

BARBARA NEYMEYR

EXZENTRISCHER SUBJEKTIVISMUS

Zur Wirkung von Goethes *Werther* auf Tiecks
orientalischen Roman *Abdallah*

Offenbar blieb bisher unentdeckt, dass Ludwig Tiecks romanartiges, von der Forschung vernachlässigtes Frühwerk *Abdallah*¹ von Goethes Roman *Die Leiden des jungen Werthers* nachhaltig beeinflusst ist.² Das in Monographien und zahlreichen Aufsätzen bereits umfassend erforschte Feld der *Werther*-Rezeption lässt sich also noch um eine weitere intertextuelle Relation ergänzen. Dass sich Ludwig Tieck intensiv mit Goethe auseinandergesetzt hat, zeigt beispielsweise ein Brief, den er am 28. Dezember 1792 an seinen Freund Wilhelm Heinrich Wackenroder richtete: »gestern habe ich den Werther wieder gelesen, Goethe ist ein Gott, es griff mich sehr an.«³ Bereits am 5. Mai 1792 stilisierte Wackenroder seine empfindsame Freundschaft mit Tieck pathetisch nach dem Modell von

¹ Bis heute hat Tiecks Frühwerk, darunter auch *Abdallah*, in der Forschung nur geringe Resonanz erfahren. Diese Rezeptionssituation spiegelt auch das unlängst erschienene umfangreiche Tieck-Handbuch wider: Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. v. Claudia Stockinger u. Stefan Scherer, Berlin/Boston 2011. Von intertextuellen Bezügen zwischen Tiecks *Abdallah* und Goethes *Werther* ist hier nirgends die Rede.

² Zitiert wird nach den folgenden Ausgaben: Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände, hrsg. v. Friedmar Apel u.a. I. Abteilung: Sämtliche Werke, Bd. 8: Die Leiden des jungen Werthers. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen, in Zusammenarbeit mit Christoph Brecht hrsg. v. Waltraud Wiethölter, Frankfurt a.M. 1994, S. 9-267 [= Paralleldruck der Fassungen von 1774 und 1787]. Aus dieser synoptischen Edition zitiere ich (mit der Sigle W) die jeweils auf der rechten Textseite abgedruckte spätere Version des Briefromans von 1787. – Ludwig Tieck, Schriften in zwölf Bänden, hrsg. v. Hans Peter Balmes u. a. Bd. 1: Schriften 1789-1794, hrsg. v. Achim Höltner, Frankfurt a.M. 1991. Vgl. hier *Abdallah. Eine Erzählung*: S. 253-447. Höltners umfangreicher und sehr differenzierter Kommentar zu Tiecks *Abdallah* (ebd., S. 972-1038) benennt zwar eine Vielzahl von Quellen und Einflüssen, bietet aber keinen Hinweis auf die intertextuellen Korrespondenzen mit Goethes *Werther*. Tiecks *Abdallah* wird nach Höltners Edition zitiert; den Belegen stelle ich jeweils die Sigle A voran.

³ Wilhelm Heinrich Wackenroder, Werke und Briefe, Heidelberg 1967 [Photographischer Nachdruck der Ausgabe von 1938], S. 408.

Goethes *Werther* und bezog sich dabei auf eine narzisstisch grundierte Aussage Werthers: »Und wie werth ich mir selbst werde, [...] – wie ich mich selbst anbethe, seitdem sie mich liebt!« (W, S. 77).⁴

Einige Jahre später referiert Tieck in seinen Rezensionen *Die neuesten Musenalmanache und Taschenbücher (1796-1798)* geradezu enthusiastisch eine Passage aus Goethes *Werther*: »Sie erinnern sich der Stelle im *Werther*, wo dieser über die treue Nachahmung der Natur so schön und hinreißend spricht. Vielleicht sind nur wenige Leser dieses Meisterstücks von der darin liegenden Wahrheit so heftig ergriffen worden, als ich.«⁵ – Dezidiert grenzt sich Tieck von einer Poetologie ab, die auf bloße Mimesis der Natur zielt. Die Intention eines Dichters, der »die Natur nur so schildern und copiren will, wie er sie wirklich findet«, hält er für »bedenklich«.⁶ Seine Skepsis gegenüber ästhetischer Reproduktion der Wirklichkeit formuliert Tieck mit einer rhetorischen Frage: »Können wir denn die Natur wirklich so schildern, wie sie ist? Jedes Auge muß sie in einem gewissen Zusammenhange mit dem Herzen sehen, oder es sieht nichts [...]«.⁷ Indem Tieck die Naturdarstellung mit dem »Herzen« korreliert, beruft er sich auf ein Signalwort, das in Goethes *Werther* vom ersten Brief an zentrale Bedeutung erhält.

Mit seiner eigenen poetischen Programmatik orientiert sich Tieck an Werthers Absicht, sich »künftig allein an die Natur zu halten. Sie allein ist unendlich reich und sie allein bildet den großen Künstler« (W, S. 29). Wie Goethes *Werther*-Figur im Brief vom 26. Mai die Orientierung an einer konventionellen Regelästhetik verwirft, weil sie »das wahre Gefühl von Natur und den wahren Ausdruck derselben zerstören« würde (W, S. 29), so betont Tieck, »daß der Mensch, als denkendes und fühlendes Wesen, die Natur betrachtet«.⁸ Seines Erachtens wird »jeder poetische Mensch in eine Stimmung versetzt, in der ihm Bäume und Blumen wie belebte und befreundete Wesen erscheinen«.⁹ So kann die Natur für ihn sogar zur »Theilnehmerin seines Schmerzes oder seiner Leiden« avancieren.¹⁰

⁴ Wackenroder schreibt: »Werther sagt ganz himmlisch schön, daß er sich selber anbete, wenn seine Geliebte ihm die Neigung ihres Herzens kund täte [...]. O Tieck, ich möchte mich auch selber anbeten, wenn ein Mensch, wie Du, dessen Worte mir Orakel sind, mich so mit dem veredelten Bilde meiner selbst in Rausch und Taumel versetzt« (ebd., S. 282).

⁵ Ludwig Tieck, *Die neuesten Musenalmanache und Taschenbücher (1796-1798)*, in: Ludwig Tieck, *Kritische Schriften*, Bd. 1, Leipzig 1848 [Photomechanischer Nachdruck Berlin/New York 1974], S. 75-132, hier S. 82.

⁶ Tieck (ebd.), S. 82.

⁷ Tieck (ebd.), S. 82.

⁸ Tieck (ebd.), S. 83.

⁹ Tieck (ebd.), S. 82.

¹⁰ Tieck (ebd.), S. 83.

In dem Text *Goethe und seine Zeit*, den Ludwig Tieck den *Gesammelten Schriften von J. M. R. Lenz* als Einleitung vorangestellt hat, erklärt er noch im Jahre 1828 emphatisch: »Im Werther zeigte sich die ganze ungeheure Macht des jungen Autors. Vielleicht hat noch niemals ein Buch eine solche Wirkung auf eine ganze Nation hervorgebracht.«¹¹ Tieck konstatiert: »Wir fühlen unbedingt, im Götz und Werther ist das Höchste erreicht.«¹² Die Argumentation, mit der er sich in seinen Rezensionen *Die neuesten Musenalmanache und Taschenbücher (1796-1798)* vom ästhetischen Postulat einer strikten Mimesis der Natur abgrenzt,¹³ macht evident, dass seine eigene Programmatik auf den Typus einer ›Seelenlandschaft‹ zielt, die durch Naturdarstellungen in Goethes *Werther* auf geradezu paradigmatische Weise exemplifiziert wird, vor allem in den Briefen vom 10. Mai, vom 18. August und vom 12. Dezember. An diese Tradition schließt Tieck an, indem er in seinem Frühwerk *Abdallah* suggestive Landschaften strategisch als Medium einer zerrissenen Psyche inszeniert und sie zugleich pathetisch überhöht. Trotz deutlicher Differenzen zeichnen sich hier aufschlussreiche Kontinuitäten ab, die Charakteristika der Sturm-und-Drang-Literatur mit Spezifika der Romantik verbinden.

Zuvor lässt bereits Tiecks Prosaskizze *Ryno* Reminiszzenzen an Goethes *Werther* erkennen.¹⁴ Tieck verfasste sie 1791 als Schlusskapitel für den Schauerroman *Die eiserne Maske. Eine schottische Geschichte von Ottokar Sturm*, den sein Lehrer Friedrich Eberhard Rambach 1792 unter diesem Pseudonym veröffentlichte.¹⁵ – Schon der ungewöhnliche Name der von Todesphantasien umgetriebenen Ryno-Figur erinnert hier an Goethes Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers*. Denn in den von Werther rezitierten Ossian-Passagen wird eine Figur als »stattlicher Ryno!« apostrophiert (W, S. 233); wenig später ist sogar ein Kapitel mit dem Namen des Helden »Ryno« betitelt (W, S. 237).¹⁶ Auch die auf Ryno

¹¹ Ludwig Tieck, *Goethe und seine Zeit*, in: Ludwig Tieck, *Kritische Schriften*, Bd. 2, Leipzig 1848 [Photomechanischer Nachdruck Berlin / New York 1974], S. 171-312, hier S. 210.

¹² Ludwig Tieck, *Goethe und seine Zeit* (ebd.), S. 257.

¹³ Vgl. Tieck, *Die neuesten Musenalmanache und Taschenbücher* (a. a. O.), S. 82.

¹⁴ Ludwig Tieck, *Ryno*, in: Ludwig Tieck, *Werke in vier Bänden*, hrsg. v. Marianne Thalmann, Bd. I: *Frühe Erzählungen und Romane*, Darmstadt 1980, S. 7-19.

¹⁵ Vgl. dazu Wolfgang Rath, *Ludwig Tieck: Das vergessene Genie. Studien zu seinem Erzählwerk*, Paderborn 1996, S. 53-54, 401. – Tiecks Teil-Autorschaft ist im Briefwechsel mit Wackenroder dokumentiert. Am 29. Mai 1792 schreibt Tieck über *Die eiserne Maske*: »Hast du sie schon gelesen? Lies sie doch, das letzte Kapitel ist ganz von mir, einzelne unbedeutende Zusätze ausgenommen [...]. Auch vieles im vorletzten Kapitel ist von mir« (Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Werke und Briefe*, Heidelberg 1967 [Photographischer Nachdruck der Ausgabe von 1938], S. 311).

