

Wahnsinnige Angst und angstvoller Wahn

Schauerliterarische Emotionsrepräsentation in Ludwig Tiecks *Der Runenberg* und *Liebeszauber*

Jakob Baur und Lars Koch

Ludwig Tieck hat Angst. Ganz ausdrücklich fürchtet er sich davor, wahnsinnig zu werden. Nachdem er in einem Brief an Wilhelm Wackenroder¹ in bildgewaltiger Sprache seinen angstgetriebenen nervlichen Zusammenbruch schildert, der ihn im Anschluss an die nächtliche Lektüre von Carl Grosses Geheimbundroman *Der Genius*² erfasst hatte, reflektiert er seine persönliche Befindlichkeit angesichts der vermeintlichen Ansteckungsgewalt des Schauerromans nochmals explizit: »Dieser Vorfall hat die Besorgniß, die ich Dir schon ehemdem mitgetheilt habe und die mir so fürchterlich ist, daß ich nehmlich w a h n s i n n i g werden möchte, um vieles vermehrt, um vieles wahrscheinlicher gemacht.«³

Zwar fasziniert Tieck – ganz typisch für die romantische Sehnsucht nach schöpferischen Überschreitungen der profanen Alltagswirklichkeit⁴ – Verrücktheit als eine alternative Perspektive, in der das Verhältnis von Mensch und Welt als etwas aufscheint, das nicht selbstverständlich gegeben ist. Allerdings misslingt ihm die Temperierung des Schauers zum ästhetischen Genuss. Dieser kippt in einen psychosomatischen Ausnahmezustand, der kaum vom psychischen Apparat kontrollierbar scheint:

Ich war auf einige Sekunden hin wirklich w a h n s i n n i g. [...] Sobald ich die Augen zumachte, war mir als schwämme ich auf einen Strom, als löste sich mein Kopf ab und schwämme rückwärts, der Körper vorwärts, eine Empfindung die ich sonst noch nie gehabt habe, wenn ich die Augen aufmachte, war mirs, als läg ich in einem weiten Todtengewölbe, drei Särge nebeneinander, ich sehe deutl. die

- 1 Wackenroder, Wilhelm Heinrich: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch Kritische Ausgabe, Band II: Briefwechsel, Reiseberichte, Philologische Arbeiten, Das Kloster Netley, Lebenszeugnisse, hg. von Richard Littlejohns, Heidelberg 1991, S. 47–58.
- 2 Grosse, Carl: *Der Genius*. Aus den Papieren des Marquis C^s von C^{**}, 4 Bde., Halle 1791–1794.
- 3 W.H. Wackenroder: Sämtliche Werke und Briefe, S. 50.
- 4 Vgl. hierzu etwa Schmitz-Emans, Monika: Einführung in die Literatur der Romantik, Darmstadt 2004, S. 36f.

weissen schimmernden Gebeine, alles dehnte sich in eine fürchterliche Länge, alle meine Glieder waren mir selbst fremd geworden und ich erschreckte wenn ich mit der Hand nach meinem Gesichte faßte.⁵

Vor dem Hintergrund des Wackenroder-Briefs kann es wenig überraschen, dass die literarische Kartierung der Kontaktlinie zwischen Kreativität, Wahnsinn und Angst zu den wiederkehrenden, zentralen Themen Tiecks gehört. Bereits seiner frühen Schauererzählung *Abdallah* von 1792 stellt er ein Shakespeare-Zitat aus dem *Somnachtsstraum* voran, das die Verbindung von Wahnsinn und Poesie als eine Epistemologie des Unbekannten und Unbegreiflichen im Sinne von »a fine frenzy«⁶ adressiert. *Abdallah* ist ein Text aus dem Frühwerk, das insgesamt stark unter dem Einfluss der populären Schauerliteratur des späten 18. Jahrhunderts und insbesondere von Grosses *Genius* steht.⁷ Die Erzählung lässt sich darüber hinaus aber auch als eine zunächst noch tentative Umsetzung der poetologischen Überlegungen des jungen Tieck lesen, der Unbestimmtheit der Emotion »Angst« ästhetisch habhaft zu werden und ihr literarisch eine Form zu verleihen. Tiecks schauerliterarische Auseinandersetzung mit den Phänomenen wahnsinnigmachenden Grauens und schreckenerregenden Wahns erreicht dann mit den Märchen *Der Runenberg* (1804/1812) und *Liebeszauber* (1812) einen konsequent gesteigerten Grad der Komplexität und Kunstfertigkeit.⁸ In diesen beiden Texten, so die zentrale These der nachfolgenden Überlegungen, dient poetisierte Angst der literarischen Markierung einer prekären Subjektivität, die sich der eigenen Fragilität mehr und mehr bewusst wird. Der literarisierte

5 W.H. Wackenroder: Sämtliche Werke und Briefe, S. 49.

6 »The poet's eye, in a fine frenzy rolling,/Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven;/And, as imagination bodies forth/The forms of things unknown, the poet's pen/Turns them to shapes, and gives to airy nothing/a local habitation, and a name.« Tieck, Ludwig: »Abdallah. Eine Erzählung«, in: Ders.: Schriften, Band 1: 1789–1794, hg. von Achim Hölter, Frankfurt a.M. 1991, S. 253–447; hier S. 254.

7 Vgl. Kremer, Detlef: »Frühes Erzählen (Auftragsarbeiten, Kunstmärchen)«, in: Claudia Stockinger/Stefan Scherer (Hg.): Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung, Berlin 2011, S. 497f. Ein anderes thematisch exemplarisches und mit faktuellem Anspruch auftretendes Werk der Wahnsinnsschauerliteratur ist Spieß, Christian Heinrich: Biographien der Wahnsinnigen, 4 Bde., Leipzig 1796.

8 Tieck, Ludwig: »Der Runenberg«, in: Ders.: Schriften, Bd. 6: Phantasmus, hg. von Manfred Frank, Frankfurt a.M. 1985, S. 184–209; Tieck, Ludwig: »Liebeszauber«, in: Ders.: Schriften, Bd. 6: Phantasmus, hg. von Manfred Frank, Frankfurt a.M. 1985, S. 210–246. Dass Tiecks Faszination über den »muthwilligen Wahnsinn« einer Transgression »selbsterfundene[r] Gesetze« durch den Menschen kein bloßes Jugendphänomen darstellt, belegt der Vorbericht zur zweiten Lieferung seines *William Lovell*. Vgl. Tieck, Ludwig: »Vorbericht zur zweiten Lieferung«, in: Ders.: Ludwig Tiecks Schriften, Bd. 6: William Lovell. Erster Theil, Berlin 1828, S. v-liv; hier S. xx.

Wahnsinn erscheint dabei als psychischer Resonanzraum der drastischen Denormalisierungserfahrung einer nicht zu kontrollierenden Angst und verweist zugleich auf die Angst des sich selbst fragwürdig gewordenen Subjekts davor, dem Wahnsinn anheimzufallen.

