

Der Dialog in Novalis' 'Die Lehrlinge zu Sais. Zum Fragmentarischen und zum poetischen Ganzen im Werk

ÁNGELA GARCÍA CANELLES
Universidad Jaume I de Castellón

*Die Lehrlinge zu Sais*¹ (1798) ist Novalis' erstes größeres Prosawerk, es blieb schließlich jedoch, wie auch *Heinrich von Ofterdingen*, nur ein Romanfragment. Dabei sollte es eigentlich «ein echt sinnbildlicher Naturroman» (Novalis 1960, Bd. 1, S. 71) werden. Doch dazu ist es nicht mehr gekommen, und so ist dieses Bruchstück alles, was Novalis von seinem naturphilosophischen Roman geben konnte.

Das Hauptthema der *Lehrlinge* ist die Verbindung zwischen Naturerkenntnis und Selbsterkenntnis im Menschen.

Der Text ist ein Prosastück, in Erzählungsform verfaßt und fragmentarisch dargestellt. Der Autor präsentiert ihn in zwei Teilen von verschiedener Länge. Der erste Teil wird *Der Lehrling* genannt und der zweite Teil trägt den Titel *Die Natur*. Beide Teile bieten fragmentarische Mikrostrukturen, Unterteile und Abschnitte, die thematisch und formal einen Zusammenhang innerhalb der Makrostruktur des gesamten Textes bilden. Diese fragmentarische Komposition ist nach triadischer Stufigkeit² und steigender Gradation³ gestaltet.

Die Erzählung besteht aus einem Gesamtdialog mit ziemlich langen Monologen, die meist von unbestimmten Sprechern gehalten werden. Als wichtigste Kennzeichen des Dialogaufbaus gelten die planvolle Gliederung des Ganzen, eine ständige Alternanz und Korrespondenz zwischen Thematik und

¹ Zitiert wird nach Novalis, *Werke*, hrsg. von G. Schulz (München 1969), S. 95-127.

² Auf die triadische Struktur des Gesamtwerks und der einzelnen Teile weisen u. a. hin: Gaier 1970, S. 25, Anm. 3, Kreuzer 1979, S. 278 f., Striedter 1986, S. 262, 268, 272 f., 277, Voerster 1964, S. 158, Anm. 5.

³ Gaier erweitert das triadische Denkmodell durch ein «strukturierendes Stufenmodell» der «steigernden Gradation». (1970, S. 33, Anm. 42; vgl. dazu auch Striedter 1979, S. 263).

Form der Aussage und gewisse Parallellismen zwischen dem Gesamtdialog und seinen Teilen. (Vgl. Striedter 1986, S. 271). Alle Gespräche im Romanfragment handeln von den Wegen der Erfahrung, von der Verbindung zwischen Menschen und Natur. Die Gesprächspartner äußern ihre Ansichten über die Natur von verschiedenen Standpunkten aus (philosophisch, physisch, poetisch, theosophisch, u. a.); zwar dialektisch, aber ohne heftige Diskussion und Kritik zu üben. Die Natur könnte man als freien Sprecher betrachten, da sie mit keinem direkten Monolog am Gespräch teilnimmt. Sie stimmt nunmehr an gewissen Stellen direkt und indirekt mit ein. (Vgl. ebd., S. 273).

Die thematische Struktur dieses Romanfragments entspricht dem Poetischen in Novalis' theoretischem Werk, das zum Teil in den aphoristischen *Fragmenten und Studien* bis 1800⁴ enthalten ist, welche zur Theorie des Magischen Idealismus des Autors gehören. In unserer Arbeit unternehmen wir den Versuch, das Fragmentarische und das Poetische der Strukturen der *Lehrlinge* zu analysieren, sie mit der immanenten Ästhetik dieser *Fragmenten und Studien* in Einklang zu bringen und ins poetische Ganze seiner Theorie zu integrieren.

Der I. Teil: *Der Lehrling*

Es handelt sich um den kürzeren Teil des Romanfragments. Er umfaßt nur vier Seiten und fungiert thematisch und strukturgemäß als Einleitung des Gesamtdialogs.

Der Lehrling ist in acht Abschnitte gegliedert, die dieser Gliederung nicht nur äußerlich nach der schriftlichen Aufteilung, sondern auch nach der Aussageweise entsprechen. Jeder Abschnitt behandelt vollständig ein eigenes Thema innerhalb des gesamten Zusammenhangs, doch enthält er Hinweise auf die anderen und vor allem bezieht er sich auf den Kern der Gesamtgeschichte. In den ersten drei Abschnitten berichtet der Erzähler abstrakt und am Anfang ganz unpersönlich über den Symbolismus der Sprache, der in der «Chifferschrift» verschlüsselt liegt. In den zwei mittleren Abschnitten (4. und 5.) erzählt er von drei Figuren aus seiner Umgebung, nämlich vom Lehrer, von einem wunderbaren Kind und von einem ungeschickten Jüngling. In den letzten drei Abschnitten (6., 7. und 8.) erscheint der Erzähler diesmal aber persönlich in der Gestalt eines Lehrlings

⁴ Diese *Fragmente und Studien* werden auch nach Novalis, *Werke*, hrsg. von G. Schulz (München 1969), S. 293-567 zitiert. In unserer Arbeit werden die entsprechenden Aphorismennummern dieser *Fragmente und Studien* in eckigen Klammern und nach der Seitennummer angegeben.

und spricht von sich selbst in Ich-Form. Im Laufe der Erzählung kommt es zu einer steigenden Konkretisierung der Thematik und der Sprecher.

Die thematische Konkretisierung beginnt schon in den ersten drei Abschnitten. Im ersten berichtet der Erzähler einfach über «wunderliche Figuren [...], die zu jener großen Chifferschrift zu gehören scheinen» (Novalis 1969, S. 95), und über ihre Verknüpfung mit konkreten Naturerscheinungen und —elementen, wie «Wolken», «Schnee», «Kristallen und Steinbildungen», «Gebirge», «Pflanzen», «Tiere», «Menschen», usw. In diesen Figuren «ahndet man den Schlüssel dieser Wunderschrift, die Sprachlehre derselben». (Ebd.). Im zweiten Abschnitt behandelt er das Thema der Sprache und seiner Unverständlichkeit: «Man verstehe die Sprache nicht, weil sich die Sprache selber nicht verstehe, nicht verstehen wolle» (ebd.), und bezieht sich konkreter auf «die echte Sanskrit». (Ebd.). Im dritten Abschnitt erwähnt er «die heilige Schrift» und ihre Klarheit als «ein Akkord aus des Weltalls Symphonie». (Ebd.). Die Thematik dieser ersten drei Abschnitte geht vom Einzelnen und Konkreten (Naturerscheinungen und —elementen) zum Allgemeinen und Universellen, zum «Weltall» über. Das Ausgesagte scheint also allmählich abstrakter zu werden und sich «ganz von den Dingen zu lösen und ins Unendliche hinauszuschwingen» (Striedter 1986, S 264), als ob es «ein Alkahest» (Novalis 1969, S. 95), eine innere und äußere Verschmelzung von Menschen, Natur und Universum andeutete, was an das erste goldene Zeitalter erinnert, in dem die Menschen noch in ursprünglicher Harmonie mit der Natur lebten.

Die Steigerung der Konkretisierung wird auch spürbar in der Beschreibung der Sprecher. Bezüglich der Aussage aber, d. h. vom Unpersönlichen zu konkreten Sprechern, verläuft sie umgekehrt. Im ersten Abschnitt tritt der Sprecher noch nicht in Erscheinung. Hier handelt es sich mehr um eine Überlegung eines auktorialen Primär-Erzählers über «mannigfache Wege» (ebd.) der Menschen im ständigen Kontakt mit der Natur. Im zweiten Abschnitt jedoch erscheint der Erzähler in Ich-Form und stellt den ersten Sprecher vor, als höre er eine anonyme Stimme: «von weitem hört ich sagen [...]» (Ebd.). Der Leser erfährt bereits im zweiten Abschnitt, daß die Erzählung von einem erzählenden Ich getragen wird. Im dritten Abschnitt wird auch der zweite Sprecher unbestimmt und anonym eingeführt: «nicht lange darauf sprach einer [...]» (Ebd.). Die Sprecher dieser ersten drei Abschnitte werden weder äußerlich noch innerlich vorgestellt. Der Erzähler berichtet nur kurz über ihre Aussage.

Die ersten drei Abschnitte sind nur scheinbar unabhängig voneinander. Jeder enthält einen eigenen abgeschlossenen Gedanken und seine eigene Schlußfolgerung. Jedoch entgeht dem Leser nicht, daß die drei keine willkürliche Reihenfolge bilden, sondern eine dreiteilige steigende

Stufenfolge, die einen klaren fortschreitenden Gedankengang und einen logischen Zusammenhang aufweisen.