¹⁶ In ihrem extrem knapp gehaltenen Anmerkungsteil zu *Ryno* (a. a. O.) erwähnt Mari-

bezogene Aussage »die Zukunft lag vor ihm wie ein Abgrund voll schwarzer Nacht«¹⁷ erscheint als intertextuelle Reverenz an Goethes Briefroman. Am 15. November 1772 beschreibt Werther seine eigene Situation expressiv mit analoger Metaphorik: Er betont, dass sein »ganzes Wesen zwischen Seyn und Nichtseyn zittert, da die Vergangenheit wie ein Blitz über dem finstern Abgrunde der Zukunft leuchtet« (W, S. 181). Wie in Goethes *Werther* wird auch in Tiecks *Ryno* die räumliche Vorstellung des Abgrunds in die zeitliche Dimension transponiert.

Schon das von Tieck verfasste Abschlusskapitel über den wahnsinnig werdenden Mörder Ryno in Rambachs Roman *Die eiserne Maske* zeigt Affinitäten zu Goethes berühmtem *Werther*-Roman, insbesondere zu den Ossian-Passagen.¹⁸ Bereits in Goethes *Werther* treten das Wahnsinnsmotiv und die Thematik des Mordes hervor, wenn sich der Protagonist mit dem wahnsinnigen Blumensucher und mit dem zum Mörder gewordenen Bauernburschen konfrontiert sieht (W, S. 187-189, 203-209). Auf ominöse Weise repräsentieren diese Nebenfiguren einen mit unglücklicher Liebe verbundenen radikalen Subjektivismus. Diese Grundtendenz entspricht dem psychischen Extremismus Werthers.

anne Thalmann zwar, dass Toskar und Carno als Heldenfiguren in James Macphersons *Ossian* vorkommen. Dennoch identifiziert sie Ryno selbst nicht als Ossian-Figur. Und auch die intertextuellen Bezüge zur Ossian-Rezitation in Goethes *Werther*-Roman entdeckt sie nicht. – Wolfgang Rath erkennt »Ryno« zwar als »Ossian-Figur«, als »emphatische und krafttitanische Figur für Subjektivität«, aber auch ihm entgehen die intertextuellen Korrespondenzen mit Goethes *Werther*-Roman. Vgl. Wolfgang Rath, Ludwig Tieck: Das vergessene Genie (a. a. O.), S. 48. Dem »Schauerkapitel ›Ryno‹« widmet Rath in seinem Buch eine Passage (S. 42-49), die allerdings nur punktuell auf den Text selbst eingeht. Rath sieht Tiecks Protagonisten Ryno »zwischen Größenwahn und Zerknirschung, kraftgenialem Gott- und barockem Vanitasgefühl, Subjektivität und Nihilität, Selbstüberhöhung und Selbstverlust« sowie »zwischen den Polen Terror und Horror« taumeln (S. 48).

¹⁷ Tieck, *Ryno* (a. a. O.), S. 10.

¹⁸ Schmidt hält es für »sehr wahrscheinlich«, dass sich Tieck Ende 1790 »zum ersten Mal intensiv mit Macphersons Dichtung« beschäftigt hat, und sieht auch Goethes *Werther* als mögliche »Primärquelle für intertextuelle Referenzen« an. Allerdings bietet Schmidt keinen Hinweis auf die Ossian-Rezeption in Tiecks *Abdallah* (Wolf Gerhard Schmidt, ›Homer des Nordens‹ und ›Mutter der Romantik‹. James Macphersons *Ossian* und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur. Vier Bände, Berlin / New York 2003-2004, Bd. 2: S. 991, 990).

METHODISCHE PRÄMISSEN: ZUR POSITIONIERUNG IM INTERTEXTUALITÄTSDISKURS

Die Forschungskontroversen der vergangenen Jahrzehnte zum Themenfeld der Intertextualität lassen es naheliegend erscheinen, zunächst die methodischen Prämissen für die folgende vergleichende Analyse zu klären. Schon seit Jahrzehnten haben Intertextualitätstheorien in den Literaturwissenschaften Konjunktur.¹⁹ Mit unterschiedlichen Implikationen rekurrieren sie auf die Grundtatsache, dass literarische Texte auf vielfältige Weise mit der kulturellen Tradition vermittelt sind. Bereits seit der Antike beziehen sich poetische Texte durch Zitate und Allusionen auf frühere Werke, indem sie diese imitieren, kreativ transformieren oder parodieren. Aber erst 1967 prägte die Poststrukturalistin Julia Kristeva den Begriff ›Intertextualität‹.²⁰ In ihrem Konzept nimmt sie zwar auf ein längst bekanntes Phänomen Bezug, reflektiert es aber mit neuartiger Radikalität. Seit den 1970er Jahren hat die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Formen intertextueller Einflüsse kontroverse Debatten entzündet.²¹ Bis heute gilt ›Intertextualität‹ als heterogen: »Der Begriff erscheint vorerst nicht disziplinierbar, seine Polyvalenz irreduzibel.«²²

Zwei konträre Positionen stehen einander diametral gegenüber. Bereits an der Frage, ob sie unter bestimmten Voraussetzungen auch miteinander kompatibel sein könnten, scheiden sich die Geister.²³ Der traditionellere

¹⁹ Zu wichtigen Prämissen der Intertextualitätsforschung vgl. insbesondere den folgenden Sammelband: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, hrsg. v. Ulrich Broich u. Manfred Pfister unter Mitarbeit v. Bernd Schulte-Middelich, Tübingen 1985 (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft Bd. 35). Pfister betont die notwendige »Differenzierung von unbewußter oder bewußter und von nicht-intendierter oder intendierter Intertextualität und damit von Intertextualität als Beziehungspotential oder als dessen Aktualisierung« (Manfred Pfister, Konzepte der Intertextualität, in: Intertextualität (ebd.), S. 1-30, hier S. 23). Vgl. außerdem Peter Stocker, Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien, Paderborn 1998 (Explicatio), S. 49-72.

²⁰ Vgl. dazu Oliver Scheiding, Intertextualität, in: Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven, hrsg. v. Astrid Erll u. Ansgar Nünning unter Mitarbeit v. Hanne Birk u. Birgit Neumann, Berlin/New York 2005, S. 53-72, hier S. 53.

²¹ Vgl. dazu die instruktive Darstellung moderner Intertextualitätskonzepte seit Bachtin durch Manfred Pfister, Konzepte der Intertextualität, in: Intertextualität, s. Anm. 19, S. 1-30.

²² Renate Lachmann, Ebenen des Intertextualitätsbegriffs, in: Das Gespräch, hrsg. v. Karlheinz Stierle u. Rainer Warning, München 1984 (Poetik und Hermeneutik Bd. 11), S. 133-138, hier S. 134.

²³ Oliver Scheiding (a. a. O., S. 64) und Richard Aczel halten die konträren Positionen zu Recht für prinzipiell unvereinbar (Richard Aczel, Intertextualität und Intertextualitätstheo-

Intertextualitätsbegriff bezieht sich konkret auf einzelne literarische Werke und bezeichnet die in ihnen eruierbaren Anspielungen auf poetische Prätexte, die dann möglichst präzise zu ermitteln und auf ihre jeweilige Funktion hin zu befragen sind. Gérard Genette definiert ›Intertextualität‹ in seiner Abhandlung *Palimpseste* recht vage als »Beziehung der Kopräsenz zweier oder mehrerer Texte«, versteht darunter »in den meisten Fällen« die Anwesenheit »eines Textes in einem anderen Text« und differenziert zwischen Zitat, Anspielung und Plagiat.²⁴ – Von Intertextualität im Sinne von Einzeltextreferenzen unterscheiden sich die neueren post-strukturalistischen und dekonstruktivistischen Ansätze fundamental: Sie erweitern den Gegenstandsbereich von Intertextualität so sehr, dass er geradezu ins Universelle expandiert – mit gravierenden theoretischen Implikationen und analysepraktischen Konsequenzen. Denn an die Stelle der Fokussierung auf einen konkreten individuellen Text tritt die Perspektive auf Textualität als solche. Während der deskriptiv auf Einzeltexte bezogene Intertextualitätsbegriff die Autonomie der Autorinstanz und die Einheit des Werkes voraussetzt, unterminiert das Konzept von Julia Kristeva alle herkömmlichen Vorstellungen von Autor, Werk und Leser so weitgehend, dass sich daraus nicht nur die Verabschiedung der Intentionalität des Autors ergibt, sondern sogar die Infragestellung jeglicher Subjektautonomie.²⁵

rien, in: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, hrsg. v. Ansgar Nünning, 4., aktualisierte u. erweiterte Aufl. Stuttgart/Weimar 2008, S. 330-332, hier S. 332). Manfred Pfister (a. a. O., S. 25) und Bernd Stiegler hingegen tendieren zur Annahme einer Kompatibilität der divergenten Theorien (Bernd Stiegler, Intertextualität: Einleitung, in: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart, hrsg. u. kommentiert v. Dorothee Kimmich, Rolf Günter Renner u. Bernd Stiegler, Stuttgart 1996, S. 327-333, hier S. 331).

²⁴ Gérard Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Aus dem Französischen v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 1993 (edition suhrkamp Neue Folge Bd. 683), S. 10. [Titel der Originalausgabe: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982.]

