



STEFAN GREIF

*Daß ich ein Seeliger sei mitten in irdischer Nacht!*  
**Zum Bild des Künstlers in Fouqués Kunstmärchen**  
*Die vierzehn glücklichen Tage*

Vorblatt

**Publikation**

Erstpublikation: Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd. 112, 1993, Sonderheft:  
Neue Arbeiten zur Romantik, hg. v. H. Steinecke, S. 97-116.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: PDF-Datei und Layout des Autors

URL: <[http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/fouque/greif\\_kuenstler.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/fouque/greif_kuenstler.pdf)>

Eingestellt am 08.02.2004

**Autor**

Dr. Stefan Greif

Universität-GH Paderborn

Fakultät für Kulturwissenschaften

Allgemeine Literaturwissenschaft

Warburger Str. 100

33098 Paderborn

Emailadresse: <[cgrei1@hrz.uni-paderborn.de](mailto:cgrei1@hrz.uni-paderborn.de)>

**Empfohlene Zitierweise**

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder  
des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten  
Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben:

Stefan Greif: *Daß ich ein Seeliger sei mitten in irdischer Nacht!* Zum Bild des  
Künstlers in Fouqués Kunstmärchen *Die vierzehn glücklichen Tage*

(08.02.2004). In: Goethezeitportal. URL:

<[http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/fouque/greif\\_kuenstler.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/fouque/greif_kuenstler.pdf)>

(Datum Ihres letzten Besuches).

## *Daß ich ein Seeliger sei mitten in irdischer Nacht!*

Zum Bild des Künstlers in Fouqués Kunstmärchen *Die vierzehn glücklichen Tage*

Mit dem Namen Fouqués verbindet sich seit dem frühen 19. Jahrhundert die Zuschreibung eines märkischen Windmühlenstreiters, der unverdrossen für eine Welt kämpft, deren Untergang als längst besiegelt gilt. So schreibt Eichendorff im zweiten Teil seiner 'Geschichte der poetischen Literatur': "[...] bei Fouqué überwältigte die reiche, auf einen Punkt gespannte Phantasie, verbunden mit einer ehrlich ritterlichen Intention, alle anderen Geisteskräfte und machte ihn so zum Don Quichotte der Romantik."<sup>1</sup> Der Eindruck, Fouqué gehöre eigentlich in die Reihe der Phantasten, auch wenn er aufrichtig für das Weiterleben mittelalterlicher Minne und Ehre kämpfe, scheint sich zu bestätigen, schaut man auf sein Gesamtwerk. Neben hehren Rittern und keuschen Damen finden sich Schlachten und große Sangesfahrten gleich im Dutzend. Doch in der ersten Dekade des 19. Jahrhunderts hat dies Lieblingsthema dem Dichter eine große Publikumsgunst eingetragen:

Wenigen Schriftstellern ward so allgemeine Huldigung zuteil wie einst unsrem vortrefflichen Fouqué. Jetzt hat er seine Leser nur noch unter dem Publikum der Leihbibliotheken.[...] Die Werke, die er in dieser späteren Zeit schrieb, sind ungenießbar. [...] Seine Rittergestalten bestehen nur aus Eisen und Gemüt; sie haben weder Fleisch noch Vernunft. Seine Frauenbilder sind nur Bilder oder vielmehr Puppen, deren goldne Locken gar zierlich herabwallen über die anmutigen Blumengesichter.<sup>2</sup>

Bis heute hat die Wissenschaft im wesentlichen an diesem von Heine entworfenen Bild des tumben Schreibtisch-Ritters festgehalten, noch Arno Schmidt attackiert in seiner Fouqué-Biographie dessen Mittelalterkult, den der Dichter zum Maß aller Dinge erhoben haben soll. Daß sich Fouqué an den mahnenden Worten seiner Zeitgenossen wenig zu stören scheint und seinen Lesern mit Macht die Formel von Ehre für Gott, König und die Frauen einzuhämmern versucht, mag man als tragikomisch bewerten:

Ein weiches Herz im Busen  
Ein kriegerisch glühnder Sinn,  
Manch holder Wink der Musen  
Das ward mir zum Gewinn.<sup>3</sup>

Aber dieses verzweifelte Ringen um eine einfache, überschaubare Lebensperspektive darf nicht übersehen lassen, daß sich Fouqué um die Formulierung eines *Lebensmuts* bemüht, der ihm selbst in tiefster Resignation, unter der er nicht selten litt, ein harmonisches Auskommen mit der kaum noch zu bewältigenden Gegenwart zu finden hilft. Auch mit den an ihn herangetragenen Vorwürfen weiß er sich durchaus kritisch auseinanderzusetzen. In einem erfundenen Gespräch mit Goethe erwehrt sich Fouqué des Vorwurfs, seine Werke seien einer düsteren altdeutschen Zeit verhaftet. Nicht nur selbstbewußt, tritt er mit einer Naivität in die Schranken, deren unbekümmerte Direktheit aufhorchen lassen muß. Gleich anfangs wirft Fouqué dem Gesprächspartner ein falsches Bewußtsein von Ritterlichkeit vor, ohne aber irgendeinen Zweifel daran aufkommen zu lassen, daß auch für ihn selbst diese mittelalterliche Idylle unwiderbringlich ist. Was aber, so fragt er Goethe, hindert daran, diese

heitere Lebenssphäre rückhaltlos bewundern zu dürfen:

Wo die Menschen in hohen, lustigen Burghallen wohnen, stets an den schönsten Punkten einer frischverstandenen Natur gegründet und aufgeführt, wo sie mit kühnem Waidwerk sich Tages hindurch ergötzen, bei der Heimkehr durch Harfenspiel, und Helden=Sagen, oder Minnelieder empfangen unter Becherklang, und begrüßt von holden, zierlich geschmückten Frauen im kerzenlichten Saal, nicht selten fröhlichen Reigentanz mit ihnen haltend oder sinniges Räthselspiel, - ich dünkte, da wäre doch eben nicht über Dürsterheit zu klagen.<sup>4</sup>

Im "Zauberring", im "Ritter Elidouc", in der "Sängerliebe" und dem "Held des Nordens", um nur einige Epen und Romane zu nennen, hält Fouqué diese Idealwelt mittelalterlichen Lebens seinen Lesern als Spiegel vor. Doch nicht all seine Werke sind gefüllt mit soviel blendend ausgemalter Traulichkeit und Kampfeslust, besonders in seinen Kunstmärchen und Künstlernovellen entwirft Fouqué eine Welt, der das Mittelalter nur noch als Folie dient, vor der er sowohl die Rolle und das Selbstverständnis des Literaten am Beginn des 19. Jahrhunderts als auch sein Bild der modernen Gesellschaft diskutiert. Dem Wandel der Kultur begegnet Fouqué auch in der im folgenden untersuchten Erzählung "Die vierzehn glücklichen Tagen" mit Skepsis, nicht ohne auf den Sinn und die Bedeutung hinzuweisen, die er dem christlichen Glauben und den scheinbar festgefühten Werten zumißt. Hinter seiner »düster-pessimistischen« Schilderung des Sängers Leonardo meldet sich aber auch ein bürgerlicher Optimismus zu Worte, der sich weder allein als romantisches Loblied auf das gottwohlgefällige Leben noch als vorbehaltloses Plädoyer für die Wiederkehr einer Zeit abqualifizieren läßt, in der die Gesellschaft noch von klar überschaubaren Strukturen geprägt war. Auffallend häufig steht diese Bejahung individueller Tatkraft in einem nicht weiter diskutierten Gegensatz zu den Abenteuern der fahrenden Sänger und vermeintlich siegesbewußten Helden, denen nicht nicht immer gelingt, was etwa Otto von Trautwangen im "Zauberring" glückt - die Rückkehr in eine Vergangenheit, mit der er sich allerdings erst einmal auseinandersetzen muß, um schließlich sein zukünftiges Leben durchschauen und meistern zu können. Dem Chaos der Welt, das bei Fouqué mit den Metaphern des Waldes oder des Meeres umschrieben wird, entrinnt Trautwangen nicht um der Konventionen willen, sondern weil er nur mit deren Hilfe den Raum seiner Individualität und Freiheit abzumessen vermag. Dagegen gleicht der Wald der Welt einem Dickicht, dessen Dornen jede Durchsicht meist blutig vereiteln. Ohne die Krücke der althergebrachten Denkmuster wäre es diesem Ritter niemals möglich gewesen, sich sinnhaft und vor allem selbständig orientieren zu können, denn "Welt hegt viel der wirren Leute, / Welt ist gar ein wilder Wald"<sup>5</sup> Mit der Welt spricht Fouqué auch die Bindungslosigkeit und den Vertrauensverlust an, die er am modernen Menschen beobachtet und der sich verirren daher muß, vertraut er sein Leben nicht einer höheren Macht an: "Die auf den HErn harren, kriegen neue Kraft, daß sie auffahren mit Flügeln, wie Adler, daß sie laufen, und nicht matt werden, daß sie wandeln, und nicht müde werden."<sup>6</sup> Solch ein bildreiches christliches Bekenntnis will als eine Überlebensstrategie verstanden werden, die das Kämpfen als ein Teil des Lebens mit einschließt.

