

Gdańsk 2021, Nr. 44

<https://doi.org/10.26881/sgg.2021.44.09>**Michael Berger**

(Universität Wien)

<https://orcid.org/0000-0002-6627-5272>

Wahnsinnige Welt, romantische Regeneration. Beobachtungen zum Narrentum in Ludwig Tiecks *Die Reisenden*

In seiner Novelle *Die Reisenden* problematisiert Ludwig Tieck nicht nur den ‚Wahnsinn‘ an sich und seine zeitgenössische Wahrnehmung, sondern auch die Beziehung zwischen Narren und Gesellschaft. Dies gelingt ihm einerseits durch das heterogene Ensemble der Irrenhausinsassen, andererseits durch die Konzentration auf die ‚krankhafte Romantik‘ Raimunds. Während ersteres vor allem dazu dient, die Grenze zwischen ‚gesund‘ und ‚krank‘ aufzulösen und damit Gesellschaftskritik zu üben, wird Raimunds Weg zurück in die Natur in seinem Heilungspotential geschildert.

Schlagnote: Dresdner Novellen, Wahnsinn, Irrenhaus, Natur, Romantik

Insane World. Romantic Regeneration. Observations on Folly in Ludwig Tieck’s *Die Reisenden*. In his novella *Die Reisenden*, Ludwig Tieck problematises ‘madness’ per se and its contemporary conception and the relationship between ‘fools’ and society. He achieves this on the one hand through the heterogeneous ensemble of the asylum inmates and, on the other hand, by focusing on Raimund’s ‘pathological romanticism’. While the former serves, above all, to dissolve the boundary between ‘sane’ and ‘insane’ and thus to criticise social conceptions, Raimund’s path back to nature is portrayed in its healing potential.

Keywords: Dresden novellas, madness, asylum, nature, Romanticism

In Ludwig Tiecks wenig beachteter Novelle *Die Reisenden* (1824) fällt die Unterscheidung zwischen ‚gesunden‘ und ‚kranken‘ Figuren nicht immer leicht.¹ Das Urteil darüber, welche Figuren tatsächlich verrückt sind, hängt allein vom Kontext ab, in dem wir auf sie treffen. Die fundamentale Grenze von Vernunft und Unvernunft wird dabei nicht zuletzt anhand des heterotopischen Charakters der Irrenanstalt (Foucault 1992: 40–41) und vor allem durch die letztendliche Auflösung ihrer Grenzen problematisiert. Die Narrengesellschaft aber als „Gesellschaftsutopie“ (Ottmann 1990: 78, 82) zu lesen und zugleich den Wahnsinn als ironisierende Gleichsetzung der Romantik mit einer „Zwangsneurose“ und „Manie“ zu verstehen (Ottmann 1990: 75–76), geht, wie mir scheint, zu weit und verfehlt damit

¹ Für Anregungen und Hinweise zu diesem Aufsatz danke ich Achim Hölter und Juliane Werner.

die Stoßrichtung der Novelle. Der Vergleich zwischen Gesunden und Narren wertet den Erlebnißmodus des Wahnsinns nicht etwa auf, sondern führt uns die Brüchigkeit einer vernunftbasierten Gesellschaftsordnung vor Augen. Dabei wird das Romantische nicht prinzipiell verworfen, sondern differenziert behandelt, denn schließlich vermag es allein das romantische Erleben, sich der Beliebigkeit der erzählten Welt entgegenzustellen.

Sinn und Unsinn

Der ersten Konfrontation zwischen Außenwelt und Narrenhaus-Heterotopie liegt eine Verwechslung zugrunde. Der junge Baron Wolfsberg wird fälschlicherweise eingeliefert, da er für den tolen Grafen Birken gehalten wird. Es gelingt ihm nicht, diesen Irrtum glaubhaft zu machen; deshalb hält er sich an die einzige Person, die ihn ernst nimmt: nämlich an Friedrich, den Assistenten des Direktors. Dieser überzeugt ihn davon, dass er „[n]ach einer Nervenkrankheit, wie es die trivialen Ärzte nennen“, nicht nur „in Menschen und Seelen hineinsehn kann“, sondern auch „in leblose Gegenstände“ (Tieck 1968: 158–159)². So wisse er ganz sicher, dass der Erdboden unter dem Narrenhaus einen „ungeheure[n] Schatz“ (DR: 159) berge, den er von Wolfsberg ausgraben lassen will. Dieser willigt ein, denn Friedrich scheint ihm der einzige gesunde Bewohner des Hauses zu sein. Diese Grabung im Keller der Irrenanstalt ist vielfach als Weg zur Selbsterkenntnis oder als Läuterung gelesen worden (Ottmann 1990: 78; Rath 1996: 325; Neumann 2011: 563). Dass aber im „Kellergewölbe des Wahns [...] trotz aller Versprechungen keine Schätze liegen“ (DR: 173), wie es ein Geistlicher in einem Tischgespräch mit dem Direktor der Anstalt ausdrückt, sieht Wolfsberg erst ein, als die wochenlangen Grabungsarbeiten bemerkt werden. Infolgedessen erkennt er nicht nur Friedrich, sondern auch sich selbst als Narren, weshalb er der Schelte des Direktors auch nichts entgegensetzen kann: „Merkten Sie es denn gar nicht, da Sie doch manchmal Funken von Vernunft zeigen, daß er auch zu den Tollern gehört?“ (ebd.: 186). Aus dieser Episode können zwei Schlussfolgerungen gezogen werden: Zum einen kann der Mensch die Narrheit seines Handelns erst überwinden, sobald er sie als solche erkennt; zum anderen nimmt dieses *dénouement* die Ergebnisse des berühmten Rosenhan-Experiments (1968–1972) vorweg, nämlich

