

Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft

## Athenäum 9. Jahrgang

Jahrbuch für Romantik

Schöningh  
Paderborn [u.a.]  
1999

ATHENÄUM

Jahrbuch für Romantik



# ATHENÄUM

Jahrbuch für Romantik

9. Jahrgang 1999

Herausgegeben von

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

**Ferdinand Schöningh**

Paderborn · München · Wien · Zürich



PA 5871

**Beirat:** Alexander von Bormann (Literaturwissenschaft), Okko Behrends (Rechts- und Staatswissenschaft), Wolfgang Frühwald (Literaturwissenschaft), Gerhard R. Kaiser (Komparatistik), Reinhardt Koselleck (Geschichte), Odo Marquard (Philosophie), Kurt Mueller-Vollmer (Sprachwissenschaft), Christian M. Schmidt (Musikwissenschaft), Hartmut Steinecke (Literaturwissenschaft)

**Redaktion:** Dr. Hans J. Jacobs

**Titelbild:**

Karl Blechen, 1798-1840. Park der  
Villa d'Este. Um 1831/32  
Öl auf Leinwand  
Staatliche Museen zu Berlin.  
Nationalgalerie




Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

*Athenäum*: Jahrbuch für Romantik. – Paderborn; München;  
Wien; Zürich: Schöningh.  
Erscheint jährlich. – Aufnahme nach Jg. 1. 1991  
ISSN 0940-516X

Jg. 1. 1991 –

Einbandgestaltung: Anna Braungart, Regensburg

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem  
und alterungsbeständigem Papier  ISO 9706

© 2000 Ferdinand Schöningh, Paderborn  
(Verlag Ferdinand Schöningh GmbH, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

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 3-506-70959-3

ZK = 13.3.2000

# Inhaltsverzeichnis

<i>Editorial</i> Günter Oesterle .....	7
<i>Abhandlungen</i>	
Gamper, Michael: „daß ich meinen Zweck fast ganz und gar vergesse“ – Unentschlossenheit und Laune als ethische und ästhetische Konzepte der Frühromantik .....	9
Schnyder, Peter: Politik und Sprache in der Frühromantik. Zu Friedrich Schlegels Rezeption der Französischen Revolution .	39
Schmaus, Marion: „Die Wunden des Geistes heilen“. Zur Autobiographie des melancholischen Geistes oder der ‚Fall Hölderlin‘ in Hegels <i>Phänomenologie</i> .....	67
Kittler, Friedrich: Eine Mathematik der Endlichkeit. Zu E.T.A Hoffmanns <i>Jesuitenkirche in G.</i> .....	101
Elkholy, Sharin: What's Gender Got to do With it?: A Phenomenology of Romantic Love .....	121
Landfester, Ulrike: Echo schreibt Narziß. Bettine vom Arnims Mythopoetik des schöpferischen Dialogs und <i>Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde</i> (1835). .....	161
<i>Romantik und Moderne</i>	
Borgards, Roland/Neumeyer, Harald: Die Macht, die Kunst macht: Winckelmann und Wackenroder zitieren Raffael ....	193
<i>Miszellen</i>	
Scheuerbrandt, Heike: Die Stimme der Natur. Dietrich Georg Kiesers Auffassung vom tierischen Magnetismus .....	227
Knittel, Anton Ph.: Kleist-Archiv Sembdner der Stadt Heilbronn .....	251
<i>Buchbesprechungen</i>	
Von Arburg, Hans-Georg Jürgen Barkhoff: <i>Magnetische Fiktionen. Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik</i> .....	253

Élisabeth Décultot: <i>Peindre le Paysage. Discours théorique pictural dans le romantisme allemand</i> .....	260
Dongowski, Christina	
Romantischer Umsturz: Wm. Arctander O'Brien: <i>Novalis. Signs of Revolution</i> .....	266
Bergengruen, Maximilian	
Neues zu Jean Paul: <i>Caroline Pross: Falschnamenmünzer, Michael Vonau: Quodlibet, Annette Debold: Reisen bei Jean Paul, Regula Bühlmann: Kosmologische Dichtung zwischen Naturwissenschaft und innerem Universum</i> .....	272
Steigerwald, Jörn	
Inka Mülder-Bach: <i>Im Zeichen Pygmalions: Das Modell der Statue und die Entdeckung der ‚Darstellung‘ im 18. Jahrhundert</i> .....	282
Wetzel, Michael	
<i>Von Jugend und Liebe. Neue Ergebnisse der Romantik – Forschung</i> (hrsg. von Günter Oesterle). .....	286
<i>Kunst und Geschlecht. Zur Retrospektive von Angela Kauffmann.</i> .....	291
Naschert, Guido	
Theodore Ziolkowski: <i>Das Wunderjahr in Jena.</i> .....	293
Stefan Matuschek: <i>Literarische Spieltheorie. Von Petrarca bis zu den Brüdern Schlegel</i> .....	298
Borgards, Roland	
Jaques Le Rider: <i>Le couleurs et les mots</i> .....	303
Briese, Olaf	
<i>Schnittpunkt Romantik. Text- und Quellenstudien zur Literatur des 19. Jahrhunderts.</i> .....	305
Zahlten, Johannes	
Heino R. Möller: <i>Carl Blechen. Romantische Malerei und Ironie.</i> .....	309
Riemen, Alfred	
Alexandra Hildebrandt: <i>Die Poesie des Fremden</i> .....	312
<i>Ideenzirkulation</i>	
Stéphane Michaud: Inhaltsverzeichnis von „Romantisme“ No. 99-103 .....	318
<i>Anschriften der Mitarbeiter</i> .....	322
<i>In eigener Sache</i> .....	324

## Editorial (Günter Oesterle)

Im Rückblick auf die „Athenäumszeit“ schrieb 1810 Achim von Arnim: „Wegen der Zeichen einer durchdringenden Bildung verdiente Jena (wir nennen es hier als Mittelpunkt der Athenäumszeit) eben so allgemein bekannt zu seyn und anerkannt zu werden, als durch die Schlacht, die davon den Namen trägt, ... So werden sich einige Leser finden, die über das Athenäum wie über Jena urtheilen, >> was ist herausgekommen? Nun ist es doch nichts. << Als wenn nicht unendlich viel, was damals dem Orte angehörig war, nun der ganzen Welt gehörte!“ Zwei Jahrhunderte später regen diese, im „Athenäum“ niedergelegten „Zentralmonaden“ an „Meditationen“, wie es Novalis nannte, immer noch zum Nachdenken an. Vielleicht hat es damit zu tun, daß in keinem publizistischen Organ vorher der Schrift eine derart zentrale Bedeutung zugesprochen wurde. Gesteht doch Friedrich Schlegel im „Athenäum“ ein, daß „die Schrift“ für ihn „einen geheimen Zauber“ ausströme. Er wundert sich, „welch geheime Kraft in diesen toten Zügen verborgen liegt... Die stillen Züge scheinen mir eine schicklichere Hülle für diese tiefsten und unmittelbarsten Äußerungen des Geistes als das Geräusch der Lippen. Fast möchte ich in der etwas mystischen Sprache unsers Hardenberg sagen: Leben sei >schreiben<“. Was dabei „herausgekommen“ ist, versucht das neue „Athenäum“ in seinem 9ten Jahrgang nicht nur in seinen Abhandlungen, sondern auch in dem angestrebten erweiterten Rezensionsteil auszuloten, zu reflektieren und zu dokumentieren.

Die Herausgeber haben sich vorgenommen, nach dem 10ten Jahrgang mit Themenschwerpunkten zu beginnen. Für das Jahr 2001 lautet der Vorschlag:  
„Romantische Oekonomie“.



## Michael Gamper (Zürich)

### „daß ich meinen Zweck fast ganz und gar vergesse“ – Unentschlossenheit und Laune als ethische und ästhetische Konzepte der Frühromantik

#### I

Er habe ihn zu einer Ausschweifung verleitet, schreibt Friedrich Schlegel am 19. Juni 1793 an seinen Bruder August Wilhelm. Eine „heroische Verzweiflung“, eine „unendliche Zerrüttung in den allerhöchsten Kräften“ seien die Folgen gewesen, und weiter: „In meiner jetzigen Stimmung war das nichts; das liegt mir nun alles im Sinne, und ich weiß nicht wie ich das empörte Herz besänftigen soll.“ Die Ursache dieser existentiellen Angegriffenheit? „Ich habe gestern Abends den Hamlet gelesen.“ Was aber hat Schlegel so beeindruckt am Stück des elisabethanischen Dramatikers? Er selbst erklärt seine Beunruhigung in einer eingehenden Analyse der Hauptfigur:

Der Grund seines [d.i. Hamlets] innren Todes liegt in der Größe seines Verstandes. Wäre er weniger groß, so würde er ein Heroe seyn. – Für ihn ist es nicht der Mühe werth, ein Held zu seyn; wenn er wollte, so wäre es ihm nur ein Spiel. Er übersieht eine zahllose Menge von Verhältnissen – daher seine Unentschlossenheit. – Wenn man aber *so* nach Wahrheit fragt, so verstummt die Natur; und *solchen* Trieben, so strenger Prüfung ist die Welt nichts, denn unser zerbrechliches Daseyn kann nichts schaffen, das unsren göttlichen Forderungen Genüge leistete. Das Innerste seines Daseyns ist ein gräßliches Nichts, Verachtung der Welt und seiner Selbst. – Dieß ist der *Geist* des Gedichts; alles andre nur Leib, Hülle.<sup>1</sup>

Schlegel hat festgestellt, daß die Figur Hamlets dem Rezipienten tiefgründige Einsichten in das Mißverhältnis von denkendem Verstand

<sup>1</sup> Friedrich Schlegel: *Kritische Ausgabe*, hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Paderborn, München, Wien 1958ff, Band 23, S. 104f. (alle Hervorhebungen, wenn nicht anders vermerkt, jeweils im Original). – Hans-Georg von Arburg, Peter Schnyder und Ulrich Stadler danke ich für wichtige Hinweise zum Thema dieses Aufsatzes.

und Zustand der Welt vermittele, welche auch für die Lesenden kurz vor 1800 Gültigkeit besäßen<sup>2</sup>: „Unglücklich wer ihn versteht! Unter Umständen könnte dieß Gedicht augenblicklichen Selbstmord veranlassen, bei einer Seele von dem zartesten moralischen Gefühl.“<sup>3</sup> Im *Studiums*-Aufsatz hat Schlegel den „Mittelpunkt des Ganzen“ erneut in den „Charakter des Helden“ verlegt, dessen ganze Stärke in den Verstand zusammengedrängt sei, während „die tätige Kraft aber ganz vernichtet“ werde.<sup>4</sup> Zusammenfassend wird gesagt:

Es gibt vielleicht keine vollkommnere Darstellung der unauflöslichen Disharmonie, welche der eigentliche Gegenstand der philosophischen Tragödie ist, als ein so gränzenloses Mißverhältnis der denkenden und der tätigen Kraft, wie in Hamlets Charakter. Der Totaleindruck dieser Tragödie ist ein *Maximum der Verzweiflung*.<sup>5</sup>

Brisanz für die Gegenwart Schlegels erhält diese Feststellung durch die historische Einordnung des *Hamlet*-Dramas und seines Verfassers, welche die Ergebnisse der früheren Analyse weiterführt und systematisiert. Im *Hamlet* sei „der Geist seines Urhebers am sichtbarsten“, Shakespeare aber sei „unter allen Künstlern derjenige, welcher den Geist der modernen Poesie überhaupt am vollständigsten und am treffendsten charakterisiert“, man dürfe sein Werk „ohne Übertreibung den *Gipfel der modernen Poesie* nennen“. Die ambivalent bewerteten Eigenschaften der „Fülle des Interessanten“ und der „Wahrheit des Charakteristischen“ zeichneten die Moderne wie die Dichtungen Shakespeares aus, die Darstellung der „ewigen *Kolossalen Dissonanz*, welche die Menschheit und das Schicksal unendlich trennt“, beschreibe auch und vor allem das Lebensgefühl des ausgehenden 18. Jahrhunderts.<sup>6</sup>

<sup>2</sup> Im rund zwei Jahre später erschienenen Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* betrachtet Goethes Protagonist den Widerstreit von übermächtiger Aufgabe und mangelnder Tatkraft als psychologisches Problem Hamlets und vermeidet es, dem Konflikt paradigmatische Bedeutung zuzusprechen: „Das Unmögliche wird von ihm gefordert, nicht das Unmögliche an sich, sondern das, was ihm unmöglich ist.“ (Johann Wolfgang Goethe: *Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. von Erich Trunz. München 1982<sup>11</sup>, Band 7, S. 245f.)