Sowohl das Ringen um Beständigkeit und Klarheit als auch der Glaube an die christliche Erlösung müssen nach Fouqué aktiv gelebt werden, da sie sich sonst verselbständigen und den Menschen wieder in die Wirren der Welt stürzen. Beide Grundfesten dienen Fouqué nun auch als Erzähler dazu, die imaginierte »mittelalterliche« Wirklichkeit in zwei Reiche zu teilen: Entweder wird das Leben als bedrohlich-undurchdringliche Gegnerschaft erfahren, was den Kampf um das Erkennen der rechten Wege nach sich zieht; oder es steht in der Heilsgewißheit zukünftiger Himmelsfreuden, doch auch in diesem Fall darf sich der einzelne auf diese Zusicherung nicht verlassen, macht sie doch blind für die Unerlöstheit der Welt. Nicht selten haben die Interpreten diesen »Rückzug« aus der eigenen Gegenwart als einen romantisch geprägten Pessimismus gedeutet, aber es stellt sich die Frage, ob sich dieses gelegentlich archaisierende Weltbild tatsächlich als resignierte Weltflucht bestimmen läßt.

Schon die auffallende Gleichgültigkeit, mit der er als Erzähler häufig genug das Schicksal seiner Figuren betrachtet, verbietet die Annahme, Fouqué ergebe sich blindlings der Resignation. Die kühle Distanz, mit der er Joseph den Geiger, den Sänger Leonardo oder Undine schildert, kann auch als Aufforderung an den Leser verstanden werden, sich über die Erzählung hinaus mit einer Lebenswirklichkeit auseinanderzusetzen, in der alle individuellen Perspektiven und Handlungsmöglichkeiten um einer selbstverschuldeten Abhängigkeit oder Abkehr von der Welt willen zum Scheitern verurteilt sind. Von der Frage einmal abgesehen, inwieweit es dem Dichter gelungen sein mag, diese Kritik an der Welt immer auf hohem literarischem Niveau zu verhandeln, läßt sich hinter den Ritter-Attitüden und dem Glaubenspathos ein Verständnis von Bürgerlichkeit und Kultur entdecken, das in seiner Modernität hinsichtlich der Konstanten von Mensch und Gesellschaft der Einschätzung zahlreicher Autoren des beginnenden 19. Jahrhunderts ähnelt. Allerorten sieht Fouqué Kräfte auftauchen, die all jene schwachen sozialen Konstrukte und Verhaltensregeln ernsthaft gefährden, die der Mensch entwickelte, um sein Zusammenleben mit und in der Welt zu ermöglichen. Als schwach werden diese Traditionen in seinen Erzählungen aber immer nur dann charakterisiert, wenn sie vom einzelnen kritiklos übernommen werden. Der Begriff Tradition schließt bei Fouqué daher auch nicht nur das sture Beharren auf Sitte und Ehre ein, vielmehr gehört es für ihn zum Menschsein hinzu, die vorgefundene Wirklichkeit je nach eigenen Mitteln mit Leben füllen zu können. Nur diesem Weg räumt Fouqué im Anschluß an die nachrevolutionäre Generation um 1800 die Möglichkeit ein, das scheinbar Unabwendbare und Böse im intellektuellen Streben zu überwinden. Damit bleiben weder Veränderungen noch die Utopien bürgerlicher Kultur ausgeschlossen, wohl aber die titanisch erkämpften Umwälzungen. Auch die Metapher des Kampfes wird daher als Umschreibung der bürgerlichen Suche nach einem friedfertigen Zusammenleben des einzelnen mit seiner Umwelt zu lesen sein: "Somit erwachte in mir ein Gefühl jenes heitern Ernstes, jener erhebenden Anstrengung, jener beseligenden Ringermühen, womit uns das geistige Berganklimmen nach den Höhen des Wissens erfüllt."<sup>7</sup>

Glaubt man Fouqué, so lebt ein Großteil seiner Zeitgenossen in "einem halbunbewußten Sichfinden

und Ergeben in das Unabänderliche, wie es die Menschen gewöhnlich an der Art zu haben pflegen.<sup>8</sup> Diese Kampfansage, die sich in der Künstlergeschichte "Joseph und seine Geige" findet, richtet sich an alle diese Dulder, die sich nach Fouqué dem Willen und der Pflicht entziehen, tätig ins Weltgeschehen einzugreifen. Daß der Mensch sich als Ich nur handelnd definiert, diesen Gedanken hat er in der intensiven Auseinandersetzung mit Fichte gewonnen. Dennoch sieht er dem Prozeß der Entwicklung zur inneren Unabhängigkeit Grenzen gezogen, so daß jede Entscheidung oder Handlung eine gründliche Prüfung voraussetzt. Denn ein unüberlegter Schritt zieht Konsequenzen nach sich, die - zumindest in Fouqués Erzählungen - endgültig über das Schicksal des einzelnen und seiner Umgebung entscheiden:

So ist es mit dem armen, und dennoch so reichen Menschen. Alles liegt bei ihm, derweile die Tat noch in ihm ruft; nichts liegt bei ihm, sobald die Tat auch nur durch einen Fingezweig herausgetreten ist in die maßlose Welt.<sup>9</sup>

Zumeist versinkt der Mensch in süßen Erinnerungen und Träumen, nur selten ringt er sich in Fouqués Märchenwelt zum Handeln durch. Gelingt es dem Romanpersonal jedoch, die unzuverlässige Welt der Ordnung und der Werte glücklich in die eigene Wirklichkeit zu integrieren, so orientiert sich das Leben der Edelleute, Ritter und Burgfräulein stellvertretend auf die höherwertige göttliche Heilzusage hin. An diese christlich interpretierte Formulierung einer Grunderfahrung moderner Kultur knüpft Fouqué die Frage nach der Freiheit des einzelnen, dem er das Recht einräumt, sich in eigener Verantwortung zwischen »Gut und Böse« zu entscheiden. Wird die Erlösungszusage angenommen, so setzt der Christ nach Fouqué ein Zeichen der Hoffnung inmitten der dunklen Welt. Wer dagegen die Auseinandersetzung mit den Mächten des Bösen nicht führen mag, der kann sich auch nicht als ein freies und zum Guten disponiertes Individuum erfahren und bleibt ans Diesseits verwiesen.

In seinen Kunstmärchen verkörpern die Figuren in mehr oder weniger ausgeprägter Form diese beiden Lebensperspektiven, so daß sich Intellekt und Empfindung, Ordnung und Chaos beinahe schon feindlich voneinander trennen. Häufig sind es hier die Kunstbegabten, die aus Trotz oder Eitelkeit an ihrer Umwelt zugrunde gehen. Die grundsätzliche Entscheidungsfreiheit, vor die sie sich irgendwann im Verlauf der Erzählung gestellt sehen, läßt Fouqué als eine meist personifizierte poetisch-mythische Kraft auftreten, die vom einzelnen als gottgesetztes Zeichen irdischer Unabhängigkeit erkannt oder als eine zum Vergessen und Träumen drängende Versuchung menschlichen Lebens erfahren werden kann. Doch das Reich der Kunst steht der Sittlichkeit nicht einfach diametral entgegen. Als Mitglied der Gesellschaft muß auch der Künstler den starren Konformismus und die »satanische« Weltfreude in ein harmonisches Gleichgewicht bringen, will er nicht egozentrisch werden oder einer euphorisch gefeierten Untergangsstimmung verfallen. Insofern gehört für Fouqué das Erkennen der Sinnhaftigkeit der sittlichen Weltordnung ebenso zum Glauben an die Erlösung aus den Widersprüchen des Lebens wie die Einbindung der Kunst ins Gefüge der Öffentlichkeit. Nur diese Einheit belebt und begrenzt

zugleich die sich selbst an die Menschheit zurückbindende Freiheit, während der "adlergleiche" Flug des kunstbegabten Träumers oder die Rückschau auf die Lebensformen der Vergangenheit den Menschen von Gott und schließlich auch von der Welt entfernen. Für diesen »Ausstieg« scheinen nun Fouqués Künstlernaturen besonders disponiert, solange sie ehrgeizig nach Ruhm streben oder ihre Resignation ästhetisch verklären. An den empfindsamen und gelegentlich brutal eigensinnigen Dichtern seiner Kunstmärchen und Novellen diskutiert Fouqué daher auch die Folgen, die sich aus seiner Sicht einstellen müssen, werden die rationalen Verhaltensvorschriften nicht auch aus innerer Überzeugung heraus gelebt.