Im vierten Abschnitt wird eine neue und diesmal konkrete Gestalt vorgestellt: der Lehrer, der zur steigernden Konkretisierung der Figuren beiträgt. Er wird in diesem ersten Teil nur im Gespräch erwähnt, indem seine Lehrlinge von ihm und seiner Lehre ständig berichten. Hier erfährt der Leser, daß der Erzähler ein Lehrling ist, da «von unserm Lehrer» (ebd.) gesprochen wird, und somit wird das Sprech-Ich zum individuellen Erzähl-Ich. Erst am Ende des Gesamtdialogs im zweiten Teil erscheint der Lehrer als direkter und aktiver Sprecher und schließt seine Lehre mit einer brillanten Erörterung zusammen. Diese Figur hebt sich aber schon von Anfang an von den anderen Figuren als Leitgestalt ab. Der Geist und die Lehre des Meisters schweben stetig über den Lehrlingen, die sich im Leben und in den Gedanken nach seinen Richtlinien richten. In der Figur des Lehrers könnte man übrigens auch eine Verkörperung Goethes sehen, des großen Vorbildes der Romantiker. Der Lehrer wird nicht in seinen äußeren Zügen vorgestellt, sondern es wird nunmehr von seinem Werdegang und seinen Erfahrungen gesprochen. An ihm interessiert eigentlich nur seine Fähigkeit, wie er sie erlangte und entfaltete, «denn er versteht die Züge zu versammeln, die überall zerstreut sind». (Ebd.). Dieser Satz faßt eigentlich die Essenz des in den ersten drei Abschnitten Ausgesagten zusammen. Die Erfahrungen des Lehrers werden im Text in der Form eines persönlichen Erinnerns wiedergegeben, was eine Rückkehr in die Vergangenheit mit sich bringt: «Oft hat er uns erzählt, wie ihm als Kind der Trieb die Sinne zu üben, zu beschäftigen und zu erfüllen, keine Ruhe ließ. Auf sein Gemüt und seine Gedanken lauschte er sorgsam. Er wußte nicht, wohin ihn seine Sehnsucht trieb.» (Ebd., S. 96). Diese Rückkehr, «dieses Er-Innern von Äußerem» (Striedter 1986, S. 266) zeigt auch eine Rückwendung ins eigene Innere, wie Novalis selbst behauptet: «nach innen geht der geheimnisvolle Weg.» (1969, S. 326, <17>). Daher berichtet der Erzähler nicht, wie der Lehrer diesen Weg ins Innere erlangt, sondern «er sagt uns», fügt der Erzähler hinzu, «daß wir selbst, von ihm und eigener Lust geführt, entdecken würden, was mit ihm vorgegangen sei». (Ebd., S. 96). Der Lehrer zeigt ihn auch seinen Lehrlingen nicht. Er deutet nur die Richtungen an, denn «vielmehr will er, daß wir den eignen Weg verfolgen, weil jeder neue Weg durch neue Länder geht, und jeder endlich zu diesen Wohnungen, zu dieser heiligen Heimat wieder führet». (Ebd., S. 98). Darin liegt eigentlich der Schlüssel der Hauptlehre, die am Ende dieses ersten Teils so kurz skizziert wird.

Die Auskunft über den Lehrer und seine Wahrnehmungen und Naturauffassungen setzt sich im fünften Abschnitt zusammen mit der Einführung neuer Gestalten fort. Von diesen Gestalten hebt eine sich ab, und

zwar ein Kind, das im Gegensatz zum Lehrer, ganz äußerlich geschildert wird: «es hatte dunkle Augen mit himmelblauem Grunde, wie Lilien glänzte seine Haut, und seine Locken wie lichte Wölkchen, wenn der Abend kommt.» (Ebd., S. 97). Novalis gebraucht Metaphern für die konkrete Beschreibung des Kindes: «himmelblau» für die Augenfarbe, «Lilien» für seine Haut und «lichte Wölkchen» für seine Haare. Diese Metaphern dienen einer transparenten und nicht plastischen und materiellen Darstellung dieser Gestalt, da das Kind «die Ahnung eines Höheren, Heiligen», den «Messias der Natur» (Striedter 1986, S. 268), die Wiederherstellung des verlorenen goldenen Zeitalters symbolisiert, wie es sich aus den Worten des Lehrers entnehmen läßt: «Einst wird es wiederkommen [...] und unter uns wohnen, dann hören die Lehrstunden auf» (Novalis 1969, S. 97), denn, nach Novalis, «wo Kinder sind, da ist ein goldnes Zeitalter». (Ebd., S. 346, <96>). Außer dieser kurzen Beschreibung des Kindes erfährt der Leser nichts Konkretes über diese Figur, doch reflektiert die äußere Darstellung ihr herrliches Innere, was eine starke positive Wirkung auf die anderen Mitschüler ausübt: «Diese Stimme drang uns allen durch das Herz [...]. Es lächelte unendlich ernst, und uns ward seltsam wohl mit ihm zumute.» (Ebd., S. 97).

Neben dem Kind erscheint im fünften Abschnitt auch eine dritte Gestalt, die eines ungeschickten mißmutigen Lehrlings, der «immer traurig» aussah, dem nichts glückte und der «alles so leicht» (ebd.) zerbrach. Aber gerade dieser unerfahrene Junge ist es, der «ein unscheinbares Steinchen von seltsamer Gestalt» (ebd.) fand, das das Symbol des ewigen Wissens verbildlicht. Diese drei Gestalten, die im vierten bzw. fünften Abschnitt erscheinen, bilden nicht nur eine Steigerung der Konkretisierung auf die Personen, sondern auch eine nach dem Lehrang sich steigernde Dreistufigkeit innerhalb des Ganzen: auf der niedrigen Stufe stünde der ungeschickte Mitschüler, der dagegen als Bevorzugter unten den Lehrlingen erscheint, denn er wird später vom Lehrer als Begleiter des wunderbaren Kindes bestimmt. Auf der zweiten Stufe bliebe der Lehrer selbst, und auf der dritten und höchsten wäre das Kind. (Vgl. Striedter 1986, S. 268). Aus diesen in der Mitte liegenden vierten und fünften Abschnitten läßt sich entnehmen, daß es nicht nur um konkrete Figuren geht, sondern auch, daß sich eine fortlaufende Handlung zeigt. In dieser Hinsicht könnte man einen gewissen Parallelismus zwischen diesen drei konkreten Gestalten und dem abstrakten Ausgesagten der drei ersten Abschnitte sehen. Auf diese Weise unterscheiden sich beide Abschnitte (4. und 5.) deutlich von den drei vorhergehenden. Auch der Inhalt und die Sprache sind hier leichter und konkreter, «dabei aber sind bei Novalis oft die scheinbar leichteren Texte gerade die assoziationsreichsten und die am sorgfältigsten konstruierten» (ebd., S. 265), wie es sich später auch im Märchentext erweist.

In den letzten drei Abschnitten (6., 7. und 8.) berichtet der Lehrling persönlich in Ich-Form von seinem Werdegang, den er als Gegenwart erlebt und der sich eigentlich identisch mit dem von ihm erzählten vergangenen Werdegang des Lehrers zeigt. Im siebten Abschnitt, unmittelbar nach der Vorstellung des ungeschickten Mitschülers, geht der erzählende Lehrling auf sich selbst über, indem er sagt: «Auch ich bin ungeschickter als die andern.» (Novalis 1969, S. 97). Mit diesem Ausdruck knüpft er an die Erzählung des tölpischen Jünglings seine eigene Abweichung von den «andern» an. Die Figur des Lehrlings bleibt auch namenlos und ohne körperliche Züge, dafür aber zeigt er eine «ausgeprägte psychische Individualität mit dezidierter Willensrichtung [...]. Geistig konturiert und psychologisch ausgeleuchtet». (Kreuzer 1979, S. 282).

Hierbei vereinigt sich der Weg ins Innere mit der Außenwelt, so daß die scheinbare Suche hinter den Dingen: «Mich freuen die wunderlichen Haufen und Figuren in den Sälen, allein mir ist, als wären sie nur Bilder, Hüllen, Zierden, versammelt um ein göttlich Wunderbild, und dieses liegt mir immer in Gedanken» (Novalis 1969, S. 98), zu einer «Ahnung und Setzung des Ich» (Striedter 1986, S. 269) führt, wie der Lehrling selbst behauptet: «Sie such ich nicht, in ihnen such ich oft.» (Novalis 1969, S. 98). Der Weg ins innere Ich des Lehrlings stellt erneut das Sinnbild der Rückwendung dar: «Mich führt alles in mich selbst zurück.» (Ebd., S. 97). Diese Rückwendung durchzieht den ganzen Roman, und so stehen wieder Vergangenheit und Zukunft in engster Verbindung, darum sagt Novalis: «In uns, oder niergends ist die Ewigkeit mit ihren Welten. Die Vergangenheit und Zukunft.» (Ebd., S. 326, <17>).

Die Geschichte scheint in diesem ersten Teil da zu enden, wo sie anfang, und so gesteht der Lehrling: «Mir scheint es als blieb ich immer hier.[...] Mir wird dann jedes so bekannt, so lieb; und was mir seltsam noch erschien und fremd, wird nun auf einmal wie ein Hausgerät.» (Ebd., S. 98). Der Weg ist wie eine Rückkehr zum Ausgangspunkt. Nun hat sich aber inzwischen etwas geändert, und zwar nicht im Äußeren, sondern im Inneren des Lehrlings, so daß alles ihm «in ein höher Bild, in eine neue Ordnung» (ebd.) zusammentritt, was zu einer indirekten Rückwendung auf das Ich führt, denn, nach Novalis, «In sich zurückgehn bedeutet bei uns, von der Außenwelt abstrahieren [...]. Der Geist geht zu sich selbst wieder heraus — hebt zum Teil jene Reflexion wieder auf— und in diesem Moment sagt er zum erstenmal — Ich. Was wir Hineingehn nennen, ist eigentlich Herausgehn». (Ebd., S. 332, <43>).

Aus dem Zusammenhang dieses kurzen ersten Teils ergibt sich thematisch und formal eine harmonische Korrespondenz zwischen den einzelnen Abschnitten, die der Integrierung derselben ins Ganze dient.

Der II. Teil: *Die Natur*

Er ist nach der Dialogsstruktur der komplizierteste und längste Teil des Werks, der eigentlich das Grundthema behandelt. Die Natur wird in diesem zweiten Teil nicht mehr «in der persönlichen Erinnerung und in der Brechung durch das Ich dargestellt» (Striedter 1986, S. 273), sondern als ein Freund der Menschen und selbst als freier Sprecher innerhalb des Gesamtgesprächs.

