

Universiteit Utrecht  
Bachelorarbeit  
Begleiterin: dr. Jattie Enklaar-Lagendijk

# **- RomanTieck -**

## Franz Sternbald als die Verkörperung des Romantischen

vorgelegt von:

Marit Molenaar  
Studiengang Duitse Taal en Cultuur  
3. Studienjahr

Abgabedatum: 15.06.2011  
Wörterzahl: 10.756

# Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	3
2. Analyse.....	5-27
2.1 Der romantische Aufstieg.....	5
2.1.1 Universalpoesie und Religion.....	5
2.1.2 Natur, Sehnsucht und Kunst.....	8
2.1.3 Das Romantische.....	9
2.2 <i>Franz Sternbalds Wanderungen: Kunst und Sehnsucht</i> .....	9
2.2.1 Die Kunstreligion im Kampf mit dem bürgerlichen Nützlichkeitsdenken.....	9
2.2.2 Sternbalds Sehnsucht nach Kunst und Liebe.....	11
<i>Exkurs: Heinrich von Ofterdingen und das Motiv der blauen Blume</i> .....	15
2.2.3 Kontexte: das Mittelalter und die Renaissance.....	16
2.2.4 Figuren: Beziehungen und Einflüsse.....	18
2.2.5 Sehnsucht.....	22
2.3 Die Rezeption von <i>Franz Sternbalds Wanderungen</i> .....	24
2.3.1 Zeitgenössische Urteile.....	25
2.3.2 Urteile in der Forschungsliteratur.....	27
3. Schluss.....	30
4. Literaturverzeichnis.....	31

# 1. Einleitung

„Während die Gebrüder Schlegel zunächst nur die romantische Doktrin entwickelten, schuf unabhängig davon der junge Tieck unglaublich schnell und leicht zwischen 1795 und 1800 jene Werke, die wirklich so romantisch waren, wie sich die Theoretiker das vorgestellt hatten.“ (Safranski, 2009: 89). Zu diesen romantischen Werken gehört auch *Franz Sternbalds Wanderungen*, in dem der Held Franz Sternbald in der romantischen Welt auf der Suche nach sich selbst ist. Vielleicht könnte sogar behauptet werden, dass er in seinen Wanderungen die Verkörperung des Romantischen darstellt, das heißt, dass er mit dem Romantischen der Frühromantik identisch wäre.

In der vorliegenden Bachelorarbeit wird mit von Hilfe Ludwig Tiecks Roman *Franz Sternbalds Wanderungen*<sup>1</sup> und der führenden frühromantischen Begriffe untersucht, ob Franz Sternbald sich als die Verkörperung des Romantischen definieren lässt.

So werden selbstverständlich die Begriffe, die mit dem Romantischen in einem engen Zusammenhang stehen, definiert und erläutert. Wichtige Begriffe sind die Universalpoesie (das Romantisieren), die Rangerhöhung des Ästhetischen (wie Kunst und Literatur und deren Spiel (vgl. Safranski: 42f)), die Kunst, die Sehnsucht und schließlich die Gegenüberstellung von Kunst und Natur. Mittels dieser Begriffe wird der romantische Aufstieg dargestellt und damit definiert, was das Romantische in der Frühromantik genau bedeutet.

Um das Thema etwas mehr einzuengen, wird mit *Franz Sternbalds Wanderungen* einem der führenden romantischen Begriffe mehr Aufmerksamkeit gewidmet und zwar dem der Kunst. Der Auftakt dazu ist folgendes Zitat: „Tiecks Sternbald ist nicht nur Künstler, sondern mehr noch verkörpert er die Sehnsucht nach Kunst“ (Safranski: 107). Dieses Zitat zeigt, dass der Kunst eine sehr große Rolle zugeschrieben wird. Die Kunst, die Sehnsucht, ihre ästhetische Rolle und der Gegensatz zur Natur werden im Roman am meisten hervorgehoben, oft begleitet von Sehnsucht und Emotion seitens des Helden. Daneben lässt sich auch zeigen, dass auch das Liebesmotiv in der Geschichte von eminenter Bedeutung ist. So soll anhand von Textstellen aus dem Roman die Wechselwirkung zwischen Kunst, Sehnsucht und Liebe beschrieben und konkretisiert werden.

Auch wird dem Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* selbst noch ein Kapitel gewidmet, in dem die Frage nach der Rezeption des Romans hervorgehoben wird. Leitfrage

---

<sup>1</sup> Es ist für *Franz Sternbalds Wanderungen* und nicht ein anderes Werk Tiecks gewählt worden, weil dieser Roman laut Zeitgenossen sehr romantisch sei (dazu mehr in Kapitel drei), und scheint deswegen mehr geeignet als seine andere Werke für die Untersuchung zu sein.

dieses Kapitels wird sein: Warum hat man *Franz Sternbalds Wanderungen* eine ‚romantische Bibel‘ genannt? Mittels verschiedener Meinungen zu dem Buch, vor allem von Zeitgenossen wie Goethe und Schlegel, wird geprüft inwiefern der Roman von Zeitgenossen als das Ideal romantischer Vorstellungen empfunden wurde.

Im ersten Kapitel werden die romantischen Begriffe definiert und erläutert. Im Fokus des zweiten Kapitels stehen der Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* und der Begriff ‚Kunst‘ und das Motiv der Liebe. Schließlich ist das dritte Kapitel der Rezeption des Romans gewidmet.

## 2. Analyse

### 2.1 Der romantische Aufstieg

#### 2.1.1 Universalpoesie und Religion

„Der Mensch wird um so freier, als er sich der Welt und seiner selbst nicht nur bewußt wird, sondern der Welt durch sein Bewußtsein sogar seinen Stempel aufdrückt“.

(Pikulik, 1992: 49)

Die Reflexion erweist sich für die aufkommende frühromantische Generation als Anhaltspunkt ihrer Philosophie (und Gedanken) und es war unter anderem Schiller, der den romantischen Stein ins Rollen brachte. So griff er die Idee der Reflexion als „Schaffen des Künstlers, als ästhetische Gestaltgebung“ (Pikulik: 49) auf, was eine direkte Reaktion auf die Französische Revolution war. Seine Spieltheorie von 1794 enthält den Gedanken, dass mit dem Spiel der Kunst den Menschen in Frankreich Freiheit geboten werden kann; er setzt dabei „große Hoffnungen auf die befreiende Wirkung von Kunst und Literatur“ (Safranski: 41). In Schillers Briefen „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ wird von ihm erklärt, wie Kunst und Literatur befreiend wirken. In dem Zusammenhang zieht er im fünfzehnten Brief das Wort ‚Spiel‘ heran und betont, warum das Spielen so wichtig sei. Der Gegenstand des Spieltriebes heißt „lebende Gestalt“ (Schiller, 1960: 39). Diese lebende Gestalt ist der Mensch, dessen Schönheit „weder ausschließend bloßes Leben [...] noch [...] ausschließend bloßes Gestalt“ sein könne (Schiller: 39). Die Schönheit umfasst alle ästhetischen Beschaffenheiten und durch das Spiel zwischen Mensch und Schönheit kann ein Mensch vollständig werden. Das fasst Schiller folgendermaßen zusammen: „[...] der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.“ (Schiller: 41). In dieser augenscheinlich paradoxalen Aussage wird betont, wie groß die Wechselwirkung zwischen Mensch und Spiel sei und, dass dieses Spiel dafür sorgt, dass der Mensch überhaupt zur Freiheit gelangen kann; es kreiert einen freien Spielraum „gegenüber den uns beherrschenden Begierden und Affekten“ (Safranski: 44), was zugleich hieße, dass das Spiel sich entfernt von allem wodurch das es gefährdet wird.

Mit der Rangerhöhung des Ästhetischen kommt auch die Frage nach Nützlichkeit auf. Gegenüber der Nützlichkeit steht die Freiheit. Diese Freiheit bildet zusammen mit der Rangerhöhung des Ästhetischen den Gegensatz zur bürgerlichen Nützlichkeit. Der Nutzen des

Ästhetischen, der Nutzen der Kunst wird infrage gestellt, welchen Zwecken dient die Kunst? Auf jeden Fall keinem beabsichtigten, anderen Zweck außer sich selbst. Und so zeigt sie, dass sie ihren Zweck in sich selbst trägt und wie jedes Spiel autonom ist (vgl. Safranski: 44). Dies gerade, weil die Kunst und damit das Ästhetische autonom wird, was sie zugleich in ihrem Rang erhöht. Im bürgerlichen Nützlichkeitsdenken wird die ästhetische Freiheit beschränkt, denn sie steht im Dienste des Staates, im Dienste der aufgeklärten Welt und deren Wunsch nach Reichtum.<sup>2</sup>

Die ersten Romantiker, wie Schlegel, Fichte und Novalis, reflektieren nicht nur die Frage auf ihre eigene Weise, sondern verwenden auch Teile von Schillers Theorie in ihrer Philosophie oder ihren Werken und zeigen damit, wie einflussreich die Rangerhöhung des Ästhetischen, ihre erhabene Nutzlosigkeit und das Spiel auf die erste Generation der Romantik gewirkt hat. Ein anderer Begriff, der während der Frühromantik in den Jenaer Kreisen entwickelt wird und stark auf die späteren Phasen der Romantik nachwirkt, ist das Phänomen Universalpoesie, oder das Romantisieren. Dafür erweist sich die literarische Situation als sehr günstig, denn mehr Menschen können lesen und schreiben und die Produktion von Büchern steigt intensiv an. Laut Safranski lässt das vermehrte Lesen „Lesen und Leben zusammenrücken“. (Safranski: 51)

Die Romantiker sind davon überzeugt, dass die individuelle Lebenspraxis und damit die globale Krise der Gesellschaftsordnung, die es seit der Französischen Revolution gibt, nur durch eine romantische Erneuerung der Künste und der Literatur zu überwinden sei (vgl. Beutin, 2001: 203). Schlegels Universalpoesie spielt eine wichtige Rolle bei dieser Erneuerung der Literatur und der Künste, denn sie beschreibt was das Poetisieren beinhaltet und verbindet dies mit der Romantisierung des Lebens:

Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Mehr dazu in Kapitel 2

<sup>3</sup> Zitat von Friedrich Schlegel: Athenäum-Fragment 116. Übernommen aus Rüdiger Safranski. *Romantik: Eine deutsche Affäre*. S. 59

Alles im Leben soll demnach poetisch und romantisch werden, so dass alle Bereiche des Lebens durch das Poetische und Romantische mit einander kommunizieren. Diese Romantisierung des Lebens lässt sich noch deutlicher fassen, indem man sie von dem wogegen sie sich wehrt, abgrenzt: „die Zersplitterung des Lebendigen“ und „die Arbeitsteilung und ihre deformierende Folgen“ (Safranski, 60). Das Romantisieren muss sich erstmals geistig, dann in den anderen Bereichen vollziehen. Dazu muss auch das Alltägliche, das Gewöhnliche, die Mechanisierung und die Uniformierung, die durch die „Moderne“ entstanden sind, rückgängig gemacht werden (vgl. Pikulik: 54). Mit der Moderne wird die neue aufgeklärte Lebenshaltung, in der die Vernunft sehr wichtig ist, gemeint.