I. Geschichte und Erzählen von Schrecken und Umnachtung – Theoretische Reflexion eines historisch-literarischen Angst-Wahn-Komplexes

Dass ein Text über den Wahnsinn Angst auslösen könnte, oder dass die literarische Angst Leser:innen verrückt machen könnte, ist keine unproblematische Vorannahme. Wenn ein solcher Wahn-Angst-Text dann auch noch im Modus der Fiktion gehalten ist, wie so oft in der Schauerliteratur um 1800, dann stellt sich nicht zuletzt unter literaturtheoretischen Vorzeichen die Frage umso dringlicher, welcher Status der geschriebenen und erlesenen Angst überhaupt aus welchen Gründen zugeordnet werden kann. Unter dem Stichwort des »Fiktionsparadox«⁹ wird seit Jahrzehnten die Emotionalität von Literatur diskutiert.¹⁰ Da das Paradox fiktiver Emotion allerdings seinerseits auf der historischen Prämisse eines inzwischen selbst randständig gewordenen Kognitivismus beruht,¹¹ sei hier eine theoretische Neu-Perspektivierung literarischer Angst vorgeschlagen. Lohnenswert erscheint es, Gefühlsäußerungen im literarischen Text ausgehend von ihrer poetisch-sprachlichen Form als eine schauerliterarische Emotionspraktik des Repräsentierens von Angst zu historisieren.¹² Dabei geht es darum, die vorfindbaren sprachlichen Ausdrucksweisen von Angst in einem literarischen Text nicht einfach als gegeben hinzunehmen, sondern den emotionshistorisch zu kontextualisierenden Prozess des Formens sprachlich-

-
- 9 Vgl. hierzu zuletzt: Konrad, Eva-Maria/Petraschka, Thomas/Werner, Christiana: »The Paradox of Fiction – A Brief Introduction into Recent Developments, Open Questions, and Current Areas of Research, including a Comprehensive Bibliography from 1975 to 2018«, in: *Journal of Literary Theory* 12/2 (2018), S. 193–203.
 - 10 Prominent erstmals in Radford, Colin/Weston, Michael: »How can we be moved by the fate of Anna Karenina?«, in: *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes* 49 (1975), S. 67–93.
 - 11 Vgl. dazu kritisch Vendrell Ferran, Íngrid: »Emotion in the Appreciation of Fiction«, in: *Journal of Literary Theory* 12/2 (2018), S. 204–223.
 - 12 Ausgehend von Scheer, Monique: »Are Emotions a Kind of Practice (and Is That What Makes Them Have a History)? A Bourdieuan Approach to Understanding Emotion«, in: *History and Theory* 51/2 (2012), S. 193–220. Vgl. hierzu auch Haasis, Lucas/Rieske, Constantin: »Historische Praxeologie. Zur Einführung«, in: Dies. (Hg.): *Historische Praxeologie. Dimensionen vergangen Handeln*, Paderborn 2015, S. 7–54; sowie: Baur, Jakob: »Angst machen. Zur Praxeologie von Schauerliteratur um 1800«, in: Angela Genarelli (Hg.): *Doing Genre. Praxeologische Perspektiven auf Gattungen und Gattungsdynamiken*, Berlin/Boston 2024, S. 25–44.

literarischer Muster zu berücksichtigen. Dieser gemäß der neueren Praxistheorie sprachlich und materiell fundierte, wissensbasierte und musterhafte Routinen ausbildende Prozess¹³ manifestiert sich in dem beschreibbaren, hinreichend stabilen Schema einer ›Form‹.¹⁴ In einer historisierenden Anlehnung an den *New Formalism* können solche formalen Muster als historische Emotionspraktiken der Angst konzeptualisiert werden, die die Affordanz besitzen, auf der Ebene des literarischen Textes Angst nachvollziehbar zu repräsentieren und potenziell zu evozieren.¹⁵ Konstitutiv für die sprachliche Kondensation literarisch-formender Emotionssignifikation im Sinne von *Writing Angst* ist dabei eine schemenhafte Unter- und Unbestimmtheit, die eine hinreichende Intelligibilität gewährleisten kann und gleichzeitig einen interpretatorischen Spielraum für subjektiv-emotionale Investitionsoptionen offenhält. Nach diesem hier maßgeblichen, praxeologischen Verständnis ist für die literarischen Formgebungsverfahren der Schauerliteratur nämlich entscheidend, dass sie ihren Gegenstand in seiner Unbestimmtheit mit der nötigen Komplexität – etwa durch körperliche Symptomcodes und literarische Konventionen – versehen, damit ein Nachvollzug der literarisch geformten Angst durch Leser:innen in ihren gefühlsgeschichtlichen Kontexten sichergestellt ist. Zugleich muss aber ein unbestimmter semantischer Rest – etwa durch schemenhaftes Erzählen und narrative Leerstellen¹⁶ – gegeben bleiben, der in einem immersiven Lektürekontext das individuelle Nachempfinden von Figurenängsten, im Sinne von eigenem Mitfühlen durch die Leser:innen ermöglicht.

Voraussetzung dafür, dass Texte ›Angst machen‹ können, ist darüber hinaus die grundsätzliche Möglichkeit des Transfers von Angst der »Lesewelt« zu einer Angst der »Lebenswelt«.¹⁷ Diese ergibt sich aus einem Loop zwischen Text und Lektüre, der sich in beide Richtungen als durchlässig erweist: »Beim Lesen sind die auf fiktive Figuren und Sachverhalte bezogenen Gefühle und die Gefühle in eigener Sache miteinander verschränkt.«¹⁸ Im Lesen eines literarischen Textes, so lässt sich argu-

13 Vgl. die Definition sozialer Praktiken nach Reckwitz, Andreas: »Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive«, in: Zeitschrift für Soziologie 32/4 (2003), S. 282–301; hier S. 282.

14 ›Form‹ hier verstanden in einem breiten Sinn nach Levine, Caroline: *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, Princeton 2017.

15 Zur Affordanz schauerliterarischer Formen Angst darzustellen und auszulösen vgl. Baur, Jakob: »Angstaffordanz. Schauerliterarische Formen des Repräsentierens und Evozierens von Furcht in Carl Grosses *Der Genius* (1791–1794)«, in: Jutta Eming/C. J. Jones/Carolin Pape (Hg.): *Form und Affordanz. Interdisziplinäre Zugänge*, Wiesbaden 2024, S. 187–209.

16 Vgl. Lickhardt, Maren: »Schemen, Leerstellen und Räume der Angst – Narrative Strategien der Repräsentation und Evokation«, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 42/3 (2012), S. 147–160.

17 Demmerling, Christoph: »Von den Lesewelten zur Lebenswelt. Überlegungen zu der Frage, warum uns fiktionale Literatur berührt«, in: *Journal of Literary Theory* 12/2 (2018), S. 260–278.

18 Ebd., S. 264.

mentieren, aktualisiert sich eine affektive Stimmung als Effekt eines poetischen Affektkalküls.

Dieses Kalkül lässt sich über die Analyse des Spiels mit kulturell geteilten Genre-Erwartungen, den Einsatz von literarischen Verfahren und narrativen Strukturen, die Gestaltung von Erzählinstanzen usw. als affektive Affordanz des Textes beschreiben. Insofern ist das Schreiben von Angst als das textuelle Gestalten einer emotionalen Form darauf ausgerichtet, einen Ausgangspunkt für subjektive Imaginationen des Schrecklichen anzubieten, die sich vor dem Hintergrund zeitgenössisch relevanter Furchtbarkeitsszenarien – »paradigm scenarios« von Emotionen¹⁹ – im Prozess der Lektüre konkretisieren. Ein solches Affektkalkül kann dann aufgehen, wenn das in einem Text entworfene Angstszenario einerseits diskursiv nachvollziehbar ist, also einen realweltlichen Anknüpfungspunkt bietet, so dass es für eine größere und in sich differente Leser:innenschaft hinreichend plausibel erscheint. Andererseits muss es hinsichtlich seiner innerdiegetischen Dynamisierung über Körpersignale, temporale Rhythmisierungen und atmosphärische Arrangements so evoziert werden, dass sich die Möglichkeit einer Positionierung und Kooperation der Leser:innen einstellt, die ihrerseits »im Akt des Lesens« an der rezeptiven Übersetzung und der Nachführlbarkeit der evozierten Angst mitarbeiten müssen.²⁰

In der Zeit um 1800 ist geistige Umnachtung als Teilaspekt des »Anderen der Vernunft«²¹ ein hochdynamisches Angstfeld, das nicht nur Ludwig Tieck erschauern lässt, sondern das mit der *Erfahrungsseelenkunde* und der Philosophischen Anthropologie ganze Diskursformationen energetisiert.²² Wahn und Angst stellen in ihrer Wechselseitigkeit – Angst kann Wahn auslösen und umgekehrt macht der Wahnsinn Angst – für das aufklärerische Vernunftideal als dessen »Anderes« eine immense Herausforderung dar und provozieren die Aufklärungsanthropologie in vielfältiger Hinsicht:

