

Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft

Athenäum 14. Jahrgang

Jahrbuch für Romantik

Schöningh
Paderborn [u.a.]
2004

ATHENÄUM

Jahrbuch für Romantik

ATHENÄUM

Jahrbuch für Romantik

14. Jahrgang 2004

Herausgegeben von

Ernst Behler † (Seattle) · Manfred Frank (Tübingen)
Jochen Hörisch (Mannheim) · Günter Oesterle (Gießen)

Ferdinand Schöningh

Paderborn · München · Wien · Zürich

Redaktion: Dr. Hans J. Jacobs

Titelbild:
A.E. Stark, Christoph Martin Wieland




Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

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

Erscheint jährlich. – Aufnahme nach Jg. 1. 1991

Einband: Anna Braungart (Regensburg)

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier  ISO 9706

© 2004 Ferdinand Schöningh, Paderborn
(Verlag Ferdinand Schöningh GmbH, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.schoeningh.de

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlages nicht zulässig.

Printed in Germany. Herstellung: Ferdinand Schöningh, Paderborn

ISSN 0940-516X
ISBN 3-506-71724-3

Inhaltsverzeichnis

<i>Editorial</i> von Jochen Hörisch	9
<i>Abhandlungen</i>	
Thomä, Dieter: Totalität und Mitleid. Wagner, Eisenstein und die <i>Walküre</i>	11
Bergengruen, Maximilian: Signatur, Hieroglyphe, Wechsel- repräsentation. Zur Metaphysik der Schrift in Novalis' <i>Lehrlingen</i>	43
Garloff, Peter: Die Literaturwissenschaft <i>muß romantisiert</i> <i>werden</i> . <i>Law-and-Literature</i> und die Poesie im Recht	69
Pabst, Stephan: Ein „märchenähnliches Kanguruh“. Physio- gnomik und Poetologie in E.T.A. Hoffmanns <i>Des Vetters Eckfenster</i>	109
Schmidt, Wolf Gerhard: Zwischen ‚alter‘ und ‚neuer Mythologie‘. Zur poetologischen Funktion <i>Ossians</i> bei Friedrich Schlegel	129
Tucker, Brian: „Und wer bin <i>ich</i> denn?“ Wordplay and Identity in Tieck's <i>William Lowell</i>	151
Zimmermann, Ann-Katrin: Über den gemeinsamen Ursprung von Musik und Sprache bei Richard Wagner und Rousseau	173
Misselhorn, Catrin: Das Problem der Freiheit in Wagners <i>Walküre</i> mit einem Prolog zum <i>Rheingold</i>	191
<i>Geistergespräch</i>	
Gess, Nicola: Eine Reise nach Dresden	223

Buchbesprechungen

- Thomas Althaus: *Strategien enger Lebensführung. Das endliche Subjekt und seine Möglichkeiten im Roman des 19. Jahrhunderts*. Georg Olms Verlag: Hildesheim, Zürich, New York, 2003. 579 S., Pb, 68,00 € (Ulrich Kittstein, Mannheim) 233
- Otto Eberhardt: *Eichendorffs Erzählungen Das Schloß Dürande und Die Entführung als Beiträge zur Literaturkritik. Untersuchungen zum poetischen Verfahren Eichendorffs II*. Königs-hausen & Neumann: Würzburg, 2004. 220 S., Gh, 29,00 € (Ulrich Kittstein, Mannheim) 236
- Andrea Gnam: *Sei meine Geliebte, Bild! Die literarische Rezeption der Medien seit der Romantik*. Iudicium: München, 2004. X + 148 S., Pb, 13,00 € (Ulrich Kittstein, Mannheim) 239
- Michel Chaouli: *Das Laboratorium der Poesie. Chemie und Poetik im Werk Friedrich Schlegels*. Schöningh: Paderborn, 2004. ca. 256 S., Kt, ca. 32,00 € (Christian Kohlroß, Mannheim) 240
- Frederick Beiser. *German Idealism. The Struggle against Subjectivism, 1781-1801*. Harvard University Press: Cambridge, MA, 2002. XVI + 726 S. (Elizabeth Millán-Zaubert, Chicago) 240
- Gabriele Brandstetter (Hg.): *Erzählen und Wissen. Paradigmen und Aporien ihrer Inszenierung in Goethes Wahlverwandtschaften*. Rombach Verlag, Freiburg i.Br., 2003. 306 S., 14 schw.-w. Abb, Pb, 50,20 € (Rombach Wiss. Litterae, 109) (Barbara Thums, Tübingen) 253
- Alexandra Kertz-Welzel: *Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder, Tieck und die Musikästhetik der Romantik*. Röhrig Universitäts-verlag: St. Ingbert, 2001. 326 S., Pb, 26,00 € (Saarbr. Beitr. z. Lit.-Wiss., 71) (Wolf Gerhard Schmidt, Saarbrücken) . . . 259
- Dirk von Petersdorff: *Mysterienrede. Zum Selbstverständnis romantischer Intellektueller*. Niemeyer: Tübingen, 1996. IX + 447 S., Kt, 65,00 €. – Matthias Schöning: *Ironieverzicht. Friedrich Schlegels theoretische Konzepte zwischen Athenäum und Philosophie des Lebens*. Schöningh, Paderborn, 2002. 362 S., Kt, 54,00 € (Uwe W. Steiner, Mannheim) 264

Roselyne Rey: <i>Naissance et développement du vitalisme en France de la deuxième moitié du 18^e siècle à la fin du Premier Empire</i> . Voltaire Foundation: Oxford, 2000 (Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 381) (Jörn Steigerwald, Bochum)	271
Rüdiger Campe: <i>Spiel der Wahrscheinlichkeit: Literatur und Berechnung zwischen Pascal und Kleist</i> . Wallstein: Göttingen, 2002. 472 S., Pb, 54,00 € (Wissenschaftsgeschichte, hg. v. Michael Hagner u. Hans-Jörg Rheinsberger) (Jörn Steigerwald, Bochum)	278
Werner Busch: <i>Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion</i> , Beck: München, 2003. 240 S., 66 Abb, davon 17 farb., Ln, 34,90 € (Viola Hildebrand-Schat, Frankfurt am Main)	285
Ulrike Hagel: <i>Elliptische Zeiträume des Erzählens. Jean Paul und die Aporien der Idylle</i> , Königshausen und Neumann: Würzburg, 2003. 288 S., Gh, 38,00 € (Max Bergengruen, Basel)	293
Religiöse Ein-, Wieder- und Umkehr: Eine romantische Bücher-Revue (Jochen Hörisch, Mannheim)	299
<i>Ideenzirkulation</i>	
Stéphane Michaud: Inhaltsverzeichnis von „Romantisme“ No.: 121-123	306
<i>Anschriften der Mitarbeiter</i>	309
<i>In eigener Sache</i>	310

Editorial

Gedenkjahre wie das Jahr 2004 haben ihre eigentümlichen und leicht zu ironischen Anmerkungen verlockenden Reize. Im Jahr 1804 ist Immanuel Kant gestorben, im Jahr 1804 wurde Eduard Mörike geboren. Das Todesjahr des Aufklärers fällt mit dem Geburtsjahr des spätromantischen Dichters zusammen, dem die Gewinne der Aufklärung ebenso vertraut waren wie die Melancholie der Erfüllung noch der aufgeklärten Versprechen. Wer nach Gemeinsamkeiten zwischen Kant und Mörike sucht, kann trotz der evidenten Differenzen zwischen ihren Denk-, Lebens- und Sprachstilen fündig werden. So haben beide ihre Herkunftsregionen, Königsberg bzw. Schwaben, ihr langes Leben lang nicht verlassen und sich doch auf ausschweifende Reflexionen und befremdliche Formulierungen eingelassen. Und so stehen beider Werke, wenn auch in ganz unterschiedlicher Weise, für ein reflexives, zögerliches, so beschränktes wie gedankenreich weit ausgreifendes Altes Europa ein, das zumindest ahnt, wie weit die Effekte seiner neugierigen Lust an Innovationen reichen.

Die romantische Epoche, deren Hochzeit zwischen Kants und Mörikes Lebensdaten liegt, war eine Zeit der Übergänge und der Untergänge vertrauter Denkfiguren. Daß die Zeit verläßlich aus den Fugen ist, daß Paradoxien in der Moderne zum Normalfall werden, daß auch vermeintlich ewige Gesetze auf revidierbaren Setzungen beruhen, daß Musik mehr mit Mathematik als mit Mystik zu tun hat, daß es schwer ist, das Verstehen recht zu verstehen, daß sich Beobachter gefallen lassen müssen, selbst beobachtet zu werden, daß Avantgarden ohne Rückgriffe auf Arriergarden nicht auskommen können, daß vermeintliche Letztfundamente sich in interne Widerspruchsstrukturen verwickeln müssen – die Erfahrung und Entfaltung dieser und anderer Paradoxien hat der romantischen Bewegung ihre bleibende Faszinationskraft verliehen. Davon zeugen auch die Beiträge zum vorliegenden „Athenäum – Jahrbuch für Romantik“.

Jochen Hörisch

Dieter Thomä (St. Gallen)

Totalität und Mitleid

Wagner, Eisenstein und die *Walküre*

„Gestern wurde mir angeboten“, so notierte der sowjetische Filmregisseur Sergej Eisenstein am 21. oder 22. Dezember 1939, „*die ‚Walküre‘ am Bolschoi-Theater zu inszenieren*“.¹ Eisenstein soll, nach dem Bericht Samuel Samossuds, des Leiters des Bolschoi-Theaters, „am Telefon einigermaßen verwirrt geklungen“ haben, als ihm die Offerte unterbreitet wurde, „worauf ihm zu verstehen gegeben wurde, daß es sich um eine Angelegenheit von ‚höchster staatlicher und internationaler Bedeutung‘ handle“ (zit. nach Schafgans 1998, S. 174). Der Auftrag erging zu Stalins 60. Geburtstag (am 21.12.), und Richard Wagners *Walküre* war vorgesehen als Kulturprogramm, als Begleit-Musik zum deutsch-sowjetischen *Pas de deux*, der mit dem Nichtangriffspakt vom 23. August 1939 begonnen hatte und mit dem deutschen Überfall auf die Sowjetunion am 22. Juni 1941 zu Ende gehen würde.

Dass Eisenstein als Regisseur auftrat, war pikant, denn damit wurde Wagners Werk, das in Deutschland unter dem persönlichen ‚Schutz‘ Adolf Hitlers stand, einem kommunistischen Juden zur Bearbeitung überlassen. Die Premiere am 21. November 1940 in Moskau stellte ein diplomatisches Ereignis dar, an dem sich freilich schon die wachsenden Spannungen zwischen beiden Ländern ablesen ließen. Die Aufmerksamkeit hüben wie drüben war erheblich, deutsche Botschaftsangehörige beschwerten sich direkt nach der Premiere über „ausgemachte jüdische Mätzchen“ (vgl. Schafgans 1998, S. 190). Eisenstein war der deutschen Führung im übrigen bereits aus einem ästhetisch-politischen Scharmützel bekannt, das er Jahre zuvor mit Joseph Goebbels ausgefochten hatte. Dieser hatte Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* mit fast neidischen Komplimenten überschüttet und von „einer filmischen Kunst ohnegleichen“ geschwärmt,

¹ Eisenstein 1998b, S. 55 (Hvvhg. hier und in allen folgenden Zitaten immer original). In einigen Teilen dieses Aufsatzes stütze ich mich auf meinen Beitrag zur Festschrift für Werner Wunderlich, dem ich auch diesen Text in freundschaftlicher Verbundenheit widme; vgl. Thomä 2004b.

in der das „Leben“ endlich „Inhalt des Films“ geworden sei. Darauf hatte Eisenstein mit einem offenen Brief in schneidendem Ton erwidert: „Wie wagen Sie es überhaupt, vom Leben zu sprechen, (...) Sie, die mit Beil und Maschinengewehr Tod und Exil all dem Lebendigen und Besten bringen, das in Ihrem Lande existiert.“²

Doch Eisenstein hatte nicht nur mit den Deutschen Schwierigkeiten. Das Jahr vor diesem *Walküre*-Auftrag war für ihn aus anderen Gründen zu einem Wechselbad geworden. Anfang des Jahres war sein Film *Alexander Newski* uraufgeführt worden, ein Film über einen Konflikt zwischen Deutschen und Russen im Mittelalter, der ihn künstlerisch nicht zufriedenstellte. Im Verlauf des Jahres waren manche Funktionäre (die ihm das Leben schwer gemacht hatten) durch andere ersetzt worden (die ihm das Leben nicht leicht machten). Freunde wie Isaac Babel und Meyerhold waren Stalins Verfolgung zum Opfer gefallen. Nun aber musste Eisenstein vaterländische Gesinnung zeigen und deutsch-sowjetische Brücken schlagen; parallel zur Probenarbeit, in einer Radioansprache vom 18.2.1940 an die Deutschen, die er in deren Muttersprache vortrug, feierte er pflichtgemäß die „verstärkte kulturelle Zusammenarbeit zwischen zwei großen Völkern“ (zit. nach Seton 1960, S. 398).

Eisenstein und Wagner – das ist jedoch nicht nur eine brisante Anekdote aus dem Zweiten Weltkrieg, sondern eine Paarung, in der ästhetische und politische Ideen der Moderne in höchster Verdichtung zusammenfinden.

Immerhin ist Richard Wagner nicht nur der Wagner Hitlers, sondern mindestens zeitweise ein enthusiastischer Leser Ludwig Feuerbachs und der Autor von Sätzen wie: „Die Periode von diesem Zeitpunkt [der Lösung gemeinschaftlicher Bande im Ausgang der Antike; D.Th.] bis auf unsere Tage ist (...) die Geschichte des *absoluten Egoismus* und das Ende dieser Periode wird die Erlösung in den *Kommunismus* sein.“ (GSD³ III, S. 159 [„Das Kunstwerk der Zukunft“]) – Und Sergej Eisenstein ist nicht nur ein sowjetischer Auftrags-Regisseur, sondern einer der neugierigsten, kreativsten und undogmatischsten Köpfe seiner Zeit – und auch jemand, der schrieb: „Die ‚Nibelungen‘ liebte ich seit meiner Kindheit“ (Eisenstein 1998a, II, S. 758).

² Eisenstein 1973, S. 208-213, hier S. 209f. („Über den Faschismus, die deutsche Filmkunst und das echte Leben“). Eisenstein bezieht sich auf Goebbels' Rede im Kaiserhof am 28.3.1933 (vgl. Albrecht 1979, S. 26-32, hier S. 27) sowie auf dessen Rede in der Kroll-Oper vom Februar 1934.

³ Hier und im Folgenden verweist das Kürzel „GSD“ mit Bd. u. Seitenzahl auf Wagner 1871ff.

Wie paaren sich diese beiden nun in der *Walküre*? Um diese Frage zu beantworten, werde ich mich zunächst Richard Wagner zuwenden und zwei Problem-Herde identifizieren, an denen sich jeder, der sich der *Walküre* annimmt, wärmen können wird; sie liegen im Bereich der Ästhetik einerseits, der Politik andererseits (I.). Wie Eisenstein damit umgeht, wird anschließend verhandelt (II.). Am Ende werde ich Wagner und Eisenstein gemeinsam in den Blick nehmen und die These vertreten, dass es ihnen gelingt, dem Verhältnis zwischen Allgemeinem und Individuellem, von dem die Moderne geprägt ist, gerade durch die Spannung zwischen politischer und ästhetischer Sphäre in plausibler Form Ausdruck zu verleihen (III.).

I.

In der *Walküre*, in der Wagners „Weltanschauung“ – wie er meinte – „ihren vollendetsten künstlerischen Ausdruck“ fand⁴, geht es, arg allgemein gesagt, um einen Streit zwischen Natur und Nicht-Natur, welch letztere verschiedene Formen annehmen kann: die des Geldes, der Macht, des Vertrags, der Konvention.⁵ Ihnen ist das Element der Setzung – gemäß der klassischen Gegenüberstellung von ‚physis‘ und ‚nomos‘ – gemeinsam. Damit ist auch schon gesagt, dass das, wofür die Natur eintreten muss, sich in Abhängigkeit von jenen Gegenfiguren verändern kann.

Für die Natur stehen in der Oper vor allem Sieglinde und Siegmund, deren (nicht nur) geschwisterliche Liebe in die Sphäre der Unschuld entrückt ist – ungeachtet der Tatsache, dass Sieglinde um dieser Liebe willen ihre Ehe mit Hunding bricht. Für die Nicht-Natur steht in besonderer Einseitigkeit und Einfalt Wotans Gemahlin Fricka, die verbissen an der Einhaltung der Regeln festhält und Wotan zum Eingreifen gegen die Liebenden drängt. Wotan selbst, der doch eigentlich für die Natur spricht, ist bekanntlich von ihr abgefallen, seit er den Repräsentantinnen dieser Natur, den Rheintöchtern, das Gold geraubt und es für seinen eigenen Machtgewinn eingesetzt hat. So lässt er sich von Fricka beeindrucken – „Ihrem Willen muß ich gewähren!“ (GSD VI, S. 58)⁶; der Versuch, seine Tochter Brünnhilde für

⁴ Brief an Theodor Ulig vom 31.5.1852. In: Wagner 1979, S. 385 (die von Wagner hier verwendete Kleinschreibung wurde abgeändert); vgl. auch Eisenstein 1977, S. 76.

⁵ Zur „antithetische[n] Kontrastierung von vorpolitischer, unversehrter Welt und Natur mit der durch Politik in Gang gesetzten De-Naturierung“ vgl. Bermbach 1994, S. 281. Die Gründe für diese De-Naturierung liegen allerdings keineswegs nur bei der Politik.

⁶ Die *Walküre* wird hier und im Folgenden zitiert nach GSD VI, S. 1-118.

seine Zwecke einzuspannen, scheidet jedoch, weil die Walküre sich in Befehlsverweigerung übt und sich auf die Seite der Liebe Siegmunds und Sieglinde schlägt. Wenn dem natürlichen Leben der Triumph versagt bleibt – Siegmund stirbt durch Wotans Hand –, so steht am Ausgang des Konflikts zwischen Wotan und Brünnhilde doch die Rettung Sieglindes und des Kindes, das sie unter ihrem Herzen trägt und das den Namen Siegfried tragen wird. Fast peinlich wirkt die Schwäche Wotans, der seine göttliche Souveränität nicht zum Wohle der Natur einzusetzen vermag, sondern eine eher schwankende, unschlüssige Gestalt ist. Der Streit um das natürliche Leben steht im Zeichen der Götterdämmerung.

Das Spiel zwischen der Natur und ihren Gegenbildern in der *Walküre* ist *politisch*: Es geht bei diesen Gegenbildern, wie erwähnt, um materielle Ressourcen, um Macht, um Regeln und Verträge, die als künstlich gebrandmarkt und zum Sturm freigegeben werden; auf die Natur fällt damit die Aufgabe zurück, eine eigene, andere Ordnung zu begründen und zu entfalten. Die Entwicklung, die Wagner in Gang bringt, betrifft aber nicht nur den Inhalt der Geschichte, die erzählt wird, sondern auch die Form, in der sie präsentiert wird.

So ist das Spiel zwischen Natur und Gesetz zugleich *ästhetisch*: In dem Maße nämlich, wie sich der Mensch, ganz wie er ist, natürlich entfaltet, braucht er eine neue Kunst – eine Kunst, die „nicht (...) *künstlich*“ ist (GSD III, S. 76 [„Das Kunstwerk der Zukunft“]), die sich der Einengungen der herkömmlichen Gattungspoetik entledigt hat und alle Sinne verkörpert. Wagner spricht von der „sich genügenden, unbeschränkten, allgemein menschlichen Fähigkeit“ und fragt, welche Kunst „dieser Allfähigkeit des Menschen entspricht“. Er sieht gar einen Zusammenhang zwischen der Parzellierung der Sinne und dem herrschenden „Egoismus“, der die Kunst „verkrüppelt“, indem er sie in spezialisierte, „eigenständige Kunstrichtungen und Kunstarten zersplittert“.⁷ Wagners Gegenwurf ist bekannt: Die ästhetische

⁷ GSD III, 85, S. 145 („Das Kunstwerk der Zukunft“). Zum Feuerbach'schen Hintergrund dieser Wendung Wagners vgl. die folgende Stelle: „Jede einzelne Fähigkeit des Menschen ist eine beschränkte; seine vereinigten, unter sich verständigten, sich gegenseitig helfenden, – also seine *sich liebenden* Fähigkeiten sind aber die sich genügende, unbeschränkte, allgemein menschliche Fähigkeit. So hat denn auch jede *künstlerische* Fähigkeit des Menschen ihre natürlichen Schranken, weil der Mensch nicht *einen Sinn*, sondern *Sinne* überhaupt hat; jede Fähigkeit leitet sich aber nur von einem gewissen Sinne her; an den Schranken dieses Sinnes hat daher auch diese Fähigkeit ihre Schranken. Die Grenzen der einzelnen Sinne sind aber auch ihre gegenseitigen Berührungspunkte, die Punkte, wo sie in einander fließen, sich verständigen: gerade so berühren, verständigen sich die von ihnen hergeleiteten Fähigkeiten.“ (GSD III, 84f. [„Das Kunstwerk der Zukunft“]) – Zum Gesamtkunstwerk GSD III, S. 74 u. pass.

Form, die dem Streit zwischen Natur und Nicht-Natur nach Wagner allein angemessen sein kann, ist das „Gesamtkunstwerk“.

Diese politisch-ästhetische Doppelung hat nun freilich etwas Schillerndes. Dieses Schillern rührt unter anderem daher, dass Richard Wagners philosophische Bezugspunkte im Laufe der Jahre langsam verrutschen. Niemand hat dies früher gesehen und schöner beschrieben als Friedrich Nietzsche. Im *Fall Wagner* schildert Nietzsche zunächst nochmals Wagners frühe Wendung gegen das ‚Gesetz‘:

‚Woher stammt alles Unheil in der Welt?‘ fragte sich Wagner. Von ‚alten Verträgen‘: antwortete er, gleich allen Revolutions-Ideologen. Auf deutsch: von Sitten, Gesetzen, Moralien, Institutionen, von Alledem, worauf die alte Welt, die alte Gesellschaft ruht. ‚Wie schafft man das Unheil aus der Welt? Wie schafft man die alte Gesellschaft ab?‘ Nur dadurch, dass man den ‚Verträgen‘ (dem Herkommen, der Moral) den Krieg erklärt. *Das thut Siegfried*. Er beginnt früh damit, sehr früh: seine Entstehung ist bereits eine Kriegserklärung an die Moral – er kommt aus Ehebruch, aus Blutschande zur Welt. (...) Er rennt alten Gottheiten unehrerbietig wider den Leib. (...) Siegfried und Brünnhilde; das Sakrament der freien Liebe; der Aufgang des goldenen Zeitalters; die Götterdämmerung der alten Moral – *das Uebel ist abgeschafft*... Wagner’s Schiff lief lange Zeit lustig auf *dieser* Bahn. Kein Zweifel, Wagner suchte auf ihr *sein* höchstes Ziel.“ Doch dann geschah etwas Irritierendes, „ein Unglück“: „Das Schiff fuhr auf ein Riff; Wagner sass fest.“ (Nietzsche 1980, VI, S. 19f.)

Wie kam es zum Schiffbruch? All das, was bislang geschehen war, ließ sich noch so deuten, dass Wagner mehr oder minder getreu den Vorgaben des frühen Materialisten Ludwig Feuerbach gefolgt war: der Emanzipation der Sinnlichkeit, der Entfaltung der Natur, „aller aktiven und passiven, geistigen und sinnlichen, politischen und sozialen Qualitäten“⁸ des Menschen. Doch dabei trat ein Problem auf, das mit Feuerbach’schen Hausmitteln nicht zu lösen war und insofern auch Wagner in die Enge trieb. Unklar blieb, wie die Natur kraft ihrer Eigendynamik, also ohne das eigengesetzliche, notgedrungen ‚unnatürliche‘ Eingreifen und Gestalten des Menschen zu solch reicher Blüte in der Lage sein soll. Anders gesagt: Der Natur war nicht zuzutrauen, alles als mehr oder minder materialistische Schicksalsmacht in den Griff zu bekommen.⁹

⁸ Feuerbach 1970, S. 259f. („Vorläufige Thesen“); vgl. Schmidt 1973, S. 75. Schmidts Buch ist nach wie vor lesenswert, auch wenn es den Einfluss auf Wagner nur mit dem blassen Hinweis auf den „außerakademischen Erfolg“ Feuerbachs streift (a.a.O., S. 14f.).

⁹ Vgl. dagegen noch die Auskunft des frühen Wagner: „Die Natur, und nur die Natur, kann auch die Entwirrung des großen Weltgeschickes allein vollbringen.“ (GSD III, S. 38 [„Die Kunst und die Revolution“]).

Das aufkommende *Misstrauen gegen die Natur* nimmt die Form des *Zutrauens in die Kunst* an, die vormals noch in die Natur eingebunden war, nun aber zu deren Gegenstück wird. Will man diese Wendung im Verhältnis zwischen Natur und Kunst mit Namen versehen, so stößt man auf einen Philosophen, bei dem der Verdruß über die endliche Natur aufs Engste mit der Verehrung für die Kunst als Gegenwelt gepaart war: auf Arthur Schopenhauer.

Bei ihm landete auch Richard Wagner, als sein Feuerbach-Schiff, nach Nietzsches dramatischer Wendung, auf das „Riff“ fuhr. Dieses Riff war nämlich nichts anderes als „die Schopenhauerische Philosophie; Wagner sass auf einer *conträren* Weltansicht fest. Was hatte er in Musik gesetzt? Den Optimismus. Wagner schämte sich. Noch dazu einen Optimismus, für den Schopenhauer ein böses Beiwort geschaffen hatte – den *ruchlosen* Optimismus. Er schämte sich noch einmal. Er besann sich lange, seine Lage schien verzweifelt...“ Der Ausweg, die „Erlösung“, die Wagner schließlich findet, besteht eben darin, die Entwicklung des Dramas nicht mehr als einfache Entfaltung der Natur zu deuten, sondern als deren Verwindung, Verwandlung, Überwindung. Deshalb genau *verrutscht* nun Wagners Ästhetik: Der Zug zum „Gesamtkunstwerk“ ergibt sich nicht mehr aus der Entfaltung der menschlichen Sinnlichkeit, sondern dient ebenso sehr und noch mehr als Gegenbild zur schnöden Wirklichkeit. Nach Schopenhauer gilt: „Der Genuß alles Schönen, der Trost, den die Kunst gewährt, der Enthusiasmus des Künstlers (...) – dieses alles beruht darauf, daß (...) das An-sich des Lebens, der Wille, das Dasein selbst, ein stetes Leiden und teils jämmerlich, teils schrecklich ist“.¹⁰ Dass Schopenhauer gerade in der Musik die Kunstform sah, die am wenigsten in die Welt verstrickt ist, ja „gewissermaßen, auch wenn die Welt gar nicht wäre, doch bestehn“¹¹ könne, kann von Wagner nur als Ermutigung aufgefasst werden. Gegen Feuerbach und mit Schopenhauer wird Wagners Kunst zur Gegenwelt ausgebaut. Sie bleibt weiterhin dem Anspruch treu, sich der Nicht-Natur im Sinne weltlicher Setzungen entgegenzusetzen; freilich stößt die Erfüllung dieses Anspruchs auf größere Schwierigkeiten, als dies noch beim Beharren auf reiner Natur der Fall war, denn prinzipiell steht diese Kunst auf der Seite des Machens und Hervorbringens. Dieser Tatsache ist auch die Unschärfe geschuldet, in der sich das Verhältnis von Kunst und Politik bei Wagner zeigt. Nietzsche meint gar, er mache sich bereit für einen po-

¹⁰ Schopenhauer 1986, I, S. 372 („Die Welt als Wille und Vorstellung“ I, § 52).

¹¹ A.a.O., I, S. 359 („Die Welt als Wille und Vorstellung“ I, § 52); vgl. Wellbery 1998, S. 26; Pothast 1982, bes. S. 45-57, 91-95, 118-126.

litischen Kraftakt, der mit Feuerbachs Emanzipation der Sinnlichkeit nicht mehr viel zu tun hat. Dieser Kraftakt hat nämlich – Nietzsche zufolge – „nur Eins nöthig: *Germanen!*“ – und das heißt: „Gehorsam und lange Beine“. Was Nietzsche dann allenfalls noch an Wagner schätzt, ist nicht jener übergroße künstlerische Anspruch, sondern die Gabe zu musikalischen Miniaturen, von denen seine Werke – fast wie Flecken – übersät sind: „lauter kurze Sachen von fünf bis fünfzehn Takten“ (Nietzsche 1980, VI, S. 29 [„Der Fall Wagner“]).

Die *Walküre* ist aufgrund ihrer Entstehungsgeschichte ein historisches Dokument, in dem die geschilderten Verschiebungen und Spannungen besonders deutlich zu Tage treten. 1852 schließt Wagner die Wortdichtung ab, also zu einer Zeit, als der Einfluss Feuerbachs, der 1850 in der ihm gewidmeten Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* seinen Höhepunkt findet, erst langsam abklingt. Während des Komponierens schreibt Wagner dann an Liszt: „Neben dem – langsamen – Vorrücken meiner Musik habe ich mich jetzt ausschliesslich mit einem Menschen beschäftigt, der mir – wenn auch nur literarisch – wie ein Himmels Geschenk in meine Einsamkeit gekommen ist. Es ist *Arthur Schopenhauer* (...) Sein Hauptgedanke, die endliche Verneinung des Willens zum Leben, ist von furchtbarem Ernste, aber einzig erlösend.“¹²

Man darf annehmen, dass die politisch-ästhetischen Spannungen, von denen Wagners Denken durchzogen wird, in der *Walküre* in einer gewissen Offenheit oder Unsicherheit zum Ausdruck kommen. Es handelt sich dabei *zum einen* um *politische* Visionen der Stellung des Menschen für oder gegen die Natur. *Zum anderen* handelt es sich, in *ästhetischer* Hinsicht, um die Idee des Gesamtkunstwerks. Dies eben sind die zwei Problem-Herde, die ich eingangs angesprochen habe und an denen sich jeder Umgang mit Wagner bewähren muss.

II.

Wie geht nun Sergej Eisenstein mit Wagner um? Er stellt sich beiden Herausforderungen, die von der *Walküre* ausgehen: der formalen wie der inhaltlichen, der ästhetischen wie der politischen. Dies fällt ihm umso leichter, als diese zwei Herausforderungen nicht als fremde Gabe von Wagner angeliefert werden, sondern gleichermaßen aus Eisensteins eigener künstlerischer Entwicklung ableitbar sind. Hierzu möchte ich einige Hinweise geben – zunächst zur Ästhetik, dann zur Politik.

¹² Brief an Franz Liszt vom 16. [?] 12.1854, in: Wagner 1986, S. 298.

1. Ästhetisches. Wenn hinter Wagners Drang zum Gesamtkunstwerk – mindestens indirekt – Feuerbachs Materialismus der allseitig entfaltenen Menschlichkeit steht, so gilt dies unter historisch verschobenen und veränderten Voraussetzungen in gleicher Weise für Eisensteins Drang zum Film, welcher letzterer nichts anderes ist als eine eigentümliche Version des materialistischen Gesamtkunstwerks. Dem Medium des Films entnimmt Eisenstein das Versprechen einer neuen „Synchronisierung der Sinne“ und einer „genuin synthetischen Kunst“ (Eisenstein 1942, S. 69ff.; 1949, S. 193f.). Der „Gedanke der synthetischen Verschmelzung von Emotion, Musik, Wirklichkeit, Licht und Farbe“, den Eisenstein bei Wagner findet, ist auch sein eigener. Eisenstein erklärt, sein Interesse an Wagners „Konzeption eines einheitlichen organischen Schauspiels“ sei „eng verbunden mit dem *Problem der Synthese der Künste* (...) und insbesondere mit dem *Problem der Herstellung einer inneren audi[o]visuellen Einheit* in der Aufführung. (...) Hier, in der Begegnung des Wagnerschen Musikdramas mit dem Element des Tonfilms, findet die höchste gegenseitige Bereicherung statt.“ (Eisenstein 1977, S. 97, S. 108-110) Wagners wie Eisensteins Gesamtkunstwerk strebt nach einer Synthese, in der die Perspektive des einzelnen Individuums überwunden ist.

Wie Eisenstein in seiner *Walküre*-Regie diesem Ansatz gerecht zu werden sucht, ist aus Fotos, die während der Probenarbeit entstanden sind, sowie aus Zeichnungen und Arbeitsnotizen recht gut rekonstruierbar.¹³ So ordnet er den einzelnen Hauptfiguren der Oper jeweils ein kleines Kollektiv zu, einen Ring von Personen, der sie bei ihren Aktionen begleitet. Mit diesen „mimischen Chören“ soll deutlich werden, „dass der Mensch sich selbst noch nicht als selbständige Einheit begreift, die von der Natur abgesondert ist, als Individuum, das schon Selbständigkeit innerhalb einer Gemeinschaft erlangt hat“. Auf die Ausstattung dieser Kollektiv-Körper verwendet Eisenstein besondere Sorgfalt. So erscheint Fricka „umringt von einem Chor goldfelliger Halb-Schafe, Halb-Menschen, weder wilde Tiere, noch Menschen, die die eigenen Leidenschaften verraten und dafür freiwillig das Joch der Gezähmten übernommen haben.“ Diese Chöre haben „rein plastisch“ auch die „Aufgabe“, als „Gruppenbindeglied zwischen dem menschlichen Individuum und der Umwelt, das heißt zwischen dem Solisten und der materiellen Ausgestaltung des Bühnenraums“ zu dienen (Eisenstein 1977, S. 99ff.).

¹³ Vgl. Seton 1960, S. 401-407; Leyda/Voynow 1982, S. 111-115; Schafgans 1998, S. 171, 177, 180, 184, 188; Eisenstein 1977; Eisenstein 1998b. Die bei weitem umfangreichste Sammlung von Szenenphotos und Zeichnungen zur *Walküre*-Inszenierung findet sich in Eisenstein 1984b, S. 55-154.

Diese Stellung der Chöre verweist schon darauf, dass Eisenstein eine neuartige Auffassung vom Bühnenhintergrund hat. Diesem kommt nicht mehr die Aufgabe zu, kraft seiner Anonymität und Neutralität die Eigenbewegung von Individuen heraustreten zu lassen. Statt dessen wird der Hintergrund in Eisensteins Inszenierung selbst zu einer beweglichen, aktiven Instanz. „Die Bühne ist eine handelnde Person, *as well as the actor*“, bemerkt er lakonisch.¹⁴ So ist der Lebensbaum, der als animistische Kulisse zunächst Wotan zugeordnet ist, beweglich und wandlungsfähig. Eisensteins Bemühungen, die Kulissen gewissermaßen ‚leben‘ zu lassen, finden allenfalls in den beschränkten technischen Möglichkeiten, über die er seinerzeit verfügte, ihre Grenzen.

Die ästhetische Verwandlung und Aktivierung des Hintergrunds, die Eisenstein in der Moskauer *Walküre* betreibt, steht in einem weiteren Bezugsrahmen, dessen Erkundung sich lohnt. Wenn gerade gesagt wurde, dass der Gegensatz von starrem Hintergrund und aktiver Einzelfigur kollabiert, so bedeutet dies, dass ein klassisches Ordnungssystem, in dem Individuelles und Allgemeines koordiniert worden sind, zu Grabe getragen wird. Man kann diese Wendung besonders schön verdeutlichen, wenn man sie im Vokabular der Bild-Ästhetik nachvollzieht. Demnach ist zu sagen, dass mit dem Kollaps des Hintergrunds nichts anderes zusammenbricht als *die Idee der Perspektive selbst*. Die Bild-Perspektive ist nämlich darauf angewiesen, dass verschiedene Gegenstände und Figuren durch definierte Winkel ausgerichtet oder auf einen festen Punkt im Hintergrund bezogen und von ihm her in ihrem Bezug untereinander definiert werden können. In seinen Überlegungen zum Ende der Perspektive geht Eisenstein u. a. auf Albrecht Dürer zurück (Eisenstein 1942, S. 101ff.), er spürt den Effekten der Desorientierung nach, welche sich in der Vervielfachung resp. dem Verlust der Perspektive zeigt. Auch in der Musik erkennt Eisenstein einen Zusammenbruch der Perspektive als ästhetischer Organisationsform, wobei nun aber nicht die räumliche, sondern die zeitliche Dimension betroffen ist. Hier steht der Verlust der Perspektive für den Kollaps der kompositorischen Ordnung, in der verschiedene Motive auf ihre Auflösung hin orientiert sind.

All diese Befunde gipfeln in der lakonischen Auskunft des seinerzeit wohlbekannten französischen Kritiker René Guilleré: „Il n’y a plus de perspectives“. Eisenstein erläutert¹⁵:

¹⁴ Eisenstein 1998b, S. 56. Die Sprach-Mischung dieses Zitats ist typisch für diese Arbeitsnotizen, in denen Russisch, Englisch und Deutsch oft in wildem Wechsel eingesetzt werden.

¹⁵ Vgl. für den Bezug auf Guilleré und das Folgende Eisenstein 1942, S. 94-100.

Klassische Musik war auf (...) Ebenen organisiert, (...) mit denen sich eine Architektur wahrhaft edler Proportionen ergab: Paläste mit Terrassen, Säulengängen, monumentalen Treppenaufgängen, die alle in eine tiefe Perspektive hineinreichten. (...) Wir konstruieren die sichtbare Welt nicht mehr mit einem spitzen Winkel, der in den Horizont führt. Wir öffnen diesen Winkel und ziehen die Darstellung gegen uns, auf uns, zu uns hin (...). Mit anderen Worten: In unserer neuen Perspektive gibt es keine Perspektive mehr.

Nach Eisenstein sind verschiedene Kunstformen, nämlich vor allem Jazz, Kubismus und moderner Film, in der Demontage der Perspektive geeint. Wie sich gleich herausstellen wird, ist er mit dieser Beobachtung gar nicht weit von Wagner entfernt.

Als Kronzeugen für das Aufbegehren gegen „*ein einheitliches Ganzes, eine höhere Einheit*“ zitiert Eisenstein Friedrich Nietzsche – und zwar die folgende berühmte Stelle:

Das Wort wird souverain und springt aus dem Satz hinaus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen – das Ganze ist kein Ganzes mehr. Aber das ist das Gleichniss für jeden Stil der *décadence*: jedes Mal Anarchie der Atome, Disgregation des Willens, ‚Freiheit des Individuums‘, moralisch geredet, – zu einer politischen Theorie erweitert ‚gleiche Rechte für Alle‘. (...) Das Ganze lebt überhaupt nicht mehr: es ist zusammengesetzt, gerechnet, künstlich, ein Artefakt. (Nietzsche 1980, VI, S. 27 [„Der Fall Wagner“])

Eisenstein zieht diese Stelle – positiv – für seine Deutung moderner Kunst- und Lebensformen heran, geht aber überhaupt nicht darauf ein, dass Nietzsche sie – negativ – auf Richard Wagner münzt. Dieser steht für die „*décadence*“, die Nietzsche hier im Visier hat. Ich kann hier nicht darauf eingehen, inwieweit Nietzsche selbst trotz seiner forschenden Kritik an jener „Disgregation des Willens“ teilhat; klar ist jedenfalls, dass sich mit der von Nietzsche vorgenommenen Charakterisierung und mit Eisensteins Einsatz dieser Nietzsche-Stelle die Bezüge zwischen Wagner und der modernen Avantgarde verdichten. Damit deutet sich auch schon an, dass Wagners „Gesamtkunstwerk“ doch kein bruchloses „Ganzes“ repräsentiert; ich werde darauf im letzten Abschnitt noch ausführlich eingehen.

Der Zusammenbruch der Perspektive sowie die Verschmelzung von Figuren und Hintergrund gehören zu den Stilmitteln, die Eisenstein in seiner *Walküre*-Inszenierung einsetzt. Dass er damit ganz in der Nähe Wagners bleibt, ergibt sich nicht nur indirekt aus der Linie Eisenstein-Nietzsche-Wagner, auf die ich gerade hingewiesen habe. Mindestens im Hinblick auf die Kritik der Perspektive kann man zusätzlich Erich

Auerbach folgen, der 1946 in seinem *Mimesis*-Buch darauf hingewiesen hat, dass Wagners Oper mit Homers *Odyssee* einen entscheidenden Charakterzug gemeinsam hat: Hier wie dort werde nämlich auf zeitliche Tiefe verzichtet, es entstehe der Eindruck, dass alles immer gerade ‚jetzt‘ geschieht; die Bühnenhandlung bleibe in fast aufdringlicher Gegenwart im „Vordergrund“.¹⁶ Fast wirkt es wie eine Vorwegnahme dieser Bemerkung Auerbachs, wenn Eisenstein bezogen auf seine eigene Arbeit sagt, bei ihm werde die Masse zum Helden, der „Hintergrund“ werde zum „Vordergrund (...), dem wir die Haupthandlung des Films übertragen“ (Eisenstein 1984a, S. 172 [„Aus der Hollywooder Tonfilm- und ‚Generallinie‘-Diskussion“]). Der Verzicht auf indirekte Exkurse und Einschübe befördert die Immanenz des Bühnengeschehens, die von Wagner und Eisenstein angestrebt wird; es soll beim Publikum einen überwältigenden Eindruck hinterlassen. Wenn Eisenstein von der „*Ausdruckhaftigkeit*“ des Mediums Film spricht (Eisenstein 1975, S. 245 [„Die zweite literarische Periode des Films“]), so ist dieser *performative* Anspruch verwandt mit Wagners Überlegungen zur rhetorischen Position seines Musikdramas: Bevorzugt wird die direkte „Darstellung“, abgewiesen dagegen die „Beschreibung“.¹⁷ Für den Erfolg des „Gesamtkunstwerks“ ist entscheidend, dass die Zuschauer dem Geschehen unmittelbar ausgesetzt sind.

Eisenstein erhebt den Anspruch, dass seine Inszenierung nicht nur eine visuelle Ergänzung zu Wagner bietet, sondern dessen eigenen Ansätzen – *gerade auch auf der musikalischen Ebene* – entspricht. So bezieht er seine These vom Ende der Perspektive auch direkt auf Wagners Musik, dessen Einsatz von Leitmotiven nach Eisenstein der Ent-Perspektivierung entgegenkommt. Bei Wagner erkennt er etwas Collagehaftes, weil die Motive nebeneinander gesetzt werden, ohne dass sie auf harmonische Auflösung drängten. Um die Verbindung zwischen den verschiedenen ästhetischen Ebenen, auf denen er sich bewegt, zu festigen, beruft sich Eisenstein zusätzlich auf James Joyce und verweist darauf, dass Ernst Robert Curtius 1929, in einem frü-

¹⁶ Vgl. Auerbach 1946/1977, S. 6f., S. 9: „Homer (...) kennt keinen Hintergrund. (...) Dies Vorüberziehen der Erscheinungen geschieht im Vordergrund, das heißt stets in voller örtlicher und zeitlicher Gegenwart“. Vgl. auch Perez 1998, S. 167.

¹⁷ Vgl. Levin 1998, S. 31: „In ‚The Artwork of the Future,‘ published in 1849, Wagner sketches a typically idiosyncratic history of artistic expression in ancient Greece, arguing that the shift from epic poetry to tragedy can be explained in terms of a concomitant shift from description (*Beschreibung*) to presentation (*Darstellung*). (...) Upon tragedy’s decline, Wagner claims, poetry no longer presented events, but merely described them: ‚The lonely art of poetry – *poeticized* no more; she no longer enacted, but only described [*sie stellte nicht mehr dar, sie beschrieb nur*].“

hen Aufsatz über den *Ulysses*, eine Parallele zwischen Wagners und Joyces Umgang mit Leitmotiven gezogen hat.¹⁸ So wird Wagner in den Kontext der Avantgarde hineingestellt, der Eisenstein selbst angehört.

Eisenstein trifft im ästhetischen Bereich Vorkehrungen für die Auslegung des inhaltlichen Konflikts, von dem er die *Walküre* beherrscht sieht. Indem er die Einzelfiguren in Kollektive einbettet und den Gegensatz zwischen individuellem Vordergrund und anonymem Hintergrund kollabieren lässt, macht er deutlich, dass die Protagonisten als Vertreter nicht-nur-persönlicher Auffassungen zu gelten haben. Das heißt nichts anderes, als dass er den Zugang zur Politik der *Walküre* ebnet.

2. *Politisches*. Der formalen Affinität zwischen Wagner und Eisenstein korrespondiert eine inhaltliche: Eisensteins „Synthese der Künste“, mit der er bei Wagners Gesamtkunstwerk anknüpft, steht im Dienst der Befreiung menschlicher Sinnlichkeit und Tätigkeit. Als störend bei dieser Befreiung erscheint eine Eigenart der Moderne, die sonst doch häufig in engstem Zusammenhang mit Freiheit genannt wird: nämlich der Individualismus. Eisenstein selbst hat in anderem Zusammenhang, nämlich mit Blick auf die Wirkungen des Goldrauschs, die er bei seinem Aufenthalt in Kalifornien 1930 kennenlernt, von den „Tragödien des Individualismus“ gesprochen, die das soziale Leben zerrütten (Eisenstein 1998a, II, S. 964). In Zusammenhang damit stehen auch seine „Notate zu einer Verfilmung des Marxschen ‚Kapital‘“ aus den Jahren 1927/28 (Eisenstein 1975, S. 289-311).

Es hätte Eisenstein ebenso gut wie Wagner sein können, der gegen die Weltanschauung des „Egoist[en]“, bei der „*der Mensch Stoff*“ ist, das „*Kunstwerk der Zukunft*“ setzt, dem „*die Menschen Stoff sein*“ werden.¹⁹ Eisenstein sieht im Individualismus ein Hindernis für die

¹⁸ Eisenstein 1998a, II, S. 836. Curtius' Essay aus dem Jahr 1929 ist neu gedruckt in Curtius 1950/1963, S. 290-314; vgl. zum Verhältnis Wagner-Joyce bes. S. 312. – Auch Ernst Bloch zieht übrigens recht früh eine Parallele zwischen Joyce und Wagner: „Raunen von Leitmotiven lebt schief zur Oberfläche des Textes; eingestandenermaßen ist die Wortkinetik des *Ulysses* eine rein musikalische und zwar keine des südlichen *Ton-Frieses*, sondern des Wagnerschen *Ton-Abgrunds* unter dem Text. Wie in manchen Programmsymphonien nach Wagner eilen auch hier Motive ihrer späteren Gestalt prophezeiend voraus, andere versuchen umgekehrt aus einem gewesenen Erdinnern vorzustößen und nachträglich Kunde daraus zu bringen“ (Bloch 1935/1985, 244).

¹⁹ GSD XII, S. 265; vgl. Frank 1988, S. 79. – Vgl. auch GSD III, S. 85 („Das Kunstwerk der Zukunft“): „Eine unselig falschverstandene Freiheit ist nun aber die des in der Vereinzelung, in der Einsamkeit frei sein Wollenden.“

Entfaltung der Persönlichkeit, weil damit die Tätigkeit des einzelnen Menschen von vornherein gegen andere Menschen abgegrenzt wird. Entsprechend lanciert er einen Angriff auf die Fixierung der Kunst auf das Individuum:

„Der bürgerliche Mensch des kapitalistischen XIX. Jahrhunderts ist immer allein, isoliert, in feindlicher Entfremdung vom Nachbarn und der Umwelt, in Zwietracht mit der Weltharmonie, in unversöhnlicher Diskrepanz mit der menschlichen Gesellschaft. (...) Diesen Bruch zu überwinden, ihm *die Einheit der ursprünglichen Harmonie* zwischen Mensch und Umwelt entgegenzustellen: das sollte mit der plastischen Inszenierung dieses Schauspiels“ – Eisenstein redet von seiner *Walküre*-Aufführung – „bezweckt werden.“ (Eisenstein 1977, S. 101f.)

Im Zuge der Abwehr des bürgerlichen Individualismus sieht sich Eisenstein berechtigt, Einzelschicksale abzublenden. Umgekehrt hat er Vorbehalte gegen Filme, die eigenständige Individuen zeigen; einschlägig ist hier seine Kritik an Alexander Dovshenkos Film *Erde* aus dem Jahr 1930, wohl dem einzigen zeitgenössischen sowjetischen Film, dessen Rang dem *Panzerkreuzer Potemkin* nahe kommt.²⁰ Dass Eisenstein sich der Masse zuwendet, heißt freilich nicht, dass die Individuen durch uniforme Kollektive ersetzt werden würden. In denjenigen Filmen Eisensteins, zu denen er sich ohne Abstriche bekennt, sind die Massen wild, anarchisch; ein berühmtes Beispiel hierfür ist die Treppen-Szene aus dem *Panzerkreuzer Potemkin*, ihr verwandt ist eine Szene mit unzufriedenen Goldgräbern aus Eisensteins (unverfilmtem) Drehbuch *Sutter's Gold* (Eisenstein 1977, S. 191-197). Uniforme Massen findet man weniger bei Eisenstein als Fritz Lang – und zwar sowohl in dessen *Metropolis* wie auch in dessen berühmter Verfilmung der *Nibelungen*, die Eisenstein bezeichnenderweise gar nicht schätzte. Langs *Nibelungen* wird im Übrigen von Siegfried Kracauer

²⁰ Vgl. kritisch zu Dovshenkos Betonung des Individuellen Eisenstein 1949, S. 242; vgl. aber die Interpretation von Perez 1998, S. 188. Perez verweist auf den Essay „Re-Viewing the Russian Movies“ von Robert Warshow, der von den Vorbehalten des Kalten Krieges nicht ganz frei ist und sich gegen Eisensteins Funktionalisierung des Lebens für ästhetisch-politische Ziele richtet; vgl. Warshow 1962/64, S. 201-212, hier S. 203: „It was not at all an aesthetic failure that I encountered in these movies, but something worse: a triumph of art over humanity.“ Perez bringt teilweise Verständnis für Warshows Einwand auf, meint aber, er passe besser auf Eisenstein als auf Dovshenko; vgl. Perez 1998, S. 154 und passim. Warshow sitzt mit seiner Kritik an der Kunsthaftigkeit der russischen Filmkunst und seiner Gegenstellung von Kunst und Leben freilich im Glashaus, denn sein Paradebeispiel für eine Kunst, die aus dem Leben kommt, ist der amerikanische Western (vgl. den Essay „Movie Chronicle: The Westerner“ in Warshow 1962/64, S. 89-106). Die Stilisierung des Lebens im Western wird vom Deckmantel der Authentizität nur notdürftig verdeckt.

als vor-faschistisches Beispiel für seine These von der „Masse als Ornament“ angeführt, also als Beispiel für eine Masse, die die Bewegungsabläufe der Individuen hierarchisch steuert und gleichschaltet.²¹

Der Individualismus steht – wie gerade zitiert – der „Harmonie zwischen Mensch und Umwelt“ im Weg, die Eisenstein als Wagners Ideal identifiziert. Nun mutet es aber doch seltsam an, diese Harmonie auch zu Eisensteins Ideal zu befördern – so als wollte er die Gesellschaft in eine fertig vorgegebene Ordnung hineinführen. Dies ist bei Eisenstein, freilich auch bei Wagner, nicht gemeint. Beide befinden sich vielmehr im Kampf, sie schildern Veränderungen, streben nach einer anderen Zukunft, mag dieses Streben bei ihnen auch unterschiedliche Formen annehmen.

Dass die Kunst damit eine historische Dimension bekommt, macht Wagner in einem Brief an Röckel vom Januar 1854 deutlich, auf den Eisenstein sich gerne beruft:

Wodan (...) gleicht *uns* auf's Haar; er ist die Summe der Intelligenz der Gegenwart, wogegen Siegfried der von uns gewünschte, gewollte Mensch der Zukunft ist, der aber nicht durch uns gemacht werden kann, und der sich selbst schaffen muss durch *unsre Vernichtung*.²²

Die historische Dimension ergibt sich nach Wagner aus einer Verteilung leitender Ideen auf verschiedene Figuren, auf deren Schultern dann die Entwicklung des Gesamtkunstwerks und mit ihr der gesellschaftlichen Totalität lastet.

Warum beruft sich Eisenstein so gerne auf die gerade zitierte Stelle zu Wotan und Siegfried? Man dürfte doch annehmen, dass es ihm eher schwerfällt, Helden in der von Wagner propagierte Weise herauszuheben; er müsste darin doch – so meint man – eine künstliche Vonselbständigkeit von Einzelfiguren sehen. Dies wäre jedoch nur dann der Fall, wenn jene Helden über keinen überindividuellen Resonanzraum verfügten, sie sich also auf ihre Subjektivität zurückzögen. Dazu kommt es bei Wagner nicht – und in Eisensteins Wagner-Inszenierung erst recht nicht.

Detaillierte Hinweise zu Eisensteins politischer Deutung des historischen Kampfes in der *Walküre* finden sich in seinen Notizen zur Vorbereitung der Regie-Arbeit, die er gemäß seiner üblichen Arbeits-

²¹ Zur Kritik an Langs Darstellung der Masse vgl. Kracauer 1958, S. 58-60, S. 98. Zum abschätzigen Urteil gegen Langs *Nibelungen*-Film vgl. Eisenstein 1998a, II, S. 758. Zum Unterschied zwischen Eisensteins und Langs „Masse“ – auch mit Bezug auf die *Nibelungen* – vgl. Bulgakowa 1998, S. 147f.

²² Brief an August Röckel, 25./26.1.1854. In: Wagner 1986, S. 69; vgl. die (fehlerhaft rückübersetzte) Wiedergabe dieser Stelle in Eisenstein 1977, S. 75.

technik in rasantem Tempo, direkt nach der ersten Kontaktaufnahme mit dem Bolschoi-Theater, niederschreiben beginnt. So rasch wie möglich will er den Schlüssel, den „zentralen Trick“ (wie er dies nennt) finden, auf den er sich dann bei der weiteren Ausarbeitung verlassen kann. Bereits am 22.12.1939 spricht er von „Wagners Träume[n] von einer Synthese“, die sich auf die „Natur der Dinge“ stützen, also einer „animistischen Situation“ angehören. Damit geht er auf das Thema der „Natur“ zurück, auf das ich bereits hingewiesen habe (s.o. Abschnitt I). Doch Eisenstein erkennt in dieser scheinbar natürlichen, vorgeschichtlichen Welt einen Konflikt, der die *Walküre*, wie er meint, zu einem „historische[n] Stück“ macht: zum Stück über den „shift von einer historischen Epoche in eine andere“ (Eisenstein 1998b, S. 55). Zwei Tage später, am 24.12., hat er den „zentralen Trick“ gefunden: „Wahrscheinlich wird unsere Interpretation so ausfallen: *from the inhuman to the human*. (...) Das Thema der Menschlichkeit. Im Mittelpunkt: Brünnhilde öffnet sich menschlichen Gefühlen (...), als sie sieht, wie Menschen einander lieben: Ihre Liebe ist von *Mitleid* und *Selbstaufopferung* geprägt. *What is fascistic in this play, [I] wonder?!!!*“²³

Wiederum zwei Tage später, am 26.12. kann Eisenstein den Rahmen genauer angeben, in dem Brünnhilde sich bewegt. Er sieht eine Konfrontation zwischen drei Modellen, und bei deren Charakterisierung beruft er sich auch auf die prägnante Schilderung, die Wagner selbst in einem Brief an Liszt vom 20.11.1851 gegeben hat:

Denke Dir die wunderbare unheilvolle Liebe Siegmund's und Siegelind's; Wodan in seinem tief geheimnisvollen Verhältnisse zu dieser Liebe; dann in seiner Entzweiung mit Fricka, in seiner wütenden Selbstbezwungung, als er – der Sitte zu lieb – Siegmunds Tod verhängt; endlich die herrliche Walküre, Brünnhilde, wie sie – Wodan's innerste Gedanken errathend, dem Gotte trotz, und von ihm bestraft wird.²⁴

Was steckt hinter den drei Modellen, die Eisenstein im Anschluss an Wagner anführt? *Zum ersten* spricht er von Wotan, der die „anarchistische Spontaneität“ naturwüchsigen Lebens verkörpert (welche in der Inszenierung mit der Kulisse des Lebensbaumes gewürdigt wird), sich aber wegen seiner Unbedachtheit, Macht- und Geldgier dann in Absprachen und Vereinbarungen verfangt. Damit eben wird er zum

²³ Eisenstein 1998b, S. 56. Die englische Passage wird in dieser dt. Ausgabe falsch wiedergegeben. Ich verwende hier den abweichenden Text aus einer anderen Veröffentlichung dieser Passage; Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1983, Bogen 17. Vgl. auch Bulgakowa 1997, S. 246; Bartlett 1992, S. 65; Burzawa 1989, S. 302.

²⁴ Brief an Franz Liszt vom 20.11.1851. In: Wagner 1979, S. 187.

Repräsentanten des gegenwärtigen Zeitalters (s.o.). – *Zum zweiten* verweist Eisenstein auf Fricka, die die Vereinbarungen, die Wotan eingegangen ist, nicht nur nicht als Fessel empfindet, sondern sich vollauf mit ihnen identifiziert. – *Zum dritten* findet sich schließlich Brünnhilde, die die liebenden Menschen schützen will, freilich nicht einfach deren Natürlichkeit konserviert, sondern im Zuge der Auseinandersetzung mit Fricka und Wotan erst in die Lage versetzt wird, das Menschliche auf einer anderen Ebene, jenseits blinder Neigung und abstrakten Regeln, neu zu bestimmen. Von Brünnhilde aus schlägt Eisenstein einen weiten Bogen zur Gegenwart:

Brünnhilde steht dem moralisierenden Formalismus Frickas ebenso fern wie der anarchischen Freiheitsliebe Wotans. Ihr einziges Gesetz sind menschliches Gefühl und Humanität. (...) Als geistige Siegerin aus dem Duell geht natürlich die Trägerin der Ideale der Menschheit hervor: die Walküre Brünnhilde. (...) Damit aber nähert sich Brünnhilde eben jener Epoche, die erstmals im Laufe vieler Jahrhunderte die Menschlichkeit zum höchsten Wertmaßstab erhob: in unserer kommunistischen Epoche. Von einer solchen träumte der junge Wagner. (Eisenstein 1977, S. 80f.)

III.

In Brünnhilde also gipfelt Eisensteins *Walküre*-Deutung, und damit ist entschieden, an welche drei Szenen aus der Oper man sich halten muss, um seinen Umgang mit Wagner genauer zu beurteilen. Auch wenn ich dabei auf bekannte Details aus der *Walküre* zurückkomme, möchte ich an diese Szenen nochmals kurz erinnern – zumal deshalb, weil damit der Weg zu einem Resümee der politisch-ästhetischen Konstellation Wagner/Eisenstein gebahnt wird.

In der *ersten* Szene (II.2), von der Wagner in einem Brief an Liszt vom 3.10.1855²⁵ sagt, sie sei „für den Gang des ganzen grossen 4-theiligen Dramas“ – also für den ganzen *Ring des Nibelungen* – „die wichtigste“, geht es um Wotans „Schicksals-Enthüllung gegen Brünnhilde“: Hier offenbart Wotan die Verstrickung, in die er wegen des Raubs des Rheingolds hineingeraten ist; er ist Verbindlichkeiten, Vereinbarungen und Verträge eingegangen, in denen sich ihm die Kehrseite der Macht, nämlich die Abhängigkeit, zeigt: „(...) der durch Verträge ich Herr,/ den Verträgen bin ich nun Knecht/ (...) Ich berührte

²⁵ Brief an Franz Liszt vom 3.10. 1855. In: Wagner 1988, S. 282f. Dieser Brief wird von Eisenstein nicht direkt zitiert, aber sowohl in den Regionotizen wie in seinem Wagner-Aufsatz erwähnt; vgl. Eisenstein 1977, S. 98; 1998b, S. 59.

Alberich's Ring -/ gierig hielt ich das Gold!/ Der Fluch, den ich floh,/ nicht flieht er nun mich“ (GSD VI, 56, S. 58).

Die *zweite* Szene (II.4) zeigt Brünnhilde, wie sie sich dem Auftrag widersetzt, Siegmund und Sieglinde zu bestrafen; sie ist überwältigt von dieser irdischen, sterblichen Liebe und davon, dass Siegmund sich gegen deren Vertagung nach Walhalla wehrt.²⁶ Verwundert bemerkt Brünnhilde: „So wenig achtest du/ ewige Wonne?! Alles wär' dir/ das arme Weib,/ das müd' und harmvoll/ matt auf dem Schooße dir hängt?! Nichts sonst hieltest du hehr?“ (GSD VI, S. 73) Schließlich verspricht sie Siegmund, ihm „Segen und Sieg“ (GSD VI, S. 75) zu verschaffen, was ihr wegen Wotans grollendem Einsatz misslingt. Ernst Bloch hat diese Szene übrigens begeistert kommentiert; Slavoj Žižek hat sich ihm angeschlossen und gar gemeint, dies sei „die wohl anrührendste Szene im ganzen ‚Ring‘“.²⁷

Wotans Vorsatz, Brünnhilde für ihren Ungehorsam zu bestrafen, scheitert in der *dritten* wichtigen Szene (III.2/3), in der Wotan mit der

²⁶ Zusätzlich hervorgehoben wird Siegmunds Position mit kompositorischen Mitteln. Ernst Bloch hat behauptet, dass in dem Moment, da Siegmund Brünnhildes Angebot verschmäht („[...] folg ich dir nicht“), eine „nur an dieser Stelle vorhandene Dur-Auflösung des Schicksalsmotiv“ aufträte (Bloch 1962, S. 124). Ich erlaube mir, hierzu einen erhellenden Kommentar von Richard Klein zu zitieren: „Kommt sonst zuerst der (...) Dreiklang, so jetzt ein Septakkord (...), auf den dann ein E-Dur-Dreiklang folgt. (...) Bloch meint das, sagt aber irrigerweise, das sei die einzige Stelle mit ‚Durauflösung‘. Es müsste aber heißen: die einzige Stelle, wo der Dur-Dreiklang für die Auflösung steht, nicht der Dur-Septakkord. Die Annahme ist nicht abwegig, dass Wagner mit dieser Umkehrung die Opposition Siegmunds *mit* charakterisieren wollte. Die Stelle fällt auf, wie wenn im Film plötzlich eine Nahaufnahme auf etwas erfolgt, das man sonst immer nur von weitem gesehen hat. Andererseits sollte man (...) kein philosophisches Sinnsystem an diesem Takt aufhängen. Wagners Umgang mit dem Material ist (...) viel zu abstrakt, als dass man solche Winke mit semantischen Zaunpfählen allzu gewichtig nehmen müsste“ (zit. nach einer schriftlichen Mitteilung von R.K. an D.Th. am 28.11.2003).

²⁷ Vgl. Bloch 1962, S. 123f; Žižek 2003, S. 30. – Es gibt übrigens noch einen ganz anderen Zusammenhang, in dem Siegmunds Zuneigung Aufmerksamkeit verdient, nämlich die antiplatonische Idee, dass das Individuum nicht wegen seiner Teilhabe an der „unsterblichen Schönheit“, sondern *als Individuum* Zuneigung verdient hat; zur Erläuterung dieses Gedankens haben u.a. Gregory Vlastos, Martha Nussbaum und Hans Blumenberg beigetragen, wobei letzterer sich hierzu auf Paul Valéry beruft. Vgl. Vlastos 1973/2000; Nussbaum 1993/2000; Blumenberg 1964, S. 292f.: „Er [Valéry] wendet sich gegen die Auffassung von der unsterblichen Schönheit, beheimatet in jenen Modellen außerhalb der Natur und von den edelsten Seelen betrachtet als verbindliche Norm ihrer Pläne und als heimliches Vorbild ihrer Anstrengungen.“ Blumenberg spricht von der „Differenz (...) zwischen der von Sokrates ausgehenden philosophischen Tradition, in der das Schöne an der ewigen Substantialität des Wahren und des Guten wie selbstverständlich teilnimmt und dem Grundgedanken der konstitutiven Sterblichkeit des Schönen, seiner Teilnahme an der Sterblichkeit des Menschen.“

Walküre um das Liebesverbot und um die Beurteilung ihrer Unbotmäßigkeit ringt. Hier ein geraffter Auszug aus ihrem Dialog:

Brünnhilde: „Du verstößest mich?! Versteh ich den Sinn?“ (...)

Wotan: „Frag' deine Tat -/ sie deutet dir deine Schuld!“ (...)

Brünnhilde: „Deinen Befehl/ führte ich aus.“ (...)

Wotan: „Doch meine Weisung/ nahm ich wieder zurück!“

Brünnhilde: „Als Fricka den eig'nen/ Sinn dir entfremdet:/ da ihrem Sinn du dich fügtest,/ war'st du selber dir Feind./ (...)/ ich wußte den Zwiespalt,/ der dich zwang,/ dieß Eine ganz zu vergessen./ (...)/ Weil für dich im Auge/ das Eine ich hielt,/ dem, im Zwange des And'ren/ schmerzlich entzweit,/ rathlos den Rücken du wandtest!“ (...)

Wotan: „So thatest du,/ was so gern zu thun ich begehrt -/ doch was nicht zu thun/ die Not zwiefach mich zwang?! (...)/ Wo gegen mich selbst/ ich sehrend mich wandte“ (GSD VI, S. 103-109).

Die drei geschilderten Szenen lassen das Kräftespiel plastisch hervortreten, das sich in Wagners *Walküre* entwickelt. Nimmt man die Szenen zusammen, so wird man Zeuge eines Lernprozesses: Zunächst lernt Brünnhilde Wotans Schwäche kennen, dann Siegmunds Stärke, und schließlich demonstriert sie selbst Stärke gegenüber Wotan. Im Verlauf der Oper führt Brünnhilde die göttliche Macht mit zwei unterschiedlichen Strategien *ad absurdum*. Zuerst bringt sie Wotan dazu, ihr seine innersten Beweggründe anzuvertrauen – mit dem Argument, dass es sich dabei gar nicht um Geheimnisverrat handle, da sie ihm doch ganz angehöre und gewissermaßen nur sein verlängerter Arm sei („wer – bin ich,/ wär' ich dein Wille nicht?“; GSD VI, S. 52). Zunächst wird die Ebene der Kommunikation also *unterboten* (nach dem Motto: ‚Was du sagst, werde auch ich sagen‘). Später wird Kommunikation von Brünnhilde *überboten*, indem sie Wotan weismacht, dass sie nicht nur seine ausdrücklichen Anordnungen, sondern auch seine unausdrücklichen Anwandlungen verstanden habe; indem sie letzteren gefolgt sei, habe sie ihm voll und ganz gehorcht (nach dem Motto: ‚Was du gesagt hast, wirst du erst von mir hören‘). Brünnhilde entpuppt sich als Anti-Hermeneutin und Hermeneutin zugleich: Einerseits reduziert sie Kommunikation auf automatische Wiedergabe, andererseits turnt sie in deren doppeltem Boden herum und jongliert mit der Zuschreibung und Auslegung von Intentionen.

Was Eisenstein – und gleichermaßen auch die Philosophen Ernst Bloch und Slavoj Žižek (s.o.) – offensichtlich an Brünnhilde fasziniert, ist ihr Einsatz für die Liebe Siegmunds und Sieglindes. Nun gibt es freilich einen Charakterzug an Brünnhilde, der mit der mitleidigen Humanität, die Eisenstein würdigt, nicht recht zusammenpasst. Dies ist die virtuose List, mit der sie agiert. Brünnhilde tritt auf als Figur

mit einer stolzen Agenda – und dies wird eindrucksvoll bestätigt, wenn man auf die weitere Entwicklung des *Rings des Nibelungen* blickt.

Letztlich ist Siegmunds und Sieglindes Liebe gar nicht als diese Liebe selbst, sondern um ihres Ergebnisses willen von Belang: der Geburt Siegfrieds, mit der Brünnhilde sich einen besonderen Gefallen tut, denn bekanntlich wird sie diesem Helden besonders zugetan sein. Das Leiden von Siegmund und Sieglinde bringt den Heroismus auf den Weg.²⁸ Auf Siegfried richten sich überdies die Hoffnungen Wotans, der mit ihm einen totalen Neubeginn assoziiert. „Not thut ein Held, (...) / der fremd dem Gotte, / frei seiner Gunst, / unbewußt, / ohne Geheiß, / aus eig'ner Noth / mit der eig'nen Wehr / schüfe die Tat, / die ich scheuen muss“ (GSD VI, S. 44, S. 57; vgl. Levin 1998, S. 64). Siegfried gehört neben Lohengrin (vgl. Thomä 2004a) und Parsifal zu den Wagner-Figuren, die aus den sozialen Verstrickungen herausgehoben werden und denen aufgrund ihrer Sonderstellung besondere Fähigkeiten zugeschrieben werden. (Freilich bestehen hier Unterschiede; so ist Siegfried im Gegensatz zu Lohengrin der Sonderrolle, die ihn über die anderen Menschen hinaushebt, letztlich nicht gewachsen, während Lohengrin sich auf diese Rolle, mag er sich zwischendurch auch auf die Menschen einlassen, in bequemer Erhabenheit zurückzieht.)

Die dramatische Entwicklung des *Rings* wird, so meine ich, unterschätzt, wenn man auf die Begeisterung für Brünnhildes Humanität als „Mitleid“ für die irdisch Liebenden fixiert bleibt. So kostbar dieser Moment auch ist, so bleibt er doch – ein Moment. Weder lässt sich das weitere Handeln Brünnhildes (und Siegfrieds) geradewegs aus ihm entwickeln, noch birgt er gemäß der waghalsigen Ausschau Eisensteins (s.o.) den „Kommunismus“ in sich.

An diesen Befund schließt sich nun die Frage an, wie die ästhetische und politische Ebene, zwischen denen mein Vergleich zwischen Wagner und Eisenstein hin- und hergewechselt ist, miteinander in Verbindung zu bringen sind. Wenn man Eisenstein folgt und Brünnhildes menschliche Geste des Mitleids als die Pointe der *politischen* Botschaft der *Walküre* identifiziert, dann bleibt zu fragen, ob die *ästhetische* Form des „Gesamtkunstwerks“ *zu eben dieser Botschaft überhaupt passt*. In einem weiteren Schritt stellt sich dann die Frage, ob die Differenzen, die sich hier zwischen dem Politischen und dem Ästhetischen auftun, auch innerhalb dieser zwei Sphären aufzufinden

²⁸ Adorno sieht darin eine Wendung Wagners gegen Schopenhauers Mitleidsethik; vgl. Adorno 1952/1974, S. 133f.: „Schon macht Glanz für den Tod Reklame“.

sind. Diesen Fragen will ich mich für den Rest meines Beitrags zuwenden.

Im Hinblick auf das Politische kann man zunächst festhalten, dass sich das Individuum der Integration, der Einbeziehung ins Große Ganze, widersetzen muss. Wenn Totalität gefragt ist, kann das Individuum nicht – wie das Mitleid dies fordert – im Zentrum stehen, es ist vielmehr nur ein Element unter vielen. Daraus ist zu folgern, dass die ästhetische Form des Gesamtkunstwerks, auf das sich das von Charles Baudelaire bewunderte „despotische Verlangen“ Wagners richtet (Baudelaire 1861/1976, S. 790; 1861/1992, S. 103), *quer liegt* zur inhaltlichen Botschaft des Mitleids. Zwar ist diese Botschaft dem Werk Wagners (und Eisensteins) nicht fremd, doch sperrt es sich dagegen, ihr einfach als Sprachrohr zu dienen. Der Status des Mitleids ist vielmehr *problematisch*.

Die Spannung, die sich hier zwischen Inhalt und Form ergibt, kann übrigens wieder auf Schopenhauer zurückbezogen werden. *Einerseits* ist Wagners Gesamtkunstwerk – ich habe darauf in Abschnitt I hingewiesen – von der Kunstphilosophie Schopenhauers inspiriert, die die ästhetische Sphäre als Gegenwelt zur schnöden Sinnenwelt etabliert. *Andererseits* gibt es für Brünnhildes Mitleids-Geste eine Vorlage in Schopenhauers Ethik, der Wagner freilich keine große Beachtung schenkt. Diese Ethik nimmt ihren Ausgang in der Sinnenwelt, nämlich bei Leiden und Mit-Leiden.²⁹ Sie ist dieser Welt zwar nicht *ausgeliefert*, weil die Menschen im Gefühl des Mitleids über die eigenen körperlichen Grenzen hinausgehen und „den Unterschied zwischen Ich und Nicht-Ich“, „die Scheidewand“ zwischen physischen Wesen durchbrechen (Schopenhauer 1986, III, 741, S. 808). Doch Schopenhauers Ethik muss auf die sinnlich erfahrene und erlittene Wirklichkeit weiterhin *bezogen* bleiben, während seine Ästhetik die Leistung

²⁹ Vgl. Schopenhauer 1986, III, S. 740f.: „das alltägliche Phänomen des *Mitleids*, d.h. der ganz unmittelbaren, von allen anderweitigen Rücksichten unabhängigen *Teilnahme* zunächst am *Leiden* eines andern und dadurch an der Verhinderung oder Aufhebung dieses Leidens (...) ist in Wahrheit das große Mysterium der Ethik, ihr Urphänomen“. Wenn Brünnhildes Geste mit Schopenhauers Ethik in Verbindung gebracht werden kann, so unterstelle ich damit keinen strikten wirkungsgeschichtlichen Zusammenhang. Schopenhauer selbst hat die Moral der *Walküre* übrigens keineswegs in Brünnhildes Mitleid gesehen, sondern Anstoß daran genommen, dass die herrschende Moral durch den Ehebruch so leichtfertig verletzt werde. In dem Widmungsexemplar der *Walküre*, das er von Wagner erhielt, findet sich die Randnotiz: „Man kann die Moral einmal vergessen; aber man soll sie nicht mauschellieren.“ Vgl. Schopenhauer 1985, V, S. 436. – Zum Status des Mitleids bei Wagner, das vor allem im *Parsifal* eine eminente Rolle spielt, vgl. Bermbach 1994, S. 317ff.

der Kunst im „Sabbath der Zuchthausarbeit des Wollens“, im „Vergessen aller Individualität“ sieht.³⁰

Diese ethisch-ästhetische Diskrepanz bei Schopenhauer nährt indirekt Zweifel daran, dass der politische Inhalt mitleidiger Humanität mit der ästhetischen Form der *Walküre* als Gesamtkunstwerk harmonieren könnte. Will man diesem Zweifel genauer nachgehen, so erscheint es hilfreich, sich um ein genaueres Verständnis des Mitleids (oder der Sympathie) zu bemühen, das bei Wagner und auch in Eisensteins Wagner-Deutung eine so herausgehobene Rolle spielt. Mit dem Hinweis auf Schopenhauer ist es hier nicht getan; hinzuweisen ist auf zwei Konzepte, die als Nebenbuhler des ethischen Mitleidsbegriffs anzusehen sind und die – wie sich zeigen wird – für die erwähnte Spannung zwischen Mitleid und Totalität höchst aufschlussreich sind.

Zum ersten spricht Wagner selbst von Sympathie in einem Zusammenhang, der von Brünnhildes Haltung oder auch von Parsifals Mitleid strikt unterschieden ist. Wagner sagt, dass der Umgang des Künstlers mit den „individuellen Persönlichkeit[en]“, die in seinem „Drama“ auftreten, sich auf dessen „sympathetisch[e]“ Haltung stützen könne; an ihr ist nach Wagner nun aber nicht die Hinwendung zum Einzelnen entscheidend, sondern die vom Künstler ergriffene Chance, sich durch diese „Berührung, Durchdringung und Ergänzung“ allseitig zu entfalten und zu einem „zum *Wesen der Gattung* erweiterte[n] einzelne[n] Mensch[en]“ zu werden (GSD III, S. 188f. [„Das Kunstwerk der Zukunft“]). Dies ist deshalb eine höchst aufschlussreiche Bemerkung, weil sie das Vokabular von der Ethik in die Ästhetik verschiebt: Wagner weist dem „sympathetischen“ Verhalten eine Funktion im kreativen Prozess zu. Damit verschiebt sich die gesamte Konstellation dramatisch. Denn während Ethik und Ästhetik bei Schopenhauer jedenfalls dies gemeinsam haben, dass die Fixierung auf das eigene Selbst durchbrochen wird – in der ethischen Identifikation mit dem Leiden des anderen oder aber in der Selbstvergessenheit ästhetischer Kontemplation –, leistet *diese* Sympathie bei Wagner einen Beitrag zur Selbststeigerung des Genies. Die Hingabe an die Natur, von der Wagner in seiner frühen Begeisterung für Feuerbach geschwärmt hat, wird nun so umgedeutet, dass der Künstler in der Außenwelt nichts anderes entdeckt als seine eigenen Begabungen und Anlagen: ein universalisierter Narzißmus. Das Sympathetische verbindet sich mit dem Totalisierenden.

Zum zweiten ist hinzuweisen auf einen Philosophen, bei dem die Sympathie zwar im Feld der Ethik auftritt, aber dem Anschein nach

³⁰ Schopenhauer 1986, I, S. 280 („Die Welt als Wille und Vorstellung“ I, § 38).

gleichfalls darüber hinausführt: nämlich auf Adam Smith. Niklas Luhmann meint gar, Smiths „Sympathie“, wie sie in der *Theory of Moral Sentiments* bestimmt wird, geradewegs gegen das ethische Mitleid profilieren zu können (vgl. für das Folgende Luhmann 1988, S. 237f.). Nach Luhmann wird die Sympathie von Smith keineswegs als „Seelenverschmelzung“ oder als „„Aufhebung“ von Differenz“ gedacht, sondern als ein „Einfühlungsvermögen“, das eine Leistung medialer Generalisierung darstellt. So werde Smiths Sympathie „nicht als Gegenbegriff zu Antipathie gebraucht“, sondern meine nur die prinzipielle Fähigkeit, sich in einen anderen hineinzusetzen, also die bloße „Empathie“. Erst in einem zweiten Schritt folge dann die positive oder negative Stellungnahme zu der probeweise eingenommenen Position. Mit dieser Hintanstellung der affektiven Identifikation wird die Sympathie in Luhmanns Perspektive zu einer abstrakten Leistung, in der man Positionen probeweise bezieht und wechselt; so entsprechen sich die Funktionsweisen der Sympathie und der „Tauschbeziehung“, des Einsatzes von Geld-Äquivalenzen, und eben um diese Entsprechung geht es Luhmann an der hier zitierten Stelle. Der Anhaltspunkt für die von ihm verfochtene Deutung ist z.B. Smiths Bemerkung, dass jemand sich in einen Fall „hineinzudenken“ vermag und „dabei findet, daß diese Affekte [des anderen Menschen; D.Th.] nicht mit dem übereinstimmen, was er selbst fühlt.“ Gerade diese Stelle gibt nun allerdings Anlass, Luhmanns Deutung in Frage zu stellen und damit Smiths Status in der Kontroverse um das Mitleid zu überprüfen. Die Fähigkeit, sich in einen anderen Menschen hineinzusetzen, nennt Smith an dieser Stelle nämlich genau nicht „Sympathie“. Diese wird von ihm vielmehr – anders als Luhmann dies behauptet – der tatsächlichen Übereinstimmung der Gemütsbewegung vorbehalten (Smith 1759/1994, S. 4, S. 14 u. pass.). Smith insistiert darauf, dass die Sympathie als Identifikation mit dem anderen eine positive Möglichkeit menschlichen Lebens eröffnet, während Luhmann sie als bloße Fähigkeit der Simulation einer anderen Perspektive instrumentalisiert. Mit dieser Deutung steht Luhmann freilich nicht allein, und deshalb kann man sie trotz ihrer Irrigkeit nicht einfach übergehen. Offenbar ist Luhmann sich nicht der Tatsache bewusst, dass seine Deutung von Smiths „Sympathie“ als „Empathie“ in den weiteren Zusammenhang des sogenannten „Adam-Smith-Problems“ gehört, also des Problems, wie dessen *Theory of Moral Sentiments* mit der Schrift über *The Wealth of Nations* zusammenpasst. Ein Zentralstück innerhalb dieser Kontroverse ist eben der Status der „Sympathie“ in Smiths Ethik, weshalb sich an ihr auch die Differenz der verschiedenen Formen des Mitfühlens oder Hineinfühlens illustriert

werden kann. Neben und vor Luhmann haben bereits einige *rational-choice*-Theoretiker die These vertreten, dass Smith eigentlich „Empathie“ im Sinne habe, wenn er von Sympathie spreche – also eine Fähigkeit, die z.B. auch dem Kredithai und dem Krieger zugutekommt, die um seines eigenen Erfolges willen die nächste Bewegung des Opfers oder Gegners antizipieren müssen.³¹ Doch diese reduzierte Deutung deckt sich mit dem Textbestand der *Theory of Moral Sentiments* ebenso wenig wie Luhmanns Lesart. Smith geht es vielmehr um eine „satisfaction“ des „fellow-feeling“, das auf der „correspondence of sentiments between oneself and another“ gründet.³² Bei Smith selbst stößt man also auf einen Mitleidsbegriff, der weiterhin in den Bereich der Ethik fällt; festzuhalten ist jedoch, dass im Anschluss und in verzerrender Ausdeutung von Smiths Konzeption ein *anderer* Begriff der Sympathie profiliert wird, der aus dem Bereich der Ethik – auf andere Weise als Wagners „sympathetisierender“ Künstler – herausfällt. Man stößt hier auf das Sich-Hineinversetzen in den anderen im Rahmen strategischen, interessegeleiteten Handelns.

Dass ich hier auf diese zwei abweichenden Deutungen der Sympathie hinweise, ist kein begrifflicher Selbstzweck. Vielmehr lässt sich mit deren Hilfe der Status des Mitleids in Wagners Oper genauer bestimmen. Stellt man nämlich Brünnhildes Mitleid neben die geschilderten, mit ihm dem Anschein nach verwandten Haltungen, so zeigt sich, dass neben der Hinwendung zum Individuellen zwei andere Lebensformen ins Spiel kommen, zu denen zwei verschiedene Modelle gesellschaftlicher Ordnung gehören.

- Das eine Gegenmodell zum ethischen Mitleid führt in einen Prozess der Totalisierung, in dem sich alle Varianten des Lebens auf eine einigende Instanz zurückführen lassen. (Bei Wagner steht dafür der sympathetisierende Künstler.)

- Das andere Gegenmodell zum Mitleid führt in einen Prozess der Individualisierung, in dem freilich nicht die Bedürftigkeit und Zusammengehörigkeit der Individuen ans Licht tritt, sondern deren vorgängige Selbständigkeit, mit der sie ihre Interessen vertreten und virtuell mit allen messen können. (Bei Luhmann und den sich zu Unrecht auf Smith berufenden Theoretikern steht dafür der Individualist, der eine Position durch Empathie oder Geld mit jeder beliebigen anderen vertauschen kann.)

³¹ Zu einer Luhmann nahestehenden Position innerhalb der ökonomischen Diskussion vgl. Binmore 1994, S. 288 (zur Empathie des „loan shark“); Binmore 1998, S. 12 (zur Empathie des „gunfighter“).

³² Zur Rehabilitierung von Smiths „sympathy“ im Unterschied zu „empathy“ vgl. Fontaine 1997; Sugden 2002, bes. S. 69ff., S. 74.

Angesichts dieser spannungsvollen Konstellation erhält die Verteidigung des Mitleids, die in der *Walküre* auftritt und von Eisenstein besonders betont wird, zusätzliche Bedeutung – und zwar insbesondere deshalb, weil die zwei Gegenspieler des Mitleids, die ich gerade genannt habe, in der *Walküre* gleichfalls ihren Auftritt haben und direkt eingreifen. Ja, man kann sogar sagen, dass diese Gegenspieler sogar im Vordergrund des auszutragenden Konflikts stehen, denn in der Oper geht es letztlich gar nicht so sehr um das Mitleid, sondern um die Konfrontation zwischen einer Gesellschaft, die von den Eigeninteressen konkurrierender Individuen bestimmt ist (also der Gesellschaft nach dem Bilde Alberichs), und einer Gesellschaft, die zur Einheit finden soll (also der Gesellschaft als Gesamtkunstwerk). Zu diesem Konflikt, dessen zwei Seiten sich den zwei begrifflichen Nebenbuhlern des Mitleids zuordnen lassen, liegt das Mitleid merkwürdig quer, und eben dies macht seine Brisanz aus. Das Mitleid steht *neben* dem Willen zur Ganzheit, macht *mit* ihm das positive Gegenbild des von Wagner kritisierten Individualismus aus und tritt doch auch *gegen* den totalisierenden Ausgriff an, der in Wagners sympathischem Künstlertums impliziert ist. Die Differenzierung des Mitleids-Begriff lässt sich geradewegs auf das in der *Walküre* bestehende Spannungsfeld zurückbeziehen. Auch Eisenstein konzentriert sich in seinem Umgang mit der Oper auf eben dieses Spannungsfeld.

Dieser Befund muss nun aber nicht geradewegs in den Einwand umgesetzt werden, dass sich bei Wagner und Eisenstein eine plumpe Unschlüssigkeit ergäbe, in der etwa die Totalität des Gesamtkunstwerk und die Individualität des Mitleids auseinanderklaffen. Vielmehr trägt diese Spannung – meiner These zufolge – zur Plausibilität und Faszination bei, die Wagners und auch Eisensteins Werken eigen ist. Wagners Oper, Eisensteins Inszenierung sowie auch seine Filme zeugen von den Mühen der Vermittlung zwischen Individuellem und Allgemeinem, und es sind eben diese Mühen, von denen die Moderne gezeichnet ist. Die Spannungen, die sich bei Wagner und Eisenstein abzeichnen, folgen keineswegs einem simplen Muster; man würde einer unzulässige Vereinfachung betreiben, wenn man etwa die Totalität nur der musikalischen Form zuschläge und die Individualität der inhaltlichen Bestimmung des sozialen Rahmens. Die Ambivalenz kommt vielmehr innerhalb beider Bereiche zum Ausdruck – sowohl bei Wagner wie bei Eisenstein.

Das Gesamtkunstwerk wird nicht nur im Zuge einer abstrakten, äußerlichen Gegenstellung mit der Botschaft individueller Humanität kontrastiert. Auch wenn ich bislang vor allem den Hang zum Gesamtkunstwerk bei Wagner und Eisenstein herausgestellt habe, birgt die

von ihnen entworfene Totalität doch in sich selbst schon den Umschlag zum Individuellen und bezieht aus dieser inneren Spannung ihre ästhetische Qualität.

Theodor W. Adorno³³ hat in seinem *Versuch über Wagner* darauf hingewiesen, dass das Gesamtkunstwerk unter einem systematischen Defizit leide, weil die in ihm geschaffene Totalität auf die ästhetische Sphäre beschränkt bleiben müsse. Statt integrativ zu wirken, verharrt das Kunstwerk demnach in einer Gegenstellung zum Bestehenden: Integration geht mit Ausschluss einher. Damit wird die Totalität dementiert, auf die es das „Gesamt“-Kunstwerk doch abgesehen haben muss. Adornos Hinweis auf diese hausgemachte Krise ist zu folgen – mit einem Vorbehalt, für den man sich auf Nietzsche berufen darf: dass Wagner von ihr nämlich nicht ‚kalt erwischt‘ wird. Die Totalität wird von Wagner nicht gewaltsam ertrotzt, sondern *auch schon unterlaufen*. Die *Walküre* erschöpft sich weder in Brünnhildes individueller Mitleidsgeste noch in der großen Geste des Gesamtkunstwerks. Wenn Nietzsche das Große Ganze bei Wagners Musik beiseite lässt und sich den Miniaturen in dessen Werken zuwendet (s.o.), dann liegt darin eine Polemik gegen das Gesamtkunstwerk; sie kann aber nur deshalb ins Ziel kommen, weil Wagners Musik diese Auflösung selbst *begünstigt*. Darin eben liegt ihre *Mitwirkung* an der Wendung gegen Totalität. So hat Ernst Bloch unterschieden zwischen Wagners Musik „ohne Komma“, seiner „unendlichen Melodie“ einerseits und „der davon völlig verschiedenen, und allerdings sachlich bedenklichen Verschmelzung des Gesamtkunstwerks“ andererseits (Bloch 1923/1973, S. 99f.). Klaus Zehelein hat in seinen Überlegungen „Zum Stuttgarter Ring 1999/2000“ bemerkt, dass „Wagners Arbeit am *Ring* (...) von der Obsession des Denkens des wahren geschlossenen Ganzen ebenso wie von der Erfahrung“ zeugt, „daß aus den Stücken nie ein Ganzes, Geschlossenes geschaffen wird“ (Zehelein 1997/2001, S. 274). Blickt man über die Ästhetik hinaus, dann heißt dies, dass die individuelle Humanität Brünnhildes als politische Geste nicht einfach aus dem ästhetischen Rahmen fällt, sondern von ihm indirekt mitgetragen wird.

Eine ästhetisch-politische Verschränkung verwandter Art findet sich auch bei Eisenstein. Seine Ästhetik richtet sich offensiv gegen die Fixierung auf individuelle Figuren, gegen die Heraustrennung Einzel-

³³ Vgl. Adorno 1952/1974, S. 95ff. Ein ähnliches Motiv findet sich in der These David J. Levins, dass Wagners Totalität sich erst negativ durch das, was von ihr ausgeschlossen wird, etablieren kann; das Ausgeschlossene ist nach Levin das Judentum; vgl. Levin 1998, S. 94.

ner aus der sozialen Wirklichkeit, und doch ist sein Kino kein Konstrukt schierer Allgemeinheit. Das filmische Gesamtkunstwerk legt sich selbst ästhetische Momente in den Weg, die der Individualität zugeordnet sind. Der Verzicht auf narrative Einbindung, die Verwendung von *close-ups*, mit denen die Motive an Intensität, auch an Brutalität gewinnen – all dies trägt bei Eisenstein zur Darstellung körperlicher Präsenz bei, *die an das Individuelle gebunden ist*. Er mag es zwar darauf anlegen, dem gezeigten Individuellen durch den filmischen Kontext – vor allem mittels „intellektueller Montage“ – eine allgemeine Bedeutung zu geben³⁴, also z.B. den Schmerz einer Erschossenen in einen semantischen Kontext zu stellen. Ungeachtet dessen hält Eisenstein die „Bewahrung des emotionalen Effekts“ für „verbindlich“ (Eisenstein 1975, S. 310 [„Notate zu einer Verfilmung des Marxschen ‚Kapital‘“]). Das Bild des Schmerzes, das Eisenstein zu verdanken ist, bleibt stärker als die Absicht, ihn ins Allgemeine einzubinden. Auch hier ist das Individuelle sperrig und widersetzlich – und zwar gerade durch Eisensteins Umgang mit ihm.

Zusammengefasst gesagt: Eisenstein meint Wagner eine *politische* Botschaft entnehmen zu können, die in mitleidender Humanität besteht. Der Inhalt dieser Botschaft, die Verpflichtung aufs Individuelle, wird konterkariert durch Wagners Konstruktion des *Rings des Nibelungen*, und auch Eisenstein geht mit seiner eigenen revolutionären Agenda über das bloße Mitleiden hinaus. Wagners und Eisensteins Gesamtkunstwerk repräsentiert einen *ästhetischen* Einspruch gegen jene Zuwendung zum Individuellen. Freilich wird diese Zuwendung nicht gewaltsam ausgeschlossen, ihr wird vielmehr in bestimmten Facetten ihrer Werke auch ästhetisch entsprochen. Die überindividuellen Konstellationen enthalten Einsprengsel, die den Individuen zu Diensten sind.

Nun könnte man einwenden, dass solche indirekten Gesten schwach und unentschlossen wirken im Vergleich zu einer direkten Apologie des Individuellen, die man stattdessen favorisieren könnte.³⁵

³⁴ Vgl. Eisenstein 1960, S. 329 („Montage 1938“): „Die Gegenüberstellung besonderer Details in einem bestimmten Montageaufbau läßt in unserer Wahrnehmung jenes *Allgemeine* entstehen, das wiederum alle einzelnen Teile erzeugt hat und sie zu einem *Ganzen* verbindet“.

³⁵ Einen kuriosen Beleg dafür, dass mit einer solchen Apologie des Individuums noch nicht viel erreicht ist, bieten die Forderungen, die Sergei S. Dinamov, Stalins Verbindungsoffizier für Kinoangelegenheiten, bei der dramatischen „Allunionskonferenz“ der Filmschaffenden im Januar 1935 aufgestellt hat. In direkter Polemik gegen Eisenstein sagt Dinamov: „Das Kino muss ‚optimistisch‘ sein. (...) Es muss mehr Helden geben. (...) Das Individuum muss die Masse als Helden ersetzen“ (zit. nach Bergan 1999, S. 270).

Doch hätte das Individuum mit einer solchen Apologie schon gewonnen? Ihm kann doch nicht mit der bloßen Ablösung *vom* Allgemeinen gedient sein, sondern nur mit einer plausiblen Lösung für das Verhältnis *zum* Allgemeinen, auf das es um seiner eigenen Definition willen angewiesen bleibt. Wer sich mit einem schieren Plädoyer für das Individuum begnügt, befreit dieses nicht von sozialen Voraussetzungen, auf die es doch durchgängig angewiesen bleibt, sondern *verhehlt* diese Voraussetzungen nur und erschwert damit die Analyse von deren Wirkungen. Eben von diesen verborgenen Seiten der Individualisierung handeln Foucaults Überlegungen zur Gouvernamentalität und zum Liberalismus (vgl. Thomä 2003, S. 220ff.), und schon Foucaults Leitfigur, Friedrich Nietzsche, hat missbilligend bemerkt, dass

ein gewisser kecker Glaube (...) in den Vordergrund tritt, (...) jener Amerikaner-Glaube von heute, der immer mehr auch Europäer-Glaube werden will: wo der Einzelne überzeugt ist, ungefähr Alles zu können, ungefähr *jeder Rolle gewachsen* zu sein, wo Jeder mit sich versucht, improvisirt, neu versucht, mit Lust versucht, wo alle Natur aufhört und Kunst wird“ (Nietzsche 1980, III, 595 [„Fröhliche Wissenschaft“, § 356]).

Es ist eben dieser „kecke Glaube“, von dem sich Wagner wie Eisenstein abgrenzen, und damit treiben sie einen Keil zwischen das von ihnen geschätzte „Mitleid“ und die strategisch eingesetzte „Empathie“, die sich als Nebenbuhler oder gar als Ersatzfigur dieses Mitleids in Szene setzen will (s.o.). Die dieser „Empathie“ zugrundeliegende Theorie des Individualismus wird im *Ring* selbst als Welt des Geldes angegriffen.

Wagner und Eisenstein schneiden den vermeintlichen Ausweg ab, wonach man sich auf die Seite des einzelnen Individuums schlagen könnte. Ihr Vorbehalt gründet in der von ihnen geteilten Kritik des bürgerlichen Individualismus, den sie in die Nähe des Egoismus rücken. Diese Kritik steht auch im Hintergrund ihrer Bemühungen um eine Ästhetik, die dem Individualismus *nicht* huldigt. Es scheint mir zu plump, darin nur eine kollektivistische Verirrung – zugunsten des Volkes bei Wagner oder der Arbeiterklasse bei Eisenstein – zu sehen. Man mag sich mit beiden darüber streiten, wie die verschiedenen überindividuellen Instanzen, die bei ihnen auftreten, zu beurteilen sind und welcher Platz dem Individuum genau zugewiesen wird. Doch aus der Tatsache, dass sie sich ihnen zuwenden, kann man Wagner und Eisenstein keinen Strick drehen. Wenn die historische Situation von allgemeinen sozialen, politischen, ökonomischen Entwicklungen geprägt ist, bleibt jede pauschale Verteidigung des Individuums witzlos, die jene Entwicklungen ignoriert und so tut, als

könnte man das Individuum sich selbst überlassen und würde ihm eben damit den größten Dienst erweisen. Das vermeintliche Kompliment an das Individuum, dem jeweils in Abhängigkeit von der zum Einsatz kommenden Theorie *choice-making*, Selbstverwirklichung oder Autonomie zugetraut und zugebilligt werden, ist vergiftet, denn weder sind damit jene überindividuellen Instanzen außer Kraft gesetzt, noch vermag das Individuum aus sich selbst heraus die Lebensentwürfe auszuführen, die ihm von den verschiedenen Verfechtern der Individualisierung vorgezeichnet werden (vgl. Thomä 2002). Dass Wagner und Eisenstein gegen einen naiven Individualismus Einspruch eingelegt haben, hat nicht verhindern können, dass er seitdem in Politik und Philosophie immer weiter auf dem Vormarsch gewesen ist. Insofern kann der Blick auf Wagners und Eisensteins *Walküre* zur Erinnerung an eine Zukunft dienen, die sich gegen die Gegenwart sperrt.

Im Jahre 1918 fragte Alexander Block in einem wenige Seiten umfassenden Text, der das Verhältnis der jungen russischen Revolution zu Wagner zu umreißen suchte (Block 1918/1978, S. 234): „Warum mißlang es, ihn zu vernichten, zu verflachen, ihn sich anzupassen und wie ein verstimmtes, nicht mehr brauchbares Instrument im Archiv der Geschichte abzustellen?“ Und Block antwortete: „Weil Wagner das rettende Gift der schöpferischen Widersprüche in sich trug“.

Literatur:

- Adorno, Theodor W.: Versuch über Wagner. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1974.
- Albrecht, Gerd (Hg.): Der Film im Dritten Reich. Karlsruhe 1979.
- Auerbach, Erich: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. 2. Aufl. Bern, München 1977.
- Bartlett, Rosamund: The Embodiment of Myth: Eizenshtein's Production of Die Walküre. In: The Slavonic and East European Review 70 (1992). S. 53-76.
- Baudelaire, Charles: Richard Wagner et Tannhäuser à Paris (1861) In: Ders.: Œuvres complètes II. Hg. von Claude Pichois. Paris 1976. S. 779-815.
- Baudelaire, Charles: Richard Wagner und der „Tannhäuser“ in Paris (1861). In: Ders.: Sämtliche Werke und Briefe. Hg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois. Bd. 7. München, Wien 1992. S. 89-133.
- Bergan, Ronald: Eisenstein. A Life in Conflict. Woodstock 1999.
- Bermbach, Udo: Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie. Frankfurt a. M. 1994.
- Binmore, Ken: Game Theory and the Social Contract. Bd. 1. Cambridge (Mass.) 1994.

- Binmore, Ken: *Game Theory and the Social Contract*. Bd. 2. Cambridge (Mass.) 1998 .
- Bloch, Ernst: *Geist der Utopie* (1923). Frankfurt a. M. 1973.
- Bloch, Ernst: *Erbschaft dieser Zeit* (1935). Frankfurt a. M. 1935.
- Bloch, Ernst: *Paradoxa und Pastorale bei Wagner*. In: Ders.: *Verfremdungen*. Bd. I. Frankfurt a. M. 1962.
- Block, Alexander: *Kunst und Revolution*. Im Hinblick auf das Werk Richard Wagners (1918). In: Ders.: *Ausgewählte Werke 2: Stücke, Essays, Reden*. Hg. von Fritz Mierau. München 1978. S. 230-235.
- Blumenberg, Hans (1964): *Sokrates und das „Objet Ambigu“*. Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes. In: *Epimeteia. Die Sorge der Philosophie um den Menschen*. Hg. von Franz Wiedmann. München 1964. S. 285-323.
- Bulgakowa, Oksana: *Sergej Eisenstein. Eine Biographie*. Berlin 1997.
- Bulgakowa, Oksana : *Eisenstein, Fritz Lang und der Körper der Masse*. In: *Eisenstein und Deutschland*. Hg. von der Akademie der Künste. Berlin. S. 143-156.
- Burzawa, Ewa: *Die Walküre von Sergej Eisenstein: Versuch der Rekonstruktion*. In: *Richard Wagner und sein Mittelalter*. Hg. von Ulrich und Ursula Müller. Anif / Salzburg 1989. S. 299-313.
- Curtius, Ernst Robert: *Kritische Essays zur europäischen Literatur* (1950). 3. Aufl. Basel 1963.
- Eisenstein, Sergej M.: *The Film Sense*. New York 1942..
- Eisenstein, Sergej M.: *Film Form. Essays in Film Theory*. New York 1949.
- Eisenstein, Sergej M.: *Ausgewählte Aufsätze*. Berlin 1960.
- Eisenstein, Sergej M.: *The Scenario of „Sutter’s Gold“*. In: Ivor Montagu: *Eisenstein in Hollywood*. New York 1967. S. 149-206.
- Eisenstein, Sergej M.: *Schriften 2*. Hg. von Hans Joachim Schlegel. München 1973.
- Eisenstein, Sergej M.: *Schriften 3*. Hg. von Hans Joachim Schlegel. München 1975.
- Eisenstein, Sergej M.: *Die Inkarnation des Mythos*. In: Ders.: *Über Kunst und Künstler*. München 1977. S. 67-111.
- Eisenstein, Sergej M.: *Schriften 4*. Hg. von Hans Joachim Schlegel, München 1984.
- Ejzenstein, Sergej M. (1984b): *La messinscena della Valchiria*. Hg. von Pietro M. De Santi. Fiesole 1984.
- Eisenstein, Sergej M.: *Yo. Ich selbst. Memoiren. Ergänzte Neuaufl.* Berlin 1998.
- Eisenstein, Sergej M.: *Die Walküre. Regienotizen*. In: *Eisenstein und Deutschland*. Hg. von der Akademie der Künste. Berlin 1998. S. 55-64.
- Feuerbach, Ludwig: *Gesammelte Werke*. Bd. 9. Hg. von Werner Schuffenhauer. Berlin 1970.
- Fontaine, Philipp: *Identification and Economic Behavior. Sympathy and Empathy in Historical Perspective*. In: *Economics and Philosophy* 13 (1997). S. 261-280.

- Frank, Manfred (1988): *Gott im Exil. Vorlesungen über die Neue Mythologie*. Frankfurt a. M. 1988.
- Hamacher, Werner: *Disgregation des Willens. Nietzsche über Individuum und Individualität*. In: Ders.: *Entferntes Verstehen*. Frankfurt a. M. 1998. S. 113-150.
- Kracauer, Siegfried: *Von Caligari bis Hitler. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Films*. Reinbek 1958.
- Levin, David J.: *Richard Wagner, Fritz Lang, and the Nibelungen. The Dramaturgy of Disavowal*. Princeton 1998.
- Leyda, Jay und Zina Voynow (Hg.): *Eisenstein at Work*. New York 1982.
- Luhmann, Niklas: *Die Wirtschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 1988.
- Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Hg. von Giorgio Colli und Massimo Montinari. München, Berlin, New York 1980.
- Nussbaum, Martha C.: *Beatrices Dante: Wie liebt man das Individuum?* In: *Analytische Philosophie der Liebe*. Hg. von Dieter Thomä. Paderborn 2. Aufl. 2000. S. 45-64.
- Perez, Gilberto: *The Material Ghost. Films and Their Medium*. Baltimore, London 1998.
- Pothast, Ulrich: *Die eigentlich metaphysische Tätigkeit. Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett*. Frankfurt a. M. 1982.
- Schafgans, Boris: „If ever the whole ‚Ring‘ should be produced.“ *Eisensteins Walküre: eine deutsch-sowjetische Beziehung*. In: *Eisenstein und Deutschland*. Hg. von der Akademie der Künste. Berlin 1998. 171-196.
- Schmidt, Alfred: *Emanzipatorische Sinnlichkeit. Ludwig Feuerbachs anthropologischer Materialismus*. München 1973.
- Schopenhauer, Arthur: *Der handschriftliche Nachlaß in fünf Bänden*. Hg. von Arthur Hübscher. München 1985.
- Schopenhauer, Arthur: *Sämtliche Werke*. Hg. von Wolfgang v. Löhneysen. Frankfurt a. M. 1986.
- Seton, Marie: *Sergei M. Eisenstein. A Biography*. New York 1960.
- Smith, Adam: *Theorie der ethischen Gefühle (1759)*. Hg. von Walther Eckstein. Hamburg 1994..
- Städtische Kunsthalle Düsseldorf (Hg.): *Beispiel Eisenstein. Zeichnungen, Theater, Film*. Düsseldorf 1983.
- Sugden, Robert: *Beyond Sympathy and Empathy: Adam Smith's Concept of Fellow-Feeling*. In: *Economics and Philosophy* 18 (2002).S. 63-87.
- Thomä, Dieter: *Der bewegliche Mensch. Moderne Identität aus philosophischer Sicht*. In: *Forum der Psychoanalyse* 18 (2002). S. 201-223.
- Thomä, Dieter: *Vom Glück in der Moderne*, Frankfurt a. M. 2003.
- Thomä, Dieter (2004a): *Der ausgelassene Name. Anmerkungen zur Robert Antelme, Richard Wagner und Bernardo Bertolucci*. In: *Auslassungen*. Hg. von Natascha Adamowsky u. Peter Matussek, Würzburg: Königshausen & Neumann, 231-241 (in Vorb.).
- Thomä, Dieter (2004b): *Richard Wagner und Sergej Eisenstein. Ein ästhetisch-politisches Paar für die ‚Walküre‘*, in: *Paare und Paarungen*, hg. von Ulrich Müller u. Margarete Springeth, Stuttgart: Haupt (im Erscheinen).

- Vlastos, Gregory: Das Individuum als Gegenstand der Liebe bei Platon. In: Analytische Philosophie der Liebe. Hg. von Dieter Thomä. 2. Aufl. Paderborn 2000. S. 17-44.
- Wagner, Richard: Gesammelte Schriften und Dichtungen. Leipzig 1871 ff.
- Wagner, Richard: Sämtliche Briefe. Bd. IV. Hg. von Gertrud Strobel und Werner Wolf. Leipzig 1979
- Wagner, Richard: Sämtliche Briefe. Bd. VI. Hg. von Hans-Joachim Bauer und Johannes Forner. Leipzig 1986.
- Wagner, Richard: Sämtliche Briefe. Bd. VII. Hg. von Hans-Joachim Bauer und Johannes Forner. Leipzig 1988.
- Warshow, Robert: The Immediate Experience. Movies, Comics, Theatre, and Other Aspects of Popular Culture. New York 1962 und 1964.
- Wellbery, David E.: Schopenhauers Bedeutung für die moderne Literatur. München 1998.
- Zehelein, K.: Zum Stuttgarter Ring 1999/2000. In: Narben des Gesamtkunstwerks.
- Wagners Ring des Nibelungen. Hg. von Richard Klein. 2. Aufl. München 2001. S. 273-276.
- Žižek, S.: „Tanz der lebenden Toten. Bayreuth ist vitaler als all seine Kritiker und Wagner in Wahrheit kein Antisemit. In: Die Zeit, 7.8.2003. S. 30.

Maximilian Bergengruen (Basel)

Signatur, Hieroglyphe, Wechselrepräsentation Zur Metaphysik der Schrift in Novalis' *Lehrlingen*

I. Einleitung: Lehrlinge in der Kunst der Naturschrift

Mannichfache Wege gehen die Menschen. Wer sie verfolgt und vergleicht, wird wunderliche Figuren entstehen sehn; Figuren, die zu jener großen Chiffrenschrift zu gehören scheinen, die man überall, auf Flügeln, Eierschalen, in Wolken, im Schnee, in Krystallen und in Steinbildungen, auf gefrierenden Wassern, im Innern und Äußern der Gebirge, der Pflanzen, der Thiere, der Menschen, in den Lichtern des Himmels, auf berührten und gestrichenen Scheiben von Pech und Glas, in den Feilspänen um den Magnet her, und sonderbaren Conjunctionen des Zufalls, erblickt. In ihnen ahndet man den Schlüssel dieser Wunderschrift, die Sprachlehre derselben; allein die Andung will sich selbst in keine feste Formen fügen, und scheint kein höherer Schlüssel werden zu wollen.¹

Wer die Geschichte der Menschheit oder eines Menschen nachzeichnen will, muss eine Bilderschrift beherrschen – und zwar zu lesen und zu schreiben. Die Figuren dieser Schrift entstehen quasi von selbst, wenn man den Menschen auf ihrem Lebensweg nachfährt. Um die so produzierte Schrift jedoch zu verstehen, bedarf es einer Kenntnis aller anderen möglichen Charaktere – und zwar nicht nur aus dem Bereich der Menschheit, sondern der ganzen Natur.

Die Form der bildlichen Buchstaben, ihre Zusammensetzungen zu Worten und syntaktischen Einheiten und schließlich ihre semantische Dimension lassen sich nicht nach positiv formulierbaren Regeln beschreiben – man kann sie nur empirisch einüben und „ahnen“. Der Lehrer unterrichtet die Lehrlinge zu Sais in der selbst mühsam erlernten Kunst, „Steine, Blumen, Käfer [...] auf mannichfache Weise [...] in Reihen“² zu legen und die dazugehörige „Sprachlehre“³ zu erlernen. Gleichzeitig bedarf es einer nicht-empirischen Komponente, nämlich

¹ Novalis: *Lehrlinge*, HKA I, 79.

² Novalis: *Lehrlinge*, HKA I, 80.

³ Novalis: *Lehrlinge*, HKA I, 79.

des Rückgangs in das „Gemüth“, dem es ruhig zu „lausch[en]“ gilt.⁴ Durch dieses Wechselspiel von außen und innen erhält man einen „Schlüssel“ zu Natur und Menschheit.

So beginnen die *Lehrlinge zu Sais* – Novalis' Romanprojekt über Natur und Naturerkenntnis. Die These, die ich in diesem Aufsatz entfalten möchte, besagt, dass sich die hier skizzierte Gedankenfigur einer Naturschrift aus drei Elementen zusammensetzt: Novalis verbindet zwei historische Modelle, die aus verwandten (aber nicht identischen) Traditionen stammen, mit einer aktuellen Debatte in der Naturphilosophie und -wissenschaft. Die Rede ist von der Signaturenlehre der Frühen Neuzeit⁵, der Hieroglyphen-Diskussion des 18. Jahrhunderts und der Organismus-Debatte um 1800. Ich werde dabei so vorgehen, dass ich zuerst diese drei Größen isoliere und in einem zweiten Schritt ihre Synergie-Effekte vorführe.

II. Die Signaturenlehre der Frühen Neuzeit

Paracelsus' System der Signaturen ist lückenlos: Alle verborgenen Kräfte und Tugenden der Natur werden an der sichtbaren Oberfläche gezeichnet, alles Sichtbare ist immer ein Zeichen innerer, verborgener Tugend oder Kraft: „Nichts ist, das die natur nicht gezeichnet hab, durch welche zeichen man kan erkennen, was im selbigen, was gezeichnet ist“.⁶

Zeichnerin ist die siderische Natur, das Gestirn. Es ist „der himel“, der als mittleres Glied innerhalb eines dreistufigen Emanationsprozesses (zwischen Gott und dem elementischen Bereich) auf die irdische Natur und den Menschen „wirket“ und eine „signatur“⁷ imprimiert. Die siderische Natur verweist durch diese Signatur auf sich selbst wie ein „maler“ mit seinem „signatum“.⁸ Die Form des Gegenstands zeigt mittels Ähnlichkeit die verborgenen siderischen Kräfte, die vires und virtutes, in diesem Gegenstand an. Jedes „kraut“ (genauso wie der „mensch“) wird „in dieselbig form geführt, die auch seiner

⁴ Novalis: *Lehrlinge*, HKA I, 80.