Als unglaublich wichtig erweist sich das Spiel<sup>4</sup>, in dem die Genialität als Akteur auftritt, oder besser: „Es kommt darauf an, sich als Akteur des großen Weltspiels in Szene zu setzen“ (Safranski: 61). Dieses Spiel führt in ein Spiel der Ironie, der romantischen Ironie ein. Die romantische Ironie ist vielleicht einer der umstrittensten Begriffe, weil er polyinterpretabel ist. In dieser Arbeit wird aber von Friedrich Schlegels Definition der romantischen Ironie ausgegangen. Romantische Ironie ist laut Schlegel der stete „Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung“ (Prang, 1989: 11), was konkreter heißt, dass ein Kunstwerk über und in sich selbst reflektieren muss, die sogenannte „Poesie der Poesie“ (Safranski, 67). So wird die Reflexion ständig inkorporiert und gerade darin kommt die Ironie zum Ausdruck.

Außerdem stehen die Religion oder das Göttliche mit dem Spiel der Ironie in enger Verbindung, denn laut Friedrich Schlegel kann man sich mit der romantischen Ironie in die Nähe des Göttlichen oder ganz ins Göttliche begeben „denn das ist der Anfang aller Poesie, den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Phantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen“ (Safranski: 61). In diesem Zitat zeigt sich, dass die Religion oder Gott als das Höchste gesehen wird, das es gibt, und dass ein Genie als Akteur im großen Weltspiel sich mit seiner Kunst dem Göttlichen nähern, es sogar erreichen kann. Auch in einem anderen Rahmen wird das Göttliche als Höchstes gesehen. Die Kraft der Universalpoesie besteht darin „daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann“ (Belgardt, 1969: 15. Zitat von Friedrich Schlegel), es geht also um ein unendliches Sich-Sehnen nach dem Unendlichen. Peter Klaus sieht dieses Streben nach dem Unendlichen, „als Religion, als die Sehnsucht nach Gott“ (Klaus, 1978: 40), in der die Poesie eine vermittelnde Rolle spielt. Dass Gott der Anfang aller

---

<sup>4</sup> Dieses Spiel greift auf Schillers Spieltheorie zurück.

Poesie ist, bekräftigt nochmal die Wichtigkeit von Gott und Religion im Romantischen; Religion und Poesie ergänzen sich so gegenseitig.

### **2.1.2 Natur, Sehnsucht und Kunst**

„Romantische Naturbegeisterung und romantische Beschäftigung mit der Natur erwachsen nicht aus dem Gefühl und Bewußtsein der Nähe, sondern der Ferne zur Natur“. (Pikulik: 241)

Mit der Romantik entsteht eine erneute Hinwendung zur Natur, in der die Ferne zur Natur angestrebt wird. Die mit der Aufklärung vergangene Einheit zwischen Mensch und Natur soll rückgängig gemacht werden, um so wieder eine romantische Einheit zwischen beiden kreieren zu können. Die Sehnsucht ist ein zentrales Motiv in der Romantik. Sie kommt in mehreren Bereichen zum Ausdruck; in der Religion, in der Kunst und in der Natur. Im letzten Absatz des Kapitels 2.1.1 wurde darauf hingewiesen, dass die Kraft der Universalpoesie in dem unendlichen Sehnen nach dem Unendlichen liegt, was der Sehnsucht nach Gott entspricht. Friedrich Schlegel beschreibt dieses Prinzip folgendermaßen: „Durst nach Ewigkeit, die Sehnsucht nach Gott, also das Edelste unsrer Natur“ (Pikulik: 52). Die Religion ist also das Höchste der Natur.

Im Gegensatz zur Verbindung von Religion und Natur steht die Verbindung von Religion und Kunst. Der Kunst wird in Zusammenhang mit dem Ästhetischen eine bedeutende Rolle zugeschrieben und zwar liegt ihre Aufgabe darin „den religiösen Kern“ (Safranski: 135) zu bewahren, denn die Religion sei in ihrem Kern nichts anders Kunst (vgl. Safranski: 135). Es geht hier also um die Ästhetisierung der Religion, wobei die Kunst in allen poetischen Bereichen als Akteur im großen romantischen Weltspiel auftritt. Die Natur dient in der Kunst unglaublich oft als Thema, das Göttliche darzustellen und macht so die Kunst von sich abhängig. Obwohl anzunehmen ist, dass die Kunst sich in ihrem Beitrag an der romantischen Universalpoesie und Philosophie wichtiger als die Natur zeigt, sieht es im konkreten Fall von *Franz Sternbalds Wanderungen* jedoch anders aus. Wir werden sehen, dass die Kunst einerseits die Natur nicht immer braucht, das Göttliche und die Unendlichkeit darzustellen; dass andererseits die göttlichen Eindrücke der Natur nicht immer abgebildet werden können. Daher ergänzen sich Kunst und Natur, sie können ohne einander nicht existieren und seien eine Entität (Pikulik: 242). Dieser Wechselwirkung zwischen Kunst,



Natur und Religion, die den Kern des Romantischen ausmacht<sup>5</sup>, wird im nächsten Kapitel unter besonderer Berücksichtigung von Ludwig Tiecks Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* mehr Aufmerksamkeit gewidmet.

### **2.1.3 Das Romantische**

Nachdem die Begriffe, die mit dem Romantischen in einer engen Wechselwirkung stehen, definiert sind, bleibt noch die Frage, was genau das Romantische sei? Zusammenfassend lässt sich erstens feststellen, dass das Romantische universal ist. Es bewegt sich in allen Bereichen des Lebens, umfasst alles, poetisiert und romantisiert. Das Romantische ist erhaben, „vielgestaltig, musikalisch, versuchend und versucherisch, e[s] liebt die Ferne der Zukunft und der Vergangenheit, die Überraschungen im Alltäglichen, die Extreme, das Unbewußte, den Traum, den Wahnsinn, die Labyrinth der Reflexion“ (Safranski, 13) oder wie Novalis es definiert:

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 es.<sup>6</sup>

## **2.2 Franz Sternbalds Wanderungen: Kunst und Sehnsucht**

### **2.2.1 Die Kunstreligion im Kampf mit dem bürgerlichen Nützlichkeitsdenken**

Franz Sternbald: „Sie sind das schönste Kunstwerk, das wir hervorbringen können, und sie sind unvergänglich.“  
(Tieck, 2007: 69)

Mit ‚Sie‘ verweist Franz Sternbald auf die Gedanken an Gott, die das Höchste in einem Menschen sind und mit denen Ewigkeit kreiert wird. Zugleich weist er damit auf die Verbindung zwischen Religion und Kunst hin. Diese Verbindung wird in *Franz Sternbalds Wanderungen* immer wieder hervorgehoben und zwar in den Gesprächen über Kunst, in denen mehrmals die Frage nach dem Nutzen der Kunst gestellt wird. Am Anfang hat Sternbald noch keine richtig ausformulierte Antwort darauf, wenn er sagt: „Das menschliche

---

<sup>5</sup> Aus persönlicher Überzeugung

<sup>6</sup> Safranski, 13

Auge und Herz findet ein Wohlgefallen daran, die Bibel wird durch Gemälde unterstützt, was will man von dieser edlen Kunst noch mehr?“ (Tieck: 23). Die Kunst unterstützt also die Religion, sie ist der Religion unterstellt. Das sieht auch Uwe Japp und er weist auf das Prinzip hin, dass wenn die Kunst der Religion unterstellt ist, sie nicht länger autonom ist (vgl. Japp, 2005: 36). Sie diene nämlich einem anderen Zweck außer sich selbst, der mit dem Begriff „Kunstreligion“ definiert wird. Dahingegen sei die Religion, wie im Kapitel 2.1.2 erklärt worden ist, in ihrem Kern nichts anders als die Kunst selbst. Gerade weil die Religion selbst Kunst ist, dient die Kunst als Unterstützung der Religion nur der Kunst selbst. Die Kunst ist autonom. Das hört sich an wie l'art pour l'art, aber in romantischen Augen hat sie bestimmt einen Zweck, nämlich die Totalität von Poesie, Religion, Wissenschaft und Gesellschaft. Zugleich müssen die Religion, die Geschichte und die Politik ästhetisiert werden. So werden Leben und Gesellschaft poetisch. Nach Schlegel ist damit alle Poesie romantisch. Man nennt es den transzendentalen Kunstbegriff, in dem Leben, Kunst und Gesellschaft gleichwertige Größen sind. Schließlich geht es dabei um den Sinn für das Unendliche, in dem alle Lebensprozesse sich widerspiegeln. Auch die Kunstreligion ist autonom. Dieses Prinzip sieht Franz Sternbald, wie gesagt, am Anfang seiner Wanderungen noch nicht. Das erfährt er erst später, nachdem er den Maler Lukas van Leyden besucht und mit ihm (und Dürer) über die Kunst gesprochen hat.

Obwohl Franz am Anfang seiner Wanderungen den Nutzen der Kunst noch nicht gut verteidigen kann, weil er noch nicht viel gelernt hat, weiß er sich im Gespräch mit dem Fabrikvorsteher Zeuner, dem er einen Brief von Dürer geben muss gut zu retten. Zeuner lädt Franz zum Essen ein. In der Gesellschaft der anderen Leute, die alle reich sind und Geld das Wichtigste finden, fühlt Franz sich unglücklich. Niemand redet mit ihm, weil er ein Maler ist. Nach dem Essen gerät er mit Zeuner ins Gespräch, der ihn dazu überreden will, bei ihm zu bleiben und in seiner Fabrik zu arbeiten. Er vergleicht das kümmerliche und „höchst armselige Leben.“ (Tieck: 38) eines Künstlers, mit seinem eigenen Leben und führt als Argumentation die laut ihm armselige Lebenssituation Meister Dürers: „Wer erkennt ihn, wer belohnt ihn? Mit allem seinem Fleiße muß er sich doch von einem Tage zum anderen hinübergrämen, er hat keine frohe Stunde, er kann sich nie recht ergötzen, niemand achtet ihn, da er ohne Vermögen ist, statt daß er reich, angesehen und von Einfluß sein könnte, wenn er sich den bürgerlichen Geschäften gewidmet hätte“ (Tieck: 38). Daraufhin verteidigt Franz seinen Meister tapfer, wenn er sagt „, [er] könnte [s]ich nimmer zu diesem kunstlosen Leben bequemen“ (Tieck: 38) und das Gespräch endet.