Nach einer verhältnismäßig längeren Einleitung, in der, wie im *Lehrling*, unpersönlich über die Urquellen der Natur auf verschiedene Weise philosophiert wird und in der die Zerspaltungen der Natur dargestellt werden, ist dieser zweite Teil nach der Dialogform und nach den Sprechern in drei Unterteile gegliedert. Diese Gliederung entspricht derjenigen des ersten Teils, denn jeder Abschnitt enthält nur eine einzige zusammenhängende Aussage eines Sprechers unterschiedlicher Länge.

Der erste Unterteil umfaßt das Gespräch vor dem Märchen und wird, wie der *Lehrling*, in acht Abschnitte geteilt. Der Anfang ist abstrakt, so wie im ersten Teil, und die Sprecher werden wieder ganz unpersönlich vorgestellt (1. und 2. Abschnitt). Hierbei geht es nunmehr um eine allgemeine Aussage eines auktorialen Erzählers über die Natur. Dann aber tritt in 3. und 4. Abschnitt eine gewisse Bestimmbarkeit der Sprecher, denn es wird indirekt von «wer» (Novalis 1969, S. 103) und von «einigen» (ebd., S. 104) gesprochen. Die Aussage geht aber bald von der indirekten Rede des Erzählers (4. und 5. Abschnitt) in die direkte (6. Abschnitt) über, und die Sprecher werden dann als «Mutigere» (ebd., S. 106) und als «mehrere» (ebd.) vorgestellt. Schließlich folgt im siebten Abschnitt ein durch ein attributives Adjektiv näher bestimmter Sprecher, «ein ernster Mann». (Ebd., S. 107). Erst im achten Abschnitt erscheint «der Lehrling» selbst, diesmal aber nicht als richtiger und konkreter Redender, sondern als Hörer, der «mit Bangigkeit die sich kreuzenden Stimmen» (ebd., S. 108) hört. Er kommt hierbei auch nicht als erzählendes Ich vor, wie im ersten Teil, sondern als passiver Gesprächspartner, genauso wie «ein munterer Gespieler, dem Rosen und Winden die Schläfe zierten» (ebd.), der aber als direkter Sprecher und zugleich als Erzähler des nachliegenden Märchens fungiert. Am Ende dieses ersten Unterteils kennt also der Leser den Märchenerzähler. Er ist ein anderer als der bisherige Erzähler der *Natur* und bleibt in einer natürlichen Verbindung mit seiner Geschichte, denn er erlebt sie mit. Erzählt wird dieses Märchen für einen jungen «Grübler» (ebd.), gerade für den «Lehrling», den die gelehrten Argumente dieser «kreuzenden Stimmen» nur verwirren, denn «es scheint ihm jede recht zu haben». (Ebd.). In diesem ersten Unterteil zeigt sich erneut eine steigende Konkretisierung der Sprecher.

Der Dialog setzt sich aus einzelnen und verschiedenartigen philosophischen Ansichten über die Natur zusammen. Hierbei werden die

Zerspaltungen der Natur hervorgehoben. Die Sprecher aber diskutieren nicht dialektisch, nunmehr tragen sie in ihren ablösenden Monologen widersprüchliche Thesen vor, die jeweils die gleichen Wahrheitsansprüche verteidigen. Nach der Thematik des Gesprächs spiegeln sich in den Sprechern, die ihre philosophischen Überlegungen über die Natur äußern, fremde Anschauungen gewisser Philosophen, vor allem Fichtes Ansichten, wider. (Vgl. Fichte 1970, S. 192 ff.).

Das Binnenmärchen

Der zweite Unterteil umfaßt das Märchen von *Hyazinth und Rosenblüte* und erfolgt als mittlerer Teil der *Natur*. Es wird auch in einem einzigen Abschnitt als Erzählung eines Sprechers wiedergegeben. Diese Märcheneinlage sollte im Romanfragment wohl die Stelle einnehmen, die im *Heinrich von Ofterdingen* das *Klingsohr*-Märchen innehat, nämlich den Übergang der Handlung ins Märchenhafte. Nun kann man allerdings in diesem Naturfragment kaum von Handlung sprechen, da es fast ausschließlich um Überlegungen über die Natur und über die Wege zu ihrer Erkenntnis geht. Diese Gespräche haben den Lehrling in Verwirrung gebracht, daher soll das Märchen ihn bildlich aufklären und ihm die Auflösung des Geheimnisses durch die Liebe geben. Darum übt das Anhören des Märchens eine heilende und beruhigende Wirkung auf ihn aus, und «allmählich legt sich der innre Aufruhr» (Novalis 1969, S. 108) des Lehrlings. Hiermit wandert der Lehrling eigentlich nur einen Hörweg durch das Märchen, denn «sein Ausbruch aus der verstörenden Weg findet nach Innen statt». (Kreuzer 1979, S. 300). Warum wird aber gerade das Geheimnis in einem Märchen verschlüsselt und wieder entschlüsselt? Novalis selbst gibt Antwort auf diese Frage, wenn er behauptet: «Das Märchen ist gleichsam der Kanon der Poesie, alles Poetische muß märchenhaft sein.» (1969, S. 493, <127>). Aber nicht nur, weil das Märchen, wie Novalis meint, die höchste Form des Poetischen sei, sondern weil in ihm die geheimnisvolle Urgestalt der Welt und die geheime Identität aller Wesen poetisch verborgen liegt (vgl. Merkel 1969, S. 172), darum sagt er: «Alles ist ein Märchen.» (1969, S. 476, <90>)⁵. Demnach wird das Märchen zur höchsten Dichtung erklärt, und als solche «ist sie eine in sich geschlossene Sphäre, eine völlig eigene Welt mit ihren eigenen Gesetzen, unterschieden von aller Realität». (Kayser 1959, S. 54).

⁵ Für Novalis, so meint Kreuzer, dient der Begriff «Märchen» «als Sammelbegriff für vieles, was die geläufigen literarischen Genrebezeichnungen nicht zu umfassen scheinen». (1979, S. 308, Anm. 63).

Zum Romantischen des Märchens

Die Art des Märchens zählt selbst zum Romantischen. Es wird als «Kunstmärchen» bezeichnet, und als Märchen der Romantik entspricht es nicht dem traditionellen Begriff von «Märchen» im Sinne des «Volksmärchens»⁶, da es «keine moralische Absicht verfolgt, die ermahnen oder belehren will, sondern geht primär aus künstlerischen Erwägungen hervor». (Thalmann 1966, S. 8). Das Kunstmärchen ist von einem «Versöhnungscharakter» geprägt, der «die Auflösung von verfestigten Vorstellungen» (Apel 1978, S. 160) anzeigt. Die Märcheneinlage wirkt als der poetischste und kunstvollste Teil des Romanfragments. Diese vom Autor verwandte künstlerische Erzählungsform dient auch poetisch und nach romantischer Art zur Darstellung seiner Naturauffassung. Novalis selbst bezieht sich oft in seinen *Fragmenten und Studien* auf das Märchen als die Gattung, in der er glaube, am besten seine Gemütsstimmung ausdrücken zu können. (Vgl. Novalis 1969, S. 476, <90>). Nach dieser poetischen Einstellung ist das Märchen in der Romantik «die Lieblingsform einer Wende geworden, in der neue Dinge ästhetisch faßbar gemacht werden und künstlerische Wirkung haben sollen». (Thalmann 1966, S. 19).

Diese in der Mitte liegende Märchenerzählung wird organisch in den Gesamtzusammenhang des Werks eingefügt und bildet den symbolischen Kern der *Lehrlinge*⁷. Thematisch könnte man aus ihr das Grundthema des Naturromans herausholen, selbst wenn man keine schriftlichen Beweise dafür hätte. Hinter dem schematischen und einfachen Aufbau des Märchens steht, wie in den restlichen Unterteilen, eine romantische philosophisch-wissenschaftliche Auseinandersetzung zwischen Natur und Wissen, die in der Grundstimmung heiter, positiv und konstruktiv ist.

Das Märchen läßt sich nach dem Gesetz der Dreizahl in drei Phasen gestalten. Zuerst erfolgt eine ursprüngliche Harmonie aller Wesen in der

⁶ Merkel vertritt die Meinung daß, «indem nämlich das Kunstmärchen [...] erst Dinge und Sinn, oder Erscheinung und Prinzip trennt, oder primär als getrennt empfindet, und sie im Nachhinein in großer Apotheose verbindet, beweist es, wie fern es der naiven Welterfahrung echter Märchen steht». (1969, S. 170; vgl. dazu auch ebd., S. 166 und 168). Zur Unterscheidung von Kunst— und Volksmärchen vgl. auch Greif 1994, S. 267 ff., Kreuzer 1979, S. 304 f., Lüthi 1979, S. 5 und 31 f., Moser 1989, S. 262 ff.

⁷ Die eingefügte Märcheneinlage von Hyazinth und Rosenblüte gilt für Kreuzer «als symbolhaft verkürztes Konzentrat oder Programm des Romanprojekts (entsprechend dem Vorurteil, daß Novalis mit den *Lehrlingen* einen “organischen” Erzählroman im tradierten Begriffssinn des Genres geplant habe)». (1979, S. 277). Die gleiche Meinung vertreten Haywood 1959, S. 39 f., Küpper 1959, S. 58 f. und 60, Reble 1941, S. 39, Voerster 1964, S. 158 und 165 f.

