

The University of Manitoba

Karfunkel, Buch, Verwandlungen
Bemerkungen zur Rezeption Friedrich von Hardenbergs durch
Otto Heinrich Graf von Loeben

by

Charlotte E. Chranowski

A Thesis

Submitted to the Faculty of Graduate Studies
In Partial Fulfillment of the Requirements for the
Degree of Master of Arts

Department of German

Winnipeg, Manitoba

August, 1980

KARFUNKEL, BUCH, VERWANDLUNGEN
BEMERKUNGEN ZUR REZEPTION FRIEDRICH VON HARDENBERGS DURCH
OTTO HEINRICH GRAF VON LOEBEN

BY

CHARLOTTE ERIKA CHRANOWSKI

A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies of
the University of Manitoba in partial fulfillment of the requirements
of the degree of

MASTER OF ARTS

©1980

Permission has been granted to the LIBRARY OF THE UNIVER-
SITY OF MANITOBA to lend or sell copies of this thesis, to
the NATIONAL LIBRARY OF CANADA to microfilm this
thesis and to lend or sell copies of the film, and UNIVERSITY
MICROFILMS to publish an abstract of this thesis.

The author reserves other publication rights, and neither the
thesis nor extensive extracts from it may be printed or other-
wise reproduced without the author's written permission.



Abstract

Als Aufgabe war gestellt, die Novalis-Nachfolge des Otto Heinrich Graf von Loeben näher zu untersuchen. Da trotz der negativen Kritik, die man diesem Dichter gewöhnlich zollt, auch andere Stimmen vernehmbar geworden sind, fanden wir uns ermutigt, das gesetzte Ziel zu verfolgen. Die Anregung, diese Aufgabe in Angriff zu nehmen, verdanken wir Dr. Hans-Joachim Mühl. Die Arbeit konzentriert sich auf einige wichtige Symbole, besonders auf ein Hauptsymbol, das zugleich als konstitutives Motiv gewertet werden kann, den Karfunkel. Desgleichen behandeln wir in minderelem Umfang die Gestaltung der zentralen motivischen Symbole "Buch", "Chiffren" bzw. "Hieroglyphen" und die "Verwandlungen" bei Novalis und Loeben. Es zeigt sich, dass diese dichterischen Grundmotive durch ein dichtes Netz von Entsprechungen mit- und ineinander verknüpft sind, nicht nur in den Relationsverhältnissen, die Loeben zwischen sich und Novalis geschaffen hat, sondern auch in den Werken der beiden Dichter selber. So bildet zum Beispiel das Hieroglyphen-Motiv einen inhärenten Bestandteil des Buch-Motivs. Jenes konnte deshalb im Obertitel der Arbeit ausgelassen werden.

Wir gelangten zu dem Ergebnis, dass Loeben, wie schon bekannt, eine bedeutsame Inspiration durch Hardenbergs Werk erlebt hat, dass er jedoch auch selbständige Wege gegangen ist. Unser Hauptaugenmerk galt Loebens Jugendroman "Guido", dessen strukturelle Intentionen wir

durch Textanalysen aufzuhellen suchten. Die Fragmente des Novalis wie ebenso diejenigen Loebens, insbesondere dessen "Lotosblätter", wurden in umfassender Masse in den Untersuchungsgang einbezogen. Zur Stützung der historischen Untersuchung wurde die neuere Forschungsliteratur in weitreichendem Umfang ausgewertet.

Meinem Lehrer
Herrn Professor Gustav Beckers
dankbar gewidmet

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung	S.	1	-	3
II. Der Karfunkel	S.	4	-	95
1. Überblick über die Geschichte der Auffassung des Karfunkels	S.	4	-	8
2. Einführung in die Darstellung des Karfunkelsymbols bei Novalis und Loeben	S.	8	-	15
3. Zur Auffassung des poetischen 'Wahnsinns' bei Loeben und Nova- lis	S.	15	-	20
4. Die Bedeutung des Karfunkelsym- bols im ersten "Guido"-Märchen ..	S.	20	-	32
5. Überblick über die wesentlichen Motive des zweiten "Guido"-Mär- chens	S.	32	-	39
6. Sinn und Funktion des Karfunkel- symbols im dritten "Guido"-Mär- chen	S.	39	-	49
7. Der Romanschluss als Sammel- und Endpunkt der drei Märchen	S.	49	-	52
8. Untersuchung der Verbindungsli- nien zwischen Hauptgeschehen und den Märchen	S.	52	-	68
Triadische Geschichts- utopie	S.	53	-	55
Unendlicher Frühling .	S.	55	-	58
Ambrosius	S.	59	-	68
9. Ausgeprägte Symbolwerte des Kar- funkels	S.	68	-	95

Karfunkel, Herz und Sonne	S. 68 - 72
Karfunkel, Gral, Arc- tur	S. 72 - 74
Der Karfunkel als Stein der Weisen	S. 74 - 78
Strahl, Schlange (Mag- net) und Karfunkel ...	S. 78 - 95
 III. Buch, Hieroglyphen und Verwandlungen	S. 96 - 157
1. Das Buch und dessen Implikation: die Metempsychose	S. 96 - 120
2. Die Chiffren und Hieroglyphen ...	S. 121 - 140
3. Die Verwandlungen	S. 141 - 157
 IV. Schlussbetrachtung	S. 158 - 162
 Anmerkungen zur Einleitung	S. 163 - 164
Anmerkungen zu II. Der Karfunkel	S. 165 - 183
Anmerkungen zu III. Buch, Hieroglyphen und Verwandlungen ..	S. 184 - 199
Anmerkungen zur Schlussbetrachtung	S. 200 - 201
 Bemerkungen	S. 202
 Bibliographie	S. 203 - 212

Einleitung

Wenn man Loebens "Guido" zum ersten Mal liest, erhält man sofort den Eindruck, dass hier 'novalisiert' wird. Tatsächlich wurde ja der Roman von einem jungen begeisterten Menschen geschrieben, in dessen Mittelpunkt seine Verehrung für Novalis stand. Man sollte meinen, dieses Novalisieren hätte viele Gelehrte zur näheren Erforschung des Phänomens reizen sollen. Indessen ist die Literatur über Loeben spärlich. Nach Raimund Pissins grundlegender Abhandlung (1905)¹ erschien lange keine grössere Arbeit mehr über Loeben ausser drei Einzeluntersuchungen.² Erst in neuerer Zeit sind kurz hintereinander zwei umfangreichere Studien über Loeben hinzugekommen. Die erste ist Gertraud Matzners Dissertation "Das prosaepische Werk des Grafen Otto Heinrich von Loeben" (1953).³ Diese gründliche Arbeit enthält auch eine ausführliche Besprechung des "Guido". Ein weiterer Vorzug Matzners ist ihre Objektivität. Wir fanden ihre Dissertation sehr nützlich und hätten gerne gesehen, dass sie veröffentlicht worden wäre, was unseres Wissens nicht der Fall ist.

Die andere Arbeit, "Isidorus Orientalis: Ein Beitrag zur Wesensbestimmung der deutschen Spätromantik" (1962) stammt von Stefanie Janke.⁴ Im Gegensatz zu Matzner, die die "prosaepischen" Werke einzeln bespricht, befasst sich Janke mehr mit einzelnen Themen und Motiven bei Loeben. Somit ergänzen sich die beiden Forschungsarbeiten. Unter den Aspekten, unter denen Janke Loebens Werk näher beleuchtet, befindet sich auch der Einfluss Jacob Böhmes auf ihn, der bei Novalis ebenfalls eine

grosse Rolle spielt. Schon Matzner hat Loebens ungedruckten Roman "Morgensterns Seelenkämpfe, ein psychologischer Roman" erwähnt.⁵ Jankes Verdienst ist es, den Leser mit diesem unveröffentlichten Werk des Dichters genauer bekanntzumachen. Sie besorgt eine ausführliche Inhaltsangabe, eine kritische Besprechung und Leseproben des Romans. Leider scheint Janke keinen Zugang zu Matzners Dissertation gehabt zu haben.

Obwohl Fritz Kollmann schon einen Vergleich zwischen Hardenbergs "Heinrich von Ofterdingen" und Loebens "Guido" vorgelegt hat, ist dies zum Teil auch unsere Absicht, aber wir vollziehen den Vergleich unter anderen Gesichtspunkten. Um nicht allgemein, sondern spezifisch vorgehen zu können, und auf diese Weise tiefere Zusammenhänge zu erforschen, konzentrieren wir uns auf ein bedeutendes Symbol, das wie ein Leitmotiv den "Guido" durchzieht und auch bei Novalis wichtig ist. Die Vielfältigkeit dieses Hauptsymbols beansprucht ein grösseres Kapitel. In drei folgenden kleineren Kapiteln gehen wir dann auf je ein Motiv ein, das zwar schon vorher in Verbindung mit dem Hauptmotiv erwähnt werden muss, aber doch wegen seiner bedeutenden Rolle bei beiden Dichtern eine eigene und umfassendere Berücksichtigung erfordert.

Loebens "Novalisieren" lässt vermuten, dass er möglicherweise die Fortsetzungsnotizen zum H.v.O. ausarbeiten wollte. Pissin, Janke und Kollmann bestätigen diese Annahme.⁶ Kollmann bemerkt ausserdem, dass Loeben "beschloss, den Roman im eigenen Sinne umzugestalten, so sehr schien ihm durch Novalis die Richtung seiner Dichtungsweise vorgezeigt".⁷ Hingegen betont Matzner:

Angesprochen und angeregt durch die Wesens- und Schicksalsverwandtschaft mit dem Ofter-

dingendichter, hat Loeben Hardenbergs Werke eingehend studiert, viele Grundideen, Gedanken und Motive übernommen und auf eigene Weise in einem Teil seiner Werke - es sind dies seine besten - gestaltet, jedoch nie seine Absicht geäußert, die fragmentarischen Entwürfe Novalis ausführen zu wollen, wie allgemein angenommen wird.⁸

Wie nun Loeben einige dieser "Grundideen, Gedanken" oder "Motive" 'übernahm' und verarbeitete, soll im folgenden untersucht werden, wobei gleichzeitig versucht werden soll, einige Grundzüge der strukturellen Konzeption des "Guido" zu erhellen.

Der Karfunkel

Als Ausgangspunkt dieser Untersuchung wählen wir das Symbol des Karfunkels. Es soll gezeigt werden, wie es Loeben in seinem Jugendroman "Guido" gestaltet hat. Er fand das Symbol bei Novalis vor, dessen Werk er als Student in Wittenberg und später in Heidelberg mit grosser Bewunderung las.¹ Schon die zentrale Stellung, die Loeben dem Karfunkel im "Guido" einräumt, lässt erkennen, wie sehr der tiefgründige Dichter der Frühromantik das Denken und Schaffen Loebens beeinflusste.

Die Bezeichnung Karfunkel stammt aus dem Lateinischen: "carbunculus", kleine Kohle,² während sie im Griechischen "ἀνθραξ" war, was ebenfalls Kohle bedeutet.³ Karfunkelstein nannte man edlen, hochroten Granat oder auch den Rubin, welcher aus einer Art von sattrotem Korund besteht. Der Granat, welcher zum Teil blutrot bis schwarz ist, dient noch heute im Alpengebiet als volkstümlicher Schmuck, der als Amulett gilt und die "Traurigkeit vertreiben" soll. "Granattinkturen galten lange als Heilmittel."⁴ Jedoch wird es sich bei dem Stein, der von den Romantikern zum dichterischen Symbol erhoben wurde, eher um den viel edleren und selteneren Rubin handeln. Roger Cardinal nennt den Karfunkel bei Novalis "a ruby-like gem".⁵ Der Name Rubin stammt wiederum aus dem Lateinischen, nämlich "rubinus", rot. Er ist "einer der höchstbewerteten Edelsteine".⁶ Bedeutend wurde der Rubin im Mittelalter, wo er "an Schmuckstücken und an Insignien" verwendet wurde. Man sprach ihm 'heilende Wirkung' nach.⁷

Der Karfunkel wurde zu einem Symbol der Romantik, nachdem ihn Novalis so bedeutungsvoll in den beiden Romanfragmenten "Die Lehrlinge zu Sais"⁸ und "Heinrich von Ofterdingen"⁹ mit neuer Lebenskraft versehen hatte. Der Karfunkel hatte damals schon eine lange Entwicklung als Sinnbild hinter sich, welche sich über zwei Jahrtausende erstreckt. Diese Entwicklung ist von Theodore Ziolkowski in seinem Aufsatz "Der Karfunkelstein" behandelt worden.¹⁰ Der Karfunkel wurde in Theophrasts Steinbuch (um 315 v. Chr.) zuerst ausführlich beschrieben.¹¹ Noch werden dem Stein keine magischen Eigenschaften zuerkannt. Er leuchtet zwar, aber nur wenn man ihn in die Sonne hält. Erst später, durch Einflüsse aus dem Osten, bekommt der Stein magische Bedeutung. Bei den Besonderheiten, die ihm im Laufe der Jahrhunderte zugeschrieben wurden, handelt es sich vielfach um magische Eigenschaften, die sich direkt auf den Besitzer beziehen sollen. Er verleiht Schutz, er inspiriert und macht beredsam, er schenkt Kraft, er erlöst von Krankheiten. Ausserdem leuchtet er jetzt endogen und wird zum sogenannten 'Waisen in der Kaiserkrone'.¹²

"Astrampsychus" schreibt zwei Jahrhunderte nach Christus im "Nautischen Lapidarium", "dass der Karfunkel gegen Ertrinken feht".¹³ Im "Steinbuch von Sokrates und Dionysios" hat der Stein magische Kräfte, "wenn die Figur der Athene darauf eingegraben ist: der Stein hat dann die Kraft, Feinde abzuwehren und seinen Besitzer beliebt und beredsam zu machen".¹⁴ Im "Boke of Saint Albans" (1486) von Juliana Berners heisst es vom Karfunkel, "dass er tapfer macht und glänzend im Kampf",¹⁵ was dann auch zehn Jahre später im "Reinke de Vos" erwähnt wird. Ausserdem heilt der Karfunkel

laut dieser niederdeutschen Quelle alle Krankheiten, lässt seinen Träger sicher durch alle Länder kommen und behütet ihn vor jeglichem Schaden. Sicher ist er gegen Gefangenschaft und Verrat, selbst im Falle grosser Übermacht der Feinde.¹⁶

Theophrast und Plinius heben hervor, dass der Karfunkel in der Sonne leuchtet,¹⁷ was allerdings ein ganz natürliches Phänomen ist. Um 394 n. Chr. schreibt Epiphanius, der Bischof von Salamis, über die zwölf Steine am Brustschild Aarons, worunter sich auch der Karfunkel befindet. Ihm zufolge leuchtet er nun so hell, "dass er sogar durch eine Decke hindurchscheint".¹⁸ Es soll gewisse Verfahren gegeben haben, die den Karfunkel zum Leuchten bringen konnten. Plinius hatte vom "Einweichen des Steins in Essig"¹⁹ geschrieben, wonach der Karfunkel zu leuchten schien; und zur Zeit des Epiphanius haben einige Priester Steine "mit den phosphoreszierenden Organen verschiedener Seetiere behandelt, um die Tempelbesucher mit leuchtenden Steinen zu mystifizieren".²⁰ Somit beruht die Tradition von der Leuchtkraft des Karfunkels zum Teil auch auf Täuschungen.²¹

Bei Epiphanius findet man die Farbe des Karfunkels als blutähnlich beschrieben, was christlich ausgedeutet wird, nämlich im Vergleich mit dem Blut des Gottessohnes.²² An und für sich ist in dem Glauben an die Leuchtkraft des Steins ebenfalls der Einfluss aus dem Osten zu erkennen.²³ Im Mittelalter wird diese Herkunft des Karfunkels oft in der Dichtung erwähnt, z.B. im "Chanson de Roland", (um 1100 n. Chr.), wo beschrieben wird, dass die Sarazenen den Karfunkel als Lampe an ihren Schiffen benutzen.²⁴ Im deutschen "Ruolandes Liet (um 1170)" besitzen auch die Christen Karfunkel, welche selbstverständlich endogenes Licht spenden.

Besonders bemerkenswert ist das fast magische Verhältnis zwischen dem Stein und seinem Besitzer, denn es "erlischt" "der Karfunkel am Helm eines sterbenden Helden".²⁵

Bei dieser wichtigen Rolle, die der 'leuchtende' Karfunkel im deutschen Mittelalter spielt, ist es interessant zu verfolgen, in welchen mythologischen Bereichen der kostbare Edelstein angesiedelt wird. So wird behauptet, er würde unter dem Horn des Einhorns zu finden sein.²⁶ Dem legendären Priester Johannes dienen zur Beleuchtung seines Palastes Karfunkel, die aus den Schädeln von 'Drachengerippen' geholt wurden.²⁷ Im Wartburgkrieg, (um 1250), der ja im H.v.O. von Novalis und im "Guido" von Loeben Bedeutung gewinnt, "beschreibt Klingsor (?) das Kleid, das die Erbarmigkeit in seinem Traum getragen hat".²⁸ Auf ihrem Mantel ist ein Einhorn mit einem leuchtenden Stein unter dem Horn dargestellt.²⁹

Albertus Magnus (1192? - 1280), berichtet in seinem "Liber mineralium" von der Wirksamkeit des Steines, der nun öfter Rubin genannt wird, "gegen atmosphärische Gifte" und gibt an, selber einen 'leuchtenden' Karfunkel gesehen zu haben. Weil indes Albertus Magnus sowohl vom Karfunkel als auch vom Waisen in der Kaiserkrone schreibt, dass sie bei Nacht leuchten, werden die beiden Steine mit der Zeit gleichgesetzt. Aber dies geschieht vor allem erst in den jüngeren Fassungen vom "Herzog Ernst".³⁰ Der Karfunkel in der Kaiserkrone sollte im H.v.O. am Ende eine wichtige Rolle spielen (III, 643) und erscheint auch im "Guido", besonders in den drei Märcheneinlagen und in der "Verklärung". Paracelsus, (1493 - 1541), in dessen Schriften Novalis sich vertieft hat, wusste von der "Leuchtkraft" des

Karfunkels und suchte sie rationell zu erklären.³¹ Im 17. und 18. Jahrhundert wird der Karfunkel noch ab und zu in der Dichtung erwähnt, aber erst durch Novalis erhielt der Stein wieder einen neuen symbolischen Wert, in dem sich viele der traditionellen Eigenschaften des Karfunkels wieder erkennen lassen.

Von der Leuchtkraft und der Seltenheit des Karfunkels schreibt Novalis im vorletzten Abschnitt der L.z.S.. Nachdem Lehrer und Lehrlinge die Reisenden begrüsst haben, lesen wir:

Eine erfrischende Kühlung verbreitete sich aus den dunkeln Laubgängen über den Platz und die Stufen. Der Lehrer liess einen jener seltenen leuchtenden Steine bringen, die man Karfunkel nennt, und ein hellrotes, kräftiges Licht goss sich über die verschiedenen Gestalten und Kleidungen aus. (I, 106)

Es ist zu beachten, dass Novalis von dem "seltnen leuchtenden" Stein als einer ganz natürlichen Tatsache erzählt. Zudem passt der Karfunkel sehr gut in die erwartungsvolle, orakelhafte Atmosphäre, die herrscht. Ziolkowski beschreibt die Situation wie folgt:

Gegen Ende der "Lehrlinge zu Sais" kommen der Lehrer und die Lehrlinge mit den Reisenden vor dem Tempel zusammen, und es folgt ein mystisches Gespräch über die Ursprache der Menschheit und das zarte Amt und Wesen des Lehrers. Unter den kleinen Requisiten, die dazu beitragen, die richtige Stimmung für solche ätherischen Reden zu schaffen, lässt Novalis den Karfunkel auch eine Rolle spielen.³²

Während der Karfunkel in den L.z.S. den Reisenden leuchtet, die nach der heiligen Ursprache suchen, finden wir in der Atlantissage im dritten Kapitel des H.v.O., dass der Karfunkel, der selbstverständlich ebenfalls leuchtet, auf der Rückseite "eingegrabene unverständliche Chiffren" zeigt (I, 218). Karfunkel und Chiffrenschrift, oder magischer Stein und magische Schrift, die sich ja auf jene Ursprache beziehen, sind nun noch enger verbunden worden. Der Karfunkel war der "Talisman" der Prinzessin, "dessen Besitz ihr die Freiheit ihrer Person sicherte, indem sie damit nie in fremde Gewalt ohne ihren Willen geraten konnte" (I, 219). Somit erscheint der Stein bei Novalis wieder als schutzbringend, wie im "Reinke de Vos" im Mittelalter. Die Prinzessin hatte den kostbaren Stein von ihrer Mutter erhalten und trug ihn in ihrem Halsband. Es ist bemerkenswert, dass die Prinzessin den Talisman dann verliert, als sie den Jüngling kennenlernt, der ihn daraufhin findet und später ihr Gatte, also ihr Beschützer, wird. Noch andere Kräfte gehen von dem magischen Karfunkel aus. Nachdem der Jüngling ihn fast die ganze Nacht betrachtet hat, bricht in ihm spontan die latente Dichtkunst hervor. Sein erstes Gedicht schreibt er auf einen Zettel, worin er den Karfunkel einwickelt und hernach der Prinzessin überreicht:

Es ist dem Stein ein rätselhaftes Zeichen
Tief eingegraben in sein glühend Blut,
Er ist mit einem Herzen zu vergleichen,
In dem das Bild der Unbekannten ruht.
Man sieht um jenen tausend Funken streichen,
Um dieses woget eine lichte Flut.
In jenem liegt des Glanzes Licht begraben,
Wird dieses auch das Herz des Herzens haben?
(I, 218f.)

der Prinzessin im H.v.O.-Roman eingravierte Chiffren und beschützt sie. Den Jüngling macht er "beliebt und beredsam", erweckt ihn zum Dichter. Natürlich ist der Stein das Symbol der Liebe, denn er "wird hier das Zeichen gegenseitiger Zuneigung und Liebe".³⁷

Am Ende des H.v.O. sollte der Karfunkel noch einmal in Erscheinung treten. Dem Dichter, der seine Geliebte im Bade verloren hat, wird von einem 'wunderlichen Mann' ein Schlüssel übergeben, den er "zum Kaiser bringen sollte". Dieses Überbringen eines goldenen Schlüssels ist in einer alten Urkunde verzeichnet, welche der Kaiser dem Dichter gibt. Der Dichter wird

in einem verborgenen Orte /.../ ein altes talismanisches Kleinod des kaiserlichen Hauses, einen Karfunkel zur Krone finden, zu dem die Stelle noch leer gelassen sei - er findet nach der Beschreibung den Ort, welches derselbe ist, wo die Geliebte wegkam - findet die Geliebte schlafend - erweckt sie <mit dem>, indem er den Karfunkel wegnimmt, der im Kelche einer Blume an ihrem Busen verborgen liegt - ein<e> überirdisches kleines Mädchen findet er an ihrem Sarge sitzen, die ihm den Karfunkel zeigt und ihn mit ihrem Atem verjüngt. (I, 337)

Der Dichter findet den Stein wie in der Atlantissage. Doch diesmal gehört der Karfunkel nicht nur in ein Halsband, sondern sogar in die Krone des Kaisers. Der Stein hat nun wieder die Funktion des Waisen in der Kaiserkrone übernommen, wie in den jüngeren Fassungen des "Herzog Ernst".³⁸

Der Karfunkel sollte also im H.v.O. zweimal vorkommen, nicht nur in der Atlantissage, sondern auch am Ende des Romans, wo die Welt zum Märchen wird. Ziolkowski rühmt die Gestaltung des Karfunkelsymbols bei

Novalis. Bei ihm hätte der Karfunkel "erneut eine echt symbolische Funktion" erhalten, "wobei zwar der symbolische Gehalt verschwommen bleibt".³⁹ Er bezeichnet diese "Verschwommenheit" als 'anmutig'.⁴⁰ Novalis sah nach Ziolkowski in dem Stein

ein herrliches Symbol für seine Ideale /.../: für das Unbekannte, Schöne, Leuchtende, das für seine eigene Poesie so charakteristisch ist. In seinem Ofterdingen, der Bibel der Romantik, hat er dem Karfunkel ein unvergleichliches Denkmal gesetzt.⁴¹

Der Forscher führt aus, dass am Ende des Romans "der Karfunkel mit den bedeutendsten Motiven und Sinnbildern bei Novalis mystisch verbunden" wird, "und aus diesem Zusammenhang tritt er als zentrales Symbol der Verwandlung und der unio mystica hervor."⁴²

Es ist daher verständlich, dass andere Romantiker, begeisterte Novalisjünger und Nachahmer, das Karfunkelsymbol aufgegriffen und davon reichlich Gebrauch gemacht haben, und zwar etwas 'plump', wie Ziolkowski meint.⁴³ So wurden sie das Ziel von Jens Baggesens, Caspars und anderer Spott, die sich in witzigen Parodien über diese Dichter lustig machten. Das geschah besonders in dem Werk "Der Karfunkel oder Klingklingel-Almanach: Ein Taschenbuch für vollendete Romantiker und angehende Mystiker" (1810).⁴⁴

Unter den Dichtern, die parodiert wurden, befand sich auch Otto Heinrich Graf von Loeben. Caspar benutzte in seinen Spottversen auf Loeben folgende Zeilen, die er dem Band "Der Schwan" entnommen hatte:

Dir strahlt es hell, ich aber muss in's Dunkel.
Da schimmert mir der sehrende Karfunkel.⁴⁵

Allerdings heisst es in dem Gedicht "Magie" aus dem 'Schwan': "Dir strahlt er (v. Verf. unterstr.) hell".⁴⁶ Ziolkowski nimmt an, dass Loeben sowie Werner, dessen "Martin Luther" in dem 'Almanach' gleichfalls parodiert wurde, ähnliches unter dem Karfunkelsymbol verstanden wie Novalis. Sein scharfes Urteil über jene Dichter lautet jedoch: "Es fehlten den beiden eben die dichterische Schau und die Gestaltungskraft, die aus diesem so leicht ins Lächerliche zu wendenden Bild ein geglücktes Sinnbild zu schaffen imstande war."⁴⁷ Loeben hat indessen dem Karfunkelmotiv eine hohe Bedeutung verliehen.

In Loebens Roman "Guido", der 1808 veröffentlicht wurde, und den er in Heidelberg als einundzwanzigjähriger Student im Kreise seiner Studienfreunde Strauss und Budde schrieb,⁴⁸ erscheint das Karfunkelsymbol mehrmals. Zuerst wird es in der 'Späteren Vorrede' erwähnt:

Ich habe mich mit meinem Gedichte verklärt, es ist rein und markig aufgegangen über mich selbst, ich lag mit unendlichen Schattenkörpern um das Licht, dessen Wärme ich in meinem Aller-Innersten verspürte; da dreht' ich die dunkelen groben Körper immer brünstiger und schneller dem Lichte zu, betete gen Himmel, dass sie klarer Aether werden möchten, damit ich hindurchdringen könnt' und die Sonne grüsste, den Karfunkel in meinem Reich.⁴⁹
(Guido, VIIIf.)

Am Ende des "Guido" steigt der symbolische Gehalt des kostbaren Juwels noch höher im Wert. Als die neue goldene Zeit beginnt, befindet sich der Karfunkel in der Krone des Monarchen Guido, und ist "der Mittelpunkt des neuen Sonnenreiches, /.../ das Herz und die Sonne desselben" (Guido, 327). Also ist der Karfunkel nicht

nur der Waise in der Kaiserkrone, sondern zugleich Symbol für die Sonne. Das Verhältnis Sonne=Karfunkel der Vorrede ist nun gerade umgekehrt, nämlich Karfunkel=Sonne.

Doch ehe der Dichter Guido zum Herrscher des neuen Reiches wird, werden im Laufe des Romans drei Märchen erzählt, die, wie im H.v.O. seines Vorbildes Novalis, das Schicksal des Helden vorwegnehmen. Erika Voerster hat darauf aufmerksam gemacht, dass es Loeben als einzigem von Hardenbergs Nachfolgern gelungen ist, Märchen und Haupthandlung so eng zu verweben:

Es wäre hier vor allem hinzuweisen auf die frühen Romane Arnims sowie auf Otto Heinrich Graf von Loeben, der seinem Roman "Guido" drei Märchen einfügte, die sowohl genauesten Bezug auf die Grundtendenz dieses Werkes haben als auch untereinander in der engsten Verbindung stehen. Die von Loeben entwickelte Einlagenstruktur zeigt eine Strenge und Geschlossenheit, die in der Romantik nur noch von seinem grossen Vorbild Novalis erreicht wurde.⁵⁰

Auch Stefanie Janke äussert sich positiv über die Erzählungen im "Guido":

Vom Suchen und Finden des Karfunkels handeln die Märchen, die Loeben in seinen Roman eingeflochten hat. Sie weisen auf die kommenden Ereignisse hin und zeigen in märchenhafter Verschlüsselung dem Helden den Weg.⁵¹

Wenden wir uns dem ersten Märchen des "Guido" zu, dem 'Märchen vom König Uranus'. Ehe Guido von seinen

Freunden auf der Insel, dem alten Ambrosius, dessen Tochter Cyane und ihrem Bruder (oder Sohn?) Wunibald Abschied nimmt, erzählt Ambrosius das Märchen vom König Uranus.⁵² Als Uranus noch König war, herrschte das goldene Zeitalter (Guido, 11). Wie Arcturs Reich im Klingsohrmärchen im H.v.O., hatte auch das Reich des Königs Uranus kosmische Ausmasse. Seine Burg war der Mond, welcher auf dem Atlas stand und Brücken zu allen Gebirgen der Erde besass (Guido, 20). Von seinem Palast aus "liefen die weissglühenden Milchstrassen über die hohen majestätischen Berggipfel hin" (Guido, 24). Die Inseln im 'unendlichen Meer' trugen die "hesperidischen Gärten". Selbst die Natur in diesen Gärten war glücklich und voller Lust, "göttlich wahnsinnig" (Guido, 24).

Das Wort 'Wahnsinn' weist bei Loeben auf einen höheren Sinn hin, wie auch aus den Worten des Jünglings in dem ersten Märchen zu vernehmen ist: "Ich habe selbst wahrgenommen, dass meine Ueberzeugung Wahnsinn ist, und eben darum ist mir's göttlich klar, dass ich recht habe" (Guido, 18). Das erste Märchen im "Guido" liefert Musterbeispiele für die Auffassung dieses Phänomens. Wir halten es deshalb für zweckdienlich, dem Gebrauch der Begriffe 'Wahnsinn' und 'wahnsinnig' bei Loeben und Novalis an dieser Stelle unserer Arbeit ausführlicher nachzuspüren. Eine Einsicht in diese Begriffswelt vermittelt zugleich eine Vorstellung von dem eigentümlichen Dichtertum, das die Antriebskraft für das Schaffen eines Romans wie "Guido" gebildet hat.

Als die Prinzessin in einen todähnlichen Schlaf verfallen ist, fühlt der Jüngling, "dass sie hinüber war in's Himmelreich des Wahnsinns" (Guido, 30). Auch den Tanz verbindet Loeben mit dem Begriff 'Wahnsinn'. Im dritten Märchen eröffnet der alte König einen Tanz,

um seinen Schmerz über die Abreise des jungen Paares würdiger ertragen zu können:

Die Dichter und die ganze übrige Jugend folgten seinem Beispiel, und der Tanz erhielt diesen Abend seine wahre Bedeutung, indem er ein Schweben und Ringen zwischen Lust und Wehmut war, und endlich in Wahnsinn sich verzehrte. (Guido, 107f.)

Im Gespräch mit den Kaufleuten über Mathematik, Krieg und Musik äussert Guido in Bezug auf "Taktik und Musik": "Vielleicht lösen sie sich zuletzt auf in einen grossen wahnsinnigen ewigen Tanz" (Guido, 180). Der Autor des "Guido" steigerte sich selbst, als er das Werk schrieb, mit seinen Freunden Strauss und Budde "in einen dionysischen Rauschzustand bewusst hinein, den sie ihren heiligen Wahnsinn nennen".⁵³ Dionysos ist ja der Gott des Wahnsinns: "Ein Gott, zu dessen Wesen es gehört, wahnsinnig zu sein".⁵⁴ Loebens Freund Friedrich Strauss nannte sich damals Dionysius.⁵⁵ Der griechische Gott Dionysos war auch der Gott der Verwandlungen.⁵⁶

Schon Novalis hatte dem Wort Wahnsinn eine höhere Bedeutung verliehen und mit dem Motiv der Verwandlung verbunden. In einer Eintragung in den 'Berliner Papieren' schreibt Novalis, dass Heinrich "im Wahnsinn" die Verwandlungen durch mehrere Reiche der Natur durchmachen wird, und notiert die Formulierung: "Sein freywilliger Wahnsinn" (III, 674). Zudem sollte Heinrich ein Opfer dionysischen Rausches werden, "Heinrich gerät unter Bacchantinnen - " (I, 345).

Aufschlussreich ist das Fragment des Novalis, in dem es heisst:

Gemeinschaftlicher Wahnsinn hört auf Wahnsinn zu seyn und wird Magie. Wahnsinn nach Regeln und mit vollem Bewusstseyn.
 Alle Künste und Wissenschaften beruhen auf partieellen Harmonien.

/Poëten, Wahnsinnige, Heilige, Propheten./
 (II, 547, /No. 111/)

Joachim Stieghahn kommentiert: "Die 'Wahnsinnigen' sind hier in eine ganz gute Gesellschaft eingereiht, und das deutet darauf hin, dass nicht im gewöhnlichen Sinne Geisteskranke darunter verstanden werden sollen und auch 'Wahnsinn' nicht im üblichen Wortsinn gebraucht wird." Er weist auf zwei Fragmente hin, die die Bedeutung jenes Ausspruchs von Novalis erhellen:

Wahnsinn und Bezauberung haben viel Ähnlichkeit. Ein Zauberer ist ein Künstler des Wahnsinns.
 (III, 639, No. 508)

Alle Bezauberung ist ein künstlich erregter Wahnsinn. Alle Leidenschaft ist eine Bezauberung - Ein reizendes Mädchen eine reellere Zauberinn, als man glaubt. (II, 601, No. 355)⁵⁷

Es handelt sich bei diesem "Wahnsinn" um eine besondere Art der Konzentration. Es ist "eine Einschränkung des Bewusstseins, eine Faszination", erläutert Stieghahn, "eine Einschränkung auch des Wahrnehmungsvermögens, /.../ eine Form der Einseitigkeit der geistigen Haltung, der auf der anderen Seite die Ausschnitthaftigkeit des Weltbildes entspricht, das für das Ganze genommen wird".⁵⁸ Man muss dabei unwillkürlich an einen Yogi denken, der sich auf ein Objekt, vielleicht eine Blume oder Kerze, konzentriert, um äussere Einflüsse auszuschalten und dadurch ein höheres Bewusstsein zu erlangen.

Auch Martin Erich Schmid hat sich mit dem Begriff "Wahnsinn" bei Novalis befasst. Er weist auf die Rede eines 'schönen Jünglings' in den L.z.S. über das Verhältnis des Dichters zur Natur hin und zitiert die Stelle über die "Phantasie" des Dichters, der man "jene wunderliche Natur" 'zuschreibt', "die manches sieht und hört, was andere nicht hören und sehen, und die in einem lieblichen Wahnsinn mit der wirklichen Welt nach ihrem Belieben schaltet und waltet" (I, 100).⁵⁹ Schmid erwähnt ebenfalls das oben zitierte Fragment über den 'gemeinschaftlichen Wahnsinn' (II, 547, /No. 111/)⁶⁰ und kommt zu dem Resultat, dass der Dichter dem gewöhnlichen Menschen wahnsinnig erscheinen mag, da sich jener eben in einer höheren Realität bewegt:

Von einer diesseitigen, an Zeit und Raum gebundenen Wirklichkeit aus betrachtet, ist der Dichter, der in magischen Verfahren mit den Gegenständen der Natur umgeht, ein "Zauberer", ein "Wahnsinniger".⁶¹

Ausserdem hat Eckhard Heftrich dieses Zitat von Novalis (II, 547, /No. 111/) untersucht und auf das 'Positive' und auf die "Aufgabe" hingewiesen, die dieser 'Wahnsinn' fordert.⁶² Walther Rehm fasst den Sinn jenes Fragments bei Novalis wie folgt zusammen:

Der Dichter muss auch etwas vom Heiligen, vom Propheten, vom Wahnsinnigen besitzen, um wahrhaft divinatorischer Mensch, Wundertäter, Zauberer sein zu können - "en état de Créateur absolu".⁶³

Kommen wir nach diesem Ausblick auf Novalis auf den jungen Loeben, seine beiden Heidelberger Freunde und auf ihren 'heiligen Wahnsinn' zurück. Im Sinne

der herangezogenen Äusserungen von Novalis zeigt sich Gertraud Matzners Erklärung als zutreffend: "So steigert sich unser Dichter wohl auch mit Willen in 'Heiligen Wahnsinn', um so neue, seiner Ansicht nach höhere Erlebnissphären kennen zu lernen."⁶⁴

Finden wir aber das Wort "Wahnsinn" in Loebens "Guido" im negativen Sinne gebraucht, kommt es von der Opposition des Helden, von seinen Antagonisten her. Im ersten Märchen 'beschuldigen' die bösen Kinder den alten König "des Wahnsinns", um einen Vorwand zu haben, den Vater von seinem Thron verjagen zu können (Guido, 11). Und der Jüngling erzählt dem vertriebenen König:

Die Menschen haben mich für wahnsinnig erklärt, weil ich überall von dem Steine sprach und sang, und behauptete, das fabelhafte Königreich jenes frohen Zeitalters werde wiederkehren und auf immer unter uns seyn, wenn der Stein gefunden sei. (Guido, 18)

Beide, der König und der Jüngling, wurden fälschlich des Wahnsinns bezichtigt und von anderen verkannt. Hingegen verstehen sich die beiden sofort und der Alte erkennt in dem Jüngling den Erlöser seines Reichs und Wiederbringer des Karfunkels.

Der Teufel gebraucht das Wort "Wahnsinn" auf ironische Weise. Er sagt zu Guido: "Der Wahnsinn ist Hölle, du Teufel." (Guido, 310) Später redet er den Helden mit "Wahnsinniger" an, indem er versucht, den Dichter von seiner hohen Aufgabe, nämlich der Welterlösung, abzubringen. (Guido, 316) Da aber der Teufel die Werte umkehrt, ist das Wort "Wahnsinn" auch hier positiv zu verstehen. In den drei aufgeführten Beispielen, in denen "Wahnsinn" oder "wahnsinnig" im gewöhnlichen Sinne verwendet wird, beruht seine negative Wertung auf einem

Nichtverstehen oder einem Nichtverstehenwollen der Widersacher. Der Jüngling, König Uranus und König Guido, diese edlen poetischen Menschen, verfügen über höhere Sinne und mögen deshalb den Uneingeweihten seltsam vorkommen. Sie entsprechen aber Hardenbergs Forderungen.

Doch kommen wir auf das Schicksal des alten Königs im ersten Märchen zurück! Als der gute und fromme König Uranus von seinen beiden jüngeren Kindern vertrieben worden war, hatte auch die goldene Zeit ein Ende gefunden. Menschen und Tiere mussten nun leiden. Nur die Sehnsucht nach der guten alten Zeit war ihnen geblieben. Da der undankbare Königssohn sich der Krone des Vaters bemächtigt hatte, war dem König Uranus auch der Talisman seines Reichs, ein kostbarer Karfunkel, der sich in der Krone befand, verlorengegangen. Der alte König zieht als armer Sänger in Begleitung seiner treuen ältesten Tochter, die vor Gram stumm geworden war, durch das Land, verirrt sich eines Tages und findet bei dem bereits oben erwähnten jungen Einsiedler Obdach. Ähnlich der Atlantissage im H.v.O., wird auch im "Guido" ein edler, im Walde wohnender Jüngling den wunderbaren Stein finden und die Prinzessin heiraten.

Es zeigt sich, dass Loeben doch nicht so 'plump' mit dem Karfunkelsymbol umgegangen ist. Er bereitet das Erscheinen des Steins sorgfältig und feinsinnig vor. Der Jüngling erzählt dem alten Sänger und seiner Tochter von einem Traum, der ihn sehr bewegt:

Mein ewiger Traum ist ein weisser blendender Stral und eine kleine dunkle Schlange, die sich gern verschlingen möchten. Sie scheinen mich flehentlich zu bitten, ich

möchte das Wort finden, das sie versöhnen soll - und wenn mich dann eine unendliche Angst befällt, und ich selbst liege wie ein Schleier um mich her, und ich falle auf die Kniee nieder, um Befreiung den Himmel anzuflehn; da seh' ich's plötzlich um mich her schimmern, es ist ein kleiner violetter Stein, tausend Strale spielend, alles gewaltig anziehend mit vielen lüsternen Funken, und ich weiss, dass es der Stein ist, den ich suchen und finden muss. (Guido, 18f.)⁶⁵

Daraufhin erklärt der König dem Jüngling die mystische Bedeutung des Steins:

Der violette Karfunkel /.../ war der mittlere Stein in meinem Diadem. Er ist der Mittelpunkt zugleich des Erdendiadems; alle Naturkräfte zieht er um sich her, alle gehen von ihm aus in zahllosen Stralen. (Guido, 21)

Mit dem erneuten Besitz "dieses heiligen Gestirns" würde König Uranus sein Reich wiedergewinnen und die traurige Zeit würde ein Ende nehmen (Guido, 21). Als der Jüngling später den Stein im Mondreich sucht, erblickt er ihn bei der jüngeren, nämlich der lieblosen Prinzessin, die den herrlich glänzenden Stein achtlos in den Brunnen warf (Guido, 34). Dort leuchtet er in der Nacht dem Jüngling, während er hinabsteigt, um ihn herauszuholen (Guido, 36).

Loeben betont somit in diesem Märchen einige Merkmale des Karfunkels, die am Anfang unserer Darstellung erwähnt wurden, nämlich die Leuchtkraft des Steins, seine Funktion als Waise in der Kaiserkrone, aber auch seine Anziehungskraft und sein Neuausstrahlen der "Naturkräfte" (Guido, 21). Dieses letzte Moment ist eine Eigenschaft, die Loeben mit dem Karfunkel in Verbindung gebracht und zu zentraler Bedeutung erhoben hat. Hier

finden wir schon einen Hinweis auf die elektrische Qualität des Karfunkels, zumal ein gewisser Zusammenhang zwischen dem Stein und einem Strahl und einer Schlange besteht, wie schon der "Traum" des Jünglings zeigt (Guido, 18), und wie es immer wieder von Loeben verdeutlicht wird. Als der junge Mann zum ersten Male die Gesichtszüge der Prinzessin erblickt, bemerkt der König: "wie beide zitterten. Er glaubte zwischen beiden einen Stral zu sehn, der schlangengleich sich um sie bog" (Guido, 16). Vom Lautenspiel der Prinzessin wird gesagt: "Sie stimmte ein wunderbares Moll an; es zitterte wie ein Stral, es sehnte sich wie eine dunkle Schlange" (Guido, 22f.). Nachdem das Kind dem Jüngling den Karfunkel aus dem Brunnen gebracht hat, dreht er den Stein zur schlafenden Prinzessin hinab, die eine kleine Schlange in der Hand hält: "ein langer weisser Stral zunkte auf die Schlange zu, und verlor sich zugleich mit dieser" (Guido, 37). Strahl und Schlange erinnern an das Klingsohrmärchen des Novalis. Der Tanz der Sterne ist zuweilen strahlenförmig, und die galvanischen Funken könnte man auch Strahlen nennen.⁶⁶ Die Schlange ist der Magnet, denn Ginnistan hatte den Splitter von Eisens Schwert in eine Schlange, die sich in den Schwanz biss, umgebogen (I, 294).

Wie in der Atlantissage wird zudem im Märchen vom König Uranus der Karfunkel Symbol für die Liebe und das Herz. In der Nähe der Tochter des vertriebenen Königs fühlt der Jüngling auch die Nähe des Karfunkels. Ja, ihm ist, als hätte er den Karfunkel schon gefunden (Guido, 20, 23). Loeben lässt den jungen Einsiedler ebenfalls ein Lied vom Karfunkel singen, das an jenes in der Atlantisgeschichte erinnert:

In deine namenlose Sprache
 Seh' ich unendlich klar hinein;
 Du rührst zugleich mit Zug' und Schläge
 Des Herzens wunderbaren Stein.
 Willst du vielleicht der alten Sage
 Beglückende Erfüllung seyn?
 Ja, wo mich deine Arm' umwinden,
 Wird sich der Stein im Herzen finden!
 (Guido, 23)

Ein weiteres Lied des jungen Mannes erläutert die Bedeutung des Karfunkels als Symbol der Liebe. Kollmann und Matzner haben dabei insbesondere auf die dritte Strophe des Lieds hingewiesen.⁶⁷

Ja, im Geheimnis hoher Liebe,
 Aus ihrem Schleier glänzt der Stein,
 Ich sehe nun durch diese Triebe
 In die Gestirnung klar hinein.
 Zwei Sterne mussten sich verbinden
 Zu bilden, was der Traum mir zeigt;
 Nur der mag den Karfunkel finden,
 Dem sich ein Stern zum Sterne neigt.
 (Guido, 28)

Für Kollmanns Interpretation ist der Karfunkel als Symbol des neuen goldenen Zeitalters wichtig. Kollmann erinnert an die geplante Fortsetzung des H.v.O. nach den Erläuterungen Tiecks, die Loeben hier verwertete, und erklärt:

Aus der Umarmung des Jünglings und der Königstochter geht das goldene Zeitalter hervor, dessen Zeichen, den Karfunkel, er aus der Hand seines Kindes erhält.⁶⁸

Als Beleg zitiert Kollmann folgendes Paralipomenon zum H.v.O.: "Heinrich und Mathildens wunderbares Kind. Es ist die Urwelt, die goldene Zeit am Ende." (I, 345)⁶⁹

Gertraud Matzner interpretiert den Karfunkel besonders als Symbol der Liebe, aber bezieht ihn auch auf die neue goldene Zeit. Nachdem der Jüngling die Prinzessin mit dem magischen Stein erlöst hat, und sie wieder sprechen kann, herrscht jetzt "das Reich der Harmonie".⁷⁰ Recht zutreffend ist Matzners Beweisführung:

Der Karfunkel /.../ war wieder Mittelpunkt des Erdendiadems, des Erdenreiches geworden, sollte er doch nun wieder die Liebe verkörpern und lässt sich ein Lotosblätterfragment darauf anwenden: "Die Liebe ist das Herz der Erde".⁷¹

Somit sind Liebe und goldene Zeit mit dem Karfunkel verbunden. Als die beiden jungen Leute sich ihrer beginnenden Neigung bewusst werden, lesen wir in dem Märchen: "Das alte Reich war beiden nahe" (Guido, 23).

Allerdings können die magischen Kräfte des Karfunkels nicht voll zur Entfaltung kommen, wenn er in frevelhafte Hände gerät. Dieses ist eine der neuen zauberhaften Eigenschaften, die Loeben dem Karfunkel zugeschrieben hat. Auch schon in den alten Urkunden bezieht sich die Magie des Steins auf den Besitzer.⁷² Die jüngere Prinzessin und ihr Bruder, die den Vater vom Reich vertrieben hatten, besaßen wohl den kostbaren Karfunkel, doch war ihr Reich trotz allem dem Verfall ausgesetzt. Wie der alte König vermutet hatte, wussten die jungen Herrscher nicht um die grossen Kräfte des Steins (Guido, 21). Deshalb warf ihn die Prinzessin voller Übermut in den Brunnen und nannte ihn einen 'violetten Kiesel', und der junge König gab zu, ihm wäre der "Glanz" des Steins "unerträglich" gewesen (Guido, 34). Ausserdem gelingt es dem Pöbel nicht, den Stein aus dem Brunnen zu holen (Guido, 35).

