

Dieter Arendt

Märchen-Novellen

oder

Das Ende der romantischen Märchen-Träume



francke |
VERLAG

Märchen-Novellen

Dieter Arendt

Märchen-Novellen

oder

Das Ende der romantischen Märchen-Träume

francke |
VERLAG

Einbandgestaltung nach einer Zeichnung von Martina Hofmann.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2012 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Werkdruckpapier.

Internet: <http://www.francke.de>

E-Mail: info@francke.de

Satz: typoscript GmbH, Walddorfhäslach

Printed in the EU

ISBN 978-3-7720-8444-7

Danksagung

Das Buch entstand im Anschluss an mehrere Seminare über sogenannte „Kunstmärchen“.

Es wurde immer deutlicher, dass in der deutschen Gattungsgeschichte eine Lücke geschlossen werden musste. Die Anregungen und Darlegungen sind den mitarbeitenden Studierenden verpflichtet.

Besonderer Dank gebührt der einsatzfreudigen Assistenz von Frau Martina Hofmann (M. A.).

Von ihr kamen wichtige Anregungen und Beiträge und in ihrer Hand lag die redaktionelle Arbeit.

INHALT

EINLEITUNG	9
ERSTES KAPITEL	
Novalis: <i>Hyazinth und Rosenblütchen</i> (1798/1802) oder: „Das Märchen ist gleichsam der Canon der Poesie.“	13
ZWEITES KAPITEL	
Johann Wolfgang Goethe: <i>Die Neue Melusine</i> (1772/1829) oder: „nun aber haben wir den Schatz die Treppe hinuntergehen sehen“	25
DRITTES KAPITEL	
Ludwig Tieck: <i>Der Runenberg</i> (1802/1812–1816) oder: „Wunderbare, unermessliche Schätze [...] in den Tiefen der Erde“	36
VIERTES KAPITEL	
E. T. A. Hoffmann: <i>Die Bergwerke zu Falun</i> (1818/1819) oder: „Unten liegt mein Schatz, mein Leben, mein alles!“	44
FÜNFTES KAPITEL	
Friedrich de la Motte-Fouqué: <i>Undine</i> (1811) oder: „Du aber siehst jetzt wirklich eine Undine, lieber Freund.“	54
SECHSTES KAPITEL	
Adelbert von Chamisso und E. T. A. Hoffmann (1813/1814/1815) oder: Schlemihl und Spikher am „Haken“ des Herrn „Dapertutto“	63

SIEBTES KAPITEL

Friedrich de la Motte Fouqué: *Eine Geschichte vom Galgenmännlein* (1810)

oder: „meine Seele hat er ohnehin“ 76

ACHTES KAPITEL

Carl Wilhelm Salice-Contessa: *Magister Rößlein* (1812)

oder: „seine arme Seele aus des Teufels Krallen gerissen“ 82

NEUNTES KAPITEL

Wilhelm Hauff: *Das kalte Herz* (1827/1828)

oder: „aber – auf Kosten ihrer armen Seele“ 86

ZEHNTES KAPITEL

Jeremias Gotthelf: *Die schwarze Spinne* (1842)

oder: „am Ende könnte man ihn übertölpeln“ 98

ELFTES KAPITEL

Eduard Mörike: *Der Schatz* (1836)

oder: „ich könnte wohl ein bißchen beschnapst gewesen sein“ 104

ZWÖLFTES KAPITEL

Gottfried Keller: *Spiegel das Kätzchen* (1855/1856)

oder: „Schönheit“ und „ein schönes Vermögen“ 108

DREIZEHNTE KAPITEL

Robert Louis Stevenson: *The Bottle Imp* (1891)

oder: „A love for a love!“ – „A soul for a soul!“ 116

VIERZEHNTE KAPITEL

Franz Kafka: *Die Verwandlung* (1912/1915)

oder: „Es war kein Traum.“ 120

FÜNFZEHNTE KAPITEL

Peter Rühmkorf: *Auf Wiedersehen in Kenilworth* (1980)

oder: „Mit uns soll die Welt noch mal ihr blaues Wunder erleben.“ 125

ANMERKUNGEN 132

EINLEITUNG

I.