-
- 19 Vgl. Sousa, Ronald de: *The Rationality of Emotion*, Cambridge 1987, S. 181–183. Zur tieferen theoretischen Reflexion der Ontologie und Objektivität von »Emotion Writing« vgl. Knaller, Susanne: »Emotions and the Process of Writing«, in: Dies./Ingeborg Jandl/Sabine Schönfellner/Gudrun Tockner (Hg.): *Writing Emotions. Theoretical Concepts and Selected Case Studies in Literature*, Bielefeld 2017, S. 17–28.
- 20 Vgl. hierzu immer noch zentral Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1976.
- 21 Vgl. Böhme, Hartmut/Böhme, Gernot: *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*, Frankfurt a.M. 1983.
- 22 Für einen umfassenden Einblick vgl. die Beiträge in Eckardt, Georg/John, Matthias/van Zantwijk, Temilo/Ziche, Paul (Hg.): *Anthropologie und empirische Psychologie um 1800. Ansätze einer Entwicklung zur Wissenschaft*, Köln 2001. Direkt auf Tieck bezogen vgl. zudem Zelle, Carsten: »Empirische Psychologie und ästhetischer Überschuss in Tiecks frühen *Straußfedern*-Erzählungen (*Der Psycholog* u.a.)«, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 44 (2009), S. 161–176.

Die Bestimmung und Hierarchisierung der menschlichen Vermögen – Verstand, Einbildungskraft, Begehrungsvermögen –, die Verteilung der energetischen Besetzungen, die Unterordnung der sinnlichen Wahrnehmungen unter den Verstand, das Verhältnis zwischen dem eigenen Leib und den Affekten, die Grenzziehungen zwischen Erkenntnis und Wahn, die Kontrollbeziehungen zwischen Moral und Trieb, die Modellierungen des Begehrens in den organisierten Räumen von Familie und Arbeit – all dies, was Bestimmungsstücke des vernünftigen Selbstseinkönnens für jetzt und immerdar zu sein scheinen, mußte kollektiv und individuell durchgesetzt werden.²³

Für Tieck ist dieselbe angstbesetzte Beschäftigung mit den Nachtseiten des Vernunftmenschen belegt, als er sich mit Wackenroder im Bayreuther Irrenhaus diesem Anderen aussetzt: »Man muß wirklich die Menschheit bis dahin verfolgen, wo sie unkenntlich wird, in keinem Gewande muß man den Bruder verschmähen.«²⁴ Die literarischen Repräsentationen des spätaufklärerischen Angst-Wahnkomplexes, den die Provokation des ›Anderen der Vernunft‹ konturiert, sind in den Texten Ludwig Tiecks insofern von besonderer epistemischer Relevanz, als sie eine experimentelle Versuchsanordnung darstellen. In ihnen gerät die Angst vor dem Wahn nicht nur deskriptiv, sondern auch als eine Emotionspraktik in den Blick, die nicht alleine Angstwissen vermittelt: Die Formen der Emotionspraktiken des *Writing Angst* affordieren hier über die bloße Repräsentation hinausgehend auch eine Evokation von Angst. Als spezifische Form, die in ihrer paradigmatischen Wissensbasiertheit und routinisierten Musterhaftigkeit auch Erfahrungen von Gefühl performativ ermöglicht, ist die geschriebene Angst sowohl für emotionshistorische wie auch literaturgeschichtliche Fragehorizonte relevant. Wo die *Erfahrungsseelenkunde* Angst primär beobachtet und als Bewegung des Gemüts registriert,²⁵ ermöglicht das literarische *Angst-Writing* einen Kontext spielerischen Experimentierens mit Wissensfiguren, Formen und Wirkweisen der Angst und entfaltet so ganz eigene epistemische Möglichkeiten.²⁶ Im Folgenden wird die Verschränkung von furchtbarer Lesewelt und angstgefüllter Lebenswelt an den Repräsentationen

23 H. Böhme/G. Böhme: Das Andere der Vernunft, S. 15.

24 W.H. Wackenroder: Sämtliche Werke und Briefe, S. 265. Zu diesem genuin psychologischen Interesse Tiecks und dessen literarischer Verarbeitung in der *Straußfedern*-Erzählung *Der Psycholog* vgl. John, Matthias: »Psychologen um 1800: ›denn sie sind jetzt nichtmehr so selten wie ehemals‹«, in: Eckardt, Georg/John, Matthias/van Zantwijk, Temilo/Ziche, Paul (Hg.): Anthropologie und empirische Psychologie um 1800. Ansätze einer Entwicklung zur Wissenschaft, Köln 2001, S. 111–131; hier S. 115ff.

25 Vgl. Stockinger, Claudia: »Pathognomisches Erzählen im Kontext der Erfahrungsseelenkunde. Tiecks Beiträge zu Nicolais *Straußfedern*«, in: Detlef Kremer (Hg.): Die Prosa Ludwig Tiecks, Bielefeld 2005, S. 11–34; hier S. 12f.

26 Vgl. Gamper, Michael: »Einleitung«, in: Ders. (Hg.): Experiment und Literatur. Themen, Methoden, Theorien, Göttingen 2010, S. 9–14; hier S. 11f.

und Spuren des historischen Angst-Wahnsinn-Komplexes in den *Phantasia*-Märchen *Der Runenberg* und *Liebeszauber* herausgearbeitet. Da beide Texte einerseits strukturelle und inhaltliche Parallelen aufweisen, andererseits aber innerhalb des *Phantasia* eine *Sequenz* bilden, lassen sich unterschiedliche Formen, Wissensfiguren und Muster des Wahn-Angst-Komplexes als Praktik schauerliterarischen Angstrepräsentierens nachvollziehen.

Wenn man Ludwig Tiecks explizit geäußelter Befürchtung, er würde wahnsinnig werden, jenseits einer immer mitlaufenden Selbststilisierung Glauben schenkt, überrascht es aufgrund der wechselseitigen Bezogenheit von Text und Kontext nicht, dass Angst und Wahn in der Erzählprosa des jungen Schriftstellers einen großen Raum einnehmen. Im Kontext der seelenkundlichen Diskursformation der Spätaufklärungszeit ist Tieck geprägt vom pathognomischen Literaturverständnis Karl Philipp Moritz',²⁷ in dem hinsichtlich der Praktik des Beobachtens das subjektive Empfinden des Eigenen mit der Lesbarkeit des Anderen konvergiert. So fordert Moritz hinsichtlich des eigenen literatur-anthropologischen Großprojektes programmatisch: »Von der geheimen Geschichte seiner eigenen Gedanken müßte er [der:die Beobachter:in] durch Gesicht, Sprache und Handlung auf die Seele anderer schließen lernen.«²⁸ Der Prozess des literarischen Erzählens zeichnet allerdings kein statisches Bild historischer Angst nach. Viel mehr vermag die poetische Sprache die Dynamik von Angst als Praktik zu adressieren und gleichzeitig die für den Gegenstand Angst charakteristische Dimension der Unterbestimmtheit zu kommunizieren.