⁵ Es erstaunt ein wenig, wenn eine neuere Arbeit über den magischen Idealismus wie Roder 1997 keine Rekurse auf die natürliche Magie der Frühen Neuzeit verzeichnet. Schließlich handelt es sich hierbei um die Wissensformation, die Novalis (neben organologischen und transzendentalphilosophischen Modellen) als Basis des magischen Idealismus dient.

⁶ Paracelsus: *Astronomia magna*, SW I.12, 91.

⁷ Paracelsus: *Paragranum*, SW I.8, 163f.

⁸ Paracelsus: *Astronomia magna*, SW I.12, 93.

natur gleich sieht“.⁹ Heuristisch interessante Signata sind Pflanzen, Steine, Sternbilder – und der Mensch selbst mit seinen Körperformen, seiner Sprache und seiner Gestik.

Es ist in diesem Zusammenhang wichtig, darauf hinzuweisen, dass die Signaturenlehre bei Paracelsus nicht ohne sein Konzept der Natur als Offenbarung¹⁰ verstanden werden kann:

dan nichts ist, das verborgen bleibe und nit geoffenbaret, es muß alles herfür, geschöpf, natur, geist, böß und guts, außen und innen, und all künst und alle doctrinen, ler und was beschaffen ist.¹¹

Die Signaturen sind der visuelle Teil des Offenbarungsprozesses der Natur, innerhalb dessen alle verborgenen Kräfte und Tugenden, Weisheiten und Techniken offensichtlich und verstehbar werden. Der Prozess ist auf das jüngste Gericht („der jüngst tag“)¹² ausgerichtet und wird durch eine Delegation Gottes an die Natur gesteuert („von seiner hant in die natur verordnet“).¹³ Doch auch die Menschen stehen in göttlichen Diensten. Sie „werden geborn in das natürlich liecht, dasselbig zu volstrecken“.¹⁴ Die Leistung, die der Mensch bzw. der magische Wissenschaftler zu erbringen hat, liegt in der Offenlegung der verborgenen vires und virtutes der Natur. Es ist, so Paracelsus im *Paragranum*, der „alchemist“, der „herfür treibt, was in der natur ist“.¹⁵

Naturwissenschaft wird bei Paracelsus also als aktive Teilhabe am Offenbarungsprozess verstanden. Die Aufgabe des Menschen besteht darin, den Spuren, die die Signaturen darstellen, nachzugehen und die *qualitates occultae*, die verborgenen Kräfte der Natur, aufzudecken:

got will nicht, das seine mysteria sichtbar seien, aber das sie sichtbar und erkantlich werden durch die werk, das ist, durch die werk des menschen.¹⁶

Der Mensch arbeitet jedoch nicht nur Gottes Plänen zu, sondern zugleich auf eigene Rechnung: Die Signaturen zeigen dem Menschen,

⁹ Ebd., 92. Zur *scientia* der Signaturenlehre und ihrer praktischen Dimension, vgl. Schipperges 1976, 77ff. Vgl. hierzu auch Ohly 1999, 52ff., und Pagel ²1982, 56ff.

¹⁰ Vgl. zu den theologischen Konzepten Paracelsus', Rudolph 1993. Das Verhältnis von Luthers Psalmenübersetzung und Paracelsus' exegetischen Schriften lotet Brecht 1995 aus. Die Rezeption der theologischen Schriften im paracelsischen Diskurs wird in Gilly 1994 ausgebreitet.

¹¹ Paracelsus: *Philosophia magna*, SW I.14, 131.

¹² Ebd., 150f.

¹³ Ebd., 45.

¹⁴ Paracelsus: *Astronomia magna*, SW I.12, 25.

¹⁵ Paracelsus: *Paragranum*, SW I.8, 191.

¹⁶ Paracelsus: *Astronomia magna*, SW I.12, 59

wenn auch verschlüsselt, an, wie er die Kräfte der Natur in sein eigenes Wissen überführen kann – und zwar in empirisches Wissen, in know-how.

Das Verhältnis von Natur und Mensch innerhalb der Offenbarungsdynamik ist dabei dialektisch zu denken. Das lässt sich schon an der Zeitkonzeption absehen, die Paracelsus seinem System unterlegt. Was die Natur betrifft, könnte man von einer kalkulierten Verlangsamung sprechen. Das „Herfürtreiben“ aller Kräfte und Schätze der Natur ist nicht als adhoc-Ereignis konzipiert: Was „offenbar“ werden soll, das darf „nit auf ein tag ausbrechen, sondern ein ander nach, für und für, ietzt in dem lant, dornach in eim andern“. ¹⁷ Der Mensch ist jedoch nicht an den Zeitplan der Natur gebunden, vielmehr antwortet er auf die natürliche Verlangsamung mit einer künstlichen Beschleunigung: „was die natur vermag in einem jar zu tun, das vermag sie“ – wird sie durch die Magie künstlich stimuliert – auch „in eim monat [...] zu vbringen“. ¹⁸

Dieser Gedanke wird innerhalb wie außerhalb des Paracelsischen Diskurses diskutiert. Giambattista della Porta betont z.B. in seiner *Natürlichen Magia*, dass es des Menschen Aufgabe sei, über die Signaturen die „verborgene wirkungen oder kräfte der naturen [zu] ergründen“ und „ans licht [zu] bringen“. Dabei sei es, so della Porta weiter, die Aufgabe der Magie, durch „*Compositionibus*“ der Simplicia, also durch Verbindung der einfachsten Wirkstoffe, die Abläufe der Natur „fertiger“ und „schneller“ zu machen. ¹⁹

In eine ähnliche Richtung gehen die Überlegungen von Oswald Croll. Mit Verweis auf den „einige[n] Paracelsus“ erläutert Croll die Arbeit des natürlichen Magiers so: „Durch die Combination oder Verhehlung / der vntern unnd obern / *astraliter*“ könne dieser seine Arbeit „in einer viel geschwindern Zeit“ verrichten, als es die Natur mit ihren eigenen Kräften vermöge. ²⁰ Auch bei Böhme obliegt die beschleunigte Offenbarung dem Menschen bzw. dem Alchemisten und „*Philosopho*“: „Nun ist der Mensch das werckzeug Gottes / mit dem er seine verborgenheit offenbahret“. Der Mensch „füget“ in seiner alchemistischen Arbeit die „*compacta* zusammen die zusammen gehören“ und kombiniert damit die Kräfte der Natur mit dem Ziel, die Offenbarung gegen ihre Verlangsamung voranzutreiben. ²¹

¹⁷ Paracelsus: *Philosophia magna*, SW I.14, 149.

¹⁸ Paracelsus: *Astronomia magna*, SW I.12, 85.

¹⁹ Alle Zitate: della Porta 1612, S. i 4.

²⁰ Croll 1623, 46. Zur Rezeption der paracelsischen Signaturenlehre bei Croll, vgl. Ohly 1999, 57, und Kühlmann 1992, 105ff.

²¹ Alle Zitate Böhme 1997, 693; 696.

Retardierung und Beschleunigung – Natur und Mensch stehen also in der Offenbarungsdynamik Gottes in einem Wechselverhältnis, das Francis Bacon, der nach eigenen Angaben mit seinem Modell einer induktiven, empirischen Wissenschaft nichts anderes als ein „high kind of natural magic“²² betreiben möchte, auf den Begriff der „collusor[es]“²³ gebracht hat.

Collusores sind Mitspieler; das Spiel heißt: gegenseitige Unterwerfung.²⁴ Die Natur bringt den Menschen dazu, ihre Vorgaben zu erfüllen, d.h. den signatorischen Hinweisen zu folgen und ihre verborgenen Kräfte aufzudecken. Im Gegenzug unterwirft der Mensch – und zwar im Befolgen ihrer Befehle – die Natur, indem er sie zu Leistungen und Geschwindigkeiten stimuliert, die sie selbst nicht hervorbringen könnte. Erst durch dieses Wechselspiel von Zwang und Überbietung entsteht die Dynamik, durch die die Offenbarung vollendet wird.

Das Herzstück des Projekts der Optimierung und Beschleunigung der Natur ist der Versuch, künstliche Signaturen anzufertigen, die nicht nur, wie die natürlichen, auf *eine* Kraft verweisen, sondern unendliche viele Kräfte binden können. Dieser Gedanke wird schon in Ficinos drittem *Buch über das Leben* formuliert. Er besagt, dass die künstliche Signatur all die siderischen Kräfte, die über den ganzen Kosmos, auf Steine, Tiere und Pflanzen, verteilt sind, bündeln und konzentrieren könne: „componere [...] et in unum conficere formam“.²⁵

Als paradigmatisch für diesen Vorgang kann die Herstellung eines konkaven Hohlspiegels²⁶ angesehen werden – ein Gegenstand, der die Strahlen der Sonne fokussiert und damit konzentriert. Genau das gleiche gilt für die übrigen siderischen Kräfte auch. Höchstes Ziel bei der Herstellung künstlicher Signaturen ist die universale Form („universam [...] formam“)²⁷, die die bisher bestehenden Formen samt dazugehörigen Kräften verbindet und kombiniert.

Dieser Gedanke liegt auch den späteren Theorien über künstliche Signaturen zu Grunde: Paracelsus diskutiert z.B. in der *Philosophia Magna*, wie man „charakter[e]“²⁸ mit „alle die kraft [...], so vom himmel in den kreutern sind“²⁹, aufladen und diese Kräfte kombinieren

²² Francis Bacon: *Sylva Sylvarum*. In: Works II, 378.

²³ Francis Bacon: *Instauratio Magna*. In: Bacon 1990, I, 32.

²⁴ Zur Geschichte und Theorie dieses Konzeptes vgl. Vf. 2004a.

²⁵ Ficino 1989, 306.

²⁶ Ficino 1989, 332.

²⁷ Ebd., 334.

²⁸ Paracelsus: *Philosophia magna*, SW I.14, 323.

²⁹ Ebd., 84.

könne. Neben den „charakteren“ interessiert sich Paracelsus jedoch genauso für die „bereitung der gamaheu“ und „bilder“. Auch hier geht es darum, diesen Gegenständen die „krefst zu geben“, die die Natur sonst nur einzeln verteilt.³⁰ Ähnliche Überlegungen finden sich bei Oswald Croll: Die Beschleunigung der Natur soll durch die „Charakter vnd Steinen / nemblich durch die *Gamaaea*“³¹ von statten gehen, heißt es in der *Basilica Chymica*.

Zu guter Letzt wird noch eine Variante der künstlichen Signatur im Diskurs verhandelt, die ohne visuelle Form auskommt: das magische (ausgesprochene) Wort. Diese Anverwandlung der neuplatonischen Logos-Theologie durch den Paracelsismus³² funktioniert nicht durch „Figuren“, ja nicht einmal, wie man erwarten könnte, durch die „Außsprechung / sondern“ allein „wegen der Kräfte oder Ampts von Gott oder der Natur zu solchen Namen oder Charakteren geordnet“.³³ Das mündlich gesprochene Wort ist innerhalb des emanativen Prozesses noch näher am Ursprung als die materialisierten und visualisierten signatorischen Formen – und nimmt dadurch eine Sonderstellung ein.

Schrift, Bilder, Objekte und das mündliche Wort – das sind also die vier medialen Möglichkeiten des Menschen, mit Hilfe universaler Formen die Natur zu beschleunigen und der Offenbarung entgegenzuführen.

III. Die Signatur des Organismus

Erst vor dem Hintergrund dieser Theorie-Tradition werden die *Lehrlinge zu Sais* lesbar.³⁴ Wenn der Lehrer in dem Romanfragment seine

³⁰ Ebd., 78.

³¹ Croll 1923, 46.

³² Vgl. zur Logos-Theologie im Allgemeinen und zum Gedanken der Emanation aus dem Wort Gottes bei Cusanus im Besonderen, Schmidt-Biggemann 1998, 77f.; 205ff. Zur Logos-Theologie im Paracelsischen Diskurs, vgl. Vf. 2005. Hannaway 1975, 47ff., macht nur das protestantisch adaptierte Johannes-Evangelium, nicht jedoch den Neuplatonismus in diesem Zusammenhang stark. Vgl. zu beidem Pagel 1962, 79ff.; ders. 1979, 67, der das Wort des Johannes-Evangelium mit der Urmaterie identifiziert. Korrigierende Zustimmung findet sich bei Goldammer 1971, 126; die genaueste Einordnung des Paracelsismus in die Logos-Theologie findet sich bei Klein 1992, 121-160.

³³ Croll 1623, 45.

³⁴ Eine Lesart, die nur auf die zeitgenössische Philosophie geht (und dort die Organismustheorie auch noch ausklammert), scheint mir für die *Lehrlinge* zu kurz zu greifen. So geschehen in Pfaff 1986, 98ff. In jüngster Zeit hat Gaier 2001 die Bedeutung der Signaturenlehre für die Romantik hervorgehoben, deren Theorie und Geschichte selbst jedoch nur gestreift.

Schüler die Gegenstände der Natur – von den „Steinbildungen“ bis zu den Umrissen der „Wolken“³⁵ – lesen lehrt, dann deshalb, weil über diese Signaturen, d.h. durch ihre Form und mittels Ähnlichkeit, Hinweise auf die Kräfte und Tugenden der Natur gegeben werden.

Zugleich integriert Novalis die oben skizzierte paracelsische Doppelkonzeption von Naturwissenschaft als rezeptives Verstehen und aktives Eingreifen (Optimieren und Beschleunigen)³⁶: Das „Dechiffrieren“ der „Buchstaben der Natur“ kann „den Beobachter in Stand setzen [...], Naturgedanken hervorzubringen und Naturcompositionen zu entwerfen“ – und weiter:

Der eigentliche Chiffrierer wird vielleicht dahin kommen, mehrere Naturkräfte zugleich zur Hervorbringung herrlicher und nützlicher Erscheinungen in Bewegung zu setzen, er wird auf der Natur, wie auf einem großen Instrument fantasiren können.³⁷

Die Signaturen der Natur zu lesen vermöge zu sein, heißt zugleich, sich der daran gebundenen Kräfte bedienen zu können. Genauer: Mit der Kenntnis der graphischen Formen und der Dynamik der Natur verfügt der Mensch auch über ihr geheimes Wissen – und kann dieses zum eigenen Nutzen anwenden und in der Anwendung optimieren. Er stellt selbst künstliche Signaturen oder „Charaktere“, bei Novalis: „Naturcompositionen“, her – und die technischen Folgen dieser „Erscheinungen“ sind nicht nur „herrlich []“, sondern auch „nützlich []“. Und da der Mensch als Wissenschaftler *collusor* der Natur ist, kann er seine Kenntnis aus der „Geschichte der Natur“ auch auf die „Welt“ der Menschen übertragen, ist doch diese für ihn nichts anderes als ein „höhere[r] Schauplatz der Naturgeschichte“.³⁸

Um einen Moment inne zu halten: Die *Lehrlinge* sind kein Roman, der lediglich eine frühneuzeitliche Wissenskonstellation schildert. Ganz im Gegenteil. In dem Text wird explizit auch die zeitgenössische philosophische und wissenschaftstheoretische Situation verhandelt. Der hier geschilderte Gedanke der „Wechselverbindung“ ist die Antwort auf ein aus der Sicht Novalis aktuelles Dilemma in der Epistemologie seiner Zeit.

Dieses Dilemma wird innerhalb der kontroversen Diskussionen der *Lehrlinge* angesprochen:

³⁵ Novalis: *Lehrlinge*, HKA I, 79.

³⁶ Vgl. zu diesem Doppel-Phänomen bei Hardenberg, Summerer 1974, 242ff., und Liedtke 2003, 258f. Liedtke rekonstruiert die Wurzeln dieser Konzeption ebenfalls in der Alchemie der Frühen Neuzeit (236ff.), streift jedoch Paracelsus und den paracelsischen Diskurs unverständlicherweise nur am Rande.

³⁷ Novalis: *Lehrlinge*, HKA I, 98f.

³⁸ Alle Zitate: Novalis: *Lehrlinge*, HKA I, 99.

Die Andern reden irre, sagt ein ernster Mann zu diesen. Erkennen sie in der Natur nicht den treuen Abdruck ihrer selbst? [...] Sie wissen nicht, daß ihre Natur ein Gedankenspiel, eine wüste Fantasie ihres Traumes ist. [...] Der wachende Mensch sieht ohne Schaudern diese Brut seiner regellosen Einbildungskraft.³⁹

Die Pathologisierung („reden irre“), das Traumargument („wüste Fantasie ihres Traums“) und der Vorwurf der „regellosen Einbildungskraft“ richten sich gegen die, die die „trübe Welt der sichtbaren Dinge“ nicht „mühsam [...] durchwandern“ wollen, sondern alles in der „reinere[n] Welt [...] in uns“⁴⁰ zu finden hoffen. Kaum chiffriert wiederholt hier Novalis Jacobis Vorwurf an Fichte aus dem so genannten Fichte-Brief: Fichte, der nur auf die Wahrheit und nicht auf das Wahre geht und „das Ding“ als nichts anderes als bestimmte „*Verhältnisse durch die Einbildungskraft zusammengefasst*“⁴¹ verstehen kann, gerät nach Jacobi auf theoretischem Wege in den „*Traum* []“ und wird – wiederum nur theoretisch – „*Wahn-sinnig*“.⁴²

Beide Argumente – die Annahme einer reinen Welt in uns und der Vorwurf à la Jacobi – besitzen gleiche Gültigkeit. Beide Stimmen scheinen „jede Recht zu haben“.⁴³ Es bedarf also einer anderen Position, die die Vorgabe des transzendentalen Idealismus und den Vorwurf des sensualistisch gestützten Realismus vereinen kann. Diese mögliche Synthese wird – wiederum nur provisorisch – von einem der Lehrlinge vorgetragen:

Die Außenwelt wird durchsichtig, und die Innenwelt mannichfaltig und bedeutungsvoll, und so befindet sich der Mensch in einem innig lebendigen Zustande zwischen zwey Welten [...]. Diese Associationen beider Welten [...] nennt man die Natur.⁴⁴

In diesem Zitat werden zwei unterschiedliche Gedanken, ein im engeren Sinne erkenntnistheoretischer und ein naturphilosophischer, kombiniert: der des *Wechselspiels* (in diesem Falle zwischen äußerer und innerer Welt) und der des Verständnisses der *Natur* als Organismus.

Der Gedanke vom *Wechselspiel* geht auf die Jenaer Fichte-Kritik zurück.⁴⁵ Novalis hatte in den *Fichte-Studien* in Rückgriff auf eine bestehende Diskussion in Jena eine Theorie entwickelt, die die Grund-

³⁹ Ebd., 90.

⁴⁰ Ebd., 89.

⁴¹ Fichte: Werke I, 443.

⁴² Friedrich Heinrich Jacobi: *Brief an Fichte*. In: Fichte: GA III.3, 240. Zur Argumentation Jacobis, vgl. Vf. 2001 und Vf. 2003a, 118-140.

⁴³ Novalis: Lehrlinge, HKA I, 91.

⁴⁴ Ebd., 97.

⁴⁵ Vgl. im Folgenden Frank 1997, 802ff.

satzphilosophie Fichtes verwarf. Die Philosophie dürfe, so schrieb er, ihren Anfang gerade nicht in einem obersten Grundsatz nehmen – sondern andersherum: Erst „durch das freywillige Entsagen des Absoluten“ entsteht die „unendliche freye Thätigkeit in uns – das Einzig mögliche Absolute“.⁴⁶ Das Absolute, das Ursein, ist dem Bewußtsein und der Darstellung nie zugänglich, aber durch einen (im Sinne Kants) regulativ zu verstehenden und immer wieder zu kontrollierenden Vorgriff unendlich annäherbar. Diese unendliche Annäherung ist ein Wechselprozess. Bei Schlegel heißt es: „In meinem System ist der letzte Grund wirklich ein *Wechselerweis*. In Fichte’s ein Postulat und ein unbedingter Satz“.⁴⁷ Ganz ähnlich bei Novalis. Auch seine Philosophie baut nicht auf einem obersten Grundsatz, sondern auf einem System von „Wechselsätze[n]“ auf.⁴⁸

Zweitens zum Begriff der *Natur*: Das „Naturesystem“, wie es etwas weiter in den *Lehrlingen* heißt, ist „ueberall“ und „ganz gegenwärtig“. Die „Naturkräfte“ oder der „Geist dieser Natur“ sind zugleich „thätig“. „Und so repräsentirt und verwandelt sie sich überall und un-aufhörlich, treibt Blätter, Blüten und Früchte zusammen, und ist mitten in der Zeit gegenwärtig“.⁴⁹

Die Annahme eines Naturesystems mit einer einheitlichen Kraft, die für die Geschlossenheit des Systems und deren immanente Reproduktion durch jedes ihrer Teile sorgt, findet sich – sozusagen als prosaische Version – bei Kant in der *Kritik der teleologischen Urteilskraft*: „In einem solchen Produkte der Natur wird ein jeder Teil so, wie er nur *durch* alle übrige da ist, auch als *um der andern* und des Ganzen *willen* existierend [...] gedacht“.⁵⁰

Die Organismus-Theorie hat sich aus einer Diskussion über organische Fortpflanzung entwickelt. In Rückgriff auf die Aristoteles-Auslegung Harveys versuchten in Deutschland die Wissenschaftler Wolff und Blumenbach, die Theorie der Epigenese, die besagt, „daß die Körper [erst] bey der Generation formirt werden“⁵¹, gegenüber der bisher geltenden Präformationslehre stark zu machen. Sowohl Wolff wie Blumenbach mussten zur Erklärung der Epigenese auf das Theorem einer *einheitlichen Kraft* der Natur zurückgreifen: die

⁴⁶ Novalis: FS Nr. 566; HKA II, 269f.

⁴⁷ Schlegel: KA I.8, 521 (Nr. 22).

⁴⁸ Novalis: FS Nr. 247, HKA II, 186.

⁴⁹ Novalis: *Lehrlinge*, HKA I, 102.

⁵⁰ Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft* A 288. Zur Adaption der Organismus-Theorie bei Novalis: vgl. Vf. 2003b (dort auch weitere Literatur zur Organismus-Theorie um 1800). Vgl. hierzu auch Bark 1999, 178-248.

⁵¹ Wolff 21764, 61.

„vis essentialis“⁵² oder den „Bildungstrieb“ bzw. „nisus formativus“.⁵³

Mit der Annahme einer solchen Kraft war die Grundlage für ein Erklärungsmodell der Natur geschaffen, das mit dem Begriff des *Organismus* belegt wurde. Die Natur wurde als sich selbst reproduzierend bestimmt, ihre Teile galten dementsprechend als aufeinander und aufs Ganze bezogen. Damit war die Vorstellung einer mechanischen Struktur der Natur und eines externen und personalen Gottes als ihres Lenkers überholt.

Diese zwei Gedanken also, organische Natur und Wechselprinzip, denkt Novalis zusammen:⁵⁴ Das Wechselspiel zwischen innen und außen, Natur und Ich, ist wiederum nichts anderes als Natur. Wir erfahren dieses organologische System – im Jargon der *Lehrlinge*: jene „wunderbare Gemeinschaft“⁵⁵ – bereits vollständig durch eine „Aufmerksamkeit“⁵⁶ auf uns als leib-seelische Gemeinschaftswesen. Haben wir diese Aufmerksamkeit, können wir dann nicht, so fragt sich einer der *Lehrlinge*, „die Natur der Naturen durch diese specielle Natur [das auf sich selbst aufmerksame Ich im Körper] wahrhaft begreifen lernen“?⁵⁷ Die systemimmanente Selbstreproduktion der Natur scheint nichts anderes zu sein als eine Aufmerksamkeit auf sich selbst – nur auf höherer System-Ebene.

Nimmt man die organologische Prämisse ernst, muss weiterhin gelten: Gibt es ein Wechselspiel innerhalb der speziellen menschlichen Natur, muss auch die große Natur – das System des Organismus – als Wechsel von Gegensätzen gedacht werden. Wie dieser Wechsel aussieht, wurde in einem oben referiertem Zitat schon angedeutet: „Und so repräsentirt und verwandelt sie sich überall und unaufhörlich“.⁵⁸ Die Natur als Selbstrepräsentation in Wechseln – dies ist ein Gedanke aus dem *Allgemeinen Brouillon*: Unter der Überschrift „Magie“ schreibt Novalis in Nr. 137: „Wechselrepräsentationslehre des Universums. Emanationslehre“.⁵⁹

⁵² Ebd., 136.

⁵³ Blumenbach 1781, 26; 13.

⁵⁴ Zu den chemischen und physikalischen Implikationen der Adaption des Organismus-Denkens bei Novalis, vgl. Mahoney 1980, 21-37, und neuerdings Liedtke 2003, 107-171. Liedtke rekonstruiert dort die chemischen Zwischenstationen auf dem, wie er das etwas vereinfachend nennt, „Weg von Fichte zu Schelling“ (107).

⁵⁵ Novalis: *Lehrlinge*, HKA I, 97.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Ebd., 102.

⁵⁹ Novalis: *Allgemeines Brouillon*, HKA III, 266.

Hier synkretisiert Novalis ein zweites Mal und setzt seine transzendente Organismustheorie und die Signaturenlehre in eine metaphorische Gleichsetzung. Das impliziert eine wechselseitige Annäherung der Theorie-Modelle. Für die Signaturenlehre bedeutet das eine Enthierarchisierung der Emanationen. Statt von einer Abstufung verschiedener Stadien (Gott / Sterne / Erde) geht Novalis von einer gleichberechtigten und nicht-linearen Repräsentation der Kräfte aus: „Jedes Symbol kann durch sein Symbolisiertes wieder Symbolisiert werden“.⁶⁰ Wird Emanation so verstanden, entfällt zugleich die dualistische Einteilung von innen und außen, Kraft und Form. Die Natur besteht nur noch aus Signaturen und Symbolen, deren Lektüre nicht in einem „Austreiben“ (Paracelsus) eines inwendigen Wissens oder einer inwendigen Kraft besteht, sondern in einer wechselseitigen Dechiffrierung der Symbole oder Signaturen auf der Oberfläche. Wissensrealisierung wird nicht länger als ein vertikaler (äußere Form / innere Kraft), sondern als ein horizontaler Vorgang betrachtet. Der paracelsische Gedanke der Dynamik des Offenbarungsprozesses der Natur und die Vorstellung, dass Signaturen zu realisierendes Wissen darstellen, bleiben dabei erhalten und werden durch die Theorie der Wechselrepräsentation lediglich radikalisiert: Nicht nur das Wissen der Signaturen, sondern auch deren Wissenserzeugung wird in die Offenbarungsdynamik verlegt.

Für den transzendentalen Organismus bedeutet die metaphorische Synopse mit der Signaturenlehre, dass die zwei Prinzipien des Organismus, die Repräsentation des Ganzen im Teil und das Zuarbeiten eines jeden Teils zur Reproduktion des Ganzen, eine lesbare Form bekommen: die der Signaturen. Der Organismus der Natur und seine Kräfte werden durch die Formen der Natur und ihre Verweiskraft sichtbar. An das Absolute der Naturkraft kann man sich unendlich annähern, wenn man die Lektüre der Natur bis ins Unendliche fortführt. Paracelsus' Zeitmaß – die Vollendung der Offenbarung am jüngsten Gericht – ist ausgesetzt und zu einer logischen und virtuellen Größe umgeschrieben.⁶¹

⁶⁰ Novalis: Allgemeines Brouillon Nr. 685, HKA III, 397.

⁶¹ Die Signaturen sind bei Novalis also nicht, wie das bei Mähl 1965, 362, zu lesen ist, Übergangsformen der Natur, die in einem goldenen Zeitalter wegfallen (das träfe vielmehr auf das paracelsische Verständnis der Signaturen in der Offenbarung zu), sondern Bestandteile einer nur logisch, nicht aber zeitlich zu verstehenden Dynamik.

IV. Signaturen als Hieroglyphen

Auf die Gefahr hin, alles noch ein wenig komplizierter zu machen: In der Naturschrift-Konzeption, die in den *Lehrlingen* entfaltet wird, findet sich noch ein drittes Theorie-Segment: die Theorie der Hieroglyphen, wie sie vor ihrer Entschlüsselung im 19. Jahrhundert – insbesondere im Kreis der Frühromantiker⁶² – diskutiert wurde. Ich möchte zeigen, dass die Hieroglyphen die Rolle eines tertium comparationis in der metaphorischen Gleichsetzung von Signaturenlehre und transzendentelem Organismus spielen.⁶³

Das Vokabular der *Lehrlinge* weist eindeutig in diese Richtung. Während die Signaturenlehre der Frühen Neuzeit lediglich von der Metapher des Buchs der Natur spricht, übertragen die *Lehrlinge* diese Metapher in den Bereich der Hieroglyphik. Gleich zu Beginn des Textes ist von „Figuren“ einer „Schrift“, „Chifferschrift“, „Wunderschrift“ oder sogar „heilige[n] Schrift“⁶⁴ die Rede. Etwas weiter unten finden wir die Formulierung vom „Dechiffriren“ der „Buchstaben der Natur“ und die vom „eigentliche[n] Chiffrierer“⁶⁵ dieser Buchstaben.

Damit sind genau die Begriffe gewählt, die William Warburton in seinem *Versuch über die Hieroglyphen der Ägypter* verwandt hat.⁶⁶ Auch er spricht von „Figuren“, wenn er die kleinsten Einheiten der Hieroglyphenschrift von den „Bilde[rn]“ der naiven Pictographie und von den „Charakteren“ der weiterentwickelten Ideographie unterscheiden möchte.⁶⁷

Und im zweiten Teil seiner Abhandlung diskutiert er, wie die Hieroglyphen Teile eines „politische[n]“ und „heilige[n] Alphabet[s]“, also einer Geheimschrift für die „verborgenen Lehren“, werden konnten – so „als jetzt mit unsern *Ziffern* geschieht“.⁶⁸ Figur, Chiffre

⁶² Zur Faszination der Hieroglyphen in der Neuzeit allgemein, vgl. A. Assmann 2003. Die Position der Hieroglyphik in der Romantik wird bei Hunfeld 2003 und insbesondere bei Keiner 2003, 111–118 (Novalis); 119–196 (Schlegel) ausgelotet (vgl. auch dies. 1996). Keiners Ausführungen zu Novalis betonen allerdings meiner Meinung nach die Abhängigkeit Novalis' von Fichte zu stark und berücksichtigen seine Teilhabe an der Jenaer Konstellation, wie sie in den Forschungen Franks (1997) herausgearbeitet wurde, sowie seine spätere Auseinandersetzung mit der Organismus-Theorie zu wenig.

⁶³ Auch Hunfeld 2003, 295, betont, dass die Hieroglyphik in der romantischen Diskussion die Position eines „Einfallstors“ verschiedener Diskurse einnehme.

⁶⁴ Novalis: *Lehrlinge*, HKA I, 79.

⁶⁵ Ebd., 98f.

⁶⁶ Vgl. zu Warburton, Keiner 2003, 92–97.

⁶⁷ Warburton 1980, 3; 9; 8.

⁶⁸ Ebd., 102: 104f.

(Ziffer), Schrift – damit sind für Novalis die wichtigsten Begriffe gefallen, um aus den Signaturen Hieroglyphen der Natur zu machen.

Die Ineinssetzung der zwei Verweisungssysteme hat ihre Gründe. Der erste liegt auf der Hand: Beide, Signaturen und Hieroglyphen, verweisen über ihre Form und mittels Ähnlichkeit auf ein nicht-präsenes Wissen. Darüber hinaus denkt Warburton – analog zu heutigen Ansätzen der Medientheorie⁶⁹ – die Schrift als Prozess und Dokument dieses Prozesses. Genauer gesagt: Sie markiert eine Entwicklung aus der Pictographie über Hieroglyphik und Ideographie zum Alphabet. Und diese Dynamik schreibt Warburton der „Natur“ und ihrer „Nothwendigkeit“ zu. Die Natur allein hat den „Schriften das Leben gegeben“.⁷⁰

Der Naturprozess der Schrift ist Warburton zu Folge als Optimierung, Ökonomisierung und Beschleunigung zu verstehen, wird doch in ihm permanent an der „Ausbesserung“⁷¹ einer stetigen „Unzulänglichkeit“⁷² und eines nicht zu beseitigenden „Mangel[s]“ gearbeitet.⁷³ Der Grund für den Mangel ist fehlendes Speicher-Potenzial. Dementsprechend bedurfte es eines Verfahrens, Wissen schneller und platzsparender archivieren und präsentieren zu können (die „Rollen der Bücher“ wurden „zu stark und dick“).⁷⁴ Man erinnere sich: Genau dieses Mittel der Konzentration von Wissen nahm auch die frühneuzeitliche Signaturenlehre in Anspruch, um die Natur zu ökonomisieren und zu beschleunigen. Auch in deren System war der Mensch col-lusor der Natur, um sie nach ihren eigenen Regeln über sich selbst hinauszuführen.

Es kommt noch ein drittes Moment der Übereinstimmung zwischen Hieroglyphen und Signaturen hinzu: Die Hieroglyphen verweisen – das besagt der Chiffrenbegriff – über ihre graphischen Elemente auf

⁶⁹ Vgl. Burckhardt 1999, 64-69; ders. 1998, 27-30. Burckhardt bezieht sich auf Kallir 2002. Kallir geht bei seiner Suche nach dem evolutionären „Mechanismus hinter den Buchstaben“ (6; 8) von einer „kollektiven Phantasie“ (22) aus, die im Laufe der Zeit immer mehr Formen, Merkmale, Hinweise und Bedeutungen in einem Zeichen kombiniert. Diese Geschichte ist den (seinem Begriff nach) symbolisch zu verstehenden Buchstaben des Alphabets, wenn auch nicht vollkommen offensichtlich, eingeschrieben. Wie Warburton arbeitet Kallir (der seine eigene Arbeit als magisch bezeichnet; 10) mit der Hypothese der Entwicklung des Alphabets aus einer Bilderschrift (17). Er denkt dabei diese Entwicklung als Ökonomisierung (18f.), die analog zu der der Sprache verläuft (7).

⁷⁰ Warburton 1980, 24.

⁷¹ Ebd., 12.

⁷² Ebd., 16.

⁷³ Ebd., 129.

⁷⁴ Ebd., 77.

ein verborgenes Wissen, das nur einer esoterischen Leserschaft offen steht. Nach Warburton ist der Chiffrencharakter der Hieroglyphen – das ist sein Punkt gegen Athanasius Kircher⁷⁵ – zwar nicht von vorneherein angelegt, aber dennoch ein notwendiges Moment in ihrer Entwicklung.

Obwohl die Hieroglyphen eigentlich entwickelt wurden, um politische Prozesse durch ihre Repräsentationsverfahren transparent zu machen („Die Ägypter brauchten also die eigentliche Hieroglyphen, um ihre Gesetze, Policeyverordnungen, öffentlichen Sittenlehren und Geschichte, mit einem Worte alle Gattungen bürgerlicher Dinge ganz offen und deutlich aufzuschreiben“)⁷⁶, landen sie notwendig in einer Dialektik von Verschattung und Verdeutlichung. Denn dadurch, dass man das, was man „ausbreiten und bekannt machen“ will, zu einer „größeren Vollkommenheit“ bringt, fördert man nicht nur die Klarheit, sondern – durch die dazugehörige stenographische Verknappung – zugleich das „Geheimhalten und Verbergen“ dieses Wissens.⁷⁷

In diesem Zusammenhang fallen Formulierungen wie die des „vehicle of mystery“⁷⁸ oder solche von der „Weisheit“, die „unter dem Siegel der Hieroglyphen verdeckt gehalten“ bzw. „eingehüllet“ wird.⁷⁹ Das entspricht ziemlich genau den Vorstellungen, die die natürliche Magie über die Signaturen entwickelt. Sie sind ein velum oder „velamentum“ über den „mysteria“, wie es Pico noch für Texte⁸⁰, Paracelsus aber schon für die Natur formuliert: Die Signaturen sind für ihn ein „Deckmantel, der die Dinge verbirgt“⁸¹ und ein „Fühling“, der den Blick zum Gestirn „bricht“.⁸²

Der Gedanke, Signaturen als Hieroglyphen der Natur zu lesen, lässt sich trotz oder wegen des historischen crossover als eine Präzisierung der Signaturenlehre verstehen: Die Natur ist nicht einfach lesbar, ihre mediale Verfasstheit lässt sich bis in ihre Bilderschrift, bis in ihre kleinsten Einheiten und verborgenen Bezüge rekonstruieren. Kurz: Das Buch der Natur wird ausbuchstabiert.

Die Synopse von Hieroglyphen und Signaturen ist – das sei nur nebenbei gesagt – historisch abgedeckt. Agrippa von Nettesheim z.B.

⁷⁵ Vgl. zur Debatte Warburton vs. Kircher, Assmann 2000, 712.

⁷⁶ Warburton 1980, 65.

⁷⁷ Ebd., 70f. Vgl. dazu auch Derrida 1980, S. XXIX, und J. Assmann 2000, 715ff.

⁷⁸ Zitiert nach Derrida 1980, 38. Die deutsche Übersetzung lautet: „Mittel [...], wodurch man die Geheimnisse lehrte“ (63).

⁷⁹ Warburton 1980, 69.

⁸⁰ Pico della Mirandola 1997, 74.

⁸¹ Paracelsus: Paramirum, SW I.9, 49.

⁸² Paracelsus: Paragranum, SW I.8, 163. Vgl. zur Texttheorie der Frühen Neuzeit und insbesondere zum velum-Begriff: Vf. 2004b.

schreibt im 29. Kapitel des dritten Buch seiner *Philosophia Occulta*, dass die „Charaktere“ – also die künstlichen Signaturen – dem hermetischen Vorbehalt, d.h. dem Chiffren-Gebot, unterlägen und deswegen „Hieroglyphen“ genannt würden.⁸³ Von hier aus ist es nur ein kleiner Schritt, nicht nur die künstlichen Signaturen, sondern auch die natürlichen als Chiffrierung der „Geheimnisse der Götter“ gegenüber „dem gemeinen Volke“⁸⁴ bzw. – um es mit Warburton auszudrücken – die Natur als Dialektik von Chiffrierung und Offenbarung zu verstehen.

Die Signaturen als kleinste Einheiten einer Bilderschrift zu definieren – das bedeutet auch, ihre vormals *singuläre* und *interne* Bezüglichkeit an ein zweites Beziehungssystem, die syntaktische Verbindung der einzelnen Buchstaben *untereinander*, anzuschließen. Nicht mehr allein das Verhältnis von zeichenhafter Oberfläche und verborgenem Wissen ist relevant, sondern auch das Spannungsgefüge an der Oberfläche.

An diesem Punkt deutet sich schon an, warum die Hieroglyphentheorie nicht nur eine Konkretisierung der Signaturenlehre, sondern vielmehr eine Brücke zwischen Signaturenlehre und der Theorie von der unendlichen Wechselbeziehung aller Zeichen der Natur innerhalb eines organischen Netzwerkes darstellen kann. Doch Warburton hat in dieser Frage noch mehr zu bieten.

Im dritten Teil seiner Abhandlung möchte er das „hohe [] Altertum“ und die „tiefe Weisheit“ der „Egyptische[n] Gelehrsamkeit“ aufzeigen. Der Weg seiner Argumentation geht natürlich über die Hieroglyphen, die er zu „Behältnisse[n]“ der „Gelehrsamkeit“⁸⁵ erklärt. Mit Behältnissen meint Warburton nicht nur, dass die Hieroglyphen auf ein externes Wissen verweisen, sondern dass die Hieroglyphen bereits selbst das Wissen *sind*. Das Wissen realisiert sich im *reinen Akt der Lektüre* – also ganz unabhängig davon, worauf die Zeichen verweisen. Warburton spielt hier, wenn man so will, den transzendentalen Charakter der Schrift gegen den empirischen aus.

Seine Beispiele unterstützen diese These: Die Regeln der damals gängigen „*Onirocritik* oder Auslegung der Träume“⁸⁶ sind, so Warburton, ausschließlich aus der Hieroglyphik abgeleitet. Und noch mehr: Die hieroglyphische Schrift organisiert die gesamte damalige metaphysische Struktur der Welt. Die „göttliche[] Verehrung der

⁸³ Agrippa von Nettesheim 1997, 441.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Warburton 1980, 141ff.

⁸⁶ Ebd., 148f.

Thiere⁸⁷ und anderer Gegenstände „unter dem Mond“ haben nämlich ihren „einzig[e]n Ursprung“⁸⁸ in der Hieroglyphik.

Die Ökonomisierungsregeln dieser Schrift entwerfen die psychische und physische Verfasstheit der Götter und ihr Verhältnis untereinander neu, da diesen, z.B. über die bildlichen Formen der sublunaren Sphäre (z.B. Tiere oder Gegenstände) und deren Kombinationen in der Schrift, ein (neuer) Charakter zugesprochen wird.⁸⁹ Und natürlich hat die Entstehung der Metaphysik aus dem Geist der Schrift eine den Menschen betreffende Rückkopplung: „Weder die *Götter* noch die *Menschen* sind vor einem *System*“ wie dem solchen „sicher“.⁹⁰ Ein Apriori der Schrift: Kein Bereich der Natur und des Übernatürlichen im alten Ägypten, der nicht bereits in den Hieroglyphen vorge-dacht wäre.

Durch die Hieroglyphisierung der Signaturen ist also nicht nur die Signaturenlehre ausbuchstabiert, sondern an das System der Wechselrepräsentation herangeführt worden. Der Schriftcharakter lenkt das Verweisungssystem der Signaturen von der Vertikalen (Oberfläche/Tiefe) in die Horizontale (das Verhältnis der Zeichen untereinander) – und das Wissen in der Schrift garantiert, dass das horizontale Verweisungssystem nicht ein semantisches Nullsummenspiel wird. Wenn die Schrift bereits Wissen ist bzw. alles metaphysische Wissen vorstrukturiert, so liegt bereits im reinen Akt des Lesens, im Folgen der durch sie bereitgestellten horizontalen Verweisungen, der Akt der epistemischen Realisierung.

Es bleibt nur noch zu fragen, warum bei Novalis gerade die Literatur die optimierende Fortsetzerin der Hieroglyphik (und damit der signifizierenden Natur) sein kann. Warum folgt gerade sie der „erste[n] Kunst“,⁹¹ die die Hieroglyphen darstellen? Auch hier liegen die Wurzeln bei Warburton – diesmal allerdings implizit. Seine Argumentation basiert nämlich auf dem Gedanken, dass sich der Fortgang im optimierenden Prozess der Schrift nach einem System vollzieht, das letztendlich das der Rhetorik, genauer: der Tropik, ist.

Warburton beschreibt den Prototyp des natürlichen Wandels der Schrift so: In einer „erste[n] Stufe“ wird „der vornehmste Umstand bey einer Sache [...] statt der ganzen Sache gesetzt“. Das ist die Synekdoche bzw. genauer: ein pars pro toto. Die zweite und „etwas künstlichere Art von Abkürzung bestunde darinnen, daß man das

⁸⁷ Warburton 1980, 156.

⁸⁸ Ebd., 213.

⁸⁹ Ebd., 158.

⁹⁰ Ebd., 213. Vgl. hierzu auch Derrida 1980, S. XXXI.

⁹¹ Novalis: Anekdoten, HKA II, 571.

Werkzeug eines Dinges [...] statt des Dinges selbst gesetzt“ – das ist die Metonymie. „Die dritte Art ihrer Mahlereyschrift, welche in Abkürzungen noch künstlicher war, war diese: Man setzte eine Sache statt einer andern [...], wenn man in der vorstellenden Sache eine artige Gleichheit, oder Ähnlichkeit [...] schließen konnte“⁹² – und hier haben wir die Metapher.

Es ist also nicht so, wie Warburton explizit behauptet, dass sich Sprache und Rhetorik einerseits und die Schrift andererseits parallel und korrelativ entwickelt hätten. Vielmehr entwickelt Warburton unter der Hand ein System, in dem (wie die Traumdeutung und die Theologie) auch die „Fabel“⁹³ – das Ergebnis tropischen Schreibens – aus dem System der Schrift (als quasi-transzendentaler und damit präzedenter Größe) konzipiert wird. Und genau diesen Gedanken nimmt Novalis auf, wenn er in den *Logologischen Fragmenten* sagt, dass die „Fabel [...] in die Hierogly[p]histik der 2ten Potenz“⁹⁴ einzuordnen sei.

Und was für die Fabel gilt, gilt auch für deren zweite Potenz, die Literatur: Das tropische Sprechen der Literatur lässt sich widerstandsfrei aus dem Wissen der Schrift entwickeln. Übertragen auf Novalis' System der Hieroglyphik der Natur heißt das: In der Entzifferung der Bilderschrift der Natur ist alles Wissen enthalten, das zur Vollendung von Natur und Literatur notwendig ist. Die Natur kann, wie es Klingsohr im *Ofterdingen* formuliert, „für einen Poeten“ ausgegeben werden (HKA I, 285). Sie muss lediglich – wie durch die Signaturenlehre der Frühen Neuzeit und die Schrifttheorie Warburtons unisono vorgegeben – einem Optimierungsprozess unterworfen werden, der sie nach ihren eigenen Regeln übersteigt.

Novalis ist – das sei nur am Rande hinzugefügt – der einzige deutschsprachige⁹⁵ Rezipient der Warburtonschen Theorie, der deren Entwicklungsmodell der Schrift in seiner Radikalität ernst nimmt. Er schlägt nicht, wie Hamann und Herder,⁹⁶ stillschweigend eine Brücke

⁹² Alle Zitate: Warburton 1980, 8-11.

⁹³ Ebd., 44f.

⁹⁴ Novalis: *Logologische Fragmente*, HKA II, 588.

⁹⁵ Zu Diderots Aneignung des Hieroglyphen-Begriffs, vgl. Körner 1990.

⁹⁶ Die Rezeption der Gedanken Warburtons geht über Wachter zu Hamann und Herder. Vgl. Wachter 1752, der die Entwicklung der Schrift über die Stufen kyriologisch (S. a1r), symbolisch und hieroglyphisch (S. a2r) laufen lässt, und, auf ihn verweisend aber die Brücke zu Sprache schlagend, Hamann: *Aesthetica in nuce*, SW II, 199: „Reden ist übersetzen – aus einer *Engelsprache* in eine *Menschenprache*, das heist, Gedanken in Worte, – Sachen in Namen, – Bilder in Zeichen; die poetisch oder kyriologisch, historisch, oder symbolisch oder hieroglyphisch – und philosophisch oder charakteristisch seyn können“ (Hervorhebung von mir). Vgl. weiterhin Herders

von der Entwicklung der Schrift zur Sprache⁹⁷, um *von dort* zur Ästhetik zu gelangen, sondern entwickelt seine Poetik *direkt aus der Schrift*. Damit wird er erstens der Pointe im Denken Warburtons, dem Modell einer alles Wissen vorstrukturierenden Schrift, gerecht und schafft sich zweitens eine alternative Prämisse für seine eigene Poetik.

Es handelt sich in diesem Fall natürlich nicht um Schrift schlechthin, sondern um die der Natur (und der künstlichen Natur). Die Kombination der Hieroglyphen-Theorie mit der Signaturenlehre bringt eine Implikation Warburtons an die Textoberfläche, die ich oben bereits erwähnt habe: die Anlehnung der Schriftgeschichte an die Naturgeschichte.⁹⁸ Wie in der Signaturenlehre die künstlichen Signaturen oder „Charaktere“ eine Ökonomisierung der Natur darstellen, so stellen auch die Hieroglyphen eine Ökonomisierung der Natur der Schrift dar. Novalis macht daraus eine hierarchische Analogie: die Hieroglyphik und die Hieroglyphik zweiter Potenz, die Literatur, ist dem Großsystem der Natur untergeordnet und folgt dementsprechend seinen Regeln.

V. Schluss: Die Metaphysik der Schrift

Die in den *Lehrlingen* präsentierte dreistellige Theorie-Metapher (Signaturenlehre, Hieroglyphentheorie, Organologie) drückt zuerst eine Naturtheorie aus, innerhalb derer versucht wird, aktuelle Modelle mit

Sprachursprungsschrift, in der er, Warburton folgend, die „Schrift der Mexikaner“ auf ihren „Bild“-Charakter untersucht, dann aber übergangslos diesen Gedanken für die Entwicklung der „*Sprache*“ funktionalisiert. Ähnlich in *Über die neuere deutsche Literatur*. Dort greift Herder auch das Argumentationsschema von Warburton auf, um es von der Schrift auf die Sprache zu übertragen: „die Alten hingegen [...] sprachen durch Bilder; wir höchstens mit Bildern, und die bildervolle *Sprache* unsrer schildern den Dichter verhält sich zu den ältesten Poeten, wie ein Exempel zur Allegorie, wie eine Allegorie zum Bilde in einem Zuge“ (Herder: Werke I, 764; 195; Hervorhebungen von mir). Vgl. dazu auch Gaier 1987, 216ff.

⁹⁷ Dieser Brückenschlag ist bei Warburton durchaus vorgesehen (vgl. Warburton 1980, 132 u.ö.), allerdings nur, um durch Analogie eine allgemeine Entwicklungsgeschichte aufzuzeigen. Herder und Hamann kürzen hingegen die Schrift aus ihren Überlegungen heraus und beginnen ihre Überlegungen bei der Sprache. Damit bekommt die Hieroglyphik lediglich den Charakter einer rhetorischen Metapher zugesprochen.

⁹⁸ Einen Schritt Richtung Textoberfläche geht schon Wachter, wenn er behauptet, dass die „*scriptura*“ – wie alle „*utilia*“ des Menschen – nicht zu den „*res naturales*“ gehört, gleichwohl es, wie der Titel nahe legt, eine „*concordia*“ in der Entwicklung von Schrift und Natur gibt (Wachter 1752, S. a1r und Titel).

historischen in Verbindung zu bringen. Das Ziel ist – wenn man es von der zeitgenössischen Theorie aus sieht – eine höhere Lesbarkeit des Organismus. Die Verbindungswege zwischen den einzelnen Organen und ihren Suborganen sind aus dieser Perspektive nicht mehr allein Ermöglichungsbedingung einer Reproduktionsbewegung, sondern zugleich eines ins Unendliche fortzuführenden Schreib- und Lesevorgangs. Der Organismus arbeitet nicht nur, er erzählt seine Arbeit bzw. lässt den Lesenden an seiner Arbeit teilnehmen. Und diese Teilnahme, das ist der zweite Punkt, der der Signaturenlehre geschuldet ist, impliziert eine Beschleunigung und Optimierung innerhalb des Organismus. Damit ist auch die Rolle des Menschen innerhalb des Naturprozesses genauer bestimmt: Über das Spiel des Lesens kann der Mensch zur treibenden Kraft des Organismus werden.

Die Lesbarmachung des Organismus ist allerdings alleine über die Signaturenlehre noch nicht gedeckt. Es bedarf des Verbindungsgliedes der Hieroglyphentheorie, um die vertikale Semantik der Signaturenlehre (äußere Formen der Natur, verborgene Kräfte im Innern) an die horizontale Organisationsstruktur der Natur, wie sie in der romantischen Naturphilosophie gedacht wird, anzupassen und die mediale Struktur der organischen Natur – ihre Bilderschrift – zu konkretisieren.

In einem weiteren Schritt überträgt Novalis seine Theorie des lesbaren Organismus auf die Poetik. Die Poesie ist organischer Teil der lesbaren Natur, d.h. sie reproduziert – streng nach dem Kantschen Teil/Ganze-Verhältnis – sich nach ihren Gesetzen und trägt zugleich zum Gesamt-Reproduktionsprozess der Natur bei.

Letzteres bedeutet, dass Literatur nicht auf sich bezogen bleibt, sondern aktiver, d.h. optimierender und beschleunigender, Teil im Naturprozess ist. Im Roman werden nicht nur die Romankräfte, sondern auch die „Naturkräfte [...] zu Hervorbringung“ von „Erscheinungen“⁹⁹ realisiert. Und da in der Schrift die Metaphysik schon vorhanden ist, Buchstaben also eine fortzuschreibende Entwicklungsgeschichte von Mensch und Natur in nuce darstellen¹⁰⁰, ist literarisches Schreiben eine optimierte Form der Welterschaffung.

Ersteres heißt, dass die Literatur ein Subsystem der Natur ist, sie also im Kleinen wiederholt. Damit ist verbunden, dass auch die Teile eines literarischen Systems wiederum zur Reproduktion des Ganzen

⁹⁹ Novalis: *Lehrlinge*, HKA I, 99. Vgl. hierzu auch Daiber 2001, 171ff., der – am Beispiel des Experiments – die Poetik der *Lehrlinge* als Modell der gesteigerten Naturwissenschaft liest.

¹⁰⁰ Zum Gedanken der Schrift als Kulturgeschichte des Menschen, vgl. Kallir 2002, 10.

beitragen. Daraus folgt schließlich, dass die Arbeit dieses kleinen Organismus im Geschehen lesbar ist und durch die Lektüre gesteigert werden kann. Um diese ästhetische Lesbarkeit (neben der buchstäblichen) zu gewährleisten, bedarf es einer Wissen-strukturierenden Form, einer poetischen Schrift, eine Hieroglyphik der zweiten Potenz. Wie aber hat man sich die vorzustellen? Vielleicht sind die Wissens-Signaturen, die die Lehrlinge zu kombinieren versuchen, mit dem verwandt, was Foucault später „Figuren des Wissens“¹⁰¹ genannt hat – also jene diskursbestimmten Formen, über die auf einen bestimmten Teil eines kursierenden Wissens zurückgegriffen wird.

Nicht zufällig inszeniert Novalis die *Lehrlinge* als ein nicht endendes und nicht zu beendendes Gespräch, innerhalb dessen einzelne differenzierte¹⁰² Gedankenfiguren in nicht-hierarchisierter¹⁰³ und kontingenter Reihenfolge vorgetragen werden. Bei diesen Gedankenfiguren handelt es sich um Formen oder Figuren, die – vermittelt über eine „unsinnliche[] Ähnlichkeit“¹⁰⁴ – ein Wissen (z.B. über die Natur als Organismus oder ein Argument von Jacobi) repräsentieren. Diese sprachlichen Signaturen gleichen denen der Natur bis auf ihre konzentrierte und optimierte Form. Dass aber die Form dieses Wissens nicht nur die Schrift, sondern – in der Schrift – ein mündliches Gespräch¹⁰⁵ ist, das ist nicht nur dem auditiv-visuellen Charakter der Schrift¹⁰⁶, sondern auch der Signaturenlehre geschuldet, nach deren

¹⁰¹ Foucault ¹⁰¹1991, 46.

¹⁰² Zur Tradition in der älteren Forschung, auf die Abgeschlossenheit der einzelnen Abschnitte in den *Lehrlingen* mit pejorativem Unterton hinzuweisen, vgl. Gaier 1970, 8. Die Unverbundenheit positiv zu wenden – diese Idee entwickelte vor Gaier schon Striedter ²1986, 262. Striedter weist auch auf die Analogie von Natur und dem Text selbst hin (281) – allerdings ohne die in den *Lehrlingen* beschriebene Natur theoretisch näher bestimmen zu können.

¹⁰³ Dies gegen Gaier 1970, 7-108, der den *Lehrlingen* eine 7-stufige Struktur unterstellt. Meiner Ansicht nach wird durch diese Hierarchisierung Novalis' Modell einer Oberflächenspannung der Natur und Vernetzung von Symbolen, wie es oben ausgeführt wurde, nicht Rechnung getragen. Vgl. zum Netzwerkcharakter als Strukturprinzip der *Lehrlinge* auch Daiber 2001, 191ff. Zur Verschaltung von Informationen durch das Netzwerk der *Lehrlinge*, vgl., wenn auch nur sehr andeutungsweise, Kittler ²1986, 483f. Auf die dezentrale und nicht-hierarchische Struktur des Textes weisen auch Neubauer 1971, 114, und Petersdorff, 352f., hin.

¹⁰⁴ Benjamin: Die Lehre vom Ähnlichen, GS II.1, 207.

¹⁰⁵ Vgl. hierzu Petersdorff 1996. Dieser entwickelt auf der Basis eines Arguments Ingrid Kreuzers (1979), das besagt, dass in den *Lehrlingen* das auditive Moment besonders markant eingesetzt sei, eine Theorie der Dialogizität und polyphonen Strukturierung des Textes. In eine ähnliche Richtung gehen die Argumentationen von Saul 1997, 326ff., und Leusing 1993, 81-95 u.ä.

¹⁰⁶ Vgl. hierzu Kallir 2002, 6.

Prämissen (wie oben ausgeführt) das gesprochene Wort die höchste Wirkmächtigkeit unter den künstlichen Signaturen besitzt.

Künstliche Signaturen funktionieren wie natürliche, nur auf höherem Niveau. So wie jede Pflanze oder jedes Tier ein Teil des Naturorganismus ist, so ist auch jeder Gesprächsbeitrag ein Teil des organischen Ganzen der Wissensrealisierung (des Gesprächs und natürlich auch des Roman-Fragments). Und so wie jede Pflanze oder jedes Tier eine bestimmte hieroglyphische Form oder Signatur hat, deren Kraft durch die Lektüre und Vernetzung mobilisiert wird, so haben auch die vorgetragenen Gedanken eine bestimmte formale und dynamische Anordnung – eben als gesprochene Gedankenfiguren. Diese Hieroglyphen des Wissens zu einer synästhetisch arbeitenden Schrift zweiter Potenz zusammenzulegen, also nicht-lineare Bezüge zwischen den einzelnen argumentativen Figurationen herzustellen – das macht schließlich die Lektüre des Roman-Fragments aus.

Literaturverzeichnis

- Assmann, Alaida: Alte und neue Voraussetzungen der Hieroglyphen-Faszination. In: Hieroglyphen. Stationen einer anderen abendländischen Grammatologie. Hg. von Alaida und Jan Assmann. München 2003. S. 261-280.
- Assmann, Jan : Hieroglyphen als mnemotechnisches System. In: Seelenmaschinen. Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne. Hg. von Jörg Jochen Berns, Wolfgang Neuber. Wien et al. 2000. S. 711-724.
- Bacon, Francis : Neues Organon. Lateinisch-deutsch. Hg. von Wolfgang Krohn. 2 Bde. Hamburg 1990.
- Bacon, Francis: The Works. Hg. von James Spedding et al. 14 Bde. Stuttgart-Bad Cannstadt 1963 (= ND der Ausgabe London 1857-1874).
- Bark, Irene: „Steine in Potenzen.“ Konstruktive Rezeption der Mineralogie bei Novalis, Tübingen 1999.
- Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 21999.
- Bergengruen, Maximilian: „Anliegen unserer Leiber.“ Friedrich Heinrich Jacobi und der performative Widerspruch. In: Athenäum 11 (2001). S. 37-54.
- Bergengruen, Maximilian: Schöne Seelen, groteske Körper. Jean Pauls ästhetische Dynamisierung der Anthropologie. Hamburg 2003.
- Bergengruen, Maximilian: Magischer Organismus. Ritters und Novalis' „Kunst, die Natur zu modificiren“. In: Ästhetische Erfindung der Moderne? Perspektiven und Modelle 1750-1850. Hg. von Britta Hermann, Barbara Thums. Würzburg 2003. S. 39-54.
- Bergengruen, Maximilian: Expansion in die Natur. Zum Verhältnis von ars und natura bei Paracelsus und im paracelsischen Diskurs.“ Erscheint in:

- Expansionen in der Frühen Neuzeit. Hg. von Johannes Süßmann et al. Frankfurt a. M. 2004.
- Bergengruen, Maximilian: Das Unsichtbare in der Schrift. Magische Texttheorie im Paracelsus-Diskurs der Frühen Neuzeit. Erscheint in: Schleier. Hg. von Johannes Endres et al. Würzburg 2004.
- Bergengruen, Maximilian: Verborgene Kräfte und die Macht des Gestirns. Zur Verschiebung alchemischer und astrologischer Gedankenfiguren im 16. und frühen 17. Jahrhundert und zur poetologischen Aneignung bei Philipp von Zesen. Erscheint in: Stoffe. Zur Geschichte und Theorie der Materialität. Hg. von Ursula Naumann et al. München 2005.
- Blumenbach, Johann Friedrich: Über den Bildungstrieb und das Zeugungsgeschäfte. Göttingen 1781.
- Böhme, Jacob: De Signatura Rerum. In: Ders.: Werke. Hg. von Ferdinand van Ingen. Frankfurt a. M. 1997.
- Brecht, Martin: Der Psalmenkommentar des Paracelsus und die Reformation. In: Neue Beiträge zur Paracelsus-Forschung. Hg. von Peter Dilg und Hartmut Rudolph. Stuttgart 1995. S. 71-88.
- Burckhardt, Martin: Unter Strom. Der Autor und die elektromagnetische Schrift. In: Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. Hg. von Sibylle Krämer. Frankfurt a. M. 1998. S. 27-54.
- Burckhardt, Martin: Vom Geist der Maschine. Eine Geschichte der kulturellen Umbrüche. Frankfurt a. M. 1999.
- Croll, Oswald: Basilica chymica. Oder Alchymistisch königlich Kleynod [...]. Frankfurt a. M. 1623.
- Daiber, Jürgen: Experimentaphysik des Geistes. Novalis und das romantische Experiment. Göttingen 2001.
- Derrida, Jacques: Scribble. In: William Warburton (1980): Versuch über die Hieroglyphen der Ägypter. Übers. von Johann C. Schmidt, mit einem Text von Jacques Derrida („Scribble“). Hg. von Peter Krumme. Frankfurt a. M. et al. (= ND der Ausgabe 1751-1753).
- Fichte, Johann Gottlieb: Gesamtausgabe der bayrischen Akademie der Wissenschaften. Hg. von Reinhard Lauth, Hans Jacob, Stuttgart-Bad Cannstadt 1962ff.
- Fichte, Johann Gottlieb: Werke. Hg. von Immanuel Hermann Fichte. Berlin 1971 (= ND der Ausgabe Berlin 1843f. und 1845f.).
- Ficino, Marsilio: Three Books on life. Übers. und hg. von Carol V. Kaske und John R. Clark. Binghamton, New York 1989.
- Foucault, Michel : Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Übers. von Ulrich Köppen. Frankfurt a. M.¹1991.
- Frank, Manfred: Unendliche Annäherung. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik. Frankfurt a. M.1997.
- Gaier, Ulrich: Krumme Regel. Novalis' „Konstruktionslehre des schaffenden Geistes“ und ihre Tradition. Tübingen 1970.
- Gaier, Ulrich: Poesie als Metatheorie. Zeichenbegriffe des frühen Herder. In: Johann Gottfried Herder 1744-1803. Hg. von Gerhard Sauder. Hamburg 1987. S. 202-224.

- Gaier, Ulrich: Naturzeichen. Von Paracelsus bis Novalis. In: Die Unvermeidlichkeit der Bilder. Hg. von Gerhard v. Graevenitz. Tübingen 2001. S. 117-132.
- Gilly, Carlos: Theophrastia Sancta. Der Paracelsianismus als Religion im Streit mit den offiziellen Kirchen. In: *Analecta Paracelsia*. Studien zum Nachleben Theophrast von Hohenheims im deutschen Kulturgebiet der frühen Neuzeit. Hg. von Joachim Telle. Stuttgart 1994. S. 425-488.
- Goldammer, Kurt: Bemerkungen zur Struktur des Kosmos und der Materie bei Paracelsus. In: *Medizingeschichte in unserer Zeit*. Festschrift für Edith Heischekl-Artelt und Walter Artelt. Hg. von Hans-Heinz Eulner et al. Stuttgart 1971. S. 121-144.
- Hamann, Johann Georg: *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. von Josef Nadler. Wien 1949-1957.
- Hannaway, Owen: *The Chemists & the Word. The Didactic Origins of Chemistry*, Baltimore. London 1975.
- Herder, Johann Gottfried: *Werke in zehn Bänden*. Hg. von Martin Bollacher et al. Frankfurt a. M. 1985ff.
- Hunfeld, Barbara: Zur „Hieroglyphe“ der Kunst um 1800. Überlegungen zu einer Metapher bei Diderot, Goethe, Schubert und Schlegel. In: *Hieroglyphen. Stationen einer anderen abendländischen Grammatologie*. Hg. von Alaida und Jan Assmann. München 2003. S. 281-296.
- Kallir, Alfred: *Sign and Design. Die psychogenetischen Quellen des Alphabets*. Übers. von Richard Hölzel und Thomas Dietrich. Berlin 2002.
- Keiner, Astrid: Die Hieroglyphe. Ein Beispiel romantischen Fremdverstehens. In: *Fremde und Fremdes in der Literatur*. Hg. von Joanna Jablkowska und Erwin Leibfried. Frankfurt a. M. 1996. S. 78-90.
- Keiner, Astrid: *Hieroglyphenromantik. Zur Genese und Destruktion eines Bilderschriftmodells und zu seiner Überforderung in Friedrich Schlegels Spätphilosophie*. Würzburg 2003.
- Kittler, Friedrich: „Heinrich von Ofterdingen“ als Nachrichtenfluß. In: *Novalis. Beiträge zu Werk und Persönlichkeit Friedrich von Hardenbergs*. Hg. von Gerhard Schulz. Darmstadt 1986. S. 480-508.
- Klein, Wolf Peter: *Am Anfang war das Wort. Theorie- und wissenschaftsgeschichtliche Elemente frühneuzeitlichen Sprachbewusstseins*. Berlin 1992.
- Körner, Hans : *Die Sprachen der Künste. Die Hieroglyphe als Denkmodell in den kunsttheoretischen Schriften Diderots*. In: *Text und Bild. Bild und Text*. Hg. von Wolfgang Harms. Stuttgart 1990. S. 368-384.
- Kreuzers, Ingrid: Novalis „Die Lehrlinge zu Sais“. Fragen zur Struktur, Gattung und immanenten Ästhetik. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 23 (1979). S. 276-303.
- Kühlmann, Wilhelm: Oswald Crollius und seine Signaturenlehre. In: *Die okkulten Wissenschaften in der Renaissance*. Hg. von August Buck. Wiesbaden 1992. S. 103-123.
- Leusing, Reinhard: *Die Stimme als Erkenntnisform. Zu Novalis' Roman „Die Lehrlinge zu Sais“*. Stuttgart 1993.

- Liedtke, Ralf: Das romantische Paradigma der Chemie. Friedrich von Hardens Naturphilosophie zwischen Empirie und alchemistischer Spekulation. Paderborn 2003.
- Mühl, Hans-Joachim: Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis. Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen. Heidelberg 1965.
- Mahoney, Dennis F.: Die Poetisierung der Natur bei Novalis. Beweggründe. Gestaltung. Folgen. Bonn 1980.
- von Nettesheim, Agrippa: Die magischen Werke. Ohne Angabe des Übersetzers. Wiesbaden ⁴1997 (= ND der Ausgabe Stuttgart 1855).
- Neubauer, John: Bifocal Vison. Novalis' Philosophy of Nature and Disease. Chapel Hill 1971.
- Novalis: Schriften (Historisch-Kritische Ausgabe). Hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Stuttgart ²1960ff.
- Ohly, Friedrich: Zur Signaturenlehre der Frühen Neuzeit. Stuttgart, Leipzig 1999.
- Pagel, Walter: Das medizinische Weltbild des Paracelsus. Seine Zusammenhänge mit Neuplatonismus und Gnosis. Wiesbaden 1962.
- Pagel, Walter: Paracelsus als Naturmystiker. In: Epochen der Naturmystik. Hermetische Tradition im wissenschaftlichen Fortschritt. Hg. von Antoine Faivre und Rolf Christian Zimmermann. Berlin 1979. S. 52-104.
- Pagel, Walter: Paracelsus. An Introduction to Philosophical Medicine in the Era of the Renaissance. Basel et al. ²1982.
- Paracelsus: Sämtliche Werke. Hg. von Karl Sudhoff et al. München et al. 1929ff.
- von Petersdorff, Dirk: Mysterienrede. Zum Selbstverständnis romantischer Intellektueller. Tübingen 1996.
- Pfaff, Peter: Naturpoesie. Zu den „Lehrlingen zu Sais“ des Novalis. In: Was aber bleibt, stiften die Dichter? Zur Dichter-Theologie der Goethe-Zeit. Hg. von Gerhard Vom Hofe et al. München 1986. S. 89-104.
- Pico della Mirandola, Giovanni: De hominis dignitate. Über die Würde des Menschen. Lateinisch-deutsch. Übers. und Hg. von Gerd von der Gönna. Stuttgart 1997.
- della Porta, Johann Baptist: Natürliche Magia. Das ist Ein ausführlicher vnd grundtlicher Bericht / von den Wunderwercken Natürlicher Dinge / in vier bücher abgetheilet. Magdeburg 1612.
- Roder, Florian: Menschwerdung des Menschen. Der magische Idealismus im Werk des Novalis. Stuttgart 1997.
- Rudolph, Hartmut: Paracelsus' Laientheologie in traditionsgeschichtlicher Sicht und in ihrer Zuordnung zu Reformation und katholischer Reform. In: Resultate und Desiderate der Paracelsus-Forschung. Hg. von dems. und Peter Dilg. Stuttgart 1993. S. 79-98.
- Saul, Nicholas: Experimentelle Selbsterfahrung und Selbstdestruktion: Anatomie des Ichs in der literarischen Moderne. In: Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik. Hg. von Silvio Vietta und Dirk Kemper. München 1998.

- Schippertes, Heinrich : *Magia et Scientia bei Paracelsus*. In: *Sudhoffs Archiv* 60 (1976). S. 76-92.
- Schlegel, Friedrich: *Kritische Ausgabe*. Hg. von Ernst Behler et al. Paderborn et al. 1959ff.
- Schmidt-Biggemann, Wilhelm: *Philosophia perennis. Historische Umriss abendländischer Spiritualität in Antike, Mittelalter und Früher Neuzeit*. Frankfurt a. M. 1998.
- Striedter, Jurij: *Die Komposition der „Lehrlinge zu Sais“*. In: *Novalis. Beiträge zu Werk und Persönlichkeit Friedrich von Hardenbergs*. Hg. von Gerhard Schulz. Darmstadt ²1986. S. 259-282.
- Summerer, Stefan: *Wirkliche Sittlichkeit und ästhetische Illusion. Die Fichte-rezeption in den Fragmenten und Aufzeichnungen Friedrich Schlegels und Hardenbergs*. Bonn 1974.
- Wachter, Johann Georg: *Naturae et scripturae Concordia*. Leipzig et al. 1752.
- Warburton, William: *Versuch über die Hieroglyphen der Ägypter*. Übers. von Johann C. Schmidt, mit einem Text von Jacques Derrida („Scribble“). Hg. von Peter Krumme. Frankfurt a. M. et al. 1980 (= ND der Ausgabe 1751-1753).
- Wolff, Caspar Friedrich: *Theorie von der Generation in zwei Abhandlungen erklärt und bewiesen*. Berlin ²1764.

Peter Garloff (New Haven)

Die Literaturwissenschaft „muß romantisiert werden“. Law-and-Literature und die Poesie im Recht*

For Gigi, again

Unter dem Titel *law-and-literature* firmieren derzeit, vor allem an US-amerikanischen Bildungseinrichtungen, sehr unterschiedliche Forschungsinteressen. Eine zentrale Frage lautet, ob und inwiefern das positive Recht wie die Literatur symbolische Wirklichkeit setzt und insofern eine Kompetenz der Literaturwissenschaft begründet sein könnte. Der Beitrag versucht, im Anschluß an eine Skizze der unterschiedlichen Konjunkturen des Themas in den USA und hierzulande (I) und eine Erläuterung seiner Relevanz für die aktuelle kultur-
alistische Wende der Literaturwissenschaften (II), die romantischen Ursprünge in der Konjunktion von schöner Literatur und Recht herauszuarbeiten (III, IV). Abschließend werden zwei neue konzeptionelle Ressourcen für die Diskussion um Literatur und Recht aufgezeigt (V).

I.

Law-and-literature bestimmt als Thema seit etwa drei Jahrzehnten¹ die Debatten in den US-amerikanischen Humanwissenschaften. Die

* Der Aufsatz ist aus einem Vortrag hervorgegangen, den ich im Rahmen von Albrecht Koschorke und Mireille Snyders Konstanzer Colloquium *Literatur und Recht* gehalten habe. Den TeilnehmerInnen des Colloquiums sei für Einwände und Anregungen gedankt. Mein Dank gebührt auch Gunther Teubner, Frankfurt a. M., für seine kritische Lektüre einer früheren Fassung des Textes, Jack Balkin, Owen Fiss, Paul Kahn und James Whitman von der Yale Law School sowie Cyrus Hamlin vom Yale German Department für anregende Gespräche zum Thema. Der Deutschen Forschungsgemeinschaft und der Alexander von Humboldt-Stiftung bin ich für die großzügige finanzielle Unterstützung dankbar, welche mir u.a. die Ausarbeitung dieses Essays ermöglicht hat.

¹ Als Grundtext gilt weithin White (1973).

Konjunktion *and* steht dabei für zwei ganz unterschiedliche Arten der Verbindung beider Disziplinen: der eher konventionellen *law-in-literature*-Perspektive auf der einen Seite, dem theoretisch ambitionierteren *law-as-literature*-Ansatz auf der anderen. Die *law-in-literature*-Etikette paßt auf sämtliche Arbeiten, die das Vorkommen eines irgendwie rechtlichen Topos in der Weltliteratur von Sophokles über Shakespeare, Kleist, Hoffmann, Dostojewskij zu Kafka und Camus zum Ausgangspunkt ihrer Analyse nehmen.² Schwieriger, weil auf programmatische Weise metaphorisch, ist dagegen die *law-as-literature*-Konjunktion. Sie ist vor einigen Jahren Gegenstand einer 600 Seiten langen Darstellung unter dem Titel *Literary Criticisms of Law*³ geworden. Die Autoren, die Rechtsprofessoren Binder und Weisberg, präsentieren darin eine Reihe von Ansätzen, die unter die Recht-als-Literatur-Metapher subsumiert werden können, wie den *hermeneutic*, den *rhetorical* oder den *cultural criticism of law*. All diesen Ansätzen ist es gemeinsam, das positive Recht als eine kulturelle Praxis, eine *interpretive activity*⁴ zu begreifen. Nicht um die mannigfaltigen Reflexe juristischer Praktiken im kulturellen Bewußtsein geht es dieser Rechtskritik also, nicht um Ideologiekritik im engeren Sinne, sondern es wird angenommen, daß das Recht im Kern selber literarisch sei, wobei das Literarische hier zunächst nur als ein präzisierungsbedürftiger Oberbegriff fungiert, der auf die Sprachlichkeit und Kulturalität rechtlicher Normen, Institutionen und Praktiken verweist – des Faktums ihrer positiven Geltung zum Trotz.

Die einzelnen Facetten dieser *Literary Criticisms of Law* sollen hier nicht weiter interessieren; interessant sind für unsere Zwecke vielmehr die unterschiedlichen akademischen Konjunkturen des Themas diesseits und jenseits des Atlantiks: Auffällig ist zunächst, daß es keine entsprechende Debatte in Deutschland gibt.⁵ Dafür mag es unterschiedliche Gründe geben: profan-institutionelle, die notorische Struktur- und Finanzkrise der Universitäten, die einseitige Praxisorientierung der Juristenausbildung, die in den USA allerdings nicht wesentlich anders ist. Eine naheliegende Erklärung finden die unterschiedlichen Konjunkturen des Themas zunächst in einem Umstand, der als solcher kulturwissenschaftlich aufschlußreich ist: in dem –

² Hierzu sind auch die deutschsprachigen Publikationen zum Thema Literatur und Recht zu zählen, vgl. Mölk (1996); Boockmann (1985); Meier (1994); Hiebel (1989); Müller-Dietz (1999).

³ Binder / Weisberg (2000).

⁴ Vgl. ebd., 18.

⁵ Mit Ausnahme der vor einiger Zeit in der *Frankfurter Rundschau* unter dem Titel „Recht als Literatur“ geführten Diskussion (und den Arbeiten von Klaus Lüdenssen, Anm. des Hg.).

trotz mancherlei Angleichungen der Systeme im einzelnen⁶ – an sich bestehenden Unterschied zwischen dem Richterrecht, dem Präjudizienrecht des anglo-amerikanischen *common law*⁷ einerseits und dem Gesetzesrecht in Deutschland bzw. dem *civil law* Kontinentaleuropas andererseits.

Es ist keineswegs eine ironische Romantisierung, wenn amerikanische Rechtswissenschaftler die sozialen Praktiken des Rechts als eine *literary activity* beschreiben. Klammert man den Unterschied von Fakten und Fiktionen einmal ein, abstrahiert man von den unterschiedlichen sozialen Funktionen des Rechtes und der Literatur, so erscheint die juristische Urteilsfindung in den USA durchaus vergleichbar mit der Tätigkeit des Literaturkritikers oder gar des Literaturschaffenden⁸: Der Richter hat wegen des weitgehenden Fehlens kodifizierter Gesetze im Fallrecht ähnliche Argumentationsspielräume wie der Literaturkritiker, er „klebt“ ebenso an den Fakten des Einzelfalles wie der Literaturwissenschaftler an den Fakten des literarischen Textes. Seine Argumentation ist in Ermangelung normativer Obersätze ebenso schöpferisch-deliberativ wie die des Literaten. Die Normen des Fallrechts, die Präjudizien, entfalten ihren normativen Charakter erst durch einen kognitiven Urteilsakt, in einem Vergleich von Präzedenzfall und zu entscheidendem Sachverhalt.⁹ Dieser Urteilsakt funktioniert wie die Metapher nach einer Logik von Ähnlichkeit und Differenz.¹⁰ Ganz anders die Phänomenologie des Entscheidens in „unserer“ Gesetzesrechtskultur, in der juristische Urteile durchweg Subsumtionsurteile darstellen: Ein Lebenssachverhalt wird dergestalt bearbeitet, die entsprechende Norm soweit konkretisiert, daß der Sachverhalt unter den Tatbestand der Norm zu fassen ist (d. h. paßt oder nicht paßt) und sich eine bestimmte Rechtsfolge ergibt bzw. nicht ergibt. Gesetzesrecht zeichnet sich, schematisch gesprochen, durch eine Regelungstechnik aus, die auf Vollständigkeit und Kohärenz angelegt ist und idealiter das Entscheidungsprogramm für sämtliche Fallkonstellationen, die dem Regelungsbereich einer Norm oder Normengruppe unterfallen, enthält.¹¹

⁶ Siehe dazu Herman (1995), 81.

⁷ Dazu immer noch grundlegend Llewellyn (1933), 2-17.

⁸ Vgl. dazu am prominentesten Ronald Dworkin (1996). Siehe auch Levinson (1988).

⁹ Vgl. Balkin (1990), 1673, sowie Llewellyn (1933), 9ff.; vgl. auch Ohly (2001), 26.

¹⁰ Dazu Balkin (1996).

¹¹ So bereits von Savigny (1967): „In Ansehung des Stoffs ist die wichtigste und schwierigste Aufgabe die Vollständigkeit des Gesetzbuchs [...] Das Gesetzbuch soll, da es einzige Rechtsquelle zu seyn bestimmt ist, auch in der That für jeden vorkommenden Fall im voraus eine Entscheidung enthalten“. Vgl. auch Herman (1995), 52.

In der amerikanischen Diskussion um *law-as-literature* fehlt die transatlantische, die eigenen Rechtspraktiken als historisch-kulturell bedingt, als *local knowledge* ausweisende Perspektive: Ronald Dworkins Idee der autonomen, mit dem Recht auf kreative Weise umgehenden Richterpersönlichkeit¹², basiert – ebenso wie Stanley Fishs¹³ gut nietzscheanischer Einwand dagegen, die Geltung einer juristischen Interpretation sei eine reine Machtfrage – ersichtlich auf den strukturellen Besonderheiten des anglo-amerikanischen Fallrechts. Nach Dworkin wohnt der Rechtsauslegung und -anwendung – wie dem Verstehen schöner Literatur – ein schöpferisches, nicht positiverbares Moment inne.¹⁴ Die Affinität der Rechtsanwendung zur Literatur sieht Dworkin konkret darin, daß der Richter im *common law* seine Entscheidung in eine Kohärenz mit der Rechtsprechung vor ihm bringen muß. Er verfüge im Prinzip über die gleichen Freiheitsgrade wie der Autor eines Fortsetzungsromans: Er muß den *plot* – also die bisherige Rechtsprechung – von einem *status quo* aus so weiterentwickeln, daß die vorangegangenen Ereignisse – also die zuvor ergangenen Urteile – noch Sinn machen und sich, trotz einzelner Schnitte und Innovationen, ein stimmiges Gesamtbild ergibt.¹⁵ Fishs Einwand dagegen lautet: Die Metapher vom Fortsetzungsroman, an dem Richterautoren der Reihe nach schreiben dürfen, ist schief, da sie den Anteil richterlicher Setzungsgewalt verkennt: Weder stellt das Betonen der logischen Verschiedenheit zum Präzedenzfall ein Ausbrechen in eine neue Richtung von Plot oder Psychologie der Handlung dar, noch wäre das Betonen der logischen Ähnlichkeit mit einem zuvor entschiedenen Fall mit einer schlichten Ausfaltung der vorgegebenen Plotelemente gleichzusetzen. Die Logik von Ähnlichkeit und Differenz, die die Rationalität der Rechtsprechung im *common law* prägt, sei vor dem Hintergrund einer institutionalisierten Auslegungshoheit zu sehen. Der Richter verfüge – trotz der autoritativen Bedeutung von Präzedenzfällen – von Amts wegen über Freiheitsgrade des Entscheidens, die sich – so Stanley Fish – nicht methodologisieren lassen. Denn die den Richter bindenden Präjudizien seien lediglich als interpretationsbedürftige, mehr oder weniger beliebig interpretierbare

¹² Siehe Dworkin (1996) und id. (1986), 261.

¹³ Fish (1989), 53.

¹⁴ Vgl. Dworkin (1996). 30ff; auch Ohly (2001), 26.

¹⁵ Den richterlichen Zwang zur Kohärenz des Urteils in Bezug auf die in ähnlich gelagerten Fällen ergangenen Urteilen vergleicht Dworkin (1996), 32, mit den „constraints of integrity“, denen der Literaturinterpret unterliege. Dieser urteile unter der Prämisse einer „aesthetic hypothesis“: „an interpretation of a piece of literature attempts to show which way of reading [...] the text reveals it as the best work of art“.

Sprachfakten gegeben. Originalton Fish: „Similarity is not something one finds, but something one must establish“.¹⁶

Die amerikanische Debatte um die Interpretation des Rechts, wie sie einerseits zwischen Fish und Dworkin und andererseits zwischen Fish und Richard Posner ausgetragen wird¹⁷, könnte möglicherweise *entdramatisiert* werden, wenn die rechtskulturellen Besonderheiten des Fallrechts bzw. des *common law* stärker gegen die Rechtstechnik der Kodifikation, die Kultur des *civil law* akzentuiert würden. Dann nämlich würde sich zeigen, daß – diesseits wie jenseits des Atlantiks – rechtsdogmatische Grundsätze, juristische Argumentationsstile und Rationalitätskriterien – statt den Rang universaler logischer oder rhetorischer Prinzipien zu beanspruchen – selber historisch kontingent und damit in ihrem Geltungssinn zu relativieren sind. Man würde – vereinfacht gesagt – auf unterschiedliche Mischungsverhältnisse von Logik, Rhetorik und Hermeneutik in der Rechtspraxis stoßen.¹⁸ Für beide Rechtsparadigmen erweist sich einmal mehr die hermeneutische Theorietradition, in ihrer historischen Positivität im deutschen Sprachgebiet und in ihrem Fehlen jenseits des Atlantiks, als aufschlußreich: Historisch ist die hermeneutische Theoriebildung eng mit der Rezeption des römischen Rechts im deutschen 19. Jahrhundert¹⁹, der Vorgeschichte der Kodifikation des *Bürgerlichen Gesetzbuches* von 1900, verknüpft. Weil das anglo-amerikanische Gemeinrecht sich nicht in vergleichbarer Weise in der Rezeption einer fremden Sprach- und Rechtswelt konstituiert hat, fehlt ihm bis heute jener Grad dogmatischer Konsolidierung und methodischer Disziplinierung, welche für die deutsche hermeneutische Rechtskultur, wohl mehr als für alle anderen kontinentaleuropäischen *civil law*-Systeme, so charakteristisch ist.

Die historisch begründbaren kulturellen Unterschiede in der Interpretation des Rechts sind jedoch nicht der einzige und nicht der interessanteste Aspekt der Möglichkeitsbedingungen des *law-as-literature*- bzw. *law-as-culture*-Ansatzes im transatlantischen Vergleich. Im Zeichen ihrer gegenwärtigen Europäisierung²⁰ tritt die historische

¹⁶ Fish (1989), 52.

¹⁷ Vgl. Posner (1988), 263ff. sowie Fish (1989), 294-311.

¹⁸ Dazu Balkin (1996), 214.

¹⁹ Dazu Wieacker (1995), 1ff. und 71ff.

²⁰ Der Rechtsangleichungsprozeß, der aufgrund der Vorgaben des Vertrages von Maastricht seit über einem Jahrzehnt stattfindet und sich im Erlaß von EG-Richtlinien und deren Transformation in nationales Recht vollzieht, so sollte man nicht vergessen, steht unter dem Primat einer Vervollkommnung des sogenannten europäischen Binnenmarktes (vgl. Art. 94 des EG-Vertrages). Die rechtswissenschaftliche Litera-

Kontingenz der nationalen Rechtsordnungen der EU-Mitgliedstaaten erneut ins Bewußtsein; die Kontingenz rechtlicher Positivität ruft die Literaturwissenschaft nicht so sehr als Interpretationstheorie, sondern weitergehend als Kulturwissenschaft auf den Plan. Nicht nur das öffentliche Recht, sondern auch und gerade das Privatrecht der europäischen Staaten erlebt seit etwa zehn Jahren eine Politisierung und Kommunalisierung, die zu einem zeitlichen und spatialen Tigersprung in die rechtskulturelle Ära um 1800 einlädt. Zum einen wird in diesem Zusammenhang auf die gemeinsamen Wurzeln der europäischen Rechtsordnungen im römisch-kanonischen *ius commune* verwiesen²¹, also dem Privatrecht, das vom Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert in vielen Ländern der heutigen Europäischen Union in Geltung war.²² Zum anderen wird betont, daß der Staatenbund der Europäischen Gemeinschaft seit dem Vertrag von Maastricht in ähnlicher Weise wie der Bundesstaat der USA seit Ende des 18. Jahrhunderts mit dem Problem mitgliedstaatlich unterschiedlicher, zu harmonisierender (Privat-)Rechtsordnungen konfrontiert ist.²³ Das europäische Privatrecht wird in Anlehnung an die sogenannten *Restatement Acts* des *American Law Institute* auf gemeinsame Prinzipien hin sondiert²⁴, die Kodifikation eines einheitlichen europäischen Zivilgesetzbuches wird erwogen.²⁵ Das amerikanische Vorbild für eine europäische Kodifikation wäre der amerikanische *Uniform Commercial Code* aus den 1940er Jahren. Dieses Gesetz wurde seinerzeit unter der Federführung von Karl Llewellyn geschaffen²⁶, einem juristischen Kosmopoliten, der noch 1933 in Leipzig – und zwar nicht als künftiger Emigrant, sondern als Gastprofessor aus den USA – eine noch heute lesenswerte Darstellung zum anglo-amerikanischen Fallrecht²⁷ auf deutsch publiziert hatte. Vielleicht könnte Llewellyn, dessen Name kurioserweise mit einem doppelten L beginnt –, vielleicht

tur hierzu ist mittlerweile unüberschaubar. Anstelle von Nachweisen an den interessierten Laien den Tipp, bei „Google“ einmal die Stichworte „Europa“ und „Recht“ oder „Europäisches Privatrecht“ einzugeben, um sich einen Eindruck zu verschaffen. Eine Reihe von akademischen Zeitschriften wie der *Zeitschrift für Europäisches Privatrecht* sind in Reaktion auf die Rechtsharmonisierungen im Gefolge von Maastricht gegründet worden.

²¹ Dazu Zimmermann (2001).

²² Dazu Coing (1990), 939; ferner Wieacker (1995), 11ff.

²³ Vgl. Reimann (1995), 132-155.

²⁴ Vgl. Lando / Beale (2000).

²⁵ Dazu Bussani / Mattei (2000); skeptisch dazu Smits (2001), 33. Ferner Schwintowski (2002).

²⁶ Vgl. dazu Herman (1995), 73ff.

²⁷ Vgl. Llewellyn (1933).

könnte Llewellyn – *nomen est omen* – als Allegorie einer transatlantischen *law-and-literature*-Richtung dienen, einer Disziplin, die sich die Freiheit nimmt, die Rechtssysteme als historisch kontingente Kulturtechniken zu analysieren. Im rechtswissenschaftlichen *mainstream*²⁸ ist die Ansicht im Vordringen, daß jenes durch die politischen Vorgaben des Maastricht-Vertrages virulent gewordene Problem divergenter und zu harmonisierender europäischer Rechtsordnungen kein dogmatisches Problem, kein Problem der Geltung, der Rechtshierarchien oder auch der politischen Legitimation supranationaler Rechtsetzung in Europa darstellt, sondern ein *kulturelles*: d. h. ein Problem des Aufeinandertreffens von Fremdem und Eigenem, ein Problem, das gewissermaßen nur von innen und nicht von oben, von keiner übergeordneten politischen Instanz entschieden werden kann.²⁹

Mit anderen Worten: *Culture matters!*³⁰ Eine germanistische Kulturwissenschaft des Rechts, die sich des Problems annähme, wäre zweifellos ein *romantisches* Projekt. Denn eine von der Germanistik ausgehende Reflexion des Rechts betreibt auch eine Art Ursprungssuche, eine Bewegung *back to the roots*, eine Vergewisserung der historischen Anfangsgründe der eigenen Disziplin, die zu Zeiten Jacob Grimms³¹, also in der angedeuteten rechtshistorischen Schwellensituation um 1815 als Sprach- und Rechtswissenschaft gewissermaßen begonnen hatte und erst sehr spät zu dem geworden ist, was sie heute vielfach (noch) ist: die professionelle Beschäftigung ausschließlich mit den Werken der schönen Literatur.

II.

Im neu zu vermessenden Einsatzgebiet der sich kulturwissenschaftlich reformierenden Literaturwissenschaften erscheint die *Rechts-als-Literatur*-Metapher als ein Ableger der Clifford-Geertz'schen *Kultur-als-Text*-Metapher³², welche die Theoriebildung in den historisch-philologischen Disziplinen hierzulande seit ungefähr 10 Jahren bestimmt.³³ Das Thema bietet Anlaß, in die *Kultur-als-Text*-Debatte, wie

²⁸ Basedow (2000), 457f., spricht von einer „postpositivistische[n] Systemöffnung“.

²⁹ Dazu Collins (1997), 44.

³⁰ Siehe Rainer (2002), 14 und Jayme (2003).

³¹ Dazu Seeba (1998), 496.

³² Vgl. Geertz (1997), 202-260.

³³ Vgl. Bachmann-Medick (1996).

sie in den letzten Jahren in zahlreichen Sammelbänden³⁴ und Zeitschriftenaufsätzen³⁵ ausgetragen worden ist, kurz einzusteigen.

In der Tat stellen sich auch in diesem Zusammenhang einige der Probleme, die mit der Applikation der Geertz'schen *text analogy* außerhalb von Anthropologie und Ethnographie regelmäßig verbunden sind: zuallererst das einer möglichen Erweiterung des literaturwissenschaftlichen Gegenstandsbereiches um sozial-kulturelle Praktiken, die lediglich *per analogiam* als textförmig anzusehen sind,³⁶ und – damit zusammenhängend – die Einsetzbarkeit philologisch-textwissenschaftlicher Kompetenz³⁷ für die Analyse sozialer Sinn- und Symbolsysteme³⁸, für die Texte nicht das ausschließliche Medium bilden. Die sozialen Praktiken des Rechts – Vertragsschlüsse, Legislation, Rechtsprechung, Gesetzesauslegung, Subsumtion, Straf- und Zivilprozesse etc. – stellen die Kulturwissenschaft vor ganz ähnliche Schwierigkeiten wie jene anderen Sinnphänomene und sozialen Praktiken, auf die sich die *Kultur-als-Text-Protagonisten*³⁹ gerne stürzen, also etwa: balinesische Hahnenkämpfe⁴⁰, Teufelsaustreibungen⁴¹ oder, um ein Beispiel Hartmut Böhmes⁴² aufzugreifen: Baustellen. Auch im Falle des Rechts liegt das Problem darin, daß das klassisch-hermeneutische Text/Kontext-Modell⁴³ zu überschreiten ist, ohne daß ersichtlich wäre, welches Nachfolgekonzepkt von bedeutungsverleihender Struktur an seine Stelle träte.

Die Rede vom Sinn- oder Symbolsystem des Rechts impliziert die Vorstellung, daß es im Recht Ereignisse und Phänomene gibt, denen

³⁴ Vgl. ebd.; ferner Danneberg / Vollhardt (1996), Glaser / Luserke (1996), die Diskussionsbeiträge in den *Jahrbüchern der deutschen Schiller-Gesellschaft* 1997-2000 sowie Böhme / Scherpe (1996).

³⁵ Vgl. nur Haug (1999) und v. Graevenitz (1999).

³⁶ Der Debattenstand stellt sich wie folgt dar: auf dem Unterschied zwischen literaturwissenschaftlichem Textbegriff und dem „soziologischen Struktur- und Komplexitätsbegriff“ beharrend v. Graevenitz (1999), 101; apologetisch Bachmann-Medick (1996), 8ff.; die Differenz zwischen hermeneutischem und semiotischem Textbegriff betonend Lenk (1996), 117ff.; kritisch mit Blick auf den „Sonderstatus der Literatur“ Haug (1999), 86; ähnlich Barner (1997), 1-8; skeptisch auch Czucka (1999); aufgeschlossen dagegen Brenner (1996), 35.

³⁷ Dazu Vosskamp (1998), 506.

³⁸ Vgl. dazu Bassler (1998), 474.

³⁹ Vgl. die Beiträge in Bachmann-Medick (1996).

⁴⁰ Siehe Geertz (1997).

⁴¹ Vgl. Greenblatt (1988), 94-128. Greenblatt geht allerdings im Unterschied zur neuen Kulturwissenschaft durchweg von buchstäblichen Texten aus. Ebenso, im Anschluß an Greenblatt, Schwanitz (1996).

⁴² Dazu Böhme (1998), 483.

⁴³ Vgl. dazu Schleiermacher (1977), 164.

Sinn und Bedeutung aufgrund eines System- oder Strukturanzugs zuwächst, impliziert eine Unterscheidbarkeit von Teil und Ganzem, Ereignis und Struktur bzw. Element und System. Die Frage ist, wie sich diese Beziehung mit Blick auf die kulturelle Wirklichkeit des Rechts konzeptualisieren läßt. Wie immer man die *text analogy* logifiziert und auf den Begriff bringt⁴⁴, klar dürfte sein, daß das kultursemiotische Modell das hermeneutische Text/Kontext-Modell überschreitet. Hierin liegt die Verführungskraft und damit zugleich die Gefahr der Text-Metapher. Der Kulturanthropologe Clifford Geertz hat sie bei seiner berühmten Beschreibung balinesischer Hahnenkämpfe geprägt: Die Veranstaltung von Hahnenkämpfen auf Bali ist für Geertz als ein „kultureller Text“⁴⁵ lesbar. Was besagt es, daß ein spielerisch-agonaler Handlungszusammenhang, bei dem stattliche, mit kleinen Messern armierte Hähne aufeinander losgelassen und nach ziemlich komplizierten Regeln Wetten abgeschlossen werden, ein „kultureller Text“ ist? Die Textanalogie hat bei Geertz folgende drei Implikationen: Erstens besagt sie, daß die an einer derartigen sozialen Interaktion beteiligten Zuschauer und Akteure sich in ein Netzwerk kultureller Bedeutungen verstricken, welches die Beteiligten gewissermaßen selber knüpfen: Die Veranstaltung lebt von der affektiven Beziehung, welche die Beteiligten zum Spektakel unterhalten; sie ist eine mediatisierte Selbstwahrnehmung gesellschaftlicher Hierarchien, eine „Überführung der balinesischen Statushierarchie“⁴⁶ in das Medium des Spiels und Wettkampfs. Zweitens ist der balinesische Hahnenkampf für Geertz ein Text, der aus sich heraus durch Beobachtung verstehbar ist, dessen Bedeutung insoweit *objektiv* ist, als im Hahnenkampf empirische Daten und Zeichenkörper mit kulturell feststehenden Bedeutungen organisiert werden. Drittens, entscheidend und damit zusammenhängend, stellt der Kontext dieses kulturellen Textes keine hermeneutische Verstehenstotalität dar, die sich selber erst im Horizont der Analyse des einzelnen Textereignisses bildet. Geertz' Kultursemiotik setzt die zirkuläre Ganzes/Teil-Logik der klassischen Hermeneutik außer Kraft, ‚empirisiert‘ sie: die verdichtende Beschreibung des Hahnenkampfes erfolgt in einer Art *Interpolation* zwischen Text und Kontext.⁴⁷ Letzterer ist in Form empirischer Daten verfü-

⁴⁴ Zur Abgrenzung zwischen texthermeneutischem bzw. literaturwissenschaftlichem und kultursemiotischem Text/Kontext-Verständnis vgl. v. Graevenitz (1999); 99ff.; Lenk (1996), 217f.

⁴⁵ Geertz (1997), 253.

⁴⁶ Ebd., 235.

⁴⁷ Geertz' Distanz zum hermeneutischen Modell sollte nicht überbewertet werden. Er beruft sich nicht ohne Grund auf Paul Ricœur's Freud-Abhandlung (vgl. ebd., 253):

bar⁴⁸ – das macht den hier relevanten Unterschied zur hermeneutischen Verstehenstotalität aus. Kontext hat in der Geertzchen Kultursemiotik eine grundsätzlich andere *epistemologische* Funktion als in der klassischen Hermeneutik von Schleiermacher bis Dilthey.⁴⁹ Diese andersartige, weil nicht totalisierende epistemologische Funktion des Kontextes meint Geertz, wenn es heißt, daß Kultur sich als eine „Montage“ von Texten auffassen lasse bzw. „aus einem Ensemble von Texten, die ihrerseits wieder Ensembles sind“⁵⁰, bestehe.

Im amerikanischen *literary* bzw. *cultural criticism of law* wird zuweilen auf Geertz' kultursemiotisches Modell rekuriert, um die Kontextualität des Rechts, die Einbettung juristischer Rationalität in Gesellschaft und Geschichte zu betonen. Wir stoßen hier wiederum auf einen markanten kulturellen Unterschied in puncto *law-and-literature*: Das anglo-amerikanische Gemeinrecht läßt eine Konzeptualisierung nach Art der Geertzchen Kulturanthropologie eher zu als das deutsche Gesetzesrecht, das von Haus aus eine größere dogmatisch-operationale Geschlossenheit aufweist. Die Institutionen des Rechts lassen sich in einer Gesetzesrechtskultur ungleich schwieriger *kontextuieren*. Die Textmetapher stößt hier an ihre Grenzen. Die juristischen Institutionen und Praktiken des Gesetzesrechtes lassen sich kaum noch als Text beschreiben, dem ein Kontext – sei es als Struktur Ganzes, als empirisches Datenmaterial oder als ein unendlicher *texte général* – Bedeutung gibt.

Wäre es vor diesem Hintergrund nicht angebracht, die *Recht-als-Literatur*-Metapher konsequent zu defigurieren, gewissermaßen soziologisch zu entzaubern und Zuflucht zu einem komplexeren Begriff vom Sinnsystem des Rechts zu nehmen – sagen wir: einem systemtheoretischen? Wie läßt sich eine kulturwissenschaftliche Beschreibung des Rechts von seiner systemtheoretischen Konzeptualisierung abgrenzen?⁵¹ Ist die ‚straffere‘ Konzeptualisierung der sozialen Prak-

Geertz' Verfahren ist insofern mit dem Verfahren der psychoanalytischen Traumdeutung vergleichbar, als auch die Freudsche Traumdeutung in einer Interpolation zwischen zwei ‚Texten‘, zwei empirisch gegebenen Datenbereichen – nämlich dem Traummaterial und dem Traumereignis, das Freud als einen Text beschrieben hat – besteht (vgl. dazu Freud (1991), 284ff.).

⁴⁸ Geertz (1973), 444, spricht von „facts“ des „social context“, die im Wettkampf reflektiert werden. Er meint damit statusspezifische Verhaltensweisen in der balinesischen Gesellschaft, die von einem Außenstehenden beobachtbar sind und in dem differenzierten Wettverhalten der beteiligten Zuschauer, ins Medium des Spiels transformiert, gespiegelt werden.

⁴⁹ Dazu Frank (1985), 305ff.

⁵⁰ Geertz (1997), 259.

⁵¹ Zum systemtheoretischen Denken des Rechts vgl. Teubner, *Recht als autopoietisches System* (1989) und Luhmann (1993).

tiken des Rechts mit Hilfe der Systemtheorie nur auf Kosten der Dichte ihrer Beschreibung als eines kulturelles Faktums, einer *auch* symbolischen Wirklichkeit möglich?

Beide Arten der Reflexion geben, um es in der Sprache der Systemtheorie auszudrücken, *Fremdbeschreibungen* des Rechtssystems, gehören nicht zu den Kommunikationen, die Bestandteil des Systems werden. Die systemtheoretische Beschreibung des Rechts als eines in seinen Komponenten – Rechtsnorm, Rechtsakt, Rechtsverfahren, Rechtsdogmatik – sich selbst erzeugenden, funktionsautonomen gesellschaftlichen Subsystems⁵² beobachtet die kulturelle Wirklichkeit des Rechts als ein Sinnsystem, das seine gesellschaftliche Funktion – mit Luhmann⁵³: das kontrafaktische Stabilisieren normativer Erwartungen – durch das Prozessieren einer grundlegenden Unterscheidung erfüllt, eben der von „recht“ und „unrecht“.⁵⁴ Die Systemtheorie thematisiert das Recht als ein Kulturphänomen insofern, als sie die Kommunikationen im Rechtssystem als Entfaltungen eines Anfangsparadoxons beobachtbar macht: Das Paradoxon besteht darin, daß mit der recht/unrecht-Unterscheidung, dem binären Code des Rechts, das System die Welt beständig in Recht und Nicht-Recht einteilt, ohne selber über die Einheit der Unterscheidung Recht/Nicht-Recht logisch-begrifflich zu verfügen. Dies ist die fundamentale System/Umwelt-Differenz des Rechtssystems. Durch das Reflexivwerden der ursprünglichen Differenz von System und Umwelt im System selbst – George Spencer-Browns⁵⁵ von Luhmann immer wieder zitiertes *re-entry* – entsteht der symbolische Mehrwert rechtlicher Positivität, der sie als Kulturphänomen für die Systemtheorie so interessant macht. In systemtheoretischer Perspektive lassen sich dann – wie Gunther Teubner gezeigt hat⁵⁶ – bis in die feinsten Verästelungen der Dogmatik reflexive Intermittenzen der juristischen Autologik herausarbeiten. Ist der Einwand mangelnder Beschreibungsdichte also zu halten?

Es ist hier nicht der Ort, Kulturwissenschaft und deren Leitdiffferenz Text/Kontext gegen Systemtheorie und die System/Umwelt-Differenz auszuspielen.⁵⁷ Vielmehr sollen einige Merkmale des systemtheoretischen Ansatzes gegenüber der *cultural-study*-Perspektive

⁵² Dazu Teubner (1989), 56.

⁵³ Vgl. Luhmann (1993), 131.

⁵⁴ Dazu Teubner (1989), 9.

⁵⁵ Vgl. Spencer-Brown (1979), 69-77.

⁵⁶ Siehe Teubner (1989) sowie Teubner (2000), 217.

⁵⁷ Vgl. dazu Koschorke (1999), 50. Teubner (1989) hat überdies gezeigt, daß sich beide Perspektiven miteinander verbinden lassen. Luhmanns Kulturbegriff ist entfaltet in Luhmann (1995a).

herausgestellt werden. In puncto Beschreibungs-dichte bleibt das a-semiotische Theoriendesign der Systemtheorie bemerkenswert. Dem differenztheoretischen Formbegriff⁵⁸ ist die zeichen- und sprachtheoretische Differenzierung zwischen Form und Bedeutung bzw. Intentionalität fremd. Anstelle hermeneutischer Unterstellungen von Bedeutungsganzheit, strukturalistischer Askese gegenüber intentionalem Sinn oder dekonstruktivistischer Dissemination ‚transzendentaler‘ Signifikate: Bezeichnungen – *draw a distinction!*⁵⁹– und das Beobachten von Bezeichnungen. Handstreichartig wird das poststrukturalistische Referenzproblem⁶⁰ eskamotiert. Das im Zeichenbegriff semiologisch gedachte Verhältnis von Ausdruck und Inhalt stürzt zu einer „Asymmetrie“⁶¹ von Bezeichnung und durch die Bezeichnung Ausgeschlossenem zusammen. Während die kulturwissenschaftliche Beschreibung des Rechts darauf aus ist, nachzuvollziehen, auf welche Weise Phänomenalität – natürliche Personen, deren Handlungen und Äußerungen, soziale und geschlechtsspezifische Verhaltensweisen etc. – durch das Recht enkodiert und damit zur kulturellen Konstruktion werden, reduziert die Systemtheorie die Frage der Bedeutungen und der bedeutungskonstituierenden Faktoren im Kommunikationssystem des Rechts auf das eine Problem: Greift der recht/unrecht-Code, wird er vom Phänomen gegebenenfalls destabilisiert oder gleitet er an der Kommunikation vollends ab?

Eine Implikation des a-semiotischen Designs der Systemtheorie ist, daß der symbolische Gehalt positiven Rechts eigentümlich logifiziert erscheint, sozusagen rein logisch-begrifflicher Natur ist und keinen Raum für hermeneutische Divinationen läßt. Es ist die „logische Unvollständigkeit der Rechtsordnung“⁶², also das Anfangsparadox der Nicht-Einheit von Recht und Nicht-Recht, das dazu führt, daß das System in seinen Operationen den recht/unrecht-Code irgendwann paradoxerweise auch auf sich selbst anzuwenden versucht, die Unentscheidbarkeit der Operation erkennt und auf diese Weise die arbiträre Unterscheidung der Welt in Recht und Nicht-Recht in sich selbst wieder einführt.⁶³ Die Systemtheorie des Rechts vermag dieses logische

⁵⁸ Vgl. Luhmanns Ausführungen zum „differenztheoretischen Umbau des Formbegriffs“ in Luhmann (1995b), 49ff. Zum Verhältnis zwischen semiotischem und systemtheoretischem Formbegriff siehe auch Wellbery (1996).

⁵⁹ Spencer-Brown (1979), 3.

⁶⁰ Vgl. dazu nur de Man (1989), 11: „What we call ideology is precisely the confusion of linguistic with natural reality, of reference with phenomenality.“

⁶¹ Jean Clam (2000), 121.

⁶² Luhmann (2000), 17.

⁶³ Dazu Teubner (1989), 10.

Phänomen eines Wiederauftauchens des durch die Recht/Nicht-Recht-Unterscheidung ausgeschlossenen symbolischen Dritten im System soziologisch durch das Aufzeigen sogenannter struktureller Kopplungen mit anderen sozialen Systemen wie der Politik und der Wirtschaft zu re-semantisieren, indem sie beobachtet, wie das Rechtssystem seine eigene Paradoxie „externalisiert“.⁶⁴ Eine derartige logisch-soziologisch ‚prästabilisierte Harmonie‘ zwischen der rechtlichen Positivität und ihren symbolischen Gehalten kann einer emphatisch als Kulturwissenschaft sich verstehenden Rechtstheorie sicherlich nicht genügen. Die Frage lautet, ob und inwiefern sich die systemtheoretisch entzauberte kulturell-geschichtliche Wirklichkeit des Rechts ‚wiederverzaubern‘ läßt. Die drei derzeit dominierenden Theorieparadigmen der Literaturwissenschaft – Hermeneutik, Dekonstruktion und Diskursanalyse –, so soll im Folgenden gezeigt werden, bieten für dieses Unterfangen jeweils Anknüpfungspunkte.

III.

Traditionell werden Verbindungen zwischen der Literatur und dem Recht auf einer methodologischen Ebene – unter dem Titel Hermeneutik – gezogen.⁶⁵ Die philosophische Universalhermeneutik Hans-Georg Gadamers, die sich nicht von ungefähr an das juristische Paradigma der Interpretation und Anwendung von Gesetzestexten angelehnt hat⁶⁶, ist für die Theoretisierungen des Verstehens auf den verschiedenen Feldern der Geisteswissenschaften bekanntlich von erheblichem Einfluß gewesen. Hans Robert Jaub‘ rezeptionsästhetische Hermeneutik, derzufolge auch das Verstehen von Literatur nicht ohne ein applikatives Moment auskommt, sich einer Applikation historisch varianter ästhetischer Normen auf das konkrete Werk verdankt, orientiert sich wie Gadamer am juristischen und theologischen Muster anwendenden Verstehens.⁶⁷ Doch sind im Bereich hermeneutischer Grundlagenforschung zur Zeit deutliche Ermüdungserscheinungen zu beobachten: Selbstbeschreibungen der literarischen Hermeneutik können heute kaum noch auf Resonanz hoffen. Die methodologischen Ähnlichkeiten und Differenzen zwischen literarischem Lesen und juristischer Auslegung bzw. Subsumtion, finden – wie angedeutet – nicht mehr unter dem Dach einer *hermeneutica generalis* Platz. Die

⁶⁴ Dazu Teubner / Zumbansen (2000), bes. 194ff. Siehe auch Luhmann (2000), 45ff.

⁶⁵ Vgl. die Beiträge in Fuhrmann et al. (1981).

⁶⁶ Gadamer (1990), 316-346.

⁶⁷ Vgl. Jaub (1991), 363-377.

Frage des Verhältnisses zwischen applikativer und nicht-applikativer Hermeneutik⁶⁸, die Frage des Grenzverhältnisses zwischen den Regionalhermeneutiken des Rechts, der Literatur, der Theologie und der Geschichte ist im Zeichen der Diskursanalyse einer tieferbohenden historischen Relativierung des Sinnverstehens gewichen. Unter der Ägide der Diskurs- und Machtanalyse Foucaults⁶⁹ wird das Sinnverstehen als kulturelle Praxis einer kritischen Analyse ausgesetzt, durch die es seine "Unschuld"⁷⁰ als anthropologische Konstante verliert und sich sein vermeintlich überzeitlicher, transdisziplinärer Universalismus als historisch-kulturell bedingt zu erkennen gibt. Für die Dekonstruktion Derridas und de Mans rücken literarisches Lesen und juristisches Entscheiden hingegen unter einem sprachtheoretischen Aspekt zusammen: dem rhetorischen Aspekt einer nicht-beherrschbaren Einheit sprachlicher Unterscheidungen – im Kontext von Dichtung: einer nicht kontrollierbaren tropologischen Dimension der Sprache –, also einer Rhetorizität, welche die Lektüre regelmäßig in die Unentscheidbarkeit einander ausschließender Lesarten hineintreibt.⁷¹

Interessant ist an diesem *paradigm shifting* von der Hermeneutik zu den beiden nicht-hermeneutischen literaturtheoretischen Ansätzen die jeweilige Rolle des Rechts. Sowohl die Diskursanalyse als auch der Dekonstruktivismus machen gewissermaßen Anleihen beim Recht: Bekannt ist Derridas Fundamentalkritik des Rechts mit ihrem virtuos durchgespielten Argument begrifflich nicht zu domestizierender Unterschiede zwischen instituierender Gewalt und Rechtsordnung, zwischen positivem Recht und überpositiver Gerechtigkeitsidee, Unterschiede, aus deren Dekonstruktion sie selber, die Dekonstruktion, wie Phönix aus der Asche als äußerste Gestalt der Gerechtigkeit hervorgeht.⁷² Weniger bekannt ist Paul de Mans eher beiläufiger Hinweis auf eine Interferenz zwischen Literatur und Recht, den de Man in einer seiner Rousseau-Arbeiten⁷³ gibt: Das *tertium* des Vergleichs zwischen literarischem Lesen und Gesetzesanwendung liegt hier in der extremen Selbstbindung des rhetorisch bewußten Lesens an das – eben nur metaphorisch so zu nennende – ‚Gesetz‘ der sprachlichen

⁶⁸ Müller-Dietz (1984), 157-171. Sowie Herzog, „Zum Verhältnis von Norm und Narrativität in den applikativen Hermeneutiken“, in: *Text und Applikation*, hg. von Manfred Fuhrmann et. al.: Text und Applikation. Theologie, Jurisprudenz und Literaturwissenschaft im hermeneutischen Gespräch. München 1981, 435-455; Kriele, „Besonderheiten juristischer Hermeneutik“, ebd., 409-412.