Nachdem er Lukas van Leyden besucht hat, weiß Sternbald die Theorie der autonomen Kunstreligion direkt in die Praxis umzusetzen. Er reist nach Antwerpen, wo er Vansen begegnet. Dieser verschmäht die Kunst und fragt nach ihrem Nutzen. Als Antwort auf diese Frage sagt Sternbald: „Ich sage es noch einmal, das wahrhaft Hohe darf und kann nicht nützen; dieses Nützlichsein ist seiner göttlichen Natur ganz fremd, und es fordern heißt die Erhabenheit entadeln und zu den gemeinen Bedürfnissen der Menschheit herüberwürdigen“ (Tieck: 177). Das Prinzip der autonomen Kunst(religion) kommt hier deutlich zum Ausdruck und wird im Roman immer wieder betont. Es ist ziemlich auffallend, dass gerade Vansen nach dem Nutzen der Kunst fragt, denn kurz nach seiner Begegnung mit Sternbald hat er sich an der Kunst noch ergötzt: „Vor allen andern Künsten in der Welt ergötzt mich immer die Kunst der Malerei am meisten, und ich begreife nicht, wie viele Menschen so kalt dagegen sein können.“ (Tieck: 142). Zudem hinterfragt Sternbald in dieser Situation, was eigentlich mit dem Wort ‚Nutzen‘ gemeint ist: „Und was drückst du mit dem Worte Nutzen aus? Muß denn alles auf Essen, Trinken und Kleidung hinauslaufen? daß ich sicherer schlafe oder besser ein Schiff regiere, bequemere Maschinen erfinde, wieder nur um besser zu essen?“ (Tieck: 177). In den Gesprächen wird das bürgerliche Nützlichkeitsdenken, das im Dienste des Staates und der aufgeklärten Welt und deren Wunsch nach Reichtum steht, stark kritisiert. Als Sternbald aber dem Dichter Rudolf Florestan begegnet, wird der Nutzen der Kunst noch immer von verschiedenen Personen infrage gestellt; für Franz gerät dieses Thema jedoch mehr in den Hintergrund und der Zweck seiner Wanderungen, nämlich seine Kunstausbildung und Selbstsuche, sowie das Motiv der Liebe und Sehnsucht werden zunehmend betont.

### **2.2.2 Sternbalds Sehnsucht nach Kunst und Liebe**

„Tiecks Sternbald ist nicht nur Künstler, sondern mehr noch verkörpert er die Sehnsucht nach Kunst“ (Safranski, 107).

Der Leser begegnet Franz Sternbald am Tor der Stadt Nürnberg. Er verlässt „seine vaterländische Stadt, um in der Fremde seine Kenntnis zu erweitern und nach einer mühseligen Wanderschaft dann als ein vollendeter Meister zurückzukehren“ (Tieck: 13). In diesen Worten wird deutlich, dass Sternbald am Anfang seiner Wanderungen noch kein vollendeter Künstler ist. Sein Bildungsweg wird vorbereitet. Er will ein „Meister“ (Tieck: 13) werden und seine Sehnsucht nach Kunst und Liebe treiben ihn in die Ferne. Jedoch steht laut Uwe Japp nicht die Frage „wie werde ich ein vollendeter Künstler?“, sondern die Frage „Wer

bin ich?“ (Tieck: 43) im Zentrum und scheinen die Wanderungen Sternbalds eher eine Suche nach sichselbst zu sein (vgl. Japp: 40). Plausibel ist aber auch, dass Sternbalds Suche nach sichselbst, nach seinem Künstlerwerden im Grunde genommen eine Suche nach der Ewigkeit ist, denn „haben wir in diesem irdischen Leben etwas anderes zu suchen als die Ewigkeit?“ (Tieck: 47f). Das Unbekannte und die Ferne ziehen ihn an, Sternbald ist ohne Aufhören auf der Suche und sagt: „Viele suchen schon gar nicht mehr, denn sie haben die Kunst zu leben verlernt, da das Leben nur darin besteht, immer wieder zu hoffen, immer zu suchen, der Augenblick, wo wir dies aufgeben, sollte der Augenblick unsers Todes sein“. (Tieck: 79). Seine Suche nach der Ewigkeit und damit nach einem fernen, unbestimmten Glück (vgl. Pikulik: 292) bringt er in seiner Kunstliebe und -sehnsucht zum Ausdruck. Sie begleiten ihn auf seinen Wanderungen und durch diese Sehnsucht ist es nun gerade, dass er lernt und Fortschritte macht. Dabei spielt auch die Natur eine bedeutende Rolle.

Johann Gottfried Herder weist auf die Affinität zwischen Kunst und Natur hin, wenn er behauptet, dass „die Natur eine schaffende Künstlerin sei“ (Pikulik: 242) und nach ihm sei es unmöglich, beide Begriffe voneinander zu abzuheben, sie seien identisch. Auch in *Franz Sternbalds Wanderungen* ist die Rede von der Affinität zwischen Natur und Kunst, die im Wesen das Göttliche ist. Mit Hilfe der Natur kann nämlich das Göttliche in der Kunst dargestellt werden. Zugleich ist sie für Sternbald eine anziehende Kraft, die seine Phantasie zu neuen Vorstellungen anregt: „Meine innerlichen Bilder vermehren sich bei jedem Schritte, den ich tue, jeder Baum, jede Landschaft, jeder Wandersmann, Aufgang der Sonne und Untergang, die Kirchen, die ich besuche, jeder Gesang, den ich höre, alles wirkt mit quäkender und schöner Geschäftigkeit in meinem Busen“ (Tieck: 99).

Dass Sternbald jedoch auch ohne die Natur Kunst schaffen kann, beweist er, wenn er sich fragt: „Denn was soll ich mit allen Zweigen und Blättern? Mit dieser genauen Kopie der Gräser und Blumen? Nicht diese Pflanzen, nicht die Berge will ich abschreiben, sondern mein Gemüt, meine Stimmung, die mich in diesem Momente regiert, diese will ich mir selber festhalten und den übrigen Verständigen mitteilen“ (Tieck: 258). Zwar kann also die Natur zur Kunstschaffung anregen, sie braucht jedoch nicht länger Nachgebildetes zu sein. Das beschreibt Johanna Matzner in ihrer Dissertation über die Kunstanschauungen der Berliner Frühromantik folgendermaßen: „Die äußere Welt ist irrelevant, ihre Wiedergabe wird abgelehnt, der Künstler produziert ganz aus inneren Erfahrungen heraus. Die Kunst ist keine Nachahmung der sichtbaren Natur“ (Matzner, 1971: 45). Das Mimesis-Prinzip, also die Nachahmung der Natur, wird durch die Emotion des Künstlers ersetzt. In der romantischen Kunst geht es nun um das Gefühl, das durch den Anblick der Natur im Künstler erregt wird.

Die Verinnerlichung dieses Gefühls kommt darauf in der Kunst zum Ausdruck. Auf diese Weise kann ein Künstler aus seiner Vorstellung schaffen; er wird freier.

Das können wir auch bei Franz Sternbald feststellen; er schafft Kunst aus seiner Vorstellung, aus den Gefühlen, die sich in seinem Innern regen. Dieses Prinzip wird besonders deutlich, als Sternbald sich im Kloster die Geschichte der heiligen Genoveva vor Augen führen muss. „Er nahm sich nämlich vor, in dem Geschichte der Genoveva das Bildnis seiner teuren Unbekannten abzuschildern“ (Tieck: 355). Sternbald wird hier auch durch die Sehnsucht und seine Liebe für eine Unbekannte dazu getrieben Kunst zu machen, worüber er selber erstaunt ist: „Wer hätte das gedacht [...] daß mir das gelingen könne, was ich für das Unmöglichste hielt?“ (Tieck: 363). Er hat sich also sein Können unterschätzt, er kann mehr leisten als er dachte. Sternbald ist ein unsicherer Künstler und braucht in der Suche nach sich selbst Bestätigung. Aber er sieht an dieser Stelle auch ein, dass die „wahre Kunst [...] allein aus dem Innern des Künstlers hervor[geht], das Kunstwerk ist die materielle Umsetzung einer Empfindung und eines zugleich innerlich geschauten Bildes“ (Matzner: 35). Bei der Gestaltung eines Kunstwerks und in der Kunst im allgemeinen ist die Natur weniger wichtig für das Göttliche oder die Religion als die Kunst und die autonome Schöpfung, die sich im Innern des Künstlers entwickelt.

Jedoch ist der Künstler nicht immer in der Lage, seine Eindrücke der Natur so darzustellen, wie er sie erfährt. Nach der Beerdigung seines Pflegevaters, irrt Sternbald im Felde umher, zieht „seine Schreibtafel hervor und wollte anfangen, die Landschaft zu zeichnen; aber schon die wirkliche Natur erschien ihm trocken gegen die Abbildung im Wasser, noch weniger aber wollten ihm die Striche auf dem Papiere genügen, die durchaus nicht nachbildeten was er vor sich sah“ (Tieck: 51). Wenn sein Trieb zur Darstellung zu groß ist, erweist sich die Natur als mächtiger als die Kunst. Sternbald fühlt eine solche große Sehnsucht in sich, Gegenstände künstlich darzustellen, dass er es, weil er davon zu sehr begeistert ist, nicht hinkriegt: „ich kann es Euch nicht sagen [...] welchen Drang ich zu unsrer edlen Kunst empfinde, wie es meinen Geist unaufhörlich antreibt [...] aber je höher meine Begeisterung steigt, je tiefer sinkt auch mein Mut, wenn ich irgendeinmal an die Ausführung will“ (Tieck: 97). Es sind aber gerade dieser Drang und diese Begeisterung, dazu auch noch seine Unsicherheit, die dafür sorgen, dass er zu malen unfähig ist. Gerade durch den göttlichen Charakter dieser Natureindrücke ist es, dass der Künstler sie als zu groß oder zu überwältigend empfindet. Dieses Prinzip ist zum Beispiel auch deutlich zu sehen in Werthers Brief vom 10. Mai, in dem wir lesen: „Ich bin so glücklich [...] so ganz in dem Gefühle von

ruhigem Dasein versunken, dass meine Kunst darunter leidet. Ich könnte jetzt nicht zeichnen, nicht einen Strich“ (Goethe, 2001: 7).