<sup>3</sup> F. Schlegel (Anm. 1), Band 23, S. 105.

<sup>4</sup> Vgl. dazu Ursula Klein: *Zur ‚Hamlet‘-Rezeption. Ein Vergleich*. In: Shakespeare Jahrbuch (Ost), Band 111 (1975), S. 81-98, hier S. 83. Ähnlich auch Hans Jürg Lüthi: *Das deutsche Hamletbild seit Goethe*. Bern 1951, S. 28f.

<sup>5</sup> F. Schlegel (Anm. 1), Band 1, S. 248.

<sup>6</sup> Ebd., S. 248f. – Ein Brief von Novalis an Caroline Just von Mitte März 1796 bestätigt den Eindruck der auferlegten Untätigkeit, dem allgemeine Gültigkeit für eine ganze Generation zugesprochen wird: „Auch Sie leiden an jener Eingeschränktheit, Unvermögendheit so thätig, edel mittheilend und hülfreich zu seyn als Sie

Schlegels Bewertung der Hamlet-Figur, welche die harten, unbarmherzigen, ja zynischen und grausamen Seiten des dänischen Prinzen unberücksichtigt läßt, hat Schule gemacht. Ludwig Tieck spricht in den *Bemerkungen über einige Charaktere im ‚Hamlet‘* (1826) von der „Unentschlossenheit“ des Titelhelden, von seinem Mangel an Tatkraft, von der Lähmung des Muts und zitiert die in diesem Zusammenhang entscheidenden Verse:

And thus the native hue of resolution  
Is sicklied o'er with the pale cast of thought;<sup>7</sup>

August Wilhelm Schlegel hebt in den *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* die gleichen Verse des „Gedankentrauerspiel[s]“ hervor, seine Einschätzung des Charakters und des „Mangel[s] an Entschlossenheit“ sind aber deutlich distanzierter und weniger positiv als die Ausführungen des Bruders rund 15 Jahre zuvor.<sup>8</sup> Schon früh hatte sich eine Richtung der *Hamlet*-Kritik etabliert, die den Konflikt von Gedanke und Tat in politischer Hinsicht als problematisch und für die Situation in Deutschland als typisch erkannte. So rechnete Adam Müller 1808 das Verhalten Hamlets einer Phase des staatlichen Verfalls zu, in dem „ein klügelndes Spiel der Denkkräfte, das, da die Taten ihm Beistand versagen, bald auch in sich selbst wieder zerfallen muß“, dominant sei. Den Widerstreit von „*Wahnsinn* und *Tatkraft*“ bezog er unmittelbar auf die deutsche Situation angesichts der Hegemonie Napoleons.<sup>9</sup> Sind Müllers Ausführungen im Begründungszusammenhang des deutschen Nationalbewußtseins zu sehen, haben sich später vor allem die Linksoppositionellen Hamlets als Inbegriff der abzulehnenden politischen Passivität des deutschen Bürgertums bedient. Hamlet fehle nicht der „Mut des Geistes“, aber der „Mut des

---

können und von Ihrer Natur getrieben werden. Nicht ganz das seyn zu dürfen, was man von Natur ist, das ist die Quelle unsers Misbehagens auf diesem Planeten. Wenn Sie wüßten, wie manchen guten Freund ich mit verschränkten Armen eingehn sehn muß, so würden Sie recht lebhafte von der Darstellung dieser schweren Empfindung gerührt werden.“ (Novalis: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Zweite, nach den Handschriften ergänzte, erweiterte und verbesserte Auflage in vier Bänden und einem Begleitband. Stuttgart u.a. 1960-1988, Band 4, S. 174.)

<sup>7</sup> Ludwig Tieck: *Kritische Schriften*. Leipzig 1848-1852, Band 3, S. 277; 280f.; 288. Das *Hamlet*-Zitat stammt aus der ersten Szene des dritten Akts.

<sup>8</sup> August Wilhelm Schlegel: *Kritische Schriften und Briefe*, hg. von Edgar Lohner. Stuttgart u.a. 1967, Band VI, S. 168-171. (2. Teil, 29. Vorlesung). Die Einfügung der oben von Tieck zitierten Stelle ebd., S. 169.

<sup>9</sup> Adam Müller: *Fragmente über William Shakespeare*. In: A.M.: *Kritische, ästhetische und philosophische Schriften*. Kritische Ausgabe, hg. von Walter Schroeder und Werner Siebert. Neuwied und Berlin 1967, Band I, S. 158-291, hier S. 191ff.



Herzens“, befand Börne 1828 in den *Dramaturgischen Blättern*, Shakespeares Held sei „kühn in Entwürfen und feige, sie auszuführen“, ein „Todesphilosoph, ein Nachtgelehrter“, dessen Welt der Kirchhof sei.<sup>10</sup> Daß Shakespeare ein Brite gewesen ist, erstaune deshalb:

Hätte ein Deutscher den Hamlet gemacht, würde ich mich gar nicht darüber wundern. Ein Deutscher brauchte nur eine schöne, leserliche Hand dazu. Er schreibt sich ab, und Hamlet ist fertig.<sup>11</sup>

Börne stellte sich mit seiner Kritik explizit gegen den romantischen *Hamlet*-Diskurs, welcher die Unentschlossenheit der Titelfigur zu nobilitieren und eine Abneigung gegen praktisches Handeln zu legitimieren schien. Er stand damit in Einklang mit einem Strang der Romantikkritik, der aus anderen Motiven und auf Grund anderer Befunde zu ähnlichen Schlüssen kam. Hegel hatte in den *Vorlesungen über die Ästhetik* festgehalten, daß die romantische Ironie eine „Befriedigungslosigkeit“ erzeuge, „die nicht handeln und nichts berühren mag, um nicht die innere Harmonie aufzugeben, und mit dem Verlangen nach Realität und Absolutem dennoch unwirklich und leer, wenn auch in sich rein bleibt“.<sup>12</sup> War Hegels Attacke gegen die scheinbare Substanzlosigkeit der romantischen Ironie ein Versuch, ethischen Fragestellungen in der Ästhetik weiterhin Raum zu bieten<sup>13</sup>, so sah Carl Schmitt im Romantischen gar alle rechtlichen, moralischen und politischen Maßstäbe versinken.<sup>14</sup> Schmitt warf den Romantikern, mit einem Seitenblick auf die eigene Gegenwart, einen subjektivierten Occasionalismus vor; alle Objekte seien ihnen bloßer Anlaß für die subjektive Produktivität, Realität habe nur, was vom

<sup>10</sup> Ludwig Börne: *Sämtliche Schriften*, hg. von Inge und Peter Rippmann. Düsseldorf 1964-1968, Band 1, S. 491.

<sup>11</sup> Ebd., S. 499. Noch direkter formulierte Ferdinand Freiligrath 1844 in der Gedichtsammlung *Ein Glaubensbekenntnis*: „Deutschland ist Hamlet!“ (Ferdinand Freiligrath: *Werke*, hg. von Julius Schwering. Berlin u.a. o.J., 2. Teil, S. 71f.; vgl. dazu auch Walter Muschg: *Deutschland ist Hamlet*. In: W.M.: *Studien zur tragischen Literaturgeschichte*. Bern 1965, S. 205-227.)

<sup>12</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Werke*, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt a.M. 1970, Band 13, S. 96. Zu Hegels Kritik der substanzlosen, schlechten und unversöhnten Subjektivität der Romantik vgl. Otto Pöggeler: *Hegels Kritik der Romantik*. Bonn 1956, S. 61ff.

<sup>13</sup> Vgl. dazu Karl Heinz Bohrer: *Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne*. Frankfurt a.M. 1989, S. 145. In diesem Zusammenhang sind vor allem die entsprechenden Kapitel zu Hegel und Schmitt wichtig.

<sup>14</sup> Carl Schmitt: *Politische Romantik*. Berlin 1982<sup>4</sup>, S. 175 (EA 1919). Dabei ist ihm gerade Adam Müller ein prägnantes Beispiel für die inkonsistente Haltung der ‚politischen Romantik‘.

Subjekt zum Gegenstand schöpferischen Interesses gemacht werden könne.<sup>15</sup> Der revolutionäre Gestus der Romantik sei stets auf die Welt des „stimmungsmäßigen Erlebens“ beschränkt, niemals seien die Romantiker entschlossen gewesen, die gewöhnliche Wirklichkeit zu verändern.<sup>16</sup>

Romantische Unentschlossenheit als Befund also allenthalben – da als identifikatorische Stilisierung eines Dramenhelden um 1800, dort als Gegenstand politischer Kritik des Vormärz, hier als verdammenswertes metaphysisches, ethisches und politisches Weltverständnis in der Weimarer Republik. Dieser Unentschlossenheit, die in den letzten 200 Jahren so viel zu schreiben gegeben hat, soll hier in ihrem Entstehungszusammenhang nachgegangen werden. Mit dem skizzierten Problemkomplex der ‚Unentschlossenheit‘ verbundene Phänomene sind in einigen Arbeiten verschiedenener Provenienz bereits eingehend diskutiert worden<sup>17</sup>, hier soll nun aber versucht werden, Oberflächenphänomene wie das Interesse für Hamlets Handlungskonflikt oder die ‚Charakterlosigkeit‘ frühromantischer Erzählfiguren mit einer Neudiskursivierung der ‚Entschlossenheits‘-Problematik um 1800 zu erklären, in der die Voraussetzungen von praktischem Handeln kritisch überdacht und ethische und ästhetische Überlegungen innovativ verknüpft werden. Es wird zu zeigen sein, wie die Generation der Frühromantiker sich gegen einen spätaufklärerischen Entwurf von ‚Entschlossenheit‘ auflehnt und in philosophischer Reflexion und in erzählerischer Darstellung mentale Zustände der ‚Unentschlossenheit‘ und des ‚Launischen‘ beschreibt, die spezifisch moderne Erfahrungen zu formulieren vermögen. Dabei wird deutlich gemacht, daß nicht im eigentlichen Sinn Gegenkonzepte entworfen, sondern die Kategorien des bestehenden Komplexes der ‚Entschlossenheit‘ unterlaufen werden. Die Auseinandersetzung um ‚Unentschlossenheit‘ erweist sich so als Seitenstück zur Theorie-Praxis-Debatte um 1800; nicht umsonst werden auch hier mit Garve und Kant in Haupt- und Nebenrollen Protagonisten jener Diskussion wieder auftreten.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Ebd., S. 122f. und 134-138.

<sup>16</sup> Ebd., S. 142.

<sup>17</sup> So etwa in Dieter Arendt: *Der ‚poetische Nihilismus‘ in der Romantik. Studien zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit in der Frühromantik*. 2 Bände, Tübingen 1972; Manfred Frank: *Das Problem ‚Zeit‘ in der deutschen Romantik. Zeitbewußtsein und Bewußtsein von Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung*. München 1972; Winfried Menninghaus: *Lob des Unsinnns. Über Kant, Tieck und Blaubart*. Frankfurt a.M. 1995.

<sup>18</sup> Vgl. dazu die Textsammlung Kant, *Gentz, Rehberg. Über Theorie und Praxis*, hg. von Dieter Henrich. Frankfurt a.M. 1967, die auch die entsprechenden Abhandlungen von Garve enthält, freilich aber längst nicht die ganze Breite der Diskussion

## II

In aller Ausführlichkeit stellt der 1792 erstmals erschienene Aufsatz *Über die Unentschlossenheit* des Popularphilosophen Christian Garve dessen ‚Entschlossenheits‘-Konzept vor, das in vielen Punkten Positionen der deutschen Aufklärung aufgreift.<sup>19</sup> Garve hat sich mit der Unentschlossenheit befaßt, weil er in ihr ein zentrales sozialetisches Problem erkannte. Der Mensch sei zum Handeln geboren, sein Vergnügen und sein Glück bestünden darin, daß er etwas tue. Die Unentschlossenheit aber gehöre zu den wichtigsten handlungshemmenden Hindernissen.<sup>20</sup> Die Ausführungen zielen deshalb auf eine Analyse von Ursachen, Wesen und Folgen der Unentschlossenheit und bieten Hilfsmittel, wie dem Übel abzuhelfen sei.