⁶⁹ Vgl. Kittler (1995), 523f.

⁷⁰ Dazu Menninghaus (1995), 10.

⁷¹ Vgl. exemplarisch de Man (1988), 31-52.

⁷² Dazu Derrida (1991), 15. Kritisch dazu Verf. (329f.) und Vismann (1992), 262ff.

⁷³ Vgl. de Man (1979), 270f.

Distinktions- und Figurationslogik des Lektüregegenstandes.⁷⁴ Für die Frage einer juridischen Dimension der Dekonstruktion dürfte systematisch aufschlußreicher die neuere amerikanische Rechtstheorie⁷⁵ sein, welche die Dekonstruktion im Sinne einer Selbstbeschreibung juristischer Unterscheidungslogiken luzide konzeptualisiert und für die eigene Disziplin – das amerikanische Fallrecht – gewissermaßen remethodologisiert hat. Für den Rechtstheoretiker Jack Balkin⁷⁶ führt sie sogar ins Zentrum juristischen Argumentierens: „Deconstructive argument already was present in America’s legal heritage by the time that modern movements [„like Law and Literature and the Critical Legal Studies movement“] began to champion it“⁷⁷, heißt es am Ende eines Anfang der neunziger Jahre veröffentlichten Aufsatzes. Es ist vermutlich nur eine Frage der Zeit, bis auch die Methodenlehre in der Rechtswissenschaft hierzulande die Dekonstruktion als ein Instrument der Reflexion juristischer Dogmatik für sich entdeckt und mit forensisch-argumentativ tauglichen Formalisierungen dieses Denkstils aufwartet.⁷⁸ An dekonstruierbaren juristischen Unterscheidungen würde es sicherlich nicht fehlen.⁷⁹

Auch die Diskursanalyse hat eine juridische Dimension: Die diskursanalytische Fundamentalkritik der Hermeneutik⁸⁰ ist in ihrem Versuch, den Universalismus des Sinnverstehens als einen machtin-duzierten, gegenüber sich selbst und den Institutenten des sogenannten

⁷⁴ Zum Gesetz der *undecideability* siehe auch Derrida (1983), 359ff.

⁷⁵ Dazu Somek (1995).

⁷⁶ Vgl. Balkin (1994), 1131-1186; ferner Balkin (1990), 1669ff.

⁷⁷ Balkin (1990), 1705.

⁷⁸ Eine bewußt ‚untechnische‘, nicht-formalistische Applikation dekonstruktiven Denkens im Sinne einer kritischen Vertragstheorie bietet Teubner (1998), vor allem 247ff.

⁷⁹ Die unzähligen juristischen Abgrenzungsprobleme – man denke nur an die Unterscheidungen von bedingtem Vorsatz und bewußter Fahrlässigkeit im Strafrecht, von engen und entfernten Mangelfolgeschäden im Werkvertragsrecht, Falschlieferung und Schlechtlieferung im Gattungskauf nach § 480 BGB (in der bis 31. 1. 2001 geltenden Fassung) oder an die Unterscheidung von Meinungsäußerungen und Tatsachenbehauptungen im Bereich des Art. 5 GG – ließen sich vermutlich neu konzeptualisieren. Fraglich ist jedoch, ob sich die Wertungsprobleme, die sich hinter den begrifflichen Abgrenzungsschwierigkeiten verbergen, mit dieser Neukonzeptualisierung besser lösen lassen als ohne sie. In der dem Gesetzesrecht eigenen Kombination aus systematisch-deduktiver Rationalität und pragmatischen Entscheidungszwängen dürfte ein Grund für seine im Vergleich zum *common law* stärkere Immunität gegen Dekonstruktionen liegen. Vgl. dazu auch Somek (1995), 204, der von „einem untechnischen Anschluß an die dekonstruktiven Ansätze im deutschsprachigen Raum“ spricht.

⁸⁰ Vgl. dazu Nachwort von Kittler (1990), 523f., das in aller Kürze über den diskursanalytischen Ansatz informiert.

„hermeneutischen Feldes“⁸¹ blinden Habitus zu entlarven, genötigt, Anleihen beim Recht zu machen – Anleihen oder Hypotheken, die sie argumentativ nicht richtig abzulösen vermag. Im Begriff der Staatsmacht als der diskursiven Matrix eben jenes „hermeneutischen Feldes“⁸² nimmt sie eine solche Hypothek am juristischen Sinnsystem auf – so lautet, etwas kompakt und zugespitzt, die These, die ich im Folgenden kurz entwickeln möchte.

In seinen *Aufschreibesystemen 1800/1900* argumentiert Kittler – im Anschluß an Foucault –, daß die hermeneutische Episteme, das sogenannte „Diskursnetz Verstehen“⁸³ entscheidend von der Staatsmacht geprägt, gewissermaßen instituiert worden sei.⁸⁴ Kittler konstruiert eine Kausalität zwischen realgeschichtlichen Daten in Preußen in den letzten Dekaden des 18. Jahrhunderts – nämlich der Verwaltungsreform und der Verstaatlichung der Bildungsanstalten Schule und Universität⁸⁵ – und der Emergenz des hermeneutischen Paradigmas um 1800, also der gemeinhin als Frühromantik klassifizierten Epoche. Um 1800 habe eine allgemeine Umstellung der bis dahin auf das Kommentieren sich beschränkenden Philologie zu einer hermeneutischen Lektürepraxis, die sich selbst als eine unendliche Aufgabe begreift⁸⁶, stattgefunden.⁸⁷ Der Staat fungiert dabei als die Macht, welche die hermeneutischen Freiräume zugleich eröffnet und kontrolliert, als Kontrollinstanz aber unlesbar bleibt. Das ist natürlich eine ungemein originelle Lesart des hermeneutischen Imperativs der Romantiker: Der frühromantische Sinnhunger, der doch vielfach als Inbegriff des sich von jeglichen Denkwängen emanzipierenden ästhetischen und historischen Bewußtseins gilt, erscheint in dieser Optik als ein staatlich verordneter Sinn-Imperativ.⁸⁸ Die Prämisse der diskursanalytischen Lesart ist es, daß mit den erwähnten geschichtlichen Daten ein Kausalgrund gegeben ist, der der Ausdifferenzierung des hermeneuti-

⁸¹ So die Ausdrucksweise von Menninghaus (1995), 10 und 43.

⁸² Vgl. Kittler (1990), 523.

⁸³ Ebd., 30.

⁸⁴ Allerdings konzidiert Kittler: „Was jeder Hermeneutik entgeht – der Staat und die Technologien – bleibt schwer genug anzuschreiben“, ebd., 523.

⁸⁵ Zu den Reformen in Preußen siehe auch Birsch (1998).

⁸⁶ In Kittlers / Derridas Terminologie: die unendliche Suche nach dem „Transzendentsignifikat“, der Versuch einer „Überführung der Zeichen in reine Bedeutung“, Kittler (1990), 30.

⁸⁷ Vgl. dazu Menninghaus (1995), 24, der die „hermeneutische[n] Basistheoreme von der Unendlichkeit und Unabschließbarkeit des Sinns“ in Kants Lehre vom Genie „erstmalig und mit unübertroffener argumentativer Kraft artikuliert“ findet.

⁸⁸ Vgl. nur das Zitat in Schlegel (1981), XVI, 69: „Es giebt einen hermeneutischen Imperativ“.

schen Feldes, der Entwicklung von Regionalhermeneutiken in den Disziplinen der Philologie, der Jurisprudenz, der Geschichte und der Theologie seit 1800, uneinholbar vorausliegt. Der Leser, der um diesen Zusammenhang weiß, vermag an den Texten etwas zu sehen, was diese deshalb nicht zu sehen vermochten, weil das Initial der Sinnsuche, der staatliche Sinn-Imperativ selber in den blinden Fleck der frühromantischen Hermeneutik fällt.

Nun liegt der Reiz der Diskursanalyse darin, daß sie die starke These einer Genealogie der Hermeneutik als universaler Disziplin aus dem ‚Geist‘ des aufgeklärten Absolutismus Preußens mit konkreten Einzelanalysen zu verbinden weiß. Statt den Versuch zu unternehmen, zu rekonstruieren, wie jener vermeintlich ‚extern‘ induzierter Ursprung der Hermeneutik um 1800 sich in den Theoretisierungen des Verstehens und Auslegens bei Schlegel, Schleiermacher, Savigny und darüber hinaus fortsetzt, wird der Blick auf die literarischen Texte gerichtet und nachvollzogen, inwiefern die Literatur die hoheitlichen Sinn-Imperative nicht so sehr vollstreckt, sondern subversiv unterläuft⁸⁹, indem sie etwa – wie bei Ludwig Tieck – die Kategorie des Unsinnns einführt.⁹⁰ Methodologisch ist dieser Ansatz nicht zu beanstanden: das Theorem der diskursiven Matrix des hermeneutischen Feldes ist eben Prämisse, eine Annahme, die im Zuge der Lektüren weder verifiziert noch falsifiziert zu werden braucht.

Aber setzt sich die Diskursanalyse mit ihrer Prämisse vom staatlichen Sinn-Imperativ nicht der Gefahr einer post-heideggerschen Existenzialisierung der Hermeneutik aus, tendiert nicht auch sie, indem sie die Verstehensimperative statt wie Heidegger⁹¹ dem Sein als solchem, nun dem *sozialen* Sein – Staatsmacht und Technologien – zuschreibt, tendiert nicht auch sie zu einer Mystifikation des Verstehens als einer kulturellen Praxis?

Die diskursanalytische Hermeneutik-Kritik blendet mit ihrer Annahme der Staatsmacht als der universalen Formationsregel des „Diskursnetzes Verstehen“ zunächst ein naheliegendes Faktum sozialer Differenzierung aus: den Unterschied nämlich zwischen der autonomen, gesellschaftlich dysfunktionalen Ästhetik⁹² und der Praxisorientierung des Rechtes. Dieser sozialen Differenzierung korrespondiert

⁸⁹ Vgl. dazu Menninghaus (1995), 44.

⁹⁰ Vgl. dazu die 100-Seiten-Lektüre von Tiecks *Die sieben Weiber des Blaubart*, die Menninghaus (1995), 92-191, zur Exemplifizierung seines Arguments einer frühromantischen, Imperativen des Hermeneutik widerstehenden „Poetik des Unsinnns“ (ebd., 9) gibt.

⁹¹ Vgl. Heidegger (1986), 313ff.

⁹² Siehe dazu Luhmann (1995b), 270ff.

eine interne hermeneutische Unterscheidung: diejenige zwischen nicht-applikativer bzw. rekonstruktiver und applikativer Hermeneutik. Die Diskursanalyse klammert diese disziplinären Verästelungen aus, da sie in der anwendungsbezogenen juristischen Hermeneutik ebenso wie in der nicht-applikativen ästhetischen Hermeneutik der Frühromantiker ein- und denselben hoheitlichen Sinn-Imperativ wittert.⁹³

Nun gibt gerade die Rechtsevolution in dem von Kittlers Hermeneutikkritik ins Auge gefaßten Zeitraum, also den ersten Dekaden des 19. Jahrhunderts, Anlaß, die diskursanalytische Vogelperspektive auf die Imperative des Sinnverstehens wieder zu verlassen und das historische A priori von Diskursformationsregeln in Bezug auf die Hermeneutik zu konkretisieren. Das hermeneutische Feld, das zu überfliegen die Hegelsche Eule der Minerva⁹⁴ von der diskurs- und machtdiskursanalytischen Hermeneutik-Kritik soeben losgeschickt worden ist, scheint noch nicht endgültig vermessen. Aufschlußreich ist hierfür das Verhältnis von Politik und Recht: Anders als Kittler suggerieren möchte⁹⁵, enthält das *Preußische Allgemeine Landrecht* von 1794, das die umfassende Bildungs- und Verwaltungsreform im Preußen vor der Jahrhundertwende normiert, nämlich gerade keinen hermeneutischen Imperativ in Bezug auf die Rechtsanwendung. Im Gegenteil: Von seiner Regelungstechnik her impliziert es geradezu ein Auslegungsverbot, indem es praktisch keinen Unterschied zwischen abstraktem Tatbestandsmerkmal und der Kasuistik macht, sondern alle denkbaren Anwendungsfälle des Gesetzes gleich mitnormiert.⁹⁶ Das offizielle Leitbild des Richters um 1800 war das eines Gesetzesanwendungsautomaten, nicht eines Divinationsvirtuosen.⁹⁷

Der Begründer der juristischen Hermeneutik, Friedrich Carl von Savigny, hat an diesem richterlichen Gesetzesgehorsam Anstoß genommen, indem er in den Jahren 1802/03 eine juristische Methodenlehre zu konzipieren begann.⁹⁸ Für diese ist die bis heute maßgebliche Unterteilung der gesetzeskonkretisierenden Auslegung in die vier *canones* der grammatischen, historischen, systematischen und teleolo-

⁹³ Vgl. Kittler (1990), 30f.

⁹⁴ Georg W. F. Hegel (1986), 28.

⁹⁵ Vgl. Kittler (1990), 31f., zitiert mit dem *Code Napoléon* und dem *Preußischen Allgemeinen Landrecht* Gesetzeswerke, die für den Richter einen Anwendungsimperativ formulieren, der gerade keinen hermeneutischen Imperativ im Sinne einer über den Gesetzeswortlaut hinausgehenden Auslegung beinhaltet.

⁹⁶ Dazu Link (1998), 38ff.

⁹⁷ Vgl. dazu v. Savigny (1967), 89.

⁹⁸ Siehe v. Savigny (1951). Vgl. zur juristischen Hermeneutik auch den *Versuch einer allgemeinen Hermeneutik des Rechts*, den Karl Salomo Zachariä (1805) vorgelegt hat.

gischen Interpretation charakteristisch.⁹⁹ Die Frage ist, wie sich Savignys hermeneutische Methodologisierung der Gesetzesanwendung zur Annahme eines staatlichen Sinn-Imperativs verhält. Der Sinn-Imperativ des Gesetzes darf dabei nicht mit den Imperativen staatlicher Macht verwechselt werden: der Geltungsgrund der Gesetze, auf die Savigny sich in seiner Methodenlehre bezog, lag für ihn gerade nicht in den staatlichen Akten der Legislation, sondern in erster Linie in der historischen Überlieferung des *civil law*. In *Beruf unserer Zeit für Gesetzgebung und Rechtswissenschaft* von 1814¹⁰⁰ wird Savigny – für den Bereich des Privatrechts – den Gedanken eines Vorrangs der Rechtstradition gegenüber staatlicher Gesetzgebung systematisch entfalten. Die juristische Hermeneutik von Savignys, einem begeisterten Leser der in den Jahren 1798-1800 erscheinenden Zeitschrift *Athenäum*¹⁰¹, trifft sich in ihrem Primat der Historie mit der ästhetischen Hermeneutik Friedrich Schlegels und der späteren *hermeneutica generalis* Schleiermachers.

Wie ist es vor diesem Hintergrund möglich, das hermeneutische Sinnverstehen als eine ihrer selbst nicht bewußte Mimesis an die Staatsmacht zu entlarven? Der Historismus Schlegels, Savignys und Schleiermachers erscheint nicht so sehr als Effekt einer staatlich verordneten Sinnsuche, sondern eher als Ausdruck einer beginnenden ‚republikanischen‘, einer *gelehrtenrepublikanischen*, symphilosophischen Gesprächskultur. Die historistische Hermeneutik ‚um 1800‘ ist eher liberalistisch denn staatskonform konnotiert. Die Diskursanalyse unterschlägt mit ihrer These von der staatlichen Diskursmatrix den komplexen Zusammenhang zwischen hoheitlicher Gewalt, Bürokratisierung, politischem Bewußtsein, Historismus und Hermeneutik.¹⁰²

IV.

Welche Vorläufer und Gewährsleute lassen sich in der Geistesgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts für eine kulturwissenschaftliche

⁹⁹ v. Savigny (1951), 19, unterscheidet in seiner Methodenlehre von 1802/03 lediglich drei „Bestandteil[e]“ der „Interpretation“, nämlich den „logischen“, „grammatischen“ und „historischen“.

¹⁰⁰ Vgl. v. Savigny (1967).

¹⁰¹ Vgl. Rückert (1984), 195ff.

¹⁰² Beachtlich ist in diesem Zusammenhang die im Vorfeld des Inkrafttretens des *Preussischen Allgemeinen Landrechts* von Friedrich II. erlassene *Cabinetsordre*, die dem Rechtsanwender das Ausfüllen von Gesetzeslücken qua Interpretation untersagte, wie v. Savigny (1967), 87f., kolportiert.

Reflexion des Rechts ausmachen? Eingangs wurde Jacob Grimm erwähnt, der in der von Savigny herausgegebenen *Zeitschrift für historische Rechtswissenschaft* 1816 eine Abhandlung unter dem Titel „Von der Poesie im Recht“ veröffentlichte. Der Begründer der historisch-philologischen Wissenschaft der Germanistik bezog neben Sprachgeschichte und Mythologie die Geschichte des deutschen Rechts, also die deutsch-rechtliche, mit der römisch-rechtlichen damals koexistente Tradition¹⁰³ in den Horizont seiner Philologie mit ein. Kann Grimm als Vorläufer und *spiritus rector* einer heutigen germanistischen Kulturwissenschaft des Rechts in Anspruch genommen werden? Müßte eine derartige Bewegung *back to the roots* nicht als pseudo-romantisierende Ursprungssuche entlarvt werden, welche – statt der Philologie ein neues Forschungsfeld zu erobern – sich mit dieser Gegenstandserweiterung umso mehr dem Vorwurf des *anything goes* aussetzt, die – hin- und hergerissen zwischen dem Imperativ des *Il faut être absolument moderne* und dem Schuster-bleib-bei-Deinen-Leisten-Argument – in die Falle postmoderner Beliebigkeit hineintappt?

Es ist interessant zu sehen, welchen Stellenwert Grimm der rechtsgeschichtlichen Reflexion einräumt. Grimm ist zu Savignys historischer Rechtsschule zu zählen,¹⁰⁴ die – in einer ganz bestimmten historischen Konstellation, nämlich in der Epoche der Neuordnung Europas nach 1814 – die Frage des Ursprungs und des Geltungsgrundes juridischer Normen, in einer für das positivistische Verständnis des 20. Jahrhundert befremdlichen Weise, als eine *genealogische* Frage stellt. „Es ist wohl auch einmal erlaubt“, konstatiert Grimm zu Beginn seiner Abhandlung, „das Recht unter den Gesichtspunkt der Poesie zu fassen und aus der einen in das andere lebendiges Zeugnis zu machen“.¹⁰⁵ Grimm begibt sich auf die Suche nach gemeinsamen Ursprungsmythen der „Lieder“ und der „Gesetze“ eines „Volkes“. „Recht und Poesie“, heißt es, „sind miteinander aus einem Bette aufgestanden“.¹⁰⁶ Die Behauptung einer Gleichursprünglichkeit von Poesie und Recht versucht Grimm durch das Aufzeigen von Verwandtschaften auf der Ebene des sprachlichen Form – der „Sinnlichkeit“ der Sprache¹⁰⁷ – einerseits sowie auf einer „praktischen“, die mythischen Realien des Rechts betreffenden Ebene

¹⁰³ Cf. v. Savigny (1967), vor allem Kap. 4 und 5, 27-44.

¹⁰⁴ Vgl. zu den Beziehungen Grimms zu v. Savigny Vonessen (1958), bes. Kap. II „Recht und Gesetzgebung“, 79-171, ferner Rothacker (1920), Kap. „Die historische Schule“, 37-82, hier: 43ff.

¹⁰⁵ Grimm (1968), 25f.

¹⁰⁶ Ebd., 27.

¹⁰⁷ „Es liegt mir nämlich außer Zweifel, daß unsere Gesetze im frühesten Alterthum, nicht anders wie Sagen und Geschichten, metrisch in Lieder gebunden waren“,

andererseits zu begründen. Zahlreiche Rechtsbegriffe, Beweisregeln und Prozeßhandlungen lassen sich für Grimm auf einen mythisch-symbolischen Gehalt zurückführen. Rechtssprichwörtern wie „Blutige Hand nimmt kein Erbe“¹⁰⁸ – *equity must come with clean hands* im anglo-amerikanischen Recht – sind sie inhärent. Eine in einer Verfahrensregel des Strafprozesses sedimentierte symbolische Bedeutung ist etwa das sogenannte „Ohrenziehen der Zeugen“: „Weil es bei Zeugen hauptsächlich auf das Hören des Vorgangs ankam“, erzählt Grimm, „pflgte man sie während der [Prozeß-] Handlung am Ohr zu zupfen“.¹⁰⁹

Ein anderes Beispiel für den mythischen Gehalt von Rechtsnormen ist die Beweisregel, daß der Angeklagte, der vor Gericht behauptet, jemanden aus Notwehr getötet zu haben, die von keinem Zeugen beobachtete Tat nur dadurch bezeugen lassen kann, daß er ein Tier zum Gericht mitbringt, in dessen Gegenwart er das Geschehene beschwört.¹¹⁰ – Vermutlich war an den Reaktionen des Tieres die Glaubwürdigkeit des Beschuldigten abzulesen: Man muß sich das wohl so vorstellen, daß dem Schweigen der mitgebrachten Hauskatze regelmäßig der Erklärungswert einer Zustimmung beigelegt wurde, dem Miauen der Katze den genau gegenteiligen. Grimm führt diese Prozeßregel, die – soweit ich sehe – in der heute geltenden *Strafprozeßordnung* keine Entsprechung hat, auf das sagenhafte Urbild eines Eremiten zurück, der des Nachts in seiner Hütte von Räubern überfallen wurde und dessen Notwehr gegen die nächtlichen Räuber nur von den eigenen Haustieren bezeugt werden konnte.

Der analytische Gehalt von Grimms Rechtsmythologie ließe sich dahingehend zusammenfassen, daß der Mythos als ein Strukturelement des kulturellen Netzwerks, das juristische Bedeutung erzeugt, ins Spiel gebracht wird. In Grimms germanistischer Rechtswissenschaft stellt der Mythos zwar keinen eigentlichen Geltungsgrund von Rechtssätzen dar. Die Besinnung auf den mythischen Gehalt von Rechtssätzen spielt jedoch eine Rolle bei der um 1815 umstrittenen Frage, ob und inwiefern die als kulturelles Eigentum reklamierte Überlieferung das notwendige Fundament einer Rechtsordnung ist. Savignys Antwort fiel bekanntlich zweischneidig aus: Zwar prägte er den Begriff des juristischen Volksgeistes¹¹¹, demzufolge das positive

heißt es in Grimms in der *Zeitschrift für geschichtliche Rechtswissenschaft* publizierten Beitrag „Von der Poesie im Recht“ (Grimm (1968), 41).

¹⁰⁸ Ebd., 51.

¹⁰⁹ Ebd., 79.

¹¹⁰ Vgl. ebd., 81.

¹¹¹ Vgl. v. Savigny (1967), vor allem die Ausführungen unter dem Titel „Was wir thun sollen wo keine Gesetzbücher sind“ 111ff., hier: 116ff. Zur möglichen Einfluß Herders auf v. Savigny siehe Wieacker (1995), 284.

Recht durch eine mythische Setzungsmacht, einem der formellen Gesetzgebungsinstanz vorgelagerten Ursprung fundiert werden kann, gleichzeitig trat er der von Thibaut vertretenen Auffassung entgegen¹¹², daß die zeitgenössische Mixtur von römischen und deutschen Traditionssträngen im (Privat-)Recht durch ein kodifiziertes, ‚ureigenes‘ Gesetzeswerk ersetzt werden müßte und könnte.

Es ist nicht ganz einfach, die Aktualität dieser Betrachtungsweise, in der mythologisches und historisches Interesse miteinander konvergieren, herauszustellen. Positivrechtlich ist sie spätestens mit der Kodifikation des Privatrechts im BGB von 1900 obsolet geworden; heute ist die historische Rechtsschule von Savignys Gegenstand einer bedeutenden, wenn auch im juristischen Ausbildungsbetrieb marginalisierten rechtshistorischen Forschung.¹¹³ Die Kontroverse zwischen Savigny und Thibaut findet heutzutage eine Parallele in der Debatte um ein einheitliches gesamteuropäisches Zivilgesetzbuch, um eine Kodifikation auf supranationaler Ebene.¹¹⁴ Dabei werden von den Befürwortern und Gegnern eines kodifizierten europäischen Privatrechts in ähnlicher Weise Argumente ausgetauscht, welche mit der kulturellen fremd/eigen-Differenz operieren, also etwa auf die Notwendigkeit einer historisch gewachsenen nationalen Rechtsordnung abstellen oder¹¹⁵, wie die Befürworter der Kodifikation,¹¹⁶ das Vorhandensein gemeinsamer europäischer Rechtsprinzipien betonen. Das durchrationalisierte, mythischer Gehalte vollends entkleidete Privatrecht der Gegenwart ist eine Angelegenheit der Kultur geblieben und wird es im Zuge der Europäisierung immer mehr – in dem Sinne, daß es sich nicht in blinder, reflexionsloser Technik erschöpft –; allerdings einer Expertenkultur: Rechtsgeltung beruht auf der Rationalität von Verfahren und Argumentationen und kommt ohne die kollektive Verbindlichkeit aus, die dem Mythos eigen ist. Dieser Geltungsmodus schließt jedoch keineswegs eine u. a. von Grimm inspirierte Betrachtung rechtlicher Institutionen als semantischer Artefakte aus, sondern macht sie vielleicht nur umso dringlicher. Eine germanistische Kulturwissenschaft des Rechts würde heute nicht mehr wie Grimm an der Etymologie gemeinrechtlicher Rechtsbegriffe ansetzen oder nach deutsch-rechtlichen Rudimenten im geltenden BGB fahnden, sondern hätte die vielfältigen kulturellen Konstruktionen zu thematisieren, die

¹¹² Vgl. den Abschnitt „Thibauts Vorschlag“, Savigny (1967), 155-160.

¹¹³ Dazu Zimmermann (2001), 14.

¹¹⁴ Siehe oben Nachweise Anm. 25; ferner Harding / Örücü 2002 und Martiny (1999).

¹¹⁵ Vgl. zum Beispiel die Position Pierre Legrands in Legrand (1999), 1-13.

¹¹⁶ Vgl. Hyland (1998), „The American Restatements and the Uniform Commercial Code“, 64ff.

in der juristischen Kodifikation außerrechtlicher, ‚natürlicher‘ Phänomene wie körperlicher Gewalt, sprachlicher Handlungen, Geld, Kunst, Geschlechter, Kopftücher muslimischer Frauen etc. enthalten sind.

Auf der Suche nach weiteren Vorläufern wird man vor allem im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts fündig: Als mögliche Anknüpfungspunkte unseres Projektes wäre an Ernst Cassirers neokantianische Kulturkritik¹¹⁷, Diltheys lebensphilosophische Historismuskritik¹¹⁸, die Rechtssoziologie Max Webers¹¹⁹, Otto von Gierkes monumentales Genossenschaftsrecht¹²⁰, aber auch an die Rechtsphilosophie Gustav Radbruchs¹²¹, der seinen Entwurf selber als eine Art Kulturwissenschaft begriff¹²², zu denken. Ich möchte an dieser Stelle lediglich auf die Kulturtheorien von Dilthey und Cassirer eingehen, weil beide Denker auf je unterschiedliche Weise noch an einer im Kulturbegriff zu denkenden Totalität – der funktionalen Differenzierung und kulturellen Diversifizierung in der Moderne zum Trotz – festhalten.

Cassirer verdient in diesem Zusammenhang deshalb Erwähnung, weil er in der Sparte *Cultural Criticism of Law* des eingangs skizzierten amerikanischen *law-and-literature*-Movements neben Geertz und Foucault zu einer zentralen Theoriegröße avanciert ist.¹²³ Für Paul Kahn, Professor an der *Yale Law School*, hat Cassirer für das eigene Projekt einer dichten Beschreibung der Rechtswelt sogar mehr Anknüpfungspunkte zu bieten als Geertz und Foucault.¹²⁴ Was macht Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen*, die vielfach als Fortschreibung des kantischen Ansatzes einer transzendentalen Vernunftkritik in Wege einer systematischen Kritik der kulturellen Ausdrucksformen angesehen wird¹²⁵, für eine Kulturkritik des Rechts so attraktiv?

Symbolische Formen sind für Cassirer strukturierte Ausdrucksmedien, durch welche Wahrnehmungen, Sinnesdaten, Empfindungen semiotisiert werden, d. h. als eine durch grammatisch strukturierte Sinnträger bzw. Zeichen vermittelte und von ihrer Ausdrucksseite unterscheidbare

¹¹⁷ Vgl. Cassirer (1994).

¹¹⁸ Siehe Dilthey (1990), 89ff.

¹¹⁹ Vgl. Weber (1967).

¹²⁰ Vgl. Gierke (1867-1913).

¹²¹ Radbruch (1999).

¹²² Vgl. ebd., 31.

¹²³ Vgl. Binder / Weisberg (2000), 462-539; ferner Kahn (1999), 35.

¹²⁴ Vgl. Paul Kahn (2001), 160: „The most important influence of my work is neither Geertz nor Foucault, but rather Cassirer’s inquires into the variety of symbolic forms.“

¹²⁵ Vgl. Steiner (1997), 13.

Bedeutung dargestellt werden.¹²⁶ Diese Darstellung ist eine symbolische insofern, als kein Ähnlichkeitsverhältnis, keine Isomorphie zwischen Ausdruck und Bedeutung besteht. Als paradigmatische symbolische Formen gelten Cassirers Sprache, Mythos und Religion.¹²⁷ – Das ist natürlich eine grell vereinfachende Definition von Cassirers Begriff; ich verwende sie, weil bereits auf dieser elementaren Ebene die Pointe von Kahns Cassirer-Referenz deutlich wird: Kahn geht es um sogenannte „background“ oder „imaginative structures“¹²⁸, die im Sinnsystem des Rechtes am Werke seien und durch die natürliche Phänomene – z. B. körperliche Gewalt – eine Bedeutung erhalten, gewissermaßen von einem Netz kultureller Bedeutungen eingefangen werden. Eine dichte Beschreibung des Rechts ist nach Kahn darauf aus, jene bedeutungsgenerierenden Strukturen, die sich dem normalen Rechtsanwender entziehen, zu erfassen.¹²⁹ Das erinnert an die Sprachbeschreibungen des linguistischen Strukturalismus¹³⁰: Die bedeutungsgenerierenden Strukturen entziehen sich dem Rechtsanwender, der die Rechtsbegriffe operativ-instrumentell einsetzt, so wie die grammatischen Tiefenstrukturen dem normalen Sprachverwender nicht bewußt sind.

Es ist nicht ganz klar, ob das Projekt einer dichten Beschreibung des Rechts¹³¹ nur auf *institutionelle* Widerstände stoßen und zu einem Widerstreit zwischen anwendungsorientiertem und praktisch absolut dysfunktionalem Rechtsdiskurs führen muß – wie Kahn betont¹³² –, oder nicht auch mit *epistemologischen* Schwierigkeiten verbunden ist. Ist das Recht eine symbolische Form, so wie Sprache, Mythos und Religion symbolische Formen im Sinne Cassirers sind? Die entscheidende Prämisse von Kahns Cassirer-Referenz scheint in der kontraintuitiven Annahme zu liegen, daß Rechtsbegriffe Vorstellungen und intentionale Gegenstände mediiieren, sich also nicht in bloßer Technik erschöpfen. Diese Vorstellungen sind nun nach Kahn nicht zu verwechseln mit den überpositiven Werten¹³³, den Gerechtigkeitsvorstel-

¹²⁶ Vgl. die Kurzdefinition in Cassirer (1994), 175: „Unter einer „symbolischen Form“ soll jede Energie des Geistes verstanden werden, durch welche ein geistiger Bedeutungsgehalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird.“

¹²⁷ Vgl. ebd., 175.

¹²⁸ Kahn (1999), 92.

¹²⁹ Vgl. ebd., 98ff.

¹³⁰ Vgl. etwa Roman Jakobson (1983), 163-175.

¹³¹ Vgl. Kahn (1999), 41f.

¹³² Kahn drückt das *double-bind* zwischen anwendungsorientierter und kulturwissenschaftlich orientierter Rechtswissenschaft so aus: „We cannot study law if we are already committed to law“ (ebd., 27).

¹³³ Vgl. ebd., 102f.

lungen einer Rechtsgemeinschaft, die nach der affirmativen Lesart der Staatsjuristen dem positiven Recht als Prinzipien zugrundeliegen, nach der dekonstruktiv-kritischen Lesart Derridas¹³⁴ ihre eigene normative Wertigkeit durchstreichen und als von aller Bedeutung gereinigte schiere Differenz zurückbleiben. Kahns *Cultural Criticism of Law* versteht sich ausdrücklich nicht als eine materiale Gerechtigkeitsphilosophie etwa in der Art der Rechtsphilosophie Gustav Radbruchs.¹³⁵ Aber was sind die intentionalen Vorstellungen oder Gegenstände, die das Recht nach Kahn symbolisiert? Ein *nomos*¹³⁶, eine substanzielle Sittlichkeit im Sinne von Aristoteles oder Hegel?¹³⁷ Ein Volksgeist?¹³⁸

Die amerikanische Referenz auf Cassirer ist deshalb so interessant, weil sie an einen Ursprung der heutigen Debatte um die Kulturwissenschaften zurückführt, nämlich das Spannungsverhältnis von Kultur und Geist.¹³⁹ In gewisser Weise hermeneutisiert Kahn die sozialen Praktiken des Rechts – Hermeneutisierung ganz konventionell als Aneignung, Herstellen eines Sinnkontinuums, Erkennen des Eigenen im Fremden etc. verstanden. Kahn hermeneutisiert das Recht, wenn er zum Beispiel die amerikanische Verfassung – ganz ohne (verfassungs-) patriotische Obertöne, in völliger reflexiver Distanz – als ein Medium identitätsstiftender Sinnbildung in den USA lesbar zu machen versucht.¹⁴⁰ Wie verhält sich diese moderne, amerikanische Hermeneutisierung des Rechts zu seiner klassischen Hermeneutisierung in der Art Wilhelm Diltheys?¹⁴¹ Mit Dilthey möchte ich diesen keineswegs Vollständigkeit beanspruchenden Schnelldurchgang durch die relevante Geistesgeschichte abschließen. Denn mit Dilthey und seinem Zeitgenossen Max Weber ist bereits der Theorienkonflikt gegeben, der sich unserer Projekt einer Kulturwissenschaft des Rechts ausgesetzt sieht: dem Spannungsverhältnis zwischen einer hermeneu-

¹³⁴ Vgl. Derrida (1991), 24ff.

¹³⁵ Die Idee der „Gerechtigkeit“, der „Rechtssicherheit“ und der „Zweckmäßigkeit“ fundieren für Radbruch die „Rechtsidee“, vgl. Radbruch (1999), 76.

¹³⁶ Die Frage, inwiefern dem Begriff der positiven Geltung stets eine kulturell heterogene, durch Narration zu erzeugende überpositive Geltung notwendig korreliert sei, ist das Thema von Robert M. Covers einflußreichem Aufsatz „Nomos and Narrative“ (vgl. Cover (1993)).

¹³⁷ Vgl. Hegel (1986), 292ff.

¹³⁸ Vom Konzept des Volksgeistes distanziert sich Kahn (1999), 9. Zu den Filiationen des Volksgeist-Begriff in der amerikanischen Kulturanthropologie siehe Bunzl (1996).

¹³⁹ Dazu Steiner (1997), 8ff.

¹⁴⁰ Vgl. Kahn (1999), 12.

¹⁴¹ Vgl. die Referenz auf Savignys Volksgeist-Konzeption in Dilthey (1990), 114ff.

tisch-kultursemiotischen und einer soziologischen Analyse rechtlicher Gebilde.

Dilthey behandelt das Recht in seinem Fragment *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften* als ein geschichtliches Sinngebilde, das wie Dichtung, Religion, Philosophie und Wissenschaft unter die Objektivationen des menschlichen Geistes¹⁴² einzureihen ist. Wie in einem Werk der Dichtung manifestiere sich im System des Rechts menschlicher Geist. Und wie die anderen sozialen Systeme läßt sich das Recht für Dilthey in eine Innen- und eine Außenseite zerlegen. Es eigne dem Rechtssystem ein Ausdruckscharakter insofern, als in ihm – historisch je unterschiedlich – eine formative Kraft, *überindividueller* menschlicher Geist, Gestalt gefunden hat. Sich in eine akademische Zwei-Fronten-Auseinandersetzung gegen Hegels Geschichtsphilosophie und gegen die positivistische historische Tatsachenforschung einlassend¹⁴³, hält Dilthey an dem Konzept eines Geistes fest, der weder als Weltgeist noch als irgendein historisches Kollektivsubjekt zu semantisieren ist – befreit von den geistmetaphysischen Konnotationen Hegels und dennoch in seiner Anlage unifizierend¹⁴⁴, den Sinn für das große Ganze der geschichtlichen Welt einstimmend.

Das *tertium comparationis* der Analogie von Recht und Dichtung ist in Diltheys Begriff des Erlebens enthalten, der – modern gesprochen – für psychische und für soziale Systeme gleichermaßen verwendet wird. So wie für Dilthey die Tatsache einer Dichtung aus dem dichterischen Erleben zu erklären ist und die poetischen Ausdruckscharaktere aufgrund des prämissenhaft angenommenen Kontinuums von Erleben, Ausdruck und Verstehen¹⁴⁵ immer auf ein Erlebnis zurückgeführt werden können, figuriert für Dilthey das Recht insgesamt als Ausdruck eines erlebenden Menschengeistes – mit dem Unterschied, daß die Reduktion auf das in dem geschichtlichen Sinngebilde des Rechts sich manifestierende Erleben, anders als im Falle der Dichtung, ohne die Präsupposition intelligibler Sinnsignifikate auskommt, eher auf pragmatische Notwendigkeiten des politischen Lebens zurückführt denn auf intentionale Gegenstände und dichterische Gefühlslagen.

In Diltheys Hermeneutik geschichtlicher Sinngebilde findet eine Akzentverschiebung von einer *teleologischen* zu einer *ausdruckslogischen* Betrachtung statt: Die formative Kraft, die noch Hegels *Welt-*

¹⁴² Vgl. ebd., 186.

¹⁴³ Vgl. ebd., 118f.

¹⁴⁴ Dazu Steiner (1997), 8ff.

¹⁴⁵ Vgl. Dilthey (1990), 99.

geist und Herders bzw. Savignys *Volksgeist* konstituiert¹⁴⁶, wird eingeklammert; der Begriff Geist nur noch als heuristische Fiktion einer das Sinnsystem durchwaltenden Einheit, die das Verstehen des Ausdrucksgebildes ermöglicht, verwendet. Ähnlich wie schon bei den Romantikern¹⁴⁷ fungiert ‚Geist‘ in Diltheys Fragment als Chiffre für eine hermeneutische Verstehenstotalität, die nicht so sehr logisch-deduktiv, sondern nur symbolisch zu haben ist. Diese Akzentverschiebung im Geistbegriff schlägt sich in einem terminologischen Changieren zwischen den Begriffen ‚Geist‘ und ‚Kultur‘ nieder, die Dilthey in der Sache, so weit ich sehe, ununterschieden läßt.¹⁴⁸

V.

Und die Literatur? Welchen Platz nimmt sie in einer germanistischen Kulturwissenschaft des Rechts ein? Müßte ihr nicht ein privilegierter Platz eingeräumt werden? Die Antwort kann nur Ja! lauten – allerdings nicht ohne einen sachlichen Vorbehalt: Die Gefahr des Rückfalls in eine konventionelle *law-in-literature*-Perspektive, wie sie vielfach in Arbeiten zum Thema Literatur und Recht, insbesondere in den Grenzüberschreitungen von juristischer Seite eingenommen wird¹⁴⁹, ist nicht von der Hand zu weisen. Ohne diese dem Feld von Literatur und Recht inhärente Gefahr überdramatisieren zu wollen: Genau an diesem Punkt scheiden sich in den USA die Geister. Die beiden eingangs erwähnten möglichen Spezifizierungen der ‚L&L‘-Konjunktion – *law-in-literature* vs. *law-as-literature* – stehen nämlich zugleich für unterschiedliche diskurspolitische Optionen: die beschwichtigende, die amerikanische Rechtskultur mit ihrem Primat ökonomischer Effizienz affirmierende Lesart eines Richard Posner¹⁵⁰, der die Sphären säuberlich voneinander getrennt wissen und die Rechtsreflexionen der Weltliteratur ausschließlich für die humanistische und rhetorische Bildung der angehenden Juristen eingesetzt

¹⁴⁶ Zu den unterschiedlichen Volksgeist-Konzeptionen im 19. Jahrhundert vgl. Rothacker (1920), 79-81.

¹⁴⁷ Vgl. etwa das Diktum in dem Aufsatz *Über das Studium der Griechischen Poesie*, in Schlegel (1979), 346f.: „Die sittliche Fülle, die freie Gesetzmäßigkeit, die liberale Humanität, das schöne Ebenmaß [...] kurz: den *Geist des Ganzen* – die *reine Griechheit* soll der moderne Dichter, welcher nach echter schöner Kunst streben will, sich zueignen“ (Hervorhebung im Original).

¹⁴⁸ Zu Diltheys Verwendung des Ausdrucks „Kultur“ in dem Fragment *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, siehe Dilthey (1990), 109.

¹⁴⁹ Vgl. etwa Müller-Dietz (1999), Meier (1994) und Schmidhäuser (1991).

¹⁵⁰ Vgl. Posner (1988), 1-21 und 353-364.

sehen möchte auf der einen Seite, die kritische, das positive Recht als *literary activity* entlarvende Lesart auf der anderen. Für letztere hat Posner, der Mitbegründer der ökonomischen Analyse des Rechts in den USA, nur die abfällig gemeinte Bezeichnung *legal romanticism* übrig.¹⁵¹

Das amerikanische Gemeinrecht ist einer Kritik von außen aus strukturellen Gründen leichter zugänglich als die Rechtspraxis in Deutschland, wo die kritische Intention nur um den Preis eines Dilettantismus durchführbar scheint. Schon um diese Gefahr zu bannen, ist eine ‚Rückkehr zur Philologie‘ angebracht. Als Literaturwissenschaftler sollten wir, systemtheoretisch gesprochen, früher oder später wieder auf die Beobachtung der systemspezifischen Kommunikationen der Literatur umschalten. Dabei interessiert gleichermaßen, was die Literatur von der geschichtlich-kulturellen Wirklichkeit des Rechts in den Blick bekommt und – mehr noch – das, was sie als schöne Literatur, als Bestandteil des Kunstsystems nicht sehen kann, wofür sie von Haus aus blind ist.

Was aber kann die Literaturwissenschaft über die Herausarbeitung rechtlicher Quellen und Kontexte¹⁵², über die biographische Verwicklung der Autoren in die soziale Welt des Rechts¹⁵³, über den philologischen Nachvollzug der literarischen Metaphorisierung von Rechtsbegriffen¹⁵⁴, über die Feststellung einer ohnmächtigen Justizkritik der Literatur¹⁵⁵ hinaus leisten? Ich vermute, daß eine Erweiterung der literaturwissenschaftlichen Fragestellung *keine* Frage der Interdisziplinarität ist. Man braucht keine rechtshistorischen oder -systematischen Spezialkenntnisse, um die Unrechtmäßigkeit von Kohlhaas' Rechtschluß trotz des ihm widerfahrenden Unrechts und den Relikten des mittelalterlichen Fehderechts in Kleists Erzählung¹⁵⁶ oder die Formalismen des Beweiserhebungsverfahrens in Hoffmanns *Das Fräulein von Scuderi*¹⁵⁷ zu verstehen. Die einschlägigen Quellen und Einflüsse lassen sich ohne weiteres mit rein philologischen Mitteln rekonstruieren.

¹⁵¹ Ebd., 132.

¹⁵² Mit Blick auf Kafkas Romanfragment *Der Proceß* und der darin enthaltenen Parabel siehe *Vor dem Gesetz* Binder (1993); Hiebel (1989); Vogl (1990), bes. 151ff. und Fischer (1996), 1-226.

¹⁵³ Mit Blick auf E. T. A. Hoffmann siehe Meier (1994).

¹⁵⁴ Vgl. dazu Posner (1988), 77ff. In bezug auf Kafkas Parabel *Vor dem Gesetz* siehe Binder (1993), 87ff.

¹⁵⁵ Dazu Posner (1988), chapter 2: „The Reflection of Law in Literature“, 71-131.

¹⁵⁶ Dazu Boockmann (1985).

¹⁵⁷ In: E. T. A. Hoffmann (154), 648-712. Siehe dazu Meier (1994), vor allem Kap. „Vergleich des erzählten mit dem preußischen Recht“, 90-129.

Um die Richtung, in welcher die herkömmliche thematische *Literatur-und-Recht*-Perspektive erweitert werden könnte, wenigstens anzudeuten, seien abschließend zwei neue konzeptionelle Ressourcen vorgestellt: *thick meaning* bzw. *thick description*, dichte Beschreibung, ein Begriff des bereits oben erwähnten Kulturanthropologen Clifford Geertz, den dieser wiederum Gilbert Ryles *Philosophy of Mind* entlehnt hat¹⁵⁸, sowie *plotting*, ein Konzept des amerikanischen Literaturwissenschaftlers Peter Brooks¹⁵⁹.

Stephen Greenblatt¹⁶⁰ und im Anschluß an ihn Dietrich Schwanitz¹⁶¹ haben das kulturanthropologische Konzept der dichten Beschreibung für den literaturwissenschaftlichen ‚Hausgebrauch‘ respezifiziert. Der Begriff meint das Phänomen eines Sinntransfers, eines Austausches symbolischer, bedeutungstragender Energien, die zwischen distinkten kulturellen Wertsphären, den Foucaultschen Diskurswelten, oder – wenn man will: Luhmanns Funktionssystemen – zirkulieren, das Phänomen einer literarischen Anverwandlung von Sinnmaterial aus einem fremden kulturellen Subsystem. Greenblatt¹⁶² hat dies etwa gezeigt für die Rezeption einer religiösen Praktik, und zwar dem Exorzismus, der durch sein Verbot durch die anglikanische Kirche Ende des 16. Jahrhunderts zu einem Relikt geworden war und in dieser Konstellation von Shakespeares Theater angeeignet wird.¹⁶³ Die Literatur gibt auf diese Weise eine dichte Beschreibung – aber wovon genau gibt sie eine dichte Beschreibung? Indem die Literatur Sinnmaterial des fremden kulturellen Subsystems verwendet, verdichtet sie die Beschreibung des Phänomens, das von dem übernommenen Zeichenmaterial enkodiert wird, man könnte auch sagen: differenziert sie die epochale Semantik kulturell-sozialer Realien aus, erweitert sie die reflexive Wirklichkeit sozialer Praktiken um neue Bedeutungsfacetten. Das Ziel der Lektüre derartiger Sinntransfers besteht darin, ein möglichst engmaschiges Netz der historischen Semantik von Begriffen und kulturellen Praktiken zu rekonstruieren. Es wäre zu überlegen, ob die Rezeptionen juristischen Sinnmaterials wie in Kleists *Michael Kohlhaas*, Hoffmanns *Das Fräulein von Scuderi* und Kafkas *Proceß* in ähnlicher Weise als Sinntransfers beschrieben werden können, die allerdings – im Unter-

¹⁵⁸ Vgl. Geertz (1997), 20f.

¹⁵⁹ Cf. Brooks (1996), 3-36.

¹⁶⁰ Siehe Greenblatt (1988).

¹⁶¹ Vgl. Schwanitz (1996).

¹⁶² Vgl. Greenblatt (1988), „Chapter Four: Shakespeare and the Exorcists“, 94-128.

¹⁶³ Ebd.

schied zu Shakespeares Theater¹⁶⁴ – wohl nur in eine Richtung verlaufen.¹⁶⁵

Kafka ist ein gutes Beispiel: Die Pertinenz juristischer Sinnschichten in seiner Literatur ist notorisch, sie mit Kafkas Ausbildung zum *doctor utriusque juris* und seiner späteren Berufstätigkeit als Angestellter der Arbeiter-Unfallversicherung des Königreiches Böhmen zu erklären, naheliegend. Gleichwohl steht der konkrete Nachweis, auf welche Weise welche Rechtsrealien von Kafka angeeignet und in das imaginäre Sein der Literatur transformiert wurden, immer noch aus.¹⁶⁶ Es müßte einmal anhand der zahlreichen Rechtsbegriffe, die in seinen nicht-amtlichen Texten vorkommen, gezeigt werden, inwiefern in diesen Texten Vorgänge der Metaphorisierung stattfinden, die sich in Anlehnung an das Konzept Clifford Geertz als „dichte Beschreibung“ von Institutionen, d. h. *objektiver* kultureller Bedeutungen präzisieren lassen. Der Kontext wäre, wie bei Geertz, als ein empirischer aufzufassen, bestehend aus Institutionen des positiven Rechts. Statt die juristischen Kulissenbegriffe wie „Gesetz“, „Voruntersuchung“, „Anordnung“, „Bote“, „Urteil“, „Schuld“, „Beweismittel“, „Erledigung“ etc. in *Der Proceß*, *Das Schloß* und anderen Texten vorschnell auf eine vermeintliche metaphorische Bedeutung zu reduzieren und in ihnen das Einfallstor für überpositive, sei es theologische oder psychoanalytische Ideen von Gesetz, Schuld und Gerechtigkeit zu erblicken,¹⁶⁷ sollte man fragen, ob und inwiefern diese Imaginationen sich noch als eine wie immer subjektivierende Beschreibung – „thick description“! – *institutioneller* Realität begreifen lassen. Nur aufgrund derartiger Reflexionen kann das Recht einer Epoche als eine spezifische *Rechtskultur* einsichtig und damit, freilich in einer beschränkt historisierenden Perspektive, dem Ziel unseres Projektes, rechtliche Po-

¹⁶⁴ Greenblatts Punkt ist es, daß die Verketzerung der jesuitischen Exorzismuspraktiken in der von Shakespeare rezipierten Studie des anglikanischen Bischofskaplans Samuel Harsnett, *A Declaration of Egregorious Popish Impostures*, eine Analyse der theatralischen Illusionen, mit denen die Teufelsaustreibungen operierten, beinhalteten. Des Kaplans Bewußtsein für die Theatralität des Exorzismus hat sich möglicherweise am zeitgenössischen Theaters geschult, das den Exorzismus mit Mitteln des Theaters entlarvte.

¹⁶⁵ Ein reziproker, allerdings nicht mehr synchroner Transfer zwischen dem Recht und dem Literatursystem fände zum Beispiel dann statt, wenn – wie ich es als Praktikant in einer Kanzlei einmal erlebt habe –, ein Advokat beim Betreten des Berliner Landgerichts schmunzelnd äußert, das Justizgebäude sei irgendwie unwirtschaftlich, kafkaesk.

¹⁶⁶ Kaum überzeugend, weil auf der Ebene bloßer Einflußforschung bleibend: Kirchner (1986); allzu spekulativ Fischer (1996).

¹⁶⁷ Vgl. nur Hiebel (1999).

sitivität als eine auch symbolische Wirklichkeit zu lesen, nähergebracht werden. Die Beweislast dieser Aufgabe wird so zugegebenermaßen von der Theorie auf die Literatur verschoben.

Das zweite Konzept heißt *plotting*, Fabulieren, Geschichtenerzählen. Ich bringe den Term ins Spiel, um zwei analytische Ebenen in der literarischen Verhandlung von Rechtsfällen zu unterscheiden und deren Zusammenspiel beobachten zu können: Ebenen, die mit dem Vokabular strukturalistischer Narratologie als die Ebenen der *histoire*, der *story* einerseits und des *récit*, des *narrative discourse* andererseits zu bezeichnen sind.¹⁶⁸ Man kann den Topos, das Thema Recht in der Literatur in vielen Fällen als einen *mythos* ganz im Sinne der aristotelischen Poetik¹⁶⁹, d. h. als eine Begebenheit, einen Sachverhalt, der durch Anfang, Mittelteil und Ende strukturiert ist, auffassen; zumindest lassen sich die Geschichten von Recht und Gesetz wie Kleists *Michael Kohlhaas* oder Hoffmanns *Das Fräulein von Scuderi* darunter subsumieren. Narratologisch gilt es, zwischen der Referenz auf den jeweiligen juristischen Sachverhalt, der im Falle von Kleists und Hoffmanns Erzählungen als Stoff einer historischen Überlieferung aufgegriffen wird, einerseits und der narrativen Organisation des juristischen Mythos andererseits zu unterscheiden. Der Wert dieser analytischen Unterscheidung liegt darin, daß die literarische Inszenierung rechtlicher Mythen als das Phänomen einer Doppel- oder Mehrfachcodierung begreifbar wird. Es gibt eine rein juristische Handlungslogik, nach der ein erzähltes Ereignis seinen Sinn durch das vorangegangene erhält (beispielsweise Kohlhaas' Entschluß, sich für die Verletzung seines Eigentums zu rächen) – eine Logik, auf der Ebene des Dargestellten, wobei – das ist entscheidend – nicht nur der juristisch relevante Sachverhalt, sondern auch die miterzählte Behandlung des Sachverhalts durch die juristischen Instanzen sowie die Psychologie der agierenden Protagonisten zu dieser Ebene zu zählen sind. Und es gibt eine Ebene des *récit*, der *fabula*, des *narrative discourse*, der Darstellung, also die Ebene, auf der die Verknüpfung der Ereignisse und das Hinzudichten von Elementen zum rechtlichen Mythos nach einer Logik erfolgt, die, vereinfacht gesagt, den rechtlichen Mythos weitergehend ausdeutet. Mit Roland Barthes¹⁷⁰ wäre die eine Ebene als Ebene des proairetischen Codes, die andere als jene des hermeneutischen Codes zu konzeptualisieren. *Plotting* ist die Verschränkung beider Ebenen, die – das ist der entscheidende Punkt –

¹⁶⁸ Vgl. Brooks (1996), 13.

¹⁶⁹ Vgl. Aristoteles (1978), 113ff.

¹⁷⁰ Dazu Brooks (1996), 18.

über eine spezifische *Intentionalität* miteinander verschränkt werden. Brooks¹⁷¹ spricht von einem *overcoding* des proairetischen durch den hermeneutischen Code. Die Geschichten vom Gesetz, die Erzählungen des Rechtskonfliktes werden auf diese Weise als historisch und von Autor zu Autor variierendes Muster der Weltdeutung einsichtig, der Deutung einer thematisch besonderen Welt, eben der mythischen Welt – mit Benjamin: der „mythischen *Gewalten* des Rechts“.¹⁷² Ausgangspunkt dieses Modells ist, daß die literarischen Verhandlungen rechtlicher Mythen sich nicht auf eine Bedeutung oder auktoriale Intention reduzieren lassen – etwa die, daß positives Recht und Gerechtigkeitsempfinden auseinanderlaufen¹⁷³, daß das Gesetz ein opakes, unanwendbares ist¹⁷⁴ oder daß juristische Beweisverfahren psychische Wahrheiten ignorieren¹⁷⁵ –, sondern daß die narrative Deutung der kulturellen Wirklichkeit des Rechts selber auf eine sukzessive Entfaltung, auf Erzählung angewiesen ist, von einem *narrative desire* angeleitet wird, das eine Erfüllung nur im Prozeß der Darstellung erfahren kann. (Brooks¹⁷⁶ spricht, den Begriff der narrativen Intentionalität in psychoanalytische Theoriekoordinaten übersetzend, von einer *textual erotics*). Es müßte im Einzelfall geprüft werden, ob die Lektüre der Geschichten vom Gesetz, welche die Weltliteratur bietet, mit Hilfe der vorgestellten Konzepte zu konkreten Einsichten führt, die sich ohne sie nicht machen ließen. Das Erzählen vom Recht ließe sich so mit der Jurisdiktion unter dem Aspekt der Rhetorik, nach älterer Terminologie: als unterschiedliche *genera dicendi* (*genus deliberativum* vs. *genus giudiciale*) miteinander vergleichen.

Literatur

- Aristoteles: Über die Dichtkunst. Hg. von Franz Susemihl. Neudruck der 2. Auflage Leipzig 1874. Aalen 1978.
- Bachmann-Medick, Doris: Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft. Hg. von Doris Bachmann-Medick. Frankfurt a. M. 1997.
- Balkin, Jack: Transcendental Deconstruction, Transcendent Justice. In: Michigan Law Review 92 (1994). S. 1131-1186.

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² Benjamin (1984), 130. (meine Hervorhebung).

¹⁷³ Hiebel (1988), 304ff.

¹⁷⁴ Zu Kafkas *Prozeß*, vgl. Binder (1993), 103ff. Siehe auch Vogl (1990), 157ff.

¹⁷⁵ Mit Blick auf Hoffmanns Erzählung *Das Fräulein von Scuderi* vgl. Meier (1994), Kap. „Vergleich des erzählten mit dem preußischen Recht“, 90-129. Allgemein dazu jüngst Peter Brooks, „Policing Stories“, in: *Poetica* 33. Band (2001), 335f.

¹⁷⁶ Vgl. Brooks, „Narrative Desire“, in: Brooks (Anm. 1996), 37.

- Balkin, Jack: Nested Oppositions. In: *Yale Law Journal* 99 (1990). S. 1669-1711.
- Balkin, Jack: A Night in the Topics: The Reason of Legal Rhetoric and the Rhetoric of Legal Reason. In: Peter Brooks, Paul Gewirtz: *Law's Stories: Rhetoric and Narrative in the Law*. New Haven 1996. S. 211-225.
- Barner, Wilfried: Kommt der Literaturwissenschaft der Gegenstand abhandeln? Vorüberlegungen zu einer Diskussion. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 1997. S. 1-8.
- Basedow, Jürgen: Das BGB im künftigen europäischen Privatrecht: Der hybride Kodex. In: *Archiv für die civilistische Praxis* 200 (2000). S. 450-485.
- Bassler, Moritz: Stichwort Text. Die Literaturwissenschaft unterwegs zu ihrem Gegenstand. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 1998. S. 470-475.
- Beale, Hugh, Ole Lando: *Principles of European Contract Law, Parts I and II, combined and revised, prepared by the Commission of European Contract Law, edited by Hugh Beale and Ole Lando*. The Hague, London, Boston 2000.
- Benjamin, Walter: Goethes „Wahlverwandtschaften“. In: W. B.: *Gesammelte Schriften*. Bd. I. 1. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser. Frankfurt a. M. 1974. S. 123-201.
- Binder, Guyora, Robert Weisberg: *Literary Criticisms of Law*, Princeton 2000.
- Binder, Hartmut: Vor dem Gesetz. Einführung in Kafkas Welt. Stuttgart 1993.
- Birtsch, Günter: Reformabsolutismus und Gesetzesstaat. Rechtsauffassung und Justizpolitik Friedrichs des Großen. In: *Reformabsolutismus und ständische Gesellschaft. Zweihundert Jahre Preußisches Allgemeines Landrecht*. Hg. von Günter Birtsch und Dietmar Willoweit. Berlin 1998. S. 47-63.
- Böhme, Hartmut und Klaus Scherpe: *Literatur und Kulturwissenschaft. Positionen, Theorien, Modelle*. Reinbek bei Hamburg 1996.
- Böhme, Hartmut: Zur Gegenstandsfrage der Germanistik und Kulturwissenschaft. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 1998. S. 476-485.
- Boockmann, Hartmut: Mittelalterliches Recht bei Kleist. Ein Beitrag zum Verständnis des „Michael Kohlhaas“. In: *Kleist-Jahrbuch* 1985. S. 84-108.
- Brenner, Peter J.: Was ist Literatur? In: *Literaturwissenschaft – Kulturwissenschaft. Positionen, Themen, Perspektiven*. Hg. von Renate Glaser und Matthias Luserke. Opladen 1996. S. 11-48.
- Brooks, Peter: Reading for the Plot. In: P. B.: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Cambridge, Massachusetts / London 1996. S. 3-36.
- Brooks, Peter: Policing Stories. In: *Poetica* 33 (2001). S. 323-336.
- Bunzl, Matti: Franz Boas and the Humboldtian Tradition. From Volksgeist and Nationalcharakter to an Anthropological Concept of Culture. In: *Volksgeist as Method and Ethic. Essays on Boasian Ethnography and the German Anthropological Tradition*. ed. George W. Stocking, Jr.: *History of Anthropology*. Volume 8. Wisconsin. 17-78.
- Bussani, Mauro, Ugo Mattei: *Making European Law. Essays on the „Common Core“ Project*. Trento 2000.

- Cassirer, Ernst: Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften (Vorträge der Bibliothek Warburg, 1921-22). In: *Wesen und Wirkungs des Symbolbegriffs*. Hg. von Ernst Cassirer. Darmstadt ⁸1994. S. 169-201.
- Clam, Jean: Die Grundparadoxie des Rechts und ihre Ausfaltung. Beitrag zu einer Analytik des Paradoxon. In: *Die Rückgabe des zwölften Kamels*. Niklas Luhmann in der Diskussion über Gerechtigkeit. Hg. von Gunther Teubner. Stuttgart 2000. S. 109-143.
- Coing, Helmut: Europäisierung der Rechtswissenschaft. In: *Neue Juristische Wochenschrift* 15 (1990). S. 937-941.
- Collins, Hugh: *The Law of Contract*. London ³1997.
- Cover, Robert M.: *Nomos and Narrative*. In: *R.C.: Narrative, Violence, and the Law. The Essays of Robert Cover*. ed. by Martha Minow u.a. Ann Arbor 1993. S. 95-172.
- Czucka, Eckehard: Der Gegenstand der Literaturwissenschaft? Drei Rückfragen. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 1999. S. 460-465.
- Danneberg, Lutz und Friedrich Vollhardt: Wie international ist die Literaturwissenschaft? Methoden- und Theoriediskussion in den Literaturwissenschaften: kulturelle Besonderheiten und interkultureller Austausch am Beispiel des Interpretationsproblems 1950-1990. Hg. von Lutz Danneberg und Friedrich Vollhardt in Zusammenarbeit mit Hartmut Böhme und Jörg Schönerert. Stuttgart, Weimar 1996.
- Derrida, Jacques : *Force of Law: The „Mystical Foundation of Authority“*. In: Drucilla Cornell u.a.: *Deconstruction and The Possibility of Justice*. New York, London 1997. 3-67.
- Derrida, Jacques: *Préjugés*. In: *Spiegel und Gleichnis*. Festschrift für Jacob Taubes. Würzburg 1989. S. 343-366
- Dilthey, Wilhelm: *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*. Hg. von Manfred Riedel. Frankfurt a. M. 1990.
- Dworkin, Ronald: *How Law is Like Literature*. In: *Law and Literature. Text and Theory*. ed. Lenora Ledwon. New York, London 1996. 29-46.
- Dworkin, Ronald: *Law's Empire*, Cambridge / Mass. 1986.
- Fischer, Dagmar: *Kafka Proceß-Prosa*. Eine textimmanente Interpretation. Frankfurt a. M., Berlin u.a. 1996.
- Fish, Stanley: *Working on the Chain Gang: Interpretation in Law and Literature*. In: *Stanley Fish: Doing What Comes Naturally*. Durham. S. 47-60.
- Frank, Manfred: *Das individuelle Allgemeine*. Textstrukturierung und Textinterpretation nach Schleiermacher. Frankfurt a. M. 1985.
- Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*. Hg. von Alexander Mitscherlich u. a. Frankfurt a. M. 1991.
- Fuhrmann, Manfred et. al.: *Text und Applikation*. Theologie, Jurisprudenz und Literaturwissenschaft im hermeneutischen Gespräch. Hg. von Manfred Fuhrmann, Hans Robert Jauß und Wolfhart Pannenberg. München 1981.
- Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode*. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. In: *Hans-Georg Gadamer: Gesammelte Werke*. Bd. 1. Tübingen ⁶1990.

- Garloff, Peter: Monarchie, Demokratie, Dekonstruktion: Eine kulturwissenschaftliche Neulektüre von Benjamins Zur Kritik der Gewalt“, in: DVjs 2 (2001). S. 329-359.
- Geertz, Clifford: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt a. M. 1997
- Geertz, Clifford: The Interpretation of Cultures – Selected Essays by Clifford Geertz. New York 1997.
- von Gierke, Otto: Das deutsche Genossenschaftsrecht. Bd. I-IV. Berlin: 1868-1913.
- Glaser, Renate und Matthias Luserke: Literaturwissenschaft – Kulturwissenschaft. Positionen, Themen, Perspektiven. Opladen 1996.
- von Graevenitz, Gerhart: Literaturwissenschaft und Kulturwissenschaften. Eine Erwiderung. In: DVjs 1 (1999) S. 94-115.
- Greenblatt, Stephen (1988): Shakespearan Negotiations – The Circulation of Social Energy in Renaissance England. Berkeley, Los Angeles 1988.
- Grimm, Jakob: Von der Poesie im Recht. In: Zeitschrift für geschichtliche Rechtswissenschaft. Band II, Heft 1 (1816). Nachdruck Frankfurt a. M. 1968. S. 25-100.
- Harding, Andrew and Esin Öricü (eds.): Comparative Law in the 21st Century. London et. al. 2002.
- Haug, Walter: Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft? In: DVjs 1(1999). S. 69-93.
- Hegel, Georg F. W.: Grundlinien der Philosophie des Rechts. Frankfurt a. M. 1986.
- Heidegger, Martin: Sein und Zeit. Tübingen 161986
- Herman, Shael: Schicksal und Zukunft der Kodifikationsidee in Amerika. In: Reinhard Zimmermann: Amerikanische Rechtskultur und europäisches Privatrecht. Impressionen aus der neuen Welt. Tübingen 1995. S. 45-86.
- Herzog, Reinhart: Zum Verhältnis von Norm und Narrativität in den applikativen Hermeneutiken. In: Text und Applikation. Theologie, Jurisprudenz und Literaturwissenschaft im hermeneutischen Gespräch. Hg. von Manfred Fuhrmann, Hans Robert Jauß und Wolfhart Pannenberg. München 1981. S. 435-455.
- Hiebel, Hans-Heinz: Das Zeichen des Gesetzes. Recht und Macht bei Franz Kafka. 2. korr. Aufl. München 1989 .
- Hiebel, Hans H.: Das Rechtsbegehren des Michael Kohlhaas. Kleists und Kafkas Rechtsvorstellungen. In: Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung. Hg. von Dirk Grathoff. Opladen 1988. S. 282-312.
- Hiebel, Hans H.: Verschleppung in „Der Proceß“: Schuld als Metapher. In: Ders.: Franz Kafka: Form und Bedeutung, Würzburg 1999. S. 92-106.
- Hoffmann, E. T. A.: Die Serapionsbrüder, Darmstadt 1995.
- Hyland, Richard: The American Restatements and the Uniform Commercial Code. In: Towards a European Civil Code, ed. by Arthur Hartkamp u.a.. Second Revised and Expanded Ed. The Hague, London, Boston 1998. S. 55-70.

- Jakobson, Roman: Der Doppelcharakter der Sprache und die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymie. Nachgedruckt in: *Theorie der Metapher*. Hg. von Anselm Haverkamp. Darmstadt 1983. S. 163-175.
- Jauß, Hans-Robert: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt a. M. 1991.
- Jayne, Erik: Die kulturelle Dimension des Rechts – ihre Bedeutung für das internationale Privatrecht und die Rechtsvergleichung. In: *Rabels Zeitschrift für Ausländisches und Internationales Privatrecht* 67 (2003). S. 211-230.
- Kahn, Paul W.: *The Cultural Study of Law – Reconstructing Legal Scholarship*. Chicago and London 1999.
- Kahn, Paul: Freedom, Autonomy, and the Cultural Study of Law. In: *Yale Journal of Law & the Humanities*. Special Issue 2001. Vol. 13. S. 155-187.
- Kirchberger, Lida: Franz Kafka's Use of Law in Fiction. A New Interpretation of „In der Strafkolonie“, „Der Prozeß“, and „Das Schloß“. New York 1986.
- Kittler, Friedrich A.: *Aufschreibesysteme 1800 / 1900*. München 3 1995.
- Koschorke, Albrecht: Die Grenzen des Systems und die Rhetorik der Systemtheorie. In: Ders. und Cornelia Vismann: *Widerstände der Systemtheorie. Kulturtheoretische Analysen zum Werk von Niklas Luhmann*. Berlin 1999. S. 47-60.
- Kriele, Martin: Besonderheiten juristischer Hermeneutik. In: *Text und Applikation. Theologie, Jurisprudenz und Literaturwissenschaft im hermeneutischen Gespräch*. Hg. von Manfred Fuhrmann, Hans Robert Jauß und Wolfhart Pannenberg. München 1981. S. 409-412.
- Legrand, Pierre: *Fragments on Law-as-Culture*. Deventer 1999.
- Lenk, Carsten: Kultur als Text. Überlegungen zu einer Interpretationsfigur. In: *Literaturwissenschaft – Kulturwissenschaft. Positionen, Themen, Perspektiven*. Hg. von Renate Glaser und Matthias Luserke. Opladen 1996. S. 116-128.
- Levinson, Sanford: Law as Literature. In: Sanford Levinson and Steven Mailloux: *Interpreting Law and Literature: A Hermeneutic Reader*. Chicago 1988. S. 155-175.
- Link, Christoph: Aufgeklärtes Naturrecht und Gesetzgebung – vom Systemgedanken zur Kodifikation. In: *Reformabsolutismus und ständische Gesellschaft. Zweihundert Jahre Preußisches Allgemeines Landrecht*. Hg. von Günter Birtsch und Dietmar Willoweit. Berlin 1998. S. 21-46.
- Llewellyn, Karl N.: *Präjudizienrecht und Rechtsprechung in Amerika*. Leipzig 1933.
- Luhmann, Niklas: *Das Recht der Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 1993.
- Luhmann, Niklas: Kultur als historischer Begriff. In: Ders.: *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*. Bd. 4. Frankfurt a. M. 1995. S. 31-55.
- Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1995.
- Luhmann, Niklas: Die Rückgabe des zwölften Kamels: Zum Sinn einer soziologischen Analyse des Rechts. In: Gunther Teubner: *Die Rückgabe des*

- zwölften Kamels. Niklas Luhmann in der Diskussion über Gerechtigkeit. Stuttgart. S. 3-61.
- de Man, Paul: The Resistance to Theory. In: Ders.: The Resistance to Theory. Minneapolis³1989. S. 3-21.
- de Man, Paul: Semiologie und Rhetorik. In: Ders.: Allegorien des Lesens. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988. S. 31-52.
- de Man, Paul: Promises (Social Contract). In: Ders.: Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust. New Haven and London. S. 265-299.
- Martiny, Dieter: Europäisches Privatrecht – greifbar oder unerreichbar? In: Auf dem Wege zu einem europäischen Zivilgesetzbuch. Hg. von Normann Witzleb. Berlin, Heidelberg, New York u. a. 1999. S. 1-17.
- Meier, Rolf: Dialog zwischen Jurisprudenz und Literatur: Richterliche Unabhängigkeit und Rechtsabbildung in E. T. A. Hoffmanns „Das Fräulein von Scuderi“. Baden-Baden 1994.
- Menninghaus, Winfried: Lob des Unsinn. Über Kant, Tieck und Blaubart. Frankfurt a. M. Suhrkamp 1995.
- Mölk, Ulrich (Hg.): Literatur und Recht. Literarische Rechtsfälle von der Antike bis in die Gegenwart. Göttingen 1996.
- Müller-Dietz, Heinz: Zur literarischen und juristischen Hermeneutik. In: Dimensionen der Hermeneutik. Arthur Kaufmann zum 60. Geburtstag. Hg. von Winfried Hassemer. Heidelberg 1984. S. 157-171.
- Müller-Dietz, Heinz : Strafrecht und Psychiatrie im Werk Robert Musils. In: Ders.: Grenzüberschreitungen. Beiträge zur Beziehung zwischen Literatur und Recht. Baden-Baden 1999. S. 430-455.
- Posner, Richard A.: Law and Literature – A Misunderstood Relation. Cambridge, Massachusetts, London 1988.
- Ohly, Ansgar: Generalklausel und Richterrecht. In: Archiv für die civilistische Praxis 201 (2001). S. 2-47.
- Radbruch, Gustav: Rechtsphilosophie. Hg. von Ralf Dreier und Stanley L. Paulson, Heidelberg (Nachdruck der Ausgabe von 1932).
- Rainer, Johannes Michael: Europäisches Privatrecht. Die Rechtsvergleichung, Frankfurt a. M. u. a. 2002.
- Reimann, Mathias: Amerikanisches Privatrecht und europäische Rechtseinheit – Können die USA als Vorbild dienen? In: Reinhard Zimmermann: Roman Law, Contemporary Law, European Law. Oxford, New York 2001. S.132-155.
- Rothacker, Erich: Einleitung in die Geisteswissenschaften, Tübingen 1920.
- Rückert, Joachim: Idealismus, Jurisprudenz und Politik bei Friedrich Carl von Savigny. Ebelsbach 1984.
- von Savigny, Friedrich Carl: Vom Beruf unserer Zeit für Gesetzgebung und Rechts-wissenschaft (Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Heidelberg 1840). Hildesheim1967
- von Savigny, Friedrich Carl: Juristische Methodenlehre, nach der Ausarbeitung des Jakob Grimm. Hg. von Gerhard Wesenberg. Stuttgart 1951.
- Schwanitz, Dietrich: Dichte Beschreibung. In: Systemtheorie der Literatur. Hg. von Jürgen Fohrmann und Harro Müller. München1996. S. 276-291.

- Schleiermacher, Friedrich D. E.: Hermeneutik und Kritik. Hg. und eingeleitet von Manfred Frank. Frankfurt a. M. 1977.
- Schlegel, Friedrich: Fragmente zur Poesie und Literatur. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Bd. XVI. Paderborn u. a. 1981. S. 253-361.
- Schlegel, Friedrich: Über das Studium der Griechischen Poesie. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Bd. I. Paderborn u. a. 1979. S. 217-367.
- Schmidhäuser, Elsbeth: Die Verhaftung des Josef K. – Zum Verständnis von Kafkas Roman „Der Proceß“. In: Neue Juristische Wochenschrift 23 (1991). S. 1455-1460.
- Schwintowski, Hans-Peter: Auf dem Wege zu einem europäischen Zivilgesetzbuch. In: Juristische Zeitung 5 (2002). S. 205-211.
- Seeba, Hinrich C.: Kulturkritik: Objekt als „Subject“. In: Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft 1998. S. 495-502.
- Smits, Jan: The Making of European Private Law. Toward a *Ius Commune Europaeum* as a Mixed Legal System (translated by Nicole Kornet). Antwerpen u.a. 2001.
- Somek, Alexander: Haben Sie heute schon dekonstruiert? Zur Bedeutung der Dekonstruktion in der neueren amerikanischen Rechtstheorie. In: Rechtstheorie. Hg. von Klaus Adomeit, Werner Krawietz, Adalbert Podlech Bd. XXVI. 2 (1995). S. 201-222.
- Spencer-Brown, George: Laws of Form. New York 1979.
- Steiner, Uwe C.: Können die Kulturwissenschaften eine neue moralische Funktion beanspruchen? – Eine Bestandsaufnahme. In: DVjs 1 (1999). S. 5-38.
- Teubner, Gunther: Recht als autopoietisches System. Frankfurt a. M. 1989.
- Teubner, Gunther und Peer Zumbansen: Rechtsentfremdungen: Zum gesellschaftlichen Mehrwert des zwölften Kamels. In: Gunther Teubner: Die Rückgabe des zwölften Kamels. Niklas Luhmann in der Diskussion über Gerechtigkeit. Stuttgart 2000. S. 189-217.
- Vismann, Cornelia: Das Gesetz „DER Dekonstruktion“. In: Rechtshistorisches Journal. Bd. 11 (1992). S. 250-264.
- Vogl, Joseph: Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik. München 1990.
- Vonessen, Hedwig: Friedrich Karl von Savigny und Jakob Grimm. Maschenschriftliche Diss., Köln 1958.
- Vosskamp, Wilhelm: Die Gegenstände der Literaturwissenschaft und ihre Einbindung in die Kulturwissenschaften. In: Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft 1998. S. 503-507.
- Weber, Max: Rechtssoziologie. Hg. und eingel. von Johannes Winckelmann. 2., überarb. Aufl. Neuwied a. Rh., Berlin 1967.
- Wellbery, David E.: Das Gedicht: zwischen Literatursemiotik und Systemtheorie. In: Jürgen Fohrmann und Harro Müller: Systemtheorie der Literatur. München 1996. S. 366-383.

White, James Boyd: *The Legal Imagination*. Chicago 1973.

Wieacker, Franz: *A History of Private Law in Europe with particular reference to Germany*, translated by Tony Weir. Oxford 1995.

Zachariä, Karl Salomo: *Versuch einer allgemeinen Hermeneutik des Rechts*. Meissen 1805.

Zimmermann, Reinhard: *Roman Law, Contemporary Law, European Law*. Oxford, New York 2001.

Stephan Pabst (Berlin)

Ein „märchenhaftes Känguruh“. Physiognomik und Poetologie in E.T.A. Hoffmanns *Des Vetters Eckfenster*¹

I.

Der lahme Held der letzten von Hoffmann vollendeten Erzählung – *Des Vetters Eckfenster* – ist durch seine wunderliche Beobachtungskunst auffällig geworden. Er sitzt am Fenster und dichtet den Menschen, die er auf dem Gendarmenmarkt beobachtet, Charaktereigenschaften und Geschichten an. Sein gesunder Vetter besucht ihn und wird dahingehend examiniert, ob er auf dem Markt ähnliches sähe wie der kranke Dichter. Nachdem er an dieser Prüfung scheitert, weil er selbst nur ein „wogendes Tulpenbeet“ erblickt, wird er einer poetologischen Unterweisung unterzogen. Dabei versäumt es der pädagogische Poet nicht, seinen Verwandten auf die Bilder aufmerksam zu machen, an denen er selbst die Kunst des beobachtenden Andichtens erlernt hat – Callot, Hogarth und Chodowiecki.

Für diese Art des Sehens sind sehr viele Namen gefunden worden: „Schule des poetischen Sehens“², „innere Wirklichkeit der Fantasie“³ etc. Diese Beschreibungen können sich auf Hoffmanns „serapiontisches Prinzip“ berufen, kommen jedoch über eine Paraphrase der Hoffmannschen Selbstaussagen nicht wesentlich hinaus, so daß der Erklärungswert äußerst marginal ausfällt. Kein Autor aber, am wenigsten Hoffmann, läßt dazu ein, ihm zu glauben. Die meisten dieser gutgläubigen Paraphrasen handeln sich den Nachteil ein, daß sie die Techniken des Beobachtens ausschließlich psychopoetisch erklären, als seien die Bilder des Dichters voraussetzungslos seinem Inneren entsprungen. Daß dieser poetischen Originalität aber die Bilder vorgängig waren und in dieser Vorgängigkeit auch benannt werden, ist dadurch fast unbemerkt geblieben.

¹ Die vorliegenden Überlegungen sind Teil einer im Entstehen begriffenen Studie über das Verhältnis von Fiktionalität und Physiognomik.

² Segebrecht, S. 128

³ Reifenscheid, S. 22

Daß mag ein Grund dafür sein, warum der Name, den der gelähmte Dichter selbst für seine Art des Beobachtens findet, den einer „geübten Physiognomik“, bisher kaum ernst genommen wurde.⁴ Denn die Pointe des Physiognomikbezugs wird eigentlich erst vor dem Hintergrund einer Menschenbeschreibung sichtbar, die in der Erzählung als Bildbeschreibung thematisch wird. Ein weiterer Grund für diese partielle literaturwissenschaftliche Blindheit liegt wohl darin, daß die ursprünglich als Wissenschaft intendierte Physiognomik im Werk Hoffmanns wenig Gewicht zu haben scheint. Ein Blick auf den Zeichner und Kammergerichtsrat Hoffmann verrät, daß das nicht der Fall ist.

Aus dem Jahr 1815 stammt ein bekanntes Selbstporträt Hoffmanns, das weniger durch das Bild als durch die dem Bild angefügte Legende Aufmerksamkeit erregt. Hoffmann hatte sich nämlich nicht nur gezeichnet, sondern sich auch „erklärt“, indem er das Porträt mit einer Legende versah, die in der Tradition physiognomischer Bilddeutungen einzelnen Gesichtsteilen bestimmte Bedeutungen zuwies. Dem Gestus nach wissenschaftliche Erklärungspraxis imitierend arbeitet die Legende mit Beschriftungen, die – „Mordlust“ und „Rachgier“⁵ – der Tradition physiognomisch-phrenologischer Körperdeutungen entnommen sein könnten.

Andere Bezeichnungen hingegen verhalten sich tautologisch zum Bild: „ein Halstuch“, „ein Kragen“, „die Stirn“ etc. Derart eine psychologische Deutung verweigernd, reißen sie die Physiognomik mit in den Strudel des tautologischen Witzes. Bezeichnungen wie „das Ohr oder Kreislers Lehrbrief der weder gehört noch verstanden word[en]“ und „Elixiere des Teufels“⁶ gehören dann zu einem dritten Typus der Bildunterschrift. Ihr Erklärungsgehalt ist ausgesprochen fragwürdig, weil sie den Werken des Autors entstammen, dessen Bild sie kommentieren sollen. Würde der physiognomische Betrachter des Bildes erwarten, etwas von Text und Bild verschiedenes über den Autor Hoffmann zu erfahren, so wird diese Hoffnung vom Bild enttäuscht, indem die Psychologie des Autors mit seinen Texten zusam-

⁴ Oesterle hat auf dieses Defizit hingewiesen. Da sich seine Arbeit aber prinzipiell mit dem Rückgriff der Erzählung auf Wahrnehmungsmuster der Aufklärung beschäftigt, wurde die Physiognomik von ihm eher randständig verhandelt.; vgl. G. Oesterle 1987

⁵ Vgl. Oehler-Klein. Während Oehler-Klein nur um den historischen Aufweis des Zusammenhangs des Porträts mit der physiognomischen und phrenologischen Tradition bemüht ist, taxiert Gerhard Neumann dessen Bedeutung für die Beurteilung der Poetologie Hoffmanns., vgl. Neumann 1998

⁶ Hoffmann, Briefwechsel Bd. II, S. 80

menfällt. So verweisen Bild und Text unendlich aufeinander, ohne zum physiognomisch indizierten Subjekt zu gelangen. Der lesende Betrachter erfährt über das Subjekt Autor nicht mehr als das, was er vorher schon wußte, daß er nämlich der Autor der in der Legende genannten Texte ist. Blamieren sich die wissenschaftlich-physiognomischen Bezeichnungen an der Tautologie, so wird die von ihnen als bedeutsam vorausgesetzte Korrelation zwischen Innen und Außen, Psychologie und Physiologie auf das Verhältnis von Text und Bild umgestellt. Die Selbstbeschriftung des Autors läßt ihn als psychologisiertes Subjekt, das außerhalb des Textes als dessen Urheber kenntlich werden könnte, verschwinden und verwandelt stattdessen die Physiognomie des Autors in ein Phantom der Texte. Psychologie und Text fallen zusammen. Was einerseits als Kommentar zur fiktiven Konstitution der Autorschaft gelesen werden kann, kommentiert andererseits den spekulativen Charakter physiognomischen Deutens im Selbstversuch. Der Erkenntnisgewinn dieser Körperhermeneutik beruht nicht auf der lesenden Deutung des wirklich Gesehenen, sondern auf der sehenden Deutung des in anderen als den facialen Texten Gelesenen.

Der am spekulativen Charakter der Physiognomik sich entzündende Zweifel, der sich hier als Posse zu erkennen gibt, erweist sich im Bezug auf die juristische Inanspruchnahme der physiognomischen Lektüre als existentiell. In den Jahren 1818/19 war der Kammergerichtsrat Hoffmann mit einem Gutachten über den Tabakspinnergesellen Daniel Schmolling befaßt, der am 27. September 1817 seine Geliebte Henriette Lehne erstochen hatte und der später durch Büchner zu literarischem Ruhm gelangen sollte. Johann Friedrich Alexander Mertzdorff, der für diesen Fall zuständige Arzt der Polizeiverwaltung, hatte in seinem Gutachten Indizien für die Unzurechnungsfähigkeit des Delinquenten ermittelt. Hoffmann ficht dieses Gutachten an. Da von der zeitgenössischen Criminal-Ordnung jedoch vorgesehen ist, daß „Blödsinnigkeitserklärungen“⁷ in den Kompetenzbereich des Arztes fallen, besteht Hoffmanns erste Aufgabe darin, die amtlich vorgesehene Kompetenz des Arztes in Zweifel zu ziehen. Abgesehen davon, daß ihm dazu überraschend ausgedehnte Kenntnisse psychologischer Literatur zur Verfügung stehen, ist die Strategie auffallend, mit der er dieses Ziel verfolgt. Indem er unterschiedliche psychologische Texte gegeneinander ausspielt, weist er den spekulativen Charakter solcher psychologischer Urteile nach, die sich nicht auf ursächliche physische Schwächen, wie „Onanie“, „habituellen Kopf-

⁷ E.T.A. Hoffmann, Juristische Schriften, S. 90

schmerzen, gichtischen Zufällen und Hämorrhoiden“ berufen können.⁸

Als Symptom einer möglichen dauerhaften oder vorübergehenden geistigen Umnachtung des Mörders wird im Zuge dieser Auseinandersetzung auch dessen Physiognomie erwogen. Während aber Mertzdorff im Blick Schmollings den latenten „Wahnsinns- und Mordswuthanfall“⁹ zu erkennen meint, kann sich Hoffmann auf ein anderslautendes Gutachten berufen, das an der Physiognomie des Angeklagten nichts erkennt, was auf dessen vermeintlichen Wahnsinn hinweisen könnte. Dieses Gutachten attestiert lediglich den „flaue[n] Blick eines Menschen [...], der bei einem durch Wollust und Ausschweifungen geschwächten Nervensystem für jeden lebhaftern äußeren Eindruck abgestumpft ist“.¹⁰ Letztlich entscheidet Hoffmann die Frage nach Schmollings Zurechnungsfähigkeit nicht. Er kommt vielmehr zu dem Ergebnis, daß alles, was Mertzdorff de facto in der Hand habe, die gänzliche Ungewißheit über ein Motiv sei, das die Tat als eine aus freien Stücken verübte erklärt. Seine eigene Vermutung, daß der verschuldete Schmolling etwa die schwangere Henriette umgebracht hätte, um sich seinen Unterhaltsverpflichtungen zu entziehen, findet Hoffmann zwar sichtlich plausibler, benutzt diese Plausibilität jedoch lediglich, um auf dem spekulativen Charakter psychologischer Urteile zu insistieren. Ersichtlich wird also nur, daß dergleichen Spekulationen nicht als legitime Grundlage juristischer Urteile angesehen werden können.

Liest Hoffmann „Mordlust“, die später Gegenstand der Spekulationen über Schmolling werden sollte, am eigenen Ohr und macht sich so zum Delinquenten, dann überlagert er die wissenschaftliche und die literarische Physiognomik im Horizont ihrer pragmatischen, in diesem Fall juristischen Anwendung.

Hoffmanns Begriff der Physiognomik ist nicht unschuldig. Sowohl die wissenschaftsgeschichtliche Herkunft dieser facialen Auslegungskunst als auch ihre soziopragmatische Relevanz gehen in die Auseinandersetzung mit ihr ein. Das gilt es in Erinnerung zu behalten, wenn der Begriff in Hoffmanns letzter Erzählung zu literarischer Prominenz gelangt, indem der gelähmte Held dieser Erzählung seine finalen literarischen Übungen als „Physiognomik“ bezeichnet. Die nichtliterarischen Bezüge auf die Physiognomik legen es nahe, die literarische Physiognomik Hoffmanns vor dem Hintergrund ihrer wissenschaftlichen Herkunft zu überdenken.

⁸ ebd., S. 93

⁹ ebd., S. 94

¹⁰ ebd., S. 95

II.

Kaum eine Erzählung Hoffmanns ist so grundsätzlich wie *Des Veters Eckfenster* mit der Poetologie Hoffmanns befaßt. Sie berührt sich aufs engste mit derjenigen, die der kranke Poet im Verlauf des pädagogischen Dialoges explizit oder implizit preisgibt: Mit der doppelt konnotierten Figuren-Bezeichnung (Vetter – Vetter) wird das Doppelgängermotiv zitiert. Da es ihm seine Krankheit nicht mehr erlaubt, seine Geschichten niederzuschreiben, gerät der Dichter in die Situation der hoffmannschen Künstler ohne Werk – Kreisler, Gluck und der wahn-sinnige Maler in *Der Artushof*. Beide erzählen nach Bildern. Hoffmanns in *Doge und Dogaresse* und *Die Fermate* erprobtes Verfahren des Erzählens nach dem Bild, das die Ungewißheit der Bilddeutung zum Anlaß der Erzählung werden läßt, wird hier zum Prinzip des Sehens. Schließlich realisiert sich die Selbstanzeige der Fiktion in der Benennung der Bilder, nach denen erzählt wird. Es sind also zentrale Momente des hoffmannschen Schreibens, die in dieser Erzählung thematisch werden. Allerdings münden sie nicht oder nur schlaglichtartig in die groteske Phantastik anderer seiner Texte.

Indem Hoffmann die Inszenierung der eigenen Poetologie als „geübte Physiognomik“¹¹ namhaft macht, läßt er die forcierte Selbstreflexivität des Erzählens in eine Tradition des Sehens münden, die ihre Konjunktur im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert weniger ihrer etwaigen poetologischen Tauglichkeit, sondern ihrem Wissenschaftsanspruch verdankte. Bestenfalls verstand sie sich als wissenschaftliche Belehrung der Künste. Mit anderen Vermutungen hätten sich Lavater und Gall grob mißverstanden gefühlt. Um weniges ist Lavater so bemüht, wie um den Nachweis, daß die Physiognomik im Programm der empirischen Wissenschaften zwanglos aufgeht. Diesem Problem widmet er ein eigenes Fragment im ‚systematischen‘ Teil des ersten Bandes der *Physiognomischen Fragmente*.¹² Und selbst wenn die Wissenschaftstauglichkeit der Physiognomik von Lichtenberg und Kant noch im 18. Jahrhundert prominent bestritten worden war, so ändert dies doch nichts daran, daß sie als das, was sie zu sein vorgab, nämlich als Wissenschaft, Eingang in die zeitgenössischen Enzyklopädien empiristischer Provenienz fand. Da alle Wissenschaften empirische Wissenschaften von uns selbst seien und diese bei unserem physischen Selbst beginne, meint Christian Heinrich Schmid in

¹¹ Hoffmann, *Des Veters Eckfenster*, S. 447; Hoffmanns Erzählung wird im Folgenden nach dieser Ausgabe unter der Sigle VE im Text zitiert.

¹² Lavater, *Physiognomische Fragmente* Bd. I, S. 52 ff.

seinem *Abriß der Gelehrsamkeit*, sei die Physiognomik die erste unter diesen Wissenschaften.¹³ Und da die Physiognomik von ihren Protagonisten im Rückgriff auf das empiristische Methodenparadigma der Beobachtung ausformuliert wurde, konnte Anton Joseph Pernety die Physiognomik als Grundlagenwissenschaft ausrufen: „Unter allen Wissenschaften ist die Physiognomik die weitläufigste; sie ist die Grundlage aller übrigen, und eigentlich die allgemeine Wissenschaft, wenn man es nach dem strengen Wortverstand nimmt.“¹⁴

Daß „Physiognomik“ in Hoffmanns Erzählung nicht als mehr oder minder beliebige Variable einer Technik des imaginativen Sehens fungiert, läßt sich nicht nur den einleitenden Bemerkungen zur Dimension des physiognomischen Problemfeldes bei Hoffmann, sondern auch der Genauigkeit entnehmen, mit der er die Poetologie des gelähmten Dichters in den Horizont der traditionellen Physiognomik einträgt. Dessen pädagogischer Ehrgeiz wird ja in erster Linie dadurch herausgefordert, daß sein gesunder Besucher auf dem Gendarmenmarkt Menschen nicht mehr als Individuen wahrnimmt, sondern nur noch als Masse. Was ihm aber von seinem Verwandten und häufig auch von den Interpreten der hoffmannschen Erzählung als poetisches Unvermögen vorgeworfen wird, ist in erster Linie Dementi des physiognomischen Paradigmas, daß das Individuum als Individuum lesbar sei. Jedes Ding und jeder Mensch, so Lavater, hat seine eigene Physiognomie, und daß diese unendliche Unterschiedlichkeit ohne Bedeutung sein sollte, war für Lavater undenkbar. Wissenschaftlich hätte dies das Gesetz der Kausalität und theologisch die Notwendigkeit der göttlichen Schöpfung in Frage gestellt, da „diese äußere Verschiedenheit des Gesichtes und der Gestalt mit der innern Verschiedenheit des Geistes und Herzens in einem gewissen Verhältnisse, einer natürlichen Analogie stehen müsse.“¹⁵ So stellte die Physiognomik einen Versuch dar, die Kontingenzhypothek, die die Entdeckung des Individuums mit sich brachte, abzarbeiten.

Darüber hinaus erfüllt der kranke Poet wider Willen das dem Physiognomiker auferlegte Interaktionsverbot. Denn die Teilnahme am sozialen Geschehen, das hatten nicht nur Kritiker der wissenschaftlichen Physiognomik wie Kant und der späte Goethe, sondern auch Lavater selbst gesehen, beeinflusste den Observierten immer in einer Weise, die ein objektives Urteil ausschloß: „Ist es nicht unbescheiden, Gesichter zu analysiren? und wenn die Demut es merkt, wird sie sich

¹³ vgl. Schmid 1783, S. 17

¹⁴ Pernety 1784, S. 15

¹⁵ Lavater, Physiognomische Fragmente Bd. I, S. 45

nicht wegwenden, und verhüllen? In der That hier stößt mir ein neues großes Hindernis meines Studiums auf: wer merket, daß er beobachtet ist, wird entweder unwillig, oder er verstellt sich.“ Da die titelgebende „Menschenliebe“ allein diesen methodischen Mangel offensichtlich nicht zu kompensieren vermag, sinnt Lavater anderweitig auf Abhilfe: „Ich gehe in die Einsamkeit; ich nehme ein Medail- len- oder Bildsäulenwerk von Antiken; die Cartons eines Raphaels, die Apostel eines Vandyks, die Portraite eines Houbraken vor mich; diese darf ich betrachten, wie ich will; diese auf alle Seiten kehren. Diese großen Männer sollen mir die Augen öffnen“.¹⁶ Erst indem Einsamkeit und Kunstbetrachtungen zu Dispositiven der Wahrnehmung werden, kann und darf der Physiognom, wie er „will“. Beides erweist sich als Lösungsversuch eines gleichermaßen moralischen und methodischen Dilemmas. Der Beobachter macht den anderen zum Gegenstand, darin bestünde das moralische Dilemma, während sich dieser seiner Vergegenständlichung entzieht und sich notwendig verstellt, darin bestünde das methodische. Bemerkenswert ist, daß Lavater die Betrachtung der Bilder nicht mit der offensichtlichen Unmöglichkeit begründet, „wirkliche“ Menschen in seinen *Physiognomischen Fragmenten* abzubilden, sondern mit dem beschriebenen Dilemma. Der Übergang vom Menschen zum Bild ist also einer methodischen Schwierigkeit des Physiognomikers geschuldet.

Auch der Dichter in Hoffmanns Erzählung geht im Verlauf seiner Unterweisung indirekt zur Beschreibung von Bildern über. Lesbar werden die von ihm auf dem Markt beobachteten Menschen und Szenen nämlich nur dadurch, daß sie in den Horizont bestimmter (Vor-) Bilder gerückt werden, die solche Lesbarkeit erlauben. Neben Callot werden Hogarth und Chodowiecki genannt, also die beiden Künstler, die den Himmel und die Hölle der lavaterschen Physiognomik bezeichneten. Hogarth, insofern seine Figuren der Vorstellung äußerster menschlicher Degeneration dienten, Chodowiecki, insofern er dazu berufen war, die Superphysiognomie Jesu Christi zu zeichnen, in der die *Physiognomischen Fragmente* ihren Höhepunkt gefunden hätten, wenn Lavater mit einem der von Chodowiecki ange- stellten Versuche zufrieden gewesen wäre. Der kranke Dichter nähert sich der traditionellen Physiognomik also nicht nur dadurch, daß er Bilder entschlüsselt, sondern dadurch, daß er die Bilder entschlüsselt, durch die die Physiognomik des 18. Jahrhunderts erst möglich wurde. Er kehrt an den Ursprung der Physiognomik des 18. Jahrhunderts zurück.

¹⁶ Lavater 1772, S. 53

Erklärungsbedürftig ist also, warum Hoffmann seine eigene Poetologie, die Gegenstand der Erzählung ist, unter dem Titel einer Physiognomik in Szene setzt und warum der Physiognom, der knapp fünfzig Jahre vor Hoffmann als Wissenschaftler angetreten war, nun als Poet abtritt. Und diese Erklärung wird nur möglich, wenn man die nicht-poetologische Herkunft der Poetologie in Rechnung stellt.

III.

Die Art und Weise, in der der Dichter in Hoffmanns Erzählung der Physiognomik nachgeht, ist freilich von der wissenschaftlichen Physiognomik deutlich verschieden. Zur Erinnerung an die Eigenart dieses physiognomischen Unterfangens mag hier die Ausdeutung eines „sechs Fuß hohen, winddürren Mannes“ dienen. Nachdem die erste „Hypothese“ des kranken Dichters die Gestalt zu einem zynischen deutschen Zeichenmeister gemacht hatte und dem Vetter damit hatte „widrig“ werden lassen, verwandelt sie der Dichter in einen wunderlichen aber sympathischen französischen Pastetenbäcker. Derart verschiebt sich mit der Narration die Bedeutung der physiognomischen Eigenschaften. Der Vetter honoriert diese seinem ästhetischen Empfinden erwiesene Gefälligkeit: „Diese Erfindung macht deinem Schriftstellertalent Ehre lieber Vetter.“ (VE 460). Die Physiognomik in Hoffmanns Erzählung, die sich aufs Hypothetische der Körperdeutung bewußt einläßt, erinnert also eher an ein literarisches Unterhaltungsspiel.

Damit reagiert die Erzählung auf die Popularisierung der Physiognomik in diversen Literaturkalendern und Almanachen, in deren Verlauf sich die Deutung der Bilder als Abbilder realer Gesichter in ein Text-Bild-Spiel verwandelt hatte, das es nur noch auf den Unterhaltungswert physiognomischer Spekulationen und nicht mehr auf deren Wahrheit absah. Diese Art der Physiognomik hat sich im Anschluß an Lichtenbergs Physiognomik-Kritik entwickelt. Deren produktive Kehrseite bestand darin, daß sie die Bildbeschreibung als eine solche möglich werden ließ, deren Bedeutung sich im Verhältnis von Text und Bild und nicht im Verhältnis beider auf ein vermeintlich Wirkliches – den Menschen – erhellt. Die bedeutungskonstitutive narrative Verfaßtheit der Bilder blieb dabei mit der Rücksicht auf die Bild-„Romane“¹⁷ Hogarths präsent. Unter Berücksichtigung von Narration und Bildlichkeit, die bedeutend bestenfalls im Rückgriff auf konventions-

¹⁷ Lichtenberg, S. 1028

stabile Codes werden, kommt der Physiognomik als Kunst eine gewisse Dignität zu. In dieser Verschiebung der Physiognomik zur narrativen Bilddeutung, die sich als solche weiß, sedimentiert sich die Kritik.¹⁸

Vor dem Hintergrund des bei Lichtenberg nachweisbaren Bedingungsverhältnisses von Physiognomik-Kritik und Bilddeutung werden auch die populären Erzählungen nach Bildern eines Christian Ludwig Haken oder Christoph Friedrich Bretzner als Kommentar zur Physiognomik lesbar. Beide hatten sich mit satirischen Texten als Physiognomik-Kritiker profiliert. Bretzners Lustspiel *Karl und Sophie oder die Physiognomie* von 1780 amüsiert sich gleichermaßen über die werthersche und physiognomische Infektion seiner Zeit. Der 13jährige Fritz will sich wie Werther erschießen.¹⁹ Der Rest der komödiantischen Verwicklungen entsteht aus physiognomischen Fehltrüben, die in unterschiedlichen, teilweise von Lavater selbst der physiognomischen Untersuchung empfohlenen praktischen Situationen durchgespielt werden. Die etwa zwanzig Jahre nach Bretzners Lustspiel entstandene Erzählung Hakens *Blicke aus meines Onkels Dachfenster*, auf deren Bedeutung für die physiognomische Literatur erst jüngst aufmerksam gemacht worden ist²⁰, kritisiert differenzierter. Sie stellt bereits ironisch die absurden institutionellen, d. h. geheimdienstlichen Konsequenzen der Physiognomik in Rechnung, da der Erzähler von seinem Onkel ironisch die „Bestallung eines geheimen Spions und Agenten im Departement der auswärtigen Angelegenheiten“²¹ erbittet.

Beide Autoren waren aber auch mit Erzählungen in Erscheinung getreten, die Bilderserien von Chodowiecki zum Anlaß genommen hatten, die einzelnen dort dargestellten Szenen zu ganzen Geschichten zu verknüpfen und die Bilder durch die Erzählung zu einer höheren, wenngleich fiktiven, Evidenz gelangen zu lassen. Namentlich Chodowieckis Bilderfolge *Der Lüderliche*, die sich ihrerseits auf Hogarths *A Rakes Progress* bezieht, war Gegenstand dieser Erzählungen gewesen, wobei Bretzner sowohl Hogarths und Chodowieckis Stiche, Haken hingegen nur Chodowieckis in den Text eingehen ließ.²²

Derart schreibt sich die Bilderzählung als Erzählung nach Bildern von der Physiognomik her, in dem Sinne aber, daß sie die Geltung

¹⁸ Arburg hat mit dem Begriff der „Kunst-Wissenschaft“ versucht, beide Aspekte der Physiognomik miteinander zu verknüpfen.; vgl. Hans Georg von Arburg 1998, S. 120

¹⁹ Bretzner 1780, S. 69

²⁰ vgl. Arburg 1996

²¹ Haken 1802, S. 28

²² Haken 1790, Bretzner 1787-88

dieser Herkunft implizit dementiert. Verdichtet sich bei Lavater die Lebensgeschichte zum Gesichtsbild, so wird dieses Verhältnis von den genannten Autoren umgekehrt und das Bild zur Lebensgeschichte aufgelöst, die nun allerdings als Fiktion präsentiert wird. Anders als bei Hoffmann wird dieses Dementi in den Erzählungen Bretzners und Hakens jedoch nicht thematisch.

Das reflexive Potential dieser Verschiebung der Physiognomik von der Wissenschaft zum populären Text-Bild-Spiel wird dadurch zum Gegenstand der Hoffmannschen Erzählung, daß sie es aus der Krise, in die der Wahrheitsanspruch der herkömmlichen Physiognomik geraten war, hervorgehen läßt. Denn die pädagogischen Bemühungen des kranken Dichters werden unter den Vorzeichen eines Zweifels an der Physiognomik in Szene gesetzt. Zwar erfüllt der Dichter in jeder Hinsicht das Ideal des physiognomischen Beobachters, indem er gleichermaßen die Vorzüge des musealisierenden Blicks und der Isolation auf sich vereint, beides wird aber durch die Krankheit erst möglich. Das Ideal der physiognomischen Beobachtung erfüllt sich also pathologisch.

Führt diese Umwertung des Ideals die Krise der physiognomischen Beobachtungsposition vor Augen, so offenbart sich in der vermeintlichen poetischen Idiotie des gesunden Vettters die Krise des Beobachtungsgegenstandes, der sich als Individuum nicht mehr erschließt und stattdessen die Wahrnehmung des Beobachters irritiert. Beobachtung stamme, so bemerkt der entsprechende Artikel bei Ersch/Gruber „von Marke, March, welches bedeutet 1) Grenze, 2) Grenzzeichen, 3) Kennzeichen überhaupt, – Merkmal. Diesemnach heißt auch Bemerkten 1) einen Gegenstand aus einer Menge heraus heben, isolieren, begrenzen“.²³ Eben diese beobachtungskonstitutive Isolation des Gegenstandes will aber dem Vetter nicht mehr gelingen: „Die verschiedensten Farben glänzten im Sonnenschein, und zwar in ganz kleinen Flecken, auf mich machte dies den Eindruck eines großen, vom Winde bewegten Tulpenbeets, und ich mußte mir gestehen, daß der Anblick zwar recht artig, aber auf die Länge ermüdend sei, ja wohl gar aufgereizten Personen einen kleinen Schwindel verursachen könne, der dem nicht unangenehmen Delirieren des nahenden Traums gliche; darin suchte ich das Vergnügen, das das Eckfenster dem Vetter gewähre, und äußerte ihm dieses ganz unverhohlen.“ (VE 444) Die Perspektive des gesunden Vettters, der von der Erzählung dadurch ins Recht gesetzt wird, daß der als „Tulpenbeet“ sichtbar gewordenen „Volksmasse“ die Erfahrung des „Volksgewühls“ korrespondiert,

²³ Ersch/ Gruber, 1. Sekt., 9. Theil, S. 59

während der Wahrnehmung des Kranken ein solches empirisches Korrektiv nicht mehr zur Verfügung steht, reflektiert ästhetisch die von der Dynamik der Stadt hervorgerufene Erschütterung des sozialen Urteilsvermögens. Diese Erschütterung formuliert der Argwohn des kerngesunden Städters, von dem aus die Physiognomik thematisch wird.²⁴

Die Möglichkeit solchen, wenngleich hier noch geblühten, Scheiterns setzt die Physiognomik rückwirkend ins Unrecht, die ihre Gültigkeit ja nicht von bestimmten sozialen Voraussetzungen abhängig gemacht hatte, sondern meinte das Wörterbuch zu einer universellen Sprache zu liefern.

IV.

Zwar gelingt es dem kranken Dichter, seinen Vetter von der Plausibilität der Physiognomik zu überzeugen: „indem ich die Weiber anschau, ist mir, Dank sei es deiner lebendigen Darstellung, alles so plausibel, daß ich daran glauben muß“ (VE 448). Das physiognomische Sehen kann unter der Bedingung seiner Krise nur noch dadurch zur Anschauung gebracht werden, daß es seine fiktiven Grundlagen preisgibt. Auf diese Grundlagen hin wird die Physiognomik nicht erst dadurch durchsichtig, daß sich die narrativen Spekulationen des kranken Poeten nicht verifizieren lassen. Darin bestünde das Defizit jeder Fiktion. Als Fiktionen in der Fiktion werden die physiognomischen Deutungen dadurch zum Thema, daß sie ausdrücklich an die Bilder als Bedingung der Lesbarkeit verwiesen werden. Die Nennung der Bilder, für die Fiktion Bedingung dafür, daß sie sich selbst zum Thema werden kann, ist der Sündenfall des Physiognomikers. Zwar werden auch von Lavater die Quellen der Bilder genannt. Die Qualität der Bilder wird aber nur in ihrem defizitären Charakter gegenüber dem „sprechenderen“ Original thematisch. Der größte Teil der lavat-

²⁴ Insofern tut Benjamin der Erzählung Unrecht, wenn er auf Poe sich berufend ihr biedermeierliche Rückständigkeit der physiognomischen Optik vorwirft, als wäre hier von einem intakten Wahrnehmungsmodell die Rede. Die Erzählung antizipiert vielmehr den Blick Poes, dessen Erzählung der *Mann der Menge* zwei Jahrzehnte nach Hoffmann, die Möglichkeit der Physiognomik in eben dem Kontext dementieren wird, in dem sich die poetischen Reanimationsversuche des kranken Dichters abspielen: in der Stadt. Bestand das pragmatische Anliegen der Physiognomik in der Beurteilung des Fremden, so wird ihre Kompetenz gerade in dem Kontext zweifelhaft, in dem das Befremden in der Isolation des Dichters und in der Fremdheit des städtischen „Volksmasse“ sein Maximum erreicht.; vgl. zur Korrektur dieses Vorwurfs Oesterle, S. 95

erschen Bemerkungen zur Qualität der von ihm verwendeten Bilder bezieht sich auf die mangelhafte Wahrhaftigkeit der Abbildung. Für Lavater sind die Bilder eher ein notwendiges Übel, denn an sich gäbe es „keine Verläumder auf der Welt, als die Porträtmaler“.²⁵ Das Bild gehorcht also einzig dem Gesetz der Abbildung, das es in der Regel nicht erfüllt, so daß die Semantik des Gesichts durch das Bild allenfalls verzerrt wird. Das Ideal des Bildes, macht die Physiognomik glauben, wäre der Abgebildete selbst. In Hoffmanns Erzählung verhält es sich umgekehrt. Es gehört zur Exposition der Unterweisung im physiognomischen Sehen, daß der kranke Dichter seine Deutungskompetenz ausweist: „mein Geist, ein wackerer Callot oder moderner Chodowiecki, entwirft eine Skizze nach der andern.“ (VE 445). Die Fähigkeit, bestimmte Szenen und Personen in die Bildlichkeit zu verschieben, wird zur Bedingung ihrer Lesbarkeit.

Damit wird die Differenz zwischen Darstellung und Dargestelltem, die die wissenschaftliche Physiognomik zum rein technischen Defizit erklärte, um sie zu kaschieren, wieder zum Vorschein und der vormalige Wahrheitsanspruch in ihr zum Verschwinden gebracht. Mit der Aufmerksamkeit auf diese Differenz, die sich in der Nennung der maßgeblichen Künstler verrät, wird also eine Delegation der herkömmlichen Physiognomik betrieben. Hoffmann wendet die Popularisierung der Physiognomik kritisch gegen die wissenschaftliche Physiognomik. Mit Hogarth und Chodowiecki weist er auf deren Ursprung aus den Bildern, also auf den Ursprung der Wissenschaft aus der Kunst hin. Indem derart die fiktiven Voraussetzungen der Physiognomik reflektiert werden, verkehrt sich das physiognomische Verfahren. Und an dieser Verkehrung kann nun der Fiktionsstatus der physiognomischen Deutungsbedingungen präzisiert werden.