Zwar ist die Kunst für Sternbald „Unterpfand der Unsterblichkeit“ (Paulin, 1987: 45) und kann er damit dem Göttlichen nähern oder es sogar erreichen, er sieht aber auch ihre Unmacht: „O, unmächtige Kunst! [...] wie lallend und kindisch sind deine Töne gegen den vollen, harmonischen Orgelsang, der aus den innersten Tiefen, aus Berg und Tal und Wald und Stromesglanz in schwellenden, steigenden Akkorden heraufquillt“ (Tieck: 249). So sei die Natur mächtiger als die Kunst. Das ist es was im Roman überhaupt zur Darstellung gelangt, es ist jedoch nur Sternbalds Auffassung. Der Maler Lukas van Leyden ist ganz anderer Meinung. Zwar sei die Natur „die einzige Erfinderin, sie leiht allen Künsten von ihrem großen Schatz“, aber es könne „in den Sachen selbst, die der Poet oder Maler oder irgendein Künstler darstellen wollte, durchaus nichts Unnatürliches geben“ (Tieck: 115). So seien auch Gegenstände, die sich nicht ganz nach ihrer Natur darstellen lassen, immer natürlich; das gleiche gilt für die Natur, selbst wenn ihr Abbild nur schwach ist und das Kunstprodukt ihrer wahren Pracht nicht ähnelt. Zusammenfassend lässt sich über die Wechselwirkung zwischen Kunst und Natur sagen, dass die beiden Begriffe sich gegenseitig vollkommen ergänzen und eine Entität darstellen. Nur als solche können sie zur Unsterblichkeit gelangen. Die Natur sei „eine schaffende Künstlerin“ (Pikulik: 242), deren göttliches Abbild nicht immer dargestellt werden kann, aber es ist die Kunst, die das Göttliche der Natur darzustellen versucht, sodass Ewigkeit kriert wird.

Neben Sternbalds Liebe für die Kunst, steht noch eine andere Liebe, nämlich seine Liebe für das Mädchen Marie, dessen Name erst am Ende des Romans genannt wird. Obwohl Sternbald Marie schon aus seiner Jugend kennt, bleibt sie bis zum Ende des Romans eine Unbekannte. Als Sternbald in seinem Geburtsort ist „hatte sich Franz eine Arbeit vorgenommen, es war nämlich nichts Geringers, als daß er seinem Geburtsorte ein Gemälde von sich hinterlassen wollte“ (Tieck: 65); er malt die Geburt Christi für die Kirche, in der sein Gemälde während des Gottesdienstes aufgehängt ist. Nach diesem Gottesdienst geschieht ein Unfall. Dabei begegnet er einem blauäugigen Mädchen; er findet die Blume, die er vierzehn Sommer her ihm gegeben hat und ruft voller Wonne: „So bist du es gewesen, mein Genius, mein schützender Engel? [...] Du bist mir wieder vorübergegangen, und ich kann mich nicht finden, ich kann mich nicht zufrieden geben. [...] Oh, wann wird ich dich wiedersehen?“ (Tieck: 74). Von diesem Moment an entsteht neben Sternbalds Kunstliebe und seiner Sehnsucht nach der Kunst, die Liebe für und Sehnsucht nach der Unbekannten. Welcher Einfluss das auf Sternbalds Sehnsucht nach der Kunst hat, wird im Kapitel 2.2.4 besprochen.

### *Exkurs: Heinrich von Ofterdingen und das Motiv der blauen Blume*

1802 erscheint der schon 1800 fertiggestellte Roman *Heinrich von Ofterdingen* von Novalis, Friedrich von Hardenberg. Mit seinem Roman greift Novalis wie Tieck in *Franz Sternbalds Wanderungen* das Motiv der Liebe für und Sehnsucht nach einer Person auf. Diese Sehnsucht und Liebe kommen in Novalis' Roman in der blauen Blume zum Ausdruck. Das Motiv der blauen Blume wird in der Romantik zum Symbol der Sehnsucht, in dem mehrere Elemente zusammenfließen: die Liebe, die Poesie, der Traum und die Sehnsucht nach Ewigem. Die blaue Blume verspricht das Glück des goldenen Zeitalters, in dem die Menschen poetisiert werden und die Liebe alles zusammenfließen lässt (vgl. Tiecks Nachwort in *Heinrich von Ofterdingen* S. 213f). Lothar Pikulik weist in diesem Zusammenhang auf die Liebe hin, die als „Schlüssel zum Welträtsel“ (Pikulik: 225) diene. Wie in *Franz Sternbalds Wanderungen* dient demnach die Liebe als die Erfüllung der Sehnsucht und damit des Glücks. Doch wird in Novalis' Roman nicht konkret von dem Wort ‚Glück‘ gesprochen. Erst einige Jahre später, als Joseph von Eichendorff sein Gedicht *Die blaue Blume* schreibt, kommt die Wechselwirkung zwischen Glück und der blauen Blume zum Ausdruck:

Ich suche die blaue Blume,  
Ich suche und finde sie nie,  
Mir träumt, dass in der Blume  
Mein gutes Glück mir blüh.<sup>7</sup>

Die blaue Blume erscheint Heinrich nur in seinen Träumen; in der Wirklichkeit wird die blaue Blume durch das Mädchen Mathilde verkörpert. Doch ist das am Anfang der Geschichte noch nicht deutlich. Wie Sternbald sehnt sich Heinrich nach einem noch nicht gewonnenen Glück: „Nicht die Schätze sind es, die ein so unaussprechliches Verlangen in mir geweckt haben, [...] aber die blaue Blume sehn' ich mich zu erblicken. Sie liegt mir unaufhörlich im Sinn, und ich kann nichts anders dichten und denken.“ (Novalis, 2009: 11). Sobald Heinrich sich in jenem Traum die blaue Blume nähern will, fängt sie an „sich zu bewegen und zu verändern [...] und die Blütenblätter zeigten einen blauen ausgebreiteten Kragen, in welchem ein zartes Gesicht schwebte“ (Novalis: 14). So wird auch Heinrich, wie Sternbald, durch die Sehnsucht fortgetrieben. In beiden Fällen kommt, wie gesagt, die Sehnsucht in der Liebe zum Ausdruck; das Mädchen Mathilde verkörpert das Motiv der blauen Blume: „Ist mir nicht zu Muthe, wie

---

<sup>7</sup> Joseph von Eichendorff: Die blaue Blume, erste Strophe.  
[http://www.handmann.phantasus.de/g\\_dieblaueblume.html](http://www.handmann.phantasus.de/g_dieblaueblume.html) (Stand: 15.05.2011)

in jenem Träume, beym Anblick der blauen Blume? Welcher sonderbare Zusammenhang ist zwischen Mathilden und dieser Blume? Jenes Gesicht, das aus dem Kelche sich mir entgegenneigte, es war Mathildens himmlisches Gesicht“ (Novalis: 129). Das Fundament der romantischen Sehnsucht, das Tieck also in seinem *Franz Sternbalds Wanderungen* gelegt hat, greift Novalis in seinem *Heinrich von Ofterdingen* auf und kreiert daraus *das* Symbol der Romantik: die blaue Blume.

### **2.2.3 Kontexte: das Mittelalter und die Renaissance**

„Die Romantiker gehen davon aus, dass es einmal ein Goldenes Zeitalter gab, das durch eine allumfassende Harmonie innerhalb der Schöpfung gekennzeichnet war.“

(Neuhaus, 2009: 149)

In der Romantik entsteht eine Hinwendung zur Vergangenheit, zum Mittelalter. Im Mittelalter sehen die Romantiker das Goldene Zeitalter, in dem Kunst, Literatur und Natur harmonisch sind. Auch sehen die Romantiker das Mittelalter als eine poetische Gegenwelt, in der vor allem die stark betonte Vernunft der Aufklärung kritisiert wird (vgl. Beutin: 186). Das Mittelalter wird als Ideal gesehen und dessen Kunst, Religion und Literatur werden verherrlicht. Die mittelalterliche Kunst ist, bevor sie durch die italienischen Kunstauffassungen der Renaissance überholt wird, von religiösen Bildern geprägt. Die Maler erfüllten damit „eine wichtige Aufgabe bei der Aufrechterhaltung der Glaubensbindung an die Kirche und befestigten die zentrale Funktion, die der Kunst innerhalb der Kirche zukam.“ (Harbison, 1995: 10)

Während es in Nordeuropa das Mittelalter und dessen sakrale Kunstauffassung noch gibt, vollzieht sich in Südeuropa, in Italien, ein wichtiger Umbruch: die Renaissance. Diese Epoche der Wiedergeburt wird durch das erneute Interesse an der griechischen und römischen Antike geprägt. Petrarca's Besteigung des Mont Ventoux (26. April 1336) erweist sich in dieser Entwicklung als unglaublich wichtig. Statt einer vertikalen Orientierung entsteht eine Horizontale. Das Individuum wird immer wichtiger und der Einfluss der Kirche nimmt ab. Dieses neue Denken hatte auch Einfluss auf die Kunst. Neben religiösen Themen, die noch immer am meisten dargestellt werden, entstehen Themen wie „die Entdeckung der Welt und des eigenen Ich.“ (Harbison: 7) Diese neuen Themen sind auch außerhalb Italiens zu finden, in Deutschland, Frankreich, Flandern und den Niederlanden.



In *Franz Sternbalds Wanderungen* treten dem Leser das Mittelalter und die Renaissance unmittelbar „als fiktionale Gegenwart“ (Pikulik: 288) vor Augen. In zahlreichen Gesprächen werden in *Franz Sternbalds Wanderungen* die mittelalterliche Kunst in Deutschland und die italienischen Einflüsse auf sie dargestellt. Mittelalter und Renaissance fließen gleichsam harmonisch zusammen; „Der Ernst des Nordens und der Frohsinn des Südens, deutsche Biederkeit und italienische Leichtlebigkeit, das Heimatliche und das Fremde.“ (Pikulik: 290) Konkret werden diese Begriffe in den Äußerungen der Künstler zum Ausdruck gebracht. So stehen die nordischen Maler Dürer und Lukas van Leyden den italienischen Malern Raffael, Michel Angelo, Tizian und Corregio gegenüber. Laut Alfred Anger sei Italien „das Land der romantischen Sehnsucht.“ (Tieck: 569)<sup>8</sup>

Sternbald hat vor erhabenen Künstlern große Ehrfurcht und will während seiner Wanderungen von ihnen persönlich oder durch die Lektüre ihrer Werke mehr über die Kunst lernen. Lukas van Leyden äußert sich aber negativ über die Tatsache, dass Sternbald nach Italien reisen will. Er ist davon überzeugt, dass Sternbald bei Dürer „seine Kunst so hoch bringen kann, als es ihm nur möglich ist“, (Tieck: 120) und spricht mit diesen Worten eine Art Angst vor dem möglichen Einfluss Italiens auf die Kunst Sternbalds und auf die deutsche Kunst im allgemeinen aus. Nach dieser Auffassung wäre also der geografische Ort entscheidend für das Leisten oder den Erfolg eines Künstlers. Dem widerspricht Dürer, wenn er sagt: „Und so sehe ich es im Gegenteil gerne, daß mein lieber Franz Sternbald Italien besucht und alle seine denkwürdigen Kunstsachen recht genau betrachtet, eben weil ich viel Anlage zur Malerei bei ihm bemerkt habe. Aus wem ein guter Maler werden soll, der wird es gewiß, er mag in Deutschland bleiben oder nicht.“ (Tieck: 122) Durch das große Vertrauen seines Lehrers wird Sternbald noch mehr dazu angeregt, nach Italien zu reisen.