that we cannot distinguish the sane from the insane in psychiatric hospitals. The hospital itself imposes a special environment in which the meanings of behavior can easily be misunderstood. (Rosenhan 1974: 254)

Erst durch die explizite Ausweisung Friedrichs als Verrückten durch die Autoritätsperson des Direktors, von der die Definitionsmacht über den Wahnsinn ausgeht (Brecht 1993: 129), kann Wolfsberg sich Friedrichs eigenartiges Verhalten erklären.

Tiecks Novelle arbeitet sich wieder und wieder an dieser Problematisierung der Grenzziehung zwischen Verstand und Unverstand ab. So parodiert er durch seine Irrenhausinsassen die zeitgenössische Gesellschaft mittels einer Umkehrung der von ihr vertretenen

² Weiter als Sigle DR.

„vernünftigen“ Wert- und Normvorstellungen; dies gelingt Tieck dadurch, dass er verschiedene „gesellschaftliche[] Praktiken“ in den Alltag der Anstalt integriert, allerdings „mit umgekehrten Vorzeichen“ (Ottmann 1990: 85; ferner Rath 1996: 322), was sie ad absurdum führt: So spielen etwa zwei Insassen Schach nach einem offenbar völlig beliebigen Prinzip, während eine lesende Person ihr Buch von hinten nach vorne liest.³ „Die Internierung setzt das Nürrische als das Vernünftige – und umgekehrt“, fasst Christoph Brecht (1993: 130) diese Verkehrungstechnik zusammen. Der Irrenhausalltag unterwandert etablierte Muster der Sinnproduktion; durch die daraus resultierende Außerkraftsetzung der Zweckgebundenheit kultureller Praktiken wird die Vernunft als Leitprinzip des menschlichen Zusammenlebens als fragiles Konstrukt herausgestellt. Im richtigen Kontext ergibt der vermeintliche Unsinn Sinn, wodurch die Polarität von Vernunft und Unvernunft hinfällig wird.

Virulent wird dies auch in jener Szene, die den Besuch eines Edelmannes und seiner Familie im Narrenhaus schildert. Zu ihren Ehren wird ein Dichterwettbewerb in ‚Galimathias‘, der sinnlosen Rede, ausgetragen.⁴ Die Besucher sind begeistert von der Eloquenz und dem Scharfsinn der beiden Redner; der Edelmann fragt deren ‚Lehrer‘ Sokrates – ganz zur Beunruhigung des Anstaltsleiters – sogar, ob er denn auch ihn in der Redekunst unterweisen könne (DR: 154). Wolfgang Raths (1996: 322) Erklärung der zeitgenössischen Mode der Irrenhausbesuche durch den Wunsch, „dort das Exterritorialisierte ihrer [der Zeitgenossen Tiecks, M.B.] selbst zu begaffen“, trifft in diesem Fall also insofern zu, als sich die vermeintlich Verständigen durch die Konfrontation mit den Narren selbst als Narren präsentieren. Die scheinbare Gelehrtheit der Reden täuscht die Besucher über ihre mangelnde Sinnhaftigkeit hinweg; sie halten das, was sie nicht verstehen (können), für intellektuell hochwertig (Nobuoka 1965: 18; Reuchlein 1986: 309, Fußnote 26; Brecht 1993: 134). Tieck nutzt das Potential des Vergleichs zwischen Gesunden und Narren somit in satirischer Weise, indem er die vermeintlich Verständigen zu den intellektuellen Leistungen der Internierten aufschauen lässt; die Außenstehenden grenzen sich nicht – wie erwartet – von den Normen der Heterotopie ab, sondern erachten diese als erstrebenswert. Auch die aufrichtige Anerkennung der Besucher trägt also zur Erosion der als gegeben vorausgesetzten Unterscheidung von ‚gesund‘ und ‚krank‘ bei. Christoph Brecht (1993: 134–135) hat diese Aporie des Unsinnns überzeugend als Kernthematik der Novelle herausgearbeitet: In letzter Instanz werde dadurch die Unvernunft als das enthüllt, was sie wirklich sei: nämlich eine Kategorie der Vernunft (Foucault 2016: 51). Das Unvernünftige kann aus der Perspektive der Vernunft heraus nicht imaginiert werden, denn es ist als Abwesenheit von Sinnhaftigkeit eine rein negative Kategorie (Foucault 2016: 177, 180). Da dem gesellschaftlichen Urteil aber ein rationales Ordnungsmuster zugrunde liegt, kann es das Prinzip der Unvernunft nicht greifen.