II. Wurzeln, Runen, Zeichen – Tiefendimensionen von Angstinlichkeit in *Der Runenberg*

Ludwig Tiecks Märchen *Der Runenberg* markiert einen entscheidenden Paradigmenwechsel in der schauerliterarischen Emotionsrepräsentation um 1800. Während die populäre Schauerromantik des späten 18. Jahrhunderts ihre Schreckenswirkungen primär durch die Konfrontation mit identifizierbaren äußeren Furchtobjekten – seien es Gespenster, Verbrecher oder okkulte Phänomene – zu erzielen suchte, entwickelt Tieck eine radikal internalisierte Form der Angstdarstellung. Das *Writing Angst* wird hier zu einer Emotionspraktik, die nicht mehr auf der Externalisierung des Schrecklichen beruht, sondern das Grauen als konstitutives Element menschlicher Innerlichkeit erkundet. Zu dieser Innovation in der schauerliterarischen Er-

27 Vgl. C. Stockinger: Pathognomisches Erzählen, S. 16.

28 Moritz, Karl Philipp: »Vorschlag zu einem Magazin der Erfahrungsseelenkunde«, in: Ders.: Werke. Bd. 1: Dichtungen und Schriften zur Erfahrungsseelenkunde, hg. von Heide Hollmer/Albert Meier, Frankfurt a.M. 1999, S. 793–809, hier S. 801.

zählordnung gehört, dass der Wirklichkeitsstatus der erzählten Welt aufgrund einer zunehmend labilen, oftmals unzuverlässigen Erzählinstanz, die vor allem die subjektive Wahrnehmung einer Figur artikuliert, in konstitutiver Weise fragwürdig wird.²⁹

Diese innerlichkeitsbezogene Gestalt des *Writing Angst* dokumentiert sich in Tiecks *Runenberg* bereits in der ersten Schreckenserfahrung des melancholischen Jägers Christian, der als Reisender zwischen zwei Welten – jener der affektkontrollierenden Vernunft und jener der affektüberschießenden inneren Natur – präsentiert wird. Wichtig für die textimmanente Befragung der Angst ist dabei, dass Christian nicht aus eigener Entscheidung aus der wohltemperierten Ebene der bürgerlichen Ehe wiederholt in die raue Bergwelt aufbricht, sondern als ein von unbewussten sexuellen Begierden Getriebener, der sich als »seiner selbst nicht mächtig«³⁰ erfährt. Die Angst, die sich bei Christian dann einstellt, entsteht nicht durch eine äußere Bedrohung, sondern durch ein unerklärliches auditives Phänomen, das Christians bereits labiles psychisches Gleichgewicht erschüttert:

Christians Gemüt ward immer trübseliger, er [...] saß [...] missvergnügt und in sich versunken [...]. Gedankenlos zog er eine Wurzel aus der Erde, und plötzlich hörte er schreckend ein dumpfes Winseln im Boden, dass sich unterirdisch in klagenden Tönen fortzog, und erst in der Ferne wehmütig verscholl. Der Ton durchdrang sein innerstes Herz, er ergriff ihn, als wenn er unvermutet die Wunde berührt habe, an der der sterbende Leichnam der Natur in Schmerzen verscheiden wolle. Er sprang auf und wollte entfliehen, denn er hatte wohl ehemals von der seltsamen Alraunenwurzel gehört, die beim Ausreißen so herzdurchschneidende Klagetöne von sich gebe, dass der Mensch von ihrem Gewinsel wahnsinnig werden müsse (RB, S. 185f.).

Diese Episode illustriert exemplarisch Tiecks Transformation der schauerliterarischen Angstpoetik: Der Schreck des Protagonisten entsteht nicht durch ein physisch manifestes Furchtobjekt, sondern durch etwas im »unterirdisch« Verborgenen, das in einem mysteriösen »Innen« verschlossen bleibt und dennoch Christians »innerstes Herz« durchdringt.

Die hypertrophierte Innerlichkeitssemantik, die das metaphorische »Innerste des Innersten« zum eigentlichen Schauplatz des Grauens macht, verdeutlicht,

29 Stephan Matuschek nennt diesen Zug zum narrativen Spiel mit dem Postfaktischen das »epochale Ereignis des romantischen Fantastischen«, insofern die romantische Literatur nunmehr die tradierten motivischen Archive des Wunderbaren und Übernatürlichen »auf ganz neue Weise als Ausdrucksmittel realer menschlicher Psychologie« nutzt. Vgl. Matuschek, Stefan: *Der gedichtete Himmel. Eine Geschichte der Romantik*, München 2021, S. 219.

30 L. Tieck: *Der Runenberg*, S. 187. Im Folgenden mit der Sigle RB unter Angabe der Seitenzahl im Fließtext nachgewiesen.

wie Tieck die charakteristische Unterbestimmtheit der Emotion Angst literarisch fruchtbar macht. Das unterirdische Winseln bleibt in seiner Ursache unerklärt und in seiner ontologischen Qualität unbestimmt – es könnte sich um ein natürliches Phänomen, eine übernatürliche Manifestation oder eine Projektion von Christians melancholischer Disposition handeln. Diese interpretatorische Offenheit ermöglicht jene subjektiv-emotionalen Investmentoptionen, die konstitutiv sind für Angst als notwendig unterbestimmten literarischen Gegenstand.

Die Schlüsselszene auf dem Runenberg führt diese Verinnerlichungsstrategie zur Vollendung und etabliert zugleich die zentrale Metaphorik der angsteinschreibenden Rune. Christians voyeuristische Beobachtung der nackten, »überirdischen Schönheit« und der rätselhaften Juwelentafel mündet in eine existenzielle Krise der Subjektivität, die in der physischen Einverleibung des mysteriösen Zeichens gipfelt:

Er faßte die Tafel und fühlte die Figur, die unsichtbar sogleich in sein Inneres überging, und das Licht und die mächtige Schönheit und der seltsame Saal waren verschwunden. Wie eine dunkle Nacht mit Wolkenvorhängen fiel es in sein Inneres hinein, er suchte nach seinen vorigen Gefühlen, nach jener Begeisterung und unbegreiflichen Liebe, er beschaute die kostbare Tafel, in welcher sich der untersinkende Mond schwach und bläulich spiegelte. Noch hielt er die Tafel fest in seine Hände gepreßt, als der Morgen graute und er erschöpft, schwindelnd und halb schlafend die steile Höhe hinunter stürzte (RB, S. 192f.).

Die magische Tafel fungiert hier als eine Art emotionaler Prägestempel, der sich dauerhaft in Christians Psyche einschreibt und dort als permanente Quelle der Angst innerlich wirksam wird. In Christians späterer Selbstbeobachtung wird deutlich, dass die Rune zur eigentlichen Chiffre der Angst avanciert:

[E]inmal in einer seltsamen Nacht, ist mir durch die Hand ein geheimnisvolles Zeichen tief in mein Gemüt hinein geprägt; oft schläft und ruht die magische Figur, ich meine sie ist vergangen, aber dann quillt sie wie ein Gift plötzlich wieder hervor, und wegt sich in allen Linien. Dann kann ich sie nur denken und fühlen, und alles umher ist verwandelt, oder vielmehr von dieser Gestaltung verschlungen worden. Wie der Wahnsinnige beim Anblick des Wassers sich entsetzt, und das empfangene Gift noch giftiger in ihm wird, so geschieht es mir bei allen eckigen Figuren, bei jeder Linie, bei jedem Strahl, alles will dann die innewohnende Gestalt entbinden und zur Geburt befördern, und mein Geist und Körper fühlt die Angst; wie sie das Gemüt durch ein Gefühl von außen empfing, so will es sie dann wieder quälend und ringend zum äußern Gefühl hinaus arbeiten, um ihrer los und ruhig zu werden (RB, S. 201f.).

Die Substitution des Emotionsbegriffs »Angst« durch das »geheimnisvolle Zeichen« der Rune markiert eine bedeutsame Meta-Repräsentationsebene. Die furchteinflö-

ßende Rune kann metaphorisch für die angstmachende Schauerliteratur insgesamt stehen – als intelligibles und zugleich deutungsbedürftiges Zeichen, das Emotionen hervorrufen kann, ohne deren Genese vollständig transparent zu machen.