Sowie Italien nicht vom großen Einfluss auf das Künstlerwerden und den Erfolg Sternbalds als Künstler sein wird, so lenken auch die Italiener Florestan, Ludoviko und Roderigo, denen Sternbald während seiner Reise in den Süden begegnet, ihn in gewissem Sinne von seiner Kunstsuche ab. Im nächsten Kapitel wird auf den Einfluss wichtiger Figuren eingegangen.

---

<sup>8</sup> Zitiert nach dem Nachwort von Alfred Anger in Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen*.

## 2.2.4 Figuren: Beziehungen und Einflüsse

„[...] später verliert er Zweck und Ziel aus den Augen, läßt sich ablenken und aufhalten, schlägt aufs Geratewohl Wege ein, die ins Abseits und in die Irre führen.“

(Pikulik: 291)

Während seiner Wanderungen durch Deutschland, die Niederlande, Belgien und Italien begegnet Sternbald vielen Menschen, die mehr oder weniger Einfluss auf ihn ausüben. Diese Einflüsse beziehen sich auf Sternbalds Gemütszustand; wer er als Person ist, auf seine Gedanken über die Kunst und Liebe und schließlich auf die finale Erfüllung des von ihm angestrebten Glücks, das er ahnt, aber nicht kennt und was sich später als die Liebe herausstellt. Ob diese „Verwirklichung des erträumten Glücks überhaupt dem romantischen Lebensideal entspricht“ (Pikulik: 292) wird weiter in Kapitel 2.2.5 besprochen. Obenstehendes Zitat zeigt, dass Sternbald sich ‚später auf seinen Wanderungen‘ ablenken und aufhalten lässt. Einerseits heißt das: er wird von seiner Kunstsuche abgelenkt. Andererseits aber wird das Liebesmotiv mehr betont. Im Nächsten wird erstens der Einfluss wichtiger Figuren auf die Kunst und Kunstsuche Sternbalds dargestellt. Zu ihnen gehören Sebastian, Dürer, Lukas van Leyden, der Eremit Anselm und die italienischen Maler. Sie unterstützen seine Kunstsuche und regen ihn zum Reisen an. Darauf wird auf den Einfluss der Figuren auf das Liebesmotiv eingegangen. In diesem Zusammenhang sind vor allem die unbekannte Marie und Rudolf Florestan wichtig. Obwohl der Bildhauer Bolz, Gräfin Adelheid (Maries Schwester), der Eremit Anselm, Roderigo (als Mönch verkleidet und Gräfin Adelheids verschwundener Geliebter) und Ludoviko auch eine bedeutende Rolle spielen, bleibt ihre Rolle, bei der Aufdeckung von Sternbalds Herkunft, doch zweitrangig, denn es ist Rudolf Florestan, der alles in Bewegung bringt; Sternbalds Begegnung mit ihm ist entscheidend für den Ausgang der Geschichte.

Sebastian ist Sternbalds bester Freund. Nur im ersten Kapitel des Romans sind sie zusammen, danach unterhalten sie sich, in dem sie einander Briefe schicken, wodurch der Leser ihre tiefe Freundschaft kennenlernt. Der Abschied fällt ihnen schwer, doch erfährt Sternbald im Reiz des Unbekannten einen Trost für seine Schmerzen (vgl. Tieck: 18). Für Sebastian scheint der Abschied schwieriger zu sein, denn er zweifelt an den Einflüssen des Fremden und fleht Sternbald an: „O versprich mir, daß du derselbe Mensch bleiben willst, daß du dich nicht vom Glanz des Fremden willst verführen lassen.“ (Tieck: 19) Sebastian ist für Sternbald ein fester Halt des Vertrauten in der Fremde, obwohl sie als Personen wesentlich

verschieden sind; Sebastian ist vernünftiger und härter, Sternbald spricht mehr aus seinem Gefühl (vgl. Tieck: 33). Später jedoch, wenn Sternbald sich in der Ferne zuhause fühlt und besser mit sich und seiner Sehnsucht nach der Kunst umzugehen weiß, wird gerade er ein fester Halt für Sebastian, der sich nun von Sternbald muss trösten lassen:

Wie Du glücklich bist, daß Du in freier, schöner Welt herumwanderst, daß Dir nun das alles in Erfüllung geht, was Du sonst nur in Entfernung dachtest, dieses Dein großes Glück sehe ich nun erst vollkommen ein. Ach, lieber Bruder, es will mir manchmal vorkommen, als sei mein Lebenslauf durchaus verloren: aller Mut entgeht mir, so in der Kunst, als im Leben fortzufahren. Jetzt ist es dahin gekommen, daß Du mich trösten könntest, wie ich Dir sonst wohl oft getan habe.<sup>9</sup>

Die beiden Freunde haben im Endeffekt einen gleich großen Einfluss auf einander. Sie vertrauen sich gegenseitig alles an und wünschen sich, stets zusammen zu sein. Sebastian ist auf Sternbalds Reise, wie gesagt, ein fester Halt, dem man alles anvertrauen kann; daher hat er einen positiven Einfluss auf Sternbald. Sternbald weiß, dass wenn er scheitern würde, es immer jemanden gibt, der für ihn da ist und ihn nicht verurteilt. Das macht ihn stärker und hilft ihm zugleich, weiterhin seine Ziele zu verfolgen.

Sternbald beschließt, seine Eltern noch mal zu besuchen. Aus zwei Gründen erweist sich diese kurze Episode als sehr anregend für Sternbalds Wanderungen. Einerseits hört er die schreckliche Nachricht, dass der Mann, den er für seinen Vater hält, nicht sein Vater ist. Weil er auch keine Mutter hat, fühlt er sich in seiner Heimat ein Fremder und unsicher (vgl. Tieck: 55). Dies ist der erste Grund, weiter zu gehen, was noch durch den zweiten Grund unterstützt wird, dass er jenem blauäugigen Mädchen nach dem Unfall begegnet ist, und dessen Bild er sucht. Er will sie zurückfinden, da er glaubt, sie früher schon gesehen zu haben. Unsicher über seine Herkunft und von Liebe und Sehnsucht nach dieser Unbekannten erfüllt, setzt er seine Reise fort. Die unbekannte Marie ist von dem Moment an in der ganzen Geschichte der Leitfaden für seine Sehnsucht. Ihre Rolle und die der italienischen Freunde führen im Endeffekt den Ausgang der Geschichte herbei.

Nach verschiedenen Begegnungen mit Personen, die die Kunst verschmähen, kommt Sternbald in Leiden an. Während seines Aufenthalts bei Lukas van Leyden hat Sternbald nicht nur über die Kunst, sondern auch über sich selbst gelernt. Lukas kritisiert die zu große Sehnsucht, die Sternbald für die Kunst empfindet und behauptet: „Euer Zagen, Eure zu große

---

<sup>9</sup> Tieck: 334

Verehrung des Gegenstandes ist [...] etwas Unkünstlerisches; denn wenn man ein Maler sein will, so muß man doch malen.“ (Tieck: 99) Diese Aussage hat auf Sternbald einen positiven Einfluss, denn er fängt tatsächlich zu malen an. Er malt eine heilige Familie in Straßburg (vgl. Tieck: 201). Auch lernt Sternbald mehr über den Zweck der Kunst und er daher weiter auf seiner weiteren Reise einer Frage wie ‚Welchen Nutzen hat der Kunst?‘ besser gewachsen ist (siehe 2.2.1). Wie im Kapitel *Kontext: das Mittelalter und die Renaissance* beschrieben worden ist, äußert sich Lukas van Leyden jedoch negativ hinsichtlich Sternbalds Pläne, nach Italien zu reisen. Er fragt Dürer sogar, warum er Sternbald nicht davon abgeraten habe. Wie Sebastian sieht auch er eine Gefahr in den Einflüssen des Fremden und in diesem Fall konkret in der italienischen Kunst. Wie gesagt, hat diese Haltung des niederländischen Malers keinen weiteren Einfluss auf Sternbalds Entscheidung nach Italien zu reisen. Das Vertrauen Dürers erweist sich als sehr anregend.

Ein bedeutendes und einflussreiches Gespräch über die Kunst findet zwischen Sternbald und dem Eremiten Anselm statt. In seiner Kunstäußerungen findet Sternbald seine innersten Gedanken ausgesprochen (vgl. Japp: 44, vgl. Tieck: 253). So seien Anselms Meinung nach Kunst und Natur im Grunde genau dasselbe und geht es für einen Künstler darum „Mit sich zufrieden zu sein, [...] mit allen Dingen zufrieden zu sein, denn dann verwandelt er sich und alles um sich her in ein himmlisches Kunstwerk, er läutert sich selbst mit dem Feuer der Göttlichkeit“ (Tieck: 254). Das heißt, dass wenn man mit sich und allem zufrieden ist, man das Höchste erreichen kann. Am Anfang seiner Wanderungen ist Sternbald auf der Suche nach einem fernen, unbestimmten Glück; später aber stellt sich heraus, dass dieses Glück die Wiedervereinigung mit Marie bedeutet. Wenn er sie finden würde, würde er seine Kunst zum Höchsten bringen können. Seine Kunst kann er trotz der finalen Erfüllung seines angestrebten Glücks fördern durch die endgültigen Begegnungen mit den italienischen Malern oder deren Werken. Tizian, Correggio, Raffael und Leonardo Da Vinci sind nun die Künstler, die ihn begeistern. Bei dem Florentiner Andrea del Sarto lernt Sternbald, dass die Liebe die halbe Malerei sei (vgl. Tieck: 375), womit er indirekt die Wichtigkeit der Glückserfüllung Sternbalds durch die Liebe für Marie betont. Durch die mannigfaltigen Einflüsse der italienischen Kunst erwacht in Sternbald „Eine neue Liebe zur Kunst, [...] sein Jugendlieben in Nürnberg, sein Freund Sebastian traten mit frischer Lieblichkeit vor seiner Seele. Er machte sich Vorwürfe, daß er bisher so oft Dürer und Sebastian aus seinem Gedächtnisse verloren.“ (Tieck: 397) Um dies zu erreichen war der Einfluss wichtiger Figuren auf das Liebesmotiv von höchster Bedeutung.