Ausserdem befindet sich in dieser Erzählung eine Andeutung dafür, dass nicht allein das Reich des Königs Uranus, sondern der edle Stein selbst überweltliche Dimensionen hat. Der Karfunkel ist ja nicht nur der Mittelpunkt des königlichen Diadems; er ist zugleich der des "Erdendiadems" (Guido, 21). Vielleicht verliert er seine Wirkung im Zwischenreich, weil der junge König ihn aus der Krone, seinem zentralen Platz, entfernt hat. König Uranus dagegen spricht ehrfürchtig bedauernd von dem Stein: "Ich vermuthe fast, dass meine undankbaren Kinder den Sinn dieses heiligen Gestirns nicht ahnden, noch achten" (Guido, 21). Am Ende des Romans wird der Karfunkel, der nun in der Krone des Monarchen Guido erglänzt, zur "Sonne" des neuen Reiches, also zu einem "Gestirn" (Guido, 327, 349, 359).

Die Bezeichnung 'heiliges Gestirn' ergibt das Stichwort zu einem weiteren sinnbildlichen Wert des Karfunkels. Im zweiten Lied des Jünglings im Märchen vom König Uranus wird diese Bedeutung gepriesen (Guido, 27f.). Der Stein wird nicht nur mit einem Himmelskörper verglichen, sondern auch mit dem Einfluss der Gestirne auf das Menschenleben. Er besitzt astrologische Kräfte. Wie die Sterne auf das Schicksal des Menschen einwirken, so ist es ebenfalls mit dem magisch-mystischen Karfunkel beschaffen.⁷³ Seine Anwesenheit hat einen positiven Einfluss. Im Besitz von befugten Händen, den rechtmässigen Herrschern eines Landes, vermittelt er ein gutes Schicksal, ist er ein guter Stern.

Ähnlich verhält es sich mit dem Karfunkel der Prinzessin in der Atlantissage. Er bringt die beiden jungen Menschen einander näher und spielt dergestalt eine Rolle in ihrem Geschick. Im Reiche des Königs von Atlantis herrschen Liebe und Poesie (I, 213), ausgedrückt

in den zwei grossen "Neigungen" des Königs, welches beide Attribute des Karfunkels sind. Die Liebe des Königs für seine Tochter, die zugleich die Poesie darstellt (I, 214), und die wiederum Inhaberin des kostbaren Karfunkels ist, bestimmt sein Leben. Das Dasein in diesem glücklichen und friedlichen Lande könnte man wohl mit der goldenen Zeit vergleichen; aber diese ist gefährdet, denn der Stolz des Königs verhindert, dass ein Gemahl für die Prinzessin gefunden werden kann. Keiner ist ihr ebenbürtig. Endlich verliert die Prinzessin den Karfunkel, ihren von der Mutter geerbten "Talisman", der "ihr die Freiheit ihrer Person sicherte" (I, 219). Dass sie den Karfunkel gerade dann verliert, als sie dem edlen Jüngling zum ersten Male begegnet war, dass er ihn daraufhin findet und durch ihn zu Liebe und Dichtkunst inspiriert wird (I, 218), zeigt auch hier ein schicksalhaftes Wirken des Steins; denn der junge Mann vom Landgut scheint dazu ausersehen, der Gatte der Prinzessin zu werden.

Roger Cardinal vergleicht den Karfunkel im Atlantis-Märchen unter anderem mit einer Kristallkugel, "crystal-ball".⁷⁴ In der Kristallkugel sind Zukunft und Geschick des Menschen zu lesen.⁷⁵ Die Astrologie nimmt im Klingsohrmärchen eine wichtige Stellung ein (I, 185, 292f.). Im zweiten Teil des H.v.O. erzählt Sylvester, dass sein Vater ein berühmter Sterndeuter war (I, 334).

Loeben hat das Schicksalhafte des Steins in seinem ersten Märchen im "Guido" besonders betont. Das goldene Zeitalter ist nach der Darstellung des Märchens nicht nur gefährdet, sondern ganz verlorengegangen. Wir befinden uns hier in der Zwischenperiode, wie sie im ersten Gesang des Jünglings in der Atlantissage darge-

stellt wird (I,225ff); denn der weise alte König Uranus und seine älteste Tochter weilen im Exil. Unter der Herrschaft der beiden jüngeren Königskinder leidet das Land Mangel. Sie sehen den Karfunkel als wertlos an. Sein herrliches Licht empfindet der Usurpator, wie gesagt, als störend (Guido, 34). Die geheimen Kräfte des wunderbaren Steins wirken jedoch weiter auf die guten Menschen, die dazu bestimmt sind, den Karfunkel zu finden und die goldene Zeit zurückzubringen. Der 'kleine violette' Stein erscheint dem Jüngling im Traum, in dem er höheren Eingebungen zugänglich ist (Guido, 19). Ja, der Traum scheint ihm wirklicher als sein Wachzustand, denn er erklärt dem alten König:

mir hat zum Traume das Leben sich verflüchtigt und mein Traum zeigt mir mit ewiger Treue das höchste Gut, das ich erstrebe, woran mir eine neue Welt geknüpft zu seyn scheint, an die ich wieder wunderbar ange-reiht bin. (Guido, 17)

Nachdem der junge Mann seinen seltsamen Traum erzählt hat, bekennt der König gerührt: "Wir stehen offenbar unter Einer Gestirnung" (Guido, 19). Etwas später heisst es:

In diesem Steine, sagte der König, ist unsere gleiche Gestirnung abgedrückt. /.../ Der Stein, den du suchst, ist der Talisman meines Reichs. Ich bin neugeboren und gerettet, wo ich den Stein wieder habe. (Guido, 20f.)

Der Jüngling erwidert: "So haben mich gute Götter in euer Geschik verwoben" (Guido, 21).

König Uranus kann die Sterne deuten, wie aus seinen Worten hervorgeht: "ich muss einen Gang mit den

Gestirnen thun" (Guido, 22). Als der junge Mann am nächsten Morgen über den leblosen Zustand der Prinzessin erschrickt, beruhigt ihn der König und verleiht seiner Erklärung mit dem Hinweis Gewicht: "Ich wusste das alles gestern schon, als ich von den Sternen zurückkam" (Guido, 30). Der Jüngling, der der Natur sehr nahe steht, hat ebenfalls den Lauf der Sterne beobachtet und zu deuten versucht, wie aus seinem zweiten Lied hervorgeht. Zeigt die dritte Strophe dieses Liedes die Verbindung von Liebe, Stein und Stern, ist insbesondere die Verwandtschaft von Stein und Stern schon in der ersten Strophe ausgedrückt:

Wer umgegangen mit den Sternen
 In mancher schauersüssen Nacht:
 Der hat sein Innres kennen lernen,
 Und ihres Zuges sanfte Macht.
 Er weiss, wie sie sich rings vereinen
 Zur leisen Bildung der Natur,
 Er fühlt in aderreichen Steinen
 Der Sterne wunderbare Spur. (Guido, 27)

Auf die Beziehung zwischen Stein und Stern bei Novalis hat Hillmann hingewiesen:

Steine und Sterne erscheinen gleichsam als Bruder auf Erden und im Himmel. In einem Paralipomenon stellt Novalis "Steine und Gestirne" zusammen (I,347), oder er spricht vom "Sternenhimmel, diesem erhabenen Dom des Steinreichs" (I,333); dann wieder heisst es von den steinernen "Gebirgsketten", sie "haben sich kühn genug, um auch Sterne zu werden" (I,261).⁷⁶

Ausserdem erinnert Hillmann daran, dass "sich der Stein gewordene Heinrich auch in einen Stern verwandeln" sollte (I, 341).⁷⁷ Im fünften Kapitel des H.v.O. im Gespräch

zwischen dem Bergmann und dem Einsiedler in der Höhle sagt dieser zu jenem:

"Ihr seid beinah verkehrte Astrologen", /.../
 "Wenn diese den Himmel unverwandt betrachten und seine unermesslichen Räume durchirren: so wendet ihr euren Blick auf den Erdboden, und erforscht seinen Bau. Jene studieren die Kräfte und Einflüsse der Gestirne, und ihr untersucht die Kräfte der Felsen und Berge, und die mannigfaltigen Wirkungen der Erd- und Steinschichten. Jenen ist der Himmel das Buch der Zukunft, während euch die Erde Denkmale der Urwelt zeigt." (I, 260)

Allerdings zeigt dieser letzte Satz des Einsiedlers, dass die Sterne in die Zukunft weisen und die Steine in die Vergangenheit. In einem Fragment schreibt Novalis: "Die Himmelskörper machen ein 4tes Reich aus, unter den Steinen" (III, 663, No. 601). Besonders bedeutungsvoll ist dieser Gedanke des Dichters: "Sollten die Weltkörper Versteinerungen seyn? Vielleicht von Engeln." (III, 597, No. 261) Wir finden also die Idee der Verwandtschaft von Stein und Stern bei Novalis vielfach ausgedrückt. Für Loeben ist der Karfunkel als ein besonderer Vertreter des Steinreichs zugleich auch ein Himmelskörper.

Das Märchen vom König Uranus hört auf, sowie der Karfunkel wieder am Horizont prangt. Man darf annehmen, dass der edle Stein wieder an seinem rechtmässigen Platze in der Krone des Königs zu finden ist. Die Handlung ist noch nicht zu Ende, worüber sich der kleine Wunibald wundert. Er möchte wissen, wo nun der alte König ist (Guido, 38). Guido wünscht mehr über die Zukunft des Jünglings zu erfahren (Guido, 38). Er meint sogar, dass Ambrosius selbst der alte König sein könnte,

während der Alte darauf hinweist, dass ihm vielleicht Guido die Geschichte noch zu Ende erzählen wird und macht prophetische Andeutungen über die Zukunft des jungen Dichters (Guido, 41f.).

Die andern beiden Märchen im "Guido" haben ebenfalls kein formales Ende, eben weil alle drei Erzählungen mit dem Ausgang des Romans eng verwoben sind. Obwohl sie alle drei vom Verlust des Karfunkels und somit vom Ende des alten goldenen Reiches, von der traurigen Zwischenzeit, die darauf folgt, und von der Rückkehr der guten Zeit mit dem Wiederauffinden des kostbaren Edelsteins handeln, ist die Funktion des ersten Märchens von der des zweiten und dritten unterschieden. Die Helden des zweiten und dritten Märchens spielen eine direkte Rolle am Ende des Romans, während das für die erste Erzählung nicht ganz zutrifft, denn der junge Mann und die Prinzessin werden zwar erwähnt, treten aber nicht wieder persönlich auf (Guido, 349). Die Bedeutung des ersten Märchens ist eher symbolischer Art. Darauf hat Matzner hingewiesen und bestimmte Parallelen gezogen. Das erste Märchen

ist von Zentralbedeutung für das Verständnis des Romans. Anfang und Schluss finden hier Verbindung, alle Grundprobleme der Dichtung sind in ihm zum Ausdruck gebracht.⁷⁸

Ferner zeigt sie Beziehungen zwischen diesem Märchen und dem Anfang des "Guido" auf:

Hier wie dort ist ein Jüngling von Sehnsucht erfüllt, hier wie dort begegnet uns ein weiser alter Mann, hier wie dort ein junges Mädchen. Ist ihre Bedeutung zunächst auch eine verschiedene, so weisen sie doch Verwandtes auf.⁷⁹

Weiterhin erklärt Matzner: "Guidos Aufbruch erinnert nochmals an das Märchen, an den Auszug des Jünglings um den Karfunkel zu finden".⁸⁰ Auch Guido gelangt ja am Ende des Romans in den Besitz des Karfunkels.

Zwischen beiden 'weisen Alten', nämlich Ambrosius und Uranus, sowie zwischen Ambrosius und anderen Gestalten im Roman und in den Einlagen, bestehen Verbindungen, die später noch näher untersucht werden sollen. Von aufschlussreicher Bedeutung für die Einschätzung der Märchen sind die Worte des Ambrosius: "Im Grunde hängen alle dergleichen Erzählungen unter einander wie einzelne Kapitel eines Buchs zusammen, von dem uns noch der Titel fehlt" (Guido, 39). In diesem Zusammenhang erinnert Matzner an das Dichterbuch, welches Guido finden wird, "in dem alle Erzählungen ihren Zusammenhang haben".⁸¹ Dieses geheimnisvolle Buch, welches Grünwald in Italien gesehen hatte, reflektiert ebenfalls den Weg des Helden. Grünwald hatte in dem Buch die Schicksale eines jungen Sängers verfolgt, der schliesslich "im königlichen Schmucke" dastand (Guido, 176). Ein Stein in der Krone des Sängers fiel Grünwald besonders auf:

Der eine Stein in der Krone ward sehr durchsichtig, man sah viel Leben und Weben darin, wie Wölkchen und Gestalten. Ich schlug erwartend um, der Stein war gross geworden wie ein Felsen, hell wie ein Crystall, lag auf der Erde, drin glizerte's und flimmerte's, dass einem die Augen übergiengen. (Guido, 176)

Als am Ende die Blume an der Quelle gepflückt wird, und Mathilde erlöst, sagt Guido zu Grünwald: "Der Fels ist zerquollen, /.../ alles ist in Erfüllung gegangen, wir haben Mathilden befreit" (Guido, 337f.). Dies scheint

ein Hinweis auf den Felsen im Schicksalsbuch zu sein, worin die Verklärung angedeutet wird. Sicher ist dieser besondere Stein auch der Karfunkel, hier wieder der Waise in der Krone.⁸² Tatsächlich prangt ja der kostbare Edelstein schliesslich in der Krone des neuen Monarchen (Guido, 333), wie es Grünwald vorher im Buch gesehen hatte (Guido, 176). Dergestalt ist das Dichterbuch ein weiteres Bindeglied zwischen Märcheneinlagen und Haupthandlung und dient auch wiederum als Wegweiser für Guido. Natürlich war Loebens Vorbild für diesen Kunstgriff das geheimnisvolle Buch, das Heinrich in der Höhle des Grafen von Hohenzollern findet (I, 264f.).

Zusammenfassend hat Matzner auf die Rolle der Liebe, die für den ganzen Roman wichtig ist, im ersten Märchen hingewiesen, wofür der Karfunkel als Symbol dient. Ob nun der Karfunkel mit einem Herzen oder mit der Sonne verglichen wird, jedesmal ist Liebe die Grundbedeutung.⁸³ In diesem Sinne schreibt sie:

Beziehen wir nun das Märchen auf den Schluss des Romans, so ist es wiederum die Liebe, durch die der Dichter die Welt erlöst, in der Liebe erlöst er die Natur, opfert er alles, steigt er schliesslich hinab in die Unterwelt und befreit die Erde vom Bösen und in Liebe wird er schliesslich mit Sophie vereint.⁸⁴

Das zweite Märchen im "Guido" wird von der Morgenländerin Flora erzählt. Sie entspricht der Zulima im H.v.O.. Allerdings kam sie nicht als Beuteobjekt nach

Europa, sondern ein Graf von der Ilsenburg hatte sie aus der Sklaverei befreit, in welche sie auf einer Reise durch Persien und Arabien geraten war (Guido, 61). Wie Zulima so leidet auch sie an Heimweh. Dies drückt ihr Lied aus, das an die Jungfrau Maria gerichtet ist, denn Flora ist Christin. In der vorletzten Strophe dieses Gesangs wird der Karfunkel kurz erwähnt:

Du Mutterherz, dem keines gleich!
 Dreh' dich nach deinem alten Reich,
 Gleich sprühendem Karfunkelsteine
 Mit neuen Stralen uns bescheine;
 Wüsst'st du nur, wie sich alle freun
 Auf dich, Maria, und dein Kindelein!
(Guido, 68)

Hier zeigt sich wieder die Verbindung von Herz und Karfunkel, diesmal das Herz der Gottesmutter. Die Leuchtkraft des Steins wird als etwas Selbstverständliches besungen. In dem ihm beigegebenen Adjektiv "sprühendem" und der Wortverbindung "neuen Stralen" gelangt diese Fähigkeit zum Ausdruck.

Das Märchen handelt vom Reich des Mondes, während im ersten Märchen der Mond dem König Uranus als Burg gedient hatte. Im Mondreich herrscht die goldene Zeit. Götter haben sich dort niedergelassen und die "Menschen" waren "selbst zu Göttern", die "Tiere" "zu Menschen" geworden (Guido, 80). Das ganze Reich der Natur befand sich auf höherer Stufe; man könnte wohl sagen 'verklärt' im romantischen Sinne, auch 'erlöst'. Novalis forderte, dass der Mensch die Natur erlösen solle (III, 248, No. 52). Diese Höherentwicklung der Natur erinnert an folgende Zeilen aus Novalis' Gedicht "Es färbte sich die Wiese grün/":

Vielleicht beginnt ein neues Reich -
 Der lockre Staub wird zum Gesträuch,
 Der Baum nimmt tierische Gebärden,
 Das Tier soll gar zum Menschen werden.
 (I, 414)

Im Gespräch mit dem Einsiedler in der Höhle sagt der Bergmann von der Natur:

Sie nähert sich dem Menschen, und wenn sie
 ehemals ein wildgebärender Fels war, so ist
 sie jetzt eine stille, treibende Pflanze,
 eine stumme menschliche Künstlerin. (I, 262)

Loeben schreibt in den 'Lotosblättern': "Ja die Vermenschlichung ist das Streben der individuellen Naturwesen".⁸⁵ Während die Natur zum Menschen strebt, hat der Mensch eine höhere Vervollkommnung vor Augen:

Zuk/unfts/Lehre d/er/ Menschh/eit/. (Theologie.) Alles was von Gott praedicirt wird enthält die Menschliche Zukunftslehre. Jede Maschine, die jetzt vom Grossen Perpetuo mobili lebt, soll selbst Perpetuum mobile - jeder Mensch, der jetzt von Gott und d/urch/ Gott lebt, soll selbst Gott werden.
 (III, 297, No. 320)

In diesen Gedankenbereich gehört auch Hardenbergs Notiz: "Gott will Götter" (II, 584, No. 248).

Weil die Erzählung von einer Morgenländerin vorge-
 tragen wird, hat Loeben der Darstellung auch die ihr
 gemässe Färbung gegeben. So benützt er östliche Namen
 wie 'Shandrin' für den König, 'Oschaddi' für die Amme,
 'Buddha' für den Prinzen. Indische Blumenmythologie
 scheint mit hinein zu spielen, da die Amme Oschaddi
 eine Pflanze ist, eine Blume, und eine Esche "ein selt-

sam banges Lied" spielt (Guido, 85).⁸⁶ Prinz Buddha, "der wunderbar herrliche Götterjüngling", liebt Edda, die "kleine Sonne" (Guido, 84). Edda verwandelt sich fast so schnell in "eine sinnig hohe Jungfrau" (Guido, 84), wie Eros sich in einen Jüngling verwandelt, nachdem er die umgebogene Magnetnadel ('Schlange') berührt hatte (I, 295). Edda geht auf eine Schlange zu und trägt ein Gefäss mit einem "Flämmchen". So sind es diesmal "Flämmchen" und "Schlange", nicht 'Strahl' und "Schlange", die auf den Karfunkel hindeuten. Edda selbst scheint hier als Bindeglied zu fungieren, denn sie wird die "kleine Sonne" genannt (Guido, 84). Es heisst von ihr:

unter dem dunkeln Gewande trug sie ein Gefäss, worin ein weisses Flämmchen spielte. Sie gieng nach der kleinen Schlange zu, auf dem durchsichtigen Crystallgetäfel hin.
(Guido, 84)

Auch bläst sie in ein 'goldenes Horn', das mit 'Rubinen' und 'Karfunkeln' "ausgelegt" ist (Guido, 83). Sie singt ein vorausdeutendes Lied. Mit Buddha wird sie wohl später vereinigt werden, doch zuerst hat sie eine wichtige Aufgabe zu erfüllen. Das brennende Gefäss, "diese Götterfunken", wird sie auf das "starre Herz der Erden" schütten (Guido, 86). Weiterhin heisst es im Lied: "Aus Asche will die Blume blühn" (Guido, 86). Diese Zeile weist auf das Motiv des Opfern, also des Verbrennens und des Erneuerns, auf das Motiv des Phönix hin, was im dritten Märchen und am Ende des Romans wichtig sein wird.

Edda muss die Erde erneuern, ehe sie Buddha heiraten kann (Guido, 86). Der Prinz ist traurig, weil er

voraussichtlich noch recht lange von Edda getrennt sein muss. Im Lied der Amme wird diese Zeitspanne beschrieben, die den Verlust des goldenen Zeitalters darstellt. Das Mondreich hat keinen Herrscher mehr, denn die Amme singt:

Der König ist entschwunden,
Verlassen ist der Thron,
Das Diadem entwunden
Die Mutter dir entflohn. (Guido, 88)

Buddha muss das Diadem aufsetzen und den Thron besteigen. Edda soll er erlösen, indem er die Blume pflückt (Guido, 88).⁸⁷ Damit wird auch die Erde verjüngt:

Dann steigt die Frühlingsblume
Als junge Erd' empor,
Zum süß'sten Heiligthume
Wölbt sich ihr bunter Flor. (Guido, 88)

Bei der Wiederkehr der goldenen Zeit wird sodann der Karfunkel erscheinen, auf den wir durch das weisse Flämmchen und die Schlange vorbereitet worden sind. Der Karfunkel stellt hier schon die Sonne dar: "Und ihre ew'ge Sonne/ Ist des Karfunkels Licht" (Guido, 89). Damit bricht das zweite Märchen ab.

Eddas welterlösende Rolle wird in der 'Verklärung' auf die Haupthandlung übertragen. Wenn Guido mit dem Teufel kämpft und dieser die Erde zur Erstarrung bringt, wobei man an Arcturs erstarrtes Reich erinnert wird (I, 291), kommt Edda mit dem brennenden Gefäss, welches Guido über die kalte Welt ausschüttet (Guido, 320f.)⁸⁸ Auch ist Edda diejenige, die zuletzt die verstreuten Blätter des Dichterbuchs aufhebt, einbindet und dem König Guido übergibt (Guido, 338). Am Ende heiratet

Edda den Bruder (Sohn?) von Cyane und Flora, nämlich Wunibald. Dieser ist also Buddha, der neue König des Mondreiches, welcher nun sein Erbe antritt. König Guido zitiert die erste Strophe von Eddas Lied:

Wenn Edda wird in deinen Armen
 Von ihrer Sehnsucht, ihrem Schmerz
 In einer ew'gen Nacht erwarmen
 Dann schlägt der Liebe frohes Herz.
 (Guido, 340)

Ein Wort wurde darin geändert. Edda sang im Märchen: "Dann schlägt der Liebe banges Herz" (Guido, 86). Die Prophezeiung hat sich erfüllt, denn Edda und Buddha (Wunibald) sind vereint und die neue goldene Zeit ist angebrochen.

In den Notizen zur Fortsetzung des H.v.O. sind Edda und Mathilde die gleiche Person und auch die blaue Blume. Die Königin, Gemahlin des Monarchen Heinrich, wird in dem Gedicht "Die Vermählung der Jahreszeiten" 'Edda' genannt. Heinrich sagt zu ihr: "'nun du wieder den Himmel beglückst'" (I, 355). Hier könnte eine Anspielung auf die Sonne vorliegen, eine Gleichsetzung zwischen Edda und Sonne zu vermuten sein, was allerdings sehr fraglich ist; Loeben jedoch veranlasst haben mag, Edda die "kleine Sonne" zu nennen (Guido, 84). Während Edda bei Novalis "'die eigentliche blaue Blume'" ist (I, 348), kann man Loebens Edda im "Guido" als Verkörperung des Karfunkels ansehen, da dieser mit der Sonne verglichen wird.

Die Ehe von Edda und Buddha bedeutet zugleich einen der zahlreichen Ausgleiche von Gegensätzen innerhalb des Romans, hier zwischen Norden und Süden. Eddas Name wird sinnbildlich für den Norden, für Island,

gebraucht, während Buddhas Name für den Süden einsteht. Wir müssen uns vergegenwärtigen, dass bei den Romantikern der Osten zum Teil in der Vorstellung von 'Süden' miteinbegriffen war. Paul Reiff erklärt:

2. Wie bemerkt, gehört der Osten für die Frühromantik zum Süden im weiteren Sinn. Er umfasst ihr Ägypten, Palästina, Arabien, Persien und, vor allem, Indien.⁸⁹

Diese Vorstellung dürfte für Loeben auch zutreffen, weil er zu jener Zeit ganz im Banne von Hardenbergs Denken stand.

Das Märchen vom Mondreich ist kürzer als die anderen beiden Geschichten, aber die Hauptideen sind ebenfalls in ihm vorhanden, nämlich die erste goldene Zeit, Verlust des Karfunkels und damit das Hereinbrechen der traurigen Zwischenperiode und die neue goldene Zeit. Ausserdem sind die wichtigsten Personen mit der Verklärung verwoben. Kollmann findet das Märchen 'höchst unklar'.⁹⁰ Auch Matzner benutzt das Urteil 'unklar'. Sie weist auf "die Ideenwelt des Orients" im Märchen hin, und meint, dass es "mehr eine Arabeske" bilde.⁹¹ Die Kinder Chandrins vergleicht sie mit den vielfältigen Sprachen, "die sich über die Erde verteilen".⁹² Die "getrennten Ursprachen", das Deutsche und das Indische, erklärt Matzner, werden in der Ehe von Flora und Heimdall vereint.⁹³ Ebenso ist es ja bei Edda und Buddha. In diesen Zusammenhang gehört auch die herzliche Begrüssung zwischen Heimdall, dem König von Thule, und Wunibald (Buddha) am Ende des Romans:

Heimdall schwieg, und stand mit offenen Armen. Wunibald that die seinigen auch von

einander, und der Monarch führte beide zusammen. Vergnügt stand er, an einen klingenden Baum gelehnt, als beide sich umschlossen.
(Guido, 346f.)

Kurz darauf wird Heimdall der Gefährte von Flora, der Schwester Wunibalds, und somit dessen Schwager. Das Omen, das die Vereinigung von Flora und Heimdall ankündigte, ist ein Eisvogel. Er war mit Heimdall gekommen und schwebte sogleich über "Flora's Haupte" (Guido, 345), und nach der Begrüssung der beiden Könige liess er sich "von neuem über Flora nieder" (Guido, 347). Matzner weist auch auf das Gespräch zwischen Guido und dem Kaplan hin, in dem die Sprachen mit verirrtten Kindern verglichen werden.⁹⁴ Der "Kapellan" sagt zu Guido:

Ueberhaupt /.../ ist die Betrachtung der Sprachen ein fruchtbares Feld, das mich von jeher besonders angezogen hat. Sie sind mir immer vorgekommen wie verirrte heilige Kinder, die in der ganzen Welt umherlaufen und ihre Mutter suchen. Da rühren mich denn die lieben fremden Stimmchen so, und ich möchte ihnen gern beide Hände bieten, und voranlaufen auf die Mutter zu. (Guido, 62)

Bedeutsam ist, dass Flora zu jener Zeit den Kaplan in der "Samscretsprache" unterrichtet und er sie dagegen "im Christenthum und allerlei europäischen Dingen" (Guido, 62, 61).

Die dritte Erzählung im "Guido" ist "eine märchenhafte Geschichte" (Guido, 96), die ein 'vielgereister Bergmann' erzählt, nachdem sich eine Gruppe von Berg-

leuten der Karawane des Grafen von der Ilsenburg angeschlossen hatte. Guido, der zuerst nicht mit der Karawane ging, sondern mit Flora eine Weile gewandert war, ist jetzt auch bei der Gesellschaft. Das dritte Märchen handelt nicht wieder von einem Mondreich, wie die beiden ersten, sondern vom Sonnenreich, zu welchem Monde und Sterne oft ihre Gesandten schickten (Guido, 96). Es wird daher von einem sehr mächtigen und grossen Reich erzählt, wo zudem ebenfalls das goldene Zeitalter zu herrschen scheint, denn die Pracht am Hofe des Königs vom Sonnenreich erinnert an die des Königs von Atlantis im H.v.O. (I, 213). Die Gesandten berichten ihren Monarchen, dass die "ausgezeichnetsten Menschen" und die "lieblichsten Dichter am Hof" weilen (Guido, 96). Die Ehen von zwei Töchtern des mächtigen Königs verbinden sein Reich mit dem Norden und dem Morgenland, denn eine Prinzessin hat den König von Thule, die andere den Kaiser von Indostan geheiratet. Goldblüthe, die dritte Tochter, weilt noch bei ihrem Vater. Sie ist mit einem "berühmten Sänger" des Hofes vermählt (Guido, 97), was wiederum an die Atlantisgeschichte erinnert, aber auch an das erste Märchen im "Guido". Wie es in Atlantis der Fall ist, so leidet das Sonnenreich an einer geheimen Sorge. Fehlte es dort an einem würdigen Gemahl für die Prinzessin, fehlt hier der wichtige und edle Stein, der dem König abhanden gekommen ist, nämlich der Karfunkel (Guido, 99).

Nun ist der König vom Sonnenreich ein weiser und guter Vater, was aus Goldblüthes dankbaren Worten zu ersehen ist:

Deine Weisheit hat der Sterne tiefere Wissenschaft, die Magie der Natur und der Sprache

mich gelehrt; die Poesie ist der Sterngeist, der mit mir geboren ward, und Liebe das Geschick, das deine Vaterhand mir schrieb.
(Guido, 98)

Er ähnelt in manchem dem König Uranus im ersten Märchen, da auch er die Sterne deuten kann und mit der Dichtkunst und mit den Geheimnissen der Natur vertraut ist. Der Karfunkel hatte ihm ganz besondere überirdische Gaben verliehen. Er berichtet darüber:

Ich besass ein seltenes Amulet. Es bestand in einem kostbaren Stein, Karfunkel genannt, der mich zum Zauberer machte. Die geheimsten Kräfte zogen sich schnell und kunstlos um mich her, und bildeten eine Sprache, die der eigentliche Sinn und das tiefste Wesen der Dinge war. (Guido, 99)

Der Karfunkel wird also auch hier mit der magischen Schrift verbunden, wie bei Novalis. Der Stein wirkt wie ein Zauberschlüssel zu den Geheimnissen der Dinge, der Chiffrenschrift der Natur. Solange er unauffindbar bleibt, klagt der König: "so lange fehlt unserem Reiche seine geheimste Kraft und Seele, der Zauber, als das Kleinod meiner Monarchie". (Guido, 99)

Wieder begegnet uns der Karfunkel als ein magischer, mystischer Stein, der wie ein höherer Magnet die geheimsten Kräfte anzuziehen vermag. Der Verlust des Steins hat die Macht des Königs gemindert. Es ist ihm unmöglich geworden, in 'fremden Ländern', "die zu seiner Monarchie gehören", Ordnung zu halten (Guido, 98). Der Stein muss also wieder gefunden werden. Doch während im ersten Märchen der Gatte der Königstochter allein ausgeht, den Karfunkel zu suchen, machen sich diesmal beide auf den Weg, Sänger und Prinzessin.

Nur mit schwerem Herzen lässt der Monarch das junge Ehepaar ziehen, da er wohl ahnt, dass der Stein nicht ohne Opfer gefunden werden kann, nicht ohne grosse Opfer sogar. Noch weiss der junge Dichter nichts davon. Er hofft, durch "des Gesanges Zaubermacht" (Guido, 100), den Karfunkel in einem Reich der Liebe und der Poesie, das er gründen möchte, wiederzugewinnen, wie er es in seinem Gesang ausführt (Guido, 99-101).⁹⁵ Er glaubt also, dass die richtigen atmosphärischen Verhältnisse unwillkürlich den verlorenen Karfunkel wieder anziehen werden; und Liebe und Poesie⁹⁶ sind die Merkmale dieses Kleinods, nämlich seine wahren und positiven geistigen Werte.

Noch ein weiteres Lied über den Karfunkel ertönt. Plötzlich war ein alter Bergmann mit einer Harfe aufgetreten. Er singt ein recht geheimnisvolles Lied (Guido, 102-104), das zum Teil an das zweite Bergmannslied im H.v.O. erinnert, auch dieses handelt von einem unterirdischen König (I, 248-250). Am Ende in der vorletzten Strophe erinnert der Gesang des alten Bergmanns an das Lied des Jünglings in Atlantis, als dieser die Gnade des alten Königs erfleht (I, 225-228). Der bejahrte Sänger vergleicht das Unternehmen des Dichters, den Stein zu suchen, mit der Arbeit des Bergmanns, der in der Erde nach kostbaren Erzen gräbt. Die "Mirte" wird zur "Wünschelruthe", mit der er "die gute Zeit" (Guido, 104) wiederbringt; denn die Rute

Wird auf den Kronen=Stein sich lenken
 Der in der Mitte stand.
 Sein Stral schlägt wieder himmeln,
 Der König hebt sich aus dem Dunkel,
 Er nimmt von dir den Reichs=Karfunkel,
 Du nimmst von ihm die Krone an. (Guido, 104)



Der Karfunkel, der in diesem Liede auch wieder als der Waise in der Krone erscheint, wird gefunden werden. Seltsamerweise verschwindet der alte Bergmann so mysteriös, wie er gekommen war. Man vermutet in ihm den Greis der Sage, "der vor Zeiten in den Gold=Bergwerken des Königs gehaust haben sollt' und von dem sich viele Weissagungen über den Bergbau unter den Knappschaften erhalten hatten" (Guido, 105). Der Greis erinnert zugleich an den alten Bergmann, der sich unter der Truppe von Bergleuten befand, die der Karawane der Ilsenburger begegnet waren, der "wie ein stillstehendes Jahrtausend" (Guido, 91) aussah, und dessen Wünschelrute auf Guido wies (Guido, 95).

Wie der Dichter in dem dritten Märchen wird auch Guido den Reichskarfunkel suchen und sich vielen Verwandlungen unterziehen, bis er ihn schliesslich findet. Davon erfährt Guido in einem Zukunftstraum, nachdem ihm die Pilgerin Sophia, seine künftige Braut, begegnet ist:

Durch ewige Verwandlungen wurd' er hindurchgetrieben, er war bald eine Blume, bald ein Edelstein, bald eine Quelle, und so immer fort; /.../. Endlich ward er ein prächtig befiederter rother Vogel. (Guido, 132)⁹⁷

In dem neuen Reich, das der junge König in dem dritten Märchen gründet, scheint alles auf die goldene Zeit hinzudeuten; es ist ein herrliches Reich, ein Land der Poesie:

Seine Absicht war, jegliches in Gesang aufzulösen, und für die vergessenen Dinge eigenthümliche Sprachorgane hervorzubringen, so dass alles zugleich Dichter und Gedicht werden sollte. (Guido, 109)

Dieser Plan des jungen Dichterkönigs weist auf Heinrichs Gedanken im H.v.O. hin. Als Heinrich am Anfang des Romans über die Worte des Alten nachsinnt, lesen wir:

Ich hörte einst von alten Zeiten reden; wie da die Tiere und Bäume und Felsen mit den Menschen gesprochen hätten. Mir ist gerade so, als wollten sie allaugenblicklich anfangen, und als könnte ich es ihnen ansehen, was sie mir sagen wollten. (I, 195)

Nachdem Heinrich auf seiner Bildungsreise schon viele Erfahrungen gesammelt und sein Gemüt diese neuen Eindrücke verarbeitet hat, wächst auch sein Verständnis für die Natur und er sieht sie in einem grösseren Zusammenhang. Nun kann er die "innere Natur" der "Kreaturen", ihre 'eigentümliche Mundart', viel besser verstehen (I, 252). Am Ende des H.v.O. sollten "Menschen, Tiere, Pflanzen, Steine und Gestirne, Flammen, Töne, Farben /.../ hinten zusammen, wie Eine Familie oder Gesellschaft, wie Ein Geschlecht handeln und sprechen" (I, 347). Der Anklang an Hardenbergs Naturauffassung tritt bei Loeben klar zutage. Ein gutes Beispiel dafür sind Frauenlobs Theaterpläne am Ende des "Guido":

Ich werde, sagte er, Pflanzen und kleine Vögelin, Wässer und Steine, Menschen und Wolken und Gestirne so vielerlei mit einander reden lassen, dass eure Wahl euch nicht gereuen wird. (Guido, 341)⁹⁸

Diese Harmonie von Mensch und Natur, das goldene Zeitalter, wird in Loebens Roman durch die Kräfte des Karfunkels ermöglicht. Der alte König des Sonnenreiches hatte die magischen Eigenschaften des kostbaren Steins,

der ihn "zum Zauberer machte", hervorgehoben (Guido, 99). Indem der junge König die geeignete Atmosphäre für den Karfunkel schafft, hofft er ihn zurückzugewinnen, zu 'erlösen' (Guido, 109). Der Karfunkel ist selbst ein Produkt der Natur und zugleich mit Kräften ausgestattet, die ihn zum Bindeglied zwischen Mensch und Natur machen. Wird im Märchen vom Sonnenreich der Dichter den Karfunkel erlösen, so forderte Novalis ja, der Mensch solle die Natur erlösen (III, 248, No. 52). Bei Loeben spielt also der Karfunkel eine Mittlerrolle. Stefanie Janke hat nachgewiesen, dass wir hier Einflüsse von Jacob Böhme, den beide Dichter gelesen haben, suchen müssen. Durch Böhmies hohe symbolische Wertung der Edelsteine angeregt, wird bei Loeben der Karfunkel zu einem Hauptmotiv. Böhmies Auffassung folgend erläutert Janke: "Im Strahlen des Carfunckels wandelt sich die Natur in ihre krystallische Klarheit zurück".⁹⁹ Allerdings wird die Rückgewinnung des Karfunkels noch grösste Anforderungen an das junge Königspaar im dritten Märchen stellen.

Nur Verwandlungen und Opfer vermögen den Stein wiederzubringen. Darin geht Goldblüthe dem Gatten voran, denn sie versteht die verborgene Sprache der Natur. Geheimnisvolle Stimmen raten ihr, sich in einen Vogel zu verwandeln und vom König opfern zu lassen, was auch geschieht, indem sie in der Gestalt eines Flamingos zum Altarstein fliegt (Guido, 110-112). Im Klingsohrmärchen wird die Mutter (das Herz) geopfert (I, 307). Hier opfert sich Goldblüthe, und aus der Asche ertönt es in einem Gedicht: "Goldblüthe hat ihr Herz gegeben" (Guido, 112). Ein "Sympathievogel" fliegt aus den verbrannten Resten, und der junge König schreitet ebenfalls in die Flammen (Guido, 113f.). In der Asche bei-

der auf dem Altar wird der Karfunkel gefunden werden, den der König des Sonnenreiches wiederbekommen soll.¹⁰⁰ Die Dichter des Landes werden "ewige Gärtner" des Reiches werden, das der junge König gegründet hatte (Guido, 114). Aber das Märchen bricht mit dem Opfer des Königspaares ab.

Wiederum findet man das Ende des Märchens kombiniert mit dem Schluss des Romans in der "Verklärung".¹⁰¹ Nachdem Guido und Sophie wieder vereint sind und als König und Königin auftreten, kommt auch Goldblüte wieder. Sie bringt den Blumenstaub, der Mathilde erlösen soll. Guido und Sophie müssen den Staub in die blaue Luft streuen, aus dem an der Quelle eine Blume wachsen wird, die "die beiden Sänger" (Guido, 335), der Graf von der Ilsenburg und Grünwald, also die Väter des königlichen Paares, pflücken müssen. Aus dieser Handlung ersteht Mathilde, die Mutter von Guido und Sophie, die Liebe, denn: "Wir haben Eine Mutter, sprach der König mit leiser Stimme. Die Liebe, antwortete Sophie noch leiser" (Guido, 336). Prinzessin Goldblüte wird zuletzt eine der vier Hesperiden in Sophiens Gärten (Guido, 347).

Ehe sich am Ende der Gatte von Goldblüte zu erkennen gibt, erzählt König Guido das Märchen vom Sonnenreich zu Ende:

Die schlimme Zeit ist aus /.../ Das Suchen hat ein Ende. Die Asche ist weggeblasen, darunter auf dem Altar der Karfunkel gefunden. Goldblüte und der Jüngling sind wunderbar in mein Geschick verwebt gewesen. Der schöne Flamingo sitzt auf der Cypresse. Der Sonnenschein dieses Karfunkels belichtet die dunkeln Zweige, und sie verströmen in Gold.
(Guido, 348)

Daraufhin fragt der Monarch nach dem Jüngling, der seiner Geliebten, Goldblüte, "durch viele Verwandlungen" 'folgte' (Guido, 348). Es stellt sich heraus, dass der Arzt Felix, den Guido am Anfang seiner Pilgerschaft auf dem Wege zur Ilsenburg kennenlernte (Guido, 46ff.), der gesuchte Jüngling ist. Felix war in dem Roman vorher schon wieder aufgetaucht, als der "goldene Widder" (Teufel) von Sophia geopfert worden war (Guido, 326). Er war als "Pilger" gekommen und brachte in einer Schüssel aus Gold einen "Magnetschlüssel". Dieser führt sie zu dem Berg, der den "Reichs=Karfunkel" verborgen hält. Der Magnetschlüssel wirkt wie ein Kompass, denn er weist unaufhörlich auf den betreffenden Berg hin und dient auch zum Erschliessen desselben (Guido, 327). Auch im Klingsohnmärchen dient der Magnet als Wegweiser, und er zeigt nach Norden, dem eigentlichen Ziel von Eros und Ginnistan (I, 297). Später bringt ein Schiff "von geschliffenem Stahl", das also auch magnetisch ist, Fabel und Eros nach Norden zu Arcturs Palast (I, 313). In den Paralipomena zum H.v.O. ist von einem goldenen "Schlüssel" die Rede, den ein Dichter findet und zum Kaiser bringt, worauf er "eine alte Urkunde" erhält, welche ihm aufzeigt, wo er "einen Karfunkel zur Krone finden" wird (I, 337).

Es ist bezeichnend, dass Felix, der sich mit seiner Gattin für den Stein geopfert hat, dem Monarchen Guido von der Bedeutung des Karfunkels erzählt: "Dieser Karfunkel /.../ ist der Mittelpunkt des neuen Sonnenreichs, das der König beherrschen soll, das Herz und die Sonne desselben" (Guido, 327). Schon in dem Karfunkel-Gedicht des Jünglings in der Atlantiserzählung wird der Stein mit einem Herzen verglichen (I, 219). Im neuen Sonnenreich des Königs Guido wird er zum "Mit-

telpunct", zum 'Herzen' und zur "Sonne" des Landes.

Wie wird nun der Karfunkel gefunden? So ohne weiteres kann Guido nicht in den Berg hineingehen. Eine "überirdische Müdigkeit" ergreift ihn und seine Begleiter (Guido, 327). Guido schläft, "ohne das Bewusstseyn zu verlieren. Ihm träumte alles, was während seines Schlummers um ihn vorgieng" (Guido, 327). Im Märchen von Hyazinth und Rosenblütchen kann der Jüngling auch nur im Traum das "Allerheiligste" betreten (I, 95). Während König Guido schläft, betrachtet Sophia die Farben des "milchblauen, goldhellen" Stroms, der im Berge fließt. Sie muss in den Berg hinein, der sich hinter ihr zuschliesst (Guido, 327f.). Dort wird sie zur Mutter, wie der geheimnisvolle Gesang der Pflanzen, die vor dem Berg stehen, andeutet. Schliesslich darf auch der König in den Berg gehen, da sich ja der Karfunkel darin befindet. Unter einer 'kaum hörbaren Musik' hatte sich der Berg geöffnet; "vorn war ein Helldunkel, weiterhin war das Innere als in Farbenduft und Edelsteine geschmolzen. Es war ein Blitzen und Blenden, über alle Beschreibung" (Guido, 330)¹⁰² Es ist daher nicht verwunderlich, wenn aus diesem Berg ein Strahl auf den König zukommt: "Wie er dem milchblauen Strom nahe kam, so schoss der Stral gerade hinab und zerstäubte" (Guido, 330). Wieder ist dem Karfunkel ein Strahl vorangegangen, wie im ersten Märchen. Eine Schlange wird in der "Verklärung" nicht erwähnt, aber der Stein befindet sich im Magnetberg, und der Magnetschlüssel hat zu dem Berg hingeführt und ihn aufgeschlossen. Auf diese Weise ist die Schlange (der Magnet) im indirekten Sinne auch am Ende des Romans, wo alle Märchen ihre Erfüllung finden, vorhanden.¹⁰³

Der Berg schliesst sich wieder. Felix unterhält einen Wechselgesang mit den "Stimmen", die sich zusammen mit der Musik aus dem Berge hören lassen. Der Gesang nimmt das Thema vom Lied der Blumen wieder auf. In dem zauberhaften Berge befindet sich der "Baum des Lebens". Wenn man ihn schüttelt, und es fällt eine Blüte von ihm herab, wird daraus ein Engelskind. Die Menschen dürften so viele Engelskinder haben, wie sie wollten. Auch eine Sage über diese Blüten-Engelskinder wird erwähnt (Guido, 332). Wieder muss man an das Märchen von Hyazinth und Rosenblütchen denken, wo es am Ende heisst; "denn damals bekamen die Menschen so viel Kinder, als sie wollten" (I, 95). Dies waren allerdings keine Engelskinder.

Als sich der Berg wieder öffnet, treten Guido und Sophia heraus. "Er hatte die Krone auf, mitten im untersten Diadem lag der köstliche Karfunkel, wie das Sonnenaugenauge, heraustretend aus Dunst und Gewölk" (Guido, 333).

Der Karfunkel wird noch einige Male im Roman erwähnt. Während der König vom Monde (Wunibald) und Edda bei dem Monarchen an der Quelle stehen, singen die Wasserblumen ein Lied, das vom Karfunkel handelt, von seinem Leuchten und:

Wie er als ein Regenbogen
 Ueber die verjüngte Erde
 Seine regungsvollen Wogen
 Unerschöpflich ausgegossen! (Guido, 343)

In diesem Lied wird des Steins wunderbare Wirkung noch einmal zusammengefasst. War er im ersten Märchen mitten

im 'Erdendiadem', wird er hier nun auch mit einem Regenbogen verglichen.¹⁰⁴

In der Verklärung Guidos und der Welt sind die Hauptcharaktere des zweiten und dritten Märchens mit einbegriffen. Alle Personen, die dem Helden nahe standen, sind wieder zugegen. Ehe der grosse kosmische Tanz beginnt, wird der Karfunkel noch einmal als die neue Sonne bezeichnet, sodann tanzen Adler und Phönix, Narzisse und Hyazinthe, nämlich die verwandelten Jahreszeiten, "um die Sonne auf des Königs Haupt" (Guido, 359).¹⁰⁵

Im ersten Märchen hatte König Uranus dem Jüngling von seiner Burg und von seinem Reich erzählt:

meine Königsburg, der Mond, stand auf dem Atlas und vom ihm waren Brücken zu allen Gebirgen der Erde geschlagen. (Guido, 20)

Von meinem Palast aus /.../ liefen die weissglühenden Milchstrassen über die hohen majestätischen Berggipfel hin. (Guido, 24)

Nachdem Wunibald (Buddha) und Edda vereint und Herrscher des Mondreiches geworden sind, und sich damit die Prophezeiung aus dem zweiten Märchen erfüllt hat, auch Felix sich als der junge Sänger des dritten Märchens erwiesen hat und mit Goldblüthe wieder zusammengekommen ist, und schliesslich Heimdall, der König von Thule, die Morgenländerin Flora gefreit hat, sagt der Monarch Guido:

Das alte Reich ist hergestellt, /.../. Der Mond hat sich gegen den Atlas niedergesenkt. Die Beherrscher des Mondes finden ihre Königsburg wieder. /.../ Bald werden die Milchstrassen wieder die Heerwege nach allen den verschiedenen Landen seyn. Sie lassen

sich über des Jünglings Stirne sehn, und er vernimmt das erste Wort der erlös'ten Prinzessin, und die Diademe krönen ihn zum König der Natur. (Guido, 349)

Diese Sätze besagen, dass sich auch das erste Märchen erfüllt hat, und Guido hat es selbst zu Ende erzählt, wie es der alte Ambrosius am Anfang prophezeite (Guido, 41f.). Der Jüngling eignet sich vorzüglich zum König der Natur, weil er als jugendlicher Einsiedler nahe der Natur gelebt hatte. In den langen Nächten hat er die Sterne beobachtet, singt er, und ihren Zusammenhang mit der Natur erkannt (Guido, 27). Als er sich in der Nähe der Prinzessin befindet, wo er sich dem verlorenen Karfunkel sehr nahe fühlt, sagt er: "Es wird unendlich klar um mich her, /.../ alle Verborgenenheiten der Natur scheinen mir wie mit einem Zauberschlag' eröffnet" (Guido, 23). Der alte König hatte vorher gesagt, dass der Karfunkel "alle Naturkräfte" "um sich her" ziehe (Guido, 21), und der Jüngling war ausgegangen, den Stein zu suchen und hatte ihn auch gefunden.