Diesen *circulus vitiosus* macht sich Tieck zu eigen, um die Relativität des Wahnsinns zu begründen; so auch gegen Ende der Novelle, wenn der Direktor alle Insassen des Irrenhauses zu sich kommen lässt und sie mit seiner Abdankung in die Freiheit entlässt, wodurch die ohnehin bereits bis zur Unkenntlichkeit verschwommene Grenzlinie zwischen Vernunft

³ Die Funktionsweise dieser verkehrten Gesellschaftspraktiken analysiert Brecht (1993: 132–134).

⁴ Einen kühnen Versuch, die beiden Reden auf ihre Sinnhaftigkeit und auf die Problematisierung derselben hin zu lesen, wagt Brecht (1993: 135–137).

und Unvernunft vollends aufgelöst wird. Die Instanz der Deutungshoheit über den Wahnsinn, die der Direktor einnimmt, kippt in die Ununterscheidbarkeit. Er bekundet, ‚seine‘ Narren seien nun geheilt von allen ihren Narrheiten, denn er selbst habe wie ein „Märtyrer oder Wundertäter [...] alle [ihre] Gebrechen in meine Seele aufgenommen“ (DR: 192). Die diskursive Macht des Direktors verkehrt sich damit insofern, als der von ihm definierte Wahnsinn in allen seinen Ausprägungen in ihn ‚zurückkehrt‘ und er dadurch zum Sammelbecken wird, in dem sich der wahnsinnige Diskurs in seiner ganzen Breite tatsächlich realisiert. Die Absorption aller närrischen Verhaltensmuster und -mechanismen macht den Direktor zur Personifikation des Wahnsinns. Dies ist die Konsequenz aus seiner Internalisierung des parallelen Denksystems der Heterotopie – ein Risiko, dessen er sich durchaus bewusst war (ebd.: 174): Derjenige, der die närrische Logik verstehen wolle, so erläutert er vor seinem Wandel im Tischgespräch mit dem Pfarrer, müsse „sich den Verirrten nur hingeben [...], sie zu verstehn suchen“, weil ihrem Handeln „oft eine Art System zum Grunde liege“, das es zu eruieren gelte; „für ein schwaches Gemüth aber, wie er selbst“ bestehe die ganz reale Gefahr, „zu tief in sie [die Irren, M.B.] ein[zu]gehe[n]“ (ebd.). Die von Freud gefürchtete Gegenübertragung ist in *Die Reisenden* also Bedingung für das Begreifen – und das heißt hier für das Erleben – des Wahnsinns. Der Direktor sieht ein, dass die Narrheiten seiner Insassen nicht als pathologischer Zustand, sondern als Abgrenzungskategorie zu fassen sind, die durch die gesellschaftliche Setzung scheinbar willkürlicher oder doch zumindest unscharf definierter Ordnungskordinaten künstlich aufrechterhalten wird. Indem er erkennt, dass selbst der Wahnsinn nach rationalen Denkmustern operiert, kann er ihn nicht mehr als das ‚Andere‘ der Vernunft begreifen.