²⁵ Symptomatisch für diese Tendenz erscheint auch der sehr problematische, aber dennoch erstaunlich wirkungsmächtige Essay *Der Tod des Autors* von Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, in: Manteia 1968, S. 12-17. Dieser paradigmatische Essay des Poststrukturalismus wurde später in der Barthes-Werkausgabe publiziert: Roland Barthes, *Cŕuvres complètes*, hrsg. v. Éric Marty, Paris 1994, Bd. 2: 1966-1973, S. 491-495. Vgl. auch die deutschsprachige Version: Roland Barthes, *Der Tod des Autors* [Übersetzt v. Matias Martinez], in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hrsg. v. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez u. Simone Winko, Stuttgart 2000, S. 185-193. – Zur Kritik an den provokativen Thesen und am argumentativen Duktus dieses Essays vgl. Barbara Neymeyr, *Die Wiederbelebung des Autors und die Renaissance des Werks. Plädoyer für eine kulturhistorisch reflektierte Hermeneutik in der Literaturwissenschaft*, in: *Internationales Jahrbuch für Hermeneutik* 6 (2007), S. 93-112. Erweiterter Wiederabdruck: Barbara Neymeyr, *Utopie und Experiment. Zur Literaturtheorie*,

Unter Rekurs auf Michail Bachtins Theorie der Dialogizität, Polyphonie und Heteroglossie²⁶ entwickelt Julia Kristeva ihr Konzept der ›intertextualité‹, in dem sie den Textbegriff kultursemiotisch erweitert:²⁷ Sie bezeichnet den Einzeltext als »ein Mosaik von Zitaten«,²⁸ das durch die Transformation anderer Texte zustande komme, und versteht die Kultur selbst als einen universellen Text, in dem alle individuellen Texte aufgehoben seien. Auch Roland Barthes betrachtet den Text als »ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur«, als einen »vieldimensionalen Raum, in dem sich verschiedene Schreibweisen, von denen keine einzige originell ist, vereinigen und bekämpfen«.²⁹ An die Stelle individueller Leistung soll hier das intertextuelle ›Spiel‹ der Literatur als kollektiver Produktionsprozess in einem Kosmos von Texten treten, die universell miteinander vermittelt sind und in einer unabschließbaren Dynamik der Sinnvervielfältigung aufeinander verweisen. In Konzepten dieser Art³⁰ verliert der Terminus ›Intertextualität‹ allerdings seine Differenzierungsfunktion und damit seine Existenzberechtigung.

Unter den Prämissen des poststrukturalistischen Ansatzes würde sich auch das produktive intertextuelle Spannungsfeld zwischen Goethes *Werther* und Tiecks *Abdallah* in universeller Intertextualität auflösen und dadurch seinen besonderen Status als Terrain für intertextuelle Analysen verlieren. Präzise Textvergleiche mit der Intention, die literarische Potenz konkreter intertextueller Referenzen zu entdecken, erübrigen sich, wenn

Anthropologie und Kulturkritik in Musils Essays, Heidelberg 2009 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte Bd. 265), S. 217-240.

²⁶ Vgl. Michail M. Bachtin, Das Wort im Roman, in: Textsemiotik als Ideologiekritik, hrsg. v. Peter V. Zima, Frankfurt a. M. 1972, S. 183-193. Michail M. Bachtin, Die Ästhetik des Wortes, Frankfurt a. M. 1979.

²⁷ Julia Kristeva, Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman, in: Critique 23 (1967), Nr. 239, S. 438-465. [Deutsche Übersetzung: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman, in: Literaturwissenschaft und Linguistik: Ergebnisse und Perspektiven, hrsg. v. Jens Ihwe, Frankfurt a. M. 1972, Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, II: S. 345-375.] Leicht revidierte Version in: Julia Kristeva, Sémeiotiké: Recherches pour une sémanalyse, Paris 1969, S. 143-173.

²⁸ Kristeva schreibt: »tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité« (Julia Kristeva, Sémeiotiké (ebd.), S. 146).

²⁹ Roland Barthes, Der Tod des Autors, s. Anm. 25, S. 190.

³⁰ In diesem Sinne statuiert Culler »the intertextual nature of any verbal construct« (Jonathan Culler, The Pursuit of Signs, London 1981, S. 101). Grivel erklärt: »Il n'est de texte que l'intertexte« (Charles Grivel, Thèses préparatoires sur les intertextes, in: Dialogizität, hrsg. v. Renate Lachmann, München 1982, S. 237-248, hier S. 240). Und Harold Bloom bestreitet sogar die Existenz von Einzeltexten: »there are no texts, but only relationships between texts« (Harold Bloom, A Map of Misreading, New York 1975, S. 3).

Textualität grundsätzlich mit Intertextualität identisch und dadurch jeder Text von vornherein intertextuell sein soll. So gibt auch Pfister den »prägnanteren strukturalistischen oder hermeneutischen Modellen«, die sich auf »bewußte, intendierte und markierte Bezüge« zwischen Texten beziehen, zu Recht den Vorzug gegenüber dem »globale[n] Modell des Poststrukturalismus, in dem jeder Text als Teil eines universellen Intertexts erscheint«. ³¹

Plausibler und viel besser operationalisierbar als poststrukturalistische Intertextualitätstheorien sind meines Erachtens die moderateren Konzepte von Intertextualität, die sich auf Beziehungsgeflechte zwischen Einzeltextreferenzen konzentrieren und keine Universalisierung des Intertextualitätsbegriffs vollziehen. Ihnen fehlt auch der dogmatische Absolutheitsanspruch poststrukturalistischer Ansätze. Schon Ulrich Broich argumentiert dafür, »zum ›harten Kern‹ der Intertextualität nur solche Fälle zu rechnen, in denen sich ein Text auf einen bestimmten, individuellen Prätext bezieht« und der Textbegriff »in einem engen Sinn« verwendet wird. ³² Von diesen Prämissen gehe auch ich in meiner intertextuellen Analyse aus. – In der Intertextualitätsforschung der vergangenen Jahrzehnte finden sich mehrere Konzepte, die bereits auf terminologische Differenzierungen zielen und sich dabei – mehr oder weniger erfolgreich – auch um eine Klassifikation verschiedener Typen von Intertextualität bemühen. ³³ – Dass Intertextualitätsforschung nicht zuletzt zu einem wichtigen Faktor des modernen Memoria-Diskurses avancieren kann,

³¹ Manfred Pfister, Konzepte der Intertextualität, in: Intertextualität, s. Anm. 19, S. 25.

³² Ulrich Broich, Zur Einzeltextreferenz, in: Intertextualität, s. Anm. 19, S. 48–52, hier S. 48.

³³ Besonders elaboriert ist das Instrumentarium von qualitativen und quantitativen Bewertungskriterien, das Manfred Pfister vorschlägt. Er führt die Begriffe ›Referentialität‹, ›Kommunikativität‹, ›Autoreflexivität‹, ›Strukturalität‹, ›Selektivität‹ und ›Dialogizität‹ als qualitative Skalierungsmerkmale von Intertextualität ein und nennt als quantitative Bewertungskriterien »die Dichte und Häufigkeit der intertextuellen Bezüge« und »die Zahl und Streubreite der ins Spiel gebrachten Prätexte« (vgl. Manfred Pfister, Konzepte der Intertextualität, in: Intertextualität, s. Anm. 19, S. 1–30, hier S. 26–30. – Gérard Genette unterscheidet zuvor bereits zwischen ›Intertextualität‹, ›Paratextualität‹, ›Metatextualität‹, ›Hypertextualität‹ und ›Architextualität‹. Vgl. Gérard Genette, Palimpseste, s. Anm. 24. Vgl. dazu die Darstellung und kritische Bewertung der Intertextualitätskonzepte in Barbara Neymeyr, Intertextuelle Transformationen. Goethes *Werther*, Büchners *Lenz* und Hauptmanns *Apostel* als produktives Spannungsfeld, Heidelberg 2012 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte Bd. 300), S. 7–29, zu Pfister und Genette vgl. ebd. S. 21–26. – Andere Perspektiven verfolgt Peter Stocker, Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien, Paderborn 1998 (Explicatio). Ob sich die Terminologie Stockers durchsetzen wird, der im Felde der Intertextualität zwischen Metatextualität, Palintextualität, Demotextualität, Thematextualität, Hypertextualität und Similtextualität differenziert, kann allerdings bezweifelt werden.

zeigt das Diktum von Renate Lachmann: »Das Gedächtnis des Textes ist seine Intertextualität.«³⁴

INSZENIERUNGEN DES SUBJEKTIVISMUS:
WERTHER-ALLUSIONEN IN TIECKS *ABDALLAH*

Während Goethes Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers* nach der Erstveröffentlichung im Jahre 1774 einen sensationellen Erfolg von internationaler Bedeutung hatte und bis heute zum Literaturkanon gehört, ist Tiecks *Abdallah* sogar unter Germanisten weniger bekannt. Die Schlusspartie dieses orientalischen Romans,³⁵ der von 1791 bis 1793, also schon kurz nach dem *Ryno*-Kapitel (1791) für Rambachs Roman *Die eiserne Maske* entstand und 1795 publiziert wurde, stellt ebenfalls den Tod eines wahnsinnig gewordenen Mörders dar. Vor allem aber weist Tiecks *Abdallah* markante, bislang unentdeckte intertextuelle Bezüge zu Goethes *Werther* auf, insbesondere zum Brief vom 18. August. Im stilistischen Duktus und im gedanklichen Gehalt unterscheidet sich Tiecks *Abdallah* allerdings deutlich von Goethes *Werther*: Im Gestus einer mitunter melodramatischen Schauerrromantik,³⁶ die bis in phantastische Dimensionen reicht, inszeniert Tieck eine destruktive Persönlichkeitsentwicklung, die

³⁴ Renate Lachmann, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a.M. 1990, S. 35.

³⁵ Den umfangreichen Text *Abdallah*, der in Hölters Edition, s. Anm. 2, fast 200 Seiten umfasst, klassifiziere ich im Folgenden als Roman, obwohl Tieck selbst ihn im Untertitel als *Eine Erzählung* bezeichnet hat. Bereits Roger Paulin ordnet *Abdallah* der Gattung Roman zu (vgl. Roger Paulin, Ludwig Tieck. Eine literarische Biographie. Aus dem Englischen übersetzt v. Hannelore Faden, München 1988, S. 54).

³⁶ Latente Selbstzweifel sind in der »Vorrede« spürbar, die Tieck seinem Frühwerk *Abdallah* glaubt voranstellen zu müssen (A, S. 255-256). Hier formuliert Tieck eine *Captatio benevolentiae*, »um jene Geburten der Phantasie zu rechtfertigen« (A, S. 255). – Berechtigt erscheint Tiecks Skepsis gegenüber dem eigenen Produkt angesichts der Passagen, in denen tatsächlich eine melodramatische Schauerrromantik dominiert. Sie lassen mitunter den Eindruck unfreiwilliger Komik entstehen. – In diesem Sinne beanstandet Friedrich Gundolf in Tiecks *Abdallah* die »Häufung der Effekte« und erklärt mit ironischer Pointierung, in diesem »Jugendwerk« schwelge Tieck »in prunkvollem Osten, extremer Seelenraserei, wilder Liebe, wahnsinnigem Zweifel, entsetzlicher Angst, Rache, Bosheit und gräßlichen Begebenheiten« (Friedrich Gundolf, Ludwig Tieck (1929), in: Ludwig Tieck, hrsg. v. Wulf Segebrecht, Darmstadt 1976 (Wege der Forschung Bd. 386), S. 191-265, hier S. 205). – Deutlich positiver als Gundolf urteilt Kremer, der in Tiecks früher Prosa, auch in *Abdallah*, »Tiecks Interesse für komplexe psychologische Konstellationen« erkennt und hier eine besondere »Aufmerksamkeit für abweichende Verhaltensweisen und deren Psychogenese in individuellen Lebensgeschichten artikuliert« findet (Detlef Kremer, *Frühes Erzählen* (Auftragsarbeiten, Kunst-

sich immer mehr zu dämonischen Exzessen steigert und groteske Szenarien mit unheimlichen Abgründen zur Folge hat.