Ebenfalls gehören die hesperidischen Gärten diesem Reich an. König Uranus hatte sie als Inseln, die sich "aus den rauschenden Crystallen" hoben, beschrieben (Guido, 24). Guido erwähnt sie am Ende im Zusammenhang mit der Erfüllung des ersten Märchens. Offensichtlich liegen diese Gärten auf dem Wege zu dem neuen Reiche von Felix und Goldblüthe; Guido sagt nämlich: "Die Gärten auf dem Crystallmeere sind bereit, Goldblüthe und Felix aufzunehmen, so oft sie eine Lustfahrt in ihr Reich anstellen wollen" (Guido, 349). Das ist umso wahrscheinlicher, da "die Milchstrassen" ja "die Heerwege nach allen verschiedenen Landen seyn" werden (Guido, 349). Auf diese Weise wird die zentrale Bedeutung

des Märchens vom König Uranus auch durch die Lage der Burg im Mittelpunkt aller Reiche bestätigt.

Gertraud Matzner hat die Bedeutung der drei Märchen im "Guido" folgendermassen zusammengefasst:

Alle drei Märchen erweisen sich also tatsächlich als zusammenhängend durch die Beziehung zum goldenen Zeitalter und durch die Betonung je einiger Grundprobleme der Dichtung. Im ersten Märchen trat der Verlust der Liebe, die Bedeutung der Sehnsucht und die Vereinigung der Gegensätze in den Vordergrund, im zweiten wieder die Vereinigung der Gegensätzlichkeit, im dritten das Motiv des Opfers und der Verwandlung, die Bedeutung des Dichters, der poetischen Ansicht der Welt.¹⁰⁶

Schon aus dieser Beschreibung lässt sich ersehen, wie sehr der Dichter des "Guido" von dem Klingsohrmärchen inspiriert worden ist. Auch Kollmann hat darauf hingewiesen:

Hervorgegangen sind sie alle drei mehr oder weniger aus dem Klingsohr-Märchen. In gewissen Elementen hängen sie auch zusammen. Allen dreien eignet die Sehnsucht und das Suchen nach dem Karfunkel, dem Symbol der Herrlichkeit, dem Zeichen des goldenen Zeitalters.¹⁰⁷

Allerdings findet Gertraud Matzner Kollmanns Wertung des Karfunkels als viel zu eng gefasst.¹⁰⁸ Sie stimmt mit der Interpretation des Symbols überein, wie Pissin sie liefert: "Alle Kraft und Wesenheit der Poesie ist in dem mystischen Karfunkel inkarniert, um den das Weltall schliesslich kreist".¹⁰⁹ Matzner setzt ihre Be-

schreibung des Gehalts der drei Märchen mit dem Satz fort: "Zu diesen drei Märchen parallel gestaltet sich die Handlung des Romanes."¹¹⁰ Das hatte ja auch Novalis geplant; die drei Erzählungen, besonders das Klingsohrmärchen, sollten den Weg des Helden, Heinrich von Ofterdingen, darstellen. Bruce Haywood schreibt über die Position und die Bedeutung des Klingsohrmärchens innerhalb des Romanganzes:

Yet its position within the novel, the similarity of certain of its images to images in the larger work, and Novalis' identification in his notes of figures in the tale with characters in the novel itself indicate that a meaningful interpretation can result only from an analysis of its content in relationship to the larger context.¹¹¹

Zum Teil ist die Verbindung von Haupthandlung und Märchen in Loebens Roman schon aufgezeigt worden. Doch bestehen noch engere und subtilere Konnexionen. Diese lassen sich am besten erkennen, wenn man Roman und Märchen als Ganzes betrachtet und den Vergleich mit dem Klingsohrmärchen noch weiterführt.

Betrachten wir zuerst einmal die triadische Geschichtsutopie, wie sie unter anderem Bruce Haywood und Walter D. Wetzels in Bezug auf das Klingsohrmärchen behandelt haben.¹¹² Haywood erwähnt dabei den ersten Gesang des Jünglings in der Atlantisgeschichte (I, 225), worin dieses Thema in einer Art Zusammenfassung dargestellt wird, wogegen es dann später im Klingsohrmärchen ausführlich entfaltet wird. Wetzels nennt es ein Erlösungsmärchen, in dem eine ganze Zeit erlöst wird:

Das Erlösungsmärchen erzählt daher nicht von

der Befreiung einzelner Individuen, sondern von der Auferstehung einer Zeit. Und diese neue Zeit ist die zu neuem Leben erweckte "Erste Zeit," das mythische Goldene Zeitalter der Menschen. ¹¹³

Wetzels gibt der Zeit an sich mehr Bedeutung als den Einzelfiguren, da sie ja allegorisiert sind.¹¹⁴ Das trifft zum Teil auch für den "Guido" zu. Mathilde, welche am Ende erlöst wird, ist die Mutter von Sophie sowie von Guido, nämlich 'die Liebe' (Guido, 336), und mit dem 'Erlösen' des symbolischen Karfunkels (Guido, 109) erscheint ja die neue goldene Zeit.

Die drei Reiche oder Welten, die im Klingsohrmärchen eine Rolle spielen,¹¹⁵ kann man auch im "Guido" finden. Die höhere Welt, im Klingsohrmärchen die Astralwelt, die Welt Arcturs,¹¹⁶ erscheint in den drei Märchen. Im ersten ist es das ehemalige Reich von König Uranus, dem der Mond als Burg diente und dessen Name mit dem des Stammvaters der Götter, dem ersten Beherrscher des Himmels in der griechischen Mythologie, identisch ist. Das zweite Märchen handelt vom Mondreich, das dritte vom Sonnenreich, wohin Monde und Sterne ihre Gesandten schickten. Also sind alle drei Reiche in höhere Regionen verlegt. Der Welt der irdischen Familie im Klingsohrmärchen entspricht die Welt des Helden Guido vor der Verklärung. Die Unterwelt könnte man mit der Hölle vergleichen, wo Guido zum Teufel hinabsteigen muss (Guido, 309-21), wie Fabel zu den Parzen (I, 301-04).¹¹⁷ Auch bei Novalis sollte ein Dichter in die Hölle hinuntersteigen, um dort eine wichtige Aufgabe zu erfüllen: "Legende - der Dichter in der Hölle - holt seinen Herrn heraus." (I, 337)

Heinrich von Ofterdingen sah seinen Weg durch Fa-

bel und teilweise durch Eros vorgezeichnet. Bruce Haywood vermutet Verbindungen zwischen Mathilde und Freya. Deshalb nimmt er an, dass Heinrich wohl beide Rollen spielen sollte, die von Fabel und Eros.¹¹⁸ Guido erkennt seine Mission durch die jungen Helden der Märchen.

Die zentrale Position des Klingsohrmärchens im Roman wird auch durch die zentrale Lage der Burg Arcturs hervorgehoben:

alles dies spiegelte sich in dem starren Meere, das den Berg umgab, auf dem die Stadt lag, und auch der ferne hohe Berggürtel, der sich rund um das Meer herzog, ward bis in die Mitte mit einem milden Abglanz überzogen.

(I, 291)

Das Land des König Uranus lag ebenfalls in der Mitte aller Reiche. (Guido, 20)

Die neue goldene Zeit offenbart sich im Klingsohrmärchen und im "Guido" durch einen neuen herrlichen Frühling. Als Sophie den Rest des Aschetrankes auf die Erde geschüttet hat, lesen wir: "Es war ein mächtiger Frühling über die Erde verbreitet. /.../ Die Blumen und Bäume wuchsen und grüntem mit Macht" (I, 312). In Loebens "Guido" wird prophezeit, dass "des Karfunkels Lenz" herrschen wird (Guido, 106). Während Sophia den goldenen Widder (Teufel) opfert, ändert sich demgemäss die Gegend in einen verklärten Frühling:

Die ganze Landschaft lag wie ein unendlich durchscheinender Felsen mit tausend Gnaden-thüren um die Liebenden her. Durch die Thüren sahen sie in den Zug der Wolken, in den

Berg, in den aufgrünenden Erdboden, in das Wasser-Element, in die Kapellen voll Edelstein und übermüthigen Blitzen hinein.

(Guido, 325)

Die Frühlingsbeschreibungen beider Dichter erinnern an Jacob Böhme. Gerhard Schulz macht anlässlich der Formulierung "ein mächtiger Frühling" (I, 312) im Klingsohrmärchen auf den "Einfluss Böhmescher Gedanken" aufmerksam.¹¹⁹ In seinem Kommentar zu Novalis' Gedicht "An Tieck" zitiert Schulz aus dem Brief Hardenbergs an Tieck vom 23. Februar 1800:

Jacob Böhm les ich jetzt im Zusammenhange, und fange ihn an zu verstehn, wie er verstanden werden muss. Man sieht durchaus in ihm den gewaltigen Frühling mit seinen quellenden, treibenden, bildenden und mischenden Kräften, die von innen heraus die Welt gebären - Ein ächtes Chaos voll dunkler Begier und wunderbaren Leben - einen wahren, auseinandergehenden Microcosmus. (IV, 322f.)¹²⁰

In dem Gedicht "An Tieck" feiert Novalis Jacob Böhme, wobei das Bild des Frühlings und das neue Reich berufen werden (I, 411ff.); und im Lied "/Es färbte sich die Wiese grün/" begegnet uns ein echt Böhmescher Frühling (I, 413f.).

Die sechste Strophe des Gedichts "An Tieck" lautet:

Bekannt doch heimlich sind die Züge,
So kindlich und so wunderbar;
Es spielt die Frühlingsluft der Wiege
Gar seltsam mit dem Silberhaar. (I, 411)

Die Beschreibung der Gestalt des Einsiedlers ähnelt den in dem Gedicht vorgestellten Zügen:

Es war ein Mann, dessen Alter man nicht erraten konnte. Er sah weder alt noch jung aus, keine Spuren der Zeit bemerkte man an ihm, als schlichte silberne Haare, die auf der Stirn gescheitelt waren. In seinen Augen lag eine unaussprechliche Heiterkeit, als sähe er von einem hellen Berge in einen unendlichen Frühling hinein. (I, 255)

Bei einem Vergleich fällt besonders das Zeitlose der beiden ehrwürdigen alten Männer auf. In ihrem verklärten Antlitz leuchtet der ewige Frühling. In der Formulierung "in einen unendlichen Frühling" erkennen wir den höheren Frühling der neuen goldenen Zeit, den 'unendlichen Frühling' der verklärten Erde. Verwandt mit diesen 'Alten' ist der Arzt Eugenius im "Guido", den der Held in Griechenland aufsucht:

Guido verweilte einen Augenblick und betrachtete die hohe heitere Gestalt. Auf dem Antlitz lagen Spuren einer unverwelklichen Jugend, und die Loken quollen unschuldig auf Wang' und Nacken herab. (Guido, 243)

Bruce Haywood sieht die Verbindung von Frühling und goldener Zeit schon in der Atlantissage ausgebildet:

As the spring approaches, however, the people whisper that the princess will return. (The advent of the Golden Age is symbolized at other points in the fragment by the dawn of an eternal spring.)¹²¹

Paul Reiff vermutet Anklänge an Ovid. Im ersten Kapitel der "Metamorphosen" wird auch von der ersten Zeit, dem goldenen Alter, erzählt. Entnehmen wir Reiffs Zusammenfassung den Bericht über den Frühling, der in der ovidischen Kosmogonie herrschte:

Die Erde spendete ihre Früchte in überreicher Fülle, auch ohne menschliche Anstrengung, ein ewiger Frühling lag über ihr, in den Tälern flossen Milch und Nektar, und von den Bäumen troff der Honig.¹²²

In dem herrlichen Frühling des neuen Zeitalters sind auch die Hesperiden, die Töchter des Atlas, wieder am Werk. Im Klingsohrmärchen sagt Atlas zu Fabel, als diese nach ihnen fragt:

'An Sophiens Seite. Bald wird ihr Garten wieder blühen, und die goldne Frucht duften. Sie gehen umher und sammeln die schmachten- den Pflanzen.' (I, 310f.)

Am Ende des Märchens erscheinen die Hesperiden im Palast Arcturs:

Die Hesperiden liessen zur Thronbesteigung Glück wünschen, und um Schutz in ihren Gärten bitten. Der König liess sie bewillkommen, und so folgten sich unzählige fröhliche Botschaften. (I, 315)

Bruce Haywood hebt die Bedeutung der Hesperiden hervor, indem er darauf hinweist, dass ihre 'goldene Frucht' und ihr "wondrous garden" den Reichtum des Lebens im neuen Zeitalter kennzeichnen.¹²³ Im "Guido" wollen Cyane, Edda, Goldblüte und Flora die Hesperiden in Sophiens Gärten werden. Cyane bringt ihre Bitte vor: "Wir wollen gern auf immer um dich bleiben, und Hesperiden deiner Gärten seyn." (Guido, 347) Sophia entgegnet: "Steh' auf, /.../ wie könnt' ich liebere Wächter für meine Blumen wählen, als wieder Blumen?" (Guido, 347)

Ehe die vielfältige Symbolkraft des Karfunkels erneut betrachtet werden kann, erscheint es als angebracht, die geheimnisvolle Gestalt des alten Ambrosius näher zu beleuchten. Guido weilt am Anfang des Romans bei dem Alten, der "vertraulich mit seinen Pflanzen sprach und mit schmeichelnder Hand ihre zierlichen Häupter wiegte" (Guido, 5), was seine enge Naturverbundenheit zeigt. Er erzählt das Märchen vom König Uranus, weigert sich jedoch, dessen Ende preiszugeben und sagt zu Guido: "Vielleicht erzählst du mir das übrige, wenn wir wieder beisammen sitzen" (Guido, 41f.). Vorher hatte er schon auf den höheren verschlüsselten Sinn der Märchen hingewiesen:

Mähren bethören, /.../ und man kann sie oft zehnmal vernehmen, eh' es einem tagt. Dann ist's aber auch plötzlich hell, man weiss nun, dass sie einen eigentlich zum Besten gehabt haben, und dass wir selbst eine Figur bei den seltsam verworrenen Erscheinungen haben vorstellen müssen. (Guido, 38f.)

Ausserdem erklärt Ambrosius den inneren Zusammenhang der Märchen, weshalb man sie mit einem einzigen Buch vergleichen kann (Guido, 39). Dies trifft für Loebens "Guido" tatsächlich zu. Ambrosius bekennt, dass er sich von Jugend auf mit diesem Märchen beschäftigt und "um seinetwillen manchen Weg gemacht" hat (Guido, 41). Das alte Königreich soll es noch geben, beteuert der Alte: "Das Königreich ist nicht untergegangen" (Guido, 41). Am Ende des Romans hören wir von den neuen Herrschern des Reiches, dem jungen Mann und der ehemals

stummen Prinzessin (Guido, 349). Doch die Frage Wunibalds: "Wo ist aber der alte König hin?" (Guido, 38) ist noch nicht beantwortet. Wohl erhält der Leser einen Wink, wenn Guido den Verdacht ausdrückt, dass Ambrosius selbst der alte König sein könnte (Guido, 41), was der Greis nicht verneint, sondern statt dessen von seinem lebenslangen Interesse an der Geschichte spricht. Ambrosius und Uranus haben die prophetische Gabe gemein. Uranus las sein Schicksal in den Sternen (Guido, 30), und Ambrosius sagt Guido seinen ferneren Lebensweg voraus:

Die Zukunft, /.../ rauscht dunkel wie dieser See zwischen mir und dir. Schwimme getrost, ein siegender Gott, durch die Wellen. Sie werden wild zusammenschlagen über dir, vor Lust und vor Bangigkeit; dein Himmel sinkt in die Wellen und die Wellen werden Thränen seyn; aber es kommt eine schönere meeresstille Zeit und ein ewiger Morgen. (Guido, 42)

In der Tat treffen sich Ambrosius, Cyane, Wunibald und Guido später wieder, wobei Ambrosius wiederum in das Leben des Helden eingreift. Er ruft ihn zum Kreuzzug auf und entschwebt als Heiliger (Guido, 291-93). Schon als Kind war Guido dem 'Einsiedel' begegnet. Nur damals nannte sich dieser Hubertus und nahm den vierjährigen Knaben mit nach Meissen (Guido, 285). Ambrosius und Hubertus sind die Namen von Heiligen.¹²⁴

Raimund Pissin vermutet sogar, dass Ambrosius auch der König vom Sonnenreich des dritten Märchens sei.¹²⁵ Ferner erinnert Pissin daran, dass Ambrosius, wenn er wirklich alle diese Gestalten verkörpert, nämlich die beiden Könige und Hubertus, dann nicht nur der Vater von Cyane, Wunibald und Flora¹²⁶ wäre, sondern auch

"im ersten Märchen die stumme schlafende Prinzessin"¹²⁷ seine Tochter wäre und ebenfalls "Goldblüte im dritten Märchen, - die liebende Sehnsucht bis zur Selbstvernichtung - , die sich verbrennt, um zu den Schwestern in die Heimat zu gelangen."¹²⁸ Von ihr und ihrem Gatten sagt Guido, dass sie "wunderbar" in sein "Geschick verwebt gewesen" seien (Guido, 348). Der Sängergemahl von Goldblüte ist Felix. Pissin erläutert: "der Arzt und Naturforscher; bezeichnenderweise:"

nur in Sehnsucht und Liebe kann die Natur begriffen werden; und Felix hinwiederum ist es, der den Magnetschlüssel zum Berge, in dem der Reichs=Karfunkel ruht, birgt: Sehnsucht - Natur, Natur - heilige Poesie!¹²⁹

Gemeinsam haben die drei Gestalten, Ambrosius, Uranus und der König des Sonnenreiches, auch ihre grosse Verbundenheit mit der Natur, wie Felix und Goldblüte sie besitzen. Es sei daran erinnert, wie liebevoll Ambrosius seine Pflanzen versorgt (Guido, 5), und wie begeistert Uranus von seinen hesperidischen Gärten spricht, wo Mensch und Natur in glücklichem Einverständnis lebten. Goldblüte sagt dankbar zu ihrem Vater, er hätte ihr "die Magie der Natur" gelehrt (Guido, 98). Auch in der Kunde von den Sternen war sie von ihm unterrichtet worden (Guido, 98).

Die Beziehung zwischen Ambrosius und dem zweiten Märchen wurde bisher ausgeklammert. In diesem Märchen herrscht ebenfalls zuerst das goldene Zeitalter; denn Mensch und Natur lebten auch hier auf höherer Stufe. Sogar die Götter weilten unter ihnen (Guido, 80). Pissin bemerkt: "Wir erkannten das zweite Märchen schon im wesentlichen als einen Reflex des dritten Teils."¹³⁰ Er

weist darauf hin, dass Edda, die den Kronprinzen dieses Reiches, Buddha, heiraten wird, "der Sonne hypostasiert wird und nun zum Schluss der Welt die Rettung bringt"¹³¹ Da aber Buddha, der Sohn König Shandrins, des Herrschers des Mondreiches, der Bruder von Cyane und Flora, den Töchtern des Ambrosius, nämlich Wunibald ist, muss somit der Alte zugleich der König des zweiten Märchens sein. Wunibald (Buddha) erhält von König Guido sein rechtmässiges Erbe, das Mondreich, zurück: "Empfange dein Reich, den Mond, das blassgoldne liebliche Land der Träume, aus meinen Händen zurück, sprach der Monarch, gegen Wunibald gewendet" (Guido, 340). Guido hat die Vollmacht dazu, weil er gewissermassen zum Nachfolger des Königs vom Sonnenreich geworden ist, des mächtigsten der drei Monarchen. Als Felix den Schlüssel bringt, der den Berg, welcher den Karfunkel birgt, öffnen wird, sagt er, dass der Karfunkel "der Mittelpunkt des neuen Sonnenreichs" ist, "das der König beherrschen soll" (Guido, 327), und dies bezieht sich natürlich auf Guido. Und es ist Ambrosius gewesen, der den "Pilgrim" Guido zur Eroberung Jerusalems aufgerufen hat, der durch diese grosse Tat Feldherr (Guido, 296) und später König (Guido, 321) wird, nachdem er den Teufel überwunden hat. Ambrosius greift damit zum dritten Male in das Leben des Helden ein (Guido, 291-94). Der alte Dichter und Herrscher der ersten goldenen Zeit, Ambrosius, übergibt dem jungen Dichter Guido das Erlösungswerk, wodurch dieser zum Dichterkönig des neuen goldenen Zeitalters wird. Ambrosius selbst entschwebt, nachdem seine Mission erfüllt ist (Guido, 291-94). Im Klingsohrmärchen vertrauen Arctur und Sophie, die Beherrscher der goldenen Urzeit, dem jungen Paar, Eros

und Freya, die Macht in der neuen goldenen Zeit an (I, 314).

Ein weiteres Bezugsverhältnis in diesem System von Parallelisierungen ergibt die Tatsache, dass sich im "Guido" zwei Astralis-Figuren befinden. Die erste ist Govinda, "der himmlische Hirtenknabe" (Guido, 353), "Priester der Liebe" (Guido, 275). In seinem Lied (Guido, 274-77), das wie ein indisches Märchen erscheint, wird enthüllt, dass er eine Rolle im Zusammenhang mit Guido und Sophia spielt:

Wenn Guido und Sophia sich umarmen,
 Will ich beseelen ihren ersten Kuss,
 Als Aetherduft auf ihren Lippen quellen,
 Mich beleben in ihrem Liebesblik.
 (Guido, 276f.)

Govinda ist das überirdische Kind von Guido und Sophie, wie der 'Pilger' aus dem Lied der Rose erfährt (Guido, 282) und vorher träumt (Guido, 281).

Die zweite Astralis-Figur, ein anderer Hirte, ist das Kind von Heinrich Frauenlob und Cyane. Er ist "die Phantasie" und ist in einem Traum geboren worden, in dem die beiden als Kinder "beisammen waren" (Guido, 352). Er wird mit Govinda "die Heerden des Mondes" weiden (Guido, 354). Der Schäfer singt, dass er als Knabe bei Ambrosius auf der Insel zugegen war und mit Guido auf seiner Pilgerfahrt reiste. Er wirkte als Geist der Märchen:

Das Märchen lag mir im Gemüth,
 Wie man sich selbst unendlich sieht,
 (Guido, 352)
 Die Märchen haben sich entfaltet,
 Und märchenhaft gestaltet

Erblicken wir sie überall
Ohne Ordnung, ohne Zahl. (Guido, 353)

An den wunderbaren Begebenheiten, die Guido erlebt, hat "die Phantasie" einen verborgenen Anteil:

In Felsen hab' ich mich verschlossen,
Bin als Thau in eine Rose geflossen,
Du sassest ernst an Stromes Lauf,
Unter'm Wasser kam ich zu dir herauf,
Ich brachte dir einst ein Blumenbund,
That dir überirdische Dinge kund (Guido, 352f.)

Die Phantasie hat also den Helden wie ein guter Genius begleitet. Doch wartet der Schäfer auch auf Govinda, einen höheren Hirten, für den er zeitweilig die Herde weidet (Guido, 353). Im Klingsohrmärchen stellt Ginnistan die Phantasie dar.

Es scheint fast, als ob Heinrich Frauenlob eine dritte Dichtergeneration verkörpert, zumal er von Guido in der Dichtkunst unterrichtet (Guido, 194-201), und Cyane, auch eine Tochter des Ambrosius, heiratet und Theaterdirektor wird. Heinrichs Schauspiele sollen in der Traumgegend stattfinden, wo der König des Mondes, Wunibald, gebietet. Das "Waldhorn" wird als "Prologus" dienen (Guido, 350).¹³² Die Art der Schauspiele und ihre Darstellung sind wiederum ein Hinweis auf das neue Zeitalter und die wiedergefundene Harmonie zwischen Mensch und Natur. Mensch und Natur werden zusammen als Schauspieler auftreten (Guido, 341).

Im goldenen Zeitalter sind Mensch und Natur durch Liebe vereint.¹³³ Bezeichnend dafür sind auch die Blumenamen einiger Gestalten bei Novalis und Loeben. Im Märchen der L.z.S. finden wir Hyazinth und Rosenblüte. Haywood bemerkt:

(The flower-names chosen by Novalis emphasize the oneness with nature of Hyazinth and Rosenblüte in this Golden Age idyll, as does their ability to converse with animals, plants and natural objects).¹³⁴

Im "Guido" spielt Sophie auf die Blumennamen ihrer "Hesperiden" an, nachdem Cyane gebeten hatte, ob sie selber, Edda, Goldblüte und Flora in Sophiens hesperidischen Gärten tätig sein dürften (Guido, 347). Die Cyane im "Guido" ist eine Namensvetterin der Cyane im zweiten Teil des H.v.O..

Zwischen den vier Hesperiden im "Guido" besteht indes noch eine weitere Verbindung. Cyane, Flora und Goldblüte sind, wie gesagt, Töchter von Ambrosius, während Edda seine Schwiegertochter ist. Am Anfang des dritten Märchens wird von Goldblüte gesagt:

der König von Thule und der Kaiser-Hof zu Indostan waren vorzüglich Gegenstände ihrer Aufmerksamkeit, da diese beiden Monarchen an ihre Schwestern sich verheurathet hatten.
(Guido, 96)

Der König von Thule tritt am Ende selbst auf: "Heimdall, König von Thule, ist im Anzuge und wird sogleich hier seyn, um ewiglich unter uns zu bleiben" (Guido, 345). Es mag sich hier wohl um Goldblüthes Schwager handeln, da seine Braut Flora ist (Guido, 347), eine Tochter von Ambrosius und somit zugleich Schwester der Prinzessin des Sonnenreichs. Weiter lässt sich der Bezug nicht führen. Die andere Schwester von Goldblüte im dritten Märchen, die Gattin des Kaisers von Indostan, erscheint nicht. Wohl haben die Gestalten im zweiten Märchen indische Namen, doch ist Edda die Schwägerin

von Goldblüte und ihr Reich befindet sich auf dem Mond.

Jedenfalls kann man auf verschiedenen Ebenen die verbindende und einflussreiche Rolle dieses alten väterlichen Freundes von Guido erkennen. Ambrosius ist der 'Vielgestaltige', wie ihn Pissin nennt, "'das Bild der Vereinigung aller Zeitalter und Räume'. /.../ diese eine religiös=mythologische, heilig=poetische Gestalt, die Vereinigung der wichtigsten Tendenzen des Romans."¹³⁵ Dennoch findet Pissin die drei Märchen etwas 'unklar verknüpft'.¹³⁶ Es wäre sicher aufschlussreich gewesen, wenn Erika Voerster näher auf die Verbindung von Märchen und Roman im "Guido" eingegangen wäre. Schon allein die Rolle des Ambrosius beweist die Richtigkeit ihres Urteils über die "Strenge und Geschlossenheit" der "Einlagenstruktur" im "Guido",¹³⁷ sowie natürlich auch die triadische Geschichtsutopie und die wichtige Funktion des Karfunkels. Alle drei Könige haben diesen kostbaren Stein verloren. Die jungen Könige, Schwiegersöhne im ersten und dritten Märchen, und der Sohn im zweiten Märchen, müssen das Kleinod suchen. Guido, der Nachfolger des Urdichters, findet und trägt es im Namen aller.

Es bleibt noch zu fragen, welche Funktion Ambrosius als Hubertus hatte, der das Kind Guido nach Meissen bringt. Kollmann nimmt an, er stellt den "Dichtertrieb" dar.¹³⁸ Ambrosius könnte man dann mit Klingsohr vergleichen, dem Urdichter, der nicht stirbt: "Klingsohr, ewiger Dichter, stirbt nicht, bleibt in der Welt" (III, 678). Auch Ambrosius wird kein Opfer des Todes, weil er als Heiliger verklärt entschwebt. Guido hat ebenfalls verwandte Züge mit Klingsohr. Er ist "in so manchen Punkten Klingsohrs Nachfolger".¹³⁹ Noch an-

dere Vorbilder für Ambrosius wurden im H.v.O. gesucht. Pissin meint: "Für Ambrosius kommt wohl der erfahrene Greis, der Vater jenes Jünglings, der später Gemahl der Prinzessin wird, als Vorbild in Betracht."¹⁴⁰ Matzner findet "Kollmanns Annahme wahrscheinlicher, dass Sylvester das Vorbild für Ambrosius war".¹⁴¹ Sie weist auf die Ähnlichkeit der beiden weisen Alten hin, zwischen Sylvester und dem Vater des Jünglings in der Atlantisgeschichte, entschliesst sich jedoch für jenen, weil

Loeben so starken Anschluss an die Gartenszene des Offerdingen genommen hat, ist es anzunehmen, dass er Ambrosius nach Sylvester zeichnete, der ja die tragende Gestalt dieser Gartenszene ist.¹⁴²

Dagegen wäre wieder einzuwenden, dass Sylvester für Eugenius Pate gestanden haben dürfte. Zu scharfe Vergleiche sind eben nicht möglich, handelt es sich doch hier um ein ganz besonderes Motiv. Darauf wollen wir im folgenden eingehen.

Im H.v.O. sollten Klingsohr und andere Personen in verschiedener Gestalt vorkommen:

Klingsohr ist der König von Atlantis. Heinrichs Mutter ist Fantasie. Der Vater ist der Sinn.

Schwaning ist der Mond, und der Antiquar ist der

Der Bergmann < war das Eisen >
auch das Eisen. /.../

Kayser Fridrich ist Arctur.

Die Morgenländerinn ist auch die Poesie.

(III, 672f.)

Diese Entsprechungen verbinden zugleich Atlantiserzählung und Klingsohrmärchen mit der Haupthandlung. Oskar

Walzel, der dieses Phänomen in seinem Aufsatz "Die Formkunst von Hardenbergs >Heinrich von Ofterdingen<" erörtert hat, meint im Anschluss an Just Bing:

Die Personenverwandtschaft schlägt eine Brücke von der Welt des Romans zu der Welt der eingelegten Märchen. Die Märchengestalten, die mit den Gestalten des Romans eine merkwürdige Ähnlichkeit haben, deuten allerdings auf eine höhere Entwicklungsstufe hin und zeigen den Gestalten des Romans deren zukünftige Höherentwicklung.¹⁴³

Walzel macht darauf aufmerksam, dass Novalis zu dieser "Variationstechnik" durch Goethes 'Lehrjahre' angeregt wurde.¹⁴⁴ In der Gestalt des Ambrosius, aber auch bei Wunibald - Buddha, und Felix - Sängergemahl von Goldblüte, ist zu erkennen, dass Loeben diese Technik klar erkannt und in seinem Roman "Guido" angewendet hat.

Das Wahrzeichen des Dichters aber, das Symbol der Poesie, ist in Loebens Roman und in Hardenbergs H.v.O. - obwohl man nicht behaupten darf, dass es das einzige ist - der Karfunkel.¹⁴⁵ Max Hecker nennt ihn in Bezug auf den "Guido" "das Symbol romantischer Sehnsucht".¹⁴⁶ Leif Ludwig Albertsen verbindet Karfunkel und Pilger, denn ehe der Karfunkel in der wiedergekehrten goldenen Zeit in der Krone des Königs leuchten darf, "bleibt der Mensch ein Pilger; Novalis hatte sich selber mit einem frühen Pseudonym Waller genannt".¹⁴⁷ Im zweiten Teil des H.v.O. und im dritten Teil des "Guido" wird der Held als Pilger bezeichnet. Wenn diese Dichterhelden ihre hohe Aufgabe erfüllt, Jerusalem befreit und die Welt erlöst haben, erhalten sie den Titel "König" oder

"Monarch".

Bei Novalis (I, 219) und bei Loeben (Guido, 23) wird der Karfunkel mit einem Herzen verglichen. Rudolf Unger hat die Entwicklung des Begriffs "Herz" bei Novalis untersucht und als ihren Kern "das personifizierende Hinüberspielen in die Sphäre mythischer Hypostasierung",¹⁴⁸ das "Inbeziehungbringen der Welt des 'Herzens' mit der Welt des Grabes und der 'Nacht', der 'unsichtbaren Welt'" herausgestellt.¹⁴⁹ Er gelangt zu dem Resultat, dass in den "grösseren Reifedichtungen Hardenbergs /.../ das 'Herz' und dessen Synonyme (Gemüt, Seele, Liebe u. a.) sachlich wie sprachlich eine zentrale Stellung einnehmen".¹⁵⁰ In "Die Christenheit oder Europa" heisst es: "Haben die Nationen Alles vom Menschen - nur nicht sein Herz? - sein heiliges Organ?" (III, 523)¹⁵¹ Zu Novalis' Auffassung mögen nach Unger "männigfache Anregungen, etwa von Jacob Böhme, Zinzendorf, Hemsterhuis, Lavater, Jean Paul, Schleiermacher" beigetragen haben.¹⁵² Bezeichnend ist ein Fragment, das Unger hervorhebt und dessen erster Satz lautet: "Das Herz ist der Schlüssel der Welt und des Lebens." (II, 606, No. 381)¹⁵³ Man denke an die wichtige Rolle des "Herzens" im Klingsohrmärchen (I, 338). Auch bei Loeben sind "Herz" und "Liebe" oft synonyme Begriffe. Matzner hat das Lotosblätterfragment: "Die Liebe ist das Herz der Erde", als Beweis angeführt.¹⁵⁴

Ausserdem wird der Karfunkel im "Guido" der Sonne gleichgestellt, und in dem Gedicht "Das Märchen vom Karfunkel" in den 'Hesperiden' wohnt der Karfunkel als "Sonne" unter der Erde.¹⁵⁵ Guido nennt seine Braut Sophia seine "Sonne" (Guido, 130). In den 'Lotosblättern' schreibt Loeben:

Wie Herz und Auge gemeinschaftlich das Abbild ihres Ideals, der Sonne, tragen, so vereint sich in lebendiger Liebe das Herz und der Geist im unzertrennlichen Bunde, und ihrem Einklang entsteigt die Blüthe des göttlichen Lebens.¹⁵⁶

Die Verwandtschaft der Ideen Herz, Liebe und Sonne ist hier recht deutlich ausgedrückt, wie ebenso in dem folgenden Ausruf: "das in Liebe und Licht verjüngte Menschenherz ist der Sonnentempel der Welt!"¹⁵⁷ Überhaupt hat Loeben der Sonne eine hohe symbolische Wertung zugemessen. Er preist sie mit folgenden Worten:

Das allgemeine Sonnengefühl ist ein Hauptsymbol aller Weltempfindung. Jedem höheren Augenblicke des wahren Lebens liegt das Streben, die Wärme einer Sonne auszustralen oder zu empfangen, zum Grunde: das innerste Streben ist, der Sonne gleich zu seyn, dem Bilde der Gottheit. /.../ Sonne seyn und Sonne fühlen, ist das Ideal der Liebe, der Hingabe und der Freude; in der Sonne ruhen, ist das Gefühl der Liebe und Heimath in Gott, und darum ist die Traube ihr herrliches Symbol, der, von der Sonne durchdrungen, der Wein entquillt, der wieder Sonne im Menschenbusen verbreitet.¹⁵⁸

Die Sonne wird also bei Loeben der Liebe gleichgesetzt, wie es Pissin und Matzner erkannt haben.¹⁵⁹

Allerdings wird bei Novalis die Sonne nicht so positiv als Sinnbild bewertet. Hierin weicht Loeben von seinem Vorbild Novalis ab, der im Klingsohrmärchen die Sonne als Schlacke herunterfallen lässt, da sie hier für ihn Symbol der gefühllosen Aufklärung ist, der der Schreiber angehört (I, 307). Adolf Huber vermutet Böhmers Einfluss:

Arctur, der Zufall, nennt die Sonne seine Feindin - denn sie ist das Princip der Naturgesetz-mässigkeit für unsere Erde, das jeden Zufall, jede Willkür ausschliesst; sie ist in diesem Sinne auch das Princip der Unpoesie. /.../ Die Vernichtung der Sonne, durch welche die Schranke beider Welten fällt, geschieht durch den Flammentod des Herzens. Diese Vorstellung hat Novalis vermutlich aus Böhme geschöpft.¹⁶⁰

Nach Böhme sei "die Sonne kein primäres Licht /.../, überhaupt kein göttliches Licht".¹⁶¹ Huber weist auf Böhmes "Aurora" hin; danach wird "'die Sonne vergehen, Gottes Hertz wird erscheinen' (Aurora 26, 27)."¹⁶²

Für Loeben aber ist die Sonne ein positives Symbol und wird dem Karfunkel gleichgestellt. Das mag den Eigenschaften des Karfunkels, seinem Leuchten und seinem Licht, zuzuschreiben sein. Schon im Mittelalter war dem Karfunkel deshalb eine hohe Bedeutung zugemessen worden. Ziolkowski hat anhand des 'Jüngeren Titur-el' gezeigt, dass der Karfunkel hier als hoher religiöser Symbolwert am Hauptturm des Gralstempels erscheint, was auf den Einfluss von Berichten über die zwei Paläste des Priesters Johannes zurückführt. Ziolkowski resümiert: "Hier ist der Stein nicht Christussymbol, sondern ein allgemeines Sinnbild für lux, das heilige Licht der göttlichen Eingebung, die den irrenden Menschen auf rechte Wege, zu richen herbergen, lockt."¹⁶³ Ob sich die etwas überschwängliche Huldigung, die Felix im "Guido" darbringt, in diesem Sinne deuten lässt?

Unendliche Sonne! rief Felix, und sank vor dem Monarchen nieder; wir alle sind Strale, von deiner Herrlichkeit ausgegangen, wir leben und schweben nur in dir. (Guido, 349)

Es liesse sich fragen, ob der Monarch oder der Karfunkel, der zugleich "das Herz und die Sonne" "des neuen Sonnenreichs" (Guido, 327) ist, gemeint sei. Pissin verdeutlicht, dass der Karfunkel zuletzt als Symbol der Poesie die Krone des Dichters und Königs Guido ziert,¹⁶⁴ und fügt hinzu: "Dieser Karfunkel, die Sonne der Welt, leuchtet in der Krone Guidos, des neuen Monarchen, von einem Reich nach dem jüngsten Tage."¹⁶⁵

Hatte im 'Jüngerem Titurel' der Karfunkel den Hauptturm des Grals geschmückt und von dort den Menschen den rechten Weg gewiesen,¹⁶⁶ so vergleicht Reiff den Karfunkel mit dem Gral selbst. Er stellt die Frage, ob der wunderbare Stein, der in den L.z.S. und in den "Prolegomena" zu H.v.O. erwähnt wird, vielleicht der Gral selbst sein könnte:

Sollte dieser Stein derselbe sein, welcher einer Legende gemäss aus der Satan angebotenen Krone zur Erde herabfiel, als dieser aus dem Himmel verstossen wurde, und später zum Gral ward?¹⁶⁷

Reiff stellt Klingsohrmärchen und Gralssage einander gegenüber, wobei Eros als der Ritter erscheint, der zum Gralstempel reist.¹⁶⁸ Eros ähnelt dem Helden der Gralssage, der schliesslich nach langen Irrwegen seine Mission erfüllt und die "Krone an Stelle des bisherigen Herrschers" übernimmt.¹⁶⁹ In Loebens Roman wird Guido Nachfolger des alten Königs vom Sonnenreich und Regent im neuen goldenen Zeitalter. Heinrich von Ofterdingen sollte Monarch der neuen goldenen Zeit werden und Mathilde seine Königin, wie Eros und Freya im Klingsohrmärchen.

An die Gralssage hat auch Huber gedacht: "Ob Nova-

lis vielleicht auch der Name des Königs Artus (Artur) als des Herrschers katexochen bei der Namengebung vorschwebte, wird sich schwer entscheiden lassen."¹⁷⁰ Der Name des Königs Artus soll von dem Stern Arktur hergeleitet worden sein. In einem neueren Buch über Mythologie wird erwähnt:

But the Arthur of romance, according to Mr. Owen, a Welsh scholar and antiquarian, is a mythological person. "Arthur," he says, "is the Great Bear, as the name literally implies (Arctos, Arcturus), and perhaps this constellation, being so near the pole, and visibly describing a circle in a small space, is the origin of the famous Round Table."¹⁷¹

Huber hält es für möglich, dass es "eine Art Mythe oder poetische Überlieferung von einem Königreiche des Arctur" gab, und er weist auf eine Stelle in Hölderlins "Hyperion" hin.¹⁷² Huber erklärt zur Wahl des Namens Arctur: "Er trägt den Namen eines Gestirns, um den siderischen Einfluss auf unsere Welt anzudeuten."¹⁷³ Um welchen Stern es sich handelt, wird weder bei "Mr. Owen" noch bei Karl Heinz Bohrer klar. Dieser schreibt: "Der Gleichklang von 'Arctur' und 'Arctos', dem griechischen Namen für den nördlichsten Stern im Sternbild des Grossen Bären ist evident."¹⁷⁴ Hingegen kommentiert Gerhard Schulz: "Arctur, der König des nördlichen Reiches, ist zugleich der Hauptstern im Sternbild des Bootes, über dem im Sternenhimmel die nördliche Krone steht."¹⁷⁵ Gerade jener von Bohrer behauptete "Gleichklang von 'Arctur' und 'Arctos'" hat eine Verwechslung hervorgeufen. "Arctos", das griechische Wort für "Bär", bezieht sich auf den Grossen Bären, während "Arctur" der grösste Stern im Sternbild des Bootes ist. Die beiden Sternbilder sind Nachbarn am nördlichen Sternenhimmel.

Doch die nördliche Krone ist dem Sternbild des Bootes näher. Das Sternbild des Bootes ist ja der Hirte, der den Grossen Bären (sowie den Kleinen Bären) jagt.¹⁷⁶ Gemeint ist sicher der Stern Arktur, was auch eine Erklärung von Gerhard Schulz bestätigt: "Die Verbindung des Sternbildes Arktur mit dem Norden ist in der Literatur der Zeit üblich."¹⁷⁷

Der Karfunkel ist ausserdem als Stein der Weisen interpretiert worden. Mit diesem Stein sollte Heinrich von Ofterdingen im zweiten Teil des Romans bekannt werden (I, 361; III, 673, No. 617). Roger Cardinal vermutet auch in dem Stein, welchen der erst so ungeschickte Lehrling findet, den Stein der Weisen.¹⁷⁸ Der kleine Stein ist von zentraler Bedeutung, was schon durch die "Seligkeit im Antlitz" (I, 81) des Lehrlings und durch die Rührung des Lehrers angedeutet wird. Ebenfalls wird diese Auffassung durch den reservierten Platz des Steins inmitten der Sammlung bestätigt:

Der Lehrer nahm es in die Hand, und küsste ihn lange, dann sah er uns mit nassen Augen an und legte dieses Steinchen auf einen leeren Platz, der mitten unter andern Steinen lag, gerade wo wie Strahlen viele Reihen sich berührten. (I, 81)

In dem Wort "Strahlen" hält Roger Cardinal eine Anspielung auf die Sonne für möglich:

If we accept this as a solar reference, if we see the stone as a missing item that it was vital to find, as a last clue needed to complete the spelling out of a cryptogram, then an alchemical reading of the passage falls pat. The stone in question is the philosophers' stone (der Stein der Weisen), the discovery of which permits the alchemist to con-

clude his operations and make gold, the solar metal.¹⁷⁹

Cardinal stützt sich hier u.a. auf Hiebel, der in Bezug auf das zweite Bergmannslied ähnliches über das Gold schreibt. Hiebel interpretiert das aufzuspürende Gold als "das reine Abbild der Sonne in der Erde", "wie es ja auch für den Alchimisten das Ziel der Entwicklung, der Stein der Weisen ist".¹⁸⁰ Der Lehrling ist also zu Selbsterkenntnis und geistiger Reife gelangt, meint Cardinal.¹⁸¹

Wir wissen nicht, um welche Steinart es sich handelt. Novalis beschreibt den Stein als "ein unscheinbares Steinchen von seltsamer Gestalt" (I, 81). Doch die Strahlen, die die anderen Steine zu dem Mittelpunkt hin bilden, gerade wo dieser Stein gefehlt hat, erinnern an Eigenschaften des Karfunkels: nämlich an seine Strahlen und an jenen zentralen Platz, den er im Halsband der Prinzessin von Atlantis einnimmt und später in der Krone des neuen Monarchen. Loeben hat dem Karfunkelstein eine grosse Bedeutung im Roman und in den Märchen gegeben. Der Stein ist sogar das Zentrum des "Erdendiaments" im ersten Märchen (Guido, 21).

Walter D. Wetzels erkennt einen Anklang an den Stein der Weisen in der Gestalt des Turmalin im Klingsohrmärchen:

Der Turmalin, in dem Novalis den Stein der Weisen wiederaufzugreifen scheint, ist real der schon von Linné so genannte lapis electricus, der Stein, an dem Aepinus den geheimnisvollen Zusammenhang von Elektrizität und Magnetismus zu demonstrieren versucht hatte; er ist zugleich aber auch das Instrument der magischen Wiedervereinigung überhaupt und der

spirituellen Wiedergeburt der Mutter in den anderen Figuren.¹⁸²

Gerade diese beiden Eigenschaften, Elektrizität und Magnetismus, hat Loeben dem Karfunkel verliehen. Strahl oder Flamme sind die Zeichen für die Elektrizität, während die Schlange den Magnetismus vertritt. Strahlen oder Funken werden bei den galvanischen Wiederbelebungen im Klingsohrmärchen beschrieben. Die Schlange wird von Ginnistan aus dem Splitter des Schwertes gebildet (I, 294), das Freya, die auf einem Schwefelkristall ruhte, magnetisiert hatte (I, 291ff.). Loeben hat wahrscheinlich den Karfunkel im Klingsohrmärchen als implizites Symbol gesehen.

Doch S. Janke ist es gewesen, die den Karfunkel selbst als Stein der Weisen behandelt hat. Sie beruft sich dabei auf Jacob Böhme. Heinrich von Ofterdingen und Guido werden zuletzt vielen Verwandlungen unterzogen, worauf für beide in Träumen und Märchen, im Dichterbuch und in Bezug auf Heinrich in den Notizen zum H.v.O. aufmerksam gemacht wird. Alchimie bedeutet Verwandlung, was für Jacob Böhme Transmutation ist: "In der romantischen Naturmythe von Metamorphose und Umwandlung wird Böhmes Begriff der Transmutation lebendig,"¹⁸³ erklärt Janke. Für die Transmutation wird eine besondere Substanz, ein Katalysator, benötigt: "Die metallische Tinctur, welche die Transmutation anleitet, ist nichts anderes als der Lapis Philosophorum".¹⁸⁴ Dieser Stein besitzt die Eigenschaften, die Novalis, und noch in grösserem Masse Loeben, hervorheben. Janke zeigt, dass für Böhme der Stein "seinen Ursprung im Centrum" hat, das "die Mitte des Ursprungs" ist.¹⁸⁵ Seine edle "Herkunft beweist er /.../ durch das Blitzen seiner

Strahlungen und durch sein sanftes Licht".¹⁸⁶ Unter den Edelsteinen, die Jacob Böhme aufzählt, befindet sich auch der Karfunkel.¹⁸⁷ Diese Steine haben nach Böhme "ihren Ursprung wo der Blitz des Lichts in der Liebe aufgegangen ist".¹⁸⁸ Licht und Liebe! Diese Eigenschaften zeichnen den Karfunkel bei Novalis und Loeben aus. Warum aber misst Böhme den Edelsteinen eine solche grosse Bedeutung zu?