Mit dieser Angleichung der Gefühlswelt an den Intellekt stellt sich Fouqué auf die Seite des Bürgertums, dessen Selbstverständnis von Schiller programmatisch im 'Lied von der Glocke' besungen wird. Herz und Verstand, so heißt es dort, müssen zueinander finden, will sich der einzelne in die bürgerliche Gesellschaft integrieren. Während die »konfuse« und kalt-korrumpierte Welt des Adels im Unfrieden lebt, sucht der Bürger diese Eintracht nicht nur in seinem Inneren, er stiftet sie auch im Umgang mit der Außenwelt. Auf das Wesen der Kunst übertragen, kommt nach Fouqué insbesondere dem Künstler die Aufgabe zu, der Gesellschaft zu Zeiten umgreifender Veränderungen prophetengleich vorzustehen:

Die echte Muse hat es an der Art, ihre Beliebenen vor unverständlichen Hörern und Schauenden mit dichtem Gewölk zu verhüllen und vorüberzuleiten. Wo aber Herzen und Geister sich erschließen, gönnet sie gern den verwandten Strahlen einen ahnungsreichen Zugang in ihrer eigens erkorenen Liebliche Geist und Herz.<sup>10</sup>

Mit seinem Rückzug des Individuellen ins Reich der Phantasie und der weltverbundenen Glaubensstärke erfährt der Künstler eine vorbildliche Sicherheit, die ihn für die krude Realität gewissermaßen abhärtet, ohne ihn gleich noch unempfindlich zu machen für die leblose und starre Welt. Eine Auserwähltheit einiger weniger kennt Fouqué allerdings nicht: Da die Kunst und das Herz aufeinander verwiesen sind, kann er auch jedem Menschen die Freiheit zuschreiben, das eigene Leben erträglich und individuell zu gestalten: "Man muß auf dieser Erden / Inmitten der Beschwerden / Tief innen fromm, froh seelig werden."<sup>11</sup>

### *Die vierzehn glücklichen Tage*<sup>12</sup>

1812 erscheint das Kunstmärchen *Die vierzehn glücklichen Tage*, das von der Forschung bisher kaum gewürdigt wurde. Stellvertretend durchlebt der Troubadour Leonardo den von Fouqué formulierten Grundwiderspruch des Leben. Aus Liebe zu der adligen Cristaline begehrt Leonardo vom Satan die Fähigkeit, ihr verschlossenes Wesen mit den Mitteln seiner Kunst betören zu können. Als begnadeter Sänger, der wie Orpheus noch das Unbelebte zu beseelen vermag, verbringt er schließlich vierzehn Tage mit der Angebeteten. Letztlich aber scheitert Leonardo, denn seine Kunst versüßt nicht nur das

heitere Beisammensein. Im rauschhaften Genuß der eigenen Lieder und der Liebe vergeht er sich an den gesellschaftlichen Schranken und erkaufte sich die momentane Sinnenfreude mit der Preisgabe eines dauerhaften Glücks. Dieses orgiastische Selbstvergessen beschränkt seine Liebe auf das Leibliche und verhindert zugleich, daß sich seine Kunst dem sittlichen Dasein »lebenspendend« zuwendet. Als Leonardo die Größe und Tragweite des Opfers zu ermessen vermag, das er und die Hofschranzen dem Teufel fröhlich und trunken zu bringen bereit sind, überschreibt er im Suizid dem Teufel endgültig seine Seele und verwirkt damit aus Fouqués Sicht sein Anrecht auf das göttliche Heilsversprechen:

Aber alle wahrhafte Poesie ist nun doch einmal unabtrennbar der Weissagung verwandt. [...] eine theure, liebe, heilige Last [...] nicht zum Spiele beschieden, nicht zum hochmüthigem Erheben über Schöpfung und Geschichte.<sup>13</sup>

Eingangs tritt der "tiefsinnige" (197) Leonardo als ein biederer Minnesänger auf, der sich treu an die geltenden Sitten hält. Mit der Prinzessin Cristaline lernt er eine junge Frau kennen, der ihr guter Ruf über alles geht. Doch diese mittelalterliche Idylle ist von Anfang an nicht frei von Schuld und Verwirrungen. Weder Leonardos Ehrverständnis noch Cristalines Tugendhaftigkeit fügen sich in die Welt des Hofes ein, an dem beide leben. Hier braucht man die Kunst, um alle Sorgen vergessen zu können, allen voran Cristalines Vater, der unter einer alles lähmenden Teufelsbesessenheit leidet, die erst der vom Satan geköderte Leonardo wird heilen können.

In drei Szenen, dem Teufelspakt, dem Orpheusgesang und der Verführung, gestaltet Fouqué die ihm denkbaren Möglichkeiten künstlerischer Selbsterfahrung. Schon die ersten Sätze schlagen den Grundakkord der Erzählung an, jene inzwischen unmögliche Verbindung von Gesellschaft und Kunst am mittelalterlichen Hofe. Ehedem zum reinen Frauenlob bestimmt, haben sich Minne und Liebe längst auseinanderdividiert, so daß an die Stelle des Dienstes nun Gier oder Sehnsüchte getreten sind. Die traditionsreiche Selbstlosigkeit, mit der die Frau im Lied verherrlicht wird, ist offensichtlich in ihrem feinen Gleichgewicht gestört. Als Leonardo die allseits umschwärmte Prinzessin vorbeifahren sieht und diese ihn, den Mittellosen, huldvoll grüßt, reift ihm der Wunsch, der Geliebten alsbald einige seiner feinen Verse zu überbringen. Doch, so erfährt er von seinem Lehrer, dem ränkeschmiedenden Aliano, diese Hoffnung wird sich nur schwerlich erfüllen, denn einem brot- und namenlosen Künstler bleibt der Zugang bei Hofe verwehrt. Auf diese Mitteilung reagiert Leonardo zunächst noch mit Bescheidenheit. In seinem Garten räumt er sich ein Plätzchen ein, von dem aus er die täglichen Spaziergänge der "schönen Herzogstochter sehn konnte." (vgl. 197) Wenn auch unter Qualen, so akzeptiert er, daß er die Prinzessin niemals wird sprechen dürfen: "Von dem armen Dichter Leonardo, dem kranken, wehmütigen Träumer, was gelangt von dem an Cristalinens Thron?" (ebd.) Und so begnügt sich Leonardo damit, "nun fast an jedem Tage selige Schmerzen aus dem Anschauen der inniggeliebten, unerreichbaren Schönheit" zu trinken. (ebd.)

Leonardos Worte weisen ihn nun nicht als einen Tatmenschen aus. Seine Passivität bereitet daher auch den Teufelspakt vor, denn kaum hat er seine wehmütige Klage ausgesprochen, sucht ihn umgehend der Satan heim. Ähnlich melancholisch wird nun auch Cristaline eingeführt, deren Erinnerungen an eine verfllossene Liebe sie daran hindern werden, sich ohne Hintersinn auf den Sänger einzulassen. Von einer verführerischen Frau, die Leonardo geschickt an sich zieht, wird man jedoch ebensowenig sprechen dürfen wie von Leonardo als einem Opfer oder gar draufgängerischen Liebhaber. Weder Heines Kritik an Fouqués Frauenbild noch Arno Schmidts Spott über das triviale Heldenethos des Dichters charakterisieren die Ausgangssituation dieses Kunstmärchens hinreichend. Obwohl Fouqué Leonardos und Cristalines Tatenlosigkeit und Tristesse mit der Ansiedlung der Erzählung im Süden motiviert, als dem Raum der Verführung und des Hinnehmens, plädiert Fouqué mit seiner Schilderung der vierzehn glücklichen Tage keineswegs für ein Germanentum, das nur die hehre Minne und den tapfer-integren Helden kennt: "Einer labyrinthisch verworrenen Welt, an deren Außenrändern wilde Länder und Völker als Übergang zum Chaos lauern. Im Süden die staubdunstende Wüste mit giftigem Zeug; im Norden in eisigen Felsklüften und verflochtenen struppigen Wäldern heidnische Zauberfinnen".<sup>14</sup> Auf den Boden der Blutmythen begibt sich Fouqué entschieden nicht - auch wenn er sich für eine mental wie geographisch fixierte Mittellage entscheidet. Bildhaft umschreibt diese Lokalisierung des Glücks *inmitten der Welt* das private Ausgesöhntsein mit Gott und die daran geknüpfte Stellung in der Gesellschaft:

Lebe Lieb' und Ehr' und Friede!  
Nicht allein im Spruch und Liede,  
Nein, auch in der Wirklichkeit.  
Und bekämpft verworrene Zeit  
Außen Lieb' und Ehr' und Friede,  
Reif' es dir, befreit vom Streit,  
Innen für die Ewigkeit.<sup>15</sup>

Finnen und Südländer symbolisieren folglich allein die Außenschalen der Welt, die selbst wieder spiegelgleich die äußerste Trennung der modernen Seele markieren. An den Polen menschlicher Existenz droht stets die Verführung zur Maßlosigkeit oder zum Mißtrauen, denn bei jeder Gelegenheit drängen sich das »Poetisch-Südländische« und »Pedantisch-Nordische« ins Leben hinein. Fouqués Spiel mit den landläufigen Vorurteilen dem gefühlsberauschten Süden und dem gedankenschweren Norden gegenüber schließt nun Interferenzen zwischen beiden Welthälften nicht aus - erst diese Mischungen tragen zur potentiell immer fruchtbaren Komplexität des Lebens bei.