Als Anselm, der neue Leiter des Irrenhauses, seinen verwirrten Vorgänger auffindet, entdeckt er, „daß dieser [...] ein Kranker seiner eignen Anstalt geworden sei“ (DR: 194). Er, der es als Arzt „gewöhnt [ist], das ganze Menschengeschlecht aus dem Gesichtspunkte der Kränklichkeit anzusehen“ (ebd.: 131), dringt aus der gesellschaftlichen Außenwelt in die Heterotopie ein, in der bis vor kurzem noch ein anderer Diskurs herrschte, und überzeugt den ehemaligen Direktor von der Narrheit seines Handelns. Diese Restitution seiner Urteilskraft ist allein von der Autorität Anselms abhängig; außerhalb des Irrenhauses greift seine Definitionsmacht allerdings nicht, denn das Wiederfinden der entlassenen Insassen muss in einer Welt, in der „mindestens zwei Drittel“ der Menschen in eine Irrenanstalt gehörten (ebd.: 193), erfolglos bleiben. „[S]elbst der Vernünftigste muß sich in acht nehmen, nicht aufgegriffen zu werden“, warnen die von Anselm nach den Entlaufenen ausgesandten Reiter, „denn Narren müssen sie nun doch einmal dort oben [im Irrenhaus, M.B.] haben“ (ebd.: 197) – ob verrückt oder nicht. So werden schließlich nicht nur Wolfsberg, sondern auch der Gerichtsrat Walther durch Pfarrer Kilian als „Wütige[r]“ (ebd.) denunziert, um den tatsächlich verrückten Graf Birken, seinen Schwiegersohn in spe, zu decken. Durch diese Wendung überbietet die Novelle die von Rosenhan dokumentierte Unmöglichkeit, zwischen ‚gesund‘ und ‚krank‘ zu unterscheiden, indem die Grenzen der Heterotopie endgültig aufgelöst werden: Die Suche nach Wahnsinnigen erweist sich in einer wahnsinnigen Welt als aussichtslos. So ist es nur konsequent, dass sich nach der Ankunft Walthers und Wolfsbergs alle ‚vernünftigen‘ Figuren der Novelle im Irrenhaus versammelt haben, während kein einziger ‚echter‘ Narr aufgegriffen werden kann.

Romantische Narrheit

Im Tischgespräch zwischen Direktor und Pfarrer wirft letzterer schließlich auch die Frage auf,

ob die Mania [...] in uns allen liegt, und was wie bei den Lastern durch Nachgiebigkeit befördert und gereift wird, so daß der gewöhnliche Verstand nur in gewissen Graden von ihr entfernt sein möchte: oder ob sie eine radikale Verstimtheit, ein wahrhaft kranker Zustand, ein andres und schiefergerichtetes Verhältnis der Seele ist. (DR: 173)

Durch die Unterscheidung zweier Ätiologien werden hier zwei Klassen von Wahnsinn gegenübergestellt, nach denen sich auch die Figuren in *Die Reisenden* kategorisieren lassen: Die bereits besprochenen Narrenhausinsassen, die unter verkehrten Vorzeichen agieren, fungieren als Zerrspiegel der gesellschaftlichen Ordnung; ihr Verhalten ist handlungslogisch aus ihrer Motivation heraus erklärbar, wenn auch die Prämissen verschoben werden. Die „Gestalt und das Wesen“ Raimunds hingegen sind schon auf den ersten Blick „so wunderbar und von allem, was sich in diesem Hause zeigte, so verschieden“ (DR: 180), dass er augenscheinlich nicht als Mitglied der Narrengesellschaft identifiziert werden kann, der er sich durch seine Selbstisolation auch räumlich entzieht. Stattdessen wird Raimunds Zustand als krankhaftes Verhalten präsentiert, das sich auch durch einen gewissen Leidensdruck auszeichnet. Ottmann liest die Figur Raimunds zusammen mit der Komplementärfigur Wolfsbergs als Kritik des späten Tiecks an der romantischen Bewegung, die sich durch ihre radikale Bipolarität von Unbekümmertheit, Leichtsinn und Spontaneität einerseits und die ‚romantischen Nachtseiten‘ – Isolation, Melancholie und Weltschmerz – andererseits auszeichne (Ottmann 1990: 75–80). Diese Fixierung auf das durchaus vorhandene kritische Potential verkennt allerdings die Erzählersympathie für Raimund, dessen Zustand einerseits als Ergebnis einer Intrige geschildert wird, die ihn unverschuldet in den Wahnsinn treibt, und der andererseits die einzige Figur ist, die am Ende tatsächlich geheilt wird (Rath 1996: 324), während die Narrheiten aller anderen Figuren bestehen bleiben und akzeptiert werden, was dem „Komödienschluß“ (Brecht 1993: 146; vgl. DR: 201) der Novelle einen ebenso komischen wie gesellschaftskritischen Unterton verleiht.

Von Anfang an wird Raimund als Romantiker gezeichnet; wenn Anselm die Schilderung des jungen Mannes durch Walther verdächtigt, „übertrieben poetisch“ zu sein (DR: 160), so erkennt er die topische Charakterisierung des romantischen Individuums. Seine Weltabgeschiedenheit prägte ihn bereits in seiner Jugend: „Fragte man Raimund [...], was ihm fehle, so antwortete er immer, ihm sei in der Einsamkeit unendlich wohl; ihn störe das Geräusch der Welt, er sinne sich und seinen Empfindungen nach“ (ebd.: 143). Durch die Nachricht vom vermeintlichen Tod seiner Geliebten verfiel er schließlich dem Wahnsinn und wurde von seinem Onkel Eberhard, der die Intrige eingefädelt hatte, unter falschem Namen, nämlich als Baron Linden, in das Irrenhaus eingewiesen. Von seinen Mitinsassen wird er Methusalem genannt, da er von sich behauptet, bereits 6394 Jahre alt zu sein; allein von gestern auf heute, so klagt er im Gespräch mit Wolfsberg, sei er um 300 Jahre gealtert. Hier hallt die Klage des jungen Wackenroder (2000: 59) über das laut tosende Rad der Zeit⁵ nach, dessen unaufhaltsames Fortlaufen trotz aller aufgewandter Mühen