Im edlen Gestein ist das Licht, das in den erdigen Elementen erloschen ist, incorporiert. Der Carfunckel etwa in der Strahlkraft des sanften Lichts (d. i. des zweiten Prinzips) ist Tinctur, welche das dunkel Metallische in den Verklärungs Zustand des Lichts transmutiert. Im Strahlen des Carfunckels wandelt sich die Natur in ihre krystallische Klarheit zurück.¹⁸⁹

Deswegen eignet sich der Karfunkel vorzüglich als Stein der Verklärung: "Der Karfunkel ist bei Loeben der Zauberstein der Verklärung, seine Strahlen verwandeln alles um sich her in kristallische Klarheit."¹⁹⁰

Weil der Karfunkel der Stein der Weisen ist, wird er, d. h. die "Tinctur", der Weisheit gleichgestellt, welche bei Böhme durch die "Gestalt der 'Jungfrau Sophia'" symbolisiert wird.¹⁹¹ Im Klingsohrmärchen steht Sophia, die 'edle, göttergleiche Frau', Sinnbild der Weisheit, am Altar, und in der Flüssigkeit in der Schale auf dem Altar prüft sie die beschriebenen Bögen auf ihre Wahrheit (I, 294). In Loebens Roman heisst Guidos Braut Sophia. In beiden Romanen wird der Held den Karfunkel finden. Stefanie Janke weist auf die betreffenden Stellen im Klingsohrmärchen hin: "'Was kommt plötzlicher, als der Blitz?'" /.../ "'Was ist das ewige Geheimnis?' - 'Die Liebe.' - 'Bei wem ruht es?' - 'Bei

Sophien.'" (I, 308)¹⁹² Der Karfunkel entsteht bei Böhme "in Blitz und Liebe", erläutert Janke.¹⁹³ Mit dem "Durchsichtig-werden des Felsens", wie es zum Beispiel in dem Buch geschieht, das Grünwald auf dem Weg nach Rom gesehen hat, und wo der Karfunkel zum durchscheinenden Felsen wird (Guido, 176), "ist der crystallische Urzustand der 'wiedergebrachten' Natur gemeint".¹⁹⁴ Sehr treffend hat Janke ausgeführt, wie wichtig es für das Verständnis von Loebens Werk ist, zu wissen, "in welcher Weise das romantische Dichten Loebens von den mystischen Lehren der Sublimation, Glorifizierung, von der Sophia und dem Lapis beeinflusst worden ist".¹⁹⁵ Sie mahnt, "dass die Dichtung Loebens Dimensionen besitzt, die ihren vollen Sinn ohne Wissen um Mystik und Einfluss Jacob Böhmes verschliessen".¹⁹⁶

Im folgenden werden wir nun den näheren Zusammenhang zwischen Strahl, Schlange und Karfunkel untersuchen, da dieser bei Loeben immer wieder hervorgehoben wird, besonders im ersten Märchen. Abermals sind im Klingsohrmärchen wichtige Aufschlüsse zu finden. In diesem wissenschaftlich-mythologischen Märchen erscheint, wie wir gesehen haben, die Elektrizität u. a. in der Gestalt von Magnetismus und Galvanismus. Der zu untersuchende Zusammenhang führt uns in den Bereich nordischer Mythologie.

Im erstarrten Reich Arcturs besteht der Garten "aus Metallbäumen und Kristallpflanzen /.../ mit bunten Edelsteinblüten und Früchten übersät" (I, 291). Bruce Haywood deutet Arcturs Region auf folgende Weise:

As the upper realm of the fairy tale it is a heaven, though it might better be described as a Platonic realm of ideas. It is the realm of cosmic laws, natural forces and basic elements. It is both of the earth and

yet apart from it - the realm of nature which is concealed from man's eyes.¹⁹⁷

Carl Paschek schliesst sich der Beobachtung von Karl Justus Obenauer an, "dass die poetische Ausmalung des Palastgartens, der wie ein kristallenes Urbild der empirischen Natur erscheint, einzelne Züge aus Böhmes Gemälde des ewigen Naturhimmels entnommen habe".¹⁹⁸ Wetzels sucht eine Erklärung für die Erstarrung von Arcturs Hof:

Das Märchen beginnt mit der Beschreibung der alten Welt als einer Art versteinerte Burg im Norden der Erde, am Eismeer. /.../ Die Schilderung suggeriert durch ihre Bilder die Isoliertheit dieser Welt, ihre Verfestigung und Kälte. Zwar scheint alle Pracht und Proportion der alten Formen erhalten zu sein, sie sind aber zu einer entlegenen, nur noch statuarischen Gegenwart erstarrt.¹⁹⁹

Es sei demnach "nur noch" eine "fossile Präsenz der alten Welt" vorhanden, erläutert er.²⁰⁰ Aber eine Veränderung bietet sich nach physikalischen Gesetzmässigkeiten an: "Erstarren gehört nicht zu den irreversiblen Prozessen, Temperaturveränderungen sind in zwei Richtungen möglich, Isolierungen können durch Kontakt aufgehoben werden."²⁰¹ Wetzels weist auf das vorausdeutende Lied des Vogels hin: "Nicht lange wird der schöne Fremde säumen." (I, 292)²⁰² Es besteht die Hoffnung auf eine Erlösung der erstarrten Welt durch den "schönen Fremden", Eros (die Liebe), der wie ein typischer Märchenprinz die Prinzessin (hier Freya) und ihr Reich befreien wird.

Das Reich Arcturs ist im Norden, was von symbolischer Bedeutung ist. Bohrer, der sich mit dem 'Mythos

vom Norden' befasst hat, interpretiert:

Die poetisch bedeutsamste Darstellung von Astral-, Pol- und Magnetbildern zu einer einzigen Sphäre des Nördlichen zeigt sich innerhalb des Märchens von Klingsohr im "Heinrich von Ofterdingen". Sie liesse sich auch als Sphäre des "Arctur" umschreiben. Schon mit diesem Namen ist ein Hinweis auf den nördlichen Sternenhimmel gegeben.²⁰³

Den Grund für diese Betonung des Nördlichen gibt Paschek an: "Vom Norden geht nach romantischer Auffassung die religiöse Erneuerung der Welt aus."²⁰⁴ Er erwähnt "Die Christenheit oder Europa", wo Novalis im "deutschen Norden"²⁰⁵ schon die Ansätze dazu sieht. Ferner meint Paschek mit Hiebel: "Der Norden als Gegend der Mitternacht ist in der Mystik das Reich der 'reinen Geistigkeit', der Kernpunkt der Erneuerung der Welt aus ihrem göttlichen Grund."²⁰⁶ Loeben kontrastiert den Norden mit dem Süden:

Nach Norden ist mehr Vertrautheit mit der Wahrheit des gegenwärtigen Erdenzustandes, im Süden schwebt mehr der Nachtraum eines alten, schöneren Lebens. Das Ideal der Norden hat darum mehr Kraft für das Leben, der Süden mehr Sinn für dasselbe.²⁰⁷

Der Held Eisen übt im Klingsohrmärchen eine wichtige Funktion bei "der Erneuerung der Welt" aus. Als Eisen ist er "der Urstoff der Erde" (I, 44), aber als "Perseus" ist er ein Sternbild am nördlichen Himmel (I, 292, 309). Er hat somit an Himmel und Erde teil. Gerhard Schulz beschreibt ihn folgendermassen: "Als magnetisches Metall ist das Eisen dem Norden zugeordnet. Im übrigen ähnelt er Heimdall, dem Wächter der Himmelsburg,

wie ihn Gräter beschreibt".²⁰⁸ Heimdall ist eine wichtige Gestalt in der nordischen Mythologie. Auch er besitzt Eigenschaften des Karfunkels, denn über ihn wird berichtet:

He was a god of light. His name probably signifies 'he who casts bright rays'. He may in particular represent the morning light, the dawn of day. He may also personify the rainbow.²⁰⁹

Die Brücke Bifröst, die zum Wohnsitz der Götter führt, und von Heimdall bewacht wird, ist der Regenbogen.²¹⁰ Zum Teil erinnert Heimdall an Uranus, weil auch er als der Stammvater von Göttern und Menschen angesehen wurde.²¹¹ Finden wir bei Novalis nordische und klassische Mythologie in Freya und Eros vereint, die klassische Mythologie auch durch Perseus und Arctur ("Saturn = Arctur")²¹² repräsentiert, so finden wir in Loebens "Guido" Heimdall und Uranus als Vertreter der beiden Mythologien. Eine gewisse Verwandtschaft scheint zwischen den Reichen der Könige Arctur und Heimdall zu bestehen, da sich beide im hohen Norden befinden. Heimdall im "Guido" ist der König von Thule, einer mythischen Region, über die es bei mehreren Völkern eine Tradition gibt. Wir geben im folgenden einen Auszug von Cirlots Beschreibung dieses Reiches:

This mythic realm derives its name from Tula - or the 'Peerless Land' - which Guénon considers more ancient than Paradéscha. It is found in many languages from Russia to Central America. In Sanscrit, Tulâ signifies 'scales' and is related to the zodiacal sign of Libra. But there is an ancient Chinese tradition which suggests that the antique 'scales' were related to the Great Bear. This

would seem to point to the conclusion that Thule is identical with the polar region, that is, with the 'Centre' par excellence.²¹³

Wieder finden wir den Hinweis auf den Grossen Bären, und bei beiden Königen, sowohl bei Novalis wie bei Loeben, wird auf die nördliche Krone angespielt.²¹⁴

Heimdall heiratet die Morgenländerin Flora. Sie entspricht der Zulima im H.v.O., welche zugleich die Poesie darstellt: "Die Morgenländerinn ist auch die Poesie."(III, 673) Klingsohr offenbart Heinrich von Ofterdingen, als der ältere, erfahrene Meister den angehenden Dichter unterrichtet: "Das Land der Poesie, das romantische Morgenland, hat Euch mit seiner süssen Wehmut begrüsst."(I, 283) Von Flora wird gesagt: "und die schüchterne sinnige Anmuth, womit sie alles that und sagte, zog magnetengleich die Stralen aller Blick' um sich her."(Guido, 77) Wir dürfen in dieser Charakteristik eine leise Andeutung auf den Karfunkel, die Poesie finden, aber auch eine Andeutung auf seine Attribute, Magnetismus und Elektrizität.

Elektrische Kräfte gehen von Freya, der Tochter Arcturs, aus. Wetzels erinnert daran, dass "Freya von ihren Mädchen durch eine Massage elektrostatisch aufgeladen worden war und dann dem alten Helden aus ihrer elektrischen Potenz neue Lebenskraft hatte mitgeben können."²¹⁵ Darauf lässt ihn Arctur sein Schwert in die Welt werfen: "'dass sie erfahren, wo der Friede ruht.'"(I, 293) Dorthin zeigt der Splitter des Schwertes, den der Vater von Eros im Hof findet. Auch als Schlange, die Ginnistan daraus formt (I, 294), weist der Splitter noch nach Norden:

Die kleine Schlange blieb getreu:
 Sie wies nach Norden hin,
 Und beide folgten sorgenfrei
 Der schönen Führerin. (I, 297)

Das Schiff, das den geläuterten Eros zu Freya bringt, ist aus "geschliffenem Stahl" und richtet sich ebenfalls "nach Norden" (I, 313) wie ein Magnet. Die Erde selbst ist ja ein Magnet, was der damaligen Naturwissenschaft bekannt war.²¹⁶

Die Beziehung zwischen Magnetismus und Elektrizität erläutert Novalis in folgender Notiz, worauf Max Diez schon hingedeutet hat:

Der Magnet/ism/ ist die verkehrte Elektricität und die Electr/icität/ der verkehrte Magnetism - Sollte M/agnetism/ zum Lichte vielleicht in dem Verhältnisse stehn, wie El/ektricität/ zur Wärme.
 Keine Electricitaet ohne Magnetism - kein Magnetism ohne Elektricität. (III, 64)²¹⁷

Von Freya geht natürlich auch Licht aus, nicht nur Elektrizität. Dieses Licht stellt ebenfalls eine höhere Kraft dar. Haywood schreibt über das Licht mit Bezug auf die erste 'Hymne', es sei die Lebenskraft des Universums:

- and it is at once expanded through simile and metaphor to represent light as the life force of the universe. Light is "breathed" by stars, stones, plants, and animals.²¹⁸

Diez erfasst alle besprochenen Elemente in einem Zusammenhang:

Licht und Wärme, Magnetismus und Elektrizität bilden in Novalis' Denken einen grossen Komplex von Erscheinungen um den Galvanismus, welcher nun als dritte Hauptkomponente in die Bildung der Freya-Gestalt eingeht.²¹⁹

Man beachte hierzu Novalis' Gleichung: "Chymie - Galvanismus - Elektrizität - Magnetism." (III, 83)

Wie der Held Eisen hat auch der Magnet an Himmel und Erde teil. Sein Stoff, das Eisen, stammt aus der Erde; aber seine elektrisch-magnetische Kraft ist höherer Art. Indem Ginnistan, die Phantasie, den Magnet umbiegt, dass er wie eine Schlange aussieht, die sich in den Schwanz beisst, kommen neue sinnbildhafte Bedeutungen hinzu. Das Symbol der Schlange kann für Positives sowie Negatives eintreten. In diesem Fall erinnert sie an den Ouroboros: "der Ouroboros, die sich in den Schwanz beissende Schlange, ist ein gnostisches und alchemistisches Symbol für die Ewigkeit und zugleich für die Vereinigung von Mann und Frau."²²⁰ Karl Justus Obenauer weist bei seiner Darstellung über die Rolle der Schlange in Märchen auf Vorstellungen vergangener Zeiten hin:

Schlangen waren die heiligen Tiere des Asklepios wie mancher Göttinnen. Hans Leisegang hat ("Das Mysterium der Schlange", im Eranos-Jahrbuch 1939, S. 151ff.) das "Orphische" in der Herkunft dieser Vorstellungen aufgezeigt. Das Motiv der Himmelsschlange, mit dem Zeichen des Tierkreises geschmückt, ein Sinnbild des Gottes der Zeit (Chronos): kein chthonisches Wesen mehr, sondern ein himmlisches; besonders als geflügelte Schlange. "Es ist die grosse Himmelsschlange, der draco coelestis. Es ist der schon bei den Babyloniern und Chaldäern auftretende Drache, die Schlange, die den ganzen Himmel umwindet und sich in den Schwanz beisst."²²¹

Obenauer erinnert an die Ophiten, die Schlangenverehrer, "bei denen sie ein Sinnbild und Werkzeug des oberen Gottes wird, eine Übermittlerin wahrer Erkenntnisse an den Urmenschen, und in einen denkwürdigen Gegensatz tritt zu dem niederen Demiurgen."²²² Die Schlange, dieses mysteriöse Tier, hat also schon seit Urzeiten den Menschen als Symbol gedient. Der Ouroboros der Alchimisten findet ein Vorbild bei den Chaldäern. Auch Bruce Haywood verweist auf den Ouroboros als Symbol der Ewigkeit: "the snake forms a circle without beginning or end, in alchemical allegory a traditional symbol of eternity."²²³ Er erwähnt, dass das Bild auch in Goethes "Märchen" zu finden ist.²²⁴ Indem der Magnet diese Form erhält, erhöht sich seine Intensität und geht eine Verbindung mit der Lebenskraft ein:

(In relating this symbol to the magnet Novalis again alludes to the concept that electrical impulses are the life force of matter.) The rationalistic spirit discovers only the physical properties of nature, but man's imaginative powers give life to nature and reveal its hidden truths.²²⁵

Durch Ginnistan wird die Schlange "zum Symbol der Verführung", kommentiert Gerhard Schulz.²²⁶ Walter Feilchenfeld hat in diesem Bereich des Märchens den Einfluss von Böhmes Gedankenwelt nachgewiesen. Er nennt Ginnistan "die in Sinnlichkeit geborene, die Sinne berückende Phantasie," die Eros nicht in "die unvergängliche Welt Arkturs," sondern in "das zerbrechliche Reich des Mondes" bringt:

denn sie hat die Magnetnadel, unter deren Führung die Reise geht, zur Form einer Schlange umgebogen - ein deutlicher Hinweis

auf Böhmes Adam, der sich in seiner "Imagination" (=Ginnistan) dazu betören liess, dem Rat der Schlange zu folgen, und dadurch in die Zerbrechlichkeit des dritten Prinzips gestossen wurde.²²⁷

Die vorangehenden Darlegungen bestätigen Matzners Erläuterung des Schlangensymbols bei Loeben: "(Die Schlange ist nach Loebens Verkörperung die Zeit, der Strahl bedeutet die Ewigkeit, wie die Lotosblätter wiederholt ausführen.)"²²⁸ Stefanie Janke zieht Böhme hinzu und beruft sich ebenfalls auf Loebens Lotosblätter.²²⁹ Wenn Liebe, Glaube und Hoffnung fehlen, erklärt Loeben, dann bewegt sich der Mensch

in einem rastlosen Kreise der Zeit, der sich in sich selbst herumdreht /.../ und jenes Sinnbild der Ewigkeit, die in sich selbst aufgeht, bleibt jenen, des Sinnes der Liebe entkleidet, sehr bedeutsam als Bild der Schlange zurück, die in sich selbst verschlossen ist.²³⁰

Einige der symbolischen Werte der Schlange, die Cirlot erbringt, bekräftigen die Auffassung des Schlangensymbols, die wir bei Novalis und Loeben vorfinden. So ist sie z. B. als Gleichnis für Energie anzusehen:

If all symbols are really functions and signs of things imbued with energy, then the serpent or snake is, by analogy, symbolic of energy itself - of force pure and simple; hence its ambivalence and multivalencies. ²³¹

Sie symbolisiert geistige Werte:

Snakes are guardians of the springs of life and of immortality, and also of those supe-

rior riches of the spirit that are symbolized by hidden treasure. ²³²

Für Bayley, den Cirlot heranzieht, könnte die Schlange, da sie eine wellenförmige Gestalt hat, Symbol der Weisheit der Tiefen und der grossen Mysterien sein. ²³³ Die Schlange repräsentiert ebenfalls bekanntlich ein Symbol der Versuchung. ²³⁴ In den ägyptischen Hieroglyphen deutet das Bild der Schnecke, oder der gehörnten Schlange, (Buchstabe F), "primigenial and cosmic forces" an. ²³⁵ Teillard definiert die Schlange als ein Tier, das mit magnetischen Kräften begabt ist. ²³⁶ "Philo of Alexandria" sah in der Schlange 'das geistigste der Tiere', ("the most spiritual of animals"). ²³⁷ Cirlot erbringt auch ein Zeugnis von Carl Gustav Jung, der ähnliches über die Schlange zu sagen hat wie Powell Spring:

Jung has pointed out that the Gnostics related it to the spinal cord and the spinal marrow, an excellent image of the way the unconscious expresses itself suddenly and unexpectedly with its peremptory and terrible incursions. ²³⁸

Fügen wir die Deutung von Powell Spring hinzu:

When, in Biblical language, the snake enters human life, we come in possession of an ideal symbol for the earth-bound serpentine of human life fastening itself upon purely sensory impressions to the exclusion of mental and moral control of life. The snake is, in a subtle way which cannot be explained here, a symbol for the curved backbone of man from which the various nerve strands issue forth to connect man with his physical environment. ²³⁹

Auch in seiner Verbindung mit der Lebenskraft findet sich das Schlangensymbol begründet: "For Zimmer, the serpent is the life force which determines birth and rebirth and hence it is connected with the Wheel of Life."²⁴⁰ Das Rad lässt an den Ouroboros denken, worauf auch Cirlot hinweist.²⁴¹ In Indien hat die Schlange eine ganz besonders tiefe Bedeutung, nämlich die der im Menschen schlummernden höheren Kraft:

This brings us to the Yoga concept of the Kundalini or the snake as an image of inner strength. Kundalini is represented symbolically as a snake coiled up upon itself in the form of a ring (kundala).²⁴²

Wie jedoch verbindet Loeben die Schlange, den Magnet, und den Strahl, wohl elektrische oder galvanische Funken, mit dem Karfunkel? Den Strahl kann man als Mittler einer höheren Welt ansehen, denn Heinrich erblickt seine verlorene Geliebte durch einen Strahl:

Da drang durch die Äste ein langer Strahl zu seinen Augen und er sah durch den Strahl in eine ferne, kleine, wundersame Herrlichkeit hinein, welche nicht zu beschreiben, noch kunstreich mit Farben nachzubilden möglich gewesen wäre. (I, 321)

Mittels dieses 'heiligen Strahls' sieht Heinrich seine Mathilde, die er verloren hatte (I, 322).

Max Diez macht auf Studienfragmente aufmerksam, worin Novalis vermutet, dass Kristalle elektrischen Ursprungs sein könnten:

Da die Electricitaet blos auf Flächen Beziehung, Chemism aber auf Masse sich bezieht,

und daher im eigentlichen Sinn die Ponderabilien/ begreift, so scheint bey der Crystallisation ein Übergang des Chemism in Electricit/aet/ statt zu finden und die Krystalle electr/ische/ Bildungen an sich zu seyn.²⁴³
(III, 665, No. 603)

Ähnlich reflektiert Novalis in einem anderen Fragment:
"Könnten nicht die Krystallformen electrischen Ursprungs seyn?" (III, 561, No. 43) Im Gespräch mit Klingsohr über die Natur sagt Heinrich:

"Ich verstehe Euch, lieber Meister. Die Menschen sind Kristalle für unser Gemüt. Sie sind die durchsichtige Natur. Liebe Mathilde, ich möchte Euch einen köstlichen lautern Saphir nennen. Ihr seid klar und durchsichtig wie der Himmel, Ihr erleuchtet mit dem mildesten Lichte." (I, 280)

Der Saphir ist der blaue Korund,²⁴⁴ während der Karfunkel (Rubin) ein roter Korund ist. Als blauer Edelstein trägt der Saphir die Farbe der wunderbaren Blume, der Hauptfarbe des Romans. Ausserdem ist blau die Farbe des Göttlichen, wie z. B. Haywood ausgeführt hat: "Specific symbolic value, of course, attaches to the color blue in Ofterdingen, where its presence invariably implies some manifestation of the divine."²⁴⁵ Roland Heine erkennt:

Erst für Heinrich, der - nicht so sehr im Realen verhaftet - viel intensiver von der blauen Blume geträumt hat, erschliesst sich der Traum seines Vaters, weil er aus dem Vergleich der beiden Träume die Farbe blau als Indiz für die Objektivität der höheren Welt begreift, die sich in der Wunderblume symbolisiert.²⁴⁶

Im "Guido" ist die Farbe blau nicht in diesem hohen Grade verwendet worden, kommt aber immerhin vor, wie z. B. in der Beschreibung des Stroms an dem Berg, der den Karfunkel enthält (Guido, 327). Doch auch Loeben bringt Menschen und Kristalle in ein näheres Verhältnis:

Wäre jene wahre Liebe zwischen Seele und Leib an uns wieder hergestellt - so wäre zugleich die Natur befreit und der kristallene Tempel des Lebens entschleierte sich, wie die harmonische Glocke aus dem irdenen Mantel.²⁴⁷

Im folgenden ein Beispiel aus den "Lotosblätter"-Fragmenten, in dem der Mensch mit dem Karfunkel selbst verglichen wird:

Der Mensch ist anfangs ein Thautropfen, worin sich die Welt spiegelt und der seine Farben und Strale von ihr empfängt, bis er nach und nach zum Edelstein verhärtet und als Karfunkel bei einbrechender Nacht aus sich selbst heraus leuchtet.²⁴⁸

Freya ruht auf einem "Schwefelkristall". Nachdem ihre Glieder gerieben worden sind, strömen von ihr Licht und Elektrizität aus (I, 291f.). Der Karfunkel ist, wie die meisten Edelsteine, ein Kristall. Von ihm geht ein Licht aus, er leuchtet von selbst. Novalis und Loeben folgen darin ganz der Tradition. Richard Benz, der sich im übrigen nicht genug darin tun kann, Loebens Werk zu verleumden, sieht "Flämmchen" und "Schlange" als "Bestandteile" des Karfunkels.²⁴⁹ Möglicherweise liefert hier Richard Benz aperçuhaft eine Erklärung dafür, warum Loeben den Karfunkel immer wieder mit Flamme und Schlange, und noch öfter mit Strahl und Schlange, verbindet.

Aufschlüsse über dieses Bezugsverhältnis lassen sich bei Novalis finden. Haywood betont, dass in Novalis' Werk die mittlere Zeit zwischen dem ersten goldenen Zeitalter und dem neuen durch Funken und vergleichbare Bilder wiederbelebt wird: "Elsewhere we find metaphors of flame, sparks and fire that revitalize the lifeless middle period."²⁵⁰ In diesem Zusammenhang weist Haywood auch auf das Licht hin, das von Edelsteinen ausstrahlt: "The quality of these images is to suggest subtly that such objects may reveal the sympathy existing between physical and spiritual realms."²⁵¹ Einem bereits zitierten Fragment von Novalis zufolge ergänzen sich Elektrizität und Magnetismus, oder, wie wir sagen können, "Strahl" und "Schlange", und gehören daher zusammen (III, 64). Die Elektrizität im Galvanismus wurde damals von Forschern wie J. W. Ritter als die grosse alles belebende Kraft angesehen (I, 28). Wetzel bringt das galvanische Erweckungsmoment im Klingsohrmärchen in Zusammenhang mit der Konzeption der Polarität:

In der Naturphilosophie Schellings, Goethes und der Romantiker aber ist die Polarität bekanntlich das formale Prinzip der Weltseele überhaupt, und elektrische Polarität ist nur eine ihrer vielen Manifestationen. Eine solche konkrete Manifestation der Weltseele wird in jeder einzelnen galvanischen Wiederbelebung von Novalis beschworen.²⁵²

Bei Loeben wird auf diese Weise der Karfunkel zum Symbol der Lebenskraft selbst. Wurde Eros durch den Magnet, die "Schlange", zum erwachsenen Jüngling (I, 295), werden Atlas (I, 310), der Vater (I, 311), Freya (I, 291, 313) und Eisen (I, 291f.) elektrisch wiederbe-

lebt; so sind es bei Loeben in seinem "Guido" die Kräfte des Karfunkels, die ähnliche Wirkungen ausüben. Ein Beispiel findet sich im ersten Märchen, wo die Prinzessin durch den Strahl des Karfunkels, der die Schlange in ihrer Hand trifft, wieder erweckt wird (Guido, 37). Loeben akzentuiert die wunderbare Wirkung des Steins und stellt die traurige Zeit dar, welche herrscht, wenn er fehlt. Mit dem erneuten Erscheinen des Karfunkels kehrt auch die goldene Zeit wieder. Im H.v.O. finden wir die goldene Zeit²⁵³ in der Atlantiserzählung, am Ende des Klingsohrmärchens und in den Plänen für die Fortsetzung des Romans, denen zufolge auch der fehlende Stein in der Krone, der Karfunkel, gefunden werden soll (I, 337).

Stellt der Karfunkel im "Guido" die Lebenskraft dar, wie es im Klingsohrmärchen der Galvanismus vermag, so ist es nicht verwunderlich, wenn der Stein bei Loeben den ewigen Frühling des goldenen Zeitalters zaubert, und wenn dem Stein selbst ein eigenes Leben zugesprochen wird. Schon die Verwandlungen, die Heinrich von Ofterdingen mitmachen sollte, zeigen den Stein als lebendiges Wesen (I, 341). Am Anfang des H.v.O., nachdem der Fremde gegangen ist, und der junge Heinrich über die geheimnisvollen Reden des Alten nachdenkt, erinnert er sich, "einst" gehört zu haben, "wie /.../ Tiere und Bäume und Felsen mit den Menschen gesprochen hätten" (I, 195). In den Worten von König Uranus werden Steine mit Pflanzen und Tieren als lebendig dynamische Wesen beschrieben (Guido, 24). Steine werden hier also als organisch begriffen, wie es gleichfalls aus Guidos Gespräch mit Felix über die Dichter und ihr Verhältnis zur Natur hervorgeht: "und die glücklichsten sind Pflanzen, Vöglein und kleine glühende Karfunkel,

reizende Gegenden, Hütten und Wald, Herzen und Tänze geworden" (Guido, 54). Roger Cardinal erwähnt frühere Theorien über den Ursprung der Edelsteine, den man sich oft als organischen Werdegang vorgestellt hat: "stones are generated like seeds, stones grow from plants, or in water, stones fall like tears from the moon, etc.." ²⁵⁴ Das erinnert an Ziolkowskis Bericht über die Tradition des Mittelalters, die Karfunkel auf Drachenköpfen ²⁵⁵ oder unter dem Horn des Einhorns wachsen zu lassen. ²⁵⁶ Auch Klaus Weber ist mit der Ansicht der Romantiker vertraut, dass Steine organisch sind:

Dieser Glanz des Karfunkels, sein Strahlen aus sich selbst, dieses Geheimnisvolle seines Wesens, deutet auf ein eigenes Leben hin, das dem Edelstein innewohnt. Wie die Steine im Allgemeinen und die übrigen, "grossen" Erscheinungsformen des Anorganischen überhaupt werden auch die Edelsteine nicht als tot betrachtet, sondern vielmehr eines eigenen, meist dem pflanzlichen Organischen angenäher-ten Lebens teilhaftig gedacht oder erlebt. ²⁵⁷

Diese Auffassung geht auch auf antike Autoren zurück, wie Platon und Plotin, die Novalis schätzte. Joachim Stieghahn informiert uns:

Für Platon, für die Stoiker, für Plotin ist die Welt ein Lebewesen, das die Teile enthält wie der Organismus die einzelnen Organe. Die Steine sind ebenso belebt und be-seelt wie die Sterne, alles unterliegt den Gesetzen des Werdens und Vergehens. ²⁵⁸

A. Leslie Willson erwähnt Fichte, Novalis' Zeitgenossen, in dessen Philosophie der Dichter sich vertieft hatte: "In objects which appear to others as dead matter Fichte

sees an eternal life and pulse, in tactile and spiritual nature."²⁵⁹ Somit fand Novalis seine Ideen bei andern grossen Denkern bestätigt. Ideen, die Loeben und andere Romantiker ebenfalls beschäftigten.

Die vorangehenden Ausführungen sind ein Versuch, einige der Bedeutungen des Karfunkelmotivs bei Loeben und bei Novalis zu erforschen. Ziolkowskis Vermutung, dass Loeben unter dem Karfunkel wohl "ungefähr dasselbe"²⁶⁰ verstand wie Novalis, kann man als erwiesen betrachten. Viele der traditionellen Eigenschaften des Steins sind im Werk beider Dichter wieder zu Ehren gekommen. Ein Hauptmerkmal des Karfunkels, nämlich sein Leuchten, von beiden hervorgehoben, führt bei Loeben sogar zum Vergleich mit der Sonne und zur Gleichstellung mit ihr. Diese ist ein Gestirn, ein Stern. Im "Guido" erhält der Stein als 'ein heiliges Gestirn' astrologische Kräfte. Weil der Karfunkel der Stein des Dichters ist, Inspiration und Wahrzeichen für ihn, kann auch Fabel im Klingsohrmärchen symbolisch mit dem Stein verglichen werden. Sie hat sich "einen Platz unter den ewigen Sternen erworben" (I, 311). Fabel wird also auch ein 'heiliges Gestirn'. Bei Novalis und Loeben symbolisiert der Karfunkel zudem die Liebe. Diese wird im Klingsohrmärchen von Eros verkörpert. In der Atlantiserzählung im H.v.O. und im ersten Märchen und in der Verklärung des "Guido" wird der Karfunkel als Herz beschrieben. Die Mutter, welche durch ihren Opfertod am Erlösungswerk im Klingsohrmärchen teilhat, ist Symbol des Herzens, einem Attribut des Karfunkels. In seiner Funktion als der Waise in der Kaiserkrone ist der Karfunkel auch immer mit der Poesie verbunden. König Heinrich und König Guido sind zugleich Dichter. Des Steins elektrisch-magnetisch-galvanische Kräfte sind identisch

mit der Lebenskraft. Der Karfunkel hat ein eigenes Leben, selbst als 'Gestirn', denn bei Novalis wird der Held nicht nur Tier, Pflanze und Stein in seinen Verwandlungen, sondern auch Stern (I, 341). König Arctur ist ein Stern, was vielleicht auch ein Hinweis auf den edlen Stein ist. Sind Eigenschaften des Karfunkels implizit im Klingsohrmärchen zu finden, so ist es auch das goldene Zeitalter. Am Ende beider Romane erscheint der Karfunkel zusammen mit der neuen goldenen Zeit. Schliesslich werden sogar der heilige Gral und der Stein der Weisen in dem Karfunkel vermutet.

Buch, Hieroglyphen und Verwandlungen

Das Buch

Das Schicksals-, Lebens- oder Dichterbuch, die Chiffren und Hieroglyphen sowie die Verwandlungen sind zentrale Motive, die mit dem 'Karfunkel' in Verbindung stehen. Stefanie Janke hat auf die Integration der Motive bei Loeben hingewiesen:

In Loebens Dichten spiegeln sich die Motive von Blume, Quell, Krystall, Berg, Karfunkel, Liebe und Verwandlung märchenhaft ineinander. Alle sind im Namen Mathilde vereint.¹

Auch bei seinem Vorbild Novalis werden die Motive nicht isoliert dargestellt. Ziolkowski verweist hinsichtlich der Verwobenheit des Karfunkel-Motivs auf "Tiecks Bericht über die Fortsetzung" des H.v.O., wonach dem Karfunkel noch "eine weit wichtigere Rolle zugehört war", und wo "der Karfunkel mit den bedeutendsten Motiven und Sinnbildern bei Novalis mystisch verbunden" werden sollte.² Beide Dichter haben also wichtige Motive in einen funktionalen Zusammenhang gebracht. Das Schicksalsbuch hat in der Forschung schon öfters Beachtung gefunden. Wir möchten einige Gedanken über das Phänomen hinzufügen und Vergleiche zwischen dem 'Buch' bei Novalis und dem 'Buch' bei Loeben aufstellen.

Im 5. Kapitel des H.v.O., als Heinrich in der Höhle weilt, entdeckt er ein geheimnisvolles Buch, dessen Text er nicht lesen kann, weil es auf Provenzalisch geschrieben ist. Doch zeigen die Abbildungen ihn

selbst und einige Bekannte, auch Menschen, die ihm noch begegnen werden, in der seltsamen Tracht anderer Zeiten. Es handelt sich um keine Täuschung, denn er sieht ganz genau hin, um sich zu vergewissern (I, 264). Auf diese Weise lässt Novalis den Leser erkennen, dass es sich hier für den Helden des Romans um eine wahre Begebenheit handelt, und der Leser nimmt am Erstaunen Heinrichs teil. Nicht nur die Vergangenheit, auch die Zukunft schaut der Jüngling in den Illustrationen des Buches:

Er sah sein Ebenbild in verschiedenen Lagen. Gegen das Ende kam er sich grösser und edler vor. Die Gitarre ruhte in seinen Armen, und die Landgräfin reichte ihm einen Kranz. Er sah sich am kaiserlichen Hofe, zu Schiffe, in trauter Umarmung mit einem schlanken lieblichen Mädchen, in einem Kampfe mit wildaussehenden Männern und in freundlichen Gesprächen mit Sarazenen und Mohren. Ein Mann von ernstem Ansehn kam häufig in seiner Gesellschaft vor. Er fühlte tiefe Ehrfurcht vor dieser hohen Gestalt, und war froh sich Arm in Arm mit ihm zu sehn. (I, 265)

Sogar "einige Gestalten seines Traumes" "überraschten ihn" (I, 265). Wir stellen fest: es kann sich um kein gewöhnliches Buch handeln. "Es hatte keinen Titel" (I, 264), und "der Schluss des Buches schien zu fehlen" (I, 265). Weiterhin erkennen wir den tiefen Eindruck, den das Buch auf den jungen Mann macht, an seinen Gefühlen, an seiner Bestürzung, "wie er die Gesellschaft zurückkommen hörte", seiner 'wunderlichen Scham', und vorher schon an seinem Wunsch, "das Buch lesen zu können, und vollständig zu besitzen" (I, 265). Der Einsiedler scheint um den sonderbaren Zusammenhang des Buches mit dem jungen Heinrich zu wissen:

Heinrich glaubte zu bemerken, dass er ihn mit einem freundlichen durchdringenden Blick ansehe. Seine Abschiedsworte gegen ihn waren sonderbar bedeutend. Er schien von seiner Entdeckung zu wissen und darauf anzuspieren.
(I, 265)

Es besteht ein geheimes Einverständnis zwischen dem Einsiedler und Heinrich. Roland Heine erklärt, dass "das geheimnisvolle Buch, das zur Überraschung Heinrichs das Buch seines Lebens und zur Überraschung des Lesers der 'Roman' des Romans ist".³

Im Gegensatz zum H.v.O. entdeckt Loebens Guido das Dichterbuch nicht selbst, sondern erfährt davon durch seinen zukünftigen Schwiegervater Grünwald, was das Verhältnis des Helden zu dem Buch zuerst distanzierter erscheinen lässt. Doch gelangt Guido am Ende in den Besitz des Buches, ja das Suchen und Finden dieses Bandes bildet eine der wichtigen Aufgaben seiner Pilgerfahrt. Der Kaufmann und Dichter Grünwald hat, wie Klingsohr, und später Heinrich und Guido auch, schon früh seine Frau verloren. Auf Anraten einiger Sänger, die "auf ihrer Rückkehr aus der Provence" (Guido, 170) bei ihm einsprachen, war Grünwald nach "Welschland" gereist (Guido, 171). Sie hatten nämlich gehofft, dass der junge Kaufmann durch diese Fahrt den Schmerz über den Verlust seiner Gattin eher überwinden könne. Ein "paar Tagreisen von Rom entfernt" (Guido, 172), in einer abgelegenen 'kleinen gefälligen Wohnung' (Guido, 172), bei einem Mann von 'frommer ritterlicher Gestalt' (Guido, 173) entdecken seine Begleiter, die Dichter, das seltsame Buch (Guido, 173). Auch dieses enthält eine ganz besondere Schrift und bedeutungsvolle Bilder (Guido, 173). Darin bemerkt Grünwald ebenfalls einen

Pilger, der ihm selbst ähnlich sieht (Guido, 175). Bereits in der vorangehenden Beschreibung der Szenen finden sich dazu deutliche Anklänge an den ersten Traum des H.v.O.:

Der Hut des Pilgers, den ich unter dem schwülen blassblauen Himmel hatte gehn sehen, war auf einem der nächsten Blätter zu einer Blume geworden, und in derselben lag das Antlitz jener wunderbaren Gestalt. Unter allerlei Verwandlungen sah ich es wieder; endlich sass der schöne Jüngling in voller Sängertucht an einer Quelle, neben einem edlen ätherischen Mädchen, als ich nie etwas ähnliches gesehen habe. (Guido, 174f.)

Die beiden jungen Leute sind natürlich Guido und Sophia, die Tochter von Grünwald. Der junge Sänger tritt schliesslich als König auf, "und das Mädchen opferte auf einem weissen Altar" (Guido, 176). Dann wird ausführlich ein ganz besonderer Stein in der Krone des Königs beschrieben. Man wird nicht fehlgehen, in ihm den Karfunkel zu sehen, der "durchsichtig" wird und "gross" "wie ein Felsen, hell wie ein Crystall" (Guido, 176).⁴ Das Wachsen des Steins verweist auf das Wachsen des Kindes im Traum des alten Ofterdingen (I, 202), und auf das Ebenbild Heinrichs im Schicksalsbuch, auch jenes erschien am Ende "grösser und edler" (I, 265). Der König und das Mädchen umarmen und küssen den Felsen und erlösen Grünwalds verstorbene Gattin Mathilde (Guido, 176).

Grünwald kann den Titel des Buches nicht ermitteln, denn

es muss erst ein gewisser Dichter aus dem deutschen Reiche kommen, sprach der Mann,

und darnach sich umthun; dem soll er gesagt werden, und ihr könnt ihn dann auch erfahren. Uebrigens, setzte er hinzu, ist dieses Buch für den Kaiser bestimmt, der es auch nächstens in Empfang nehmen wird. (Guido, 176f.)

In diesem Buch fehlt der Schluss ebenfalls. Grünwald erwähnt es in seiner Erzählung nicht. Dieser Faktor wird erst später hervorgehoben, als Guido mittels eines verklärten Felsens⁵ seine Pflegeeltern wiedersieht:

Das Gedicht ist noch nicht zu Ende, sagte der Markgraf; wenn er wird ausgesungen haben, dann magst du ihm den Kranz durch die Kleine überschiken. (Guido, 235)

Der Sinn dieser Worte wird kurz darauf in derselben Szene verdeutlicht:

Das Gedicht ist noch nicht zu End', ich wiederhol' es, sagte der Markgraf. - Von welchem Gedichte redet ihr? - Von dem Gedichte, woran du jezt bist. - Ich? - Melde dich nur beim Kaiser Friedrich; es wird sich in seinem Archiv eine alte Schrift finden, die alles in helleres Licht setzen und das Dichterbuch dir, dem Verfasser und Eigenthümer, verschaffen wird. (Guido, 237f.)

Das Dichterbuch stellt Guidos Leben dar, und darum ist das 'Gedicht' nicht zu Ende. Er ist ja noch im Begriff, sein Schicksal zu erfüllen. Dies ist ganz im Sinne des Buches Buches im H.v.O.. Nur hat Loeben dem Buchmotiv in seinem Roman mehr Raum gegeben, wie er es mit dem Karfunkelmotiv ebenfalls getan hat. Auch muss berücksichtigt werden, dass Novalis sein Werk ja nicht mehr vollenden konnte. Das Dichterbuch wird nach Grünwalds Erzählung noch mehrmals erwähnt, bis Guido das Buch

wirklich erhält.

Von der Forschung ist die Möglichkeit erwogen worden, ob das Buch sowie der Roman H.v.O. von vornherein Fragment bleiben sollten.⁶ Roland Heine lehnt diese Interpretation entschieden ab:

Gegen die These vom gewollten Fragment spricht schon die Tatsache der Fortsetzungsnotizen, gegen die These vom notwendigen Fragment ihre Art, so dass eigentlich nur die dritte - plausibelste - These übrigbliebe: Nur der Tod habe Novalis an der Vervollendung des Ofterdingen gehindert.⁷

Heine betont, dass einige Szenen aus dem Lebensbuch im Roman nicht mehr zur Ausführung gelangten:

Und das in den Fortsetzungsnotizen geplante Kapitel der Verklärung (344) steht an der Stelle des Schlusses, der in dem Lebensbuch fehlt. Der Vergleich zeigt, dass das Lebensbuch ein gewolltes Fragment ist und der Gesamtroman ein zufälliges Fragment blieb.⁸

Heine beruft sich auf Hans-Joachim Mähl, der auch diesen Standpunkt vertritt:

gegenüber kritischen Urteilen, die den totalen Anspruch der dichterischen Weltverwandlung für die unvollendete Form des Werkes verantwortlich machen und darin ein Scheitern an den Grenzen der Kunst erblicken möchten, muss darauf hingewiesen werden, dass Krankheit und Tod dem Dichter eine von ihm niemals bezweifelte Vervollendung versagten.⁹

Loeben liess nicht nur das Dichterbuch als Fragment erscheinen, um die darin angedeutete Handlung am Ende des Romans zu vollenden, sondern er hat die Technik auch in

den drei Märchen angewendet. Doch finden die Märchen, die in der Märchenwelt des dritten Teils schliesslich zur Wirklichkeit gehören, ihre Erfüllung erst, als Guido in den Besitz des Dichterbuchs gelangt ist. (Guido, 338f.).

Grünwalds Bericht von dem Buch lässt, wie gesagt, erkennen, dass es sich hier ebenfalls wie im H.v.O. um kein gewöhnliches Buch handelt. Zum Beispiel verlöschen die soeben gesehenen Bilder, sobald Grünwald die betreffende Seite umwendet: "Doch ist es seltsam, dass man keinen Zug mehr deutlich vor sich hatte, so wie das Bild umgeblättert war" (Guido, 174). Ihm kommt das Buch wie ein Teil seines Selbst vor, so dass er sich garnicht davon trennen möchte: "War's doch als ob ich von mir selbst losgerissen würde, dass ich das traumähnliche Gesicht verlassen sollte" (Guido, 177).¹⁰ Dem vormals so unglücklichen Grünwald wird wieder wohl. Dieser Blick in die Zukunft hat ihm die Gewissheit gegeben, dass er Mathilde wiedersehen wird, und dass noch grosse Ereignisse seiner harren. Es drängt ihn zurück "in die deutsche Heimath, woher der Sänger kommen sollte" (Guido, 177).

Guido erfährt auf seiner Pilgerfahrt vom Kanzler, dass der Vater des Kaisers, Kaiser Heinrich, "das Buch nie von sich gelassen, und darin als in einem Traumbuch gelesen, dessen Erfüllung er immer in die jezigen Zeiten gesetzt hätte" (Guido, 261). Hiermit wird nochmals das Prophetische des Buches herausgehoben. Las Kaiser Heinrich darin wie "in einem Traumbuch", so kommt das Buch selbst dem Helden wie ein "Traum" vor, während andere davon mit Gewissheit sprechen (Guido, 261f.). Obwohl der Kaiser das Buch "sehr hoch gehalten" hat, konnte auch "er es nur theilweise" verstehen (Guido, 261).

Nach der Beschreibung des Kanzlers scheint es sich um eine Art Enzyklopädie zu handeln:

Die seltsamsten Gegenstände sind darin vermischt und aufbewahrt, Gedichte, Bilder, Zunftgeseze, Mathematik, Theologie, Musik, Arzneiwissenschaft, Sternkunde, zahllose Sachen, die ich euch nicht alle hernennen könnte. (Guido, 261)

In Guidos Vorstellung ist das Buch "ein unendliches Gedicht /.../, worin alles auf das unbegreiflichste und dennoch höchst einfacherweise sich reimt und in einander schliesst" (Guido, 261).¹¹

Heinrich von Ofterdingen sieht in dem Buch, wie er als Dichter mit einem Kranz geehrt wurde: "Die Gitarre ruhte in seinen Armen, und die Landgräfin reichte ihm einen Kranz" (I, 265). Guido erhält von einem kleinen Mädchen einen Strauss Blumen aus dem Schlossgarten der Markgräfin von Meissen (Guido, 231, 233). Woher die Blumen kommen, darf er allerdings erst später erfahren, und das Mädchen fügt hinzu: "auch wegen des Buchs kannst du hernach fragen" (Guido, 231). Diese Blumen und das Dichterbuch sind aufs engste verwoben. Man sieht wieder Motive vereint, wie Stefanie Janke dargelegt hat.¹² Guido muss die Blumen der Markgräfin zurückgeben, als sie ihm in dem geschmolzenen, 'verklärten', Felsen erschienen ist. Sie wird aus den Blumen einen Kranz winden und ihn damit krönen (Guido, 235). Nachdem der Teufel überwunden ist, bringt das kleine Mädchen diesen Kranz (Guido, 321f.). Durch ihn wird Guido das Buch erhalten:

Jetzt musst du ihn aufsetzen, fuhr sie fort;
und sobald du Sophien wiederhaben wirst, so

nimm ihn ab, und wenn du die Blumen dann recht, recht schüttelst, dass alle Blätter herunterfallen, so sollst du das Dichterbuch schaun. (Guido, 322)

Als dies dann später geschieht, verwandeln sich die Blütenblätter in die Seiten des Buches: "Aus jedem Blumenblatt war ein Pergamentblatt voll Schrift und Malerei geworden" (Guido, 338). Es scheint, als seien das Buch der Natur und das Buch des Dichters eins geworden, symbolisch gemeint für das wiedergefundene Einverständnis von Mensch und Natur im neuen goldenen Zeitalter.¹³

Seltsam ist die Tatsache, dass Guido das Buch lebt und es auf diese Weise schreibt, obwohl der Vater des Kaisers das Buch schon besessen hatte, und andere den Dichter auf das Vorhandensein eines solchen Buches erst aufmerksam machen. Der Unterschied zwischen den Zeiten scheint aufgehoben zu sein:

Die Vergangenheit und die Zukunft, das Alter und die Jugend sind beisammen, sagte Grünwald, und neigte sich über Mathilden. (Guido, 338)

Diese Worte weisen auf die 'Verwandlung' der Jahreszeiten am Ende des "Guido" (Guido, 355ff.) und auf "Die Vermählung der Jahreszeiten" (I, 355) von Novalis hin. Als Guido das Buch besitzt und selbst liest, erscheint es ihm als selbstverständlich, dass er dessen Autor ist:

Er war der Dichter dieses unermesslichen Werks, seine Thaten, seine Liebe der Inhalt des grossen Gedichts, und auf den Bildern fanden sich lauter Gegenstände, die in sein Leben auf's einfachste verwebt gewesen waren.
(Guido, 339)

Das Gedicht, welches Guido an den Rand des Buches schreibt, betont noch einmal die Aufhebung der Zeit und preist die Rolle des Dichters in der Verklärung der Welt, an der er fast unbewusst, wie ein Träumender, durch seine Gemütskräfte, könnte man sagen, teilhat (Guido, 339).