So ist Leonardo als Künstler gewissermaßen dem Süden, als Minnesänger jedoch dem Norden zuzuordnen. Noch jung an Jahren, hält er streng an den altbewährten Idealen fest, wenngleich sich auch bei ihm gelegentlich Zweifel darüber einstellen können, ob den hergebrachten Umgangsformen stets zu vertrauen erlaubt sei. Als ihm von Alanio zugetragen wird, Cristaline habe einige seiner Kanzonen gelobt, "kam der Zweifel nachgeschlichen: es mag die Erfindung eines wohlwollenden Freundes oder eines spottenden Feindes sein!" (197) Einen Grund, so vorsichtig seiner Umwelt zu



begegnen, hat Leonardo zu diesem Zeitpunkt allerdings noch nicht. Anders als der Leser wird er erst sehr viel später erfahren, daß sein Lehrer den Schüler ausnutzt, "von dessen Talent er so vielen Ruhm auch für sich selber hoffte". (201) Zum *Künstler* erzogen und zur geistvoll inszenierten Empfindsamkeit bestimmt, nimmt Leonardo in seiner Wehmut nur die Hindernisse wahr, die sich seiner *Kunst* in den Weg stellen. An Liebe aber wagt er gar nicht zu denken, und so kreist das nun folgende Teufelsgespräch zunächst auch nur um das Thema, mit welchen Mitteln ihm die nötigen Spitzfindigkeiten und der Esprit zugeignet werden sollten, um sich geschickt bei Hofe einzuführen. Weiterreichende Pläne beginnt Leonardo erst zu schmieden, als der Teufel ihm zu verstehen gibt, daß es dem zukünftigen Hofsänger an Liebeseifer fehlt. Dieser folgenreiche Schritt über seine Sehnsucht hinaus auf ein ihm minder vertrautes Gebiet läßt sogleich sein Selbstverständnis als *Minnesänger* wanken. Weinte Leonardo bislang darüber, an der Ausübung seiner Sängerplichten gehindert zu werden, so entdeckt dieser »nordisch-kühle« Troubadour nach dem Pakt auch Züge des heißblütigen, gestenreich begabten Canzonieri an sich. Ohne auch hier nur ein Stückweit dem Verdacht Raum zu geben, er legitimiere mit seiner anspielungsreichen Mischung von Liebeslust und Fleißgenie zudem noch einen frühen Rassenwahn, verleiht Fouqué dem gesamten Teufelskampf um Leonardos Seelenheil eine zwingende Schärfe: Wenngleich der Teufel zunächst die »südländische« Wesenhälfte Leonardos verführt, sollte nicht übersehen lassen, daß der Sänger zuguterletzt mit der sturen Blindwütigkeit des »Zauberfinnen« seinem Leben ein sinnloses Ende bereitet. Dieses Gegeneinander von Ordnung und Chaos gehört der Welt nun einmal an, solange es am Mut mangelt, den leichtfertigen Vorbehalten entgegenzutreten: "Wer's mit Endlichen aufnimmt", referiert Leonardo noch weitsichtig, "steht drüber als ein Held; wer das Bleibende zum Kampf ruft, erliegt als ein frevelnder Tor." (199) Und der Versucher hält mit schrillum Schrei dagegen: "Töricht, wer Bescheidnes wünscht." (198) Aber diese mahnenden und verlockenden Worte werden aus Freude überhört, sieht Leonardo doch die Möglichkeit in greifbare Nähe grückt, jene Hofetikette zu umgehen, die ihn noch von Cristaline fernhält.

Daß es sich um einen Urkonflikt des Menschen handelt, der von Leonardo nun ausgestanden werden muß, unterstreicht Fouqué mit seiner Charakterisierung des Teufels. Bezeichnenderweise erscheint Satan aus einem Nebel, den Leonardo aus sich herauskriechen sieht: "Bin ich selber doch nichts als ein tränenfeuchter, verduftender Nebel!" (198) Solche Wetterlagen dringen über die Zeiten hin in konzentrischen Kreisen aus der Mitte des Lebens an den Rand der Welt und lassen das Leben undurchsichtig erscheinen, wie auch der Teufel hinzufügt: "Ihr habt mich nicht zum Kampfe gerufen. Ich kam ohn Euer Zutun, weil Euer weiser Schöpfer ein Partikelchen von mir auch in Euern Sinn gelegt hat." (199) Der Dichter unterscheidet sich nur dadurch von seinen Mitmenschen, daß er noch schneller im sprichwörtlichen Regen steht, der dem Nebel vorangeht: "Es mag immer ein ganz artiger diabolischer Resonanzboden in deinem frommen Dichtergenüt angelegt sein, dieweil ich so ausführlich in dich hineinsingen kann." (198f.)

Mit der Annahme des Teufelspaktes richtet Leonardo die poetische Sphäre im Innersten seines Wesens auf Verführung und Genuß hin aus. Im Glauben, die Minne verbürge noch die gehörige Distanz zwischen ihm und Cristaline, wertet er den Disput mit dem Teufel als eine vorübergehende Sinnestäuschung, die ihm nichts wird anhaben können: "Leonardo gedachte nur noch jenes Gesichts als einer seltsamen Betörung seiner eignen Sinne." (vgl. 201) Solange er nur danach trachtet, der Geliebten endlich einige seiner Lieder vorspielen zu dürfen, beherrscht er seine Sinne und seinen Verstand noch: "Sie zu sehn, in ihrer Gegenwart zu singen, schien ihm ein Preis, für den alle Schrecken des Wahnsinns und der Geisterwelt nur als ein leicht zu bestehendes Spiel gälten." (203) Beide Empfindungen, die Angst, Cristaline zu verlieren, und die Betörung seines Geistes, weisen aber voraus, welche Mittel der Teufel einsetzen wird, um der Seele Leonardos habhaft zu werden. Die Forschung hat Fouqué nicht selten unterstellen wollen, er demaskiere mit der Schilderung scheiternder Liebesbeziehungen die Wollust und verdamme rundweg jede Form von Erotik!<sup>16</sup> Zumindest dieses Kunstmärchen spricht jedoch gegen eine solche These, denn Fouqué verknüpft das Verhältnis zwischen den poetischen und sittlichen Mächte auf subtile Weise mit den moralischen und nationalen Dünkeln seines Lesepublikums. Immerhin beschäftigen sich Kunst und Minne gleichermaßen mit dem »ewigen« Thema der Liebe, nur in der Gestaltung ihrer Inhalte unterscheiden sie sich voneinander. Sublimiert die hier dem Norden zugesprochene Minne den Eros bis hin zum feinen Spiel koketter Offerten, denen aber wiederum strenge Grenzen gezogen sind, so feiert die Kunst als Ausdruck südländischer Lebensfreude die Liebe wie ein Bacchanal. Aufgrund solcher Vorurteile und Verbindlichkeiten können Leonardo und die Prinzessin letztlich aber auch nicht zusammen kommen, denn der pflichtbewußte Minnesänger mag den Thyrsusstab nicht schwingen, während dem umherreisenden Troubadour die höfischen Standesschranken den Zutritt in die herzoglichen Gemächer verbieten.