Anfangs steht der naive Idealismus des Protagonisten Abdallah dem illusionslosen philosophischen Materialismus seines Lehrers Omar diametral gegenüber. Im weiteren Handlungsverlauf jedoch wird Abdallah durch Omar, der zwar eine freundliche Fassade kultiviert, aber letztlich als Medium des Dämons Mondal, des bösen Weltprinzips, fungiert, sukzessive mit einer nihilistischen Weltanschauung infiziert. Insofern kann Tiecks *Abdallah* als negativer Bildungsroman³⁷ charakterisiert werden. Denn der Protagonist durchläuft einen verhängnisvollen Prozess, in dem Desillusionierung durch Reflexion allmählich den vorherigen Enthusiasmus zersetzt. Mit subversiven Strategien verführt Omar ihn zu einer radikalen materialistischen Ausrichtung auf Genuss um jeden Preis, bis sein moralisches Ethos schließlich vollständig in zynischem Egoismus untergeht. Zu fatalen Grenzwerten von Abdallahs Subjektivismus werden Verzweiflung, Mord und Wahnsinn. Zu seiner inneren Zerrissenheit trägt außer dem durch den Intellekt vermittelten Nihilismus auch eine Liebesproblematik bei. Schließlich endet die fatale Entwicklung Abdallahs mit seinem psychischen und physischen Ruin.³⁸

Im Folgenden werde ich erstmals die motivischen Analogien herauspräparieren, an denen die intertextuelle Wirkung von Goethes *Werther* auf Tiecks *Abdallah* zu erkennen ist. Implizit nimmt Tieck auf die Relation zwischen Werthers pantheistischer Euphorie am 10. Mai und seiner realistischen Desillusionierung drei Monate später Bezug, indem er diese Perspektiven in seinem Roman *Abdallah* auf zwei Figuren verteilt: Omar, »der Lehrer Abdallahs, ein ehrwürdiger Greis« (A, S. 260), der sich zunächst als wohlwollend, liebenswürdig und lebenserfahren geriert, sich in der Schlusspartie aber selbst als mephistophelischer Verführer entlarvt (A, S. 445), reflektiert das Wesen der Natur im Dialog mit seinem Schüler, während sie gemeinsam in einer idyllischen Abendlandschaft spazierengehen. Abdallah zeigt sich von der Fülle des Lebendigen enthusiastiert

märchen), in: Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. v. Claudia Stockinger u. Stefan Scherer, Berlin/Boston 2011, S. 496–514, hier S. 498).

³⁷ Vgl. dazu Christa Karoli, Ideal und Krise enthusiastischen Künstlertums in der deutschen Romantik, Bonn 1968 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft Bd. 48), S. 194. Laut Karoli reicht »das Gespenstisch-Dämonische« in Tiecks *Abdallah* bis zu »einem wahren Teufelsspektakel exaltierter Phantasie« (ebd., S. 192). – Auch Karoli geht nicht auf die Ossian- und *Werther*-Rezeption Tiecks ein.

³⁸ Abdallahs desaströse Situation macht Tieck durch die Figurenperspektive evident: »Alles sagt sich von mir los, nur ich selber bleibe mir übrig. Vernichtung, stürme hervor! Brause heran, Verderben! – Hölle, öffne deine Arme!« (A, S. 438).

und gerät dabei in eine Euphorie, die bis in die Gestaltung einzelner Motive hinein von Werthers Pantheismus geprägt ist:

Der letzte Streif der Abendröte glimmte durch die Fichtenwipfel [...]. Verspätete Mücken spielten im Mondstrahle, Käfer summten träge und schläfrig um sie her [...]. – o sieh Omar! wie alle Geschöpfe sich freuen, wie alles lebt und im Leben glücklich ist! Sieh, wie die kleinen Fliegen von der Abendröte Abschied nehmen [...]. – O die lebendige Kraft die aus der Natur so unerschöpflich quillt und unzähligen Wesen Atem und Dasein gibt, – dieser Anblick erfüllt das Herz mit lautem überströmenden Dank gegen den, der so gütig alles aus dem Nichts hervorrief und zum Staube sprach: Lebe und sei glücklich! (A, S. 260-261).³⁹

Am 18. August blickt Werther wehmütig auf seinen mittlerweile verlorenen Enthusiasmus zurück, indem er sich an das »warme Gefühl« seines »Herzens an der lebendigen Natur« erinnert, das ihn »mit so vieler Wonne überströmte« (W, S. 105). Dann evoziert er die frühere Erlebnisintensität, indem er detailliert beschreibt, wie »die Millionen Mückenschwärme im letzten rothen Strahle der Sonne muthig tanzten, und ihr letzter zuckender Blick den summenden Käfer aus seinem Grase befreyte« (W, S. 105). Dabei imaginiert Werther »alle die unergründlichen Kräfte«, die in der Natur wirken, »die Geschlechter der mannichfaltigen Geschöpfe. Alles, alles bevölkert mit tausendfachen Gestalten« (W, S. 107). Und über allem »weht der Geist des Ewigschaffenden, und freut sich jedes Staubes der ihn vernimmt und lebt« (W, S. 107).

Eine intertextuelle Vermittlung zwischen den beiden Naturszenen entsteht durch die Motive Mücke, Käfer, Freude, Kraft und Sonnenuntergang, die in auffälliger Weise miteinander korrespondieren. Zugleich ergibt sich eine wichtige Analogie durch die Vorstellung des Schöpfungsaktes bei der Verlebendigung des Staubes. Sie ist nicht nur in Goethes *Werther*, sondern auch in Tiecks *Abdallah* in den Horizont einer pantheistischen Imagination integriert, die sich mit dem »überströmenden« Gefühl des »Herzens« verbindet. Zur spezifischen Atmosphäre der beiden Naturszenen tragen diese Momente maßgeblich bei. Außerdem intensiviert der Enthusiasmus, der sie grundiert, die intertextuelle Korrelation zwischen Goethes *Werther* und Tiecks *Abdallah*.

Die *Werther*-Reminiszenzen in Tiecks Erzählung reichen noch weiter: Erstaunt bemerkt der Protagonist Abdallah, dass sein Lehrer Omar –

³⁹ Auch Ribbat sieht die *Werther*-Reminiszenzen in Tiecks *Abdallah* nicht. Er deutet diese Textstelle in seiner Habilitationsschrift als »präromantisch« (Ernst Ribbat, Ludwig Tieck. Studien zur Konzeption und Praxis romantischer Poesie, Kronberg i. Ts. 1978, S. 26).

anders als er selbst – durch diesen »Anblick nicht heiter« gestimmt ist (A, S. 261). Auf seine irritierte Nachfrage hin erhält er die folgende Antwort, die ihn mit der »traurige[n] Wahrheit« konfrontiert (A, S. 261):

die Abendfliegen sind verschwunden, sie sangen der Sonne so wehmütig nach, denn es war das letztemal, daß sie sich in ihrem Strahl erquickten. – Diese Woge wirft das Leben an den Strand, die nächste Welle kömmt, verschlingt es wieder und senkt es in die tiefsten Abgründe. – Eine unendliche Schöpfung spielt itzt lebendig um dich herum, – und in der folgenden Stunde – liegt sie tot und verwest. – Eine Lebenskraft fliegt durch die Natur und Millionen Wesen empfangen wie ein Almosen auf einem Augenblick einen Funken Leben, sie sind – und geben dann ihr Leben wieder ab und werden toter Staub. Die Welt ist ein Gesang, wo ein Ton den andern verschlingt und vom nächsten verschlungen wird. – [...] Alles wird nur geboren um zu sterben [...] (A, S. 261).

Schon Werther beschreibt seine Desillusionierung am 18. August mit ähnlicher Radikalität. In seine Vanitas-Vision integriert er ebenfalls die symptomatischen Motive des Lebens, des Augenblicks, des Abgrundes, der Welle sowie die Vorstellung des Verschlingens. Und wie später die Omar-Figur in Tiecks *Abdallah* bringt zwei Jahrzehnte früher bereits Goethes Werther die Impression der Vergänglichkeit mit dem unendlichen Lebensstrom in Verbindung, in dem alles entsteht und vergeht:

Es hat sich vor meiner Seele wie ein Vorhang weggezogen, und der Schauplatz des unendlichen Lebens verwandelt sich vor mir in den Abgrund des ewigoffenen Grabes. Kannst du sagen: Das *ist!* da alles vorüber geht? da alles mit der Wetterschnelle vorüber rollt [...] in den Strom fortgerissen, untergetaucht und an Felsen zerschmettert wird; Da ist kein Augenblick, der nicht dich verzehrte [...]; mir untergräbt das Herz die verzehrende Kraft die in dem All der Natur verborgen liegt [...]. Himmel und Erde und ihre webenden Kräfte um mich her: Ich sehe nichts als ein ewig verschlingendes, ewig wiederkäuendes Ungeheuer (W, S. 107|109).⁴⁰

⁴⁰ Karl Philipp Moritz lässt den Protagonisten in seinem Roman *Anton Reiser* explizit auf Goethes Sturm-und-Drang-Roman Bezug nehmen und in einer identifikatorischen *Werther*-Lektüre schwelgen. Dabei referiert er sogar aus dieser Passage des Briefes vom 18. August. Hier sieht Anton Reiser »seine Betrachtungen über Leben und Dasein [...] fortgesetzt – »Wer kann sagen, das ist, da alles mit Wetterschnelle vorbeifliegt?« – Das war eben der Gedanke, der ihm schon so lange seine eigne Existenz wie Täuschung, Traum, und Blendwerk vorgemalt hatte. – « (Karl Philipp Moritz, *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman*, in: Karl Philipp Moritz: Werke in zwei Bänden, hrsg. v. Heide Hollmer u. Albert Meier, Bd. 1: Dichtungen und Schriften zur Erfahrungsseelenkunde, Frankfurt a.M. 1999, S. 85-518, hier S. 334-335).