Diese semiotische Verdichtung der Angsterfahrung korrespondiert mit Tiecks Bestreben, die für den Gegenstand Angst charakteristische Dimension der Unterbestimmtheit literarisch zu kommunizieren. Die Rune als »Gift«, das »plötzlich wieder aus dem Dunkel innerer Tiefenebene hervorquillt«, evoziert dabei jene Unvorhersagbarkeit und Unkontrollierbarkeit, die Angst als Emotion auszeichnet. Zugleich verweist die Metapher des Sich-Wegens »in allen Linien« auf die graphische Materialität der Schrift selbst – die Rune wird zur *mise en abyme* des schauerliterarischen Textes, der seine eigenen Wirkungsaffordanzen thematisiert.

Bemerkenswert ist darüber hinaus der psychopathologische Konnex der geschlechtsmetaphorischen Codierung von Christians Angsterfahrung. In der Kommunikation mit seinem Vater beschreibt er seine Emotion mit Hilfe einer Semantik des »Empfangens« und der schmerzhaften »Geburt«. Diese Selbstfeminisierung in Form einer Selbstpathologisierung (»wie der Wahnsinnige«) erscheint als notwendige Bedingung dafür, dass Christian seine Emotionalität überhaupt verbalisieren kann – als ob das Erleben von Angst in der virilen Selbstbeschreibung nur über die Umwege von Okkultismus oder Pathologie, nicht aber direkt als Gefühl legitim wäre. Die feminisierende Metaphorik etabliert somit einen geschlechtlich codierten Zugang zur Emotionalität, der die kulturellen Restriktionen männlicher Gefühlsartikulation um 1800 reflektiert. Der Flachheit einer männlichen Angst steht im *Runenberg* eine auch körperliche Tiefendimension von Weiblichkeit gegenüber, die in der Projektion des männlichen Protagonisten aber umso bedrohlicher als Hort des Grauens empfunden wird.

Ein besonders innovativer Aspekt von Tiecks Angstliteratur liegt schließlich in der pathologischen Konstitution der diegetischen Furchtobjekte. Christians Angst resultiert nicht aus lokalisierbaren äußeren Bedrohungen, sondern konstituiert diese erst nachträglich durch pathologische Affizierung der Einbildungskraft. Die zweite Reise ins Gebirge, bei der er die Natur anfangs noch immer aus einer Position des Rationalisten heraus als etwas Beunruhigendes und Bedrohliches wahrnimmt, demonstriert diesen Mechanismus exemplarisch:

Seine Angst nahm zu, indem er sich dem Gebirge näherte. [...] Sehe ich nicht schon Wälder wie schwarze Haare vor mir? Schauen nicht aus dem Bache die blitzenden Augen nach mir her? Schreiten die großen Glieder nicht aus den Bergen auf mich zu (RB, S. 197)?

Die Angst hypersensibilisiert Christians Wahrnehmung und führt zur anthropomorphen Personifizierung der Gebirgslandschaft in der gleichzeitigen Grauenswie Begierdegestalt der überirdischen Schönheit. Das Gebirge wird damit im

konkreten Wortsinne zur ›Seelenlandschaft‹, in der sich aber das Subjekt-Objekt-Verhältnis und die entsprechenden Blickvektoren invertiert haben. Diese projektive Konstitution von Angstobjekten, die zurückzuschauen scheinen, verdeutlicht, wie innere Empfindungen die äußere Welt emotional transformieren, um eine zunächst unbegreifliche Angst nachträglich zu plausibilisieren.

Zum Startpunkt einer literaturhistorischen Trajektorie, die vom *Runenberg* über Büchners *Lenz* (1839) bis zu Döblins *Die Ermordung einer Butterblume* (1913) führt,³¹ wird Tiecks Erzählung durch den Umstand, dass Christian schlussendlich in den Bergen für das Flachland verloren geht. Zwar nimmt für ihn sukzessive das Gefühl des Unheimlichen ab, das ihn zunächst im Gebirge in Angst versetzt hatte. Dafür entfernt er sich aber emotional auch immer weiter aus der geordneten Welt der Ebene und der dort situierten Souveränität der Vernunft, um schließlich in den Wahnsinn abzugleiten. So kehrt er am Ende, nachdem er den imaginären Ruf des »Waldweib[s]« (RB, S. 204) vernommen hat, ein letztes Mal in die Berge zurück, verwahrt dort und kippt als Konsequenz aus dem Scheitern einer Balancierung von Kultur- und Natur-Pol vollends in den Ich-Verlust.

III. Distanz und Farbenspiele – Pathologien der Angst im *Liebeszauber*

Tiecks *Liebeszauber* intensiviert das schauerliterarische »Crescendo« des Grauens durch eine deutliche Distanzreduktion zur Leser:innenwirklichkeit. Während der *Runenberg* seine Angstintensitäten noch in der märchenhaften Topologie³² von ›wildem Gebirge‹ und ›bäuerlichem Landleben‹ ansiedelt, werden die Ängste nun in einer ›winterlichen Stadt‹ und auf einem ›frühsommerlichen Landgut‹ verortet – Schauplätzen also, die die Rahmenhandlung des *Phantassus* parallelisieren und damit die Grenzen zwischen diegetischer und nicht-diegetischer Welt verschwimmen lassen. Diese Entzauberung der Schreckensszenarios führt paradoxerweise zu einer Intensivierung der Angstaffordanz, da die schützende Distanz aufgehoben wird, die im genuin Märchenhaften noch gegeben war.

Die Distanzreduktion manifestiert sich bereits in der explizit psychopathologischen Charakterisierung des Protagonisten: »Emil, ein reicher junger Mann von reizbarem und melancholischem Temperament«³³ wird als eine Figur präsentiert, deren Vertrauen auf die eigenen Wahrnehmungsleistungen sukzessive immer

31 Vgl. Koch, Lars: »Gott hilf meiner armen Seele bald!‹ Der Trieb als Angstmaschine in Döblins frühen Erzählungen«, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 4 (2015), S. 545–572.

32 ²⁹ Vgl. zur ›Topologie der Angst‹ Wolf, Burckhardt: »Raum«, in: Lars Koch (Hg.): Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart 2013, S. 148–156; insbesondere S. 151f.

33 L. Tieck: *Liebeszauber*, S. 210. Im Folgenden mit der Sigle LZ unter Angabe der Seitenzahl im Fließtext nachgewiesen.

intensiver erschüttert wird. Alles dreht sich dabei um das Auge als Organ der Erkenntnis, aber auch der Aneignung von Objekten, auf die sich der erkennende Blick des Subjekts richtet. Die These, dass es in der Literatur der Angst einen genuine Zusammenhang von Sehsinn, Blickregime und Verunsicherung der Wahrnehmung gibt, findet damit in *Liebeszauber* eine der ersten Belegstellen.³⁴ Emil stellt die Frage nach der epistemologischen Belastbarkeit der eigenen Wahrnehmung ganz direkt: »Sollte er seinen Augen trauen? War es kein Blendwerk der Nacht, welches ihm seine eigene Einbildung gespenstisch vorübergeführt hatte?« (LZ, S. 227)

Im Gegensatz zu Christians märchenhafter Verzauberung im *Runenberg* werden Emils Ängste von Beginn an als klinische Polyphobie dargestellt. Roderichs »Diagnose« einer »Nervenschwäche« (LZ, S. 215) situiert Emils Furchtsamkeit im Kontext zeitgenössischer psychopathologischer Diskurse der Erfahrungsseelenkunde und markiert damit einen Wandel von der externen Verankerung der Angst in der topographischen Unterscheidung von Flachland und Gebirge im *Runenberg* zur internen Situierung der medizinischen Pathologisierung im *Liebeszauber*. Diese Verschiebung entspricht der historischen Entwicklung des Angst-Wahnkomplexes um 1800, in dem die geistige Umnachtung des Bewusstseins als Teilaspekt eines »Anderen der Vernunft« zunehmend zum Gegenstand wissenschaftlicher Beobachtung wird.³⁵

Mit dem *Liebeszauber* entwirft Tieck erstmals in der deutschsprachigen Literatur das Urbane als genuine Raum des Schreckens.³⁶ Emils Soziophobie gewinnt in der »ansehnlichen Stadt« (LZ, S. 211) zusätzliche Dynamik und manifestiert sich als vielschichtiger Polyphobie-Komplex, der akustische, visuelle und taktile Ängste umfasst. Besonders deutlich wird dies in Emils Reaktion auf die Straßenmusik. Ihn

34 Insgesamt erweist sich *Liebeszauber* damit als einer der Prä- und Referenztexte für E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann*. Aber auch historisch viel später situierte Resonanzkonstellationen fallen auf. So erinnert die Invertierung der Blickkonstellation in der Szene des Ritualmords, in der Emil ein »grün funkeln des Auge« auf sich gerichtet findet (s.u.) nicht zufällig an Jacques Lacans Angsttheorie im berühmten *Seminar X*, in dem der nicht lesbare Blick des Facettenauges einer Gottesanbeterin zur Metapher der Angsterfahrung wird. Vgl. hierzu Widmer, Peter: »Angst und Furcht«, in: Marion Tiedtke/Thomas Kisser/Daniela Rippl (Hg.): *Angst. Dimensionen eines Gefühls*, München 2011, S. 11–23.