Einige Hinweise zum Verständnis des Dichterbuches lassen sich in dem Gespräch zwischen Guido und dem alten Ilsenburger, seinem Vater, finden (Guido, 118ff.). Der Ilsenburger lässt an den Grafen von Hohenzollern im H.v.O. denken (I, 257ff.). Das Thema der Unterhaltung zwischen dem Ilsenburger und Guido ist ebenfalls die Geschichte wie in dem Gespräch zwischen dem alten Bergmann und dem Grafen von Hohenzollern. Der alte Ilsenburger bekennt Guido:

Ich selbst, mit allem, was irgendwo meinen Gesichtskreis gebildet hat, bin mir zur Weltgeschichte worden. Einzelne Abschnitte und Namen sind wandernde Zeichen und Figuren; ich gestalte und ordne sie nach Belieben. Der Dichter ist der eigentliche Priester der Geschichte; in ewigen Verwandlungen hält er sie fest, ihre einzelnen sinnlosen Erscheinungen weiss er zu beseelen und einander so verständlich zu machen, dass sie zusammen sprechen müssen. Er verwandelt Vergangenes in Zukünftiges, und Zukunft in Vergangenheit, und kein Zeitalter ist untergegangen, weil es in der Seele des Dichters aufersteht und gen Himmel fährt. (Guido, 118f.)¹⁴

Damit kommen wir zu einer wichtigen Frage bezüglich des Lebensbuches, die von der Forschung oft erörtert worden ist: Handelt es sich bei diesem Buch nur um ein Motiv, oder um eine tiefere Auffassung, die sich auf die Metempsychose bezieht? Wolfgang Speyer hat das

Motiv des Bücherfindens in Bezug auf Hardenbergs Gedicht "An Tieck" untersucht. Dieses Motiv wurde schon in früheren Zeiten benutzt, schon bei den alten Ägyptern, wie Speyer schreibt: "Das Motiv des Bücherfundes ist so von seinem Ursprungsland Ägypten her mit einer gewissen religiösen Weihe erfüllt."¹⁵ Weiterhin führt Speyer aus, dass das "himmlische Buch, das Jakob Böhme gleichsam in einer Vision lesen durfte,"¹⁶ ein "von Gott geschriebenes Offenbarungsbuch" sei, "und nicht etwa das im Himmel geführte Schicksalsbuch oder das Buch der guten und bösen Werke".¹⁷ Auch das Buch im H.v.O. sei "ein mythisches Buch, eine Offenbarung".¹⁸

Arbo von Roeder hatte dagegen argumentiert, dass es sich um das Schicksalsbuch, die Akáscha-Chronik handele:

Das Buch in der Höhle, das Heinrichs Leben in anderen äusseren Umständen zeigt, entspricht der Akáscha-Chronik, von der in den theosophischen Lehren berichtet wird.¹⁹

Geht es in dem bedeutungsvollen Buch um ein früheres Leben des Helden? A. Leslie Willson deutet diese Möglichkeit an:

While the hermit and the travelers go on an inspection of the cavern, Heinrich remains behind to leaf through an amazing book in which he finds profuse illustrations which seem to depict himself in former existences.²⁰

Ernst Busch folgert hinsichtlich des Buches in der Höhle: "Das Leben wird zur Erinnerung an die Präexistenz."²¹ Dieses Gefühl Heinrichs, sich selbst in dem Buch in einem früheren Leben zu entdecken, wird ebenfalls von

Haywood diskutiert: "Although the end of the book is missing Heinrich seems to know what his fate will be - a feeling that he is reliving a life lived before."²² Dann aber geht Haywood darüber hinaus und versteht das Schicksal Heinrichs als ein universelles:

The book seems to have particular significance in the novel. As Heinrich sees himself in the illustrations of this "novel of the wonderful fate of a poet" it would seem that he is seeing the face of all poets. Heinrich, like all the other characters in the work, is himself a symbolic figure.²³

Ähnlich erklärt Carl Paschek das Buch, in dem Heinrich seine Vergangenheit und Zukunft sieht:

Er versteht es also, die Geschichte des Dichterseins aus Erinnerung und Hoffnung zusammenzusetzen, und erkennt das Überzeitliche der unwandelbaren, beharrlichen dichterischen Substanz, die in den Individuen zu den verschiedensten Zeiten und in veränderten 'Kleidungen' als die immer Identische erscheint.²⁴

In seiner Dissertation aus dem Jahre 1966 betont Paschek, dass Hardenberg die Idee der Metempsychose als ein Motiv benutzt hat, "die hier also ästhetisches Mittel und nicht metaphysische Anschauung ist."²⁵ Paschek wendet sich deshalb gegen Feilchenfeld, der annahm, es handele sich bei Novalis um eine weltanschauliche Überzeugung.²⁶ In einer Arbeit, die Paschek zehn Jahre später veröffentlichte, und die wiederum Novalis und Böhme zum Thema hat, nennt er das Buch in der Höhle "eine Variation der Buchmetapher", die "die romantische Theologie zum geistigen Hintergrund hat".²⁷ Auch das Gedicht "An Tieck" berücksichtigt Paschek und erklärt zur dreizehn-

ten Strophe:

Das soll hier energisch und nachdrücklich gegen alle rein immanenten-ametaphysischen Deutungen Hardenbergs festgehalten werden: Die Stelle bezeugt ausdrücklich, dass Tieck und Hardenberg ihre romantischen Dichtungen in den Dienst der Wiedererweckung Böhmens stellten.²⁸

Aus der Erkenntnis weiterer Forschungsergebnisse folgert Paschek also jetzt, dass es sich wohl doch um metaphysische Anschauungen handle. Überhaupt stehen heutige Gelehrte der Auffassung der Metempsychose in Hardenbergs Philosophie nicht mehr so ablehnend gegenüber wie einstmals Paul Kluckhohn. Obwohl sich dieser um Novalis sehr verdient gemacht hat, schien es ihm unmöglich anzunehmen, dass die Idee der Wiedergeburt bei dem Dichter vielleicht doch auf persönlicher Überzeugung beruhte. Er bezieht sich offenbar auf einen Satz aus einem umfassenderen Gedankenablauf: "Wer hier nicht zur Vollendung gelangt, gelangt vielleicht drüben - oder muss eine abermalige irrdische Laufbahn beginnen" (III, 62).²⁹ Kluckhohn meint irrtümlicherweise, Novalis habe den Begriff der Seelenwanderung nur 'hypothetisch' benutzt, denn Hardenbergs Notizen "enthalten das Wörtchen 'vielleicht'".³⁰ Novalis habe "auf die Seelenwanderung nur als Möglichkeit, nicht als Überzeugung hingewiesen."³⁰ Sehen wir uns aber die erwähnte Notiz näher an, so zeigt es sich, dass das Wort 'vielleicht' nicht den Gedanken der Metempsychose in Frage stellt, sondern nur die Möglichkeit erwägt, ein Mensch könne 'vielleicht' 'drüben' die Vollendung erreichen, die ihm in dieser Welt nicht ganz gelang. Sonst muss er es eben in einem anderen zukünftigen Leben wieder versuchen.

Auch in der Einleitung zum ersten Band der Ausgabe von Novalis' Werken aus dem Jahre 1960, die aus der Ausgabe von 1929 übernommen wurde, lehnt Kluckhohn die Seelenwanderung - in Bezug auf die Cyanegestalt - entschieden ab (I, 62).³¹ Auf das Klingsohrmärchen eingehend, schreibt er:

Diese Wiederkehr oder Einheit von Personen haben wir uns weniger als Seelenwanderung vorzustellen denn als Symbolisierung der gleichen Lebensmächte durch verschiedene Personen in Variationen, eine Technik, die Novalis im "Wilhelm Meister" zu erkennen glaubt. (I, 63)³²

Elisabeth Stopp neuerdings nimmt nicht an, dass Novalis den Gedanken der Metempsychose wirklich ernst genommen habe:

Metempsychosis as it is more commonly understood was a popular subject of speculation in the latter part of the eighteenth century, even, for instance, with Lessing, and the idea enjoyed a particular vogue in the Herder-Goethe circle at Weimar and Jena. Both Charlotte von Stein and Sophie von Kühn /.../ seem to have believed in it. Goethe and Hardenberg, without necessarily giving it formal credence, nevertheless toyed with the idea, looking on it as an emotionally satisfying symbol and a rewarding poetical ploy. 33

Ausserdem erklärt Elisabeth Stopp, indem sie den Dialog zwischen Cyane und Heinrich zum Vergleich heranzieht, dass Hardenberg den Gedanken viel weiter in das Gebiet der Mythologie trage als Goethe:

The doctrine of reincarnation which may seem questionable when held as a serious belief,

has now been frankly mythologized by being translated into the terms of "Unendlichkeit" in the mode of Hardenberg's new experimental novel.³⁴

Sie meint es sei nutzlos, in dieser Hinsicht über das Heinrich-Cyane Gespräch zu spekulieren. Es soll eben geheimnisvoll zugehen in dieser Mythe, in der Heinrich sich zum Dichter entwickelt.³⁵

Friedrich Hiebel hingegen vermutet, Novalis war es ernst mit der Metempsychose. Er weist auf folgende Eintragungen hin:

Sollte es nicht auch drüben einen Tod geben - dessen Resultat irrdische Geburt wäre.
(III, 62)

Wenn ein Geist stirbt - wird er Mensch. Wenn d/er/ Mensch stirbt, wird er Geist.
(III, 98)³⁶

Diese Worte weisen auf die Seelenwanderung, die nach Hiebels Auffassung im H.v.O. eine so wichtige Rolle spielen sollte. Hiebel folgert:

One senses that many of these thoughts are no mere toying with abstract antitheses, but that Novalis has learned something of the deeper layers of human nature by listening to the more secret and intimate rhythms of the heart. Perhaps this is the reason for the magic spell which the Fragments have continued to cast over readers ever since their first appearance in the Athenaeum.³⁷

Das Buch in der Höhle des Hohenzollern ist das Buch seines /des Helden/ eigenen Lebens,³⁸ behauptet Hiebel. Heinrich selbst ist das Buch.³⁸ Auf diese Weise hat ja Loeben das Buch im "Guido" gedichtet (Guido, 237f.).

Wir müssen das Buch im H.v.O. nicht zu konkret sehen, gibt Hiebel zu Bedenken:

It is clear that this book is not a parchment manuscript of the Middle Ages, no more than the Hermit must be interpreted literally when he says that he secured the book in Jerusalem. ³⁸

Es ist keinesfalls auszuschliessen, dass das Wort "Jerusalem" als Symbol für höhere geistige Werte überhaupt eintreten kann.

Arbo von Roeder zeigt anhand der Liebesszenen im H.v.O. auf, dass Novalis den Tod nur relativ gesehen hat, nicht als Ende. Die Liebe Heinrichs und Mathildens geht über den Tod hinaus. Roeder hebt im Rahmen seiner Argumentation Heinrichs Beteuerung heraus:

Wer weiss, ob unsre Liebe nicht dereinst noch zu Flammenfittichen wird, die uns aufheben, und uns in unsre himmlische Heimat tragen, ehe das Alter und der Tod uns erreichen.
(I, 289)³⁹

Roeder definiert Novalis' Darstellung der Metempsychose im Roman klar und eindeutig:

Novalis negiert in seinem Entwicklungsroman die Einmaligkeit irdischen Lebens, da es in die systematische sich spiralförmig höherentwickelnde Reihe vieler Leben einer Individualseele gehört. Andererseits aber wird die Erfahrung und das Wirken im dargestellten irdischen Leben aufbewahrt als notwendige Stufe zur Entwicklung der Seele, die so durch jedes einzelne Leben höhergehoben werden kann. ³⁹

Andere Gelehrte haben ähnlich formuliert. Armand Nivelle berichtet, wie zögernd die Forschung die Idee der

Metempsychose überhaupt annehmen wollte:

wichtige Grundüberzeugungen, die nun einmal nicht wegzustreichen und zu verschweigen sind, werden entweder dermassen vergrößert, dass sie als überholt erscheinen, oder in bildlichem Sinne aufgefasst und dargestellt, so dass sie harmlos anmuten, zugleich aber ihre Bedeutung einbüßen. So pflegt es zum Beispiel mit der Seelenwanderungsidee zu geschehen: wo man sie gelten lassen muss, tut man sie fast durchweg als eine endgültig überwundene Vorstellung ab, oder man scheut sich, sie allzu wörtlich zu nehmen, und setzt sie zu einem unverbindlichen Bildersystem herab.⁴⁰

Nivelle betont, "dass eine der ältesten, zähesten und universellsten Traditionen der Menschheit eben die ist, die die Wirklichkeit der Geisterwelt anerkannt hat."⁴⁰ Nicht nur im Osten, auch im Abendland ist diese Überlieferung zu Hause. Nivelle entwickelt, dass "eine ununterbrochene Linie von der Orphik zur Gnosis und zur Mystik" "verläuft", "zu den Geheimlehren der Reformationszeit, zu Jakob Böhme und den vielen religiösen Tendenzen des 17. und 18. Jahrhunderts, zu den Herrnhutern und Swedenborg."⁴¹ Für Novalis war nach Nivelle die Geisterwelt eine Realität, mit der man in Verbindung treten konnte.⁴² Er bezeichnete diese Welt als das 'Unendliche', das 'Unsichtbare', das 'Übersinnliche', was bei Novalis keine abstrakten Begriffe sind.⁴³ Nivelle beruft sich auf jenen Satz aus dem Fragment III, 62 (siehe oben S. 105); aber im Gegensatz zu Kluckhohn stellt er fest: "Dies setzt unzweideutig den Glauben an die Seelenwanderung voraus, der in solchem Zusammenhang konsequent und notwendig erscheint."⁴⁴ Wie Roeder erkennt Nivelle in der Philosophie Hardenbergs die Seelenwanderung als ein Moment fundamentaler Überzeu-

gung.⁴⁵ In einer früheren Arbeit hatte sich Nivelle noch etwas vorsichtig ausgedrückt, aber schon gegen Kluckhohn gewandt. Wieder steht das Cyane-Gespräch im Mittelpunkt der Diskussion:

Cyane ist eine andere Verkörperung allerdings nicht von Mathilde, aber doch von der Idee, vom Wesen Mathildens. Es ist dabei gar nicht notwendig, an primitive Seelenwanderung zu denken: eine ewige Idee beseelt verschiedene fleischliche Körper, von denen einige eine steigende Linie bilden.⁴⁶

In einem Buch, das Nivelle später als die beiden oben genannten Artikel schrieb, nimmt er noch einmal zu dem bereits mehrfach herangezogenen Satz aus dem Fragment III, 62 Stellung:

Man mag sich aus noch so tiefeingewurzelten Gründen gegen eine solche Auffassung des Lebens sträuben, die Formulierungen des Novalis, die man beliebig mehren könnte, sind in dieser Hinsicht klar und deutlich; weder lässt sich daran herumdeuteln, noch kann man sie etwa in irgendeinem übertragenen Sinn verstehen. Man mag solche Anschauungen als Hirngespinnste und Wunschträume oder auch als philosophisch verbrämte Dichtung betrachten, man muss doch zugestehen, dass, wer einen solchen Glauben nun einmal hat, ihn notwendigerweise zum Fundament seiner Welt- und Lebensanschauung machen muss.⁴⁷

Wir sehen, mehrere Gelehrte haben erkannt, dass Novalis den Gedanken der Wiedergeburt nicht nur als poetisches Motiv benutzt hat, wie z. B. Kluckhohn und Stopp, aber auch schon Rudolf Haym vermuten.⁴⁸

Lassen wir ebenfalls Jacques Roos zu diesem Thema zu Worte kommen. Er vereint beide Theorien. Seiner

Ansicht nach hat Novalis die Lehre von der Metempsychose mit der Absicht in seinem Roman entwickelt, sie nicht nur als Motiv zu praktizieren, sondern als eine wesentliche Erkenntnis seinen Lesern mitzuteilen. Roos weist entschieden auf die prägnante Position des Wortes "Metempsychose" (I, 342)⁴⁹ in den Plänen zur Fortsetzung hin, was seiner Ansicht nach deutlich die Absicht des Dichters bekunde. Roos bestätigt Roeder und Nivelles:

Toujours est-il que la réincarnation finit par devenir pour lui non seulement un thème littéraire qu'il projetait de développer, mais une conviction sérieuse, une des grandes vérités qu'il se proposait d'exposer à ses lecteurs, parce qu'elle faisait partie du message qu'il se croyait appelé à apporter aux hommes. La preuve, c'est qu'il avait l'intention de l'exposer dans son roman qui, suivant ses propres déclarations, devait être l'oeuvre de sa vie, apparemment destinée à communiquer à ses semblables et à transmettre à la postérité la quintessence même de sa pensée. 50

Wir schliessen uns Roos an. Bei Novalis ist die Metempsychose nicht nur poetisches Mittel, sondern auch eine tragende Idee, die man ernst nehmen muss, weil sonst die Absicht des Dichters missverstanden wird.

Besonders überzeugt drückt sich Powell Spring aus. Er stellt Novalis und andere Romantiker in einen kulturkritischen Aspekt:

The spirituality of Novalis and his above mentioned contemporaries welled up from within their nature as a species of cosmic memory of earlier incarnations upon this planet. None of them were the product of their environment nor conditioned by their historical background. None of them were split personalities in the sense that modern man is at bay in the face

of conflicting appeals without a spiritual center of gravity with which to oppose them. While they did not live in the midst of the moral chaos which faces us today in our mechanical age, they still found themselves at variance with the dogma and abstract thinking which was already gaining an impetus. Their time was like a last flowering of the spirit before the meadows of life were claimed by factories and power houses.⁵¹

Er hegt seiner anthroposophischen Einstellung nach nicht den leisesten Zweifel an Hardenbergs Anschauungen und Absichten. Deshalb schreibt er nicht mit sich sträubender Feder, seine These zu verteidigen. Wie einst Novalis Jacob Böhme zu verstehen anfang, "wie er verstanden werden muss" (IV, 322), so findet Spring seine eigene Philosophie bei Novalis bestätigt:

Novalis was supremely aware of the deathless Self which goes through births and deaths on the road to perfection. He was equally aware of the transient nature of the human body, the cells of which die and are renewed about once in seven years. In Novalis we witness the birth of the individual as a strong and indestructible center which can face the most varied vicissitudes, without falling prey to half-truths or plausibilities. In Novalis we see one of the first examples of a completely integrated personality.⁵²

Roos hat darauf hingewiesen, auf welche verschiedene Art Novalis die Reinkarnation im H.v.O. dargestellt hat. Einige Personen kommen in höherer Gestalt wieder. 'Der Bergmann des ersten Teils' 'erscheint wieder' 'in den Zügen von Sylvester'.⁵³ Heinrich sieht "sa propre silhouette" unter den Illustrationen des Buches von Hohenzollern. Immer wieder kommen die Menschen einander bekannt vor. Sie scheinen sich an sie zu erinnern.⁵³

Roos zählt auf, dass Heinrich der Zulima bekannt vorkommt (I, 236), und dass Heinrich den Gesang des Bergmanns schon gehört zu haben glaubt (I, 250).⁵⁴ Roos vertritt selbstverständlich die Ansicht, dass das Gespräch mit Cyane (I, 325) auf den Gedanken der Wiedergeburt hindeutet; denn es stimme ganz mit den Theorien der Theosophen überein.⁵⁵

Was den Leser beirren und ihn an der Metempsychose in diesem Werk zweifeln lassen könnte, sind die Anspielungen auf Menschen, die garnicht Wiedergeburten derselben Seele sein können, weil sie noch am Leben sind.⁵⁵ In diesen Fällen handelt es sich um die "(Verteilung Einer Individualität auf mehrere Personen.)"(I, 346).⁵⁶ Roos zieht weiterhin das folgende Fragment als Beleg heran:

Der vollendete Mensch muss gleichsam zugleich an mehreren Orten und in mehreren Menschen leben - ihm müssen beständig ein weiter Kreis und mannichfache Begebenheiten gegenwärtig seyn. (III, 560, No. 34)⁵⁷

Durch diesen Gedankenkreis wird die Idee der Wiedergeburt nicht aufgehoben, im Gegenteil bestätigt, betont Roos.⁵⁶ Es handelt sich bei Novalis um die Vorstellung von der Einheit aller Menschen, die ein Ganzes bilden.⁵⁸ Bewirkt wird diese Verbindung der Menschen, ja, des ganzen Universums, durch die Liebe.⁵⁹ Roos erläutert diese Erkenntnisse Hardenbergs auf die folgende Weise:

Il voit alors les barrières s'évanouir entre le moi et le non-moi, sachant que l'un et l'autre sont des éléments complémentaires de l'Etre et qu'en dernière analyse ils ont la même identité.⁶⁰

Novalis habe diese tiefe Wahrheit prägnant in die Worte gekleidet: "Ich bin Du ." (II, 543, No. 96), führt Roos aus.⁶⁰ Spring erfasst das Thema in dem übergreifenden Sinne, dass es Novalis gelang, in seinem Gemüt alle Widersprüche zu vereinen.⁶¹ Novalis überwand den 'Dualismus zwischen':

spirit and nature, soul and substance, self and the non-self in the universe. His was not the autobiography of an individual, but rather the autobiography of the universe. This is the secret of the melody in his literary style and spiritual eyesight with which he viewed even the most common and seemingly trite manifestations of existence.⁶²

Wie dachte indes Loeben über die Metempsychose? Als der Dichter am dritten Teil des "Guido" arbeitete, entschloss er sich, die ersten beiden Teile "umzustoßen", berichtet Matzner.⁶³ Da Loeben nach ihrer Meinung "sehr oberflächlich" zu Werke ging, könnte der Leser einen falschen Eindruck gewinnen, warnt sie:

Im letzten Teil erhalten verschiedene Personen andere Namen, die jedoch in den beiden ersten Teilen nicht ausgebessert wurden, so dass sich bei oberflächlichem Durchlesen ... oder auch, wenn man die Entstehungsgeschichte des Romans nicht kennt, der Eindruck ergeben kann, dass Loeben Seelenwanderung darzustellen die Absicht hatte.⁶⁴

Zur Begründung ihrer Behauptung merkt Matzner an:

Loeben spricht nur ein einziges Mal von einer "Wanderung der Geister in tausendfacher Gestalt" und da nur ganz nebensächlich im Zusammenhang mit Sagen- und Mythenwelt.⁶⁵

Bei näherer Betrachtung dieser Stelle in den 'Lotosblättern' ergibt sich, dass Loeben die "Wanderung der Geister" nicht "nebensächlich" erscheint. Er reflektiert:

dass diese Sache tiefer in der Natur der Dinge liegen mag, als im Kreise blosser Erfindung, der sich überhaupt, mit dem wahren Staube berührt, gar sehr in den der Wiederfindung verwandeln möchte, weil ganz gewiss allem Treffenden, was wir an den Erfindungen der Dichter beobachten, eine tiefere Wahrheit und also eine wahre Poesie zum Grunde liegt.⁶⁶

Eine andere Stelle in den 'Lotosblättern' lautet: "Es kehrt nichts wieder, aber wir kehren wieder, und mit uns alles!"⁶⁷ Im "Guido" opfert sich das junge Königspaar des dritten Märchens (Guido, 112-114) und beide, Goldblüte und ihr Gatte Felix erscheinen wieder und zwar in der Verklärung (Guido, 320, 326). Guido wird geweissagt, dass er in der Schlacht fallen wird (Guido, 299). Auch er und seine früher verstorbene Frau, Sophie, kehren wieder. In dieser Beziehung ist in dem Roman eine Welt gestaltet, wie Novalis es geplant hatte; der Unterschied zwischen Leben und Tod ist aufgehoben.

Deutlich wird der Gedanke der Metempsychose in Guidos Gespräch mit Eugenius ausgesprochen:

Der Mensch begräbt sich, und der Gott ersteht als Frühling mit Blüten und Kränzen, und die Aehre schüttelt als ein redendes Geheimniss ewiger Metempsychosen ihr Haupt. (Guido, 252)

Der Hinweis auf Dionysos erinnert daran, dass dieser Gott nach antiker Vorstellung jeden Frühling wiederkam,

also neu geboren wurde. Die Antwort des 'Pilgers' zeigt, dass er dieses 'Mysterium' versteht:

Ja, ich habe Eleusis verstanden, /.../. Eleusis lebt, /.../. Sternenlicht wird die Nacht der grossen Einweihung seyn, Fakeln die glimmenden Herzen, und wir stürzen uns als heilige Wurzeln der jungen Persephone nach in den himmlischen Tod, wir blühen und quellen in allen Jahrs-Zeiten empor, und Umarmungen, Tod unaussprechlicher Küsse, des Wiedersehens Götterlust und selige Bangigkeit, schweben ungestüm durch die Sternennacht und rasen die Eleusinien der Welt. (Guido, 253)⁶⁸

Die Überschrift eines Abschnitts im dritten Teil des "Guido" lautet: "Der Klosterhof, oder die Eleusinien" (Guido, 300). Es scheint eine Anlehnung an Tiecks Bericht über die Fortsetzung vorzuliegen, demzufolge Heinrich in ein Kloster kommt, das eigentlich eine "Geisterkolonie" sein soll (I, 361). In dem genannten Kapitel des "Guido" finden wir auch ein Lied, das an das 'Lied der Toten' (I, 351ff.) anklingt (Guido, 303ff.). Guido scheint im Totenreich zu sein.

Loeben hat also das Motiv des Buches ohne Titel, worin der Held u. a. einen Teil seines Lebens dargestellt findet, wie seine Vergangenheit im weiteren Sinne und auch einen Blick in die Zukunft, ebenfalls in seinem "Guido" benutzt. Allerdings sieht Grünwald, der Vater von Guidos Braut, das Buch zuerst. Guido hört wiederholt von dem Buch, bis er es am Ende erhält, als er den Karfunkel schon in der Krone trägt (Guido, 338). Loeben hat das 'Dichterbuch' oder 'Lebensbuch' mit dem 'Buch der Natur' (Guido, 338) verbunden. Beide Dichter verwenden den Begriff der Metempsychose als Motiv, Novalis in grösserem Masse als Loeben. Sicher sind sie

durch ihre Herrnhutische Erziehung und durch die Lektüre der Schriften Böhmes, die Verbreitung der Gedankenwelt Swedenborgs und andere mystische Literatur mit dieser Geheimlehre vertraut geworden. Novalis und Loeben waren tief religiös und mystisch veranlagt. Bei Loeben erscheint natürlich auch der Karfunkel im Dichterbuch, und er deutet die Verklärung an.

Über Novalis, den Mystiker, schreibt Powell Spring:

When we speak of mysticism we mean the quality of a balanced mind which enters clearheadedly into the hidden recesses of existence, and carries the light of its understanding into realms which remain mysterious to those who are not seekers after Truth. Mysticism is basically a recognition of what the individual soul has always known, but which has been covered up by man's exclusive dependence upon purely sensory impressions. Mysticism represents the essential qualitative aspects of life. True mysticism is not vague, but explicit, and what is more, it does not attempt to express in terms of physical facts the evidence which reaches him through his spiritual organs of perception.⁶⁹

Es ist verständlich, dass sich Loeben angesprochen fühlte, als er das Werk von Novalis las. Er hatte sich einem verwandten Geist genähert. "Nur eine Novalis verwandte Natur konnte dessen Weltanschauung so begeistert durchforschen, nacherleben, selbst erleben", meint mit Recht Gertraud Matzner.⁷⁰ Diese Verwandtschaft der Anschauungen werden wir auch in der Gestaltung des Motivs der Chiffren und Hieroglyphen finden.

Die Chiffren und Hieroglyphen

Chiffren sind Geheimzeichen,⁷¹ und Hieroglyphen altägyptische Schriftzeichen oder auch andere Bilderschriftzeichen, rätselhafte Zeichen.⁷² Wörtlich bedeutet Hieroglyphe 'heiliges Zeichen',⁷³ oder "'sacred carving"'.⁷⁴ Im H.v.O., in den L.z.S. und überhaupt im Werk von Novalis spielen Chiffren, Hieroglyphen, aber auch "die hohe Rune", "die echte Sanskrit", "die heilige Schrift" (I, 79), die "edlen bedeutungsvollen Figuren" (I, 311) und ähnliche Bezeichnungen eine grosse Rolle. Loeben betitelte die erste Fassung seines "Guido" die "Hieroglyphen",⁷⁵ was zeigt, wie bedeutungsvoll dieses Motiv auch für ihn gewesen ist. Hieroglyphisch wirkt ebenfalls das Buch des Einsiedlers in der Höhle. Es ist "in einer fremden Sprache geschrieben", die Heinrich nicht versteht, doch bezaubert ihn das Buch: "Er hätte sehnlichst gewünscht, die Sprache zu kennen, denn das Buch gefiel ihm vorzüglich, ohne dass er eine Silbe davon verstand." (I, 264) Aber die Bilder darin lassen ihn seine eigene Gestalt entdecken (I, 264). Grünwalds Beschreibung des Buches im "Guido" bezeugt, dass es eine besondere Bewandnis mit der Schrift hat:

Das Ganze war höchst annehmlich anzuschauen, die Farben mild, lebendig und zart, die Buchstaben alle scharf herausgehoben und edel, sahen in einiger Entfernung auch aus wie Gemälde. (Guido, 173)

Die Begriffe Chiffren und Hieroglyphen, welche Novalis am meisten gebraucht, scheinen auswechselbar zu sein.

Eigentlich ist die 'grosse Chifferschrift' in der Natur zu finden, wie sie Novalis am Anfang der L.z.S. beschreibt (I, 79). Doch gehören die Wege der Menschen auch dazu (I, 79), und ganz besonders der Weg des Dichters, wie er zum Teil im Buch des Hohenzollern (I, 264f.), und im Dichterbuch im "Guido" dargestellt wird (Guido, 173ff.).

Die "Chifferschrift" in der Natur weist auf eine geheime Bedeutung hin. Danach suchen die Lehrlinge zu Sais (I, 79ff.). Sie repräsentiert die Gegenwart der höheren Welt in der Natur. Heinrich sagt zu Mathilde:

"Ja Mathilde, die höhere Welt ist uns näher, als wir gewöhnlich denken. Schon hier leben wir in ihr, und wir erblicken sie auf das innigste mit der irdischen Natur verwebt."
(I, 289)

In seinen Schriften hat Novalis oft über den Verlust dieser hieroglyphischen Erkenntnis geklagt.⁷⁶ In einem Fragment notiert Novalis: "Über die innre chiffrirende Kraft. Spuren derselben in der Natur." (III, 627, No. 453) In den Gesprächen über die Natur in den L.z.S. sagt ein "Anderer" über die Natur:

"Es wäre denkbarer, dass sie das Erzeugnis eines unbegreiflichen Einverständnisses unendlich verschiedener Wesen wäre, das wunderbare Band der Geisterwelt, der Vereinigungs- und Berührungspunkt unzähliger Welten."
(I, 98)

Ein "Dritter" "sprach":

"Der eigentliche Chiffrierer wird vielleicht dahin kommen, mehrere Naturkräfte zugleich

zu Hervorbringung herrlicher und nützlicher Erscheinungen in Bewegung zu setzen /.../. Alles Göttliche hat eine Geschichte und die Natur, dieses einzige Ganze, womit der Mensch sich vergleichen kann, sollte nicht so gut wie der Mensch in einer Geschichte begriffen sein oder, welches eins ist, einen Geist haben? Die Natur wäre nicht die Natur, wenn sie keinen Geist hätte, nicht jenes einzige Gegenbild der Menschheit, nicht die unentbehrliche Antwort dieser geheimnisvollen Frage, oder die Frage zu dieser unendlichen Antwort." (I, 99)⁷⁷

Paschek stellt fest, dass die Natur für Novalis wie für Böhme "Ausdruck und Sprache des Absoluten" sind.⁷⁸

Gertraud Matzner erklärt:

Auch ihm /Novalis/ ist die Natur Chiffrenschrift, in der der Mensch wie in der Bibel lesen könne, Novalis glaubt, dass die Natur dem Menschen nachstrebe, durch ihn erlöst, geistig, moralisch werden solle.⁷⁹

Sie fügt hinzu, dass bei den Romantikern der Dichter eine ganz besondere Aufgabe hat:

So wird der Dichter, der Künstler zum Mittler, zum Interpreten der Chiffrenschrift Gottes, zum Priester der Menschheit, denn er gehört zu den Menschen, die sich überhöhen können, deren Sehnsucht nach dem Unendlichen Enthusiasmus werden kann, in dem alleine der Mensch sich dem Göttlichen nähern, für seine Gnade und Offenbarung in naiver Hingabe öffnen, bereit machen kann.⁸⁰

Die Natur ist also die grosse Chiffrenschrift:

Alles Geschaffene der Natur ist irgendwie Symbol für den Romantiker und diese Symbolkraft zu fassen und dem menschlichen Auge

lesbar zu machen, ist ihm die Aufgabe der Kunst.⁸¹

Vor langer Zeit konnte der Mensch die Chiffrenschrift der Natur noch lesen. Das war in der goldenen Urzeit. Die Sprache der Menschen befand sich in Harmonie mit der Natur:

Die Überzeugung einer aller Polarität zugrundeliegenden Einheit, lässt den Romantiker, an eine Urreligion, ein Urvolk und auch eine Ursprache glauben und danach forschen.⁸²

Die Reisenden, die nach Sais kommen, erkundigen sich nach dieser Sprache, die ein wunderbares 'Urvolk' (I, 106) kannte:

Vorzüglich hatte sie jene heilige Sprache gelockt, die das glänzende Band jener königlichen Menschen mit überirdischen Gegenden und Bewohnern gewesen war, und von der einige Worte, nach dem Verlaut mannigfaltiger Sagen, noch im Besitz einiger glücklichen Weisen unter unsern Vorfahren gewesen sein mögen. Ihre Aussprache war ein wunderbarer Gesang, dessen unwiderstehliche Töne tief in das Innere jeder Natur eindringen und sie zerlegten.

(I, 106)

Die Harmonie dieser Sprache bestand nicht nur in ihrem Wohlklang, sondern auch in ihrem inneren Akkord mit dem Bezeichneten: "Jeder ihrer Namen schien das Lösungswort für die Seele jedes Naturkörpers" (I, 106). Es war zugleich eine produktive Sprache:

Mit schöpferischer Gewalt erregten diese Schwingungen alle Bilder der Welterscheinungen, und von ihnen konnte man mit Recht

sagen, dass das Leben des Universums ein ewiges tausendstimmiges Gespräch sei; denn in ihrem Sprechen schienen alle Kräfte, alle Arten der Tätigkeit auf das Unbegreiflichste vereinigt zu sein. (I, 106f.)

Diese poetische Ursprache aus der goldenen Zeit, wo der Mensch mit der Natur, ja mit dem ganzen Universum in glücklichem Einverständnis lebte, wird von den Hieroglyphen verkörpert. Steven Schaber veranschaulicht die Bedeutung der Hieroglyphen und die Aufgabe der Lehrlinge:

The apprentices at Sais are in fact trying to decipher the language of that golden age, and the hieroglyphs with which they deal are said to be the remnants of that language. Since we also learn that these hieroglyphs consist of natural objects, the attempt to decipher their meaning is nothing less than an attempt to regain a true relationship with nature, to regain the unity which characterizes the Golden Age.⁸³

Es besteht somit eine enge Verwandtschaft zwischen der Chiffrenschrift der Natur und der Schrift der 'heiligen Ursprache'. Sie bilden eine Einheit. A. Leslie Willson erkennt in dem obigen Zitat aus den L.z.S. einen Anklang an indische Mythologie:

The ancient Hindus possessed a holy language, revealed to them by the gods, which contained their mythology, their religion, their science, and their entire culture. Novalis felt that the understanding of this language, the key to that culture, would reveal the secret of their intimate understanding of the universe.⁸⁴

Sie weist auf die Paralipomena zu den L.z.S. hin: "Kos-

mogenien der Alten. Indische Gottheiten." (I, 111)⁸⁵
 Dem Dichter ist es noch möglich, den Sinn jener alten
 Sprache und Schrift zu erahnen. Deshalb ist es sein
 "Auftrag", wie Mähl dargelegt hat:

die ersehnte und erfahrene Einheit sichtbar
 zu machen, im irdischen Weltstoff und sinnli-
 chen Sprachkörper zu gestalten, alles Natür-
 liche als Abbild und Hieroglyphe der "unbe-
 kannten heiligen Welt" (I, 192) darzustellen -
 /.../ Das Unendliche ins Endliche zu überfüh-
 ren und dadurch das Endliche zum Sinnbild des
 Unendlichen emporzuheben - das ist das Werk
 des Dichters. ⁸⁶

So ist die poetische Gestaltung selbst Hieroglyphe im
 edelsten Sinne. Das hat insbesondere Steven Schaber
 herausgearbeitet.⁸⁷ Die Sprache des Dichters sollte
 hieroglyphisch sein, forderte Novalis.⁸⁸

Allerdings erscheinen die Grenzen zwischen den Be-
 griffen Chiffren, Hieroglyphen und ähnlichen Ausdrücken
 als fließend. Schaber kommentiert:

The figure traced by each man as he seeks his
 own path is related to the forms of nature,
 for it is a form of nature, and all these
 forms may be regarded as a Wunderschrift, a
 language in fact, written in figures. To
 these forms Novalis gives the name Chiffre,
Rune, or most often, Hieroglyphe.⁸⁹

Walther Rehm vermerkt über den "echt sinnbildlichen
 Naturroman", die L.z.S.:

In ihm lebt der alte mystische Gedanke von
 der "Hieroglyphe", der heiligen "Chiffren-
 schrift" und Offenbarungssprache der Natur,
 der im 18. Jahrhundert, über die Neuformung
 platonisch-plotinischen Gedankenguts und die

von Jacob Böhme sich herleitenden geistigen Strömungen, neu aufgenommen und in das Denken der Geniezeit und der Romantik weitergetragen worden war. Der Schlüssel dieser Schrift ist verloren, ihre Lehre vergessen.⁹⁰

Trotz der Entfremdung der Menschen vom wahren Sinn der Natur, besteht Hoffnung, denn die Dichter weilen noch unter ihnen. Rehm zitiert das Gedicht "Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren" (I, 344f.) und interpretiert die beiden Schlussverse wie folgt:

Das eine geheime Wort, - das Zauber-Wort - es ist das erlösende Wort des Dichters, des "poeta magus", dessen begeisterten Lippen "die Enträtselung der überall arbeitenden Naturgeheimnisse" gelingt.⁹¹

Rehm erklärt, dass Novalis hier "altes mystisches Gut" "erneut" und nennt als Quellen "Jacob Böhme", "Swedenborg oder Lavater".⁹¹ Die Sprache steht in einem Verhältnis der Übereinstimmung mit dem Dargestellten: "Sympathie des Zeichens mit dem Bezeichneten (eine der Grundideen der Kabbalistik)".⁹² Die Übereinstimmung legt Rehm folgendermassen aus:

Wenn im Makrokosmos die "wunderbare Sympathie" zwischen der Natur und dem menschlichen Herzen wirkt, dann muss auch zwischen der Kreatur und ihrem Namen, zwischen Sache und Wort, zwischen Figur und Klang eine geheime Übereinstimmung als Ausdruck des übergreifenden "Zugleich" walten.⁹³

Diese Qualität finden wir in der "'adamischen Ursprache'", von der Jacob Böhme in der Abhandlung "De signatura rerum" schrieb.⁹³ Rehm kommentiert:

Sie war nichts anderes, nichts Höheres als die "lautliche Gestaltung des ewigen Seins", als die "offenbarende Dichtung Gottes". In ihr klingt die Sprache des dichterisch schaffenden Gottes wieder; sie ist also numinos und religiös begründet. Adam erkannte das Wesen aller Dinge, er verstand das göttliche Wort, das die Dinge erschuf und in ihnen als wirkende Kraft lebte.⁹⁴

Die Chiffrenschrift der Natur und die Hieroglyphenschrift der heiligen Ursprache haben also die gleiche Herkunft: "Denn die Sprache der Natur ist Wurzel oder Mutter aller Sprachen, die in dieser Welt sind; in ihr besteht die vollkommene Erkenntnis aller Dinge."⁹⁵ Fügen wir Ausführungen Klaus Webers hinzu:

Die ganze irdische Natur - in sie einbegriffen die Steine, die Felsen - ist dem poetischen Menschen, dem Künstler - Dichter /.../ oder Maler /.../ - nicht schlechthin sie selbst, sondern deutungsvolles Zeichen /.../, Hieroglyphe /.../, Chiffrenschrift /.../ eines Höheren, Dahinterstehenden: einer ewig schaffenden Kraft /.../, des Weltgeistes /.../. Im Irdischen findet der Dichter das Überirdische.⁹⁶

Die Bezüge auf Chiffren und Hieroglyphen im H.v.O. sind zahlreich, und die Hinweise auf die goldene Zeit, wo sie verständlich waren. Als Heinrich an die blaue Blume denkt, erinnert er sich, von jener Zeit gehört zu haben (I, 195). Diese herrliche Blume scheint ein magischer Schlüssel zu jener Zeit und jener Welt zu sein. Der Karfunkel der Prinzessin in der Atlantischegeschichte zeigt auf der "andern" Seite "eingegrabene unverständliche Chiffren" (I, 218). Sind dieses Schriftzeichen, handelt es sich offensichtlich um Hieroglyphen.

Novalis gebraucht Chiffren und Hieroglyphen eher als Synonyme. Die Prinzessin erfährt von dem Jüngling "die Enträtselung der überall verbreiteten Naturgeheimnisse" (I, 220). In dem ersten Lied des Jünglings wird die 'allmächtige Sympathie der Natur' (I, 225) besungen. Zulima erzählt von den Überresten einer früheren Welt. Sie beschreibt "'die buntfarbigen, hellen, seltsamen Züge und Bilder auf den alten Steinplatten'" (I, 236), deren 'uralte Schrift' die Menschen zum "'Nachdenken'" anregt (I, 237). Auch Zulimas Band mit den "sonderbaren Figuren" gehört hierher (I, 271). Als Heinrich auf dem Wege zur Höhle über die Worte des alten Bergmanns nachdenkt, erweitert sich sein Verständnis für die Chiffrenschrift der Natur:

Gewaltige Klänge bebten in den silbernen Gesang, und zu den weiten Toren traten alle Kreaturen herein, von denen jede ihre innere Natur in einer einfachen Bitte und in einer eigentümlichen Mundart vernehmlich aussprach.
(I, 252)

Im Klingsohrmärchen finden wir auf den Blättern, mit denen König Arctur hantiert, "heilige tiefsinnige Zeichen" "aus lauter Sternbildern zusammengesetzt" (I, 292). Die Figuren auf den Steinen um Sophiens Altar lassen an Hieroglyphen denken (I, 311). Im Hause von Sylvesters Eltern wurden "steinerne Menschenbilder, mit Geschichten bemalte Gefässe, kleinere Steine mit den deutlichsten Figuren, und andere Gerätschaften mehr, die aus andern und erfreulicheren Zeiten zurückgeblieben sein mochten", aufbewahrt (I, 334).

Auch im Gespräch zwischen Heinrich und Sylvester zeigt sich die enge Verbundenheit der Begriffe Chiffren und Hieroglyphen. Setzen wir die Hieroglyphen als Sym-

bol für die Sprache ein und die Chiffren als Symbol für die Natur, so ergibt sich, dass beide nicht nur denselben Ursprung haben, sondern auch zum gleichen Ziel führen. Sylvester sagt dem jungen Dichter:

"Die Unschuld Eures Herzens macht Euch zum Propheten", /.../. "Euch wird alles verständlich werden, und die Welt und ihre Geschichte verwandelt sich Euch in die Heilige Schrift, sowie Ihr an der Heiligen Schrift das grosse Beispiel habt, wie in einfachen Worten und Geschichten das Weltall offenbart werden kann; wenn auch nicht gerade zu, doch mittelbar durch Anregung und Erweckung höherer Sinne." (I, 333f.)