Liebe und Natur, als der sanftmütige Hyazinth noch die Blumen- und Tiersprache verstand, glücklich mit seiner Geliebten und mit sich selbst war und sich in der Naturumgebung wohl befand, also als der Mensch noch im goldenen Zeitalter lebte: «Höhlen und Wälder waren sein liebster Aufenthalt, und dann sprach er immerfort mit Tieren und Vögeln, mit Bäumen und Felsen, natürlich kein vernünftiges Wort, lauter närrisches Zeug zum Totlachen.» (Novalis 1969, S. 108). Aber «Ach! wie bald war die Herrlichkeit vorbei». (Ebd., S. 110). Mit einem solchen Ausdruck geht das goldene Zeitalter zu Ende. Diesem ersten glücklichen Zustand folgt eine zweite Phase der Einsamkeit und Trennung durch den Verstand: Hyazinth verstand die Blumen und Tiere nicht mehr und fühlte sich einsam und verwirrt, «er grämte sich unaufhörlich um nichts und wieder nichts, ging immer still für sich hin, setzte sich einsam [...], und hing seltsamen Dingen nach. [...]. Allein der Mißmut und Ernst waren hartnäckig». (Ebd., S. 108 f.). Etwas Unwiderstehliches drängt ihn dazu, sich auf die Suche nach der wahren Liebesquelle zu machen, «dahin wo die Mutter der Dinge wohnt, die verschleierte Jungfrau». (Ebd., S. 111). Die Trennung des Menschen von der Natur wird hierbei durch den alten Hexenmeister heraufgeführt, der den jungen Hyazinth zum Verstand bringt⁸, ihn in einen mißmutigen sehnenenden Wanderer verwandelt und somit das Elend einleitet. Nach der mühsamen Wanderung durch die Erfahrung kommt eine dritte Phase, nämlich das Finden des Gesuchten in der Wiedervereinigung mit der Geliebten, mit der Natur und mit sich selbst. Im Wiederfinden der «Mutter der Dinge», «der heiligen Göttin (Isis)» (ebd., S. 111), die niemand andere als seine geliebte Rosenblüte ist, findet Hyazinth den paradiesischen inneren und äußeren Zustand wieder, und dadurch wird die verlorene Harmonie zwischen Menschen und Natur⁹, also die zerstörte Weltordnung, wiederhergestellt. Diese kreisförmige Erzählstruktur, die eng mit der Vorstellung des verlorenen goldenen Zeitalters zusammenliegt «ist ein Weltgeheimnis, dem Novalis mit gläubiger Innerlichkeit nachgeht». (Thalmann 1966, S. 29).

⁸ Im Kunstmärchen wird die Einführung des Helden in den Verstand und ins Bewußtsein durch die Figur des Fremden oder des Alten vorgenommen. Vgl. dazu Thalmann 1966, S. 42.

⁹ Diez: «Wird so durch die Verwandlung ein tieferer Zusammenhang, eine allegorische Bedeutung offenbart, so geschieht zugleich durch die Namengebung und Umwelt eine Verschmelzung der menschlichen Personen mit der Natur zu Blumenwesen [...]. So setzt sich Rosenblüt zusammen aus Allegorie und Mythos, repräsentiert auf der einen Seite ein abstraktgöttliches Prinzip, und ist andererseits eine metaphorische Verschmelzung von Mensch und Blume.» (1986, S. 136).

Innen- und Außenwelt: Die Zeit-Raum Koordinaten

Genauso wie im *Lehrling*, endet die Geschichte im Märchen wie sie anfang, denn, nach Novalis, «mit der Zeit muß die Geschichte Märchen werden». (1969, S. 456, <31>; vgl. dazu auch Novalis 1960, Bd. 1, S. 357 und Bd. 3, S. 454 f.). Aber zwischen Anfang und Ende liegt ein Handlungsablauf, der «in der raschen Abstraktion verschiedener Lebensstationen typische Erfahrungen enthält». (Thalmann 1966, S. 23). Seele und Außenwelt sind identisch: «die Außenwelt wird durchsichtig, und die Innenwelt mannigfaltig und bedeutungsvoll, und so befindet sich der Mensch in einem innig lebendigen Zustande zwischen zwei Welten in der vollkommensten Freiheit und dem freudigsten Machtgefühl.» (Novalis 1969, S. 114). Das Äußere dient als Ausdruck der inneren Stimmung und seelischen Empfindungen, denn, für Novalis, «die Außenwelt ist die Schattenwelt - sie wirft ihren Schatten in das Lichtreich» (ebd., S. 326, <17>), darum drückt die Landschaft Hyazinths innere Verwirrungen aus. Alle Erscheinungen richten sich nach der Innenwelt, wie selbst der Lehrling schon am Anfang des ersten Teils gestand. Im Laufe der Wanderung Hyazinths in die Ferne «veränderte sich auch sein Gemüt [...], und die innre Unruhe legte sich, er wurde sanfter und das gewaltige Treiben in ihm allgemach zu einem leisen, aber starken Zuge, in den sein ganzes Gemüt sich auflöste». (Ebd., S. 111).

Mit der Veränderung des Seelenzustandes wird auch die Verschiebung des Zeitlichen im Fortschreiten der Märchenhandlung sichtbar, so daß sich die faktische Zeit zu einer inneren Zeit entwickelt: «[...] die Zeit wurde ihm lang [...], es lag wie viele Jahre hinter ihm». Dann aber ging die Zeit «immer schneller, als sähe sie sich nahe am Ziele». (Ebd.). Im Laufe der Zeit ändert sich auch der Außenraum, und so verwandeln sich «rauhes, wildes Land, Nebel und Wolken [...], unabsehbare Sandwüsten, glühender Staub» (ebd.) in eine herrliche Gegend «wieder reicher und mannigfaltiger»: «die Luft [war] lau und blau, der Weg ebener, grüne Büsche lokten ihn mit anmutigem Schatten [...], und immer breiter und saftiger wurden die Blätter, immer lauter und lustiger die Vögel und Tiere, balsamischer die Früchte, dunkler der Himmel, wärmer die Luft und heißer seine Liebe.» (Ebd.). Es handelt sich nicht um wirkliche Orte, die zu einem bestimmten wohnlichen Raum gehören, sondern einfach um die Welt selbst, denn «der Weg, den Hyazinth zurücklegt, geht an allen Erscheinungsformen der Erde vorüber und hat kein Ziel». (Thalmann 1966, S. 24). Auf diese Weise wird die Universalität des Märchens hervorgehoben.

Hyazinths Wanderfahrt in die Ferne ist eine Wanderschaft «zur heiligen Heimat des Ich» (Striedter 1986, S. 270) durch das eigene fremde und verwirrte Innere, darum erlebt «die Reiserealität im Äußeren [...] innere

Wirklichkeit, denn Innen und Außen sind identisch». (Merkel 1969, S. 173). Je weiter der Weg in die fremde Ferne führt, desto bekannter wird sie für Hyazinth: «es dünkte ihm alles so bekannt und doch in niegesehener Herrlichkeit» (Novalis 1969, S. 112), bis er schließlich in dieser fremden traumhaften Umgebung den Tempel zu Sais, die längst gesuchte Wohnung, findet, «die unter Palmen und andern köstlichen Gewächsen versteckt lag». (Ebd.). Der Tempel wird, nach Novalis, durch den eigenen Körper sinnbildlich dargestellt: «es gibt nur Einen Tempel in der Welt und das ist der menschliche Körper» (ebd., S. 530, <75>), und im Märchen wird er als die «Behausung der ewigen Jahreszeiten» (ebd., S. 112) vorgestellt. Hierbei drückt Novalis den Raum durch Bewegung in der Zeit aus: «Zeit ist innerer Raum - Raum ist äußere Zeit.» (Ebd., S. 494, <133>). Somit werden Zeit und Ort eins, denn «beide entstehn zugleich und sind also wohl Eins» (ebd., S. 489, <114>), und dadurch werden auch Verstand und Phantasie «auf das sonderbarste vereinigt». (Ebd., S. 548, <46>). Dort im weiten Heiligtum findet Hyazinth hinter dem «leichten, glänzenden Schleier» (ebd., S. 112), was er nun schon am Anfang hatte, seine Rosenblüte, und mit ihr seine Selbsterkenntnis und damit auch die Naturerkenntnis, also die wahre Realität¹⁰. Am Ende der Märchenerzählung hebt Hyazinth den symbolischen Schleier des Wissens, von dem zu Beginn des Romans die Rede war (ebd., S. 98), denn, «wer ihn nicht heben will, ist kein echter Lehrling zu Sais». (Ebd.). Demnach ist Hyazinth der wahre Lehrling, dem es gelingt, in der verschleierte Jungfrau seine Geliebte zu erkennen. Aber nicht nur er muß den Schleier des Wissens heben, sondern auch die anderen Lehrlingen und wir alle, denn «wir selbst sind nur, insoweit wir uns erkennen». (Ebd., S. 305, <43>). Nur können wir «die Welt verstehn, wenn wir uns selbst verstehn, weil wir und sie integrante Hälften sind». (Ebd., S. 386, <41>). Im Märchenkontext wie im Gesamthalt verschmelzen harmonisch durch die Liebe Selbsterkenntnis und Naturerkenntnis zum höheren Dasein. In seiner Selbstvernichtung, d. h., im «Nicht-Ich», findet Hyazinth seine Selbsterhebung, sein «Ich» wieder, und so ist «Ich = N[icht] I[ch] - höchster Satz aller Wissenschaft und Kunst». (Ebd., S. 384, <33>). Auf diese Weise, so meint Novalis weiter, «verstehet man das Ich nur insofern es vom N[icht] I[ch] repräsentiert wird. Das N[icht] I[ch] ist das Symbol des Ich, und dient nur zum Selbstverständnis des Ich». (Ebd., S. 305, <43>).

¹⁰ Diez behauptet, «daß etwa in dem Bilde *Schleier der Wahrheit* über den bloßen Wort- und Vorstellungsersatz hinaus eine doppelte Wirkung der Vorstellungen aufeinander zu erkennen ist, indem das Konkretum *Schleier* in dieser Verbindung mit *der Wahrheit* vergeistigt, zugleich aber die *Wahrheit* durch den *Schleier* wiederum konkretisiert, vermenschlicht, personifiziert wird». (Ebd., S. 132).