35 Zu dieser Entwicklung von Moritz' *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* (1783–1793) bis zur romantischen Medizin, wie sie Schubert in seinen *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (1808) entfaltet, vgl. Titzmann, Michael: *Anthropologie der Goethezeit. Studien zur Literatur und Wissensgeschichte*, hg. von Wolfgang Lukas/Claus-Michael Ort, Berlin/Boston 2012; vgl. hierzu auch den Beitrag von Stephan Brüssel in diesem Band.

36 Marianne Thalmann setzt den *Liebeszauber* damit als Anfangspunkt der modernen Form des »Stadtmärchens«, wie es als Sub-Genre in der Nachfolge Tiecks von E.T.A. Hoffmann oder auch Edgar Allan Poe weiter entfaltet wird. Vgl. Thalmann, Marianne: *Romantiker entdecken die Stadt*, München 1965, S. 27–32.

stört »diese schreckliche Musik selbst, dies Umherwirbeln weniger Töne in widerlicher Schnelligkeit, in jenen vermaledeiten Melodien, die sich unserm Gedächtnisse, ja ich möchte sagen unserm Blut unmittelbar mitteilen« (LZ, S. 214f.).

Die musikalischen Tonreihen werden für Emil zu akustischen »Gespenstern, Larven und Furien«, die ihn umflattern und »mit entsetzlichem Lachen« (LZ, S. 215) angrinsen. Diese Synästhesie des Schreckens – wo Töne zu visuellen Bedrohungen werden – zeigt die vollständige Durchdringung seiner Wahrnehmung durch die Angst und illustriert, wie die urbane Kakophonie zur Projektionsfläche für pathologische Ängste wird.³⁷

Die innovative Qualität von Tiecks Angstrepräsentation wird besonders in Emils reflexiver Artikulation seines Verhältnisses zu den eigenen Ängsten deutlich. Die Angst erweist sich als paradoxe Struktur der Selbstkonstitution:

Für denjenigen aber, dem die Empfindung des Ekels und des Abscheus, dasselbe unennnbare Grauen, wie mir, bei ihrem Anblick in der Seele aufgeht und durch sein ganzes Wesen zuckt, sind diese gräßlichen Untiere, wie Kröten und Spinnen, oder gar die widerwärtigste aller Kreaturen, die Fledermaus, nicht gleichgültig und unbedeutend, sondern ihr Dasein ist dem seinigen auf das feindlichste entgegengesetzt (LZ, S. 215).

Die Angst wird zu Emils spezifischer Form des In-der-Welt-Seins. Indem er sich vor den »abscheulichen« Objekten fürchtet, vergewissert er sich seiner eigenen Existenz – als bedrohtes, aber dadurch sich selbst in seiner Existenz wahrnehmendes Bewusstsein. Lange vor Heideggers fundamentalontologischer Analyse der Angst als Grundbefindlichkeit wird diese hier zur Leitemotion einer spezifischen Daseinsweise, in der sich das Selbst in seiner Bedingtheit und Endlichkeit erfährt.

Was Emil, dem alles und insbesondere menschliche Gesellschaft zuwider ist, durchaus Lust bereitet, ist das voyeuristische Beobachten seiner Nachbarin. Obwohl es ihn gleichzeitig »seit Wochen [...] gedrückt und geängstigt ha[t]« (LZ, S. 212) beschäftigt ihn nichts so sehr wie die sich zunächst in Blicken erschöpfende, einseitige Beziehung zu seiner »unbekannten Geliebten« (LZ, S. 217), wie sie in der Nullfokalisierung des autodiegetischen Erzählers indirekt vermittelt von Emil insgeheim genannt wird. Seine Gefühle für dieses »schöne[] Wesen«, das er der Logik des Voyeurs gemäß zur »teure[n] Gestalt« reduziert (ebd.), führt er sich selbst und den Leser:innen bereits zu Beginn des Märchens in Form eines Liebesgedichtes vor Augen, das in romantischer Bildsprache in die Erzählung eingeschoben ist (vgl. LZ, S. 212f.), bevor überhaupt klar wird, dass diese einseitige Beobachterbeziehung existiert. Die

37 Auch darin, dass Tieck den städtischen Raum als akustischen Resonanzraum der Angst in Szene setzt, zeigt sich seine Modernität. Dieses Verfahren findet sich später dann in den großen Stadt-Romanen der literarischen Moderne, etwa in Rilkes *Malte Laurids Brigge* (1910) oder Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929).

Ironie und Tragik dieser Konstellation ist aber, dass Emil nicht weiß, dass die Nachbarin »eben so trunken zu ihm hinüber spähte, und [...] welche Wünsche sich in ihrem Herzen bildeten, welcher Opfer, welcher Anstrengungen sie sich fähig fühlte, um nur zum Besitz seiner Liebe zu gelangen« (LZ, S. 217f.). Im Gegensatz zum passiv schauenden Emil wird die namenlose Schöne aktiv, freilich nicht, indem sie Emil anspricht, sondern mittels schwarzer Magie, eines Liebeszaubers, mit dem eine in Gold und Rot gekleidete Zauberin, die »rote Alte«,³⁸ Emil belegt.

Das Farbmotiv ›Rot‹ kondensiert in Tiecks Erzähltechnik die verschiedenen Schreckensdimensionen des Texts zu einem komplexen semiotischen Bedeutungsgefüge, das die abstrakte Rune des *Runenberg* durch konkretere sinnliche Anschauung ersetzt. Zunächst einmal als Signal eines Begehrens gesetzt, welches der schüchterne Emil in Form eines »erotische[n] Blickarrangement[s]« auszuagieren versucht, »das seine Liebe in eine autoerotische Praxis und ihr Objekt in ein virtuelles Bild überführt«,³⁹ wird das ›Rot‹ später dann zum Signal für den Ausbruch von Gewalt und Schrecken. Im szenischen Höhepunkt des nächtlichen Voyeurismus verschmelzen Grauen und Erotik des titelgebenden Liebeszaubers im grausigen Ritualmord an einem Kind, den Emil in einer Mischung aus Lust und Entsetzen wie gebannt beobachtet:

Da kam sie gegenüber herein, so schön, wie er sie noch nie gesehn hatte, das braune Haar aufgelöst wogte und spielte in mutwilligen Locken um den weißesten Nacken; sie war nur leicht bekleidet und schien noch vor Schlafengehn zu später Nachtzeit einige häusliche Arbeiten verrichten zu wollen, denn sie stellte zwei Lichter in zwei Ecken des Zimmers, ordnete den Teppich auf dem Tische, und entfernte sich wieder.

