbesondere ihre reinsten Formen: die Lyrik und das Märchen — dem Traume urverwandt; und mehr noch als die Poesie ist es die Musik. Damit stimmt es überein, dass die Romantiker auch die Musik als eine Art Traum erleben. Wackenroder spricht von den „luftigen Phantasien, die die Töne wie wechselnde Schatten durch unsere Einbildung jagen.“ („Phantasien über die Kunst“). Die Musik macht, dass wir „die Welt wie durch die Dämmerung eines lieblichen Traumes erblicken.“ Wir erinnern uns an das, was

wir bei Novalis von Traum und Märchen gelesen haben, wenn wir von Tieck hören: „In der Instrumentalmusik aber ist die Kunst unabhängig und frei, sie schreibt sich nur selbst ihre Gesetze vor, sie phantasiert spielend und ohne Zweck . . . sie folgt ganz ihren dunklen Trieben und drückt das Tiefste, Wunderbarste mit ihren Tändeleien aus.“

Es wurde oben gesagt, die romantische Dichtung sei nahezu gegenstandslos. Daran liegt es, dass die Schilderungen, mit denen sie den Raum der Phantasie erfüllt, immer über das Gegenständliche und Ruhende hinaus greifen nach Licht und Farbe, die körperlos sich durch den Raum verbreiten. Jede Orientierung im Raume ist dadurch aufgehoben und es fällt schwer, die Dinge und Geschehnisse räumlich zu ordnen. Was den Raum erfüllt, ist Bewegung in Farben und Lichtströmen, die herausgeboren werden aus dem unendlichen Hintergrund und wieder in diesen zurückrinnen. Am auffallendsten ist die Verwendung von Farben und Lichteffekten dann, wenn die romantische Dichtung ihrem Urbilde, dem Traume, im Märchen oder in der Lyrik sich nähert oder wenn sie selbst in Traumschilderungen übergeht. Tieck spricht vom bunten Tor der Träume. Friedrich Schlegels Gedichte, die man insofern Träume nennen mag, als sie fast alle Ausdruck irgend einer Sehnsucht sind, werden erfüllt von Buntheiten, es ist vom Glühen und Blühen die Rede, die Phantasie malt Morgen- und Abendrot, die Farben des Frühlings und das Feuer, welches, gestaltlos, das Zeichen reiner Bewegung ist. Deutlicher als an den Gedichten Schlegels, dem die lyrische Begabung eigentlich mangelte, zeigt die Lyrik Tiecks die gestaltlose Bewegtheit von Licht und Farbe. Ein Beispiel aus dem Octavian:

„Wie der rote Morgen glühet,  
Und die purpurroten Fahnen  
Schwingt in seinen goldnen Bahnen,  
Goldne Funken niedersprühet,  
Dass die Wälder Röte trinken  
Und die Blumen auf der Au  
Frisch gebadet in dem Tau  
Ihre Wangen lieblich schminken.“

Lovells Weltuntergangstraum ist überhaupt nur von Ton- und Farben-Empfindungen bestimmt, wobei wir uns an Tiecks eigenartiges Doppelepmpfinden von Farben und Tönen zu erinnern haben.

Auch bei Novalis, und gerade bei ihm, bestätigt sich die Behauptung von der Beziehung zwischen Farbe und Traum. Je mehr der Roman „Heinrich von Ofterdingen“ in Märchen und Traum übergeht, desto zahlreicher werden die Farben- und Lichteffekte. Sie erreichen ihren Höhepunkt im Märchen. Die Schönheit von

Arcturs Tochter schildert Klingsor als Licht- und Farbenbewegung, ihre zarten Glieder schienen „wie aus Milch und Purpur zusammengefloßen“. Sie strömt nach allen Seiten ein reizendes Licht aus, das den Palast wundersam erleuchtet. Ihr Thron ist von Schwefelkristall erbaut. Novalis' Vorliebe für Kristalle ist bedeutsam. Denn von ihnen wird das Licht zu unendlichem Wellengange gebrochen. Die gleiche Bedeutung hat es, wenn Novalis von Metallbäumen und Edelsteinblüten spricht. Natürlich sind auch die Träume bei Novalis von Farben und Lichtspielen bewegt. Als Beispiel eine Stelle aus der Schilderung des Traumes, mit dem der Heinrich von Ofterdingen beginnt: „Dunkelblaue Felsen mit bunten Adern erhoben sich in einiger Entfernung; das Tageslicht . . . war heller und milder als das gewöhnliche, der Himmel war schwarzblau und völlig rein. Was ihn (Heinrich) aber mit voller Macht anzog, war eine hohe lichtblaue Blume, die . . . ihn mit ihren glänzenden Blättern berührte. Rund um sie her standen unzählige Blumen von allen Farben.“