⁵ Achim Hölters (1995: 258) Einschätzung des ‚Rads der Zeit‘ als „typische Vokabel im Wörterbuch der Melancholie“ passt in geradezu idealer Weise zur idée fixe Raimunds. Zur Metapher des Zeitrades im Werk des jungen Tieck vgl. ebd., 256–258.

nicht aufgehalten werden kann. Raimunds Wahrnehmung kontrastiert jedoch die erdrückende Kontinuität des Zeitlichen zusätzlich durch die Empfindung eines paradoxalen, da auf einen bestimmten Moment in seiner Vita rekurrierenden Ewigkeitseindrucks, denn durch seinen immerwährenden Schmerz wird er ständig an das Ableben seiner Geliebten erinnert: Während hinter „Freude, Jubel und Glück“ stets „Tod und Nichtsein“ lauiere, sei es der einzelne Augenblick unter dem Eindruck des Schmerzes, der „aufschwillt und mit der Ewigkeit schwanger wird“ (DR: 181). So kann Raimunds Wahnsinn – ganz im Gegensatz zu jenem der anderen Narren – nicht als simple Verkehrung gesellschaftlicher Prämissen und Normen verstanden werden, sondern vielmehr als Ausdruck eines Bewusstseins der Relativität alles Zeitlichen, was die Möglichkeit einer objektiven Messbarkeit von Zeit ad absurdum führt. Nur oberflächlich betrachtet kann sein Zustand durch „Nachgiebigkeit“ (ebd.: 173) erklärt werden, denn es ist letztlich ein konkretes traumatisches Erlebnis, die ins Ewige gedehnte Schrecksekunde (Brecht 1993: 144), die eine schlagartige Radikalisierung seines ureigensten melancholischen Wesens verursacht: Raimund will nur noch „seinem Schmerz leben und sterben“ (DR: 144).

Der Figur des melancholischen Romantikers stellt Tieck (neben Wolfsberg) eine weitere Parallelfigur entgegen (Rath 1996: 324), der ein ähnliches Gemüt unterstellt wird. Im Haus des Pfarrers Kilian trifft Anselm nicht – wie gehofft – auf den vermissten Raimund, sondern auf dessen Karikatur, nämlich auf Theophil, der von seinem Umfeld schlicht „Werther“ genannt wird. Diesen Namen habe die Tochter des befreundeten Landedelmannes gewählt, so der Pfarrer, da sich der Held eines ihrer Romane „auch immer [...] in Wald und Flur herum[trieb], statt in vernünftiger Sozietät ein Wort mitzusprechen, eine Pfeife zu rauchen und etwa zu hören, was es in der politischen Welt neues gibt“ (DR: 161). Durch die Worte des spießbürgerlich-kunstunsinnigen Philisters ironisiert Tieck hier eine unauthentische, nicht verstandene Romantik: Das Mädchen liest Goethes *Die Leiden des jungen Werther*⁶ auf ganz naive Weise, versteht das Werk, das die Frühromantik entscheidend beeinflusst hat, nur oberflächlich und assoziiert in der Folge die Eigenschaften des epochemachenden Titelcharakters mit Theophil. Sie ‚romantisiert‘ den simplen Narren, der sich gerne in der Natur herumtreibt, indem sie ihm fälschlicherweise Werthers exzessive Emotionalität attribuiert.

Jedoch wirkt in Theophil eben aufgrund seines kindlich-naiven Gemüts die von Foucault (2016: 40) beschriebene Kraft des Narren, auf tiefere Wahrheiten zurückzugreifen, wie auch Ottmann (1990: 85) anmerkt. Durch seinen direkten Zugang zum Weltwissen, der nicht durch den Filter des Verstandes beeinflusst wird, gelingt es ihm, Erkenntnisse zu liefern, die sich allen empirisch-logischen Mechanismen der Wahrheitsfindung entziehen. So ist es ein durchaus fantastisches Moment⁷, wenn er in einem spontan gegebenen Lied Raimunds Heilung prophezeit:

⁶ Der Titel des Romans wird in *Die Reisenden* nicht direkt genannt, der Pfarrer spricht lediglich von „einem gewissen Buche“ (DR: 161); der Bezug ist durch Theophils Spitznamen aber ohnehin überdeutlich.