Die Dichotomie Traum-Realität im Märchen

Das Märchen verhält sich zur Wirklichkeit wie Traum zum Verstand, denn «im Gebildecharakter des Kunstwerks liegt eine Wahrheit. Es ist die Wahrheit des Seienden» (Kayser 1959, S. 52), darum behauptet Novalis: «ein höheres Märchen wird es, wenn ohne den Geist des Märchens zu verschleichen irgendein Verstand [...] hineingebracht wird.» (1969, S. 494, <131>; vgl. dazu auch ebd., S. 433, <5>). Hyazinth erkennt das Geheimnis im Traum: «unter himmlischen Wohlgerüchen entschlummerte er, weil ihn nur der Traum in das Allerheiligste führen durfte.» (Ebd., S. 112). Gerade durch diesen Traum «zerfällt die ursprüngliche Sicherheit des Seins unter dem Ansturm von Erfahrungen und klärt sich späterhin zur absoluten Sicherheit eines geistigen Daseins». (Thalmann 1966, S. 29)¹¹. Am Schluß endet das scheinbar Widerspruchsvolle in wunderbarer Harmonie, und somit werden Wirklichkeit und Traumwelt im Märchen eng verbunden, wie Novalis behauptet: «die ganze Natur muß auf eine wunderliche Art mit der ganzen Geisterwelt vermischt sein.» (1969, S. 455, <31>). Darüber hinaus kann das Märchen, wie der Traum, auch «Formen des Alogischen und imaginäre Figuren zu Hilfe nehmen». (Thalmann 1966, S. 21). Die Frage besteht darin, inwiefern die scheinbare Traumwelt des Märchens Teil der empirischen Naturwelt, der Wirklichkeitswelt ist, denn für Novalis ist ein Märchen «eigentlich wie ein Traumbild —ohne Zusammenhang— ein Ensemble wunderbarer Dinge und Begebenheiten [...] —die Natur selbst» (1969, S. 494, <131>), und zugleich ist es doch auch die «durchaus entgegengesetzte Welt der Wahrheit (Geschichte)— und eben darum ihr so durchaus ähnlich —wie das Chaos der vollendeten Schöpfung [...]. Das echte Märchen muß zugleich prophetische Darstellung —idealische Darstellung— absolut notwendige Darstellung sein» (Ebd., S. 455, <31>). Demnach, meint Novalis weiter, muß in einem echten Märchen «alles wunderbar —geheimnisvoll und unzusammenhängend sein— alles belebt» (Ebd.), da im Märchen «echte Naturanarchie —Abstrakte Welt— Traumwelt» herrscht. (Ebd., S. 491, <120>). Darum ist es Aufgabe des Märchens als höchste Dichtung, «den Menschen aus dem Zusammenhang der Realität herauszuführen, ihn aus der Determination zu befreien und für das Mögliche freizuhalten». (Kayser 1959, p. 54). Diese phantastische und

¹¹ Bezüglich des Dualismus *Traum-Realität* im Märchen fügt Thalmann hinzu: «Zwischen Traum und Wirklichkeit, zwischen Spiel und Exaktheit erreicht dieses sogenannte „Kunstmärchen“ eine Sur-Realität jenseits von Zeit und Ort. Damit will gesagt sein, daß das Märchen nicht eine Unwahrheit ist, daß es vielmehr um den Keim einer „Verfremdung“ geht, durch die aber eine neue Ebene der Realität ausgebaut wird, die schlechthin als modern gelten kann, ohne ein Ismus zu sein.» (1966, S. 23; vgl. dazu auch Kreuzer 1979, S. 301-303).

irrationale Wunderwelt des Märchens gilt als Parekbase der romantischen Theorie, als «der Kern einer ganzheitlichen Welterfahrung» (Apel 1983, S. 95), daher gesteht Novalis: «Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich» (1969, S. 385, <37>), und selbst «die Welt muß romantisiert werden. So findet man den ursprünglichen Sinn wieder». (Ebd., S. 384, <37>).

Zahlreiche Elemente in harmonischem Einklang sind in diesem Märchen zu finden. Hierbei werden vor allem Tiere und Naturelemente personifiziert und nach romantischer Art dargestellt: «Die Gans erzählte Märchen, der Bach klimperte eine Ballade dazwischen, ein großer dicker Stein machte lächerliche Bocksprünge, die Rose schlich sich freundlich hinter ihm herum, kroch durch seine Locken, und der Efeu streichelte ihm die sorgenvolle Stirn» (ebd., S. 109), denn, nach Novalis, «Steine, Bäume, Tiere müssen sprechen, um den Menschen sich selbst fühlen, sich selbst besinnen zu machen». (Ebd., S. 392, <55>). Die Behandlung der Liebe und das Wandern auf der Suche nach der wahren und ewigen Liebesquelle sowie die Beschreibung exotischer und fremder Orte tragen ebenfalls zur romantischen Stimmung bei. So wird von der unbekanntem Herkunft des Hexenmeisters berichtet: «ein Mann aus fremden Landen gegangen» (ebd., S. 110) oder vom Tempel der ägyptischen Göttin Isis. (Ebd., S. 111).

Die Märcheneinlage bietet auch menschliche und wunderbare Gestalten, die genau bestimmt und äußerlich beschrieben werden, wie Rosenblüte: «Unter den Mädchen war Eine, ein köstliches, bildschönes Kind, sah aus wie Wachs, Haare wie goldne Seide, kirschrote Lippen, wie ein Püppchen gewachsen, brandarabenschwarze Augen [...]» (Ebd., S. 109). Hyazint wird auch ausführlich geschildert: «Er war recht bildschön, sah aus wie gemalt, tanzte wie ein Schatz [...]» (ebd.), und der Hexenmeister «hatte einen langen Bart, tiefe Augen, entsetzliche Augenbraunen, ein wunderliches Kleid mit vielen Falten und seltsamen Figuren hineingewebt». (Ebd., S. 110). Diese Märchenfiguren leben «in einer Welt mit Imagination, Übergängen und Verwandlungen, denen der Raum eher widersteht». (Thalman 1966, S. 24). Die genaue Beschreibung mancher Personen und anderer wunderbarer Wesen des Märchens kontrastieren mit der unbestimmten Beschreibung der Sprecher des restlichen Gesamtdialogs.

Da es sich um ein Märchen handelt, sind die Sprache und der Text im Vergleich zu den restlichen Gesprächen des Gesamtdialogs am leichtesten und verständlichsten. Diese sind unendliche, diskursive Annäherungen an das, was im Märchen ganz natürlich und einfach auf den ersten Blick erfaßt wird. Die Erzählform wechselt hier im Märchen gelegentlich mit der direkten Dialogform, was dem Text einen schnelleren Rhythmus verleiht. Novalis

versucht, die Sprache dieses Märchens dem naiven Ton des Volksmärchens anzunähern, und zwar in einfachen und klaren Bildern, kurzen schlichten Sätzen, wie bei der Personifizierung von Tieren und Naturelementen und bei der Schilderung der Innen- und Außenwelt, in formelhaften Wendungen, wie bei der Beschreibung von Rosenblüte und Hyazinth oder bei den Zeitangaben der Märchenerzählung, wo alles sich ereignet «vor langen Zeiten [...], weit gegen Abend [...]» (Novalis 1969, S. 108), «einmal [...]» (ebd., S. 110), «eines Tages [...]». (Ebd., S. 111).

Die Handlungszeit und die Dauer des Erzählens haben im Märchen keine Beziehung zueinander. Erzählt wird im Präteritum, was im Märchen als vergangene Zeit genommen wird. Selten kommt eine gegenwärtige Zeit vor, um den Zeitablauf anzugeben. Die Erzählform wechselt im Ablauf des Geschehens. Am Anfang ist es der Märchenerzähler, der indirekt über die Begegnung des Helden mit seiner Umgebung berichtet; am Ende aber ist es Hyazinth selbst, der einen direkten Dialog mit «dem kristallinen Quell und einer Menge Blumen» (ebd.) führt.

Genauso wie das Märchen untrennbar von der wahren Welt ist, sind auch Wissen und Natur in der Erzählung untrennbar. In dieser Märcheneinlage wird bildlich dargestellt, was rational nicht denkbar ist, nämlich «Identität von Sein und Wesen, Anschauung und Erkenntnis, Aufhebung der physikalischen Raum-Zeitkonstanten im "Gemüt": das goldene Zeitalter». (Merkel 1969, S. 174). Novalis drückt in dieser Märchenwelt seine Sehnsucht nach dem verlorenen goldenen Zeitalter aus, als der Mensch und die Natur noch in harmonischer Verbindung lebten, darum sagt Hyazinth: «wenn ich an die alten Zeiten zurückdenken will, so kommen gleich mächtigere Gedanken dazwischen, die Ruhe ist fort, Herz und Liebe mit, ich muß sie suchen gehn.» (Novalis 1969, S. 110). Aber weder die unabsehbare Erfahrung durch das mühsame Wandern noch der Verstand werden das goldene Zeitalter zurückbringen, es kann aber in den Bildern des Märchens¹², im Hyazinths Traum, angeschaut und genossen werden, denn, so sagt Novalis, «Nichts ist poetischer, als Erinnerung und Ahndung, oder Vorstellung der Zukunft» (ebd., S. 352, <123>), darum ist «der echte Märchendichter ein Seher der Zukunft». (Ebd., S. 455, <31>). Nur «durch das Gefühl würde die alte, ersehnte Zeit zurückkommen; das Element des Gefühls ist ein inneres Licht, was sich in schönern, kräftigern Farben bricht». (Ebd., S. 113). Dieses Gefühl wird im Märchen durch die Liebe zwischen Hyazinth und Rosenblüte versinnbildlicht. Die Vereinigung von Traum und Liebe vollzieht sich in der Einheit zwischen

¹² Nach Thalmann ergibt «der abstrakte Charakter der Märchenstruktur [...] die edelste Form der Darstellung für ein goldenes Zeitalter, aus dem die Welt vertrieben ist, und in das sie auf reiferer Stufe zurückkehrt». (1966, S. 20).