Das Buch ist weder eine neue Untersuchung zur Geschichte noch zum Formproblem der Novelle. Die wissenschaftliche Literatur zur Novellen-Diskussion ist ohnehin kaum noch überschaubar. Eine exemplarische Zusammenfassung bietet der Artikel von Tom Kindt im *Handbuch der literarischen Gattungen*.¹ Das vorliegende Buch will dem grassierenden Gattungsfetischismus nicht noch ein Exempel hinzufügen. Es geht lediglich um eine kleine Ergänzung: Zwischen Novelle und Märchen hält das pseudowissenschaftliche Wort „Kunstmärchen“ beharrlich seinen Kurs. Wir wissen indessen längst, dass das so genannte Kunstmärchen nichts anderes ist als das disharmonische Ineinander von Märchen und Novelle, eine Dissonanz, die als Widerspruch sowohl gegen das in der romantischen Umgangssprache modisch gewordene Märchen als auch gegen die zunehmend kurrente Novelle ihren literarhistorischen Ort hat. Es wird deshalb vorgeschlagen, den nahe liegenden Gattungsbegriff Märchen-Novelle für eine gewisse Erzählform zu verwenden, die in den folgenden Seiten mit einigen Mustern vorgeführt wird.

Zuvor einige Bemerkungen:

Wo und wann immer über die Novelle geschrieben wurde, hat man gerne Goethes Äußerungen über „die sonderbaren Ereignisse“ mit ihrem dazugehörigen „Konflikt“ umständlich erläutert und an der Merkformel festgemacht: Die Novelle ist „eine sich ereignete unerhörte Begebenheit“.² Die Rahmehandlung mit ihrer entrückten, vor Pest und Verfolgung bewahrenden Funktion kommt selbstverständlich auch zur Sprache und ist ein Rückgriff auf Boccaccio und mitunter sogar ein Seitenblick auf die berühmte Erzählerin Scheherazade und auf ihre lebensrettenden Novellen-Märchen in *Tausend-und-eine-Nacht*. Aber seltener wird auch über die letzte möglicherweise gewichtigste Geschichte am Ende von Goethes *Unterhaltungen* gesprochen, nämlich über das mit Metaphern überladene *Märchen*, das in das Schema nicht passen will.

Es könnte folgerichtiger sein und weniger verworren, wenn man, mit der gängigen Novellen-Formel weitergehend von Novelle zu Novelle, von der Romantik zum Vormärz und vom Realismus ins folgende Jahrhundert, nicht

allein beiläufig die Varianten ihrer Theorie aufzählte,³ sondern zugleich damit Bezug nähme auf die diametral entgegengesetzte, aber parallele Geschichte und Theorie des Märchens.

II.

Der penetrante Blick auf die Novelle verstellt leicht das parallele Phänomen des Erzählens: das Märchen. Es dürfte nachdenklich machen, dass über das 18. Jahrhundert verstreut und über den Anfang des folgenden Jahrhunderts hinaus auch das Interesse für das Märchen auffallend zunimmt. Nicht nur, dass viele Märchen artistisch produziert, sondern als so genannte Volksmärchen gesammelt werden und in vielbändigen Sammlungen erscheinen,⁴ die mit den *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm im Jahre 1812 ihren Höhepunkt erreicht haben.

Die Geschichte des Märchens parallel zur Novelle und beide Gattungen gleichsam spiegelvergleichend darzustellen und komparatistisch zu erörtern, wäre insofern reizvoll, als die poetologische Frage nahe läge, ob auf der Folie der einen Gattung die andere sich nicht deutlicher konturiere, oder ob eine gegenseitige Beeinflussung, sei es zentripetal oder zentrifugal, stattgefunden hat. Über die gattungsspezifischen Formalien hinaus dürfte nicht zuletzt die Frage von Bedeutung sein, welche Rolle die zeitgenössischen Rezipienten bei der Herausbildung der Gattungen gespielt haben, und ob eine strukturelle Homologie auszumachen sei zwischen dem Faszinosum des Märchenwunders einerseits und der Neugierde nach dem novellistischen Novum andererseits und den Lesebedürfnissen der Rezipienten, kurz: zwischen Poesie und Gesellschaft.