⁷ Dies ist wohl eine Stelle, für die Nobuokas (1965: 27) Beobachtung einer „Berührung des Alltäglichen mit dem Wunderbaren“ als ‚romantischer Rest‘ in den späten Novellen veranschlagt werden kann.

Da hinter des Priesters Garten, da ist ein Wiesenplan, [...] es ist ein liebes Plätzchen, voll Einsamkeit und Schatten genug. Da kommen in Herbstestagen [...] die liebe Fräulein Blanka, der Monsier Raimund zusamm [...]; da gibt es herzlich Umarmen, da finden sie wieder Verstand! (DR: 168)

Bemerkenswert ist das Fazit, dass die beiden voneinander getrennten Geliebten durch ihre Wiedervereinigung ihren Verstand wiedererlangen, also gesund werden sollen. Hier wird nochmals deutlich, dass Raimunds Wahnsinn im Gegensatz zu jenem der anderen Narrenfiguren als reversibel gezeichnet wird; durch die Aufklärung der Intrige, die sein Trauma verursachte, kann sein vorheriger Bewusstseinszustand wiederhergestellt werden. Während die überspannten „Grille[n]“ (DR: 172) der entlassenen Irrenhausgesellschaft auch außerhalb der Anstaltsmauern fortbestehen, bleibt Raimunds Wahnsinn eine Parenthese.

Raimunds Heilung beginnt, als er nach seiner Befreiung zufällig an den als *locus amoenus* geschilderten Ort seiner Kindheit gelangt. Dieses rousseauhaft anmutende Moment wirkt identitätsrestituierend, weil es ihn den Wahn durch Selbsterkenntnis überwinden lässt. Die Erinnerungen dringen als *déjà-vu* in sein Bewusstsein und heben durch ihren Wiederholungscharakter die subjektive Zerdehnung seines Zeitgefühls auf. Er schafft es, die Differenz zwischen innerer und äußerer Realität mithilfe unbewusster Kräfte zu überbrücken; durch seine erneute Kindwerdung legt er sein gefühltes Alter ab. Erst im Naturraum spürt Raimund, „wie jene dumpfe Angst immer mehr verschwand, die bis dahin seinen Geist wie in einem finstern Kerker eingefangen hielt“ (DR: 202). Dieses Gefühl des Gefangenseins bezieht sich nicht nur auf seinen psychischen Zustand, sondern auch auf seinen Aufenthalt in der Narrenanstalt, denn seine Regeneration findet bezeichnenderweise nicht dort, sondern in der Natur statt. Selbst Anselm schätzt – ganz im Gegensatz zu Pfarrer Kilian – das kathartische Potential der Natur, der gegenüber „sich jeder Schmerz [verkläre], der uns unter Menschen [...] zu vernichten droht“; in seinen Worten nimmt sie gar eine transzendente Qualität an, indem sie als „Himmelsharfe [...] unsre stummen Seufzer, die Worte der Klage in überirdische Musik um[setzt]“ (ebd.: 162)⁸. Raimunds Heilung geschieht also durch eine höhere Selbsterkenntnis im Geiste der Romantik, und nicht zuletzt deshalb ist es relevant, dass seine Rückkehr in die Natur sehr deutlich an *Franz Sternbalds Wanderungen* angelehnt ist (Brecht 1993: 144; Rath 1996: 325).

Im Zuge ihrer Engführung von ‚Romantik‘ und ‚Wahnsinn‘ verweist Ottmann (1990: 78–79) auch auf zeitgenössische Seelenlehren, die dem Unbewussten die Fähigkeit zuschreiben, die „Disharmonie zwischen Mensch und Natur“ überwinden zu können; dass Wolfsberg die vermeintlich hellseherischen Fähigkeiten Friedrichs unkritisch als gegeben hinnimmt, sei ebendieser romantischen Neigung geschuldet. Allerdings wird dieser Diskurs in *Die Reisenden* nicht nur satirisch überzeichnet, sondern an anderer Stelle auch affirmativ rezipiert. Sehr deutlich zeigt sich etwa der Einfluss der folgenreichen Abhandlung *Die Symbolik des Traumes* (1814) des Arztes und Naturphilosophen Gotthilf Heinrich Schubert auf die Schilderung von Raimunds Regeneration. Denn bezeichnend für seinen Heilungsprozess

⁸ In dieser Poetisierung der Natur kann ein weiterer Verweis auf Wackenroders *Märchen von einem nackten Heiligen* (1796) erkannt werden, dessen Protagonist durch den die irdische Welt transzendierenden Gesang zweier Liebender von seiner durch das Rad der Zeit bedingten Qual erlöst wird (Wackenroder 2000: 62–63).