Zu „wissen was man will, ist das Werk der Entschlossenheit“ (456), dekretiert Garve und entwirft eingangs eine Form von Entschlossenheit, „die sich über das ganze Leben des Menschen erstreckt, und den ganzen Charakter desselben veredelt“. (457) Gestützt auf die Tugendgesetze und die festen Regeln des geordneten Denkens, widerstehe der entschlossene Mensch den veränderlichen Einflüssen der Sinne, der Leidenschaften, der Leibesbeschaffenheit, der Gesellschaft und des Ortswechsels. (458) Klar und konsequent arbeite er mit „Besonnenheit“ und „ungetheilte Kraft“ auf ein Ziel hin, unbeeindruckt von der Möglichkeit des Fehlschlagens. (457) Garve thematisiert aber in der Folge nicht die Vorzüge dieses im stoischen Ideal des vernünftigen, naturgemäßen und affektfreien Lebens gründenden Charakters, ihm geht es um ‚Entschlossenheit‘ als eine bloße menschliche Eigenschaft, die „mit der Sittlichkeit des Charakters überhaupt, in keinem so nahen Zusammenhange“ steht. (460) Entschlossenheit soll diskutiert werden als „Fertigkeit“ (460), als erlernbare Verhaltensnorm. In aller Deutlichkeit tritt dieser auf Praktikabilität im normalen Leben gerichtete Zug der Abhandlung im dritten Teil hervor, der „Hilfsmittel, um diesem Fehler zuvorzukommen oder ihn zu verbessern“, bietet. (515) Alle Regeln werden zum Ab-

---

ausschöpft. So fehlt beispielsweise der wichtige Beitrag von Friedrich Immanuel Niethammer aus dem von ihm herausgegebenen *Philosophischen Journal einer Gesellschaft Teutscher Gelehrter* von 1796.

<sup>19</sup> Zu Garve als aufklärerischem Moralphilosophen vgl. Claus Altmayer: *Aufklärung als Popularphilosophie. Bürgerliches Individuum und Öffentlichkeit bei Christian Garve*. St. Ingbert 1992, S. 65-175.

<sup>20</sup> Christian Garve: *Ueber die Unentschlossenheit*. In: C.G.: *Versuche über verschiedene Gegenstände aus der Moral, der Litteratur und dem gesellschaftlichen Leben*. Neue unveränderte Auflage, Breslau 1802, Erster Theil, S. 453-536, hier S. 464f. Zitatnachweise im Folgenden mit Angaben der Seitenzahl direkt im Text.

schluß als „kurze Vorschriften“ leicht faßlich und übersichtlich noch einmal aufgelistet (535f.), um zu einer die allgemeine Glückseligkeit bereichernden „nützlichen Tätigkeit“ anzuhalten. Letztere bestimmte Garve wenig später in *Eigene Betrachtungen über die allgemeinsten Grundsätze der Sittenlehre* als zweites Prinzip der Moralphilosophie<sup>21</sup>; wie von den Moralischen Wochenschriften gewünscht, sollte sie den Einzelnen zur Entwicklung bürgerlicher Initiative im Rahmen der Beförderung des öffentlich-gesellschaftlichen Lebens anhalten, ohne daß freilich daraus politische Konsequenzen gezogen wurden.<sup>22</sup>

Gegenüber älteren Entwürfen zeichnet sich Garves ‚Entschlossenheits‘-Begriff durch das Fehlen von transzendenten Bezügen aus. Johann Joachim Spalding, für Garves Moralphilosophie von großer Bedeutung, hatte in den Zusätzen zu *Die Bestimmung des Menschen* noch festgehalten, daß nur eine auf Gott gegründete Tugendhaftigkeit zur Grunddisposition der Entschlossenheit führen könne.<sup>23</sup> Garves Ursachenforschung beschränkt sich aber ganz auf den Bereich der menschlichen Vermögen, den körperlichen Zustand und die äußeren Verhältnisse des Menschen. Eine Wurzel der Unentschlossenheit macht Garve denn auch in einer fehlerhaften Beschaffenheit des Verstandes aus. „Mangel von Einsicht“, „Schwäche der Denkkraft“ (466) und „Mangel der Beurtheilungskraft“ (469) beeinträchtigten die richtige Einschätzung einer Situation und erschwerten einen Entschluß, ebenso schlimm sei aber die „übergroße Feinheit und Subtilität des Verstandes“. „Muth und die Besonnenheit“ für den Akt der Entscheidung würden diejenigen verlieren, die „ihren Gegenstand bis auf die feinsten Theile zu zergliedern“ gewohnt seien. „Scharfsinn“ und „Denkfertigkeit“ drängen tief in den Gegenstand, beschauten ihn von vielen Seiten und legten eine solche Menge von Ideen zur Wahl vor, daß die Entscheidungsfindung verunmöglicht werde. Die allgemeine Meinung, „daß die, welche zur wissenschaftlichen Erforschung der Theorien vorzügliche Talente

<sup>21</sup> „Wir haben gesehen, daß alle Anlagen, welche die Natur zur Vervollkommnung des Menschen gemacht hat, alle Schritte, durch welche sie denselben bis zur völligen Reife entwickelt, sich zuletzt in der Thätigkeit endigen und darauf abzielen, den Menschen zum Handeln und zwar zu einer vollkommenen Art des Handelns, fähig zu machen.“ (Christian Garve: *Eigene Betrachtungen über die allgemeinsten Grundsätze der Sittenlehre. Ein Anhang zu der Übersicht der verschiedenen Moralsysteme*. Breslau 1798. S. 233.)

<sup>22</sup> Wolfgang Martens: *Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften*. Stuttgart 1968, S. 324f. Zu Garves politischer Position vgl. Altmayer (Anm. 19), S. 411-556.

<sup>23</sup> Johann Joachim Spalding: *Die Entschlossenheit*. In: J.J.S.: *Die Bestimmung des Menschen*. Siebente, vermehrte Auflage mit einigen Zugaben, Leipzig 1763, S. 120-132, hier v.a. S. 131.

zeigen, sich selten zu deren Ausführung brauchen lassen“, wird auf diese Weise bestätigt. Zur „Praxis in jeder Kunst“ sei „Entschlossenheit nötig“, die „Speculation aber“ mache „unentschlossen“. (470f.)

Man kann diese Ausführungen durchaus als Seitenhieb gegen die transzendente Philosophie Kants und deren Folgeerscheinungen betrachten, fühlte sich doch Garve einer Richtung des philosophischen Faches zugehörig, die sich an „Wahrheiten“ orientiert und, „die den Menschen [zu] bilden, und von schädlichen Begriffen [zu] befreien, zu den Herzen derer zu leiten weiß, denen der Weg zu jener höhern wissenschaftlichen Erkenntniß verschlossen ist“, wie der zeitgenössische Philosophie-Historiker Wilhelm Ludwig Gottlob von Eberstein formulierte.<sup>24</sup> Garve selbst äußerte sich dahingehend, „daß der höchste Grad der Vollkommenheit und Ausarbeitung philosophischer Ideen dann erst erreicht sei, wenn sie sich allen Menschen von gebildetem Verstande, auf eine leichte Art, mittheilen lassen“.<sup>25</sup> In einem Brief hat er gegenüber Kant gar moniert, daß dessen philosophisches System, „wenn es wirklich brauchbar werden soll, populärer ausgedrückt werden müsse“.<sup>26</sup> An solchen Ansprüchen ist ablesbar, daß der gesellschaftsethisch ausgerichtete *Unentschlossenheits*-Aufsatz von Garve auf einem epistemologischen und wissenschaftstheoretischen Fundament ruht, das die avancierten philosophischen und literarischen Strömungen der 1790er Jahre nicht mehr zu tragen vermochte. Signifikant ist in diesem Zusammenhang auch Garves Einschätzung des Künstlers oder Gelehrten. Wenn dessen „Werke größtentheils Fragmente“ sind, so sei das auf Unentschlossenheit zurückzuführen. (512) Garves Vorstellung von einem gelungenen Werk, so viel läßt sich aus dieser Stelle bereits entnehmen, ist mit der Diskursivität romantischer Kunstreflexion nicht mehr kompatibel.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Wilhelm Ludwig Gottlob von Eberstein: *Versuch einer Geschichte der Logik und Metaphysik bey den Deutschen von Leibnitz bis auf gegenwärtige Zeit*. 2 Bände, Halle 1794-1799, Band 1, S. 339.

<sup>25</sup> Christian Garve: *Von der Popularität des Vortrages*. In: C.G.: *Vermischte Aufsätze, welche einzeln oder in Zeitschriften erschienen sind*. Breslau 1796, Erster Theil, S. 331-358, hier S. 350. – Zum Philosophie-Begriff der Popularphilosophen vgl. Helmut Holzhey: *Der Philosoph für die Welt – eine Chimäre der deutschen Aufklärung?* In: *Esoterik und Exoterik der Philosophie. Beiträge zu Geschichte und Sinn philosophischer Selbstbestimmung*, hg. von Helmut Holzhey und Walther Ch. Zimmerli. Basel und Stuttgart 1977, S. 117-138.

<sup>26</sup> Brief vom 13. Juli 1783, gedruckt in: Immanuel Kant: *Werke*, hg. von Ernst Cassirer. Berlin 1922, Band IX, S. 221.

<sup>27</sup> Zur romantischen Fragmentästhetik als Absage an aufklärerische Vorstellungen von Totalität vgl. Manfred Frank: *Das „fragmentarische Universum“ der Romantik*. In: *Fragment und Totalität*, hg. von Lucien Dällenbach und Christiaan L. Hart Nibbrig. Frankfurt a.M. 1984, S. 212-224.

Auch die Schwäche des Begehrungsvermögens zählt der Verfasser zu den Hindernissen für die Entschlossenheit, besonders gefährlich aber scheint ihm die Dominanz der Leidenschaften und der Sinne. Wer entschlossen sein wolle, müsse sich auf die oberen Erkenntnisvermögen verlassen, denn „eine herrschende Leidenschaft“ sei imstande, „die Bestimmung seines Willens zu verzögern und die genommene Richtung desselben zu unterbrechen“. (482) Die unteren Erkenntnisvermögen müßten deshalb in die Zucht genommen werden, die „Ueberlegenheit des Verstandes“ müsse „über die Eindrücke der Sinnlichkeit“ herrschen, ein „starker und dauerhafter Wille“ die schwankenden Leidenschaften im Zaum halten. (461) Garves Konzept der ‚Entschlossenheit‘ ist durch und durch rational:

Alle Gewißheit, die der Mensch haben kann, kömmt von der Vernunft her. *Gründe* müssen entscheiden, wenn er zu einem Schlusse vielseitiger Betrachtungen am geschwindesten gelangen soll; und an *Urtheile des Verstandes* muß er sich fest halten, wenn er, durch ein langdauerndes und weitläufiges Geschäft, gleichförmige Maßregeln beibehalten soll. Sobald er demnach nur seinen Empfindungen und sinnlichen Neigungen folgt: so ist er auch ein Spiel der Zufälle. [...] Die Empfindung wird immer nur durch die Lage des Augenblicks bestimmt; und die geringfügigsten Veränderungen können auf sie Einfluß haben. Kein Wunder, daß der sinnliche Mensch der wankelmüthige, der kältere Vernunftmensch der standhafte ist.<sup>28</sup> (482f.)