Die Literatur zur Geschichte des europäischen Märchens ist gleichfalls kaum noch zu übersehen, und es erübrigt sich eine Aufzählung oder ein Auswahlkommentar. Das Gattungs-Handbuch enthält hinreichend lange Listen.⁵ Was seine über Jahrhunderte variierte Erscheinungsform anbelangt, scheinen nicht nur invariable Motive sie zu bestimmen, sondern zugleich damit stilistische Prinzipien. Wie bei der Novelle ließe sich die Frage nach ihrem puren Dasein mit Goethe begründen und rechtfertigen. In den *Unterhaltungen* wird das Märchen eingeleitet durch ein Gespräch, in dem es entschieden konturiert und abgehoben wird von der „Wahrheit“ – man möchte meinen: von der novellistischen Wirklichkeit – weil es in Verbindung mit dieser „meist nur Ungeheuer“ hervorbringe.⁶ Aber Jahrzehnte später – die *Kinder- und Hausmärchen* waren längst bekannt – setzt Goethe sich in den *Noten und Abhandlungen zum Westöstlichen Divan* bewusst ab von Mohameds religiös-mora-

lischem Verdikt gegenüber den Märchen aus *Tausend-und-eine-Nacht* und konstatiert: Märchen haben „keinen sittlichen Zweck“, sondern führen „ins unbedingte Freie“.⁷

Goethe aber spricht bereits in den *Unterhaltungen* von der „entschiedenen Neigung unserer Natur, das Wunderbare zu glauben“,⁸ und es ist naheliegend, dass in jener Epoche, in der das Märchen zum „Canon der Poesie“⁹ avancierte, das Wunder zu seiner formalen Konstituente erklärt wurde. In der Tat: Seit der Wiederentdeckung des sogenannten Volksmärchens, in Absehung seiner artistischen Restauration und endlich in seiner poetologischen Deskription und Analyse gilt das Wunder als „selbstverständlich“ im Märchen.¹⁰ Mit anderen Worten: Im Märchen ist die Welt nicht gespalten zwischen wunderbaren Phänomenen und wirklichen Dingen, zwischen wundersamen Phantomen und wirklichen Figuren; vielmehr wird es bestimmt durch „Eindimensionalität“,¹¹ das bedeutet, die Märchenfiguren agieren auf der gleichen Ebene mit Hexen und Feen, Riesen und Zwergen, Zauberern und Drachen, dankbaren Toten und sprechenden Tieren.

III.

Wo Novelle und Märchen in ihrer gattungsspezifischen Erscheinungsform klar umrissen und hinreichend erläutert sind, gilt dies für die Verkoppelung in Form der Märchen-Novelle keineswegs. Das Ineinandergreifen märchenhafter und novellistischer Sequenzen, das Nebeneinander von Wunder und Ereignis, der notwendigerweise am Ende entstehende Zwiespalt zwischen Utopie und Gegenwart, kurz: die Verschmelzung zweier Gattungen zu einer, für die die Wissenschaft bislang nur den wenig treffenden Begriff des Kunstmärchens bereit hielt, ist bislang in der Forschung weitestgehend ausgeklammert worden. Dies verwundert vor allem im Hinblick auf die doch beachtliche Zahl von Beispielen, die zur Bestimmung dieser Misch-Gattung heranzuziehen wären. Die Mischung muss durchaus nicht als *Metabasis eis allo genos* verstanden werden, vielmehr als eine über sich hinausweisende Kontrastharmonie. Es könnte sein, dass die kontrastiven Gattungsbegriffe mit ihren literarischen Beispielen und ihrer literarwissenschaftlichen Verfügbarkeit transparent werden zu zeitgeschichtlichen Fakten, indem die abstrakten gattungsbestimmten Kontraste ihre gesellschaftsbezogenen Konditionen freigeben. Es könnte sein, dass über die fixierten Gattungsbegriffe hinaus konkrete Gegensatzpaare sichtbar werden: Phantasie und Kalkül, Wunder und Wirklichkeit, Zufall und Ananke, Glück und Berechnung, Armut und Reichtum, Segen und

Kapital, Gold und Geld und so weiter. Sie alle weisen über subjektive Begriffe hinaus in objektive Konturen, und Epochenbezeichnungen wie Romantik und Realismus bleiben nicht länger mehr nur temporäre Orientierungen, sondern erhalten einen hermeneutischen Sinn.