Sowohl Hogarths als auch Chodowieckis Bilderserien gewannen ihre physiognomische Plausibilität daraus, daß die einzelnen Bilder den jeweiligen Stand einer durch die Folge der Bilder suggerierten moralischen Degenerations- oder Vervollkommnungsgeschichte markierten. Bestand das Verfahren Lavaters darin, den narrativen Kontext der hogarthschen und chodowieckischen Bilder zur moraldidaktischen Inschrift zu verdichteten und die hintergründige Erzählung als Bedingung der Lesbarkeit der Bilder zu unterschlagen, so geht mit dem Verweis auf den fiktionalen Grund der Physiognomik bei Hoffmann eine Umkehrung dieses Verfahrens einher, indem die Bilder erzählerisch wieder in Bewegung gesetzt werden. Die Eigenschaften

²⁵ Lavater, Physiognomische Fragmente Bd. II, S. 69

der beobachteten Personen erschließen sich nur im Kontext der ihnen unterstellten Geschichte.

Auf der Grundlage dieses Einsehens in die Physiognomik als Grund der eigenen Fiktion und dem damit verbundenen in die Fiktionalität der Physiognomik geht Hoffmanns Erzählung aber weiter, als daß sie die Physiognomik als spekulative Erzählung nach den Bildern wieder zum Vorschein brächte. Das Dementi betrifft auch die systematischen Voraussetzungen der Physiognomik. Während die Szenen sich anfangs gänzlich dem Muster hogarthischer und chodowiekischer Genrebilder fügen und zu relativ eindeutigen Lektüren gelangen, die teilweise sogar auf der Kenntnis der beobachteten Personen beruhen, schwankt schon die Deutung des „winddürren Mannes“ von „Hypothese“ zu „Hypothese“ und wird sich darin ihrer Fiktionalität bewußt. Sobald sich die Figur der Bildtradition der Physiognomik des 18. Jahrhunderts nicht mehr fügt und sich ins Groteske verschiebt, stellt sie sich dem Beobachter als „unauflösbare Rätsel“ (VE 456). Die Kontingenz der physiognomischen Deutung, die die Physiognomik als Poetologie erst ermöglicht, wird durch eine sukzessive Tilgung der physiognomischen Zeichen gesteigert. Unmittelbar nach dem Mann, dessen in Länge und Dürre ins Absurde gestreckter Körper die Dissoziation seiner personalen Identität in zwei poetische Hypothesen zerfallen ließ, betritt ein Blinder die Bühne. Dieser ist um eines der wichtigsten physiognomischen Merkmale beraubt – der Augen oder genauer des Blicks, der ja auch im Gutachten über Schmolling eine wesentliche Rolle gespielt hatte. Vom „Gesicht voll Blick“²⁶ ist bei Lavater gelegentlich die Rede und die Seele des Genies wird in toto im Blick repräsentiert.²⁷ Der Mangel dieses physiognomischen Zeichens hindert den kranken Dichter freilich nicht an einer Deutung, wenngleich diese unter derart defizitären Voraussetzungen ihren Status ändert. Das „emporgerichtete Haupt“ (VE 462), das sich einzig der Blindheit verdankt, wird als innerlicher Blick in ein „Jenseits voll Trost, Hoffnung und Seligkeit“ (VE 462) gedeutet. Da aber die Deutung unsicher wird, wo das physiognomische Zeichen nicht existiert, springt ein kunstgeschichtlich codifiziertes Motiv in die Deutungslücke. Der „himmelnde Blick“²⁸ des Märtyrers antizipierte vor allem in der italienischen Malerei die Erlösung vom Leiden. Die physiognomische Deutung des Blickes war dabei ikonographisch genau vorgegeben: „con gli occhi rivolti al cielo“.²⁹ Und über LeBrun bleibt die-

²⁶ Lavater, Physiognomische Fragmente Bd. III, S. 158

²⁷ Lavater, Physiognomische Fragmente Bd. IV, S. 82

²⁸ Henning 1998, S. 20 ff.

²⁹ Cesare Ripa, *Iconologia di Cesare Ripa*, Venetia 1669; zit. nach Henning, S. 22

ser Blick bis zu Lavater fester Bestandteil des physiognomischen Gebärdensrepertoires. Neben diversen Bildvarianten dieses Blickes, die Lavater seinen Fragmenten beifügt, spielt er bei der Bilddeutung des *Abschieds von Calas* von Chodowiecki, die Lavater mit einem fiktiven Monolog bestreitet, die prominenteste Rolle: „Ich hebe meine Augen in die Höhe – woher mir Hülfe kommen wird.“³⁰ Prekär wird freilich schon die lavatersche Deutung dadurch, daß sich auf Chodowieckis Stich Calas Blick vorerst nicht auf eine himmlische Höhe, sondern auf seine über ihn geneigte Tochter richtet. Im Rückgriff auf dieses Motiv kann dem blinden Kriegsinvaliden im unterstellten Blick die Befreiung von der Geißel des Gemüseweibes verheißen werden, mit der wesentlichen Einschränkung aber, daß das eigentlich äußere physiognomische Zeichen mit in den spekulativen Innenraum des Deutungsgegenstandes gezogen wird.

Fehlt dem Blinden nur ein für die physiognomische Deutung notwendiges körperliches Merkmal, so kommt die Essenz der poetischen Physiognomik am abwesenden Körper zum Vorschein: „mit Schmerz vermisste ich nämlich eine Köhlerfamilie, die sonst ihre Ware gerade über meinem Fenster am Theater feilbot“ (VE 464). Erinnerunglich ist der Köhler dem Dichter auf Grund seiner Literarizität. Denn sie ist ein „treues Abbild der Köhler, wie sie in Romanen vorzukommen pflegen“ (VE 464). Zur abwesenden Familie des Köhlers gehört aber auch ein „verwachsener Kerl“, der durch die Absurdität seines Körperbaus die physiognomische Lektüre gänzlich irritiert. Dieser „toll[e] und abenteuerlich[e]“ (VE 466) Gnom vollendet den Reigen des Rätselhaften, der mit der „tolle[n] abenteuerliche[n] Figur“ (VE 456) des dünnen Mannes eröffnet worden war. Schon die bloße Beschreibung der äußerlichen Gestalt will bei diesem Gnom nicht mehr gelingen: „Du weißt, lieber Vetter, daß es Leute gibt von gar seltsamem Bau; auf den ersten Blick muß man sie für bucklig erkennen, und doch vermag man bei näherer Betrachtung nicht anzugeben, wo ihnen denn eigentlich der Buckel sitzt“ (VE 465). Auch dieser Körper ist nicht nur abwesend und muß aus der Erinnerung gedeutet werden, es fehlt ihm auch gänzlich jene Eigenschaft, die Lavater und Pernety zum Haupterfordernis der Lektüre am Menschen erklärt hatten – die Proportion. Mit diesem Gnom haben die Deutungen des kranken Dichters die Grenzen des proportionierten, d. h. des nach Lavater sinnfähigen Körpers im wahrsten Sinn des Wortes ausgemessen. Der „wenigstens sechs Fuß hohe“ (VE 456) Mann und der „kaum vier Fuß hohe“ (VE 465) Gnom entsprechen in ihren Abmessungen den

³⁰ Lavater, Physiognomische Fragmente Bd. I, S. 113

äußersten Rändern der lavaterschen Physiognomik: „Man heißt den einen Riesen, der über sechs Fuß hoch, und einen Zwerg den ausgewachsenen Mann, der nicht vier Fuß hoch ist“.³¹

Die Irritation der Physiologie ist aber nicht, wie es die traditionelle Physiognomik wohl erklärt hätte, ein Schreibfehler Gottes, sondern die Konsequenz der Kontingenzzunahme im Deutungsgeschehen, die sich nun als Logik der szenischen Reihung zu erkennen gibt. War mehr und mehr das Innere als Korrelat des Äußeren fragwürdig und, derart aus dem Gleichgewicht geraten, der Körper erst absurd (winddürerer Mann), dann der physiognomischen Zeichen beraubt (der Blinde) und schließlich dank seiner Abwesenheit zum literarischen Bild geworden (der Köhler), das sich keiner Korrektur durch das vermeintliche Original mehr zu stellen hat, so geht die letzte Deutung des Dichters (der Gnom) konsequent ins Phantastische über: „Es schien ein fabelhaftes Tier, eine Art märchenhaftes Känguruh über den Markt zu hüpfen.“ (VE 466). So gestaltet sich der Überstieg der Physiognomik in die Fiktion im Rückgriff auf eine Tradition, die jenseits der im 18. Jahrhundert gezogenen Wissenschaftsgrenze liegt – der Tierphysiognomik – und stellt dieses antiphiysiognomische Tier in eine literarische Tradition, in der von der Fiktion der Gestalten immer schon gewußt wird – dem Märchen und der Fabel.

Diese Übertragung erschließt sich aber nicht mehr im Sinne der alten Tierphysiognomik als Analogie, die entlang der Ähnlichkeiten meinte, etwas über die psycho-physische Konstitution des Menschen aussagen zu können. Schon Lavater hatte seine gelegentlichen Rückgriffe auf die Physiognomik der Tiere von analogen auf kausale Argumentationsstrategien umzustellen versucht, wobei dahingestellt bleiben mag, inwiefern dieser Versuch gelingt. Die Auseinandersetzung mit der Physiognomik dient vielmehr der Dekonstruktion eines homogenen und also lesbaren Subjekts, so daß sich die Bruchstücke dieses Subjekts nun zu phantastischen Figuren organisieren. Der deutende Blick bringt keine psychologischen Eigenschaften zum Vorschein, auf die es die Physiognomik des späten 18. Jahrhunderts abgesehen hatte, sondern eine ältere physiognomische Codierung. Während die ersten Bilddeutungen des gelähmten Dichters noch den festen Boden bürgerlicher Tugendhermeneutik unter den Füßen haben, verliert sich diese Gewißheit eines harten Kerns des Mensch-Seins und die Deutungen legen Substitutionsvorgänge unterschiedlicher, historisch kontingenter physiognomischer Codierungen frei. Zuerst wird der Substitutionsvorgang selbst reflektiert (Pastetenbäcker/ Zeichenmeister). In

³¹ Lavater, Physiognomische Fragmente Bd. IV, S. 70

der Folge kommen der himmelnde Blick der Malerei, der literarische Typus des Köhlers und die Tierphysiognomik für die Deutung auf.

Indem das von der Physiognomik auszuspähende „Innere“ unsicher wird, wird auch das physiognomische Material disponibel für die Konstruktion phantastischer Charaktere. Plötzlich steckt im Menschen die Möglichkeit, phantastische Züge anzunehmen. Darin stellt der Gnom keine Ausnahme unter den gern als realistisch bezeichneten übrigen Figurenzeichnungen dar, sondern die äußerste Konsequenz des hier verhandelten physiognomischen Sehens. Deshalb setzt er den Schlußpunkt unter die Reihe der Deutungen individueller Figuren, die danach zur Deutung sozialer Gruppen übergeht, über deren zunehmende Sittlichkeit der Dichter seine letzten ironischen Worte verliert.

So bringt die Physiognomik kraft ihres eigenen Verfahrens, der Erzählung nach und in Bildern, ihr Dementi in der Fiktion hervor und begründet so die Fiktionen des kranken Erzählers.³²

V.

Hoffmanns Erzählung überführt das wissenschaftliche Verfahren in die Fiktion. Von Fiktionalisierung kann dabei nicht nur in dem trivialen Sinne die Rede sein, daß die Physiognomik innerhalb des fiktionalen Rahmens, sondern auch insofern, als sie innerhalb dieses Rahmens als Fiktion präsentiert wird. Dieser Fiktionalisierungsvorgang beruht auf einem Anachronismus.³³ Das Bewusstsein von der Historizität des Sehens wird in der Spannung zwischen der Wissenschaftlichkeit und der Fiktionalität der Physiognomik in Hoffmanns Erzählung produktiv. Sie inszeniert die Begegnung von Vetter und Vetter als

³² Die Kontingenzsteigerung im Deutungsgeschehen der Bilder, die bei der traditionellen Physiognomik ihren Ausgang nahm, erklärt im Rückblick die Koexistenz des Sichtbaren und Unsichtbaren, das auch dem Bild eigen ist, das sich Hoffmann sieben Jahre vor der Erzählung vom Gendarmenmarkt gemacht hatte. Es ist als *Kunzischer Riß* bekannt geworden. Neben historisch verbürgten Figuren wie Brentano, Devrient, Tieck etc. sind Figuren der Hoffmannschen Erzählungen wie Anselmus und Kreisler zu sehen. Ähnlich wie im eingangs erwähnten Selbstporträt wird das vermeintlich Realistische vom Phantastischen aufgesogen. Neben den Dichtern und ihren Werken spazieren exotische Tiere über den Markt: ein Strauß, ein Löwe und ein Affe – ein Känguruh war leider nicht dabei.

³³ vgl. Oesterle, S. 103: „Hoffmanns erlernbare Kunst des Schauens weiß sich historisch.“, Oesterle hat diese bewußte Historizität des Sehens an Hoffmanns Bezugnahmen auf Rahmenschau und Genre-Bild ausgemacht. Seine Diagnose betrifft aber strukturell auch das hier verhandelte Problem der Physiognomik.

Begegnung des Ungleichzeitigen im Gleichzeitigen. Eine Vermittlung ist nicht denkbar, etwa in dem Sinne, daß der jüngere, gesunde Vetter die physiognomischen Lehren seines Verwandten beherzigte. In die „Fußstapfen deines würdigen, lahmen Vettters zu treten“ (VE 444), ist, weil Gelähmte keine Fußspuren hinterlassen, nicht möglich. „Armer Vetter“ muß deshalb der gesunde Vetter am Ende der Erzählung konstatieren.

Der kalkulierte Anachronismus hat weniger die rückblickende Denunziation der Physiognomik zum Ziel, die sich in der Fiktion als Wissenschaft verfehlte. Interessant scheint vielmehr, daß Wissenschaftskritik und Poetologie ineinandergeblendet werden. Dabei wird das Verhältnis von Wissenschaft und Kunst nicht, wie gelegentlich vermutet wurde, als ausschließende Opposition, sondern als Bedingungsverhältnis thematisch. Es findet kein Abwertungsvorgang statt, wie der Kategorienhygiene zu Liebe gerne spekuliert wird, sondern ein Umwertungsvorgang, der als Fiktionalisierung eines wissenschaftlichen Programms, in diesem Fall der Physiognomik, bezeichnet werden muß. Die Möglichkeit einer solchen Umwertung hat Gérard Genette, wenngleich auf der Grundlage anderer theoretischer Voraussetzungen, beschrieben: „es ist [...] möglich, daß eine Geschichte [...] den Status wechselt, von den (und für die) einen als Wahrheit produziert, wird sie von den anderen als Trug bewertet und, durch ein ‚Recycling‘ in die Fiktion, neu interpretiert.“³⁴ Das Recycling in die Fiktion gelingt auf der Grundlage eines Bewußtseins von der Fiktion, das sich nicht nur im literarischen Text realisiert, sondern auch in den mythischen oder wissenschaftlichen Anschauungsformen des vermeintlich Wirklichen. Da Hoffmann aber, wie ich zu zeigen versucht habe, zur Fiktion durch die konsequente Anwendung der physiognomischen Beobachtungstechniken gelangt, beruht die literarische Physiognomik Hoffmanns auf der Inanspruchnahme des wissenschaftlichen Fiktionsüberschusses, der im literarischen Text reflexiv wird.

Damit wird das Verhältnis zwischen Wissenschaft und Poetologie in Hoffmanns Erzählung vom Phänomen des wissenschaftlichen Fiktionsüberschusses aus lesbar, mit dem sich etwa Jurgis Baltrusaitis beschäftigt hat. Wenngleich seine Überlegungen v.a. die Tierphysiognomik betreffen, scheinen sie mir ohne weiteres auf das vorliegende Problem anwendbar zu sein. Baltrusaitis *Imaginäre Realitäten* verhandeln Theoriemodelle, bei denen die deutungskompatibel scheinende Oberflächendifferenz der natürlichen Gegenstände Deutungen zu-

³⁴ Genette, S. 61

geführt wird, die dann wissenschaftlich oder künstlerisch zur systematischen Obsession werden. Mit den Realitäten, von denen dabei die Rede ist, sind nicht allein die Resultate der Imagination gemeint, die den Anschein des Realen erzeugen, sondern auch die nachvollziehbare Beobachtbarkeit der Differenzen, von denen die Deutung ihren Ausgang nimmt (das Aussehen der Tiere und Menschen, die Struktur der Steine): „Die Legenden haben sich natürlich von richtigen Vorstellungen und den Erscheinungen ausgehend gebildet. Das ist kein Defekt des Denkens. Oft genug haben Philosophen, Gelehrte, Schriftsteller und Künstler ersten Ranges sich mit den sonderbarsten Gedanken beschäftigt. Daran zeigt sich die unbedingte Macht der Fiktion. Die ganze Menschheit nimmt tierische Züge an.“³⁵ So rekonstruiert Baltrusaitis an der Tierphysiognomik die Genese eines Phantasmas innerhalb und mit den Mitteln der Wissenschaften. Sein Zugriff ist kein denunziativer, in dem Sinne, daß es etwa um den Nachweis ginge, daß sich in der Fiktion die Wissenschaft selbst verfehlte. So wenig wie Hoffmanns Umgang mit der Physiognomik in der bloß ausschließenden Kritik bestünde. Die Fiktion in der Wissenschaft ist eben kein Denkfehler, sondern ihre Konsequenz. Sie folgt also sehr genau der Logik dessen, was jeweils als wissenschaftliches Verfahren anerkannt wird. Durch die Wissenschaftskonzepte hindurch erweist sich aber die Vorstellung einer Tierphysiognomik als resistent gegen den Wandel der Theorien, der auch als Wandel der Legitimationsstrategien einer Tradition beschrieben werden kann, die ihre Resistenz einer anderen Quelle verdankt. Baltrusaitis benennt sie mit dem „zweideutige[n] Leben“ der Tiere.³⁶ So liegt im Erzeugen dieser Zweideutigkeit der Grund für den Umschlag der Analyse ins Fiktive: „Die auf die Systeme der Fabelwelt aufgepropfte moderne Geometrie und Physiologie verstärken nur deren visionären Grundzug.“³⁷

Dieser Zug ins Fiktive ist die Spur, an der sich die Geschichte der Physiognomik verfolgen läßt. Auch ein allen Kriterien eines aufgeklärten Begriffs der kritischen Wissenschaften entsprechendes Verfahren, wie es Lavater, programmatisch wenigstens, für sich in Anspruch nimmt, verfängt sich in dieser Geschichte seines Gegenstandes: „je mehr sie [die Wissenschaft der Physiognomik] sich bemüht, auf sicherem Boden Fuß zu fassen, desto mehr verfängt sie sich in Fiktionen“.³⁸ Was aber innerhalb der Wissenschaften sobald der Fiktions-

³⁵ Baltrusaitis, S. 6

³⁶ ebd., S. 31

³⁷ ebd., S. 32

³⁸ ebd., S.46

status durchschaut wurde, kritikabel wird, ist in den Künsten legitime Strategie. So wie sich die Geschichte der Physiognomik als Grund der Fiktion erschließt, erschließt sich umgekehrt der fiktive Grund der Physiognomik in der Fiktion. Diese beiden Vorgänge, das ist nun auch zu erkennen, verhalten sich bedingend zueinander.

Vertrat der gesunde Vetter die Skepsis gegenüber der Physiognomik, so läßt er sich unter Hintansetzung der Wahrheitsfrage durch die „lebendige Darstellung“ des kranken Vettters von der ästhetischen Plausibilität der physiognomischen Spekulationen überzeugen. In dieser Zustimmung realisiert sich das Bedingungsverhältnis von Kritik und Fiktion. In der „lebendigen Darstellung“ kommen Vetter und Vetter ironisch miteinander überein.

Literatur:

- von Arburg, Hans-Georg: Der Physionomiker als Detektiv und Schauspiel-direktor: Johann Ludwig Christian Hakens „Blicke aus meines Onkels Dachfenster in's Menschenherz“. In: E. T. A. Hoffmann-Jb. 4 (1996). S. 54-68.
- von Arburg, Hans-Georg: Kunst-Wissenschaft um 1800. Studien zu Georg Christoph Lichtenbergs Hogarth-Kommentaren. Göttingen 1998.
- Baltusaitis, Jurgis: Imaginäre Realitäten. Fiktion und Illusion als produktive Kraft. Köln 1984.
- Bretzner, Carl Friedrich: Karl und Sophie oder Die Physiognomie, Leipzig 1780.
- Bretzner, Carl Friedrich: Das Leben eines Lüderlichen. Ein moralisch-satyrisches Gemälde nach Chodowiecki und Hogarth. 3 The. Leipzig 1787-88.
- Ersch, J. S. und J. G. Gruber: Allgemeine Enzyklopädie der Wissenschaften und Künste. Leipzig 1818-89.
- Genette, Gérard: Fiktion und Diktion. München 1992.
- Haken, Christian Ludwig: Blicke aus meines Onkels Dachfenster in's Menschenherz. Ein Beytrag zur Pathognomik. In: Ders.: Amaranthen. Vom Verfasser der grauen Mappe. Erste Sammlung, Magdeburg 1802.
- Haken, Christian Ludwig: Der Lüderliche. Ein deutsches Sittengemälde. Nach zwölf Blättern von Chodowiecki. In: Ders.: Die graue Mappe, aus Ewald Rinks Verlassenschaft. 1. Th. Berlin 1790.
- Henning, Andreas: Die Physiognomie der Vision, Inspiration und Anbetung. In: „Der himmelnde Blick“. Zur Geschichte eines Bildmotivs von Raffael bis Rotari. Hg. von der Staatlichen Kunstsammlung Dresden Gemäldegalerie Alte Meister. Emsdetten-Dresden 1998.
- Hoffmann, E.T.A.: Des Vettters Eckfenster. In: E.T.A. Hoffmann. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Bd. 8. Berlin 1994.
- Hoffmann, E.T.A.: Briefwechsel. Hg. von Fr. Schnapp. München 1967.

- Hoffmann, E.T.A.: Juristische Schriften. Hg. von Fr. Schnapp. München 1973.
- Lavater, Johann Caspar: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Leipzig-Winterthur 1775-78.
- Lavater, Johann Caspar: Von der Physiognomik. Leipzig 1772.
- Lichtenberg, Georg Christoph: Ausführliche Erklärung der Hogarth'schen Kupferstiche. In: Ders.: Schriften und Briefe. Hg. von W. Promies. Bd. III. München 1992.
- Neumann, Gerhard (1998), Autorschaft als physiognomische Selbstinszenierung. Zu Selbstkonzept, Selbstportrait und Selbsterkenntnis bei E.T.A.Hoffmann. In: Evidenze e ambiguità della fisionomia umana. Hg. von E.Agazzi und M. Beller. Viariggio 1998. S. 173-192.
- Oehler-Klein, Sigrid: Die Schädellehre Franz Joseph Galls in Literatur und Kritik des 19. Jahrhunderts. Zur Rezeptionsgeschichte einer medizinisch-biologisch begründeten Theorie der Physiognomik und Psychologie. Stuttgart, New York 1990.
- Oesterle, Günter: E.T.A. Hoffmann: Des Veters Eckfenster. Zur Historisierung ästhetischer Wahrnehmung oder der kalkulierte romantische Rückgriff auf Sehmuster der Aufklärung. In: Der Deutschunterricht 1 (1987). S. 84-110.
- Pernety, Joseph: Versuch einer Physiognomik, oder Erklärung des moralischen Menschen durch die Kenntnis des physischen. Bd. 1. Dresden 1784.
- Reifenscheid, Beate: E.T.A. Hoffmann als Illustrator. In: Hoffmann-Jahrbuch 4 (1996). S. 20-32.
- Schmid, Christian Heinrich: Abriß der Gelehrsamkeit. Berlin 1783.
- Segebrecht, Wulf: Heterogenität und Interpretation. Studien zu Leben, Werk und Wirkung E.T.A. Hoffmanns. Frankfurt a.M. 1996.

Wolf Gerhard Schmidt (Saarbrücken)

Zwischen ‚alter‘ und ‚neuer Mythologie‘.

Zur poetologischen Funktion Ossians bei Friedrich Schlegel

I.

Die literarhistorische Bedeutung der von James Macpherson veröffentlichten Gedichte Ossians wird meist unterschätzt. Tatsächlich handelt es sich hier aber um den großen Verbindungstext zwischen Empfindsamkeit und Romantik, denn die berühmte *joy of grief* des keltischen Bardens wird zum Vorbild für die ungebrochene Kontinuität vermischter Empfindungen. Betrachtet man die deutsche Rezeption nach 1800, so findet man keinen Hinweis für ein Abflauen der Begeisterung. Die allgemeine „Ossianomanie“¹ ist noch 1808 virulent, und den Gedichten wird ein bedeutender „Einfluß auf unsere neuere Poesie“ attestiert.² Ludwig Uhland und Jean Paul erklären Macphersons Werk daher zur „Mutter“ der Romantik.³ Die Verschmelzung von epischen, lyrischen und dramatischen Elementen antizipiert zudem die Gattungsmischung, so daß *Ossian* von den Zeitgenossen als

¹ [Anonym:] [Rezension zu:] 1) Die Gedichte von Ossian, dem Sohne Fingals. Nach dem Englischen des Hrn. Macpherson ins Deutsche übersetzt von Friedrich Leopold Graf zu Stollberg. Drey Bände. Hamburg, bey Perthes. 1806. 2) Probe einer neuen Uebersetzung der Gedichte Ossians aus dem Gaelischen Original, von Chr. Wilhelm Ahlwardt, des Oldenb. Gymnasiums erstem Prof. und Rector. Oldenburg, bey Stalling. 1807. 3) Ossians Gedichte. Uebersetzt von Franz Wilh. Iung. Drey Bände. Frankfurt a.M., b. Varrentrapp u. Wenner. 1808. In: Neue Leipziger Literaturzeitung 1808. Bd. 3. St. 85 (den 15. July), Sp. 1345-1357. Hier Sp. 1357.

² [Anonym:] [Rezension zu:] Die Gedichte von Ossian, dem Sohne Fingals, — Nach dem Englischen des Herrn Macpherson ins Deutsche übersetzt von Friedr. Leop. Grafen zu Stolberg. 3 Bände. Hamburg, bey Perthes 1806. In: Bibliothek der redenden und bildenden Künste. Leipzig 1807. Bd. 3. St. 2, S. 393-402. Hier S. 393.

³ Vgl. Uhlands Werke in drei Teilen [und zwei Bänden]. Hrsg. mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Adalbert Silbermann. Berlin u.a. o.J. [1918], hier Bd. 1, S. XVII (Über das Romantische) und Jean Paul: (Sämtliche) Werke. 10 Bde. Hrsg. von Norbert Miller (und Wilhelm Schmidt-Biggemann). München 1959-1985, hier Bd. 5, S. 89 (Vorschule der Ästhetik).

ein Werk verstanden wird, das mit der neuen Tendenz strukturäquivalent ist. Denn „alle Formen der Poesie [sind] darin erschöpft“.⁴

Es wäre sicher unzulässig, die romantische Subjektzentrierung monokausal auf Macpherson zurückzuführen. Dennoch bezieht man sich noch immer stark auf entsprechende Referenztexte. Vergleicht man beispielsweise Novalis' programmatische Aussage: „Nach Innen geht der geheimnißvolle Weg“⁵ mit Werthers Geständnis: „ich kehre in mich selbst zurück, und finde eine Welt“⁶, dann darf man – angesichts von Novalis' notorischer *Werther*-Idolatrie – durchaus von einer Beeinflussung ausgehen. Das literarische Vorbild für Goethes Formulierung ist aber *Ossian* – nicht nur aufgrund der intertextuellen Dominanz im *Werther*, sondern auch weil es sich hier um den einzigen Text im 18. Jahrhundert handelt, in dem ein ästhetischer Solipsismus dieser Konsequenz thematisiert wird. Hinzu kommt, daß sich der Begriff „Vorzeit“ – zumindest in gedruckter Form – erstmals in Denis' *Ossian*-Übersetzung von 1768 findet⁷, und zwar als eine Übersetzung von Macphersons Ausdruck „times of old“.⁸

Aber auch wenn sich die Romantiker gegen die „kümmerlichen Moosmenschen“ wenden und „wie eine Geisterfamilie isolirt“ leben wollen⁹, dann verweisen sie damit direkt auf Macphersons „little men“, die den keltischen Barden in die imaginierte Welt der Nebelgeister zurücktreiben.¹⁰ Gleiches gilt für einen Brief Tiecks an Wackenroder, der gerade aus der Zeit der ersten *Ossian*-Begeisterung stammt. So werde es „immer wahrer“, „daß der bessere Mensch unmöglich in dieser trocknen, dünnen, erbärmlichen Welt leben kann, er muß sich eine Ideenwelt erschaffen, die ihn beglückt und dann kann

⁴ [Anonym:] [Rezension zu:] 1) Die Gedichte von Ossian, dem Sohne Fingals (Anm. 1), Sp. 1354.

⁵ Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Begründet von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Hrsg. von R.S. in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Historisch-kritische Ausgabe in vier Bänden und einem Materialband. Stuttgart u.a. 1960-1988, hier Bd. 2, S. 419 [Nr. 16] (Blüthenstaub). Im folgenden als HKNA abgekürzt.

⁶ Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, hg. von Karl Richter. 21 Bde. in 33 Tln. München 1985-1998, hier Bd. 1.2, S. 203 (Brief vom 22. Mai 1771). Im folgenden als MA abgekürzt.

⁷ Vgl. Alfred Wolf: Zur Entwicklungsgeschichte der Lyrik von Novalis. Ein stilkritischer Versuch. I. Die Jugendgedichte. Uppsala 1928 (Uppsala Universitets Årsskrift), S. 46/Anm. 1. Klopstock hat den Ausdruck bereits in den Handschriften seiner Oden verwendet – aber auch hier im Rekurs auf Macpherson.

⁸ Vgl. *The Poems of Ossian and related works*, hg. von Howard Gaskill. Edinburgh 1996, S. 96 u.ö.

⁹ HKNA IV, S. 276 (Brief vom 20. Januar 1799).

¹⁰ Vgl. *The Poems of Ossian* (Anm. 8), S. 79 u.ö.

er mit kaltem Auge auf alles sogenannte Glück des kleinen, sich selbst lebenden Menschen herabsehn“.¹¹ Hier zeigt sich, daß das von Lothar Pikulik herausgearbeitete „Ungenügen an der Normalität“¹² im *Ossian* präsent ist. Denn die *little men* erscheinen – mehr oder minder paraphrasiert – in den Werken fast aller Romantiker. Überhaupt findet sich das „Gefühl des Verlustes der goldenen Zeit“¹³ in keinem Text des 18. Jahrhunderts so stark betont wie in Macphersons Gedichten.¹⁴ Bei Novalis erscheint der keltische Barde explizit als „Silberlockicher Natur Greis“ und wird zum ‚Genius der Vorzeit‘.¹⁵ Und auch William Lovell schreibt seinem Freund Burton über die Lektüre der ossianischen Gedichte: „ach Eduard, manche Stellen daraus werd' ich nie, nie vergessen, die Seele des großen Barden sprach oft so innig mit der meinigen und eine wehmütige Freude zuckte durch alle Nerven, wie der erinnernde Anhauch einer frühern Bekanntschaft“.¹⁶ Ähnliches gilt für den internationalen Kontext: auch Chateaubriand¹⁷, Wordsworth¹⁸, Byron¹⁹, Lamartine²⁰ und Leopardi²¹ sind stark von Macpherson beeinflusst.

¹¹ Wilhelm Heinrich Wackenroder: Werke und Briefe, hg. von Lambert Schneider. Heidelberg 1967 (reprographischer Nachdruck der Ausgabe von 1938), S. 389 (Brief vom 28. Dezember 1792).

¹² Lothar Pikulik: Romantik als Ungenügen an der Normalität. Am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs. Frankfurt a.M. 1979, Titel und passim.

¹³ Arthur Henkel: Was ist eigentlich romantisch? In: Festschrift für Richard Alewyn, hg. von Herbert Singer und Benno von Wiese. Köln/Graz 1967, S. 292-308, hier S. 305.

¹⁴ Vgl. Fiona J. Stafford: ‚Dangerous Success‘: Ossian, Wordsworth, and English Romantic Literature. In: *Ossian Revisited*, hg. von Howard Gaskill. Edinburgh 1991, S. 49-72, hier S. 66.

¹⁵ HKNA I, S. 475 (An Ossian).

¹⁶ Ludwig Tieck: William Lovell, hg. von Walter Münz. Stuttgart 1986, S. 34 (Bd. 1. Buch 1. Brief 10).

¹⁷ Vgl. Paul van Tieghem: *Ossian en France*. Bd. 2. Paris 1917, S. 182-210; Adrian H. Jaffe: Chateaubriand's Use of Ossianic Language. In: *Comparative Literature Studies* 5 (1968), S. 157-166 und Colin Smethurst: *Ossian and Chateaubriand*. In: *Reception of British Authors in Europe: Ossian*, hg. von Howard Gaskill. Erscheint 2003.

¹⁸ Vgl. John Robert Moore: Wordsworth's Unacknowledged Debt to Macpherson's *Ossian*. In: *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America* 40 (1925), S. 362-378 und Stafford (Anm. 14).

¹⁹ Vgl. Friedrich Wilmsen: *Ossians Einfluss auf Byrons Jugendgedichte*. Berlin 1903 (Diss. Jena 1902) und in: *Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte*. N.F. 15 (1904), S. 119-146; Joseph Weigang: *Lewis' Monk und Ossian in ihrem Verhältnisse zu Lord Byron*. Zürich 1905 (Diss.) und Robin Flower: *Byron and Ossian*. Nottingham 1928 (Byron Foundation Lecture).

²⁰ Vgl. Thomas August von Poplawski: *L'influence d'Ossian sur l'œuvre de Lamartine*. Heidelberg 1905 (Diss.).

²¹ Vgl. A. Faggi: *I poemi d'Ossian e il Leopardi*. In: *Il Marzocco* 30 (27 Dicembre 1925), S. 1f.; Isidoro Monteil: *Ossian en la obra de Leopardi*. In: *Italica* 46 (1969),

II.

Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, daß sich Friedrich Schlegel ebenfalls intensiv mit Macphersons Dichtung befaßt. Davon zeugt nicht zuletzt der 1812 im *Deutschen Museum* erschienene Aufsatz *Über nordische Dichtkunst. Ossian. Die Edda, Sigurd und Shakespear*, in dem – wie schon bei Herder – auf der Basis philologischer Erkenntnis eine geschichtsphilosophische Funktionalisierung poetischer Werke vorgenommen wird. Schlegel komplettiert damit die eigenen Ausführungen der Wiener Vorlesungen über die nordische Literatur des Mittelalters und deren Gegensatz zur ‚romantischen Schule‘ romanischer Provenienz.²² Gleichzeitig sucht er die von August Wilhelm in den Berliner Vorlesungen (1802 f.) postulierte strikte Trennung von Volks- und Kunstpoesie zugunsten einer neuen patriotischen Dichtung aufzuheben: „Jede Literatur muß und soll *national* sein“, allerdings in einem „größern und umfassenden historischen Maßstabe“, d.h. ohne Beschränkung auf die „sogenannten vaterländischen Gegenstände“.²³ Schlegels Ansatz bleibt in gewisser Weise materialgebunden. In den Heften *Zur Philologie* (1797) spricht er sich für den „*Historismus*“ aus, der bei jeder Beschäftigung mit Poesie „nothwendig“ sei. Damit verbindet sich jedoch ein hermeneutischer Zugang: „Auf *Geist*, gegen den Buchstaben. Das gehört mit zum *Historismus*“. Deshalb muß der Philologe „selbst Philosoph seyn“.²⁴ Umgekehrt gilt, daß der Dichter nicht nur „Erfinder und Arbeiter“ ist, sondern „Kenner in seinem Fach“. Daher „muß er auch Philolog werden“.²⁵ Schlegel orientiert sich in diesem Zusammenhang an Vorstellungen der klassischen Altertumswissenschaft, wie sie u.a. von Lessing, Heyne und Wolf vertreten werden.²⁶ Der sich mit den

S. 390–401 und Sergio Maria Gilardino: La scuola romantica. La tradizione ossianica nella poesia dell'Alfieri, del Foscolo e del Leopardi. Ravenna 1982.

²² Vgl. auch Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. von Ernst Behler u.a. 35 Bde. Paderborn 1958ff., hier Bd. 6, S. 167 (Geschichte der alten und neuen Literatur [1812]). (Im folgenden als KA abgekürzt.) Schlegels Interesse für das Nordische ist eine Erscheinung der Wiener Zeit und tritt in der Jenaer Phase und den Pariser und Kölner Vorlesungen noch nicht auf.

²³ KA III, S. 220f. (Vorrede im *Deutschen Museum* 1812). Der frühe Schlegel urteilt ähnlich, wengleich begrifflich differenzierter und weniger ‚national‘ (vgl. KA II, S. 166 [Nr. 4], 189f. [Nr. 155] und 207 [Nr. 252]).

²⁴ KA XVI, S. 35 [Nr. 8].

²⁵ KA II, S. 209 [Nr. 255] (Athenäums-Fragmente [1798]). Vgl. auch ebd., S. 239 [Nr. 391] und 241f. [Nr. 404].

²⁶ Vgl. hierzu ausführlich Josef Körner: Friedrich Schlegels ‚Philosophie der Philologie‘. Mit einer Einleitung hg. von J.K. In: *Logos. Zeitschrift für systematische Philosophie* 17 (1928). H. 1, S. 1-72 und Hans Dierkes: *Literaturgeschichte als Kritik.*

„Ruinen^[27] einer versunkenen Riesenwelt“ beschäftigende Dichter soll nur das „gediegene Metall der alten Poesie zu Tage fördern“. „Solche die sich ein Geschäft daraus machen, es vielfach umzuschmelzen, mit irgend einem mehr oder minder allgemein geltenden oder bloß willkürlichen Stempel zu versehen und in kleinen Portionen in Umlauf zu bringen, finden sich ohnehin schon genug“.²⁸

In der Forschung gibt es zu Schlegels analytisch-produktiver²⁹ Ossianrezeption bis heute keinen Beitrag. Vollkommen unbekannt ist außerdem, daß sich in den poetischen Werken eine Reihe intertextueller Referenzen finden. Dies ist insofern interessant, als Schlegel die Gedichte des keltischen Barden – im Gegensatz zu seinem Bruder – zwar durchaus schätzt, ihnen aber Homers Epen, *Edda* und *Sakontala* vorzieht.³⁰ Er unterscheidet dabei zwischen „Macphersons *unechte[m]* und *falsche[m]* Ossian“³¹, den er für ein „Machwerk“ der Empfindsamkeit ansieht³², und dem „wahren und echten Ossian“, einem respektablen Werk des Mittelalters.³³ Für ihn scheint klar, „daß Macpherson mit den alten Liedern äußerst willkürlich, nachlässig, und überdem noch unredlich verfahren“ ist.³⁴ Zur Rechtfertigung dieser These dienen der gälische Urtext und die darauf basierende Übersetzung Ahlwardts.³⁵ Der Kritik am ‚sentimentalen‘ *Ossian* entspricht

Untersuchungen zu Theorie und Praxis von Friedrich Schlegels frühromantischer Literaturgeschichtsschreibung. Tübingen 1980 (Studien zur deutschen Literatur; 63), S. 27-31.

²⁷ Die deutsche Ruinenpoesie ist insgesamt stark ossianisch beeinflusst (vgl. Lotte Kander: Die deutsche Ruinenpoesie des 18. Jahrhunderts bis in die Anfänge des 19. Jahrhunderts. Heidelberg 1933 (Diss.), S. 24f.). Kander zitiert in ihrer Arbeit eine große Zahl von Referenzstellen, die fast alle an Macphersons erinnern, hier aber aus Platzgründen nicht aufgeführt werden.

²⁸ KA III, S. 224f. (Über nordische Dichtkunst).

²⁹ Vgl. hierzu das Modell Gotthart Wunbergs. Die *analytisch-produktive* Rezeptionsform bezeichnet den Modus des Kritikers, der zunächst passiv rezipiert, dann jedoch seine eigene Analyse einschaltet. „Da für ihn aber die Analyse des literarischen Textes keineswegs das letzte oder einzige Ziel ist, wird diese bei ihm in einem spezifischen Sinne – und im Gegensatz zur wissenschaftlichen Rezeption – zugleich in Produktion überführt“ (Modell einer Rezeptionsanalyse kritischer Texte. In: Literatur und Leser. Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Texte, hg. von Gunter Grimm. Stuttgart 1975, S. 119-133, hier S. 120).

³⁰ KA III, S. 237 (Über nordische Dichtkunst) und KA XVI, S. 94 [Nr. 112] (Zur Poesie und Litteratur [V] [1797f.]).

³¹ KA III, S. 226 (Über nordische Dichtkunst).

³² Ebd., S. 228.

³³ Ebd., S. 226.

³⁴ Ebd., S. 228. Der junge Friedrich Schlegel hat Macphersons Collagentechnik mit Sicherheit wohlwollender beurteilt.

³⁵ Ebd.

die Idolatrie des ‚nordischen‘.³⁶ Denn nach Schlegel stammen die Gedichte, „so viel als davon alt und echt ist“³⁷, nicht aus der Römer- (3. Jh.n.Chr.), sondern der Normannenzeit (9./10. Jh.n.Chr.).³⁸ Sie blieben jedoch „auf das übrige Europa damals ohne alle Wirkung“.³⁹ Aus einem antiken wird somit ein mittelalterlicher Text, dessen Entstehungszeit weniger an Homer als an *Edda* und *Nibelungenlied* denken läßt. Kraft dieser diskursiven Neuverortung kann *Ossian* auch noch von einer patriotisch orientierten Romantik rezipiert werden. Er avanciert zum letzten Legitimationstext der Moderne vor der Einführung des Christentums, d.h. in einer Phase, da eine bestehende ‚alte‘ (heidnische) Mythologie von einer ‚neuen‘ (christlichen) abgelöst wird.⁴⁰ Obwohl Schlegel eine Trennung von Kelten und Germanen fordert⁴¹, bleibt *Ossian* Teil des gemeinsamen Kulturkreises. Denn es ist

nicht zu leugnen, daß diese beiden allerdings in ihrem Ursprung ganz verschiedenen Nationen, vieles voneinander angenommen, daß die freien nordischen Völker des neuern Europa überhaupt manche Eigenschaften und Ansichten miteinander gemein hatten, daß sie in mancher besondern den Alten fremden Gefühlsweise, auch noch vor der nähern Verbindung welche das Christentum herbeiführte ursprünglich zusammenstimmten. Die allgemeine Aufnahme welche *Ossian* in den meisten Ländern Europas gefunden hat, die ganz besondere Liebe mit welcher man ihn in Deutschland sich angeeignet hat, kann dies bestätigen. Wie oft hat man nicht die sentimentale Schwermut des schottischen Barden, als die eigentümliche noch aus der freien Vorzeit herstammende Ge-

³⁶ Dies gilt allerdings nicht für den frühen Schlegel, der – wie zu zeigen sein wird – eine Vielzahl empfindsamer Patterns reproduziert.

³⁷ KA VI, S. 167 (Geschichte der alten und neuen Literatur).

³⁸ Vgl. KA III, S. 231 und 233 (Über nordische Dichtkunst). Vgl. auch KA XVII, S. 324 [Nr. 310] (Zur Poesie und Litteratur [1811]). Diese These ist insofern nicht ganz falsch, als die Angriffe der Wikinger auf die Kelten mit Sicherheit die historische Grundlage bilden für die im *Fingal* thematisierte Invasion Swarans aus Lochlin (= Skandinavien).

³⁹ KA VI, S. 167 (Geschichte der alten und neuen Literatur). Vgl. auch KA XI, S. 167f. (Geschichte der europäischen Literatur [1803f.]).

⁴⁰ Schlegel kennt im übrigen Thomas Ford Hills *Antient Erse Poems, collected among the Scottish Highlands, in order to illustrate the Ossian of Mr. Macpherson* (London 1784) samt dem darin enthaltenen Gespräch zwischen Ossian und St. Patrick. Vgl. KA XVII, S. 93 [Nr. 293] (Zur Poesie und Litteratur [1807]).

⁴¹ In seinen Vorlesungen *Über die neuere Geschichte* (1810f.) konstatiert Schlegel wohl mit Blick auf den noch um die Jahrhundertwende virulenten Streit zwischen Karl Friedrich Kretschmann und Karl Gottlob Anton: „Barden hatten die Deutschen so wenig als Druiden“ (KA VII, S. 151). Vgl. hierzu Wolf Gerhard Schmidt: „Wirst du denn bleiben, o alter Barde?“ James Macphersons *Ossian* und seine Rezeption in der deutschen Literatur (erscheint 2003), Teil B, 4.1 und Teil C, 4.2.

fühls- und Darstellungsweise der neuern Europäer, der klaren und heitern Darstellung des Homer und anderer Alten entgegengestellt!⁴²

Die „sentimentale Schwermut“ des keltischen Bardens ist Zeichen seiner Modernität; in ihr drückt sich der Naivitätsverlust aus, der schon für Schiller und Jean Paul ein wesentliches Charakteristikum des neuzeitlichen Dichters markiert. Zwar kann Schlegel in die „Lobpreisungen der ausschließenden Bewunderer Ossians“ nicht ganz „einstimmen“⁴³, hält aber die „Erscheinung“ selbst, „durch die Wirkungen welche sie gehabt hat“, für „merkwürdig genug“.⁴⁴ In den Fragmenten *Zur Poesie und Litteratur* (1811) finden sich denn auch zwei Seiten mit Notizen zu *Ossian*, die eine intensive Beschäftigung mit der Materie voraussetzen.⁴⁵ So fragt sich Schlegel, warum England in den Gedichten kaum eine Rolle spiele⁴⁶, wo Lochlin⁴⁷ und Ulster lägen⁴⁸, welche historische Gestalt sich hinter Swaran verberge⁴⁹, um am Ende zu der bereits erwähnten Feststellung zu kommen, daß *Ossian* ein Text aus dem „*elfften Jahrhundert*“ sei.⁵⁰ Schlegel vermutet, daß die Eroberung Irlands durch Heinrich II. und dessen Siege gegen Wales und Schottland „zur neuen Belebung der ossianischen Gedichte beigetragen haben“.⁵¹ Im Rekurs auf Wolfs Homer-Theorie bezweifelt er allerdings Konsistenz und Homogenität der Autorinstanz. Es bleibe unklar, „ob Ossian selbst gesungen, oder ein Barde sich in diese Person versetzt habe“.⁵² Trotzdem glaubt Schlegel – wie Herder⁵³ – an einen authentischen und literarhistorisch bedeutsamen Kern der Gedichte. „Die *tragischen Liebes- und Mordgeschichten* im Ossian stimmen sehr überein mit [den] schottischen Balladen, sind nur die älte-

⁴² KA III, S. 226 (Über nordische Dichtkunst). Vgl. hierzu Schmidt (Anm. 41), Teil B, 2.2.

⁴³ Vor diesem Hintergrund schätzt er auch naiv-unreflektierte Ossianenthusiasten wie Ludwig Theoboul Kosegarten nicht besonders (vgl. KA XXIV, S. 150 [Brief von nach Mitte Juli 1798 an Friedrich Schleiermacher]).

⁴⁴ KA III, S. 226 (Über nordische Dichtkunst). In seiner Rezension *Über Maler Müllers Werke* (1813) sieht Schlegel *Ossian* als literarisches Vorbild für das „halb lyrisch[e] Heldengedicht in Prosa“ (ebd., S. 303).

⁴⁵ Vgl. KA XVII, S. 324f. [Nr. 309-318].

⁴⁶ Ebd. [Nr. 311].

⁴⁷ Ebd. [Nr. 310].

⁴⁸ Ebd. [Nr. 315].

⁴⁹ Ebd. [Nr. 312].

⁵⁰ Ebd. [Nr. 314].

⁵¹ Ebd. [Nr. 313].

⁵² Ebd. [Nr. 317]. Vgl. hierzu auch ebd., S. 382 [Nr. 308] (*Zur Poesie und Litteratur* [1812]) und KA III, S. 235 (Über nordische Dichtkunst).

⁵³ Vgl. Johann Gottfried Herder: *Werke in zehn Bänden*. Hrsg. von Günter Arnold u.a. Frankfurt a.M. 1985-2000, hier Bd. 8, S. 72 und 80 (Homer und Ossian).

ren Vorgänger derselben“.⁵⁴ An Herder erinnert auch die Bevorzugung der *Fragments* gegenüber den Epen, denn „in dem lyr.[ischen] dram[at]ischen Gange d[er] Lieder zeigt sich, daß es lauter *einzelne Romanzen* waren“.⁵⁵ Hauptkennzeichen der Dichtung ist die „Abwesenheit einer eigentlichen Mythologie“.⁵⁶ ‚Odin‘ bleibt „der einzige Göttername der im Ossian vorkömmt“.⁵⁷ Schlegel vermutet, daß sich dieser Glaube „von Norwegen aus einigermaßen selbst auf die eroberten britt.[ischen] Nordinseln ausgedehnt und verbreitet“ hat. Das Fehlen einer transzendenten Instanz teile Macphersons Werk mit der arabischen Poesie vor Mohammed. Denn auch dort finde sich die ausschließliche „Richtung und Beschränkung auf den Ruhm, die Denkart, die Verhältnisse und Erinnerungen“.⁵⁸ Im Vergleich zu den homerischen Epen weise *Ossian* einen stärkeren nationalen Fokus auf, d.h. eine „Denkart und Ansicht“, die „nur an einem beschränkten Raum klebte, um den Ruhm und Vorzug irgend eines besondern Stammes sich drehte“.⁵⁹ Das poetische Korrelat dieses Verlusts sieht Schlegel in der verschwommenen Finsternis der ossianischen Szenerie, der die „Genauigkeit“ und „Wahrhaftigkeit“ der Darstellungsweise Homers gegenübersteht. Daher glaubt er auch nicht an die Blindheit des griechischen Sängers, die er auf eine „offenbar erdichtete Lebensgeschichte“ zurückführt. Jede andere Behauptung sei „ohne allen Zweifel zu verwerfen“. Der keltische Dichter habe dagegen mit Sicherheit nichts wahrgenommen, und wie bei Milton ließen sich im Werk selbst „Spuren“ finden, „daß er bloß mit dem innern Auge des Geistes sah, des erquickenden Anblicks des Sonnenlichtes aber entbehren mußte“. Die ossianischen Gedichte seien „in eine immer gleich schwermütige

⁵⁴ Im Gegensatz zu seinem Bruder August Wilhelm, der in Sachen *Ossian* sehr polemisch agiert, sucht Friedrich stets einen gewissen Objektivitätsgrad zu wahren. So berichtet er 1810 von Charles James Fox' Nachlaßfragment über die „Geschichte der ersten Regierungsjahre König Jakob des II.“ (KA VII, S. 114), in dem Macphersons freier Umgang mit den Quellen als „Betrug“ bezeichnet wird, der „ganz unverschämte“ sei. Schlegel selbst bemerkt hierzu jedoch: „So gegründet der Tadel gegen Macpherson in der Hauptsache sein mag, so darf man bei der Art, wie ihn Fox äußert, wohl nicht vergessen, daß hier der *Engländer* gegen den *Schotten* redet; ein alter Nationalzwiespalt, der auf die britische Literatur auch in der neuesten Zeit oft noch sichtbaren und starken Einfluß äußert“ (ebd., S. 117 [Über Fox und dessen historischen Nachlaß]).

⁵⁵ KA XVII, S. 325 [Nr. 316] (Fragmente zur Poesie und Litteratur [1811]). Vgl. auch KA III, S. 235 (Über nordische Dichtkunst).

⁵⁶ KA VI, S. 193 (Geschichte der alten und neuen Literatur).

⁵⁷ KA XVII, S. 324 [Nr. 309] (Zur Poesie und Litteratur [1811]).

⁵⁸ KA VI, S. 193 (Geschichte der alten und neuen Literatur).

⁵⁹ Ebd., S. 26f.

Dämmerung und wie in einen ewigen Nebel verhüllt, und so mag man leicht dasselbe auch von dem Barden selbst denken“.⁶⁰

Wie später Arnim sieht Schlegel in Macphersons Dichtung das politisch aufgeladene Zeugnis eines zugrundegehenden Volks.⁶¹ Er übertritt damit die ethische Vorbildfunktion, die *Ossian* bei Klopstock, den ‚Barden‘, Stolberg und Fouqué besitzt, zugunsten der Betonung einer kulturhistorischen Endzeitlichkeit. Die Gedichte sind nämlich „in solchen Zeiten entstanden“, „wo die ganze keltische Staats- und Priester-einrichtung schon untergegangen, das Christentum schon fast allgemein angenommen war, und nur auf einigen Hochgebirgen hier und da noch ein wehmütiger Nachhall der untergegangenen Vorzeit sich vernehmen ließ“.⁶² Schlegel reduziert *Ossian* damit weitgehend auf die *joy of grief*, die zum emotionalen Ausdruck eines kollektiven Untergangs wird. Denn daß „in diesen [Gedichten] meistens der klagende Ton der herrschende ist“, scheint „dem Gefühl einer schon erlöschenden Nation“ angemessen, „oder wenn man will, einem vom Nebel umhüllten, von den Wogen des Nordmeers umrauschten Lande, unter trübem und rauhem Himmel“.⁶³ Vor diesem Hintergrund denkt Schlegel in den *Fragmenten zur Poesie und Litteratur* (1800f.) darüber nach, Macphersons Dichtung in sein *Bergheim*-Projekt „als Reflex einer zerstörten Nation“ zu integrieren⁶⁴ und dabei einige „ossian.[ische] Elegieen“ zu verwenden.⁶⁵ Wenig später wird er jedoch unsicher: „Statt des *ossianisch*[en] Wesens viell[eicht] *Lear, Macbeth – Hamlet in d*[en] *Bergh.[eim]*“.⁶⁶ Dieser Verzicht erklärt sich möglicherweise aus der fragwürdigen Authentizität des Werks, die in Schlegels philologisch geprägtem Ansatz eine wichtige Legitimationsfunktion besitzt. (Der gälische *Ossian* und erste Teilübersetzungen Ahlwardts werden erst 1807 veröffentlicht.⁶⁷)

⁶⁰ Ebd., S. 28.

⁶¹ Vgl. Achim von Arnim: Werke in sechs Bänden. Hrsg. von Roswitha Burwick u.a. Frankfurt a.M. 1989-1994, hier Bd. 3, S. 362 (Der Wintergarten).

⁶² KA VII, S. 151 (Über die neuere Geschichte).

⁶³ KA VI, S. 194 (Geschichte der alten und neuen Literatur).

⁶⁴ KA XVI, S. 353 [Nr. 94].

⁶⁵ Ebd., S. 354 [Nr. 102].

⁶⁶ Ebd., S. 355 [Nr. 109].

⁶⁷ Vgl. The Poems of Ossian, in the Original Gaelic, with a literal Translation into Latin, By the late Robert Macfarlan [...] 3 Bde. London 1807 sowie Temora. Siebenter Gesang [Übersetzung von Christian Wilhelm Ahlwardt]. In: Probe einer neuen Uebersetzung der Gedichte Ossian's aus dem Gälischen Original. Von C.W.A. Oldenburg 1807, S. 19-44.

III.

Durch den empfindsamen Impetus und den Verzicht auf philosophische Dogmatik entspricht Macphersons Dichtung den verschiedenen Erwartungen des zeitgenössischen Lesepublikums und bietet zudem viele Leerstellen, von denen einige auch für die literarische Romantik noch ‚auffüllbar‘ sind. In den Fragmenten *Zur Poesie und Litteratur* (1808) schreibt Schlegel daher: „Ossian ist in unserm Zeitalter so allgemein geworden, weil es *heroische* Nationallieder [sind], *mit* sentimentaler Liebe, und ohne alles Mythische“. ⁶⁸ Bei Macpherson fehlt also, was für die Vorzeit sonst konstitutiv scheint: die „Mythologie“ als „Mittelpunkt“ aller Kunstproduktion. Die Werke des Altertums bilden zusammen ein Ganzes, in dem „derselbe Geist nur anders ausgedrückt“ ist. Denn „Mythologie und Poesie“ bleiben nach Schlegel „eins und unzertrennlich“. ⁶⁹ Diesen Totalitätsbezug vermißt man aber sowohl im *Ossian* als auch in der Moderne: „Wir haben keine Mythologie“, konstatiert Schlegel ⁷⁰, glaubt aber gleichzeitig an die Möglichkeit einer ‚neuen‘. ⁷¹ Kennzeichen des Verlusts der ‚alten Mythologie‘ ist bei Macpherson die *joy of grief*, bei Schlegel das „*Wehmüthige auf Sehnsucht*“. ⁷² Nun wird in bezug auf die „*Constr[uction] der Luc[inde]*“ von „Lust und Schmerz“ und „Wehmuth“ gesprochen. ⁷³ Es ist nicht unwahrscheinlich, daß es sich hier um eine Referenz auf *Ossian* handelt – nicht nur, weil Macphersons Dichtung zwischen 1790 und 1810 ihren rezeptiven Zenit erreicht und bereits Moritz, Schiller, Jean Paul und Hölderlin verwandte Phänomene ähnlich textualisieren, sondern auch weil Schlegel selbst die „stets wiederkehrende wehmüthige Erinnerung“ ⁷⁴ zum Hauptcharakteristikum der ossianischen Lieder erhebt und sie – wie zu zeigen sein wird – in *Lucinde* und dem lyrischen Werk häufig reproduziert. Auch mit Blick auf *Wilhelm Meister* lobt er, wie der Dichter „uns in die ahnungsvollste Vergangenheit der alten Heroen und der noch unschuldigen Dichterwelt versetzt“, so daß man „von schmerzlichsüßen Erinnerungen zu noch ahnungsvolleren Wün-

⁶⁸ KA XVII, S. 159.

⁶⁹ KA II, S. 313 (Rede über die Mythologie [1800]). Vgl. auch ebd., S. 321/Anm. 1.

⁷⁰ Hieraus erklärt sich auch die Kritik an Herders Geschichtsphilosophie, die nach Schlegel nur in der „Einheit einer Kette oder einer sich in allen Teilen berührenden Masse“ besteht, „aber nicht die unbedingte Einheit eines in sich selbst vollendeten Ganzen“ aufweist. (KA I, S. 629/Anm.*).

⁷¹ KA II, S. 312 (Rede über die Mythologie). Vgl. auch ebd., S. 321/Anm. 1.

⁷² KA XVI, S. 236 [Nr. 55] (Ideen zu Gedichten [1799f.]).

⁷³ Ebd., S. 237 [Nr. 74].

⁷⁴ KA III, S. 235 (Über nordische Dichtkunst). Vgl. auch KA VI, S. 334 (Geschichte der alten und neuen Literatur).

schen schwankt“.⁷⁵ Der Harfner wird sogar – intertextuell gesehen zu Recht⁷⁶ – als gesteigerter Ossian beschrieben: „Alles was die Erinnerung und die Schwermut und die Reue nur Rührendes hat, atmet und klagt der Alte wie aus einer unbekanntenen bodenlosen Tiefe von Gram und ergreift uns mit wilder Wehmut“.⁷⁷ An anderer Stelle bezeichnet Schlegel das „Mythisch Elegische“ als das „Wesentliche“ im „alten Trauerspiel“ und führt dazu folgende Beispiele an: „*Hektors Tod* – dann *Hermann* – vielleicht ein *ossianisches* Stück – *Sigurd* für die Bühne“.⁷⁸ Geht man einmal davon aus, daß mit „*Hermann*“ Klopstocks Trilogie gemeint ist und mit „*Sigurd*“ Fouqués Heldenspiel, so stellt „*Hektors Tod*“ das einzige nicht-ossianisch beeinflusste Werk der Reihe dar. Hinzu kommt, daß nach Schlegel das „Wesentliche der Mythologie“ nicht „in den einzelnen Gestalten, Bildern und Sinnbildern“ besteht, sondern „in der lebendigen Naturanschauung, welche allen diesen zum Grunde liegt“.⁷⁹ Gerade die „Liebe zur Natur“ ist es aber, „welche auch dem Ossian so viele Freunde erwarb“.⁸⁰ Was bei Schlegel zur Basis einer neuen Mythologie werden soll, erscheint bei Macpherson als Relikt der alten. Die Gedichte des keltischen Bardens markieren somit eine literarhistorisch interessante Übergangsphase, die deutliche Parallelen zur Gegenwart aufweist. (Veränderungen in Schlegels Ästhetik⁸¹ sind für die Analyse seiner Ossianrezeption kaum von Bedeutung, weil das Mythoskonzept strukturell erhalten bleibt und der Begriff der ‚romantischen‘ Dichtung sich trotz semantischer Erweiterungen nicht substantiell verändert.⁸²) Auch textgenetisch antizipiert Macphersons Werk die von Schlegel propagierte ‚neue Mythologie‘, die durch „das künstlichste aller Kunstwerke“⁸³ konstituiert werden soll. Denn *Ossian* stellt gerade eine solche intertextuelle Collage dar, in der mit historisch authentischem Material ästhetisch produktiv umgegangen wird – eine Tatsache, der sich Schlegel zumindest teilweise bewußt ist, wenngleich er in späteren Jahren – unter dem Einfluß Sinclairs⁸⁴ und Ahlwards – Macphersons ‚unphilologische‘

⁷⁵ KA II, S. 129 (Über Goethes Meister [1798]).

⁷⁶ Vgl. Schmidt (Anm. 41), Teil D, 3.7.

⁷⁷ KA II, S. 130 (Über Goethes Meister [1798]).

⁷⁸ KA XVII, S. 205 [Nr. 144] (Fragmente zur Poesie und Litteratur).

⁷⁹ KA II, S. 321 (Rede über die Mythologie). Vgl. auch ebd., S. 316/Fortsetzung der Anm. 11 und 318.

⁸⁰ KA VI, S. 334 (Geschichte der alten und neuen Literatur).

⁸¹ Vgl. Dierkes (Anm. 26), S. 47.

⁸² Vgl. Raimund Belgardt: *Romantische Poesie. Begriff und Bedeutung bei Friedrich Schlegel*. The Hague/Paris 1969, S. 46.

⁸³ KA II, S. 312 (Rede über die Mythologie).

Verfahrensweise nicht sonderlich goutiert. Trotzdem lesen sich seine Anweisungen zur progressiven Universalpoesie fast wie eine Beschreibung von Textstruktur und Intention der ossianischen Gedichte. Denn auch hier gilt: „Alles Neue ist nur Combinazion und Resultat d.[es] Alten“.⁸⁵ D.h. innovativ und revolutionär⁸⁶ sind nicht die Elemente des neugeschaffenen Kunstwerks, sondern deren Verarbeitung: „Durch die Synthetisir[un]g aller alt[en] R[omantischen] [Poesie] muß d[ie] moderne sich ergeben“.⁸⁷ Genau dies hat aber Macpherson getan, und die Liste der von ihm integrierten ‚alten‘ Werke ist kaum zu übersehen.⁸⁸ Darüber hinaus wird Schlegels Forderung nach einer „Mischung aller Dichtarten“⁸⁹ im *Ossian* antizipiert, der sowohl epische und dramatische als auch lyrische Elemente enthält. Wie bei Macpherson erscheint das entstandene Produkt als „Naturpoesie“.⁹⁰ Im 393. *Athenäumsfragment* propagiert Schlegel sogar eine Maxime zur Adaption alter Texte, die bis in den Wortlaut hinein mit Vorstellungen des schottischen Dichters übereinstimmt:

[Macpherson:]

Genuine poetry, like gold, loses little, when properly transfused; but when a composition cannot bear the test of a literal version, it is a counterfeit which ought not to pass current. The operation must, however, be performed with skilful hands. A translator, who cannot equal his original, is incapable of expressing its beauties.⁹¹

⁸⁴ Sir John Sinclair: A Dissertation on the Authenticity of the Poems of Ossian. London 1806 (ccxxxii S.) und in: The Poems of Ossian, in the Original Gaelic, with a literal Translation into Latin, By the late Robert Macfarlan, A.M. Together with a Dissertation on the Authenticity of the Poems, By Sir John Sinclair, Bart. and a Translation from the Italian of Abbè [sic!] Cesarotti's Dissertation on the Controversy respecting the Authenticity of Ossian, with Notes and a supplemental Essay, By John M'Arthur, LL.D. Published under the Sanction of the Highland Society of London. Bd. I. London 1807, S. i-cciii (mit Appendix, S. ccv-ccxxxii).

⁸⁵ KA XVI, S. 142 [Nr. 682] (Fragmente zur Litteratur und Poesie).

⁸⁶ Vgl. KA II, S. 314 (Rede über die Mythologie).

⁸⁷ KA XVI, S. 166 [Nr. 973] (Fragmente zur Litteratur und Poesie).

⁸⁸ Vgl. hierzu Schmidt (Anm. 41), Teil A, 2.8.

⁸⁹ KA XVI, S. 134 [Nr. 586]. Vgl. hierzu auch Sven Gesse: ‚Genera mixta‘. Studien zur Poetik der Gattungsmischung zwischen Aufklärung und Klassik-Romantik. Würzburg 1997 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft; 220), S. 187-210.

⁹⁰ KA XVI, S. 161 [Nr. 893]. Friedrich Schlegel unterscheidet im vierten *Athenäums-Fragment* allerdings zwischen ‚natürlicher‘ und ‚künstlicher‘ Naturpoesie (vgl. KA II, S. 166). Aber auch diese Spezifizierung geht mit Macpherson konform, der ja eigene Retuschen und Kompilationen nicht nur einräumt, sondern für notwendig erklärt (vgl. Schmidt (Anm. 41), Teil A, 3.1).

⁹¹ James Macpherson: Preface [zu den *Poems of Ossian* (1773)]. In: The Poems of Ossian (Anm. 8), S. 409-412, hier S. 412.

Without vanity I say it, I think I could write tolerable poetry; and I assure my antagonists, that I should not translate what I could not imitate.⁹²

[Schlegel:]

Um aus den Alten ins Moderne vollkommen übersetzen zu können, müßte der Übersetzer desselben so mächtig sein, daß er allenfalls alles Moderne machen könnte; zugleich aber das Antike so verstehn, daß ers nicht bloß nachmachen, sondern allenfalls wiederschaffen könnte.⁹³

Der kunstgenetische Prozeß wird denn auch in dem Gedicht *An A. W. Schlegel* unter Verwendung ossianischer Stilmittel beschrieben: „So wie der Gießbach über die Klippen | Mit wildem Strom zur Tiefe flieht, | So braust begeistert mir von den Lippen, | Ein ungeregelt Heldenlied“.⁹⁴ Während Macpherson intertextuelle Struktur und partielle Gattungsauflösung jedoch in erster Linie als Ausweis von poetischer Natürlichkeit versteht (d.h. rückwärtsgewandt agiert), verbindet Schlegel mit demselben Verfahren die Genese einer ‚neuen Mythologie‘ als Resultat der komplexen Verbindung von Stoff und Reflexion. Auf diese Weise soll das ‚Zeitalter der Verjüngung‘ realisiert werden.⁹⁵ Romantisch ist somit nur die ‚class[ische] Natur[poesie]‘, die ‚progr[essive]‘ dagegen transzendental.⁹⁶ Hinzu kommt, daß schon das Konzept des frühen Schlegel – trotz der Vorstellung einer unendlichen Progression – auf Totalität ausgerichtet bleibt und auch christlich fundiert wird. Denn die ‚Liebe‘ ist der ‚Quell aller Poesie‘,⁹⁷ und ‚ohne Relig[ion] ist keine rechte Liebe möglich‘.⁹⁸ ‚Gott‘ erscheint als das ‚[poetische] Ideal‘ der neuen Richtung, und die ‚[christliche Poesie]‘ ist das ‚Symbol des absoluten Ideals‘.⁹⁹ Vor

⁹² Ders.: A Dissertation [1765] [= A Dissertation concerning the Poems of Ossian (1773)]. In: *The Poems of Ossian* (Anm. 8), S. 205-224 und 475-479 (Anm.), hier S. 477/Anm. 45.

⁹³ KA II, S. 239. Vgl. hierzu allgemein Andreas Huyssen: *Die frühromantische Konzeption von Übersetzung und Aneignung. Studien zur frühromantischen Utopie einer deutschen Weltliteratur*. Zürich/Freiburg i.Br. 1969 (Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte; 33).

⁹⁴ KA V, S. 314. Vgl. hierzu u.a. „He hummed a surly song like the noise of the falling stream“ (*The Poems of Ossian* (Anm. 8), S. 31); „As a hundred winds on Morven; as the streams of a hundred hills; as clouds fly successive over heaven; or, as the dark ocean assaults the shore of the desert: so roaring, so vast, so terrible the armies mixed on Lena’s echoing heath“ (ebd., S. 77) und „she knew that my soul was a stream“ (ebd., S. 324).

⁹⁵ KA II, S. 314 (Rede über die Mythologie). Vgl. auch ebd., S. 323.

⁹⁶ KA XVI, S. 167 [Nr. 978].

⁹⁷ Ebd., S. 220 [Nr. 223].

⁹⁸ Ebd., S. 221 [Nr. 233].

⁹⁹ Ebd., S. 173 [Nr. 1058]. Hieraus erklärt sich auch Schlegels Kritik an der „trostlos atheistischen Weltansicht“ Byrons (KA VI, S. 335 [Geschichte der alten und neueren Literatur]).

diesem Hintergrund wäre es falsch zu behaupten, Macpherson habe Schlegels Programm bereits adäquat und in dessen Sinne realisiert. Interessant ist jedoch, daß es eine Vielzahl struktureller Parallelen zwischen *Ossian* und dem ästhetischen Diskurs der Frühromantik gibt und daß diese Beziehung bis heute nicht genügend beachtet wird. Ginge Macphersons Dichtung im empfindsamen Diskurs des 18. Jahrhunderts auf, hätte man ihn sicher nicht so lange als poetischen Legitimationstext heranziehen oder sogar zur ‚Mutter‘ der Romantik stilisieren können.

IV.

Wie erwähnt verbindet auch Friedrich Schlegel die ossianische *joy of grief* mit Verlusterfahrungen. Dabei verdankt er Schillers Modell des Sentimentalischen wichtige Anregungen. Denn beide Schriftsteller fordern den „Ausgleich zwischen natürlicher und künstlicher Bildung als Telos eines unendlichen Strebens“. ¹⁰⁰ Daran ändert nichts, daß die theoretische Einbindung durchaus innovativ ist und Schlegel selbst sich im Briefwechsel mit August Wilhelm von Schillers Kategorien distanziert. ¹⁰¹ Ein wesentlicher Unterschied besteht allerdings in der diskursiven Bedeutung des Sentimental(isch)en. Denn während es für Schlegel nur *ein* Element der Poesie darstellt, wird es bei Schiller zum modernen Typologiebegriff für Dichter und Dichtungen. Zudem trennt letzterer zwischen „elegisch“ (als Erscheinungsform des Sentimentalischen) und „idyllisch“ (als Ausdruck des zu erreichenden Ideals), während bei Schlegel erst die „Vereinigung des *Elegisch[en]* und *Idyllischen*“ als „[s]entimental“ erscheint. ¹⁰² Dennoch ist die vermischte Empfindung in beiden Modellen virulent. So schreibt Schlegel in der ersten Epoche der *Philosophischen Fragmente* (1800f.): „Harmonie = enJ [Enthusiasmus] + Ironie“ und in der darauffolgenden Zeile: „Tod = Ironie = Wehmuth“. ¹⁰³ Erlaubt man sich, daraus einen Syllogismus zu bilden, dann gelangt man zu der These, daß „Wehmuth“ (als mit Vergänglichkeit assoziierte Empfindung) in dialektischer Beziehung steht zum „Enthusiasmus“ (als Ausdruck der

¹⁰⁰ Carsten Zelle: Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche. Stuttgart/Weimar 1995, S. 201. Vgl. auch ebd., S. 211.

¹⁰¹ Vgl. Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm. Hrsg. von Oskar Walzel. Berlin 1890, S. 362 und KA XVI, S. 97 [Nr. 152] (Fragmente zur Literatur und Poesie).

¹⁰² Ebd., S. 121 [Nr. 428].

¹⁰³ KA XVIII, S. 185 [Nr. 716].

Zukunftsorientiertheit). Darüber hinaus wird das „Eleg.[isch-]Idyllische“ nach Schlegel durch die „Versetz[un]g ins Alterthum sehr befördert“, wohin denn auch „aller Anfang d.[er] romant.[ischen] K.[unst]“ tendiere.¹⁰⁴ Denn in der Vorzeit finde man „sich selbst“.¹⁰⁵ Dies ist nun aber lediglich eine Umschreibung der ossianischen Gedächtniskultur samt der sie kennzeichnenden *joy of grief*, wobei eine Vermittlung über Schiller oder Jean Paul möglich scheint. In der ersten Epoche der *Philosophischen Fragmente* beschreibt Schlegel eine Geschichtsphilosophie *in nuce*: „Das Erste war *Hoffnung = Zukunft*. Das Zweite *Wehmuth = Vergangenheit*; das Dritte *Schrecken = Gegenwart*. Nun (*Erstaunen*) trat allmählich wieder die alte Sehnsucht ein, aber dringend und brünstig, mit *Angst* verbunden und so entstand der *leere Raum*“.¹⁰⁶ Die *joy of grief* ist für Schlegel also mit Vergänglichkeit, Tod und Niedergang assoziiert; eine neue Zukunft läßt sich mit ihr nicht gewinnen. Daher darf man sich der „Wehmuth“ nur „zu Zeiten“ überlassen.¹⁰⁷ Im *Ossian* ist sie dagegen die dominante Empfindung und wirkt „durch die häufigen Wiederholungen auch einförmig und ermüdend“.¹⁰⁸ Der wirkliche „Gegensatz“ des keltischen Barden sei aus diesem Grunde nicht „Homer“, sondern „*Tausend und Eine Nacht*“, schreibt Schlegel 1799 in den *Philosophischen Fragmenten*.¹⁰⁹ Er bezieht sich dabei wohl auf die Ambivalenz des Schreibens gegen den Tod, die auch Michel Foucault in seinem Aufsatz *Das unendliche Sprechen* als fundamentales Konstituens der Literatur hervorhebt.¹¹⁰ Denn während Scheherazade Geschichten erzählt, um *physisch* am Leben zu bleiben, tut Ossian dasselbe, um *poetisch* weiterzuexistieren. Die dahinterstehende Einstellung zur Wirklichkeit könnte jedoch kaum stärker differieren: Die Geschichten aus *Tausend und einer Nacht* sind ein Werk, in dem auf einen „neuen Tag“ hin geschrieben wird, der keltische Barde kultiviert dagegen die Vorstellung einer unendlichen Nacht, die nur durch die Erinnerung an verschleiert Vergangenes notdürftig erhellt wird – und das zumeist auch nur in der Phantasie des Dichters.¹¹¹

¹⁰⁴ KA XVI, S. 112 [Nr. 329] (Fragmente zur Litteratur und Poesie).

¹⁰⁵ KA II, S. 189 [Nr. 151] (Athenäums-Fragmente).

¹⁰⁶ KA XVIII, S. 188 [Nr. 742]. Vgl. auch KA XVI, S. 97 [Nr. 150] (Fragmente zur Litteratur und Poesie).

¹⁰⁷ KA XVIII, S. 223 [Nr. 340] (Philosophische Fragmente. Zweite Epoche).

¹⁰⁸ KA III, S. 235 (Über nordische Dichtkunst).

¹⁰⁹ KA XVIII, S. 243 [Nr. 608].

¹¹⁰ Vgl. Michel Foucault: *Das unendliche Sprechen* [1963]. In: Ders.: *Schriften zur Literatur*. München 1974, S. 90-103, hier S. 90-94.

¹¹¹ Vgl. u.a. den berühmten Beginn der *Songs of Selma* (The Poems of Ossian (Anm. 8), S. 166).

Der bedeutenden Funktion der *joy of grief* in Schlegels Philosophie entspricht die häufige Verwendung entsprechender Ausdrücke im poetischen Werk, von denen einige fast wörtliche Übersetzungen des ossianischen Terminus darstellen. Schon Böttiger konstatiert in einem Brief an Wieland: „die verschämte Weibsperson Lucinde pflegt nicht selten Oßianische Bilder für ihre eignen zu geben“.¹¹² So werden zu Beginn des Romans die „Vermischungen und Verschlingungen von Freude und Schmerz“ erwähnt,¹¹³ die auch die übrigen Kapitel durchziehen.¹¹⁴ Gleiches gilt für Schlegels Gedichte. Überall kultiviert man die „Freude im Schmerz“¹¹⁵ oder die „süße Wehmut“,¹¹⁶ die bereits bei Moritz, Schiller, Jean Paul und Hölderlin als mögliche Übersetzung der *joy of grief* erscheint. Hinzu kommt, daß die vermischte Empfindung wie im *Ossian* mit der poetischen Produktion eines einsam Leidenden in Verbindung gebracht wird. So schreibt Schlegel in dem Gedicht *Zwei Nachtigallen*: „Seit die Brust im Schmerz gebadet, | Der aus hoher Lust geflossen, | Kann ich in Gesängen klagen“.¹¹⁷ Und in der Ballade *Das versunkne Schloß* heißt es über das lyrische Ich:

Und des Gesanges Klagen
Sind seine einz'ge Lust;
Nur diese Wellen schlagen
Einsam an seine Brust.

[...]
Denn alles was vergangen,
Schwebt lockend vor dem Blick,
Es steigt aus dem Gesange
Klagend in die Welt zurück.¹¹⁸

¹¹² Handschrift zit.n. Ernst Friedrich Sondermann: Karl August Böttiger. Literarischer Journalist der Goethezeit in Weimar. Bonn 1983 (Mitteilungen zur Theatergeschichte der Goethezeit; 7), S. 224.

¹¹³ KA V, S. 7.

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 58 („mit zarter Wehmut“), 50 („voll stiller Schwermut“), 63 („mit wehmütigem Entzücken“), 87 („Willkommen Schmerz, wenn ich Dich fühlen könnte!“), 90 („O wüßtet ihr was der Schmerz ist, hättet ihr gekostet von der verbotnen Frucht“) und 91 („Fülle von ewigem Schmerz und ewiger Liebe“).

¹¹⁵ Ebd., S. 455. Vgl. auch ebd., S. 158 („Schmerzen, die ich nimmer scheue, | Weil sie tiefre Lust erzeugen“ [Fantasie]), 164 („Wonnequalen“ [Das Gedicht der Liebe]), 368 („mit sanfter Wehmut“ [An Siderie]), 415 („ihr sel'gen Schmerzen“ [Klagelied der Mutter Gottes]), 509 („Tränen der Wollust“ [Sebastian]) und 512 („der Freude süße Schmerzen“ [Lorenzo]).

¹¹⁶ Ebd., S. 201 (Kränze) und 415 (Klagelied der Mutter Gottes).

¹¹⁷ Ebd., S. 188.

¹¹⁸ Ebd., S. 361.

Obwohl die Zukunftsorientierung des eigenen Konzepts eine gemäßigte Melancholie fordert, wird Schlegel nicht müde, den damit verbundenen Genuß zu betonen. So ruft das lyrische Ich in dem Gedicht *Liebe*: „O Süßigkeit in Schmerzen, O Schmerz in Süßigkeit“.¹¹⁹ Eine ähnliche Passage findet sich in der Romanze *Am Rheine*:

Dunkle Trauer zieht mich nieder,
Will in Wehmut ganz vergehen;
Wenn ich sehe, was geschehen,
Wenn ich denke, was gewesen,
Will die Brust in Schmerz sich lösen!¹²⁰

Und das Gedicht *Fülle der Liebe* endet sogar mit dem Versen: „Selig doch halten | Will ich den Schmerz“.¹²¹

Neben den vielen intertextuellen Verweisen auf die *joy of grief*, die an dieser Stelle nur kurz erwähnt werden sollen,¹²² verwendet Schlegel aber noch weitere ossianische Patterns. So genießt Julius in *Lucinde* die Einsamkeit, berauscht sich an „Bildern der Hoffnung und Erinnerung“ und läßt sich „absichtlich von seiner eigenen Phantasie verführen“.¹²³ „Stumm und einsam“ steht er wie ein ossianischer Held am „geliebten Grabe“.¹²⁴ Er verachtet die Welt,¹²⁵ bewegt sich in

¹¹⁹ Ebd., S. 449.

¹²⁰ Ebd., S. 353.

¹²¹ Ebd., S. 370.

¹²² Vgl. ebd., S. 187 („Als inmitten solcher Wonne | Neu die alten Schmerzen kamen“ und „Daß wo Freuden sich entfalten, | Neue Trauer mitgekommen“ [Zwei Nachtigallen]), 188 („Seit die Brust im Schmerz gebadet, | Der aus hoher Lust geflossen“), 205 („Es sind ja die Schmerzen in Wohllaut verschwunden“ [Der Freudige]), 208 („So lang’ es einsam weint, den Freund nicht funde. | Leid wird zur Freude unter Leidgenossen“ [Ansichten. Der Besonnene]), 212f. („Ernste Freud’ und Scherz mit Leiden“ [Bekanntnisse. Der Besonnene]), 214 („Freuden werden Leiden mir; | Täuschung flieh’, willkommen Klage! [Bekanntnisse. Der Unglückliche]), 367 („Mitklagen wollt’ ich, mit dir weinen | Und gäbe ganz mich hin dem Schmerz“ [An Siderie]), 370 („Und ist sie fern, so füllt die Klage | Mir wonnevoll den stillen Sinn“ [Andenken]), 391 („Was unsre Brust zerstört, | Löst hier sich auf in Wehmut“ [An Corinna]) und 441 („Die Leiden es erquickte“ [Bild des menschlichen Lebens]).

¹²³ Ebd., S. 36. Vgl. auch ebd., S. 39.

¹²⁴ Ebd., S. 69. Vgl. u.a. „Alone I am, O Shilric! alone in the winter-house. With grief for thee I expired. Shilric, I am pale in the tomb“ (The Poems of Ossian (Anm. 8), S. 160).

¹²⁵ KA V, S. 47. Vgl. auch „Rauhe Felsen waren seine liebste Gesellschaft, am Gestade des einsamen Meeres hing er seinen Gedanken nach, und ging zu Rate mit sich selbst, und wenn das Sausen des Windes in den hohen Tannen rauschte, so wählte er, die mächtigen Wogen tief unter ihm wollten sich aus Teilnahme und Mitleiden ihm nähern, und schwermütig blickte er den fernen Schiffen nach und der sinkenden Sonne. Dieser Ort war sein Liebling, er ward ihm durch die Erinnerung zu ei-

einer „jugendlichen Schwermut“¹²⁶ und genießt die „hohe Wildnis der einsamen Natur“.¹²⁷ Gleich Ossian besitzt Julius keinen Bezug zur Gegenwart: „Er vergaß sein Zeitalter und bildete sich nach den Helden der Vorwelt, deren Ruinen er mit Anbetung liebte. Auch für ihn selbst gab es keine Gegenwart, denn er lebte nur in der Zukunft und in der Hoffnung, dereinst ein ewiges Werk zu vollenden zum Denkmal seiner Tugend und seiner Würde“.¹²⁸ Auch hier ist – wie so oft – nicht zu entscheiden, ob die zitierten Referenzen direkt aus *Ossian* stammen oder möglicherweise über Goethes *Werther* vermittelt sind, denn bei Schlegel wird die Natur ebenfalls als ‚Ungeheuer‘ beschrieben:

ich fühlte mich so allein und so sonderbar, und wie ein zarter Geist oft mitten im Schoß des Glücks über seine eigne Freude wehmütig wird, und uns grade auf dem Gipfel des Daseins das Gefühl seiner Nichtigkeit überfällt, so schaute ich mit geheimer Lust auf meinen Schmerz. Er ward mir zum Sinnbilde des allgemeinen Lebens, ich glaubte die ewige Zwietracht zu fühlen und zu sehen, durch die alles wird und existiert, und die schönen Gestalten der ruhigen Bildung schienen mit [sic!] tot und klein gegen diese ungeheure Welt von unendlicher Kraft, und von unendlichem Kampf und Krieg bis in die verborgensten Tiefen des Daseins.¹²⁹

Die entsprechende Textstelle im *Werther* ist aber ebenfalls stark ossianisch inspiriert.¹³⁰ Zudem besitzt Goethes Roman durch die Über-

ner heiligen Heimat aller Schmerzen und Entschlüsse“ (ebd., S. 49). Siehe darüber hinaus die beiden folgenden Textstellen im lyrischen Werk: „Und kehre ich zu den Besten, | So muß ich tiefer trauern, | Wenn Edles so verdorben, | Als ob der Mensch nur zum Gemeinsten taue. | Die Sorge zu zerstreuen, | Muß man wohl Schmerzen kaufen“ (ebd., S. 209 [Ansichten. Der Unzufriedene]) und „Alles Nichtige sterbe, | Aus der Vergangenheit Schoß | Dunkle Sonnen erwachen“ (ebd., S. 309 [Weihe des Alten]).

¹²⁶ Ebd., S. 47.

¹²⁷ Ebd., S. 50.

¹²⁸ Ebd. Vgl. auch „Dabei [i.e. beim Dichten] denke ich aber eben so wenig an die ganze Mitwelt, als an die Nachwelt. Und muß es ja eine Welt sein, an die ich denken soll: so sei es am liebsten die Vorwelt“ (ebd., S. 25).

¹²⁹ Ebd., S. 70.

¹³⁰ Vgl. „Es hat sich vor meiner Seele wie ein Vorhang weggezogen, und der Schauplatz des unendlichen Lebens verwandelt sich vor mir in den Abgrund des ewig offenen Grabs. Kannst du sagen: Das ist! da alles vorübergeht, da alles mit der Witterschnelle vorüber rollt, so selten die ganze Kraft seines Daseins ausdauert, ach in den Strom fortgerissen, untergetaucht und an Felsen zerschmettert wird (MA 1.2, S. 239 [Brief vom 18. August 1771]) sowie „Let the tomb open to Ossian, for his strength has failed“ (The Poems of Ossian (Anm. 8), S. 170) und „Armar plunges into the sea, to rescue his Daura, or die. Sudden a blast from the hill comes over the waves. He sunk, and he rose no more“ (ebd., S. 169). Beide Passagen stammen im

setzung der *Songs of Selma* teilweise selbst den Charakter einer Primärquelle.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß Schlegels Figuren – wie Ossian, „the last of the race“¹³¹ – häufig in historischer Endstellung erscheinen. So klagt das lyrische Ich in dem Gedicht *Fantasie*: „Daß sie alle gleich verschwunden, | Muß ich trauern“.¹³² Und in *Mahomets Flucht* wandelt der Protagonist „traurend“ und „[e]insam“ durch die Wüste „[a]ls der letzte meines Volkes“,¹³³ nachdem er sich zuvor wie ein ossianischer Krieger gefragt hat:

Wer ist kundiger des Ruhmes,
Den die Väter einst erworben,
Jene Helden unsers Stammes,
Denen nicht die Enkel folgen?¹³⁴

Und auch in dem ‚Kunstgedicht‘ *An Camoens* sieht das lyrische Ich, „von Alter, Sorge, Gram gebunden, | Den letzten König deines Volks verschwinden“.¹³⁵ Die Einsamkeit wird wie bei Macpherson dadurch potenziert, daß die Etablierung einer Gedächtniskultur in der Gegenwart fragwürdig geworden ist. Die erste Strophe des *Gesangs der Erinnerung* beschreibt diese Verlusterfahrung:

Uralte Riesenzeiten,
Der Helden Wunderstreiten,
Schlang all’ die Öd’ hinab.
Verschollen ist die Klage,
Verstummt die graue Sage,
Es deckt uns all’ ein Grab.¹³⁶

Daher bleibt der Rekurs auf die Vorzeit für Schlegel stets „[w]ehmutzerrissen von wilder Betrübniß“.¹³⁷ Eine ähnliche Passage findet sich im *Abschied des sterbenden Sängers*, dessen Titel bereits an *Ossian* erinnert. Dort klagt das lyrische Ich in den beiden Schlußstrophen:

übrigen aus den *Songs of Selma*. Der Neologismus „Wetterschnelle“ ist möglicherweise eine Übersetzung von „sudden a blast“.

¹³¹ Ebd., S. 18.

¹³² KA V, S. 158.

¹³³ Ebd., S. 305.

¹³⁴ Ebd. Auch Ossian kritisiert wie erwähnt die „little men“ der Gegenwart, die das Erbe des ‚Großvaters‘ Fingal nicht mehr antreten, nachdem der legitime Enkel und Zukunftsheld Oscar früh gestorben ist.

¹³⁵ KA V, S. 311. An dieser Stelle wird – trotz intertextueller Vorbilder – natürlich auch auf den wirklichen Tod des Königs von Portugal Bezug genommen.

¹³⁶ Ebd., S. 354.

¹³⁷ Ebd., S. 309 (Weihe des Alten).

Mein einzig Leben war, den Tod verschönen.
 Der andern tiefgeföhlte Not beweinen,
 War sterbend Lust dem trostberaubten Herzen.

Und weint dein Geist bei den zerrißnen Tönen,
 So werd' ich selber dir alsbald erscheinen
 Mit leiser Stimme in den wilden Schmerzen.¹³⁸

Die Vorstellung, daß die Vereinigung mit der Geliebten im Diesseits nicht realisiert werden kann, begegnet schon im *Ossian* und wird von Schlegel unter Verwendung entsprechender Signalwörter evoziert. So heißt es in dem ‚Fröhlingsgedicht‘ *Der welke Kranz*: „Laß denn des Mädchens Schatten uns umschweben, | Der Wehmut hingegeben, | Bis wir im Tode Eins noch inn'ger leben“.¹³⁹

V.

Tatsächlich begegnet die Verbindung der genannten Motive und Patterns (*last of the race*, absolute Einsamkeitserfahrung, Defizienz der Gegenwart, Genese einer Erinnerungskultur, selbstreflexiver Genuß der Verlusterfahrung und schmerzvolles Glück im Liebestod) kein zweites Mal in der Weltliteratur. Der *per theoriam* intertextuell operierende Romantiker Schlegel zeigt sich hier als produktiver Ossianrezipient. Es würde zu weit führen und brächte keinen besonderen Erkenntnisgewinn, jede intertextuelle Referenz auf Macpherson nachzuweisen. Dennoch scheint es erwähnenswert, daß Schlegel auch ossianische Naturmetaphorik verwendet. So entsteigen im *Klagelied der Mutter Gottes* „des Grabes dunklem Haus“¹⁴⁰ geisterhafte „Nachtgestalten“,¹⁴¹ und in

¹³⁸ Ebd., S. 216. Vgl. u.a. „I heard her approaching cries on the wind, like the mournful voice of the breeze, when it sighs on the grass of the cave“ (The Poems of Ossian (Anm. 8), S. 123); „My life flies away like a dream: why should I stay behind? Here shall I rest with my friends, by the stream of the sounding rock. When night comes on the hill; when the wind is on the heath; my ghost shall stand in the wind, and mourn the death of my friends. The hunter shall hear from his booth. He shall fear but love my voice. For sweet shall my voice be for my friends; for pleasant were they both to me“ (ebd., S. 167) und „All night I heard her cries. Loud was the wind; and the rain beat hard on the side of the mountain“ (ebd., S. 170).

¹³⁹ KA V, S. 161 (Der welke Kranz). Die von Schlegel am Ende der *Lucinde* beschriebene „ew'ge Sehnsucht“ nach einer nächtlichen Liebesvereinigung im Tod (ebd., S. 78-80) wird von Richard Wagner, dessen frühe Oper *Die Feen* noch ossianische Namen enthält, in *Tristan und Isolde* fast wörtlich reproduziert.

¹⁴⁰ Ebd., S. 407.

¹⁴¹ Ebd., S. 417. Hier zeigt sich das für die deutsche Rezeption konstitutive Phänomen der Integration ossianischer Muster in einen christlichen Kontext.

dem bereits zitierten Gedicht *Weihe des Alten* stellt sich das lyrische Ich vor, „balde ewiglich heiter | Auf dem strahlenden Thron“ zu ruhen, „Allen Heldengeistern vereint“. ¹⁴² Darüber hinaus erstrahlt die Welt zuweilen „im blassen Schimmer des Mondes“, ¹⁴³ der „[a]us dunkeln Wolken ängstlich vorgeschlichen“ kommt, ¹⁴⁴ oder eine „schwarze Wolkensäule senkt sich nieder, | Und finstre Dämm' rung wird zur dunklen Nacht“. ¹⁴⁵ An anderer Stelle müssen „die Nebel vor der Sonne weichen“, ¹⁴⁶ und selbst der Feldberg besteht aus ossianischem „Moos“ und „wüstem Heidefeld“. ¹⁴⁷ Für den Menschen vervielfältigen sich die äußeren Eindrücke „durch ein innres Echo“, ohne daß er dadurch weniger einsam würde, denn überall vernimmt er – wie die Helden Fingals – nur „den Nachhall seiner eignen Sehnsucht“. ¹⁴⁸ Vor diesem Hintergrund scheint die ossianische Melancholie, Selbstreflexivität und Fixierung auf die Vergangenheit kein adäquates Modell der Lebensaneignung. In dem Gedicht *Spiegel der Liebe* kritisiert Schlegel denn auch die sich ähnlich verhaltende Magdalen:

¹⁴² Ebd., S. 310.

¹⁴³ Ebd., S. 60 (Lucinde).

¹⁴⁴ Ebd., S. 186 (Der Mond). Vgl. u.a. „Rise, moon! from behind thy clouds“ (The Poems of Ossian (Anm. 8), S. 166), „O moon! show by intervals thy pale face! bring to my mind that sad night, when all my children fell“ (ebd., S. 169) und „rise the pale moon from behind her hills“ (ebd., S. 191).

¹⁴⁵ KA V, S. 495 (Das Hieroglyphenlied). Vgl. u.a. „I see the dark cloud of death: it hovers over the plains of Lena“ (The Poems of Ossian (Anm. 8), S. 65), „The heroes flew like two dark clouds; two dark clouds that are the chariots of ghosts“ (ebd., S. 78) und „as a ridge of dark clouds before a blast of wind (ebd., S. 148).

¹⁴⁶ KA V, S. 171 (Bild des Lebens). Vgl. u.a. „like a mist that fled away, when the blast of the morning came, and brightened the shaggy side of the hill“ (The Poems of Ossian (Anm. 8), S. 88) und „He slowly vanished, like a mist that melts on the sunny hill“ (ebd., S. 114).

¹⁴⁷ KA V, S. 377f. (Auf dem Feldberge). Bei Macpherson finden sich u.a. folgende Referenzstellen: „I will go through the silent heath“ (The Poems of Ossian (Anm. 8), S. 159) und „why art thou on the desert hill? Why on the heath, alone?“ (ebd., S. 160). Die Zahl der Verweise auf „heath“ ist kaum zu übersehen. Vgl. auch „In ew'gem Sturm dumpfe Lieder rauschen, | Fernher, | Wie aus hohen Nordens dunkeln Geheimnis“ (KA V, S. 349 [Bei der Wartburg]), „der Trauer Sturmwind“ (ebd., S. 376 [Gebet]) und „Standhaft dastehn in allen Leiden, | Im wüsten Meer ein Felsenturm“ (ebd.) sowie – bei Macpherson – „I heard her approaching cries on the wind, like the mournful voice of the breeze“ (The Poems of Ossian (Anm. 8), S. 123) und „a thousand arrows flew; but he stood like a rock in the midst of a roaring sea“ (ebd., S. 138).

¹⁴⁸ KA V, S. 60 (Lucinde). Bei Macpherson gibt es u.a. folgende Referenzstellen: „The field echoes from wing to wing, as a hundred hammers that rise by turns on the red son of the furnace“ (The Poems of Ossian (Anm. 8), S. 60); „The sons of death fell by his hand; and Gormal echoed around“ (ebd., S. 74); „Its head is covered with foam, and the hills are echoing around“ (ebd., S. 75) und „The rocking hills echoed around“ (ebd., S. 113).

Darum laß dir nun sagen,
 Laß von der Trauer ab,
 Laß ab, laß ab dein Klagen,
 Such Leben nicht im Grab!¹⁴⁹

Durch die Ästhetisierung der *joy of grief* verliert auch das Ideal des empfindsamen Heroismus¹⁵⁰ an Vorbildcharakter – ein weiterer Grund für die ‚offizielle‘ Bevorzugung Homers und der *Edda* gegenüber *Ossian*. Der Leidensgenuß besitzt für Friedrich Schlegel keine moralisch-diätetische Funktion mehr, sondern eine narzißtisch-philosophische. In der Handlungspraxis erscheint Empfindsamkeit daher – wie bei August Wilhelm – als Verweichlichung.¹⁵¹ Julius‘ Freund Eduard, der mehr an Siegfried als an Fingal erinnert, markiert diesen Paradigmenwechsel. „Er ist rau und herbe, seine Tugend ist mehr kräftig als empfindsam: aber er hat ein männliches großes Herz, und in jedem bessern Zeitalter wäre er, das sage ich kühn, ein Held gewesen“.¹⁵²

¹⁴⁹ KA V, S. 474.

¹⁵⁰ Fingals ‚doppelte Ethik‘ findet ihren paradigmatischen Ausdruck in der Formel: „Be thou, in battle, like the roaring storm: mild as the evening sun in peace“ (The Poems of Ossian (Anm. 8), S. 115), die in der deutschen Literatur vom *Götz*, über die *Räuber* bis hin zu Kleists *Hermannsschlacht* reproduziert wird. Vgl. hierzu Schmidt (Anm. 41), Teil B, 3.3.

¹⁵¹ Vgl. August Wilhelm von Schlegel’s sämtliche Werke. Hrsg. von Eduard Böcking. 12 Bde. Leipzig 1846f. (reprografischer Nachdruck Hildesheim 1970f.), hier Bd. 8, S. 135 (Bürger. 1800).

¹⁵² KA V, S. 76 (Lucinde).

Brian Tucker (Princeton)

„Und wer bin ich denn?“ Wordplay and Identity
in Tieck's *William Lovell*

I. Introduction: Reading for Wordplay*

Ludwig Tieck plays with words. Friedrich Schlegel once noted that, „Tiecks Gedichte sind d[er] Form nach *Wortspiele* und das ist d[ie] Grundlage d[er] romantischen π [Poesie].“¹ The present study focuses on wordplay not in Tieck's poems but in his epistolary novel *William Lovell*² (1795). It follows Schlegel's suggestion by examining wordplay as a means of entry into the foundation of Romantic poetics, and it argues that the play of language in this novel insinuates and even determines identity.

What do we mean by wordplay? A brief detour through Tieck's famous tale „Der blonde Eckbert“ will serve to develop a concept of wordplay in Tieck's prose before turning to *William Lovell*. The story demonstrates succinctly how language insinuates identity: Its seemingly insignificant words simultaneously reflect the structures and patterns of the narrative they convey.

„Der blonde Eckbert“ revolves around questions of origin. It first relates the story of Bertha's past and then tries to sort out the various characters' relationships to this narrated past. Several critics have shown how the overlapping origins and complex repetitions are inscribed into the characters' names. The connection between the half-siblings *Eckbert* and *Bertha*, for instance, is indicated through their half-identical names.³ Another linguistic correspondence indicates the

* I owe thanks to Fritz Breithaupt and Daniel Magilow. Their suggestions improved the manuscript in numerous places.

¹ Friedrich Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe [=KA], hg. v. Ernst Behler et al., Paderborn 1958 ff. Bd. XVI, 327, Nr. 878.

² Ludwig Tieck: *William Lovell*: Further citations from this volume appear parenthetically, hg. v. Walter Münz. Stuttgart 1986.

³ Bernhard Greiner offers one example of such a reading, „Pathologie des Erzählens. Tiecks Entwurf der Dichtung im ‚Blonden Eckbert‘.“ In: *Deutschunterricht* 39/1 (1971), 111-123, here 116.

story's constitutive *déjà vu* – that *Walther* is really „die *Alte*.“⁴ Fritz Breithaupt adds Bertha's *Eltern* to the list of „-alter“ characters and shows that they all occupy the same position in the story: They are betrayed by the „-bert“ characters.⁵ The story's dynamic turns on the revelation of suppressed identities, but the playful register of the name already reveals, or at least intimates, these identities. „Wordplay“ thus refers to how Tieck attends closely to the letter of writing and exploits linguistic connections to load seemingly insignificant words with extra import.⁶ Furthermore, the story thematizes reading for precisely this kind of wordplay. Once the past shifts from fact to question, Bertha and Eckbert must scrutinize all the „unbedeutenden Worten“ and every „unbedeutende Kleinigkeit“ for potential clues that reveal a hidden logic.⁷ They suspect throughout that what seem like insignificant surface details in fact yield the traces of an important hidden design.

The problem with this concept of wordplay, though, is that it does not seem to apply to the novel in question. Wordplay in „Eckbert“ is a matter of recognizing the hidden significance of apparently insignificant words, whereas the characters in *William Lovell* deride this very kind of reading. Comtesse Blainville, for instance, would despise the minute reading required of (and by) Eckbert, as when she proclaims in a moment of exasperation, „dies Jagen nach Wortspielen und Verdrehungen des Sinnes, – o es gibt nichts Häßlicheres, wenn man soeben etwas Venünftiges gesprochen hat“ (76). Here, „wordplay“ does not mean to find an inherent sense hidden in words but, rather, to twist and distort words, to perceive a register of meaning where none exists. Christoph Brecht reinforces this appraisal from a

⁴ Maria Tatar notes that, by subtracting „W“ and „h,“ *Walther* becomes *Alter*, the masculine form of „die *Alte*.“ See „Unholy Alliances: Narrative Ambiguity in Tieck's ‚Der blonde Eckbert,““ in: *MLN* 102/3 (1987), 608-626.

⁵ Fritz Breithaupt: „Der blonde Eckbert, 1797“. In: *Encyclopedia of German Literature*, hg. v. Matthias Konzett. Chicago 2000, Vol. II, 937.

⁶ This definition is not imposed on Tieck retroactively. The homophonic names from „Eckbert“ qualify as examples of wordplay even according to the standards of Tieck's time. August Bernhardt, who counts Tieck among the founders of a new German poetic language, defines „Wortspiel“ in 1803 as „Die Verknüpfung zweier Sprachsphären, welche gleichtönen, wobei aber eine bestimmte Betrachtung der Bedeutung beider vorkommt [...].“ Bernhardt, *Sprachlehre*, Hildesheim 1973, Nachdruck der Ausgabe Berlin 21803, Bd. II, 396. Bernhardt stresses that such phonetic correspondences do not exist for their own, purely musical sake; they draw attention to a more fundamental affinity between two concepts. „Wordplay,“ therefore, does not denote a free play of signifiers in which „anything goes.“ Its phonetic play remains constrained by what one can confirm through meaningful affinity.

⁷ Ludwig Tieck: *Werke in vier Bänden*, hg. v. Marianne Thalmann, München, Bd. II, 22.

critical perspective: „Tiecks poetisch am wenigsten verschlüsselte Dichtung ist seine dunkelste, die am meisten rätselhaft.“⁸ Although *William Lovell*, according to Brecht, is Tieck's most obscure work, it is also his least encrypted work. It does not require the same kind of decipherment that „Eckbert“ does. In *William Lovell*, words are playful not by dint of a surfeit of meaning but a paucity of meaning. They are *mere* playthings because language always means less than it says.

Despite the assertions of characters and critics, I shall be arguing that *William Lovell* is indeed an encrypted narrative. It employs wordplay similar to that in „Eckbert“ because in this novel, too, Tieck constructs identity through the play of language. Such a reading intervenes in two long-standing discussions surrounding the novel. First, it forces one to reconsider the frequently voiced crisis of communication and the riddle of the incommunicable self. The self is a riddle – but not an insoluble riddle in which the soul is eternally absent from expression. Like any riddle, it is solved by deciphering playfully encrypted signifiers. Second, reading in this way returns to the question of Lovell as a character without character. It shows how Lovell lacks an essential character because the play of language imposes his character, his identity, upon him.

II. Wordplay in William Lovell

If the novel's characters ridicule the wordplay uncovered in „Eckbert,“ what kind of wordplay do they espouse instead? Balder, the melancholic character most removed from human interaction, formulates it as forcefully as anyone: „der Mensch steht unter dem Affen, eben deswegen, weil er die Sprache hat, denn sie ist die kläglichste und unsinnigste Spielerei [...]“ (208). In *William Lovell*, one plays with words because language is a meaningless game.

One plays this game with either cynical despair or with cynical cunning; one either laments or exploits its insufficiencies. The attitudes of William Lovell and Burton Sr. represent these two positions, respectively, although almost every character comments on the inadequacy of language at one point or another. Lovell, for instance, asks, „Ob ich mit Worten, oder Karten, Definitionen, Würfeln oder Versen spiele, gilt das nicht alles gleich?“ (507). The facets of dice and the signifiers on cards exist independently of any referent; rolling a six

⁸ Christoph Brecht: *Die gefährliche Rede. Sprachreflexion und Erzählstruktur in der Prosa Ludwig Tiecks*. Tübingen 1993, 11.

does not mean six of anything, nor does a queen refer to any real ruler. They are empty signifiers that acquire value only within the chance combinations of a game. Lovell's comparison voices the novel's frequent complaint that words do not correspond adequately to objects in the world. They too have value only through the combinations they strike with other words.

Burton Sr., in contrast, attaches great importance to the play of language, for he sees it as a game played for advantage over (and against) others. He writes in his diary, „Es ist aber, als wenn der Unterricht aller meiner Lehrer, ja selbst meines Vaters, nur dahin ginge, daß ich lügen und mit den Worten spielen lernte“ (395). Rather than lament the disjunction between words and things, Burton uses it to his advantage by concealing his intentions and influencing others through empty eloquence.

From both perspectives, it is a familiar crisis of communicability that reduces language to a mere game. Words cannot convey things adequately and are therefore always detached from the objects or emotions that give rise to them. Christoph Brecht refers to the resulting inauthenticity of language as a „Totalisierung des Rhetorischen.“⁹ Burton's totalization of rhetoric has a particular figure in mind, the *captatio benevolentiae*, an expression of flattery employed to win favor. *Captatio benevolentiae* is the figure of linguistic insufficiency when one has no interest in overcoming the disjunction inherent in language, and when one chooses, instead, to exploit it in order to deceive.

Other characters, though, are far less enthusiastic about the inevitable inauthenticity of communication. The refrain recurs often enough to become tiresome. To cite but one of the many examples, William Lovell writes, „Ich wollte Dir so vieles sagen, und weiß nun keine Worte zu finden“ (242). The characters are always at a loss for words because no word can capture what they would like to convey. Those who lament the inadequacy of language find themselves locked in a prison of „dead signs“ (metaphors of criminality permeate the novel) that never lead back to an object. From this pessimistic perspective, the proper figure for words detached from their origin is the riddle. As the wor(l)d-weary William Lovell puts it, „Alles ist ein vorübergehend Rätsel, fades Wortspiel und langweiliger Zeitvertreib.“ (362). Here, wordplay does not provoke close reading. These characters know better than to waste time trying to solve riddles because they are all too aware of the insufficient medium of language.

⁹ Brecht (Ann. 8), 25.

The characters in Tieck's novel feel the disjunction between words and things most acutely when they attempt to describe inner states. That is, words are never more detached from their origin than when they are supposed to originate in the self, in emotion, or in the soul. Lovell writes to Amalie: „Mit welchen Worten soll ich die Gefühle ausdrücken, die mein Herz erweitern und zusammenziehen? Kein Zeichen entspricht der lebendigen Glut in meinem Innern [...]“ (61).¹⁰ Lovell's repeated complaints demarcate the self as an interior that cannot be expressed and define it in its imperviousness to language. Roland Borgards, reflecting on Lovell's predicament, writes, „Zwischen Innen und Außen wird nun so scharf geschieden, daß kein Zeichen im Außen dem Gefühl im Innen zu entsprechen vermag [...]“.¹¹ Or, as Brecht puts it, „Das Individuelle ist niemals in der Sprache.“¹² The incommunicability of the self turns the prevalent metaphor of criminality and incarceration on its head: Language appears as a prison from which the self is locked out.

III. The Riddle of Identity

William's letters assert that the self is the most obscure origin of language. It is that which cannot be captured in language, which is why the self appears as the riddle par excellence. It appears as a riddle explicitly, as when Andrea asks, „Was kann ich also für meine Seele tun, die wie ein unaufgelöstes Rätsel in mir wohnt?“ (364), but also implicitly in questions such as „O und wer bin ich selbst?“ and „Wer ist das seltsame *Ich*, das sich so mit mir selber herumzankt?“ (324/639). The novel casts the self as a problem to be solved, as a tension to be resolved within the individual. These characters do not idly compare the self to a riddle; by putting it repeatedly in the form of questions – including the one in the title of this paper – they add a sense of urgency to solving the riddle of the self.

At the same time, however, they cast the self as a riddle that cannot be solved. Rosa says of this futility, „Ja wohl, lieber Freund, es ist um

¹⁰ One finds this sophisticated and cynical attitude toward language contrasted in the servant Willy's „naïve“ letters. He writes to his brother, „aber das kannst Du mir doch auf mein Wort glauben, daß sie [meine Briefe] aus dem allerbesten Herzen kommen“ (89). According to the skeptical assertions of other characters, though, letters could never correspond to the heart.

¹¹ Roland Borgards: *Die Schrift, das Rätsel, der Mensch*. Ludwig Tieck's William Lovell. In: *Athenäum* 8, 1998, 231-253, here 239.

¹² Brecht (Anm. 8), 36.

die Menschen ein seltsames Ding! Ein Rätsel, das keiner je ganz auflösen wird“ (300).¹³ Rosa and the novel's other characters define the self negatively as an absence in language: Only its non-appearance proves its existence. The riddle of the self, in this sense, represents an insoluble genitive: It exists only as an incommunicable interior, and successful expression would be its demise. No one will solve this riddle because it inheres in the identity of the self. To dissolve the riddle is to dissolve the self that depends on it.

Roland Borgards also analyzes the relationship between language and incommunicable essence. He finds both language and the human being – the term he uses is „Mensch“ – structured according to the principle of the riddle. He writes: „Lösung und Unlösbarkeit der Aufgabe sind dadurch bestimmt, daß der Mensch und die Schrift nach dem gleichen Modell gedacht werden, in dem die sichtbare, lesbare Oberfläche Zeichen einer unsichtbaren, unlesbaren Tiefe ist.“¹⁴ Borgards's analysis focuses on the depth-hermeneutic split between interior and exterior, surface and depth, and it correctly points up how the characters cast both the empirical body and the surface of language as veils that conceal the depth of the soul. In this way, Borgards complements Brecht's assertion that what is individual is never in language. Indeed, from this perspective, the self (the interior essence of „Mensch“) lacks any external manifestation, since even the body is only a deceptive covering that does not lead to the self. For Lovell, „das Rätsel seines eigenen Ichs“ reiterates the ineluctable predicament of communication, for, like language, it too is constituted by a „fatale Spaltung in Außenfläche und Innentiefe.“¹⁵

IV. The Name in William Lovell, the Name „William Lovell“

Tieck's novel depicts the disjunction between words and things and centers it on the self. Within this context, should not the name be the most problematic kind of word? A name is a completely arbitrary la-

¹³ The vocabulary of selfhood in Tieck's novel is inconsistent: the characters refer to the incommunicable entity alternately as the heart, the soul, the I, and the self (see pages 95, 364, 629, and 362). This much is clear: „Mensch,“ as used in the above passage, refers to a composite structure of exterior and interior, while the other terms, although not interchangeable, all refer to the interior essence. The present study uses „self“ throughout, and it takes „identity“ as the problem of self-understanding.