Noch war Emil in seinen süßen Träumereien versunken, und wiederholte sich in seiner Phantasie das Bild seiner Geliebten, als zu seinem Entsetzen die fürchterliche, die rote Alte durch das Zimmer schritt; gräßlich leuchtete von ihrem Haupt und Busen das Gold im Widerschein der Lichter. Sie war wieder verschwunden. Sollte er seinen Augen trauen? War es kein Blendwerk der Nacht, welches ihm seine eigne Einbildung gespenstisch vorüber geführt hatte? Aber nein, sie kehrte zurück, noch gräßlicher als zuvor, denn ein langes greises und schwarzes Haar flog wild und ungeordnet um Brust und Rücken; das schöne Mädchen folgte ihr, blaß, entstellt, die schönsten Brüste ohne Hülle aber das ganze Bild einer Statue von Marmor ähnlich. Sie hatten zwischen sich das kleine liebliche Kind, welches weinte und sich an die Schöne bittend schmiegte, die nicht zu ihm hernieder sah. Das Kindlein hielt flehend die Händchen empor, streichelte Hals und Wange der

38 Spezifisch zum antiziganistischen Topos der ›alten hässlichen Roma-Frau‹ vgl. Solms, Wilhelm: »Zwei Zigeuner, schwarz und gräulich«. Zigeunerbilder deutscher Dichter, Frankfurt a.M. 2018, S. 69f.

39 D. Kremer: Frühes Erzählen, S. 508.

blassen Schönen. Sie aber hielt es fest am Haar und mit der andern Hand ein silbernes Becken; die Alte zuckte murmelnd das Messer und durchschnitt den weißen Hals der Kleinen (LZ, S. 226f.).

Die »rote Alte« verkörpert eine Verdichtung des Diabolischen, des Blutes und der erotischen Lust gleichermaßen. Diese Polysemie des Rot-Motivs steigert die ontologische Komplexität des Textes und der Angst als literarischem Gegenstand und nähert so das emotive Sprachmaterial der ontologischen Ebene des nicht-literarischen Referenten von »Angst« an.⁴⁰ Die voyeuristische Struktur der Schreckensszene führt zu einer bedeutsamen Wendung, in der Emil im grauenvollen Moment des Blutvergießens selbst zum Objekt einer Beobachtung durch ein fremdes, angstmachendes Anderes wird:

Ein scheußlicher Drachenhals wälzte sich schuppig länger und länger aus der Dunkelheit, neigte sich über das Kind hin, das mit aufgelösten Gliedern der Alten in den Armen hing, die schwarze Zunge leckte vom sprudelnden roten Blut, und ein grün funkelndes Auge traf durch die Spalte hinüber in Emils Blick und Gehirn und Herz, daß er im selben Augenblick zu Boden stürzte (LZ, S. 227).

Das grüne Drachenaugen als »Beobachter zweiter Ordnung« konfrontiert Emil mit seiner eigenen Monstrosität. Als teilnehmender Beobachter wird er sich bewusst, dass er in den schrecklichen Schuldzusammenhang des schwarzmagischen Opfers verwickelt ist. Die Entdeckung durch das Ungeheuer wirft ihn auf seine eigene Ungeheuerlichkeit zurück – er nimmt zur Befriedigung seines Voyeurismus sogar den Tod des Kindes in Kauf. Diese Selbsterkenntnis der eigenen Komplizenschaft stellt eine radikale Infragestellung der Subjektivität dar, die über die bloße Angstrepräsentation hinausweist. Seine anschließende Ohnmacht ist mehr als eine bloß physische Reaktion auf einen Schreckensimpuls, dessen kinetische Energie den Reizschutz des psychischen Apparats durchschlägt. In ihm dokumentiert sich metaphorisch zugleich das schockierende Gewahrwerden der namen- und begriffslosen Abgründigkeit des eigenen Triebgeschehens, das Emil komplett die Kontrolle verlieren lässt.

Der zweite Teil des Märchens führt die psychologische Fallerzählung durch einen Zeitsprung und Perspektivenwechsel fort, der die Illusion der Heilung systematisch demontiert. Emils angebliche Genesung durch »Nervenfieber« und nachfolgende Amnesie erweist sich als trügerisch (LZ, S. 228). Die externe Fokalisierung repräsentiert nun nicht mehr die Innerlichkeit der Angst, sondern beschreibt die Äußerlichkeiten der sich abspielenden Schrecknisse. Das katastrophale Finale am Hochzeitstag – wo Emil in einen Ausbruch des Wahnsinns seine Braut und sich

40 Vgl. M. Lickhardt: Schemen, Leerstellen und Räume, S. 151f.

selbst tötet – bestätigt rückwirkend die dunklen Vorahnungen des ersten Teils. Die Wiederkehr der »roten Alten« in Roderichs Kostüm triggert Emils traumatische Erinnerung und lässt ihn »Rot sehen«: »[B]eim Anblick des roten widrigen Kleides hatte sich seine Erinnerung belebt, das Schreckbild jener Nacht war vor seine Sinne getreten; knirschend war er auf die zitternde, fliehende Braut zugesprungen« (LZ, S. 239f.).

Diese Schlusskatastrophe illustriert die Unausweichlichkeit der einmal erfahrenen Angst und ihre traumatische Wirkmächtigkeit. Die Farbe »Rot« wird zum auslösenden Trigger für die Wiederkehr des Verdrängten und demonstriert, wie schauerliterarische Emotionspraktiken die Persistenz und Unverfügbarkeit der Angst thematisieren. Die Amnesie erweist sich als unzureichende Verdrängung, die in der bloß oberflächlichen Stabilisierung des Bewusstseins der fundamentalen Erschütterung der Subjektivität nicht beikommen kann. Emils finale Gewalttat gegen die Braut und sich selbst markiert den Kollaps jeder Möglichkeit, die traumatische Angsterfahrung sozial zu integrieren oder therapeutisch zu bewältigen. Und auch von religiöser Transzendierung kann keine Rede mehr sein angesichts der Darstellung einer psychischen Individualität, die die Mordtat als fatales Ergebnis einer fremden Macht innerhalb des Innenlebens ausweist und damit in das Subjekt eine konstitutive Dimension des Unheimlichen einschreibt.

IV. Schreckenform der Imagination und Epistemologie des Grauens – Tiecks *Writing Angst*

Die Progression vom *Runenberg* zum *Liebeszauber* markiert eine systematische Entwicklung der schauerliterarischen Angstrepräsentation, die in mehreren Dimensionen zu beobachten ist. Während der *Runenberg* noch in märchenhafter Distanz operiert und seine Schrecken primär in der heterotopischen Sphäre des »wilden Gebirges« ansiedelt, reduziert der *Liebeszauber* systematisch alle Distanzierungsmomente. Die urbanen und landgutbürgerlichen Schauplätze rücken die Angst näher an die Leser:innenwirklichkeit heran und potenzieren damit die Wirkungsaffordanzen des schauerliterarischen Textes.

Beide Märchen entwickeln innovative Formen »objektloser Angst«, insofern sie nachvollziehbar werden lassen, wie sich die jeweiligen Furchtobjekte in den Psychen ihrer angstgetriebenen Protagonisten erst nachträglich, durch pathologische Imagination, konstituieren. Angst ist hier keine Reaktion auf einen Impuls von außen, sondern eine innerpsychische Dynamik, die ihre relationalen Objekte retroaktiv sucht und findet. Christians anthropomorphisierende Deutung der Gebirgslandschaft entspricht dabei strukturell Emils Transformation akustischer Reize zu visuellen Bedrohungen. Diese projektive Objektkonstitution macht deutlich, wie innere Angst die äußere Welt emotional kolonisiert und zu einer Projektionsfläche für

unbewusste Ängste umfunktioniert. Angst ist hier keine Reaktion auf äußere Bedrohung, sondern ein Effekt der eigenen Imagos, Einbildungen, Erinnerungsbilder und Visionen, die anzeigen, dass im psychischen Apparat etwas in Unordnung geraten ist. Die Angst erweist sich damit als kreative Kraft, die ihre eigenen Gegenstände hervorbringt und die Realitätswahrnehmung fundamental transformiert.