Die Dominanz der rationalen Vermögen ermöglicht eine Zweck-Mittel-Abwägung, die „ein Gleichgewicht zwischen derjenigen Fähigkeit, welche die Ideen aufspürt und ausfündig macht, und der, welche sie abwägt und schätzt“, voraussetzt. (472) Die Entschlossenheit fordert eine radikale Zurichtung der Mittel auf den zu verfolgenden Zweck, wie dies schon Johann Bernhard Basedow in seiner *Practischen Philosophie für alle Stände* gefordert hatte:

Die meisten Zwecke haben gewisse Theile, die nach der Ordnung erreicht werden müssen, oder erfordern auf einander folgende Mittel, deren Ordnung man nicht umkehren kann. Diese Theile, diese Ordnung der Mittel muß man sich deutlich vorstellen, um sich darnach zu richten. [...] Lernt die Mittel eurer Zwecke also kennen; sucht sie in eure Gewalt zu bringen.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Ein ganz gegenteilige ‚Entschlossenheits‘-Lehre hat Heinrich von Kleist formuliert. Seine „Paradoxe“ *Von der Überlegung* bezieht ihre Pointe aus der Forderung, den Einsatz der rationalen Kräfte *nach* der Tat erfolgen zu lassen. Kleist versucht so, ‚Empfinden‘ und ‚Spüren‘ als Orientierungsvermögen im praktischen Leben zu propagieren. (Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. von Helmut Sembdner. 7., ergänzte und revidierte Auflage, München 1984, Band 2, S. 337f.)

<sup>29</sup> Johann Bernhard Basedow: *Practische Philosophie für alle Stände*. Copenhagen und Leipzig 1758, erster Theil, S. 449f.

Auf diese Weise soll die Macht von Zufall und Schicksal eingeschränkt und dem Individuum eine Lebensführung ermöglicht werden, die in seinen Händen liegt.<sup>30</sup> Beeinträchtigt wird eine solche aber durch „eine gewisse Beschaffenheit der festen, und eine gewisse Mischung der flüssigen Theile“ des Körpers, so Garve, die im Gemüt ähnliche Eindrücke machen könnten wie die „Ideen“ oder „moralischen Triebfedern“. (484) Der Zusammenhang von Handlungsfähigkeit und Temperament ist in der *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* auch von Kant hergestellt worden. Alle vier Temperamente könnten negative Einwirkungen auf eine entschlossene Lebensart haben, denn der Sanguiniker sei „rastlos beschäftigt, in dem was bloß Spiel ist“, „das Beharren“ sei „seine Sache nicht“, und die Tätigkeit des Cholerikers sei „*rasch*, aber nicht anhaltend.“<sup>31</sup> Der Melancholiker aber „findet allerwärts Ursache zu Besorgnissen und richtet seine Aufmerksamkeit zuerst auf die Schwierigkeiten“, und das Phlegma habe gar einen „Hang zur Untätigkeit“ und lasse sich „durch selbst starke Triebfedern zu Geschäften nicht bewegen“<sup>32</sup>, so Kants Befund. Garve klagt denn auch, es gebe Menschen, „die in der Spannung ihrer Nerven, und in dem Umlauf ihrer Säfte eine eigenthümliche Veränderlichkeit haben“. „Diese Unbeständigkeit in den animalischen Zuständen und Bewegungen“ bringe „eine ähnliche Veränderlichkeit in den Vorstellungen und Neigungen hervor“. (487) Gerade gegen die „*Launen*“, die „schnellen und unerklärlichen Uebergänge des Gemüths“, weiß Garve kein Rezept:

Ein Mensch, der denselben unterworfen ist, faßt zwar zuerst einen Entschluß ziemlich fest, an dessen Stelle bald ein andrer, entgegengesetzter, eben so scheinbar fester, tritt: aber indem diese Abwechslungen öfter auf einander folgen, wird das Gemüth verwirrt, und der Mensch endigt mit Zweifel und Unentschlossenheit. (488)

### III

In Texten, die zum Privatgebrauch bestimmt waren, hat sich Novalis wiederholt auf verschiedenen Ebenen mit einem Konzept von Lebensführung auseinandergesetzt, das vorsieht, im Akt des entschlossenen Vorangehens alle Mittel einem einzigen Zweck aufzuopfern. Ein Brief an den Vater vom 9. Februar 1793 zeugt von der Mühe des

<sup>30</sup> Ebd., S. 451f. Auch Garve weist darauf hin, daß gerade der Unentschlossene sich „einer strengern Ordnung“ als die anderen befleißigen müsse. (532f.)

<sup>31</sup> Immanuel Kant: *Werke*, hg. von Wilhelm Weischedel. Darmstadt 1983<sup>5</sup>, Band 10, S. 629f.

<sup>32</sup> Ebd., S. 629 und 630f.

jungen Hardenberg, sich eine Disposition der ‚Entschlossenheit‘ anzueignen. Der Eintritt in den Soldatenstand sollte ihm helfen, seine Persönlichkeit umzuformen:

Mein Sinn wird Character, meine Erkenntnisse werden Grundsätze, meine Fantasie wird Empfindung, meine Leidenschaftlichkeit, woltätige Wärme, meine Ahnungen werden Wahrheit, meine Einfalt Einfachheit, meine Anlage wird Verstand, meine Ideen werden Vernunft. Sieh, bester Vater, das ist der Zweck, den ich habe, mißbilligen kannst Du ihn unmöglich, und das gewählte Mittel scheint mir das zweckmäßigste zu seyn. [...] Mir wird die Subordination, die Ordnung, die Einförmigkeit, die Geistlosigkeit des Militairs sehr dienlich seyn. Hier wird meine Fantasie das Kindische, Jugendliche verlieren, was ihr anhängt und gezwungen seyn sich nach festen Regeln eines Systems zu richten. Der Romantische Schwung wird in dem alltäglichen, sehr unromantischen Gange meines Lebens viel von seinem schädlichen Einfluß auf meine Handlungen verlieren und nichts wird mir übrigbleiben, als ein dauerhafter, schlichter bonsens, der für unsre modernen Zeiten den angemessensten, natürlichsten Gesichtspunkt darbietet.<sup>33</sup>

Im wesentlichen entwirft Hardenberg hier ein Lebenskonzept, das sich den Garveschen Bestimmungen fügt; seinen Entschluß, nun Soldat zu werden, betrachtet er selbst als den ersten Schritt in diese Richtung, wie die präzise Zweck-Mittel-Erwägung zeigt. Die ‚Soldatenidee‘ hat Hardenberg später aufgegeben, gegenüber dem Vater hat er sich aber des öfteren noch wegen mangelnder Charakterfestigkeit verteidigen müssen.<sup>34</sup> Die Problematik der ‚Entschlossenheit‘ hat zudem auch im *Journal* von 1797 ihren Platz. So heißt es unter dem Datum des 5. Mai:

Spatzierengegangen – heiter und vernünftig unterwegs gedacht bes[onders] über die Göthesche Bemerkung, daß man so selten die rechten Mittel zu seinen Zwecken kennt und wählt, so selten den rechten Weg einschlägt. Ich scheine jetzt fester und gründlicher werden‘ zu wollen.<sup>35</sup>

Hardenberg reflektiert – wenn auch in leicht skeptischer Perspektive – die im sechsten Buch von *Wilhelm Meisters Lehrjahre* vom Oheim

<sup>33</sup> Novalis (Anm. 6), Band 4, S. 109f.

<sup>34</sup> Vgl. z.B. ebd., S. 133f. Zum Soldatwerden vgl. auch den Briefentwurf an den Geheimen Finanzrat von Oppel in Dresden von Ende Januar 1800, ebd., S. 310.

<sup>35</sup> Ebd., S. 33. Die Stelle aus *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, auf die hier angespielt wird, in Goethe (Anm. 2), Band 7, S. 405f. Dort wird auch explizit thematisiert, daß die propagierte Zweck-Mittel-Relation „Aufopferung“ verlange: „Sie brauchen [...] das Wort Aufopferung, und ich habe manchmal gedacht, wie wir einer höhern Absicht, gleichsam wie einer Gottheit, das Geringere zum Opfer darbringen, ob es uns schon am Herzen liegt, wie man ein geliebtes Schaf für die Gesundheit eines verehrten Vaters gern und willig zum Altar führen würde.“ (Ebd., S. 406.)



erörterte ‚Entschlossenheits‘-Lehre in existentiellen Nöten. „Gewanckt und geschwanckt“ habe er „wegen des Entschlusses“, der eben verstorbenen Sophie von Kühn nachzufolgen, notiert Novalis am 19. April, und unter dem Datum des 22. Mai steht:

Bey meinem Entschluß darf ich nur nicht zu vernünfteln anfangen – Jeder Vernunftgrund, Jede Vorspiegelung des Herzens ist schon Zweifel, Schwanken und *Untreue*.<sup>36</sup>

Hardenberg scheint sich hier an Garves Einsicht halten zu wollen, daß die „Speculation [...] unentschlossen“ mache<sup>37</sup> – angewandt wird sie freilich auf einen Gegenstand, welcher die vom Popularphilosophen propagierte rationale Lebensführung in Frage stellt und durch Auswechslung des Zwecks das ‚Entschlossenheits‘-Konzept ad absurdum führt.<sup>38</sup> Dieser sanften Verlagerung steht eine radikale Neukonzeption der Beschlußfassungs-Problematik in den Aufzeichnungen aus der ersten Hälfte des Jahres 1798 zur Seite. Hardenberg setzt dort Überlegungen aus den Hemsterhuis- und Kant Studien fort, seine Ausführungen stehen im Zusammenhang mit der Forderung nach der Romantisierung der Welt im Sinne einer „qualit[ativen] Potenzirung“.<sup>39</sup> Im Verhältnis zu den Erörterungen in den Briefen und im *Journal*, die das Thema in handlungsethischer Hinsicht reflektiert hatten, perspektiviert er ‚Entschlossenheit‘ nun vor allem erkenntnistheoretisch. Er tut dies, indem er in Fragment Nr. 117 einen „Annihilisationsact“ in Beziehung zu einem „Positionsact“ setzt. Die Herrnhuter würden „ihre Vernunft“, die „Empfindsamen ihren Verstand“, die „Leute von Verstand ihr Herz“ als nichtig annehmen, vermerkt Hardenberg kritisch. Der „Positionsact“, der die epistemologische Basis der Garveschen ‚Entschlossenheit‘ ausmacht, wird nicht minder negativ beurteilt:

Wir setzen und nehmen etwas willkürlich so an, weil wir es wollen – Nicht aus bewußten Eigensinn, denn hier wird wirklich mit Hinsicht auf unsern Willen etwas festgesetzt, sondern aus *instinktartigen* Eigensinn, der ebenfalls in der *Trägheit*, so sonderbar es auch scheint, seinen Grund hat. Es ist ein äußerst bequemes Verfahren sich aller Mühe des Forschens zu überheben und allem innern und äußern Streit und Zwiespalt ein Ende zu machen. Es ist eine Art von Zauberey, durch die wir die Welt umher nach unsrer Bequemlichkeit und Laune bestellen.<sup>40</sup>

<sup>36</sup> Ebd., S. 29 und 39.

<sup>37</sup> Garve, *Über die Unentschlossenheit* (Anm. 20), S. 471.

<sup>38</sup> Vgl. dazu die Darstellung der Freitoddebatte im 18. Jahrhundert von Heiko Buhr: „Sprich, soll denn die Natur der Tugend Eintrag tun?“ *Studien zum Freitod im 17. und 18. Jahrhundert*. Würzburg 1998.

<sup>39</sup> Novalis (Anm. 6), Band 2, S. 545, Nr. 105.

<sup>40</sup> Ebd., S. 548f., Nr. 117.