Dank seiner Bildhaftigkeit ist der Traum von Hause aus zur symbolischen Einkleidung, sei es von Gedanken oder Erlebnissen, befähigt. Dabei nimmt er der Allegorie die Steifheit und Gezwungenheit und verleiht ihr einen Schein des Natürlichen und Wahrscheinlichen. Es lag nahe, dass die Romantik, die ja durch tiefere Bindungen mit dem Traume zusammenhing, sich auch dieser seiner allegorischen Ausdrucksfähigkeit bediente. Friedrich Schlegel tut es in einigen seiner Gedichte („Der alte Pilger“, „Ein Traum“). Auch die „Allegorie von der Frechheit“ in der Lucinde gehört hierher, ein allegorischer Traum, der Aufschluss geben soll über die dichterischen Absichten des Romans. Tieck verbildlicht in dem Gedicht „Phantasia“ durch einen Traum die Gewalt der Liebe, in der Allegorie „Der Traum“, welche die Phantasien über die Kunst beschliesst, die Wunder der Kunst und den Schmerz über Wackenroders Tod; das „Jüngste Gericht“ zeigt die Traumallegorie im Dienste von Tiecks scharfer und ausserordentlich gewandter Satire.

Eine besondere stilistische Bedeutung, die eben noch gestreift sei, hat der Traum für Jean Paul. Der Dichter, in der Bilder- und Gleichnissprache gewandt wie kein anderer, unternimmt es, in Traumbildern Begriffe wie Leben, Hölle, Himmel, Ewigkeit, Schmerz, Freude sichtbar und körperlich zu machen. („Traum eines bösen Geistes vor seinem Abfall“, „Traum einer Wahnsinnigen“.) „Im Begräbnisstraum“ personifiziert er Zeitabschnitte. Es fällt auf, wie oft bei Jean Paul im Traume vom All die Rede ist auch dann, wenn er nicht ausdrücklich einen „Traum über das All“ im Titel verspricht. Ungeheure Dimensionen des Raumes und der Zeit drängt hier der Dichter zusammen in das anschauliche Bild eines Traumes.

All den Verzweigungen gegenüber, in denen das Traumproblem durch das romantische Dichten und Denken hindurch verläuft, hebt sich das Wesentliche und Ursprüngliche bedeutungsvoll hervor. Zwischen dem romantischen Ich und der Welt liegt ein Traum. In ihm und durch ihn erst — so scheint es — vermag der romantische Mensch zu leben. Freilich, dies ist nicht so zu verstehen, als handle es sich hier um eine immer und überall in der Romantik nachweisbare Tatsache; wie die Romantik überhaupt nur zu begreifen ist als ein Wollen, eine Aufgabe und Sehnsucht, so liegt auch hier eine Tendenz vor, die bald mehr, bald weniger zur Auswirkung gelangt. Auch erschöpft sich in dieser Tendenz das Wesen des Romantischen keineswegs. Aber dennoch ist zu behaupten, dass der Hang zum Traume dem Romantischen ureigen ist. Und in dem Grade, in welchem das Romantische verschwindet, hebt sich auch jener Traum. Die Zwischenstellung zwischen der Romantik und einer neuen Generation, die sich von der Romantik zu erlösen sucht, zeigt sich bei Heine gerade an dem engen, tragisch zu nennenden Nebeneinander von Traum und Wachen. Wenn Heine das Erwachen aus dem Traume als ein Mittel der Ironie gebraucht, so scheint es, als vollziehe sich hier an einer einzigen Persönlichkeit das Aufwachen des deutschen Dichtergeistes aus der Traumversenktheit der Romantik zur Welt der Gegenstände, in deren Dienst der Realismus seine Kunst gestellt hat.