Nach seiner Reise nach Leiden nimmt die Geschichte eine andere Wendung. Sternbald lernt nämlich den deutsch-italienischen Dichter Rudolf Florestan kennen. Die beiden reisen zusammen nach Antwerpen, danach weiter nach Straßburg und Italien. Mit Rudolf Florestan „tritt die romantische Hinwendung zur Außenwelt und eine neue Unschuld in bezug [sic!] auf das sinnliche, auch das sinnlich-erotische Erleben auf den Plan.“ (Pikulik: 291) Diese neue Unschuld kommt zum Beispiel in einem Waldfest, das von Rudolf organisiert wird, zum Ausdruck, auf dem Sternbald das Mädchen Emma kennenlernt, wonach seine Verlegenheit verschwindet (vgl. Tieck: 268ff). Durch den extravertierten Charakter Rudolfs wird Sternbald „aus seiner beklemmenden empfindsamen Innerlichkeit“ (Pikulik: 291) gelöst. Dass Rudolf Sternbald anzieht und ihn beeinflusst, wird schon kurz nach ihrer Begegnung deutlich, denn „Rudolf war immer lustig, sein Mut verließ ihn nie, und das war für Franz in vielen Stunden sehr erquicklich.“ (Tieck: 161)

Auch ist es Rudolf Florestan, der relativ früh im Roman den Ablauf der Liebesgeschichte und damit Sternbalds Reise und die Erfüllung seiner Sehnsucht vorwegnimmt (Tieck: 145-161). Trotz einiger, kleiner Unterschiede ähnelt diese Erzählung Sternbalds Situation. Das bestätigt er auch selber: „Fast alles, was er hörte und sah, bezog er auf sich, und so traf er in dieser Erzählung auch seine eigne Geschichte an“ (Tieck: 161). Auf diese Weise werden die zentralen Figuren, denen Sternbald von nun an begegnet, den Ablauf der Geschichte bestimmen und bedeutend beeinflussen. Zu ihnen gehört selbstverständlich Rudolf Florestan, dann auch der Bildhauer Bolz, Gräfin Adelheid (Maries Schwester), der Eremit Anselm, Roderigo (als Mönch verkleidet und Gräfin Adelheids verschwundener Geliebter) und Ludoviko. Nach zahlreichen Irrungen und Wirrungen sorgen sie im Endeffekt dafür, dass Sternbald seine Geliebte Marie wiederfindet. Bei Sternbalds Suche nach Marie wird Sternbalds Sehnsucht nach der Kunst mehr in den Hintergrund gedrängt; die Suche wird „der eigentliche Fixpunkt aller Sehnsüchte des Helden“ (Tieck: 579)<sup>10</sup>. Die Sehnsucht nach ihr macht, wie gesagt, zusammen mit den Geschehnissen seiner italienischen Freunde, die Geschichte aus.

---

<sup>10</sup> Nachwort von Alfred Anger

## 2.2.5 Sehnsucht

„[...] die Sehnsucht rief ihn wieder in die Ferne hinein, seltsame Töne lockten ihn und versprachen ihm ein goldenes Glück, das weit ab seiner wartete.“

(Tieck: 182f)

„Sehnsucht“ ist ein Wort, auf das der Leser von *Franz Sternbalds Wanderungen* sehr oft stößt<sup>11</sup>, aber was bedeutet dieses Wort genau? Wie wird dieses Wort im Roman beschrieben und welche Rolle spielt das Sehnsuchtsmotiv in der Geschichte und in der Romantik überhaupt? In diesem Kapitel wird versucht, auf diese Frage eine klare Antwort zu geben und so alle vorhergehenden Kapitel miteinander zu verbinden.

Im deutschen Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm<sup>12</sup> gibt es für den Begriff mehrere Definitionen. Die Sehnsucht sei „ein schmachtendes Verlangen“. Im Mittelhochdeutschen wird es als die Krankheit des schmerzlichen Verlangens, als Liebeskrankheit oder Liebesbegierde definiert. Man kann eine Sehnsucht zu etwas oder jemandem haben. Das angestrebte Objekt braucht nicht konkret zu sein, sondern kann auch unbekannt sein. Es gibt dazu auch noch Adjektive, die die Sehnsucht verstärken, wie zum Beispiel schmachtend, unwiderstehlich und träumend. Der Plural sei ungewöhnlich, er laufe auf „leere wünsche und sehnsuchten nach unersteiglicher vollkommenheit hinaus.“ (Sehnsucht in DBW online)

Das Sehnsuchtsmotiv in *Franz Sternbalds Wanderungen* gestaltet und entwickelt sich, wie in den vorhergehenden Kapiteln betont worden ist, einerseits in der Kunst, andererseits in der Liebe. Am Anfang des Romans herrscht die Sehnsucht nach der Kunst vor und wird Sternbald laut Safranski als deren Verkörperung gesehen. Sternbald will seine Kunst steigern und zum Höchsten bringen, sodass er sich dem Göttlichen nähern oder es erreichen kann. Für Sternbald ist die Kunst „Unterpfand der Unsterblichkeit“ (Paulin : 45) und damit sei Sternbalds Sehnsucht nach der Kunst eigentlich die Sehnsucht nach der Ewigkeit<sup>13</sup> und/oder nach einem fernen unbestimmten Glück (vgl. Pikulik: 292). Da ‚Ewigkeit‘ und ‚ein unbestimmtes fernes Glück‘ nicht konkret und daher nie zu erreichen sind, scheint Sternbalds Sehnsucht ewige Sehnsucht zu sein. Das sieht er selber auch ein: „O mein Geist, ich fühle es in mir, strebt nach etwas Überirdischem, das keinem Menschen gegönnt ist“ (Tieck: 46).

---

<sup>11</sup> Auch die Verbform ‘sehnen’ oder ‘sehn’

<sup>12</sup> <http://www.dbw.uni-trier.de> online suche nach ‚Sehnsucht‘ (Stand: 18.04.2011)

<sup>13</sup> „Haben wir in diesem irdischen Leben etwas anders zu suchen als die Ewigkeit?“ (Tieck: 47f)

Diese ewige Sehnsucht findet sich in Sternbalds Liebe für die unbekannte Marie zurück. So kann er nur malen, weil er von ihr getrennt ist und ihr Bild vor seinen Augen schwebt. Durch diese Sehnsucht wird er auf seiner Suche immer weiter fortgetrieben. Im Nachwort zu *Franz Sternbalds Wanderungen* wird die romantische Sehnsucht mit der ‚säkularisierten Himmelssehnsucht‘ Hermann August Korffs in Verbindung gesetzt, welche folgendermaßen definiert wird:

[Die] ursprünglich christliche Sehnsucht nach dem Jenseits alles Irdischen wird im Romantiker zur Sehnsucht nach dem Jenseits alles Gegenwärtigen. Die Sehnsucht nach dem Ewigen verwandelt sich in ewige Sehnsucht, und sie schweift nunmehr im irdischen Raum umher, ohne doch in irgendeinem Irdischen je ihr Ziel zu finden.<sup>14</sup>

Dabei gehe es nicht um das Ziel, um das Finden selbst „sondern um den Schwebезustand der ewigen Sehnsucht, um die endlose Suche, die nicht endende Wanderschaft, in denen sich die romantische Sehnsucht ja nur objektiviert“ (Tieck: 581). Durch das Erreichen des Ziels würde die Sehnsucht aufhören und das würde dem romantischen Lebensideal widersprechen, das gerade durch die unendliche Suche geprägt wird, was Sternbald so beschreibt: „Viele suchen schon gar nicht mehr, denn sie haben die Kunst zu leben verlernt, da das Leben nur darin besteht, immer wieder zu hoffen, immer zu suchen, der Augenblick, wo wir dies aufgeben, sollte der Augenblick unsers Todes sein“ (Tieck: 79). Das würde aus romantischer Sicht heißen, dass, wenn Sternbald seine Marie, die Verkörperung der romantischen Sehnsucht also fände, es der Augenblick seines Todes sein würde, was dem romantischen Lebensideal des Ewigen entspricht.

Im Roman wie auch in der geplanten Fortsetzung wird darüber jedoch anders gedacht. So behauptet, wie im Kapitel 2.2.4 gezeigt worden ist, der Eremit Anselm, dass Kunst und Natur im Grunde das Gleiche seien und es für einen Künstler darum geht: „Mit sich zufrieden zu sein, [...] mit allen Dingen zufrieden zu sein, denn dann verwandelt er sich und alles um sich her in ein himmlisches Kunstwerk, er läutert sich selbst mit dem Feuer der Göttlichkeit“ (Tieck: 254). In der geplanten Fortsetzung wird dieses Prinzip bestätigt, denn Sternbald „fühlte sich innerlichst von aller Schönheit durchdrungen und war mit sich und der ganzen Welt zufrieden, jeder seiner Gedanken war ihm ein Spiegel von Glück und Freude,

---

<sup>14</sup> Im Nachwort der *Franz Sternbalds Wanderungen* (Tieck: 581).

allenthalben nahm er glänzende Farben wahr“ (Tieck: 499f). Im Gegensatz zu Korffs Aussage, erfährt er im Irdischen die Erfüllung seiner Sehnsucht und zwar in der Liebe, in Marie: „o Liebe! du unverstandnes Wort. Du bist es, die uns die Ewigkeit offenbart, du bist der Schlüssel zum Abgrund, durch dich finden wir uns und die Gottheit, wenn du im Herzen aufgehst, so bist du ein Zeichen, daß der ewige Frühling da ist, oder daß wir ihn fühlen, denn er ist immer gegenwärtig“ (Tieck: 499).