Tieck adaptiert für seinen Roman *Abdallah* auch die pantheistischen Tendenzen Werthers. Schon im Brief vom 10. Mai lässt Goethe seinen Protagonisten in kosmischer Harmonie schwelgen. Bei der Wahrnehmung der »unergründlichen Gestalten« glaubt Werther sogar »das Wehen des Allliebenden« zu fühlen, »der uns in ewiger Wonne schwebend trägt und erhält« (W, S. 15). Und in Tiecks Roman philosophiert Omar im Gespräch mit seinem Schüler Abdallah: »alles ist nur *ein* Hauch, *ein* Geist wandelt durch die ganze Natur und *ein* Element wogt in der Unermeßlichkeit – und dieses ist *Gott!*« (A, S. 268).⁴¹ Dann fährt er fort: »der Unendliche [...] umarmt und durchdringt die Welt, *die Welt ist Gott*, in *einem* Urstoff steht er in Millionen Formen vor uns, wir selbst sind Teile seines Wesens! – Dies ist der tiefe Sinn von der Lehre seiner Allgegenwart« (A, S. 268).⁴²

Die elegische Retrospektive Abdallahs auf den naiven Enthusiasmus, der ihn erfüllte, bevor ihn Omar so radikal desillusionierte, entspricht bis in sprachliche Details der nostalgischen Sicht Werthers am 18. August. Im Rückblick auf die Euphorie, die ihm früher »das innere glühende heilige Leben der Natur eröffnete«, schreibt Werther: »wie faßte ich das alles in mein warmes Herz, fühlte mich in der überfließenden Fülle wie vergöttert« (W, S. 107).⁴³ Auf diese Vorstellung greift Abdallah zurück, wenn er

⁴¹ Wolfgang Rath hingegen, der in seiner Tieck-Monographie den Roman *Abdallah* nur knapp thematisiert, schreibt zu dieser Textstelle: »Abdallah gehen die Dimensionen von Herders Einheitsdenken auf« (Wolfgang Rath, Ludwig Tieck: Das vergessene Genie. Studien zu seinem Erzählwerk, Paderborn 1996, S. 415).

⁴² Peter Wesollek rätselt über die Quelle eines solchen Pantheismus, ohne Goethes *Werther* als Prätext in Betracht zu ziehen: »Woher immer Tieck den Gedanken von der Allgegenwart Gottes auch haben mag, gewiß ist jedenfalls, daß er in »Abdallah«, vor der Böhme und Schleiermacher-Lektüre, bereits geäußert wird« (Peter Wesollek, Ludwig Tieck oder Der Weltumsegler seines Innern. Anmerkungen zur Thematik des Wunderbaren in Tiecks Erzählwerk, Wiesbaden 1984, S. 108).

⁴³ Herrmann übt Kritik an der Textversion von 1787, in der Goethe die ursprüngliche Aussage des Erstdrucks von 1774 »verlohr mich in der unendlichen Fülle« (W, S. 106) durch die Formulierung »fühlte mich in der überfließenden Fülle wie vergöttert« substituiert (W, S. 107): »Dem klassischen Goethe mochte das »verlohr mich« von 1774 zu emotional und ganymedisch sein, so daß er es durch eine abgeschwächtere und blässere Formel ersetzte. Den Sinn des Satzes hat er damit zerstört« (Hans Peter Herrmann, Landschaft in Goethes *Werther*. Zum Brief vom 18. August, in: Goethes *Werther*. Kritik und Forschung, hrsg. v. Hans Peter Herrmann, Darmstadt 1994 (Wege der Forschung Bd. 607), S. 360-381, hier S. 368). – Diesem Verdikt Herrmanns ist allerdings entgegenzuhalten, dass Goethe in der späteren Fassung die Diskrepanz zwischen Werthers Gefühl von Universalharmonie und dessen Verlust markanter zum Ausdruck bringt. Insofern bietet diese Textversion eine konsequentere Weiterführung des Spannungsverhältnisses, das Werther am Anfang des Briefes vom 18. August mit der rhetorischen Frage artikuliert: »Mußte denn das so seyn, daß das, was des Menschen Glückseligkeit macht, wieder die Quelle seines Elendes würde?« (W, S. 105).

Omar in einem Zustand ratloser Resignation fragt: »Du hast mich Verachtung meiner selbst und der Welt gelehrt, wohin mit meiner Liebe, mit der ich sonst so warm die Natur umfaßte?« (A, S. 274). Darauf erwidert Omar – analog zu Werthers Evokation »des Allliebenden« (W, S. 15) – mit pantheistischer Konsequenz: »du sollst alles lieben« (A, S. 274).

Im Brief vom 12. Dezember schildert Werther schließlich die Überschwemmung eines Flusses mit dem Ambivalenz-Pathos der tradierten Erhabenheitsästhetik als »fürchterliches Schauspiel«: »Eine stürmende See im Sausen des Windes!« Und »die Fluth in fürchterlich-herrlichem Widerschein« (W, S. 213).⁴⁴ Tieck lässt das zweite Kapitel seines Romans *Abdallah*, das weitgehend aus der philosophischen Unterredung zwischen Abdallah und Omar besteht, mit einem Orkan enden, den er ebenfalls als erhabenes Naturschauspiel inszeniert. Dabei übernimmt er sogar Werthers Metaphorik, wenn er schildert, wie »die Gegend allgemach wie hinter einem schwarzen Vorhang hinabsank« (A, S. 270). Werther veranschaulicht seine Desillusionierung am 18. August mit dem Motiv des Vorhangs: »Es hat sich vor meiner Seele wie ein Vorhang weggezogen« (W, S. 107).

Die existentielle Orientierungslosigkeit des Menschen beschreibt Tiecks Omar-Figur mit einer auf die Antike zurückgehenden Vorstellung, die auch Goethe verwendete.⁴⁵ Omar thematisiert das Gefühl des Ausgeliefertseins auf »einem Meere«: »die unendliche See dehnt sich dir furchtbar unermesslich entgegen« (A, S. 262). – Schon Werther inszeniert in seinen Briefen mehrmals die Vorstellung des Unermesslichen und Unendlichen im Zusammenhang mit dem Meer. Dabei beruft er sich explizit auf Homers *Odysee*: »Wenn Ulyß von dem ungemessnen Meer und von der unendlichen Erde spricht, das ist so wahr, menschlich, innig, eng und geheimnißvoll« (W, S. 153). An anderer Stelle formuliert Werther in nostalgischer Retrospektive seine Sehnsucht nach dem »Ufer des ungemessenen Meeres«, das er metaphorisch als den »schäumenden Becher des Unendlichen« charakterisiert (W, S. 107). Auch im Hinblick auf die Gefäßmetaphorik korrespondiert Tiecks *Abdallah* mit Goethes *Werther*. Im Zusammenhang mit einer mitternächtlichen Kahnfahrt Abdallahs heißt es: »Der Fluß schien ein Becher voll goldenen Weins« (A, S. 319). Im Hinblick auf Aussagetendenz, motivische Gestaltung und sprachliche Details sind die Parallelen evident.

⁴⁴ Werthers Darstellung zufolge entsteht diese »stürmende See« dadurch, dass »der Fluß [...] übergetreten« ist und das »Thal überschwemmt« hat (W, S. 213).

⁴⁵ Zur antiken Seefahrtsmetapher, die im Laufe der Kulturgeschichte zum Topos avancierte, und zu ihrer Verwendung bei Goethe vgl. Barbara Neymeyr, *Navigation mit ›virtus‹ und ›fortuna‹*. Goethes Gedicht *Seefahrt* und seine stoische Grundkonzeption, in: Goethe-Jahrbuch 115 (1998), S. 29-44.

Auch Omars Überlegungen zur existentiellen Aporie des Menschen schließen an Goethes Briefroman an, in dem Werther über »die Wände« reflektiert, »zwischen denen man gefangen sitzt« (W, S. 23). Omar konstatiert: »Wir tapen ängstlich umher – und finden nur die Wände die uns eingeschlossen halten. Wir sehen nichts, als daß wir Gefangene sind« (A, S. 262). In Tiecks *Abdallah* wird das Motiv der Gefangenschaft bis zur Vorstellung eines klaustrophobischen Zustands gesteigert, der mit einem aporetischen Solipsismus⁴⁶ verbunden ist. Im Gespräch mit seinem Schüler Abdallah entwirft Omar implizit eine agnostizistisch-nihilistische Variante zum erkenntnistheoretisch akzentuierten Höhlengleichnis, das sich im Siebenten Buch von Platons *Politeia* findet.⁴⁷

Als Ausgangspunkt für dieses erkenntnistheoretisch perspektivierte Denkmodell Platons fungiert die Situation gefangener Höhlenbewohner, die von den Dingen der Außenwelt lediglich die Schatten wahrnehmen, die durch eine äußere Lichtquelle auf die Innenwände der Höhle geworfen werden. Infolge fehlender Welterfahrung identifizieren die Menschen diese Schatten irrtümlich mit den Dingen selbst. Gleichnishaft analogisiert Platon die Relation zwischen den realen Dingen und ihren bloßen Schatten mit dem Verhältnis zwischen den Ideen als den Urbildern und deren Abbildern in Gestalt der Einzelphänomene in der konkreten sinnlich erfahrbaren Welt. Dieses erkenntnistheoretische Modell bildet das Fundament des Platonischen Dualismus. In der *Politeia* führt Platon das Gleichnis noch einen Schritt weiter, indem er die Szenerie durch die Vorstellung eines philosophischen Führers ergänzt, der den Höhlenbewohnern den Weg ans Tageslicht ermöglichen will, um ihnen eine adäquate Erkenntnis der Wirklichkeit zu vermitteln, dabei jedoch mühsame Überzeugungsarbeit gegen ausgeprägte Widerstände leisten muss.