## Inhaltsübersicht.

Einleitung . . . . .	S. 3
1. Kap.: Traum und Aufklärung . . . . .	5
Der Traum als romantisches Problem; stoffliche Abgrenzung . . . . .	
2. Kap.: „Der Traum ein Leben“:	
a) Das Verhältnis des Romantikers zu seiner Umwelt . . . . .	9
b) Der Traum als die dem romanti- schen Lebensgefühl angemessene Welt . . . . .	11
c) Der Traum als Erscheinungsform des inneren Menschen — Novalis — Tieck Somnambulismus (Schubert — Schelling — Schleiermacher — Kleist) . . . . .	21
3. Kap.: „Das Leben ein Traum“ . . . . .	39
4. Kap.: Der Traum als Vorbild der dichterischen Phantasie:	
a) In den ästhetischen Theorien . . . . .	51
b) im dichterischen Schaffen (Mär- chen — Komödie — Lyrik) . . . . .	56
Schlusswort . . . . .	68

## Literaturverzeichnis.

- Abert Joh.: Schlaf und Traum bei Calderon, Festschrift für Ludwig Urlichs, Würzburg 1880 (zit. Abertr)
- Drews A.: Das ästhetische Verhalten und der Traum. Preuss. Jahrb. 104, S. 385 f, (zit. Drews).
- Freud S.: Die Traumdeutung, Wien 1911, (zit. Freud).
- Hock Stef.: Der Traum ein Leben, Stuttgart u. Berlin 1904.
- Huch Ric.: Blütezeit der Romantik, Ausbreitung und Verfall der Romantik, Leipzig 1920.
- Haym R.: Die romantische Schule, Berlin 1920.
- Joel Karl: Nietzsche und die Romantik, Jena u. Lpz. 1905.
- Kircher E.: Philosophie der Romantik, Jena 1906.
- Köpke Rudolf: Ludwig Tieck, Leipzig 1875.
- Lechner Wilh.: G. H. v. Schuberts Einfluss auf Kleist, Justinus Kerner und E. T. A. Hoffmann. Diss. Münster 1911.
- Merkel Fr. Eud.: Der Naturphilosoph G. H. Schubert und die deutsche Romantik, München 1913.
- Reiff P. F.: Plotin und die deutsche Romantik, Euphorion XIX.
- Schmidt W.: Fichtes Einfluss auf die ältere Romantik, Euphorion XX.
- Thalman Marianne: Probleme der Dämonie in Ludwig Tiecks Schriften, Weimar 1919.
- Walzel O.: Deutsche Romantik, 1918. Aus Natur und Geisteswelt, Bd. 232-233.

---

---

Alle Rechte vorbehalten

---

---

Heinz Lipmann  
**Büchner und die deutsche Romantik**

G.

In einer Zeit, in der uns Büchner besonders nahe gerückt ist, wird der glückliche und gesunde Versuch unternommen, die Stellung dieses Frühvollendeten in der deutschen Literatur zu fixieren, sein Verhältnis zur Romantik und Gegenwart eindeutig darzustellen, unter Berücksichtigung der neuesten Forschungsergebnisse und Literatur. Es ist die erste umfassende tiefgehende Analyse des Dichters aus seiner Zeit heraus, die Darstellung ist dem Stoff entsprechend tief sinnig und fein. Das Buch trägt den würdigen Charakter des wissenschaftlichen Werkes.



Karl Vossler:  
**Die Universität als Bildungsstätte**

G. Z. —45

Der bedeutende Romanist der Münchner Universität nimmt in dieser Schrift zu Gunsten studentischer Wohlfahrts-einrichtungen Stellung zu den brennenden Fragen der Gegenwart auf dem viel diskutierten hochschulpädagogischen Gebiete des heute im Mittelpunkte des Interesses weitester, nicht nur akademischer Kreise steht. Der Vortrag zeugt von überwältigender Beherrschung des Gegenstandes und wird Jedem zur genussreichen Lektüre.



**Das heutige Italien**

G. Z. —45

Wohl der beste Kenner der Romanen, den wir heute in Deutschland besitzen, bietet uns hier ein Bild der Geistesart und des Wesens des gegenwärtigen Menschen in Italien. Der Biograph Leopardis versucht die Synthese des gegenwärtigen Bewohners der Appenninhalbinsel, aus der uns dann alle Fragen, die dieses Volk heute bewegen, verständlich werden.



PS