In der geplanten Fortsetzung verlässt Sternbald jedoch nach einigen Tagen seine Geliebte, weil es ihn wieder in die Ferne drängt. So würde, was in diesem Kapitel über das romantische Lebensideal geschrieben worden ist, rückgängig gemacht werden; das ist aber nicht der Fall. Mit der Erfüllung seiner Sehnsucht, seiner Liebe, sei die Vergangenheit „Gegenwart geworden [...] Hofnung [sic!] und Glauben sind im schönsten Bunde vereinigt. Der Waldplatz, meine Jugend, die Lieder, die ich in der Kindheit kannte, alles kommt neu und lieblicher zurück, meine Leiden und tiefe Sehnsucht, alles ist wieder da“ (Tieck: 496). Dadurch, dass Sternbalds ersehntes Glück sich erfüllt, fühlt er sich wieder Kind und ist die Sehnsucht auch wieder da; sie wird also nie verloren gehen. Es geht um eine Art kreisförmigen Ablauf; wie eine zyklische Bewegung. Er sehnt sich nach etwas, sobald die Sehnsucht zur Erfüllung kommt, entsteht das Gefühl, dass die Sehnsucht aufhört, aber die Sehnsucht nimmt gerade wieder zu. Auf diese Weise entspricht Sternbalds erfüllte Sehnsucht dem romantischen Lebensideal. Das heißt eigentlich, dass die Sehnsucht erstens erfüllt werden muss, um dann erst unendlich zu werden und so das Höchste zu erreichen.

## 2.3 Rezeption

„Ob dir der Sternbald so gefallen wird, wie mir, weiß ich nicht. Ich war damals, als ich ihn las, in einer Lage, die ich dir nicht recht schildern kann, ich fühlte in mir etwas, worüber ich mir keine Rechenschaft zu geben wußte“.  
(Tieck: 503f)

Unter anderem dies schreibt Philipp Otto Runge über *Franz Sternbalds Wanderungen* an Johann Heinrich Besser, am 29. Juni 1798. Er konnte sich also nicht für die Gefühle, die der Roman in ihm auflöste, verantworten. Er war darin nicht der einzige. Doch wurde auch von Zeitgenossen eine Menge Kritik geäußert. Dieses letzte Kapitel ist der Rezeption des Romans *Franz Sternbalds Wanderungen* gewidmet. Man hat diesen Roman eine ‚romantische Bibel‘



genannt, aber warum? Inwiefern wurde dieser Roman von Zeitgenossen wie zum Beispiel Goethe und Schlegel als Muster des romantischen Geistes empfunden? Was wurde im Roman kritisiert und wie äußert sich die Sekundärliteratur über das Romantische des Romans? Ist *Franz Sternbalds Wanderungen* tatsächlich eine oder sogar *die* romantische Bibel? Dieses letzte Kapitel scheint vielleicht mit den anderen Kapiteln keinen Zusammenhang zu haben, doch wird dieses Kapitel zeigen, warum die Erfüllung des romantischen Lebensideals stimmt. Gerade die verschiedenen Interpretationen der Romantik sind es, die das Wesen der Romantik prägen. So wird sich auch zeigen, dass die Urteile von Zeitgenossen zu subjektiv sind; sie waren zu emotional beteiligt. Im Gegensatz zur Forschungsliteratur, die objektiv sein muss und sich dann auch neutral über das Romantische des Romans äußert, wird das subjektive Urteil der Zeitgenossen Tiecks noch deutlicher.

### 2.3.1 Zeitgenössische Urteile

Selbstverständlich hatten die Zeitgenossen, die den Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* kurz nach der Veröffentlichung gelesen haben, unterschiedliche Meinungen<sup>15</sup>. So lässt sich deutlich zeigen, dass viele den Roman sehr negativ (mit einigen kleinen positiven Bemerkungen), andere ihn gerade sehr positiv beurteilen. Eine Position dazwischen lässt sich eigentlich nicht finden. Auch in den Rezensionen (Tieck: 511-522) sind die negativen Äußerungen leider maßgebend. Obwohl der Einklang des Herzen-drangs mit dem Künstlerberuf geschätzt wird (vgl. Tieck: 515) und dazu auch die Herausarbeitung der Figuren, die mit einer immer leichten, hinreißenden und warmen Sprache und Manier handeln und so den Helden Sternbald und auch den Leser reizen (vgl. Tieck: 512), sind die Rezensionen eigentlich durchaus negativ.

So nennt man *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) eine Nachahmung von Wilhelm Meisters *Lehrjahren* (1795), in der Malerei, Tonkunst und Poesie nicht zusammenfließen, sei das Motiv des Wunderbaren nicht richtig ausgeführt sei. Überdies stehe der Roman voller Widersprüche (vgl. Tieck: 512-517). Dass Malerei, Tonkunst und Poesie nicht zusammenfließen, ist eine direkte Kritik am Romantischen des Romans, denn in der Romantik wird alles mit allem verbunden, was im Roman augenscheinlich nicht der Fall sei. Was sagen ‚die Gegner‘ über das Romantische des Romans und was behaupten sie noch mehr?

---

<sup>15</sup> Diese Meinungen sind aus dem Kapitel *Dokumente und zeitgenössische Urteile* aus *Franz Sternbalds Wanderungen* übernommen.

Sehr negativ äußert sich Goethe, dessen *Wilhelm Meisters Lehrjahre* mit *Franz Sternbalds Wanderungen* zur Diskussion steht. So ist er darüber erstaunt „wie leer das artige Gefäß ist“ (Tieck: 505) und nennt er den Roman später „das klosterbrudrisirende, sternbaldisirende Unwesen“ (Tieck: 524). Laut Caroline Schlegel vermisse der Roman den rechten Gehalt der Kunst und damit zeige sich das Künstlerische als eine falsche Tendenz, sei der Roman durch Unbestimmtheit und durchgreifende Kraft geprägt und könne der Roman sie nicht fesseln (vgl. 506f).

„Ich hätte, so wie Franz Sternbald, ein tiefes Mitleiden mit mir selbst fühlen können, wenn ich so schwach gewesen wäre wie er“ (Tieck: 521) schreibt Henrich Steffens 1799 an Caroline Schlegel, die dem Roman also auch negativ gegenübersteht und so kommt der Roman Bettina Brentano schließlich verloren vor (vgl. Tieck: 522). Das Fragmentarische des Romans und daher der Mangel an Einheit wird kritisiert; darüber hinaus wird klar, wie die Kritik am Roman sich im allgemeinen eher auf einzelne Aspekte als auf das Romantische selbst bezieht, was die Bedeutung der Kritik verringert. Außerdem sind es oft nicht sehr bedeutende Vertreter der Romantik, die sich negativ äußern, sondern eher Außenstehende; sie waren daher vielleicht nicht in der Lage, diesen Roman auf das Romantische hin zu beurteilen. Schließlich sind es nicht die Unbedeutendsten, die im Werk die wahre Poesie entdeckt haben.

Wie das Zitat am Anfang des Kapitels zeigt, war Philipp Otto Runge von dem Roman begeistert; er hat dazu noch geschrieben, dass nie etwas ihn so im Innersten seiner Seele ergriffen habe, wie dieses Buch (vgl. Tieck: 503). Novalis sieht in dem *Franz Sternbald* Unterpfand für seine *Heinrich von Ofterdingen* und E.T.A. Hoffmann empfindet den Roman als wahres Künstlerbuch (vgl. Tieck: 522 und 524). Wichtig für die positive Beurteilung des Romans erweist sich auch Jacob Grimm. Laut ihm lebe in dem Sternbald wahre Poesie (vgl. Tieck: 525). Doch wird Grimms Beurteilung, obwohl diese das Romantische des Romans, nämlich die Poesie, ungemein betont, durch Friedrich Schlegels Äußerungen überschattet. Friedrich Schlegel, der zusammen mit seinem Bruder A.W. Schlegel als Begründer der Romantik angesehen wird, betont in seinen Äußerungen das Romantische des Romans; das Romantische, das damals noch theoretisch entwickelt wurde und das von Tieck schon in seinen Werken praktiziert wird. Er äußert in seiner positiven Kritik, dass er sich unglaublich für den *Franz Sternbald* interessiert (vgl. Tieck: 506) und er schreibt 1798 in einem seiner Athenäum-Fragmente:

...der Sternbald vereinigt den Ernst und Schwung des Lovell mit der künstlerischen Religiosität des Klosterbruders und mit allem was in den poetischen Arabesken, die er aus alten Mährchen gebildet, im Ganzen genommen das Schönste ist: die fantastische Fülle und Leichtigkeit, der Sinn für Ironie, und besonders die absichtliche Verschiedenheit und Einheit des Kolorits. Auch hier ist alles klar und transparent, und der romantische Geist scheint angenehm über sich selbst zu fantasieren.<sup>16</sup>

Eine größere Lobrede hätte Tieck nicht erwarten dürfen. Das Romantische, der romantische Geist wird gepriesen und das macht in wenigen Worten die negative Kritik über den Roman rückgängig. In seinen *Ideen zu Gedichten* behauptet er schließlich:

„Sternbald, Romantischer Roman daher eben absolute Poesie“.  
(Tieck: 509)

### 2.3.2 Urteile in der Forschungsliteratur

„Gerade diese Unerfüllbarkeit aus Ahnung und Sehnsucht hat Schule gemacht“.  
(Safranski: 107)

Nicht nur in den zeitgenössischen Urteilen lassen sich verschiedene Meinungen zu dem Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* finden, sondern auch in der heutigen Forschung. Doch ist diese Kritik mehr objektiv zu nennen und zeigen sich innerhalb eines Textes sowohl positive als negative Urteile. Rüdiger Safranski betont in seinem kurzen Beitrag über *Franz Sternbalds Wanderungen*, dass der Roman gerade romantisch ist, weil er unendlich geblieben ist, und daher „blieb es auch bei der unbestimmten Sehnsucht“ (Safranski: 107). Im Unendlichen des Romans liege also seine Kraft.

Anlässlich des fragmentarischen Charakters des *Franz Sternbalds Wanderungen* greift Uwe Japp in seinem Text *Künstler und die Kunst in „Franz Sternbalds Wanderungen“* Schlegels Aussage über den über sich selbst fantasierenden romantischen Geist auf. Er wirft die Frage auf, „ob Sternbalds Wanderungen überhaupt zu einem irgendwie befriedigenden Abschluss führen können“ (Japp: 42). Das ist eine sehr wichtige Frage, denn obwohl der Roman dem romantischen Lebensideal entspricht, bleibt es die Frage: wie, wo und wann wird oder kann diese Geschichte enden? Ihre Kraft liegt ja im Fragmentarischen, das das Erfüllte

---

<sup>16</sup> Tieck: 508

im Unerfüllten in sich trägt. Dazu setzt er die unbestimmte Suche Sternbalds nicht mit dem über sich selbst fantasierenden romantischen Geist (in dem gerade die Unbestimmtheit liegt), sondern mit der Vergänglichkeit der Jugend in Verbindung. So widerspricht er augenscheinlich Schlegels Aussage über den romantischen Geist. Das ist jedoch nicht der Fall. Wie in Kapitel 2.2.5 beschrieben worden ist, fühlt Sternbald sich wieder Kind, als seine Sehnsucht erfüllt ist. Sobald er sich wieder Kind fühlt, ist die Sehnsucht auch erneut da. Auf diese Weise wird die Sehnsucht wieder unendlich, was also dem romantischen Geist entspricht.