¹⁴ Borgards (Anm. 11), 231. He expounds this thesis in detail on pages 244-248.

¹⁵ Borgards (Anm. 11), 246 and 244.

bel; it has nothing to do with the self to which it refers. In fact, the novel's most cynical and melancholic characters, Andrea and Balder, suggest that it would be possible to forgo naming altogether. Andrea asks:

Was bleibt uns übrig, William, wenn wir alle leere Namen verbannen wollen? – Freilich nichts zu philosophieren und mit Enthusiasmus für die Tugend und gegen das Laster zu reden, kein Stolz, kein Gepränge mit Redensarten, aber immer noch ebenso viel Raum um zu leben. (364)

He assumes that names are empty; they fail, as communicative vehicles, to convey their object. Andrea proposes a simple solution to the totalization of rhetoric: If the names of things are detached from the truth of things, why not simply do away with the useless names? This would require sacrificing the rhetorical splendor of empty expressions, but it would not affect life itself, which is never present in language (in its *dead* signs). Balder implements Andrea's suggestion when he becomes a hermit and retreats from (almost all) human interaction. He writes to Lovell, „Ich weiß nicht in welchem Waldgebirge ich wohne, denn ich erkundige mich nie mehr nach Namen“ (367). The characters in the novel repeatedly ask who they are, but the answer lies not in language, especially not in names.

We can test this logic of the name against William Lovell, certainly the most important case study, since he is the novel's central character, as well as its eponym. His name stands before and above all others. Tieck was well versed in English literature, and numerous scholars have tried to determine the source from which he drew this character's English name.¹⁶ The most likely source of the name Lovell is Ben Johnson's 1629 comedy *The New Inn*, which includes a character named Lovel and corresponds to *William Lovell* in three aspects.¹⁷ First, biographically: Tieck translated other works by John-

¹⁶ Consult Thalmann's notes for a brief synopsis of literary influences on the novel. Ludwig Tieck: Werke, Bd. I, 1022.

¹⁷ Another suggested, though less likely, source is Clara Reeve's 1777 Gothic novel *The Old English Baron*, which also includes a character named Lovel. Walter Münz lists parallels between Reeve's novel and William Lovell. See *Indivium und Symbol*, Bern 1975, 101. If one were forced, perhaps by an ill-conceived exam question, to find a connection between Reeve's novel and Tieck's works, „Der blonde Eckbert“ might actually offer more points of comparison. Characters named Philip and Walter figure prominently in Reeve's novel, and Eckbert's friend is Philipp Walthier. Moreover, the themes of knights visiting one another's castles, a noble child raised (unknowingly) by poverty-stricken foster parents, and the supernatural return of the past all demonstrate a stronger bond to the fairy-tale than to William Lovell.

son (*Valpone* and *Epicoene*), and he was involved with his works during the same years that he wrote *William Lovell*.¹⁸ Second, thematically: Both fill the role of a stereotypically melancholic character.¹⁹ Finally and most importantly: The two agree formally, in that both employ expressive names, names that correspond analogically to their characters' types. This common feature of seventeenth-century literature is present in Johnson's comedy, as Love-I is the character who speaks in defense of love; he represents love itself. Tieck's Love-II, in a similar, albeit less platonic fashion, is caught repeatedly in the throes of love. Indeed it seems that he does little in the story except continually fall in love – to Amalie, the Comtesse Blainville, Rosaline, and Emilie.

Thus, Tieck's citation from Johnson does not just borrow a name; it also cites an analogical relationship between name and character, word and thing. When Fritz Wüstling writes, then, that Tieck's character has only a name in common with Johnson's play, he overlooks the relational correspondence of naming in the two works.²⁰ Like other contemporaneous dramatists, Johnson frequently uses names to indicate character types: *The New Inn* also contains characters such as Prudence, who is circumspect, Ferret, who is clever and quick, and Frampul, who is ill tempered, as the homophonic adjective „fram-pold“ suggests. They all embody the attributes suggested by their names. Tieck, too, makes use of expressive names in his work. In *Peter Lebrecht* – which appeared anonymously, thus giving the name as the author's pseudonym – he writes:

Ich ward in eine mir ganz unbekante Welt hineingefahren, ohne Menschenkenntnis und Kenntnis meiner selbst, ohne genau zu wissen, wer ich sei; nur mit dem Namen *Lebrecht* ausgestattet, der, wenn er mir auch eigentlich nicht zukam, mir doch immer als Vorschrift dienen konnte, nach der ich handelte.²¹

Lebrecht realizes that his name is not completely expressive; he does not deserve a name that connotes wholesome living. At the same time, though, he does not know clearly who he is (the same central questi-

¹⁸ See Fritz Wüstling: Tiecks *William Lovell*. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts. Halle 1912, 120 f.

¹⁹ Is it furthermore a thematic coincidence that, in *London*, Lovell ends up „in einem gemeinen Wirtshause, unter den niedrigsten, aber originellsten Menschen“ (421), the same comedic setting as in *The New Inn*?

²⁰ Wüstling (Anm. 18), 121.

²¹ Ludwig Tieck: Werke, Bd. I, 82. See also Bd. I, 96, where Lebrecht reads names such as „*Bärenklau*“ and „*Greifenhahn*“ expressively: „Sie deuten nur auf Raub und Mord und Unterdrückung.“

on in *Lovell*), and he has only his name as a guide. The words embedded in his name direct his behavior: *nomen est omen*.

Furthermore, both Johnson's play and Tieck's novel call attention to the expressive relationship between name and character. In *The New Inn*, Prudence tells Lovel, for instance, „Do your endeavours, in the name of Love.“²² In another scene, the characters find Lovel's name insufficiently expressive, and they inquire as to its exact meaning:

Host. But is your name Love-ill, sir, or Love-well?

I would know that.

Lovel. I do not know't myself

Whether it is. [...] ²³

Tieck's novel also hints self-reflexively at the relationship between name and character, but in his case, the heavy-handed humor works as a subtle joke, since the *sprechende Name* Lovell, in his novel, „speaks“ only in a foreign tongue. In the first letter of the novel, Karl Wilmont describes Lovell to his friend Mortimer, and he also describes his own affection for Burton's sister:

Sei nur ruhig, ich werde nie in die Grube fallen, die sich Lovell gegraben hat!

Ich habe mir ernsthaft vorgenommen, daß es keine *Liebe* werden soll, – denn, – sieh, wie schön das zusammenhängt! – denn mein Vermögen ist gegen das ihrige viel zu geringe. –

Du lachst? – Und würde die Welt nicht über Dich lachen, wenn Du den Zusammenhang hier vermißtest? – (14)

The first clue of the connection between Love-ll and love comes with the italicization of *Liebe*, which makes this word stand out and marks it as a proper name, since most names in the novel are italicized. Then, Wilmont interrupts his thought to implore his friend to see how nicely „that“ hangs together. Could Wilmont's „that“ simply mean the hanging together, the continuity, of pecuniary relationships, as he lacks the fortune to court Burton's sister? Perhaps, but the hyphens pull this interjection out of the flow of thought, and the „denn“ on each side of the interjection brackets the effect it could have on the rest of the sentence. More likely is that Wilmont interrupts his thought to point out the bilingual play of Lovell and *Liebe*. Because his statement continues on the same word that precedes the interjection, one senses that the interjection might not comment on the thought that is to come but rather that it expresses the sudden aperçu of a humorous

²² Ben Johnson: *The New Inn*, hg. v. Michael Hattaway. Manchester 1984, III.ii.56.

connection in the preceding thought. Remember that these letters are supposedly written in English, which makes his pun on Lovell and love much more obvious – at least at the level of fiction. It does hang together nicely, for when Wilmont assures his friend, „daß es keine *Liebe* werden soll,“ he simultaneously implies, „daß [er] kein[] [*Love-ll*] werden soll.“ Finally, the laughter at the end of the passage confirms that there is a joke embedded in the preceding sentences. The joke would be on us, indeed, were we to take the characters' complaints of empty names and words at face value, missing this direct connection between a name and a character's central attribute.

This passage offers but one salient example of a thread that runs throughout the story: The narrative consistently identifies Lovell with love, not only thematically, in that he has many amorous affairs, but also linguistically, through the same kind of connections at work in Wilmont's letter. Later in the story, the girl named „Ferdinand“ (an example of a name that disguises identity, more specifically, gender) says to Lovell, „In diesem Zustande sah ich Sie, Lovell, und ein Gefühl, wie ich es noch nie gekannt hatte, bemächtigte sich meiner. Es war die Liebe, die mir bis dahin fremd geblieben war“ (578). Lovell embodies an emotion, love, and it is only natural that, upon seeing the person, she immediately recognizes the emotion he conveys. And when Lovell (disguised now under the pseudonym Anthonio, lest his true intentions be apparent) finally seduces Rosaline, he closes his blissful letter to Rosa with the sentence, „Noch nie hab' ich mich so darüber gefreut, daß ich Lovell bin“ (289).²⁴ Thematically, Lovell is most happy to be himself when he is most in love, and semantically, this third-person reference to oneself would make less sense were it delivered by Wilmont or Burton.

Tieck takes more than just a name from Johnson. He also takes a relationship between name and character (which, admittedly, is unique neither to Johnson nor, in Tieck's oeuvre, to this particular novel), and, finally, he takes over the narrative's self-reflexive highlighting of that relationship. With all this play between English and German, it is ironic that the novel's first critics accused Tieck of plagiarizing an English work. A reviewer writing for the Jena *Allgemeine Literatur-Zeitung* in 1797 states:

²³ Ben Johnson (Anm. 22), I.vi.95-97.

²⁴ Lovell's pseudonym reinforces this pattern of naming, for it too is drawn from a literary source, a song, „welches mich [...] zuerst auf die Idee meiner Verkleidung führte, und aus dem ich sogar meinen Namen Antonio entlehnt habe“ (272). He chooses the name because its connotations in cultural consciousness correspond to the attributes he adopts. The effect is not lost on Rosaline, who sings for him the same song, as Lovell reports, „weil es ihr so passend auf mich schien“ (272).

Das ganze Werk sieht übrigens einer Uebersetzung eines mittelmäßigen englischen Originals gleich, obschon der Titel nichts davon sagt. Diese Muthmaßung wird durch einige Stellen bestätigt, die einer nur zu buchstäblichen [!] Uebersetzung ähnlich sehen.²⁵

This critic then points out specific passages in Tieck's novel that must be poor translations from English because they do not sound German enough. The review notes, for instance, „Was ein *breiter* Scherz seyn solle, wird mancher Leser bey B. II. S. 15 fragen, aber vielleicht ist das Wort *flat* nur unrichtig übersetzt.“²⁶ The claim that one can detect translated plagiarism in those expressions that deviate from idiomatic German becomes laughable when one realizes that Tieck *does not* translate what he borrows from English. He leaves the English word in the text and juxtaposes it with its German equivalent. Through a series of subtle hints, he underscores the direct link between name and character.

The charge that Tieck translates from English too literally also misses its mark. At Tieck's request, A.W. Schlegel wrote a response for the *Allgemeine Literatur-Zeitung*, defending him against the dual charges of poor translation and plagiarism. He refutes them in the same order, assuring the critic and the public „1. daß der Verf. ein großer Kenner der englischen Sprache, 2. daß der Lovell ein deutsches Original ist.“²⁷ In fact, Tieck does not adhere too closely to the letter of his English source, and he makes Lovell a „German original“ through a wordplay that requires a firm grasp of the English language. In Johnson's *The New Inn*, the character is Herbert Lovel, the first name also being expressive because it connotes his military background.²⁸ Tieck obviously did not literally copy this character into his novel: He changed the first name to William and added an „l“ to the last name. (Even if one disregards Johnson's play as a source of the name, „Lovel“ with only one „l“ is still the more common form, and Tieck also had to choose a first name for his character.) In its final form, „William Lovell,“ the double „l“ at the end of the name echoes the double „l“ within the first name. They stand like quotation marks surrounding part of the name, and what they quote is not just an Eng-

²⁵ *Allgemeine Literatur-Zeitung*, Nr. 337 (23 October 1797), reproduced in Münz's edition of William Lovell, 706 f.

²⁶ Ebd.

²⁷ *Allgemeine Literatur-Zeitung. Intelligenzblatt*, Nr. 14 (24 January 1798), reproduced in Münz's edition of William Lovell, 708 f.

²⁸ Michael Hattaway, editor of *The New Inn*, notes that Herbert means „bright-warrior“ and derives from the Old High German *Heriberht*, meaning „bright army.“ Ben Johnson (Anm. 22), 57, note 7.

lish word but an English sentence: Will *i am Love* II. The name of Tieck's character thus pronounces his identity directly: I am love. The idea of quotation marks around this „sentence“ is not so far-fetched either, since using an expressive name to announce its character's identity is itself a kind of literary citation.

To be fair to Tieck's critics, it should be noted that there *is* a passage in his novel that reads like a too-literal translation of English. At one point, Lovell saves Amalie from a burning house (from a fire that he had a hand in starting). As Amalie depicts the scene of her rescue to her friend Emilie, she writes, „Ich wußte nicht, ob ich träumte, oder wachte; der Fremde, der mich gerettet hatte, schloß mich in seine Arme – ich bin *Lovell!* keuchte er mir mit erstickter Stimme entgegen“ (481). The only thing this anti-hero can communicate to his former beloved is a partial translation of what his name has always said, „ich bin *Lovell*.“ He can only say that he is an instantiation of love. Another partial translation of „I am love“ occurs in the passage, „Noch nie hab' ich mich so darüber gefreut, daß *ich Lovell bin*“ (289, emphasis added). In each case, an element within the character's designation becomes an attribute associated with that character. The specific figure for what occurs in Lovell's name is an *adnominatio*, in which one takes a proper name for its literal, paronomastic meaning.

Because the sentence, „I am Love,“ is concealed within the name and dispersed over both its halves, one could describe it as a kind of hypogram (sub-text) in Ferdinand de Saussure's sense of that term: The character's *signature* is simultaneously an *allusion* and one that underlines the *features of his face*.²⁹ It should be stressed that, even if Saussure's examples are more intricate, his method of reading for cryptographically dispersed names in Latin poetry accords entirely with the early Romantic notion of wordplay and its concomitant mode of reading. When August Wilhelm Schlegel lectures on Petrarch, for example, he instructs the reader to attend to „die leisesten Beziehungen, z.B. Ähnlichkeit im Laute des Namens,“³⁰ as when Petrarch subtly alludes to his beloved Laura. According to Schlegel, „Es ist daher nicht eine seltsame Spielerei, sondern strenge Wahrheit, wenn er den Namen seiner Geliebten durch *l'aura* andeutet: sie war seinem

²⁹ Consult Jean Starobinski: *Les mots sous les mots*. Paris 1971, 30 f. Saussure explains his choice of the term „hypogramme“ by giving the following meanings, besides signature: „soit *faire allusion*; soit *reproduire par écrit* comme un notaire, un secrétaire, soit même (si l'on songeait à ce sens special mais répandu) souligner au moyen du fard les traits du visage.“

³⁰ August Wilhelm Schlegel: *Geschichte der romantischen Literatur*. Stuttgart 1965, 204.

Gemüte der leise Hauch, die erquickende Frühlingsluft innerer Belebung.“³¹ These passages from his lecture support two important points: First, readers in Schlegel's circle were attuned to precisely the kind of encoded names and allusions that Tieck employs, and second, they recognized such homophones as the aural manifestation of an underlying affinity. Wordplay becomes word-truth in Schlegel's statement: Laura really is *l'aura*, a breeze or breath of air. The wordplay underlines her essential features. Tieck's novel assumes an even more radical position, though; it calls into question the very notion of an essential truth prior to phonetic play.

Paul de Man pushes the Saussurean hypogram in this direction when he relates it to *prosopopeia*, the trope of personification, which, in his interpretation, means „to give a face and therefore implies that the original face can be missing or nonexistent.“³² De Man's definition is suggestive for reading Tieck's novel because here, too, it is never clear that Lovell possesses a face (a character, a self) prior to his name. The same structure is apparent in the passage from *Peter Lebrecht*, when he sets out, „ohne genau zu wissen, wer ich sei; nur mit dem Namen *Lebrecht* ausgestattet, der [...] mir doch immer als *Vor-schrift* dienen konnte [...].“³³ The name serves as a *Vor-schrift*: It does not describe identity but rather prescribes it. It acts in the absence of identity as the *script* that comes *before*. In both cases, the name person-ifies the character by giving him his face. It produces the person through the word, just as the name Lovell circumscribes the character Lovell.

V. The Malleable Character

Although the characters repeatedly assert that language is a meaningless game, that it is the „unsinnigste Spielerei“ itself (208), one finds in *William Lovell* a meaningful wordplay not so different from that of „Der blonde Eckbert.“³⁴ The connection between Lovell and love is,

³¹ Ebd. Schlegel also gives an example of Petrarchan wordplay that moves in the opposite direction, from name to thing (*adnominatio*), as when *Colonna* occurs in conjunction with an empirical column.

³² Paul de Man: *Hypogram and Inscription*. In: *The Resistance to Theory*, Minneapolis 1986, 27-53, here 44.

³³ Ludwig Tieck: *Werke*. Bd. I, 82.

³⁴ One could also adduce the name *Walter Lovell*, which refers to the same character as „der alte Lovell.“ The novel and the tale employ the same name correspondence (Walther-Alte).

however, more than a clever play on words that highlights Tieck's language skills. Because Tieck situates it in a context of empty names and inadequate language, the expressive name subverts the prevalent discourse of linguistic crisis as it is articulated by the novel's characters (and as it has been taken up by critical reception).³⁵ Letters in the novel repeatedly complain that words do not correspond to things, but the example of *William Lovell* indicates a direct correspondence between words and things. The novel's central question, „Und wer bin *ich* denn?“ thus represents far less of a crisis when the name provides a simple response: „ich bin *Lovell*“ (638/481). The name solves the riddle of identity because the word itself determines identity.

Despite the claim that the self can never be present within language, *Lovell* shows that the self can never be *outside* of language. We find not an insurmountable gap between surface and depth, *Schein* and *Sein*, but rather a character that is *pure* surface: It derives from the words already embedded in the name, just as *Sein* is already present within *Schein*. The novel's imagery of imprisonment makes more sense from this perspective: The character is confined within the connotations of its name. *William Lovell* suggests this way of reading when he asks, „Bin ich nicht in diesem Namen, in diesem Laut eingekerkert, daß meine Seele nach ihrem Besitz und nach Freiheit schmachtet?“ (199). He refers here to the name *Amalie*, but the point remains the same: Names are spaces within which one is incarcerated. *Lovell's* question furthermore underscores the phonetic quality, the „Laut,“ of the name. His name sounds like „love,“ a word sufficient to sound the depth of his character. And if we listen to the sound of other names, as well, we see that *Lovell* really is trapped within the sound of the name. After his romance with *Amalie* fails and he returns to England, he replaces her with *Emilie*, the closest phonetic ersatz for the name he must possess.

The function of the name in *William Lovell* is therefore completely removed from the „leere Namen“ and „hohles Wort“ of which the characters complain (364/309). In fact, it seems that it is not the word that is empty but rather its referent: The word takes precedence over the referent, steers it and determines it. If words cannot capture an emotion, it is because there is no emotion prior to the word that produces it. This is especially clear when *Lovell* seduces *Emilie* by telling her his story of suffering. He reports the scene to his friend:

³⁵ In addition to the works already cited, Alan Corkhill's „Perspectives on Language in Ludwig Tieck's Epistolary Novel *William Lovell*,“ in: *German Quarterly* 58/2 (1985), 173-183, traces the same theme. He finds in the novel a ubiquitous „linguistic skepticism“ (176).

Nie, Rosa, habe ich so gut gesprochen, und nie so tief empfunden. [...] Ach was ist Wahrheit und Überzeugung im Menschen! Ich war jetzt von allem überzeugt, was ich da sagte, ich war schwermütig und in sie verliebt, ich hätte mich wirklich in diesem Augenblicke ermorden können. (439)

One should note, first, the order of Lovell's statement: His powerful speech precedes his deep feeling. Indeed, the former brings the latter about, as it is his own rhetoric that persuades him into his emotions. Where is the incommunicable truth (*Wahrheit*) of the self in this scene? It seems that the truth of the self only comes about in the act of communication, just as the name precedes and produces the character type.

The cynical take on language – as meaningless wordplay – overlooks the force that an utterance delivers. When rhetoric determines essence, the deployed word takes on a power independent of its referent. That is, once identity is circumscribed by a name, or an emotion is nothing more than a word, then these names and words are adequate substitutes for the things they represent (effect); they can act in their place. William Lovell writes to Rosa: „Ich nenne mir manchmal den Namen *Amalie* oder *Rosaline*, um alles, wie mit einem Zauberspruche, wieder zum Leben zu erwecken [...]“ (358). The name in general has the power to bring something into being. Its utterance, like that of a magical incantation, produces an effect in the world. The name Lovell also elicits affect, usually hatred, in other characters. Karl Wilmont writes: „Sein Name brennt schmerzhaft in meiner Brust, wenn ich ihn nur durch einen Zufall nennen höre“ (467). And Andrea, under the heading „Haß,“ recalls of Lovell Sr., „Ich konnte nicht an seinen Namen denken, ohne vor Wut zu zittern [...]“ (623). The name produces the same effect that the person's presence would. Wilmont hates Lovell because he seduced Emilie (whom Wilmont planned to marry) and persuaded her to elope with him. Thus, his pain results from both Lovell's deed and the effect of remembering the „Love“ that it cost him. In Andrea's case, he hates Lovell Sr. (a grudge that structures the novel's entire plot) because they both tried to marry the same woman and Lovell Sr. won her hand. Again, the anger feeds not just on the person but also on the linguistic trace of what was lost to that person. The name conditions both the central character and the pre-established animosity into which he unwittingly steps.³⁶

³⁶ Andrea's ultimate goal is to devastate Lovell Sr. by ruining his son. It is fitting that the revenge must travel across the son, who carries on the name Lovell and thereby the trace of Andrea's initial injury.

This analysis of the name casts new light on a long-running discussion of Lovell as a character without character. In this regard, it is interesting to note that Tieck's preface to the first volume reads: „Diese Geschichte hat vielleicht für diejenigen Leser einiges Interesse, die in einer Erzählung die *Charaktere* und ihre bestimmte Zeichnung für die Hauptsache halten“ (8). One tends to find in the critical reception, however, the conviction that Tieck portrays his characters indistinctly. Lovell, for example, does not know who he is (what kind of character he is), a defect that makes him an easy target for Andrea's corrupting scheme.

Friedrich Schlegel, whose opinion of the novel oscillates between harsh criticism and comparisons with Goethe's work, takes up the note sounded by Tieck's preface and writes, „Der einzige Charakter im Lovell ist er selbst, ein Mensch ohne Charakter.“³⁷ Schlegel's paradoxical remark seems to run counter to Tieck's preface, an incongruity identical to the one Manfred Frank articulates when he asks, „Tiecks beste charakterologische Studie bringt also einen Menschen ohne Charakter zustande?“³⁸ Frank takes the answer to be yes, and the analysis of the name Lovell confirms his assessment: Schlegel's note does not criticize the work so much as it captures what is distinctive in Tieck's character portrayal. Tieck depicts characters without identity, characters whose identity is inscribed by an external force, such as the name Love-ll stamping itself onto the novel's eponym. Thus, the portrayal really is the „main thing“ in the novel, for it becomes a „bestimmende Zeichnung“ when the character repeatedly fulfills the prophecy of its own name. Frank agrees that Tieck's poetological considerations motivate the „Marklosigkeit“ of his characters.³⁹ Here, the power of the name foregrounds the powerlessness of an identity so malleable that it takes the shape of any linguistic marker attached to it.

VI. Lovell, Criminal

One could counter this argument for the linguistic constitution of the self by pointing out that Lovell's character cannot be reduced to love. Language, that is, does not produce the character completely because the character's complexity exceeds what the name contains. The con-

³⁷ Friedrich Schlegel: KA XVI, 129, Nr. 527.

³⁸ Manfred Frank: *Das Problem Zeit in der deutschen Romantik*. München 21972, 295.

³⁹ Frank (Anm. 38), 295

notations embedded in the name cannot account for Lovell's dark side – his tendency toward jealousy, bitterness, deceit, and vengeance. Hence, on this view, there must remain an essential self in excess of its linguistic determinants.

I submit, however, that what appears to contradict the evidence of the name actually reiterates that structure in a somewhat different form. In this case, a different *Vor-schrift* acts in advance of identity – not the name but the figures used to illuminate the self. We noted that the novel's most common metaphors are criminality and its related themes of incarceration, chains, and punishment. The mysterious group centered around Andrea frequently applies these to the self to illustrate its structure as an insurmountable gap between expression and essence. Through the course of the story, though, Lovell can only enact and literalize these figures for the self, so that here, too – despite the claim of linguistic inadequacy – it is a linguistic marker that shapes his identity. The group corrupts the character by first corrupting his language.

Rosa employs the following psychological simile in a letter to Lovell, „[...] und so wie der Mörder den noch halbbelebten Leichnam ängstlich mit Erde bedeckt, so verscharren wir mutwillig Empfindungen, die sich in uns zum Bewußtsein emporarbeiten wollen“ (325). Rosa's comparison returns to a bifurcation of the self, similar to what Borgards identifies in the novel, although here the split does not fall between body and soul but rather between consciousness and the unconscious. In this conception, the self is that which actively prevents its own discovery. Its essence remains a riddle because the conscious, writing self kills and conceals those feelings that should not rise to the surface. Rosa thus offers a pre-psychoanalytic image of the conflict between the conscious and unconscious layers of the psyche. It should be stressed that this figure of criminality brings one no closer to the nature of the fugitive self. It only reiterates the self's structure as something that conceals, withholds, and furtively strives to delay its own discovery. Its tenor is thus the same disjunction between exterior signification and interior essence; the self appears once again as the absent center of discourse.

As William Lovell enters Andrea's group, he increasingly adopts its discourse of the criminal self. Indeed, his letters in the second half of volume two are replete with references to criminals, chains, bars, prisons, sentences, and executioners. For example, when he describes for Rosa his meeting with Andrea, he mirrors his friend's figure: „[...] so wie einem Verbrecher, der sich plötzlich in seinen widersprechenden Lügen gefangen fühlt, und dem nun das Wort im Mund erstarrt, – so

war mir in meinem Innern“ (340-1). In its end effect, the passage seeks to illuminate the inner self by referring it to the criminal, the one who can never expose what his face conceals. The self remains incommunicable, and one must compensate for the disjunction between words and truth with the approximations of figural language.

In both cases, the criminal is a figure of form: It continues to structure the self as a self-perpetuating absence in language. But, as the story shows through the effects of the name, language used formally – as in the indexical form of the name – can contaminate, even constitute the content of its referent. The form of Lovell's name becomes the content of his character. And in a similar leap, the figures for the form of the self (deception, disjunction) inscribe themselves as content upon the self. Lovell seems to take metaphor in its strong sense as „to transfer“ or „carry over.“ He first carries Rosa and Andrea's figures over to his own letters. Then he increasingly ignores the „wie“ in such statements, either explicit in simile or implicit in metaphor, and transfers the figures into reality.⁴⁰ Within the totalization of rhetoric, figures do not simply approximate an absent truth; they make their own truth.⁴¹

It is not surprising that, as Lovell literalizes and lives out these metaphors, he gradually embodies the criminal trying to evade capture and punishment. He literally becomes the murderer concealing a corpse – he first kills Pietro in a fight (over love, no less), but by the novel's end, he is responsible for at least five unnecessary deaths: besides Pietro, Rosaline (whom he betrayed), Willy (whom he poisoned), Comtesse Blainville (whom he caused to burn to death), and Emilie (whom he also betrayed). He furthermore becomes „gefangen“ in his own „widersprechenden Lügen“ at the plot-level when he is caught trying to insinuate himself into Burton's household in order to murder Eduard. When confronted with his lies and criminal intentions, Lovell cannot respond, which is to say, every utterance freezes

⁴⁰ Stanley Corngold emphasizes the strong sense of *metapher* in an astute piece on the literalization of metaphor in Kafka's *Die Verwandlung*. He describes this process as a shift from metaphor to name: „If the metaphor is taken out of context, however, if it is taken literally, it no longer functions as a vehicle but as a name, directing us to [the vehicle, the metaphor proper] as an abstraction or an object in the world.“ Stanley Corngold: *Metamorphosis of Metaphor*. In: Franz Kafka: The Necessity of Form. Ithaca 1988, 55. My reading similarly tries to demonstrate how the metaphors of the fugitive self take on the same function as the name, both indexical and determinative.

⁴¹ See Corkhill (Anm. 35), 181, where he notes that the flipside of linguistic skepticism is a celebration of language as „Eigenrealität,“ a notion that the novel asserts tentatively, in his view.

in his mouth. After Lovell's failed attempt on his life, Burton writes, „ich muß ihn noch in dieser Nacht fortzuschaffen suchen, um ihn den Gerichten und dem Gefängnisse zu entziehen“ (445). Lovell's identity as an empirical criminal is complete. The very metaphors used in place of a language proper become a more powerful language in that they direct essence. Lovell's „Marklosigkeit“ as a character remains his constant susceptibility to the linguistic determination of his identity.

VII. Conclusion: Turning Points

The malleability of identity in *William Lovell* is suppressed by the prevalent discourse of a self impervious to language. However, the play of the name, along with the further instances of slippage from figure to deed, destabilizes this claim by uncovering a self permeated by language. The self's linguistic character surfaces in the text in subtle ways. Karl Wilmont attempts, for example, to distance himself from all forms of figural language:

[...] oratorische Wendungen, Tropen, Metaphern und alle Arten von Figuren hab' ich rein vergessen, und ich selber spiele hier an meinem Schreibpulte eine höchst armselige Figur, indem ich die Feder beiße und mir mit der linken Hand in den Kopf kratze, um mich zu besinnen, was ich Dir wohl zu sagen haben könnte. (69)

Wilmont's gesture of removing himself from figural language simultaneously situates him within it. It is clear that he has not forgotten all his tropes and figures, for his self-reflexive description of the scene of writing relies on a kind of „figural“ play. The line, „ich selber spiele [...] eine höchst armselige Figur,“ turns on the ambiguity of the word „figure.“ That is, his statement that he plays the part of a miserable character (or figure) is contaminated by its proximity to the list of rhetorical forms, and one cannot read this line without a reminder of the preceding sense of „figure.“ In other words, the claim of being free from all rhetorical forms is immediately followed and undermined by a gesture of being completely overtaken by rhetorical forms: The I itself is a miserable figure. The character one plays is circumscribed by the very tropes and metaphors from which it is supposedly absent.

Wilmont's reference to „oratorische Wendungen“ returns us to one of Lovell's earliest statements, a passage in which he says he is now attentive to „wie von einem kleinen Zufalle, von einer unbedeutenden Kleinigkeit oft *die Wendung unsers Charakters* abhängt“ (15, emphasis added; this letter directly follows the one from Wilmont that un-

derscores the connection between Lovell and *Liebe*). The word *Wendung* means a turn, primarily as in a turn of events, but also in the sense of a *trope*, or a *turn* of phrase – hence Wilmont’s reference to oratorical expressions, *oratorische Wendungen*. The double sense of the „turn“ in Lovell’s above passage unites the turn of phrase with the turn of events, and the novel at large links them in a causal relationship. The turn of phrase steers events in a particular direction; for Lovell, they veer off course. Both depend upon an „insignificant detail,“ and in William’s case, this detail is the expressive coincidence embedded in his name. As we have seen in numerous examples, this bilingual play governs the expression (*Wendung*) of his character, but it simultaneously governs the turn of events (*Wendung*) for his character, because the character’s turn of events depends on a small detail within a turn of phrase.

The characters’ letters never state this openly, and one has to read against the grain of their lamentations to find the very kind of word-play they deride. Here, as in „Eckbert,“ it is only by attending closely to each „unbedeutenden Kleinigkeit“ that one uncovers what the narrative itself would withhold. Behind the façade of a self impervious to the play of language lies a self contingent upon it. The discourse of the self as riddle asserts that something exists beyond language; it turns the inability to say definitively what the self is (besides something unsayable) into a problem of inadequate language rather than a problem of selflessness. By casting the self as a riddle, the characters plead for its profound, incommunicable essence. It turns out, however, that the solution is already present, embedded within the riddle’s signifiers. That is, if the name William Lovell is forever detached from the essence of a self, then the signifier substitutes for the missing self by constructing his identity out of it-self. He *is* love and nothing but love until a new turn of phrase inscribes itself upon his character. Words replace things because there is nothing to indicate that such a thing as a self or a character was present prior to the word that produced it. The name is what gives Lovell his „face“ in the first place.

In this sense, the epistolary novel is a perfect medium for representing the linguistic constitution of the self, for it includes, strictly speaking, no characters, no poles at which language either originates or arrives. It consists only of the medium of exchange, the transfer of language, and one then constitutes character positions on the basis of linguistic exchange.⁴² Can one really take the characters at their word

⁴² William Lillyman also writes on the necessity of the novel’s epistolary form, although he sees it differently. I cannot agree with his reading when he grounds this

and try to read *Lovell* as the portrait of an inexpressible self? As Wilmont asks in the first letter of the novel: „Und würde die Welt nicht über Dich lachen, wenn Du den Zusammenhang hier vermißtest?“ (14). It should laugh were we to miss the primacy of linguistic play over the stable essence of a self – a primacy that the story indicates at every turn.

necessity in the crisis of language and the incommunicable self. For Lillyman, Lovell's story could never be told from the viewpoint of an omniscient narrator, „since nobody else can know his essence.“ Lillyman: Reality's Dark Dream. Berlin 1978, 25.

Ann-Katrin Zimmermann (Tübingen)

Der gemeinsame Ursprung von Musik und Sprache bei Richard Wagner und Jean-Jacques Rousseau

I

Dem Verhältnis von Musik und Sprache kommt in Wagners theoretischem wie kompositorischem Schaffen eine Schlüsselrolle zu.¹ Dabei stellt die Rückführung beider Bereiche auf einen gemeinsamen Ursprung gleichsam das Fundament dar, auf dem das ganze Gedankengebäude aufruft. So hängen argumentativ die wesentlichen Elemente seiner Konzeption des musikalischen Dramas, wie sie zu einem entscheidenden Teil in der Schrift *Oper und Drama*² dargelegt ist, unmittelbar davon ab: Leitmotivtechnik, Stabreim, das Verhältnis von Melodie und Harmonie, die Funktion des Orchesters, die Sichtweise der Tonmalerei, Aspekte der Form – ja, sogar die Wahl des Stoffes.

Als erste, explizit an diesem Ideal ausgerichtete Komposition präsentiert sich der *Ring des Nibelungen*. Wo, wenn nicht in diesem Drama, das „der Welt Anfang und Untergang“³ umfasst, sollte Wagner

¹ Es handelt sich dabei freilich um ein Grundthema aller Musikanschauung. Wagner leistet einen originellen Beitrag zur Kontroverse zwischen den Verfechtern der folgenden beiden, verkürzt wiedergegebenen Positionen und ihrer verschiedenen Spielarten: 1. Musik als darstellende Kunst, die nach Art einer Sprache auf etwas außer sich Liegendes Bezug nimmt (wobei bisweilen der Bereich des Gefühls als ihr ausschließlicher Bezugspunkt angegeben wird und sie als Empfindungssprache der Verständessprache der Worte gegenübergestellt wird); 2. Musik als sich selbst genügende, „tönend bewegte Form“ (Eduard Hanslick: *Vom musikalisch Schönen*, 1854), die losgelöst („absolut“) von jeder außermusikalischen Motivation, von jeder Bestimmtheit durch das Wort ideal in reiner Instrumentalmusik verkörpert ist (mit der die Wortsprache allerdings Strukturelles gemein hat: Auf die Analogien zwischen dem grammatikalischen, rhetorischen, formalen Aufbau der Sprache und den musikalischen Pendanten wurde im Laufe der Musikgeschichte oft genug recurriert).

² Wo nicht anders vermerkt, entstammen die Zitate Richard Wagner (1852), *Oper und Drama*, hrsg. von Klaus Kropffinger, Stuttgart: Reclam 1984. Auf diese Ausgabe beziehen sich auch die Seitenzahlen. Mit den hier relevanten Aspekten beschäftigt sich vor allem Teil II, Kapitel 6.

³ Laut Wagners Äußerung in seinem Brief an Franz Liszt (11.2.1853, Kloss ⁴1919, S. 209), in dem er ihm (u.a.) die Ring-Dichtung zukommen lässt: „Beachte wohl meine neue Dichtung – sie enthält der Welt Anfang und Untergang!“ Ähnlich ist wohl

sich veranlasst sehen, seine Vorstellung eines gemeinsamen Ursprungs von Musik und Sprache musikalisch umzusetzen und die kompositorischen Konsequenzen zu verwirklichen?

II

Erfreute sich die Sprachursprungstheorie Jean-Jacques Rousseaus, deren Fortwirken in Wagners Denkweise aufzuzeigen sein wird, von linguistischer Seite bis in jüngere Zeit⁴ regen Interesses, so vernachlässigte ihn die Musikwissenschaft fast völlig – trotz der untrennbaren Verbindung zwischen Sprache und Musik, auf die Rousseau, der sich als zur Musik Berufener verstanden wissen wollte, so großen Wert legte.⁵

Dabei ist die Wirkungsmächtigkeit des allerdings schon zu Lebzeiten neben den anerkannten Größen Rameau, Diderot, Grimm etc. um Geltung ringenden „Dilettanten“ Rousseau auf nachfolgende Theoretiker, auf die Sturm und Drang-Bewegung wie auch auf das gesamte 19. Jahrhundert unbestreitbar und unübersehbar. Es sei nur auf drei in diesem Zusammenhang bedeutsame Rezipienten verwiesen: den einflussreichen Johann Nikolaus Forkel, Göttinger Universitätsmusikdirektor und Lehrer u. a. von Humboldt, Schlegel, Wackenroder und Tieck, der in seiner *Allgemeinen Geschichte der Musik* (Leipzig 1788), der frühesten deutschsprachigen Musikgeschichte, erklärtermaßen Bezug auf Jean-Jacques Rousseau nimmt⁶, ja dessen Bemerkungen zur gemeinsamen Entstehung von Musik und Sprache sich in Wortwahl und einzelnen Formulierungen geradezu wie eine Übersetzung des *Essai sur l'origine des langues* (oeuvre posthume, 1781) lesen; Herder, der in einem Brief (11. Juli 1782) Hamann die Lektüre des *Essai* ans Herz legt; und schließlich Nietzsche, der bezeichnen-

die mystifizierende Schilderung seiner Rheingold-Vision in La Spezzia zu verstehen (vgl. Fußnote 29).

⁴ Von Cassirer (1932) über Saussure (1972) und Derrida (1967) zu den Beiträgen Starobinskis und schließlich zwei Publikationen 2001 (Wilhelm und Edler – vgl. Literaturliste).

⁵ Wohl übersetzte und kommentierte Peter Gülke (1984) die einschlägigen Schriften Rousseaus, doch blieb die auf dieser Grundlage zu erwartende Diskussion bislang aus.

⁶ Dessen Schriften, bereits 1786-1799 ins Deutsche übersetzt und (auch schon in französischer Sprache) vielrezipiert, sich in Wagners Dresdener Bibliothek befanden: in der seit 1845 bei der Schlesinger'schen Buch- und Musikalienhandlung erschienenen deutschen Fassung; er wird aber bereits zuvor mit ihnen in Kontakt gekommen sein.

derweise in seiner 4. *Unzeitgemäßen Betrachtung*, die Richard Wagner in *Bayreuth* zugeeignet ist, einen ganzen Abschnitt Rousseau'scher Sprachtheorie paraphrasiert.

Die für Rousseaus Sprachursprungstheorie entscheidende Grundannahme lautet: „On ne commença pas par raisonner mais par sentir“. Entsprechend erwuchs der erste Mitteilungsdrang seelischen Bedürfnissen und bezog sich auf die Leidenschaften, nicht auf Gegenstände der Vernunft: „les passions parlèrent avant la raison“.⁷

Dieser affektive Sprachursprung begründet die genuine Poetizität der Sprache,⁸ deren kognitive Funktion somit ein – zumindest chronologisch – nachgeordnetes Phänomen ist. Denn erst im Zuge der weiteren Entwicklung werden die sprachbestimmenden „sentiments“ durch „idées“ ersetzt, widerfährt der Sprache, einhergehend mit der Entwicklung des Denkens selbst, eine Rationalisierung, Systematisierung und Mathematisierung.

Damit geht jedoch die Fähigkeit der ersten Lautsprache, sich direkt dem Gefühl mitzuteilen und die „passions“ für andere geradezu erlebbar zu machen, verloren. Die grundlegende Konventionalität heutiger Sprache und Musik⁹ begründet demnach nicht die Kunstform derselben¹⁰, sondern hat einen gewaltigen Verlust an Ausdrucksmöglichkeiten zur Folge.¹¹

⁷ Diese Sichtweise, der sich Wagner anschließt, distanziert sich bewusst von anderen populären Auffassungen: etwa der Herleitung aus göttlicher Eingebung, oder der Vorstellung von allem Sein vorausgehender Musik im Sinne Eichendorffs, Novalis' und auch E.T.A. Hoffmanns.

⁸ Mit den Worten Rousseaus: „D'abord on ne parla qu'en poésie; on ne s'avisait de raisonner que longtemps après.“ (*Essai*, Anf. Kap. III). Der Gedanke, dass die ursprüngliche Sprache poetisch gewesen sein müsse, findet sich ebenfalls etwa bei Herder: „Was so viele Alten sagen und so viel Neuere ohne Sinn nachgesagt, nimmt hieraus sein sinnliches Leben, daß nämlich Poesie älter gewesen als Prose! Denn was war diese erste Sprache als eine Sammlung von Elementen der Poesie? Nachahmung der tönenden, handelnden, sich regenden Natur!“ Herder 1772, 1. Teil, 3. Abschnitt.

⁹ Etwa in ihrer festgelegten, rechnerisch bestimmten und mittels einer geeigneten Schrift fassbaren rhythmischen und intervallischen Struktur; inwiefern Schriftlichkeit und Durchrationalisierung der Musik miteinander einhergehen und sich gegenseitig bedingen, tritt am Verlauf der Geschichte abendländischer Musik – gerade auch im Vergleich mit schriftloser Musik anderer Kulturen – allenthalben eindrücklich zutage.

¹⁰ So sieht es Condillac 1821, *Essai* (Oeuvres complètes I). Vgl. dazu auch Edler 2001, S. 61-119.

¹¹ Noch pessimistischer ist das Bild, welches Rousseau im *Léviote d'Ephraïm* zeichnet: Sprache vermag auch nicht der Erkenntnis der Welt zu dienen, sondern trägt (als sprachliche Verblendung) die Mitschuld an zunehmender Verdunklung, am Verlust von Wahrheit, Unschuld und subjektiver Ausdrucksmöglichkeit, da sie nicht mehr

Rousseau und Wagner betonen gleichermaßen den in dieser Hinsicht defizitären Charakter der weiterentwickelten Sprache und bewerten die fortan getrennte Entwicklung der Geschwister Musik und Sprache entsprechend negativ. Vom diesbezüglichen Fortschrittsdenken vieler Zeitgenossen¹² setzen sie sich damit ab.

Bereits angesichts dieser Übereinstimmungen, einschließlich der gemeinsamen Vision einer Wiedervereinigung von Musik und Sprache, mag verblüffen, welch divergierende Konsequenzen Rousseau und Wagners daraus ziehen¹³ – doch zunächst sei die Entwicklung von Musik und Sprache und deren Ursprung noch etwas genauer ins Auge gefasst.

III

Die erste Empfindungssprache bestand nur aus dem Gefühl direkt entspringenden, „urverwandten“ – und somit dank unendlicher Färbungsmöglichkeiten ineinander überführbaren – Vokalen¹⁴: In ihrer Unabgeschlossenheit aneinandergereiht ergeben diese Laute ganz von selbst eine Melodie. Begleitet von Leibesgebärden, die bei Rousseau den physischen Bedürfnissen, „besoins“, entwachsen, erhält diese ein zeitliches Maß.¹⁵

in der Lage ist, den Erkenntnisgegenstand nackt und durchsichtig, geschweige denn das Individuum unverstellt zu repräsentieren. Irrtümer und Täuschungen werden geradezu heraufbeschworen.

¹² Selbst von denen, die ihre sensualistische Haltung gegenüber einer rationalistischen Auffassung von Sprache teilen. Und auch darin mag man ein besonderes Verdienst der Sprachtheorie Rousseaus sehen, dass sie selbst diese beiden (scheinbar?) gegenläufigen Strömungen zu verbinden vermag und sich die Vorteile beider Ansichten zunutze zu machen weiß.

¹³ Die sicher nicht zuletzt durch die unterschiedliche Situation der beiden zustande kommt: Der eine muss sich gegen die vor diesem Hintergrund gleichermaßen inakzeptablen Extreme der „absoluten Musik“ und der „Programm Musik“ behaupten, der andere kämpft an vorderster Front der „querelle des buffons“ und tritt als Berater des Opernreformators Gluck in Erscheinung.

¹⁴ Hierbei handelt es sich um einen Aspekt Wagnerscher Prägung: In *Oper und Drama III*, S. 287-291 knüpft er an diese „Urverwandtschaft aller Vokale“ den Argumentationsstrang, der letztlich aufgrund dieser Voraussetzung zur „Erlösung im atembeseelten Ton“ führen kann. Seine harmonische Vorgehensweise basiert ebenfalls auf dieser Prämisse: Sie verbürgt, dass alle Töne und schließlich alle Tonarten in verwandtschaftlichem Verhältnis zueinander stehen und alle damit Tonarten ineinander überführt werden können.

¹⁵ Wagner greift damit eine Andeutung Rousseaus auf, die dieser vermutlich in ganz anderer Hinsicht verstanden wissen wollte, und kommt zu einer bis heute musikethnologisch vertretbaren Herleitung zeitlicher Gliederung aus der (zu organisierenden)

Die natürliche Melodie als vom Wort geprägter Tonfall, in deren Kontext die einzelnen Töne erst ihren Ausdrucksgehalt bekommen, ist also gemäß Rousseau ein ursprünglicheres Phänomen als die Harmonie, deren Wirkung ihm zufolge ausschließlich kraft Konvention eintritt. Rousseaus abwertende Haltung gegenüber der Harmonie erklärt sich vor dem Hintergrund der Kontroverse mit dem Gelehrten Rameau. Wenn Rousseau mehrfach betont, allein das Wissen um die physikalischen Eigenschaften der Harmonie mache noch keinen guten Komponisten aus, da es in keiner Weise den Wirkungen der Musik (die ja für ihn das Entscheidende sind) Rechnung zu tragen vermöchte, so ist dies als Spitze gegen Rameaus dezidiert rationalen Zugang zur Musik zu werten.

Rousseau versucht nun, den Ballast der Konventionalität abzuwerfen, indem er sich melodischer Schlichtheit und Volkstümlichkeit verschreibt, sich dadurch aber im Grunde noch mehr im Netz periodischer, tonartlicher Strukturen, Formelhaftigkeit etc. verstrickt.¹⁶ Wagner hingegen entsagt all dem bewusst, um dasselbe Ziel auf ganz anderem Weg zu verfolgen: Seine Melodik weist alles Formelhafte, jede künstlich-konventionelle Regelhaftigkeit von sich und nimmt stattdessen stimmliches Geschehen beim Vollzug von Sprache zum Vorbild. Anstatt dieses jedoch direkt nachzuahmen, setzt Wagner es analog in der musikalischen Sprache um. Der sprachliche Charakter der Musik und die Musikalität der Sprache¹⁷ ergänzen sich dabei und heben sich im jeweils eigenen der beiden Sphären zu einem höheren Ganzen auf.

Wie frappierend der Unterschied zwischen den Ansätzen Rousseaus und Wagners ist und wie sehr die kompositorischen Konsequenzen divergieren, macht sich nicht zuletzt in der Gegensätzlichkeit eines *Le devin de village* und beispielsweise des *Rheingolds* eindrucksvoll bemerkbar.

Im „ursprünglichsten Äußerungsorgan“, der Tonsprache, verweist das Gefühl nur auf sich selbst; anstelle von Übereinkunft, Grammatik, logischer Struktur etc. stehen hier Wohllaut, Harmonie, Schönheit und gefällige Aufeinanderfolge der Klänge. An das Gefühl gewandt ist ihre Kraft eine überredende und beschreibende; Überzeugen, argu-

Bewegung. Man kann diese Vorstellung durchaus in den Amboss-Rhythmen aus Nibelheim (*Rheingold*) verwirklicht sehen.

¹⁶ Einzig seine Gedanken zum *accompagnato*-Rezitativ (als dessen Erfinder er sich brüstet) eröffnen diesbezüglich zukunftsweisende Perspektiven.

¹⁷ Wagner erkennt – wie im Folgenden zu zeigen ist – den Stabreim als diejenige Sprachform, welche sich für den Vermählungsakt geeignet erweist und einer Musikalisation besonders zugänglich ist.

mentativ Begründen etc. liegt außerhalb ihrer Intention und Möglichkeiten.

In der reinen Tonsprache¹⁸ gab das Gefühl bei der Mitteilung des empfängenen Eindruckes nur sich selbst zu verstehen, und vermochte dies, unterstützt von der Gebärde, durch die mannigfaltigste Übung [gemeint ist wohl: Hebung] und Senkung, Ausdehnung und Kürzung, Steigerung und Abnahme der tönenden Laute: um aber die äußeren Gegenstände nach ihrer Unterscheidung selbst zu bezeichnen, mußte das Gefühl auf eine dem Eindrucke des Gegenstandes auf sich entsprechende, diesen Eindruck ihm vergegenwärtigende Weise den tönenden Laut in ein unterscheidendes Gewand kleiden, das es diesem Eindrucke und in ihm somit dem Gegenstande selbst entnahm. Dieses Gewand wob sie aus stummen Mitlautern. (*Oper und Drama* II, S. 232).

Konsonanten als rational-mathematische Elemente der Sprache treten in diesem Stadium der Entwicklung in ständig wachsender Zahl hinzu, normierte Silbenlängen, grammatikalisch festgelegte Kombinationen verhelfen der Sprache zu mehr Exaktheit, berauben sie jedoch ihrer Emotionalität. So entstehen mittels Ummantelung und Begrenzung der gleichzeitig immer farbärmeren Vokale durch die Mitlaute die Wortwurzeln¹⁹, vermöge derer die Wortsprache nun Bezug auf äu-

¹⁸ Wagner verwendet das Wort „Tonsprache“ in einem spezifischen Sinn, der auf dieses frühe Entwicklungsstadium von Musik und Sprache verweist und mit der Matheson'schen Verwendung des Terminus („Ton-Sprache“ und „Klang-Rede“; *Der Vollkommene Capellmeister*, 1739) wenig gemein hat. Von der Auffassung, nach der das Ziel der Geschichte der Musik ihre „Loslösung von der Sprache, um selbst Sprache zu sein“ ist, also auf die absolute Instrumentalmusik und zunehmende Autonomie zusteuert und dann in diesem Zustand der Musik den Titel „Tonsprache“ verleiht, distanziert sich ebenfalls schon Rousseau, wenn er nicht den logischen Zug der Sprache zur Analogisierung mit der Musik verwendet, sondern, natürlich auch in Zusammenhang mit seiner Sprachtheorie, die Musik „*language du coeur*“ – Empfindungssprache – nennt. Auch Wagner kommt es nicht darauf an, dass die Töne aufgrund von Tonverhältnissen etc. sprechen und sich dabei doch nur selbst zum Ausdruck bringen – vgl.: Eggebrecht 1962, S. 79 – sein Anliegen ist vielmehr, zu zeigen, dass die Musik mit der Sprache aus dem Mitteilungsdrang des Gefühls heraus entsteht, sich diese unmittelbare Verbundenheit zum Gefühl wahr, und eben nicht verleugnet, indem sie sich als autonomes System begreift. Zusammenfassend mit Eggebrecht (1962, S. 97): „Wo, wie bei Forkel (und Herder und vielen späteren ‚Ausdrucksästhetikern‘), der Ton seinem Ursprung nach als Empfindungslaut gilt, da ist es verwehrt, im ‚Logos‘, im Geistigen selbst Wesen und Gehalt der Musik zu erkennen. Es ist nur Attribut, steht nur im Dienst der Musik, die, indem sie durch musikalische Logik selbst zur Sprache wird, dennoch ihrer Bestimmung nach Ausdruck von Gefühlen bleibt“.

¹⁹ Diesbezüglich setzten Wagner und Rousseau, ausgehend von der gleichen Annahme, unterschiedliche Akzente. Für Rousseaus Argumentation ist von Bedeutung, dass mit der Ummantelung der Vokale durch Konsonanten eine rhythmische Profi-

Bere Gegenstände, auf die *Gegenstände* des Gefühls, nehmen kann und damit überhaupt zur Abstraktion, ihrem sicherlich grundlegenden Vermögen (welches Wagner und Rousseau jedoch als zumindest chronologisch nachrangig gegenüber der Gefühlsäußerung einstufen würden), fähig wird.

Die komplexe Wahrnehmungseindrücke verkörpernden ersten Laute weichen im Zuge eines Differenzierungsbedürfnisses und -vermögens den definitiv bestimmbaren, genau umgrenzten Begriffen. Sprache dient nicht mehr nur als Instrument der Welterfahrung und Erfahrungsübermittlung sondern wird in zunehmendem Maße als Instrument der Weltdeutung einsetzbar (wobei Abstriche beim erstgenannten Zuständigkeitsbereich hingenommen werden müssen).

Die Bezüge der Worte zum Bezeichneten bleiben zunächst auch dem Gefühl zugänglich, da in der Wortbildung, also in der Zuordnung eines von den Wortwurzeln abgeleiteten Gebildes zu einem Objekt der Umwelt (unterstützt von der Gestik als indexikalischer Verdeutlichung des Schreis) Verwandtschaftsbeziehungen durch Ähnlichkeit Rechnung getragen wird²⁰: In Klangverwandtschaft – Alliteration, bzw. Stabreim – äußert sich die „sinnlich dichtende Kraft der Sprache“.²¹

lierung der Sprache einhergeht. Entsprechend greifen die Autoren, die sich auf ihn beziehen, wie beispielsweise Herder und Forkel, nur auf seine Rhythmus-Argumentation zurück – die für Wagner wiederum in der Weise keine Rolle spielt, weil er die zeitliche Gliederung mit der Begleitung durch Gestik begründet.

²⁰ Vgl. Rousseau (Kap. 4): „la plupart des mots radicaux seraient des sons imitatifs ou de l'accent des passions, ou de l'effet des objets sensibles: l'onomatopée s'y ferait sentir continuellement.“

²¹ Die erläuterten Gedanken bündelt Wagner in folgender, aufgrund ihrer Bedeutsamkeit zusammenhängend zitierter Passage (*Oper und Drama* II, S. 233f):

„Dem Wesen einer ungekünstelten Anschauung der Natur und dem Verlangen nach Mitteilung der Eindrücke einer solchen Anschauung entsprechend, stellte die Sprache nur Verwandtes und Ähnliches zusammen, um in dieser Zusammenstellung nicht nur das Verwandte durch seine Ähnlichkeit deutlich zu machen und das Ähnliche durch seine Verwandtschaft zu erklären, sondern auch, um durch einen Ausdruck, der auf Ähnlichkeit und Verwandtschaft seiner eigenen Momente sich stützt, einen desto bestimmteren und verständlicheren Eindruck auf das Gefühl hervorzubringen. Hierin äußerte sich die sinnlich dichtende Kraft der Sprache: sie war zur Bildung unterschiedener Ausdrucksmomente in den Sprachwurzeln dadurch gelangt, daß sie den im bloßen subjektiven Gefühlsausdrucke auf einen Gegenstand – nach Maßgabe seines Eindruckes – verwendeten tönenden Laut in ein umgebendes Gewand stummer Laute gekleidet hatte, das dem Gefühle als objektiver Ausdruck des Gegenstandes nach einer ihm selbst entnommenen Eigenschaft galt. Wenn die Sprache nun solche Wurzeln nach ihrer Ähnlichkeit und Verwandtschaft zusammenstellte, so verdeutlichte sie dem Gefühle in gleichem Maße den Eindruck der Gegenstände, wie den ihm entsprechenden Ausdruck durch gesteigerte Verstärkung dieses Ausdruckes, durch welche sie den Gegenstand selbst wiederum als einen ver-

Auch für Rousseau wird in der Dichtung die affektive Urkraft der Sprache wieder lebendig; der Gedanke, dies mittels des Stabreims zu verwirklichen, ist freilich Wagners eigene Idee und kann letztlich nur auf einen Sprecher der deutschen, wurzelbetonenden Sprache zurückgehen.

Rousseau kommt zwar gleichfalls zu dem Schluss, dass eine neue Einheit von Musik, Sprache und Dichtung diese vereinzelt Künste erlösen und in einem Höheren aufgehen lassen müsse und dass hierbei die Oper die entscheidende Rolle zu spielen habe. Entsprechende Konsequenzen, Möglichkeiten, wie dies vonstatten zu gehen habe, sieht er jedoch nicht, über die Diagnose des defizitären Zustands kommt er kaum hinaus. Indem er vor allem im lautmalerischen Potential das verbliebene musikalische Ausdrucksvermögen der Sprache ansiedelt und die Möglichkeit der Re-Musikalisierung durch den Stabreim nicht erkennt, muss ihm der Blick auf die für Wagner entscheidenden Aspekte verstellt bleiben.

Zurück zum mittlerweile erreichten Stadium der Sprachentwicklung, in dem nun Gebärden-, Ton- und Wortsprache existieren: Die beiden erstgenannten sind in ihrer unmittelbaren Gefühlsnähe der Sphäre des Unaussprechlichen zuzuordnen (können sich im Tanz zu einem für sich verständlichen Ganzen vereinen; vgl. *Oper und Drama*, Teil III, Kap. 5). „Ganz in dem Grade, als das Dichten aus einer Tätigkeit des Gefühles zu einer Angelegenheit des Verstandes wurde, löste sich der in der Lyrik vereinigte ursprüngliche und schöpferische Bund der Gebärden-, Ton- und Wortsprache auf; die Wortsprache war das Kind, das Vater und Mutter verließ“, um sich in immer verwickelterer, vermittelterer Weise nicht mehr allein auf in der Natur Vorhandenes, sondern auf alle Gegenstände der menschlichen Verstandeswelt zu beziehen, wobei sie „das nur durch das Gefühl zu ermöglichende, unwillkürliche Verständnis ihrer eigenen Wurzeln“ einschließlich der natürlichen Betonungen preisgibt.

Im Griechischen ersetzt über den Tanz vermittelte Rhythmik²² das Gefüge natürlicher Betonungen, in den anderen Sprachen gewährlei-

stärkten, nämlich als einen an sich vielfachen, seinem Wesen nach durch Verwandtschaft und Ähnlichkeit aber einheitlichen bezeichnete. Dieses dichtende Moment der Sprache ist die *Alliteration* oder der *Stabreim*, in dem wir die urälteste Eigenschaft aller dichterischen Sprache erkennen.“

²² Im Gegensatz zum musikalischen zeichnet sich der natürliche, ursprüngliche Sprach-„Rhythmus“ gerade dadurch aus, dass ihm keine arithmetische Relationsstruktur zugrunde liegt. Wohl sind Wörter im Grunde „präformierte kleine rhythmische Gebilde“, doch ergibt sich der Rhythmus in ihrem Verbund aus dem primären Anliegen, in der Anordnung der Wörter Sinnzusammenhang entstehen zu lassen (vgl. Georgiades 1985, S. 173).

stet dies der aus melodischen Atemabsätzen hergeleiteten Endreim. Beide haben in ihrer Rücksichtslosigkeit gegenüber der natürlichen Betonungen etwas künstlich Aufgesetztes an sich.

Es zeichnet sich bereits ab, worauf Wagner hinaus will: der ursprünglichen Nähe der Sprache zum Gefühl und den verwandtschaftlichen Beziehungen der Worte untereinander in der Wiederbelebung des Stabreims Rechnung zu tragen. Denn im Stabreim ist die ursprüngliche Verbindung der Wortsprache zur Tonsprache noch erlebbar in Kraft.

Es wird auch deutlich, inwiefern seine Leitmotivtechnik diesem Verfahren zu entsprechen vermag: Zwischen den Urmotiven und den abgeleiteten besteht ein ähnlichen Gesetzmäßigkeiten gehorchendes Verhältnis wie zwischen den „wesenhaft kenntlichen Sprachwurzeln“ und ihrer bedingten, vermittelten „Verteilung und Anordnung“. Auch sie leben und künden von einer Urverwandtschaft, musikalisieren selbst den nicht durch Sprache verkörperten gedanklichen Zusammenhang und machen die nicht wahrnehmbaren Zeitformen Vergangenheit und Zukunft in der Gegenwart sinnlich erfahrbar.

Die Musik hat sich also – zumindest so, wie sie Wagner einsetzt – noch weit mehr von jenem Urzustand bewahrt, vermutlich da sie sich, ungleich der Sprache, nie ganz vom Verstand vereinnahmen ließ (das Stabreimverfahren scheint demgegenüber geradezu rudimentär).

Die Kraft seiner Leitmotivtechnik ist so mächtig, dass Wagner aus ihr heraus die musikalische Form des Kunstwerks zu konstituieren vermag: Eine Form, die nicht schematisch, um ihrer selbst willen erfüllt wird, sondern sich aus der inneren Notwendigkeit des Dramas je individuell herausbildet. Form ist nicht etwas normhaft Vorgegebenes, sondern tritt als stets neu organisch werdendes in Erscheinung.²³

Mit dem Begriff des Organischen fasst Wagner dasjenige Formkonzept, welches ihm seinen Inhalten, die stets das „von aller Konvention losgelöste Reine menschliche“ (*Mitteilung*, S. 318) zum Kern haben, adäquat erscheint. Das dynamische Organische des neuen Formkonzepts unterscheidet sich vom statischen Architektonischen in weit mehr als nur der Wahl der Metapher. So gelingt ihm beispielsweise, sich selbst zum Verschwinden zu bringen, da sich das Formkonzept dem Verstand im Vollzug der Musik höchstens verschlüsselt kundgibt

²³ Ob dafür der Begriff „Form“ überhaupt noch greift, bzw. gegen welchen Formbegriff Wagner sich in seiner Kritik der absoluten Musik wandte, ist eine andere Frage, die zu beantworten eine grundlegende Auseinandersetzung mit der Funktion (und Notwendigkeit?) von Form in der Musik erforderlich machen würde.

und zu seiner Offenlegung detailliertes Partiturstudium erforderlich macht.²⁴

In gewisser Weise wird damit, analog zu dem, was der Sprache widerfuhr, ein weiteres, dem Gefühl entfremdetes, „verrationalisiertes“ Moment in einen sich primär ans Gefühl richtenden Zustand (rück-) versetzt.²⁵

Als ein wichtiges musikalisches Mittel zur Verwirklichung dieser angestrebten organischen Form, deren Zusammenhalt nicht mehr von überkommenen mechanischen, „quadratischen“ Schemata zu gewährleisten ist, dient die Leitmotivtechnik. In dem Maße, wie Wagner konventionelle Formschemata aufbricht, gewinnt sie an Bedeutung und entwickelt sich von einer akzidentiellen Zutat zum konstitutiven Moment.

Korrelierend mit der Dichtung formiert sich im musikalischen Drama die Musik, die Dichtung dadurch unendlich erweiternd, von ihr wiederum Bestimmtheit erlangend. Genau darin besteht der organische Charakter, oder mit Bückens treffenden Worten: das „strukturelle Verwobensein der Musik in den Werdeprozeß des Dramas“.²⁶ Die Funktion der Leitmotivtechnik ist also eine zweifache: Sie stiftet formale Einheit und Zusammenhang und erweitert (bekanntermaßen) den Ausdruck.

„Die zu genau unterscheidbaren, und ihren Inhalt vollkommen verwirklichenden, melodischen Momenten gewordenen Hauptmotive der dramatischen Handlung bilden sich in ihrer beziehungsvollen, stets wohlbedingten – dem Reime ähnlichen – Wiederkehr zu einer einheitlichen künstlerischen Form, die sich nicht nur über engere Teile des Dramas [so noch in *Holländer*, *Tannhäuser* und *Lohengrin*], sondern über das ganze Drama selbst als ein bindender Zusammenhang erstreckt, in welchem nicht nur diese melodischen Momente als gegenseitig sich verständlich und somit einheitlich erscheinen, sondern auch die in ihnen verkörperten Gefühls- oder Erscheinungsmotive, als stärkste der Handlung und die schwächeren derselben in sich schließend, als sich gegenseitig bedingende, dem Wesen der Gattung nach einheitliche – dem *Gefühle*

²⁴ Oder mit Adornos Worten (1953, S. 90): „Die Verdeckung der Produktion durch die Erscheinung ist das Formgesetz Richard Wagners“ und in ähnlichem Sinne Dahlhaus (1972, S. 300).

²⁵ Bücken (1932, S. 149) bezeichnet diesen Vorgang mit dem schönen Ausdruck der „Gefühlswerdung des Verstandes“; Dahlhaus (1971, S. 84) wendet es zur Kritik: „Wagner zielte also auf ästhetische Unmittelbarkeit, die aber nur als zweite Unmittelbarkeit erreichbar war: Simplizität erwächst aus Reflexion, Gefühlswirkung aus kompositionstechnischem Kalkül, Unwillkürliches aus Absicht, der Mythos, die Restauration des Ursprungs als ‚Kunstwerk der Zukunft‘ aus utopischer Tendenz.“

²⁶ Bücken (1932), S. 149.

sich kundgeben. – In diesem Zusammenhange ist die Verwirklichung der vollendeten einheitlichen Form erreicht und durch diese Form die Kundgebung eines einheitlichen Inhaltes, somit dieser Inhalt selbst in Wahrheit erst ermöglicht (...). *Der Inhalt hat also ein im Ausdrücke stets gegenwärtiger und dieser Ausdruck daher ein den Inhalt nach seinem Umfange stets vergegenwärtigender zu sein; denn das Ungegenwärtige erfäßt nur der Gedanke, nur das Gegenwärtige aber das Gefühl.*“ (*Oper und Drama III*, Kap. 6, S. 363).

IV

Mit anschaulichen, lebendigen Bildern illustriert Rousseau seinen Mythos: Er inszeniert den Sprachursprung wohlbedacht und dem Zeitgeschmack Folge leistend in einer pastoral-arkadisch anmutenden Szenerie südlicher Gefilde, wo beim gemeinsamen Wasserholen an einer Quelle sich erstmals Freude, sinnlich-geschlechtliches Begehren und Liebe bei Mann und Weib einstellen. Das Bedürfnis nach der Mitteilung dieser Gefühle erwächst dort also aus der Leidenschaft unter Menschen.

Zum in Zusammenhang mit Ursprungsmythen gerne bemühten topos „Wasser, Quelle“, gesellt sich der des wärmenden Feuers. Es ist ebenfalls lebensspendender Mittelpunkt kleiner Versammlungen, in deren Kontext wiederum Mitteilungsbedürfnis (das sich auch im Tanz zu entladen vermag) entsteht.²⁷

Wagners Wortwahl überrascht vor diesem Hintergrund nicht: An einer „urmythischen Quelle“²⁸ trifft er sowohl „ganz von selbst auf den sinnlich vollendeten Sprachausdruck“, den stabgereimten Vers (M 329), als auch seinen unverdorbenen „Siegfriedmenschen“ an, und es wird deutlich, inwiefern sich Stoff und Sprachform gemeinsam mit der Musik in sein Gesamtkonzept fügen.

Ähnlich mystifizierend schildert Wagner seine Vision des Rheingold-Vorspiels in La Spezzia.²⁹ Bedeutsamer als diese sich wunder-

²⁷ Gesellschaft spielt also eine wesentliche Rolle: Ohne sie kann keine Sprache entstehen, und die Sprache begünstigt ihrerseits gesellschaftliche Entwicklungen. Diese Vorstellungen werden im 18. Jahrhundert aus verschiedenen Quellen genährt: Man denke an die zahlreichen (zum Teil auch fiktiven) Reiseberichte, an grausame Versuche mit isoliert aufwachsenden Kindern etc. – um nur zwei Beispiele herauszugreifen (Rousseaus Lieblingsroman soll übrigens *Robinson Crusoe* gewesen sein).

²⁸ Er spricht charakteristischerweise von „Mythos“, nicht etwa von Menschheits- oder Erd-Geschichte.

²⁹ *Mein Leben* (1914), S. 67f:

„Am Nachmittage heimkehrend, streckte ich mich todmüde auf ein hartes Ruhebett aus, um die langersehnte Stunde des Schlafes zu erwarten. Sie erschien nicht; dafür

bar ins romantische Künstlerbild fügende Darstellung ist jedoch, dass ihm die Musik dieses Vorspiels zur tönenden Quelle des ganzen Dramas gerät.

Wagner schafft im instrumentalen Vorspiel eine gewissermaßen voraussetzungslose Musik, die sich nicht wie zeitgenössische Programmouvertüren den Vorwurf gefallen lassen muss, erst nach Ablauf der Oper überhaupt verständlich zu sein.³⁰ Gleichzeitig bergen diese

versank ich in eine Art von somnambulem Zustand, in dem ich plötzlich die Empfindung erhielt, als ob ich in ein stark fließendes Wasser versänke. Das Rauschen desselben stellte sich mir bald im musikalischen Klange des Es-Dur-Akkordes dar, der unaufhaltsam in figurierter Brechung dahin wogte; diese Brechungen zeigten sich als melodische Figurationen von zunehmender Bewegung, nie aber veränderte sich der reine Dreiklang von Es-Dur, der durch seine Andauer dem Elemente, darin ich versank, eine unendliche Bedeutung geben zu wollen schien. Mit der Empfindung, als ob die Wogen jetzt hoch über mir dahinbrausten, erwachte ich in jähem Schreck aus meinem Halbschlaf. Sogleich erkannte ich, daß mir das Orchester-Vorspiel zum ‚Rheingold‘ aufgegangen war, wie ich es in mir herumtrug, doch aber nicht genau hatte finden können.“

³⁰ Wagner bemängelt an solchen veritablen Symphonischen Dichtungen, „daß diese Tonstücke – sobald in ihnen überhaupt etwas zu verstehen war – anstatt vor dem Drama, nach demselben vorgetragen werden müßten, um verstanden zu werden“ – *Oper und Drama* III, S. 354, Fußnote 1. Dieser Aspekt gewinnt natürlich besondere Relevanz, wenn das Verfahren der Leitmotivtechnik Anwendung findet. Tatsächlich könnte das Wesentliche dieses Vorspiels im Rahmen „herkömmlicher Programmmusik“ nicht verwirklicht werden. Dem zeichentheoretischen Unterschied zwischen Musik und Sprache Rechnung tragend (während Musik auf den affektiven Gehalt der sinnlich wahrnehmbaren Töne beschränkt ist, ermöglichen die Begriffe der Sprache zusätzlich verstandesmäßige Bedeutungen) sieht nämlich Rousseau, und mit ihm ganz entschieden auch Wagner, die Bestimmung der musikalischen „imitation“ darin, dass sie sich nicht auf die Dinge, sondern auf deren affektive Wirkung und auch auf die affektive Seite der Sprache zu richten habe. Rousseau lehnt die Nachahmung akustischer Phänomene durch die Musik völlig ab; denn: „l’art du musicien consiste à substituer à l’image insensible de l’objet celle des mouvements que sa présence excite dans le coeur“ [Die Kunst des Musikers besteht darin, das nicht dem Gefühl zugängliche Bild des Gegenstandes durch das Bild der von der Gegenwart des Gegenstand hervorgerufenen Gefühlsbewegung zu ersetzen]. Die Programm-Sinfonie stellt demgegenüber lediglich eine Verlegenheitslösung dar. Die absolute Instrumentalmusik, ihren Rhythmus aus dem Tanz, die Melodie aus dem Volkslied gewinnend, kann aufgrund des Sprachvermögens des Orchesters das Unausprechliche – soll aber nicht das „Ausprechliche“ – kundtun. Das kann jedoch laut Wagner nicht durch Tonmalerei geschehen (*Oper und Drama* III, S. 346), die zwar als Hilfsmittel das sinnliche Vermögen der Instrumentalmusik ungemein steigert und bei Wagner selbst allenthalben zum Einsatz kommt – besonders prägend sicherlich im *Fliegenden Holländer* (womit er sich hier erneut deutlich von der radikaleren, ablehneren Haltung Rousseaus distanziert). Vermittelt der Zutat des Programms, als Kombination von Begrifflichem und Unausprechlichem, die beide Bestandteile aber nicht vereint, sondern in der Isolation belässt, wendet sich die Programm-Sinfonie allerdings an die Phantasie und die Gedanken-

128+8 Takte jedoch die Voraussetzungen für sein ganzes Musikdrama: Alle Motive des *Ring* weisen auf die elementaren – d.h. einfachen, simplen und zugleich grundlegenden – Bestandteile dieser vom Drama nicht ablösbaren, bei aller intendierten Unbestimmtheit unerhört suggestiven Einleitung zurück.

Das Vorspiel beginnt – gleichsam „Auf dem Grunde des Rheins“³¹ – in so tiefer Lage, dass der reguläre Ambitus des tiefsten Streichinstruments noch um einen Halbton unterschritten wird und die tiefste Saite der Kontrabässe entsprechend von E_1 nach Es_1 umzustimmen ist.

Dem liegenden Ton gesellen sich, an die mathematisch-physikalischen Grundlagen der Musik, an ihre zahlhaften Proportionen, in denen sich die göttliche *harmonia* spiegelt, gemahnend³², nacheinander Oktav und Quinte bei. Erst mit dem Einsatz des Horns, dessen Klang und Schriftbild wiederum Naturvorstellungen wachruft, wird zeitliche Gliederung erfahrbar. So fächert sich aus dem begrenzten Tonvorrat der Naturtonreihe in der sich verdichtenden Einsatzfolge der acht Hörner ein gewaltiger, nur in sich wellenhaft bewegter Es-Klang auf, dem nach und nach die übrigen Instrumente des Orchesters entsteigen, den Ambitus erweitern und diatonische Skalenbewegung, „proto-motivische“ Prägungen, klarer sich herauskristallisierende Rhythmik einbringen.

Noch befinden wir uns vor dem Akt, da der gemeinsame Urahn von Musik und Sprache, der Empfindungslaut, in die Welt tritt: in einem Zustand jenseits des bestimmten Ausdrucks, den Wagner puristisch, jede objektivierende, konventionalisierte, formelhafte Wendung vermeidend, kraft der Instrumentalmusik nicht nur *dar-*, sondern gewissermaßen *herzustellen* vermag!

Kulminationspunkt der großangelegten Steigerung ist der Eintritt des „Wortes“ und gleichzeitig des Gefühls, ja, des Reinmenschlichen, in diese reine Natur. Noch ganz naturhafte Lautsprache (vermengt mit unartikulierten Empfindungslauten: Kreischen, Lachen etc.) sich in der Sinnlichkeit der Stabreim-Verwandtschaft ergehend und doch bereits ganz entschieden *Sprache*, übernimmt sie sogleich die zeitliche Gliederung. Aus dem natürlichen Atembedürfnis und den einfachen

welt (in Wagners Unterscheidung von Gefühl und Empfindung und Verstand ist die Phantasie als Zwischeninstanz eingeschoben und vermittelt vom einen in das andere, hat also von der Unmittelbarkeit des Gefühls entscheidend eingeübt, ohne vollkommen im Bereich des Rationalen, Begrifflichen aufzugehen).

³¹ Regieanweisung Wagners in der Partitur.

³² Oktav und Quint weisen sich durch die einfachsten Schwingungsverhältnisse, 2:1 bzw. 3:2, aus.

Satzstrukturen dieser „Ursprache“ entstehen unwillkürlich Phrasen³³, in lyrischer Ebenmäßigkeit, den Inhalt des Ausgesprochenen in ihrer Bewegung, die mit der gleitenden körperlichen Bewegung der Schwimmenden korreliert, sinnlich erfahrbar machend, wiegt sie sich im Es-Dur Klang und setzt sich doch schon im ersten sprachgezeugten Ton von ihm ab, überschreitet das es² und hebt auf dem harmniefremden Ton f² an. Sofort gewinnt die Melodie eine erfahrbar neue Qualität: sie wird Versmelodie, und das Individuum tritt hervor, meldet sich zu Wort.

Nicht als Fremdkörper bricht die Sprache gewaltsam in den klanglichen Naturzustand ein, nein, gleich dem Beethoven'schen Wort im letzten Satz der 9. Symphonie bricht sie aus ihm heraus³⁴: Das Undifferenzierte, Unbestimmte bedarf ihrer erlösenden Gestalthaftigkeit, die Dunkelheit und unstrukturierte „Dämmerung“³⁵ verlangt nach Klarheit. Das Wort hat seit der Neunten nichts von seiner Erlösungskraft eingebüßt; im Gegenteil: Form, Unterscheidbarkeit, etc. kehrt zusätzlich zur Befriedigung des Gefühls, dem nun der Verstand seinen Gegenstand konkretisieren kann, ein – der Naturzustand ist nicht zerstört, sondern überwunden.

V

Vor diesem Hintergrund erklärt sich der von Wagner extrem pointiert formulierte erste Satz des 6. Kapitels aus dem zweiten Teil von *Oper und Drama*:

„Die *Tonsprache* ist Anfang und Ende der *Wortsprache*, wie das *Gefühl* Anfang und Ende des *Verstandes*, der *Mythos* Anfang und Ende der *Geschichte*, die *Lyrik* Anfang und Ende der *Dichtkunst* ist. Die Vermittlerin zwischen *Anfang* und *Mittelpunkt*, wie zwischen diesem und dem *Ausgangspunkte*, ist die *Phantasie*.“ (S. 230)

Zwischen den Partnern dieser Begriffspaare (*Tonsprache* – *Wortsprache*, *Gefühl* – *Verstand*, *Mythos* – *Geschichte*, *Lyrik* – *Dichtkunst*) bestehen enge verwandtschaftliche Beziehungen; das jeweils zweite

³³ Atem-, Lebenspuls-bedingte Gliederung tritt an die Stelle rein zahlhafter, sich der Wahrnehmbarkeit entziehender Strukturen (wie etwa die Taktzahlen-„Symbolik“: Manfred Hermann Schmid weist auf die Gliederung in 2-4-8-16-... Takte hin). – Auch die Periodik stellt sich also in den Dienst des zum Ausdruck zu Bringenden.

³⁴ Vgl. dazu Wagners Beethoven-Aufsätze, v. a. *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven*, in: Sämtl. Schriften und Dichtungen Bd. I, Volks-Ausgabe, 6o. J., Leipzig: Breitkopf & Härtel, 110f.

³⁵ Regieanweisung Wagners am Beginn der Partitur.

entfernte sich vom gemeinsamen natürlichen Urzustand vermittelt der abstrahierenden Phantasie so weit, dass das unmittelbar Verbindende verloren ging. So wich im Fall der Sprache die ursprüngliche Beziehung zum Gefühl schließlich ganz der denkend vermittelten Beziehung zum durch die Phantasie „verdichteten Gefühl“, das sich nur noch dem Verstand erschließt (also nicht mehr Gefühl, sondern abstrakter Gedanke ist).

Ausdrucksmitel dieser „atem- und tonlos“ in Normen und Konventionen erstarrten Sprache, – die damit zwar lern- (und optimal lehr-)bar ist, aus dem Gegenstand selbst durch das Gefühl nicht mehr begriffen werden kann – ist das „graue Gewühl der Prosa“, die Lyrik als „ursprüngliche(n) und schöpferische(n) Bund der Gebärden-, Ton- und Wortsprache“ (*Oper und Drama* II, Kap. 6, S. 236f) ablösend.

Der Klang, ursprünglichstes Sprachausdrucksphänomen, erscheint plötzlich als unwesentlicher Bestandteil, von dem auch abstrahiert werden kann, ohne dass Sinn verloren geht, was die Vielheit der Sprachen erklärt und zugleich gewährleistet, dass Sprache übersetzbar ist und Schrift, die ja in besonderem Maße Konventionsgebundenheit von Sprache „vor Augen“ führt, anstelle des klingenden Wortes treten kann. Entsprechend sieht Rousseau gerade in diesen Phänomenen Symptome des entfremdeten Charakters der Sprache: Der „homme sensible“ verfügt über lineare, akustische, und eben deshalb expressive Kommunikationsmittel und gibt diese Expressivität preis. Lag die Motivation für Sprachursprung in den menschlichen Beziehungen und stellte der akustische Gefühlsausdruck eine primäre Manifestation der Seele und ihrer „sensibilité“ dar, so kommt den sprachlich-musikalischen Zeichen, besser: den stimmlich-musikalischen Ausdrucksmitteln zumindest zeitliche Priorität vor der Schrift und visuellen Zeichensystemen zu, die den Ausdruck völlig preisgeben und durch Genauigkeit ersetzen.³⁶

Entsprechend vermag die konventionalisierte, dem Gefühl entfremdete Sprache die Empfindungen nurmehr umständlich zu beschreiben.

³⁶ Dem stellt Rousseau geradezu ketzerisch die Autonomie der lautlichen Ebene der Sprache, die vollständige Vernachlässigung der semantischen Seite, entgegen, wie er an Tassos *Gerusalemme Liberata* exemplifiziert. Die klangliche Entfaltung der Sprache erreicht schließlich im Gesang ihre höchste Stufe. In diesem Punkt meldet sich erneut der „zur Musik berufene“ Rousseau zu Wort (der übrigens ein – aus guten Gründen – wenig erfolgreiches Notationssystem erfunden hat). Dass jedoch für die Sprache in gleicher Weise gelten soll, was für das Verhältnis von wesentlich klingender, dem auditiven Sinn zugehöriger Kunst, die in ein visuelles Zeichensystem übersetzt wird, sicherlich zutrifft – Musik ist nicht das, was von ihr aufgeschrieben ist, sie ist Musik erst im Erklängen (nicht einmal darüber herrscht Konsens) – ist fraglich.

Da dichterische Absicht sich aber aus dem Verstand an das Gefühl mitteilen will, ist sie in dieser Sprache nicht mehr zu verwirklichen. Doch glücklicherweise wird es Wagner im musikalischen Drama gelingen, den „Gang dieser Entwicklung [...] bis zum Gewinn der höchsten menschlichen Fähigkeit“ zu lenken, indem er

1. Tonsprache und Wortsprache in der „Versmelodie“ vereint³⁷,
2. Gefühl und Verstand in der ihnen je eigenen, verständlichen Sprache, in Wort und Ton, anspricht,
3. der Dichtkunst ihre ursprüngliche Ausdruckskraft zurückgibt und sie in der Stabreim-Lyrik aufgehen lässt und
4. den Mythos zum idealen Stoff erkürt.³⁸

Konnten im Rahmen dieser Betrachtungen kaum mehr als Ausschnitte der Wagner'schen und Rousseau'schen Vorstellungen von Sprache und ihrem Verhältnis zur Musik, das vor dem Hintergrund der gemeinsamen Entstehung im Empfindungslaut zu sehen ist, dargelegt werden, die Konsequenzen und Perspektiven, die sich gerade für Wagner insbesondere im Rahmen seiner Konzeption des musikalischen Dramas daraus ergeben, allenfalls exemplarisch und andeutungsweise skizziert werden, so dürfte sich doch die Rousseau'sche Denkweise für das Verständnis der Wagner'schen als aufschlussreich erwiesen haben.

Nicht zuletzt stellte sich wieder einmal heraus, dass die Bedeutung der theoretischen Schriften Wagners und seiner musikästhetischen Reflexionen für sein kompositorisches Schaffen – und darüber hinaus – nicht zu gering zu veranschlagen ist.

Literatur

- Adorno, Theodor Wiesengrund: Versuch über Wagner. Frankfurt 1952.
- Bücken, Ernst: Geist und Form im musikalischen Kunstwerk. In: Handbuch der Musikwissenschaft. Hrsg. von Ernst Bücken. Bd. 1. Wildpark-Potsdam 1932.
- Cassirer, Ernst: Das Problem Jean Jacques Rousseau (1932). In: Ernst Cassirer, Jean Starobinski und Robert Darnton: Drei Vorschläge, Rousseau zu lesen. Frankfurt 1989. S. 7-78.

³⁷ „In der Versmelodie verbindet sich nicht nur die Wortsprache mit der Tonsprache, sondern auch das von diesen beiden Organen Ausgedrückte, nämlich das Ungegenwärtige mit dem Gegenwärtigen, der Gedanke mit der Empfindung. Das Gegenwärtige in ihr ist die unwillkürliche Empfindung, wie sie sich notwendig in den Ausdruck der musikalischen Melodie ergießt; das Ungegenwärtige ist der abstrakte Gedanke, wie er in der Wortphrase als reflektiertes, willkürliches Moment festgehalten wird.“ (*Oper und Drama* III, 338f)

³⁸ Dies begründet Wagner ausführlich etwa in der *Mitteilung*, S. 311ff.

- Dahlhaus, Carl : Wagners Konzeption des musikalischen Dramas. Regensburg 1971.
- Dahlhaus, Carl: Wagners dramatisch-musikalischer Formbegriff. In: *Analec-ta Musicologica* 11 (1972). S. 290-303.
- Derrida, Jacques: La linguistique de Rousseau. In: *Revue internationale de philosophie* 21 (1967). S. 443-462.
- Edler, Markus: Der spektakuläre Sprachursprung. Zur hermeneutischen Archäologie der Sprache bei Vico, Condillac und Rousseau. München 2001.
- Eggebrecht, Hans H.: Musik als Tonsprache. In: *Archiv für Musikwissenschaft* XVIII (1961). S. 73-100.
- Forkel, Johann N.: Allgemeine Geschichte der Musik. Bd. 1. Leipzig 1788.
- Frank, Manfred: Einführung in die frühromantische Ästhetik. Frankfurt 1984.
- Georgiades, Thrasybulos G.: Nennen und Erklingen. Die Zeit als Logos. Posthum hrsg. von Irmgard Bengen. Göttingen 1985.
- Gerlach, Reinhard: Musik und Sprache in Wagners Schrift Oper und Drama. Intention und musikalisches Denken. In: *Richard Wagner – Werk und Wirkung* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Bd. 26). Hrsg. von Carl Dahlhaus. Regensburg 1971. S. 9-39.
- Gülke, Peter: Rousseau und die Musik. Wilhelmshaven 1984. (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 98)
- Halm, August Otto: Über Richard Wagners Musikdrama. In: *Von Grenzen und Ländern der Musik. Gesammelte Aufsätze*. München 1916. S. 3-78.
- Herder, Johann Gottfried: Abhandlung über den Ursprung der Sprache (1772). Hrsg. von Hans Dietrich Irmischer. Stuttgart 2002.
- Kloss, Erich (Hg.): Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. Leipzig 1919.
- Kneif, Tibor: Die Idee des Organischen bei Richard Wagner. In: *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk.* Hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1970. S. 63-78. (=Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Bd. 23)
- Osthoff, Wolfgang: Das „Sprechende“ in Beethovens Instrumentalmusik. In: *Beiträge zu Beethovens Kammermusik. Bericht über das Beethoven-Symposium*. Bonn, München 1984. S. 11-34.
- Reckow, Fritz: Zu Wagners Begriff der unendlichen Melodie. In: *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*. Hrsg. von Carl Dahlhaus. Regensburg 1970 S. 81-103. (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Bd. 23)
- Reckow, Fritz: Richard Wagner und der esprit d'observation et d'analyse. Zur Charakteristik aufgeklärter Operntheorie. In: *Archiv für Musikwissenschaft* XXXIV (1977).
- Rousseau, Jean-Jacques : *Essai sur l'origine des langues* (1755/1781). Hrsg. von Charles Porset, Bordeaux, Paris 1976.
- Rousseau, Jean Jacques : *Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften, übersetzt von Dorothea und Peter Gülke*. Wilhelmshaven 1981. (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 99)
- de Saussure, Ferdinand: *Cours de linguistique générale*. Hrsg. von Charles Bally. Paris 1967.

- Schmid, Manfred Hermann: Musik als Abbild. Studien zum Werk von Weber, Schumann und Wagner Tutzing 1981. (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Bd. 33)
- Stephan, Rudolf: Gibt es ein Geheimnis der Form bei Richard Wagner? In: Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk. Hrsg. von Carl Dahlhaus. Regensburg 1970. S. 9-16. (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Bd. 23)
- Wagner, Richard: Oper und Drama (1852). Hrsg. von Klaus Kropfinger. Stuttgart 1984.
- Wagner, Richard: Mein Leben. München 1914.
- Wagner, Richard: Eine Mitteilung an meine Freunde. Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe Bd. IV. Leipzig 1851. S. 230-344.
- von Westernhagen, Curt: Richard Wagners Dresdener Bibliothek 1842-1849. Wiesbaden 1966.
- Wilhelm, Raymund: Die Sprache der Affekte. Jean-Jacques Rousseau und das Sprachdenken des Siècle des Lumières. Tübingen 2001.

Mein Dank gilt den Herrn Professoren Manfred Hermann Schmid (Musikwissenschaft) und Manfred Frank (Philosophie), die mein Interesse am Thema weckten und mit wertvollen Anregungen nährten.

Catrin Misselhorn (Tübingen)

Das Problem der Freiheit in Wagners *Walküre*

1. Dimensionen der Freiheitsproblematik

Das Problem der Freiheit durchzieht Wagners *Ring des Nibelungen* von Beginn an bis zum Ende. Wie wichtig es ist, macht eine ins Auge springende Allegorie im *Rheingold* sinnfällig: *Freia*, die Göttin der Liebe und Hüterin der goldenen Äpfel, deren Name nicht zufällig klanglich an den Begriff der Freiheit gemahnt, ist verpfändet. Dies ist der Anlass (wenn auch nicht die Ursache) für die sich im Folgenden ergebenden Verwicklungen. An dieser Allegorie lassen sich verschiedene Beobachtungen hinsichtlich des Freiheitsproblems machen. Zum einen ist die Engführung der Freiheits- und der Liebesthematik deutlich ausgeführt, denn in der Liebesgöttin *Freia* ist sowohl die Liebe als auch die Freiheit allegorisch dargestellt, so bezeichnet Fasolt sie in einer Umkehrung als „*Freia, die holde/Holda, die Freie.*“ Sodann gibt es eine Verknüpfung zwischen Liebe, Freiheit und Macht. Denn *Freia* ist auch die Hüterin der goldenen Äpfel, die zu den Voraussetzungen der göttlichen Macht gehören. Sie garantieren den Göttern ewige Jugend, die Bedingung ihrer Vitalität und Handlungsmöglichkeit ist.

In der Metaphorik des von *Freia* betreuten Gartens mit den goldenen Äpfeln zeigt sich auch die Bedeutung der Natur. Darin schwingt die Assoziation des Garten Edens mit, aber auch der verhängnisvolle Apfel der Erkenntnis als Symbol für die Reflexion, die sich von der Natur trennt. Nicht zuletzt lässt sich eine Verknüpfung vom Garten als „hortus“ goldener Äpfel zum Hort, dem Goldschatz herstellen. Auch das noch nicht von Alberich missbrauchte *Rheingold* ist ja Symbol der reinen und unversehrten Natur, die auf ihren Tauschwert reduziert wurde. Zentral ist die Beziehung zwischen Macht und Natur, die sich hier zeigt: Die Ausübung der göttlichen Macht bleibt auf die stets erneuernde Kraft der Natur verwiesen.

Bereits in dieser allegorischen Darstellung werden verschiedene Dimensionen des Freiheitsproblems deutlich. Wie sie miteinander zusammenhängen, soll im Ausgang von Wagners theoretischer Schrif-

ten gezeigt werden. Im Vordergrund der Analyse stehen die Züricher Kunstschriften *Die Kunst und die Revolution* (1849), *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849/50) sowie *Oper und Drama* (1851/52). Mit ihrer Hilfe gilt es zunächst, den Zusammenhang von Natur, individueller Freiheit, Gesellschaft und Kunst zu rekonstruieren. Dabei ist zu berücksichtigen, dass Wagner nicht immer streng logisch argumentiert, sondern vielfach eher in Assoziationen denkt. Trotzdem ist es erhellend, Wagners Überlegungen auch in den Kontext der philosophischen Tradition der Freiheitsdiskussion zu stellen. Denn erst durch den Kontrast mit alternativen Auffassungen von Freiheit gewinnt Wagners Freiheitsverständnis an Kontur sowie an Plausibilität. Besondere Beachtung verdient dabei der Einfluss von Feuerbachs Anthropologie auf Wagners Freiheitsverständnis. Zum Abschluss ist neben dem Freiheitsbegriff selbst auch dessen Negation zu betrachten.

Mit diesem Hintergrund wollen wir uns dann dem *Ring* zuwenden. Zunächst soll die Exposition des Freiheitsproblems im *Rheingold* dargestellt werden. Dieser Teil besitzt eher propädeutischen Charakter. Der Schwerpunkt der Untersuchung liegt auf der *Walküre*. Das ist gerechtfertigt, weil dort Veranschaulichung und Reflexion des Freiheitsproblems auf einmalige Weise verknüpft sind. Besonders spannend an der Art, wie Wagner sich dem Freiheitsproblem künstlerisch nähert, ist seine sowohl synchronische als auch diachronische Perspektive. Er verleiht unterschiedlichen Facetten der Freiheitsproblematik in verschiedenen Figuren Gestalt. Einige Figuren durchlaufen zudem eine Entwicklung: sie können Freiheit gewinnen, aber auch verlieren. Beiden Aspekten soll die Analyse ausgewählter Figurenkonstellationen Rechnung tragen. Dabei erschöpft sich die Umsetzung des Freiheitsproblems keineswegs in einer eindeutigen Applikation der in den theoretischen Schriften entwickelten Gedanken. Vielmehr werden neue Gesichtspunkte entwickelt, die durchaus in einem Spannungsverhältnis mit Wagners theoretischen Äußerungen stehen.

Diese Beobachtung wird durch eine allegorische Lesart der Konstellation Wotan, Siegmund und Sieglinde vertieft, die auf die Probleme im Zusammenhang mit der Freiheit bei der Produktion und Rezeption des *Rings* reflektiert. Als solche ist sie in diesem Werk einzigartig. Von besonderem Interesse ist diese Lesart, weil sie eine kritische Auseinandersetzung Wagners mit dem Anspruch seiner *Züricher Kunstschriften* sichtbar macht. Es ist daher von einer Kontinuität zwischen theoretischem und künstlerischem Schaffen auszugehen, die die strikte Trennung zwischen beidem auflöst. Auch Wagners theoretische Schriften sind auf eine ästhetische Wirkung hin angelegt, die für ihr Verständnis zu berücksichtigen ist. Umgekehrt lässt sich

der *Ring* als eine Fortführung und Bewertung der Reflexionen der theoretischen Schriften lesen.

2. Wagners Freiheitsverständnis in den theoretischen Schriften

2.1 Situierung im philosophischen Kontext

Im philosophischen Diskurs wird Freiheit häufig in einen Kontrast zur Naturnotwendigkeit gesetzt. Doch diese Gegenüberstellung führt im Fall Wagners in die Irre. Zentral ist für ihn vielmehr der Gegensatz von *innerer* und *äußerer Notwendigkeit*:

nur der mensch ist aber frei, der das ist, was er sein kann und deshalb sein muß. Wer daher der inneren nothwendigkeit seines wesens genügt, ist frei, weil er sich bei sich fühlt, weil alles was er thut seiner natur, seinen wirklichen bedürfnissen entspricht: wer aber nicht seiner inneren, sondern einer äußeren nothwendigkeit folgt, gehorcht einem zwange – der ist unfrei, slave, unglücklich.¹

An diesem Zitat wird deutlich, dass Wagners Freiheitsbegriff ein *naturalistischer* ist. Es geht ihm nicht um das klassische philosophische Problem der Freiheit im Gegensatz zum Determinismus oder um Freiheit im Sinne moralisch-vernünftiger Autonomie, wie beispielsweise Kant sie dachte. Eines allerdings lässt sich durchaus von Kants Bestimmung der Freiheit als Autonomie zu Wagner übernehmen: der Gedanke, dass wirkliche Freiheit eine Bestimmung aus sich selbst heraus ist. Anders als bei Kant beruht diese Bestimmung aus sich selbst heraus jedoch nicht auf der Vernunft, sondern auf der Natur.

Wagners Freiheitsbegriff steht somit in einer naturalistischen Tradition, zu der beispielsweise auch Hume zählt. Ich möchte nun die Konturen von Wagners Freiheitsbegriff zunächst im Vergleich zu Hume herausarbeiten. Hume versuchte mit großem Scharfsinn zu zeigen, dass Freiheit entgegen dem ersten Anschein durchaus mit Naturnotwendigkeit vereinbar ist. Seiner Meinung nach beweist die Analyse von Handlungszuschreibungen nämlich, dass unser Freiheitsbegriff naturalistisch ist. Wir gehen in unseren alltäglichen Handlungserklärungen davon aus, dass Handlungen kausal determiniert sind durch den Charakter und die Erfahrungen des Handelnden sowie die Umstände, in denen er sich befindet. Letztlich ist Freiheit für Hume

¹ Brief an Theodor Uhlig vom 16. September 1849. In: R. Wagner: Sämtliche Briefe, Bd. III, Briefe der Jahre 1849-51, hg. von G. Strobel und W. Wolf, Leipzig 1983, S. 125.

somit gleichbedeutend mit *Handlungsfreiheit*, also der Abwesenheit äußeren Zwangs, der uns an der Realisation unserer Willensbestimmungen hindert:

By liberty, then, we can only mean a *power of acting or not acting, according to the determinations of the will*; that is, if we choose to remain at rest, we may; if we choose to move, we also may.²

Gegen die Gleichsetzung von Freiheit mit Handlungsfreiheit spricht jedoch, dass wir in der Abwesenheit von äußerem Zwang nicht immer eine hinreichende Bedingung für Freiheit sehen. Dieser Tatsache wird Wagners Freiheitskonzeption bedeutend besser gerecht. Im Gegensatz zu Hume hält Wagner an einem Ideal der Freiheit fest, das nicht jede Art von Handlungsfreiheit umfasst. Diesen Unterschied versucht er auf eine mit dem Naturalismus vereinbare Art und Weise zu fassen. Nicht jede Handlung ist frei, die einer inneren Neigung oder Willensbestimmung folgt. Sondern freies Handeln ist der Ausdruck einer *inneren Notwendigkeit*, die den wahren Bedürfnissen einer Person entspringt. Im Gegensatz dazu steht die äußere Notwendigkeit, die eine Einschränkung der Freiheit darstellt. Für Wagner besteht Freiheit somit im Handeln aus der eigenen Natur heraus. Dass diese Natur nicht deskriptiv, sondern normativ bestimmt ist, zeigt bereits die aus dem Brief an Theodor Uhlig zitierte Passage. Das menschliche Wesen in Wagners Sinn ist ein Ideal, das zwar in jedem Menschen angelegt ist, aber nicht unbedingt auch zur Realisation kommt. Konkreter bestimmt er dieses Wesen als „Lebens- und Liebestrieb“:

Nichts Lebendiges kann aus der wahren unentstellten Natur des Menschen hervorgehen oder von ihr sich ableiten, was nicht auch der charakteristischen Wesenheit dieser Natur vollkommen entspreche: das charakteristischste Merkmal dieser Wesenheit ist aber das Liebesbedürfnis.³

In dieser Gedankenfigur wird der Einfluss von Feuerbachs Anthropologie deutlich, dessen *Philosophie der Zukunft* im Titel von Wagners *Kunstwerk der Zukunft* anklingt und dem diese Schrift auch ursprünglich gewidmet war. Die Untersuchung der Grundlagen von Feuerbachs philosophischem Ansatz kann deshalb ebenfalls dazu beitragen, Wagners Freiheitsverständnis deutlicher hervortreten zu lassen. Von besonderem Interesse sind Feuerbachs Überlegungen, weil sie zeigen,

² D. Hume: *Enquiries Concerning Human Understanding*, hg. von L.A. Selby-Bigge, Oxford ⁵1992, S. 95.

³ R. Wagner: *Das Kunstwerk der Zukunft*. In: R. Wagner: *Sämtliche Schriften und Dichtungen (=SSD)*, Volks-Ausgabe, Bd. III, 6. Aufl., Leipzig o.J., S. 69.

dass ein naturalistischer Freiheitsbegriff nicht nur mit unseren Intuitionen vereinbar ist, sondern Freiheit sogar viel besser erklären kann als ein nicht naturalistischer, da er sich nicht in metaphysische Komplikationen verstrickt. Das macht die Kontrastierung von Feuerbachs Naturalismus mit Kants nicht naturalistischem Freiheitsbegriff deutlich, der Feuerbach einerseits als Vorlage dient, von dem er sich aber andererseits absetzt. Wie diese Auseinandersetzung zeigt, ist Wagners an Feuerbach orientierter Naturalismus daher keineswegs als naive Auffassung abzutun.

2.2 Der Einfluss von Feuerbachs Anthropologie auf Wagners Freiheitsbegriff

Feuerbach hatte – im Gegensatz zum deutschen Idealismus, der die Vernunft zum obersten Prinzip der Philosophie machte – die Empfindungsfähigkeit (die er mit der Liebe gleichsetzt) an die erste Stelle gerückt. Dabei bedient er sich einer auf Kant zurückgehenden Überlegung, nach der durch den Verstand allein nicht auf die Existenz einer Sache geschlossen werden darf.⁴ Existenzfragen können nur mit Hilfe der Sinnlichkeit entschieden werden. Feuerbach nun wendet eine vergleichbare Überlegung auf die Liebe bezogen an:

So ist die Liebe der wahre *ontologische* Beweis vom Dasein eines Gegenstandes außer unserem Kopfe – und es gibt keinen andern Beweis vom Sein als die Liebe, die Empfindung überhaupt. Das, dessen *Sein* dir *Freude*, dessen *Nichtsein* dir *Schmerz* bereitet, das nur *ist*.⁵

Nicht nur mit dieser Liebeskonzeption geht Feuerbach über Kants Ansatz hinaus. Kant räumte der Verstandeswelt trotz der Zugeständnisse an die Sinnlichkeit noch einen legitimen Platz ein. Das erlaubte ihm, bestimmte begriffliche Distinktionen mit Hilfe der Unterscheidung zwischen der Welt der sinnlichen Erscheinungen und der noumenalen Welt reiner Verstandesdinge zu machen.⁶ Diese sind zwar nicht erkennbar, gleichwohl sind sie notwendige Hypothesen, die bei-

⁴ Dieser Gedanke spielt eine wichtige Rolle in Kants Widerlegung des ontologischen Gottesbeweises (vgl. I. Kant: Kritik der reinen Vernunft, Akademieausgabe Bd. 3. Berlin 1968, A602/B630).

⁵ L. Feuerbach: Grundsätze der Philosophie der Zukunft, in: ders.: Werke in sechs Bänden, Bd. 3: Kritiken und Abhandlungen II, 1839-43, S. 301.

⁶ Ob Kant tatsächlich eine Zweiweltenlehre vertrat, spielt im gegenwärtigen Kontext keine Rolle. Zur Kritik an der Zweiwelteninterpretation, vgl. beispielsweise H.E. Allison: 'Transcendental Idealism: A Retrospective'. In: Idealism and Freedom. Essays on Kant's Theoretical and Practical Philosophy, Cambridge 1996.

spielsweise den für die Moralphilosophie grundlegenden Freiheitsbegriff erklären sollen. Wir sind also durch die praktische Vernunft zur Annahme von Entitäten genötigt, deren Erkenntnis mit Hilfe der theoretischen Vernunft unmöglich ist, deren Existenz sogar in einem gewissen Widerspruch zu deren Prinzipien steht.

Damit befinden wir uns in einer misslichen Lage. Wäre es angesichts dessen nicht besser, die Verstandesdinge zu streichen und die genannten Unterscheidungen innerhalb der für uns erkennbaren sinnlichen Welt zu fassen, anstatt auf den Unterschied von Erscheinungs- und Verstandeswelt zurückzugreifen? Diese Konsequenz zieht Feuerbach:

Die Unterschiede zwischen Wesen und Schein, Grund und Folge, Substanz und Akzidenz, notwendig und zufällig, spekulativ und empirisch begründen nicht zwei Reiche oder Welten – eine übersinnliche, welcher das Wesen, und eine sinnliche Welt, welcher der Schein angehört, sondern diese Unterschiede fallen innerhalb des Gebiets der Sinnlichkeit selbst. (Grundsätze der Philosophie der Zukunft, S. 307)

Auch Wagners Freiheitsauffassung wird aus dieser Perspektive erhellt. Während Kant die Freiheit im Reich der Noumena ansiedeln und in einen Gegensatz zur deterministischen Naturnotwendigkeit der Erscheinungswelt setzen konnte, steht diese Möglichkeit im Rahmen eines strikt naturalistischen⁷ Ansatzes wie demjenigen Feuerbachs, an dem Wagner sich orientiert, nicht offen. Der Gegensatz von Freiheit und Unfreiheit muss daher innerhalb der sinnlichen Welt gemacht werden. Genau dieser Anforderung entspricht Wagners Unterscheidung von Freiheit als dem Handeln aus der inneren Notwendigkeit der Liebe im Gegensatz zum durch äußere Notwendigkeit bedingten unfreien Handeln.

Das Freiheitsmoment der Liebe liegt dabei in der Übereinstimmung mit der eigenen Natur. Es liegt außerdem in der Aussicht auf eine gewaltlose Beziehung der gegenseitigen Anerkennung in der Liebe und der dadurch vermittelten Selbsterkenntnis sowie nicht zuletzt im entgrenzenden Charakter der Liebe, der, wie Wagner es nennt, „Erlösung“ verspricht. Dieses Entgrenzungsmoment bildet die Gelenkstelle zwischen Wagners Anthropologie und seiner Ästhetik.

(...) nur was sich liebt, kann sich aber verständigen, und lieben heißt: den anderen anerkennen, zugleich also sich selbst erkennen; Erkenntnis

⁷ Zur Definition des strikten Naturalismus, vgl. C. Misselhorn: Wirkliche Möglichkeiten – Mögliche Wirklichkeiten. Die kontrafaktische Variation modaler Intuitionen als modales Rechtfertigungsverfahren (Diss. Tübingen 2003, im Druck), S. 8f. Der strikte ontologische Naturalismus (zu dessen Vertretern Wagner m.E. gehört) vertritt die These, dass es ausschließlich natürliche Entitäten gibt.

durch die Liebe ist Freiheit, die Freiheit der menschlichen Fähigkeit – Allfähigkeit. Nur die Kunst, die dieser Allfähigkeit des Menschen entspricht, ist somit frei, nicht die Kunstart, die nur von einer einzelnen menschlichen Fähigkeit herrührt. Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst sind vereinzelt, jede beschränkt; in der Berührung ihrer Schranken fühlt jede sich unfrei, sobald sie an ihrem Grenzpunkte nicht der anderen entsprechenden Kunstart in unbedingt anerkennender Liebe die Hand reicht. (Das Kunstwerk der Zukunft, S. 69)

In der Folge dieser Konzeption geht die Befreiung des Menschen vom Zwang der äußeren Notwendigkeit, die ihn daran hindert, der inneren Notwendigkeit der Liebe zu folgen, einher mit der Befreiung der Künste aus ihrer Vereinzeltung zum allumfassenden Gesamtkunstwerk. Zugleich mit der individuellen Befreiung des Menschen zu einer Synthese von „Leibes- Herz- und Verstandesmensch“ erfolgt also die Synthese der Einzelkünste sowie die Befreiung der Menschen aus einer repressiven Gesellschaftsform.

2.3 Die Negation der Freiheit und die emanzipatorische Funktion der Kunst

Um Wagners Freiheitskonzeption vollständig zu erfassen, muss auch ihre Negation, die Unfreiheit, betrachtet werden. Die Wurzel der Unfreiheit ist für Wagner der Einfluss der äußeren Notwendigkeit. Das gilt sowohl für die Selbstentfremdung des Einzelmenschen als auch für die Degeneration des Staates und den Niedergang der Kunst. Was nun unterscheidet die äußere von der inneren Notwendigkeit? Im Gegensatz zur inneren ist die äußere Notwendigkeit kein Produkt der Natur, sondern künstlich geschaffenes Bedürfnis. Damit wird deutlich, dass die äußere Notwendigkeit nicht immer in einem unmittelbaren äußeren Zwang bestehen muss. Vielmehr handelt es sich um fehlgeleitete Willensbestimmungen, die nicht der Natur des Menschen entspringen. Diese künstlichen Bedürfnisse beschneiden die Freiheit nun nicht nur, weil sie eben künstlich und nicht natürlich sind, sondern auch, weil sie aufgrund ihrer Künstlichkeit unstillbar sind. Ihre Erfüllung verschafft keine Befriedigung, was nach Wagner den Luxus auszeichnet:

Der Luxus ist ebenso herzlos, unmenschlich, unersättlich und egoistisch, als das Bedürfnis, welches ihn hervorruft, das er aber, bei aller Steigerung und Überbietung seines Wesens nie zu stillen vermag, weil das Bedürfnis eben selbst kein natürliches, deshalb zu befriedigendes ist, und zwar aus dem Grunde, weil es als ein unwahres, auch keinen wahren we-

senhaften Gegensatz hat, in dem es aufgehen, sich also vernichten, befriedigen könnte. (Das Kunstwerk der Zukunft, S. 49)

Doch wie kommt ein solches künstliches Bedürfnis überhaupt zustande? – Insbesondere zwei Faktoren spielen bei der Erzeugung künstlicher Bedürfnisse eine Rolle: *Abstraktion* und *Gewohnheit*.

Das begriffliche Denken abstrahiert aufgrund der Allgemeinheit von Begriffen notwendigerweise von der konkreten sinnlichen Realität. Problematisch wird der abstrahierende Zug des Denkens, wenn der Bezug zur Sinnlichkeit gänzlich negiert wird, so dass im Denken alles möglich zu sein scheint. Durch die Lösung des Denkens von seiner konkreten sinnlichen Basis entsteht dann ein Vakuum, welches durch Ideologien gefüllt werden kann, die für das Entstehen künstlicher Bedürfnisse verantwortlich sind. Für besonders gefährlich erachtet Wagner dabei die Tendenz, das allgemeine, Abstrakt-Geistige als vorrangig gegenüber dem einzelnen, Sinnlich-Konkreten zu erachten:

Ist der Geist an sich die Notwendigkeit, so ist das Leben das Willkürliche, ein phantastisches Maskenspiel, ein müßiger Zeitvertreib, eine frivole Laune, ein ‚car tel est notre plaisir‘ des Geistes, so ist alle rein menschliche Tugend, vor allem die Liebe, etwas nach Gutbefinden Deutbares und gelegentlich zu Verneinendes; so ist alles rein menschliches Bedürfnis Luxus, der Luxus aber das eigentliche Bedürfnis. (Das Kunstwerk der Zukunft, S. 56)

Auf diese Weise wird der Mensch seinen natürlichen Bedürfnissen entfremdet. Ist nun durch die Ideologie erst einmal der Boden geschaffen, so wird die Macht der Gewohnheit als zweiter Faktor wirksam. An die Stelle der natürlichen Bedürfnisse treten Bedürfnisse, die willkürlich gesetzten Modetrends entspringen, welche sich durch Gewohnheit durchsetzen, bis eine neue Mode erfunden wird. Die Gewohnheit funktioniert dabei nach dem Muster der Konditionierung. Da dieser Prozess unabhängig von den Inhalten der Bedürfnisse ganz automatisch abläuft, bezeichnet Wagner ihn als mechanisch und maschinell. Durch diesen Mechanismus sind insbesondere die Sphären von Politik und Ökonomie gekennzeichnet. Dabei kommt dem Staat eine besondere Funktion zu, denn er verfügt zum einen über die Zwangsmittel zur Durchsetzung der Gewohnheit und verleiht ihr zum anderen den Schein der Legitimität.