Auch dem Teufel scheint diese problematische Verbindung von Kunst und Liebe sowie von Minne und sittlicher Distanz bekannt, und so wählt er einen Weg, der ihm einerseits Leonardos Seele in Aussicht stellt, und der andererseits die geltenden Konventionen zu umgehen vermag. Dafür wird er Leonardos Gewissen, das seine Sittlichkeit garantiert, ausschalten müssen. Erst in diesem Zustand wird es Leonardo schließlich leicht fallen, seine betörende Kunst so einzusetzen, daß Cristaline ihre Sittenstrenge ablegen und ihre Melancholie vergessen wird. Daß die Verwirrung der Sinne und des Gewissens eine Betörung ausgerechnet des Geistes mit einschließt, entgeht dem Sänger, der erst wieder einmal später wird feststellen müssen, daß seine Kunst auch Schrecken und Unbehagen auslösen kann. Eigentlich ist es also das Gewissen, das Eros und Logos im Zaume hält und als dritte Kraft den zwischenmenschlichen Umgang im Sinne der göttlichen Weltordnung mitbestimmt. Als Grenzstein zwischen dem Guten und Bösen reguliert dieser *göttliche Funke* im Menschen den Intellekt und verhindert, daß dieser sich zum Kalkül versteigt. Nicht minder beschneidet das Gewissen die Lockungen der Sinne, die sich ansonsten nur auf das Erotische verlegen würden. Exemplarisch belegt Fouqué diesen Verlust an Moralität an Leonardos abrupt gewandelten Gefühlen, die nun auf

rasche Erfüllung drängen. Für diesen Sinnenrausch muß Leonardo allerdings, wie er vom Teufel erfährt, im Gegenzug seine zunächst noch von Respekt getragene Liebe prostituieren: "Ihre Liebe hab ich nicht. [...] Mittel nur, Mittel, die hab ich. Nimm nur aus Teufels Händen den Eintritt ins Hoflager, Geld, dich zu schmücken, armer Poet, und dergleichen Zeugs. Das nehmen die Klügsten meist aus keinen bessern Händen." (200) Während die respektvolle, eben minnigliche Liebe ohne Lohn und Geld auskommt und sich auf die Ehre zu beschränken weiß, einen Gottes-Dienst glücklich erfüllt zu haben, stellt der Teufel das Erotische und Berauschte der Kunst verlockend in den Vordergrund. Sein Geld ebnet den Weg zu Cristaline und sprengt zugleich als Zeichen der Materialisierung einer Idealwelt die Schutzräume des Weiblichen zugunsten barer Käuflichkeit. Kaum verhohlen preist der Teufel die zukünftigen Freuden an: "Treib's dann, so weit du selber willst. Gehst du nicht weiter - hei, so hat sich der Teufel verrechnet, und du bist frei". (200) Mit diesem Hinweis auf seine Spielernatur weist sich der Teufel als Seelenmakler aus, der nur die Macht hat, die Urkräfte des Menschen zu bedrohen. Daher kann er seinem Gegenüber auch nur eine Wette vorschlagen, die der Minnesänger im nun folgenden Orpheusgesang zunächst auch zu gewinnen scheint.

Bevor dieser Sängerwettstreit ausgetragen werden kann, wird Leonardo noch bei Hofe eingeführt. Nachträglich erst wird für den Leser deutlich, daß der Herzog für diese Auftritt Leonardos »verdorben« werden mußte, denn allein eine schadhafte Hofkultur, in der die Kunst erst einmal über Mittel verfügen muß, um Gehör zu finden, kommt dem teuflischem Kunstenthusiasmus des Barden durchaus wohlwollend entgegen. Erzähltechnisch konturiert die Heilung des Potentaten von seiner Besessenheit die dramatischen Konsequenzen der Orpheusszene und des Teufelspakt, läßt Leonardo doch noch einmal etwas vom positiven Einfluß spürbar werden, den eine beseelende Poesie ausüben vermag. Selbst der Teufel findet vor Leonardos Heil-Kunst seine Grenzen, die mit inbrünstigem Gottvertrauen vorgetragen wird: "Ein einziger, recht innerlicher Gedanken zum Guten, und zerrissen wär unser Kontrakt." (199) Auch diese zweite Belehrung verdeutlicht nochmals, daß der Handel mit dem Teufel den Sänger auf einen Grenzgang zwischen Hoffnungslosigkeit und Zuversicht schickt, den er jeder Zeit wird beenden können. Überhört Leonardo aber wiederum die Worte des Teufels, so gibt er diesem auch die Mittel an die Hand, zunächst den Verstand und dann das Herz des tief innerlich längst schon Betörten zu rauben. Leonardos Seele hingegen, diesen Hoffnungsschimmer bietet Fouqué bereits in dieser Szene an, wird solch ein Verlust jedoch nichts anhaben können: "Lieber Leib, du bist zertrümmert, / Doch du, liebe Seele, lebst."<sup>17</sup>

Leonardos orphischer Kampf bezwingt für einen Augenblick den Plagegeist, mit "Anstrengung aller bessern Kraft stritt nun sein Lied wider die Eingebungen der Hölle". (205) Doch diesen vermeintliche Sieg über das Böse hat er zuvor schon mit einem partiellen Verlust seiner intellektuellen Eigenständigkeit bezahlt, was nicht zuletzt durch die motivische Anbindung des letzten freien Gesangs Leonardos an die Geschichte des Orpheus unterstrichen wird. Wiederum nicht ohne Ironie rückt Fouqué diesen mythisch gestaltete Wettkampf Leonardos mit dem Teufel in die Nähe einer

heidnischen Versuchung, um aufweisen zu können, daß auch die Hoffnung auf die Kraft der alten Erzählweisen allein nicht ausreicht, soll die Macht der eigenen Bequemlichkeit besiegt werden. In dieser kritischen Situation einer im wahrsten Sinne schon »besinnungslosen« Rückwendung zum Hergebrachten taucht in Lenanordo das engelsgleich verklärte Bild Cristalines auf, und voller Grauen registriert der Sänger seine eigene Besessenheit. Für einen Moment lang besitzt er noch einmal die ganze Macht seines Verstandes, der aber die Erscheinung der Geliebten unter Zuhilfenahme der vorväterlichen Erklärungen gleich als Heilsweg zu Gott interpretiert: "Doch ich im frohern Kriege / Sah überird' schen Reiz mich aufwärts leiten." (206) Solange er wie Dante seine Beatrice verklärt und zur Schutzherrin seines Glückes erhebt, besitzt er zwar die Kraft, den sich ihm aufdrängenden Vergleich mit Orpheus von sich zu weisen: "nicht sei er Orpheus, rief er durch die Melodie seines Saitenspiels helltönend hin". (205) Doch die Unbedachtsamkeit, die im Augenblick höchster künstlerischer Selbstfindung drohen kann und nur unter günstigen Vorzeichen in einen göttlichen Gnadenakt mystischer unio mündet, ist schon im Orpheusmythos vorgezeichnet: Schließlich verspielt der antike Lyraspieler seine Begnadung, die Natur »romantisch« beleben zu können, als er wider das göttliche Gebot Eurydike auf dem Weg aus der Unterwelt zu schauen begehrt. Hinsichtlich des Verlaufs der Erzählung nimmt diese Assoziation mit Eurydikens Versteinerung die spätere Kühle vorweg, mit der Cristaline Leonardo von sich stoßen wird. Jetzt aber ist es dem Bezwingen des Orpheus noch vergönnt, die Prinzessin "rein, kindlich, ruhevoll" zu betrachten, mit jener Unschuld, mit der "man eine schöne Blume liebt". (206) Der vorübergehend geheilte Hof wittert hinter dieser ungezwungen-heiteren Annäherung keinen Verdacht und gestattet dem so treu anmutenden Barden gleich noch den Zutritt ins "jungfräulich wohlgeruchduftende Gemach". (vgl. 207) Aber dieser Augenblick der Sicherheit, in der Leonardo noch als ein "Triumphator auf seinen dunkeln, gefesselten Gegner" (208) blickt, leitet zugleich den Umschwung ins Unglück ein: Obwohl er seine "Gewalt über dich, Satan!" (200) zu fühlen glaubt, muß er bereits im Nachsatz zugestehen, daß es mit der Uneigennützigkeit seines Gesanges nicht zum besten bestellt ist: "Ich will nicht, was du denkst, und wollt ich's, [...] - nun dann, das Leben ist kurz, vierzehn Tage göttlich lang [...] - was wollte dann Verzweiflung an mir?" (200) Cristaline wird ihn auf seinen Leichtsinns hinweisen: "O betrachte doch das Leben nicht so kurzsichtig!" (210)

Ihrer Ein- und Weitsicht ist jedoch von nun an ebensowenig Dauer vergönnt, denn allmählich erliegt Cristaline dem "Zauber seiner liebehauchenden Stimme", die "die bange Magdlichkeit zu beschwören" scheint. (207) Diese Verbindung von Verführung und einer nur konjunktivisch abgefaßten Erklärung darüber, was mit Cristaline wirklich geschieht, nimmt der Szene nicht nur jede plumpe Schwüle, sondern erhellt erst, daß es sich auch hier im Zimmer der Prinzessin um eine Grenzerfahrung handelt. Eigentlich wollte Leonardo ihr etwas über seinen italienischen Sangesbruder vorlesen, und vorübergehend vermag Cristalines "fürstlicher Stolz" (207) der Betörung auch noch Einhalt zu gebieten. Mit den ersten Takten aber, die er anschlägt, wechselt plötzlich die Stimmung: "Ach, Tasso, wie hast du mich verraten!" (207) Nicht die hehre prophetische Kunst verführt also das

Wesen der vornehmen Herzogstochter, sondern nur eines ihrer Hilfsmittel, eben die Stimme des Sängers. Motivisch korrespondiert diese leis-ironische Entzauberung der Poesie mit Cristalines merkwürdiger Verwechslung Leonardos mit Tassos. Wieder ist es also eine Verwirrung des Geistes, ein Fehler im Erkennen und Zuschreiben, der auf den folgenden Fehltritt vorbereitet. Ganz im Banne der Musik ist es Cristaline nicht mehr möglich, den besungenen Lyriker als Fiktion ihres neuen Liebhabers zu begreifen, was weniger Leonardos Kunst als seine engagierte Künstlerpersönlichkeit einigermaßen in Frage stellt. Sie selbst faßt den Objektcharakter, den sie Leonardo nun unwillentlich zuschreibt, in den Gegensatz: "mein kunstreicher Geliebter, mein geliebter Künstler!" (208) Ruft Cristaline im Zustand der Betörung die Kunst als Rechtfertigungsinstanz an, so scheint sie einerseits nicht mehr genau erklären zu können, warum sie Leonardo so unvermittelt begehrt. Sind es aber weder seine Lieder noch sein Wesen, die sie verführen, so offenbart sich andererseits, daß die Prinzessin im beliebigen Kunstgenuß ihre früheren Enttäuschungen vergessen will. Bereits in dieser Szene geht insofern der »Betrug« des einen Partners am anderen der Flucht in die Paradiesesliebe voraus.