ERSTES KAPITEL

NOVALIS: *HYAZINTH UND ROSENBLÜTCHEN* (1798/1802)

ODER: „DAS MÄHRCHEN IST GLEICHSAM DER CANON DER POESIE.“

I.

„Das Märchen ist gleichsam der Canon der Poesie.“¹ Mit diesem Diktum, das der Bergassessor Friedrich von Hardenberg, der sich als Dichter Novalis nannte, um die Jahreswende von 1798 auf 1799 in seinem *Allgemeinen Brouillon* notiert, kündigt sich der Beginn einer neuen Epoche an. Das Märchen – wie immer man es definieren und definitiv abgrenzen mag von Sage, Legende, Novelle oder von erzählten Geschichten überhaupt – stand im Jahrhundert der Aufklärung nicht hoch im Kurs im Rahmen der überkommenen Poetik. Zugegeben: seit der *Querelle des Anciens et des Modernes*, der Streitfrage zwischen den Repräsentanten der Antike und der Moderne, seit der Frage in der Académie française zwischen Boileau und Perrault, ob die Antike weiterhin poetologische Norm für die poetische imitatio sein müsse, oder ob die inventio des Poeten als kreatives Organ gelten dürfe, war das Märchen, genauer: das Feen-Märchen, durch die französische Initiative zur modernen Gattung avanciert und durch zahlreiche Sammlungen, sogenannte Feen-Kabinetts, verbreitet über ganz Europa.² Aber das Feen-Märchen war seit Perrault und seit den ihren Meister imitierenden Damen in Paris – Marie-Catherine d’Aulnoy, Charlotte-Rose de La Force, Henriette-Julie de Murat, Jeanne-Marie Leprince de Beaumont und anderen – zum pädagogisch-didaktischen Lehrstück aufgestutzt worden, das trotz der vielen zauberkundigen Feen, ihrer zauberischen Schönheit, zauberhaften Arrangements und Requisiten, trotz der erfindungsreichen Phantasie, letzthin doch vornehmlich dirigiert und dominiert war von der Vernunft und einer allzu aufdringlichen Moral. Das manipulierte Märchen-Wunder, in den fast verschollenen Volksmärchen noch durchaus „selbstverständlich“,³ wirkt nun wunderlich im Dienste pädagogischer Aufklärung; die Phantasie dient am Ende des Aufklärungs-Jahrhunderts noch immer gehorsam als ancilla philosophiae, als Magd der Vernunft.

In Deutschland findet die Staffage des Wunders noch bei Johann Karl August Musäus⁴ und vor allem bei dem Bearbeiter und Übersetzer französischer Märchen, Christoph Martin Wieland,⁵ seine kunstreich und künstlich for-

multierte rationale Begründung und Fortsetzung, bis sie jäh abbricht in Tiecks Märchen und ins Absurde umschlägt.

Erst als die *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm am Ende des Jahres 1812 erscheinen, scheint mit den Volksmärchen das Wunder im romantischen Sinn selbstverständlich zu werden.