Im Unterschied zu Platon beschreibt Tiecks Omar-Figur die Gefangenschaft als prinzipiell unentrinnbar, mithin als existentiellen Dauerzustand:

Aber unsre Weisheit findet eine Felsenmauer vor sich, an die sie vergebens mit allen Kräften anrennt, – wir sind in einem ehernen Gewölbe eingeschlossen, wir sehen nichts, was wirklich ist, die schimmernden

⁴⁶ Auch Tiecks Erzählung *Der blonde Eckbert* ist durch ein Motivgeflecht aus Egozentrik, Solipsismus-Vorstellungen und Angst vor dem Wahnsinn bestimmt. Anders als in *Abdallah* kommt hier zusätzlich noch die Inzest-Problematik ins Spiel. Mit psychologischer Konsequenz treibt Tieck seinen Protagonisten in der Schlusspassage der Erzählung auf die für ihn traumatische Erkenntnis der realen Konstellation zu. Wie Abdallah stirbt daraufhin auch Eckbert im Zustand geistiger Umnachtung.

⁴⁷ Vgl. Platon, *Politeia* 514 a – 519 d. – In: Platon, *Sämtliche Werke*, Bd. 3: Phaidon. *Politeia*, in der Übersetzung v. Friedrich Schleiermacher mit der Stephanus-Nummerierung hrsg. v. Walter F. Otto, Ernesto Grassi u. Gert Plamböck, Hamburg 1958, S. 224-228.

Gestalten die wir wahrzunehmen glauben, sind nichts, als der Widerschein von uns selbst im glatten Erze (A, S. 262).

Die Differenz zu Platon hat in *Abdallah* auch erkenntnistheoretische Implikationen. Anders als Platon im Höhlengleichnis der *Politeia* schließt Tiecks Omar hier grundsätzlich jede Erkenntnis über die Welt und ihre Phänomene aus. Denn er sieht das Individuum hermetisch im »ehernen Gewölbe« des eigenen Bewusstseins eingesperrt und seine Perspektiven in monadenhaftem Selbstbezug auf das eigene Ego im Kerker reduziert. Mit diesem Denkbild lässt er zugleich jeden Anspruch auf eine adäquate Wahrnehmung der Wirklichkeit als illusionär erscheinen. In Tiecks *Abdallah* steigert sich die Problematik der Gefangenen, die Platon in seiner *Politeia* inszeniert, also bis zur existentiellen Aporie. In einem derartigen Gefängnis wird die Außenwelt nicht einmal durch Schatten realer Dinge repräsentiert. Was bleibt, sind die weltlosen Imaginationen eines projizierenden Ich, das nur noch das *factum brutum* der eigenen Gefangenschaft zu erkennen vermag.

Die Solipsismus-Thematik verbindet Tieck in *Abdallah* mit der Problematik des Narzissmus: Die Omar-Figur reduziert die Welt auf die Zweidimensionalität des Spiegelbildes, das sich als der bloße »Widerschein von uns selbst im glatten Erze« erweist (A, S. 262). Goethe gestaltet den Motivkomplex von Subjektivismus, Narzissmus⁴⁸ und Eskapismus im *Werther*-Roman ebenfalls als Symptomatik eines fatalen Wirklichkeitsverlustes. Mithin lässt sich Tiecks *Abdallah* auch unter diesem Aspekt als Resultat einer produktiven *Werther*-Rezeption lesen. Bereits am 22. Mai beschreibt Werther den Eindruck, dass »das Leben des Menschen nur ein Traum sey« (W, S. 23). Und im Hinblick auf eskapistische Phantasien formuliert er die sentenzartige Quintessenz, »daß alle Beruhigung über gewisse Punkte des Nachforschens nur eine träumende Resignation ist, da man sich die Wände, zwischen denen man gefangen sitzt mit bunten Gestalten und lichten Aussichten bemahlt« (W, S. 23).

Die Analogien zwischen dieser Perspektive Werthers (W, S. 23) und Omars fatalistisch-resignativer Vorstellung, die Menschen seien »Gefan-

⁴⁸ Zu dieser komplexen Konstellation vgl. die psychoanalytisch differenzierende Studie von Wolfgang Kaempfer, *Das Ich und der Tod in Goethes Werther*, in: *Goethes Werther. Kritik und Forschung*, hrsg. v. Hans Peter Herrmann, Darmstadt 1994 (Wege der Forschung Bd. 607), S. 266-294. – Der Narzissmus Werthers ist in der Forschung wiederholt hervorgehoben worden. Vgl. z.B. Reinhart Meyer-Kalkus, *Werthers Krankheit zum Tode. Pathologie und Familie in der Empfindsamkeit*, in: »Wie froh bin ich, daß ich weg bin!« *Goethes Roman Die Leiden des jungen Werther* in literaturpsychologischer Sicht, hrsg. v. Helmut Schmiedt, Würzburg 1989, S. 85-146.

gene«, die sich durch unüberwindbare »Wände [...] eingeschlossen« sehen (A, S. 262), sind aufschlussreich. Übrigens hat Georg Büchner – neben weiteren wichtigen Aspekten des *Werther*-Romans⁴⁹ – auch diesen markanten Motivkomplex später für seine *Lenz*-Erzählung adaptiert.⁵⁰ In Goethes *Werther* verbinden sich die Motive des Kerkers und der Gefangenschaft mit einer euphemistischen Perspektive auf den Suizid. Werther betrachtet den Freitod nämlich als die Konsequenz, die jeder Mensch aus der leidensträchtigen *conditio humana* zu ziehen vermag, »hält er doch immer im Herzen das süße Gefühl der Freyheit, und daß er diesen Kerker verlassen kann wann er will« (W, S. 25).

Während sich Goethes Werther emphatisch als Individuum inszeniert und dabei einen radikalen Subjektivismus kultiviert, der in seinem Naturverhältnis ebenso zum Ausdruck kommt wie in seinen Freitod-Phantasien, lässt der mephistophelische Verführer Omar in Tiecks *Abdallah* eine andere Tendenz erkennen: Er steigert den Pessimismus in der philosophischen Unterredung mit seinem Schüler Abdallah bis zu einem subversiven Nihilismus jenseits von »Gut und Böse« (A, S. 266). In dieser weltanschaulichen Position erhält der Pantheismus eine zentrale Bedeutung. Für den Protagonisten Abdallah hat er aber letztlich fatale Implikationen. Denn Omar verwendet ihn in seiner Argumentation, um alle dualistischen Konzepte zu eskamotieren und damit vor allem moralische Wertungskriterien außer Kraft zu setzen. Auf diese Weise versucht er einen erkenntniskritischen Agnostizismus (A, S. 266) mit einem prinzipienlosen Immoralismus zu verbinden, der seinen Schüler zum Hedonismus animieren soll: »Ein großer Schwung wälzt sich durch alle Teile der Natur, durch alle Wesen klingt *ein* Ton, Eine Kraft drängt sie zu einem Mittelpunkt: *Genuß!*« (A, S. 263).⁵¹

⁴⁹ Vgl. dazu die folgende Studie, die diese intertextuellen Bezüge erstmals umfassend analysiert: Barbara Neymeyr, *Intertextuelle Transformationen. Goethes Werther, Büchners Lenz und Hauptmanns Apostel als produktives Spannungsfeld*, Heidelberg 2012 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte Bd. 300).

⁵⁰ In Büchners *Lenz*-Erzählung schildert der Protagonist sein Gefühl der Aporie im Zustand eines nihilistischen Ennui folgendermaßen: »o! so langweilig, ich weiß gar nicht mehr, was ich sagen soll, ich habe schon alle Figuren an die Wand gezeichnet« (Georg Büchner, *Werke und Briefe*. Münchner Ausgabe, hrsg. v. Karl Pörnbacher, Gerhard Schaub, Hans-Joachim Simm u. Edda Ziegler, 6. Aufl. München 1997, S. 153). – Auch der Solipsismus gehört zum pathologischen Syndrom von Büchners *Lenz*: Ihm kommt es so vor, »als existiere er allein, als bestünde die Welt nur in seiner Einbildung« (ebd., S. 156).

⁵¹ Die anfangs noch positiv erscheinenden Konnotationen der pantheistischen Weltanschauung werden später durch nihilistische und immoralistische Implikationen überlagert und abgelöst. So ruft Omar: »Es ist kein Gott und keine Tugend! [...] Genuß ist die Tugend des Menschen, er selbst ist sein Gott, die Kette des Schicksals ist zertrümmert, [...] die Verächtlichkeit thront in der Schöpfung!« (A, S. 372).

Ausgerechnet das zunächst pantheistisch grundierte, dann allerdings nihilistisch aufgeladene und dadurch radikalisierte Konzept benutzt Omar, um seinen Schützling Abdallah zu verderben, der sich von ihm »durch Labyrinth« geführt und rettungslos einer universellen Skepsis ausgeliefert sieht (A, S. 266).⁵² Als mephistophelischer Verführer fingiert Omar eine Attitüde des Wohlwollens, die der Handlungsverlauf des Romans aber sukzessive als falsche Fassade entlarvt. Indem Omar seinem Schüler die idealistischen Orientierungen nimmt, leitet er ihn mit subversivem Instinkt auf geistige Abwege, um ihn zugleich moralisch zu depravieren und ihn dann vollends zu ruinieren. Die Folgen dieser perfiden Strategien zeigt der Schlussteil des Romans: Abdallah ermordet seinen Freund Raschid und liefert seinen eigenen Vater Selim dem Tyrannen Ali und damit dem sicheren Tod aus. Er selbst stirbt schließlich in einem desolaten Zustand, der von Wahnsinn begleitet wird.

SYMBOLISCHE AUSDRUCKSFORMEN PSYCHISCHER ZUSTÄNDE

In Goethes *Werther*-Roman sind auffällige Korrespondenzen zwischen der psychischen Disposition des Protagonisten und seiner Wahrnehmung der Landschaft festzustellen, die durch die Jahreszeiten-Symbolik noch verstärkt werden. Auch diese Konstellationen hat Tieck für seinen Roman *Abdallah* adaptiert. Schon in seinem ersten Brief bezeichnet Werther den Frühling am 4. Mai euphorisch als »Jahreszeit der Jugend« (W, S. 13). Und im weiteren Verlauf des Geschehens entsprechen symptomatische Herbstimpressionen seiner immer desolater werdenden Verfassung. Wie intensiv sich Werther selbst mit der Herbststimmung identifiziert, zeigt seine Mitteilung am 4. September 1772: »Ja, es ist so. Wie die Natur sich zum Herbst neigt, wird es Herbst in mir und um mich her. Meine Blätter werden gelb und schon sind die Blätter der benachbarten Bäume abgefallen« (W, S. 161).⁵³ Dieses außergewöhnliche Selbstbild Werthers, der sich hier sogar metaphorisch als Baum beschreibt, korrespondiert mit den lugubren Naturszenarien der Ossian-Dichtung, die er später rezitiert. Aus der Perspektive von Ossians Armin-Figur trägt Werther eine Prognose aus dem

⁵² Auch Werther verwendet am 12. August das Motiv des Labyrinths: »Die Natur findet keinen Ausweg aus dem Labyrinth der verworrenen und widersprechenden Kräfte, und der Mensch muß sterben« (W, S. 101).