Von sich selbst berichtet der weise Alte: "Mich hat die Beschäftigung mit der Natur dahin geführt, wohin Euch die Lust und Begeisterung der Sprache gebracht hat." (I, 334)⁹⁷

In den Notizen zum H.v.O. heisst es:

Neue goldne Zeit. /.../ Menschen, Tiere, Pflanzen, Steine und Gestirne, Flammen, Töne, Farben müssen hinten zusammen, wie Eine Familie oder Gesellsch/aft/, wie Ein Geschlecht handeln und sprechen. (I, 347)⁹⁸

Das frühere Einverständnis zwischen Mensch und Natur ist wieder hergestellt. Der Mensch versteht wieder die Chiffrenschrift der Natur. Allerdings deutet dieses Zitat aus den Notizen zugleich noch auf eine weitere Absicht des Dichters hin, wie Roland Heine dargelegt hat. Die Sprache, als "eine kleine Welt in Zeichen und Tönen" (I, 287), dient dem Dichter zur Darstellung der 'grossen Welt' (I, 287), "der Wirklichkeit".⁹⁹ Klings-ohr warnt, dass die Sprache Grenzen hat, die der Dichter einhalten sollte (I, 285f.).¹⁰⁰ Deshalb muss Hein-

rich "ein neues Darstellungsmittel suchen".¹⁰¹ Heine weist auf die folgenden Worte von Klingsohrs Schüler hin: "Wie der Mensch sie /die Sprache/ beherrscht, so möchte er gern die grosse Welt beherrschen, und sich frei darin ausdrücken können. Und eben in dieser Freude, das, was ausser der Welt ist, in ihr zu offenbaren, das tun zu können, was eigentlich der ursprüngliche Trieb unsers Daseins ist, liegt der Ursprung der Poesie" (I, 287).¹⁰¹ Mit diesen Worten weist Heinrich auf die Möglichkeit hin, "'das Undarstellbare'" (III, 685, No. 671), das "'zu überschwenglich für die Poesie sein'" 'kann' (I, 285), doch "darzustellen", erklärt Heine.¹⁰¹ Der Dichter Heinrich wird über die Sprache, und somit über ihre Grenzen, hinausgehen:

Das Missverhältnis zwischen 'überschwenglichem' Darstellungs-Gegenstand (höhere Welt) und unzureichendem Darstellungs-Mittel (Sprache) wird überbrückt durch ein Zwischenglied (Wirklichkeit), das einerseits den Gegenstand der Sprache, andererseits das Medium der höheren Welt bezeichnet.¹⁰²

Heine demonstriert dieses Verhältnis mit Hilfe einer schematisierten Gleichungsreihe und stellt zusammenfassend fest:

Wie sich die Wirklichkeit in der Sprache ausdrückt, so soll sich die höhere Welt in der Wirklichkeit offenbaren. Dabei bezeichnet die Präposition in nicht bloss den Ort, sondern das Medium der Offenbarung: Die Wirklichkeit soll ein der Sprache vergleichbares Ausdrucks-Medium der höheren Welt werden.¹⁰³

Die Chiffrenschrift der Natur und die Hieroglyphenschrift der Vorzeit, der heiligen Ursprache, haben dem-

nach nicht nur den gleichen Ursprung und das gleiche Ziel, sie werden selbst gleichzeitig transzendiert. Wir berufen uns wieder auf Heine:

Diese metasprachliche Ausdruckswelt ist in einem höheren Sinn ebenfalls eine Welt in Zeichen und Tönen, die geheimnisvolle Welt der Chiffren und Hieroglyphen.¹⁰⁴

Was bedeutet also "die Poetisierung der Welt" (I, 347)? Sie bedeutet die "Verwandlung der Wirklichkeit in diese wunderbare Zeichensprache" und diese ist "das Ziel" des Romans, folgert Heine.¹⁰⁴

Wir fragen uns jetzt, wie Loeben diese verwandelnde Aufgabe des Motivs der Chiffren und Hieroglyphen im Werk Hardenbergs erfasst und gestaltet hat. Ausführliche Hinweise finden sich in den 'Lotosblättern', die zeigen, wie sehr sich auch Loeben mit diesem Thema beschäftigte. In seinen "Gedanken über dramatische Poesie"¹⁰⁵ führt Loeben aus:

Wie ein alter homerischer Gesang tritt uns der Zusammenhang der Welt in's Gedächtniss zurück, alles wird uns zum Rhapsoden. Die grosse alte Bildersprache verbreitet sich und die reichen Erfahrungen des Lebens und Strebens führen uns in jenem Kreislauf von Osten nach Osten, oder vielleicht auch von Westen nach Westen, zu ihrem Sinne zurück. Das Stumme redet uns an, das Redende verstummt tausendmal vor ihm wie das Lallen vor dem Geisteswort, weil die höhere Sprache, die uns höchstens als Interjection erschien, die andern zu einem blossen sicht- oder hörbaren Frage- und Ausrufungszeichen macht.¹⁰⁶

Als Loeben über die Musikinstrumente und ihre Bedeutung diskutiert, erklärt er:

Bedeutsam ist es, wie in den Instrumenten, immer steigend, die Sehnsucht nach dem höchsten und einfachen Wort, nach der Ursprache die alles geredet, erwacht.¹⁰⁷

Über Sprache und Geist der Natur entwickelt Loeben die folgenden Gedanken:

Mit wie ganz neuen Sprachen redet uns auch die Natur, wenn wir sie mit diesem Blicke betrachten. In ihr erblicken wir wahrhaft eine Geschichte der Zeit; in ihr sehen wir das Flüssige, des Ewigen Element, erstarren, und in diesem Zustande sich nebeneinander lagern, was in sich gehalten war; aus dieser Starrheit endlich wieder Leben sich entwickeln, und den Niederschlag sich wieder zu sublimiren anfangen. Die Natur zeigt uns das rastlose Streben, wieder fliessender Geist zu werden, heilige Flamme des Lebens.¹⁰⁸

Über die Poesie rühmt und klagt Loeben:

Du aber bist der Geist seiner /des Menschen/
Sehnsucht, hohe, heilige Poesie! ewige Ahnung
der Welt. Vielfach ist ihm deine Sprache zur
Hieroglyphe worden, die er nicht mehr lesen
kann. ¹⁰⁹

Seine "Der höhere Sinn" betitelten Überlegungen beginnen mit dem Satz:

Dem Menschen sollte alles, was er thut, als symbolische Figur oder allegorische Handlung erscheinen; und er würde nur bemerken, was unaufhörlich in der That geschieht, denn das gesammte Irdische ist eine unaufhörlich redende symbolische Sprache.¹¹⁰

Wir finden tiefsinnige Worte über die Natur, bei deren Formulierung die L.z.S. Pate gestanden haben mögen:

So redet die Natur, das Schicksal, jedes Begegniss, hieroglyphisch zu uns; es ist nicht bloß eine Vergleichungsfähigkeit, eine Ähnlichkeit eines inneren Wesens mit einem äusseren Gegenstande da, sondern dies gegenseitige Verhältniss ist in einer höheren Natur begründet. Je mehr wir diese höhere tiefsinnige Sprache anerkennen und überall aufsuchen, desto mehr Buchstaben von ihr werden uns anvertraut.¹¹¹

Dem Eingeweihten, der der 'Geisterwelt'¹¹² nahe ist, offenbaren sich höhere Erkenntnisse:

Wem der Blick wahrhaft aufgethan ist, vor dem schlingen sich die geheimen Lebensfaden sichtbar im grossen Gewebe, /.../ er ist im Lande der Geister angekommen, das sich allen entschleiert, die im Sichtbaren für das Unsichtbare leben. /.../ Er liest den Sanscrit der Welt, er entdeckt die Schriftzüge einer göttlichen Hand, und erfährt wie immer mehr alles, was ihm vorkommt, jede Pflanze, jede Entstehung, und Eigenheit, jedes Begegniss, jeder Wink aus dem Blicke des Menschenlebens, die Geschichte und das Geheimniss der Welt erzählt, und alles, was man wahrhaft liest, zugleich als lebendige Schrift im Menschen sichtbar werden muss. ¹¹³

Der Zweck des Lebens und das Verhältniss des Menschen zur Natur wird von Loeben offenbar auch im Sinne von Novalis begriffen:

Zurückstreben zu Gott ist nun das grosse, klare Ziel des Lebens. Die Erde hat einen höheren Sinn. /.../ Unermesslicher Verklärung ist der Mensch fähig der Erd' und Himmel mit diesem Blicke durchmisst, und er ist es, der sich mit jenem Geisterreich das die ganze Natur gleichsam als Saite bewahrt, wundervoll verständigt.¹¹⁴

Somit kreist auch Loebens Denken um die heilige Ursprache und ihre Darstellung in der Hieroglyphenschrift und um die Chiffrenschrift der Natur. Ähnlich Novalis sieht er ebenfalls eine geistige Natur hinter der sichtbaren.

Die Anspielungen auf Chiffren und Hieroglyphen im "Guido" sind mannigfaltig. Der Arzt Felix und Guido unterhalten sich über "die tausend Sprachen der Natur" (Guido, 53), die der Mensch nicht mehr versteht:

Er /der Erdgeist/ hat auf eine Sprache sich beschränkt, und so lange er die tausend Sprachen der Natur nicht hören wird, so lange muss seine Sprache unvollkommen bleiben.
(Guido, 53)

Der Mensch will die Natur zu "stummen Diensten" "zwingen" (Guido, 53). Hier entwickelt Loeben einen wichtigen Gedanken: Die Sprache der Menschen und die Sprachen der Natur ergänzen einander. Ziehen wir Novalis heran, der den Menschen im Rahmen der Natur und in einer Art von Wechselwirkung mit der Natur sieht, sollten doch Menschen und Natur zuletzt im H.v.O. "wie Eine Familie" "handeln und sprechen" (I, 347). Ein Fragment des Novalis lautet:

Aus einem Menschen spricht für dieses Zeitalter Vernunft und Gottheit nicht vernehmlich nicht frappant genug - Steine, Bäume, Thiere müssen sprechen, um den Menschen sich selbst fühlen, sich selbst besinnen zu machen.
Die erste Kunst ist Hieroglyphistik.
(II, 571, No. 214)

In einem anderen Fragment definiert Novalis:

Der Mensch spricht nicht allein - auch das

Universum spricht - alles spricht - unendliche Sprachen./ Lehre von den Signaturen./
(III, 267f., No. 143)

Bezeichnend sind für ihn die Worte: "Dito. Wir sind zugleich in und ausser der Natur" (III, 252, No. 75). Sollten Mensch und Natur wie "Eine Familie" am Ausgang des H.v.O. handeln, so ist dies im "Guido" auch der Fall. Als Guido seinen gelehrigen Schüler Heinrich Frauenlob in der Dichtkunst unterrichtet und ihm den Sinn der Sprache zu erklären sucht, verspricht er ihm, dass er einst die ganze Natur sprechen hören werde (Guido, 196). Heinrich wird die Chiffrenschrift der Natur verstehen lernen, was auch eintrifft; denn als Heinrich Theaterdirektor wird, liefert ihm die Natur die Darsteller, sowie die Menschen (Guido, 341).

Dem alten Ilsenburger wirkt der Ablauf der Geschichte hieroglyphenähnlich: "Einzelne Abschnitte und Namen sind wandernde Zeichen und Figuren; ich gestalte und ordne sie nach Belieben" (Guido, 118f.). Eugenius, der Sylvester ähnelt und ebenfalls des Helden Vater gekannt hat,¹¹⁵ vergleicht die Botanik mit den Menschen und ihrer Geschichte:

Botanik ist meine Weltgeschichte /.../. Die Gewächse sind Barometer unendlicher Zeiten unsers Lebens. Das Verklärungs=Organ finden wir eben so gut im Stein, als im Saft der Pflanze, im Thier' und in der menschlichen Gebärde. Wie sich aus dem Entwicklungsgange des einzelnen Menschen der Gang der Menschheit abnehmen lässt; eben so gut bild' ich ihn aus dem Gewächsreich fort bis zum jüngsten Tage der Welt. (Guido, 244)¹¹⁶

Das Verhältnis Mensch=Pflanze ist schon im Dichterbuch angedeutet worden: "Der Hut des Pilgers, /.../ war /.../

zu einer Blume geworden" (Guido, 174f.). Während Guido auf seiner Pilgerfahrt noch einmal in der Klause des Einsiedlers Ambrosius weilt, und wir erfahren, dass die Morgenländerin Flora auch die Tochter des Alten ist, der Sängewettstreit beendet wurde, und Govinda, das ätherische Kind von Guido und Sophie, ein Lied gesungen hat, das ein wenig an das Lied von Astralis erinnert, kommt sich der "Pilgrim" Guido

wie eine Blume vor, neu aus dem Boden ausgeschlagen, und die alte Erde bedünkt' ihn so leicht und schien so durchsichtig geworden wie Crystall. Der breite Pilgerhut sah ihm aus wie der Rand um den Kelch des neuen Gewächses, der ganze Leib als Stengel wiegte sich heimischer im quellenden Duft, und die lockeren Wurzeln der Füße schienen nur aus alter treuer Lieb' und Anhänglichkeit ihre Kost von der Erde zu nehmen. (Guido, 278)

Diese Gleichsetzung von Mensch und Pflanze symbolisiert einerseits die wiedergefundene Harmonie zwischen Mensch und Natur, andererseits schliesst sie einen Hinweis auf die Verwandlungen in sich. Indem die "Erde" "durchsichtig" scheint "wie Crystall", ist damit zugleich die Verklärung angedeutet. In der Fortsetzung des obigen Zitats wird noch einmal das Verhältnis von Geschichte und Botanik ausgedrückt, aber auch das neue Verständnis des Menschen für die Natur:

Dabei war es ihm so wohl, die Pflanze strebte gar nicht mehr nach der ehemaligen Unstätigkeit zurück, es war als müsste die ganze Welt mit allen ihren Begebenheiten und Gegenständen eine Atmosphäre bilden um den Blumenkelch her. (Guido, 178f.)

Der 'Pilger' Guido kann die Chiffrenschrift der Natur immer deutlicher lesen. Sie wird zu einer Sprache für ihn, die er zu verstehen vermag, wie er es seinem Schüler Heinrich erklärt hatte (Guido, 196). Guido hört "mehrere Stimmchen in der Rose", über deren Kelch er geweint hatte. Diese Stimmen singen ein Lied, das nach Tiecks 'Waldeinsamkeit' modelliert ist. Unter den Stimmen erkennt Guido diejenige seiner Sophie und die Stimmen anderer Bekannten (Guido, 279f.). Guido "hatte sich in's Gras gesetzt, und achtete auf jede Sprache, die im Laub', im Wasser und neben ihm sich regte" (Guido, 280). Besonders möchte er die Rose "verstehen lernen" (Guido, 280). Durch sie erfährt er von dem geheimnisvollen Kind Govinda, dessen Eltern er und Sophie sind (Guido, 281f.). Der Gesang eines 'sonderbaren gelben Vogels' ist es, der Guido zu der Erkenntnis verhilft, dass Ambrosius auch der Dichter Hubertus war, der ihn nach Meissen gebracht hatte (Guido, 285). Allerdings erzählt später der Schäfer, die Phantasie, dass er diese Mitteilungen durch Naturgestalt verursacht habe:

In Felsen hab' ich mich verschlossen,
 Bin als Thau in eine Rose geflossen,
 Du sassest ernst an Stromes Lauf,
 Unter'm Wasser kam ich zu dir herauf,
 Ich brachte dir einst ein Blumenbund,
 That dir überirdische Dinge kund.
(Guido, 352f.)

Die Phantasie ist eine der Gemütskräfte des Menschen, die, verbunden mit dem 'Sinn', in der neuen goldenen Zeit eine legitime Rolle spielt.¹¹⁷

Der Dichter, dessen hohe Aufgabe es ist, den Menschen die Chiffrenschrift der Natur wieder zugänglich zu machen, wird in der Tat als 'überhöhter' Mensch ange-

sehen.¹¹⁸ Die folgenden Äusserungen Guidos bestätigen diese Ansicht:

Mein ganzes Leben und Treiben ist bisher immer eine ungeheure Riesenmasse gewesen, ich habe alles mit fortgerissen, wie ein gewaltiger Gewitterregen alle Wurzeln fortschwemmt und das Land mit wildem Segen überstürmt.
(Guido, 289)

Aus diesem Grunde hat der Dichter selbst "wenig genossen und festgehalten" (Guido, 289).

Sowohl Loeben wie Novalis fanden schon bei Böhme die Lehre von den 'Signaturen' vorgeprägt, der 'Chiffrenschrift Gottes', dem 'Buch der Natur'.¹¹⁹ Wenn Loeben am Ende des "Guido" das Dichterbuch aus Blütenblättern erstehen lässt, so ist diese Handlung zugleich in mehrfacher Hinsicht als symbolisch zu verstehen. Das Dichterbuch, Leben und Werk des Welterlösers Guido, entsteht aus den Blütenblättern des Dichterkränzes, der aus Blumen seiner Heimat in Meissen gewunden worden war. Die Blätter der Blüten werden Pergamentblätter; d. h. die Hieroglyphen des Dichters, der die Menschen in die goldene Zeit zurückgeführt hat, sind eins mit der Chiffrenschrift der Natur, die der Mensch nun wieder verstehen kann. Die Motive Buch, Chiffren, Blume und Karfunkel kommen hier zusammen. Schon bei Novalis erstrahlt der Karfunkel im Tempel zu Sais, wenn die Gäste von ihrer Reise auf der Suche nach der Ursprache erzählen (I, 106), und die Chiffrenschrift erscheint auf dem kostbaren Karfunkelstein der Prinzessin von Atlantis (I, 218). Loeben erwähnt den Karfunkel bei Grünwalds Beschreibung des Buches (Guido, 176). In der Verklärung erhält der Dichterkönig Guido beides, den Karfunkel und das Buch. Novalis hat das Buch in den Parali-

pomena nicht erwähnt. Man könnte das so verstehen, dass das Buch in der Höhle, der "Tiefe der Erinnerung",¹²⁰ bleibt, weil es eben ein überirdisches Buch ist, eher das Seelengedächtnis Heinrichs,¹²¹ während Loeben seinem Guido das Buch auf übernatürliche Weise zuführt, durch Verwandlung.

Loeben hat die Verbindung von Karfunkel und Chiffrenschrift betont im dritten Märchen gestaltet, denn es ist dieser magische Stein, der dem König des Sonnenreichs den 'eigentlichen Sinn' "der Dinge" durch Bildung 'einer Sprache' erkennen lässt (Guido, 99). Also ist es der Karfunkel gewesen, mit dessen Hilfe der weise alte König die Chiffrenschrift der Natur lesen konnte. Weil der Karfunkel selbst ein Produkt der Natur ist, könnte man auch ihn als Chiffre oder Hieroglyphe betrachten.

In Bezug auf Novalis schreibt Roland Heine, dass das "ontologische Ziel der Transzendentalpoesie /.../ die Verwandlung der Wirklichkeit in das Darstellungsmedium der transzendentalen Welt" ist,¹²² wobei "der Dichter, der diese Verwandlung bewirken soll, kein Dichter im traditionellen Sinn mehr" ist, "sondern /.../ der transscendentale Mensch überhaupt /.../ der Erlöser der Welt."¹²³ Das trifft auch auf den "Guido" zu. Wir sehen Heines Interpretation durch den Novalisjünger Loeben bestätigt.¹²⁴ Um aber zum neuen goldenen Zeitalter zu gelangen, der "transzendentalen Welt", der "Welt der Chiffren und Hieroglyphen",¹²² bedarf es der Verwandlungen.

Die Verwandlungen

Das Motiv der Verwandlungen ist von grosser Bedeutung sowohl im H.v.O. wie im "Guido". Schon in den Eingangssonetten zum H.v.O. wird das Thema angesprochen (I, 193). Am Anfang des "Guido" werden die Verwandlungen in Loebens Sonetten angedeutet (Guido, XVf.). Worte wie "Opfer" und "Asche" weisen darauf hin. Im dritten Märchen sind "Opfer" und "Verwandlungen" nötig, um den magischen Karfunkel wieder zu gewinnen (Guido, 111-14). Das Wort Verwandlungen lässt zunächst an Ovids 'Metamorphosen' denken, wo Menschen und sogar Götter in Tiere oder Pflanzen verwandelt werden. Paul Reiff vermutet, dass Novalis Ovids Werke kannte, obwohl er den Dichter "weder direkt noch indirekt erwähnt"; denn die "'Paralipomena' des 'Heinrich von Ofterdingen' merken für den Helden des Romans eine Reihe höchst sonderbarer, aber ganz ovidisch anmutender Verwandlungen vor".¹²⁵ Reiff sieht Novalis' Absichten, die die Eintragung "Kosmogenien der Alten" (I, 111) zu den L.z.S. bedeutsam anzeigt, im Klingsohrmärchen verwirklicht.¹²⁶ Auch die "Hymnen" enthalten nach Reiff Anklänge an Ovid.¹²⁷ Herbert Kummer berichtet, dass Loeben "in seiner Jugend Ovids Metamorphosen, Heroiden und Fasten eifrig gelesen und auch daraus Anregung geschöpft" hat.¹²⁸ Das Motiv Verwandlungen ist sehr vielschichtig. Es kann deshalb hier nicht der Versuch unternommen werden, das Thema in seiner ganzen Tiefgründigkeit zu erschöpfen. Es sollen nur einige Vergleiche zwischen den beiden Dichtern gezogen werden, da die Verwandlungen mit dem Karfunkel-Motiv verbunden sind.

In den Notizen zur Fortsetzung des H.v.O. heisst es: "Heinrich von Afterd/ingen/ wird Blume - Tier - Stein - Stern. Nach Jakob Böhm am Schluss des Buchs" (I, 341). Eine andere Eintragung lautet: "Heinrich wird im Wahnsinn Stein - 'Blume' klingender Baum - goldner Widder - Heinrich errät den Sinn der Welt - Sein freiwilliger Wahnsinn" (I, 344). Wie wir oben festgestellt haben, deutet das Wort "Wahnsinn" bei Novalis und Loeben häufig auf einen höheren Sinn hin. Daraus können wir schliessen, dass die Verwandlungen nicht so sehr als äussere Erscheinungen, sondern eher als ein Vorgang auf höherer Ebene gesehen werden müssen. Novalis forderte, der Mensch solle die Natur 'erlösen': "Er verkündigt sich und sein Evangelium der Natur. Er ist der Messias der Natur" (III, 248, No. 52). Ja, er erklärt:

Wenn Gott Mensch werden konnte, kann er auch Stein, Pflanze/,/ Thier und Element werden, und vielleicht giebt es auf diese Art eine fortwährende Erlösung in der Natur.
(III, 664, No. 603)

So wollte sich Novalis der Natur "im intuitiven Erfassen, im liebenden Sicheinfühlen" 'näher', und er "sah" "hinter der wirklichen Natur noch eine andere geistige" (I, 30 /Kluckhohn/). Sehr treffend hat Hans-Joachim Mähl "den Gedankengang, der diesem messianischen Dichterbegriff des Novalis zugrundeliegt",¹²⁹ dargestellt:

Der Traum vom goldenen Zeitalter, der im 'Ofterdingen' märchenhafte Wirklichkeit annehmen sollte, wird durch die schöpferische Einbildungskraft des Dichters verwirklicht, der Raum und Zeit zu überwinden vermag, der durch die Jahrhunderte der Geschichte wie durch Minuten schreitet, der sich in Stein, Tier und

Pflanze selbst wiederfindet und das Innere in aller Natur erlöst, indem er ihm Stimme gibt, der das Dasein nicht als in unzählige Einzelwesen gespaltene Mannigfaltigkeit, sondern als Einheit im Mannigfaltigen, als einen unendlichen Wesenszusammenhang erlebt.¹²⁹

Mähl erklärt das "'Geheimnis der Transsubstantiation'" bei Novalis: der Dichter

erfasst nicht nur alles Äussere innerlich, alles Sinnliche geistig und tritt damit in den tieferen Einklang alles Lebens ein /.../, sondern er kann das Innere wiederum im Äusseren offenbaren, dem Geistigen sinnliche Gestalt, Körper und sprachlichen Ausdruck verleihen und damit das Unsichtbare ins Sichtbare verweben, das Ewige in der Zeit zur Erscheinung bringen. ¹²⁹

Wir sehen den Dichter nicht nur als Mittler zwischen Mensch und Natur, sondern auch als Mittler zwischen der sichtbaren und der unsichtbaren Welt.

Vorerst scheint uns die unsichtbare Welt wie eine Märchenwelt anzumuten. Ziolkowski erinnert an die Pläne zur Fortsetzung des H.v.O., denen zufolge Heinrich "in eine Märchenwelt" kommt, "'die goldne Zeit am Ende,' wo sich die 'Vermählung der Jahreszeiten' vollzieht. 'Er findet die blaue Blume, es ist Mathilde, die schläft und den Karfunkel hat'" (I, 368).¹³⁰ Der "Karfunkel", folgert Ziolkowski, wird "mit den bedeutendsten Motiven und Sinnbildern /.../ mystisch verbunden," und wird zum 'zentralen' "Symbol der Verwandlung und der unio mystica".¹³¹ Der Karfunkel als Motiv der Verwandlung! In dieser Kapazität finden wir ihn bei Loeben im dritten Märchen. Dort verwandeln und opfern sich Prinzessin Goldblüte und ihr Sängergemahl (Felix), um den ver-

schollenen Karfunkel wiederzubringen, zu 'erlösen' (Guido, 112-14, 348). Goldblüte war auf Anraten der Stimmen in der Natur in einen Flamingo verwandelt worden, ehe sie geopfert wurde (Guido, 111f.). Als "Sympathievogel" fliegt sie hernach aus der Asche empor (Guido, 113). Matzner kommentiert:

Hier tritt nun das Motiv des Opfers auf, denn nur höchstes Opfer, letzte Hingabe vermag die gefallene Menschheit zu erlösen. Das höchste Opfer ist das Leben des Königspaares, die letzte Hingabe, der Verzicht auf ihr Menschentum und Verwandlung in andere Seinssphären.¹³²

Auch weist Matzner auf eine Stelle am Anfang des "Guido" hin, wo der Held zu Felix sagt: "alle werden sie ihn aufsuchen, den Dichter, und durch seine schuldlosen Opfer mit den Göttern versöhnt seyn wollen"(Guido, 55).¹³²

Guido träumt einen Zukunftstraum von 'ewigen Verwandlungen', nachdem er in den drei Märchen davon gehört hat. Er träumt seine Zukunft nach der ersten Begegnung mit der 'Pilgerin' Sophia, als er lange über die Geliebte nachgedacht hat (Guido, 128-33). Im H.v.O. verliert Heinrich seine Geliebte und findet sie wieder in seinem bedeutungsvollen Traum (I, 278f.). Ähnlich ergeht es Guido (Guido, 132f.). Die 'ewigen Verwandlungen' scheint er "aus eigenem Willen" vorzunehmen, sogar mit Absicht "so oft die Gestalt" zu 'wechseln' (Guido, 132). "Endlich ward er ein prächtig befiederter rother Vogel" (Guido, 132). In diesem Zug ähnelt er Goldblüte, die in einen Flamingo verwandelt wird. Die verschiedenen Gestalten, die Guido in diesem Traum annimmt, weisen auf die Paralipomena zum H.v.O. hin (I, 341, 344), denn er wird "Blume", "Edelstein", "Quelle" und "Vogel" (Guido, 132). Zuletzt ist er ein "Phönix" (Guido, 133), der

mythologische Vogel, der uns im Klingsohrmärchen begegnet ist, das "Symbol der Wiedergeburt und ständigen Verjüngung".¹³³ Wie Goldblüte im Märchen wird Guido im Traum als "rother Vogel" geopfert (Guido, 112, 132f.). Im Zusammenhang mit den Verwandlungen, die Guido in diesem Traum erlebt, dem 'grossen' "Blumengespräch von der Glorification und Sublimation der Blume" (Guido, 244) und den Notizen zur Fortsetzung des H.v.O. (I, 341) verweist Janke auf Böhme und den "Begriff der Transmutation".¹³⁴

Märchen und Träume scheinen die Region der Verwandlungen zu sein.¹³⁵ Auch Heinrich und sein Vater beobachten und erleben bedeutende Verwandlungen in ihrem jeweiligen Traum von der blauen Blume (I, 196f., 201f.). Da aber im H.v.O. und im "Guido" die Welt am Ende zum 'Märchen' und zum 'Traum' wird, gehören auch die Verwandlungen dazu. Albert Béguin zitiert die Zeile aus dem Lied von Astralis: "Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt," (I, 319)¹³⁶ und erklärt:

Der«Traum» im Heinrich von Ofterdingen ist also nicht ein gewöhnlicher Nachttraum. Er ist Offenbarung einer unsichtbaren Wirklichkeit und zugleich Ausdruck eines höheren, durch poetische Magie zu erlangenden Bewusstseins, das bestimmt ist, eines Tages die Hauptwidersprüche des Lebens aufzulösen. So verstanden, sind Traum und Bewusstsein keine Widersprüche mehr. Was für unsresgleichen noch Traum ist, wird einst totale Bewusstheit sein.¹³⁷

Béguin stellt auch Fragmente zusammen, die vom Traum handeln:

Der Traum belehrt uns auf eine merckwürdige Weise von der Leichtigkeit unsrer Seele in

jedes Object/ einzudringen - sich in jedes
sogleich zu verwandeln. (III, 309, No./381./)

Béguin äussert sich zu dieser Eintragung und zu Hardenbergs Gedanken über den Traum im Allgemeinen:

Er sieht darin gewisse Aufschlüsse über unsere Natur enthalten, insbesondere das Modell jener doppelten Metamorphose unser selbst und der Welt, nach welcher er sich sehnt.¹³⁸

Die Dichtergestalten Heinrich von Ofterdingen und Guido erscheinen wie der Urdichter Orpheus als höhere Menschen, die mit der 'verwandelnden Macht der Poesie'¹³⁹ begabt sind. Als Erlöserfiguren, die der Menschheit das neue goldene Zeitalter bringen, in dem sie auch die Chiffrenschrift der Natur wieder verstehen kann, müssen sich diese Dichter in die verschiedenen Bereiche der Natur hineinversetzen. Sie müssen die Natur, den Karfunkel oder die blaue Blume erlösen. In diesem Sinne heisst es in den Notizen zur Fortsetzung:

Heinrich muss erst von Blumen für die blaue Blume empfänglich gemacht werden. Geheimnisvolle Verwandlung./ Übergang in die höhere Natur. (I, 342)

Richard Samuel bemerkt in Anspielung auf dieses Fragment:

Die Auffindung der blauen Blume sollte wohl der Inhalt des zweiten Kapitels sein. Zur Vorbereitung wird nun Heinrich verwandelt, so dass er alle Naturreiche durchlebt und alle Naturwesen verstehen kann, dadurch reif zur "höheren Natur".¹⁴⁰

Auch Hiebels Gedanken weisen in diese Richtung:

Das "Pflücken der blauen Blume" ist also nicht das Empfangen eines äusseren Schatzes, sondern das Erlebnis einer inneren Metamorphose zur höheren Menschwerdung. Diese Menschwerdung als höhere Neugeburt vollzieht sich mit den Ausdrücken der Novalis'schen Mythologie (klingender Baum, goldener Widder) als eine symbolische Wiederholung der gesamten Naturentwicklung.¹⁴¹

Die Bedeutung der blauen Blume in den Verwandlungen Heinrichs ist auch von Leslie Willson erwogen worden:

The blaue Blume exists in association with images and events which clearly indicate an Indic connection. And last, although there is no personification of the flower, it can perhaps be shown that there is a direct relationship between the blaue Blume and the idea of metempsychosis. ¹⁴²

Da aber Metempsychose nicht nur die Wiederkehr einer Seele in menschlicher Gestalt, sondern auch in anderen Naturbereichen bedeutet, einer Vorstellung, die nach Leslie Willson aus Indien stammt,¹⁴³ lässt sich eine nahe Verwandtschaft der Begriffe Metempsychose und Metamorphose durchaus erkennen. Stellvertretend für alle Menschen wird Heinrich die Natur erlösen und deshalb die verschiedenen Naturbereiche noch einmal durchwandern. Zuerst pflückt Heinrich die blaue Blume und erlöst somit Mathilde. Ehe er mit ihr zusammen bleiben kann, muss er sich der Verwandlungen unterziehen (I, 348). Adolf Huber arbeitet den Vollzug eines Stufengangs heraus:

Er muss in Metamorphosen die Stufenleiter von Stein zu Baum, vom Baum zu Tier, von Tier wieder zum Menschen durchmachen. Dann aber werden sie die Herrscher des Reiches der Ewigkeit und Heinrich zerstört das Sonnenreich, wie im Märchen. "Alles Vorhergehende war Tod, letzter Traum und Erwachen" - die drei Stadien, die Heinrich bis zur Verklärung durchlaufen musste.¹⁴⁴

Albert Reble klärt den Vorgang ebenfalls im Vergleich mit dem Klingsohrmärchen:

Heinrich sollte - wie Fabel im Märchen -! verschiedene Reiche und Zeiten durchwandern. /.../ Er überwindet den Tod und erlöst die Natur, indem er sich in einen Stein, in eine Pflanze und danach in ein Tier verwandelt und so das ganze Naturreich durchlebt.¹⁴⁵

Die Notwendigkeit dieser Verwandlungen betont Jacques Roos:

Pour retrouver le paradis perdu, il faut que l'homme refasse, en sens inverse, le chemin que l'humanité a parcouru depuis ses origines jusqu'à nos jours.¹⁴⁶

Schon in den L.z.S. hatte Novalis sagen lassen:

"Um die Natur zu begreifen, muss man die Natur innerlich in ihrer ganzen Folge entstehen lassen. Bei dieser Unternehmung muss man sich bloss von der göttlichen Sehnsucht nach Wesen, die uns gleich sind, und den notwendigen Bedingungen dieselben zu vernehmen, bestimmen lassen, denn wahrhaftig die ganze Natur ist nur als Werkzeug und Medium des Einverständnisses vernünftiger Wesen begreiflich."
(I, 101)

Durch ein solches aktives Begreifen der Natur wird der Mensch sie auch erlösen können.

Wie ist es zu dem bedauerlichen Unverständnis des Menschen für die Natur gekommen? Er hat es nach der Vorstellung von Novalis selbst verschuldet. Diesen Standpunkt hat Walther Rehm eingehender erörtert:

Es ist die im ganzen Geschichtsbild des Novalis gegenwärtige religiöse Vorstellung, dass die Natur durch die Schuld des von ihr sich scheidenden Menschen verwildert, dass sie unmoralisch geworden ist und nun entwildert und zum einstigen harmonischen Zustand zurückgewandelt werden muss - durch den Menschen, genauer: durch den Dichter, der also durch sein orpheusgleiches Tun Messias Heiland und Erlöser der Natur wird.¹⁴⁷

Es ist also der Dichter, der

zum ahnungsvoll erfüllenden, gleichsam innerweltlichen Nachvollzug der Natur, ihrer geheimen Instinkte und Intentionen, ihrer verborgenen Geschichte befähigt ist und durch die empfindende, ihm erwidernde Natur innerlich geweitet wird.¹⁴⁸

Die Verbundenheit des Menschen mit der Natur und die Verbundenheit der verschiedenen Naturbereiche untereinander hat Novalis im dichterischen Werk und in den Fragmenten immer wieder herausgestellt. Rehm geht auf diesen "Parallelismus der Naturreiche" (III, 663, No. 601) bei Novalis ein und nimmt an, dass am Ende des Romans der Traum des 'jungen Heinrich' verwirklicht werden sollte:

dass er Träger des panpoetischen, sympathetischen Weltprinzips wird und in der Zuver-

sicht auf die romantische "mystische Versammlung" aller Erscheinungen in Einer Familie, in Einem Geschlecht lebt.¹⁴⁹

Rehm ergänzt, dass Heinrich als "Mittler"

in einer wahrhaften "Odyssee des Geistes" durch die vom Menschen nur scheinbar getrennten Reiche der Natur hindurchgehen kann und sie durch passives "geheimnisvolles Verwandeln" erlöst und heimführt.¹⁴⁹

Diese Verwandlung Heinrichs, dieser "Übergang in die höhere Natur" (I, 342), "stellt sich dar in einer Art von 'Metempsychose', von Seelenwanderung durch die Reiche der göttlichen Schöpfung."¹⁵⁰ Rehm macht darauf aufmerksam, wie deutlich der "Erlösungsgang" Heinrichs "durch die Natur" christlich-religiöse Motive mit hineinspielen lässt, selbst auch im Zusammenhang mit Heinrichs "Todesschicksal des Orpheus".¹⁵¹ Auf den göttlichen Erlöser und zugleich auf die Verwandlungen deutet das Fragment von der 'fortwährenden' "Erlösung in der Natur" (III, 664, No. 603).¹⁵² Da Heinrich in gewissem Sinne Christus und Orpheus darstellt, zeigt sich auch hier die Vereinigung der Religionen, der Mythologie der Alten und der christlichen: "Aussöhnung der christlichen Religion/ mit der heidnischen. Die Geschichte des Orpheus - der Psyche etc." (I, 347).¹⁵³

Eckhard Heftrich interpretierte Heinrich von Ofterdingen ebenfalls als orphischen Dichter. In Bezug auf Heinrichs 'Erblicken' der blauen Blume weist er - wie Ziolkowski in Bezug auf den Karfunkel - auf die "Möglichkeit der Unio mystica" hin.¹⁵⁴ Diese Vorstellung begleitet den Jüngling Heinrich auf seinem Wege.¹⁵⁵ Heftrich zeigt Heinrichs Verwandlungen im Licht seiner

Seelenentwicklung:

Da durch die Entfaltung /des "Göttlichen" in Heinrichs Seele/ die Welt geschaffen wird, bringt die aufsteigende Seele die in der Schöpfung von ihrem Ursprung entfremdete Welt wieder zu ihrem Ursprung zurück. So wird die Seele, die selbst heimfindet, schöpferisch. Ihre Schöpfung wiederholt nicht einfach die geschaffene Welt, die Natur, und ahmt sie auch nicht nach. Sie kehrt sie vielmehr um und wird, indem sie die geschaffene Welt in den Ursprung zurückträgt, zur zweiten Schöpfung. ¹⁵⁶

Dieser Schöpfungsprozess "ist die Kunst", summiert Heftrich. "Ihr Repräsentant ist der Dichter. Sein mythischer Name lautet Orpheus."¹⁵⁶ Heftrich hat gezeigt, wie die orphische Gedankenwelt gleich am Anfang des Romans den jungen Helden bewegt, als er über die blaue Blume nachdenkt und über jene Zeiten, in denen die Vertreter der verschiedenen Naturreiche noch mit den Menschen sprachen.¹⁵⁷ "Der Sage nach vermag Orpheus mit seiner Musik auch Tiere, Bäume, Felsen zu rühren und, wortwörtlich, die ganze Natur zu bewegen, ja umzukehren", resümiert Heftrich.¹⁵⁸ Das gilt auch für den romantischen Dichter Heinrich, einem neuen Orpheus. Roland Heine beschreibt seine dichterische Potenz folgendermassen:

Vorbild der Transzendentalpoeten muss der mythische Sänger sein, der wie Orpheus die musicalischen Verhältnisse der Natur so zum Tönen, zum Sprechen bringt, dass der Mensch sie in dieser Zauberwelt versteht.¹⁵⁹

Heftrich sondert das Fragment aus, worin es heisst, dass nicht nur der "Mensch spricht", sondern "auch das Uni-

versum", dass "alles spricht" (III, 267f., No. 143).¹⁶⁰

Da "alles spricht", kommt es nur noch auf die gegenseitige Verständigung an. Der orphische Dichter nähert sich der Natur, um ihre Sprache dem Menschen verständlicher zu machen. Aber die Natur "nähert sich" auch "dem Menschen" (I, 262). Diese Höherentwicklung der Natur, dieses Streben der Natur zum Menschen, wird schon in dem Gedicht "/Es färbte sich die Wiese grün/" poetisch gestaltet (I, 413f.). Aufschlussreich für diesen Gedanken eines gegenseitigen Versuchs der Verständigung ist folgendes Fragment, das die Entwicklung von Natur und Mensch aufeinander zu auf höherer Ebene zeigt: "<Die Natur muss über Gott zur Person steigen. Die Person ü/ber/ d/ie/ Natur zu Gott.>" (II, 157) Die Verbindung aller bekräftigt Novalis mit den Worten: "Alle Naturkräfte sind nur Eine Kraft" (III, 659, No. 596). Eine Bemerkung Friedrich Schlegels, die sich Novalis notierte, lautet: "Mensch ist was zugleich Thier und Pflanze und Stein ist" (III, 89). Hardenbergs Ideen über die 'Verwandlungen' und das Verhältnis von Mensch und Natur fanden ihre Bestätigung u. a. bei Plotin (I, 29),¹⁶¹ Böhme (I, 38, 341), Eckartshausen,¹⁶² aber auch bei dem arabischen Philosophen Abubecr Ebn Thophail, über den er in Dieterich Tiedemanns "Geist der spekulativen Philosophie" las, wie Hans-Joachim Mähl in seiner Untersuchung "Novalis und Plotin"¹⁶³ ausführt:

Auch hier hat Novalis den ihm gemässen Gedanken von den "Graden des Lebens", /.../ durch welche das ganze Naturreich vom Stein über Pflanze und Tier bis zum Menschen am Leben teilhat und "unendlicher Grade" fähig ist, aus Tiedemanns Darstellung herausgelesen und für sich festhalten lassen.¹⁶⁴

Im Grunde ist Heinrichs ganzer Weg eine Verwandlung. Sie beginnt bereits, als er über die blaue Blume nachdenkt. Heftrich sieht hier schon die "erste Stufe" seiner "Einweihung" zum orphischen Dichter.¹⁶⁵ Sein Traum ist die "zweite Stufe".¹⁶⁶ Gegen Morgen, als die Träume klarer werden, befindet sich Heinrich auf einem Weg im Walde (I, 196). Heftrich erläutert: "Der Weg, der so im Traum gegangen wird, verläuft nach der Art eines Ritus. Der Initiant weiss, dass jede Station seines Weges festgelegt ist, aber er selbst kennt diese Stationen noch nicht."¹⁶⁷ Mit dem Bad in der Höhle hat es seine eigene Bewandnis (I, 196f.). "Das Bad der Neugeburt wird nicht in gewöhnlichem Wasser vollzogen, sondern in jenem Wasser, das als Wasser des Geistes auch das Wasser des Lebens ist",¹⁶⁸ interpretiert Heftrich, "das geistige Wasser bewirkt eine Neu- und Wiedergeburt, ist also eine wirkliche Taufe. /.../ Die Neugeburt wird zur orphischen Geburt."¹⁶⁹ Auf diese Weise beginnt die Wandlung und Verwandlung Heinrichs zum orphischen Dichter, bis er zuletzt die verschiedenen Reiche der Natur durchdringen sollte, um sie zu erlösen.

Loeben hat die Verwandlung des Dichters in andere Naturbereiche und die Höherentwicklung der Natur, wie sein Vorbild Novalis, in Roman und Fragmenten dargestellt. In den 'Lotosblättern' entwickelt er auf die alten Mythen hinweisend die Gedankenkette:

nicht blos Mensch und Thier, und Thier und Pflanze lehnt sich hier wunderbar an- und übereinander, in der kleinsten Blüthe spiegelt sich des Sternes Bild und eben so glänzen die Sterne in unseren Augen wieder, weil beide Ein Element verklärt oder verfinstert, und sie zum Schauen Eines Lichtes streben, in dem Sterne Augen, und Augen Sterne des Himmels sind.¹⁷⁰

Etwas später heisst es: "Ja die Vermenschlichung ist das Streben der individuellen Naturwesen."¹⁷¹ Diese Worte lassen sogleich an das Gedicht von Novalis "/Es färbte sich die Wiese grün/" (I, 413f.) denken und an die zweite Erzählung im "Guido", in der dieses Streben der Natur im goldenen Zeitalter, vor dem Verlust des Karfunkels, in jenem glücklichen Märchenlande herrscht. In einem anderen Fragment vermerkt Loeben das Höherstreben des Tieres zum Menschen, wobei er wohl an gezähmte Tiere denkt:

Auch das Thier strebt hinauf, zwar nicht zum Unsichtbaren, aber zu einem Sichtbaren von dessen Antlitz seine gebückte Stellung es entfernt, es strebt zum Menschen als zum Abbilde seines Schöpfers, es will sich etwas von seinem Geiste mittheilen lassen, und freut sich einer dunklen Empfindung von Veredlung und Intelligenz, indem es der Mensch freundlich anredet und berührt.¹⁷²

Die Verwandlungen sind als ein Resultat dieses 'Hinaufstrebens' anzusehen, wie Matzner es ausführlich dargestellt hat:

Aus dieser Naturauffassung, die den Entwicklungsgedanken in den Vordergrund stellt, erklären sich Verwandlungen und Visionen. Alles soll über sich hinauswachsen, Pflanze, Tier, Stein und auch der Mensch. Alles soll in allen Sphären zuhause sein, in seiner Verwandlung seine Brüderlichkeit beweisen.¹⁷³

Aus diesem Grunde geschehen die vielen wunderbaren Begebenheiten im "Guido". Matzner beschreibt:

So verschmelzen die Felsen unter Tränen und Küssen, beginnen Pflanzen und Tiere zu spre-

chen, der Mensch sich immer mehr zu vergeistigen, wie Zwischenwesen, wie Govinda und die Phantasie bekunden.¹⁷³

Sie stützt sich in ihren Ausführungen auch auf die 'Lotosblätter', nämlich auf eine Stelle in den "Ahnungen vom Geheimnisse des Daseyns."¹⁷⁴ Darin definiert Loeben:

wunderbare Zwischenwesen aller Ordnungen, sind die ersten Fingerzeige des aus der Erstarrung wiederkehrenden Lebens, und der ersten Entwicklung des superioren Individuellen aus der allgemeinen Masse. Der Kreislauf des Organischen bezeichnet die tröstliche, vorwärts deutende Verwandlung der Verhältnisse; darum beginnt es mit Werden und sinkt, um immer voller wieder zu werden, und so dem Seyn näher zu kommen.¹⁷⁵

Eine Eintragung von Loeben, die eng an Novalis an klingt, lautet:

Er /der Mensch/ muss vom Standpunkt seines eigenen Innern aus die Vergangenheit durchmessen und in dies Werdende hinausblicken. Sehnsucht nach Gott, nach Verklärung der Natur in Ihm wird ihn ergreifen.¹⁷⁶

Das wichtige Motiv "Verklärung" weist auf die geplante Fortsetzung des H.v.O. hin, wobei Verklärung diese Höherentwicklung von Natur und Mensch ausdrückt, ihr neues Verständnis, die goldene Zeit am Ende, der Übergang in eine Welt, die uns heute noch als Märchenwelt vorkommt, aber den Romantikern Novalis und Loeben durchaus möglich erscheint. Die Rolle der Verwandlungen und ihre Bedeutung für das goldene Zeitalter erwägt auch Haywood:

One theme to which there is more than one reference and which, I feel certain, was to have been included in the complete work is Heinrich's undergoing a series of metamorphoses and living as flower, animal, rock and star, /.../ thus enabling him to experience directly the great sympathy of all things to which there is so often allusion in the fragment. The revelation of this great sympathy and the knowledge of it enjoyed by man in the original Golden Age was, it would seem, to have been the prime function of Heinrich's poetry.¹⁷⁷

Haywood erkannte die Wichtigkeit der Verwandlungen, doch beziehen sie sich nicht nur auf die Sympathie zwischen Mensch und Natur in der ersten goldenen Zeit, sondern auch auf die neue Zeit, die wieder kommen soll, die transzendente Welt. Diesen Bereich hat Heine durchdrungen. Er sieht die "Verklärung" als "die letzte Phase in der poetischen Herausbildung der transzendentalen aus der realen Welt".¹⁷⁸ Novalis wollte nicht die "reale" Welt "durch die transzendente Welt ersetzen, sondern diese in jene verwandeln",¹⁷⁹ hebt Heine hervor und bemerkt nachdrücklich:

Heinrichs geheimnisvolle Metamorphose ist deshalb der endliche Durchbruch der transzendentalen Welt, die letzte Phase einer langen, immer wunderbarereren Verwandlung, die schon auf der ersten Seite des Ofterdingen einsetzte.¹⁷⁹

In Loebens "Guido" finden wir ebenfalls diese transzendente Welt, wohin der Dichter und durch ihn alle Menschen nach langer Pilgerfahrt gelangen. Auch hier beginnt die Verwandlung schon am Anfang des Romans, wo Guido auf der Insel weilt. Er hat das Gefühl, dass es sich um einen ganz besonderen Frühling handelt (Guido,

4). Ambrosius erzählt ihm das Märchen vom König Uranus, worin Guido zum ersten Male von dem wunderbaren Karfunkel hört (Guido, 11ff.). Zum Abschied sagt der Alte seinem Gast Guido die Zukunft voraus (Guido, 42). In vielfacher Gestalt erscheint der alte Ambrosius dem Helden. Man könnte ihn seinen "Guru" nennen. Als Guido noch einmal auf die Insel zurückschaut, kommt sie ihm wie "ein eleusinisches Körbchen" vor, "mit dünnen Schleiern umgeben" (Guido, 43). Die höhere Welt, die "transzendente" Welt, wird dem jungen Dichter hier schon sichtbar. Sein Erlebnis auf der Insel verwandelt sich bereits in seiner Erinnerung, erscheint ihm bei ihrem Verlassen in einer anderen Dimension, wie ein Traum:

und Guido glaubte geträumt zu haben von einer Insel und einem Greis mit langem grauem Bart und von jungen freundlichen Gestalten aus Blumen herausspringend, und von einem hell klingenden, unaufhörlichen Königreich.
(Guido, 43)¹⁸⁰

In Märchen, Träumen, Gesprächen und Monologen lässt sich die Verwandlung der Welt, die zugleich im Gemüt des Helden stattfindet, verfolgen, bis in der Verklärung "die neue Welt" 'hereinbricht' (I, 318), im H.v.O. projiziert, im "Guido" gestaltet. Sogar die Jahreszeiten werden 'vermählt' (I, 355), oder verwandelt (Guido, 355ff.).