„Annihilisationsact“ und „Positionsact“ würden „lauter Mißklang“ hervorrufen und den Menschen in einen „Zustand der mehr oder minder ausgebildeten Wildheit“ versetzen.<sup>41</sup> Gerade die vorschnelle Beseitigung von Zweifeln, für die Disposition der ‚Entschlossenheit‘ so unabdingbar und in diesem Zusammenhang aus der Perspektive Garves auch für das gesellschaftliche Ganze wichtig, wird hier als antizivilisatorischer Akt gedeutet, da der Objektbereich von den Individuen nur nach ihrer jeweiligen „Bequemlichkeit und Laune“ eingerichtet werde. Die Zurichtung des Menschen bloß auf einen Teil seiner Vermögen führe dazu, daß die einen sich an der „Zeichenwelt“, die andern an der „Sinnenwelt“ orientierten. Das Losmachen „des Körpers von der Seele und umgekehrt“ bewirke aber eine „Theilfreyheit“, das eine Verfahren wie das andere beruhe „auf dem, gewöhnlich trägen, Behagen des Menschen am Willkürlichen, und Selbstgemachten und Festgesetzten“.<sup>42</sup>

Novalis setzt an die Stelle des ‚Entschlossenheits‘-Konzepts eine „Sinnzuchtslehre“<sup>43</sup>, die über epistemologische Belange hinaus auch handlungsethische Dimensionen erreicht, indem sie ein neues, wünschbares Subjekt-Objekt-Verhältnis statuiert. Dies impliziert, daß die Ausführungen nicht eine Handlungsorientierung in der Gegenwart bieten, sondern ein zukünftiges Verhalten postulieren, mithin also einen geschichtsphilosophischen Index tragen. In Fragment Nr. 118 entwirft er eine Lehre von „der *unsinnlichen*, oder *unmittelbaren* Erkenntniß“, die im Zusammenhang steht mit der Auseinandersetzung mit dem ‚moralischen Organ‘ von Hemsterhuis.<sup>44</sup> Kern des Anliegens ist eine Neuformulierung der Zweck-Mittel-Relation:

Sinn ist ein Werckzeug – ein Mittel. Ein absoluter Sinn wäre Mittel und Zweck zugleich. So ist jedes Ding das *Mittel selbst* es kennen zu lernen – es zu erfahren, oder auf dasselbe zu wirken. Um also eine Sache vollständig zu empfinden und kennen zu lernen, müßte ich sie zu meinem Sinn und Gegenstand zugleich machen – ich müßte *sie beleben* – Sie zum abs[oluten] Sinn, nach der vorherigen Bedeutung machen.<sup>45</sup>

Hardenberg schwebt ein Zusammenfall von Mittel und Zweck vor, eine Theorie des Wirkungszusammenhangs also, die Glied<sup>46</sup> und

<sup>41</sup> Ebd., S. 549, Nr. 117.

<sup>42</sup> Ebd., S. 549f., Nr. 117.

<sup>43</sup> Novalis (Anm. 6), Band 3, S. 488.

<sup>44</sup> Vgl. dazu und zum ganzen Komplex der „Sinnzuchtslehre“ das Novalis-Kapitel in Ulrich Stadler: *Die theuren Dinge. Studien zu Bunyan, Jung-Stilling und Novalis*. Bern und München 1980, S. 116-241.

<sup>45</sup> Novalis (Anm. 6), Band 2, S. 550, Nr. 118.

<sup>46</sup> In Fragment Nr. 119 differenziert Novalis zwischen „Glied – Theil – Element“ und bewertet ersteres als eine „Variation des Ganzen“ am höchsten. (Ebd., S. 552.)

Ganzes in ein Verhältnis der Wechselbestimmung setzt, wie er im weiteren Verlauf der Aufzeichnung 118 entwickelt. Das belebende Verhältnis des Menschen zum Ding und zur Welt ist jeweils durch einen gleichzeitigen Akt der „Identification“ und der „Alienation“ gekennzeichnet, d. h. eine echte Erfahrung einer Sache erfordert, daß diese vom Erfahrenden aufgenommen wird, was zugleich eine Selbstentfremdung zur Folge hat, weil der Erfahrende selbst auch ein Teil der Sache wird.<sup>47</sup> Wahre Erfahrung setzt immer die Aktivität beider beteiligter Seiten voraus. Die Bestimmung von Subjekt und Objekt ist also wechselseitig, der zuvor kritisierte einseitige Zugang nach dem Modell des „Positionsacts“ ist vermieden.

Eine solche Zweck-Mittel-Relation fällt zusammen mit der Aufwertung der Sinne, die sich nun nicht mehr bloß in dienender Funktion zu den geistigen Vermögen verhalten. Im Fragment Nr. 77 wird betont, daß die Erkenntnis des Geistes von den Organen abhängig sei und diese unvollkommen sein müsse, solange das Organ noch nicht „vollkommener Leiter“ geworden ist.<sup>48</sup> Den Begriff des „vollkommenen Leiters“ nimmt Novalis wenig später im *Allgemeinen Brouillon* wieder auf und bestimmt:

Absolute Passivitaet ist ein *vollkommner Leiter* – abs[olute] Activitaet ein *vollk[ommner] Nichtleiter*. Jenes ist so gut höchster Effort von Kraft, als dies. Passivitaet ist nicht so verächtlich, als man glaubt.<sup>49</sup>

Die Passivität wird so nobilitiert, im Zuge der Wechselbestimmung von Subjekt und Objekt wird sie gar identisch mit der Aktivität, denn Ursache und Wirkung sind in der Wechselbestimmung nicht mehr auseinanderzuhalten. Und der Wille, bei Garve noch die Versicherung der Möglichkeit von ‚Entschlossenheit‘, wird ebenfalls dezentriert. „Wissen und Willen“ seien „vollkommen vereinigt“, heißt es in Fragment Nr. 118; durch den Zusammenfall mit dem statischen Bereich des Wissens wird die Intentionalität des Willens gebrochen.<sup>50</sup>

Novalis hat diesen Zustand auch als „ächte Besonnenheit“ bezeichnet. Licht fungiere als „Symbol der ächten Besonnenheit“, weil es „Action – der *Selbststrührung* der Materie“ sei<sup>51</sup>, heißt es in den Ergänzungen zu den *Teplitzer Fragmenten*. Im *Blüthenstaub*-Fragment Nr. 22 bezeichnet „Besonnenheit“ das menschliche „Vermögen außer sich zu seyn, mit Bewußtseyn jenseits der Sinne zu seyn“. Diese

<sup>47</sup> Ebd., S. 551, Nr. 118.

<sup>48</sup> Ebd., S. 541, Nr. 77.

<sup>49</sup> Novalis (Anm. 6), Band 3, S. 256, Nr. 88.

<sup>50</sup> Novalis (Anm. 6), Band 2, S. 552, Nr. 118.

<sup>51</sup> Ebd., S. 619, Nr. 432.

„Sichselbstfindung“ sei verbunden mit dem Glauben „an ächte Offenbarungen des Geistes“; sie sei „eine Empfindung unmittelbarer Gewißheit, eine Ansicht meines wahrhaftesten eigensten Lebens“. Ohne die Besonnenheit wäre der Mensch „nicht Weltbürger, er wäre ein Thier“<sup>52</sup>, womit sich Novalis an die Begriffsverwendung von Herder in dessen *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* anschließt, dem „Besonnenheit“ ebenfalls das spezifisch Menschliche war, was den Menschen zwangsläufig habe zur Sprache führen müssen.<sup>53</sup> ‚Besonnenheit‘ (*Sophrosyne*) ist als eine der vier platonischen Kardinaltugenden auch in der Tradition der deutschen Schulphilosophie in der ethischen Reflexion als Bestimmung des Bewußtseins verwendet worden<sup>54</sup>, und so hat sie auch seinen Platz in der Garveschen ‚Entschlossenheits‘-Lehre erhalten. „Besonnenheit“ ist dort das Vermögen, um den gefaßten Entschluß erfolgreich zum Ziel zu führen. (457) An der Neuformulierung des ‚Besonnenheits‘-Begriffs läßt sich denn auch die Differenz der beiden Konzepte noch einmal anschaulich fassen. Während Garves „Besonnenheit“ die Gegenstände zum übergeordneten Zweck des gefaßten Entschlusses planmäßig und rational organisieren soll, ist sie bei Novalis ein Medium, in dem die Unterscheidungen von Aktivität und Passivität, Eigenheit und Fremdheit, Mittel und Zweck, Subjekt und Objekt aufgehoben sind zugunsten eines Zustands der umfassenden Erfahrung und des adäquaten Verhaltens zu den Dingen und der Welt. Der Gegensatz von Entschlossenheit und Unentschlossenheit ist dabei obsolet geworden.<sup>55</sup>

Ähnlich hat Novalis die verschiedenen Weisen des Verhaltens auch im *Ofterdingen*-Roman dargestellt. Zu Beginn des sechsten Kapitels unterscheidet der auktoriale Erzähler zwischen „Menschen, die zum Handeln, zur Geschäftigkeit geboren sind“, und „jenen ruhigen, unbekanntenen Menschen, deren Welt ihr Gemüth, deren Thätigkeit die Betrachtung, deren Leben ein leises Bilden ihrer innern Kräfte ist“.<sup>56</sup> Die Bewertung der beiden Benehmen scheint eindeutig: das der „Dichter“, das letztere, ist demjenigen der „Helden“, dem ersteren,

<sup>52</sup> Ebd., S. 421, Nr. 22.

<sup>53</sup> „Der Mensch, in den Zustand von Besonnenheit gesetzt, der ihm eigen ist, und diese Besonnenheit (Reflexion) zum ersten Mal frei wirkend, hat Sprache erfunden.“ (Johann Gottfried Herder: *Werke in zehn Bänden*, hg. von Martin Bollacher u.a. Frankfurt a.M. 1985ff., Band 1, S. 722.)

<sup>54</sup> Vgl. E. Heintel: *Art. Besonnenheit*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Joachim Ritter und (ab Band 4) Karlfried Gründer. Basel, Stuttgart 1971ff. Band 1, Sp. 848-850, hier Sp. 849.

<sup>55</sup> Freilich muß die „ächte Besonnenheit“ Hardenbergs aus der Perspektive Garves als ‚Unentschlossenheit‘ erscheinen.

<sup>56</sup> Novalis (Anm. 6), Band 1, S. 266.

vorzuziehen. Eine solche Haltung bestätigt die Rede des jungen Ofterdingen, der im Gegensatz zu den Kaufleuten den „Weg der innern Betrachtung“ dem „Weg der Erfahrung“ vorzieht.<sup>57</sup> Auch die poetologische Bemerkung aus den *Paralipomena* über die „Passive Natur des Romanhelden“ als „Organon des Dichters im Roman“ fügt sich in diesen Zusammenhang.<sup>58</sup> Doch wie Hardenberg dem Konzept der ‚Entschlossenheit‘ nicht einfach eines der ‚Unentschlossenheit‘ entgegensetzt, so wird auch im Roman die *vita activa* letztlich nicht durch die *vita contemplativa* denunziert. Künstler und Kaufmann sind Gegensätze nur in einer entarteten Welt, in welcher die Subjekt-Objekt-Beziehungen noch nicht vom Zusammenhang von „Alienation“ und „Identification“ profitiert haben.

Hardenberg unterscheidet im *Allgemeinen Brouillon* zwischen einem „ächten, schaffenden Handelsgeist“ und dessen „Bastard“, dem „historische[n] Handelsgeist“, der „sklavisch sich nach den gegebenen Bedürfnissen – nach den Umständen der Zeit und des Ort richtet“.<sup>59</sup> In *Blüthenstaub* ist dieser „edle Kaufmannsgeist“ ins Mittelalter verlegt, gemäß dem triadischen Geschichtsschema aber auch in der Zukunft zu erwarten.<sup>60</sup> Wie Ulrich Stadler gezeigt hat, ist der *Ofterdingen*-Roman so angelegt, daß die zu Beginn noch in niederen Formen repräsentierten Anlagen der Protagonisten sich allmählich zu höheren Weisen des Verhaltens läutern.<sup>61</sup> Nicht nur die Kaufleute sind davon betroffen, sondern auch – und vor allem – Heinrich ist diesem allgemeinen Prozeß unterworfen.<sup>62</sup> Beispiel dieses Voranschreitens ist die Unterhaltung mit Klingsohr, der Heinrich über die Aufgabe des Dichters unterrichtet:

<sup>57</sup> Ebd., S. 208.

<sup>58</sup> Ebd., S. 340. Der Zusammenhang mit der Reflexion über Roman und Drama in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* ist offensichtlich: „Der Romanheld muß leidend, wenigstens nicht im hohen Grade wirkend sein; von dem dramatischen verlangt man Wirkung und Tat.“ (Goethe, Anm. 2, Band 7, S. 307.)

<sup>59</sup> Novalis (Anm. 6), Band 3, S. 464, Nr. 1059.