⁵³ Wiederholt ist in Goethes Briefroman in symbolischem Sinne von entlaubten Bäumen die Rede (vgl. z. B. W 179, 205, 239).

»Alpin«-Kapitel vor, die seiner exzeptionellen Selbstdarstellung als Baum entspricht: »Aber die Zeit meines Welkens ist nahe, nahe der Sturm, der meine Blätter herabstört!« (W, S. 245).

Auch in dieser Hinsicht lässt Tiecks *Abdallah* markante Analogien zu Goethes Briefroman erkennen. Nachdem Omar seinen Schützling durch deterministische Konzepte und amoralische Prämissen gleichsam infiziert hat, sieht sich dieser den Naturgewalten widerstandlos ausgeliefert. Mit symptomatischer Herbstmetaphorik attestiert sich Abdallah einen Mangel an Autonomie und geht dabei sogar über Werthers bildhafte Selbstbeschreibung als Baum noch hinaus, indem er sich selbst auf den heteronomen Status eines Blattes reduziert: »Mein Wille sinkt im Triebwerk des Ganzen unter und mit der Tugend ist das Laster zugleich gestorben, ich bin ein abgerissnes Blatt, das der Wirbelwind nach seinem Gefallen in die Luft wirft« (A, S. 271).

Fühlt sich Werther am 3. November 1772 »wie ein versiegter Brunn« (W, S. 179), so verwendet Tiecks Abdallah dasselbe Verb, wenn er seinem Lehrer Omar die Folgen der fundamentalen Desillusionierung gesteht, die er durch die philosophische Unterredung mit ihm erfahren hat. Dabei entwirft er eine Szenerie, in der signifikante Naturmetaphern seinen psychischen Prozess veranschaulichen: »nun ist die Kraft meiner Seele versiegt, alle meine schönen Entwürfe, meine wonnevollen Schwärmereien liegen wie Leichen um mich her, alle Freuden sind verwelkt, alle Hoffnungen in meiner Brust verwest« und im »Kampf rastloser Zweifel« untergegangen (A, S. 269). Anders als bei Werther ist das herbstliche Lebensgefühl Abdallahs allerdings primär durch eine weltanschauliche Desorientierung bedingt. Denn sein Lehrer Omar verführte ihn zu erkenntnistheoretischer Skepsis und zu einem prinzipienlosen Immoralismus, um ihn gänzlich zu ruinieren.

Goethe verbindet die ominösen Konnotationen der Herbstmetaphorik am Ende seines *Werther*-Romans suggestiv mit einer literarischen Tradition, indem er Lessings Tragödie *Emilia Galotti* erwähnt, die 1772 erschien, nur zwei Jahre vor seinem eigenen Briefroman. Die Todesassoziationen vermittelt er sowohl mit Naturmetaphorik als auch mit einem literarischen Prototyp. Dass man nach Werthers Suizid ausgerechnet »Emilia Galotti [...] auf dem Pulte aufgeschlagen« findet (W, S. 265), ist im Hinblick auf die Katastrophe im 5. Akt von Lessings Drama symptomatisch: Gemäß einem von Titus Livius überlieferten römischen Vorbild glaubt die Protagonistin durch die an den eigenen Vater delegierte Selbstvernichtung ihre weibliche Tugend retten zu müssen.

Affinitäten zur Situation Werthers bietet am Ende die Naturmetaphorik in Emilias Selbstdeutung: »Eine Rose gebrochen, ehe der Sturm sie

entblättert«. ⁵⁴ In der Schlusszene V|8 wiederholt Odoardo diese Aussage mit affirmativem Nachdruck, während er seine sterbende Tochter im Arm hält. ⁵⁵ Und diese Repetition verstärkt die lugubre Bedeutung der Natursymbolik. Goethe überträgt sie auf seinen Protagonisten, indem er die Lektüre von Lessings Tragödie in einen direkten zeitlichen Zusammenhang mit Werthers Selbsttötung bringt (W, S. 265) und ihn zuvor noch eine Ossian-Partie rezitieren lässt, die als bildhaftes Korrelat zur eigenen psychischen Disposition erscheint: »Aber die Zeit meines Welkens ist nahe, nahe der Sturm, der meine Blätter herabstört!« (W, S. 245).

DAS SPANNUNGSVERHÄLTNIS ZWISCHEN ERLEBNISINTENSITÄT UND SPRACHSKEPSIS IM INTERTEXTUELLEN VERGLEICH

Schon lange bevor seine leidenschaftliche Emotionalität zusehends durch Melancholie überlagert wird (W, S. 179), bezweifelt Werther die Möglichkeit, die Intensität des Wahrgenommenen und Erlebten adäquat zu verbalisieren. Bereits am 10. Mai formuliert er im Hinblick auf seine pantheistische Naturerfahrung den emphatischen Optativ: »ich [...] denke: ach könntest du das wieder ausdrücken, könntest dem Papiere das einhauchen, was so voll, so warm in dir lebt, daß es würde der Spiegel deiner Seele, wie deine Seele ist der Spiegel des unendlichen Gottes!« (W, S. 15). Auch die Sprachskepsis aus Goethes *Werther* wirkt in Tiecks *Abdallah* weiter. Hier betont der Protagonist ebenfalls die Diskrepanz zwischen Erlebnisreichtum und Spracharmut, wenn er seinem Lehrer Omar resignativ erklärt:

Es gibt keine Worte, keine Sprache, in der ich alles so lebendig, so lauter hingießen könnte, wie es hier in meinem Herzen strömt und lebt! – Könnt' ich dein Herz in das meinige legen, deinen Geist in den meinigen schmelzen, – o dann, dann würdest du mir die Worte ersparen und mich ohne Sprache verstehn! (A, S. 299-300).

Die Parallelen sind evident: Im skeptischen Urteil über Möglichkeiten sprachlichen Gefühlsausdrucks stimmen Werther und Abdallah überein. Indem Tiecks Protagonist dem Optativ eine Negation vorangehen lässt (»Es gibt keine Worte, keine Sprache«), bewertet er seinen eigenen

⁵⁴ Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti*. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen, in: Gotthold Ephraim Lessing, *Werke*, hrsg. v. Herbert G. Göpfert, 8 Bände, München 1970-1979, Lizenzausgabe Darmstadt 1996, Bd. II: Trauerspiele. Nathan. Dramatische Fragmente, München 1971, S. 127-204, hier S. 203.

⁵⁵ Lessing, *Emilia Galotti* (ebd.), S. 204.

Wunsch allerdings von vornherein als irreal und verstärkt dadurch das Moment der Resignation.

Goethe inszeniert die Sprachskepsis Werthers auch dort, wo er Charakteristika eines anderen Menschen oder die Intensität der eigenen Emotionen nicht angemessen meint verbalisieren zu können. So kapituliert er schon vor der Aufgabe, die Sensibilität eines verliebten Bauernburschen sprachlich wiederzugeben: »Nein, es sprechen keine Worte die Zartheit aus, die in seinem ganzen Wesen und Ausdruck war« (W, S. 35). In potenziierter Form gilt dies für seinen Versuch, Lottes Besonderheit zu beschreiben: »Das ist alles garstiges Gewäsch was ich da von ihr sage, leidige Abstractionen, die nicht einen Zug ihres Selbst ausdrücken« (W, S. 37). Und später erklärt Werther, von seinen Gefühlen überwältigt: »o Wilhelm, wer kann wiederhohlen was sie sagte! wie kann der kalte, todte Buchstabe diese himmlische Blüthe des Geistes darstellen!« (W, S. 119).⁵⁶ Dennoch ringt er darum, das Spektrum sprachlicher Ausdrucksmöglichkeiten zu erweitern, um seinem Authentizitätsanspruch Rechnung zu tragen.

Zu einem performativen Selbstwiderspruch tendiert Werther, wenn er außer seiner Erlebnisintensität auch seine Sprachskepsis mit großer Differenzierungsfähigkeit suggestiv zum Ausdruck bringt. Am Anfang des 20. Jahrhunderts bestimmt eine paradoxerweise ebenfalls im Medium kunstvoller Eloquenz inszenierte Sprachskepsis Hofmannsthals berühmten Chandos-Brief von 1902 und zuvor bereits Thomas Manns 1896 in Venedig entstandene und 1898 erschienene Erzählung *Enttäuschung*, deren Protagonist sich sogar ausdrücklich auf Werthers Unendlichkeitssehnsucht beruft (W, S. 193). Wenn ihm die Sprache »überschwenglich reich im Vergleich mit der Dürftigkeit und Begrenztheit des Lebens« erscheint,⁵⁷ gerät er in dieser Hinsicht allerdings in eine Opposition zu

⁵⁶ Hier sind Analogien zur Situation des Zeichners Werther zu erkennen, der vor der Intensität seiner Wahrnehmungen und Emotionen kapituliert (W, S. 15, 83). – Dass er seine künstlerische Betätigung trotz vorhandener Ambitionen schließlich aufgibt, lässt sich mit dem Primat seiner Emotionalität erklären, die schließlich über alle anderen Dimensionen dominiert und keine Konzentration auf präzise mimetische Gestaltung mehr erlaubt. So erklärt er seinem Freund Wilhelm am 24. Juli mit dem rhetorischen Stilmittel einer Paralipse: »Da dir so sehr daran gelegen ist, daß ich mein Zeichnen nicht vernachlässige, möchte ich lieber die ganze Sache übergehen, als dir sagen, daß zeither wenig gethan wird« (W, S. 83). Seine Untätigkeit begründet Werther mit der Diskrepanz zwischen Gefühlsüberschwang und Darstellungsvermögen: »Ich weiß nicht wie ich mich ausdrücken soll, meine vorstellende Kraft ist so schwach, alles schwimmt und schwankt so vor meiner Seele, daß ich keinen Umriß packen kann« (W, S. 83).

⁵⁷ Thomas Manns Erzählung *Enttäuschung* zitiere ich nach der folgenden Edition: Thomas Mann, Große kommentierte Frankfurter Ausgabe: Werke – Briefe – Tagebücher, hrsg. v. Heinrich Detering u. a., Bd. II, 1: Thomas Mann, Frühe Erzählungen 1893-1912, hrsg.