Novalis aber scheint sich bereits bewusst von der rationalisierenden und moralisierenden Feen-Märchen-Mode abzusetzen, wenn er im gleichen *Brouillon* von 1798 schreibt: „Nichts ist mehr gegen d[en] Geist des Märchens – als ein moralisches Fatum – ein gesetzlicher Zusammenhang. – Im Märchen ist ächte Naturanarchie. Abstracten Welt – Traumwelt – Folgerungen von der Abstraction etc. auf d[en] Zustand nach dem Tode.“⁶ Was Novalis mit dem Begriff „ächte Naturanarchie“ andeutet, erklärt ein anderes Fragment aus dem *Brouillon* auf das genaueste: „Das ächte Märchen muß zugleich Prophetische Darstell[ung] – ab[solut] nothwendige Darst[ellung] seyn. Der ächte Märchendichter ist ein Seher der Zukunft.“⁷ Auffallend in diesem Zusammenhang das Adjektiv „ächt“, das gewiss mehr ist als nur ein epitheton ornans: Das „ächte Märchen“ gewinnt innerhalb der Poetik nun eine Bedeutung wie nie zuvor; im Märchen kommt, wie in keiner anderen Gattung, die romantische Naturauffassung, sich herleitend aus der platonisch-plotinischen Tradition über Hemsterhuis und vor allem über Rousseau und Herder voll zur Geltung: Die Natur ist teleologisch strukturiert, in der Natur liegt ein verborgener Sinn, sie ist petrifizierter Geist, der sich entwickelt auf sein sinnvolles Ziel, gipfelnd im goldenen Zeitalter,⁸ das sich als Einheit von Geist und Natur ankündigt im Märchen. Mehr noch: im Märchen ist die ansonsten gestörte Harmonie von Natur und Geist verwirklicht wie sie einst vorhanden war und noch vorhanden ist im Kinde. Im Märchen manifestiert sich der Kindheits-Traum auf einer höheren Ebene des Bewusstseins; das Märchen spiegelt verschüttete und vergessene Kindheits-Visionen:

Bekenntnisse eines wahrhaften, synthetischen Kindes – eines idealischen Kindes. (Ein Kind ist weit klüger und weiser, als ein Erwachsener – d[as] Kind muß durchaus ironisches Kind seyn.) – Die Spiele d[es] K[indes] – Nachahmung der Erwachsenen. (Mit der Zeit muß d[ie] Gesch[ichte] Märchen werden – sie wird wieder, wie sie anfing.)⁹

Novalis entwirft mit diesem Satz programmatisch seine Geschichts-Utopie, in der zugleich mit dem poetologischen Rang des Märchens die Rolle und die Bedeutung des Kindes sich bei aller Ähnlichkeit deutlich abhebt sowohl von der Märchen-Mode in der Nachfolge der französischen Aufklärung als auch von der

Kinder-Apotheose des Idealismus und der Romantik.¹⁰ Das Märchen spiegelt zwar sowohl formal wie auch inhaltlich den ontogenetischen Verlauf der Menschheitsgeschichte: was in der Archaik, im Kindheitsstadium der gesamten Menschheit erlebter Mythos war, wiederholt sich zeitlich gerafft im Kindesalter in den Bildern des Märchens. Aber die charakterisierenden Adjektiva sind ebenso irritierend wie höchst aufschlussreich, denn sie provozieren geradezu die Frage: Gibt es denn überhaupt ein „idealisches“ oder gar ein „ironisches“ bzw. ein „synthetisches“ Kind? Ist diese Vorstellung nicht ein Widerspruch in sich selbst? Und welche Bedeutung hat in dieser Wort-Konstellation das als „selbstverständlich“ empfundene Wunder im Märchen? Novalis gibt eine klare Antwort: „Sonderbar, daß eine abs[olute], wunderbare Synthesis oft die Axe des Märchens – oder das Ziel desselben ist.“¹¹ Für Novalis also ist sowohl das „ächte Märchen“ wie das Wunder das Produkt einer „Synthesis“, eine „synthetische“ Achse. Mit anderen Worten: Das Wunderbare ist künstlerisch oder künstlich erzeugt, gemacht, gefügt! Das dichterische Bewusstsein gleicht zwar dem kindlichen Bewusstsein, das die „Qualität des Urzustandes [...] ahnen lässt“¹², aber das Märchen ist eine Gattung, die die Einsicht voraussetzt oder wenigstens das Gespür aufdeckt, dass der naive Glaube an das Wunderbare eben nicht mehr „selbstverständlich“ ist, dass er künstlerisch „synthetisiert“ werden muss. Das Kind ist somit eine nostalgische Figur, geboren aus einer vom Bewusstsein dirigierten Phantasie des Erwachsenen. Die im Märchen erhoffte und ersehnte „Synthesis“ also setzt einen zutiefst schmerzlich empfundenen Zwiespalt voraus, eine beunruhigende Gespaltenheit, eine akute Spaltung des erwachenden Bewusstseins, das sich „synthetisch“ müht um seine verlorene Einheit.