<sup>60</sup> So heißt es in den *Paralipomena* zum *Ofterdingen*: „Das ganze Menschengeschlecht wird am Ende poetisch. Neue goldne Zeit.“ (Novalis, Anm. 6, Band 1, S. 347.) Vgl. auch Hans-Joachim Mähl: *Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis. Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen*. Heidelberg 1965; vgl. aber auch die Bemerkungen von Friedrich Schlegel und Schelling gegen das triadische Schema, dargestellt in Frank, *Das Problem ‚Zeit‘* (Anm. 17), S. 70f.

<sup>61</sup> Vgl. Stadler (Anm. 44), S. 202-224.

<sup>62</sup> Für den *Ofterdingen*-Roman war eine allmähliche Entwicklung aller Elemente der belebten und un belebten Welt vorgesehen. In den *Paralipomena* findet sich folgende Notiz: „Menschen, Thiere, Pflanzen, Steine und Gestirne, Flammen, Töne, Farben müssen hinten zusammen, wie Eine Familie <handeln> oder Gesellsch[aft] wie Ein Geschlecht handeln und sprechen.“ (Novalis, Anm. 6, Band 1, S. 347.)

Nichts ist dem Dichter unentbehrlicher, als Einsicht in die Natur jedes Geschäfts, Bekanntschaft mit den Mitteln jeden Zweck zu erreichen, und Gegenwart des Geistes, nach Zeit und Umständen, die schicklichsten zu wählen. Begeisterung ohne Verstand ist unnütz und gefährlich, und der Dichter wird wenig Wunder thun können, wenn er selbst über Wunder erstaunt.<sup>63</sup>

Der Dichter müsse auch die Verfahren des Kaufmanns kennenlernen, ein bloßes Verharren in der *vita contemplativa* genüge nicht. Klingsohr verlangt vom Dichter, einen (notwendigen) Beitrag auf dem Weg zum allgemeinen Ausgleich zu leisten, wobei am Ende Aktivität und Passivität keine Gegensätze mehr sind, wie dies schon in den Fragmenten von 1798 postuliert worden war.

Friedrich Schlegel hat diese Einschätzungen seines Freundes im wesentlichen geteilt. Für die Einschätzung romantischer ‚Unentschlossenheit‘ ist es wesentlich, daß er in seinem Brief an den Bruder von 1793 Hamlet nicht nur „Unentschlossenheit“, sondern auch „Besonnenheit“ als „überhaupt das sicherste Kennzeichen des Helden“ zubilligt.<sup>64</sup> Schlegel hat den Begriff der ‚Besonnenheit‘ später ähnlich profiliert wie sein Freund Hardenberg. Im *Lyceums*-Fragment Nr. 37 steht die ‚Besonnenheit‘ in enger Beziehung mit der „Selbstbeschränkung“ des Künstlers, welche die haltlose begeisterte Erfindung im Zaum halten soll<sup>65</sup>, und in Nr. 108 bezeichnet Schlegel die Sokratische Ironie als „doch durchaus besonnene Verstellung“. Sie enthalte und erzeuge „ein Gefühl von dem unauflöselichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten“, meint Schlegel und sieht so unter Mithilfe der Besonnenheit die starren Zweck-Mittel-Relationen durcheinandergebracht.<sup>66</sup>

Schlegel hat im Zusammenhang seiner Auseinandersetzung mit dem philosophischen Skeptizismus auch später noch, als der frühromantische Arbeitszusammenhang bereits zerbrochen war, sein Interesse an einem Konzept der ‚Unentschlossenheit‘ bekundet, signifikanterweise ohne eine explizite Zustimmung.<sup>67</sup> Selbst hatte er aber früher in der

<sup>63</sup> Ebd., S. 281.

<sup>64</sup> F. Schlegel (Anm. 1), Band 23, S. 105.

<sup>65</sup> F. Schlegel (Anm. 1), Band 2, S. 151.

<sup>66</sup> Ebd., S. 160. Vgl. auch Nr. 29 aus den *Blüthenstaub*-Fragmenten, in der Novalis den Humor als „Resultat einer freyen Vermischung des Bedingten und Unbedingten“ bezeichnet und den Zusammenhang zwischen seinem Begriff der ‚Besonnenheit‘ und Schlegels ‚Ironie‘ explizit herstellt: „Was Fr. Schlegel als Ironie charakterisiert, ist meinem Bedünken nach nichts anders als die Folge, der Charakter der Besonnenheit, der wahrhaften Gegenwart des Geistes. Schlegels Ironie scheint mir ächter Humor zu seyn. Mehre Nahmen sind einer Idee vortheilhaft.“ (Novalis, Anm. 6, Band 2, S. 425.)

<sup>67</sup> Vgl. F. Schlegel (Anm. 1), Band 19, S. 173, Nr. 159, sowie F. Schlegel (Anm. 1), Band 13, S. 348f.

*Lucinde* ein Projekt ausgearbeitet, das sich gegen den Lebensentwurf der ‚Entschlossenheit‘ wandte. Die *Idylle über den Müssiggang* ist eine rigide Absage an intentionale Zweckhaftigkeit und ein aktives Weltverhalten, zugleich ein Lob der Selbstvergessenheit und der unbewußten Produktivität.<sup>68</sup> Julius, der Protagonist und Ich-Erzähler der *Idylle*, behauptet mit ironischer Zuspitzung, daß die beschriebene Verhaltensweise gerade der Ermöglichungsgrund des Textes sei:

Größe in Ruhe, sagen die Meister, sei der höchste Gegenstand der bildenden Kunst; und ohne es deutlich zu wollen, oder mich unwürdig zu bemühen, bildete und dichtete ich auch unsre ewigen Substanzen in diesem würdigen Styl.<sup>69</sup>

Scharf kritisiert er „das unbedingte Streben und Fortschreiten ohne Stillstand und Mittelpunkt“, nichts sei „dieses leere unruhige Treiben“ als „eine nordische Unart“, und es bewirke „auch nichts als Langeweile, fremde und eigne“. Der „Fleiß und der Nutzen“, so heißt es gar, seien „die Todesengel mit dem feurigen Schwert, welche dem Menschen die Rückkehr ins Paradies verwehren“. Julius hingegen erhebt sich über alle „endliche, und also verächtliche Zwecke und Vorsätze“. „Passivität“ ist ihm das Benehmen gegenüber der Objektwelt, von dem er sich Rettung verspricht. Nur mit „Gelassenheit und Sanftmut, in der heiligen Stille der echten Passivität“ könne „man sich an sein ganzes Ich erinnern, und die Welt und das Leben anschauen“. „Denken und Dichten“ als eine Tätigkeit, welche das ganze Ich beansprucht und die Erinnerung an seine Existenz aufbewahrt, sei „nur durch Passivität möglich“.<sup>70</sup> Die provokante Aufwertung des Müßiggangs ist keine bloße Propagierung des individuellen Genusses, Julius hebt eigens hervor, daß seine „Spekulation unaufhörlich nur um das allgemeine Gute besorgt ist“.<sup>71</sup> Mittels der ironischen Aufhebung einer Maxime der Aufklärung in einem Text, der wenig später in Prometheus den „Erzieher und Erfinder der Aufklärung“ verhöhnt<sup>72</sup>, inszeniert auch Schlegel jenen „höhern Standpunct“ der Philosophie, den Novalis im *Allgemeinen Brouillon* durch Annullierung des „gemeinen B[ewußt]-S[eyns]“ erwartete<sup>73</sup> und der den Gegensatz von Aktivität und Passivität auflösen sollte.

<sup>68</sup> Vgl. dazu Gisela Dischner: *Friedrich Schlegels Lucinde und Materialien zu einer Theorie des Müßiggangs*. Hildesheim 1980.

<sup>69</sup> F. Schlegel (Anm. 1), Band 5, S. 26.

<sup>70</sup> Alle Zitate ebd., S. 26f.

<sup>71</sup> Ebd., S. 25.

<sup>72</sup> Ebd., S. 29.

<sup>73</sup> Novalis (Anm. 6), Band 3, S. 390, Nr. 653.

Aus der Perspektive der soziologischen Systemtheorie könnte man jenen „höheren Standpunkt“ auch als „Beobachtung zweiter Ordnung“ zu fassen versuchen. Während der „Beobachter erster Ordnung“ sich auf die Beobachtung von Welt beschränke und in einem Horizont relativ geringer Informationen bewege, beobachte der „Beobachter zweiter Ordnung“, wie beobachtet wird, stellt Niklas Luhmann fest. Auf diese Weise könne dieser größere Auswahlbereiche erfassen und dort Kontingenzen feststellen, wo der „Beobachter erster Ordnung“ glaube, einer Notwendigkeit zu folgen oder ganz ‚natürlich‘ zu handeln.<sup>74</sup> Da der romantische Einspruch gegen die ‚Entschlossenheits‘-Lehre im wesentlichen einer Reflexionsleistung entspringt, welche die (teilweise unausgesprochenen) epistemologischen Voraussetzungen des handlungsethischen Konzepts kritisch überdenkt, trifft dies auch für den hier entwickelten Zusammenhang zu. Die Neudiskursivierung der ‚Unentschlossenheits‘-Diskussion läßt sich so in den Kontext der Ausbildung moderner Strukturen im Kunstsystem um 1800 stellen, in deren Verlauf dessen Ausdifferenzierung mit den Merkmalen autopoetischer Reproduktion, operativer Schließung und eben der Selbstorganisation auf der Ebene der Beobachtung zweiter Ordnung erfolgte.<sup>75</sup>

#### IV

Unentschlossenheit, Passivität und Untätigkeit sind, so wurde bis anhin festgestellt, als oppositionelle Haltungen für eine zu überwindende Gegenwart entwickelt worden. Zu diesen zählen aber freilich nicht nur Verhaltensweisen der Inaktivität, sondern auch solche des forcierten Handelns ohne Konzept. Auch dieses Gebaren hat man in der Figur Hamlets verkörpert gesehen. Hamlet werde von der „Herrschaft seiner Imagination und seiner Philosophie“ bestimmt, hat Garve erkannt. Seine Leidenschaften würden so wechselseitig bald umgestaltet, bald unterbrochen:

Er ergreift jeden Gegenstand, der sich ihm darbiethet, mit einer außerordentlichen Hitze. Aber indem er von einem neuen eben so lebhaft angezogen wird, und sich eben so ausführlich mit ihm beschäftigt, erkaltet

<sup>74</sup> Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a.M. 1997, S. 103f. Auf den Zusammenhang von Systemtheorie und frühromantischen Reflexionsstandards hat bereits Winfried Menninghaus hingewiesen in *Unendliche Verdoppelung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*. Frankfurt a.M. 1987, S. 208-223.

<sup>75</sup> Luhmann (Anm. 74), S. 115.



sein Eifer in Absicht des alten; – wenigstens wird seine Thätigkeit in der Ausführung seiner Entwürfe gehemmt.<sup>76</sup>

Neben dem Hang zur Reflexion zeichne sich Hamlet durch „eine wirkliche Verstimmung des Gemüths, und eine geflissentliche Affectation des Wahnwitzes“ aus. Sein „melancholisches [...] Temperament“ trage zu diesem Zustand das seinige bei.<sup>77</sup> Auch August Wilhelm Schlegel hat die Sprung- und Wechselhaftigkeit der Stimmung Hamlets hervorgehoben, unter „allen ernstern Hauptcharakteren des Dichters“ sei „keiner so reich wie Hamlet an Witz und Laune“.<sup>78</sup> Dieser Befund deckt sich mit demjenigen der Shakespeare-Forschungen von Klaus Reichert, der den launenhaften Charakter Hamlets in Beziehung zu den ästhetischen Debatten um die aufgefundenen antiken Grottesken im Elisabethanischen Zeitalter gesetzt und der das ‚Launische‘ als ein Stil- und Gestaltungsmittel von Shakespeare nachgewiesen hat.<sup>79</sup> Reichert bezeichnet das Launische als einen „Schwebezustand [...], der Verhaltensnormen unterläuft“, einzig erwartbar sei „das Unerwartete, der Sprung in beliebige Richtung“. „Entscheidung“ sei „ausgesetzt“, und das Launische lasse auf eine „spielerische Intellektualität“ schließen.<sup>80</sup>

Im ausgehenden 18. Jahrhundert läßt sich nun, ausgehend von der Shakespeare-Rezeption, ein ähnlicher kunsttheoretischer und – praktischer Zusammenhang von launischem Prinzip, Arabesken- und anticlassizistischer Ästhetik beobachten.<sup>81</sup> Bereits 1766 wurde in

<sup>76</sup> Christian Garve: *Ueber die Rollen der Wahnwitzigen in Shakespears Schauspielen, und über den Charakter Hamlets ins besondere*. In: C.G.: *Versuche über verschiedene Gegenstände aus der Moral, der Litteratur und dem gesellschaftlichen Leben*. Neue unveränderte Auflage, Breslau 1802, Zweiter Theil, S. 431-510, hier S. 506f.