Die semiotische Verdichtung der Angsterfahrung entwickelt sich von der abstrakteren »Rune« als Angstschiffre im *Runenberg* zur konkreteren Farbsymbolik des semantischen Feldes »Rot« im *Liebeszauber*. Während die Rune auf ihrer Meta-Repräsentationsebene für die angstmachende Schauerliteratur insgesamt steht, kondensiert das »Rot« ein Schreckensspektrum vom Diabolischen über die erotische Lust bis hin zum Blut. Diese Konkretisierung der Angstsymbolik steigert das Potenzial für »Angst als Lektüreeffekt«, da sinnlichere Zeichen direktere emotionale Resonanzen ermöglichen.

Die geschlechtsmetaphorische Codierung der Angsterfahrung bleibt in beiden Texten präsent, verschiebt sich jedoch von der Feminisierung der Emotionalität bei Christian zur Pathologisierung von Emils Gemütszustand als »Nervenschwäche«. Diese Entwicklung spiegelt die historische Verschiebung von einer geschlechtsmetaphorischen zu einer klinischen Codierung der Angst wider, die für die Diskursformation der Erfahrungsseelenkunde um 1800 charakteristisch ist.

Tiecks experimentelle Versuchsanordnung des *Writing Angst* erweist sich somit als epistemisch relevante Emotionspraktik, die sowohl Angstwissen vermittelt als auch Angsterfahrungen ermöglicht. Die literarische Materialisierung von Angst bezieht ihre Erkenntnisrelevanz aus der Verschränkung von furchtbarer Lesewelt und angsterfüllter Lebenswelt, wie sie in der zunehmenden Realitätsnähe vom *Runenberg* zum *Liebeszauber* exemplarisch vollzogen wird. Das Ringen mit der Opazität des radikal Unbestimmten und unaussprechlichen Grauens fordert das Lesepublikum zu einem affektiven sowie imaginativen Investment auf und macht deutlich, wie schauerliterarische Emotionsrepräsentation als Form der Aktualisierung formal angelegter Wirkungsaffordanz funktioniert.

V. »Daß der Dichter, der einen Wahnsinnigen schildert, wirklich es indeß sein müsse, davon bin ich überzeugt.« *Writing Angst* als (Selbst-)Gefährdung

Die Analyse der schauerliterarischen Emotionsrepräsentation in Tiecks Novellen *Der Runenberg* und *Liebeszauber* führt zurück zu jener fundamentalen Ambivalenz, die einleitend als konstitutiv für Tiecks Verhältnis zum Wahnsinn-Angst-Komplex identifiziert wurde. Die poetische Verarbeitung des »wahnsinnigmachenden Grauens« erweist sich nicht als distanzierte ästhetische Übung, sondern als existenziell riskante Praxis, für die der Dichter die Gefahr der geistigen Umnachtung

in Anschlag bringt. Diese Stilisierung der literarischen Tätigkeit zu einem selbstgefährdenden Tun formuliert Tieck in einem weiteren Brief an Wackenroder mit bemerkenswerter Klarheit:

Daß Wahnsinn anstecke, wird mir immer deutlicher, und so glaube ich muß man auch die Worte Hamlets verstehn: ›Die Kerl's werden mich noch wirklich verrückt machen!‹ Denn ich glaube daß auch der Mensch (wenn er schwache Nerven hat) wirklich wahnsinnig wird, wenn er sich einige Zeit wahnsinnig stellt, und Sh. macht also wieder zwei schöne Contraste zwischen dem starken heldenmüthigen E d g a r und dem schwachen H a m l e t. – Ob noch kein Schauspieler nach einer wahnsinnigen Rolle wirklich wahnsinnig geworden ist? Man hat von so etwas nur wenig Nachrichten. Von mir würde ich etwas ähnliches befürchten. – Daß der Dichter, der einen Wahnsinnigen schildert, wirklich es indeß sein müsse, davon bin ich überzeugt.⁴¹

Diese Reflexion über die ›Ansteckung‹ des Wahnsinns bringt das epistemische Risiko der schauerliterarischen Emotionspraktik des Angstrepräsentierens prägnant zum Ausdruck. Tiecks Befürchtung, dass der Dichter, »der einen Wahnsinnigen schildert, wirklich es indeß sein müsse«, verweist auf eine fundamentale Aporie des *Writing Angst*: Die intensiv-anschauliche literarische Repräsentation von Wahnsinn und Angst scheint ein existenzielles Mitfühlen zu erfordern, das die autorschaftliche Tätigkeit selbst in die Nähe der psychischen Destabilisierung bringt.

Die in den beiden Märchen entwickelten Formen der Angstrepräsentation – von Christians eingeschriebener Rune bis zu Emils traumatischer ›Rot‹-Fixierung – erweisen sich vor diesem Hintergrund als mehr denn bloße ästhetische Konstrukte. Sie manifestieren vielmehr jene »paradigm scenarios« der Angst, die de Sousa als kulturell und historisch spezifische Ermöglichungskontexte emotionaler Erfahrung beschreibt. Die schauerliterarische Form wird zur Materialisierung eines historischen Angstwissens, das um 1800 angesichts der Infragestellung des Subjektmodells der Aufklärung größere Virulenz gewinnt. Die Progression vom *Runenberg* zum *Liebeszauber* – von märchenhafter Distanz zu psychologischer Nähe, von geschlechtsmetaphorischer zu klinischer Codierung – spiegelt dabei nicht nur eine literaturgeschichtliche Entwicklung wider, sondern auch die zunehmende Selbstaufklärung der Aufklärung, die nunmehr dunklere Zonen anthropologischen Wissens zu erkunden beginnt. Je näher die schauerliterarische Darstellung an die Lebenswelt der Leser:innen heranrückt, desto deutlicher wird die Durchlässigkeit der Grenzen zwischen literarischer Repräsentation und lebensweltlicher Erfahrung.

41 W.H. Wackenroder: Briefwechsel, S. 53f.

Tiecks *Writing Angst* konstituiert somit eine experimentelle Epistemologie, die das Unbestimmte und Unaussprechliche der Angsterfahrung nicht durch begriffliche Klarstellung zu domestizieren sucht, sondern dessen irreduzible Opazität in poetischer Form zur Darstellung bringt. Die »wahnsinnige Angst« und der »angstvolle Wahn« erweisen sich als korrespondierende Aspekte einer Subjekterfahrung, die ihre eigene Brüchigkeit und Kontingenz zu reflektieren versucht. Der literarische Wahnsinn repräsentiert dabei sowohl die denormalisierende Erfahrung von Angst als auch die Konstitution der Angst, wahnsinnig zu werden – jene Befürchtung, die Tieck selbst als anthropologischen Horizont seiner poetischen Praxis artikuliert. In der wechselseitigen Bezogenheit von furchtbarer Lesewelt und angst-erfüllter Lebenswelt wird schließlich die spezifische Erkenntnisrelevanz der schau-erliterarischen Emotionspraktik deutlich. Wo die zeitgenössische Erfahrungsseelenkunde die Angst primär als zu beobachtendes Phänomen registriert, ermöglicht das literarische *Writing Angst* einen Kontext spielerischen Experimentierens mit den Formen und Wirkweisen der Angst. Die poetische Sprache vermag nicht nur die Dynamik von Angst als Praktik zu adressieren, sondern auch jene charakteristische Unterbestimmtheit zu evozieren, die den Gegenstand Angst auszeichnet und zugleich dessen literarische Produktivität begründet. Tiecks Märchen stellen somit exemplarische Versuchsanordnungen dar, in denen die Verschränkung von ästhetischer Repräsentation und subjektiver Erfahrung – von wahnsinniger Angst und angstvollem Wahn – zu einer genuinen Form der Erkenntnisgewinnung wird.