aus dem Inneren heraus ist vor allem die Gewichtung des Traumes, den er erfährt, nachdem er „wie in der Kindheit“ (DR: 203) unter einer Linde eingeschlafen ist. Der Traum ist für Schubert ein Rest der ursprünglichen Sprache des Göttlichen (Schubert 1814: 89), dem sich der Mensch zwar entfremdet habe, das ihm aber prinzipiell noch verfügbar sei (Schubert 1814: 46; dazu auch Schott 1981: insb. 230–231; Schott/Tölle 2006: 56). Und wirklich wird Raimunds Traum als Folge von rätselhaften Bildern geschildert: Zunächst etabliert sich die Verkehrungslogik des Wahnsinns, indem „[d]er Wahnsinn [...] die Wahrheit [war], und was die Menschen Vernunft nannten, nur ein dämmernder Schimmer“ (DR: 204). Der vernunftgeleiteten Weltbeobachtung wird gleichsam ihr Potential zur Welterschließung aberkannt, während – ähnlich wie im Falle Theophils – der unmittelbare, unverhüllte Zugriff des Wahnsinnigen auf die Wirklichkeit als Ideal gesetzt wird. Zudem zeichnet sich der Erfahrungsmodus des Traumes durch die Negierung von Raum und Zeit aus (ebd.: 204), was eine Steigerung der Narrenhaus-Heterotopie bezeichnet, denn auch dort erkennt Brecht (1993: 132) Anzeichen für eine Aufhebung von Raum und Zeit. Doch erst hier, im Zuge der Rückkehr Raimunds in die Natur und folglich zum Ursprung seiner Selbst, ermöglicht der raumzeitlose Zustand eine Heilung.

Die von Schubert (1814: 203) als letztes Ziel postulierte Wiedervereinigung des Menschen mit dem „ursprünglichen Gegenstand der Liebe“ geschieht schließlich durch das unerhoffte Wiedersehen mit seiner totgeglaubten Geliebten Blanka. Bereits im Gespräch mit Wolfsberg in der Anstalt bediente sich Raimund einer floralen Metapher, um das Dilemma der Ewigkeit, die sich hinter der Zeitlichkeit birgt, verständlich zu machen:

Dann kam eine Stunde, eigentlich nur ein Augenblick; da sprang die ganze aufschwellende Knospe entzwei, in der mir die Zeit in duftenden Blättern aus einander blühen sollte, und ein Alles und Nichts, ein großer ewiger Tod, in dessen finstern Herzen kindisch das süßeste Leben lächelte, brach mit Gewiternacht über mich ein. (DR: 181)

Der Traum Raimunds (DR: 204) nimmt nun das Bild der Blume wieder auf, wertet aber das entscheidende Moment um, denn nicht die Ewigkeit des Todes entbirgt sich durch die Öffnung der Knospe, die aus seinem Herzen sprießt, sondern „der goldne[] Purpur“ der ewigen Liebe – in der Gestalt Blankas. Da das organische „Blumenhaus“ bald absterben müsse, kommt Blanka nach „draußen in [die] Wirklichkeit zu dir“; und tatsächlich „schlüpfte [sie] auf den Rasen und stellte sich unter die Linde.“ Betont wird dieser Ebenenwechsel durch die wörtlich exakte Wiederholung des Anblickens: „[I]hr blaues Auge ging in das seine“, heißt es zunächst im Traum und bald darauf noch einmal im Wachzustand. Die aus seinem Inneren entwachsene Botschaft greift damit auf die äußere Realität über; die interne Wahrheit wird mit der externen synchronisiert. Der Traum, so lässt sich mit Schubert konstatieren, schafft es durch seine „Hieroglyphensprache“ (Schubert 1814: 2), die Diskrepanz von emotionaler Natursprache und „gewöhnliche[r] Wortsprache“ (ebd.) zu überbrücken, indem die Bildsprache des Traumes die Sinnenwelt wieder für sich vereinnahmt und infolgedessen den harmonischen Ursprungszustand der Menschheit vor der „babylonischen Sprachverwirrung“ (ebd.: 82) reetabliert (ebd.: 90). Diese Entdifferenzierung sorgt zugleich für die Auflösung der Disparität von subjektiver Empfindung und objektivem Gegebensein, die sich in Raimunds Wahnsinn auf problematische Weise manifestierte. Seine Heilung, die uns als Wiedererweckungserlebnis

eines leidenschaftlichen Individuums fernab der Gesellschaft geschildert wird, darf also durchaus als Bekräftigung des konstruktiven Potentials der Romantik verstanden werden.