Noch aber können sich die Wünsche beider nicht erfüllen, zu mehr als einer minniglichen Traulichkeit im Jungfrauengemach wagen sich beide nicht zu versteigen. Prompt intrigiert nach diesem Präludium daher der Teufel und taucht als ein schillernder Vogel auf, der die beiden in ihr Liebesnest entführen wird. Cristaline läßt sich sofort auf das Spiel des Vogels ein, will ihn gleich haben und wieder nicht haben, denn er "sieht mir gar zu menschlich gescheut aus. Dergleichen mag ich nicht um mich leiden." (208) Ihre Worte signalisieren, daß Cristaline auch von dem paradiesisch anmutenden Vogel keineswegs verzaubert wird und endgültig der Willenlosigkeit anheim fällt. Mutet ihr der Vogel intelligent an und stört er darüber hinaus noch ein innerstes Begehren, so spricht aus Cristaline wiederum der Widerspruch, den sie zwischen ihrer Liebe zu Leonardo und den Anstandspflichten einer Prinzessin empfindet. Diese Unentschiedenheit zwischen Gehorsam und Auflehnung wirft auch ein Licht auf das Paradies, in dem sich beide Liebenden bald schon wähen. Solange der Hof jeden engeren Kontakt unterbindet, bietet sich nur die noch nicht einmal als Flucht wahrgenommene Reise in die Waldhütte an. Kaum dort angekommen, fühlt sich das Paar gleich auch heimisch, alles erscheint "so häuslich, so treu und wohlbekannt". (210) Doch ist ihnen dies Paradies, wie Leonardo weiß, nur für Tage vorbehalten, und so sinnt er auch sogleich auf die Mittel, die ihn ans Ziel seiner erotischen Wünsche bringen. In der Ferne von Gesellschaft und Sitte nutzt Leonardo seine betörenden Talente aus, um Cristaline über die Folgen ihres gemeinsamen Handelns mit fadenscheinigen Argumenten hinwegtrösten zu können. Folgt man Frau Minnetrost im "Zauberring", entbehrt solch ein *endliches* Leben im flüchtigen (Kunst-)Genuß aller Ordnung, denn

im innersten, heiligsten Funken des Daseins muß das Band angeknüpft werden, an Vater und Mutter und Geschwister, oder an ein liebendes Weib [...]; sonst ist es mit all anderm Lieben und Leben nichts Rechts. Ein Schatten, der über die Wiesen fährt!<sup>18</sup>

Unterschwellig werden sich Cristaline und Leonardo über ihren Verstoß gegen die Ehrvorstellungen und Stitten bewußt, ebenso dumpf oder betäubt nur meldet sich ihr schlechtes Gewissen zu Worte. Offensichtlich also lassen sich die von Fouqué als *beständig* ausgewiesenen Kontrollmechanismen der Gesellschaft weit weniger leicht zum Schweigen bringen, als Leonardo versichern möchte. Bald schon herrschen "Schrecken" und "Einsamkeit" (vgl. 203) zwischen dem Paar, langsam wächst in Cristaline das Grauen vor Leonardos »lichtscheuem« Gehabe: "Bist du es auch selbst, der da steht, Leonardo? [...] du hältst dich so im Dunkeln, tritt doch mehr ans Licht hinaus." (211) Cristalines Angst vor dem Teufel an seiner Seite, der das Paradies mit einem Nebel vor der Welt verbirgt, entspricht auf seiten Leonardos der kurze Reflex auf die Unverantwortlichkeit seiner Launen. Ohne Namen und Adelsbrief wird er niemals als zukünftiger Brautwerber auftreten können, in der Rolle des Verführers vergeht er sich jedoch an Cristalines Jungfräulichkeit und setzt sie damit der späteren Verachtung aus. Eine solche Verletzung der Frauenehre kann Leonardo nicht mehr tilgen, es klingt daher wenig überzeugend, versucht er der Geliebten zu versichern: "und für deinen Ruf Sorge nicht. Er ist gerettet; dafür muß ein anderer sorgen." (212) Im Grunde spielt der berauschte Sänger von nun an ein doppeltes Spiel und setzt seine Vernunft kalkülhaft ein. Tatsächlich sorgt der Teufel nur für die Zeit ihres Aufenthalts in der Waldeinsamkeit dafür, daß der Hof die Prinzessin nicht vermißt. Nicht minder geschickt gibt Leonardo vor, das Band zu binden, welches nach der Lehre der Frau Minnetrost Leben und Liebe sinnhaft aufeinander abstimmt: "In den Augen seiner Geliebten stand er als ein Priester der heiligen Poesie da". (213) Mit wahrhaft teuflischen Mitteln und Ausflüchten weckt er, der nicht ohne "Stolz auf eine so auserlesene Wonne" schaut, in Cristaline die Vorstellung, auch das Liebesfest stünde unter einer "göttlichen Huld". (vgl. ebd.) An diesem Wendepunkt erscheint nun auch Cristaline als ein Opfer, denn von dem Pakt zwischen Leonardo und dem Teufel erfährt sie erst nach einigen Tagen. Nur unterschwellig mag sie ahnen, mit welchen Mächten sich der Liebhaber eingedassen haben muß. Aber immer wieder berauscht vom momentanen Glück, weigert sich Cristaline noch, näheres über Leonardos Zukunft zu vernehmen: "Sprich nicht so wunderliche Dinge [...] ich verstehe dich nicht; ich scheue mich vor dir." (211)

Ihre Rückkehr an den Hof muß angesichts dieser Ängste und wechselweisen Selbsttäuschungen auch nicht mehr als Übergang aus einer Welt in die andere beschrieben werden. Bezeichnenderweise ist es ja auch eine Waldhütte, aus der die beiden ins Dickicht des Alltags zurückkehren. Diese Ähnlichkeit zwischen Paradies und Welt erklärt auch die stets nur kurzen Phasen, in denen die Liebenden sich ihres Handelns moralisch bewußt werden. Wieder am Hofe angelangt, verlängern Cristaline und Leonardo ihr scheinbar geweihtes Glück um einige Tage, selbst der Herzog reagiert beeindruckt auf den wundermächtigen Propheten, den er "wie den Gesandten einer höhern Macht" ehrt und empfängt. (213) In dieser Zeit verspielt Leonardo nun auch endgültig seinen durchtriebenen Verstand. Um den Kummer über das bevorstehende Ende beschwichtigen zu können, fleht er mit Macht und Trotz die betörende Muse um Beistand an: "auf, ihr farbigen, Labung spendenden Horen, auf zum letzten Reihen, und schmückt ihn mir scheidend mit euern allerliebsten Blumen!" (214) Unmittelbar vor

Bekanntwerden des Betrugs verliert dieses neuerlich beschworene Bild der Blumen als Symbol der Bindung zwischen dem Sänger und der Prinzessin an Glaubwürdigkeit. Hatte er als treuer Minnediener einst die knospenhafte Reinheit und Keuschheit Cristalines gefeiert, so deutet der überreiche Blumenschmuck, den er jetzt wortgewaltig besingt, den Herbst seiner Leidenschaften voraus. Die zu Arabesken gewundenen Sträuße verschleiern nur die Furcht voreinander und helfen die Verzweiflung zu kaschieren, die sich in Leonardo abzuzeichnen beginnt. Darüber hinaus dient diese metaphorische Umschreibung eines Tanzes auf dem Vulkan dem Erzähler dazu, das scheinbar heitere Verhältnis zwischen dem Hof und Leonardo noch plastischer herausarbeiten zu können. Der Versuch, im "fröhlichem Rausch" und mit "Spielereien die Zeit in wechselnder Lust zu vertreiben", kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß Leonardos Lieder sein "kaltes Entsetzen" vor dem Eklat übertönen sollen. (vgl. 214f.) Weil er weiß, daß der Herzog auch in bester Festtagslaune einer Eheschließung nicht zustimmen wird, pflegt Leonardo trotzig seinen guten Ruf als treuer Minnebarde und wiegt die Hofgesellschaft mit seinen Gesängen in jenen Schlaf, der das Leben als ein Traum erscheinen läßt. Aus dieser Perspektive betrachtet, tritt Leonardo nun noch als Versucher auf, der mit all seinen Täuschungsmanövern den von ihm selbst zuvor geläuterten Hof neuerlich »verdirbt«.