Die Gewohnheit macht ihren Einfluss aber auch im Bereich der Kunst geltend, was sich insbesondere am Verfall der Oper zeigen soll. Die Ursache hierfür sieht Wagner in der Loslösung des musikalischen Ausdrucks von der dichterischen Absicht, wodurch die Musik zum Spielball der Mode wird, den Gesetzen des freien Marktes unterworfen.

Die musikalische Sprache, sobald sie sich vom ausdruckswerten Gegenstand loslöst und ohne Inhalt nach opernarienhafter Willkür ganz allein sprechen d.h. eben nur singend und pfeifend plaudern will, ist für ihr Wesen aber so ganz und gar der bloßen *Mode* unterworfen, daß sie entweder nur dieser Mode sich unterordnen, oder im glücklichsten Falle sie nur beherrschen, d.h. die *neueste* Mode ihr zuführen kann.⁸

Erst wenn die Bedingungen der Entfremdung des Menschen von seiner Natur durch die äußere Notwendigkeit aufgehoben sind, kann auch die Kunst ihre wahre Bestimmung entfalten. Diese erläutert Wagner durch den Vergleich mit der griechischen Tragödie, deren Aufgabe es war, Ausdruck eben jener inneren Notwendigkeit des menschlichen Wesens zu sein. Doch wie kann das in der Kunst gelingen?

Zum einen kommt es auf die Wahl des *Stoffes* an. Der Stoff, dessen Gegenstand das Wesen des Menschen ist, ist der Mythos, und nur er funktioniert für Wagner nach den Gesetzen der inneren Notwendigkeit. Der historische Stoff hingegen folgt der äußeren Notwendigkeit, wie das historische Geschehen. *Zum anderen* ist die Möglichkeit, in der Kunst die innere Notwendigkeit des menschlichen Wesens auszudrücken, bedingt durch das Zusammenspiel der Kunstgattungen, wie Wagner sie für das Kunstwerk der Zukunft anstrebt. Von besonderer Bedeutung ist dabei die Musik, denn insbesondere durch die musikalische Gestaltung kann die innere Notwendigkeit dem Gefühl vermittelt werden.

Die Befreiung von Einzelmensch, Gesellschaft und Kunst verlaufen jedoch nicht nur parallel. Vielmehr wird die Emanzipation von der äußeren Notwendigkeit, wie sie sich insbesondere im Staat manifestiert, selbst Gegenstand der Kunst. Der Zusammenbruch des Staates ist für Wagner bereits Thema der griechischen Mythologie, insbesondere in Gestalt der Antigone, auch wenn diese Dimension des Mythos in der Deutung der griechischen Tragiker nicht deutlich wird. Wagners Interpretation dieses Stoffes soll nun zeigen, wie der ursprünglich am Ideal der Sittlichkeit orientierte Staat in sein Gegenteil muiert und schließlich zugrunde geht.

Die Brüder Polyneikes und Eteokles (Söhne des Ödipus) treffen die Vereinbarung, sich mit der Regierung Thebens nach dem Tod des Ödipus abzuwechseln. Eteokles ist als erster an der Reihe. Er weigert sich jedoch, die Regierungsgewalt vereinbarungsgemäß abzugeben. Aus diesem Grund greift Polyneikes die Stadt an und es kommt zum Kampf zwischen den Brüdern, in dem beide sterben. Kreon, der die

⁸ R. Wagner: Oper und Drama, hg. von K. Kropfinger. Stuttgart 1994 (fortan zitiert als O&D), S. 71.

Macht übernimmt, ordnet an, nur Eteokles zu beerdigen, Polyneikes' Leiche aber ihrem Schicksal zu überlassen. Dabei ist er sich der Zustimmung der Bürger Thebens zu dieser Maßnahme gewiss. Denn diese ziehen das Polyneikes geschehene Unrecht, das Ruhe und Ordnung bewahrt, der gerechten Vereinbarung zwischen den beiden Brüdern vor:

Was war nun diese Gesellschaft, deren natürliches Sittlichkeitsgefühl ihre Grundlage gewesen war, geworden? Der schnurgerade Gegensatz ihrer eigenen Grundlage: die Vertreterin der Unsittlichkeit und Heuchelei. Das Gift, das sie verdarb, war aber – *die Gewohnheit*. Der Hang zur Gewohnheit, zur Ruhe, verleitete sie, den Quell zu verstopfen, aus dem sie sich ewig frisch und gesund hätte erhalten können; und dieser Quell war das freie, aus seinem Wesen sich selbst bestimmende Individuum. (O&D S. 196)

Wiederum aufgrund von Gewohnheit, die sich hier im Wunsch nach Ruhe und Ordnung (insbesondere dem Erhalt des Eigentums) manifestiert, pervertiert der Staat aus einem „wohltätigen Schutzvertrag aller zu einem übeltätigen Schutzmittel der Bevorrechteten“ (*Das Kunstwerk der Zukunft*, S. 53). Denn durch die Gewohnheit kommt es zur Verfestigung ungerechter Strukturen, die dem natürlichen Sittlichkeitsgefühl der Individuen widersprechen, auf dem der Staat ursprünglich gegründet war. Deshalb bezeichnet Wagner den Staat als „Unser Fatum (...), in welchem die freie Individualität ihr verneinendes Schicksal erkennt. Das Wesen des politischen Staates ist aber *Willkür*, während das der freien Individualität *Notwendigkeit* ist.“ (O&D S. 201 f.)

Hiermit kommt als weiterer Kontrastbegriff der Begriff der *Willkür* ins Spiel und beleuchtet das Freiheitsproblem von einer anderen Seite. In dem Maß, in dem der Staat durch den Einfluss der Gewohnheit seine Legitimität verliert, wird er zur Willkürherrschaft. Denn die Grundlage der Macht ist nun nicht mehr das natürliche Sittlichkeitsgefühl. Dadurch werden die Regeln des Staates *erstens* willkürlich im Sinne von beliebig, ihre Ausgestaltung hängt ja allein von der Gewohnheit ab und nicht von ihrer Gerechtigkeit. Das Problem liegt dabei in der Neutralität der Gewohnheit gegenüber den Inhalten, der durch sie festgelegten Regelungen. Man kann sich an Gutes und Schlechtes gewöhnen, an Prügel genauso wie an Leckereien. Diese Neutralität gepaart mit der durch die Gewohnheit suggerierten Unveränderlichkeit ungerechter Strukturen sind für die verderbliche Funktion der Gewohnheit im Staatswesen verantwortlich.

Zweitens wird aus der ursprünglich legitimen Herrschaft auf diese Art und Weise Willkürherrschaft, weil ihr Ziel allein darin besteht, die

Interessen einiger durchzusetzen, ohne sich am Allgemeinwohl zu orientieren. Diese Willkürlichkeit könnte man mit Max Weber sogar als Kennzeichen der Macht überhaupt betrachten: „Macht ist die Chance, innerhalb einer sozialen Beziehung den eigenen Willen auch gegen Widerstreben durchzusetzen, *gleichviel* [meine Hervorhebung, C.M.] worauf diese Chance beruht.“⁹ Es gehört also zum Definiens von Macht, dass sie sich nicht um die Gerechtigkeit der verfolgten Ziele schert.

Auch wenn Wagner Webers Machtdefinition nicht kannte, lässt sich seine Konzeption des Handelns aus der inneren Notwendigkeit der Liebe geradezu als Gegenprinzip dazu auffassen. Denn in der Liebe geht es gerade nicht darum, seinen Willen gegen Widerstreben durchzusetzen, sondern in Übereinstimmung mit der geliebten Person zu handeln: „(...) denn sie [die Liebe] ist freie Hingebung an den, der uns nicht zu zwingen vermag.“¹⁰ Allerdings führt das unter den Bedingungen des pervertierten Staates unausweichlich zum Konflikt zwischen Staat und Individuum. So lehnen sich diejenigen, deren Gefühl noch intakt ist, wie Antigone, gegen die staatliche Willkürherrschaft auf. Aus „reiner Menschenliebe“ zum unglücklichen und ungerecht behandelten Polyneikes verstößt sie gegen Kreons Bestattungsverbot. Auch sie droht daraufhin, ein weiteres Opfer des Staates zu werden. Schließlich jedoch sorgt Haimon, der Sohn Kreons, für den Untergang des Staates. Durch seine Selbsttötung fügt er auch seinem Vater – dem personifizierten Staat – den vernichtenden Schlag zu. Hier zeigt sich auch, dass die Willkürfreiheit, die die Macht verspricht, keineswegs zu wirklicher Freiheit führt. Denn Kreons Handeln ist bedingt durch die äußere Notwendigkeit der Staatsräson. Will er seine Macht behalten, so kann er sich eben nicht über das erlassene Verbot und die verhängte Strafe hinwegsetzen. Stattdessen muss er gegen seinen eigenen stärksten Impuls handeln – die Vaterliebe. Er erweist sich also letztlich als im höchsten Grade unfrei.

Indem Wagner nun den Zusammenbruch des Staates als ureigensten Kern der Mythologie aufweist, den die Kunst aufzugreifen habe, demontiert er sie zugleich. Denn die Funktion des Mythos war es ja ursprünglich, den Staat zu legitimieren. Folgerichtig geschieht im *Ring des Nibelungen* keine Rehabilitierung des Mythos, vielmehr wird ein Anti-Mythos dargestellt, der die Destruktion der Mythologie selbst zum Gegenstand hat.¹¹ Das bringt uns zu der für Wagner zen-

⁹ M. Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft*. Tübingen 51972, S. 28.

¹⁰ R. Wagner: *Die Kunst und die Revolution*. In: *SSD*, Bd. III, S. 8-41, 34.

¹¹ Zu einer erhellenden Rekonstruktion dieser Dialektik mit Hilfe von Schellings Philosophie der Mythologie, vgl. M. Frank: „Der *Ring*-Mythos als ‚Totschlägerreihe‘“. In: *Narben des Gesamtkunstwerks*, hg. von R. Klein, München 2001, S. 90ff.

tralen Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Revolution. *Einerseits* sollen durch die Revolution erst die Bedingungen für die Realisierung des Kunstwerks der Zukunft geschaffen werden. *Andererseits* aber legt die Kunst den Funken zur Revolution, indem sie die Missstände anprangert und die Ahnung einer besseren Welt vermittelt. Die Kunst seiner Zeit bezeichnet Wagner deshalb in *Die Kunst und die Revolution* als „revolutionär“, d.h. sie trägt den Keim des Umsturzes in sich, bedarf aber zu ihrer vollkommenen Entfaltung und öffentlichen Anerkennung einer Revolution von Staat und Gesellschaft.

3. Die Exposition des Freiheitsproblems im Rheingold

Oberflächlich betrachtet nimmt sich der Beginn des Rheingolds wie eine Exemplifizierung von Wagners theoretischen Überlegungen aus. Alberich verzichtet auf die Liebe, um Macht zu gewinnen. Dabei tauscht er nicht nur seine eigentliche Freiheit gegen die Willkürfreiheit der Herrschaft ein, sondern legt auch die Wurzel sozialer Unfreiheit sowie der Ausbeutung von Mensch und Natur. Doch bei näherer Betrachtung ist die Sachlage komplizierter. Denn er verzichtet nicht auf etwas, was er jemals gehabt hätte. Die ganze Szene mit den Rheintöchtern führt ja vor Augen, dass Alberich sich aufgrund seines wenig ansprechenden Äußeren in der Liebe sowieso keine Chancen ausrechnen konnte. Das Verhalten der Rheintöchter, die zunächst mit ihm kokettieren, um ihn dann aber doch nicht in den Genuss ihrer Reize kommen zu lassen, deutet schon an: die Welt ist bereits aus den Fugen geraten und die Lieblosigkeit hat sich in ihr ausgebreitet.

Der idyllische Naturzustand, den das Rheingoldvorspiel nahe zu legen scheint, täuscht also. Der eigentliche Frevel ist zu diesem Zeitpunkt längst geschehen, wie wir später erfahren. Denn Wotan hat schon das Herrschaftssystem der Verträge installiert, das selbst ein Antipode der Freiheit ist. Dabei gleicht seine Geschichte auf frappierende Weise derjenigen Alberichs. Wie es zu seiner Machtergreifung kam, berichtet er Brünnhilde im zweiten Aufzug der Walküre, der für das Verständnis des Freiheitsproblems zentral ist: „Als junger Liebe/Lust mir verblich,/verlangte nach Macht mein Muth:/von jähher Wünsche Wüthen gejagt,/gewann ich mir die Welt.“ Auch Wotan greift nach der Macht in einem Augenblick, als er in ein Alter kommt, das seine Aussichten in der Liebe schmälert. Selbst seine Frau Fricka konnte er nur durch ein Tauschgeschäft gewinnen – er musste eines seiner Augen opfern. Zugleich ist dieser Verlust des Auges konstitutiv für die Grundlegung seiner Vertragsherrschaft selbst, wie wir an

anderer Stelle erfahren. Erklärt werden kann diese Parallelität dadurch, dass die Ehe erst mit der Begründung der Verträge ihre Gültigkeit errang.

Der mit einer gewaltsamen körperlichen Versehrung einhergehende Akt ist aber nicht als ein Handeln aus freier innerer Notwendigkeit zu bezeichnen, denn er richtet sich gegen die eigene Natur. Das ist keine Kleinigkeit, wie die wichtige Rolle zeigt, die Wagner dem Auge zuspricht:

Das Auge erfaßt die leibliche Gestalt des Menschen, vergleicht sie der Umgebung und unterscheidet sie von ihr. Der leibliche Mensch und die unwillkürliche Äußerungen seiner, durch äußere Berührung empfangenen, Eindrücke in sinnlichem Schmerz oder sinnlicher Wohlempfindung stellen sich dem Auge unmittelbar dar; mittelbar teilt er ihm aber auch die Empfindungen des, dem Auge unmittelbar nicht erkennbaren, inneren Menschen, mit durch Miene und Gebärde; namentlich aber wiederum durch den Ausdruck des Auges selbst, welches dem anschauenden Auge unmittelbar begegnet, vermag er diesem nicht nur die Gefühle des Herzens, sondern selbst die charakteristische Fähigkeit des Verstandes mitzuteilen, und je bestimmter schon der äußere Mensch den inneren auszudrücken vermag, desto höher gibt er sich als ein künstlerischer Mensch. (Das Kunstwerk der Zukunft, S. 63 f.)

Das Auge ist nicht nur die Schnittstelle zwischen Mensch und Natur, sondern auch ein wichtiges Organ zwischenmenschlicher Kommunikation. Wotan jedoch kann seinem Gegenüber nicht mehr wirklich in die Augen schauen, der Verlust des Auges bedeutet also eine schwere Kommunikationsstörung, die auch und gerade die Liebe betrifft.¹²

Nun könnte man darauf hinweisen, dass dieser Verlust nicht so schwer wiegt. Schließlich verfügt er über ein intaktes Gehör, das für die menschliche Verständigung noch wichtiger ist als der Gesichtssinn. Denn durch den Ton teilt sich für Wagner die Gefühlswelt des „inneren Menschen“ unmittelbar mit. Gleichwohl spielt die Sehmetaphorik auch bei der Beschreibung des Gehörs eine Rolle, bei dem seinerseits noch einmal zwischen Auge und Ohr unterschieden wird:

Wie sich uns zu vollster, befriedigendster Gewißheit nur derjenige Mensch darstellt, der unserem Auge und Ohr zugleich sich kundgibt, so überzeugt er auch das Mitteilungsorgan des inneren Menschen unser Gehör nur dann zu vollständigster Gewißheit, wenn es sich „dem Auge und dem Ohre“ dieses Gehöres gleichbefriedigend mitteilt. (O&D S. 286).

¹² Wie wichtig die Augenmetaphorik für die Liebe in Wagners Werk ist, lässt sich an unzähligen Stellen belegen.

Das Sehen gehört also nicht nur zu einer ganzheitlichen Mitteilung des Menschen, sondern stellt auch als „Auge des Gehörs“ einen wesentlichen Bestandteil des Hörens dar.¹³

Mit dem Verzicht auf das Auge hat Wotan somit nicht nur seine Natur im Sinne des Körperlichen generell versehrt. Er hat vielmehr seinem Wesen Schaden zugefügt, indem er auf ein Organ verzichtete, das für die Kommunikation und Liebe von essentieller Bedeutung ist. Bereits mit diesem Schritt hat Wotan seine Freiheit als Befolgung der inneren Notwendigkeit der Liebe stark beschnitten. Wie tiefgreifend dieser Einschnitt ist, wird jedoch erst im Verlauf der zweiten Szene des *Rheingolds* deutlich, wenn sich die von Wotan selbst durch seinen Vertragsabschluss gelegte Schlinge um ihn zuzieht.

Zum Ausbau seiner Macht hatte er sich von den Riesen Fasolt und Fafner eine Burg bauen lassen, denen er für diesen Dienst vertraglich die Göttin Freia als Lohn zugesagt hatte. Doch Freia ist, wie wir bereits gesehen hatten, als Hüterin der verjüngenden goldenen Äpfel für Wotans Herrschaft unerlässlich. Er kann sie also den Riesen keinesfalls überlassen. Ein Vertragsbruch kommt freilich ebensowenig in Frage, um Freias Verlust zu vermeiden, denn Wotans Macht beruht allein auf den von ihm gestifteten Verträgen. Das Vertragssystem schränkt jedoch auch seine eigene Freiheit ein, wenngleich er dies bisher nicht zu spüren bekam. So mag er zwar von der unbeschränkten Macht eines Hobbes'schen Leviathan träumen, dem die Bürger ihre Freiheit vertraglich abtreten, der selbst jedoch an keinerlei vertragliche Einschränkungen gebunden ist, ein „sterblicher Gott“, wie Hobbes ihn nennt (doch zugleich auch Maschine).

Diese Macht erstreckt sich jedoch nur auf die Mittel, die zum Erhalt von Frieden und Sicherheit notwendig sind. Doch mit dem Vertrag, den Wotan mit den Riesen geschlossen hat, ist er selbst von der Rolle des Herrschers in die des Bürgers geschlüpft. Als solcher ist er verpflichtet, diesen Vertrag auch einzuhalten, will er die Legitimationsgrundlage seiner Herrschaft nicht verletzen. Der einzige Ausweg aus Wotans Dilemma ist es deshalb, ein Ersatzobjekt für Freia zu finden, das die Riesen als Lohn akzeptieren würden. Doch nur ein Objekt erweist sich hierfür als geeignet: Alberichs Gold.

So nimmt Wotan mit Loges Hilfe Alberich Gold, Ring und Tarnhelm ab und tauscht sie gegen Freia ein. Damit ist das Problem für

¹³ Diese funktionale Gliederung des Gehörs ist auch die Grundlage von Wagners ästhetischen Überlegungen zur Wort-Tonsprache. Demnach wendet sich der Dichter nur an das „Auge des Gehörs“, der Musiker aber an sein „Ohr“. Zum Verständnis des inneren Menschen ist jedoch ein ganzheitlich verstehendes Gehör notwendig, es kommt darauf an, Dichtung und Musik zu verschmelzen (vgl. O&D S. 286).

Wotan gleichwohl nur vorläufig gelöst. Eine Bedrohung stellt weniger der derzeitige Besitzer des Rings, Fafner, dar, als Alberich. Denn dieser wird alle Hebel in Bewegung setzen, um sich den Ring wiederzuholen. Sollte Alberich dies gelingen, hat Wotan nichts Gutes zu erwarten. Seine durch Alberich ohnehin schon brüchige Weltherrschaft wäre endgültig dem Untergang geweiht. Denn Wotans Herrschaft mit ihrem frühneuzeitlich-absolutistischen Charakter ist dabei, ersetzt zu werden durch Alberichs Macht, die auf dem modernen Prinzip des monetären Tauscherts beruht. Außerdem ist das bereits in Alberich bestehende Ressentiment gegen die vom Schicksal begünstigten Lichtalben durch Wotans Raub des Rings zum Hass entfacht worden. Kommt Alberich wieder in seinen Besitz, muss Wotan daher um Leib und Leben fürchten. Durch den Tausch des Rheingolds gegen Freia hat sich Wotan mithin nur noch tiefer in das Labyrinth der Zwänge verstrickt. Äußere Notwendigkeit bestimmt sein Handeln; der lange Zeit nur latente Verlust seiner Freiheit wird nun manifest. Der Vertragsbruch ist also nicht als solcher der springende Punkt, sondern nur Stellvertreter einer bereits zuvor angelegten Problematik.

Zunächst erscheint Wotans Pathos beim Einzug in die Burg angesichts der verzweifelten Lage unbegründet und hohl. Doch dann kommt ihm der *große Gedanke* und neue Hoffnung keimt in Wotan auf. Wenn er selbst nicht die Freiheit besitzt, um den Ring in seine Gewalt zu bringen, so muss dies ein anderer tun, der nicht von den Zwängen der äußeren Notwendigkeit handlungsunfähig gemacht wird. Einer, der all das besitzt, was Wotan verloren hat: ein Unversehrter, der die Freiheit hat, der inneren Notwendigkeit zu folgen, der in Einklang mit seiner und der äußeren Natur leben und mit Freude und Hingabe die Wonnen der Liebe genießen kann.¹⁴

Der Freie, dessen Vision Wotan hier erscheint, ist also einerseits strategisches Vehikel für Wotans Pläne. Doch er ist mehr. Er verkörpert zugleich ein Traumbild Wotans und die sowohl rückwärtsge wandte als auch in die Zukunft verweisende Utopie eines besseren Lebens, das verloren ist, aber vielleicht wiedergewonnen werden kann. Geradezu allegorisch erklingt hier das Schwertmotiv in reinem, naturhaften C-Dur, traditionell Sinnbild für Naturverbundenheit, Einfachheit und Integrität. Bedenkt man jedoch, dass gerade das Motiv einer Waffe auf jenen Zustand des Einklangs mit der Natur und die

¹⁴ Wie genau Wotan sein Plan in allen Details vorschwebt, bezeugt die Tatsache, dass er der Burg bereits an dieser Stelle ihren Namen – Walhall – gibt. Ein Name, der auf ihre Funktion hindeutet: sie soll ein Bollwerk sein, in dem die auf dem Schlachtfeld gefallenen tapferen Krieger (ahd. wal) sich auf den Angriff Alberichs vorbereiten.

Liebe hindeuten soll, so wird die Ambivalenz dieser Vision augenscheinlich.¹⁵

Diese Ambiguität lässt sich auch auf musikalischer Ebene finden, wie schon Dahlhaus durch eine Untersuchung von Wagners Verwendung der Tonart C-Dur in verschiedenen Kontexten im *Rheingold* zeigte. An anderer Stelle, insbesondere der Loge-Erzählung in der zweiten Szene, taucht das C-Dur nämlich in chromatischer Variante auf, was eine Verfärbung und Trübung der Stufe bedeutet. Dadurch wird eben jenes Naturhafte, Einfache und Integere ins Zwielflicht gesetzt. Obwohl C-Dur als Tonart des Schwertmotivs in der Schlusszene nicht als Resultat einer Chromatisierung und Trübung erscheint, ergeben sich aus der vorherigen Verwendungsweise Auswirkungen auf diesen Kontext:

Dennoch haftet an C-Dur ein Rest des Zwielfichtigen, falls das musikalische Gedächtnis des Hörers nicht versagt; denn eine Tonart ist, kaum anders als ein Motiv, in ihrem Charakter nicht unabhängig von der Geschichte, durch die es geprägt worden ist.¹⁶

Diese Ambivalenz der Szene hat nun einen sehr eigenartigen Charakter, den man am ehesten mit einem *Vexierbild* vergleichen könnte.

Ein solches besteht aus zwei Mengen untereinander kohärenter Merkmale, die sich gegenseitig ausschließen (obwohl sie auf dieselben Elemente zurückgreifen können). Je nachdem, auf welche Merkmalsmenge sich der Betrachter fokussiert, ergibt sich ein anderes Bild. Im vorliegenden Fall kann man sich entweder auf die utopische Vision des Freien konzentrieren, der in Harmonie mit seiner inneren und äußeren Natur lebt und liebt, symbolisiert durch das reine C-Dur. Oder aber man sieht die Tonart aufgrund der anderen Kontexte als trübe geworden und verfälscht an und fokussiert sich auf die strategischen Ziele, die Wotan mit jenem „Freien“ verfolgt. Dann verliert die Vision ihren utopisch-strahlenden Charakter vollständig. Beide Sichtweisen sind hier möglich. Gerade für das Freiheitsproblem ist diese eigentümliche Struktur sehr bezeichnend. Wir werden sie auch an anderer Stelle wieder antreffen.

4. Freiheit in der Walküre

Die Verwirklichung von Wotans großem Gedanken ist Gegenstand des zweiten Teils der Tetralogie, der *Walküre*. Das Freiheitsproblem

¹⁵ Um diesen Zusammenhang noch handfester zu machen, wollte Wagner sogar ursprünglich ein Schwert aus dem Goldschatz auf der Bühne liegen lassen.

¹⁶ C. Dahlhaus: Richard Wagners Musikdramen. Stuttgart 1996, S. 161.

wird dort auf zwei Ebenen verhandelt: Im ersten Aufzug kommt es zu einer anschaulichen Darstellung, während es im zweiten auf theoretischer Ebene in Form von zwei Streitgesprächen (Wotan-Fricka, Wotan-Brünnhilde) thematisiert wird. Im Rest des zweiten sowie im dritten Aufzug werden die Fäden wieder zusammengeführt, was die Handlung schließlich weitertreibt. Dabei verlagert sich der Fokus ab jenem zweiten Streitgespräch von der Beziehung zwischen Wotan und Siegmund auf die Beziehung zwischen Wotan und Brünnhilde. Neben dieser wörtlichen ist eine allegorische Lesart möglich, die sich mit den ästhetischen Problemen bei der Erschaffung des *Rings* auseinandersetzt. Auch auf dieser Ebene spielt das Freiheitsproblem eine Rolle, nun aber nicht mehr direkt auf die handelnden Figuren bezogen, sondern auf die Freiheit bei der Produktion und Rezeption des Kunstwerks selbst.

4.1 Die Veranschaulichung des Freiheitsproblems

Den ersten Anlauf zur Realisation seines großen Gedankens nimmt Wotan mit der Zeugung des Zwillingspaars Siegmund und Sieglinde, deren Geschichte dort erzählt wird. Siegmund gelangt auf der Flucht in das Haus des abwesenden Hunding und trifft auf dessen Ehefrau Sieglinde, die ihn versorgt. Es ist – typisch Wagner – Liebe auf den ersten Blick. Als Hunding nach Hause kommt, stellt sich jedoch heraus, dass Siegmund der Feind ist, den zu suchen er ausgezogen war. Dabei sind die beiden nicht nur zufällig Gegner, sondern repräsentieren in Wagners Weltanschauung zwei antagonistische Prinzipien, die sich bereits in den Namen der beiden niederschlagen.

Siegmund wird als *Wölfling* eingeführt, ein Name der an Hobbes' Theorie des Naturzustands gemahnt, in dem der Mensch frei ist und ein jeder gleiches Recht auf alles besitzt. Zugleich aber ist im Naturzustand der Mensch des Menschen Wolf und verdammt zu einem „kurzen, ekelhaften und tierischen Leben“, da er zu einem Krieg aller gegen alle führt. Dieser Kriegszustand ist nur zu beenden, indem alle Parteien vertraglich ihre Rechte an einen Souverän abtreten, also durch die Gründung eines Staates.

Diese negative Einschätzung des Naturzustands teilt Wagner nicht. Wie wir bereits gesehen haben lebt der Mensch seiner Meinung nach im Naturzustand im Einklang mit sich selbst, der Natur und seinen Mitmenschen. Verantwortlich für die divergierende Bewertung des Naturzustands sind die unterschiedlichen anthropologischen Voraussetzungen von Wagner und Hobbes. Für Hobbes ist der Urzustand

durch Ressourcenknappheit sowie gegenseitiges natürliches Misstrauen und Machtsucht gekennzeichnet. Wagner hingegen geht davon aus, dass die natürlichen Bedürfnisse aller prinzipiell stillbar sind, ohne dass es zum Konflikt kommt, dass die Menschen sich ihrer Natur nach nicht feindselig gegeneinander verhalten und keinem natürlichen Machtstreben unterworfen sind.

Hunding dagegen steht, wie sein Name schon andeutet, für die Unfreiheit des domestizierten Abkömmlings des Wolfs. Wieder einmal ist es die Gewohnheit, eine äußere Notwendigkeit also, die für diese Denaturierung verantwortlich ist. Das Prinzip, für das *Hunding* steht, ist das *ethos* im Sinn von Sitte, Brauch und Gewohnheit. Diese sind die Grundpfeiler seines Handelns und der Gesellschaft, in der er lebt. Dabei fällt auf, dass es anscheinend noch nicht zu einer Staatsgründung im eigentlichen Sinn gekommen ist. Die Zwangsbefugnis wurde noch nicht auf einen Souverän übertragen und es gilt das Gesetz der Blutrache. Es handelt sich daher um eine Stammesgesellschaft. Eine solche zeichnet sich durch eine sehr geringe Entwicklung des Individualismus aus. Die Gesellschaftsmitglieder identifizieren sich in erster Linie über ihre soziale Rolle im Kollektiv, der Familie oder Sippe, aber nicht als eigenständiges Subjekt. Deshalb wird auch Schuld und Strafe nicht an der individuellen Tat gemessen, sondern an der Sippenzugehörigkeit. Dabei kommt dem Gedanken des Eigentums eine wichtige Rolle zu, werden doch auch Ehe und Familienbeziehungen in analoger Art und Weise gestaltet. So ging Sieglinde durch einen Tauschhandel in den Besitz *Hundings* über.

Siegmunds Sphäre ist durch die Negation der Grundpfeiler dieser Gesellschaft gekennzeichnet. Er repräsentiert ein Individuum, welches an zentraler Stelle in Konflikt mit der Gesellschaft gekommen ist. Er ist ein Außenseiter, er teilt die Maßstäbe der Gesellschaft nicht und der entscheidende Handlungsimpuls ist für ihn die natürliche Neigung (also innere Notwendigkeit). Dieser Antagonismus zeigt sich auch an dem Streit, in den Siegmund und *Hunding* verwickelt sind, ohne einander sofort zu erkennen: Siegmund verteidigte ein Mädchen, das zwangsverheiratet werden sollte und *Hunding* nimmt an der Jagd auf ihn teil, um „Sippenblut zu rächen“. An diesem Beispiel zeigt sich die Tragik von Siegmunds Unterfangen. Unter den gegebenen Umständen schlagen seine Vorhaben in ihr Gegenteil um: er will der Liebe zu ihrem Recht verhelfen, erzeugt aber Mord und Totschlag. Deshalb nennt er sich zunächst Wehwalt. Trotz ihrer Differenzen gewährt *Hunding* Siegmund eine Nacht Gastrecht. Über Nacht schleicht sich Sieglinde zu ihm, die *Hunding* einen Schlaftrunk verabreicht hat. Sie weist ihm das Schwert, die beiden erkennen sich als

Schwester und Bruder und schließlich endet der Akt in einer Art musikalischem Orgasmus.

Kommen wir nun zum entscheidenden Punkt: Ist Siegmund der Freie, den Wotan benötigt? Die Antwort ist klarerweise „Nein“. Zwar taucht Wotan (anders als in den Prosaskizzen und im Prosaentwurf vom Mai 1852) nicht persönlich in der Szene auf. Aber musikalisch ist er höchst präsent, insbesondere in den Erzählungen von Siegmund und Sieglinde, und zwar gewissermaßen institutionell vertreten durch das Walhall-Motiv – Insignium seiner Macht (bzw. Ohnmacht). Er erweist sich als derjenige, der Siegmund von der Gesellschaft isoliert und gegen diese aufgestachelt hat, er ist anwesend, als Sieglinde von Hunding zur Frau genommen wird und stößt bei dieser Gelegenheit das Schwert in den Stamm der Esche, das er Siegmund *versprochen* hat.

Da auch ein Versprechen Vertragscharakter hat, besteht also sogar ein Vertrag zwischen Siegmund und ihm. Folgerichtig erklingt an der Stelle, an der Siegmund in höchster Not seinen Vater an das gegebene Versprechen erinnert, das Vertragsmotiv. Nein, der Freie, den Wotan braucht, ist Siegmund nicht, er ist nur ein Werkzeug Wotans. Das gilt jedoch nur in Bezug auf Wotans Plan. Denn in einigen Hinsichten erweisen sich Siegmund und Sieglinde durchaus in Wagners Sinn als frei. So gelingt es Wagner hier, zwei Charaktere zu entwickeln, deren Handeln zwar einerseits inszeniert und vorherbestimmt ist, die aber andererseits trotzdem einen gewissen Grad an Freiheit erreichen.

In ihrer Liebe zueinander handeln die beiden vollkommen im Einklang mit ihrer und mit „der“ Natur, also gemäß jener inneren Notwendigkeit, die für Wagner Freiheit bedeutet.¹⁷ Signalisiert wird dieser Einklang durch das plötzliche Aufspringen der Tür, durch die die Frühlingsnacht hereindringt. Die angestrebte Wiedervereinigung mit der Natur scheint hier in greifbarer Nähe zu sein. Dieser individuelle Freiheitsmoment genügt jedoch nicht, um auch die Fundamente des gesellschaftlichen Zusammenlebens zu revolutionieren, wie es Wotans Plan erfordert. Wiederum haben wir es mit einem Vexierbild zu

¹⁷ In der frühen Formulierung des Nibelungen-Mythos trat dieser Aspekt allerdings noch in den Hintergrund. Dort heißt es bedeutend prosaischer: „Im Geschlecht der Wälsungen soll endlich dieser Held geboren werden: eine unfruchtbar gebliebene Ehe dieses Geschlechtes befruchtete Wotan durch einen Apfel Holdas, den er das Ehepaar genießen ließ: ein Zwillingspaar, Siegmund und Sieglinde (Bruder und Schwester) entspringen der Ehe. Siegmund nimmt ein Weib, Sieglinde vermählt sich mit einem Manne (Hunding); ihre beiden Ehen bleiben aber unfruchtbar: um einen echten Wälsung zu erzeugen, begatten sich nun Bruder und Schwester selbst.“ (R. Wagner: Der Nibelungen-Mythos, in: SSD Bd. II, S. 158)

tun. Je nachdem, auf welche Aspekte man sich konzentriert, scheint die Freiheitsutopie mit aller Macht auf oder verschwindet vollkommen hinter der strategischen Seite der Begegnung von Siegmund und Sieglinde.

Von entscheidender Bedeutung für den Umschlageffekt von der einen Sichtweise zur anderen ist das Wunderbare der Situation.¹⁸ Die Bedeutung, die Wagner dem Wunder im Rahmen seiner Ästhetik zuschreibt, besteht in der Erzeugung eines unmittelbaren Gefühlsverständnisses einer Situation, ohne sie durch langwierige Erklärungen zu motivieren:

Dem dichtenden Verstande liegt nun, für den Eindruck seiner Mitteilung, gar nichts *am Glauben*, sondern nur am *Gefühlsverständnis*. Er will einen großen Zusammenhang natürlicher Erscheinungen in einem schnell verständlichen Bild darstellen, und dieses Bild muß daher ein den Erscheinungen in der Weise entsprechendes sein, daß das unwillkürliche Gefühl es ohne Widerstreben aufnimmt, nicht aber zur Deutung erst aufgefordert wird. (O&D, S. 220)

Dabei kommt der Natur eine besondere Rolle zu. Anders als im Fall des dogmatischen Wunders liegt jedoch kein Verstoß gegen die Naturgesetze vor. Vielmehr zeigt sich die Natur als Kooperationspartner und symbolischer Ausdruck des Geschehens. Mit dem Aufspringen der Tür und dem Eindringen der Frühlingsnacht wendet sich die Natur gewissermaßen den Liebenden zu und die verlorene Einheit von Mensch und Natur ist für einen Moment wieder hergestellt. Die Herausgehobenheit dieser Situation wird dabei einerseits durch dramatische und theatralische Mittel erreicht, andererseits durch die musikalische Darstellung. Durch die Verwendung der Liedform im Lenzeslied wird eine zeitweilige Abkoppelung vom Geflecht der Leitmotive vorgenommen, die für einen kurzen Moment den Stillstand der Zeit suggeriert, bevor wieder an das leitmotivische Gewebe angeknüpft wird. Dennoch behält das Wunderbare einen Schimmer des Zwielfichtigen. Als Sieglinde es kurze Zeit später für ein Wunder erklärt, dass sie Siegmund bereits kennt, wird ihre Verblendung offenbar. Denn zugleich erklingt das Walhallmotiv und macht klar, dass das nun wahrlich kein Wunder ist, sondern Teil von Wotans exakter Planung. Der Zauber ist hier schon beinahe verflogen.

Auch wenn das Wunderbare die Situation somit nicht vollkommen ihrer Ambivalenz beraubt, motiviert es den Umschlag von der einen Per-

¹⁸ Zur Aufschlüsselung der verschiedenen Verwendungsweisen des Wunderbegriffs in Wagners Werk vgl. K. Hortschansky: Das Wunder und das Wunderbare im Werk Richard Wagners. In: C. Dahlhaus (Hrsg.): Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk, Regensburg 1970.

spektive des Vexierbilds zur anderen: Siegmund und Sieglinde erscheinen *einerseits* als im höchsten Grad unfrei, weil sie in ihrem Handeln fremdbestimmt sind durch die äußere Notwendigkeit von Wotans Plan. *Andererseits* sind sie im höchsten Grade frei im Sinn der Definition von Freiheit als Handeln gemäß der inneren Notwendigkeit der Liebe. Diese Freiheit wird verdichtet und fassbar in jenem wunderbaren Moment.

4.2 Die Reflexion des Freiheitsproblems und ihre Konsequenzen

Dass Siegmund nicht der im Sinne Wotans Freie ist, wird im folgenden Streitgespräch zwischen Wotan und Fricka theoretisch untermauert. Fricka, die hier selbst eine Seite Wotans repräsentiert, argumentiert mit unbarmherziger logischer Konsequenz und deckt die Selbsttäuschung auf, der Wotan sich hingibt. Das Problem ist nicht in erster Linie der Ehebruch an sich (den hat ja Wotan selbst schon diverse Male praktiziert), es ist auch nicht der Inzest, denn auf Frickas Frage: „Wann – ward es erlebt, dass leiblich Geschwister sich liebten?“ Antwortet Wotan nur trocken: „Heut – hast du’s erlebt.“ Es ist die Tatsache, dass Siegmund *abhängig* ist von Wotan, die schließlich Frickas entscheidendes Argument wird:

Wotan:

Ihres [der Helden] eigenen Muthes
achtest du nicht.

Fricka:

Wer hauchte Menschen ihn ein?
Wer hellte den Blöden den Blick?
In deinem Schutz
scheinen sie stark
durch deinen Stachel
streben sie auf:
du – reizest sie einzig
die so mir Ewgen du rühmst.
Mit neuer List
willst du mich belügen
durch neue Ränke
jetzt mir entrinnen;
doch diesen Wälsung gewinnst du dir nicht:
in ihm treff’ ich nur dich,
denn durch dich trotzt er allein.¹⁹

¹⁹ Textpassagen werden zitiert nach R. Wagner: Der Ring des Nibelungen. Die Walküre. Textbuch mit Varianten der Partitur. Stuttgart 1997, S. 40.

Mag Siegmund auch in seiner Liebe zu Sieglinde frei sein, er ist nicht frei in dem für Wotans Projekt notwendigen Sinn. Den Kampf gegen das überkommene Herrschaftssystem kann Siegmund nicht ohne Wotans Unterstützung gewinnen, wie sich schon im Konflikt mit Hunding zeigt. Ohne das Wotansschwert wäre Siegmund von vorn herein verloren gewesen. Doch damit wird Siegmund zu Wotans verlängertem Arm und unterliegt denselben Einschränkungen wie dieser. Folglich muss Wotan Siegmund seinen Schutz entziehen, ja, ihn sogar für den Verstoß gegen Brauch und Sitte bestrafen, was in jener vom *ius talionis* bestimmten Gesellschaft einer Liquidierung Siegmunds gleichkommt.

Noch einen letzten Ausweg versucht Wotan, um dieser Konsequenz zu entkommen. Er verspricht, selbst die Hand von Siegmund zu lassen, doch Brünnhilde, die Tochter Wotans mit Erda: „Die Walküre walte frei“ – bedingt er sich aus. Aber auch dieser Gedanke führt in eine Sackgasse, denn auch die Walküre ist nicht unabhängig von Wotan: „Nicht doch!“ antwortet Fricka deshalb: „Deinen Willen vollbringt sie allein: verbiete ihr Siegmund’s Sieg.“ In einem ist daher Wotan Recht zu geben: „In eig’ner Fessel fing ich mich: – ich unfreier aller!“ Er ist in seinem Handeln getrieben von der äußeren Notwendigkeit der Logik der Macht. Insofern ist er unfreier noch als Siegmund und Sieglinde, die ihrer Natur freien Lauf lassen konnte. Er kann sich zwar im Sinne der Willkürfreiheit für oder gegen Siegmund entscheiden, doch letztlich kann er dabei seiner Neigung nicht nachgeben, ohne die Grundlagen seiner Macht zu vernichten.

Ins Perfide schlägt Wotans Unfreiheit im folgenden Gespräch mit Brünnhilde um. Da er ihr nicht direkt sagen kann, was er will, bringt er sie in eine Situation, die man heutzutage als *double bind* bezeichnen würde, d.h. er gibt ihr widersprüchliche Signale, was es ihr letztlich unmöglich macht, ihren Auftrag zu seiner Zufriedenheit zu erfüllen. Denn gerade die Tatsache, dass sie gegen seinen ausgesprochenen Befehl handelt, ist letztlich in seinem Sinn. Zunächst noch sieht es so aus, als würde er ihr seinen eigentlichen Willen enthüllen, wie bislang niemandem und zwar unter dem Vorwand, dass es sich bei Brünnhilde nicht um eine eigenständige Person, sondern um einen Teil seiner selbst handelt. Darin sieht er selbst eine Möglichkeit, seinen explizit als Eid an Fricka formulierten Willen zu unterlaufen: „Lass’ ich’s verlauten,/lös ich dann nicht/meines Willens haltende Haft?“ Woraufhin Brünnhilde ihr Einverständnis signalisiert: „Zu Wotan’s Willen sprichst du,/sagst du mir, was du willst:/wer – bin ich,/wär’ ich dein Wille nicht?“

Daraufhin enthüllt Wotan Brünnhilde die Motive seines Handelns sowie die Hintergründe der Ereignisse des *Rheingolds*. Nachdem er

konstatiert hat, dass sein großer Gedanke gescheitert ist, gibt er sich der Verzweiflung hin und hat in all der Verblendung einen luziden Moment: „Fahre denn hin,/herrliche Pracht,/ göttlichen Prunkes/prahlende Schmach!//Zusammen breche was ich gebaut!//Auf geb' ich mein Werk./Nur Eines will ich noch./das Ende – –/das Ende!“ Darin liegt eine eigentümliche Verknüpfung von Freiheit und Unfreiheit. Im Verzicht auf die Macht und dem Sich Ergeben in die innere Notwendigkeit der Geschehnisse könnte ein Freiheitsmoment liegen. Zugleich bleibt die Unfreiheit, seiner Neigung nicht folgen zu können, um Siegmund zu schützen.

Wie das Ende vor sich gehen wird, scheint ihm erst hier klar zu werden: Erda hatte ihm schon angekündigt, dass das Ende der Götter eingeläutet würde, wenn Alberich einen Sohn bekäme. Dem zuvorkommend hatte Wotan Siegmund und Sieglinde gezeugt. Nach Wotans Scheitern in dieser Sache scheint nun Alberich den Trumpf in der Hand zu halten: ihm gelang es gegen Entlohnung eine Frau zu schwängern und zwar Kriemhild von den Gibichungen. Dieses Ende scheint Wotan nun zu akzeptieren und schickt Brünnhilde, um Siegmund im Kampf zu fällen.

Will er das wirklich in diesem Moment? Auf der Ebene des expliziten Diskurses ist sein Befehl unzweideutig. Doch im musikalischen Untergrund treiben Unruhe- und Unmutmotiv ihr Unwesen, die ein ganz anderes Signal aussenden. In Wirklichkeit will er nämlich nicht das zuvor ausgemalte Ende, jedenfalls nicht durch die Hand Alberichs. Für Brünnhilde ist diese Situation ausweglos: was sie auch tut, Wotans Wünschen kann sie nicht gerecht werden, bzw. sie müsste gegen seinen expliziten Willen verstoßen, um seinem implizit deutlich gewordenen Willen zu entsprechen. Doch dann müsste er sie bestrafen, weil sie seinem expliziten Willen zuwider gehandelt hätte... Wotans Unfreiheit steckt wie eine Krankheit all diejenigen an, deren Schicksal mit dem seinigen verknüpft ist.

Zunächst sieht es so aus, als füge sich Brünnhilde schweren Herzens seinem ausdrücklichen Befehl. Sie zieht los, um Siegmund das Todeslos zu verkünden. Doch muss sie feststellen, dass nicht jeder das ihm verkündete Schicksal widerspruchslos hinnimmt. Aus Liebe zu Sieglinde verzichtet Siegmund verächtlich auf die Wonnen und den Ruhm von Walhall. Als Brünnhilde ihm die Ausweglosigkeit seiner Situation verdeutlicht und ihm klarmacht, dass der Kampf für ihn schon verloren ist, will er eher sich und Sieglinde mit dem Schwert umbringen, als sich widerspruchslos nach Walhall abtransportieren zu lassen. Lieber nimmt er den Tod in Kauf, als sich dem Zwang der äußeren Notwendigkeit zu beugen. Damit erreicht Siegmund einen neu-

en Grad an Freiheit. Denn nun folgt er nicht mehr nur blind der inneren Notwendigkeit, sondern entscheidet sich bewusst für sein Handeln, mit allen seinen Konsequenzen, bis zum Tod.

Die Unbedingtheit seiner Liebe und das Ausmaß seines Leides rühren Brünnhilde schließlich, und sie beschließt, sich dem expliziten Befehl Wotans zu widersetzen und Siegmund zu schützen. In diesem Moment entwickelt sie zum ersten Mal einen Ansatz der Freiheit, indem sie der inneren Notwendigkeit ihrer Neigung folgt. Dabei ist ihre Entscheidung unabhängig von den Plänen Wotans, was *einerseits* den Eindruck ihrer Freiheit unterstützt. Ob sie das im vollen Bewusstsein der damit verbundenen Konsequenzen tut, ist unklar, vielleicht auch in diesem Moment unwichtig. Spätestens mit dem Eingreifen Wotans zugunsten Hundings aber dürften ihr die Folgen ihres Ungehorsams klar werden, und sie nimmt sie ohne zu klagen auf sich.

Andererseits befördert sie gerade dadurch Wotans Absichten in optimaler Art und Weise und entspricht so der impliziten Willensbekundung ihres Vaters, worauf sie sich in ihrer Verteidigung auch beruft: „Deinen Befehl führte ich aus.“ Es kommt hinzu, dass die Umstände ihres Handelns, die ihr wenig Spielraum lassen, sich ihrem Einfluss entziehen. Wiederum sind sie durch Wotan bestimmt, auch wenn dieser mittlerweile selbst von den Folgen seiner Handlungen in Zugzwang gebracht wird. Der Abhängigkeit von Wotan entkommt keiner.

Nochmals kommt hier die doppelte Optik des Vexierbilds zum Einsatz. Betrachtet man die Handlungsmotive Brünnhildes, so wirkt sie frei. Betrachtet man ihr Handeln jedoch im Kontext von Wotans Plänen, so erscheint sie weiterhin als verlängerter Arm Wotans, dessen Willen sie internalisiert hat, also unfrei. Zugleich wächst Wotans großer Gedanke allerdings in ihr auch über sich selbst hinaus: „Brünnhilde ist der Leib gewordene Ausdruck dessen, daß Wotans ‚großer Gedanke größer ist als er selbst‘, das heißt: daß er sich nicht realisieren lässt, ohne die Grenzen der eigenen Welt hinter sich zu lassen.“²⁰

Doch wie frei ist Wotan selbst, der Arrangeur dieses Spiels? Sein großer Auftritt als zürnender Gott, der die Strafe über Brünnhilde verhängt, ist wohl eher ein Schauspiel, um die Walküren zu beeindrucken, als Manifestation seiner realen Macht.²¹ Denn eigentlich ist das Geschehen schon ohne sein Zutun angelaufen. Brünnhilde hat ih-

²⁰ R. Klein: Der sichtbare und der unsichtbare Gott. Versuch über Wotan. In: Narben des Gesamtkunstwerks. Wagners Ring des Nibelungen, hg. von R. Klein. München 2001, 113.

²¹ Zudem muss Wotan jeden Verdacht zerstreuen, Brünnhilde habe in seinem Auftrag gehandelt, um nicht noch einmal denselben Fehler wie bei Siegmund zu begehen. Deshalb will er ihre Überlegungen in Bezug auf Siegfried auch gar nicht zur Kennt-

ren Status als Wunschmädchen Wotans²² bereits mit der Widersetzung gegen seinen Befehl verloren und ist in diesem Akt „Mensch“ geworden. Insofern ist es nicht nur reiner Zynismus, wenn Wotan sagt: „Nicht – straf’ ich dich erst: deine Strafe schufst du dir selbst. Durch meinen Willen warst du allein: gegen ihn doch hast du gewollt. (...) Was sonst du warst, das sagte dir Wotan: was jetzt du bist, das sage dir selbst! Wunschmaid bist du nicht mehr; Walküre bist du gewesen: – nun sei fortan was so du noch bist!“ (*Walküre*, S. 93) So liegt wohl lediglich die Umsetzung der Strafe noch in Wotans Macht und auch sie ist eigentlich nur die Konsequenz des von ihm etablierten Herrschaftssystem, das für die Frau nur die Rolle der unterwürfigen Hausfrau kennt: „dem herrischen Manne gehorcht sie fortan, am Herde sitzt sie und spinnt, aller Spottenden Ziel und Spiel.“

Betrachtet man das Geschehen unter diesem Aspekt, so gewinnt auch die Trauer Wotans in der Abschiedsszene einen Sinn. Läge es allein in Wotans Macht, Brünnhilde zu degradieren oder nicht, wäre diese Trauer reiner Zynismus. Das wäre eigenartig. Nicht zuletzt repräsentiert Brünnhilde einen Teil Wotans. Mit ihrer Verbannung und Erniedrigung trifft er sich also letztlich selbst. Die äußere Notwendigkeit fordert somit ein weiteres Tribut von ihm. In ihr vollzieht sich jedoch auch sein Schicksal. Was Wotan vorgab zu wollen, hat Brünnhilde wirklich ausgeführt, indem sie auf ihren göttlichen Status verzichtete. Damit nimmt sie auch Wotans Geschick im *Siegfried* und in der *Götterdämmerung* vorweg. Doch selbst dort bleibt er noch zu tiefst ambivalent.

Auch im Fall von Wotans Freiheit ergibt sich ein Doppelbild: betrachtet man ihn so, wie er auf der Bühne im *Rheingold* und in der *Walküre* präsent ist, könnte er unfreier kaum sein. Er ist ein Getriebener, der sich im Geflecht der äußeren Notwendigkeit verirrt, das er selbst dereinst einrichtete. Es verhält sich also gerade umgekehrt wie bei Siegmund und Sieglinde oder Brünnhilde, die im sichtbaren Vollzug ihrer Handlungen Freiheit entwickeln und im abstrakten Bezug zu Wotans Plänen als Unfreie erscheinen. Es gibt jedoch noch einen anderen Wotan, oder besser gesagt: eine Idee von einem Wotan, dem man mehr Freiheit zuschreiben könnte. Doch dieser bleibt als Person auf der Bühne absent und wird nur als Phantasma im Verweis sicht-

nis nehmen: „Von der Abwendigen wend’ ich mich ab; nicht wissen darf ich, was sie sich wünscht: die Strafe nur muß vollstreckt ich sehn.“

²² „Wunschmädchen“ ist hier wohl durchaus ambig zu verstehen: sowohl ethymologisch abgeleitet von „Wusc“ für Wotan als auch als Mädchen, das Wotans „Wünsche“ im wörtliche Sinn erfüllt.

bar.²³ Dieses Phänomen beschrieb schon Thomas Mann pointiert: „Was ist der dramatische Wotan, den wir im ‚Rheingold‘ auf der Bühne sahen, verglichen mit dem epischen in Sieglindes Erzählung mit dem Hut?“²⁴

Worin nun besteht die Freiheit des abwesenden Wotan? Sie besteht in der Einsicht in das tiefe Unrecht seiner Herrschaft und der daraus erwachsenden Zustimmung zu seinem notwendigen Untergang. Das freilich ist nicht wirklich die Haltung des „empirischen“ Wotan. Seine trotzig Akzeptanz des Endes ist mehr aus der Aussichtslosigkeit der Situation geboren als aus der Einsicht in das von ihm begangene Unrecht. Auch diese Struktur kann man als Vexierbild bezeichnen, aber es ist ein Vexierbild der besonderen Art: es besteht aus einem sichtbaren und einem unsichtbaren Teil, der nur als Vorstellung oder Idee existiert.

4.3 Freiheit als Bedingung der Produktion und Rezeption des Kunstwerks der Zukunft

Das Freiheitsproblem wird aber nicht nur auf der Ebene der handelnden Figuren thematisiert. Es betrifft vielmehr auch die Kunst selbst, die – wie die Analyse von Wagners theoretischen Schriften zeigte – zur Befreiung der Menschheit beitragen soll. Diese emanzipatorische Aufgabe führt allerdings zu einem Paradox, das sich in ähnlicher Weise bei der aufklärerischen Erziehung zu Freiheit und Mündigkeit zeigt: Wie kann man jemanden dahingehend beeinflussen, dass er eines Tages in der Lage ist, selbst freie Entscheidungen zu fällen?

Dieses Paradox hat zwei Aspekte. Der *erste* ist: Wie kann aus einem Unfreien ein Freier werden? In Bezug auf Wagner heißt das: Wie konnte er den „Unfreien“ seiner Zeit mit Hilfe der Kunst die Idee ihrer Befreiung nahe bringen? Die *zweite* und bedeutendere Schwierigkeit ist jedoch: gleicht nicht die Kunstrezeption der Erziehung auch insofern, als beide den Rezipienten bzw. Schüler versuchen zu manipulieren? Das aber wäre ein Schlag ins Gesicht der emanzipatorischen Kunstauffassung. Die naheliegende Möglichkeit, den daraus entstehenden Schaden zu vermeiden, ist: das Kunstwerk der Willkür des Künstlers zu entziehen. Zu diesem Zweck betont Wagner *einerseits* die aktive Rolle des Rezipienten im Rezeptionsprozess: „Eine

²³ Vgl. R. Klein: Der sichtbare und der unsichtbare Gott. Versuch über Wotan. S. 103.

²⁴ Th. Mann: Wagner und unsere Zeit. Aufsätze – Betrachtungen – Briefe. Frankfurt/M. 1983, S. 13.

solche ahnungsvolle Stimmung hat der Dichter uns zu erwecken, um aus ihrem Verlangen heraus uns selbst zum notwendigen Mitschöpfer des Kunstwerks zu machen.“ (O&D S. 344) *Zweitens* soll das Kunstwerk den „Gang der Sache selbst“ (wie Hegel es formulieren würde) *in vivo* darstellen und nicht mehr nur eine willkürliche Auffassung des Künstlers. Dann wäre es nicht mehr adäquat, von einer Manipulation zu sprechen. Das Kunstwerk muss also die Kluft zum Leben überwinden, so dass es gewissermaßen den Status der empirischen Evidenz für das Dargestellte erhält.²⁵ Wenn das gelingt, kann sich der Rezipient mit eigenen Augen von seiner Wahrheit überzeugen, ohne einer willkürlichen Manipulation durch den Künstler ausgesetzt zu sein.

Um diesen Effekt zu erreichen, gibt es nur einen Weg: das Geschehen auf der Bühne darf keine Theatermaschinerie mit leblosen Figuren sein, sondern es muss zu wirklichem Leben erweckt werden. Der Künstler wird so vor dieselbe Aufgabe gestellt, wie einst im Mythos Prometheus, der aus Ton Lebewesen schuf: Wie sind diese Geschöpfe zu selbständigem Leben, Denken und Fühlen zu erwecken? Diese Herausforderung hat für Wagner bisher noch kein Künstler bewältigt, nicht einmal Shakespeare und Beethoven, die dem Ideal am nächsten kamen:

Die Tat des alleinigen Shakespeare, die ihn zum allgemeinen Menschen, zum Gotte machte, ist doch nur die Tat des einsamen Beethoven, die ihn die Sprache der künstlerischen Menschen der Zukunft finden ließ: erst wo diese beiden Prometheus – Shakespeare und Beethoven – sich die Hand reichen; wo die marmornen Schöpfungen des Phidias in Fleisch und Blut sich bewegen werden; wo die nachgebildete Natur, aus dem engen Rahmen der Zimmerwand des Egoisten, in dem weiten, von warmem Leben durchwehten, Rahmen der Bühne der Zukunft sich ausdehnen wird, – erst da wird, in der Gemeinschaft aller seiner Kunstgenossen, auch der Dichter Erlösung finden. (Das Kunstwerk der Zukunft, S. 110)

Dieses Zitat deutet eine Vielfalt von Aspekten an, deren wichtigstem wir uns nun zuwenden wollen: dem Verhältnis von Dichtung und Musik. Das Problem von Dichtung/Sprechtheater und Musik ist, dass beide getrennt voneinander es nicht schaffen, die marmornen Gestalten des Phidias zu beleben und zu beseelen (um im Bild zu bleiben),

²⁵ Was allerdings ein neues Problem heraufbeschwört, nämlich wie das noch nie Dagewesene darzustellen ist: „Der Dichter, der nun den Kampf der Individualität gegen den Staat darzustellen hatte, konnte daher nur den Staat *darstellen*, die freie Individualität aber bloß *dem Gedanken andeuten*.“ (O&D S. 205)

also dem Kunstwerk Leben einzuhauchen. Insbesondere für den Dichter besteht darin ein unüberwindliches Hindernis: „Der egoistische Dichter kann durch seine Absicht mechanische Puppen sich bewegen lassen, nicht aber aus Maschinen wirkliche Menschen zum Leben bringen.“ (*Das Kunstwerk der Zukunft*, S. 11)

Erst im Zusammenspiel mit der Musik sieht Wagner eine Möglichkeit, dieser Schwierigkeit zu begegnen: die primär den Verstand ansprechende Dichtkunst soll ergänzt und erweitert werden durch die Gefühlssprache der Musik. Diese hingegen erfährt dadurch eine nähere Bestimmung ihres Ausdrucks, also ebenfalls eine Erweiterung ihrer natürlichen Grenzen. Denn nur im Zusammenspiel mit der Wortsprache taugt die Tonsprache der Musik zur Darstellung plastischer Individualität.²⁶ Dabei sollen sich Musik und Dichtung nicht bloß ergänzen, sondern schlussendlich mündet die Vereinigung beider in der Aufhebung des Unterschieds von Ausgedrücktem (dichterische Absicht) und Ausdrucksmittel (musikalische Form). Auf diese Weise, so hofft Wagner, ließe sich der alte prometheische Traum von der Überbrückung der Kluft zwischen Kunst und Leben, vom Mechanismus zum Organismus, verwirklichen:

Ist die *dichterische Absicht* – als solche noch vorhanden und merklich, so ist sie im Ausdrucke des Musikers noch nicht untergegangen, d.h. verwirklicht; ist aber der *Ausdruck des Musikers* – als solcher noch kenntlich, so ist er auch von der dichterischen Absicht noch nicht erfüllt; und erst wenn er in der Verwirklichung dieser Absicht als ein Besonderes, Merkliches untergeht, ist weder Absicht noch Ausdruck mehr vorhanden, sondern das Wirkliche, was beide *wollten*, ist *gekonnt*, und dieses Wirkliche ist das Drama, bei dessen Vorführung wir weder an Absicht noch Ausdruck mehr erinnert werden sollen, sondern dessen Inhalt als eine, vor unserem Gefühle als notwendig gerechtfertigte, menschliche Handlung uns unwillkürlich erfüllen soll. (O&D S. 368)

Das Projekt des Prometheus scheint also vom Künstler der Zukunft vollendet zu werden, der Dichtung und Musik zusammenführt.

In diesem Ideal zeigt sich eine erstaunliche Parallelität zu Wotans Vorhaben in der *Walküre*. Das Resultat bewusster Planung soll wie das Ergebnis spontaner und freier Prozesse erscheinen. Es liegt also nahe, Wotan als allegorischen Stellvertreter des Künstlers der Zukunft zu betrachten; nicht zuletzt hat Wotan auch die den Künstler auszeichnende Einsicht in den notwendigen Untergang staatlicher Herrschaft. Das Vorhaben des Künstlers trifft somit aber auch auf dasselbe Hindernis, wie Wotans Realisierung seines *großen Gedankens*:

²⁶ Vgl. O&D S. 355.

„(...) denn selbst muß der Freie sich schaffen – Knechte erknet' ich mir nur!“

Ich möchte dieser Allegorie nun ein wenig genauer nachspüren. Wenn Wotan allegorisch für den Künstler der Zukunft steht, so drängt es sich auf, in Siegmund und Sieglinde Allegorien für die dichterische Wortsprache und die Tonsprache der Musik zu sehen. Dafür gibt es auch sachliche Anhaltspunkte, beispielsweise die Metapher der Spiegelung im Wasser. Diese Metapher legt Wagner sowohl Sieglinde in den Mund, um den Wiedererkennungseffekt der Geschwister zu beschreiben, er verwendet sie aber auch in fast gleichlautender Formulierung in *Oper und Drama*, zur Darstellung der Spiegelung der Dichtung in der Musik durch die Melodie:

Sieglinde:

Im Bach erblickt' ich
mein eigen Bild –
und jetzt gewahr' ich es wieder:
wie einst dem Teich es enttaucht,
bietest mein Bild mir nun du!“
(*Die Walküre*, S. 29)

„Jene horizontale Ausdehnung, als Oberfläche der Harmonie, ist aber die Physiognomie derselben, die dem Auge des Dichters noch erkennbar ist: sie ist der Wasserspiegel, der dem Dichter noch sein eigenes Bild zurückspiegelt, wie er dies Bild zugleich auch dem beschauenden Auge desjenigen, an den der Dichter sich mitteilen wollte, zuführt. [...]Jenes wogende Spiegelbild ist die *Melodie*. In ihr wird der dichterische Gedanke zum unwillkürlich ergreifenden Gefühlsmomente, wie das musikalische Gefühlsvermögen in ihr die Fähigkeit gewinnt, sich bestimmt und überzeugend, als scharf begrenzte zu plastischer Individualität gestaltete menschliche Erscheinung kundzugeben.“ (O&D S. 293 f.)²⁷

Wagner assoziiert gemeinhin die Musik mit dem „gebärenden“ Weiblichen, die Dichtung aber mit dem „zeugenden“ Männlichen.²⁸ Im vorliegenden Kontext bedeutet das: Siegmund steht als Realisierer von Wotans großem Gedanken allegorisch für die dichterische Absicht. Erst durch die Begegnung mit Sieglinde, Vertreterin des musikalischen Elements, gelingt es ihm, sich ein Stück weit von seiner vorprogrammierten Rolle zu emanzipieren und jenes Freiheitsmoment zu entwickeln, über das wir bereits gesprochen haben.

Die Synthese von beidem, dichterischer Absicht und musikalischer Form, ist die *Melodie*, in der sich auch das Wesen der Musik erst voll

²⁷ Vgl. auch O&D S. 391.

²⁸ Vgl. O&D S. 118 ff.

verwirklicht. Wiederum erläutert Wagner diesen Prozess am Beispiel der Liebesbeziehung zwischen Mann und Frau:

„Die Musik ist ein Weib. Die Natur des Weibes ist die *Liebe*: aber diese Liebe ist die *empfangende* und in der Empfängnis rückhaltlos *sich hingebende*. Das Weib erhält volle Individualität erst im Moment der Hingebung. Es ist das Wellenmädchen, das seelenlos durch die Wogen seines Elementes dahinrauscht, bis es durch die Liebe eines Mannes erst die Seele empfängt.“ (O&D S. 118)²⁹

Das Spiegelbild, das Sieglinde im Wasser sieht, steht allegorisch für die Melodie und diese wiederum symbolisiert die menschliche Beseelung des Kunstwerks:

Der Mensch, den die Musik herstellen wollte, war in Wirklichkeit aber nichts anderes als die Melodie, d.h. das Moment bestimmtester, überzeugendster Lebensäußerung des wirklichen lebendigen, inneren Organismus der Musik. (O&D S. 112)

Musikalisch findet die Melodie ihren Niederschlag im Lenzeslied, das eine der auch für den Laien sangbar erscheinenden Passagen des *Rings* enthält.³⁰ Vielleicht soll das auf den Ursprung der Melodie aus dem Volkslied hinweisen, der für Wagner Garant ihrer Natürlichkeit und Wahrheit ist. Wird die Melodie aus diesem Kontext herausgerissen, so kann auch sie kein lebendiges Gefühl mehr erzeugen:

War jene Volksmelodie die äußere Gestalt des Menschen, so zogen die Opernkomponisten diesem Menschen gewissermaßen seine Haut ab, und bedeckten mit ihr einen Gliedermann, wie um ihm menschliches Ansehen zu geben: sie konnten hiermit höchstens nur die zivilisierten Wilden unseres halbhinschauenden Opernpublikums täuschen. (O&D S. 113)

Nur durch die Vereinigung von Musik und Dichtung kann die Melodie daher die entscheidende Grenze überwinden und aus dem unbelebten Artefakt ein *lebendiges* Kunstwerk machen.

Freilich ist gerade dieser Versuch, die Differenz von Kunst und Leben einzuebnen im höchsten Grad manipulativ, weil er letztlich – wie

²⁹ Hier liegt einmal ein Bezug zu den Rheintöchtern, ewige Mädchen, die die Liebe nicht kennen. Andererseits aber auch zu Sieglinde, die von Siegmund mit den Attributen der Musik charakterisiert wird, so durch ihr „Wellenhaar“ oder durch den musikalischen Aspekt ihrer Rede „O lieblichste Laute,/denen ich lausche!“ Sieglinde hingegen bewundert an Siegmund die „offene Stirn“, also Sinnbild des Verstandes.

³⁰ Diesen Eindruck unterstützt die Entstehungsgeschichte des Lenzeslieds, das Wagner auf einem Morgenspaziergang dem österreichischen Schriftsteller Hermann Rollett vorgesungen haben soll (vgl. O. Strobel: ‚Winterstürme wichen dem Wonnemond‘. Zur Genesis von Siegmunds Lenzesang. In: Bayreuther Blätter 53 (1930), S. 126).

Adorno richtig erkannte – nur durch eine Täuschung ins Werk zu setzen ist:

Je weiter die Technifizierung des Kunstwerks, die rationale Planung der Verfahrensweise und damit der Wirkung fortschreitet, um so ängstlicher ist seine Musik darauf bedacht, als spontan, unmittelbar, naturhaft zu erscheinen und den verfügenden Willen zu verstecken.³¹

Nicht zuletzt gehört diese Tendenz auch zu den Elementen der totalitären Ästhetisierung des Lebens und der Politik, in deren Nähe Wagner immer wieder gerückt wird.³²

Doch bevor man diesen Vorwurf erhebt, ist Wotans Scheitern auch in der allegorischen Lesart zu berücksichtigen. Es deutet darauf hin, dass Wagner nicht den Anspruch erhob, jenes Kunstwerk der Zukunft im *Ring* verwirklicht zu haben. Dafür könnte man die von Wotan und Wagner geteilte Situation verantwortlich machen: beide befinden sich auf der Schwelle zu einem neuen Zeitalter, dessen Repräsentanten sie aber nicht sind. Die Revolution hat noch nicht stattgefunden, also sind die Bedingungen für die Realisation des Kunstwerks der Zukunft noch nicht gegeben. Man kann darin aber auch einen grundlegenden Zweifel Wagners gegenüber der Möglichkeit der Kunst der Zukunft sehen. Die Schwierigkeiten, in die sich seine Konzeption der Kunst der Zukunft hinsichtlich ihrer emanzipatorischen Funktion bringt, sind ihm dann nicht verborgen geblieben.

Literatur:

- Adorno, Theodor W.: Versuch über Wagner. In: Die musikalischen Monographien. Frankfurt a. M. 1994.
- Allison, Henry E.: Transcendental Idealism: A Retrospective. In: Idealism and Freedom. Essays on Kant's Theoretical and Practical Philosophy. Cambridge 1996.
- Dahlhaus, Carl: Richard Wagners Musikdramen. Stuttgart 1996.
- Feuerbach, Ludwig: Grundsätze der Philosophie der Zukunft. In: Ders.: Werke in sechs Bänden. Bd. 3: Kritiken und Abhandlungen II.
- Frank, Manfred: Der Ring-Mythos als „Totschlägerreihe“. In: Narben des Gesamtkunstwerks. Hg. von R. Klein. München 2001.

³¹ Th.W. Adorno: Versuch über Wagner. In: Die musikalischen Monographien. Frankfurt a.M. 1994, S. 48.

³² Zu diesem Themenkomplex vgl. beispielsweise N. Hopster: Das ‚Dritte Reich‘, ‚Gesamtkunstwerk‘ oder ästhetisch inszenierte ‚Ganzheit‘? sowie H. Günther: Erzwangene Harmonie. Ästhetische Aspekte des totalitären Staates. Beide in: Gesamtkunstwerk zwischen Synästhesie und Mythos, hg. von H. Günther, Bielefeld 1994.

- Günther, Hans: *Erzwungene Harmonie. Ästhetische Aspekte des totalitären Staates*. In: *Gesamtkunstwerk zwischen Synästhesie und Mythos*. Hg. von H. Günther. Bielefeld 1994.
- Hopster, Norbert: *Das „Dritte Reich“, „Gesamtkunstwerk“ oder ästhetisch inszenierte „Ganzheit“?* In: *Gesamtkunstwerk zwischen Synästhesie und Mythos*. Hg. von H. Günther. Bielefeld 1994.
- Hume, David: *Enquiries Concerning Human Understanding*. Hg. von L.A. Selby-Bigge. Oxford ⁵1992.
- Hortschansky, Klaus: *Das Wunder und das Wunderbare im Werk Richard Wagners*. In: *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*. Hg. von C. Dahlhaus. Regensburg 1970.
- Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*. Akademieausgabe Bd. 3. Berlin 1968.
- Klein, Richard: *Der sichtbare und der unsichtbare Gott. Versuch über Wotan*. In: *Narben des Gesamtkunstwerks. Wagners Ring des Nibelungen*. Hg. von R. Klein. München 2001.
- Mann, Thomas: *Wagner und unsere Zeit. Aufsätze – Betrachtungen – Briefe*, Frankfurt a. M. 1983.
- Misselhorn, Catrin: *Wirkliche Möglichkeiten – Mögliche Wirklichkeiten. Die kontrafaktische Variation modaler Intuitionen als modales Rechtfertigungsverfahren* (Diss. Tübingen 2003, im Druck).
- Strobel, Otto: *„Winterstürme wichen dem Wonnemond“*. Zur Genesis von Siegmunds Lenzgesang. In: *Bayreuther Blätter* 53 (1930).
- Wagner, Richard:
- *Sämtliche Schriften und Dichtungen (=SSD)*. Volks-Ausgabe. 6. Aufl. Leipzig o. J.
 - *Oper und Drama*. Hg. von K. Kropfnger. Stuttgart 1994.
 - *Der Ring des Nibelungen. Die Walküre*. Textbuch mit Varianten der Partitur. Stuttgart 1997.
 - *Sämtliche Briefe*. Bd. III. Briefe der Jahre 1849-51. Hg. von G. Strobel und W. Wolf. Leipzig 1983.
- Weber, Max.: *Wirtschaft und Gesellschaft*. Tübingen ⁵1972.

Geistergespräch

Nicola Gess (Berlin)

Eine Reise nach Dresden

In einem Leipziger Antiquariat stieß ich auf folgendes Manuskript, das ich hier in leicht modernisierter Fassung wiedergebe. Es handelt sich um einen Brief, der im Februar des Jahres 1811 in Dresden verfasst wurde und der für die Romantikforschung von großem Interesse sein dürfte. Trotz umfangreicher Nachforschungen war es mir leider nicht möglich, den Absender oder den Empfänger des Briefes zu ermitteln.

Dresden, den 19. Februar 1811

Mein lieber Freund,

können Sie mir mein langes Stillschweigen verzeihen? Ich habe Sie keinen Augenblick vergessen, aber eine wundersame Begebenheit hat mich davon abgehalten, Ihren freundlichen Brief früher als jetzt zu beantworten.¹ Sicher erinnern Sie sich noch an die warmen Tage, die uns der November im letzten Jahr bescherte. Seine Sonnenstrahlen lockten mich in den Tiergarten, und bald saß ich im Zelt bei Klaus & Weber und genoss meinen Mohrrüben-Kaffee.² Am Nachmittag stieß gewöhnlich Theodor dazu. Ich habe Ihnen schon im letzten Brief von diesem außergewöhnlichen Mann berichtet, den ich auf meiner Durchreise in Bamberg kennen lernen durfte. Er war im November in Berlin, um einen Verleger für seine letzten Kompositionen zu gewinnen – und wie groß war die Freude unseres Wiedersehens! Auch diesen Tag wollten wir wieder gemeinsam verbringen. Ich hatte schon Schuberts „Nachtseite“ vor mir liegen, Theodor bestellte sich wie im-

¹ Vgl. E.T.A. Hoffmanns Formulierungen in den ersten Sätzen folgender Briefe: An Julius Eduard Hitzig, 25.5.1809; an Franz Anton Morgenroth, 26.2.1809; an Hans Georg Nägeli, 20.5.1809, in: Gerhard Allroggen u.a. (Hg.), E.T.A. Hoffmann, Frühe Prosa. Briefe, Tagebücher, Libretti, Juristische Schrift, Werke 1794-1813, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2003, 217, 206, 216.

² Diese Szenerie entspricht der zu Beginn von Hoffmanns Erzählung „Ritter Gluck“, in: ebd., 500-512, hier 500.

mer ein Glas Burgunder und breitete auf dem Tisch das Melodram aus, an dem er zur Zeit arbeitet.³ Da wurden wir durch einen heftigen Wortwechsel gestört.

Ein großer, etwas hagerer Mann war auf das Podium der fünf Musikanten gestiegen und fegte die Notenblätter von den Pulten: „Abscheuliche Musik! Die Ouvertüre sollen Sie spielen!“ Der Fagottist hielt ihn an seinem weiten Überrock fest. „Wir haben die Ouvertüre heute schon dreimal gespielt – das reicht!“, brüllte er. „Und wir werden auch keine andere seiner Ouvertüren mehr spielen! Niemand will den ganzen Tag nur Gluck hören!“ Theodor stand auf. „Ah, das hatte ich ganz vergessen“, murmelte er. „Ist heute Sonntag?“ Er eilte zum Podium, begrüßte den Fagottisten und redete leise auf ihn ein, bis dieser schließlich seufzend nickte. Dann machte Theodor eine kleine Verbeugung vor dem aufgebrachtten Ouvertüren-Freund und führte ihn, nachdem sie einige Worte gewechselt hatten, vom Podium. Das Orchester begann nun, die Ouvertüre der Iphigenia in Tauris zu intonieren, und der hagere Mann spielte den Kapellmeister. Sie wissen, teurer Freund, dass ich die Musik-Enthusiasten oft belächelt habe, aber in seinen Gesten wollte mir zum ersten Mal das Geheimnis dieser wunderbaren Kunst aufgehen. Nachdem das Orchester mehr schlecht als recht geendigt hatte, bedankte sich Theodor mit einer erneuten Verbeugung bei dem Ouvertüren-Freund und entließ ihn in den Tiergarten, wo er ihm noch lange nachblickte.

Kaum war Theodor zurück gekommen, bestürmte ich ihn mit Fragen nach der seltsamen Erscheinung. Doch wir wurden abermals unterbrochen. Ein junger Mann, gut gekleidet, etwa in unserem Alter, der an einem der Nachbartische ein Buch gelesen hatte, trat zu uns: „Verzeihung, meine Herren, darf ich mich setzen?“ Wir bejahten. „Ich habe zufällig beobachtet, dass Sie, verehrter Herr, den rätselhaften Kapellmeister zu kennen scheinen, der uns seit geraumer Zeit allsonntäglich mit Glucks Ouvertüren erfreuen will. Bitte verzeihen Sie meine Neugierde, aber: wer ist dieser Sonderling?“ „Nun – er ist vor einigen Monaten zu einer gewissen Berühmtheit gelangt. Lesen Sie die AMZ?“ „Nein, und zu meiner Schande muss ich gestehen, dass ich musikalisch wenig gebildet bin. Aber worauf wollen Sie denn hinaus?“ „Würden Sie sie lesen, so wüssten Sie mehr über den Sonderling. Im letzten Jahr publizierte die Zeitung einen eindrucklichen Bericht über ihn, der in eben diesem Lokal seinen Anfang nahm. Leider blieb der Autor anonym – aber ich bin überzeugt, dass es sich dabei

³ Es handelt sich um das Melodram „Saul, König von Israel“ von Joseph von Seyfried, das Hoffmann im April/Mai 1812 komponierte. Vgl. „Zeittafel“, in: ebd., 998.

um einen vorzüglichen Mann handelt.“⁴ „Das mag sein, doch ich bitte Sie, genug der Introdution, wer ist der Kapellmeister?“ Theodor beugte sich vor, fasste unsern jungen Freund sanft bei der Hand und sagte lächelnd: „Er ist – – der Ritter Gluck!“⁵

„Der Ritter Gluck?“, rief ich aus. „Aber, ist das nicht – das ist doch – unmöglich! Gluck ist seit langem tot!“ „So, ist er das? Was macht Sie da so sicher, mein Bester?“, schmunzelte Theodor. Der junge Mann hatte bislang verduzt geschwiegen. Jetzt warf er sich in seinen Stuhl zurück und lachte: „Sie halten uns zum Narren! Fehlt nur noch, dass Sie uns erzählen wollen, wir hätten seinen Geist gesehen!“ „Auch das ist möglich“, erwiderte Theodor. „Ob Geist oder nicht: mir hat er sich als Ritter Gluck vorgestellt. Und sind nicht seine Kenntnis der Werke und seine Musikalität tatsächlich erstaunlich?“ „Auch mich hat seine Erscheinung tief beeindruckt“, pflichtete ihm der junge Mann bei. „Aber so gerne ich mich als Geisterseher versuchen würde – glauben Sie nicht, dass es sich um einen Wahnsinnigen handelt?“ Theodor lächelte. „Seien Sie so gut und zeigen Sie mir die Skala, nach der man den Verstand eines Menschen berechnet. Ist nicht jeder kreative Kopf auf seine Weise wahnsinnig?“⁶ „So halten Sie den seltsamen Kapellmeister für einen begnadeten Musiker? Doch muss ich Ihnen zustimmen: Genie und Wahnsinn liegen bekanntlich eng beieinander, und wer sich der Kunst verschreibt, muss bisweilen um seinen Verstand fürchten. In letzter Zeit will es mir sogar so scheinen, als ob jede Kunst ihren eigenen Wahnsinn mit sich bringe.“ „Wie das?“, fragte ich erstaunt. „Meinen Sie, dass Musiker anders wahnsinnig werden als Maler oder Dichter?“ „Vielleicht nicht anders“, antwortete er, „sondern *mehr*. Und es betrifft nicht nur die Musiker, sondern auch die Hörer!“ „Der Kapellmeister“, unterbrach ich ihn, „hätte also nur zu viele Glucksche Opern gehört und wäre davon wahnsinnig geworden?“ „Sie könnten Recht haben“, sagte Theodor nachdenklich, „aber, mein Herr, wie kommen Sie darauf, wenn Sie doch, wie Sie sagten, kaum mit Musik zu tun haben?“ „Oh, ich habe nur gestanden, wenig gebildet in der Musik zu sein, doch hat sie eine starke Wirkung auf mich“, erwiderte der junge Mann. „Ich habe oft gedacht,

⁴ Hoffmanns Erzählung „Ritter Gluck“ erschien zuerst in der AMZ 11 (1808/1809), Nr. 20, 15.2.1809, Sp. 305-319, unterzeichnet mit „—nn“. Vgl. Kommentar zur Erzählung, in: ebd., 1254.

⁵ Vgl. den letzten Satz der Erzählung „Ritter Gluck“, a.a.O., 512.

⁶ Vgl. E.T.A. Hoffmann, „Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza“, in: Hartmut Steinecke (Hg.), unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen, Wulf Segebrecht, „E.T.A. Hoffmann, Fantasiestücke in Callot's Manier, Werke 1814“, Frankfurt a. M.; Deutscher Klassiker Verlag, 1993, 101-178, hier 125.

dass ich mich einmal ein Jahr oder länger mit nichts als der Musik beschäftigen sollte, um dieser Faszination auf den Grund zu gehen. Schon als Knabe habe ich zuweilen im Rauschen des Windes ganze Konzerte gehört, und heute rührt mich nichts tiefer als alte italienische Kirchenmusik!“⁷ „Aber auch hier droht der Wahnsinn, lieber Freund“, warf Theodor ein. „In den Berliner Abendblättern erschien dieser Tage eine Legende von vier Brüdern, deren Geist durch eine uralte Messe für immer verrückt wurde. Ich hoffe, Sie kennen das Journal?“ „In der Tat, ich kenne es“, schmunzelte der junge Mann. „Und ich kenne auch die Legende – denn ich habe sie selber geschrieben. Darf ich mich vorstellen? Mein Name ist Heinrich von Kleist.“⁸ Theodor sprang auf. „Heinrich von Kleist! So ein Zufall! Ihr „Käthchen“ gefällt mir vorzüglich! Zu gerne würde ich es einmal in Bamberg auf der Bühne sehen.⁹ Ich arbeite am dortigen Theater als Musikdirektor. Mein Name ist Theodor Hoffmann, und das ist mein Freund N. aus B.“

Sie können sich denken, mein Lieber, wie sehr Theodor und ich uns über das unerwartete Zusammentreffen freuten. Schon bald waren wir ganz vertraut mit unserem neuen Freunde. Theodor brachte das Gespräch zurück auf den Musik-Wahnsinn. „Lieber Heinrich, werden Sie uns verraten, was Sie zu Ihrer Cäcilien-Legende begeistert hat? Sie hat mich zutiefst erschüttert. Und das Schicksal der vier Brüder bleibt doch eigentlich ein Rätsel.“ „Das stimmt, lieber Theodor. Und eben deswegen hat mich Ihr Bekannter, der sonderbare Kapellmeister, auch so interessiert. Ich frage mich nämlich, ob die Legende überhaupt auf einem religiösen Grund ruht oder nicht vielmehr auf einem psychologischen.“¹⁰ „Wie?“, lachte ich, „Sie fragen sich das? Aber

⁷ Vgl. Heinrich von Kleist, Brief an Marie von Kleist, Sommer 1811; Brief an Wilhelmine von Zenge, 19.(-23.) 9. 1800; Brief an Wilhelmine von Zenge, 21.5.1801, in: Helmut Sembdner (Hg.), Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 21994, Bd. 2, 875, 569, 651.

⁸ Heinrich von Kleists „Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. Eine Legende“ erschien zuerst in den Berliner Abendblättern vom 15. bis 17.11.1810 (Blatt 40-42), unterzeichnet „yz“. Vgl. Kommentar zur Erzählung, in: Klaus Müller-Salget (Hg.), Heinrich von Kleist, Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1990, 880.

⁹ Am 1.9.1811 wurde Kleists Schauspiel „Das Käthchen von Heilbronn“ am Bamberger Theater aufgeführt mit Dekorationen von Hoffmann. Vgl. „Zeittafel“ (a.a.O., 999) und Brief Hoffmanns an Julius Eduard Hitzig vom 28.4.1812, in: Allroggen u.a. (Hg.), E.T.A. Hoffmann, Frühe Prosa, 243/244.

¹⁰ Vgl. Wilhelm Grimm, der in der „Allgemeinen-Literatur-Zeitung“ vom 14.10.1812 schrieb, dass Kleists Erzählung „auf einem psychologischen Grunde“ ruhe. Zitiert nach: Kommentar zur Erzählung, in Müller-Salget (Hg.), Heinrich von Kleist, Erzählungen, 883.

Sie haben Sie doch geschrieben!“ Doch Theodor unterbrach mich. „Was meinen Sie damit?“, fragte er. „Ich meine“, antwortete Heinrich, „dass vielleicht nicht eine göttliche Macht, sondern die Gewalt der Musik für das Schicksal der Brüder verantwortlich ist. Vielleicht hätte eine ähnlich ergreifende Musik in einer anderen Umgebung die gleiche Wirkung getan. Sie sehen ja, was mit Ihrem Ritter passiert ist!“ „Aber“, brach es aus mir heraus, „Sie reden über die Geschichte, als ob sie wirklich passiert sei. Dabei kann Sie doch gerade Ihnen keine Rätsel mehr aufgeben!“ Heinrich lächelte. „Doch, das kann Sie, lieber N. Selbst wenn Sie nur meiner Phantasie entsprungen wäre, könnte Sie das.“ „Selbst wenn...? Sie meinen...?“

„Unter dem Siegel der Verschwiegenheit verrate ich Ihnen, was hier niemand weiß.“ Er beugte sich über den Tisch. „Die Legende beruht auf einer wahren Begebenheit, die sich vor zehn Jahren in Dresden ereignete.“ „Und Sie hätten sie miterlebt, wären gar einer der Rebellen?“, zweifelte Theodor. „Nein, das nun nicht“, lachte Heinrich. „Ich kam mehrere Monate später nach Dresden, im April 1801.¹¹ Schon damals liebte ich die katholische Musik und ging deshalb recht oft in die Kirche. Dort kniete jedes Mal, ganz isoliert von den andern, ein Mann, das Haupt auf die höheren Stufen gebückt, mit Inbrunst betend. Sein naiver Glaube rührte mich, und ich fragte schließlich meine Begleiterinnen, zwei junge Fräulein aus Dresden, ob ihnen etwas über diesen Mann bekannt sei.“¹² „Er war einer der Brüder, nicht wahr?“, fiel ich ihm ins Wort. „Nur nicht so ungeduldig, lieber N.“, erwiderte Heinrich. „Nein, er war keiner der Brüder. Er war aber einer der Kaufmannsöhne, die zum Anhang der Brüder gehört hatten. Was mir meine Begleiterinnen von der Begebenheit erzählten, weckte sogleich mein Interesse. Ich wartete also an diesem Tage vor der Kirche auf den Kaufmannssohn, um von ihm etwas über die Brüder zu erfahren. Der Mann erzählte mir, dass sie vor einem Jahr aus Mainz nach Dresden gekommen seien, um dort eine Erbschaft anzutreten. Sie waren von republikanischem Geiste entflammt; der Älteste hatte sogar einen Teil seiner Jugend in Paris verbracht, wo er begeistert die Revolution miterlebte. Schnell fanden sich auch in Dresden zahlreiche Waffenbrüder, und sie beschlossen, nach dem Beispiel der Franzosen, eine Kirche zu stürmen und danach die Republik auszurufen.“ „Die Frevler!“, schimpfte ich. „Doch wie Sie wissen, liebe Freunde, kam alles anders als erwartet“, schloss Heinrich. „Konnten

¹¹ Kleist reiste am 15. April 1801 nach Dresden, wo er bis zum 18. Mai blieb. Vgl. „Lebenstafel“, in Sembdner (Hg.), Heinrich von Kleist, Bd.2, 1022.

¹² Vgl. Brief Kleists an Wilhelmine von Zenge, 21.5.1801, a.a.O., 651, 652.

Sie in Erfahrung bringen, welche Messe in der Kirche aufgeführt wurde?“, erkundigte sich Theodor. „Ja, das konnte ich. Ich bat um eine Audienz bei der Äbtissin des Klosters, und sie zeigte mir die Partitur. Zwar ist dort kein Komponist verzeichnet, doch es handelt sich, wie mir die Äbtissin mitteilte, wahrscheinlich um eine Messe des großen Palestrina.“

„Ah, Palestrina – das habe ich mir gedacht!“, rief Theodor. „Dieser hohe Meister verkündet in herrlichen, nie gehörten Tönen das heiligste Geheimnis der Religion! Durch ihn wurde die Musik der eigentlichsste Kultus der katholischen Kirche. Ach, dass in den letzten Jahrzehnten ein solcher Leichtsinn in das Kunststudium einreißen musste!“¹³ „Doch hat schon Herder versprochen“, tröstete Heinrich, „dass es damit bald ein Ende haben wird: Cäcilia wird wiederkehren vom Himmel und sich hie und da eines ganz reinen Tempels freuen!“¹⁴ Er hob sein Glas, um mit uns auf die Heilige der Tonkunst anzustoßen. Dann wandte er sich wieder an Theodor: „Aber verraten Sie mir doch, lieber Freund, wie kommt es, dass Palestrinas Musik eine so große Wirkung auf uns hat?“ „Das ist eine schwierige Frage, über die schon viele große Geister nachgedacht haben. Ich halte es mit Reichardt, der die Ursache in der kühnen Fortschreitung der Akkorde findet. Ein vollkommener Dreiklang folgt auf den nächsten, lange gehalten und mit großer Stärke. Eine solche Folge von Dreiklängen ist uns heute fremd! Ferner geben die übergangenen Zwischenakkorde jedem Schritte eine Riesengröße und lassen die Seele nur dunkel den Weg ahnen, den die Harmonie genommen hat. So überfällt jeder Akkord den Zuhörer mit seiner ganzen Kraft!“¹⁵ Heinrich wollte etwas erwidern, doch ich kam ihm zuvor. „Verzeihen Sie, liebe Freunde, wenn ich Sie unterbreche. Aber gar zu gerne möchte ich erfahren, ob Sie die vier unglücklichen Brüder sehen konnten?“

„Sie brauchen sich nicht zu entschuldigen, lieber N. Ihre Neugier ist nur zu verständlich. Ja, ich konnte sie sehen. Der Kaufmannssohn begleitete mich in die Anstalt, in der sie verwahrt werden. Es war ein erschütternder Anblick. Bis auf die Knochen abgemagert saßen sie um einen Tisch, auf welchem ein Kreuzifix stand, und schienen, mit

¹³ Vgl. Hoffmann, „Alte und neue Kirchenmusik“, in Steinecke (Hg.), E.T.A. Hoffmann, Fantasiestücke, 507, 508, 503.

¹⁴ Johann Gottfried Herder, „Cäcilia“, in: Bernhard Suphan (Hg.), Sämtliche Werke, Hildesheim, New York: Olms Verlag, 1967 (Nachdruck der Ausgabe Berlin 1887), Bd. 16, S. 253-272, hier 266.

¹⁵ Johann Friedrich Reichardt, Musikalisches Kunstmagazin. Zweiter Band (V.-VIII. Stück), Berlin 1791, 55. Vgl. auch Hoffmann, „Alte und neue Kirchenmusik“, a.a.O., 508/509.

gefalteten Händen schweigend auf die Platte gestützt, dasselbe anzubeten. Der Vorsteher teilte mir mit, dass sie nur Wasser und Brot zu sich nähmen, wenig schliefen und niemals sprächen. Doch kaum schlägt die Glocke Mitternacht, erheben sie sich in gleichzeitiger Bewegung von ihren Sitzen und intonieren mit einer entsetzlichen Stimme, die die Fenster des Hauses bersten macht, das Gloria in excelsis. Mit dem Schlag der Glocke Eins kehren sie zu ihrem sonstigen Treiben zurück.¹⁶ Erst vor wenigen Tagen erhielt ich einen Brief des Kaufmannssohns, in dem er sich für die Legende bedankte, die ich ihm geschickt hatte. Er schrieb mir, dass sich bis heute nichts an dem Verhalten der Brüder geändert habe.“ „Das ist entsetzlich“, rief ich. „Kann den Männern denn nicht geholfen werden?“ „Seien Sie versichert, lieber N., dass ich damals nichts unversucht gelassen habe. Aber vergeblich!“ Wir schwiegen.

Nach einer Weile blickte Theodor auf. „Haben Sie es auch mit Magnetismus versucht?“, fragte er zögernd. „Ich habe daran gedacht“, gab Heinrich zu. „Doch war damals niemand zur Stelle, der diese Wissenschaft beherrschte. Und ich muss bekennen, dass ich schon immer leise Zweifel an ihrer Redlichkeit hatte.“ „Das geht mir nicht anders“, antwortete Theodor. „Aber gerade deswegen frage ich mich, ob die Brüder nicht vielleicht einem magnetischen Einfluss zum Opfer gefallen sind. Wussten Sie, dass Mesmer in seinen Sitzungen gezielt Musik eingesetzt hat? Er spielte zum Beispiel die Glasharmonika – ein Instrument, dem man bekanntlich wundersame Wirkungen nachsagt. Denn er war der Ansicht, dass tierischer Magnetismus durch den Schall fortgepflanzt, verstärkt und mitgeteilt werden kann.¹⁷ Und tatsächlich scheint es mir oft, als ob manche Wirkungen

¹⁶ Vgl. Kleist, „Die heilige Cäcilia oder die Gewalt der Musik,“ in: Müller-Salget, Heinrich von Kleist, Erzählungen, 286-313, hier 295.

¹⁷ Siehe dazu Manfred Schuler, Musik im Mesmerismus, in Freiburger Universitätsblätter, Heft 93, Oktober 1986, 23-31. Hoffmann war, wie die Forschung gezeigt hat, bestens über den Magnetismus informiert. Siehe etwa: Kommentar zur Erzählung „Der Magnetiseur“, in Steinecke (Hg.), E.T.A. Hoffmann, Fantasiestücke, 727-730; Friedhelm Auhuber, „In einem fernen dunklen Spiegel. E.T.A. Hoffmanns Poetisierung der Medizin, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1986; Henriette Lindner, „Schnöde Kunstwerke gefallener Geister“. E.T.A. Hoffmanns Werk im Kontext der zeitgenössischen Seelenkunde. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001. Zum Zusammenhang von Musik und Magnetismus bei Hoffmann siehe etwa: Jürgen Barkhoff, Magnetische Fiktionen. Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik, Stuttgart, Weimar: Metzler, 1995, 195-239. Gabriele Brandstetter, Die Stimme und das Instrument. Mesmerismus als Poetik in E.T.A. Hoffmanns „Rat Krespel“, in dies. (Hg.), Jacques Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen“. Konzeption. Rezeption. Dokumentation, Laaber: Laaber-Verlag, 1988, 15-39; Heather Hadlock, Mad loves. Women and music in Offenbach's „Les contes d'Hoffmann“, Princeton: Princeton

der Musik den Wirkungen einer magnetischen Behandlung sehr ähnlich sind.“ „Sie glauben also, dass jemand die Messe Palestrinas dazu benutzt hat, die Brüder zu magnetisieren, und dass sie seitdem von dem Geist dieses Unbekannten beherrscht werden?“

„Das ist denkbar“, antwortete Theodor. „Doch muss nicht unbedingt ein Magnetiseur dahinter stecken. Vielleicht hat auch die Musik allein diese Wirkung getan. Wie Sie wissen, basiert der Magnetismus recht eigentlich auf dem geheimnisvollen Band, das Körper und Geist des Menschen verknüpft.¹⁸ Aber liegt dieses Band nicht auch den Wirkungen der Musik zugrunde? Forkel hat gesagt, dass der Mensch durch seine Nerven eine Art musikalisches Instrument ist. Nichts kann so stark auf ihn wirken wie zitternde Luft – das Vehikel der Töne. Sie erschüttert die Nerven des Gehörs, die dann die Bewegung an alle anderen Nerven weitergeben. So kann man durch Musik allgewaltig auf den Körper wirken und auf die Seele, denn mit den Bewegungen des Nervensystems sind die Leidenschaften unzertrennlich verbunden.“¹⁹ „Und umgekehrt wirken die Leidenschaften dann wieder auf den Körper zurück“, ergänzte ich. „Das erinnert mich an eine Passage aus der Kritik der Urteilskraft“, begeisterte sich Heinrich. „Kant schreibt dort, dass die Musik ein Spiel ist, das von der Empfindung des Körpers zu ästhetischen Ideen führt, auf die sich die Affekte des Hörers beziehen, und von diesen dann, mit potenziierter Kraft, wieder zurück zum Körper!“²⁰ „Deshalb ist mancher Musik“, nahm Theodor seinen Faden wieder auf, „durchaus eine magnetische Wirkung auf bestimmte Hörer zutrauen – nämlich solcher Musik, die die Nerven besonders stark erschüttert, indem sie zum Beispiel besonders laut oder besonders überraschend ist, und auf solche Hörer, die besonders sensibel sind, weil sie zum Beispiel, wie die vier Brüder, Kirchenmusik und vor allem katholische Kirchenmusik kaum gewohnt sind und weil ihre Nerven sowieso schon angespannt waren.“ „Doch kann vom magnetischen Schlaf oder vom eigentlichen Somnambulismus bei den Brüdern kaum die Rede sein“, wandte ich ein. „Anderer-

UP, 2000, 50-57; Andreas Käuser, „Klang und Prosa. Zum Verhältnis von Musik und Literatur“, in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 68.1994, 409-428.

¹⁸ Vgl. E.T.A. Hoffmann, „Die Serapionsbrüder“, in: Wulf Segebrecht (Hg.), unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht, „E.T.A. Hoffmann, Die Serapionsbrüder“, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2001, 318.

¹⁹ Johann Nicolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig: Schwickert-scher Verlag, 1801, Bd. 2, 10/11.

²⁰ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in: Wilhelm Weischedel (Hg.), Immanuel Kant, *Werkausgabe*: in 12 Bänden, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, ¹³1994, Bd. 10, 272 (entspricht S. 225 der zweiten Auflage von 1793).

seits spricht für Theodors kühne Vermutung“, überlegte Heinrich, „dass die Brüder mit Schlag der Glocke Zwölf ihr mitternächtliches Treiben aufnehmen. Wenn sie von Musik magnetisiert wurden, erfüllen die zwölf Glockenschläge nun dieselbe Funktion wie eine erneute Behandlung durch den Magnetiseur: sie versenken die Brüder abermals in den magnetischen Zustand oder verstärken ihn vielmehr.“²¹ „Und weil sie von Musik magnetisiert wurden, sprechen sie auch nicht wie gewöhnliche Somnambule, sondern sie singen eine Musik, die die Wände und Fenster erschüttert, wie die Messe sie selbst erschüttert hat. So spricht das fremde geistige Prinzip aus ihnen, ich verstehe!“, rief ich begeistert. Theodor nickte nachdenklich. „Aber“, wandte Heinrich nach einer Pause ein, „wenn die vier Brüder tatsächlich magnetisiert worden wären, ob durch einen Magnetiseur oder nur durch die Musik: wie können wir ihnen dann helfen?“

„Was die Brüder verrückt hat, kann sie vielleicht auch heilen“, antwortete Theodor. „Was meinen Sie? Die Brüder noch einmal magnetisieren? Geht denn das?“ „Ja, sofern der Magnetiseur und die von ihm verwendete Musik stärker sind als das fremde geistige Prinzip, das die Brüder zur Zeit beherrscht.“ „Aber hieße das nicht, den Teufel mit dem Beelzebub austreiben? Vielleicht stürzen Sie die Brüder damit nur in eine andere Art des Wahnsinns!“, wandte Heinrich besorgt ein. „Diese Gefahr besteht allerdings“, gab Theodor zu. „Man müsste Sorge tragen, dass die Wirkung der Musik vom Magnetiseur so kanalisiert wird, dass sie die Brüder in ihre alten Bahnen zurückführt.“ „Aber wie ist das möglich?“ „Der Magnetiseur müsste so vertraut als möglich mit dem früheren Leben der Brüder sein, er müsste sich Personen, Begebenheiten und Überzeugungen lebhaft vorstellen können. Hat dann eine andere Musik, zum Beispiel die fünfte Sinfonie des großen Beethoven, die Nerven der Brüder in Bewegung versetzt und ihre Leidenschaften erregt, so ruft ihnen der Magnetiseur im Geiste ihr altes Leben ins Bewusstsein. Nach dem Abklingen der Erregung werden Körper und Geist der Brüder dann wahrscheinlich in ihren ursprünglichen Zustand zurückkehren. Dieser Vorgang müsste mehrmals wiederholt werden, um das Ergebnis zu festigen.“ „Aber ist denn diese Methode erprobt? Hat man schon einmal Opfer des Magnetismus durch den Magnetismus geheilt?“, zweifelte Heinrich. „Ein solcher Fall ist mir nicht bekannt“, gab Theodor zu. „Doch käme es auf den Versuch an, nicht wahr?“ „Ihre Theorie klingt plausibel“,

²¹ Siehe für eine „magnetische“ Deutung des Geschehens in Kleists Erzählung etwa: Gordon Birrell, „Kleist's ‚St. Cecilia‘ and the Power of Electricity“, in: *The German Quarterly*, Bd. 62/1, Winter 1989, 72-84.

pflchtete ich ihm bei. „Und ist es nicht im Sinne der armen Brüder, alles zu versuchen, was sie heilen könnte, lieber Heinrich?“ Er nickte. „Sie haben natürlich Recht, liebe Freunde. Doch wer sollte so etwas durchführen? Ich weiß niemanden, der in dieser Wissenschaft geübt wäre.“ „Zufällig kenne ich einen sehr verdienten Arzt, der sich intensiv mit dem Magnetismus beschäftigt hat“, sagte Theodor. „Es ist Dr. Speyer, vielleicht haben Sie schon von ihm gehört.²² Und auch mir selbst ist durch die Gespräche mit Dr. Speyer und durch meine eigenen Studien diese Wissenschaft recht gut vertraut.“ „Und ich lese gerade Schuberts ‚Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft‘. Darin widmet er dem tierischen Magnetismus ein ganzes Kapitel!“, rief ich.²³ „Sie sehen also“, lächelte Theodor, „dass es uns an Sachverstand nicht mangeln wird. Wenn Sie möchten, können wir noch heute abend Dr. Speyer einen Besuch abstatten und ihn in unseren Plan einweihen.“ „Plan? Was für einen Plan?“, fragte ich, und auch Heinrich blickte Theodor erstaunt an. „Liebe Freunde, was für eine Frage! Wir fahren natürlich nach Dresden! Sie, lieber Heinrich, Freund N., Dr. Speyer und ich! Wir werden die Brüder magnetisieren!“

Du kannst Dir denken, mein Bester, dass Dr. Speyer von der Idee begeistert war. Wir entschieden uns, die Reise zu wagen. Ende Januar brachen Heinrich, Dr. Speyer und ich nach Dresden auf, wo wir Theodor treffen sollten. Wie es uns dort ergangen ist, und ob wir die Brüder retten konnten – davon mehr im nächsten Brief!

Ewig Dein N.

²² Vgl. Kommentar zu Hoffmanns Erzählung „Der Magnetiseur“, a.a.O., 728.

²³ Gotthilf Heinrich Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, Dresden: Arnoldische Buchhandlung, 1808, 326-360.

Buchbesprechungen

Ulrich Kittstein (Mannheim)

Thomas Althaus: Strategien enger Lebensführung.
Das endliche Subjekt und seine Möglichkeiten im Roman
des 19. Jahrhunderts, Georg Olms Verlag: Hildesheim, Zürich,
New York, 2003. 579 S., Pb, 68,00 €

In der Entwicklung von Formen ‚enger Lebensführung‘ sieht Althaus eine maßgebliche Tendenz des 19. Jahrhunderts, die er als Reaktion auf die zunehmende Fragwürdigkeit philosophischer und weltanschaulicher Systeme und ihres universalen Anspruchs versteht: Das Subjekt wird sich mehr und mehr seiner Endlichkeit, der Begrenzung seiner Erkenntnis- und Handlungsmöglichkeiten bewusst und kultiviert Denk- und Verhaltensweisen, die auf das Nahe-liegende und Konkrete konzentriert sind. Dieser Rückzug bedeutet aber nicht nur Verlust und Verzicht, sondern kann selbst produktiv werden, denn im Nahbereich vermag das Subjekt die Kontingenz seiner Lebenswelt unter Umständen noch zu bewältigen; hier können Orientierungen und Maßstäbe geschaffen werden, die immerhin zu zielgerichteten, wenn auch begrenzten und kleinschrittigen Aktivitäten befähigen.

Die Literatur nimmt teil an der Erkundung solcher Strategien. Althaus analysiert – als repräsentative Werke der einzelnen literarhistorischen Epochen – sieben Romane, um an jedem eine spezifische Spielart der ‚engen Lebensführung‘ aufzuzeigen.

Die Einseitigkeit, die zwangsläufig aus dieser Perspektivenwahl resultiert und sich schon in den recht plakativen Kapitelüberschriften bekundet, wird bewusst in Kauf genommen (S. 56). Der Ertrag des Verfahrens fällt für die einzelnen Werke sehr unterschiedlich aus. Rückt die Frage nach der ‚engen Lebensführung‘ etwa bei Goethes „Wahlverwandtschaften“ doch eher periphere Aspekte ins Blickfeld – gewisse Strategien der Aufschiebung und Verzögerung angesichts des katastrophalen Ablaufs der Ereignisse –, so führt sie bei Laubes „Das junge Europa“ ins Zentrum des Textes, dessen Mittelpunktfigur Valerius die hochfliegenden Weltverbesserungsideale zugunsten einer beschränkten Existenz, eines Wirkens im kleinen, bürgerlichen Lebenskreis verabschiedet. Indes schöpft Althaus die Möglichkeiten seines Ansatzes an diesem Punkt nicht konsequent aus. Es sollte zu denken geben, dass die Haftstrafe, die Valerius aufgrund seines politischen Engagements in Polen 1830/31 verbüßen muss, für seinen Entwicklungsgang eine wichtige Rolle spielt: Das Gefängnis zwingt dem Protagonisten eine im buchstäb-

lichen Sinne kleinräumige Existenz auf, die ‚enge Lebensführung‘ wird also unter äußerem Druck eingeübt. Sie ersucht damit nicht zuletzt als Ergebnis staatlicher Repression im Rahmen einer politisch-gesellschaftlichen Ordnung, die dem Individuum größere Freiheitsspielräume verweigert. Diese Verwurzelung der ‚engen Lebensführung‘ im konkreten zeitgeschichtlichen Kontext wird vom Verfasser leider nicht diskutiert.

An Eichendorffs „Ahnung und Gegenwart“ arbeitet Althaus die Strategie des ‚Sich-Entscheidens‘ heraus: In einer chaotischen Romanwelt können die Figuren nur durch feste Entschlüsse und entschiedene, selbst zu verantwortende Wertsetzungen begrenzte Orientierungen gewinnen. Aber präsentiert Eichendorff wirklich eine Welt reiner Kontingenz ohne übergreifende Zusammenhänge? Schon die bekannte Eingangsallegorie stellt über den verschlingenden ‚Strudel‘ des Weltlebens die erlösende Macht des Kreuzes, die hier keineswegs als subjektiv begrenzte Setzung einer partikularen Figur relativiert wird. Vor diesem Hintergrund erweist sich Friedrichs Wendung zum *miles christianus*, die den Roman beschließt, als idealer Zielpunkt eines vorbildlichen Lebenswegs, nicht aber als die ‚abstruseste“ (S. 177) unter vielen willkürlichen und daher letztlich gleichwertigen Entscheidungen. Eichendorffs Werk unternimmt den Versuch, die chaotische Gegenwartserfahrung aus einer religiös fundierten Perspektive und mit Hilfe allegorisch-sinnbildhafter Darstellungsformen zu ordnen und zu deuten. Man kann diesen umfassenden Anspruch, das krasse Gegenteil ‚en-

ger Lebensführung‘, sicherlich problematisieren – und im Roman selbst gibt es Tendenzen, die dem leitenden Ordnungskonzept zuwiderlaufen –, *ignorieren* sollte man ihn bei der Beschäftigung mit dem Text aber nicht.

Ein anderes Problem stellt sich bei der Auseinandersetzung mit Hoffmanns „Kater Murr“. Zwar bewährt sich die zentrale Kategorie der Arbeit hier sehr viel besser – während der geniale Künstler Kreisler durch seine Grenzüberschreitungen in unheimliche Nähe des Wahnsinns gerät, gelingt es Murr, einem wahren Virtuosen der ‚engen Lebensführung‘, sein Dasein durch philiströse Beschränkung zu meistern und eine durch nichts zu erschütternde Identität aufzubauen –, doch in ihrem Kern gehen die gewonnenen Einsichten zu Hoffmanns Doppelroman nicht über die Neuformulierung von Altbekanntem hinaus. Enttäuschend fällt die Interpretation von Mörikes „Maler Nolten“ aus. Die Handlungsabläufe, die zu den tragischen Schicksalen der Figuren hinführen, werden von Althaus nicht näher ins Auge gefasst; er begnügt sich in dieser Hinsicht mit wenig aussagekräftigen Feststellungen wie der, dass der Roman „unter stark pessimistischen Voraussetzungen“ stehe (S. 309), und schenkt der neueren Forschung, die sich seit der Studie von Herbert Bruch auf die psychologischen Tiefendimensionen des Werkes konzentriert, kaum Aufmerksamkeit. Unter diesen Voraussetzungen bleibt die Betrachtung der Verhaltensweisen der Figuren zwangsläufig oberflächlich und kommt häufig nicht über die bloße Paraphrase von Figurenerlebnissen und -reaktionen hinaus.

Generell gelingen der Studie – die noch Kapitel zu Kellers „Der grüne

Heinrich“ und zu F.Th. Vischers „Auch Einer“ enthält – zwar vielfach aufschlussreiche Beobachtungen im Detail, die die Lektüre immer wieder lohnenswert machen, doch grundsätzlich neue Perspektiven auf die behandelten Romane eröffnet ihr Ansatz nicht. Dem entspricht die Struktur der einzelnen Kapitel, die in der Regel keinen systematischen Gang der Analyse aufweisen, sondern eher

eine lockere Reihung von Einzelbetrachtungen zu unterschiedlichen Aspekten bieten. Das zweifellos originelle Konzept der ‚engen Lebensführung‘ ist letztlich doch allzu vage und schließt zu viele disparate Elemente ein, als dass es als einheitsstiftende Kategorie einer so groß angelegten Untersuchung fungieren könnte.