Somit kann das Fazit Ottmanns, dass uns Ludwig Tiecks *Die Reisenden* die „Ambivalenz aller Werte“ (Ottmann 1990: 87) und dadurch die unbefestigte Basis sozialer Normen aufzeigen wolle, grundsätzlich unterschrieben werden. Unbestritten ist die gesellschaftskritische Position der Novelle, die durch ihre humoristisch-karnevaleske Verkehrungstechnik unterstreicht, dass sich eine Gesellschaft, die sich auf dem Prinzip der Vernunft gründet, dem Faktum der eigenen Konstruiertheit stellen muss. Die Konturenlosigkeit der scheinbaren Gegensätze ‚Vernunft‘ und ‚Wahnsinn‘ lässt diese ineinanderlaufen, sodass eine saubere Absteckung einer gesellschaftlichen Normalität zumindest fragwürdig erscheint.

Dennoch darf nicht übersehen werden, dass Tieck die Figur Raimunds deutlich von der Narrenhausgesellschaft abzugrenzen sucht: Während letztere ihre Narrheiten schlussendlich über die Grenzen der Heterotopie hinüberretten und dadurch die Illusion gesellschaftlicher Gesundheit aus den Angeln heben, wird uns mit Raimunds Rückkehr in die Naturwelt seiner Kindheit eine Heilungsgeschichte erzählt. Dass Ottmann (1990: 80) gerade die Reintegration Raimunds in das gesellschaftliche Leben als glückliches Ende liest, ist angesichts des entgrenzten Wahnsinns, der sich im finalen Tableau präsentiert, problematisch: In Wahrheit ist Raimund am Ende einer der einzigen Gesunden in einer offensichtlich verrückt gewordenen Welt, welche die Grenze zwischen Vernunft und Unvernunft aus Angst vor den Konsequenzen lieber ignoriert, als sie neu zu bewerten. Keineswegs kritisiert Tieck die Geistesbewegung der Romantik in *Die Reisenden* also vorbehaltlos; vielmehr nimmt er eine vermittelnde Position ein, die das heilende Potential einer genuinen, authentischen Romantik anerkennt.

Literatur

- Brecht, Christoph (1993): *Die gefährliche Rede. Sprachreflexion und Erzählstruktur in der Prosa Ludwig Tiecks* (=Studien zur deutschen Literatur, Bd. 126). Tübingen: Niemeyer.
- Foucault, Michel (1992): Andere Räume. In: Karlheinz Barck / Peter Gente / Heidi Paris / Stefan Richter (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam, 34–46.
- Foucault, Michel (2016): *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, 22. Aufl. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, Bd. 39). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Hölter, Achim (1995): Das Rad der Zeit – Eine Denkfigur der Romantik. In: *arcadia*. 30 (3), 248–285.
- Neumann, Michael (2011): Dresdner Novellen. In: Claudia Stockinger / Stefan Scherer (Hg.): *Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin/Boston: De Gruyter, 551–567.
- Nobuoka, Yorio (1965): L. Tiecks Novelle *Die Reisenden*. Ein Beitrag zu seiner späten Dichtung. In: *Doitso-Bungaku-ronkô* (Forschungsberichte zur Germanistik). 7, 13–30.
- Ottmann, Dagmar (1990): *Die angrenzende Rede. Ambivalenzbildung und Metonymisierung in Ludwig Tiecks späten Novellen* (=Stauffenburg Colloquium, Bd. 17). Tübingen: Stauffenburg.
- Rath, Wolfgang (1996): *Ludwig Tieck. Das vergessene Genie. Studien zu seinem Erzählwerk*. Paderborn, München, Wien, Zürich: Schöningh.

-
- Reuchlein, Michael (1986): *Bürgerliche Gesellschaft, Psychologie und Literatur. Zur Entwicklung der Wahnsinnsthematik in der deutschen Literatur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts*. München: Fink.
- Rosenhan, David L. (1974): On Being Sane in Insane Places. In: *Clinical Social Work Journal*. 2 (4), 237–256. DOI: <https://doi.org/10.1007/BF01785781>.
- Schott, Heinz (1981): Der versteckte Poet in uns. Zur Sprachtheorie in der naturphilosophischen Seelenlehre von Gotthilf Heinrich von Schubert (1780–1860). In: *Sudhoffs Archiv*. 65 (3), 226–250.
- Schott, Heinz / Tölle, Rainer (2006): *Geschichte der Psychiatrie. Krankheitslehren, Irrwege, Behandlungsformen*. München: Beck.
- Schubert, Gotthilf Heinrich (1814): *Die Symbolik des Traumes*. Bamberg: Kunz.
- Tieck, Ludwig (1965): Die Reisenden. In: Ders.: *Werke in vier Bänden*. Bd. 3: Novellen, hrsg. von Marianne Thalmann. München: Winkler, 129–207.
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich (2000): Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen. In: Ders.: *Phantasien über die Kunst*, hrsg. von Wolfgang Nehring. Stuttgart: Reclam, 59–63.