War es bei Novalis im H.v.O. die blaue Blume, die den Dichterhelden als Symbol und Ziel zur Verwirklichung dieser höheren Welt inspirierte,¹⁸¹ ist es in Loebens "Guido" eher der Karfunkel, obwohl auch dort Verwandlung und Erlösung durch Blumen stattfinden (Guido, 335f., 341).¹⁸²

Schlussbetrachtung

Es dürfte nützlich sein, zum Abschluss noch einmal einige Urteile über Loeben Revue passieren zu lassen. Eine typische negative Kritik finden wir bei Franz Schultz über die Novalisnachfolge:

Nicht immer waren es Nachfolger, die ihm wirklich wesensverwandt oder halbwegs ebenbürtig waren. Der schwächliche Otto Heinrich Graf von Loeben (Isidorus Orientalis), 1786 - 1825, von dem Joseph von Eichendorff sich vorübergehend blenden liess, war das Musterbeispiel einer verschwebenden und verblasenen, arabischenhaften, sich in sich selbst verlierenden und unsinnlichen "Pseudoromantik". Er steht in seinem Roman "Guido" (1808) und auch in anderen Dichtungen in bedingungsloser Abhängigkeit von Novalis.¹

Dabei ist zu beobachten, wie bereitwillig man es dem jungen Eichendorff vergibt, dass er sich von "Isidorus" habe "blenden" lassen, während man diesen kurzerhand verdammt. Richard Benz, der die 'Märchen=Dichtung der Romantiker' behandelt, überschlägt sich geradezu in abschätzigen Urteilen über Loeben.² Zum "Guido" schreibt er:

Aber dass dieser Schwächling, dessen produktives Talent überall nur dazu reichte, sich anzuschmiegen und ein Vorbild durch Karikatur seiner Manier zu übertreffen, es fertig brachte, in seinem Guido eine Umarbeitung des Osterdingen zu geben, die alles durch Übertreibung ins Scheussliche verkehrte und sich dabei eine Vollendung jenes Fragments zuschrieb

- das kann durch psychologisches Verstehenwollen nicht entschuldigt und nicht besser gemacht werden. Es bleibt das künstlerische Monstrum bestehen.³

Ebenso verwerflich findet er auch die Märchen im "Guido". Seine Kritik ist so beissend scharf, dass man seine Objektivität wirklich in Frage stellen muss:

Loeben stellt die letzte Entwicklung und die höchste Übertreibung dar, die das philosophisch-allegorische Märchen des Novalis erfährt. Es sind nicht mehr eigene Gedanken, eigene Gefühlserlebnisse, keine grosse, originale kosmische Reflexion; es ist die religiöse Hingabe an das Evangelium, das ein anderer verkündet, was hier zum Ausdruck kommt.⁴

Dagegen bietet uns Kollmann ein ganz anderes Urteil über das erste Märchen im "Guido" an:

Wenn die etwas zweifelhafte Äusserung Busses /.../ zu recht besteht, dass die Lieder den Ofterdingen gerettet haben, so ist es im Guido das erste Märchen, das in seiner Grossartigkeit alles übrige hinter sich lässt.⁵

Kollmann meint ebenfalls, dass Benz den Dichter Loeben nicht vorurteilslos bewertet:

Die über Loebens Märchen geltenden und durch Benz /.../ weiterverbreiteten Ansichten als falsch weil voreingenommen hinzustellen, liegt nicht im Rahmen dieser Arbeit. Wer unbefangenen Sinnes das erste Märchen auf sich wirken lässt, wird einen wundervollen Eindruck empfangen, der nicht einmal durch die Lyrik des formgewandten Dichters übertroffen wird.⁶

Wir stimmen Kollmann zu. Dieses Märchen hat archetypi-

sche Züge.⁷ Der alte König Uranus, von seinen undankbaren Kindern verstossen und des Wahnsinns beschuldigt, erinnert an König Lear, der wahnsinnig vor Kummer und Leid in der Heide herumwandert. Die treue Tochter von Uranus entspricht der Cordelia.

Zweifellos befindet sich manch Wertvolles unter Loebens Gedichten. Deshalb fand Pissin sich angeregt, eine Auswahl herauszugeben.⁸ Pissin schreibt am Ende der Einleitung seiner Ausgabe:

Mögen die folgenden Bogen für sich selbst sprechen und die Überzeugung verstärken und verallgemeinern, dass Loeben als Lyriker Gutes, ja dauernd Wertvolles geleistet hat; dass er einen - bescheidenen - Platz auf dem Parnass beanspruchen darf.⁹

Kummer 'würdigt' Loebens "'romantisch-musikalisches Drama'" "Cephalus und Procris". Er ist nicht mit Pissins Urteil, das 'völlig misslungen' lautet, einverstanden.¹⁰ Ja, er bedauert, dass dieser Text Loebens nicht vertont worden ist: "Leider ist dieses vollkommene Libretto ein unvollkommenes Drama geblieben."¹¹ Schon Pissin nannte Loebens Fragmente, die 'Lotosblätter', "seine wertvollste Prosaschrift".¹² Matzner bedauert, dass man Loeben "allzuflüchtig" beurteilt:

Er wird kaum in Literaturgeschichten erwähnt oder mit einem mehr oder minder abfälligen Satz abgetan, ja oft Loebens bestes und wertvollstes Werk, das wohl "die Lotosblätter" ist, nicht einmal angeführt.¹³

Auch Janke hebt die 'Lotosblätter' hervor:

Hat Loeben auch die Gedanken-Verdichtung des Novalis nicht zu wiederholen vermocht, so ist

seiner Fragment-Kunst immerhin manche glückliche Formel gelungen.¹⁴

Einen höheren Rang sind auch Loebens 'Deutsche Worte über die Ansichten der Frau v. Staël' zuzuerkennen,¹⁵ worin Loeben natürlich Novalis lobt, aber auch schon als einer der ersten die aussergewöhnliche Bedeutung Kleists als Dramatiker anerkennt.¹⁶

Wenn sich Loeben für Novalis begeisterte, steht er nicht allein da. Die Anhänger ganzer literarischer Bewegungen beriefen sich auf den grossen Romantiker, wie die französischen Symbolisten,¹⁷ und die Neuromantiker. Pissin gibt eine Charakteristik der Beziehungen zwischen Novalis und Loeben:

An einer Stelle ihres innersten Wesens sind die beiden verwandt. Eine Quelle speist gleichmässig ihre beiden Seelen und fliesst in beiden von Anfang an und eigentümlich: der tiefe, fromme, nicht der Tätigkeit des Verstandes, aber dem Gefühl nach kindlich-persönliche Glaube an ein Göttliches in allem und über allem Lebendigen.¹⁸

Des weiteren stellt Pissin die Geistesverwandtschaft der beiden Dichter in den Zusammenhang ihrer Zeit und weist auf die Schwierigkeit einer zufriedenstellenden historischen Positionsbestimmung hin:

Weniger die Entlehnung, als die Parallelität der Anschauung ist zu betonen. Und weiterblickend kann man aus solchen Verhältnissen, wie das Loebens zu Novalis ist, - in denen doch auch der mindere Geist mehr lebendige, gestaltende Individualität besitzt, als man gemeinhin anzunehmen geeignet ist - neue Belege jener zeitgenössischen Geistesgütergemeinschaft nehmen, bei der, als je umfassender sie erkannt wird, desto schwieriger die

sichere Bestimmung der Provenienz eines Gutes sich erweist.¹⁹

Geleistet ist die schwierige historische Positionsbestimmung dieses einzigartigen Phänomens einer Novalis-Nachfolge bis heute nicht. Die vorliegende Arbeit hat versucht, durch sachliche Bestandsaufnahmen in einem wenn auch limitierten, so doch zentralen Bereich und durch vorsichtige Textanalysen Bausteine zu dieser reizvollen Aufgabe beizutragen. Angesichts der üblichen Tendenz der Literaturwissenschaft, Loeben geradezu abzukanzeln, mag es zu entschuldigen sein, wenn die Darstellung gelegentlich apologetische Züge annimmt. Die Neuausgabe des "Guido", die Gerhard Schulz besorgt hat,²⁰ ist uns leider zu spät zugänglich geworden, so dass sie für diese Arbeit nicht verwertet werden konnte. Für den Poeten Baggesen ist es selbstverständlich als legitim anzusehen, über seinen zeitgenössischen Mitdichter witzelnd herzufallen,²¹ wenn aber ein Literaturhistoriker im Jahre 1978 mit dem Dichter durch eine 'Inflation'²² abschätziger Vokabeln zu wetteifern sucht, sieht man sich genötigt, ein Fragezeichen zu setzen.

Anmerkungen zur Einleitung

¹ Raimund Pissin, Otto Heinrich Graf von Loeben (Isidorus Orientalis): Sein Leben und seine Werke (Berlin: B. Behr's Verlag, 1905).

² Fritz Kollmann, "Novalis' Heinrich von Ofterdingen und der 'Guido' des Grafen von Loeben," Jahresbericht der deutschen k. k. Staats-Realschule in Budweis, veröffentlicht am Schlusse des Schuljahres 1915 (Budweis: 1915), S. 3 - 28.

Herbert Kummer, Der Romantiker Otto Heinrich Graf von Loeben und die Antike, Hermaea: Ausgewählte Arbeiten aus dem deutschen Seminar zu Halle, XXV (Halle /Saale/: Max Niemeyer Verlag, 1929).

Max Hecker, "Der Romantiker Graf Loeben als Goetheverehrer," Jahrbuch der Goethegesellschaft, 15 (1929), S. 69 - 79.

³ Gertraud Matzner, "Das prosaepische Werk des Grafen Otto Heinrich von Loeben," Diss. /Masch./ Wien 1953.

⁴ Stefanie Janke, Isidorus Orientalis: Ein Beitrag zur Wesensbestimmung der deutschen Spätromantik, Diss. Köln 1957 (Köln: Walter Kleikamp, 1962).

⁵ Matzner, S. 51 und S. 89.

⁶ Pissin, S. 85; Janke, S. 16; Kollmann, S. 5.
Vgl. auch Fritz Strich, Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner, Band I und II (1910; rpt. Bern und München: Francke, 1970). Strich formuliert II, 71: "Loeben hatte wirklich die Absicht, in seinem Romane Novalis' Pläne für den zweiten Teil des Ofterdingen durchzuführen." Im vorangehenden Absatz argumentiert er (S. 70f.): "Der Ofterdingen wurde auch von einem Dichter wie eine allgemein bekannte Mythologie gebraucht. Es gibt in der deutschen Literatur kaum noch ein zweites Werk, das eine so weitgehende Nachahmung eines anderen Werkes ist, wie der Guido des Grafen Loeben. Man kann hier Zug für Zug, Gestalt

für Gestalt, das Vorbild im Ofterdingen nachweisen. Der Nachdichter wollte das auch gar nicht verbergen, denn er bedient sich sogar auch der Personennamen des nachgeahmten Werkes."

⁷ Kollmann, S. 5.

⁸ Matzner, S. 79.

Anmerkungen zu II. Der Karfunkel

¹ Vgl. Matzner, S. 33; Pissin, S. 37. Angefangen hatte Loeben schon am 8. September, 1806, die Schriften des Novalis zu lesen. Damals war er noch in Wittenberg.

² Theodore Ziolkowski, "Der Karfunkelstein," Euphori-
on, 55(1961), S. 298. Auf diese Arbeit werde ich mich im Folgenden besonders berufen.

³ Ziolkowski, S. 298.

⁴ Brockhaus, 17. Auflage, Bd. 7 (Wiesbaden: F.A. Brockhaus, 1969), S. 555.

⁵ Roger Cardinal, "Werner, Novalis and the Signature of Stones," in Deutung und Bedeutung: Studies in German and Comparative Literature: Presented to Karl-Werner Maurer, ed. B. Schludermann et al. (The Hague - Paris: Mouton, 1973), S. 128, Anm. 36.

⁶ Brockhaus, 17. Auflage, Bd. 16 (Wiesbaden: F.A. Brockhaus, 1973), S. 188. Zur Problematik der Etymologie von "Rubin" siehe Ziolkowski, S. 313, Anm. 65.

⁷ Brockhaus, 17. Auflage, Bd. 16, S. 188.

⁸ Novalis' Werk "Die Lehrlinge zu Sais" wird fortan wie folgt abgekürzt: L.z.S.

⁹ Novalis' Roman "Heinrich von Ofterdingen" wird fortan wie folgt abgekürzt: H.v.O.

¹⁰ Sieh oben, Anm. 2.

¹¹ Ziolkowski, S. 298f.

¹² Vgl. Ziolkowski, besonders S. 301, 314 - 316.

¹³ Ziolkowski, S. 300.

¹⁴ Ziolkowski, S. 300f.

¹⁵ Ziolkowski, S. 316f.

- 16 Ziolkowski, S. 315-317.
 17 Ziolkowski, S. 299f.
 18 Ziolkowski, S. 301.
 19 Ziolkowski, S. 301.
 20 Ziolkowski, S. 302.
 21 Oder leuchtet der Rubin doch von selbst? Be-
 fragen wir ein zeitgenössisches Handbuch für Minera-
 liensammler, das sich mehr um Tatsachen als um Über-
 lieferungen kümmert:

Interesting facts:

The gem colors are caused by minor metal oxide impurities. Ruby, for example, is colored by chromium oxide. Corundum is often fluorescent, glowing red or orange in ultraviolet light, and some is strongly triboluminescent, giving orange flashes when it is sawed or hammered.

Frederick H. Pough, A Field Guide to Rocks and Minerals, The Peterson Field Guide Series, 3rd ed., 7 (Boston: Houghton Mifflin, 1960), S. 123.

- 22 Ziolkowski, S. 302.
 23 Ziolkowski, S. 303.
 24 Ziolkowski, S. 305.
 25 Ziolkowski, S. 305.
 26 Ziolkowski, S. 306.
 27 Ziolkowski, S. 309f.
 28 Ziolkowski, S. 307.
 29 Ziolkowski, S. 307
 30 Ziolkowski, S. 314f.

- 31 Ziolkowski, S. 318.
- 32 Ziolkowski, S. 321. Ich halte im übrigen Ziolkowskis Formulierung für etwas herablassend wenn nicht für salopp.
- 33 Heinz Ritter, Der unbekannte Novalis: Friedrich von Hardenberg im Spiegel seiner Dichtung (Göttingen: Sachse und Pohl, 1967), S. 224.
- 34 Ritter, S. 224f.
- 35 Cardinal, S. 128f., Anm. 36. Vgl. Erika Voerster, Märchen und Novellen im klassisch-romantischen Roman, 2. Auflage, Diss. Bonn 1964 (Bonn: H. Bouvier, 1966), S. 124f.: "Der Karfunkel ist also Symbol der gegenseitigen Zuneigung, der kommenden Vereinigung von Natur und Poesie."
- 36 Ziolkowski, S. 300f. (Vgl. oben S. 3)
- 37 Gerhard Schulz, ed. Novalis Werke (München: C.H. Beck, 1969), S. 700, Anm. zu S. 155.
- 38 Ziolkowski, S. 315. (Vgl. oben S. 5)
- 39 Ziolkowski, S. 321.
- 40 Ziolkowski, S. 322.
- 41 Ziolkowski, S. 322.
- 42 Ziolkowski, S. 321.
- 43 Ziolkowski, S. 322f.; S. 323: "die plumpe Behandlung des Steins bei seinen Nachfolgern."
- 44 Vgl. Ziolkowski, S. 323.
- 45 Zitiert nach Ziolkowski, S. 323.
- 46 Isidorus (Otto Heinrich Graf von Loeben), Der Schwan: Poesieen aus dichtrischer Jugend (Leipzig: Georg Joachim Göschen, 1816), S. 162. Ziolkowski hat die Entstellung übersehen.
- 47 Ziolkowski, S. 323.
- 48 Vgl. Pissin, S. 66 und 67.

49 Stefanie Janke, S. 98, liest diese Stelle als "die Sonne grüsst den Karfunkel". Da sich aber ein Komma zwischen "Sonne" und "grüsst den Karfunkel" befindet, ist anzunehmen, dass diese beiden Akkusative, "die Sonne" und "den Karfunkel", gleichgestellt werden, und dass der Dichter die Sonne als "Karfunkel in meinem Reich" grüsst.

50 Voerster, S. 23.

51 Janke, S. 98. Wertvoll ist Fritz Strichs konzise Interpretation der Märcheneinlagen, der sie von mythologischer Warte aus erläutert:

Der Sinn und Zusammenhang der drei Märchen ist durch die Idee des ganzen Romanes und seine Einteilung in drei Teile bedingt. Die Teile heissen Sehnsucht, Reich der Minne, und Verklärung. Die Idee ist die Erlösung der Welt durch Sehnsucht, Liebe und Poesie.

(Mythologie II, S. 71f.)

Die Märchen erscheinen ihm repräsentativ für diese hohen Werte. "Das erste Märchen" "entspricht" nach seiner Auffassung "dem Reich der Minne", das zweite erhöht und verfeinert "die Sehnsucht", das dritte "stellt die Welterlösung durch die Poesie dar und entspricht also dem dritten Teile des Romanes als seine mythologische Form: der Verklärung." (Mythologie II, S. 72)

52 Gertraud Matzner, S. 134, nennt es das "Märchen vom Mondreich". Friedrich Kollmann, S. 18, nennt diese Geschichte "Das Märchen vom goldenen Zeitalter".

53 Matzner, S. 48.

54 Walter F. Otto, Dionysos: Mythos und Kultus, 3. Auflage, Frankfurter Studien zur Religion und Kultur der Antike, IV (1933; Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1960), S. 124.

55 Pissin, S. 69f., besonders Anm. 3.

56 Walter F. Otto, S. 101.

57 Joachim Stieghahn, Magisches Denken in den Fragmenten Friedrichs von Hardenberg (Novalis), Diss. Berlin 1964 (Berlin: Ernst-Reuter-Gesellschaft, 1964), S. 68.

58 Stieghahn, S. 68f.

59 Martin Erich Schmid, Novalis: Dichter an der Grenze zum Absoluten, Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 3. Folge, 26 (Heidelberg: Carl Winter, 1976), S. 130.

60 Schmid, S. 134.

61 Schmid, S. 135.

62 Eckhard Heftrich, Novalis: Vom Logos der Poesie, Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, 4 (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1969), S. 139f.

63 Walther Rehm, Orpheus. Der Dichter und die Toten: Selbstdeutung und Totenkult bei Novalis - Hölderlin - Rilke (Düsseldorf: L. Schwann, 1950), S. 86.

64 Matzner, S. 59.

65 Während Novalis den Karfunkel als 'rot' bezeichnet, beschreibt Loeben den Stein als 'violet'. Gewöhnlich ist die Farbe des Rubins ein sattes Rosarot, manchmal sogar mit einem violetten Schimmer. Das mag Loeben veranlasst haben, den Karfunkel violet zu nennen.

66 Vgl. I, S. 293: "Mit einer unglaublichen Leichtigkeit flogen die Sterne den Bildern nach. Sie waren bald in einer grossen Verschlingung, bald wieder in einzelne Haufen schön geordnet, bald zerstäubte der lange Zug, wie ein Strahl /v. Verf. unterstr./, in unzählige Funken, bald kam durch immer wachsende kleinere Kreise und Muster wieder eine grosse, überraschende Figur zum Vorschein."

67 Kollmann, S. 18; Matzner, S. 139.

68 Kollmann, S. 18.

- 69 Kollmann, S. 18.
- 70 Matzner, S. 139.
- 71 Matzner, S. 139.
- 72 Ziolkowski, S. 301.
- 73 Vgl. "Guido", S. 21, wo erwähnt wird, dass der Stein auch der "Talisman" des "Reichs" ist.
- 74 Roger Cardinal, S. 129, Anm. 36.
- 75 Vgl. Lewis Spence, Encyclopedia of Occultism: A Compendium of Information on the Occult Sciences, Occult Personalities, Psychic Science, Magic, Demonology, Spiritism, Mysticism and Metaphysics (New Hyde Park, N. Y.: University Books, 1960), s. v. Crystalomancy.
- 76 Heinz Hillmann, in einem unveröffentlichten Kapitel seiner Habilitationsschrift Bildlichkeit der deutschen Romantik (Frankfurt am Main: Athenäum, 1971), S. 563. Professor Hillmann war so freundlich, der Verfasserin sein Manuskript zur Verfügung zu stellen.
- 77 Hillmann, S. 563; und vgl. I, S. 341.
- 78 Matzner, S. 134.
- 79 Matzner, S. 134.
- 80 Matzner, S. 135.
- 81 Matzner, S. 135.
- 82 Vgl. Matzner in Bezug auf das Schicksalsbuch: "Auch ein wunderbarer Karfunkel in der Krone des Königs sei zu sehen gewesen, denn der Jüngling sei auf einmal als König erschienen. Dann sei der Karfunkel gewachsen und der Jüngling und das Mädchen umarmten ihn und vergossen Tränen über ihn bis eine wunderbare Frauengestalt, Sophiens Mutter, erschien und durch die Liebenden erlöst wurde." S. 111.

83 Matzner, S. 139f.

84 Matzner, S. 140.

Vgl. Fritz Strich, der hervorhebt, dass das "erste Märchen" "dem Reich der Minne entspricht". Strich gibt den Hauptgestalten dieses Märchens folgende Bedeutungen: "Uranos, der König der goldenen Zeit," ist "die Vergangenheit", seine Tochter die "Gegenwart," und der Jüngling "die Zukunft". (Mythologie II, S. 72)

85 Otto Heinrich Graf von Loeben, Lotosblätter: Fragmente von Isidorus, II (Bamberg und Leipzig: Carl Friedrich Kunz, 1817), S. 218.

86 Vgl. A. Leslie Willson, A Mythical Image: The Ideal of India in German Romanticism (Durham, N.C.: Duke University Press, 1964), S. 163ff.

87 Vgl. Guido, S. 336, und I, S. 348.

88 Vgl. Eddas Lied im zweiten Märchen:

Dann schütt' ich diese Götterfunken
Auf's starre Herz der Erden hin,
Wir sehn's zu Asche rings versunken,
Aus Asche will die Blume blühn. (Guido, S. 86)

Hingegen heisst es in der "Verklärung":

Edda, rief Guido, räch' und vollende!
Und sie erschien, anmuthig gesenkt im quellenden Schleier das Haupt. Sie stellte das brennende Gefäss unter ihrem Mantel zu seinen Füßen hin. Er goss es aus über den Frost.
(Guido, S. 320)

89 Paul Reiff, Die Ästhetik der deutschen Frühromantik, ed. T. Geissendoerfer, Illinois Studies in Language and Literature, XXXI, 1-2 (Urbana: The Univ. of Illinois Press, 1946), S. 276.

Vgl. Fritz Strich, Mythologie II, S. 72: "Das zweite Märchen sublimiert den ersten Teil /.../ zu einer neuen Mythologie /.../ Buddha /.../ sieht seine Geliebte, die kleine Sonne, unablässig nach der kleinen Schlange (dem Magneten) zugehen, und ein Meer ist zwischen ihnen. Ihre Sehnsucht ist gross. Aber erst nach

dem Opfer eines Herzens wird Edda - so heisst die nach Norden gezogene Sonne - und Buddha, Orient und Norden vereinigt werden."

90 Kollmann, S. 19.

91 Matzner, S. 140.

92 Matzner, S. 141.

93 Matzner, S. 141.

94 Matzner, S. 141.

95 Janke schreibt: "Der alte König setzt nun den Sänger auf seinen Thron" (S. 99). Das scheint nicht ganz zu stimmen, denn der alte König steigt nur vom Thron herunter, um Tochter und Schwiegersohn zu umarmen, ehe sie wegziehen: "Ihr habt gesiegt! rief der König, indem er von seinem Throne stieg und beide in die Arme schloss. /.../ Es war ein allgemeines Schluchzen und Hinstarren, als der König dem Sänger und der Prinzessin nachweinte und dann fast sinnlos in die Arme der Sänger fiel." (Guido, S. 107)

96 Vgl. Fritz Strich, Mythologie II, S. 72: "Das dritte Märchen endlich stellt die Welterlösung durch die Poesie dar und entspricht also dem dritten Teil des Romanes als seine mythologische Form: der Verklärung."

97 Heinrich hat gleichfalls einen Zukunftstraum, nachdem er Mathilde kennengelernt hat. Er verliert sie und findet sie wieder (I, S. 278f.). Ähnlich ist es in Guidos Traum (Guido, S. 131-133). Opfer und Verwandlungen sind nicht in Heinrichs zweiten Traum zu finden. Doch sagt er, ehe er einschläft und an Mathilde denkt: "'Ich zünde der aufgehenden Sonne mich selbst zum nieverglühenden Opfer an.'" (I, S. 278)

98 Somit ist auch Heinrich Frauenlob zum vollendeten Dichter herangereift. Als Guido den jungen Heinrich in der Dichtkunst unterrichtete, während sie noch in Nürnberg waren, hatte Guido gesagt: "Sprache ist nämlich die Unendlichkeit der Organe. /.../ aber du wirst einmal alles sprechen hören, Wein und Rose, Gegend und Hüte, Wasser, Luft und Vöglein, alles wird dir Sprache seyn." (Guido, S. 196)

99 Janke, S. 52.

100 Vgl. Matzner: "Hier tritt nun das Motiv des Opfers auf, denn nur höchstes Opfer, letzte Hingabe vermag die gefallene Menschheit zu erlösen. Das höchste Opfer ist das Leben des Königspaares, die letzte Hingabe, der Verzicht auf ihr Menschentum und Verwandlungen in andere Seinssphären." Matzner betont, dass dieses "höchste Opfer" "in Liebe dargebracht" "ward" und somit "der Menschheit das Symbol dieser Liebe, den Zauberkarfunkel", wiedergab. (S. 142) Zudem weist Matzner auf die Parallele am Ende des Romans hin, wo der Held Guido sich ebenfalls opfert und "der Verwandlung unterwirft". (S. 142f.) "Alle werden sie ihn aufsuchen, den Dichter und durch seine schuldlosen Opfer mit den Göttern versöhnt sein wollen." (S. 142, Anm. 4) (Vgl. Guido, S. 55 und S. 113).

101 Vgl. Fritz Strich, Mythologie II, S. 73: "Der Roman selbst lässt diese drei Märchen zur Wirklichkeit werden, indem er die Verklärung der Natur und die Gründung des neuen Sonnenreiches durch Sehnsucht, Liebe und Poesie auf dem Wege der Verwandlung darstellt."

102 Die Beschreibung des Berginnern weist auf Böhme hin. (Vgl. Janke, S. 52).

103 Der milchblaue Strom lässt an das Mondschauspiel im Klingsohrmärchen denken, wo "ein milchblauer Strom" aus der Asche der "Kinder des Lebens" hervorbricht. (I, S. 300)

104 Beide, der Regenbogen wie der Karfunkel, sind als gutes Omen zu betrachten. Vgl.: "Dort steht der Regenbogen! es wird dem Pilger wohl gehn." (Guido, S. 149) Ausserdem weist Heimdall, König von Thule, der im Roman auftritt, auf den Gott Heimdall aus der nordischen Mythologie hin, den Wächter des Regenbogens. Vgl. Edith Hamilton, Mythology (1940; New York and Scarborough, Ontario: New American Library, 1969), S. 311: "Heimdall was the warder of Bifrost, the rainbow bridge which led to Asgard".

105 Der Frühling wird zum Phönix, dem Symbol der Verjüngung und Wiedergeburt. Vgl. Raimund Pissin, S. 84, Anm. 1; und Lotosbl. II, S. 127.

106 Matzner, S. 143. Vgl. Fritz Strich, Mythologie II, S. 71f.

107 Kollmann, S. 20.

- 108 Matzner, S. 136, Anm. 1.
Kollmann, S. 18.
- 109 Raimund Pissin, S. 85f.
Vgl. Strich, Mythologie II, S. 72, zum ersten Märchen: "Der Karfunkel ist das Symbol der Poesie"; zum dritten Märchen: "Der Karfunkel ist wieder die Poesie"; und abschliessend, S. 73: "Mit dem Tanze der Welten und Gestirne um den Mittelpunkt des neuen Reiches: den Karfunkel, welcher die Poesie ist, schliesst dieser mythische Roman."
- 110 Matzner, S. 143.
- 111 Bruce Haywood, Novalis: The Veil of Imagery: A Study of the Poetic Works of Friedrich von Hardenberg, Diss. Cambridge 1956 (Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1959), S. 129.
- 112 Haywood, S. 129.
Walter D. Wetzels, "Klingsohrs Märchen als Science Fiction," MDU, 65(1973), S. 168f.
- 113 Wetzels, S. 168.
- 114 Wetzels, S. 168.
- 115 Richard Samuel, "Novalis. Heinrich von Ofterdingen," in Der deutsche Roman: Vom Barock bis zur Gegenwart, hrsg. von Benno von Wiese (Düsseldorf: August Bagel Verlag, 1963), S. 273f.
Schulz, S. 714.
- 116 Schulz, S. 714, gibt eine schematisierte Darstellung der drei Welten.
- 117 Fritz Strich, Mythologie II, S. 73, schreibt hingegen: "Um die Natur zu verklären, muss Guido erst zur Hölle hinabsteigen und das Reich des Teufels vernichten. Dieses Reich aber ist nichts anderes als die wirkliche Welt, wo nur das kalte Fegefeuer der Vernunft lodert."
- 118 Haywood, S. 143.
- 119 Schulz, S. 721.
- 120 Schulz, S. 661.

- 121 Haywood, S. 101.
- 122 Reiff, S. 216.
- 123 Haywood, S. 128.
- 124 Ambrosius war römischer Kirchenvater, Bischof von Mailand und Dichter. Er soll 339-397 n. Chr. gelebt haben. Vgl. Kleines Literarisches Lexikon: Autoren I, Von den Anfängen bis zum 19. Jahrhundert, I. Band, vierte, neu bearbeitete und stark erweiterte Auflage, in Fortführung der von Wolfgang Kayser besorgten zweiten und dritten Auflage hrsg. von Horst Rüdiger und Erwin Koppen, Sammlung Dalp, Band 15 (Bern und München: Francke Verlag, 1969), S. 38. Hubertus ist bekanntlich der Schutzheilige der Jäger. Vgl. Der Sprach-Brockhaus: Deutsches Bildwörterbuch für jedermann, 7., durchgesehene Auflage (Wiesbaden: F. A. Brockhaus, 1968), S. 300.
- 125 Pissin, S. 87.
- 126 An folgenden Stellen im Roman zeigt sich, dass auch die Morgenländerin Flora eine Tochter von Ambrosius ist: "Die Pilgerin" (Flora) "sass bei Ambrosius, dem Einsiedel, in der Klausel. Da bin ich nun zurück in der Heimath, sagte sie, und du bist mein Vater wieder" (Guido, S. 278). "Wunibald /.../ küsste seine Schwester Flora" (Guido, S. 284). "Wunibald nahte verstoßen seiner Schwester Flora" (Guido, S. 345).
- 127 Pissin, S. 88.
- 128 Pissin, S. 88. Vgl. "Guido", S. 109.
- 129 Pissin, S. 88.
- 130 Pissin, S. 87, Anm. 4.
- 131 Pissin, S. 87, Anm. 4.
- 132 Das Waldhorn wird bei Loeben oft erwähnt. Stefanie Janke hat auf die Bedeutung dieses Musikinstruments hingewiesen. Sie schreibt, die Musik "trägt die ferne Unendlichkeit akustisch heran. Das Waldhorn wird zum 'ewig nahen' Symbol dieser Fernen", S. 64; vgl. "Guido", S. 64, 201, 234, Lotosbl. I, S. 220-222.
- 133 Vgl. Haywood, S. 48.

- 134 Haywood, S. 39.
- 135 Pissin, S. 87f.
- 136 Pissin, S. 87.
- 137 Voerster, S. 23.
- 138 Kollmann, S. 21.
- 139 Kollmann, S. 12.
- 140 Pissin, S. 56, Anm. 1.
- 141 Matzner, S. 125.
- 142 Matzner, S. 125.
- 143 Oskar Walzel, "Die Formkunst von Hardenbergs ›Heinrich von Ofterdingen‹", in Novalis: Beiträge zu Werk und Persönlichkeit Friedrich von Hardenbergs, Wege der Forschung, CCXLVIII, hrsg. v. Gerhard Schulz, (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1970), S.44f., zuerst in GRM, 7(1915-19), S. 403-44 und 465-79.
- 144 Walzel, S. 45.
- 145 Vgl. Fritz Strich, Mythologie II, S. 72 und 73.
- 146 Max Hecker, "Der Romantiker Graf Loeben als Goetheverehrer," Jahrbuch der Goethegesellschaft, Bd.15 (Weimar: 1929), S. 70.
- 147 Leif Ludwig Albertsen, "Novalismus," GRM, 17 (1967-68), S. 273.
- 148 Rudolf Unger, "Das Wort 'Herz' und seine Begriffssphäre bei Novalis: Umriss einer Bedeutungsentwicklung," in Novalis: Beiträge, S. 166, zuerst in Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philol.-histor. Klasse, 2. Band (1937-39), (Göttingen: 1939), S. 87-98.
- 149 Unger, S. 171.
- 150 Unger, S. 171.
- 151 Unger, S. 171.

- 152 Unger, S. 172.
- 153 Unger, S. 172.
- 154 Matzner, S. 139. Leider hat Matzner nicht die Quelle dazu angegeben, und es ist der Verfasserin bisher nicht gelungen, jenes Fragment zu finden.
- 155 Otto Heinrich Graf von Loeben, "Das Märchen vom Karfunkel", in Die Hesperiden. Blüten und Früchte aus der Heimath der Poesie und des Gemüths. hrsg. v. Isidorus /Loeben/ (Leipzig: Georg Joachim Göschen, 1816), S. 201-03.
- 156 Otto Heinrich Graf von Loeben, Lotosblätter. Fragmente von Isidorus. Zweiter Theil. (Bamberg und Leipzig: Carl Friedrich Kunz, 1817), S. 272.
- 157 Otto Heinrich Graf von Loeben, Lotosblätter. Fragmente von Isidorus. Erster Theil. (Bamberg und Leipzig: Carl Friedrich Kunz, 1817), S. 325.
- 158 Lotosbl. II, S. 116f.
- 159 Pissin, S. 86f., Anm. 4.
Matzner, S. 139f.
- 160 Adolf Huber, "Studien zu Novalis mit besonderer Berücksichtigung der Naturphilosophie," Euphorien, Ergänzungsheft 4, 1899, S. 122.
- 161 Huber, S. 122.
- 162 Huber, S. 122.
- 163 Ziolkowski, S. 312f.
- 164 Pissin, S. 85f.
- 165 Pissin, S. 86.
Vgl. Fritz Strich, Mythologie II, S. 73: "Das neue Reich am Weltenende ist nichts anderes als das überirdische Reich des Christentums, in dem Maria Königin ist. Auferstehung und Himmelfahrt heisst denn auch das letzte Kapitel des Romanes, welches die endliche Verklärung darstellt."
- 166 Ziolkowski, S. 313.

- 167 Reiff, S. 218, Anm. 54.
- 168 Reiff, S. 217f.
- 169 Reiff, S. 218.
- 170 Huber, S. 117.
- 171 Thomas Bulfinch, Bulfinch's Mythology (New York: Thomas Y. Crowell, 1970), S. 396.
- 172 Huber, S. 116f.
- 173 Huber, S. 116.
- 174 Karl Heinz Bohrer, "Der Mythos vom Norden: Studien zur romantischen Geschichtsprophetie," Diss. Heidelberg 1961, S. 18.
- 175 Gerhard Schulz, S. 715.
- 176 Vgl. Herbert S. Zim and Robert H. Baker, Stars: A Guide to the Constellations, Sun, Moon, Planets, and Other Features of the Heavens, A Golden Nature Guide (New York: Golden Press, 1956), S. 68: "Boötes, the Herdsman /.../ is chasing the Bears with a pair of Hunting Dogs, which make a small constellation between Arcturus and the Dipper's bowl."
- 177 Schulz, S. 715.
- 178 Cardinal, S. 126-28.
- 179 Cardinal, S. 128.
Janke offeriert eine gute Interpretation des Verhältnisses 'Karfunkel-Sonne': "Der Sonnenschein des Karfunkels verströmt sich in Gold - alles Irdische strebt seinem himmlischen Zustande zu" (98). Sie be-ruft sich auf folgende Stelle im "Guido": "Der Sonnenschein dieses Karfunkels belichtet die dunkeln Zweige, und sie verströmen in Gold" (348).
- 180 Friedrich Hiebel, Novalis: Der Dichter der blauen Blume (München: Leo Lehnen Verlag, 1951), S. 279.
- 181 Cardinal, S. 128.
- 182 Wetzels, S. 172.

- 183 Janke, S. 51.
- 184 Janke, S. 51. (Sie weist auf Menschw. c. 4,
10 hin.)
- 185 Janke, S. 51.
- 186 Janke, S. 51f.
- 187 Janke, S. 52.
- 188 Janke, S. 52, zitiert Böhme, Morgenröte c. 18,
17 /VI, 214/.
- 189 Janke, S. 52.
- 190 Janke, S. 98.
- 191 Vgl. Janke, S. 52.
- 192 Vgl. Janke, S. 53.
- 193 Janke, S. 53.
- 194 Janke, S. 53.
- 195 Janke, S. 53.
- 196 Janke, S. 53f.
- 197 Haywood, S. 116.
- 198 Carl Paschek, Der Einfluss Jacob Böhmes auf
das Werk Friedrich von Hardenbergs (Novalis), Diss.
Bonn 1966 (Bonn: Rheinische Friedrich-Wilhelms-Univer-
sität, 1967), S. 257. Paschek verweist auf Karl Justus
Obenauer, Hölderlin/Novalis, Gesammelte Studien (Jena:
1925), S. 247.
- 199 Wetzels, S. 169.
- 200 Wetzels, S. 169.
- 201 Wetzels, S. 169.
- 202 Wetzels, S. 169.
- 203 Bohrer, S. 18.

- 204 Paschek, S. 255. (Er weist auf Huber, S. 117
/Anm. 1/ und Bohrer hin.)
- 205 Paschek, S. 255.
- 206 Paschek, S. 255.
Vgl. Hiebel, S. 127.
- 207 Lotosbl. I, S. 281.
- 208 Schulz, S. 715.
- 209 Larousse Encyclopedia of Mythology, trans.
Richard Aldington and Delano Ames, Introduction by
Robert Graves (London: Batchworth Press, 1959), S. 272.
- 210 Larousse, S. 272, vgl. Janke: "Mit seiner An-
kunft in Nürnberg betritt Guido den Weg seiner Sendung,
Nürnberg ist die erste Station des Ganges in die Ver-
klärung." (S. 59) Darauf zitiert Janke folgende Stelle
aus dem "Guido": "Dort steht der Regenbogen! /.../ Jezt
kommt er /Guido/ heran. Er schwebt auf der Brücke. Er
ist eingegangen durch's Thor." (S. 149) Janke kommen-
tiert, dass die "Brücke - hier zusammen mit dem Regen-
bogen - /.../ das Symbol des Überganges ins Land So-
phias, in die Verklärung" ist. (S. 60)
- 211 Larousse, S. 272.
- 212 Vgl. I, S. 345.
- 213 Juan Eduardo Cirlot, A Dictionary of Symbols,
trans. Jack Sage (London: Routledge and Kegan Paul,
1962), S. 341f.
- 214 Vgl. "Die nördliche Krone zierte sein Haupt"
(I, 304). "Heimdall entzündet seine Krone, den Arctur,
zum ewigen Opfer" (Guido, 349).
- 215 Wetzels, S. 173.
- 216 Vgl. Paschek, S. 254.
Paul Kluckhohn, Die Auffassung der Liebe in
der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen
Romantik (Halle, 1922; 3. unveränderte Auflage Tübingen:
Max Niemeyer Verlag, 1966), S. 502, Anm. 1. "Das Bild
des Magneten, das Zinzendorf liebt und wiederholt ver-
wendet /.../ könnte die Rolle des Magneten in Klings-
ohrs Märchen mit angeregt haben".

- 217 Max Diez, "Novalis und das allegorische Märchen," in Novalis: Beiträge, S. 146, aus "Metapher und Märchengestalt," in PLMA, 48(1933).
- 218 Haywood, S. 54.
Vgl. die erste 'Hymne an die Nacht': "Wie des Lebens innerste Seele atmet es der rastlosen Gestirne Riesenwelt, und schwimmt tanzend in seiner blauen Flut - atmet es der funkelnde, ewigruhende Stein" (I, 131).
- 219 Diez, S. 146.
- 220 Schulz, S. 717.
- 221 Karl Justus Obenauer, Das Märchen: Dichtung und Deutung (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1959), S. 149.
- 222 Obenauer, S. 149.
- 223 Haywood, S. 120.
- 224 Haywood, S. 120.
- 225 Haywood, S. 120.
- 226 Schulz, S. 717.
- 227 Walter Feilchenfeld, Der Einfluss Jacob Böhm auf Novalis, Germanische Studien, Heft 22 (Nachdruck der Ausg. Berlin, 1922; Nendeln/Liechtenstein: Kraus, 1967), S. 79.
- 228 Matzner, S. 138.
- 229 Janke, S. 43.
- 230 Lotosbl. II, S. 246f.
- 231 Cirlot, S. 285.
- 232 Cirlot, S. 286.
- 233 Cirlot, S. 286.
- 234 Cirlot, S. 286.
- 235 Cirlot, S. 286.

- 236 Cirlot, S. 287.
- 237 Cirlot, S. 287.
- 238 Cirlot, S. 287.
- 239 Powell Spring, Novalis, Pioneer of the Spirit (Winter Park, Florida: Orange Press, 1946), S. 49.
- 240 Cirlot, S. 287.
- 241 Cirlot, S. 287.
- 242 Cirlot, S. 288.
- 243 Vgl. Diez, S. 147.
- 244 Vgl. Schulz, S. 710.
- 245 Haywood, S. 149.
- 246 Roland Heine, Transzendentalpoesie: Studien zu Friedrich Schlegel, Novalis und E. T. A. Hoffmann, Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 144 (Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1974), S. 109.
- 247 Lotosbl. II, S. 266f.
- 248 Lotosbl. II, S. 71f.
- 249 Richard Benz, Märchen=Dichtung der Romantiker: Mit einer Vorgeschichte (Gotha: Verlag von Friedrich Andreas Perthes, 1908), S. 99.
- 250 Haywood, S. 149.
Fritz Strich, Mythologie I, S. 478, bezeichnet eine Stelle in der 5. Hymne, wo es heisst: "Und kindlich verehrten/ Alle Geschlechter/ Die zarte, köstliche Flamme/ Als das Höchste der Welt./ (I, 142)
- 251 Haywood, S. 149.
- 252 Wetzels, S. 174.
- 253 Zum goldenen Zeitalter bei Novalis verweisen wir auf die umfassende Arbeit von Mähl. Hans-Joachim Mähl, Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis: Studien zur Wesensbestimmung der frühromanti-

schen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen, Probleme der Dichtung: Studien zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 7 (Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1965).

254 Cardinal, S. 129, Anm. 39.

255 Ziolkowski, S. 308f.

256 Ziolkowski, S. 308.

257 Klaus Weber, "Das Reich der Steine und Metalle in der Dichtung deutscher Romantiker: Ein Beitrag zur Deutung des romantischen Symbolismus," Diss. Köln, 1953, S. 73.

258 Stieghahn, S. 24.

259 Willson, S. 112.

260 Ziolkowski, S. 323.

Anmerkungen zu III. Buch, Hieroglyphen und Verwandlungen

- 1 Janke, S. 30.
- 2 Ziolkowski, S. 321. Vgl. I, S. 368.
- 3 Heine, S. 128.
- 4 Janke, S. 53, bemerkt: "Die Verklärung ist in der Erzählung Grunewalds vorbereitet".
- 5 Zum 'verklärten Felsen' im Dichterbuch vgl. "Guido", S. 176.
- 6 Heine, S. 141, Anm. 76, reiht einige Beispiele für diese Auffassung auf.
- 7 Heine, S. 141f.
- 8 Heine, S. 142.
- 9 Hans-Joachim Mähl, "Friedrich von Hardenberg (Novalis)," in Deutsche Dichter der Romantik: Ihr Leben und Werk, hrsg. von Benno von Wiese (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1971), S. 209.
- 10 Die Worte "das traumähnliche Gesicht" deuten auf das Visionäre des Bucherlebnisses. Man erkennt hier Böhmesche Gedanken: »Ich trage in meinem Wissen nicht erst Buchstaben zusammen aus vielen Büchern; sondern ich habe den Buchstaben in mir; liegt doch Himmel und Erden mit allen Wesen, darzu Gott selber, im Menschen: Soll Er denn in dem Buche nicht dürfen lesen, das er selber ist? ...liegt doch die gantze Bibel in mir: So ich Christi Geist habe, was darf ich denn mehr Bücher? ...So ich mich selber lese, so lese ich in Gottes Buch.« "Böhme, Sämtliche Schriften, Bd. 5, Buch X, 2. Schutz-Schrift, Kap. 297 bis 299". Zitiert nach Carl Paschek, "Novalis und Böhme: Zur Bedeutung der systematischen Böhmelektüre für die Dichtung des späten Novalis," in Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, 1976, S. 157. Vgl. auch Novalis: "Anfang der neuen Periode: Jedes Menschen Geschichte soll eine Bibel seyn - wird eine Bibel seyn. Xstus ist der neue Adam. Begriff/ der Wiedergeburt. Eine Bibel ist die höchste

Aufgabe der Schriftstellerey" (III, S. 321, No. 433).
 "Wir träumen von Reisen durch das Weltall: ist denn das Weltall nicht in uns? Die Tiefen unsers Geistes kennen wir nicht" (II, S. 417f., 419, No. 16).

11 Vgl. Willson, S. 152f. Sie weist auf Novalis' L.z.S. hin, wo die Reisenden nach der 'heiligen Ursprache' suchen (I, 106), und deutet die Möglichkeit an, dass Novalis an die Sanskrittexte der Inder denkt, die ihre ganze Kultur enthalten und von den Göttern her stammen sollen. Vgl. auch Strich, Mythologie I, S. 465: "Die neue Bibel sollte die symbolische Konstruktionslehre des schaffenden Geistes sein. Sie sollte die Einleitung zu einer echten Enzyklopädistik, der allgemeinen Wissenschaftslehre, einem Organon der menschlichen Bildung werden." Wir geben Strich recht, schon die Fragmente des Novalis weisen in diese Richtung, zeigen eine enzyklopädistische Gedankenwelt. Loebens Dichterbuch im "Guido" steht zweifellos in Hardenbergs Tradition.

12 Janke, S. 30 (Vgl. oben Anm. 1).

13 Wir finden wieder Anklänge an Jacob Böhme. Vgl. Manfred Windfuhr, Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker: Stilhaltungen in der deutschen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts, Germanistische Abhandlungen, 15 (Stuttgart: Metzler, 1966), S. 22. "Böhme greift zur Rechtfertigung der Bildersprache den alten Gedanken von den zwei Büchern Gottes auf: Buch der Natur und Buch der Bibel."

14 Der Vergleich mit Novalis drängt sich auf. Hohenzollern erklärt, dass nur ältere erfahrene Menschen Geschichtsschreiber sein sollten, da sie eine bessere Übersicht haben. Er meint, solch ein Historiker "bemerkt /.../ die geheime Verkettung des Ehemaligen und Künftigen, und lernt die Geschichte aus Hoffnung und Erinnerung zusammensetzen" (I, S. 257f.). Ausserdem erwägt er: "Von der Geschichte sollten nur alte, gottesfürchtige Leute schreiben" (I, S. 258). "Wenn ich das alles recht bedenke, so scheint es mir, als wenn ein Geschichtsschreiber notwendig auch ein Dichter sein müsste, denn nur die Dichter mögen sich auf jene Kunst, Begebenheiten schicklich zu verknüpfen, verstehn" (I, S. 259). Vgl. hierzu Strich, Mythologie I, S. 466: "Die Fabel (der Mythos) kann ihrem erzählenden Charakter nach nur auf Geschichte gerichtet sein. Es folgt aus der ganzen Weltanschauung des Novalis, dass er auch

die Geschichte, wie die Natur, als ein Produkt des Willens und des Verstandes auffasste. Denn Novalis betrachtete auch die Natur als lauter Vergangenheit, ehemalige Freiheit, daher durchaus Boden der Geschichte."