Ulrich Kittstein (Mannheim)

Otto Eberhardt: Eichendorffs Erzählungen *Das Schloß Dürande* und *Die Entführung* als Beiträge zur Literaturkritik. Untersuchungen zum poetischen Verfahren Eichendorffs II. Königshausen & Neumann: Würzburg, 2004. 220 S., Gh, 29,00 €

Mit der vorliegenden Studie setzt der Verfasser ein anspruchsvolles Unternehmen fort, das er mit seiner sehr viel umfangreicheren Monographie *Eichendorffs „Taugenichts“*. *Quellen und Bedeutungshintergrund* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000) begonnen hat: Eichendorffs Erzählungen werden als poetologische Texte interpretiert, die jenseits der vordergründigen Handlung eine symbolisch verschlüsselte Auseinandersetzung mit unterschiedlichen literarischen Richtungen bieten und somit, einer programmatischen Forderung des Dichters entsprechend, „Poesie durch Poesie rezensieren“. Den Maßstab für Eichendorffs Wertungen bildet dabei nach Eberhardts Auffassung das Verhältnis der einzelnen Tendenzen zur christlich-katholischen Religion, ihr Standort im Spannungsfeld von Gottnähe und Gottferne; deshalb sei den Erzählungen stets auch ein ‚Spiritualsinn‘ eingeschrieben. So versteht der Verfasser *Das Schloß Dürande* und *Die Entführung* als bildhaft-allegorische Darstellungen des Schicksals der ‚wahren‘ romantischen Poesie im Kampf mit abweichenden Strömungen, wobei die Protagonisten jeweils

als Verkörperungen bestimmter Literaturkonzepte gedeutet werden. Allerdings beschränkt sich Eberhardt keineswegs auf die Analyse der Figurenkonstellationen und der großen Linien der Handlung; vielmehr ist er bestrebt, noch die geringfügigsten Textdetails als Träger der von ihm postulierten verborgenen Botschaften zu erweisen und die Erzählungen auf diesem Wege geradezu Wort für Wort in ihre ‚eigentliche‘ Bedeutung (zurück) zu übersetzen. Er stützt sich dabei auf die Annahme, Eichendorff habe eine ebenso differenzierte wie unveränderliche Symbolsprache verwendet, die es gestatte, Passagen aus verschiedensten Werken – poetischen wie literarhistorischen – zur wechselseitigen Erhellung ihres tieferen Gehalts aufeinander zu beziehen.

Nun kann in der Tat kaum bezweifelt werden, dass Eichendorffs Erzählwerke über die Schilderung des manifesten Geschehens hinaus auch symbolische Dimensionen aufbauen, die durch bestimmte Bildkomplexe vermittelt werden, und die zentrale Bedeutung des Gegensatzes von religiöser Orientierung und Gottferne im Weltbild des Dichters ist gleichfalls unbestreitbar. Das von Eberhardt

praktizierte rigorose und mechanische Verfahren, mit dem er buchstäblich jede Bewegung der Protagonisten als eindeutig festgelegtes Zeichen eines höheren Sinns entziffern zu können glaubt, vermag jedoch nicht zu überzeugen, denn die Gleichungen gehen nun einmal nicht so auf, wie es die Theorie verlangt. Immer wieder stößt der Leser auf Ungereimtheiten und offenkundige Widersprüche in der Interpretation, die nicht diskutiert werden – beispielsweise erscheint das Kloster in *Das Schloß Dürande* erst als der rechte, gleich darauf unvermittelt als der falsche Ort für die von Gabriele verkörperte naturhafte Poesie (S. 41-44); in *Die Entführung* wird dem angekündigten Besuch des Grafen Gaston eine Wirkung zugeschrieben, die nach Eberhardts Logik nur der *Räuberhauptmann* Gaston ausüben dürfte (S. 122f.); die von Diana repräsentierte Dichtung ist, je nach Bedarf, durch „Nähe zur neu belebten Aufklärung“ (S. 134) oder durch Gegnerschaft zu ihr gekennzeichnet (S. 139f.) etc. Die weit gespannten Verweisketten, die Eberhardt häufig auf überaus schmaler Basis und mit Hilfe kühner Assoziationen konstruiert, um Textelemente zu ‚erklären‘, produzieren manchmal wahrhaft abenteuerliche Resultate, etwa wenn hinter der alten Marquise Astrenant auf der verdeckten literaturkritischen Ebene unvermutet der Dichter und Metrik-Spezialist Voß auftaucht (S. 103). Aspekte, die sich einer derartigen Dechiffrierung im angenommenen Deutungsrahmen entziehen, werden in der Regel schlicht übergangen. Allenfalls konstatiert Eberhardt ratlos, dass man sie „nicht unbedingt erwartet“ (S. 97); die

Geltung seines Ansatzes als Universalschlüssel zu Eichendorffs poetischer Welt zieht er jedoch nie in Zweifel. Auf unsicheren Füßen steht insbesondere die Kernthese der Studie, wonach Protagonisten wie Handlungsabläufe durchgängig auf bestimmte Dichtungsformen verweisen, denn gerade in diesem Bereich muten die zur Stützung der Argumentation herangezogenen Analogieschlüsse sehr gewagt an. So ist es höchst fragwürdig, den Grafen Hippolyt in *Das Schloß Dürande* als romantischen Poeten zu deuten. Und sein Gegner Renald verbündet sich zwar mit den Revolutionären – übrigens mit dem Ziel, den Grafen zur Heirat mit Gabriele zu zwingen, was in schroffem Widerspruch zu Eberhardts Thesen steht! –, aber die Identifikation dieser Figur mit einer politisch und revolutionär ausgerichteten *Dichtung*, die Eberhardt für die ‚eigentliche‘ Bedeutungsdimension der Novelle behauptet, lässt sich vom Text her nicht rechtfertigen.

Am Ende bleibt der Eindruck, dass hier ein großer Aufwand und eine beachtliche Kenntnis von Eichendorffs Werk und seinem literarhistorischen Umfeld in den Dienst eines aufgrund seiner Einseitigkeit und übertriebenen Zuspitzung verfehlten Ansatzes gestellt worden sind. Und es bleibt auch die Frage, was einen Dichter wie Eichendorff, der stets die lebendige Wirkung echter Poesie betonte, eigentlich dazu bewegen haben soll, hermetische Erzählungen zu schreiben, deren ‚wahre‘ Aussagen, wie Eberhardt gelegentlich selbst einräumt (S. 82), zeitgenössischen wie späteren Lesern zwangsläufig verborgen bleiben mussten.

Ulrich Kittstein (Mannheim)

Andrea Gnam: Sei meine Geliebte, Bild! Die literarische
Rezeption der Medien seit der Romantik. Iudicium: München,
2004. X + 148 S., Pb, 13,00 €

Andrea Gnam beginnt ihren kleinen Streifzug durch die literarische Beschäftigung mit den Medien in der Zeit der deutschen Romantik (mit einigen Rückblicken ins 18. Jahrhundert) und erörtert zunächst das damals so beliebte Motiv der Liebe zu einer Statue oder einem Porträt. Texte wie Ludwig Tiecks „Franz Sternbalds Wanderungen“ und E.T.A. Hoffmanns „Die Elixire des Teufels“ verknüpfen es mit den Gefahren des Trieblebens, der ekstatischen Entgrenzung und der Vermischung von Realitätsebenen, aber auch mit der Frage nach Abstammung und Herkunft ihrer Protagonisten. Die Romantik kehrt sich damit von den Grundsätzen einer normativ-rationalistischen Ästhetik ab und räumt dem sinnlich-affektiven Erleben einen zentralen Stellenwert bei der Kunstrezeption ein. Als repräsentatives Werk der realistischen Epoche rückt anschließend Gottfried Kellers Malleroman „Der grüne Heinrich“ ins Blickfeld, der die kritische Situation der zeitgenössischen Malerei, die ökonomischen Probleme des Künstlers sowie das Verhältnis von Kunst und Leben, aber auch von Kunst und Gewalt reflektiert. Darüber hinaus nimmt Keller, gewissermaßen gegen

seinen Willen, bereits Tendenzen der modernen Kunst vorweg, etwa mit der Beschreibung einer abstrakten Zeichnung, die alle Züge der mimetischen Illusionskunst abstreift. Weitere Kapitel befassen sich mit den neuen visuellen Medien, der Photographie und dem Film, und ihren Wirkungen auf Literatur und bildende Kunst. Gnam zieht Fallbeispiele aus der Zeit vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart des Internets heran, unter anderem Oscar Wildes „Das Bildnis des Dorian Gray“, Thomas Manns Kurzerzählung „Gladius dei“, Texte des Gegenwartsautors Christoph Geiser und Filme von Jean-Luc Godard, um an diesem Material Männlichkeitsphantasien, Körperinszenierungen und sich wandelnde Sehgewohnheiten zu analysieren. Und nicht zuletzt wird auch die Jukebox mit Aufmerksamkeit bedacht, der Peter Handke in „Versuch über die Jukebox“ ein nostalgisches Denkmal gesetzt hat.

Das schmale Bändchen stellt keine geschlossene oder gar umfassende Geschichte der literarischen Auseinandersetzung mit den verschiedenen modernen Medien dar, sondern eher eine lockere Folge von essayistischen Beiträgen, die auch im Einzel-

nen oft recht sprunghaft verfahren. Es bietet auf diese Weise jedoch zumindest einige zwar fragmentarische, aber durchaus anregende Einblicke in die Geschichte der ‚Orte‘ medialer Inszenierungen und ihrer

Rezipienten sowie in die komplexen und höchst variablen Konstellationen von Medienrealität, literarischen Entwürfen und Lebenswirklichkeit in den letzten zweihundert Jahren.

Christian Kohlroß (Mannheim)

Neueste Nachrichten aus dem Laboratorium der Frühromantiker

Michel Chaouli: Das Laboratorium der Poesie. Chemie und Poetik im Werk Friedrich Schlegels, Schöningh: Paderborn, 2004. ca. 256 S., Kt, ca. 32,00 €¹

Michel Chaouli hat ein Buch geschrieben mit dem verheißungsvollen Titel *The Laboratory of Poetry*, ein ziemlich gutes sogar, und deshalb könnte auch all das, was jetzt folgt, die ultimative Lobhudelei auf dieses so gelungene Buch sein. Doch wie langweilig wäre das? Wie unerträglich – gerade für den Rezensenten, der doch dazu verdammt ist, immer alles besser zu wissen. Chaouli jedoch, seines Zeichens Professor für German Studies an der Indiana University, bleibt gerade kein notorischer Besserwisser als Leser zu wünschen, und er ist selbst keiner. Denn er hat den Mut, Friedrich Schlegel so zu lesen, dass dieser uns in seinem experimentalpoetischen Labor als Chemiker avant la lettre gegenübertritt. Und zu solch einer philologischen Verwandlungskunst, ob derer sich manch ein Leser verwundert die Augen reiben dürfte, gehört schon einiges – denn: die Textbelege, die angeführt werden, um diese These zu untermauern, sind dürftig und Schlegel im Unterschied zu Goethe oder

Novalis eben auf dem Territorium der Chemie stets nur eines gewesen, nämlich ein Dilettant. Was um alles in der Welt mag Chaouli, der hier nicht einmal anderer Meinung ist, dennoch dazu bewogen haben, aus dem Poeten, Poetologen und Philosophen Friedrich Schlegel auch noch einen Chemiker zu machen?

Ein wenig vielleicht die durch und durch romantische Erkenntnis, dass, was buchstäblich falsch ist, immer noch metaphorisch wahr sein kann, ein wenig mehr aber gewiss der Umstand, dass zuerst in der amerikanischen und seit einigen Jahren dann auch in der germanistischen Literaturwissenschaft das Forschungsfeld *Literature and Science* prosperiert, ein Gebiet, auf dem Literaturforscher der wechselseitigen Beeinflussung von Literatur und Naturwissenschaften auf der Spur sind, ja, nicht selten sogar Literatur als Wissenschaft oder Wissenschaft als Literatur begreifen. Es ist die Renaissance dieses ursprünglich romantischen Unternehmens auf dem Gebiet der Literatur-

¹ Autorisierte Übersetzung von: *The Laboratory of Poetry. Chemistry and Poetics in the Work of Friedrich Schlegel*, Johns Hopkins University Press, Baltimore/ London 2002.

wissenschaften, in die Michel Chaoulis Vorhaben sich nahtlos einfügt. Philologie aus dem Geiste progressiver Universalpoesie, Romantisierung der Philologie – nichts Geringeres hat Chaouli im Sinn. Doch schauen wir genauer hin.

Zunächst einmal, und zwar nachdem sich der Leser ob der Generalthese des Buches verwundert die Augen gerieben und verstanden hat, dass auch Chaouli Schlegel nicht für einen Lavoisier, Liebig, Bunsen oder Bohr, sondern eben für einen poetischen Chemiker hält, der in seinem Labor nicht etwa mit Kohlenstoff, sondern mit allerhand explosiven poetischen Stoffen experimentiert, wird ihm vom Autor erklärt, was Schlegel die Chemie um 1800 als eine so faszinierende Wissenschaft erscheinen ließ – oder: hätte erscheinen lassen können –, die Tatsache nämlich, dass sie zum einen im Begriff war, in einem bis dahin nicht gekannten Maße das Vokabular, in dem Naturvorgänge beschrieben werden können, zu formalisieren; zum anderen aber ihre Emanzipation von der magischen Praxis der Alchemie noch nicht endgültig vollzogen hatte. Beides ließ sie, so lesen wir, für Schlegel zu einer Allegorie werden, die Normatives und Ästhetisches, die mechanistische Metaphorik der Physik und die organisistische der Biologie (die ja für die Kantische Ästhetik noch eine so entscheidende Rolle spielte) miteinander vermittelt.

Doch es ist nicht allein die neu entstehende Metaphern-Sprache der Chemie, die dem Frühromantiker Schlegel zu einem steten Quell der Inspiration wird, es ist auch, ja vielleicht sogar mehr noch die Erschei-

nungsform chemischen Denkens und Forschens. Denn das Analysieren, Synthetisieren, Bilden und Umwandeln von Stoffen ist dem Chemiker plan- und beobachtbare Wirklichkeit. Von einer solchen Beobacht- und Beherrschbarkeit der Poiesis aber können Poeten und Poetologen nur träumen. Doch einer von ihnen, Friedrich Schlegel nämlich, das vor allem ist es, wovon Chaouli seine Leser überzeugen möchte, träumt diesen Traum. Und immer, wenn er ihn träumt, so jedenfalls steht es bei Chaouli, träumt er von der chemischen Verwandlung der stofflichen Welt – soll heißen: die Chemie eröffnet die Möglichkeit, den poetischen Denkprozess zu veranschaulichen, die Verfahrensweise der Einbildungskraft zu externalisieren. Daran, an der beobachtbaren Verfahrensweise der zu Zeiten der Romantik noch so unentschieden zwischen Determination und Kontingenz, Totalität und Partikularität, Autonomie- und Funktionalismuskonzepten schwankenden Chemie nimmt sich, so heißt es, die Poesie Schlegels ihr Vorbild. Zum Beispiel in ihrer Adaption, dann aber auch Flexibilisierung tradierter kombinatorischer Modelle, ein Verfahren, das ja auch Hölderlin und Novalis so ungemein fasziniert hatte, weil es noch einmal, ein letztes Mal eben, versprach, mit seiner Hilfe das Ganze zu denken – im Medium der Literatur, versteht sich. Doch im Medium der Literatur das Ganze zu denken und eben zu dichten heißt bei Schlegel (man muss hier im Sinne des Autors hinzufügen: naturgemäß) Fragmente zu verfassen. Fragmente und nicht Aphorismen. Während nämlich Aphorismen das Versprechen enthalten, die nicht selten paradoxträchtli-

ge und unverständliche Gesetzmäßigkeit des großen Ganzen wenigstens noch am Einzelnen verstehbar zu machen, verweigern sich Fragmente genau dieser Transformation in Verstehbarkeit; sie halten zwar den Bezug zum Ganzen aufrecht, doch einholen können sie es, das Ganze, nicht mehr; sie sind eben nicht mehr als dessen Teile. Dergestalt zwischen Totalität und Partikularität stehend – doch nicht eigentlich stehend, sondern vielmehr zwischen beiden changierend – repräsentieren sie ihn dann eben doch, den Zusammenhang von Totalität und Partikularität, Einheit und Vielheit. Ihr Scheitern, das des epistemischen Zugriffs aufs Ganze, ist dafür dann nur die Voraussetzung.

Wenn man sich mit Schlegel erst einmal in solche Sphären begeben hat, in denen es auf die Inhalte nicht mehr ankommt, weil nämlich nur noch die Form spricht (hier in Gestalt der Dialektik des Einen und Vielen) und darüber hinaus noch, wie Chaouli, über die zweifellos größte romantische Tugend, nämlich Witz, verfügt, der, so definierte Schlegel ihn einst, „Ähnlichkeiten zwischen Gegenständen [auffindet], die sonst sehr unabhängig, verschieden und getrennt sind“ – dann, ja dann wird, wie in diesem wunderbar romantischen Buch, alles allem ähnlich: die Poesie der Chemie, diese der Politik und beide zusammen dann der Philosophie. Es gibt keine Unterschiede mehr – endlich: *Cross the border, close that gap!* Man kann, und wie das geht, demonstriert Chaouli zum Schluss, sogar eine chemische Kritik des Idealismus verfassen. Nichts leichter als das!

Ein solches Verfahren ist, keine Frage, progressive Universalversal-

philologie, Re-Romantisierung der Philologie ganz auf der Höhe der Frühromantik und natürlich der Postmoderne. Doch ist so etwas, und hier kommt sie dann doch, die ultimative Besserwisserei des Rezensenten, auf der Höhe einer Zeit, der im Moment auch die Postmoderne zur Vergangenheit wird? Es spricht einiges dafür, dass dem nicht so ist, und *The Laboratory of Poetry* demonstriert, das macht dieses Buch so spannend, an sich selbst, was genau dafür und also gegen die Intention seines Autors spricht. Allem voran dies, dass in diesem philologischen Laboratorium nur deshalb alles mit allem, und namentlich die Poesie, Logik, Ästhetik und Politik mit der Chemie so wunderbar zusammenhängt, weil der philologische Experimentator alles mit der freilich kategorialen (und dadurch dann eben universalen) Unterscheidung in Einheit und Vielheit reagieren lässt. Mit anderen Worten: Wer, gleich an welchem Gegenstand, nur darauf achtet, ob er daran die Dialektik von Einem und Vielem beobachten kann, dem wird eben unter Hand alles zu einem einzigen großen Gegenstand, einer Totalität, in der alles mit allem zusammenhängt. Aber sind Heraklit und Platon (im *Parmenides*), nur weil sie sich so eingehend mit dem Einen und Vielen sowie ihren prozessualen Vermittlungsformen, dem Synthetisieren und Analysieren, auseinandergesetzt haben, die ersten Chemiker der Menschheit? Ein postmoderner Analogiker wie der Autor dieses poetischen Buches muss hier antworten: „Ja selbstverständlich!“ – Er kann nicht anders. Und tatsächlich enthält ja ein solches analogisches Denken, die Romantiker zuerst, und Friedrich Schlegel

unter ihnen, haben davon gewusst, ein ganz ungeheures Versprechen – dass nämlich hinter all der Verschiedenheit der Erscheinungen doch noch die eine göttliche Vorsehung sich erkennen lässt, und sei sie auch eine, die durch und durch kontingent, paradoxieträftig und, vielleicht sogar, Chaouli deutet dies an, aberwitzig ist. Doch wer dieses hinter dem analogischen Denken stehende Versprechen einlösen möchte, muss mehr tun als nur das Reich der Analogien zu vergrößern; er muss hinter den Analogien und Isomorphien, wenn nicht immer schon Ursachen, so doch wenigstens Gründe ausmachen, die genau die Zusammenhänge stiften, von denen das analogische Denken nur behaupten kann, dass sie

(nicht nur im Denken, sondern eben tatsächlich, im Sein) bestehen. Diesen Schritt, von dem die Romantiker überzeugt waren, ihre Nachfahren würden dereinst in der Lage sein, ihn tatsächlich zu vollziehen, von dem aber ihre postmodernen Erben dann nichts mehr wissen wollten, wagt auch Chaouli nicht, leider (Sätze wie „Schlegels thinking – more precisely: his prose – had *somehow* [Hervorheb. ebd.] reacted with the chemical language swirling about him“ dokumentieren das). Dennoch: War nicht bei einem Schlegelschen Fragment – und dieses Buch ist ganz fraglos eines – das Scheitern des verstehenden Zugriffs aufs Ganze die Voraussetzung seines Gelingens?

Elizabeth Millán-Zaibert (Chicago)

Frederick Beiser. *German Idealism. The Struggle against Subjectivism, 1781-1801*. Harvard University Press: Cambridge, MA, 2002. XVI + 726 S. ISBN 0-674-00769-7.

A recent surge of Anglophone interest in German Idealism and early German Romanticism has resulted in nothing less than a publishing boom of studies in this area. Frederick Beiser's work was crucial in preparing the ground for this development of English language studies of German Idealism and early German Romanticism. In *The Fate of Reason: German Philosophy Between Kant and Fichte* (1987) and *Enlightenment, Revolution, and Romanticism: The Genesis of Modern German Political Thought* (1992), Beiser made a compelling case that many German philosophers of the immediate post-Kantian period and the issues that they raised were worthy of much more attention than they had hitherto received in the English-speaking world.

The Fate of Reason not only wove a story of the themes that characterized the immediate post-Kantian period (all centered around what Beiser calls the „authority of reason“), but it also provided a much needed context which enabled the contributions of the immediate post-Kantian philosophers to be appreciated. In *The Fate of Reason*, Beiser carefully analyzed: the effects of the controversy between Mendelssohn and Jacobi con-

cerning Lessing's alleged Spinozism (1780-85); the profound effects which the publication of Kant's *Critique of Pure Reason* (1781, 1787) had upon the philosophical climate of the period; K.L. Reinhold's attempts to establish a foundation for Kant's *Critique*, which found their fullest expression in his *Über das Fundament des philosophischen Wissens* (1791); and the effects of Fichte's *Wissenschaftslehre* (1794) on the German philosophical mood of the period.

Beiser's work imbued the philosophical drama that unfolded on the German philosophical scene of the late 1700s and early 1800s with new life. This reawakening of the key controversies and the figures who were crucial players in this drama has opened exciting new paths of study. As a result of Beiser's innovative work, the contributions of the early German Romantics (figures such as Friedrich Schlegel, Friedrich von Hardenberg (Novalis), and Hölderlin), too long considered to be of merely literary significance, are beginning to receive attention from philosophers in the United States.

There has been a tendency to give Hegel all the credit for the great strides in post-Kantian German philoso-

phy, and Beiser's earlier work helped to correct this limited reading of the history of German philosophy. His most recent study continues in a similar vein: giving a voice to thinkers who have been sorely neglected in the English-speaking world and presenting a well grounded alternative to the tradition of reading German Idealism as a movement shaped primarily by Hegel. Beiser is an impressively astute philosophical historian of philosophy who consistently offers a rich, historical framework with which to come to a deeper, fuller appreciation of key figures who are often overlooked, and his most recent book is no exception.

Beiser's study of German Idealism from 1781-1801 is divided into four parts; each part is so comprehensive and far-reaching that one can almost speak of four books in one. Beiser begins with ten detailed chapters on Kant's critique of idealism. In the final chapter of this section on Kant, he carefully dispels the „stubborn myth“ that „Kant dropped off the philosophical stage in the 1790s“ (p. 180) and presents the *Opus postumum* as an important contribution to the history of German Idealism. Section II of the study is dedicated to an examination of Fichte's critique of subjectivism, an examination that attempts to clear the waters that have muddied a clear reception of Fichte's thought and of German Idealism. In the eight chapters that constitute this part of the study, Beiser takes on the difficult tasks of showing, „how Fichte evades both solipsism and a transcendent metaphysics“ and of explaining „[Fichte's] idealist principles and his teaching about the limits of human knowledge“ (p. 218). That

is, Beiser steers a middle path between the two basic and „utterly irreconcilable“ interpretations of Fichte: the reading of him as a subjective idealist and the reading of him as an absolute idealist. In the four chapters of Part III of the study, Beiser moves to an analysis of the absolute idealism that he argues characterized the work of three important early German Romantics, Friedrich Schlegel, Novalis, and Hölderlin. The book concludes with a treatment of idealism in the most protean figure of the period, Friedrich Schelling, a thinker who moved in and out of the Romantic circle, and whose philosophical positions on thinkers such as Kant and Fichte were ever changing. Beiser connects each of these parts to tell his enlightening story of German Idealism's struggle against subjectivism.

Beiser rejects the „seductively simple“ account of the history of German Idealism, according to which it is one long move towards an inflated self-contained subjectivism, arguing that the „development of German Idealism is not the culmination but the nemesis of the Cartesian tradition (i.e., the doctrine that the subject has an immediate knowledge only of its own ideas, so that it has no knowledge beyond its circle of consciousness)“ (p. 2). In Beiser's history of German Idealism, it is not subjectivism that triumphs, but rather the struggle against subjectivism that emerges triumphantly, a struggle that Beiser characterizes in terms of an „intense effort to break out of the circle of consciousness“ or „egocentric predicament“.

The egocentric predicament is the problem created by the transcenden-

ce of our ability to know whether our ideas of the world and the world actually correspond, a problem that might leave us trapped in an utterly subjective world with no real connection to external reality. According to Beiser, German Idealism is compelling *not* because it leads us to the subject, trapping us there, but because it leads, surprisingly perhaps, to the development of a robust realism and naturalism. German Idealism has suffered because of the general misperception that all forms of idealism amount to anti-realism. The connection that Beiser makes between realism and idealism, seemingly odd bedfellows, at least for those bred on the Anglo-American philosophical tradition, can only be made because Beiser vehemently rejects any subjectivist interpretation of German Idealism.

He claims that the general tendency to read German Idealism as a form of vulgar subjectivism is rooted in a failure to distinguish between two very different forms of idealism: „the two versions of idealism correspond to two senses of the term „ideal“, the ideal can be the mental in contrast to the physical, the spiritual rather than the material, or it can be the archetypical in contrast to the ectypical, the normative rather than the substantive. Idealism in the former sense is the doctrine that all reality depends upon some self-conscious subject; idealism in the latter sense is the doctrine that everything is a manifestation of the ideal, an appearance of reason“ (p. 6). Featured in Beiser’s story is idealism in the second sense mentioned above, and so a fresh, new story of German Idealism emerges, one which frees it from the

confines of the subjectivist interpretation to which it has all too often been doomed.

In Beiser’s version, „the story of German Idealism becomes a story about the progressive de-subjectivization of the Kantian legacy, the growing recognition that the ideal realm consists not in personality and subjectivity, but in the normative, the archetypical, and the intelligible“ (p. 6). Beiser’s story of German Idealism is told in terms of the unfolding of neo-Platonism, with its „ultimate heirs“ identified as the Marburg Neo-Kantians, Hermann Cohen, Paul Natort, and Ernst Cassirer.

Throughout the four parts of the study, Beiser maintains a focus on the meaning of idealism itself and the reaction against subjectivism carried out by the idealists of the period under consideration. Beiser’s sustained attention to the very meaning of idealism does indeed reveal that German Idealism from 1781-1801 was *not* a „grandiose form of subjectivism“, but rather a reaction against any sort of subjectivism, a reaction whose final goal was to break out of the egocentric predicament and do nothing less than prove the reality of the external world. In short, the battle against subjectivism, leads German Idealism towards a robust realism.

Beiser’s study is also dedicated to correcting the widespread misperception that the young Romantics played merely a transitional role in the post-Kantian period. Beiser convincingly argues that the young Romantics were crucial players in the development of German Idealism: indeed, „the early romantics [not Hegel, as commonly believed] were the

true founders of absolute idealism“ (viii). The absolute idealism that Beiser imputes to the Romantics is a kind of objective idealism, one that attempts to explain the reality of the external world on the basis of idealist principles, but which does not attach the forms of experience to a subject, but rather to the realm of pure being as such. The ideal, on Beiser's reading of the Romantics' breed of idealism, is the archetypical, intelligible, and structural, *not* the subjective, mental, or spiritual.

Beiser's privileging of the early German Romantics in his tale of German Idealism will put Hegelians on guard. Indeed, Beiser openly asserts that his study „is a reaction against the Hegelian legacy“ and further that Hegel was a „tortoise among hares“ (p. 11), the hares being his predecessors in Jena, who never created grand systems, and who were treated with contempt in Hegel's rewriting of the history of philosophy. As Beiser puts it: „There is not a single Hegelian theme that cannot be traced to his predecessors in Jena, to many earlier thinkers whom Hegel and the Hegelian school either belittled or ignored“ (p. 10). Beiser rejects the teleological reading of history that followed in Hegel's wake. One consequence of this rejection is that in his daring and original study, Beiser does not read German Idealism as a progression toward Hegel or a decline from Kant, but rather presents German Idealism as a much more nuanced movement and looks carefully at the contributions of individual thinkers on their own terms.

Beiser argues that the German Romantics were absolute idealists, but stresses that their idealism had little

to do with sweeping claims regarding the dependency of reality upon the self-conscious subject. Their idealism was far less subjective, and while it did commit them to the claim that „everything is a manifestation of the ideal, an appearance of reason“, they did not conceive of this manifestation of the ideal as a subjective, mental or spiritual appearance of reason, but rather its normative or archetypical manifestation. Absolute idealism is not subjective idealism with a subject inflated to comprehend the whole of reality, but a form of realism. Moreover, as absolute idealism derives „the transcendental subject from its place within nature“ (p. 4), this kind of idealism is also connected to a certain kind of naturalism that is rooted in the Romantics' view that the absolute is „nothing less than the whole of nature“ (p. 356), with nature understood as some sort of organic whole. Beiser stresses that the naturalism of absolute idealism is not simply empirical naturalism „which explains everything in the phenomenal world according to natural laws, but which leaves the noumenal world untouched. Rather, it maintains that we can explain not only empirical consciousness but transcendental self-consciousness according to its place in nature“ (p. 355). So, far from trapping us in an isolated subject cut off from the world, absolute idealism is shown to throw us into the world, with no clear-cut divisions between subjects and objects, with everything conceived as a part of a living, breathing whole of nature.

Beiser also corrects the picture of the absolute idealism of the Romantics as a breed of neo-foundational-

lism—on this point, he is in the good company of the leading German scholars of Romanticism, Dieter Henrich and Manfred Frank, who have each done work on the early students of K.L. Reinhold (J.B. Erhard, C.I. Diez, F. Weißhuhn, C.C.E. Schmid, F.C. Forberg, J.P.A. Feuerbach, and F.I. Niethammer, among others) and have carefully traced the development of romantic skepticism regarding the feasibility of establishing first principles for philosophy. Yet, there is, despite agreement on the point of anti-foundationalism as a formative element in the philosophical thought of the early German Romantics, a strident point of contention between Frank and Henrich's characterization of the early German Romantics, on the one hand, and Beiser's, on the other.

Frank, for example, argues that the anti-foundationalism that develops in the post-Kantian period of German philosophy is precisely what distinguishes figures like Feuerbach, Niethammer, and the early Romantics, from the group of German Idealists, such as Fichte and Schelling. Frank draws a sharp line between early German Romanticism and German Idealism (see especially my translation of his lectures, *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*, forthcoming with SUNY Press). Frank traces idealism to its articulation by Hegel that consciousness is a self-sufficient phenomenon, one which is able to make the presuppositions of its existence comprehensible by its own means. Frank contrasts this kind of idealism and the accompanying view of the self-sufficiency of consciousness to the conviction that characterizes the

early German Romantics, namely, that self-being owes its existence to a transcendent foundation which cannot be dissolved by consciousness. Frank links this view of the primacy of Being to the romantic position that the true foundation of self-being is a puzzle that cannot be handled by reflection alone: to solve the puzzle we need to turn to art.

Beiser makes reference to the tensions between his idealist reading of the Romantics and Frank and Henrich's anti-idealist reading, telling us that Frank and Henrich's sharp distinction between German Idealism and early German Romanticism is the result of a „much too narrow“ (p. 354) interpretation derived from focusing too much attention of a few early manuscripts. A serious limitation of such a focus, Beiser claims, is that „it completely underrates the Platonic heritage of Hölderlin, Novalis, and Schlegel“ (p. 355). Given Beiser's claim that: „the idealist dimension of absolute idealism comes from its rationalism“ (p. 353), a rationalism unpacked in Platonic terms, we begin to see one aspect of the Platonic heritage that we would do well to take into account. Beiser also points to the Platonic renaissance that held sway in the late 1790s and early 1800s in German speaking lands, a renaissance that did indeed influence the early Romantics. Not surprisingly, when Beiser discusses the early German Romantics in Part III of his study, one of his central themes is the Platonic legacy that guided these thinkers (p. 355 ff.).

Beiser's account of romantic philosophy as a breed of absolute idealism does pay serious attention to its

roots in Spinoza and to the strong strands of naturalism present within it. As Beiser also claims that „absolute idealism involves a greater degree of realism than critical idealism [does]“ (p. 355), one begins to see a strongly realist reading of the Romantics' idealism. On Beiser's strongly realist reading of idealism, when does idealism cease to be idealism and become a strange hybrid of realism and idealism that is uniquely romantic? Which is to ask, can we so easily reject Frank's view that early German Romanticism is *not* really a form of German Idealism at all?

Beiser loads the absolute idealism which he claims characterizes the young Romantics with a heavy dose of Spinozism, Platonism, and vital materialism. The connection to vital materialism, whose supporters held that the essence of matter was force rather than extension, proves critical in coming to a full understanding of the romantic conception of nature, a crucial aspect of their philosophical project.

Beiser's story nicely accommodates central themes attended to by the early German Romantics, especially, the role of aesthetic experience in their general framework for understanding reality and the coherence theory of truth that they endorsed.

Beiser indicates that for the early German Romantics, the metaphysical claims of absolute idealism are such that to regard nature as an organism and as a work of art are one and the same: „The universe is nothing less than a natural work of art, a work of art is nothing less than an artificial organism. Hence, the realms of truth and beauty, the natural and the aesthetic, coincide“ (p. 374). In

connection with this point concerning the intimate relation between truth, beauty, and the world, Beiser refers us to Friedrich Schlegel's description of the general standpoint of idealism: „Idealism considers nature as a work of art, as a poem“ (p. 374). Beiser's reading of the early German Romantics as absolute idealists, while at odds with Frank's views does not, for the most part, mislead him in his interpretation of the major strands of early German romantic thought. Yet there is a strand of his argument which does seem to entail a somewhat distorted view of the early Romantics.

One reason why the early German Romantics have so long been neglected is that their work is read as part of the tradition of classical German Idealism, and in the company of such grand system builders as Fichte, Schelling, and Hegel, their work, which was not designed with any grand-theory goals in mind, is often dismissed as incomplete and unimportant. Frank's strong and compelling case against the move to read the Romantics as idealists at all is part of an effort to free them from the dark, heavy shadows cast upon them by the grand system builders of classical German Idealism. Beiser, in sharp contrast, argues that we can understand the historical significance of the early German Romantics only if we come to an understanding of their absolute idealism and hence read them as German Idealists. Beiser's solution to the problems of neglect that have beset a proper reception of the early German Romantics is to present them as part of the constellation of classical German Idealism (it is important to keep in mind, howe-

ver, that Beiser explicitly states that his work „does *not* pretend to be a contribution to what the Germans call „*Konstellationsarbeit*“ (ix)). Beiser's portrait of the early German Romantics clearly shows that they were *not* subjective idealists, and he convincingly highlights the strong doses of realism and naturalism present in their thought. In his reassessment of the role that the grand system builders played in German Idealism, Beiser urges us to keep in mind that, „Hegel exaggerated his own originality and individuality“ (p. 10), and that many of his ideas can be traced back to his predecessors in Jena, whose work has far too long been ignored. This move clears space for the contributions of the early German Romantics to come into view.

Yet, for all of his careful excavating work, there is something unsettling about Beiser's suggestion that the early German Romantics' use of the fragment was part of a disorganized way to present their ideas; the fragments lacked systematicity and completeness which would be provided by the likes of Schelling or Hegel: „What was merely fragmentary, inchoate, and suggestive in Hölderlin, Novalis, and Schlegel became systematic, organized, and explicit in Schelling“ (p. 467) and „[w]hat Hölderlin, Schlegel, [and] Novalis ... had left in fragments-what they regarded as a mystical insight transcending conceptual articulation-Schelling would now try to rationalize and systematize“ (p. 553). Although the study seeks to clear space on the map of ideas for thinkers squeezed out by Hegel, Beiser claims that „in unsurpassed fashion

[Hegel] summarized and integrated into one system all the themes his less scholastic and organized contemporaries had left in fragments or notebooks“ (p. 10). With claims like this, Beiser underestimates the philosophical significance of the fragment and the very theme of incompleteness that the Romantics develop in their work.

Though Beiser frees the historical sky of the dark shadow cast over German Idealism by Hegel and therewith casts much needed light on the early German Romantics, his reading seems, at points, nevertheless guided by the lens of the classical German idealist system builders, leading him to reduce some of the Romantics' achievements, including their rejection of closed systems for the presentation of their ideas, to mere imperfect forms that awaited completion by system builders like Schelling and Hegel. As Beiser correctly indicates, Novalis did „nurture systematic ambitions“ (p. 410), yet he fails to give sufficient attention to the fact that Novalis' conception of a system was quite unlike that of Schelling or Hegel. Novalis' aspiration to fuse realism and idealism, an aspiration discussed by Beiser (see pp. 433 ff.) presents us with difficult philosophical problems. The first question that needs to be addressed is: what did Novalis' fusion of realism and idealism amount to? Beiser's answer is that it amounted to absolute idealism. I offer a tentative word of caution that perhaps we would be in a better position to appreciate the early German Romantics on their own terms, if we would unpack the uniquely romantic fusion of the realism and idealism in a way

that did not reduce their contributions to pieces of unfinished work that found its culmination in Schelling and Hegel's systems, that is, if the net we cast to catch their thoughts were not crowded with system builders. The *romantic* aspiration to fuse idealism and realism was related to their rejection of understanding reality in terms of categories of being and their turn towards processes of becoming, and to the ontological and epistemological problems that accompany such a shift in focus.

Beiser's reading of the early German Romantics as absolute idealists battling against subjectivism does shed new light on the Romantics' connections to and critiques of Kant and Fichte's idealism. Beiser's impressive study of German Idealism's struggle against subjectivism (1781-

1801) concludes with a detailed account of Schelling's pivotal role in the development of absolute idealism, in particular his break with Fichte and his important contributions to *Naturphilosophie*.

Beiser's study uncovers the Platonic moorings of German Idealism, clearing space for a realist reading of idealism. Moreover, with Beiser's reading of the Romantics as absolute idealists, a new debate is opened concerning the early German Romantics' relation to classical German Idealism, just the sort of debate that keeps philosophical interest in past historical periods alive and well. Anyone interested in the period of German philosophy from 1781-1801 will benefit tremendously from a careful study of Beiser's work.

Barbara Thums (Tübingen)

Gabriele Brandstetter (Hg.): Erzählen und Wissen. Paradigmen und Aporien ihrer Inszenierung in Goethes Wahlverwandtschaften, Rombach Verlag, Freiburg i.Br., 2003. 306 S., 14 schw.-w. Abb, Pb, 50,20 € (Rombach Wiss. Litterae, 109)

Faszination und Wissen bilden die Leitbegriffe, unter denen der Germanistentag 2004 die komplexen kulturellen Konstellationen verhandelt, die sich im Zeichen eines immer umfangreicher werdenden Europas herausbilden und welche für die Philologien als Wissens-Wissenschaften eine Herausforderung darstellen. Ein Schwerpunkt liegt dabei auf der Verhältnisbestimmung von Literatur und Wissen, sowie auf der Reflexion über die Historizität von Wissensordnungen und denkgeschichtlichen Konstellationen, in denen Literatur produziert und rezipiert wird. Zur Debatte steht mithin ein altes Problem der Interpretationswissenschaften, die Plausibilisierung von Text-Kontext-Verhältnissen, das im Zuge der kulturwissenschaftlichen Erweiterung der Philologien und dem damit einhergehenden Methodenpluralismus an Aktualität nichts eingebüßt hat.

In Bezug auf diesen Problemzusammenhang haben Goethes *Wahlverwandtschaften* schon von je her

eine zentrale Position beanspruchen können. Die Modernität von Goethes Roman war immer unbestritten, gesehen wird sie insbesondere in der Virtuosität, mit der das zunehmend komplexer werdende und gleichzeitig immer schneller veraltende Wissen im Kontext der Modernisierungsprozesse um 1800 narrativ organisiert und poetisch archiviert wird. Als poetisches Archiv des um 1800 zirkulierenden naturwissenschaftlichen, aber auch kunsthistorischen, ästhetikgeschichtlichen, mythischen und alltagskulturellen Wissens waren die *Wahlverwandtschaften* gleichzeitig immer schon ein ausgezeichnetes Feld für die literaturwissenschaftliche Methodenreflexion. Hinsichtlich des Verhältnisses von Literatur und Wissen war es insbesondere die Diskursanalyse, die der *Wahlverwandtschaften*-Forschung in den 80er Jahren entscheidende Impulse gegeben hat.¹ Mit dem von Gabriele Brandstetter herausgegebenen Sammelband *Erzählen und Wissen. Paradigmen und Aporien*

¹ Vgl. dazu den Sammelband von Norbert W. Bolz (Hg.): *Goethes Wahlverwandtschaften. Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur*. Hildesheim 1981.

en ihrer Inszenierung in Goethes ‚Wahlverwandtschaften‘, der die Beiträge eines Symposiums versammelt, das im Sommer 2000 in der René Clavel Stiftung in Castelen/Augst bei Basel stattgefunden hat, liegt nun 20 Jahre später erneut eine Publikation vor, die das Verhältnis von Literatur und Wissen in den *Wahlverwandtschaften* methodisch reflektiert. Zweifellos profitiert der hier vertretene Ansatz, der den Roman „als Paradigma einer Kultur- oder gar Wissenspoetik um 1800 betrachtet“ (S. 9), von den zwei Jahrzehnten zuvor präsentierten Ergebnissen der Diskursanalyse, auf die in den einzelnen Beiträgen wiederholt verwiesen wird. Gleichwohl werden die Akzente anders gesetzt. Lässt sich nämlich gegen die Diskursanalyse eine Vernachlässigung der ästhetischen Dimension einwenden, so wird mit „Erzählen und Wissen“ bereits im Titel die Reflexion auf die Literarizität signalisiert. Wollte man das hier verfolgte Interesse theoretisch einordnen, könnte man von einer poetologischen Erweiterung der Diskursanalyse sprechen, die sich namentlich auf die „Forschungsrichtungen der *Cultural Poetics* und des *New Historicism*“ (S. 9) bezieht. Damit ist die Verbindung zu dem mittlerweile weit verzweigten Gebiet einer dem ‚linguistic-‘ und ‚cultural

turn‘ verpflichteten Literatur- als Kulturwissenschaft hergestellt.² Genauer hin scheint mit dem Stichwort Wissenspoetik eine nicht explizit benannte methodische Nähe zu Joseph Vogls Entwurf einer „Poetologie des Wissens“³ angezeigt, ein Eindruck, der nicht zuletzt durch einen Beitrag von Joseph Vogl entsteht.

Welche Fragestellungen ergeben sich nun aber aus einer kultur- oder wissenspoetischen Sicht auf den konkreten Text der *Wahlverwandtschaften*? Darüber gibt das Vorwort von Gabriele Brandstetter näheren Aufschluss. Sie geht dabei von Grenzüberschreitungen aus, die sich aus den „Veränderungen in der Konstellation von Wahrnehmung, Darstellung und spezifischer Zeichenqualität und –ordnung“ aus ergeben und die wiederum „mit dem geforderten wie geförderten Transfer zwischen Wissen, Wissenschaft und Kunst“ der Zeit um 1800 zusammenhängen. Ein forschungsgeschichtlich neuer Aspekt verknüpft sich diesbezüglich mit der Beobachtung, „dass dieser Transfer sich in der Form des Erzählens vollzieht“: Interessant sei deshalb nicht nur, „in welcher Weise solche Überschreitungen sich vollziehen, welcher Medien, welcher Dispositive und Strukturen sie sich bedienen“, sondern überdies, wie dieser Roman selbst noch die damit

² Vgl. dazu etwa den von Claudia Benthien und Hans Rudolf Velten herausgegebenen und 2002 in Reinbek bei Hamburg erschienenen Sammelband „Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte“ oder Ansgar und Vera Nünning (Hg.): *Konzepte der Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*. Stuttgart 2003.

³ Joseph Vogl: *Für eine Poetologie des Wissens*. In: *Die Literatur und die Wissenschaften 1770-1930*. Walter Müller-Seidel zum 75. Geburtstag. Hg. v. Karl Richter. Stuttgart 1997. S. 107-127. Vgl. außerdem ders. (Hg.): *Poetologien des Wissens um 1800*. München 1999.

verbundenen „Aporien“ eines Transfers von Wissen in Kunst und umgekehrt narrativ inszeniert (S. 8). Ausgehend davon fragt der vorliegende Band insbesondere danach, welche „Narrationsmuster und Narrationskonzepte“ leitend sind, um den im Roman verhandelten Wissensformationen im Erzählen und als Erzählung wirklichkeitsstiftendes Potential zu verleihen (S. 9). Erzählen wird derart gefasst als „vermittelnde Kraft und Strategie zwischen den Wahrnehmungsformen der Kunst und der Wissenschaft“ (S. 11), weshalb Fragen der (Inter-)Medialität – zumal im Hinblick auf die vielschichtigen Inszenierungen von Rahmen, Bildern, Büchern, Tableau-Formationen oder spiritueller Praktiken im Roman – notwendigerweise einen besonderen Stellenwert einnehmen. Der damit anvisierte Blick auf die spezifischen Möglichkeiten und Grenzen des Erzählens mag für diejenigen eine Erklärung darstellen, die sich in ihrer Erwartung einer interdisziplinären Bearbeitung dieses Fragenkomplexes enttäuscht sehen: Einzig Dietrich von Engelhardts Beitrag zum chemie- und medizinhistorischen Hintergrund der *Wahlverwandtschaften* nähert sich dem Problemzusammenhang aus naturwissenschaftlicher Perspektive.

Besonders deutlich kommt der Medialitätsaspekt in denjenigen Beiträgen zum Tragen, die sich mit der narrativen Inszenierung von Sehen und Bildlichkeit befassen. Tim Mehigan etwa diskutiert die Blickproblematik des Romans vor dem Hintergrund einer generellen „Kultur des Visuellen“ und eines „Blickfetischismus“ im 18. Jahrhundert (S. 174) sowie von Goethes Auseinanderset-

zung mit Kants Anschauungsphilosophie. Dabei weist er nach, dass das im Kantischen Sinne interesselose „Projekt des ästhetischen Sehens“ (S. 179), das in den *Wahlverwandtschaften* erzählerisch erprobt wird, sich letztlich als außerordentlich ökonomisch interessiert erweist. Die Beiträge von Birgit Jooss und Nils Reschke befassen sich aus kunsthistorischer bzw. diskursanalytischer Perspektive mit den *Tableaux vivants*, jenem zentralen Feld, an dem die *Wahlverwandtschaften* das Verhältnis von Kunst und Leben problematisieren. Während Birgit Jooss das zeitgenössische malerei- und theatergeschichtliche Wissen über die *Tableaux* in den Kontext des Romans stellt und dabei insbesondere den Medienwechsel zwischen Kunst und Leben untersucht, deutet Nils Reschke die *Tableaux* als exemplarisch für die „selbstreflexive Verarbeitung von Geschichte“, wobei er die „Bildkonfiguration als Parodie der Romanhandlung“ auffasst, worin er „den Anknüpfungspunkt einer historisch-politischen Allegorese der Darstellungen“ (S. 139) sieht. Auch für Claudia Öhlschlägers Beitrag zur Aporie des ‚erfüllten Augenblicks‘ bilden die *Tableaux vivants* einen zentralen Bezugspunkt. Sie zeigt, inwiefern diese die „Möglichkeit der Archivierung des vergänglichen Augenblicks sowie die Möglichkeit eines homogenen Ausgleichs zwischen Disziplinierung und Überschreitung im ästhetischen Medium“ reflektieren, inwiefern die *Tableaux vivants* insbesondere auch hinsichtlich ihrer mortifizierenden Dimension im Stillstellen von Bewegung „den medialen Zuschnitt der Zeichen“ reflektieren, „aus denen sich die Wissens- und

Begehrensordnungen des Romans konstituieren“ (S. 198).

Das Verhältnis von Wissen und Begehren, näherhin von Naturwissenschaft und Liebe beleuchtet auch der von Luhmanns Untersuchung zur Liebesemanik vom 17. bis 19. Jahrhundert inspirierte Beitrag von Christine Lubkoll. Ausgehend vom Chemiegespräch über die Wahlverwandtschaft, das von einem Übertragungsproblem von einem sozialen bzw. sittlichen Wissensfeld auf ein naturwissenschaftliches Wissensfeld und umgekehrt handelt, stellt sie zunächst die „doppelten naturwissenschaftlichen und sozialen Typologierungen“ als Konstruktionsprinzip des Romans heraus, die deutlich machen, „dass die Natur jeweils nur über diskursive Ordnungen fassbar und erfahbar ist“: Dennoch handelt es sich in Goethes Roman nicht „um eine kalkulierte Diskurskritik“. Vielmehr erweist sich der Roman in seiner komplexen Anordnung der einander überlagernden Liebeskonzepte um 1800 letztlich als „Roman über die Liebe“ (S. 278). Dass Goethes Roman auch ein Roman über die „Liebes- und Scheidungskatastrophe“ ist, betont Clemens Pomschlegel, der das Zusammenspiel von Liebe und Verwaltung untersucht. Verhängnisvoll erscheint aus dieser Perspektive das „Verschwinden von Institutionalität“, das Fehlen einer „Funktion des Dritten“ (S. 232), die narzißtische Subjekt- und Begehrensstrukturen aufbricht und derart eine „die Individuen *per definitionem* transzendierende“ (S. 231) Instanz bildet. Und weil auch die in der Figur des Hauptmanns dargestellte neue Verwaltungsstaatlichkeit in ihrer Ausrichtung auf „permanente

Steigerung eines – nirgenwo je artikulierten oder repräsentierten – ‚allgemeinen Guten‘“ (S. 239) letztlich gesetzlos agiert, muss dies notwendigerweise zu der in den *Wahlverwandtschaften* beschriebenen „radikalen Entpolitisierung und Naturalisierung ‚sozialer Verhältnisse‘“ (S. 238) führen. In vergleichbarer Weise liest Joseph Vogl in seinem Beitrag zu Goethes ökonomischem Mensch die *Wahlverwandtschaften* als ein das Wilhelm-Meister-Projekt aufgreifendes und transformierendes Experiment. Hervorgebracht wird dabei ein politisch-poetisches Wissen darüber, dass dasselbe Symbolsystem sowohl die ökonomischen wie die triebökonomischen Wünsche im Roman steuert und ein neues, durch eine Mangelstruktur gekennzeichnetes und ins Grenzenlose strebendes Subjekt des Begehrens modelliert. Was nach dem damit zusammenhängenden Auseinandertreten von „Repräsentationen und Funktionsweisen“ zur „Schicksalsfrage“ wird, ist die „Frage einer Begrenzung des Grenzenlosen“ (S. 248). Die erzählerische Bearbeitung dieser Frage ergibt „ein romanhaftes Wissen und einen wissensgesättigten Roman“ über den „symbolischen, ökonomischen, libidinösen Steuerungsbedarf“ sowie über „eine unzulängliche Definition des Steuerungsproblems selbst“ (S. 252), nicht aber ein bereits verfügbares bzw. gegenständliches neues Wissen.

Von einem gänzlich anderen Standpunkt aus untersucht Ralf Simons Beitrag die sozialen Verhältnisse der *Wahlverwandtschaften*. Ihn interessiert „das Thema des Gastseins“: Gastsein definiert er „als Existenzform“, die dem Gast den lo-

gischen Ort des Dritten zuweist, „den das Denken um seiner eigenen Geschlossenheit willen auszugrenzen bestrebt“ (S. 208) bzw. – wie es das Eingangsgespräch des Romans zwischen Charlotte und Eduard vorführt – durch die Ergänzung um einen weiteren Gast beherrschbar zu machen sucht. Die „Tauschregularien“ (S. 210) sowie die „*mise-en-abyme* der Gastsemantik“ (S. 213) allerdings – dies zeigt Simon an Ottilie und an der dem Gast zugeschriebenen Gabe des Erzählens – führt die spezifische Doppelcodierung der Gastsemantik zu einem intrikaten „Spiel der referentiellen Unentscheidbarkeit“ (S. 217). Für das Gesamtprojekt des Erzählens in den *Wahlverwandtschaften* muss dies notwendigerweise, „so die rein strukturelle Schlussfolgerung“, zur Selbstaufhebung dieser Gastposition, zum Tod Ottilies führen.

Das Verhältnis von Erzählen und Wissen in den *Wahlverwandtschaften*, dessen Perspektivenvielfalt die hier versammelten Beiträge überzeugend deutlich machen, bestätigt erneut, was dem Roman schon zu seiner Entstehungszeit nachgesagt wurde – nämlich als Roman selbst ein Wissensspeicher zu sein. Diesem Aspekt widmen sich die Beiträge von Theo Elm und Waltraud Wiethölder. Für Theo Elm stellt der Roman einen Wissensspeicher dar, der „Sozial- und Alltagsgeschichte aus der Zeit um 1800“ abspeichert: es ist gerade dieses fragwürdige, beschränkte und geschichtlich hinfallige Milieu, das einer freien Entfaltung der „Dialektik von Wissensinnovation und -verfall“ keine störenden „Sinnbindungen in den Weg legt“ (S. 95). Wo mithin aufgrund des fluktu-

ierenden Wissens Chaos entsteht und Verstehen nicht mehr möglich scheint, etabliert jedoch der Roman mit seinem experimentierenden, ironischen auktorialen Erzähler Strategien „poetischer Wissens-Entwertung“ (S. 102) und damit einen Stil, der einerseits Reflex des naturwissenschaftlichen Kontextes ist, andererseits jedoch das Chaos transzendiert und „auch das Chaos des Romans [...] zu einem Gegenstand souveräner Betrachtung“ (S. 101) macht. Aus dieser souveränen Betrachtung geht ein zeitloses Wissen hervor, und zwar das „aus Anthropologie, Naturphilosophie und Autobiographie gespeiste[s] Verständnis der Doppelnatur des Menschen“ (S. 107). Dem Verhältnis von Wissensspeicherung und selbstreflexivem Erzählen widmet sich auch der Beitrag von Waltraud Wiethölder, der das ambivalente Verhältnis des Romans zu den enzyklopädischen Projekten der französischen Aufklärung untersucht. Goethes enzyklopädische Schreibart erscheint dann als konsequente Fortsetzung „einer Poetisierung des Wissens“, als ein für den Enzyklopädismus letztlich tödliches Ausreizen seiner „latente[n] Chaotik“ unter Beibehaltung des Darstellungsprinzips im Sinne der „Konstruktion eines Weltbildes aus partikularen Wissensfragmenten“ (S. 75). Stellvertretend zeigt Wiethölder am Beispiel des Chemiegesprächs, wie die doppelte Rede von Wissenschaft und Mythologie auf dem Wege der Erzählung das klassische Repräsentationsmodell sprengt und zu dem „Zusammenbruch der enzyklopädischen Wissensfiguration“ führt, der sich bereits in den „strukturellen Aporien“ (S. 81) von Diderots *Ency-*

clopédie angekündigt hatte. Das die *Wahlverwandtschaften* strukturierende, selbstreferentielle Wiederholungsprinzip allerdings macht als lexikalisch verfahrenende Wissensakkumulation insbesondere im Blick auf den zweiten Romanteil deutlich, dass das enzyklopädische Schreiben damit noch nicht ausgeschöpft ist, sondern sein Potential gerade in einer Lektüre gegen den Strich der Zwänge des Alphabets besteht.

Mit diesem, das Phänomen der Schrift pointierenden Zugriff auf das Verhältnis von Erzählen und Wissen setzen sich in unterschiedlicher, einander ergänzender Perspektive ebenso die Beiträge von Gerhard Neumann und Gabriele Brandstetter auseinander. Im expliziten Bezug auf die im Vorwort aufgeworfenen Fragestellungen untersuchen sie die konkreten narrativen Strategien der *Wahlverwandtschaften*, Wahrnehmung in Erzählen zu transferieren und den sich beständig entziehenden Transfer zwischen Wissen und Erzählen darzustellen. Als „Wissenspoetik“ bezeichnet Neumanns Beitrag zu den ‚wunderlichen Nachbarskindern‘ Wissen und Erzählen dabei die Versuchsanordnung einer Prosa, „in der Faktisch-Naturwissenschaftliches und Fiktiv-Poetisches ineinander arbeiten, ohne sich zu vermischen; ein Brechen des Erzählprozesses zugunsten von Wissensformationen, ein Dislozieren von Wissensbeständen in narrative Muster“ (S. 19). Die konfliktreiche Spannung zwischen Wissen und Erzählen offenbart sich in der Konfrontation von sinnstiftenden narrativen Parallelisierungen (in Bezug auf Namen, Liebesgeständnisse oder Leseakte) einerseits mit wissensstruktu-

rierenden Rahmungen (mittels des Fensterblicks durch die Mooshütte, der diversen Portefeuilles oder der camera obscura des Engländers) andererseits. Insgesamt führt dies nach Neumann zu einer „bedrohlichen Konstellation von Serialität und Rahmungsstrategie“, wobei auch durch Erzählen „keine Heilung erzielt werden“ (S. 39) kann. Vielmehr tut sich eine sprachlose Lücke zwischen beiden Ordnungsmustern auf, die – paradigmatisch ins Bild gesetzt durch Ottilies stumme Geste – das „Versagen der kulturellen wie der natürlichen Zeichen“ (S. 39) offenbart und den Konflikt zwischen den ‚wunderlichen Nachbarskindern‘ als strukturell unlösbar aufweist. Hatte Neumann auf die schriftliche Formierung dieser Rahmungsstrategie hingewiesen, so setzt sich Gabriele Brandstetters Beitrag zu den epistolographischen Aporien mit der Reflexion und Inszenierung des Lesens und Schreibens im Roman als „Akt der Rahmung von ‚Szenen‘“ (S. 41) auseinander. Gefragt wird dabei insbesondere nach dem ‚Wie‘ des Rahmenbruchs, der „durch die Überschreitung der Grenze zum Tod“ (S. 43) markiert wird. Die Umcodierung der grundlegenden „Abwesenheitsstruktur des Briefs“ (S. 49) durch eine „Schreib-Szene als Liebesakt“ (S. 56) und ein Verständnis der „Schrift als Geste“, als körperlicher Prozess (S. 58), zu einer „Geste der Anwesenheit“, gerade diese Umcodierung „erweist sich im Fortgang des Romans als verhängnisvolle (V)Erkennungsszene“ (S. 59) und lässt für die Liebenden die eigentliche Mittlerfunktion des Briefes „zum Medium ihrer Trennung“ (S. 60) werden. Im grundlegenden Widerspruch zur Be-

deutung des Briefes im Zeitalter der Empfindsamkeit sind die Briefe in den *Wahlverwandtschaften* nicht mehr „Medien der Empfindungsausprache des Subjekts“, sondern „Medien der Verfehlung“ und als solche Reflexionsmedium einer den Roman insgesamt kennzeichnenden ‚Kunst des Relais‘, wenn man diese „im Sinne von Verknüpfungsprozessen und ‚Scheidekunst‘“ versteht (S. 63).

Dieses Zusammenspiel von Verknüpfung und Scheidung steckt auch in methodischer Hinsicht den Rahmen ab, der mit dem ‚und‘ im Titel des Sammelbandes angezeigt ist. Bis auf wenige Ausnahmen arbeiten die einzelnen Beiträge an der Entfaltung und Ausdifferenzierung dieses methodischen Rahmens. Erzählen und

Wissen werden nicht vorschnell als unproblematisch vermittelbar begriffen. Wissenspoetik so verstanden, umschreibt mithin ein methodisches Konzept, das den Inszenierungen und Aporien einer wechselseitigen Bezugnahme auf der Spur ist. Insgesamt macht der Sammelband überzeugend deutlich, dass dieser methodische Ansatz nicht nur der *Wahlverwandtschaften*-Forschung, sondern generell einer als Kulturwissenschaft verstandenen Literaturwissenschaft wichtige Impulse zu geben vermag: Denn er setzt erstens mit der Narratologie auf eine der literaturwissenschaftlichen Kernkompetenzen und widersteht zweitens dem Versuch, die paradoxe Verschränkung von Erzählen und Wissen einseitig aufzulösen.

Wolf Gerhard Schmidt (Saarbrücken)

Alexandra Kertz-Welzel: Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder, Tieck und die Musikästhetik der Romantik, Röhrig Universitätsverlag: St. Ingbert, 2001. 326 S., Pb, 26,00 € (Saarbr. Beitr. z. Lit.-Wiss., 71)

Die Beschäftigung mit der (früh)romantischen Musikästhetik hat Konjunktur. Vor allem in den 80er und 90er Jahren sind einige Monographien erschienen, die – in je unterschiedlicher Perspektivierung – dieses Thema behandeln.¹ Daß die vorliegende Arbeit dennoch alles andere als redundant ist, liegt an der bisher kaum in den Blick geratenen Analyse der Interferenz von Musik und Emotion. Alexandra Kertz-Welzel wendet sich dabei sowohl gegen die These von der romantischen „Apotheose der Instrumentalmusik“ (9) als auch gegen die „Reduzierung des Phänomens Musik auf das bloß Semiotische bei Wackenroder und Tieck“ (11). Im Mittelpunkt stehen statt dessen „die Beziehungen zwi-

schen Musik und Gefühl, die Spannung zwischen einer subjektiv-emotional orientierten und einer auf Transzendenz und mystische Erfahrungen ausgerichteten Musik“ (13). Die Autorin möchte – ausgehend von begrifflichen Bestimmungen des Gefühls im 18. Jahrhundert – das Musikverständnis von Wackenroder/Tieck in bezug auf sinnliche Komponenten untersuchen und seine Bedeutung für die romantische Musikästhetik darstellen. Während die Empfindung in der Aufklärung noch diätetisch funktionalisiert werde, gewinne sie in den *Herzensergießungen* (1797) und den *Phantasien über die Kunst* (1799) zunehmend an ästhetischer Autonomie. Das Gefühl avanciert zu einem für den Menschen

¹ Vgl. – neben zahllosen Aufsätzen – Martin Bollacher: Wackenroder und die Kunstauffassung der frühen Romantik. Darmstadt 1983 (Erträge der Forschung; 202); Barbara Naumann: Musikalisches Ideen-Instrument. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik. Stuttgart 1990; Patrick Thewalt: Die Leiden der Kapellmeister. Zur Umwertung von Musik und Künstlertum bei W.H. Wackenroder und E.T.A. Hoffmann. Frankfurt a.M. u.a. 1990 (Bochumer Schriften zur deutschen Literatur; 20); Christine Lubkoll: Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800. Freiburg 1995 (Rombach Wissenschaft; 32) und Christine Zimmermann: Unmittelbarkeit. Theorien über den Ursprung der Musik und der Sprache in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Frankfurt a.M. u.a. 1995 (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur; 1521).

zentralen Erkenntnisorgan, das dem Verstand mitunter überlegen scheint. Diese These ist keineswegs neu, markiert jedoch die Grundlage für die bereits angedeutete Kritik an der von Carl Dahlhaus u.a. vertretenen Ansicht, daß die von der Romantik bevorzugte Instrumentalmusik zwar zum Medium des Transzendenten werde, dafür aber den Preis der ‚Entsinnlichung‘ und Abstraktion zahle (9f.). Im Gegensatz hierzu geht Kertz-Welzel von einem Wechselbezug beider Elemente aus: Die Tonkunst sei zugleich Ausdruck der Gefühle und Medium des Unendlichen. Nun zählt insbesondere die religiöse Funktionalisierung der Musik zu den Topoi sensualistischer Kunsttheorien im 18. und frühen 19. Jahrhundert. Bereits Shaftesbury sieht – auf der Grundlage neuplatonischer Vorstellungen von Sphärenharmonie (40, 47f.) – in den menschlichen Gefühlen einen Reflex kosmischer Sinnzusammenhänge; und auch bei Moses Mendelssohn ist es die durch Kunst evozierte Empfindung, mit der man die schöne Ordnung der Schöpfung sympathetisch nacherleben kann (36f.). Ähnliches gilt für Reichardt (66–74), den späten Herder (85–87) und Wackenroder/Tieck (182–195), bei denen die Musik zum Medium göttlicher Offenbarung wird, d.h. zum ästhetischen „Mythos“² am Beginn der Moderne, der das Unsagbare artikuliert. Gleichzeitig erscheint die Tonkunst aber schon früh als Ausdruck menschlicher Gefühle: Sie ist expressiv, narkotisierend und damit ethisch fragwürdig, weshalb Pla-

ton allein wortgebundene Kompositionen für sein Gesellschaftsmodell erlaubt (41).

Darüber hinaus wird im ersten Teil der Dissertation der kaum zu überschätzende Einfluß von Johann Friedrich Reichardt untersucht. Insbesondere die Essays im *Musikalischen Kunstmagazin* (1782–1791) stellen für Wackenroder/Tieck wichtige Inspirationsinstanzen dar, was die Gestaltung der eigenen Texte betrifft. Reichardts Vorstellungen erweisen sich dabei als „eklektizistisch und originär“, denn sie „bilden eine Zusammenschau der Ästhetik des ausgehenden 18. Jahrhunderts und tragen bereits Spuren romantischen Denkens an sich“ (66). Wie bei Herder wird beispielsweise eine ethisch-religiöse Fundierung der Tonkunst gefordert: „Musik wirkt aufs moralische Gefühl. Schöne einfachedle Melodie kann es verfeinern; reine große Harmonie mit jener verbunden berichtigen, veredeln und festen; bedeutende charakteristische Bewegung Ordnung und Verhältnißgefühl bewirken; und die Vereinigung dieser Theile sammt den Vortheilen der Ausführung können hohe edle himmlische Gefühle und Andacht wecken und erhöhen“.³ Gleichzeitig antizipiert Reichardt den (früh)romantischen Traum von der Wiederherstellung der ursprünglichen Einheit von Kunst und Religion im ekstatischen ästhetischen Erlebnis. „Musik wird als ganzheitliche Offenbarung erfahren, die die reale Welt mit ihren Konflikten zum bloßen Schein degradiert“ (76). Damit ist

² Vgl. Lubkoll: *Mythos Musik* (wie Anm. 2), S. 13 und passim.

³ Johann Friedrich Reichardt: *Wichtigkeit ächter Musikanstalten*. In: Ders.: *Musikalisches Kunstmagazin*. Berlin 1791. Bd. 2. St. 5, S. 5.

nach Kertz-Welzel jedoch eine Umkehrung der pythagoräischen Sphärenharmonie verbunden: Erschien die Tonkunst ursprünglich als klingende Ordnung des Kosmos, so verinnahmt der Komponist nun als ‚alter deus‘ die Wirklichkeit und macht deren Substanz zum rein musikalischen Effekt, d.h. er erfährt das reale Leben als Spannung von Konsonanz und Dissonanz (vgl. 77).

Im zweiten Teil ihrer Arbeit befaßt sich die Autorin mit der Beziehung zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder/Tieck und unterzieht die entsprechenden Grundlagentexte einer partiellen Neuinterpretation. Sie kommt u.a. zu dem Ergebnis, daß die romantische Ästhetik nicht nur von der Kunst-Leben-Problematik bestimmt ist, sondern auch von intrinsischen Ambivalenzen. Die Musik ist bei Wackenroder Vorbote des Himmels, kontaktiert aber zugleich mit dämonischen Mächten, und der Komponist erscheint als ‚Zauberlehrling‘, dem der Himmel versprochen, aber die Hölle gebracht wird. Denn die Entscheidung für Subjektivität, Sinnlichkeit und Kunst ist in den Berglinger-Texten eine Art ‚Teufelspakt‘, bei dem sich der Musiker unbekanntem Zauberkünsten ausliefert (vgl. 119, 199). Die Ursache hierfür liegt in der Mehrfachkodierung des Gefühls: als Substanz und Resultat

der Musik sowie als ästhetisches Erkenntnismedium (114, 129). Dominiert nun der Wirkungsaspekt, dann kann aus dem Signum des Göttlichen reiner Selbstgenuß werden, so daß wir „im Taumel nicht wissen, ob wir unser eignes menschliches Herz, oder ob wir den Schöpfer, von dem alles Große und Herrliche herabkommt, verehren“.⁴ Dadurch avanciert die Musik – trotz aller Transzendenzbindung – zum alleinigen Medium der Eigenwahrnehmung. Berglinger erliegt der Macht Cäcilias, die nicht mehr als keusche Heilige, sondern als heidnische Göttin erscheint und menschliche Seelen zu verführen sucht. Diese ‚Emanzipation‘ des Sinnlichen wird zwar bei Herder angedacht, sprengt dort aber noch nicht die Grenzen der Diätetik.⁵ Erst Wackenroder hinterfragt die emotional orientierte Musikerexistenz, indem er die Empfindelei des Dilettanten Anton Reiser zum Grundproblem künstlerischer Produktion ausweitet.⁶ Im Unterschied zu älterer Forschungsliteratur weist Kertz-Welzel überzeugend nach, daß Berglinger keineswegs an fehlender Kreativität scheitert, weil er trotz intensiver Empfindungsfähigkeit qualitativ hochwertige Stücke komponiert (92). Dies gilt insbesondere für das letzte Werk, eine Passionsmusik, die den Zenit seines Schaffens bildet und

⁴ Wilhelm Heinrich Wackenroder: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. von Silvio Vietta und Richard Littlejohns. 2 Bde. Heidelberg 1991, hier Bd. 1, S. 207 (Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst [Die Wunder der Tonkunst]).

⁵ Vgl. Herders Sämtliche Werke. Hrsg. von Bernhard Suphan. 32 Bde. Berlin 1877-1899, hier Bd. 15, S. 163 (Die heilige Cäcilia oder wie man zu Ruhm kommt, ein Gespräch).

⁶ Vgl. Ulrich Hubert: Karl Philipp Moritz und die Anfänge der Romantik. Tieck – Wackenroder – Jean Paul – Friedrich und August Wilhelm Schlegel. Frankfurt a.M. 1971, S. 156-162.

„am heiligen Tage im Dom“⁷ uraufgeführt wird. In ihr gelingt es Berglinger, die eigene Existenz zum anthropologischen Muster zu transzendieren und damit ein musikalisches „Extrakt“ des Lebens und Leidens „in intensiver Sinnlichkeit“ zu schaffen (109). Solche Ästhetisierung individuellen Glücksverlangens überfordert jedoch die Kunst und führt zur Absage an jede zweckrationale Orientierung. Wackenroder inszeniert diesen Unterschied zwischen ‚gesunder‘ Empfindsamkeit und solipsistischer Schwärmerei anhand der im 18. Jahrhundert beliebten Vater-Sohn-Konstellation (95). Problematisch ist also nicht nur die Existenz des musikalischen Dilettanten, sondern auch (oder gerade) die des produktiven Künstlers (100).

Der dritte Teil der Dissertation („Die Transzendenz der Gefühle“) behandelt Filiationen des 19. Jahrhunderts. Im Zentrum des Interesses steht Schopenhauer, dessen Musikästhetik durch den bisher marginalisierten Bezug zu Wackenroder/Tieck neu verortet wird. Kertz-Welzel gelingt der Nachweis, daß Tonkunst keineswegs eine „rein geistige Offenbarung des Willens“ darstellt (218), sondern dessen Abbild in kaum gemilderter Sinnlichkeit (225). Gerade dadurch gewinnt die Musik bei Schopenhauer eine wichtige epistemologische Funktion, denn sie zeigt „den ganzen Willen in all seinen Nuancen, seine verborgensten Strebungen und Triebe, alle inneren Bewegungen, die vom rationalen Standpunkt aus, mangels einer besseren Bezeichnung, als Gefühle benannt werden“ (226). Diese scheinen

Negationen von Verstand bzw. Vernunft zu sein, gehorchen aber – wie jede Form rationaler Weltaneignung – demselben Prinzip des Willens. Die Musik wird daher „zu einem überaus sinnlichen Medium, das ebenso wie der Wille von der Sehnsucht nach Befriedigung und der kurzen Phase der Entspannung geprägt ist, versinnlicht im Verhältnis von Konsonanz und Dissonanz“. Oder anders formuliert: Die Musik besitzt eine transzendente Dimension ohne „heilige Akzente“ (226f.).

Die Hinweise auf Wagner (253-261) sowie Hegel, Nägeli und Hanslick (261-272) sind etwas kurz gehalten und in den Kapitelüberschriften auch nicht explizit bezeichnet. Deutlich wird allerdings der fundamentale Gegensatz der Konzepte: auf der einen Seite die erkenntnistheoretische und wirkungsästhetische Idolatrie des Gefühls, auf der anderen Seite der Versuch, Sinnlichkeit und Emotionen aus dem Musikerlebnis zu verbannen. Daß E.T.A. Hoffmann nahezu vollständig ausgespart wird, muß nicht als Defizit der Arbeit gewertet werden. Bereits in der Einleitung weist Kertz-Welzel darauf hin, daß sie „keine umfassende Geschichte der Musikästhetik“ liefern wolle und könne. „Ziel der Untersuchung“ sei lediglich, „ausgehend vom Stellenwert der Sinnlichkeit und des Gefühls für Wackenroder/Tieck, die Bedeutung des Sinnlichen und Emotionalen in romantischer Musikästhetik neu zu bestimmen“ (16f.). Verständlich wird solche Reduktion angesichts der Fülle von Sekundärliteratur, die zu Hoffmann existiert. Hinzu kommt, daß letzterer nicht die

⁷ Wackenroder: Sämtliche Werke und Briefe (wie Anm. 5), hier Bd. 1, S. 144.

einzigste prominente Auslassung darstellt. Sicher müßte man – obwohl das bisher kein Forscher getan hat – auch das halbe Dutzend Künstler- und Musikernovellen von Friedrich de la Motte Fouqué einbeziehen, die stark von Wackenroder/Tieck beeinflußt sind und auch interessante Parallelen zu Hoffmann und Eichendorff aufweisen.

Abgerundet wird die überaus informative und verständlich formulierte Studie durch einen „Ausblick“ auf die Musikästhetik des 20. Jahrhunderts bis hin zu Thomas Manns *Doktor Faustus* (300-303). Dabei betont Kertz-Welzel das Scheitern aller nachromantischen Versuche, die Musik zur bloßen Form zu erklären, und entlarvt das von Strawinsky gefor-

derte Primat des Handwerklich-Rationalen als unzulänglichen ‚Rettungsversuch‘ vor einer ‚kreativen Problematik‘, der sich kein Künstler entziehen könne (300). Hierin liegt auch ein Hauptgrund für den bis heute erfolglosen Versuch, die musikalische Avantgarde des 20. Jahrhunderts nachhaltig im Konzertbetrieb zu etablieren. Kulturanthropologisch fundierte Studien könnten dieses Dilemma, das bei der Kunstgattung ‚Literatur‘ in dieser Form nicht existiert, sicher noch eingehender behandeln. Für die Romantik hat Kertz-Welzel allerdings die These von der Aufopferung des Sinnlichen an das Unendliche mit Recht in Frage gestellt und damit eine Neubewertung der Thematik angeregt.

Uwe C. Steiner (Mannheim)

Der neue Ernst in der Romantik-Debatte

Dirk von Petersdorff: *Mysterienrede. Zum Selbstverständnis romantischer Intellektueller*. Tübingen 1996 65,00 € und
Matthias Schöning: *Ironieverzicht. Friedrich Schlegels theoretische Konzepte zwischen Athenäum und Philosophie des Lebens*. Paderborn u.a. 2002 54,00 €.

Die Romantik hat derzeit wieder eine eher schlechte Presse. Wer sich affirmativ zu bestimmten romantischen Denkfiguren, Motiven oder Themenkomplexen äußert, bewegt sich im intellektuellen, zumindest aber im feuilletonistischen Diskurs auf vermintem Gelände. Neue und alte Einträge ihres Sündenregisters werden wieder gern abgerufen. Nachdem die Romantik in den letzten Jahrzehnten als Paradigma für Modernität oder Postmodernität rekonstruiert worden ist, werden nun die Stimmen wieder vernehmlicher, die sie zum Urquell der Gegenmoderne stilisieren. Die Anklage des Irrationalismus wird erneut erhoben, gern auch im Verbund mit dem ebenso betagten Vorwurf, sie bilde eine „wesentliche Voraussetzung für die Heraufkunft des Faschismus [...] nicht nur in Gestalt des deutschen Nationalsozialismus“. ¹ Man denke an die Londoner und Münchner Ausstellung von 1995. Die Romantiker, heißt es, waren ästhetische

Fundamentalisten. Sie haben sich als Priester einer latent totalitären Kunstreligion geriert. Innerhalb einer fragmentierten Welt und einer in selbstläufige Teilsystemeausdifferenzierten Gesellschaft haben sie sich antipluralistischen Einheitssehnsüchten, gar regressiven Phantasmen nach völkischen Bindungen hingegeben.

Nicht zuletzt in diesem rauher gewordenen Klima verdient Dirk von Petersdorffs umfassende Studie *Mysterienrede* noch immer alle Aufmerksamkeit. (Auch wenn die 1996 erschienene Saarbrückener Dissertation nicht mehr ganz neu ist.) In der Gegenläufigkeit von ästhetischer und gesellschaftlicher Moderne bekundet sich markant die epochale Zäsur um 1800, an der die Romantik exemplarisch mitwirkt. Der ästhetische Modernismus, so Dirk von Petersdorff, ist einerseits selbst „Ergebnis der historischen Schwellenzeit“, er überführt deren „Errungenschaften ins Kunstsystem“, nicht ohne selbst pa-

¹ So referierend Richard Brinkmann: *Romantik als Herausforderung. Zu ihrer wissenschaftsgeschichtlichen Rezeption*. In: ders.: *Wirklichkeiten. Essays zur Literatur*, Tübingen 1982, S. 127 – 188, S. 129.

radoxe Züge aufzuweisen. Einerseits erkämpft sich avancierte Kunst ihre Autonomie. Und doch artikuliert sie immer erneut das Leiden an „Rationalisierung, Funktionalisierung und Ausdifferenzierung“, formuliert, wie bei Schiller, ein „anthropologisches wie gesellschaftliches Therapieprogramm“ (S. 431), oder kombiniert, wie später Baudelaire, avantgardistische Formen mit Sympathien für reaktionäre Positionen. Als reaktionär, zumindest antiquiert, galten gegen Ende des 18. Jahrhunderts die antiken Mysterien. Während ihre Inhalte, die vorgespiegelten Tiefen und hypostasiierten Hinterwelten, der aufgeklärten Kritik anheimfielen, überlebten sie in Form von Redeweisen und Symbolkomplexen. Trotz aller Kritik hatte sich ja schon die Aufklärung listig und/oder dialektisch der Topoi dunkler Rede bedient, um das Licht der Vernunft zu verbreiten. Spätestens seit Koselleck weiß man ja um die prekäre Rolle der Geheimbünde nicht zuletzt für die Aufklärung als kommunikativer Konfiguration. Von Petersdorff verortet den bislang nie im systematischen Zusammenhang und erschöpfender Vollständigkeit beschriebenen Komplex der romantischen „Mysterienrede“, nämlich die Fülle von romantischen Bezugnahmen auf den topischen, figurativen und sachlichen Zusammenhang der Mysterien innerhalb dieser Formation. Die aufgeklärte Kritik an religiöser und metaphysischer Schwärmerei und am esoterischen Vornehmtum war immer schon durch einen signifikanten *double bind* gekennzeichnet. Nicht immer konnte die Kritik an den Geheimbünden oder an der in den 1770er Jahren epidemischen Ägyptomanie ihre Faszination ver-

hehlen. Zumal sie die Überlieferung religions- und philosophiegeschichtlich ja allererst gesichert und so das Substrat für Umdeutungen bereitgestellt hatte. Das wird bei niemanden deutlicher als bei Wieland, der nicht von ungefähr zur Zielscheibe, immer aber auch zum heimlichen Inspirator der Romantik wurde, und der sich lebenslang am Komplex der Mysterien und spätestens seit den 80er Jahren an der Dialektik der Aufklärung abgearbeitet hatte. (Es sollte betont werden, daß von Petersdorff hier auch eine im Titel zwar nicht ausgewiesene, gleichwohl substantielle Studie zu Wieland vorlegt.) Das Erbe voraufgeklärter Tiefenzeit, die dunkle Rede von geheimnisvollen Gründen, avanciert nun zum Kernbestand des figuralen Repertoires romantischer Selbstreflexion. Stets erneut umwerben romantische Dichtung und Philosophie den „Symbolkomplex“ der Mysterien, um die offenbaren und/oder verborgenen Geheimnisse von Welt und Dichtung ineinanderzuspiegeln. Anfangs noch ironisch, transzendentalphilosophisch oder -poetisch distanziert, wird die romantische Mysterienrede laut von Petersdorff jedoch bald re-fundamentalisiert. Die aufgeklärten und noch über die Aufklärung aufgeklärten, transzendentalen Reden über Mythen und Mysterien schlugen um in substantialistische Größenphantasien, in denen frustrierte Intellektuelle ihre reale gesellschaftliche Marginalisierung phantasmatisch kompensieren: sie inszenieren sich als Dichterpriester oder Philosophengesetzgeber. Bereits die letzten Dichtungen des Novalis gäben das transzendentalpoetische, selbstreflexive, ironisch gebrochene Experimentie-

ren mit Bildern zugunsten einer neuen Vergegenständlichung des Absoluten auf, meint von Petersdorff. Seine Arbeit zeichnet die Fülle romantischer Bezugnahmen auf den Symbolkomplex Mysterienrede bei Schlegel, Novalis, Schelling, Schleiermacher bis hin zum Heidelberger „eleusischen“ Kreis um den Grafen von Loeben erschöpfend nach. Selten begegnet man im Genre der Dissertation einer Arbeit, die so dezidiert Position bezieht und dies zugleich mit profunder Forschung, darstellerischem Geschick mit akribischer Materialpräsentation zu vereinen weiß. Eine kaum etwas auslassende Studie also, die nicht zuletzt aufgrund ihrer Fülle undankbare Rezensenten zu kritischen Fragen provoziert. Sie betreffen zunächst die methodische Ausgangsunterscheidung zwischen Ideengeschichte und Sozialgeschichte: die nämlich steuert auf eine nirgends reflektierte Paradoxie zu. Wir lesen eine ideengeschichtliche Arbeit, die nicht an die Ideen glaubt. Sie mißt sie vielmehr an der Sozialgeschichte. Genauer: an einem liberalistisch normativen Begriff von Modernität, den die Arbeit nicht mit eigenen Mitteln entwickeln kann, sondern bisweilen recht pauschal importieren muß. Von Petersdorffs Leitunterscheidung ist der blinde Fleck der Arbeit: obwohl soziologisch diffus, stellt sie die Sozialgeschichte über die Ideengeschichte. Sie handelt denn auch mehr die Rede über Mysterien ab als die spezifisch romantische Mysterienrede selbst. Darum erscheint die Literatur von vornherein in der Defensive –

verwunderlich beim Kleist-Preisträger von Petersdorff, der bewiesen hat, daß Lyrik und Luzidität keine Gegensätze darstellen müssen. Der aber offenkundig keinen Sinn hat für das Erkenntnispotential jener Reden, die dunkel gescholten werden. Immer wieder stößt man auf symptomatisierende, inkriminierende Lektüren. Je weiter man voranschreitet, desto mehr ähnelt die philologische Spurensuche einem Verhör, desto weniger bemüht sich der Verf., die ironischen oder distanzierenden Unter-, Begleit- und Obertöne herauszuhören aus den gewiß häufig irritierend überinstrumentierten Akkorden der religiös und mysterientopologisch einfärbten Rede. Nur so kann die Apostrophierung Friedrich Schlegels als Paulus einer neuen Religion, einer „heiligen Revolution, die ein Messias im Pluralis, auf Erden erschienen ist“ (Hv. U.St.; hier zit. S. 355), dogmatisch und teleologisch mißinterpretiert werden. Wo doch die Pluralisierung des Messianischen der Orthodoxie ebenso widerspricht wie seine (durch das Perfekt indizierte) Präsenz das Telos als schon erreichtes markiert! Nicht minder enttäuschend die Lektüre von *Christenheit oder Europa*, die rein inhaltsfixiert – ideologisch, aber nicht poetologisch – verläuft und die vielerorts nachgewiesene rhetorische Strategie der Rede schlicht ignoriert.² Dergestalt verschiebt sich der Schwerpunkt der Arbeit auf Annahmung der „Gefahren intellektueller Esoterik“ (353), zuungunsten des Aufzeigs ihrer diskursgenerierenden Umfunktionalisierung. Selbst vor der planen, ledig-

² Als Überblick vgl. Herbert Uerlings: Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis. Werk und Forschung, Stuttgart 1991, S. 569ff.

lich fingerzeigenden Assoziation von Neuer Mythologie und Faschismus, vor der differenzierungsfernen Zentralperspektive mit dem Fluchtpunkt Rosenberg, schreckt der Verf. nicht zurück. (230) Seltsam genug: dem romantischen Diskurs wird einerseits Marginalität attestiert, andererseits aber ein Bedrohungspotential unterstellt, das in der Katastrophe des 20. Jahrhunderts kulminiert. Zugleich wird der romantischen Intellektualität aber auch der mangelnde „Bezug zur Praxis“ (353) vorgeworfen. Ein Einwand wie aus dem Geiste gegenwärtiger Universitätsreformen, und zugleich so merkwürdig antiquiert, wenn nicht gar intellektfeindlich und wenig aufklärungsfreundlich! Hatte die Romantik doch ein deutliches Bewußtsein vom Intellekt als Praxis *sui generis* artikuliert. Begriffe wie Symphilosophie, Sympoesie und Sympraxis³ stehen dafür ein.

Solch Mangel an poetischer Gerechtigkeit darf vielleicht aber als Symptom der Entzweiung gelten, von der die Arbeit handelt. Sie beläßt die metafigurativen Finessen unberachtet, die poetischen Formen romantischer Selbstreflexion, die über Mysterien nicht bloß reden, sondern vollziehen. Und zwar in aller Öffentlichkeit! Das stellt etwa Novalis' bedeutendes, hier leider übergangenes Gedicht *An Tieck* heraus, indem es Literalität als das öffentliche, für jedermann erkennbare Geheimnis enthüllt und die Enthüllung, nicht etwa die obskurantistische Verhüllung, als

das große Mysterium selbst begreift.⁴ Die Mysterienrede ist eben nicht nur eine reaktive Reflexionsform intellektueller Marginalisierung, wie von Petersdorff meint. Sie reflektiert vielmehr die symbolische Faktur der Wirklichkeit, die sinnstiftende wie zerstörende Produktivität symbolischer Prozesse selbst. Insofern hat die Romantik mit der Gegenaufklärung nichts gemeinsam. Vielmehr geht die romantische Mysterienrede gleichsam zwingend aus der aufgeklärten Kritik an den Hinterwelt-Vorpiegelungen eines obskurantistischen Geheimbundwesens und an den vornehmen Tönen schwärmerischer Neuplatoniker hervor. Kant selbst hatte sein Vergnügen an Friedrich Schlegels Polemik gegen eben jenen mystizistischen Schlosser gefunden, den der in der vorliegenden Arbeit konzis analysierte Aufsatz Kants über den „neuerdings erhobenen vornehmen Ton“ attackierte und mit dessen Stoßrichtung Schlegel konform ging.⁵ Mit Lessing oder Wieland weiß die Romantik, daß das Geheimnis Produkt seiner Inszenierung ist. Sie entdeckt gerade in der inszenatorischen Dimension der Mysterienrede das historische Paradigma für die transzendentalpoetische Praxis – im Bewußtsein, daß das Geheimnis abkünftig, Produkt der Rede über das Geheimnis ist. Die dunklen Reden zumindest der frühen Romantik beanspruchen mitnichten die vornehme exklusive Nähe zu Geheimnissen und metaphysischen Sinn-

³ Novalis am 9. September 1798 an Caroline Schlegel.

⁴ Vgl. Novalis: Werke, Tagebücher, und Briefe, hg. v. Hans-Joachim Mähl u. Richard Samuel, München, Wien 1978, Bd. 1, S. 136.

⁵ Manfred Frank hat darauf hingewiesen: „Unendliche Annäherung“. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik, Frankfurt a. M. 1997, S. 23.

und Hinterwelten. Indem sie vielmehr die Regeln jenes sinnbildenden Spiels der Worte zu erkunden suchen, frequentieren sie viel eher die trüben Orte, an denen der Sinn im Unsinn entsteht (so hatte Lacan die Metapher definiert). Sie wollen nicht zum transzendenten Himmel der Ideen hinauf-, sondern „ein wenig in das Geheimnis hinab und hinuntersehn, wie man auf Erden *Ideale fabrizirt*“.⁶

Wenn es noch weiterer Belege bedurft hätte, der Wind, der der Romantik mittlerweile wieder kalt entgegenbläst, könnte jeden Zweifelsrest am Ende der ironischen Postmoderne ausräumen. Ob man sich darüber freuen oder darob frösteln sollte, sei dahingestellt. Womöglich war der „postmoderne Ironiker“, der sich gelassen und unbekümmert von Konzeptionen der Identität und Authentizität verabschiedete⁷, nicht mehr als eine evolutionäre Antizipation oder, weniger vornehm, eine bloße Deckfigur des flexiblen Menschen im globalen Hyperkapitalismus. Dem bleibt gar keine Alternative mehr zum „code-switching“ innerhalb einer diskontinuierlichen Biographie und fragmentierten Identität. (Auch daraus erhellt, daß der von ihren Gegnern polemisch immer erneut angeführte Slogan „anything goes“ die „Postmoderne“ auch annähernd nie charakterisieren konnte). Ironie dagegen hieß, immer auch anders zu können. Man mag vielleicht bezweifeln, ob die Ausgangsdiagnose von Matthias Schönings Konstan-

zer Dissertation *Ironieverzicht* noch so recht an der Zeit ist: Schließlich weiß der Verf. ja selbst, daß der Ironiker so frei nicht ist: um „mit der Zeit Schritt zu halten [...] muß“ er nämlich „lernen, sich zeitgemäß zu kostümieren“. (S. 9; Hv. U. St.) Die Konjunktur der Ironie scheint zumindest im intellektuellen Diskurs mächtig abgeflaut. Die Aufmerksamkeit, die ein Jedediah Purdy findet, ist ein deutliches Zeichen. In der Populärkultur feiert sie hingegen fröhliche Urstände. Noch; ist man nach dem vorläufigen Abschied Harald Schmidts versucht zu sagen. Womöglich klopft auch hier schon der Ernst an die Tür. Die neue Konjunktur des Ernstes aber ist selbst ein ironischer Sachverhalt, was Schlegel ja nur allzugut gewußt hat. Im allgemeinen ist das wohl die gründlichste Ironie der Ironie, daß man sie doch eben auch überdrüssig wird, wenn sie uns überall und immer wieder geboten wird“, heißt es im epochalen Aufsatz *Über die Unverständlichkeit*. (KFSA 2, S. 369)

Die eigentümliche Verspätung der einleitenden, von Thomas Mann bis Rorty und darüberhinaus reichenden Diagnose der ironischen Moderne, wenn ich denn recht haben sollte, kann Schönings Buch freilich nicht ernsthaft angelastet werden. Sie wäre ja selbst ein nur allzu deutliches Indiz der beschleunigten Lage und ihrer Härten, auf die die ironische Postmoderne reagiert hatte. Zudem handelt es sich nur allzu deutlich um

⁶ Friedrich Nietzsche: Zur Genealogie der Moral. Kritische Studienausgabe, hg. v. Colli/ Montinari, München² 1988, Bd. 5, S. 281.

⁷ Matthias Schönig: *Ironieverzicht*, S. 9, im Anschluß an Ernst Behler: *Ironie und literarische Moderne*, Paderborn u.a. 1997, de Man, Barthes, Derrida, Rorty, Luhmann.

ein Äquivalent der Problemkonfiguration, aus der heraus Friedrich Schlegel das Konzept der romantischen Ironie entwickelt und später wieder aufgegeben hatte.

Schönings Buch kann als komplementäres Gegenstück zu von Petersdorff gelesen werden. Strukturell verwandt, differieren sie jedoch im Resultat. Wie letzterer Ideen- am Maßstab der Sozialgeschichte mißt, bezieht Schöning im Gefolge Niklas Luhmanns die „Semantik“, und d.h. vor allem den historischen Wandel in Schlegels Ironiekonzeption auf das funktionale Problem der Kommunikation in der Moderne. Ideengeschichtliche Analysen werden von Schöning stets auf die Operationalität moderner Kommunikation hin gelesen, für die der programmatische Fragmentarismus der Romantik, ihre die Differenz von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in komplexen re-entry-Figuren spiegelnde sympoetische Produktion, und für die nicht zuletzt der Begriff der Kritik als Weiterführung des Werkes als avanciertes Reflexionsmedium gelten können. (Vgl. 57ff) Schöning löst die von ihm selbst mit Manfred Frank angemahnte chronologische Rekonstruktion des proteushaften Ironiekonzepts im Kontext der jeweiligen Fragmentensammlung nicht immer ein. (Vgl. S. 133) So münden die system- und kommunikationstheoretischen Reformulierungen von Schlegels ironischem Umkreisen der Ironie streckenweise in einen gewissen theoriesprachlichen Automatismus. Zwar korreliert er, wie Luhmann, semantische und gesellschaftsstrukturelle Evolution, freilich ohne dessen begriffsgeschichtliche Subtilität. Mitunter überborden die methodolo-

gischen Regiebemerkungen allzusehr den philologischen und begriffs-geschichtlichen Ertrag. Das provoziert trotz oder gerade wegen der abgeklärten Haltung gelegentlich sprachliche Härten oder gar Lapsus. (Ein Beispiel: „konzeptioniert“, S. 99)

Auch Schöning stellt sich dem für jede übergreifende Romantikdeutung zentralen Problem: wie aus dem Transzendentalpoeten, Ironiker und Fragmentaristen ein konvertierter religiöser Denker – im heutigen Jargon: ein Fundamentalist – werden kann. Insofern erweist sich das Problem der romantischen Ironie einmal mehr als die repräsentative Crux der Moderne. Ironie kann nicht verabsolutiert werden, da sie sich ansonsten aufhebt, sie muß mit einem „unverfügbaren Dritten“ rechnen (13f). Sie ist daher, wie oben zitiert, immer auch Ironie der Ironie. Die Gegner der Romantik, befindet Schöning, haben stets Anstoß genommen an „der subjektlose(n) Ironie des Sinns“ (S. 21). Zu ihnen zählt eben auch der späte Schlegel in seinem religiös motivierten Fundamentalisierungsbemühen. Auch von Petersdorffs Kritik gilt ja bei genauerer Hinsicht nicht so sehr der fundamentalistischen Regression, sondern der Unbestimmtheit, die die romantische Mysterienrede für dieselbe angeblich disponiert. Schöning arbeitet erhellend und detailliert heraus, daß der späte Schlegel „außerhalb der Literatur stehend“, nämlich religiös motiviert und auf eine konservative Geschichtsphilosophie zielend argumentiert. Er analysiert „die Literaturen, vergangene und zeitgenössische, nach Maßgabe nicht der ihr eigentümlichen literarischen, sondern der ihr äußerlichen religiösen, philoso-

phischen und politischen Zielsetzungen“ und ersetzt daher seine „kommunikationslogischen Einsichten aus der auf Selbstorganisation setzenden Athenaeums-Zeit durch reduktionistische und autoritäre Ordnungskonzepte.“ (S. 214ff). Mit dem späten Schlegel teilt die gegenwärtig endemische Kritik der Romantik also die Prämisse der Poesieferne. Vom heiligen oder aber vom Ernst der westlichen Werte beseelt, perhorreszieren beide Parteien die Autonomie des Ästhetischen.

Was aber wäre eine funktional ausdifferenzierte Moderne ohne das Störfeuer von den Rändern, durch alternative Versionen ihrer Realität, auch wenn diese bisweilen negationsversessen und fundamentalistisch anmuten mögen? Vielleicht sollte man sich auch hier wieder einmal auf Goethe besinnen. Von Herders gerade erschienenen *Briefen zur Be-*

förderung der Humanität befremdet, kritisiert er treffend die „un glaubliche Duldung gegen das Mittelmäßige“. Sie erscheint ihm als Preis für die allzusehr auf das gesellschaftlich Gute fixierte Selbstverleugnung des ästhetischen Intellekts. Sein Fazit im Brief vom 20.6.1796 an J. H. Meyer lautet daher: „Und so schnurrt auch wieder durch das Ganze die alte, halb wahre Philisterleier: daß die Künste das Sittengesetz anerkennen und sich ihm unterordnen sollen. Das erste haben sie immer getan und müssen es tun, weil ihre Gesetze so gut als das Sittengesetz aus der Vernunft entspringen; täten sie aber das zweite, so wären sie verloren und es wäre besser daß man ihnen gleich einen Mühlstein an den Hals hänge und sie ersäufte, als daß man sie nach und nach ins Nützlich-Platte absterben ließe.“⁸

⁸ Goethes Briefe und Briefe an Goethe, Hamburger Ausgabe in sechs Bänden, hg. Karl Robert Mandelkow, München, ³ 1988, Bd. 2, S. 225.

Jörn Steigerwald (Bochum)

Roselyne Rey: *Naissance et développement du vitalisme en France de la deuxième moitié du 18e siècle à la fin du Premier Empire*. Voltaire Foundation: Oxford, 2000 (Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 381)

Die Besprechung der anzuzeigenden Studie, Roselyne Reys thèse d'état zu *Naissance et développement du vitalisme*, stellt einen jeden Rezensenten vor einige Probleme: das liegt auf der einen Seite daran, daß es sich bei der Arbeit erstens um eine bereits 1987 vorgelegte Qualifikationschrift, die unter der Leitung des Doyen der französischen Wissenschaftsgeschichte, Jacques Roger¹, angefertigt, jedoch erst im Jahr 2000 in der Reihe der *Studies on Voltaire* veröffentlicht wurde: Mithin stellt sich die Frage nach Klassizität und Aktualität derselben eindringlich. Zweitens muß berücksichtigt werden, daß die Verfasserin bereits 1995, zwei Jahre nach der Publikation ihrer *Histoire de la douleur*², der noch heute maßgeblichen Studie zur Ge-

schichte des Schmerzes, verstorben ist und folglich eine Rezension zugleich eine Form des *memento mori* darstellt. Bedacht werden will drittens, daß bereits profunde wissenschaftliche Würdigungen dieser Untersuchung aus berufener Hand vorliegen. So findet sich dem Buch zum einen ein Vorwort von François Duchesneau, dem Verfasser der mittlerweile klassischen Studie zur Physiologie im 18. Jahrhundert³, vorangestellt, in der dieser seiner Kollegin gedenkt und deren Werk vorstellt. Zum anderen fand bereits 2001 in Oxford eine prominent besetzte Tagung zum Thema *La controverse médicale en France et en Angleterre au XVIII^e siècle: vitalisme et mécanisme* statt⁴, deren Abschluß eine table ronde zu dem anzuzeigenden Werk bil-

¹ Zu nennen sind von den in Deutschland noch weitgehend unbekannt Studien Jacques Rogers besonders J. R.: *Les Sciences de la Vie dans la Pensée Française du 18^e Siècle*. Paris 1963 (mehrfach überarbeitet und aufgelegt) sowie ders.: *Buffon: Un Philosophe au Jardin du Roi*. Paris 1989.

² Roselyne Rey: *Histoire de la Douleur*. Paris 1993

³ François Duchesneau: *La Physiologie des Lumières. Empirisme, Modèles et Théories*. The Hague / Bosten / London 1982.

⁴ *La Controverse Médicale en France et en Angleterre au XVIII^e siècle: Vitalisme et Mécanisme*. Colloque organisé par la Maison Française d'Oxford avec la collaboration de la Voltaire Foundation. 04 – 05.05.2001. Bis dato liegt noch keine Publikation der Tagungsakten vor.

dete. Auf der anderen Seite und zugleich letztens stellt das Thema der Arbeit selbst, der Vitalismus, wohl das größte Problem bei einer deutschsprachigen Besprechung dar, da dieser hierzulande in seinen Facettierungen weitgehend unbekannt ist, denn bis dato wird er vom Haller-Paradigma an den Rand gedrängt und erhält so nicht selten den Anstrich des Obskuren und metaphysisch Überladenen. Dennoch ermöglicht eine detaillierte und präzise, die systemische Verortung wie konzeptionelle Ausfaltungen herausarbeitende Analyse des Vitalismus nicht nur einen genaueren Blick auf eine spezifische Bewegung von Medizinern und Philosophen im 18. Jahrhundert, sondern fordert auch und gerade das Überdenken und die Korrektur von tradierten wissenschaftshistorischen Ordnungsmustern, die sich bei genauem Hinsehen leicht als Prokrustesbetten erweisen. All dies, das sei zu Beginn gesagt, leistet Reys Studie nicht nur durch die Sichtung des vitalistischen Schrifttums, sondern auch durch ihre wissenschaftsgeschichtliche Einordnung des Vitalismus als dem großen Gegenspieler des Mechanismus.

Um diese auf den ersten Blick bemerkenswerte Behauptung der Tragweite bzw. Bedeutung des Vitalismus zu begründen und den Nachvollzug zu gewährleisten, zeichnet die Verfasserin eine Geschichte des Vitalismus in Frankreich, als der Hauptschaubühne der Handlungen – mit nur wenigen, meist kontrastierenden Seitenblicken auf Deutschland und England. Dem entspricht der Aufbau

der Arbeit, die in vier Teile gegliedert ist: 1. *Les sources du vitalisme*, 2. *L'École de Montpellier*, als dem hegemonialen Repräsentanten des Vitalismus im Zeitalter der Aufklärung, 3. *Vitalisme et médecine pratique*, wo die vielfältigen Tätigkeitsbereiche und konzeptionellen wie praktischen Ausfaltungen vorgestellt werden und 4. *La conquête fragile de l'hégémonie*, in dem anhand der Werke Bichats die Peripetie des Vitalismus um 1800 verhandelt wird. Aber auch der methodische Zugriff auf das Material dient konsequent dem skizzierten Ziel. So kann Rey zeigen, daß das Aufkommen, die Hegemonie und der Niedergang des Vitalismus im Laufe des 18. Jahrhunderts sich präzise als wissenschaftsinterner Paradigmenwechsel im Sinne von Thomas Kuhn fassen läßt, dessen Ablauf aber nur bedingt mit einem – rigide gesetzten – Epistemischen Wechsel in der Nachfolge von Foucault übereinstimmt. So muß sich, von dieser Studie ausgehend, der Tropus des Wechsels vom humoralen Leib zum neuronalen Körper realiter rückbinden lassen an die verschiedenen Formen der Physiologie, d.h. mechanistischer oder vitalistischer Provenienz, im 18. Jahrhundert und deren willkürliche Aneignungen bei der Niederschrift von Ahnenreihen im 19. Jahrhundert. Man denke etwa an Claude Bernards berühmte Vorlesungen am Collège de France und besonders die *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*⁵, die mit der hier analysierten Tradition außer dem Namen nur wenig gemein haben. So liegt zwischen Hallers und

⁵ Claude Bernard: *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1856). Chronologie et préface par François Dagognet. Paris 1984.

Bordeus Physiologie zwar der Graben von Mechanismus vs. Vitalismus, doch zwischen diesen beiden und der Physiologie von Magendie und vor allem Bernard liegt ein noch viel größerer, nämlich der von physiologischen –Ismen, d.h. mechanistischer, vitalistischer animistischer Physiologie und der Physiologie.

Um das Aufkommen und die Entwicklung des Vitalismus herauszupräparieren, unternimmt es die Verfasserin zunächst, die verschiedenen Quellen oder präziser: die wissenschaftlichen Strömungen aufzuarbeiten, die auch von den Vitalisten selbst mehr oder weniger als Vorläufer angesehen wurden. Es handelt sich dabei um das Konzept der Irritabilität, das Glisson erstmals vorgestellt hat, die ‚fibre motrice‘, d.h. die kontraktile Fiber, wie sie Baglivi gefasst hat, dann die peristaltische Beweglichkeit nach Claude Perrault sowie Van Helmonts Konzeption des sich selbst ‚erregenden‘ Organismus. Gerade das Beispiel des Letztgenannten weist deutlich aus, daß von einer Vorläuferschaft nur in bedingtem Maße gesprochen werden kann, da dessen hermetisch grundierte ‚Chemie‘ eher als Stichwortgeber bzw. Ideenlieferant anzusehen ist, denn als wirklicher Vorläufer. Begründet wurde dies von den Vitalisten und auch noch heute von den Wissenschaftshistorikern damit, daß zwar partielle Überschneidungen bzw. Wiederaufnahmen vorhanden sind, daß diese jedoch durch die zugrunde liegenden systematischen Konzeptionen eher getrennt als verbunden werden. So konnten die Vitalisten mit Recht behaupten, daß Van

Helmont zwar einige – auch weiterhin – erhellende Ideen in seinem System hatte, jedoch nicht aufgrund sondern trotz seiner Konzeption. Über diese Strömungen hinaus untersucht Rey die Funktion von Leibniz innerhalb der Herausbildung des neuen Paradigmas, indem sie zuerst seine eigenen Schriften zur praktischen Medizin, dann seine Diskussionen mit Stahl und letztlich als Fortsetzung die Diskussion zwischen Stahl und Hoffmann zu Animismus und Mechanismus analysiert und in der spezifischen Bedeutung für das entstehende Paradigma extrapoliert. All dies geschieht, im Rahmen von gerade einmal 30 Seiten, präzise und leicht nachvollziehbar, da der Fokus auf die Herausbildung des Vitalismus aus unterschiedlichen Zusammenhängen heraus es erlaubt, einen roten Faden zu spinnen, der eben nicht Vollständigkeit behauptet, sondern Strukturzusammenhänge sucht und vorstellt. Allerdings, dies soll nicht verschwiegen werden, wurde diese ‚Vorgeschichte‘ des Vitalismus um 1700 unlängst von François Duchesneau umfangreich und systematisch aufgearbeitet⁶, so daß der hier geleisteten Vorarbeit ihr Alter deutlich anzumerken ist; doch handelt es sich bei ihrer Studie eben um eine Qualifikationsschrift aus dem Jahr 1987.

Der zweite und dritte Teil bilden dann den Hauptteil der Untersuchung und stellen dafür eine Person in den Mittelpunkt, die bislang wohl nur einem engen Spezialistenkreis bekannt gewesen ist, nun aber das ihr gebührende Interesse erhält: Ménuret de Chambaud. Bei ihm handelt es

⁶ François Duchesneau: *Les Modèles du Vivant de Descartes à Leibniz*. Paris 1998.

sich um einen zur Schule von Montpellier gehörenden Arzt und Beiträger zur *Encyclopédie*. Genauer gesagt ist er der Hauptverantwortliche der medizinischen Einträge ab dem achten Band der *Encyclopédie*, und folglich derjenigen, der die Verbreitung des medizinischen Paradigmas ‚Vitalismus‘ am nachhaltigsten geleistet hat. Daß es sich dabei jedoch nur um eine Seite von Ménéuret handelt, sowie nur um eines der vielzähligen Momente, die Rey anhand seiner Person verhandelt, sei hier nur angedeutet, da die Vorstellung der großen Linien der Studie keine genauere Rekapitulation erlaubt. Daher sei nur gesagt, daß Ménéuret repräsentativ für die Wandlungen der Medizin in der französischen Spätaufklärung einzustehen vermag, die wir unter dem Rubrum der ‚Geburt der Klinik‘ fassen. Dazu gehört etwa sein Kampf um die Herausbildung einer umfassenden Hygiene, die sich von einer anfänglich privaten zu einer späteren öffentlichen Hygiene wandelt. Ähnlich verhält es sich mit seinem Interesse an der medizinischen Topographie, die er sowohl in Frankreich als auch in Deutschland, während seines kurzen Exils zur Revolutionszeit, verfolgt. Von zentraler Bedeutung sind die anhand seiner Person sichtbar werdenden Diskussionen um Animismus, Materialismus, Mechanismus und Vitalismus, die nicht nur für die französische Diskussion des 18. Jahrhunderts bestimmend waren.

Hier argumentiert Rey gegen die klassische Opposition von Materialismus vs. Mechanismus zugunsten von Vitalismus vs. Mechanismus als den beiden um die Hegemonie konkurrierenden, medizinischen Modellen der Aufklärung. Begründet wird dies von ihr zum einen in der Rekonstruktion der damaligen Diskussionen, etwa zwischen Bordeu und Haller, zum anderen aber auch in der Bevorzugung bzw. Ablehnung von Techniken, Modellen und Untersuchungsmethoden in den beiden ‚Schulen‘, wie etwa dem unterschiedlichen Stellenwert des Experiments oder der ‚observation‘, der ‚Beobachtung‘ mitsamt ihren konzeptionellen Fassungen oder der Diskussion um die Existenz der ‚esprit animaux‘, die noch für Hallers Modell der Nervenleitung grundlegend waren, jedoch von der Schule von Montpellier zugunsten einer dem Gewebe innewohnenden ‚force motrice‘ ad acta gelegt wurde. Auch die ‚Entdeckung‘ des ‚tissu cellulaire‘, der ‚Zellgewebes‘ durch Bordeu mitsamt den ihm zugeordneten vitalistischen Funktionen, wie etwa der Sensibilität, der Irritabilität und der Kontraktibilität, zeigt deutlich die Differenz zur Hallerschen, mechanistischen Physiologie auf, wobei Rey allerdings die Bedeutung eben dieses ‚tissu‘ für die Entwicklung der ‚Sonderanthropologie des Weibes‘ (Claudia Honegger) unberücksichtigt läßt.⁷

⁷ In Pierre Roussels Gründungsurkunde der weiblichen Sonderanthropologie wie der ‚science de l’homme‘ in Frankreich, dem 1775 erschienenen *Système physique et morale de la femme* wird das ‚tissu cellulaire‘ zum Trennungsmarker der Geschlechter, da jedes Geschlecht über ein nur ihm zugehöriges Zellgewebe verfügt: die exakte medizinische Begründung des two-sex-models nach Maßgabe der aktuellen medizinischen Theorien.