Menschen und Natur. Das bedeutet eigentlich, nach Novalis, eine Wiederherstellung der verlorengegangenen ursprünglichen goldenen Zeit, «wenn alle Worte —Figuren— Mythen —und alle Figuren— Sprachfiguren —Hieroglyphen sein werden— wenn man Figuren sprechen und schreiben —und Worte vollkommen plastisieren, und musizieren lernt». (Ebd., S. 437, <15>).

Nach dem Anhören des Märchens wird das Klimax der Verstörung durch eine positive Beruhigung ersetzt:

Die Lehrlinge umarmten sich und gingen fort. Die weiten hallenden Säle standen leer und hell da, und das wunderbare Gespräch in zahllosen Sprachen unter den tausendfältigen Naturen, die in diesen Sälen zusammengebracht und in mannigfaltigen Ordnungen aufgestellt waren, dauerte fort. Ihre innern Kräfte spielten gegeneinander. Sie strebten in ihre Freiheit, in ihre alten Verhältnisse zurück. (Ebd., S. 112)¹³.

Die Märchenerzählung stellt eine binnentextliche Verbindung zwischen Erzähler und Hörer her, was im Kontrast zu dem Bild einer entleerten Welt steht, das im Hall der leeren Säle symbolisiert wird. Hierbei ahnt nun der Leser, daß diese «Stimmen» eigentlich dieselben der Gegenstände der Lehrsammlung waren, welche die Gemütsverwirrung des Lehrlings im ersten Teil verursachten. Diese Verwirrung aber hört gerade nach dem Anhören des Märchens auf, indem er nicht mehr auf diese Stimmen hört, was im Text als ein Verlassen der Säle dargestellt wird¹⁴. Somit reicht der erste Teil, *der Lehrling*, thematisch und strukturell weit in den zweiten Teil, in *der Natur*, hinein.

Der dritte abschließende Unterteil erfolgt nach dem Märchen und bietet eine vollkommene Verschmelzung des Menschen mit der Natur in innerer Erhebung über sich selbst. Mensch und Natur stehen in engster Verbindung mit dem Göttlichen, die eine ewige, transzendente und poetische Harmonie zwischen Endlichem und Unendlichem wiederherstellt. Diese Verschmelzung wird hierbei als die Vereinigung zweier Partner dargestellt, und «nicht bloß wie die Identität des Ich mit seinem eigenen Wunschbild». (Striedter 1986, S. 274).

¹³ Für Kreuzer deutet die Umarmung der Lehrlinge «Einmütigkeit mit dem Gespielen an, Aufstehen und Fortgehen bedeuten neue Hoffnung durch ein alternatives Lebenskonzept». (1979, S. 283).

¹⁴ Nach Striedter wird es «auch nicht als Stilbruch empfunden, wenn nach Abschluß des Märchens die Sprecher wortlos verschwinden, und die Dinge oder “Naturen” in den Sälen selbst zu reden beginnen». (1986, S. 278).

Im Märchen sprechen die Naturelemente genauso wie die Menschen. Diese Bildsprache des Märchens dient zur Fortsetzung der Aussage in diesem dritten Unterteil. Hier wundert sich der Leser nicht, wenn die verschiedenen Stimmen der Natur, wie im Märchen, selbst sprechen¹⁵: «O! daß der Mensch, sagten sie, die innre Musik der Natur verstünde, und einen Sinn für äußere Harmonie hätte [...]» (Novalis 1969, S. 112). Nach der Erscheinung der Natur als freier Sprecher läuft das Gespräch in diesem letzten Unterteil lebhafter und harmonischer. Die Gesprächsteilnehmer verwickeln sich in bester Stimmung in eine philosophisch und poetisch gehobene Unterhaltung. In den Stimmen dieser Rede findet man verschiedene Aspekte von Novalis' eigenen Gedanken über die Philosophie der Natur und der dichterischen Kunst innerhalb der poetischen Naturauffassung des Dichters. (Vgl. ebd., S. 378, <7>).

Die Sprecher führen hierbei noch längere Monologe als in den anderen vorherliegenden Teilen. Sie werden am Anfang wieder auf ganz unbestimmte Weise vorgestellt, so «[...] sagte endlich der eine [...]» (ebd., S. 114), «[...] sagte ein anderer [...]» (ebd., S. 116), «[...] sagte der zweite [...]» (ebd., S. 119), «[...] sprach der dritte [...]» (Ebd., S. 120). Im Fortschreiten des Gesprächs steigert sich aber die Konkretisierung der Sprecher, und so werden «der Lehrer» (ebd., S. 124) und «ein schöner Jüngling» (ebd., S. 117) «mit funkelndem Auge» (ebd., S. 121), der an das wunderbare Kind des ersten Teils erinnert, konkret genannt. Erst am Ende des Gesamtgesprächs erscheint der Lehrer als richtiger und direkter Sprecher, denn bis dahin wurde nur von ihm und seiner Lehre gesprochen. Es ist gerade in diesem Moment, daß die Lehre des Meisters verkündet wird. Als Zusammenfassung der von den Sprechern im Laufe des Gesamtdialogs gestellten Überlegungen im I. und II. Teil faßt der Lehrer seine Lehre in einer meisterhaften und langen Reflexion zusammen (vgl. ebd., S. 125). Das Auftreten des Meisters und die Verkündung seiner Lehre am Ende des Gesamtgesprächs dienen der Ausleitung des Textinhalts und geben dem Gesamttext eine geschlossene Struktur¹⁶. Somit werden auch

¹⁵ In der selben Richtung äußert sich Striedter: «Dem Leser ist die neue Stillage inzwischen vertraut geworden, er hat sich daran gewöhnt, daß hier die Dinge in der Natur ebenso Sprache haben wie die Menschen.» (1986, S. 275). Kreuzer widerspricht Striedters Meinung und sagt: «Striedter bringt fälschlich das Sprechen der Museumdinge mit dem Märchen in Bezug, wo "die Dinge in der Natur ebenso Sprache haben wie die Menschen".» (1979, S. 289, Anm. 31).

¹⁶ Nach Kreuzers Meinung bewirkt aber «der Schlußmonolog des Lehrers nicht, wie das Märchen beim Lehrling, die Stille der Klarheit, sondern stoppt den Redefluß mechanisch ab, der sich anders ad infinitum fortsetzen könnte». (1979, S. 289). «Der Akt», so meint diese Autorin weiter, «mit dem der Lehrermonolog den Dialog der Reisenden abblockt, ist ein strukturaler; der Dialog der Reisenden dagegen ist ein kontinuierlicher Prozeß, kein organisch-finaler». (Ebd., S. 292, Anm. 37).

die zwei Teile und ihre verschiedenen Unterteile und entsprechenden Abschnitte ins Ganze integriert.

Parallelismen innerhalb der gesamten Dialogstruktur

Wie man aus dieser Analyse entnehmen kann, entsprechen sich *der Lehrling* und *die Natur* in ihrem Aufbau und stellen gewisse Parallelismen dar. Aber trotz der vielen formalen und thematischen Parallelismen zwischen beiden Teilen sind *der Lehrling* und *die Natur* doch unabhängig voneinander. So ist *die Natur* keine Fortsetzung *des Lehrlings*, denn sie steht gedanklich auf einer neuen, gehobenen Ebene. Die wechselseitige Abhängigkeit von Gedanken und Darstellung, Thema und Komposition charakterisieren beide Teile. Die rein strukturelle Gliederung des zweiten Teils gleicht derjenigen des ersten. Beide Teile sind in drei analoge Gruppen gegliedert, beginnen mit der gleichen Unbestimmbarkeit der Sprecher, die sich allmählich zu einer steigenden Konkretisierung derselben führt, und beschreiben das gleiche Sinnbild der Rückwendung und der Dreistufigkeit als «Daheimsein, Hinausziehen und Wiederfinden». (Striedter 1986, S. 277).

Als gemeinsame Kennzeichen des Dialogaufbaus gelten nicht nur die langen Monologe der Sprecher, sondern auch die zu langen Satzperioden, die oft im Gespräch vorkommen, was dem Gesamtdialog, außer der Märchenerzählung, einen langsamen Rhythmus geben. Jedoch ist der Gesamttext «nicht statisch, sondern von einer starken Bewegung erfüllt, die ihn stimuliert und im Gang hält». (Kreuzer 1979, S. 288). Die Dynamik des Textes entsteht durch eine ständige Wechselwirkung zwischen Sprechen und Hören, die eine potenzierte Selbstbewegung erzeugt und ein Kontinuum im Text darstellt. Der Mangel an Handlung wird durch einen Hörprozeß ausgeglichen, so daß jeder Sprecher zugleich Hörer ist, denn die Erfahrung und das ewige Wissen werden nicht durch Erlebnisse erworben, wie in Goethes *Meister*, sondern durch das Hören. Demnach soll das Märchen als praktisches Beispiel für die rein theoretischen Ratschläge gelten.