II.

Im Novalis-Märchen *Hyazinth und Rosenblütchen* scheinen die Märchen-Figuren bereits durch die mineralogischen und botanischen Blumennamen novellistisch markiert, aber zugleich symbiotisch aufgehoben zu sein in der Natur. Das Märchen, entstanden etwa zeitgleich zum *Allgemeinen Brouillon* um die Jahreswende von 1798 auf 1799, bestätigt durch den Titel somit scheinbar die naturmystische Einheit von Geist und Natur, Seele und Welt, wie es der Leser gewohnt ist vom Feen- und Volksmärchen. Und obwohl das Märchen eingefügt ist in den Roman *Die Lehrlinge zu Sais*, und ein der Gattung Volksmärchen fremder Erzähler deutlich sichtbar ist und anschaulich beschrieben wird „als ein munterer Gespiele, dem Rosen und Winden die Schläfen zierten“, und obwohl auch der Hörer als einer von den disputierenden

Lehrlingen erkennbar ist, ein Jüngling, der „mit Bangigkeit die sich kreuzenden Stimmen“ hört, setzt die Erzählung scheinbar ganz naiv ein mit den geläufigen Formeln eines Kindermärchens:

Vor langen Zeiten lebte weit gegen Abend ein blutjunger Mensch. Er war sehr gut, aber auch über die Maßen wunderlich. Er grämte sich unaufhörlich um nichts und wieder nichts, ging immer still für sich hin, setzte sich einsam, wenn die Andern spielten und fröhlich waren, und hing seltsamen Dingen nach. Höhlen und Wälder waren sein liebster Aufenthalt, und dann sprach er immer fort mit Tieren und Vögeln, mit Bäumen und Felsen, natürlich kein vernünftiges Wort, lauter närrisches Zeug zum Totlachen. Er blieb aber immer mürrisch und ernsthaft, ungeachtet sich das Eichhörnchen, die Meerkatze, der Papagei und der Gimpel alle Mühe gaben ihn zu zerstreuen, und ihn auf den richtigen Weg zu weisen. 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. Allein der Mißmut und Ernst waren hartnäckig.¹³

Das Märchen aber wird dem von „Bangigkeit“ umgetriebenen Lehrling, wie aus dem Vorbericht deutlich wird, gleichsam als hilfreiches Gleichnis erzählt: Die überdeutlichen Märchenbilder scheinen geradezu beispielhaft aufgestellt wie gemalte Kulissen und ebenso scheint die allbelebte Natur in auffallend inniger Kommunikation mit den Menschen zu stehen – aber schon der erste Blick lässt ahnen, was bei näherem Hinsehen immer deutlicher wird: das „selbstverständlich“ wunderbare Einverständnis ist synthetisch hergestellt. Unauffällig zwar, aber für den zeitgenössischen Leser unüberhörbar etwa die literarische Anspielung auf den damals bekanntesten Märchenerzähler Perrault und auf seine Märchensammlung *Contes de ma mère l'Oye*: „Die Gans erzählte Märchen.“¹⁴ Und der Märchenheld ist kein Prinz, ist auch nicht der dritte und jüngste, verachtete und verkannte Sohn eines Müllers oder Schneiders, der ausziehen muss, um in der Welt sein Glück zu suchen, er ist kein gesichtsloser zeitenthobener Märchenjunge, sondern ein hübscher Jüngling, durchaus verbunden mit einem gleichfalls hübschen Mädchen. Überaus deutlich tritt das junge Paar vor Augen:

Er war recht bildschön, sah aus wie gemalt, tanzte wie ein Schatz. Unter den Mädchen war Eine, ein köstliches, bildschönes Kind, sah aus wie Wachs, Haare wie goldne Seide, kirschrote Lippen, wie ein Püppchen gewachsen, brandrabenschwarze Augen. Wer sie sah, hätte mögen vergehn, so lieblich war sie.¹⁵

Das scheinbar naive Erzählen also scheint gelenkt und dirigiert von der bewussten Steuerung durch epische Wie-Vergleiche, von einer wie immer