<sup>77</sup> Ebd., S. 508 und 436. – Zum Zusammenhang von Melancholie und Handlungshemmung vgl. Wolf Lepenies: *Melancholie und Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 1969; im Gegensatz zu Lepenies wird im vorliegenden Aufsatz aber betont, daß die ‚Unentschlossenheits‘-Konzepte nicht bloß auf Tätigkeit im praktischen Leben verzichten, sondern auf eine Aufhebung des Gegensatzes von Aktivität und Passivität hinarbeiten.

<sup>78</sup> A. W. Schlegel (Anm. 8), Band VI, S. 141 (2. Teil, 27. Vorlesung).

<sup>79</sup> Vgl. die Aufsätze *Der groteske Hamlet* und *Formen des Launischen: ‚Antony and Cleopatra‘* in Klaus Reichert: *Der fremde Shakespeare*. München, Wien 1998, S. 87-115 und 134-156.

<sup>80</sup> Ebd., S. 150.

<sup>81</sup> Freilich ist der Bezug zur ‚Laune‘ bis anhin in der umfangreichen Forschung zur Arabeske noch kaum hergestellt worden, einzig Günter Oesterle hat am Beispiel des ‚Capriccio‘ darauf hingewiesen in *Das Capriccio in der Literatur*. In: *Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya. Malerei – Zeichnung – Grafik*. Katalog aus Anlaß der Ausstellung in Köln, Zürich und Wien, hg. von Ekkehard Mai. Mailand 1996, S. 187-191;

der *Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* Shakespeare zu den launigen Schriftstellern gezählt und den Lesern offenbart, „wie sehr die Laune der Höflichkeit und gesitteten Lebensart widerspreche“.<sup>82</sup> Christian Garve hat in seiner Abhandlung *Ueber die Laune* diese als „zufällige, unerklärliche, eigensinnige und vorübergehende Disposition des Gemüths“ bestimmt und sie „zwey andern Arten der Seelenzustände und der Seelenthätigkeiten entgegengesetzt“, die sich entweder „aus bekannten Ursachen herleiten lassen“ oder „auf begreifliche oder sichtbare Endzwecke abzielen“. Mit der Laune sei verbunden, „daß während derselben die Gedanken des Menschen ein Spiel des Zufalls oder seiner Organisation und der von dem Vernunftzwange gewissermaßen befreyteten Imagination sind“.<sup>83</sup> Garves Ausführungen zur ‚Laune‘ weisen so deutliche Parallelen auf zu seiner Ursachenforschung in Sachen ‚Unentschlossen-

---

zur ‚Arabesken‘-Theorie in der Frühromantik vgl. Karl Konrad Polheim: *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*. München, Paderborn, Wien 1966, und Günter Oesterle: *Arabeske und Roman. Eine poetikgeschichtliche Rekonstruktion von Friedrich Schlegels „Brief über den Roman“*. In: *Studien zur Ästhetik und Literaturgeschichte der Kunstperiode*, hg. v. Dirk Grathoff. Frankfurt a.M. u.a. 1985, S. 233-291, sowie die umfassender angelegte Studie von Gerhart von Graevenitz: *Das Ornament des Blicks. Über die Grundlagen des neuzeitlichen Sehens, die Poetik der Arabeske und Goethes „West-östlichen Divan“*. Stuttgart, Weimar 1994.

<sup>82</sup> *Ueber die Laune*. In: *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, 3. Band, 1. Stück (1766), S. 1-12, hier S. 4 und 8. – Zur Wortgeschichte von ‚Laune‘ und ‚Humor‘ vgl. Karl-Otto Schütz: *Witz und Humor*. In: *Europäische Schlüsselwörter I. Witz und Humor*, hg. von Wolfgang Schmidt-Hidding. München 1963, S. 161-244, und Ingrid Strasser: *Bedeutungswandel und strukturelle Semantik. „Marotte, Laune, Tick“ im literarischen Deutsch der Gegenwart und der Frühen Goethezeit*. Wien 1976 sowie den Artikel ‚Laune‘ in Jacob Grimm und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, Band 6, bearbeitet von Moriz Heyne. Leipzig 1885, Sp. 344-347.

<sup>83</sup> Christian Garve: *Ueber die Laune, das Eigenthümliche des Englischen ‚humour‘ und die Frage: ob Xenophon unter die launigen Schriftsteller gehöre*. In: C.G.: *Sammlung einiger Abhandlungen aus der Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, neue vermehrte Auflage. Leipzig 1802, zweyter Theil, S. 29-60, hier S. 35 und 44. – Auch hier referiert Garve eine in der Aufklärungsphilosophie breit abgestützte Meinung. So hebt Johann August Eberhard hervor, daß man in der Disposition der Laune nicht wisse, was man wolle, und daß diese „keinen bestimmten Gegenstand“ habe. Wie der anonyme Verfasser des Aufsatzes in der *Neuen Bibliothek* betont er die Abweichung des Launischen von „der allgemeinen Denk- und Handlungsweise“ und stellt einen Bezug her zum Zustand politischer und gesellschaftlicher Unabhängigkeit und Freiheit des Einzelnen; vgl. Johann August Eberhard: *Handbuch der Ästhetik für gebildete Leser aus allen Ständen*. Halle 1807-1820 (Reprint Frankfurt a.M. 1972), zweyter Theil, S. 340f.; S. 344 und 346f., sowie *Ueber die Laune* (Anm. 82), S. 5.

heit', in deren Verlauf er ja die Einflüsse der „Launen“ (488) und die Tendenz zu „unbesonnenen und übereilten Entschlüssen“ (510) verurteilt hat.

Johann August Eberhard, der sich auch im frühen 19. Jahrhundert noch der Tradition der aufklärerischen Kunsttheorie verpflichtet wußte<sup>84</sup>, hat die Laune als ästhetische Kategorie abgewertet. Die Urteile des Launigen würden mit den Gegenständen so auffallend kontrastieren, daß sie ins Lächerliche fielen:

Ein ernsthaftes Werk, dessen Zweck Unterricht und Belehrung ist, darf daher nicht launicht seyn. Denn seine Haupttugend ist Wahrheit, und der Launichte sieht die Dinge nicht, wie sie sind, sondern wie sie seiner Laune erscheinen.<sup>85</sup>

Kant hatte freilich schon 1790 in der *Kritik der Urteilskraft* die Laune gänzlich aus dem Bereich der schönen Kunst ausgeschlossen:

Zu dem, was aufmunternd, mit dem Vergnügen aus dem Lachen nahe verwandt, und zur Originalität des Geistes, aber eben nicht zum Talent der schönen Kunst gehörig ist, kann auch die *launichte* Manier gezählt werden. *Laune* im guten Verstande bedeutet nämlich das Talent, sich willkürlich in eine gewisse Gemütsdisposition versetzen zu können, in der alle Dinge ganz anders als gewöhnlich (sogar umgekehrt), und doch gewissen Vernunftprinzipien in einer solchen Gemütsstimmung gemäß, beurteilt werden. [...] Diese Manier gehört indes mehr zur angenehmen als schönen Kunst, weil der Gegenstand der letztern immer einige Würde an sich zeigen muß, und daher einen gewissen Ernst in der Darstellung, so wie der Geschmack in der Beurteilung, erfordert.<sup>86</sup>

Wurde die Laune aus der Sicht der mimetischen, an der erzieherischen Nützlichkeit interessierten Ästhetik Eberhards und der am klassischen Schönheitsideal orientierten Kunstlehre Kants diskreditiert, so machten die Frühromantiker sie zum Bestandteil einer Poetik, die Willkür, Kontingenz und Zufall als positive Begriffe einführte. Friedrich Schlegel hat die „Laune“ in den *Lyceums*-Fragmenten als produktives Vermögen dargestellt<sup>87</sup>, und Ludwig Tieck hat die „Laune“

<sup>84</sup> Zu Eberhards erkenntnistheoretischer Orientierung an den Prinzipien Leibniz' und der daraus sich ableitenden Ablehnung von Kants Philosophie vgl. Manfred Gawlina: *Das Medusenhaupt der Kritik. Die Kontroverse zwischen Immanuel Kant und Johann August Eberhard*. Berlin 1996 (Kantstudien, Ergänzungsheft 128).

<sup>85</sup> Eberhard (Anm. 83), zweyter Theil, S. 343.

<sup>86</sup> Kant, *Werke*, hg. von Weischedel (Anm. 31), Band 8, S. 441, B 230. Zu Kants Einschätzung von Lachen und Laune vgl. Menninghaus, *Lob des Unsinnns* (Anm. 17), S. 34-45.

<sup>87</sup> F. Schlegel (Anm. 1), Band 2, S. 151, Nr. 37. Wichtiger ist in Schlegels Poetik der eng verwandte Begriff des ‚Humors‘, der im *Athenäums*-Fragment Nr. 116 als

wiederholt in den Frühwerken zu seinem dichterischen Element erklärt und Texte wie *Die sieben Weiber des Blaubart* als „launiges Buch“ bezeichnet.<sup>88</sup> Die Poetik der Laune stellt ein amimetisches Irritationsmoment dar, das sich ähnlich wie die Arabesken-Ästhetik gegen ein referentielles Erzählkontinuum und epische Linearität richtet, die Friedrich von Blanckenburg im *Versuch über den Roman* gefordert hatte. Seelische Veränderungen und äußere Handlungen sollten laut Blanckenburg nach der Kausalität von Ursache und Wirkung entwickelt werden, wovon „Wahrheit“ und „Richtigkeit“ des Romans abhängig seien.<sup>89</sup> Damit sollte für das praktische bürgerliche Leben die Urteilskraft in den täglichen Geschäften verbessert werden:

Wenn wir es einsehen gelernt haben, *auf welche Art, und durch welche Mittel* eine Begebenheit so erfolgt ist, wie sie erfolgte; – wenn wir das, was gewisse Ursachen unter gewissen Umständen wirken und hervorbringen können, richtig zu beurtheilen, und jede Wirkung gegen ihre Ursache abzuwiegen wissen: so werden wir uns, wenn gewisse Ursachen in uns zutreffen, uns gegen sie in Schutz zu setzen vermögen. Wir werden das Uebel vermeiden können, das daraus hätte erfolgen müssen. Und diejenigen Ursachen, welche gute Wirkungen unter gewissen Umständen hervorbringen, werden wir aufsuchen; wir werden, wenn sie in uns zutreffen, Vortheil von ihnen ziehen, und jeden unsrer Zustände in der Welt zu unserm Nutzen anwenden können.<sup>90</sup>

Dichtung in dieser unmittelbaren Weise den herrschenden gesellschaftlichen Diskursen über das richtige Handeln nutzbar zu machen, haben die Romantiker scharf abgelehnt. Hardenbergs Kritik am *Wilhelm Meister*, dieser sei bloß „eine poëtisirte bürgerliche und häusliche Geschichte“, in der das „Romantische“, „die Naturpoësie“ und „das Wunderbare“ zugrunde gingen, legt davon Zeugnis ab.<sup>91</sup> Die auf rationaler Zweck-Mittel-Abwägung beruhende Entschlossenheitslehre als Darstellungsgegenstand und Muse von Dichtung ist abgewiesen worden, indem die Dichter sowohl für sich als auch für die

---

Bestandteil der „progressive[n] Universalpoesie“ erscheint (ebd., S. 182f.). Im *Brief über den Roman* wird die Wirkung von Sternes Humor mit derjenigen von Arabesken verglichen (ebd., S. 330f.).