Wie Caroline Schlegel stellt auch Uwe Japp sich die Frage, ob der Roman eine bestimmte Tendenz hat. Selber scheint er darüber keine klare Meinung zu haben. Er beschreibt nur den Zusammenhang mit den *Herzensergießungen* von Wackenroder und erwähnt ohne weitere Beispiele die Komplexität und Widersprüchlichkeit des *Sternbald*. Das könnte darauf hindeuten, dass der Roman entweder keine bestimmte Tendenz hat, oder dass er wohl eine Tendenz hat, die aber nie richtig erforscht und aufgedeckt worden ist. Mit der Tendenz von der in den nächsten Abschnitten noch die Rede ist, wird der rote Faden des Romans gemeint, eine klare Handlung, die von Anfang an in eine bestimmte Richtung geht. Gibt es das in der Geschichte, oder haben die einzelnen Elemente keinen Zusammenhang aufzuweisen?

Lothar Pikulik äußert sich ziemlich positiv. Er beschreibt die literaturgeschichtliche Bedeutung des Romans und dessen Einfluss: „in ihm [kristallisiert] sich zum ersten Mal der Geist der Romantik in einer epischen Großform, die rege Nachfolge finden und das Gesicht auch der späteren Romantik entscheidend prägen sollte“ (Pikulik: 288). Mit dieser Aussage betont er den romantischen Charakter des Romans. Den bekräftigt er nochmal, indem er darauf hinweist, dass Ludwig Tieck mit diesem Roman „die Gattung des romantischen Romans“ (Pikulik: 288) gründet, und sich so von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* entfernt. Was Lothar Pikuliks Text besonders positiv macht, ist die Tatsache, dass er auf den fragmentarischen Charakter des Romans eingeht. Er kritisiert diesen nicht, sondern verteidigt ihn, denn in ihm zeige sich gerade das Romantische: „Was auf der Oberfläche als Konglomerat von Einzelheiten erscheint, gezeichnet vom Fluch der Individuation, ist unterirdisch – in der Tiefe des Raumes, der Zeit, der Seele – verwandtschaftlich und tröstlich miteinander verbunden“ (Pikulik: 289)<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Lothar Pikulik hinterfragt auch ob der Roman dem romantischen Lebensideal entspricht. Siehe dafür Kapitel 2.2.5.

Alfred Anger weist in seinem Nachwort zu *Franz Sternbalds Wanderungen* auf eine Kreisform, „die der Struktur aller romantischen Romane zugrunde liegt“ (Tieck: 564). Er geht wie Lothar Pikulik positiv auf das Fragmentarische des Romans ein. Die Heimkehr nach Nürnberg nennt er „eine harmonische Vereinigung von ursprünglich Getrenntem, von Elementen, die Franz auf seiner Wanderschaft zunächst als Widerspruch und Gegensatz erfahren muß“ (Tieck: 565). Über die Tendenz in *Franz Sternbalds Wanderungen* macht Alfred Anger keine konkreten Aussagen, doch nach dem Lesen seines Nachworts lässt sich Angers zentrale Interpretation des Romans deutlich nachweisen. So könnte die Tendenz, der rote Faden also, laut ihm die Reise Sternbalds in die eigene Vergangenheit sein und diese Reise bedeute zweierlei: einerseits will Sternbald seine Herkunft aufdecken, andererseits will er mit seiner Jugendgeliebten Marie wiedervereinigt werden (vgl. Tieck: 576f). Doch wenn dies die Tendenz des Romans sei, ist dann der große Anteil der Kunst nicht überflüssig und ginge es in dieser Geschichte lediglich um den Ablauf einer ‚Handlung‘; um eine Geschichte, in der zwei Menschen sich zusammen finden? Wie gesagt: es gibt keine eindeutige Antwort auf die Frage, welche Tendenz in *Franz Sternbalds Wanderungen* vermittelt wird.

Zum Schluss lässt sich die Frage ‚Warum hat man *Franz Sternbalds Wanderungen* eine romantische Bibel genannt?‘ unschwer beantworten. Zum ersten ist der Roman der erste romantische Roman und hat damit eine neue Gattung begründet<sup>18</sup>. Zweitens ist der Roman, obwohl er keine eindeutige Tendenz vermittelt, durchaus romantisch. Das Romantische findet man zurück in der kreisförmigen Struktur und in dem fragmentarischen Charakter, der durch das unvollendet sein des Romans noch prägnanter zum Ausdruck kommt. Ludwig Tieck schreibt selber über jene Stimmung, die für das Fortsetzen des Romans notwendig war, die er aber nicht wiederfinden konnte (vgl. Tieck: 501). Gerade durch das Unendliche des Romans im Fragmentarischen wird in dem Roman alles mit allem verbunden, was Friedrich Schlegel mit seiner Universalpoesie vor Augen hatte. Drittens: Die Themen Sehnsucht, Kunst, Religion und Natur, so wie sie in der frühromantischen Theorie beschrieben worden sind, finden in diesem Roman ihre Gestaltung. Der Roman dürfte im Endeffekt die Verkörperung der unendlichen Sehnsucht sein. Aus diesen Gründen kann<sup>19</sup> *Franz Sternbalds Wanderungen* mit Recht eine romantische Bibel genannt werden.

---

<sup>18</sup> Die Meinungen sind darüber verteilt, denn Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* wird auch als erster romantischer Roman gesehen. Eine andere Meinung ist aber, dass sein Roman zur Gattung Bildungsroman gehört.

<sup>19</sup> Meiner Meinung nach

### 3. Schluss

In der vorliegenden Bachelorarbeit wurde am Beispiel der führenden frühromantischen Begriffe untersucht, ob Franz Sternbald als Held in Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen* die Verkörperung des Romantischen darstellt. Um Franz Sternbald selbst als die Verkörperung des Romantischen zu sehen ist es natürlich notwendig, dass der Roman selbst auch romantisch genannt werden kann. Wie im 3. Kapitel gezeigt wurde, wurde dem Roman als negative Kritik vorgeworfen, dass ihm eine bestimmte Tendenz fehle. Doch liegt das Romantische des Romans nicht in dem Mangel an Tendenz, sondern gerade im fragmentarischen Charakter, in dem alles mit allem in Verbindung gesetzt wird und auf diese Weise dem romantischen Geist entspricht. Außerdem sind die Themen und Begriffe, die in der romantischen Theorie entwickelt wurden, in dem Roman im höchsten Maße anwesend; sie werden aspektvoll zum Ausdruck gebracht und fließen zugleich harmonisch zusammen. Der Roman ist also romantisch. Die Frage ist, ob man Franz Sternbald als die Verkörperung des Romantischen betrachten kann.

Darauf lässt sich aus meiner Sicht nur eine eindeutige Antwort geben: Ja, Franz Sternbald ist die Verkörperung des Romantischen. Am Anfang des Romans kann er sich im Leben noch nicht zurechtfinden, weiß nicht wer er ist, wonach er sucht und wie er mit seiner Kunst zum Höchsten gelangen könnte. Das lernt er aber während seiner Wanderungen. Er sucht nach einem unbestimmten fernen Glück, wobei die Sehnsucht nach Liebe und Kunst ihn fortreibt. Sowohl die Liebe als die Kunst erweisen sich als sehr wichtig in der finalen Erfüllung dieses Glücks, sodass Franz Sternbald lernt mit sich und seinen Wünschen und Bestrebungen zufrieden zu sein. Nur wenn Franz Sternbald zufrieden mit sich sein kann, kann er dem romantischen Lebensideal entsprechen. Mit ein bisschen Hilfe von anderen und angetrieben durch seine unendliche Sehnsucht ist Sternbald dauernd im Wandel begriffen, bis er aus einem unsicheren Schüler zu einem romantischen Helden geworden und zur vollen Größe herangewachsen ist.

## 4. Literaturverzeichnis

### *Primärliteratur:*

- Goethe, Johann Wolfgang. 2001. *Die Leiden des jungen Werther*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. [1948]
- Novalis. 2009. *Heinrich von Ofterdingen*. 4. Auflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. [1997]
- Schiller, Friedrich. 1960. *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Hrsg. Prof. Dr. Albert Reble. Bad Heilbrunn: Julius Klinkhardt Verlag.
- Tieck, Ludwig. 2007. *Franz Sternbalds Wanderungen*. Hrsg. Alfred Anger. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. [1966]

### *Sekundärliteratur:*

- Belgardt, Raimund. 1969. *Romantische Poesie: Begriff und Bedeutung bei Friedrich Schlegel*. Paris, Den Haag: Mouton.
- Beutin, Wolfgang et.al. 2001. *Deutsche Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 6. Auflage. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler Verlag.
- Harbison, Craig. 1995. *Eine Welt im Umbruch: Renaissance in Deutschland, Frankreich, Flandern und den Niederlanden*. Köln: DuMont Buchverlag GmbH & Co KG.
- Japp, Uwe. 2005. „Der Weg des Künstlers und die Vielfalt der Kunst in *Franz Sternbalds Wanderungen*“. In: Detlef Kremer (Hrsg.). *Die Prosa Ludwig Tiecks*. Bielefeld: Aisthesis Verlag. 35-52.
- Klaus, Peter. 1978. *Friedrich Schlegel*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Matzner, Johanna. 1971. *Die Landschaft in Ludwig Tiecks Roman „Franz Sternbalds Wanderungen“: Ein Beitrag zu den Kunstanschauungen der Berliner Frühromantik und der Dresdner Maler Ph.O. Runge und C.D. Friedrich*. Dissertation der Universität Heidelberg.
- Neuhaus, Stefan. 2009. *Grundriss der Literaturwissenschaft*. 3. Auflage. Stuttgart: UTB GmbH.
- Paulin, Roger. 1987. *Ludwig Tieck*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Pikulik, Lothar. 1992. *Frühromantik: Epoche – Werke – Wirkung*. München: C.H. Beck Verlag.

- Prang, Helmut. 1989. *Die romantische Ironie*. 3. Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. [1972]
- Safranski, Rüdiger. 2009. *Romantik: Eine deutsche Affäre*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

#### *Internet*

- Das deutsche Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm im Internet  
<http://www.dwb.uni-trier.de/> Suchwort: Sehnsucht (Stand: 18.04.2011)
- Eichendorf, Joseph von. 1818. *Die blaue Blume*.  
[http://www.handmann.phantasus.de/g\\_dieblaueblume.html](http://www.handmann.phantasus.de/g_dieblaueblume.html) (Stand: 15.05.2011)