Für den bürgerlichen Leser ist Leonardo als Mensch und Künstler zu diesem Zeitpunkt bereits moralisch gescheitert, raubt er sich doch alle Möglichkeiten der Selbstkontrolle und individuellen Verantwortlichkeit: "Dem Verstande sein Recht, aber nur sein dienstbares Recht. Die Muse bleibt seine allgewaltige Lehns-Herrin. Wir Dichter gleichen mit Nichten der dampf- und krampfhaft berauschten Pythia."<sup>19</sup> Leonardos Willkür und »Lebenslust« markieren insofern als künstlich geschaffenes Paradies eine Weltferne, die dem Bürger Fouqué verdächtig bleibt. Drei Jahre nach Erscheinen des Märchens mahnt er sein Publikum:

Denn wisset, die Zeit des Schlafens und Kannengiesserns ist vorbei. Ihr freuet Euch, daß die Fürsten die Mündigkeit der Völker anerkannten, freut Euch nun auch, daß der Himmel sie anerkennt, indem er Euch fortan keine Träumerei mehr zulassen will.<sup>20</sup>

Als der Komplott entdeckt wird, stößt der Hof den Sänger entsetzt von sich. Ebenso schnell begreift Leonardo, daß die ehemals für den Heil-Künstler gelockerten Sitten der feinen Gesellschaft nun wieder massiv vorgeschoben werden, um seine Vertreibung zu rechtfertigen: "Ich will es wissen, was ihr Verrückten, Satansbetörten gegen mich habt." (219) Mit dieser Entscheidung gegen Leonardo behauptet sich die Geltungsmacht der tradierten Ehrformen, so daß sich der Hof und Leonardo wieder völlig fremd gegenüber stehen. Zumindest auf den ersten Blick läßt Fouqué die Erzählung mit dieser Wende der Ereignisse an ihren Ausgangspunkt zurückkehren, denn an die Feier der Rückkehr des ungleichen Paares schließt wieder das Bild einer neuerlich in Sittenkodizes erstarrenden Öffentlichkeit an. Aber mit seiner Entlassung aus den Hofdiensten wandelt sich auch Leonardos Verhältnis zur Welt. Klammert er sich nun an die süßen Erinnerungen an das Liebesparadies, so überdeckt jetzt die »nordländische« Schwermut des schlichten Weltmenschen die Leichtlebigkeit des früheren Träumers.

Darüber kann auch der vorübergehende "Mut und Stolz" nicht hinwegtäuschen, mit dem er Satans Vorschlag zu trotzen versucht, ihm doch noch das "Lumpenseelchen" zu überschreiben. (217) Auf diese Absage geht der Teufel ganz ohne jede Enttäuschung ein, weiß er doch, daß hinter Leonardos siegesgewisser Christlichkeit noch immer der die Welt verklärende Ästhet seine Ansprüche geltend macht. Von diesem unausgegorenen Seelenstreit zeugen auch die aus Fouqués Sicht äußerst widersprüchlichen Worte, mit denen Leonardo seinen Versucher zu vertreiben hofft: "Die Seele bleibt mein, zum Trost in allem Elend mein die Erinnerung der vierzehn glücklichen Tage." (217) Innerhalb dieser unerlösten Wirklichkeit wird sich der von vergangenen Bildern verzauberte Verstand kaum auf die selbst vom Teufel zähneknirschend als ewiggültig ausgewiesene Heilzusage und die "Sicherheit in dem frommen, genügsamen Herzen" besinnen können. (218) Unzufrieden mit der bescheiden gelebten inneren Gesinnung, wird der ehemals nach Lust und Abwechslung ausschauende Jäger jetzt zur Beute einer weltverhafteten Versuchung. Doch auch diese Flucht wird ebenfalls scheitern. Längst schon schmiedet der Teufel seinen letzten tückischen Angriff, denn was ihm noch fehlt im Reigen seiner Diebereien, ist das Herz des Sängers.

An die Stelle einer wehmütigen Rückschau müßte nun aber, wie Fouqué darlegt, eine weitsichtigere Auseinandersetzung mit dem Vergangenen und den Zielen der Zukunft treten; nur so könnte Leonardo seine Seele noch retten:

Wohin wir nicht mehr wirken können, da sollen wir auch nicht grübeln; vielmehr gebührt es unsrer Kraft, sich unzersplittert auf die uns angewiesene Laufbahn zu richten, und die heißt Zukunft!<sup>21</sup>

Für einen Augenblick spürt auch Leonardo noch einmal diese "innere, unverlierbare Kraft", den Teufel in seine Schranken zu weisen und ihn wieder zum "minder kennbaren Schatten" (217) zu degradieren. Ganz dicht am Ziel der Scheidung des Inneren vom Zugriff der Welt, als "unbezwungener Kämpfer" (220), der die reine Seele als Heiligstes verklärt, sieht Leonardo ein, daß sein ganzes bisheriges Leben einem teuflischen Plan unterlag, den er selbst aber hätte vereiteln können. Nun aber rächt sich der Unwille, auf das schöne Erlebnis Verzicht leisten und die Welt als geläuterter Dichter vom erfahrenen Betrug unterrichten zu wollen: "Freilich steht es nicht in meiner Gewalt, Euch mit dem schlimmen Dorn bekannt zu machen [...], geht nur, ihr Betrognen." (220) Begreift Leonardo noch in seinen Depressionen, daß der Teufel als Teil seiner Seele den Geist mit Gauklereien zu ködern versucht und in seinem Verlangen streng zurückgedrängt werden muß, so steht er fast schon wieder in der christlichen Verheißung, die für den weltlichen Teil des Menschen eine gewisse stoische Ruhe und Vertrauensseligkeit garantiert. Tapfer stellt sich Otto von Trautwangen, das idealisierte Gegenbild Leonardos, an der Weltgrenze zum Chaos den Herausforderungen des Bösen:

Ich danke meinem lieben Herrgott, daß er mich wieder in die Gegend hinschickt, wo meine furchtbaren Rätsel wohnen. Sie hätten mir sonst ja immerdar im Hintergrunde des Herzens gelauert; nun wird es mit einem einzigen tücht'gen, wenn auch vielleicht etwas schreckhaften Dreinschauen abgemacht.<sup>22</sup>



Während Trautwangen die Ränder der Welt *durchforscht*, die sich in seiner Seele wiederfinden, ergibt sich Leonardo hingegen der Verzweiflung über sein Schicksal.<sup>23</sup> In dieser scheinbar ausweglosen Situation besinnt er zudem noch auf die dem Nordländer nachgesagten Tugenden und ermahnt sich zur Treue dem Teufelsversprechen gegenüber. Da sich Leonardo ans Dunkel-Ohnmächtige gebunden sieht, übereignet er Satan sein Herz, das sich aus Furcht, das Vergangene zu verlieren, vor der Welt verschließt: "Wer nicht glücklich mehr ist, war es doch einstmals, und der frohen Erinnerung Tempelgebäu leuchtet in mir, unzugänglich deiner zerstörenden Faust." (220) Folgt man Fouqués vielfältigen Anspielungen auf den bürgerlichen Tugendkanon, so stürzt Leonardo dieser trotzig formulierte Verzicht auf jeden Lebensmut in eine chaotische Verzweiflung: "ordentliche Ruhe findet der Mensch doch nicht eh'r, bis er ins klare gebracht hat, was ihm so wild im Sinne auf- und abrauscht".<sup>24</sup>