Werthers Perspektiven auf das Verhältnis zwischen Sprache und Wirklichkeit.

Im Hinblick auf seinen pantheistischen Gefühlsüberschwang erklärt Werther am 10. Mai: »Ich könnte jetzt nicht zeichnen, nicht einen Strich, und bin nie ein größerer Mahler gewesen als in diesen Augenblicken« (W, S. 15). In einer Analogie zum Verhältnis zwischen Sprachskepsis und Erlebnisfülle behauptet er hier eine Divergenz von realer Gestaltungskraft und imaginiertem Potential. Dieses Zitat aus Goethes *Werther* und die in ihm formulierte Disproportionalität macht auch Karl Philipp Moritz zum Thema: Er publizierte 1792 einen Text mit dem Titel *Über ein Gemälde von Göthe*, in dem er die spezifische Perspektivenführung der Landschaftsbeschreibung in Werthers Brief vom 10. Mai untersucht und diesem »poetischen Gemälde« prognostiziert, dass es »in der beschreibenden Gattung immer ein unerreichbares Muster bleiben wird.«⁵⁸ Produktionsästhetische Rahmenbedingungen reflektiert Moritz, wenn er »Schönheit und Wahrheit im Ausdruck« auf eine »Ruhe der Seele« zurückführt, die zumeist allerdings gerade nicht den »Darstellungstrieb« fördert.⁵⁹ So konstatiert er, »der Zeichner oder Maler« Werther sei im Brief vom 10. Mai unversehens »zum Dichter« geworden.⁶⁰

Der künstlerische Anspruch, den Werther im Brief vom 10. Mai für sich selbst reklamiert, als er behauptet, trotz fehlender Produktivität »nie ein größerer Mahler gewesen« zu sein (W, S. 15), entspricht übrigens einer Aussage des Malers Conti in Lessings Trauerspiel *Emilia Galotti*. In der Szene I₄ erklärt Conti: »Ha! daß wir nicht unmittelbar mit den Augen malen! Auf dem langen Wege, aus dem Auge durch den Arm in den Pinsel, wie viel geht da verloren!« Paradoxerweise betrachtet Conti jedoch gerade einen solchen Verlust als Indikator künstlerischer Qualität und stellt dann die rhetorische Frage: »Oder meinen Sie, Prinz, daß Raphael nicht das größte malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicher Weise ohne

u. textkritisch durchgesehen v. Terence J. Reed unter Mitarbeit v. Malte Herwig, Frankfurt a.M. 2004, S. 79-86, hier S. 83. – Zum Vergleich der sprachkritischen Perspektiven in Goethes *Werther* und Thomas Manns *Enttäuschung* vgl. Barbara Neymeyr, Der Traum von einem Leben ohne Horizont. Zum Verhältnis zwischen Realitätserfahrung und Sprachskepsis in Thomas Manns Erzählung *Enttäuschung*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 71 (1997), S. 217-244, hier S. 235-240.

⁵⁸ Karl Philipp Moritz, *Über ein Gemälde von Göthe*, in: Karl Philipp Moritz, *Werke* in zwei Bänden, hrsg. v. Heide Hollmer u. Albert Meier, Bd. 2: Populärphilosophie. Reisen. Ästhetische Theorie, Frankfurt a.M. 1997, S. 911-918, hier S. 911.

⁵⁹ Und dem, der über diesen Darstellungstrieb verfügt, fehlt oft »der erforderliche Grad von Ruhe der Seele« oder die »Kraft«, die nötig ist, um die »glücklichen Momente abwarten« zu können (Moritz, *Über ein Gemälde von Göthe*, ebd., S. 915).

⁶⁰ Moritz, *Über ein Gemälde von Göthe*, ebd., S. 916.

Hände wäre geboren worden?«⁶¹ – Dass man nach Werthers Suizid das Drama »Emilia Galotti [...] auf dem Pulte aufgeschlagen« findet (W, S. 265), ist kein Zufall. Wie bereits gezeigt, sind vor allem in der biologischen Metaphorik und im katastrophischen Finale Analogien festzustellen. Darüber hinaus lassen Werthers ästhetische Prämissen auch Reminiszenzen an Contis Ansicht erkennen. Denn Werthers Selbstbild als »Mahler« (W, S. 15) entspricht der Grundtendenz Contis.

Durch die Motive der Marionette und Puppe entstehen ebenfalls intertextuelle Korrespondenzen zwischen Goethes *Werther* und Tiecks *Abdallah*. Werther bezeichnet einen Doktor, der seine eigene Begeisterung für die natürliche Authentizität und Lebendigkeit von Kindern nicht teilt, als eine »sehr dogmatische Dratpuppe« (W, S. 59). Und unter dem Eindruck der in Konventionen und Etikette erstarrten Aristokraten, »deren ganze Seele auf dem Ceremoniel ruht« (W, S. 133), beschreibt er seine innere Erstarrung in dieser Gesellschaft mit der drastischen Vorstellung: »Ich spiele mit, vielmehr, ich werde gespielt wie eine Marionette, und fasse manchmal meinen Nachbar an der hölzernen Hand und schaudre zurück« (W, S. 135).⁶² Mit seinem eigenen Anspruch auf lebendige Autonomie und »Fülle des Herzens« (W, S. 135) ist eine derartige Determination nicht kompatibel.

Der Protagonist in Tiecks *Abdallah* greift auf dieses Motiv zurück, wenn er die irritierenden Folgen seiner weltanschaulichen Desillusionierung auf suggestive Weise darstellt: »mir ist plötzlich, als sitze ich hier unter toten fremden gemieteten Maschinen, die bestimmt den Kopf drehen und die Lippen öffnen, – sieh doch, wie der abgemessen mit dem hölzernen Schädel nickt, der sich Ali nennt, – ich bin betrogen! – das sind keine Menschen, ich sitze einsam hier unter leblosen Bildern« (A, S. 442).⁶³ Nicht nur an das Puppen- und Marionettenmotiv (W, S. 59, 135) in Goethes Briefroman lässt die unheimliche Szenerie denken, die Abdallah hier entwirft, sondern auch an Werthers Verzweiflung angesichts der Natur, die ihm »starr [...] wie ein lackirtes Bildchen« erscheint (W, S. 179).

⁶¹ Lessing, *Emilia Galotti*, s. Anm. 54, S. 133-134.

⁶² Auf Werthers radikale Selbstdiagnose als »Marionette« (W, S. 135) nimmt Anton Reiser in Karl Philipp Moritz' Roman sogar wörtlich Bezug: »Die Stelle, wo Werther das Leben mit einem Marionettenspiel vergleicht, wo die Puppen am Draht gezogen werden, und er selbst auf die Art mit spielt oder vielmehr mit gespielt wird, seinen Nachbarn bei der hölzernen Hand ergreift, und zurückschautert – erweckte bei Reisern die Erinnerung an ein ähnliches Gefühl, das er oft gehabt hatte, wenn er jemanden die Hand gab« (Karl Philipp Moritz, *Anton Reiser*, s. Anm. 40, S. 335).

⁶³ Gössl behauptet irrtümlich, dass »Marionetten- und Maschinenmotive« in Tiecks *Abdallah* »noch nicht auftreten« (Sybille Gössl, *Materialismus und Nihilismus. Studien zum deutschen Roman der Spätaufklärung*, Würzburg 1987 (Epistemata Bd. 25), S. 152).

FAZIT

Die vorangegangenen intertextuellen Analysen haben gezeigt, dass Tieck seinem orientalischen Roman *Abdallah* literarische Reminiszenzen an Goethes berühmten *Werther*-Roman eingeschrieben hat. Mit seiner produktiven *Werther*-Rezeption positioniert sich der junge Autor auf spezifische Weise im literarhistorischen Horizont. Tieck erweist dem bereits arrivierten Autor Goethe, den er außerordentlich schätzte, durch die intertextuellen Bezüge seine Reverenz und greift auf die psychologischen Spannungsfelder des Sturm-und-Drang-Romans zurück, um sie in seinem Werk dann bis zu frühromantischen Grenzwerten des Subjektivismus zu steigern.

Mit Goethes *Werther*-Figur teilt Tiecks Protagonist *Abdallah* das Changieren zwischen Enthusiasmus und Melancholie, das sich bis in eine projektive Überformung der Landschaftswahrnehmung prolongiert. Symptomatische Analogien bestimmen auch das Naturverhältnis der Protagonisten, das bei Tieck wie bei Goethe durch pantheistische Grundierung und nihilistische Desillusionierung zugleich mit weltanschaulicher Bedeutung aufgeladen ist. Anders als Goethe gestaltet Tieck die gedankliche Auseinandersetzung allerdings als intensiven philosophischen Disput, der Zentralthemen der Ethik mit umfasst. Markante intertextuelle Parallelen zwischen Goethes *Werther* und Tiecks *Abdallah* sind zudem in kritischer Sprachreflexion und melancholisch präformierter Herbstmetaphorik sowie in der psychologischen Akzentuierung des Marionettenmotivs zu erkennen.

Dennoch weisen die beiden Werke auch fundamentale Differenzen auf: Im Unterschied zur ländlichen Idylle von Goethes monoperspektivischem Briefroman verlagert Tieck sein oft forciert, ja melodramatisch anmutendes Geschehen in eine exotische Sphäre und folgt damit zugleich Präferenzen der Epoche. Zudem führt er unterschiedliche Charaktere in facettenreichen Handlungskonstellationen vor und inzeniert ihre Konflikte unmittelbar und mit pathetischem Gestus, während Goethe die Ereignisse in seinem Briefroman weitgehend in reflexiver Spiegelung durch die Perspektivfigur präsentiert. Und anders als *Werther* erscheint *Abdallah* am Ende moralisch vollkommen depraviert, ja sogar als Verbrecher.

Den Fremdheitseffekt der Szenerien steigert Tieck in seinem orientalischen Roman *Abdallah* zudem noch dadurch, dass er die melancholische Disposition seines Protagonisten bis in psychotische Dimensionen treibt. Der im Handlungsverlauf zunehmende Extremismus *Abdallahs* manifestiert sich schließlich in den phantastischen Szenerien einer Schauerromantik, die jedwede Normalität sprengt und sich von einer mimetischen Ästhetik noch weiter entfernt als Goethes *Werther*-Roman.