Das Hinausziehen in die Ferne stellt sich im Gesamtkontext eigentlich als ein Herkommen aus der Ferne dar, und so wendet sich die Bewegung in die unbekannte, fremde Weite im Märchen am Schluß der *Natur* wieder zurück. Die Rückkehr zum Ausgangspunkt ist sowohl im Märchen als auch am Anfang und am Ende des ganzen Romanfragments dieselbe. Somit erweisen sich das Ziel des Märchens und der Ort des Romans als identisch, nämlich Sais. Der Ort wird hierbei auch nicht zufällig ausgewählt, denn «der Ruf des Altertums hatte sie [die Lehrlinge] auch nach Sais gezogen». (Novalis 1969, S. 125). Sais war für die Romantiker ein Berührungspunkt zwischen dem

Antiken und dem Modernen und symbolisiert eine Verschmelzung von Natur und Religion, wobei diese letzte als Religiosität über alle Konfessionen verstanden werden soll. (Vgl. ebd., S. 381, <24>). Die Wanderschaft und Heimkehr Hyazinths erfolgt im Märchen im Traum, er wandert eigentlich nicht in die Ferne, sondern das ist nur eine reine Folge seiner Phantasie, denn er gelangt am Ende des Märchens dort an, wo er am Anfang war, wie im *Lehrling*. Nun handelt es sich aber um keine reale Wiederkehr zum Ausgangspunkt, sondern mehr um ein Verbleiben, um einen «Erkenntnis "weg"».(Kreuzer 1979, S. 291; vgl. dazu auch ebd., Anm. 36). Aber etwas hat sich inzwischen geändert, denn er betrachtet seine Umgebung und sich selbst ganz anders, und zwar als erfahrener Mensch voller Besinnung und Gefühl und sein «Leben wird eine Fülle aller Genüsse, eine Kette der Wollust und seine Religion der eigentliche, echte Naturalismus sein». (Novalis 1969, S. 124). Somit wird «das einst wiederkehrende Ich [...] ein "höheres" sein, das allem verwandt ist und alles umfaßt». (Striedter 1986, S. 270).

Die verschiedenen Stimmen und Stellungnahmen der Lehrlinge, die den Lehrling in Verwirrung setzten, verwandeln sich in Hyazinth in innere Stimmen, die ihn auch verwirren und dazu drängen, sich auf die Suche nach der wahren Wissen- und Liebesquelle zu machen. Genauso wandern auch die Lehrlinge am Schluß der *Natur*, aber diesmal wirklich, in den Isis' Tempel. Gerade dieser Tempel stellt eine erneute Analogie zum Märchen dar, denn es handelt sich um den selben Ort, der im Märchen als fernes Ziel der Wanderschaft vorkommt. Die Suche ist ebenfalls dieselbe im Märchen wie im restlichen Romanfragment. Nur hat sie unterschiedlichen Erfolg, da nur Hyazinth sein Ziel im Traum erreicht, während die anderen Lehrlinge geduldig hoffen, «von den erfahrenen Vorstehern des Tempelarchivs wichtige Nachrichten zu erhalten» (Novalis 1969, S. 125), um das Naturgeheimnis, das in der Chifferschrift verschlüsselt liegt, künftig und mit Hilfe des Meisters entschlüsseln zu können.

Dem Leser wird auch der Parallelismus zwischen der Einstellung des Lehrlings im ersten Teil des Romans und Hyazinths innerer Haltung nicht entgehen. Dieser letzte hat «die Trennung und das Suchen in der Phantasie durchlebt» (Striedter 1989, S. 277), also im Traum, denn, nach Novalis, «wir sind dem Aufwachen nah, wenn wir träumen, daß wir träumen». (1969, S. 326, <16>). Auch der Lehrling im ersten Teil ahnt «in tiefem Schlaf» zu erfahren, wo «die Jungfrau steht [...], nach der» sein «Geist sich sehnt» (ebd., S. 98), weil nur «Schlaf und Traum den Zugang zur Göttin und ihrem Geheimnis öffneten». (Striedter 1986, S. 279). Der Schluß des ersten Teils entspricht ebenso der Auslösung des Märchens, wie der Lehrling gestand: «Einst find ich hier, was mich beständig rührt.» (Novalis 1969, S. 98). Beide Figuren stellen eine Rückbesinnung des Ich auf sich selbst, also nach der Komposition eine

Rückwendung zum Ausgangspunkt. Beide leiden auch unter dem gleichen seelischen Zustand, nämlich unter Einsamkeit und Kommunikationsmangel mit den Mitmenschen. Dieser Konflikt stellt sich als Gedankenschlüssel im Gesamtkontext heraus. Die Suche nach dem wahren Weg in das innere Ich erfolgt als die Lösung des Konfliktes und als Ziel aller Lehrlinge, Hyazinth eingeschlossen. Sie endet im Tempel der Göttin Isis, was eine Wiederkehr in die Vergangenheit mit einbezieht und eine Verbindung mit der Gegenwart und Zukunft darstellt.

Nach der Gesamtstruktur könnte man das ganze Romanfragment als ein Modell der Triadik in drei große Teile gliedern. Diese Teile bilden an sich eine Steigerung im Rahmen der Abstraktion. Der erste enthält die Erörterungen bis zum Märchen, umfaßt also den *Lehrling* und den ersten Unterteil der *Natur*. Er ist der abstrakteste nach dem Stil des Gesamtgesprächs. Als zweiter Teil folgt die Märchenerzählung selbst, die den zweiten Unterteil der *Natur* bildet und die den abstrakten Stil der Anfangsgespräche des ersten Teils in Bildersprache umformt. Der dritte Teil wird vom letzten Unterteil der *Natur* gestaltet und stellt die vollkommene Vereinigung des Menschen mit der Natur dar. Nach dieser triadischen Gliederung läßt es sich erklären, daß mitten im langen und dichten philosophischen Dialog plötzlich ein Märchen in höchst künstlerischer und poetischer Form vorkommt. Im Gesamtkontext gilt dieses Binnenmärchen nicht nur als eine naive Unterhaltungsform, die den langen Monologen der restlichen Gespräche widerstehen und sie ausgleichen soll. Es wirkt nunmehr als eine tiefgründigere Erzählung, die strukturell den restlichen Teilen des Romanfragments entspricht und zu ihrer Verknüpfung und Einstimmung dient. Dadurch «nimmt das Romangeschehen selbst märchenhafte Züge an» (Striedter 1986, S. 275), denn, wie Novalis selbst behauptet, «alle Romane, wo wahre Liebe vorkommt, sind Märchen — magische Begebenheiten». (1969, S. 451, <6>). Diese Märcheneinlage ist «die Achse der unzerstörbaren Gegenwart» (Kreuzer 1979, S. 300) und «stellt also die Gegenwart und die Zukunft des Lehrlings dar». (Betz 1954, S. 123).

Das Fragmentarische des Werks kann oft zur Täuschung des inneren Zusammenhangs der einzelnen Teile führen, und so sind die *Lehrlinge* für manche Kritiker nur «poetisierte Fragmente» (Küpper 1959, S. 40) oder eine «noch völlig ungestaltete Dichtung» und eine «Flut gleichsam von unfertiger Symbolik und poetisch angeglühten aber noch nicht zu einem poetischen Ganzen verschmolzenen Gedanken». (Haym 1914, S. 403 und 407 f.). Der fragmentarische Aufbau des Textes kann den Leser wohl irreführen und ein poetisches Ganze vermissen lassen, aber trotz seiner gegliederten Teile und Abschnitte ist dieses Romanfragment «keine Summe von Bruchstücken» (Striedter 1986, S. 279; vgl. dazu auch Kreuzer 1979, S. 299), sondern es hat «eine wohlabgewogene und einheitliche dichterische Struktur» (Novalis 1969,

S. 677) und eine kunstvolle, geschlossene Komposition, die berücksichtigt werden muß, um den Dialogaufbau zu überblicken. Man kann sagen, daß die Einheit des Werks offensichtlich «nicht durch eine fortlaufende Handlung oder eine lineare Gedankenführung erlangt wird, sondern durch die figürliche Entsprechung der einzelnen Teile». (Striedter 1986, S. 279; vgl. dazu auch Kreuzer, 1979, S. 299). Die Einheit des Ganzen erschließt sich erst über die Komposition als ein «genau durchdachtes Strukturmodell» (Gaier 1970, S. 33), und der Leser darf nicht den Fehler begehen, an den Text mit bestimmten formalen Erwartungen heranzugehen. Eine Interpretation dieses Textes muß notwendigerweise das Kompositorische mehr hervorheben als den kontinuierlichen Handlungsablauf. Diese Einheitstendenz der einzelnen Teile führt zu einer vollkommenen «Synthese» (ebd.S. 4; vgl. dazu auch ebd., S. 34 und 47) der Struktur und des Inhalts im Gesamtwerk, was eigentlich mit Novalis' ganzer poetischen Synthese¹⁷ in Entsprechung steht.

Die fragmentarische Struktur und selbst die Thematik der *Lehrlinge* erinnern uns an Goethes *Meister*, vor allem an die Gestaltung und Theorien der Freimaurerei, die hauptsächlich in der Lehre des Meisters und im ständigen Wandern der Lehrlinge auf der Suche nach dem wahren und ewigen Erleuchten zu finden sind. Der Leser muß mit Hilfe der komplizierten Darstellungsweise parallel dem eigenen Weg und der eigenen Suche nachgehen, um schließlich selbst ein echter Lehrling zu Sais zu werden. Aufgabe der wahren Lehrlinge ist es nun, den Schleier zu heben, also die Unsterblichkeit des Wissens zu erlangen, denn «der echte Gelehrte», wie Novalis selbst behauptet, «ist der vollständig gebildete Mensch - der allem, was er berührt und tut, eine wissenschaftliche, idealische, synkritische Form gibt». (1969, S. 471, <74>). Die Frage besteht darin, wie man das Wissen der Natur erlangt und was man überhaupt unter Wissen verstehen kann. Novalis läßt in diesem Romanfragment die verschiedenen anonymen Stimmen der Lehrlinge und der Natur selbst erklingen, die mit verschiedenen Naturtheorien eine Antwort auf diese Frage zu geben versuchen. Nun bleibt diese Frage offen und zwingt den Leser, sich eine zutreffende Antwort zu geben.