So wie Rey den Vitalismus der Schule von Montpellier dem Mechanismus gegenüber zu konturieren vermag, so gelingt ihr auch eine deutliche Binnendifferenzierung der Schulmitglieder, die zu mehr als bemerkenswerten Folgerungen führt. So wurden meist die Namen von La Caze, Bordeu, Barthez etc. in einem Atemzug genannt, ohne auf die unterschiedlichen Positionen einzugehen; gehören sie doch alle einer Schule an. Daß ein näherer Blick jedoch mehr als erhellend ist, kann Rex zeigen, indem sie zum einen herausarbeitet, daß zwischen La Cazes und Bordeus Konzeption des Vitalismus nicht nur die Frage um die Urheberchaft steht, sondern vor allem, daß beide Konzeptionen auf je eigene Weise grundiert sind. So handelt es sich bei der La Cazeschen Variante um ein neohippokratisches Modell des Vitalismus, das auf einem oeconomic-physiologischen Grundkonzept aufbaut und die Individualhygiene in den Mittelpunkt stellt, während Bordeu eine von oeconomicen bzw. neohippokratischen Ideen weitgehend gereinigten Physiologie postuliert. Hervorhebenswert ist diese Differenz zumal dadurch, daß Ménuret de Chambaud in den von ihm verantworteten Lemmata der *Encyclopédie* dem La Cazeschen Modell zuneigt und dieses auch sowohl im theoretischen – etwa den Artikeln zur ‚*économie animale*‘ oder den ‚*non-naturelles*‘ – als auch im praktischen Bereich – etwa in den Artikeln zum ‚*mariage*‘ oder der ‚*manustirpation*‘ aufnimmt und fortführt. Dies muß eine Lektüre dieser Artikel vergegenwärtigen, da sie sonst leicht fehlläuft. Als ein Beispiel, anhand dessen Rey die Problematik klar und deutlich

herausarbeitet, sei auf die Einschätzung der Onanie, als Bestandteil der menschlichen Sexualität, innerhalb der *Encyclopédie* hingewiesen. Allgemein überwiegt die Einschätzung, das im Zeitalter der Aufklärung eine intensive Diskursivierung der Sexualität, wenn nicht gar Repression derselben stattgefunden habe, die zwischen normaler, d.h. erlaubter und nicht normaler, d.h. verbotener und zu kontrollierender Sexualität erstmalig unterschied; man könnte hier leicht vom Tissot-Paradigma sprechen. Ein Blick in die einschlägigen Artikel der *Encyclopédie* zeigt jedoch, daß solch eine Einschätzung zu kurz greift. Wohl wird auch hier zwischen erlaubter und nicht erlaubter Sexualität geschieden, doch erfolgt die Begründung von medizinisch-ökonomischer Warte aus. So ist die Onanie zunächst natürlich schädlich, da sie ein Ungleichgewicht der Säfte etc. herbeiführt, doch kann das nachhaltige Unterdrücken der Sexualität zu noch viel schlimmeren Übeln Anlaß geben, die mindestens so schädlich sind, wie eine extreme Form der Onanie. Aus der Perspektive der Mediziner spricht daher nichts dagegen, wenn – in Ausnahmefällen und bewusst selbstreguliert – der Patient zur Masturbation greift, um seine Ökonomie wieder ins Gleichgewicht zu bringen. Vor diesem Hintergrund ist die Rede von der Körperfeindlichkeit der Sexual-Aufklärung oder dem Abschluß der Körper nach Außen wohl zumindest zu präzisieren. Wie weit die medizinische Praxis des Vitalismus reichen kann, von der privaten und öffentlichen Hygiene über die mentalen wie sexuellen Krankheiten bis hin zu den Problemen und Vorteilen der (Schutz)Impfung, stellt Rose-

lyne Rey ausführlich und präzise dar und beschreibt, vor allem im dritten Teil, die allgemeinen Diskussionen wie spezifischen Fälle anschaulich. Die Idee, Ménuret de Chambaud auch hier als roten Faden der Untersuchung zu nehmen, führt einerseits zu manch überraschenden Ergebnissen (s.o.) und erlaubt andererseits einen steten Orientierungspunkt zu verfolgen, der der Evidenz der Untersuchung zu Gute kommt.

Der vierte und letzte Teil der Studie behandelt den Begründer der Histologie, Bichat, und die in seinen Schriften greifbare Peripetie des Vitalismus, der zwar von ihm noch durchgeführt wird, jedoch unter der Maßgabe, daß zentrale Momente der Argumentation, wie etwa die Gestalt und die Funktion des ‚tissu cellulaire‘ neu gefasst wird. Deutlich wird das besonders an der veränderten Einschätzung des Experiments, das von der Mitgliedern der ‚école de Montpellier‘ als realitätsverzerrend und konzeptionell falsch begründet – da an toten oder leidenden und eben nicht normal funktionierenden Wesen operierend – angesehen wurde; dem Experiment Hallers steht die ‚observation‘ Montpelliertscher Prägung unvereinbar gegenüber. Bichat hingegen sieht das Experiment – bei Berücksichtigung gewisser Standards – als legitime Form der Untersuchung an und entzieht so dem Vitalismus Teile seines tradierten Fundaments. Das heißt jedoch nicht, daß Bichat dem Hallerschen Experimentverfahren nachhängt, da er zum einen dessen Behauptung der Existenz von Nervengeistern entschieden widerspricht,

und da er zum anderen Argumente der Überreizung – etwa bei großen Schmerzen während der Sezierung – berücksichtigt. Letztlich führt Bichats Anbindung seiner Form der Anatomie, die wir heute Histologie nennen, an den Vitalismus dazu, daß er als Wegmarke für die klinische Entwicklung der Medizin zu Beginn des 19. Jahrhunderts eintreten kann. Die vitalistische Grundierung wird jedoch schon wenige Jahre nach seinem Tod 1805 zu seinem wissenschaftlichen bzw. wissenschaftshistorischen Verhängnis, da seit Magendies und besonders Bernards Begründung der Physiologie jede Form von Adjektivierung derselben unmöglich wurde; sie verweist allein auf einen Zustand *ante quem*.

Versucht man nun eine Zusammenfassung der Studie von Roselyne Rey zum Vitalismus im Frankreich der Aufklärung, so läßt sich dies möglicherweise am besten über die eingangs gestellte Frage nach Aktualität und Klassizität derselben beantworten. Wie bereits im Rahmen der Vorstellung des ersten Teils gesagt, entspricht die Untersuchung nicht immer dem neuesten Forschungsstand, auch werden vitalistische Strömungen außerhalb Frankreichs nur ansatzweise behandelt. Doch muß man sich bewußt machen, daß die Arbeit erstens 1987 ihren Abschluß fand und zweitens auch ‚nur‘ den französischen Raum zu behandeln anstrebt; was bei der analysierten Menge der Texte allein eine enorme Leistung darstellt. Die eigentliche Bedeutung der Studie liegt aber darin, daß sie – obwohl sie erst 13 Jahre nach ihrer Anfertigung publiziert wurde⁸ –

⁸ Nicht verschwiegen werden soll, daß die Arbeit zwar für die Publikation von Anne-Marie Chouillet gründlich redigiert wurde und sich daher nur wenige sprachliche

immer noch Neuland bearbeitet und zudem zu Ergebnissen führt, die dazu Anlaß geben, das Bild von der Medizin der Aufklärung nachdrücklich zu überdenken. Dies macht sowohl die durch den Rückgriff auf Thomas Kuhns Modell des wissenschaftlichen Paradigmenwechsels geleistete Differenzierung der Entwicklung der Physiologie deutlich wie die Einzelergebnisse, sei es zur Systematik der medizinischen Lemmata der *Encyclopédie*, den Formen der Hygiene in der Spätaufklärung, dem Neohippokratismus der Schule von Montpellier oder der Verortung Bichats. So wäre gerade nach Reys Studie eine ausführliche

Arbeit zu Kontiguität und / oder Koinzidenz von wissenschaftlichen Paradigmenwechseln (Kuhn) und Epistemischen Wechsel (Foucault) ebenso wünschenswert wie dringlich. All das fordert und fördert eine präzisere Lektüre der sogenannten Wechsel um 1800 als den Rahmenbedingungen der Literatur⁹, die zumindest auf dem Bereich des Vitalismus nun eine verbindliche und solide Grundlage haben. In diesem Sinne läßt sich durchaus behaupten, daß die Untersuchung von Roselyne Rey bereits mit ihrer Publikation eine klassische Studie der Wissenschaftsgeschichte ist: *monumentum aere perennius*.

Fehler im Text finden, jedoch die im Appendix II gelieferte Namensliste der Mitglieder der ‚Société Médicale d’Emulation‘ nicht die gleich Sorgfalt erfahren hat.

⁹ Als beliebige Beispiele dafür ließen sich etwa das klassische literarische Beispiel der französischen Wissenschaftshistoriker, Denis Diderots *Le Rêve d’Alembert* aber auch Texte des Roman gothique, wie etwa Révéroni Saint-Cyrs *Pauliska ou la Perversité moderne*, in der besonders die ‚inoculation‘ eine zentrale Stellung einnimmt, und natürlich die literarischen Verarbeitungen des animalischen Magnetismus zu beiden Seiten des Rheins anführen.

Jörn Steigerwald (Bochum)

Rüdiger Campe: *Spiel der Wahrscheinlichkeit: Literatur und Berechnung zwischen Pascal und Kleist*. Wallstein: Göttingen, 2002. 472 S., Pb, 54,00 € (Wissenschaftsgeschichte, hg. v. Michael Hagner u. Hans-Jörg Rheinsberger)¹

Die kulturwissenschaftlich orientierten Geisteswissenschaften produzieren gelegentlich ihre ganz eigenen Malaisen, die dann gerne von ihren Gegnern zum Anlass für Spott genommen werden. Ein Beispiel hierfür böte etwa die zu besprechende germanistische Habilitationsschrift, die in der Universitätsbibliothek der Ruhr-Universität Bochum der mathematischen Abteilung zugeordnet wurde und sich dort zwischen den Einführungen in die Statistik und in die Stochastik findet. Dabei hätte bereits ein Blick auf den Untertitel der Studie *Literatur und Berechnung zwischen Pascal und Kleist* eine Einordnung in die Geisteswissenschaften – sei es Philosophie oder Germanistik – sinnfällig werden lassen. Doch zeigt dieses schier ‚unwahrscheinliche‘ Eindringen einer philologischen Arbeit in die Naturwissenschaften, daß Rüdiger Campe mit seiner Schrift einen Grenzgang zwischen den heutzutage geschiedenen Wissenschaften unternimmt und damit Pionierarbeit leistet.

Den Ausgangspunkt der Untersuchung bildet das Konzept der ‚Wahr-

scheinlichkeit‘, das hier jedoch einer vollkommen neuen Lektüre unterzogen wird. Bis dato wurde diese vorzugsweise im Rahmen der Repräsentationslogik theatraler Formen abgehandelt und als klar geschieden von den Wahrscheinlichkeitsarbeiten der Mathematik gesetzt. Hier verändert Campe den Blickwinkel in mehrfacher Hinsicht, ohne allerdings eine Nivellierung der Differenzen zwischen ästhetischer und mathematischer Wahrscheinlichkeit herbeizureden. So interessiert er sich erstens für den Verbund von Teilen der neuen Wissenschaften mit der Literatur bei der Genese der Wahrscheinlichkeit, genauer: bei der je eigenen Konzeption der Wahrscheinlichkeit. Dabei beschäftigte er sich sowohl mit den Überschneidungen zwischen diesen beiden Kulturen als auch mit den in der jeweiligen Konzeptionierung sichtbaren Differenzen. Das führt ihn zweitens dazu, daß das bisher präferierte Feld wahrscheinlicher Repräsentation, das Theater, hintangestellt wird zugunsten des neu entstehenden Romans. Um dies zu ge-

¹ Die Studie wurde 2002 mit dem Wissenschaftspreis der Aby-Warburg Stiftung Hamburg ausgezeichnet.

währleiten, unternimmt der Verfasser eine bemerkenswerte Verschiebung gegenüber dem Großteil der Studien über den Roman, indem er den traditionellen Konnex von Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans aufhebt und durch den neuen von Wahrscheinlichkeitskonzept und Möglichkeit des Romans ersetzt.² Drittens fragt er nach den rhetorischen Verfahren, die für die Repräsentation der je eigenen Konzeption von Wahrscheinlichkeit in den mathematisch basierten Disziplinen und der Literatur angewendet werden. Dabei geht es ihm nicht um die Persuasionsstrategien, die von einzelnen Wissenschaftlern ins Feld geführt wurden, um ihre Lösung eines Problems durchzusetzen oder ihrem Modell eine höhere Evidenz beizugeben,³ sondern um die rhetorische, genauer: topische Faktur der Präsentation von Wahrscheinlichkeit in beiden Kulturen. Viertens und letztens führt dieser Zugang ihn zu einer veränderten Perspektive in der

historischen Rekonstruktion von Wissenszusammenhängen. Anstelle einer Wissenschaftsgeschichte, die nach der historischen Epistemologie von Modellen, Konzepten und Begriffen wie etwa von ‚Objektivität‘, ‚Aufmerksamkeit‘, und ‚Tatsache‘ fragt und deren Autoren kontextuell erforscht,⁴ verfolgt Campe eine Geschichte der Darstellung von Wissen, die nach den Repräsentationsformen und –logiken eines spezifischen Wissens bzw. einer Wissensformation fragt, und deren Ausfaltungen sowohl synchron als auch diachron über die Disziplinen hinweg, in denen es sich auf je eigene Weise findet, untersucht. Blumenbergs Konzept der Metaphorologie erhält so eine Ausweitung von der Metapher auf das ‚Wissen‘ und ermöglicht eine zugleich konsistente, wie die disziplinären Grenzen beachtende und überschreitende Analyse von spezifischen Formationen.

Um die Geschichte der Darstellung des Wissens von der Wahr-

² Eines der interessantesten Momente der Schrift Campes besteht sicherlich in dessen Auseinandersetzung mit Hans Blumenbergs Überlegungen zu einer Metaphorologie, innerhalb derer sowohl der ‚Wirklichkeit‘ mitsamt dem Roman als auch der ‚Wahrscheinlichkeit‘ eine prominente Stellung zugewiesen wird. Siehe H. B.: *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans*. In: *Nachahmung und Illusion*. Kolloquium Gießen Juni 1963. Vorlagen und Verhandlungen, hg. v. Hans Robert Jauss. München 1964, S. 9-27 sowie die Diskussion S. 219-227 und ders.: *Terminologisierung einer Metapher: >Wahrscheinlichkeit<*. In: ders.: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt/Main 1998, S. 118-142.

³ Siehe dazu etwa die klassische Lektüre von Galileis Schriften über die Planetenbahnen, die Paul Feyerabend vorgelegt hat; P. F.: *Wider den Methodenzwang*. Frankfurt/Main 1976. methodisch benachbart zu Campes Lektüre ist hingegen Steven Shapin Untersuchung der in den wissenschaftlichen Texten vorliegenden ‚literary technologies‘; siehe S. S.: *Pump and Circumstance: Robert Boyle's Literary Technology*. In: *Social Studies of Science* 14 (1984), S. 481-520.

⁴ Zu nennen sind hierfür besonders die Arbeiten von Lorraine Daston, wie etwa dies. (Hg.): *Biographies of Scientific Objects*. Chicago 2000 *Wunder, Beweise und Tatsachen. Zur Geschichte der Rationalität*. Frankfurt/Main 2001, *Eine kurze Geschichte der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit*. München 2001, und dies. / Katherine Park: *Wunder und die Ordnung der Natur*. Frankfurt/Main 2002.

scheinlichkeit ab der Mitte des 17. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts zu schreiben, unternimmt Campe einen doppelten Durchgang durch diese Geschichten, indem er zunächst die wissenschaftliche, und d.h. hier: theologische, juristische und mathematische Genese in ihren unterschiedlichen Ausfaltungen verfolgt und dann die Entstehung der neuen fiktionalen Wahrscheinlichkeit im Roman an ausgewählten Beispielen thematisiert: zu nennen sind hier Defoes *Robinson Crusoe* und *Ein Bericht vom Pestjahr*, Schnabels *Insel Felsenburg*, Gellerts *Schwedische Gräfin*, Fieldings *Tom Jones* und Wielands *Agathon* sowie abschließend Kleists Anekdote *Unwahrscheinliche Wahrscheinlichkeit*. Der erste Teil behandelt dabei die kognitive Linie der Wahrscheinlichkeit als Element der Spieltheorie, während der zweite Teil die Phänomenologisierung der Wahrscheinlichkeit als Element einer Theorie des ästhetischen Scheins verfolgt. Beide Teile – *Zum Beispiel des Würfels* und *Der Schein des Wahren* – umfassen jeweils sieben Unterkapitel, wobei Defoe insofern eine hervorgehobene Stellung zugeordnet wird, als er in beiden Teilen auftritt und somit den möglichen Übergang zwischen beiden vorstellt.

Der erste Teil der Studie skizziert zunächst die Einbindung der Spieltheorie in den theologischen und juristischen Diskurs vor der ‚probabilistischen Revolution‘.⁵ So arbeitet der

Verfasser im ersten Kapitel heraus, daß z.B. die Theologen jeder Form von Spieltheorie ablehnend gegenüberstanden, da bekanntlich Gott nicht spielt und folglich jede Form von Spiellogik eine Desavouierung göttlicher Providenz zur Folge hätte. Die Juristen hingegen wussten wohl um die Wahrscheinlichkeit von Handlungen, da diese einen technischen Gebrauch von Wirklichkeit ermöglichte, indem man von ersterer sprach und dabei letztere unterstellte. Hinzu kommt eine dritte Linie, für die die Philosophen einstehen, die von der Wahrscheinlichkeit in Absetzung vom Wahren in Wissenschaft und Philosophie sprachen. Diese Skizze ermöglicht es Campe im zweiten Kapitel, den Auftritt Pascals auf der Bühne der Wahrscheinlichkeitsspiele präziser zu fassen und das Neue klar herauszuarbeiten. Während oft die Hinwendung Pascals zur Spieltheorie – veranlaßt durch den angeblich leidenschaftlichen Spieler Chevalier de Méré – als Anekdote für die Erläuterung mathematischer Grundlegung der Stochastik dient, kontextualisiert sie der Verfasser mit einem anderen berühmten Spiel Pascals, der Wette. Aufbauend auf Paul de Mans Pascal-Lektüre liest er die Wette als Sprechakt, in den die Spieltheorie als Konversionsmotivator eingeführt wird. Pascals Wette entfaltet demnach ein Spiel um die Entscheidung des Glaubens, das argumentativ sowohl topisch verfährt, als auch auf dem Providenzdenken auf-

⁵ Der Begriff der ‚probabilistischen Revolution‘ wurde von einer Forschergruppe unter der Leitung von Lorenz Krüger geprägt, der noch heute führenden Mathematik- und Wissenschaftshistoriker wie Ian Hacking (Collège de France) und Lorraine Daston (MPIWG) angehörten. Lorenz Krüger (Hg.): *The Probabilistic Revolution*. 2 Bde. Cambridge/Mass. 1987

baut und zugleich die mathematischen Möglichkeiten der Spieltheorie zur unumstößlichen Sicherung einbaut.

In den weiteren Kapiteln des ersten Teils untersucht Campe weitere Spielfelder der kognitiven Wahrscheinlichkeit und wendet sich daher im dritten Kapitel Christian Huygens zu, der die juristische Frage nach der Gerechtigkeit des Spiels in seine Überlegungen integriert. Bemerkenswert an diesem Fall ist die sichtbare Problematik der Übersetzung des Spiels, die sich sowohl auf der sprachlichen Ebene zeigt – sein *Van Rekeningh in Spelen van Geluck* ist in mehrfacher Hinsicht eine problemorientierte Übersetzung seiner von seinem früheren Lehrer Franz van Schooten herausgegebenen lateinischen Abhandlung *De ratiociniis in ludo aleae* – als auch auf der inhaltlichen, indem in ihr Pascals Gedanken zum Glückspiel vertragsrechtlich gebunden werden. Dadurch wird jedoch auf eine andere Form des Wissens rekurriert, wodurch eine andere Darstellung des Wissens vom Glücksspiel produziert wird, als dies bei Pascal der Fall war. Ging es diesem um eine theologisch grundierte Darstellung der Wahrscheinlichkeit, so geht es Huygens nun um eine juristisch basierte Darstellung. Im vierten Kapitel zu Arnauld, Leibniz und Pufendorf, das als *Nachtrag der Wahrscheinlichkeit im Text der Glücksspieltheorie* bezeichnet wird,

weist der Verfasser detailliert nach, in wieweit man von einer topischen, d.h. auf die antike Topik der Rhetorik aufbauende Darstellung des Wissens um die Wahrscheinlichkeit sprechen kann. Dies geschieht zum einen über eine Kontextualisierung der Pascalschen Wette mit der *Logique de Port-Royal* und zum anderen über die topische Faktur des Vertragsrechts anhand von Pufendorfs Schriften. Diese nachgeholte Beweisführung enthält ihre Bedeutung dadurch, daß man bis dato eine Verbindung von Topik und Zufallstheorie verneint hatte. Dies gilt sowohl für Blumenbergs als auch für Hermann Lübbes Ausführungen zur Wahrscheinlichkeit: beide sehen sie als nicht gegeben.⁶ Im fünften Kapitel wird mit Jakob Bernoulli die erstmalige Applikation der Wahrscheinlichkeit auf die mathematische Spieltheorie verfolgt, wobei dem Zusammenhang von Kalkül und Topik in der Darstellung ein besonderes Augenmerk geschenkt wird. Die kognitive Linie wird dann mit Leibniz' mehrfach verschobener und nie wirklich abgeschlossener *Logica probabilium* zu Ende geführt, da es dessen stetes Anliegen war, die verschiedenen Teilstränge, Vertragsrecht, Theologie und Mathematik ausgeglichen in einer neuen Wahrscheinlichkeitslogik zu vereinen; ein Projekt, das jedoch gerade durch den Austausch mit anderen Wahrscheinlichkeitstheoretikern – besonders Bernoulli

⁶ Bezeichnend dabei ist, daß Hermann Lübbe seine Überlegungen zur Wahrscheinlichkeit im letzten Band der Forschergruppe Poetik und Hermeneutik zur Diskussion stellte, während Blumenbergs Reflexionen am Beginn der Arbeit derselben Forschergruppe stehen. Siehe H. L.: Kontingenzerfahrung und Kontingenzbewältigung. In: Gerhard von Graevenitz / Odo Marquardt (Hg.): Kontingenz. München 1998, S. 35-47 und S. 141ff. (Diskussion).

ist hier zu nennen – seine eigene Unabschließbarkeit produzierte.

Das siebte und letzte Kapitel des ersten Teils handelt von Defoes *Robinson Crusoe*, genauer: von der darin dokumentierten Unwahrscheinlichkeit des Überlebens. Als Kaufmann und Tagebuchschreiber führt der Protagonist nicht nur ein ausführliches Selbstgespräch vor Gott, sondern auch eine intensive Kalkulation seiner Existenzmöglichkeiten: Sei es auf der Insel selbst oder auf den späteren Reisen. Immer wieder werden die ständig gestiegenen, aber dennoch äußerst niedrigen Wahrscheinlichkeiten zu überleben, thematisiert und narrativ ausformuliert. Der Beginn des Romans liest sich vor dem Hintergrund der Linie kognitiver Wahrscheinlichkeit wie die Überführung der theoretischen Wahrscheinlichkeit in die ästhetische Praxis der Narration.

Der zweite Teil – *Zum Schein des Wahren* – beginnt nicht gleich mit Defoes *Pestjournal*, sondern setzt diesem einen Prolog voran, innerhalb dessen die Entstehung der Statistik verhandelt wird. Denn die Statistik muß zum einen als Fortsetzung der politischen Arithmetik verstanden werden, und zum anderen als Übersetzung der Ämterverzeichnisse – der *Notitia Rerumpublicarum* – auf die Einwohner eines Staates. Zwischen Hermann Conring und Johann Peter Süßmilch entwickelt sich dann eine erste theoretische Anleitung zur Berechnung von Bevölkerungsent-

wicklung qua Sterblichkeitslisten, in denen das Einzelschicksal mit der Staatsentwicklung verbunden und so die rechnerische Möglichkeit für einen Vorsorgestaat (François Ewald) geliefert wird.⁷ Von hier aus wird die Engführung der beiden Spiele der Wahrscheinlichkeit sinnfällig, die Campe in seinem zweiten Teil zur Phänomenologisierung derselben in der ästhetischen Verfassung des Romans behauptet, da sie sich komplementär zur Interpretation des Spiels als Wahrscheinlichkeit verhält. Denn: „In der Epistemologie der Probabilitik heißt Wahrscheinlichkeit Konstruktion von Sinn nach mathematischen Modellen; in der Politik des Scheins der Wahrheit heißt Wahrscheinlichkeit *Wahrnehmung* von Sinn“.⁸ Die Genese des Romans wird hier folglich nicht als Resultat der mathematischen Wahrscheinlichkeitstheorie verstanden, sondern als deren Komplement, genauer: der Roman, der als Darstellung einer Politik des Scheins verstanden werden kann, verhält sich komplementär zu Darstellungsformen, die in der Spieltheorie entfaltet wurden.

Wie sich solche Komplementaritäten gestalten, zeigt der Verfasser in präzisen Analysen etwa von Defoes *Bericht vom Pestjahr*, in dem die Sterblichkeitslisten eine zentrale Rolle spielen, da der Protagonist sowohl für diese verantwortlich zeichnet, als auch selbst, wie der Leser zum Schluß erfährt, letztlich auf einer solchen eingetragen ist. Eine an-

⁷ François Ewald: *Der Vorsorgestaat*. Frankfurt/Main 1993. Zur Verbindung von Biopolitik und Statistik siehe zudem Andrea A. Rusnock: *Biopolitics: Political Arithmetic in the Enlightenment*. In: *The Sciences in Enlightened Europe*, hg. v. William Clark, Jan Golinski, Simon Schaffer. Chicago / London 1999, S. 49–68.

⁸ Campe: *Spiel*, S. 212.

dere Variante der ästhetischen Politik findet sich in Schnabels *Insel Felsenburg*, in der mehrfach eine Volkszählung zum Ausgangspunkt der von Darstellungen der Inselbevölkerung und deren Geschichten genommen wird, wie auch die dazu verwendete Reise der Narration des vorherrschenden Vorsorgestaates dient. Besonderes Interesse verdienen dabei die Ausführungen zu Gellerts *Schwedischer Gräfin*, in der die Form des Zufalls, d.h. seine Wahrscheinlichkeit gerade zum Movens der Romanhandlung gemacht wird: sei es, um den Zufall möglichst auszuschalten, sei es, um eine geeignete Form des Umgangs mit diesem zu erlangen: man denke nur an die berühmte Rückkehr des verschwundenen Gemahls. Die *Unwahrscheinliche Wahrscheinlichkeit des Romans* wird darauf anhand der dafür bekannt einschlägigen Romane *Tom Jones* und *Agathon* untersucht, wobei hier die Verbindung von Wahrheit, Wahrscheinlichkeit und Schein des Romans klar hervortritt. In den beiden folgenden Kapiteln zu Lambert und Kant werden dann Metatexte zur Ästhetik des Scheins als Wahrscheinlichkeit behandelt, wobei hier besonders der Unterscheidung zwischen Logik und Ästhetik bzw. mathematischer Formel und philosophischem Diskurs bei der Darstellung der ‚Wahrscheinlichkeit‘ nachgegangen wird. Mit dem letzten Kapitel zu Kleists Anekdote *Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeit* enden dann die Ausführungen zum Schein des Wahren in und mit der Romantik. Die Wahl von

Kleists Anekdote mag überraschen, doch ermöglicht sie zugleich eine pointierte Zusammenfassung des bis dato in den Lektüren Erarbeiteten, da die Anekdote eine Aneinanderreihung dreier unwahrscheinlich-wahrscheinlicher Geschichten bietet, die auf je eigene Diskurssysteme, wie die Naturgeschichte, Bezug nehmen. Das ‚romantische Ende der Geschichte‘, das Campe in dieser Anekdote sieht, wird von ihm als Ende der bisherigen Geschichte der Wahrscheinlichkeit und als Beginn von deren neuer, bis heute andauernder Geschichte gelesen, die in der Anekdote selbst ästhetisch als Inszenierung von Wahrscheinlichkeit und Schein des Wahren zur Darstellung kommt.

Versucht man von hier aus ein Resümee, so läßt sich zunächst sagen, daß der häufig erhobene (Selbst)Vorwurf einer kulturwissenschaftlichen Germanistik als Universaldilettantismus in diesem Fall mehr als unangebracht ist. Die Arbeit zeichnet sich durch eine klare, fast schnörkellos zu nennende Argumentation aus, die ohne theoretische Überlast in den Analysen zum Tragen kommt.⁹ Natürlich bleiben nach der Lektüre viele Fragen offen: In welchem Verhältnis steht das Konzept der theatralen Wahrscheinlichkeit zu dem hier extrapolierten? Gibt es eine Verbindung zwischen der Herausbildung der literarischen Fantastik und dem Spiel des Wahren in aestheticis? Kann man wirklich von einem vollständigen Auseinanderfallen beider Linien der Wahrscheinlichkeit nach 1800 spre-

⁹ Es sei allerdings nicht verschwiegen, dass eine gute Erinnerung an das Stochastik-Halbjahr der Oberstufe von Vorteil für den Nachvollzug der Argumentation – gerade im ersten Teil – ist.

chen, oder böte etwa der Herbartianismus und der aus ihm entwickelte ästhetische Formalismus die Möglichkeit einer Weiterführung der Geschichte ins lange 19. Jahrhundert hinein? Doch sind dies alles Fragen, die nun, im Anschluß an Rüdiger Campes Studie einer Erarbeitung harren, die jedoch ohne selbige (so) nicht möglich gewesen wären. Der für den Rezensenten vielleicht wichtigste Beitrag, den das Buch zur aktuellen Diskussion um Philologie und Kulturwissenschaft leistet, mag jedoch das von Campe vorgestellte Programm einer Geschichte der Darstellung von Wissen sein, da hier zwei philologische Kernkompetenzen – die historische Rekonstruktion von Texturen und die Analyse der darin sichtbaren rhetorischen oder genauer: darstellerischen Verfahren von Texten – angewendet werden,

um sowohl ästhetische als auch nicht-ästhetische Texte zu untersuchen, die Elemente enthalten, die dem philologischen Kernbestand angehören: wie eben die Wahrscheinlichkeit. Wie ertragreich eine solche Lektüre sein kann, zeigt sich eindrucksvoll sowohl im Kleinen, wie der Analyse von Kleists Anekdote, als auch im Großen, wie der Rekonstruktion der Spiele der Wahrscheinlichkeit.

Vielleicht bieten Bücher wie *Spiel der Wahrscheinlichkeit* sogar die Möglichkeit, einen realen Austausch zwischen den beiden Kulturen zu befördern, da sie auf der Ebene des Modells wie der Texte beides verbinden: ein Mathematikhistoriker kann so in einen wirklichen Austausch mit einem Literaturhistoriker eintreten, wie auch umgekehrt.

Viola Hildebrand-Schat (Frankfurt am Main)

Werner Busch: Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion.
Beck: München, 2003. 240 S., 66 Abb, davon 17 farb., Ln, 34,90 €

Kein bildkünstlerisches Oeuvre hat soviel bedeutungsschwere, aber auch unterschiedliche Interpretationen erfahren, wie das von Caspar David Friedrich. Zur Darstellung, ihrer Symbolik und Entschlüsselung lassen sich zahlreiche und zum Teil auch kontroverse Erörterungen anführen. Die dabei häufig einem allzu beliebigen Vorgehen folgende Auseinandersetzung mit dem Werk Friedrichs ist zwar mit dessen tendenzieller Sinnoffenheit zu entschuldigen und mit einer von Bruchstückhaftigkeit geleiteten Anwendung frühromantischer Theorien. Überhaupt lassen viele Untersuchungen zu wünschen übrig, weil ihnen ein strukturiertes, auf Fakten basierendes Vorgehen fehlt. Der Versuch beispielsweise, Friedrich unter die Maler des Erhabenen einzuordnen, mußte allein schon deshalb scheitern, weil das als Beleg dafür herangezogene Gemälde eines Seeadlers lediglich als Legende existierte. Es wird in Gottlob Heinrich von Schuberts Biographie erwähnt und der Seeadler als Ausdruck Friedrichs für den patriotischen Kampf interpretiert. Ebenso entspringt Schuberts Phanta-

sie jene der Bestätigung des Erhabenen dienende Anekdote, der zufolge der Maler bei Sturm und Gewitter in waghalsiger Höhe auf den Felsen bei Stubbenkammer auf Rügen herumgeklettert sein soll.¹

Das Bewußtsein um die nicht haltbaren Erklärungsansätze ändert aber nichts an der Tatsache, daß bei der Interpretation der übrigen Werke Friedrichs Grundlegendes der Bildgestaltung häufig außer Acht gelassen wurde. Was unterblieb, ist eine von der formalen Analyse des Kompositionsschemas ausgehende Betrachtung, die der Deutung als solide Basis zugrunde gelegt wird. Das nun holt Werner Busch mit seinem Buch „Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion“ gründlich nach. Entgegen bisheriger Theorien, die stark einer symbolisch-metaphorischen Deutung zuneigen, greift Busch primär auf den kompositorischen Aufbau des Bildes als Ausgangspunkt seiner Interpretation zurück und gelangt damit zu schlüssigen Erkenntnissen. Ebenso überzeugend wie auch verblüffend ist die Schlichtheit seines Vorgehens, das im übrigen eine nahezu vergessene kunsthistori-

¹ Vergl. Kurt Speth: Caspar David Friedrich. 75. Versuch eines Querschnitts durch die Caspar David Friedrich-Literatur der letzten Jahre, in: Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft 36, 1976, S. 78

sche Methode in Erinnerung ruft. Dem Leser und potentiellen Betrachter der Kunst Friedrichs wird bewußt, wieviel allein bei der Bildbetrachtung durch sorgfältiges und scharfes Hinschauen zu erschließen ist. Erst daran und gestützt auf handfeste Fakten, kann sich – wie Busch zeigt – sinnvoll eine Deutung schließen. Im Laufe seiner Abhandlung veranschaulicht er sein Vorgehen an Zeichnungen und Gemälden Friedrichs. Neben unmittelbar aus dem Werk gewonnenen Erkenntnissen bezieht er eigene Naturbeobachtung mit ein. Daneben spürt er literarische Quellen auf, deren Bedeutung für die Friedrich-Forschung er im Kontext einer sorgfältigen Rekonstruktion einiger persönlicher Bezüge Friedrichs plausibel macht.

Den Anfang seines Buches bilden zwei scheinbar unspektakuläre Sepien Friedrichs von 1805/06, die zwei Fensterausblicke aus dem Atelier zeigen. Selbst daran zeigt sich, wie sehr und vor allem ausschließlich die Friedrich-Forschung um Deutung der Bildsprache bemüht war. Indem jeder auf der Darstellung gezeigte Gegenstand mit realitätsübersteigenden Interpretationsvorschlägen aufgeladen wurde, wurden die beiden Blätter zur Metapher von Diesseits und Jenseits und darüber der Blick auf Nahliegendes verstellt. Auch wenn zur Deutung literarische Quellen bemüht wurden, deren Herleitung begründet und ihre Anwendung auf das Werk hinterfragt wurde, kam es nicht zu einem sinnvollen Abwägen der verschiedenen Vorgehensweisen. Das ist nicht nur dem ohnehin spannungsvollen Verhältnis von historischem und strukturellem Ansatz geschuldet, sondern vor allem der

Tatsache, daß frühromantische Verstatzstücke die Analyse beschränkten.

Buschs erste Fragen nun ist, was sich bezogen auf die Fenstersepian über das bisher Genannte hinaus rein faktisch festhalten läßt und was generell über die Rolle des Ateliers in der Zeit und bei Friedrich insbesondere zu bemerken ist. Vor allem – und das ist maßgeblich für seine Methode – weist er darauf hin, daß die ästhetische Struktur an der Bedeutungsgenerierung mitwirkt. Gleichzeitig räumt er mit der geläufigen, in der Literatur verschiedentlich wiederholten Annahme auf, beide Fenster seien vom gleichen Standpunkt aus aufgenommen. Nicht nur hebt er sichtbare Unterschiede wie allgemeiner Blickwinkel, Aufsichtswinkel auf die Fensterbänke und nicht zuletzt die auseinanderfallenden Entstehungsdaten hervor, sondern veranschaulicht seine These zusätzlich über den mathematisch exakten Nachvollzug von Standpunkt und Blickwinkel.

Um Friedrichs Selbstbild als Maler zu klären, zieht Busch einige Gemälden des mit Friedrich befreundeten Georg Friedrich Kersting hinzu. Anhand der Ateliendarstellungen des Künstlerkollegen kann er zeigen, daß Friedrich seine Kunst primär als geistige Tätigkeit auffaßte. Maßgeblich für diese Feststellung ist ein marginales Details wie der Schlüssel in der Tür von Friedrichs Atelier. Obwohl kaum sichtbar am Bildrand, ist er dennoch an bedeutsamer Stelle platziert – nämlich genau auf dem Schnittpunkt der linken Vertikalen und unteren Horizontalen des Goldenen Schnitts. Damit wird er für die Aussage relevant: Friedrich zieht sich in der Konzeptionsphase seiner

Bilder vollkommen zurück und Kersting betont mit der verschlossenen Ateliertür den „Ausschluß von Welt und Wirklichkeit“ (S. 25). Ebenfalls über die Linien des Goldenen Schnitts wird auch das im Schatten auf der Fensterbank liegende Skizzenbuch hervorgehoben. Mit Schlüssel und Skizzenbuch sind die für die Arbeitsweise Friedrichs relevanten Bezugspunkte abgesteckt.

Die Bedeutung der für jeden sichtbaren, aber allzu häufig doch nicht wahrgenommenen Details zu ermesen, wird durch Buschs Methode, das ästhetische Kompositionsschema aufzudecken, für die gesamte Werkbetrachtung und -deutung nahegebracht. Die geometrische Ordnung wird, indem sie die Basis der ästhetischen Ordnung bildet, bedeutungsgenerierend. Die an Kerstings Wiedergabe von Friedrichs Atelier gewonnenen Erkenntnisse über dessen Denk- und Arbeitsweise werden durch Friedrichs Sepien bestätigt. Der bereits auf Kerstings Gemälde als signifikant ausgewiesene Schlüssel findet sich auch auf der Sepiazeichnung – ebenfalls durch die Linien des Goldenen Schnitts an ästhetisch herausragender Position.

Ein weiteres Beispiel, wie Bildinterpretation bei Gemälden von Friedrich formal gefestigt werden kann, liefert Busch mit der Analyse der „Winterlandschaft mit Kirche“ von 1811. Bildgegenstand ist ein Invalide in weiter Schneelandschaft, der vor einem Kruzifix betet. Im Hintergrund taucht aus dem Nebel die Silhouette einer Kathedrale auf. Sie ist als Erlösungsvision des Betenden zu deuten. Doch damit eine solche Feststellung nicht bloße Behauptung bleibt, zieht Busch auch hier die kon-

struktiven Mittel heran und zeigt, wie aus der Verschränkung ästhetischer Grundlinien – Senkrechte und Waagrechte des Goldenen Schnitts – nicht nur die Gegenstände bezeichnet, sondern auch aufeinander bezogen werden und wie Vorne und Hinten über reine Flächenbezüge aufeinander reagieren, ohne jedoch dabei Kompromisse bei der Naturwiedergabe einzugehen. Friedrich geht ausnahmslos, wie der Autor anhand der Zeichnungen nachweist, von genauer Naturbeobachtung aus. Das Beobachtete fügt er in einem additiven Verfahren in das Strukturschema des Bildganzen. „Die natürlichen Partikel werden im Bild durch eine abstrakte, auf die Bildfläche bezogene Ordnung von großer ästhetischer Wirksamkeit in eine höhere, die Naturwahrheit transzendierende Wahrheit überführt. [...] eine Wahrheit, die sich im Betrachter konstituiert.“ (S. 97). Absolute Naturrichtigkeit bleibt dabei die Voraussetzung für metaphorische Lektüre und Glaubwürdigkeit, die Ästhetik hat lediglich Überzeugungsarbeit zu leisten.

Diese Maxime läßt sich auch am Gemälde „Der Mönch am Meer“ nachvollziehen, das gerne als Beispiel für die Sinnoffenheit romantischer Kunstproduktion herangezogen wird. Vorausgesetzt wird hier die Fortschreibung des Werkes durch den Betrachter – von Schlegel als „Kritik“ bezeichnet. Sie wird Teil des Werkes, das als unendlich gedacht wird. In dieser Hinsicht beinhaltet Friedrichs „Mönch am Meer“ sowohl die absolute Negierung Gottes, wie er auch einen protestantischen Grundzug erkennen ließe, der sich in seiner demütigen Haltung

ausgedrückt fände, mit der er sich der Hoffnungslosigkeit diesseitigen Seins stelle, um einst der göttlichen Gnade teilhaftig zu werden. Aber auch zur Illustration der Vorstellung vom Erhabenen wird der „Mönch am Meer“ gelegentlich herangezogen.

Grundsätzlich beinhaltet Friedrichs Bild alle diese Varianten. Sie werden von Busch auch nicht weiter in Frage gestellt. Als problematisch jedoch wird die fehlende Begründung aus der konkreten Bildkomposition heraus erkannt. Dem setzt Busch wiederum die Untersuchung des Werkprozesses entgegen. Sein Anliegen ist es, anhand der abstrakten Formfigur die Form-Inhalt-Divergenz zu beschreiben, um damit die Sinnoffenheit ästhetisch zu kompensieren. „Da der Mensch und insbesondere der Künstler, der mit seinen freien Sensorien der Natur gegenübersteht, sich nicht mehr harmonisch eins mit ihr fühlen kann, gilt es ein Verfahren zu entwickeln, das die Wahrheit der beobachteten Naturpartikel dialektisch aufhebt, aufbewahrt ohne Verlust und zugleich diese Partikel in einen neue, ästhetisch mittels der Bildfigur und damit abstrakt gestifteten Ordnung überführt, die [. . .] den erfahrbaren Bruch [. . .] hervorkehrt und zugleich ästhetisch erträglich macht.“ (S. 48).

Über formale Gegebenheiten hinaus bezieht Busch aber auch die persönliche Situation des Künstlers für die Lesweise des Bildes mit ein. Der „Mönch am Meer“ wird unter diesem Aspekt als Ausdruck von Hoffnungslosigkeit angesichts der Napoleonischen Besetzung gedeutet. Den

historischen Gegebenheiten sowie Friedrichs antifranzösischer Haltung, die eine solche Interpretation möglich scheinen lassen, steht jedoch eine Aussage des Malers entgegen, der zufolge der Mönch am Meer erwägt, „mit übermüthigem Dünkel der Nachwelt zu Licht zu werden“². Beide Möglichkeiten stellt Busch nebeneinander, um anschließend auf unterschiedliche Äußerungen von Zeitgenossen einzugehen. Letztendlich bestätigt sich noch einmal die grundsätzliche Sinnoffenheit von Friedrichs Gemälden.

Bei alle dem erstaunen weniger die Techniken und zeichnerischen Hilfsmittel, die Friedrich für seinen „Mönch am Meer“ nutzt, als die Erkenntnisse, die Busch allein durch bloßes Schauen und sorgfältiges Betrachten von Linienduktus, Druckspuren und Paushilfen aus den Zeichnungen gewinnt und welche Schlüsse er aus dem Abgleich der Zeichnungen mit den aktuellen topographischen Gegebenheiten zieht. Der panoramatisch auf 180° ausgeweitete Landschaftsprospekt ist mittels der Zweipunktperspektive erstellt, wie Friedrich sie auf der Akademie in Kopenhagen gelernt haben und auch in der deutschen Übersetzung von Valenciennes Traktat „*Eléments de perspective*“ nachlesen konnte. Doch nicht nur das technische Vorgehen rekonstruiert Busch anhand der Arbeiten Friedrichs. Auch dessen genaue Wanderroute kombiniert er aus Zeichnungen und zeitgenössischen Berichten. Er zeigt, an welchen Stellen sich Friedrich mit dem Boot übersetzen ließ und wel-

² Helmut Bösch-Supan: Berlin 1910. Bildende Kunst. Aufbruch unter dem Druck der Zeit, in: Kleist-Jahrbuch 1987, S. 74 f.

che Strecken er zu Fuß zurücklegte. Über einen Vergleich von Zeichnung und realer Landschaft ist die Forschung jahrzehntlang hinweggegangen und hat sogar fehlende Übereinstimmungen mit der Erklärung einer zwischenzeitlichen Veränderung der Topographie zu begründen gesucht. Doch weist Busch auch hier nach, wie wesentlich die genaue Beobachtung der Natur immer noch für die Entschlüsselung des Werkes ist. Der unvermittelte Übergang vom Strand ins Meer auf dem Gemälde „Der Mönch am Meer“ läßt sich beispielsweise mit jahreszeitlich bedingten Einflüssen erklären. Bisherige Vermutung, der Mönch befände sich an einer Steilküste, widerlegt Busch mit eigenen vor Ort gemachten Beobachtungen. Von den Septemberstürmen wird der Strand unterspült, was zu einer Bruchkante von ca. 50 Zentimeter führt und was den jähen Übergang von Strand und Wasser auf dem Bild erklärt. Auch die dunkle Verfärbung des wassernahen Streifen auf Friedrichs Gemälde ist mit angeschwemmtem und durch Regengüssen auf dem Strand verklebten Seegrass plausibel zu machen.

Bleibt Friedrichs „Mönch am Meer“ letztendlich ästhetisch unbefriedigend, ist bei dem Gemälde „Die Abtei im Eichwald“, die als Gegenstück geschaffen wurde, die ästhetische Ordnung vollkommen. Es hebt die Negation auf, die aus dem „Mönch am Meer“ spricht. Die dort im Fehlen einer ästhetischen Ordnung ausgesprochene Hoffnungsverweigerung wird im Pendant durch den achsensymmetrischen Aufbau der Bäume um die Abtei kompensiert. Außerdem läßt sich das Kompositionsschema auf die Form einer

Hyperbel zurückführen – eine Form, deren beide Zweige sich ihren Asymptoten unendlich annähern, ohne sie je zu erreichen. Damit ist sie dienlich als Metapher des Unendlichen, das Friedrich seinem Bild unterlegt.

Die konsequente Beachtung der Proportion gemäß des Goldenen Schnitts bei Friedrich ist um so erstaunlicher, als eine theoretische Formulierung dazu erst um 1850 bekannt wurden und nur auf dieser Grundlage eine bewußte Anwendung stattfinden konnte. Mittels des Goldenen Schnitts wird das Gezeigte durch die Erfahrung einer vom Künstler verfügten höheren ästhetischen Ordnung transzendiert. Besonders die Kombination von Goldenem Schnitt und Horizontlinie gibt Friedrich die Möglichkeit, das Verhältnis von Endlichkeit und Unendlichkeit zu reflektieren. Die Horizontlinie markiert die Grenze der Unendlichkeit des Raumes und in Kombination mit den beiden Senkrechten des Goldenen Schnitts schlägt die Raum- in eine Flächenerfahrung um. Die Erfahrung changiert zwischen beidem und in diesem Changieren wird vorstellbar, daß jenseits des Wirklichen noch etwas anderes ist. In allen Fällen dient der Goldene Schnitt dazu, Hoffnung aufkeimen zu lassen.

Auch die Kombination zweier Blickwinkel in einem Bild reflektiert die doppelte Erfahrung einer Sichtweise. Während der Goldene Schnitt ein reines Flächenteilungsverfahren ist, können geometrische Figuren an der Schaffung räumlicher Illusionen beteiligt sein. Insofern kommen sie dem Eindruck des Changierens zwischen Fläche und Raum entgegen. Die Anwendung abstrakter Flächenformen war schon bei den Neoklassi-

zisten ein probates Mittel, die Rezeption des gegenständlich Dargestellten zu steuern. Mittels ornamentaler Gestaltung wird der Betrachter gefangen genommen, ohne dabei auf eine Sichtweise festgelegt zu werden. Beispielhaft läßt sich ein solches Vorgehen Friedrichs am Gemälde „Der Abendstern“ zeigen. Die Konstruktion ist so abgefaßt, daß trotz bildparalleler Anordnung des Dargestellten ein Sog in den Raum hinein und gleichzeitig aus dem Bild heraus stattfindet. Damit wird der zwischen Tag und Nacht liegende Zeitraum der Abenddämmerung beantwortet. Gleichzeitig wird der Blick in besonderer Weise am Horizont an jener Stelle aufgehalten, wo sich die rechte Senkrechte und die untere Waagerechte des Goldenen Schnitts in der Kuppel der Frauenkirche kreuzen. Dabei fällt auf, daß deren Laterne fehlt, was als ein möglicher Hinweis auf Friedrichs Religionsverständnis zu lesen wäre. Die im Lichteinfall von oben in die Kirche symbolisierte Gottesgewißheit weicht hier der Erlösungshoffnung. Auf diese Weise wird äußerst subtil eine religiöse Grunderfahrung für den Nachvollzug eröffnet, ohne daß direkt etwas Religiöses im Bild dargestellt wäre.

Auch wenn auf Friedrichs Bildern die geometrische Figur offensichtlich ist und regelmäßig eine kalkulierte Flächenaufteilung nachweisbar bleibt, stellt sich dennoch die Frage, inwieweit dies Vorgehen von den Zeitgenossen wahrgenommen wurde und wie es historisch zu legitimieren ist. Diesen Fragen geht der Autor an-

hand eines Romans des mit Friedrich befreundeten Rügener Pfarrers Theodor Schwarz nach. Unter dem Titel „Erwin von Steinbach oder Geist der deutschen Baukunst“ erschien er 1834 im Hamburger Verlag von Friedrich Perthes. Ein Roman als Quelle ist in diesem Fall legitim, da sich mit seiner Hilfe das Milieu des Malers rekonstruieren läßt. Zudem ist der Autor als intimer Kenner sowohl von Person als auch Werk Friedrichs ausgewiesen. Einer der zentralen Protagonisten des Romans – Caspar – vertritt Friedrichs Strukturprinzipien. Und weil sie mit abstrakten Mitteln den organischen Zusammenhang des Menschen mit seinem Schöpfer aufzeigen, halten sie dazu her, seine Bilder als religiös zu bezeichnen. Es ist davon auszugehen, daß ein Anliegen von Theodor Schwarz war, die komplexe Struktur von Friedrichs Werken zu überliefern. Die Informationen dazu hat er mit aller Wahrscheinlichkeit unmittelbar von Friedrich selbst erhalten.

Wie Busch nachweist, ist die geometrische Figur als Ausdruck des Göttlichen auch in der Philosophie der Zeit begründet ist. Ausgehend von der Bedeutung, die Kant dem Denken zumißt, über das Regeln und Gesetze aus der sinnlichen Erfahrung abgeleitet werden, gelangt auch Novalis zum absoluten Wahren. Für ihn hat „Alles aus Nichts erschaffene Reale, wie beispielsweise die Zahlen [. . .] eine wunderbare Verwandtschaft mit den Dingen der anderen Welt.“³ Somit bergen die Zahlen für Novalis auch die geometrischen Figuren des eigentlich göttlichen We-

³ Käthe Hamburger: Novalis und die Mathematik, in: dies., Philosophie der Dichter. Novalis, Schiller, Rilke, Stuttgart u. a. 1966, S. 49 f.

sens der Natur. Mathematik ist für ihn „ein Hauptbeweis der Sympathie und Identität der Natur und des Gemüths“⁴, denn „zur Mathematik gelangt man nur durch eine Theopha- nie.“⁵

Der in die Geometrie der Bilder einbezogene Gottesdienst, das göttliche Prinzip der Einheitsstiftung im Schöpfungs- bzw. Rezeptionsprozeß durch Künstler und Betrachter setzt sich auch über das einzelne Bild hin fort. Das fällt insbesondere bei den von Friedrich als Pendants konzipierten Bildern auf. Wie bereits gezeigt wurde, wird die Fortschreibung des dem Bild zugrundegelegten Gedankens bei der Betrachtung der „Winterlandschaft mit Kirche“ und dem ihr zugeordneten Gegenstück der Winterlandschaft von 1811 anschaulich. Die trostlose Schneelandschaft mit den zerstörten Bäumen kann dem in ihr weilenden Wanderer nur noch Endpunkt sein. „Die Hoffnung im höchsten Elend kann nur aus ihm selbst kommen.“ (S. 157 f.). Eine Erlösungshoffnung hingegen ist, wie gezeigt wurde, auf besagter „Winterlandschaft mit Kirche“ gegeben. Dem invaliden Wanderer zeigt sie sich in der Vision der Kathedrale. Friedrichs visionäre Grundfigur findet in Friedrich Schleiermachers Philosophie ihr theoretisches Fundament. So ist auch nicht – und das entgegen geläufiger Deutungen – der pantheistische Naturbegriff, dem gemäß die Natur „Ahnung des Göttlichen“ hervorruft, die von der Kunst potenziert würden (S. 70), auf die Denkweise Friedrichs anwendbar.

Vielmehr scheinen diese Schleiermachers theologischen Maximen verpflichtet, wie sie in den „Reden über die Religion“ von 1799 dargelegt werden.

Wie Friedrich mit den Reden vertraut wurde, bleibt zwar dahingestellt; Möglichkeiten der Vermittlung jedenfalls boten sich zahlreiche, nicht zuletzt durch die persönliche Verbindung über Tieck, der während seiner Berliner Jahre in engem Kontakt zu Schleiermacher stand und nach seiner Übersiedlung nach Dresden 1801 mit Friedrich bekannt wurde.

Im weiteren wendet Busch sich den merkwürdigen Zahlenreihen und diversen schriftlichen Vermerken auf den Zeichnungen Friedrichs zu. Auch damit lenkt er erstmals in der Forschung den Blick auf ein bisher unbeachtet gebliebenes Phänomen. Denn obwohl die schriftlichen Angaben auf den Zeichnungen eine wichtige Voraussetzung für die Bildgenese darstellen, sind sie noch nie in ihrem Zusammenhang untersucht worden. In den Zahlen, die – soweit sie Beachtung fanden – als Farbvermerk interpretiert wurden, erkennt Busch Entfernungsangaben, was in Verbindung mit den Hinweisen zu Lichteinfall und Zeitdauer der Gegenstandserfassung Sinn macht. Auch bemerkt er, daß die Höhe des Horizonts immer wieder ausgewiesen wird, selbst dort, wo sie wie bei extremer Nahsicht oder inmitten eines Waldes scheinbar keine Rolle spielt. Der Autor macht aber deutlich, daß im Kontext einer akribi-

⁴ ebenda, S. 17, 52, 56

⁵ Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, 4 Bde und ein Registerband, Stuttgart 1960 – 1988, Bd. 3, S. 684

schen Bestandsaufnahme, wie sie Friedrich verfolgt, auch solche Angaben bedeutsam werden. Schließlich steht genaueste Naturerfassung bei Friedrich an oberster Stelle, so daß er sogar Einzelheiten, die an gegebener Stelle auf dem Blatt keine Platz mehr finden, wie beispielsweise ein weit ausladender Ast, an anderer Stelle ausführt und die jeweiligen Anschlußstellen mit einem Buchstaben kennzeichnet.

Mit seiner einschlägigen Darstellung zu Caspar David Friedrich führt Busch auf die Grundlagen der Kunstgeschichte zurück. Zentrale Methoden der Bildbetrachtung und -interpretation, die vor lauter Deutung zunehmend außer Acht zu geraten drohen, werden in ihrer gesamten Bedeutung hervorgekehrt. Das hat keineswegs eine Beschränkung der Sinnstiftung zur Folge, die gerade

bei Friedrich von Pluralität bestimmt ist. Vielmehr werden die verschiedenen Deutungsansätze erst auf der Basis grundlegender methodischer Schritte wirklich plausibel und dauerhaft überzeugend gemacht. Busch zeigt außerdem, wie hartnäckig einmal geäußerte Feststellungen im Wissensdiskurs verharren, auch wenn sie falsch sind und durch bloßes Nachspüren in den Quellen oder am primären Material aufgedeckt werden könnten. Die Ergebnisse des Bandes lassen sich retrospektiv zu Untermauerung mancher schon früher gemachten Feststellung zum Werke Friedrichs heranziehen und nicht nur für die Friedrich-Forschung ist mit dem Blick auf Bildkomposition und Primärquellen ein wichtiger Anstoß für die Werkbetrachtung gegeben.

Max Bergengruen (Basel)

In und außerhalb der Zeit

Ulrike Hagel, *Elliptische Zeiträume des Erzählens. Jean Paul und die Aporien der Idylle*, Königshausen und Neumann: Würzburg, 2003. 288 S., Gh, 38,00 €

Jean Pauls bekannter Satz aus der *Vorschule der Ästhetik*, dass die Idylle als „epische Darstellung des *Vollglücks* in der *Beschränkung*“ (JP I.5, 258)¹ zu verstehen sei, kann mit Recht als mysteriös bezeichnet werden. Und da das Mysterium immer seine Offenbarer auf den Plan gerufen hat, so hat auch dieser Satz Generationen von Literaturwissenschaftlern an den Schreibtisch und in tiefes Nachdenken versetzt. Man könnte also annehmen, dass zu diesem Thema nichts mehr zu sagen wäre, doch die Dissertation von Ulrike Hagel, *Elliptische Zeiträume des Erzählens*, belehrt ihre Leser eines Besseren.

Aufbauend auf einer Idee von Renate Böschstein-Schäfer² hat es sich die Autorin, die ihre Arbeit im Rahmen des Frankfurter Graduiertenkollegs „Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung“ geschrieben hat, zur Aufgabe gemacht, den be-

sagten Satz zeittheoretisch zu reformulieren. Das heißt, dass sie das „Vollglück“ als eine Art von Ausstieg aus der Zeit durch eine Hingabe an das *vöv*, also an die unmittelbare Gegenwart, versteht. Die „Beschränkung“ wird nun von Hagel analytisch und nicht synthetisch ins Verhältnis zum Vollglück gesetzt, d.h., dass ihrer Meinung nach die Fähigkeit zur Hingabe an die Gegenwart nicht anders als beschränkt gedacht werden kann, da sie einen Bezug auf das Abwesende, also Vergangenheit und Zukunft, von vornherein unterbindet.

Diese Prämisse wird im ersten Teil der Arbeit mit Jean Pauls poetologischer Schrift *Über die natürliche Magie der Einbildungskraft*, die ja, wie eine Art Leseanweisung, an eine der Idyllen, nämlich das *Leben des Quintus Fixlein*, angeheftet ist, untermauert. Entscheidend sind für Hagel die Begriffe Phantasie bzw. Einbildungskraft (die in dieser Schrift,

¹ Ich zitiere nach der Ausgabe, Jean Paul (1959-1985), *Werke*, hg. von Norbert Miller, 10 Bde., München: Carl Hanser.

² Renate Böschstein-Schäfer (†1977), *Idylle*, Stuttgart: Metzler, S. 9: „Der dahinter sich verborgene Versuch, die Zeit aus der menschlichen Existenz auszuschließen, ist wohl der interessanteste Gesichtspunkt, unter dem die Idylle betrachtet werden kann“ (zitiert bei Ulrike Hagel, S. 9).

nicht jedoch in der *Vorschule der Ästhetik*, promiscue verwandt werden), da sie in ihnen den Schlüssel für Jean Pauls Zeittheorie gefunden zu haben glaubt. Bekanntlich schließt Jean Paul in *Über die natürliche Magie der Einbildungskraft*, wenn auch auf eine etwas befremdliche Weise, an Kants *Kritik der reinen Vernunft* an („wie Kant genug erwiesen“; JP I.5, 195). Dementsprechend muss die Zeit bei ihm also wie der Raum als „reine Form[] aller sinnlichen Anschauung“ (KrV A 39) verstanden werden, aber nicht, wie beim Raum, nach außen, sondern nach innen gerichtet. Das heißt: Die Zeit ist die „Form des inneren Sinnes, d. i. des Anschauens unserer selbst und unsers innern Zustandes“ (KrV A 33). Soweit Jean Paul mit Kant. Gleichzeitig amalgamiert Jean Paul (das meinte ich mit ‚befremdlich‘) die beiden Teile des Urteils, die Kant in der *Kritik der reinen Vernunft* sorgsam geschieden sehen möchte, so dass er in einem zweiten Schritt die „Einbildungskraft“ bzw. die „Phantasie“ (JP I.3, 195) mit diesem inneren Sinn, der ja eigentlich dem Bereich der Anschauung zugeordnet ist, gleichsetzt.

Dementsprechend ist es vollkommen einleuchtend, wenn Hagel die Phantasie bzw. die Einbildungskraft bei Jean Paul als dasjenige Vermögen charakterisiert, das den Zeitprozess in Gang setzt und sich ihm zugleich unterordnet: „Die Phantasie bewegt sich in [...] konfiguralen Zeiträumen, d.h., sie erschafft sie und schreitet sie zugleich aus“ (S. 48). Diese zeitliche Kraft der Phantasie gewinnt Hagel vor allem der Behauptung Jean Pauls ab, „daß unser bekanntes Ich die *Sukzession* in der Phantasie (wie das *Simul-*

taneum in der Empfindung) ordnet und regelt“ (JP I.4, 196). Will heißen: Die Phantasie ist dasjenige Vermögen, das im Gegensatz zu Sinnen und Gedächtnis die empfundene Gegenwart durch „endlose Vor- und Rückblicke“ zu „Zeitlinien spinnen und zur unendlichen Fläche verweben“ kann (S. 79), also „alle drei Zeithorizonte“ – Gegenwart, Vergangenheit, Zukunft – „in sich vereinigt“ (S. 72).

Diese Form von Phantasie kann natürlich den Helden der Idylle nicht zugesprochen werden, da sie ja, Hagels These zu Folge, gerade keine Fähigkeit zum Verständnis ihrer Gegenwart als Teil der Zeitläufte besitzen. Diese „Einschränkung“ des Vollglücks setzt sie dementsprechend mit dem ebenfalls in *Über die natürliche Magie der Einbildungskraft* charakterisierten „Gedächtnis“ gleich, da dieses als „eingeschränkte Phantasie“ (JP I.4, 195) definiert wird. Die Protagonisten der Idylle sind in Hagels Lesart lediglich in der Lage, einen „Gegenstand“ im „bloße[n] Ein- und Vorbilden [...] abgerissen“ darzustellen (ebd.) – wenn überhaupt. Recht eigentlich sind Wutz und Fixlein nämlich, historisch gesprochen, Narren und Dummköpfe, denen überhaupt kein Zeitverständnis, sondern – hier macht Hagel eine Anleihe aus dem *Titan* – lediglich ein Erleben „*tierische[r]* Gegenwart“ (JP I.3, 221) zugebilligt werden kann.

Soweit die Idylle als Gegenstand des Erzählens und soweit der erste Teil des Buches. Im zweiten Teil beschäftigt sich Hagel nun mit der Idylle als Schreibweise. Sie verbindet dabei Derridas Theorie der Temporisation mit dem Phantasie-Begriff Jean Pauls. Das kommt nicht ganz unerwartet, hat sie doch diesem Pro-

jekt im ersten Teil schon vorgearbeitet, wenn sie, ohne das allerdings kenntlich zu machen, ihre Analyse der Poetik Jean Pauls auf der Folie Heideggers entwickelt. Denn Wutz' und Fixleins Zeitbegriff entspricht in allen Punkten dem, was Heidegger die „vulgäre Zeiterfahrung und Zeitauslegung“ nennt.³ Damit sind die beiden Helden der Jean Paulschen Idylle übrigens in keiner schlechten Gesellschaft, denn Heidegger, der Philosophie nur über Feindbilder entwickeln kann und sich dabei nicht die schlechtesten Feinde aussucht, hat niemand anderen als Hegel und Aristoteles als Vertreter des vulgären Zeitbegriffs ausersehen. Diese beiden Autoren begehen nämlich nach Heidegger auf theoretischem Wege genau den gleichen Fehler, den Hagel im Lebensvollzug der Protagonisten der Idylle ausmacht: „Die Zeit wird primär aus dem Jetzt verstanden“.⁴ Nur dass Hagel Heidegger noch einmal überbietet und die Negation von „Vergangenheits- und Zukunftsbewusstsein“ (S. 110) nicht mehr als vulgäre, sondern als gar keine Zeiterfahrung charakterisiert.

Hagels weiterführende Überlegungen gehen nun in die Richtung, dass sie das Schreiben von Idyllen, im Gegensatz zu deren Gegenstand, sehr wohl als Verzeitlichung verstanden haben möchte. Das lässt sich gut mit Jean Paul begründen, da das Niederschreiben von Idyllen, wie von allen anderen literarischen Texten auch, natürlich in den Herrschaftsbereich der

Phantasie, also des Jean Paulschen Zeit-Sinns, fällt. In eine ähnliche Richtung weist Hagels Derrida-Lektüre: Die Gabe der Phantasie, die das Idyll beschreibt, ist einerseits Präsent bzw. präsent, andererseits aber „sprengt [sie] als zugleich Gegenwärtiges und Nicht-Gegenwärtiges [...] die [...] Beschränkung auf“ (S. 168).

Das heißt – und damit nähern wir uns der entscheidenden These des Buches – die idyllische Schreibweise bringt sich sehenden Auges in ein paradoxales Verhältnis zu ihrem Gegenstand: Dieser ist, wie oben ausgeführt, durch einen Sprung aus der Zeit, verstanden als höchste Form ihrer Vulgarisierung, charakterisiert; die Schreibweise arbeitet hingegen mit einem sehr starken Begriff von Zeitlichkeit, da sie durch die ihr zugrunde liegende Phantasie eben gerade nicht das Anwesende und die Gegenwart, sondern das Abwesende konstituiert und sich in ihm bewegt. Und genau das ist ja bekanntlich auch Derridas Pointe gegenüber Heideggers pauschalem Vulgarisierungsvorwurf: Kein Philosoph, so Derrida, auch nicht die von Heidegger geschmähten Herren Aristoteles und Hegel, arbeitet grundsätzlich nur vulgär, sondern muss, auch wenn er beim *vúv* ansetzt, dieses von einem Abwesenden, d.h. von einer Vor- und Nachzeitigkeit, her denken. Und diese Form von Dialektik bzw. genauer: Aufhebung der Differenz von Gegenwärtigkeit und Nicht-Gegenwärtigkeit nennt Derrida *différance* oder Bahnung einer Spur.⁵

³ Martin Heidegger (182001), *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer, S. 431.

⁴ Ebd.

⁵ Vgl. hierzu Jacques Derrida (1988), „Ousia und Gramme. Notiz über eine Fußnote in ‚Sein und Zeit‘“, in: ders., *Randgänge der Philosophie*, übers. von Günther R. Sigl, hg. von Peter Engelmann, Wien: Passagen, S. 53-84, S. 83f.

Und in diesem Sinne scheint auch Hagel die Idyllen Jean Pauls aufzufassen: Sie versteht sie erstens als Paradoxie, da sie durch ihren Gegenstand auf das Rein-Gegenwärtige, durch ihre phantastische Schreibweise auf das Abwesende (in dieser Art von Schreiben „fällt Gegenwart aus“; S. 201) bezogen sind. Zweitens sieht sie aus dieser Paradoxie die Dynamik eines unendlichen Aufschubs der Schreibbewegung erwachsen, den sie, da sie sowohl der vergangenen wie der zukünftigen Abwesenheit gerecht werden will, noch einmal in zwei Varianten unterteilt: Präzeption und Rezeption, also narrative Vorgängigkeit (die Notwendigkeit, die Geschichte von ihrem noch nicht erreichten Ende her zu denken) und Nachgängigkeit (die Unmöglichkeit, das Erzählte in der Erzählung je einholen zu können).

Damit ist Ulrike Hagel meiner Ansicht nach eine theoretisch anspruchsvolle Beschreibung der Idylle bzw. der idyllischen Beschreibung des Idylls bei Jean Paul gelungen, die nicht nur innerhalb des eigenen Theorie-Gebäudes stimmig ist, sondern auch mit Jean Pauls Vorgaben zur Deckung kommt. Das ist alles andere als selbstverständlich für eine Dissertation, insbesondere dann, wenn es sich um eine Auseinandersetzung mit zwei nicht eben widerspruchsfreien Autoren wie Derrida auf Theorie- und Jean Paul auf Literaturebene handelt. Trotz oder gerade wegen der Hochachtung, die ich der Autorin entgegenbringe, möchte

ich im Folgenden einige kritische Bemerkungen folgen lassen, die vielleicht etwas mehr als nur Annotationen darstellen.

Was in der Arbeit nicht besonders stark hervorgehoben wird, ist das diskursive Umfeld, in dem Jean Paul sich befindet. Das führt manchmal zu Aussagen, die einer historischen Relektüre nicht standhalten können. Es ist z.B. schlichtweg falsch, dass, wie Hagel behauptet, Natürliche Magie um 1800 nichts anderes als Physik meine (S. 38). Erstens steht das so nicht, wie Hagel schreibt, im *Zedler* und zweitens ist Jean Paul in diesem Punkt wesentlich genauer und vor allem: up to date informiert.⁶ Die natürliche Magie ist ursprünglich eine Renaissance-Wissenschaft, die mit dem Newtonianischen Verständnis der Physik des ausgehenden 18. Jahrhunderts von ihren Prämissen her nicht zu vereinbaren ist. Wenn das doch versucht wird – z.B. in Wieglebs Umschreibung von Martius' *Natürlicher Magie* – dann hat man es mit einem eingeschlossenen Ausschluss in historischer Staffelung zu tun, nicht aber mit einer einfachen Gleichung.

Diese Differenz scheint mir weitreichende Folgen zu haben. Jean Pauls Verständnis der natürlichen Magie profitiert nämlich von der geschilderten Metaphysik ohne Bleibe-recht, die sich beim Transfer in die Literatur nicht im geringsten verliert – ganz im Gegenteil: Die literarische Magie lässt sich, wie Jean Paul in der *Vorschule* ausführt, weder physika-

⁶ Vgl. hierzu Vf. (2000), „Heißbrennende Hohlspiegel“. Wie Jean Paul durch die optische Magie seine Poetik sichtbar macht“, in: Harald Neumeyer/Thomas Lange (Hg.), *Die Künste und die Wissenschaften*, Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 19-39.

lisch auflösen, noch bleibt sie dem Wunderbaren der Außenwelt verhaftet. Die eingeschlossene Ausnahme erlaubt einen dritten „Ausweg“ (JP I.5, 44), der darin besteht, das Wunder „in die Seele [zu] lege[n], wo allein es neben Gott wohnen kann“ (JP I.5, 44f.). Das heißt, Jean Paul öffnet mit der literarischen Phantasie Türen zu einem Bereich, der sich mit Heidegger und Derrida, die sich, auf unterschiedliche Weise, als Überwinder der Metaphysik sehen, nicht begeben lässt. Jean Paul ist es nämlich nicht nur um das Sein als Bedingung des Seienden, sondern – das hat viel mit seiner Auseinandersetzung mit Jacobi zu tun – um dessen göttliche Bedingtheit zu tun; und die Phantasie ist ihm ein Königsweg dazu. Das ist nicht so zu verstehen, dass man mit der Phantasie in die zweite Welt – das Leben nach dem Tod, bei oder nahe Gott – vordringen könnte, aber man kann mit ihr eine der zweiten Welt ähnliche Landschaft im Geiste und in der Literatur aufzeichnen, über die sich die wirkliche erahnen lässt: „Unsere Landkarten vom Wahrheits- und Geisterreiche sind die Landkartensteine, welche Ruinen und Dörfer abbilden; diese sind *erlogen*, aber doch *ähnlich*“ (JP I.3, 562f.), heißt es programmatisch im *Titan*.

Und diese auf der Basis von Ähnlichkeit erzeugte Ahnung des „Wahrheits- und Geisterreiche[s]“ ist nicht als ein Sein der Zeit, nicht als die Verbindung von Zukunft und Vergangenheit mit dem Jetzt, sondern als die Bedingung der Zeit, zu verstehen

und damit nicht als Zeit selbst. Ein Mensch, der „Gott in sich“ besitzt, so der Hofprediger Spener aus dem *Titan*, muss sich nicht nur „auf die *Ewigkeit* zubereiten“, sondern kann diese auch schon jetzt „in sich pflanzen“ (JP I.3, 827, Hervorh. v. mir). Denn nähme man, so lassen sich Jean Pauls Überlegungen zum Verhältnis von Zeit und Phantasie zusammenfassen, nicht eine überzeitliche Ebene als Bedingung alles Bedingten an, so handelte man sich, um mit Jacobi zu sprechen, den „ungereimte[n] Begriff einer *ewigen Zeit*“⁷ ein. Will heißen: Mit der Phantasie stellt man, soviel sei Hagel zugegeben, einerseits einen nicht-vulgären Zeitbegriff her, der Vergangenheit und Zukunft denk- und schreibbar werden lässt, andererseits – und ich möchte behaupten: das ist das Entscheidende bei Jean Paul – erwirbt man mit der phantastischen oder literarischen Arbeit einen Aufweis einer nicht-zeitlichen Bedingung allen Zeit-Verstehens.

Mit diesem Kritikpunkt hängt ein zweiter eng zusammen: Hagel macht in ihrer Analyse des Satzes, dass die Idylle „*Vollglück*[] in der *Beschränkung*“ sei – ich deutete es oben an – vor allem den zweiten Teil, die „*Beschränkung*“, stark, indem sie diese in das Vollglück von Anfang an hineinliest. Das ist meines Erachtens eine Folge der über Derrida transportierten Pejoration („vulgär“) eines Zeitverständnisses des Augenblicks oder des Momentanen bei Heidegger (vgl. S. 167, wo Hagel Derrida zitiert, der wiederum Heidegger mit

⁷ Friedrich Heinrich Jacobi (1998), *Ueber die Lehre des Spinoza in Briefen an Herrn Moses Mendelssohn*, in: ders., *Werke*, hg. von K. Hammacher/W. Jaeschke, Hamburg: Meiner, Bd. I.1, S. 257.

genau diesem Begriff zitiert). Es liegt jedoch eigentlich näher – und so ist es bei Böschenstein-Schäfer meines Erachtens auch gedacht – das „Vollglück“, durchaus unter zeittheoretischer Perspektive, stark zu machen – und zwar bevor man es als beschränkt liest: Sich in den Augenblick zu versenken, das ewige Spiel der Einordnung des Anwesenden in ein abwesendes Früher und Später zu vergessen – das ist in der Tat „Vollglück“. Mögen die Protagonisten der Jean Paulschen Idyllen von außen gesehen Dummköpfe und Narren sein, aus der Innenperspektive transportieren sie ein hohes Gut: die Fähigkeit zum, wenn auch nur virtuellen, Ausstieg aus der ewigen Sukzession, die uns der innere Sinn (verstanden als natürliches Vermögen) tagtäglich tyrannisch auferlegt.

Nimmt man die von mir vorgebrachten Argumente zusammen, dann weisen idyllische Schreibweise und idyllischer Gegenstand keine

différance im Sinne Derridas auf, sondern zeigen sich als die zwei Seiten einer metaphysischen Münze, mit der man nur im Währungsgebiet außerhalb der Zeit zahlen kann: Während ein Held wie Albano und ein Erzähler „Jean Paul“ (nicht zu verwechseln mit Jean Paul) sich über ihre Phantasie und deren Gabe des Aufweises via Ähnlichkeit einen Zugang zum Übernatürlichen und damit zum Ausstieg aus der Zeit verschaffen, wagen die Protagonisten der Idylle diesen Ausstieg auf der genau gegenüber liegenden Seite der metaphysischen Hierarchie: in und mit ihrer sinnlichen Hingabe an das Anwesende und damit, zeitlich gesprochen, an das Jetzt. Das Paradox des idyllischen Erzählens, das Hagel so eindrucksvoll für die Zeit herausgearbeitet hat, erweist sich *specie aeternitatis* – und die sollte man bei einem Metaphysiker wie Jean Paul nie unberücksichtigt lassen – als *coincidentia oppositorum*.

Jochen Hörisch (Mannheim)

Religiöse Ein-, Wieder- und Umkehr:
Eine romantische Bücher-Revue

„Es ist äußerst schwer, fremde Meinungen zu referieren, besonders wenn sie sich nachbarlich annähern, kreuzen und decken. Ist der Referent umständlich, so erregt er Ungeduld und lange Weile; will er sich zusammenfassen, so kommt er in Gefahr, seine Ansicht für die fremde zu geben; vermeidet er zu urteilen, so weiß der Leser nicht, woran er ist; richtet er nach gewissen Maximen, so werden seine Darstellungen einseitig und erregen Widerspruch, und die Geschichte macht selbst wieder Geschichten.“ So heißt es souverän bescheiden in Goethes *Materialien zur Geschichte der Farbenlehre*. Goethes Farbenlehre steht im Mittelpunkt der gründlichen und kenntnisreichen Abhandlung von **Peter Hofmann: Goethes Theologie**. Paderborn 2001 (Schöningh Verlag, 542 Seiten), der mit dieser Arbeit an der Universität Münster nicht etwa als Germanist, sondern in katholischer Theologie habilitiert wurde. Hofmann rekonstruiert akribisch die komplexe Geschichte der Diskussionen über Goethes religiöse Orientierung. Eine Diskussion, die zwischen den Polen christlich-orthodoxer Verwerfung des „Heiden“ Goethe und seiner kulturprotestantischen Überhöhung als Gott des Bildungsbürgertums oszilliert.

Im Mittelpunkt der stets genau abwägenden und deshalb ab und an auch vor gebotenen Pointierungen zurückschneidenden Untersuchung steht das Paradox von Goethes lebenslanger Auseinandersetzung mit Religion und Theologie. Dass Goethe in religiöser Hinsicht nicht unmusikalisch ist, liegt auf der Hand. Weiß er doch, darin Novalis wahlverwandt, lange vor der Systemtheorie Luhmanns, dass Antworten auf die Frage nach absoluter Kontingenz ein religiöses Design haben müssen und dass sich solche Fragen nur um den Preis vermeiden lassen, dort Gespenster zuzulassen, wo zuvor Götter walteten. Weite Passagen der Theologie Goethes, wie Hofmann sie textnah vor- und darstellt, sind so originell nicht – darum aber gewiß nicht unangemessen: so die frühe pietistisch geprägte und esoterisch-kabbalistisch konterkarierte Aneignung theologischer Literatur, die intime Vertrautheit mit und Faszination durch die Vater-Sohn-Epen des Alten Testaments, die prometheische Verwerfungsgeste angesichts eines despotischen Gottes und einer herrschaftlichen Theologie, die spinozistisch getönte Weltfrömmigkeit, die polytheistisch provozierende Diskussion mit dem frommen Freund Jacobi, die Auseinandersetzung mit Kants

Kritik am ontologischen Gottesbeweis sowie die Aufmerksamkeit, die Goethe Schellings Naturphilosophie und Hegels Immanentismus zollt.

In den Kapiteln, die diesen Aspekten gelten, erweist sich Hofmann als umsichtiger und genauer Referent, der an vorhandene Lektürelinien anzuknüpfen weiß und der sein Geschäft als „rélecture“ (ein Lieblingswort Hofmanns) versteht. Neu und anregend ist hingegen die Akzentuierung von Goethes Lust am Aperçu gerade in theologischen Kontexten. Paradigmatisch gilt das für die so knappe wie dichte und unterschiedlich variierte Formulierung Goethes: „Wir sind naturforschend Pantheisten, dichtend Polytheisten, sittlich Monotheisten.“ Eine Wendung, auf die bekanntlich nicht nur Jacobi entsetzt reagierte, weil er erkannte, dass ihre Grundstruktur selbst eine polytheistische ist, eine Wendung, die Dorothea Schlegel zu der Äußerung provozierte: „Goethe hat einem Durchreisenden offenbart, er sei in der Naturkunde und Philosophie ein Atheist, in der Kunst ein Heide und dem Gefühl nach ein Christ! – Jetzt wissen wir es also ganz naiv von ihm selber, wieso er es nirgend zur Wahrheit bringt. Der arme Mann! mich dauert er sehr.“ Hofmann bedauert Goethe nicht, er versteht sein Werk vielmehr gerade in seinen aphoristischen Verdichtungen als geglückten Versuch, das Unsagbare und Unergründliche dennoch zu sagen, das Schweigen Gottes beredt zu machen und die Paradoxien, die theologisch unvermeidbar sind, nicht als Zu-, sondern als Anmutung zu verstehen.

Dass Gott in der Natur offenbar ist, ist ein offenkundiges Geheimnis – Gottes wie der Natur.

Ihre Grenzen findet Hofmanns bemerkenswerte Abhandlung dort, wo Goethes Theologie ihr poetologisches Geheimnis offenbart: dass sie Theopoetologie ist. Ob Werthers riskante Imitatio-Christi-Inszenierung, die noch und gerade in suizidalen Kontexten mit Brot und Wein-Emblemen spielt, ob die phallisch-religiöse Auferstehungssemantik des *Tagebuch*-Gedichts, ob die Kreuzesverwerfungen der *Venezianischen Epigramme* oder das Namensspiel mit den Gottesbuchstaben G-ott in den *Wahlverwandtschaften*: Goethe hat weniger sich selbst als sein und alles textuelle Tun in sehr ernstesten Scherzen als die dekonstruktive Grundstruktur jeder möglichen Theologie dargestellt. Goethe / Götter / mütterlicherseits Textor – nemo contra Deum nisi Deus ipse¹.

„Ich kann nicht zwei Zeilen von Goethe lesen, ohne den jüdischen Jehova zu erkennen; Jesus ist ihm eine problematische Erscheinung, aber Gott ist ihm klar wie Kloßbrühe.“ Die wurstige Bemerkung stammt, wenn man seinen Augen und Cosimas Tagebuch traut, von Richard Wagner. Seiner polit-ästhetischen Theologie gilt eine weitere Untersuchung aus **Peter Hofmanns** produktiver Feder: **Richard Wagners Politische Theologie – Kunst zwischen Revolution und Religion**. Paderborn 2003 (Schöningh Verlag, 308 Seiten). Ggliedert ist die Untersuchung hintersinnig nach einem an Goethe orientierten Schema. Es ver-

¹ Vgl. dazu Jochen Hörisch: Religiöse Abrüstung – Goethes Konversions-Theologie; in: J.H.: Gott, Geld, Medien. Pfm 2004

leicht der ansonsten konventionell an der Werkbiographie ausgerichteten Darstellung einen Spannungsbogen: unter den Begriff „Theatralische Sendung“ stellt Hofmann Wagners frühe Versuche, einen bzw. *den* ästhetischen Beitrag zur fälligen Revolution der metaphysischen Denkungsart und in strikter Parallelität dazu zur Emanzipation von der repressiven, abstrakten (Geld-)Gesellschaft zu liefern; unter den Begriff „Lehrjahre“ stellt er Wagners postrevolutionäres „immer neu legiertes Amalgam aus christlicher Agape, buddhistischer Sympathie und schopenhauerischer Weltverneinung“; und unter den Begriff „Wanderjahre“ rubriziert er Wagners späte und hochkomplexe Bemühungen, eine „Soteriologie ohne Theismus“ zu entwerfen.

Alle drei Phasen von Wagners Polittheologie weisen eine Konstante auf. Wagner will wirken: Kunst bekommt in seinem Werk einen Systemplatz, der sowohl die Politik als auch die Theologie systematisch bedroht, weil er beide überbordnet. Allerdings verschieben sich die Wirkungs-Adressaten: aus dem Jungdeutschen, der schlechthin alles revolutionieren möchte, was auf hypostasierten Gewalten im Himmel und auf Erden beruht, wird der Künstler, der sich an die leidende Kreatur wendet, die er regenerieren will. Hofmann schreckt offenbar davor zurück, explizit die Formel zu nennen, die seine Untersuchung eigentlich nahe legen will: Wagner schaltet von Heils- auf Heilungsversprechen um. Irritierend ist dabei selbstredend, dass die Heilungsversprechen des *Parsifal* liturgischer, religiöser und theologischer noch stärker

aufgeladen daher kommen als die frühen Heilsversprechen. In Hofmanns Worten: Wagner „dekonstruiert die affirmativen Mythen und Anschauungsformen, um sie zu ‚vernichten‘ und das ‚Reinmenschliche‘ in ihnen zu ‚erlösen‘. Er wendet sich den Leidensgeschichten seiner Protagonisten zu und leistet die Anamnese, die Erinnerungsarbeit, in der sich ein unerlöster Anspruch auf Utopie artikuliert. Geschichte ist ‚pathisch‘, Weltentwürfe sind brüchig, Helden scheitern. Damit ist kein Staat zu machen. Statt dessen setzt Wagner auf die erhabene Wirkung des Kunstwerkes, die Katharsis, die sein Publikum ‚durch Mitleid wissend‘ werden läßt.“

Hofmanns voluminöse, aber nie redundante, bestens informierte, im Guten wie im Problematischen bedächtige, dennoch eindringliche Abhandlungen werden in einer und nur in einer dieser Hinsichten von einer thematisch verwandten schmalen Abhandlung überboten. **Nicole Heinkels** Frankfurter Dissertation **Religiöse Kunst, Kunstreligion und die Überwindung der Säkularisierung – Frühromantik als Sehnsucht und Suche nach der verlorenen Religion. Frankfurt/M. 2004** (Peter Lang Verlag, 206 Seiten) mangelt es nicht an Eindringlichkeit. Sie macht klaren Tisch. Was vor ihr in den letzten Jahrzehnten über das Thema geschrieben wurde, ist von „völligem Wahrnehmungsverlust“, von „völlig absurden Unterstellungen“ und von „Begriffs-Wahnsinn“ schwer gezeichnet. Also wird es Zeit für eine Generalrevision, ja für eine Generalbeichte der sündig gewordenen Romantikforschung. „Die vorliegende Arbeit möchte die Fehler der

Forschungsliteratur vermeiden“ – und die Ignoranz der intellektuell überdrehten Germanistik gegenüber dem unbestreitbaren Phänomen, dass „Christen ... die ‚besseren‘ Menschen (sind) – einmal weil sie weniger zu schon eher kriminellem, aber nicht vom Strafrecht verfolgten Verhalten wie Schwarzfahren, Geschwindigkeitsübertretung, Schummeln bei der Steuererklärung, Abtreibung und Fremdgehen neigen (dafür mehr zur Ehrlichkeit), zum anderen, weil echter Glaube auch gegen kriminelles Verhalten aller Art ... wirkt.“ (S. 181) George Bush, Leo Kirch, Helmut Kohl und andere glaubensfeste Zeitgenossen werden's gerne lesen – wenn in ihren Pressemappen denn auch das *Athenäum* vertreten ist. Sie würden dann auch erfahren, dass die Frühromantiker Wackenroder, Tieck, Friedrich, August Wilhelm und Dorothea Schlegel u.a. die schweren Verfehlungen der Aufklärung rückgängig machen wollten, indem sie sich erneut dem einzig wahren Projekt einer religiös fundierten Kunst zugewandt haben.

Der Doktorvater macht dem Rezensenten die Arbeit einfach. In seinem knappen Vorwort zur Arbeit schreibt Ralph-Rainer Wuthenow: „Die vorliegende Untersuchung zur Religion in der Frühromantik ... wäre vor gut fünfzig Jahren als Einspruch gegen die herrschende Einseitigkeit von Georg Lukács höchst auffallend und mutig gewesen. Heute ist sie es in ihrer erstaunlichen Einseitigkeit und ihrem wissenschaftsgeschichtlichen Anachronismus. Es macht der Verfasserin geradezu Vergnügen, die modernen Momente in der Kunstauffassung der Romantik zu unterschlagen. Dass der Dichter,

einer Bemerkung von Novalis zufolge, in Religion arbeitet wie der Künstler in Erz und was dabei impliziert ist, kommt ihr leider nicht in den Sinn.“ Ein Kuriosum, das ex negativo zeigt, wie herrlich weit es die Romantikforschung der letzten Jahrzehnte gebracht hat. Denn fast impulshaft spürt ein aufgeklärter Romantikforscher das Bedürfnis, solche Aus- und Anfälle unter Artenschutz zu stellen. Nicole Heinkel bedankt sich denn auch bei ihren Gutachtern, dass sie ihrer Arbeit ein „wenn auch etwas ambivalentes Wohlwollen schenkten und dass sie bei ihrer Bewertung objektive Maßstäbe anlegten.“ Kurzum: Nicole Heinkel ist nun Dr. Nicole Heinkel.

Diesen akademischen Titel teilt sie mit **Martin Schierbaum**, der ihn an der Universität Hamburg mit einer immens gelehrten und theoretisch hochreflektierten Untersuchung hypertroph redlich erwarb: **Friedrich von Hardenbergs poetisierte Rhetorik – Politische Ästhetik der Frühromantik. Paderborn 2002 (Schöningh Verlag, 594 Seiten)**. Eine Arbeit, die sich nicht nur aufgrund ihres Umfangs jeder knappen Rezension entzieht. Wer wie folgt zusammenfasst, begeht fast alle von Goethe (s. das Eingangszitat) benannten Rezensenten-Fehler auf einmal, hat aber wohl doch das kleine Verdienst, ein wenig Aufmerksamkeit auf diese Ausnahme-Arbeit zu lenken: der Denkstil Hardenbergs ist dem rhizomatischen Reflexionsgestus von Deleuze und Guattari wahlverwandt (also keineswegs mit ihm identisch). Denn der Frühromantiker verweigert als genuiner Postmetaphysiker jeden binären oder hierarchischen Denkwang, um vielmehr nach unerwarte-

ten, überraschenden Verbindungslinien zu suchen. Monarchie und Republikanismus, Glaube und Liebe, Selbstbewusstsein und identitäts-sprengende Intensitätserfahrung, schöne Literatur und Theorie und dergleichen Oppositionstopoi mehr verlangen in Hardenbergs frühromantischer Perspektive nicht etwa nach neu-alten Vereinigungsüber(ge)griffen, sondern akzentuieren vielmehr unaufhebbare Differenzen.

Wenn es denn in abgründig grundlosen Zeiten (und welche wären das nicht gewesen?) noch ein Integral gibt, so ist es das einer poetisierten Rhetorik – soll heißen: einer Rhetorik, der bewusst ist, wie man Texte herstellt, macht, poetisch hervorbringt. Schierbaum liest „Hardenbergs Texte als einen Beitrag zur Debatte der Bildung einer Semantik vor dem Hintergrund der u.a. durch die Französische Revolution und deren Scheitern ausgelöste Kontingenzerfahrung.“ (S. 10). Sie ist nicht so sehr eine Bedrohung als vielmehr eine Befreiungserfahrung. Denn „auf der Grundlage von Schein- und Differenzbewusstsein ist nach dem Beispiel der Kunst eine eigenständige Gestaltung des Lebens möglich, der als Perspektive zugeschrieben wird, Blockierungen wie z.B. den Narzissmus oder den Egoismus, aufzuheben“ (S. 577). Foucault lässt grüßen.

Zu erstaunlich affinen Ergebnissen in der Sache kommt die sorgfältige und umsichtige Bamberger Dissertation von **Martin Götz: Ironie und absolute Darstellung – Philosophie und Poetik in der Frühromantik. Paderborn 2001 (Schöningh Verlag 2001, 410 Seiten)**. Dabei ist sie von Bazillus dekonstruktiv-neumodisch-

französischen Denkens kaum befallen. Sie verfährt weitgehend immanent, wenn sie Hardenbergs und Schlegels Reaktion auf zeitgenössische Großphilosophien akribisch rekonstruiert. Aber sind die Verfahren der Re- und der Dekonstruktion nicht nahe verwandt? Götzes Grundthese ist in der Frühromantikforschung so neu nicht, wird hier aber in aller Subtilität dargeboten: ein letzter Grund, ein Unbedingtes, ein Absolutes, eine unhintergehbare Instanz (wie paradigmatisch das Fichtesche Selbstbewußtsein) ist, wenn überhaupt, nur um den Preis immanenter Widerspruchsstrukturen zu haben. Ein absolutes Ich wäre absolut eben auch in dem Sinne, dass es sich von sich selbst ab-solviert, losgelöst hätte: müsste es doch als ein und dasselbe, eben letztidentische Ich, Element der Gesamtmenge seiner eigenen Bewußtseinsakte sein. Genau dann aber wäre es von einem in jedem Sinne schizoiden, gespaltenen Ich resp. Nicht-Ich nicht zu unterscheiden. In grundsätzlicher bzw. abgründiger Wendung heißt das: ein Absolutes hört in dem Augenblick auf, absolut zu sein, in dem es dargestellt, thematisiert, erfahren, reflektiert wird. Incipit Ironia – nicht etwa als ein frivoles Spiel, sondern als eine strukturelle Nötigung, die anspruchsvolles Denken und Darstellen schlechthin nicht vermeiden kann. Absolut gewiss ist also allenfalls, dass es etwas Absolutes bzw. absolut Gewisses nicht geben kann. Weshalb sich kluge Frühromantiker zum systematisch antisystematischen, eben ironischen Darstellen entschließen.

Frühromantisch denken, argumentieren und dichten heißt dann, nicht in Panik zu geraten, wenn sich Para-

doxien und Widersprüche bemerkbar machen. Wo harte analytische Philosophen und diskursive Letztbegründungsdiskursethiker messerscharf schließen „pragmatischer Selbstwiderspruch, also weg mit dem Argument und dem, der es vertritt“, reagieren frühromantisch inspirierte Köpfe anders: „jetzt wird's spannend, langsam nähern wir uns relevanten Gefilden“. Das gilt auch für die bemerkenswerte Wiederkehr romantischer Schreibgesten und Motive in der jüngeren Gegenwartsliteratur, die **Anja Hagens** in Münster entstandene Dissertation **Gedächtnisort Romantik – Intertextuelle Verfahren in der Prosa der 80er und 90er Jahre. Bielefeld 2003 (Aisthesis Verlag, 523 Seiten)** untersucht. Die Untersuchung bringt das Kunststück fertig, gleich ein gutes Dutzend Titel der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur aggregierend auf (zumeist früh-) romantische Gesten und Motive zurückzubeziehen, dennoch den Einzeltexten Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, zu zeigen, dass „Intertextualität“ mehr als nur ein oberflächlicher Modebegriff ist und im Anschluß an Pierre Nora den Begriff „Gedächtnisort“ sinnvoll zu konturieren: „*Gedächtnisorte* sind zwischen dem (lebendigen und konkreten) Geschichte angesiedelt: Auf der einen Seite bewahren sie vergangenes Wissen, auf das allein ein vom Gebrauchskontext abstrahierender Zugang möglich ist; auf der anderen Seite pocht in diesem Wissen noch ‚symbolisches Leben‘, das die Attraktivität und Sentimentalität der Gedächtnisorte für nachkommende Generationen garantiert.“ (S. 30)

Das Konzept bewährt sich glänzend. Wird doch deutlich, wie und

warum so unterschiedliche Texte wie Peter Handkes *Abwesenheit* oder Irmtraud Morgners *Amanda*, Süskinds *Parfum* oder Marcel Beyers *Flughunde*, Helmut Kraussers *Thanatos* oder Zsuzanna Gahses *Berganza* Gedächtnisorte der Romantik sind: weil in ihnen romantische Erfahrungen des Nichtidentischen, Ironischen, Abgründigen, Selbstreflexiven, Paradoxen, Dekonstruktiven eine spezifische Wiederkehr erleben. In Hagens schönem Dissertationsdeutsch klingt das so: „In der Konfrontation der verschiedenen romantischen Modelle potenziertes Imagination (Kunstmärchen, Doppelgängermotiv) mit dem modernen Sujet intendiert der referierende Text jedoch keine Empathie mit der Romantik, sondern verweist stets auf den Anachronismus der alludierten Figuren, Motive und Handlungsstrukturen. Das Zitat aus der romantischen Literatur dient der Evokation überkommener mythischer Programme, deren Wirkungsmächtigkeit und aufgerufenes Bedeutungspotenzial sich der referierende Text zunutze macht, um jenseits von Romantik und Postindustrialismus eine neue Utopie resp. neue Poetik zu entwerfen. Dieses Projekt bedingt den existenziellen Ernst, mit dem die Literatur der qualifizierten Moderne ihre Romantik-Rezeption trotz der Einschaltung dissoziierender und surrealistischer Komponenten verfolgt.“ (S. 459 f.) Die Lektüre der besprochenen Arbeiten (incl. der von Nicole Heinkel!) macht deutlich, dass bei Option für komplexes, genaues, verdrängungsfreies und aufmerksames Denken und Dichten nur eines schwerer ist, als Romantiker zu sein – nämlich kein Romantiker zu sein.

Wer angesichts dieser Alternative für die romantische Option votiert, wird reich belohnt: das Schwere wird zum Reizvollen. Anja Hagens Untersuchung macht eher implizit darauf aufmerksam, warum das so ist: die Romantik ist die Initiation in die späte Moderne zu Zeiten, da diese noch ganz jung ist.

Ideenzirkulation

Stéphane Michaud

Inhaltsverzeichnis von „Romantisme“ No 121–123

SOMMAIRE	N° 121 – LA LITTÉRATURE FIN DE SIÈCLE AU CRIBLE DE LA PRESSE QUOTIDIENNE
Avant-propos par ALAIN VAILLANT	3
*	
MARIE-FRANÇOISE MELMOUX-MONTAUBIN <i>Autopsie d'un décès. La critique dans la presse quotidienne de 1836 à 1891</i>	9
ÉLÉONORE REVERZY <i>Zola et le journalisme entre « haine » et « banquisme » (1864-1872)</i>	23
JACQUES MIGOZZI <i>Bataille littéraire et combat politique : la critique littéraire de Jules Vallès du Voltaire au Cri du Peuple (1878-1885)</i>	33
THOMAS LOUÉ <i>L'inévidence de la distinction. La Revue des Deux Mondes face à la presse à la fin du XIX^e siècle</i>	41
BLAISE WILFERT <i>L'oblat qui voulait être roi. George Saintsbury critique</i>	49
GILLES CANDAR <i>De la politique à la littérature ? La Petite République et la critique littéraire</i>	71
MARIE CARBONNEL <i>Camille Mauclair ou la vigilance critique</i>	81
FRANÇOISE LAURENT-PRIGENT <i>Comment Jaurès se fit Liseur : les « Quinzaines littéraires » de la Dépêche (1893-1898)</i>	93
DENIS PERNOT <i>Alain : la littérature des « propos »</i>	105
RÉSUMÉS	113

COMPTES RENDUS. Brigitte Diaz, *Stendhal en sa correspondance ou « L'Histoire d'un esprit »* (Pierre-Louis Rey); Maxime Prevost, Yan Hamel (dir.), *Victor Hugo 2003-1802 Images et transfigurations* (Jean-Marc Hovasse); *Les Arts de l'hallucination* (Paule Petitier); *Itinéraires du XIX^e siècle II* (Xavier Bourdenet); Olivier Goldsmith, *Le Vicaire de Wakefield* (Jacques-Rémi Dahan); Gustave Flaubert, *Salammbô* (Yvan Leclerc) 119
Les titres indiqués ci-dessous permettront un repérage commode des numéros publiés ou à paraître. Ils constituent une simple indication thématique : pour le détail des articles, dossiers et chroniques, on voudra bien se reporter, à partir de 1980, aux tables annuelles de la revue. Les numéros 1 à 9 ont paru chez Flammarion, les numéros 11 à 26 chez Champion Slatkine.

SOMMAIRE

N° 122 – MAÎTRES ET DISCIPLES

Avant-propos par YVAN LECLERC	3
JOSÉ-LUIS DIAZ	
<i>Quand le maître devient chef d'école...</i>	7
FLORENCE LOTTERIE	
<i>Une revanche de la « femme-auteur » ? Madame de Staël disciple de Rousseau</i>	19
YVES ANSEL	
<i>Stendhal: ni Dieu ni maître</i>	33
ISABELLE HOOG NAGINSKI	
<i>George Sand: ni maîtres, ni disciples</i>	43
MICHEL BRIX	
<i>Baudelaire, « disciple » d'Edgar Poe ?</i>	55
MICHÈLE HADDAD	
<i>Courbet et l'enseignement de l'art, ou comment faire école sans tenir école</i>	71
FRANÇOIS BRUNET	
<i>Le Tombeau de Gautier, par ses disciples et quelques autres</i>	81
LOUIS FORESTIER	
<i>« Bref, c'est mon disciple », le cas Flaubert-Maupassant</i>	93
HUGUES LAROCHE	
<i>Jules Laforgue, de patronyme en toponyme (questions de filiation)</i>	107
MICHEL JARRETY	
<i>Valéry-Mallarmé: des instantanés sans légende</i>	119
FLORENCE NAUGRETTE	
<i>La province à l'école: les acteurs parisiens en excursion à Rouen (1800-1851)</i>	129
RÉSUMÉS	143

COMPTES RENDUS. Charles Nodier, *Questions de littérature légale. Du plagiat, de la supposition d'auteurs, des supercheries qui ont rapport aux livres* (Daniel Sangsue); Marco Stupazzoni, *Echi italiani del bicentenario balzachiano* (Andrea Del Lungo); Joëlle Bonnin-Ponnier, *Le Restaurant dans le roman naturaliste. Narration et évaluation* (Gilles Bonnet); Louis Le Guillou, *Le « baron » d'Eckstein et ses contemporains (Lamennais, Lacordaire, Montalembert, Foisset, Michelet, Renan, Hugo, etc.) Correspondance avec un choix de ses articles* (Paule Petitier); Philippe Hamon, Alexandrine Viboud, *Dictionnaire thématique du roman de mœurs* (Chantal Pierre-Gnassounou); Michèle Riot-Sarcey, Thomas Bouchet et Antoine Picon, *Dictionnaire des Utopies* (Françoise Sylvos); *Quaderni del C.R.I.E.R.* (Andrea Del Lungo); Genève 1896. *Regards sur une exposition nationale* (Daniel Sangsue) 149

SOMMAIRE

N° 123 – FORMES ET SAVOIRS

Avant-propos par GISELE SÉGINGER	3
----------------------------------------	---

*

PAUL F. PETTIER	
<i>1830 ou les métamorphoses du centre (Michelet, Balzac, Hugo)</i>	7
CATHERINE THOMAS	
<i>Les Petits romantiques et le rococo : éloge du mauvais goût</i>	21
LUC BONENFANT	
<i>Le vers détourné : Aloysius Bertrand et la réinvention de la prose</i>	41
YUTAKA TAKAGI	
<i>La voix de la poésie nervalienne</i>	53
GILLES CASTAGNÈS	
<i>Approche sémiologique du « Nom » : les personnages féminins dans l'œuvre de Musset</i>	69
ANDREAS GIPPER	
<i>Le conte de fées aux temps de l'incroyance. Conflits épistémologiques dans les contes fantastiques de Charles Nodier</i>	83
DAVID CHARLES	
<i>La Lune est dans le puits : une lecture politique de Jules Verne</i>	95
TIMOTHÉE PICARD	
<i>Wagner, ou le procès du XIX^e siècle</i>	105
RÉSUMÉS	119
COMPTES RENDUS. Anne-Marie Baron, <i>Balzac, ou les hiéroglyphes de l'imaginaire</i> , (Jean- nine Guichardet) ; <i>La Fantaisie post-romantique, Textes réunis par Jean-Louis Cabanès et Jean-Pierre Saïdah, Actes du colloque de Bordeaux de novembre 1999</i> (Françoise Court- Perez).....	123

Les titres indiqués ci-dessous permettront un repérage commode des numéros publiés ou à paraître. Ils constituent une simple indication thématique : pour le détail des articles, dossiers et chroniques, on voudra bien se reporter, à partir de 1980, aux tables annuelles de la revue. Les numéros 1 à 9 ont paru chez Flammarion, les numéros 11 à 26 chez Champion Slatkine.

Anschriften der Mitarbeiter/-innen

Maximilian Bergenguen, Deutsches Seminar, Engelhof, Nadelberg 4,
CH-4051 Basel, Schweiz

Peter Garloff, Fehmarnstr. 22, 13353 Berlin

Jochen Hörisch, Hostackerweg 15/1, 69198 Schriesheim

Ulrich Kittstein, Lehrstuhl Neuere Germanistik I, Universität Mann-
heim, 68131 Mannheim

Christian Kohlroß, Universität Mannheim, Neuere Germanistik II,
Schloss, EW 234, 68131 Mannheim

Elizabeth Millan-Zaibert, DePaul University, Chicago, USA

Catrin Misselhorn, Universität Tübingen, Phil. Seminar, Bursagasse
1, 72070 Tübingen

Stephan Pabst, Christinenstr. 1, 10119 Berlin

Wolf Gerhard Schmidt, St. Ingberter Straße 57, 66123 Saarbrücken

Dieter Thomä, Universität St. Gallen, Schweiz

Barbara Thums, Marienstr. 29, 70178 Stuttgart

Brian Tucker, Princeton University, Dept. of Modern Languages and
Literatures, Wabash College, P.O. Box 352, Crawfordsville, IN
47933, USA

Ann-Katrin Zimmermann, Obere Haldenstr. 8, 72074 Tübingen

Uwe W. Steiner, Universität Mannheim, Neuere Germanistik II, Max-
Joseph-Str. 33, 68167 Mannheim

Jörg Steigerwald, Fakultät für Philologie, GB 8/141, 44780 Bochum

Viola Hildebrand-Schat, Mulansystr. 23, 60487 Frankfurt am Main

In eigener Sache

Einladung zum Abonnement

Der konsequente Empirismus endigt mit Beiträgen zur Ausgleichung der Mißverständnisse oder mit einer Subskription auf die Wahrheit.

(Friedrich Schlegel, Athenäum-Fragment 446)

Die Wahrheit können Sie nicht subscribieren, wohl aber

ATHENÄUM
Jahrbuch für Romantik

Abopreis: 34,90 € Einzelverkaufspreis ab Band 2: 39,90 €.

Bitte bestellen Sie beim Verlag Ferdinand Schöningh oder bei Ihrer Buchhandlung.

Hinweise für die Autor(inn)en

Bitte schicken Sie die Manuskripte an:

Verlag Ferdinand Schöningh
Redaktion *Athenäum*
Jühenplatz 1
D-33098 Paderborn

Für unverlangt eingesandte Texte und Rezensionsexemplare können wir keine Gewähr übernehmen. Eine Zeitschrift oder Kopie Ihres Beitrag sollten Sie selbst sicher verwahren

Satzfertige Manuskripte müssen künftig folgendermaßen eingerichtet sein (mit PC geschrieben):

Formale Anforderungen: Ausdruck im DIN-A4-Format. Bitte mit 1 1/2fachem Zeilenabstand und ca. 4 cm breitem Rand an der linken Seite schreiben.

Absätze und Einzüge: Zwischen Textabsätzen bitte keine Leerzeilen einfügen. Absätze schließen nur mit dem Befehl „Absatzmarke“. Einzüge (Einrückung

am Absatzbeginn) brauchen nicht eingegeben zu werden. Auf keinen Fall dürfen Einzüge durch Leerzeichen am Beginn der Absätze erzeugt werden.

Vollständiger Satz nach Doppelpunkt beginnt mit Großbuchstaben, unvollständiger Satz mit Kleinbuchstaben.

Überschriften und Auszeichnungen im Text konsequent einheitlich formatieren. Haupt-, Zwischen- und Unterüberschriften mit unterschiedlichen Schriftgrößen darstellen. Hervorhebungen im Text werden kursiv formatiert. KAPITÄLCHEN (z. B. Sprechernamen im Dramensatz) als Kapitälchen formatieren, nicht mit Großbuchstaben schreiben. Sperrungen nicht mit Leertasten erzeugen.

Binde- und Gedankenstrich sind unterschiedliche Zeichen. Der kurze Bindestrich (-) steht auch bei „von ... bis“-Angaben (z. B. 1792-1796). Der lange Gedankenstrich (—), etwa bei Parenthesen, ist davor und danach mit Leerzeichen abgesetzt (er steht auch als sog. Spiegelstrich im Literaturverzeichnis, mit Tabulator danach).

Anmerkungen bitte fortlaufend durchnummerieren und ans Seitenende setzen. Die Fußnotenziffer im Text wird hochgestellt formatiert. Die hochgestellten Fußnotenzeichen stehen *nach* dem Satzzeichen. Die Fußnotenziffer in der Anmerkung wird *nicht* hochgestellt formatiert. Nach der Fußnotenziffer in der Anmerkung bitte jeweils einen Tabulatorbefehl (und keine Leertaste) setzen.

Tabellen bitte nur über Tabulatoren, nicht über Leerzeichen erzeugen.

Werktitel (Werkausgaben, Titel von Einzelwerken aller Art sowie Titel von Sammelwerken und Periodika) erscheinen kursiv, Titel von Gedichten, Aufsätzen, Kapitelüberschriften und Überschriften einzelner Werkteile bleiben gerade und werden in doppelte Anführungen gesetzt.

Für **Nachweise im laufenden Text** bitte wie folgt verfahren: dem zu beleghenden Passus entweder eingeklammert eine Sigle (mit folgender Seitenzahl) oder eingeklammert den Autornamen, die Jahreszahl des Referenztextes (evtl. nach a, b, c ... spezifiziert), schließlich die Band- und Seitenzahl anfügen, jeweils durch Leertasten abgetrennt. Also etwa: (KGA II.10,1, 310) (für: Friedrich Schleiermacher, *Kritische Gesamtausgabe*, II. Abt., 10. Bd., 1. Halbbd., S. 310) oder: (Tieck 1848, II, 125) für: Ludwig Tieck, *Kritische Schriften*, Leipzig: Brockhaus, 1848, Bd. I, S. 125).

Die **Abkürzung ‚S.‘ für Seitenzahlen** muss eigens nur angegeben werden, wenn die Ziffer uneindeutig ist (etwa auf die Zahl eines §, eines Abschnitts o. ä. sich beziehen könnte). Also etwa: (KGA II.10.1, § 60, 3. Abschn., S. 185).

Siglen und Jahreszahlen werden aufgegriffen, aufgelöst bzw. belegt im **Literaturverzeichnis**, das den Schluss des Artikels bildet. Es nennt (in dieser Rei-

henfolge) den Autor mit dem/den voll ausgeschriebenen Vornamen, das Erscheinungsjahr der Referenz, den Werk- oder Aufsatztitel (usw.), die Zeitschriften-, Sammelband- oder Reihenangaben, die Band-Zahl, den/die Namen des/der Herausgeber(innen), den Erscheinungsort und Verlag, ggf. die Seitenzahl(en) ohne vorgestellte ‚S.‘. Die Verlagsangabe schließt sich mit Doppelpunkt an den Erscheinungsort an.

Beispiel: Arthur Henkel (1967), „Traum und Gesetz in Kleist ‚Prinz von Homburg‘ in: *Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays*, hg. von Walter Müller-Seidel, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 576-604.

Graphische Vorlagen und Abbildungen werden fortlaufend numeriert, übereinstimmend mit den Nummern, die im Manuskript an den Stellen angebracht sind, wo die entsprechenden Abbildungen stehen sollen.

Zitate im Text werden durch „...“, Zitate im Zitat durch ‚...‘ gekennzeichnet (auf keinen Fall durch das Zeichen für den Apostroph, auch nicht durch Spitzklammern) Längere Zitate oder Verse (mehr als 3 Zeilen) werden ohne Anführungszeichen eingerückt und in kleinem Druck gesetzt.

Auslassungen oder eigene Zusätze im Zitat stehen in eckigen Klammern: [...].

Abkürzungen gemäß Duden. Sie enthalten Leerzeichen zwischen bzw. nach den Abkürzungen. Beispiele: a. a. O., l. c., s. u., n. Chr., m. E. (usw.).

Die Auflagenziffer wird vor der Jahreszahl hochgestellt

Rechtschreibung und Interpunktion: Bitte festlegen, ob die alten oder neuen Dudenregeln gelten sollen oder ob der Textstand des Manuskripts verbindlich ist.

Datenformat und Datenträger: Die Datei muss mit dem Ausdruck identisch sein. Bitten geben Sie an, mit welchem Betriebssystem und welchem Textprogramm die Datei erstellt wurde.

Bitte beachten Sie: Das Manuskript auf Datenträger ist eine vom Autor druckreif erklärte Satzvorlage. Nachträgliche Eingriffe in den Text, sofern sie nicht eindeutig von der Setzerei verschuldet sind, gelten als Autorkorrekturen und gehen zu Lasten des Verfassers/der Verfasserin.

Buchbesprechungen: Genaue bibliographische Angaben gehen den Rezensionen voraus.



www.books2ebooks.eu