- 15 Wolfgang Speyer, "Das entdeckte heilige Buch in Novalis' Gedicht An Tieck," in Arcadia, 9(1974) H. 1, S. 39.
- 16 Speyer, S. 46.
- 17 Speyer, S. 46, Anm. 42.
- 18 Speyer, S. 47, Anm. 51.
- 19 Arbo von Roeder, Dialektik von Fabel und Charakter: Formale Aspekte des Entwicklungsromans im neunzehnten Jahrhundert, Das wissenschaftliche Arbeitsbuch, VI/7 (Tübingen: Elly Huth, 1968), S. 86.
- 20 Willson, S. 162f.
- 21 Ernst Busch, "Die Idee des göttlichen Seins und seine Entfaltung in der Welt nach der romantischen Naturmystik," DVJ, 19(1941), S. 56.
- 22 Haywood, S. 106.
- 23 Haywood, S. 106f.
Vgl. Feilchenfeld, S. 61f.
- 24 Paschek, Der Einfluss Jacob Böhmes, S. 228.
- 25 Paschek, Der Einfluss Jacob Böhmes, S. 228.
- 26 Paschek, Der Einfluss Jacob Böhmes, S. 228f.
Vgl. Feilchenfeld, S. 61ff.
- 27 Paschek, "Novalis und Böhme," S. 161.
- 28 Paschek, "Novalis und Böhme," S. 157.
Vgl. I, S. 412.
- 29 Kluckhohn, S. 487f., Anm. 2. Zufälligerweise befindet sich dieses Zitat im dritten Band, S. 62, der Minor-Ausgabe, die Kluckhohn benutzt hat, sowie im dritten Band, S. 62, der neu bearbeiteten Kluckhohn-Ausgabe von 1960.

- 30 Kluckhohn, S. 487f., Anm. 2.
- 31 Vgl. Kluckhohn, S. 487f.
- 32 Vgl. Walzel, S. 36-45 und besonders S. 44, wo er mit Kluckhohn hinsichtlich des Technischen übereinstimmt:

Aber ein guter Teil der inneren Verwandtschaft der Romangestalten Hardenbergs wurzelt nicht - wie man bisher gemeint hat - in der mystischen Weltanschauung des Dichters, sondern beruht lediglich auf Absichten der Technik.

Dagegen äussert Samuel: "Das Variationenspiel, dereinst an 'Wilhelm Meister' beobachtet, verschmilzt mit der Lehre von der Seelenwanderung." (S. 293)

33 Elisabeth Stopp, "'Übergang vom Roman zur Mythologie': Formal Aspects of the Opening Chapter of Hardenberg's Heinrich von Ofterdingen, Part II.", in DVJ, 48(1974), No. 2, S. 333.

34 Stopp, S. 333. Vgl. I, S. 325.

35 Stopp, S. 333.

36 Frederick (Friedrich) Hiebel, Novalis: German Poet - European Thinker - Christian Mystic, University of North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literatures, No. 10 (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1954), S. 52. Vgl. Kleeberg, S. 630f. Auch A. L. Willson, S. 151, nimmt Stellung zu diesen Fragmenten. Sie vermutet indische Einflüsse.

37 Hiebel, Novalis: German Poet, S. 52.
Vgl. Friedrich Hiebel, "Zur Interpretation der 'Blauen Blume' des Novalis," in MDU, 43(1951), S. 332, Anm. 22: "Es wäre unrichtig, anzunehmen, dass Novalis die Lehre der Metempsychose sich nur als Lese Frucht angeeignet hatte. Sie gehört zu seiner eigenen Anschauung, denn sie tritt in den Fragmenten, wie auch im Ofterdingen in origineller und höchst persönlicher Form auf. Dass ihn gewisse Stellen aus Schriften Lessings und Herders beeinflussten, beweist nur, dass er sich

mit diesen Gedanken verwandt fühlte. Wie uns die Paraplipomena zur Fortsetzung des Ofterdingen zeigen, sollte die Metempsychose ein immer wiederkehrendes und sich steigerndes Motiv der Dichtung gebildet haben."

38 Hiebel, Novalis: German Poet, S. 107.

39 Roeder, S. 98.

40 Armand Nivelle, "Das Bild des Menschen bei Novalis," in Stoffe/Formen/Strukturen: Studien zur deutschen Literatur, hrsg. von Albert Fuchs und Helmut Motekat (München: Max Hueber Verlag, 1962), S. 274.

41 Nivelle, S. 274f.

42 Vgl. Nivelle, S. 279.

43 Nivelle, S. 279. Im Gegensatz zu Elisabeth Stopp, die eigentlich nicht auf die Bedeutung von "Unendlichkeit" eingegangen ist (S. 333), zitiert Nivelle einige bedeutsame Fragmente (S. 279, 280, 282):

Nichts ist dem Geist erreichbarer, als das Unendliche - (II, 598, No. 335)

Geisterl/ehre/. Die Geisterwelt ist uns in der That schon aufgeschlossen - Sie ist immer offenbar - Würden wir plötzlich so elastisch, als es nöthig wäre, so sähen wir uns mitten unter ihr. (III, 301f., No. 341)

Es liegt nur an der Schwäche unsrer Organe und der Selbstberührung, dass wir uns nicht in einer Feenwelt erblicken. (II, 564, No. 196)

44 Nivelle, S. 281. Vgl. auch S. 282.

45 Nivelle, S. 281f.

46 Armand Nivelle, "Der symbolische Gehalt des 'Heinrich von Ofterdingen'," in Revue des Langues Vivantes, 16(1950), S. 425. Die Formulierung "primitive Seelenwanderung" bei Nivelle mag auf die Wiederkehr einer menschlichen Seele in anderen Naturbereichen zielen, wo zum Beispiel die Seele in einem Leben in einem Menschen wohnt und in einem anderen in einem Tier. Wie

gesagt handelt es sich bei Novalis sicher um eine höhere Auffassung, auch in den "Verwandlungen".

47 Armand Nivelle, Frühromantische Dichtungstheorie (Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1970), S. 55.

48 Rudolf Haym, Die Romantische Schule: Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes, 4. Auflage, besorgt von Oskar Walzel (Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1920), S. 442 und 443. Haym behandelt den Gedanken der Metempsychose von vornherein nur als Hypothese. Auf die Frage, ob es sich im H.v.O. um Seelenwanderung handele, antwortet Haym: "Die Wahrheit ist: diese Hypothese spielt allerdings sowohl in der Weltanschauung wie in dem Roman Hardenbergs eine Rolle, aber doch nur eine Nebenrolle." Als Gegenbeweis zur Idee von der Wiedergeburt erwähnt Haym das Fragment über die 'Innenwelt' (II, 417, 419, No. 16) und die Verklärung in der Märchenwelt am Ende des H.v.O.:

Die schliessliche absolute Verklärung der Wirklichkeit, die Verwandlung des Romans in das Märchen, diese Wendung, für welche ja ohnehin die Seelenwanderungshypothese keine Aufklärung mehr gewähren könnte, wird schon vorher beständig vorweggenommen. Die Metaphysik, um es anders zu sagen, wird in dem Roman nicht sowohl in Geschichte umgesetzt als vielmehr das Geschichtliche den Charakter der Metaphysik anzieht. (S. 443)

49 Jacques Roos, Aspects Littéraires du Mysticisme Philosophique et l'Influence de Boehme et de Swedenborg au début du Romantisme: William Blake - Novalis - Balanche (Strasbourg: Editions P.-H. Heitz, 1951), S. 274.

50 Roos, S. 274.

51 Spring, S. 49f.

52 Spring, S. 52.

53 Roos, S. 276.

54 Roos, S. 276f.

55 Roos, S. 277.

56 Roos, S. 278.

57 Roos, S. 278. Roos zitiert im übrigen nur die Textstelle bis zu dem Gedankenstrich. Man sollte nicht den weiteren Text dieses Fragments ausschliessen, der Novalis' Absicht verdeutlicht:

Hier bildet sich dann die wahre, grossartige Gegenwart des Geistes - die den Menschen zum eigentlichen Weltbürger macht und ihn in jedem Augenblick seines Lebens durch die wohlthätigsten Associationen reizt, stärkt und in die helle Stimmung einer besonnenen Thätigkeit versetzt.
(III, 560, No. 34)

Aufschlussreich ist auch das Fragment "Personenlehre" (III, 250, No. 63), auf das Roos in einer Anmerkung hinweist (S. 278).

58 Roos, S. 278.
Vgl. II, S. 564, No. 199:

Alle Menschen sind Variationen Eines vollständigen Individuums, d. h. Einer Ehe. Ein Variationen-Accord ist eine Familie, wozu jede innig verbundene Gesellschaft zu rechnen ist. Wenn eine so einfache Variation, wie Natalie und die schöne Seele schon ein so tiefes Wohlgefühl erregt, wie unendlich muss das Wohlgefühl dessen seyn, der das Ganze in seiner mächtigen Symphonie vernimmt?

Vgl. Schmid, S. 51f.

59 Roos, S. 284f.; er zieht folgende Fragmente heran: III, S. 254, No. 79; III, S. 592, No. 240; III, S. 248, No. 50.

60 Roos, S. 285.

61 Spring, S. 53.

62 Spring, S. 53.

Vgl. I, S. 196: "Er durchlebte ein unendlich buntes Leben; starb und kam wieder."

- 63 Matzner, S. 92.
- 64 Matzner, S. 92f.
- 65 Matzner, S. 93, Anm. 1.
Vgl. Lotosbl. II, S. 260 unten.
- 66 Lotosbl. II, S. 260f.
- 67 Lotosbl. I, S. 180.
- 68 Vgl. Strich, Mythologie II, S. 71: "Der Weg zur Verklärung der Natur ist ewige Verwandlung. Das ist der Sinn der eleusinischen Mysterien. Alles muss sich der jungen Persephone nach in den himmlischen Tod stürzen, aus dem die Gottheit aufersteht."
- 69 Spring, S. 50f.
- 70 Matzner, S. 54.
- 71 Der Sprach-Brockhaus: Deutsches Bildwörterbuch für jedermann, 7. durchgesehene Auflage (Wiesbaden: F. A. Brockhaus, 1968), S. 119.
- 72 Der Sprach-Brockhaus, S. 290.
- 73 Der Sprach-Brockhaus, S. 290.
- 74 Steven C. Schaber, "Novalis' Theory of the Work of Art as Hieroglyph," in Germanic Review, 48(1973), No. 1, S. 37.
- 75 Matzner, S. 92.
- 76 Vgl. Mähl, "Friedrich von Hardenberg (Novalis)", S. 201: "In einer gegenüber den früheren philosophischen Studien spürbar verwandelten Sprache will Novalis sagen, dass wir uns in einer empirischen Welt befinden, in einer gegenständlichen Welt der Erscheinungen, die uns vertraut und allzu bekannt vorkommt. Dass alles Irdische nur Hinweis, nur Hieroglyphe für etwas Höheres, Geistiges, Unsichtbares ist, das sich hinter ihm verbirgt - dieses Geheimnis der Welt, das sich dem Philosophen unter "transcendentalem Gesichtspunct" erschliesst /.../, ist verlorengegangen. Insofern leben wir in einer 'entfremdeten' Welt."

77 Vgl. Strich, Mythologie I, S. 475. Er macht darauf aufmerksam, dass in "diesen Gesprächen" "die Naturansichten der alten Mythologie, Fichtes, Schellings und Ritters einander gegenüber" gestellt werden, "aber immer wieder auf die Ansicht des Dichters, das gefühlsmässige Erlebnis der Natur, zurückführen".

78 Paschek, Der Einfluss Jacob Böhmes, S. 221.

79 Matzner, S. 12.

80 Matzner, S. 20f.

81 Matzner, S. 23f.

Vgl. auch Ludwig Kleeberg, "Studien zu Novalis. (Novalis und Eckartshausen.)," in Euphorion, 23(1921), S. 610. Kleeberg hat gezeigt, dass Eckartshausen, dessen Werk Novalis kannte, oft ähnliche Gedanken formuliert hat, wie unser Dichter. Eckartshausens Naturauffassung erinnert an die von Novalis:

Eckartshausen begreift das Universum als einen sichtbaren Ausdruck göttlicher Gedanken. "Die mittelbar wirkende Kraft der Gottheit in dieser Körperwelt ist die Natur. Wer die Gottheit von der Natur entfernen will, entfernt die Seele vom Körper".

Vgl. damit folgende Zeilen aus dem Lied von Astralis:

⟨Eins in allem und alles im Einen
Gottes Bild auf Kräutern und Steinen
Gottes Geist in Menschen und Tieren
Dies muss man sich zu Gemüte führen. (I, 318)⟩

Vgl. dazu Strich, Mythologie II, S. 71, in Bezug auf Loeben, dessen 'romantische Weltanschauung' "sich an Novalis gebildet hat. Die irdische Welt ist nur ein Symbol der Geisterwelt. Die Dinge sprechen eine Hieroglyphensprache. Aber diese Sprache soll verständlich werden."

82 Matzner, S. 25.

- 83 Schaber, S. 38. Vgl. Kleeberg, S. 633 - 35.
- 84 Willson, S. 153.
- 85 Willson, S. 153.
- 86 Mähl, Die Idee des goldenen Zeitalters, S. 418.
- 87 Vgl. Schaber, S. 39.
- 88 Vgl. II, S. 571: "Die erste Kunst ist Hieroglyphistik."
- 89 Schaber, S. 37.
- 90 Rehm, S. 40.
- 91 Rehm, S. 52.
- 92 Rehm, S. 52. Rehm zitiert nach III, 266,
No. 137.
- 93 Rehm, S. 52.
- 94 Rehm, S. 52f. Vgl. Johannes I, No. 1: "Im Anfang war das Wort und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort."
- 95 Rehm, S. 53.
- 96 Weber, S. 8.
- 97 Schon der Name "Sylvester" symbolisiert seine Naturverbundenheit.
Vgl. Walzel zu diesem Gespräch:

Da reden miteinander ein Mensch, dem äussere, und ein Mensch, dem innere Erfahrung Antwort auf die Rätselfragen des Daseins gegeben hat. Den einen haben Kunst und Geschichte die Natur kennen gelehrt; die Beschäftigung mit der Natur hat ihn dahin geführt, wohin der andere durch "Lust und Begeisterung der Sprache" gelangt ist, d. h. als geborener Dichter. Zwei Seiten von Hardenbergs eigenem Wesen sind da umgesetzt in zwei Menschen. (S. 87)

- 98 Vgl. Frauenlobs Theater, "Guido," S. 341.

- 99 Heine, S. 150f.
- 100 Vgl. Heine, S. 150.
- 101 Heine, S. 150.
- 102 Heine, S. 151.
- 103 Heine, S. 151. Vgl. Mähl, Die Idee des goldenen Zeitalters, S. 418f.
- 104 Heine, S. 151.
- 105 Lotosbl. I, S. 116.
- 106 Lotosbl. I, S. 132f.
- 107 Lotosbl. I, S. 200f.
- 108 Lotosbl. I, S. 287f.
- 109 Lotosbl. I, S. 229.
- 110 Lotosbl. II, S. 194.
- 111 Lotosbl. II, S. 204.
Vgl. auch Lotosbl. II, S. 205:
- Alles, was vom Inneren, was vom Göttlichen ergriffen ist, redet in Bildern; darum gestaltet sich dem Geiste die ganze Natur in Bildern; darum ist der Traum eine Gallerie von Bildern; darum schwimmt eine Bilderwelt auf dem Strome der Musik; darum ist im Orient der Ursprung der grossen Bildersprache der Poesie.
- 112 Lotosbl. II, S. 208.
- 113 Lotosbl. II, S. 209f.
- 114 Lotosbl. II, S. 234.
Vgl. III, S. 419, No. /776./: "Die wirckliche Natur ist nicht die ganze Natur."
- 115 Vgl. I, S. 326; und "Guido," S. 248.

- 116 Vgl. Lotosbl. II, S. 209f.
Vgl. Strich, Mythologie I, S. 466: "Die Pflanzen, Tiere, Steine und Elemente sind geschichtliche Wesen. Die Natur ist eine versteinerte Zauberstadt." Vgl. Novalis, III, S. 564, No. 65.
- 117 Vgl. I, S. 311f. (Klingsohrmärchen) und I, S. 342.
- 118 Vgl. Matzner, S. 20f. Zum 'Zauberer' wird der Dichter. Vgl. Janke, S. 34, Anm. 1: "Bei Loeben wird der Begriff der Zaubersprache lebendig, die im reinen Laut das Wesen des Angesprochenen offenbart. Vgl. Guido, 98/99 (Magie der Natur und Sprache), 50, 109 (Gedichte als Zauberformeln), 196 (Sprache als Verklärungsorgan), 48 (der Dichter bezaubert), 100 (Gesanges Zauber macht), 124 (mit Zauberton singen), 163, 350 (ich weiss nun, dass ich der Zauberer bin - der junge Heinrich Frauenlob)."
- 119 Vgl. Windfuhr, S. 22; Matzner, S. 11f.
Vgl. Paschek, Der Einfluss Jacob Böhmes, S. 219ff. Auch las Novalis bei Paracelsus von den 'Signaturen'. Vgl. Stieghahn, S. 40. Vgl. Janke, S. 41ff. in Bezug auf Loeben.
- 120 Rehm, S. 39.
- 121 Vgl. Spring, S. 49
Siehe auch Kleeberg, S. 630 und S. 607: "'Erinnerung ist Seelenwirklichkeit, nicht ein blosses ideales Ding, das nur ein Geschöpf der Phantasie ist.' (Eck/artshausen/.)"
- 122 Heine, S. 151.
- 123 Heine, S. 151f., vgl. auch S. 152, Anm. 98, und II, S. 536, No. 47.
- 124 Vgl. Mähl, "Friedrich von Hardenberg (Novalis)," S. 209, in Bezug auf Novalis.
Vgl. Lotosbl. I, S. 228f.:

So wird der Mensch in seiner Liebe, Sehnsucht und Begeisterung der Schöpfer einer höheren Welt auf Erden, einer Atmosphäre der Freiheit mit der er diese Erde Flügeln gleich umgibt, und zu der alles, was in ihm gut und rein ist,

emporsteigt: und durch dieselbe erzeugt er in sich das alte Sehnen und den Blick in jene Welt, der er von ewigher angehört.

- 125 Reiff, S. 216.
- 126 Reiff, S. 216f.
- 127 Reiff, S. 216, 225. Viele Hinweise zu Ovid befinden sich in Mähls Die Idee des goldenen Zeitalters.
- 128 Kummer, S. 76, vgl. S. 103. Vgl. auch Pissin, S. 13.
- 129 Mähl, Die Idee des goldenen Zeitalters, S. 418.
- 130 Zitiert nach Ziolkowski, S. 321. Kursivschrift nicht übernommen.
- 131 Ziolkowski, S. 321.
- 132 Matzner, S. 142.
- 133 Schulz, S. 716.
- 134 Janke, S. 51.
- 135 Vgl. Janke, S. 34f.: "Das Märchen ist der Raum der Verwandlungen. In der Verwandlung sind Menschen und Dinge, Natur und Verstand eins. Zugleich aber leistet das Märchen noch ein Letztes: es vermag den Hörer wie den Erzähler mitzuverwandeln." Vgl. Strich, Mythologie I, S. 468f.: "So hat auch Novalis den Traumcharakter des Märchens, den schon Wieland und Herder gesehen hatten, bemerkt. Hatten aber jene das Traumhafte nur in die Form gesetzt, so machte Novalis den Traum auch zum Inhalte des Märchens und sprach ihm Wahrheit zu."
- 136 Albert Béguin, Traumwelt und Romantik: Versuch über die romantische Seele in Deutschland und in der Dichtung Frankreichs, hrsg. u. mit einem Nachw. versehen von Peter Grotzer, aus dem Französischen übertragen von Jürg Peter Walser (Bern und München: Francke Verlag, 1972), S. 240.
- Hillmann hat auf die "Akausalität oder magische Kausalität" in den Verwandlungen im H.v.O., besonders in Heinrichs "Traumwelt" hingewiesen (S. 477).

137 Béguin, S. 240. Vgl. auch Heine, S. 103. Er weist auf das Fragment hin: "Wir sind dem Aufwachen nah, wenn wir träumen, dass wir träumen" (II, 416, No. 16). Heine kommentiert aufschlussreich:

Heinrich ist dem Aufwachen im doppelten Sinne nahe: vordergründig dem Aufwachen in die Realität, "als ihn plötzlich die Stimme seiner Mutter weckte" (197), und in einem tieferen Sinne dem Aufwachen in die transzendente Welt, als ihn die blaue Blume "weckte" (197).

138 Béguin, S. 241. Er weist auch auf folgendes Fragment hin:

Der Traum ist oft bedeutend und prophétisch, weil er eine Naturseelenwirckung ist - und also auf Associationenordnung beruht - Er ist, wie die Poësie bedeutend - aber auch darum unregelmässig bedeutend - durchaus frey.
(III, 452, No. 959)

139 Vgl. Heine, S. 132.

140 Samuel, S. 295.

141 Hiebel, "Zur Interpretation der 'Blauen Blume' des Novalis," S. 333. Zur Mythologie des Novalis vgl. Fritz Strich, Mythologie I, S. 457 - 480 und Mythologie II, S. 62 - 70.

142 Willson, S. 167.

143 Vgl. u. a. Willson, S. 19f. und S. 54ff.

144 Huber, S. 126.

145 Albert Reble, "Märchen und Wirklichkeit," in DVJ, 19(1941), S. 109.

146 Roos, S. 268.

147 Rehm, S. 73f.

Vgl. Matzner, S. 55, hinsichtlich der Einstellung Loebens: "Der Glaube an die ursprüngliche Harmonie /.../, die die Menschheit durch Entfernung vom Göttlichen selbstverschuldet verloren hat, lässt ihm die Schöpfung wie einen zerbrochenen Tempel erscheinen. Matzner bezieht sich auf Lotosbl. I, S. 45.

148 Rehm, S. 79. Vgl. I, S. 101, Rehm verweist auch auf II, S. 571, No. 214.

149 Rehm, S. 81.

150 Rehm, S. 82.

151 Rehm, S. 83.

152 Rehm, S. 84. Vgl. Strich in Bezug auf die L.z.S., Mythologie I, S. 472f.

153 Vgl. Strich, Mythologie II, S. 68, in Beziehung auf die geplante Wiederkehr von Astralis nach jedem Kapitel, "wodurch die unsichtbare Welt mit dieser sichtbaren in ewiger Verknüpfung geblieben wäre. Das Märchen verwirklicht sich. Mit dem Tode Mathildens ist das für die neue Welt notwendige Opfer gebracht. Sie ist die Mutter, das Herz der Welt, Maria, die Mutter Gottes. Ihr Kind ist die Urwelt, die goldene Zeit am Ende. Hier ist die christliche Religion mit der heidnischen ausgesöhnt."

Vgl. "Guido," S. 250f.: "Es hat mich von jeher über die Maassen geärgert und verdrossen, dass man jenes Zeit=Alter, welches man das griechische zu nennen pflegt, unserer neuen christlichen Welt zum Gegensatz macht, und nicht darauf kommen will, dass in dieser neuen Welt die frühere vollendet und begründet worden ist."

154 Heftrich, S. 86. Ziolkowski, S. 321.

155 Vgl. Heftrich, S. 86f.

156 Heftrich, S. 87.

157 Heftrich, S. 87f. Vgl. I, S. 195f.

158 Heftrich, S. 87f.

159 Heine, S. 91. Er belegt die Auffassung mit I, S. 211.

- 160 Heftrich, S. 88.
- 161 Hans-Joachim Mähl, "Novalis und Plotin: Untersuchungen zu einer neuen Edition und Interpretation des >Allgemeinen Brouillon<," in Novalis: Beiträge, S. 357ff. Es handelt sich hier um eine gekürzte Wiedergabe einer Arbeit, die zuerst im Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, 1963, erschienen ist.
- 162 Vgl. Kleeberg, etwa S. 630.
- 163 Mähl, "Novalis und Plotin," S. 373f.
- 164 Mähl, "Novalis und Plotin," S. 374.
- 165 Heftrich, S. 88; vgl. I, S. 195.
- 166 Heftrich, S. 88; vgl. I, S. 196f.
- 167 Heftrich, S. 89.
- 168 Heftrich, S. 90.
- 169 Heftrich, S. 90.
Vgl. Heine, S. 102. Dieser Autor interpretiert die Traumvorgänge in der Höhle mit Hinsicht auf die "Verwandlung" wie folgt:

Eine "heilige Stille" macht die Höhle, in der "nicht das mindeste Geräusch" das "herrliche Schauspiel" eines goldglänzenden Springquells stört, zum Sakralraum, in dem das Ritual der Verwandlung vollzogen wird. Das Element der Verwandlung ist das Wasser.

Heinrichs wunderbares Bad nennt Heine eine 'spirituelle Taufe' und erfasst die "'Auflösung reizender Mädchen'" als einen Verwandlungsvorgang:

Da sich diese reizenden Traumbilder nicht nur für, sondern vor allem "an" Heinrich 'versinnlichen', ist er selbst in diese Verwandlung hineingenommen.

Vgl. I, S. 196f.

- 170 Lotosbl. II, S. 217.
- 171 Lotosbl. II, S. 218.
- 172 Lotosbl. II, S. 214.
- 173 Matzner, S. 148.
- 174 Lotosbl. II, S. 211ff.
- 175 Lotosbl. II, S. 224.
- 176 Lotosbl. II, S. 232f. Vgl. I, S. 101 u. S.318.
- 177 Haywood, S. 143f.
- 178 Heine, S. 142.
- 179 Heine, S. 143.
- 180 Janke weist auf eine andere Vordeutung hin (Guido, 148f.), als Guido, "ein Pilgersmann", zum "Stadtthor" von Nürnberg eingeht: "Nürnberg ist die erste Station des Ganges in die Verklärung." (S. 59) Zweifellos ist die Ankunft in Nürnberg eine wichtige Station auf Guidos Pilgerfahrt, doch beginnt sie schon mit der Abreise von der Insel, zumal wir bereits an dieser Stelle durch Ambrosius auf die Mission des Dichters Guido vorbereitet werden. (Guido, 42)
- 181 A. Leslie Willson, "The Blaue Blume: A New Dimension," in The Germanic Review, 34(1959-60), S. 51.
- 182 Heftrich, S. 172, Anm. 102, entwirft in diesem Zusammenhang, sich auf Jutta Hecker berufend, einen höchst bedeutsamen Gesichtspunkt: "Erst durch Heines 'Romantische Schule' werde der Blauen Blume der Weg zur Popularität gewiesen. Es sei Heines Werk, das Symbol des Karfunkels verdrängt und fast ausgelöscht zu haben zugunsten des Symbols der Blauen Blume."

Anmerkungen zur Schlussbetrachtung

- ¹ Franz Schultz, Klassik und Romantik der Deutschen, II. Teil: Wesen und Form der klassisch=romantischen Literatur, Epochen der deutschen Literatur: Geschichtliche Darstellungen, Bd. IV, Zweiter Teil (Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1940), S. 404.
- ² Richard Benz, S. 97 - 100.
- ³ Richard Benz, S. 98.
- ⁴ Richard Benz, S. 99.
- ⁵ Kollmann, S. 19.
- ⁶ Kollmann, S. 20.
- ⁷ Vgl. Strichs (Mythologie II, S. 72f.) mythologische Interpretation dieses Märchens und der beiden anderen.
- ⁸ Otto Heinrich Graf von Loeben, Gedichte, ausgewählt und herausgegeben von Raimund Pissin, Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, Dritte Folge No. 15 (Berlin: B. Behr's Verlag, 1905; Kraus Reprint, Nendeln/Liechtenstein: 1968).
- ⁹ Pissin, Einleitung zu Gedichte, S. XVII.
Vgl. Pissin, Otto Heinrich Graf von Loeben, S. 314: "Drei bis vier Dutzend wirklich gelungener Lieder aus der grossen Menge der Loebenschen Produktion auszuscheiden ist kein aussichtsloses Beginnen, und um weniger denn ein halbes Hundert guter Gedichte hätte man dem Dichter seine ganze Belletristik zu verzeihen.
- ¹⁰ Kummer, S. 84.
Vgl. Pissin, Otto Heinrich Graf von Loeben, S. 312, Anm. 1.
- ¹¹ Kummer, S. 92.

¹² Pissin, Otto Heinrich Graf von Loeben, S. 311.

¹³ Matzner, S. 272.

¹⁴ Janke, S. 23.

Vgl. auch Hans-Wilhelm Dechert, "Loebens Novalis-Handschriften: Eine Ergänzung zur Geschichte des Nachlasses Friedrich von Hardenbergs," in DVJ, 44(1970), S. 171, Anm. 3: "Wenngleich es dabei kaum einen Zweifel an dem dichterischen Rang der in der Nachfolge des Novalis entstandenen Produkte des ›Novalisten‹ Loeben gibt, so bedürfte es doch gewiss einer erneuten kritischen Würdigung des fast ausnahmslos als romantischen Süßling oder Schafspoeten abgetanen Loeben. Vor allem verdienten wohl seine literaturkritischen Arbeiten mehr Beachtung.

¹⁵ Otto Heinrich Graf von Loeben, Deutsche Worte über die Ansichten der Frau v. Staël von unserer poetischen Litteratur in ihrem Werk über Deutschland (Heidelberg: Mohr und Zimmer, 1814).

¹⁶ Pissin, Otto Heinrich Graf von Loeben, S. 281f. Loeben, Deutsche Worte, S. 150 - 52.

¹⁷ Werner Vordtriede, Novalis und die französischen Symbolisten: Zur Entstehungsgeschichte des dichterischen Symbols (Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1963).

¹⁸ Pissin, S. 96.

¹⁹ Pissin, S. 98.

²⁰ Isidorus Orientalis (Otto Heinrich Graf von Loeben), Guido, hrsg. und mit einer Einführung von Gerhard Schulz, Seltene Texte aus der deutschen Romantik, Band 3 (1808; Reprint Bern, Frankfurt am Main, Las Vegas: Peter Lang, 1979).

²¹ Jens Baggesen, Hrsg., Der Karfunkel oder Klingklingel-Almanach: Ein Taschenbuch für vollendete Romantiker und angehende Mystiker. Auf das Jahr der Gnade 1810, hrsg. und mit einer Einführung von Gerhard Schulz, Seltene Texte aus der deutschen Romantik, Band 4 (1809; Reprint Bern, Frankfurt am Main, Las Vegas: Peter Lang, 1978).

²² Vgl. Schulz, Einleitung zu Guido, S. 11*.

Bemerkungen

Novalis' "Schriften" werden innerhalb der Arbeit mit römischer Bandzahl und arabischer Seitenzahl und im gegebenen Falle mit der Fragment-Nummer angeführt.

Die 'dritte, nach den Handschriften ergänzte, erweiterte und verbesserte Auflage' des ersten Bandes der "Schriften" aus dem Jahre 1977 konnte leider nicht mehr berücksichtigt werden.

Loebens "Guido" (1808) wird mit dem Titel und der betreffenden Seitenzahl innerhalb der Arbeit angeführt.

Eckige Klammern /.../ innerhalb von Zitaten kennzeichnen Auslassungen oder Ausführungen der Verfasserin dieser These.

Bibliographie

Otto Heinrich Graf von Loeben (Isidorus Orientalis)

Werke (Auswahl)

- Orientalis, Isidorus (Otto Heinrich Graf von Loeben).
Guido. Mannheim: Schwan und Götze, 1808.
- Orientalis, Isidorus (Otto Heinrich Graf von Loeben).
Guido. Hrsg. und mit einer Einführung von Gerhard
Schulz. Seltene Texte aus der deutschen Romantik,
Band 3. Faksimiledruck nach der Ausgabe Mannheim,
1808; Bern, Frankfurt am Main, Las Vegas: Peter
Lang, 1979.
- Isidorus (Otto Heinrich Graf von Loeben). Der Schwan:
Poesieen aus dichterischer Jugend. Leipzig: Georg
Joachim Göschen, 1816.
- Loeben, Otto Heinrich Graf von. Gedichte. Ausgewählt
und hrsg. von Raimund Pissin. Deutsche Literatur-
denkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, No. 135,
Dritte Folge No. 15. Nachdruck der Ausgabe Berlin
1905; Nendeln/Liechtenstein: Kraus, 1968.
- Isidorus (Otto Heinrich Graf von Loeben), Hrsg. und
Beitragender. Die Hesperiden. Blüten und Früch-
te aus der Heimath der Poesie und des Gemüths.
Leipzig: Georg Joachim Göschen, 1816.
- Isidorus (Otto Heinrich Graf von Loeben). Lotosblätter.
Fragmente von Isidorus. Erster Theil. Bamberg
und Leipzig: Carl Friedrich Kunz, 1817.
- Isidorus (Otto Heinrich Graf von Loeben). Lotosblätter.
Fragmente von Isidorus. Zweiter Theil. Bamberg
und Leipzig: Carl Friedrich Kunz, 1817.
- Isidorus (Otto Heinrich Graf von Loeben). Deutsche Wor-
te über die Ansichten der Frau v. Staël von unserer
poetischen Litteratur in ihrem Werk über Deutsch-
land. Heidelberg: Mohr und Zimmer, 1814.

Friedrich von Hardenberg (Novalis)

Werkausgaben

Novalis Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Zweite nach den Handschriften ergänzte, erweiterte und verbesserte Auflage in vier Bänden.

I. Band: Das dichterische Werk. Hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel unter Mitarbeit von Heinz Ritter und Gerhard Schulz. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1960.

II. Band: Das philosophische Werk I. Hrsg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1960.

III. Band: Das philosophische Werk II. Hrsg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1960.

IV. Band: Tagebücher, Briefwechsel, Zeitgenössische Zeugnisse. Hrsg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1975.

Novalis Schriften. Im Verein mit Richard Samuel hrsg. von Paul Kluckhohn. Nach den Handschriften ergänzte und neugeordnete Ausgabe. Leipzig: Bibliographisches Institut, 1929. 4 Bände.

Novalis Schriften. Hrsg. von J. Minor. Jena: Eugen Diederichs, 1907. 4 Bände.

Novalis Werke. Hrsg. und kommentiert von Gerhard Schulz. Beck's kommentierte Klassiker. München: C. H. Beck, 1969.

Wissenschaftliche Literatur

Albertsen, Leif Ludwig. "Novalismus." In GRM, 17(1967-68), 272-85.

Baggesen, Jens, Hrsg. und Beitragender. Der Karfunkel oder Klingklingel-Almanach: Ein Taschenbuch für vollendete Romantiker und angehende Mystiker. Auf das Jahr der Gnade 1810. Hrsg. und mit einer Einführung von Gerhard Schulz. Seltene Texte aus der deutschen Romantik, Band 4. Faksimiledruck nach

der Ausgabe von Tübingen, 1809; Bern, Frankfurt am Main, Las Vegas: Peter Lang, 1978.

- Béguin, Albert. "Der Morgenstern (Novalis)." In A. B. Traumwelt und Romantik: Versuch über die romantische Seele in Deutschland und in der Dichtung Frankreichs. Hrsg. u. mit einem Nachw. versehen von Peter Grotzer. Aus dem Französischen übertragen von Jürg Peter Walser. Bern und München: Francke Verlag, 1972, S. 236-63.
- Benz, Richard. Märchen=Dichtung der Romantiker: Mit einer Vorgeschichte. Gotha: Verlag von Friedrich Andreas Perthes, 1908.
- Bohrer, Karl Heinz. "Der Mythos vom Norden: Studien zur romantischen Geschichtsprophetie." Diss. Heidelberg 1961.
- Brockhaus. 17. Auflage, Bd. 7. Wiesbaden: F. A. Brockhaus, 1969.
- Brockhaus. 17. Auflage, Bd. 16. Wiesbaden: F. A. Brockhaus, 1973.
- Bulfinch, Thomas. Bulfinch's Mythology. New York: Thomas Y. Crowell, 1970.
- Busch, Ernst. "Die Idee des göttlichen Seins und seine Entfaltung in der Welt nach der romantischen Naturmystik." In DVJ, 19(1941), 33-69.
- Cardinal, Roger. "Werner, Novalis and the Signature of Stones." In Deutung und Bedeutung: Studies in German and Comparative Literature: Presented to Karl-Werner Maurer. Ed. B. Schludermann et al. The Hague - Paris: Mouton, 1973, S. 118-33.
- Cirlot, Juan Eduardo. A Dictionary of Symbols. Trans. Jack Sage. London: Routledge and Kegan Paul, 1962.
- Dechert, Hans-Wilhelm. "Loebens Novalis-Handschriften: Eine Ergänzung zur Geschichte des Nachlasses Friedrich von Hardenbergs." In DJV, 44(1970), 171-84.
- Diez, Max. "Novalis und das allegorische Märchen." In Novalis: Beiträge zu Werk und Persönlichkeit Friedrich von Hardenbergs. Wege der Forschung,

- CCXLVIII. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1970, S. 131-59. Aus "Metapher und Märchengestalt." In PMLA, 48(1933), 74-77 und 488-507.
- Feilchenfeld, Walter. Der Einfluss Jacob Böhmes auf Novalis. Germanische Studien, Heft 22. Nachdruck der Ausg. Berlin 1922. Nendeln/Liechtenstein: Kraus, 1967.
- Gäde, Ernst-Georg. Eros und Identität: Zur Grundstruktur der Dichtungen Friedrich von Hardenbergs (Novalis). Marburger Beiträge zur Germanistik, Bd. 48. Marburg: N. G. Elwert Verlag, 1974.
- Hamilton, Edith. Mythology. 1940; rpt. New York and Scarborough, Ontario: New American Library, 1969.
- Haym, Rudolf. "Weiterentwicklung der romantischen Poesie durch Novalis." In R. H. Die Romantische Schule: Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes. 4. Auflage. Besorgt von Oskar Walzel. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1920, S. 377-446.
- Haywood, Bruce. Novalis. The Veil of Imagery: A Study of the Poetic Works of Friedrich von Hardenberg. Diss. Cambridge 1956. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1959.
- Hecker, Max. "Der Romantiker Graf Loeben als Goetheverehrer." Jahrbuch der Goethegesellschaft, Bd. 15. Weimar: 1929, S. 69-79.
- Heftrich, Eckhard. Novalis: Vom Logos der Poesie. Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, 4. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1969.
- Heine, Roland. Transzendentalpoesie: Studien zu Friedrich Schlegel, Novalis und E. T. A. Hoffmann. Abhandlungen zur Kunst-, Musik-, und Literaturwissenschaft, Bd. 144. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1974.
- Hiebel, Friedrich. Novalis: Der Dichter der blauen Blume. München: Leo Lehnen Verlag, 1951.

- . Novalis: German Poet - European Thinker - Christian Mystic. University of North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literatures, No. 10. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1954.
- . "Zur Interpretation der 'Blauen Blume' des Novalis." In MDU, 43(1951), 327-34.
- Hillmann, Heinz. In einem unveröffentlichten Kapitel seiner Habilitationsschrift Bildlichkeit der deutschen Romantik. Frankfurt am Main: Athenäum, 1971.
- Huber, Adolf. "Studien zu Novalis mit besonderer Berücksichtigung der Naturphilosophie." Euphorion. Ergänzungsheft 4, 1899, S. 90-132.
- Janke, Stefanie. Isidorus Orientalis: Ein Beitrag zur Wesensbestimmung der deutschen Spätromantik. Diss. Köln 1957. Köln: Walter Kleikamp, 1962.
- Kleeberg, Ludwig. "Studien zu Novalis. (Novalis und Eckartshausen)." In Euphorion, 23(1921), 603-39.
- Kleines Literarisches Lexikon. Autoren I. Von den Anfängen bis zum 19. Jahrhundert. I. Band. Vierte, neu bearbeitete und stark erweiterte Auflage. In Fortführung der von Wolfgang Kayser besorgten zweiten und dritten Auflage herausgegeben von Horst Rüdiger und Erwin Koppen. Sammlung Dalp, Band 15. Bern und München: Francke Verlag, 1969.
- Kluckhohn, Paul. Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik. Halle, 1922; 3. Auflage. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1966.
- Kollmann, Fritz. "Novalis' Heinrich von Ofterdingen und der 'Guido' des Grafen von Loeben." Jahresbericht der deutschen k. k. Staats-Realschule in Budweis. Budweis: 1915, S. 3-28.
- Kummer, Herbert. Der Romantiker Otto Heinrich Graf von Loeben und die Antike. Hermaea: Ausgewählte Arbeiten aus dem deutschen Seminar zu Halle, XXV. Halle (Saale): Max Niemeyer Verlag, 1929.
- Larousse Encyclopedia of Mythology. Trans. Richard Aldington and Delano Ames. Introd. Robert Graves. London: Batchworth Press, 1959.

Mähl, Hans-Joachim. Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis: Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen. Probleme der Dichtung: Studien zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 7. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1965.

-----". "Friedrich von Hardenberg (Novalis)." In Deutsche Dichter der Romantik: Ihr Leben und Werk. Hrsg. Benno von Wiese. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1971, S. 190-224.

-----". "Novalis und Plotin: Untersuchungen zu einer neuen Edition und Interpretation des >Allgemeinen Brouillon<." In Novalis: Beiträge zu Werk und Persönlichkeit Friedrich von Hardenbergs. Wege der Forschung, Bd. CCXLVIII. Hrsg. Gerhard Schulz. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1970, S. 357-423. Es handelt sich hier um eine gekürzte Wiedergabe einer Arbeit, die zuerst im Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, 1963, S. 139-250 erschienen ist.

Matzner, Gertraud. "Das prosaepische Werk des Grafen Otto Heinrich von Loeben." Diss. /Masch./ Wien 1953.

Nivelle, Armand. Frühromantische Dichtungstheorie. Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1970.

-----". "Das Bild des Menschen bei Novalis." In Stoffe/Formen/Strukturen: Studien zur deutschen Literatur. Hrsg. Albert Fuchs und Helmut Motekat. München: Max Hueber Verlag, 1962, S. 274-83.

-----". "Der symbolische Gehalt des 'Heinrich von Ofterdingen'." In Revue des Langues Vivantes, 16 (1950), 404-427.

Obenauer, Karl Justus. Das Märchen: Dichtung und Deutung. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1959.

Otto, Walter F. Dionysos: Mythos und Kultus. 3. Auflage. Frankfurter Studien zur Religion und Kultur der Antike, IV. 1933; Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1960.

- Paschek, Carl. Der Einfluss Jacob Böhmes auf das Werk Friedrich von Hardenbergs (Novalis). Diss. Bonn 1966. Bonn: Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, 1967.
- ". "Novalis und Böhme: Zur Bedeutung der systematischen Böhmelektüre für die Dichtung des späten Novalis." In Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, 1976, 138-67.
- Pissin, Raimund. Otto Heinrich Graf von Loeben (Isidorus Orientalis): Sein Leben und seine Werke. Berlin: B. Behr's Verlag, 1905.
- Pough, Frederick H. A Field Guide to Rocks and Minerals. The Peterson Field Guide Series, 3rd. ed., 7. Boston: Houghton Mifflin, 1960.
- Reble, Albert. "Märchen und Wirklichkeit." In DVJ, 19 (1941), 70-110.
- Rehm, Walther. "Novalis." In Orpheus. Der Dichter und die Toten: Selbstdeutung und Totenkult bei Novalis - Hölderlin - Rilke. Düsseldorf: L. Schwann Verlag, 1950, S. 15-148.
- Reiff, Paul. Die Ästhetik der deutschen Frühromantik. Ed. T. Geissendoerfer. Illinois Studies in Language and Literature. Vol. XXXI, No. 1-2. Urbana: The Univ. of Illinois Press, 1946.
- Ritter, Heinz. Der unbekanntete Novalis: Friedrich von Hardenberg im Spiegel seiner Dichtung. Göttingen: Sachse und Pohl Verlag, 1967.
- Roeder, Arbo von. Dialektik von Fabel und Charakter: Formale Aspekte des Entwicklungsromans im neunzehnten Jahrhundert. Das wissenschaftliche Arbeitsbuch, VI/7. Tübingen: Elly Huth, 1968.
- Roos, Jacques. Aspects Littéraires du Mysticisme Philosophique et l'Influence de Boehme et de Swedenborg au début du Romantisme: William Blake - Novalis - Ballanche. Strasbourg: Éditions P.-H. Heitz, 1951.
- Samuel, Richard. "Novalis. Heinrich von Ofterdingen." In Der deutsche Roman: Vom Barock bis zur Gegenwart. Hrsg. Von Benno von Wiese. Düsseldorf: August Bagel Verlag, 1965, Bd. I, S. 252-300.

- Schaber, Steven C. "Novalis' Theory of the Work of Art as Hieroglyph." In Germanic Review, 48(1973), No. 1, 35-43.
- Schmid, Martin Erich. Novalis: Dichter an der Grenze zum Absoluten. Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 3. Folge 26. Heidelberg: Carl Winter, 1976.
- Schultz, Franz. Klassik und Romantik der Deutschen, II. Teil: Wesen und Form der klassisch-romantischen Literatur. Epochen der deutschen Literatur: Geschichtliche Darstellungen, Bd. IV, Zweiter Teil. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1940.
- Spence, Lewis. Encyclopedia of Occultism: A Compendium of Information on the Occult Sciences, Occult Personalities, Psychic Science, Magic, Demonology, Spiritism, Mysticism and Metaphysics. New Hyde Park, N. Y.: University Books, 1960.
- Speyer, Wolfgang. "Das entdeckte heilige Buch in Novalis' Gedicht An Tieck." In Arcadia, 9(1974), H. 1, 39-47.
- Sprach-Brockhaus, Der. Deutsches Bildwörterbuch für jedermann. 7. durchgesehene Auflage. Wiesbaden: F. A. Brockhaus, 1968.
- Spring, Powell. Novalis, Pioneer of the Spirit. Winter Park, Florida: Orange Press, 1946.
- Stieghahn, Joachim. Magisches Denken in den Fragmenten Friedrichs von Hardenberg (Novalis). Diss. F. U. Berlin 1964. Berlin: Druck Ernst Reuter Gesellschaft, 1964.
- Stopp, Elisabeth. "'Übergang vom Roman zur Mythologie': Formal Aspects of the Opening Chapter of Hardenberg's Heinrich von Ofterdingen, Part II." In DVJ, 48(1974), No. 2, 318-41.
- Strich, Fritz. Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner. Nachdruck der Ausgabe Halle an der Saale 1910. Bern und München: Francke Verlag, 1970, 2 Bände.

- Unger, Rudolf. "Das Wort 'Herz' und seine Begriffssphäre bei Novalis: Umriss einer Bedeutungsentwicklung." In Novalis: Beiträge zu Werk und Persönlichkeit Friedrich von Hardenbergs. Wege der Forschung, CCXLVIII. Hrsg. von Gerhard Schulz. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1970, S. 160-73. Zuerst in "Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen," Philol.-histor. Klasse, 2. Bd. (1937-39). Göttingen: 1939, S. 87-98.
- Voerster, Erika. Märchen und Novellen im klassisch-romantischen Roman. 2. Auflage. Diss. Bonn 1964. Bonn: H. Bouvier, 1966.
- Vordtriede, Werner. Novalis und die französischen Symbolisten: Zur Entstehungsgeschichte des dichterischen Symbols. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1963.
- Walzel, Oskar. "Die Formkunst von Hardenbergs >Heinrich von Ofterdingen<." In Novalis: Beiträge zu Werk und Persönlichkeit Friedrich von Hardenbergs. Wege der Forschung, CCXLVIII. Hrsg. v. Gerhard Schulz. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1970, S. 36-95. Zuerst in GRM, 7(1915-19), S. 403-44 und 465-79.
- Weber, Klaus. "Das Reich der Steine und Metalle in der Dichtung deutscher Romantiker: Ein Beitrag zur Deutung des romantischen Symbolismus." Diss. Köln 1953.
- Wetzels, Walter D. "Klingsohrs Märchen als Science Fiction." In MDU, 65(1973), 167-75.
- Willson, A. Leslie. A Mythical Image: The Ideal of India in German Romanticism. Durham, N. C.: Duke University Press, 1964.
- . "The Blaue Blume: A New Dimension." In The Germanic Review, 34(1959-60), 50-58.
- Windfuhr, Manfred. Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker: Stilhaltungen in der deutschen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts. Germanistische Abhandlungen, 15. Stuttgart: Metzler, 1966.

Zim, Herbert S. and Robert H. Baker. Stars: A Guide to the Constellations, Sun, Moon, Planets, and other Features of the Heavens. Revised Edition. A Golden Nature Guide. New York: Golden Press, 1956.

Ziolkowski, Theodore. "Der Karfunkelstein." In Euphorion, 55(1961), 297-326.