Die Harmonisierung des Entgegengesetzten trägt auch zu parallelen Strukturen im Gesamtwerk bei. Der ständige Dualismus Opposition-Integrierung von gegensätzlichen Begriffen, der zwischen Märchen und Roman, d. h. zwischen Mythos und Geschichte liegt, entspricht in Novalis' Poetik auch dem Dualismus Traum-Realität, der in den Dichotomien Natur-Wissen, Verstand-Phantasie, Prosa-Poesie im Werk dargestellt wird. Alle zusammen ergeben die Figur des künftigen Weltweisen und bilden ein

¹⁷ Zur poetischen Synthese Novalis' siehe Kuhn 1986, S. 203-258.

einziges, untrennbares, harmonisches Ganze, in dem das Märchenhafte und das Alltägliche eng verbunden sind.

Die ganze Geschichte wird «eine Heimkehr, in der sich die Gegensätze poetisieren». (Thalmann 1966, S. 31). Demnach spielt die Harmonisierung des Gegensätzlichen im Gesamtdialog eine wichtige Rolle und trägt auch zum romantischen Aufbau des Textes bei. Auf diese Weise sind Natur und Mensch von Anfang an in enge Verbindung gesetzt und beide zum Göttlichen integriert, da «wenn die Welt gleichsam ein Niederschlag aus der Menschennatur ist, so ist die Götterwelt eine Sublimation derselben. Beide geschehen uno actu. Keine Präzipitation ohne Sublimation». (Novalis 1969, S. 346, <95>). Somit geht das Endliche ins Unendliche und das Einzelne ins Ganze.

Wissenschaft und Verstand werden auch mit Religion und Glauben in Einklang gebracht, sowie Körper und Geist, Natur und Kunst (vgl. ebd., S. 100), Sinn und Eindruck (vgl. ebd., S. 99), und auf diese Weise sind auch Innen- und Außenwelt mit einbezogen.

Vergangenheit und Gegenwart stehen ebenso in engster Verbindung. (Vgl. ebd., S. 103). Die erste wird als Standpunkt der zweiten, und dadurch werden das Antike und das Moderne vereinigt: «Voll Sehnsucht und Wißbegierde hatten sie sich aufgemacht, um die Spuren jenes verlorengegangenen Urvolks zu suchen, dessen entartete und verwilderte Reste die heutige Menschheit zu sein schiene, dessen hoher Bildung sie noch die wichtigsten und unentbehrlichsten Kenntnisse und Werkzeuge zu danken hat.» (Ebd., S. 124). Damit werden das Gewesene und das Kommende über das Gegenwärtige gesetzt, und die reale Zeit geht zu einer inneren Zeit über, denn «wir stehn in Verhältnissen mit allen Teilen des Universums - sowie mit Zukunft und Vorzeit». (Ebd., S. 345, <91>).

In *Die Lehrlinge zu Sais* ist die Natur vom Geist des Alls durchströmt und bewegt. Dieser Gedanke führte zur romantischen Naturbeseelung hin, zu den Wald- und Wassergeistern, Feen, Riesen, Zwergen und allerart Naturkräften und überhaupt zu der Auffassung, daß in jedem Teil der Natur auch in Stein und Pflanze, lebendige Wesen und etwas Göttliches darin wirkten. Die Überzeugung, daß in Gott wie auch in den Geschöpfen ein irrationales Moment, ein unwiderstehlicher Trieb und Wille liege, hat Novalis selbst und den anderen Frühromantikern die seelischen Nachtseiten entdeckt und sie in die Bereiche des Unbewußten und Traumhaften eingeführt.

Die Thematik der *Lehrlinge* wird von einer immanenten Ästhetik geprägt. Für Novalis ist die Poesie «eins und alles» (ebd., S. 401, <66>), und sie «hebt jedes Einzelne durch eine eigentümliche Verknüpfung mit dem übrigen Ganzen. [...] denn die Poesie bildet die schöne Gesellschaft —die Weltfamilie— die schöne Haushaltung des Universums». (Ebd., S. 378, <7>). Demnach fließen in ihr Philosophie und Naturwissenschaft, Mystik des

Barocks und Mittelalters, Griechenland und der Orient, Katholizismus und Marienliebe, die Welt des Rittertums und der Minnedichtung, Märchen und Sage und Betrachtungen über das Wesen der Kunst und Dichtung in einer Reflexion über die eigene Seele, über das innere Ich zusammen. Sie ist der Diamant, in dem sich das Universum spiegelt und von dem aus die magischen Reflexe der Poesie ausströmen. *Die Lehrlinge zu Sais*, in dem Novalis dieses Bildsymbol des Diamanten, des Karfunkelsteins, gebraucht, war sein erster Versuch eines Romans. Sein Leitsatz war die Vereinigung des Verstandes mit dem Geiste. Von daher wäre es zu verstehen, was auf einem Höhepunkt der Erzählung vom Lehrer gesagt wird: «Er würde Meister eines unendlichen Spiels und vergäbe alle törichten Bestrebungen in einem ewigen, sich selbst nährenden und immer wachsenden Genusse. Das Denken ist nur ein Traum des Fühlens, ein erstorbenes Fühlen, ein blaßgraues, schwarzes Leben.» (Novalis 1969, S. 113; vgl. dazu Goethe 1982, S. 518).

Trotz Novalis' ersten Absichten, mit diesem Werk ein intensives naturwissenschaftliches und naturphilosophisches Studium darzubieten, bleiben *die Lehrlinge* als Naturroman, wie gesagt, nur ein Fragment, in dem die Probleme und Wißbegierden der damaligen Epoche poetisch und auf dialektische Weise dargestellt und behandelt werden. In diesem Werk spielt, genauso wie in Goethes *Meister*, die humanistische Bildung die zentrale Rolle, in der die Harmonie, die Vollkommenheit und die Humanität durch die Naturliebe und die Kunst in die Höhe gehoben werden. Doch wirken die Kunst und die Natur im Roman, wie auch im *Meister*, nur als vereinzelte Bildungselemente ein, und sollen der Ermöglichung einer erweiterten Weltanschauung dienen. Die Verbindung von verschiedenen Naturauffassungen bietet im Werk eine Alternative für eine neue Lebensform und einen neuen, modernen humaneren Menschentyp, der zugleich Dichter und Denker ist.

LITERATURVERZEICHNIS

- APEL, F.: *Die Zaubergärten der Phantasie. Zur Theorie und Geschichte des Kunstmärchens* (Heidelberg 1978).
 — «Von der Nachahmung zur Imagination. Wandlungen der Poetik und der Literaturkritik», in *Propyläen. Geschichte der Literatur*, Bd. 4 (1700-1830) (Berlin 1983), S. 75-100.
- BETZ, E.: *Die Dichtungen des Novalis. Ihr Kompositionsprinzip— der Ausdruck seiner Geschichtsanschauung*, Diss. (Erlangen 1954).
- DIEZ, M.: «Novalis und das allegorische Märchen» (1933), in *Novalis. Beitrag zu Werk und Persönlichkeit Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. von G. Schulz (Darmstadt 1986), S. 131-159.

- GAIER, U.: *Krumme Regel. Novalis' «Konstruktionslehre des schaffenden Geistes» und ihre Tradition* (Tübingen 1970).
- GOETHE, J. W.: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, hrsg. von E. Bahr (Stuttgart 1982).
- FICHTE, J. G.: *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* (1794), eingeleitet von W.G. Jacobs (Hamburg 1970).
- GREIF, S.: «Märchen/Volksdichtung», in *Romantik-Handbuch*, hrsg. von H. Schanze (Tübingen 1994), S. 257-275.
- HAYM, R.: *Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes* (Berlin 1870). 3. Auflage besorgt von O. Walzel (Berlin 1914).
- HAYWOOD, B.: *Novalis: The Veil of Imagery. A Study of the Poetic works of Friedrich von Hardenberg (1772-1801)* (Cambridge-Mass. 1959).
- KAYSER, W.: *Die Wahrheit der Dichter* (Hamburg 1959).
- KREUZER, I.: «Novalis "Die Lehrlinge zu Sais". Fragen zur Struktur, Gattung und immmanenten Ästhetik», *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 23 (1979), S. 276-308.
- KUHN, H.: «Poetische Synthesis oder ein kritischer Versuch über romantische Philosophie und Poesie aus Novalis' Fragmenten» (1950 f.), in *Novalis. Beitrag zu Werk und Persönlichkeit Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. von G. Schulz (Darmstadt 1986), S. 203-258.
- KÜPPER, P.: *Die Zeit als Erlebnis des Novalis* (Köln-Graz 1959).
- LÜTHI, M.: *Märchen* (1962) (Stuttgart 1979).
- MERKEL, I.: «Wirklichkeit im romantischen Märchen», *Colloquia Germanica* (1969), S. 162-183.
- MOSER, H.: «Sage und Märchen in der deutschen Romantik», in *Die deutsche Romantik*, hrsg. von H. Steffen (Göttingen 1989), S. 253-276.
- NOVALIS, *Schriften*, 4 Bde. Bd. 1, *Das dichterische Werk*, hrsg. von P. Kluckhohn und R. Samuel, unter Mitarb. von H. Ritter und G. Schulz (Stuttgart 1960).
— *Werke*, hrsg. von G. Schulz, München 1969.
- REBLE, A.: «Märchen und Wirklichkeit bei Novalis», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 19 (1941), S. 70-110.
- STRIEDTER, J.: «Die Komposition der "Lehrlinge zu Sais"» (1955), in *Novalis. Beitrag zu Werk und Persönlichkeit Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. von G. Schulz (Darmstadt 1986), S. 259-282.
- THALMANN, M.: *Das Märchen und die Moderne. Zum Begriff der Surrealität im Märchen der Moderne* (1961) (Stuttgart 1966).
- VOERSTER, E.: *Märchen und Novellen im klassisch-romantischen Roman* (Bonn 1964).