Beschleunigt wird sein Niedergang, als sich Leonardo eingestehen muß, daß er Cristaline nur ein "billiger Ersatz" war, der ihr gleich nach der Entlarvung des Paktes "in freudloser dürftiger Gestalt" (vgl. 222) erscheint. Eigentlich sind seine Lieder, wie er von Cristaline, der Versteinerten, selbst noch einmal deutlich zu verstehen bekommt, der Angebeteten "niemals in das Gemüt gedrungen". (222) Auf sie wirkte die Kunst nur wie ein Gift, nach dessen Genuß sich keine Katerstimmung, sondern nüchtern-herablassende Eisekälte einstellt: "Mit dem Zauber seiner Miene starb auch die Täuschung über seine Poesie. Die ist nun ab und tot für mich wie der ganze Mensch." (ebd.) Dieser deutliche Hinweis, nur als Tröster gebraucht worden zu sein und nun als ein betrogener Betrüger verlacht zu werden, raubt Leonardo die Kraft, sich von seinen idealisierten Bildern zu lösen. Auch seine einzig erfolgreiche Imagination des Göttlichen, in der Orpheusszene, kommentiert er abschließend als sinnlos, da sie seinen Mitmenschen bloßes Lob abgefordert haben soll. Die euphorisch inszenierte Liebesbereitschaft weicht daher kurz vor dem Suizid einem radikalen Schuldeingeständnis, mit dem sich der Sänger eigentlich nicht minder verhärtet als der Hof. Kategorisch und vermeintlich rechtschaffen überträgt er die bürgerlichen Moralvorstellungen auf seinen eigenen »Fall«, erfährt aber die Pflicht, immer zu seinen Fehlern stehen zu müssen, als todbringende Strenge, die ihn die göttliche Heilzusage vollkommen überhören läßt. Damit löst er die Sitten aus dem Zusammenhang eines grundsätzlich geweihten Lebens und statuiert eines jener sprichwörtlichen Exempel. Seine düsteren Worte verraten, daß der »moralinsaure Zauberfinne« eigentlich der »Kunst des Südens« verfallen bleibt, jenem Reich, an dessen Grenzmarken Gott und Teufel gleichermaßen wachen. Was er als ein bewußt gesetztes Signal verstanden wissen möchte, seinen Tod als Eingeständnis der Unvereinbarkeit von Glück und hoher Kunst, kommt aus bürgerlicher Sicht einer trotzigen und launigen Farce gleich, der es in jeder Hinsicht an Aussagekraft mangelt. Ironisch stellt Fouqué den Sänger folglich vor die Entscheidung, als »zerrütteter« Bürger, der Herz und Verstand verspielt hat, auch mit seiner verzaubernden Kunst brechen zu müssen. Dafür bedarf es jedoch einer Bescheidenheit, die sich als Mittellage zwischen Lebensfreude und Pflichtbewußtsein zu gelebter Verantwortungsbereitschaft steigert. Garantiert sieht Fouqué diese bürgerliche Tugend nicht zuletzt durch die gottgeweihte Seele,

die einen Raum an Privatheit zur Verfügung stellt, in den sich der apathisch-ohnmächtige "pauci beati" zurückzieht, um von hier aus "die eigentlich bürgerliche Existenzform" zu gründen<sup>25</sup> Aus dieser Neubesinnung eigener Individualität wachsen dann auch wieder das Vertrauen in die Welt und das Staunen, von der eine heilsamere Kunst erzählt. Über den rehabilitierten Geiger Joseph heißt es:

Der ihm verliehene Künstlergeist, mitten in der kindlich hingebendsten Begeisterung zugleich treu gerichtet auf weise Forschung, trieb ihn gar bald an, das Meer zu ergünden, in welchem seine staunende Seele schwamm.<sup>26</sup>

Leonardo schließt sich aber jener dienstbaren Muse an, die das Leben versüßt und ihm zugleich die Augen vor den alltäglichen Sorgen schließt. Ergibt er sich schließlich dem "Feind aller Liebe und alles Lichts" (223), so bestätigt er im Grunde nur die Unerlöstheit und dauernde Selbsttäuschung der Welt. Dieses Scheitern und der rasche Umschlag von Hoffnung in Tod füllen als Beispiel eines mißverstandenen Gehorsams einmal weniger die »standhaften« Wertvorstellungen der Gesellschaft mit Leben. Nur einen Hoffnungsschimmer läßt der christliche Romantiker Fouqué, der als Erzähler ohne Kommentar diesen Untergang begleitet, seinen Lesern noch, denn das Ende Leonardos kann nicht als das Ende der Kunst interpretiert werden. Licht geht, wie Leonardo in seiner besseren Zeit erkannte, durch das Dunkle hindurch, und der "Tag [...] erhebt sich aus der Nacht, und die Nacht in ihrem tiefsten Ingrimme regt ihn nur glänzender auf und täuscht fortwährend sich selbst mit ohnmächtigem Kampf gegen ihren Herrn." (208)

- \* Der Beitrag erschien erstmals in ZfdPh 112. Bd. (1993), SH Neue Arbeiten zur Romantik, Hg. v. H. Steinecke, S. 97 – 116. Das Motto entstammt Friedrich de la Motte Fouqué: Lebensgeschichte. Aufgezeichnet durch ihn selbst, Halle 1840, S. 221.
- 1 Joseph von Eichendorff: Werke. Textred. v. Jost Perfahl, München 1970, Bd. 3, S. 857.
  - 2 Heinrich Heine: Werke und Briefe, hg. v. H. Kaufmann, <sup>2</sup>Berlin, Weimar 1972, Bd. 5, S. 135f.
  - 3 Fouqué: Werke. Auswahl in 3 Tln., hg. v. Walter Ziesemer, Berlin 1908, Bd. 1, S. 26.
  - 4 Fouqué: Göthe und einer seiner Bewunderer. Ein Stück Lebensgeschichte, Berlin 1840, S. 55.
  - 5 Zitiert nach Frank Max: Der Wald der Welt. Das Werk Fouqués, Bonn 1980, S. 337.
  - 6 Fouqué [Anm. \*], S. 368.
  - 7 Ebd., S. 190.
  - 8 Fouqué: Joseph und seine Geige. In: Ders.: Romantische Erzählungen, hg. v. Gerhard Schulz, München 1977, S. 391.
  - 9 Fouqué: Der Zauberring. Ein Ritterroman, hg. v. Gerhard Schulz, München 1984, S. 398.
  - 10 Fouqué [Anm. 8], S. 417. Christa E. Seibicke hat im Anschluß an A. Schmidt die These aufgestellt, Fouqué habe in "naiv-eindimensionaler Reduktion seiner Dichtung" die "natürliche Überlegenheit des Adels zu dokumentieren" und die "organisch-ständische Gesellschaft zu beschwören" versucht. (Friedrich Baron de la Motte Fouqué. Krise und Verfall der Spätromantik im Spiegel seiner historisierenden Ritterromane, München 1985, S. 165).
  - 11 Aus Fouqués Poetischem Tagebuch, daß Schmidt im Anhang seiner Biographie auszugsweise publizierte. Vgl. Arno Schmidt: Fouqué und einige seiner Zeitgenossen. Biographischer Versuch, Zürich 1988, S. 612.
  - 12 Zitiert wird nach der von Schulz herausgegebenen Ausgabe [Anm. 8], S. 197 - 223 (Zitatnachweise direkt im Text). Schulz hat sich in seinem Nachwort zum "Zauberring" [Anm. 9] erstmals näher mit der Zeitkritik und der "Höllenfahrt der Selbsterkenntnis" in Fouqués Werk auseinandergesetzt. Die »bürgerlichen« Ansätze in Fouqués Denken bleiben aber auch hier weitestgehend unberücksichtigt. Vgl. [Anm. 9], S. 474 u. 484.
  - 13 Fouqué [Anm. 4], S. 66.
  - 14 Schmidt [Anm. 11], S. 203 und Max der diese These ebenfalls vertritt, vgl. [Anm. 5], S. 302.
  - 15 Fouqué, zitiert nach Schmidt [Anm. 11], S. 611.
  - 16 Vgl. etwa Inge Stephans These, die generalisierend betont, Eros und Tod seien bei Fouqué untrennbar verbunden. (Weiblichkeit, Wasser und Tod. Undinen, Melusinen und Wasserfrauen bei Eichendorff und Fouqué. In: Weiblichkeit und Tod in der Literatur, hg. v. Renate Berger und Inge Stephan, Köln 1987, S. 136). Auch Schmidt [Anm. 11] spottet mehrfach über unerfüllte Träume Fouqués (z. B. S. 127).
  - 17 Fouqué [Anm. 8], S. 461. Dieses Motiv der Heil-Kunst gestaltet Fouqué auch im "Galgenmännlein" und in "Joseph und seine Geige".
  - 18 Fouqué [Anm. 9], S. 293.
  - 19 Fouqué [Anm. 4], S. 51f.
  - 20 Fouqué: Auch ein Wort über die neueste Zeit, Berlin 1815, S. 15.
  - 21 Ebd., S. 4.
  - 22 Fouqué [Anm. 9], S. 243.
  - 23 Schmidt, Max und Seibicke legen den Schwerpunkt ihrer Untersuchungen nahezu ausschließlich auf die tumbe Aggressivität der "Nordlandsritter [...] im heldenhaften Zweikampf". Vgl. Seibicke [Anm. 10] S. 201. Wenngleich Fouqué in seinen Ritterromanen gelegentlich zu solchen Typisierungen neigt, sollte nicht übersehen werden, daß seine »Helden« trotz ihrer Herkunft durchaus auch bürgerliche Züge tragen.
  - 24 Fouqué [Anm. 9], S. 245.
  - 25 Theodor W. Adorno, Max Horkheimer: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt/M. 1969, S. 88.
  - 26 Fouqué [Anm. 8], S. 402.