<sup>88</sup> Ludwig Tieck: *Schriften in 28 Bänden*. Berlin 1828, Band 6, S. XXV. Novalis verwendet den Begriff der ‚Laune‘ negativ zur Kennzeichnung einer schlechten Form von Willkür, einer ungebändigten Subjektivität; vgl. Novalis (Anm. 6), Band 2, S. 277, Nr. 587, und S. 548f., Nr. 117. Der „Humor“ ist bei ihm hingegen als Paarung von „Vernunft und Willkür“ positiv besetzt. (Ebd., S. 425, Nr. 29.)

<sup>89</sup> Friedrich von Blanckenburg: *Versuch über den Roman*. Leipzig und Liegnitz 1774, S. 261ff. und 488ff. (Reprint Stuttgart 1965).

<sup>90</sup> Ebd., S. 293.

<sup>91</sup> Novalis (Anm. 6), Band 3, S. 638f., Nr. 505.

Gemütsverfassung ihrer Figuren den Zustand des Launischen reklamiert haben. Die frühromantischen Romane richten meist den Handlungsgang auf einen Protagonisten aus und verhalten sich diesbezüglich gegenüber der aufklärerischen Epik nicht innovativ, durch eine entsprechende Charakterzeichnung des Helden gelingt es ihnen aber, die Laune als spezifische Form der Unentschlossenheit zu einem ästhetischen Strukturmerkmal ihrer Prosatexte zu machen.<sup>92</sup>

## V

Abschließend wird die Schilderung launiger Charaktere an den Beispielen von Tiecks frühen Romanen und an Dorothea Schlegels *Florentin* kurz dargestellt. Es soll gezeigt werden, wie die Figuren in diesen Texten zwischen Unentschlossenheit und einer ruhelosen Entschlußfreudigkeit hin und her schwanken, die beide die Existenz verbindlicher innerweltlicher Handlungsmaximen dementieren. Fast schon programmatisch erscheint unter dieser Prämisse der Anfang des *Florentin*. Vertieft in den Genuß der Landschaft und seiner Phantasie, hat der Protagonist den Weg verloren. Als er dies merkt, bleibt er „lange zweifelhaft“. Sein Problem, den richtigen Weg zu finden, ist ihm beispielhaft für seine Existenz, wie er sich in einem Monolog selbst versichert:

„Jetzt wieder umkehren wäre ein unnützes Stück Arbeit. Wäre ich etwa umsonst hierher geraten? In diesen Wald kam ich ungefähr auf eben die Weise wie ins Leben . . . wahrscheinlich habe ich im ganzen auch des Weges verfehlt. [...] Sei meine Reise wie mein Leben und wie die ganze

<sup>92</sup> Dieses Verfahren hat Eberhard, sonst der ‚Laune‘ gegenüber sehr kritisch eingestellt, im *Handbuch der Ästhetik* definitorisch von einer „humoristischen Manier“ geschieden und als das der „launichten Charaktere“ bezeichnet. In lehrenden und erzählenden Werken trage der Erzähler das Lächerliche „mit launichem Ernste“ vor, meinte Eberhard, weshalb seine Manier humoristisch sei. Humor sei also ein formaler Modus des Erzählens, während „das Launichte“ in der Charakterdarstellung faßbar werde. (Eberhard, Anm. 88, zweyter Theil, S. 353f.) Am Beispiel der Griechen nimmt Eberhard zudem eine kulturhistorische Einordnung des Launigen vor, die für die Romantik von Belang ist. Den „launichten Charakteren“ sei jene Periode „in der Culturgeschichte eines Volkes“ am günstigsten, in welcher die „Sitten, die Stände und Lebensarten [...] mannichfaltig genug“ seien, „um den Menschen abstechende Eigenschaften zu geben“, die „Verfeinerung“ aber noch nicht zu einer „Versteinerung“ geworden sei, in der „alle Originalität“ dem „allgemeinen gesellschaftlichen Ton“ aufgeopfert werden müsse. (Ebd., S. 357f.) Das Launige situiert Eberhard so in seiner Theorie der kulturgeschichtlichen Entwicklung im Zustand der in Gang kommenden funktionalen Ausdifferenzierung, eine Einschätzung, die übereinstimmt mit der oben vorgenommenen systemtheoretischen Einordnung des „höhem Standpuncts“ von Novalis.

Natur, unaufhaltsam vorwärts! . . . [...] Närrisch genug wäre es, wenn mich dieser Weg auch endlich an den rechten Ort führte, wie alles Leben zum unvermeidlichen Ziel.“<sup>93</sup>

Harte „Schläge des Schicksals“ (12) treiben Florentin voran, ohne daß er sich wirkungsvoll dagegenstemmen könnte. Während des ganzen Romans wird er ein Spielball versteckter Kräfte bleiben, ein Unbestimmter und immer wieder neu zu Bestimmender, von dem die Deutschen glauben, er sei ein Deutscher, die Engländer aber, er sei ein Engländer. (70) Gerade die selbstverantwortliche Entscheidung für den richtigen Weg hingegen war Garve Inbegriff wahrer Entschlossenheit gewesen. Keiner, der sich in einer Gegend gut auskenne, „steht bey den Scheidewegen in derselben stille“, heißt es beispielhaft in der Darlegung der Ursachen von Unentschlossenheit aus Gründen der „Schwäche der Denkkraft“ (466). Die Weg-Metaphorik verdeutlicht zudem, daß dem Entschlossenen der Status eines ‚Beobachters erster Ordnung‘ zukommt, dem nur ein schmaler Bereich an alternativen Handlungsmöglichkeiten zur Auswahl steht:

Wer nur *einen* Weg vor sich sieht, geht denselben getrost: wer aber, mit schärferem Blicke begabt, mehrere, – zum Theil weniger betretene, – Fußsteige gewahr wird, verweilt länger, um sich zu orientiren, und zweifelt vielleicht noch, auch wenn er schon auf einem fortwandert, ob er den rechten gewählt habe. (472)

Florentin aber drängt „Sehnsucht in die Ferne“, eine „sehrende, ahnende Hoffnung“ treibt ihn voran, wohin ist unwichtig, denn ihm geht es um die Transzendierung der Wege zu Gunsten „einer heitern Aussicht“ (12).<sup>94</sup> Diese Perspektive in die Welt jenseits der menschlichen Kausalgesetze ist der Motor, welcher den Protagonisten quer durch ganz Europa hetzen läßt (78-82) und ihn stets im Zustand der Unrast hält (38). Er wird angezogen, aber nicht festgehalten (78), eine unbekannte Bestimmung ruft ihn (95), „kindische Ungeduld“ (124) und „eine geheime Unruhe im innersten Gemüt“ (74) beseelen ihn, er flüchtet zu „einer übertäubenden Tätigkeit“ (137): alles scheint darauf angelegt, Florentin zu einem anderen Zustand vordringen zu lassen, in dem sowohl die beschränkten Verhältnisse der Ge-

<sup>93</sup> Dorothea Schlegel: *Florentin. Roman, Fragmente, Varianten*, hg. von Liliane Weissberg. Frankfurt a.M., Berlin 1987, S. 11. Im Folgenden werden die Nachweise unter Angabe der Seitenzahl im fortlaufenden Text gegeben.

<sup>94</sup> Zur Bedeutungsdimension des Adjektivs ‚heiter‘ in der Frühromantik vgl. Jochen A. Bär: . . . *wofern das Detail keine Heiterkeit hat. Das Wortbildungsfeld ‚-heiter‘ in der deutschen Frühromantik*. In: *Heiterkeit. Konzepte in Literatur und Geistesgeschichte*, hg. von Petra Kiedaisch und Jochen A. Bär. München 1997, S. 161-202.

genwart als auch die Dissonanzen im Charakter des Helden aufgelöst werden, mithin zu einem „höhern Standpunct“. Der Roman ist aber Fragment geblieben<sup>95</sup>, nicht ganz unbeabsichtigt freilich, wie die Verfasserin in einer nicht gedruckten „Zueignung an den Herausgeber“ festhielt. Sich selbst hat Dorothea Schlegel dort als „Absichtslose“, ihren Text als ein „Phantasienspiel“ bezeichnet, das „alles unter- und durcheinander erzählt“ und „vollendeter“ gewesen sei, als sie „es noch insgeheim mit mir herumtrug und still bald so, bald anders ausbildete, meine Phantasie, durch nichts Wirkliches gehemmt, durch nichts, was einem so in der Welt im Wege liegt, gestört, sich allerliebste wunderbunte Sächelchen hineinmengte“ (156). Einen „ordentlichen, befriedigenden Schluß“ könne man deshalb nicht erwarten:

Es war mir, als müßte ich mich besinnen, was denn wohl ein *befriedigender Schluß* sei? Was den meisten so erscheint, ist es nicht für mich. Ach da in der Wirklichkeit, in der Gewißheit, da geht mir erst alle Wehmut und alle Unbefriedigung recht an. Meine Wirklichkeit und meine Befriedigung liegt in der Sehnsucht und in der Ahndung. (157)

Sehnsucht darzustellen und sie in den Lesenden zu erregen und wachzuhalten ist die Aufgabe dieses Textes. Da die Sehnsucht von einer nicht benennbaren, unerkant bleibenden Kraft ausgeht, muß sie letztlich ohne konkreten Gegenstand bleiben, womit die Disposition der ‚Entschlossenheit‘ überflüssig wird. Die ‚Entschlossenheit‘ wird nicht nur mittels der Charakterisierung des Titelhelden kritisiert, sondern auch in der Darstellung anderer Figuren, so des Nachbarn des Grafen Schwarzenberg, auf dessen Schloß sich Florentin aufhält. Dem „recht guten tätigen Mann“ schlagen alle Bemühungen um eine philanthropisch-aufklärerische Ökonomie auf seinem Gut fehl, weil er die Dinge mit zu eingeschränkter Absichtlichkeit verfolgt und letztlich doch nur seinen eigenen Vorteil im Auge hat. (106f.) Dem verspotteten Philister gegenüber steht Clementina, die verehrte Schwester des Grafen, die in der Stadt wohnt. Über sie wird gesagt, daß sie „zu den seltenen Seelen“ gehöre, welche „die wahre Ehrfurcht, die zarteste Scheu für die Sinnesfreiheit andrer Personen hegen“, weshalb sie auch nicht die sich anbahnende unglückliche Verheiratung von Betty mit Walter verhindere. Auch wenn alle Vernunftgründe für ein zielgerichtetes Handeln sprechen, verzichtet Clementina darauf, weil sie sich und die anderen nicht durch Ent-

<sup>95</sup> Das gleiche gilt für alle hier diskutierten frühromantischen Romane. Sowohl für Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* und Schlegels *Lucinde* wie auch für Tiecks *Peter Lebrecht*, William Lovell und Franz Sternbalds *Wanderungen* waren Fortsetzungen vorgesehen.

scheidungen einengen und auf die Perspektive einer diesseitigen Handlungslogik beschränken will. (131f.)

Auch in Tiecks Romanen aus den 1790er Jahren verbreitet sich eine Orientierungslosigkeit im Ganzen, die inhaltlich in den ständig wechselnden Lebensentwürfen und -vorstellungen der Figuren und formal in den parataktischen Konstruktionen sich äußert, die Klarheit nur für den Moment erzeugen, von denen jede die andere aber auch wieder dementieren kann.<sup>96</sup> Schon im *Peter Lebrecht* ist die Rede von einer planlosen Lebensführung, und der Zufall wird mehrmals als ereignislenkendes Prinzip genannt<sup>97</sup>, am konsistentesten wird der unentschlossene Charakter aber im *William Lovell* dargestellt. Die formale Gestaltung als Briefroman wird genutzt, um die einzelnen Meinungen gegeneinander zu stellen und die lineare Entwicklung von Charakteren und Handlung zu unterbrechen – nicht nur die verschiedenen Figuren sprechen dabei gegeneinander, sondern auch die Protagonisten gegen sich selbst. Dieser Perspektivismus wird von Andrea Cosimo, dem Oberhaupt des Geheimbundes, als Grundsatz jeder Weltwahrnehmung formuliert. Vielleicht sei es „keinem Menschen gegeben, alles aus dem wahren Standpunkte zu betrachten, weil er selbst irgendwo als umgetriebenes und treibendes Rad steckt“. (I, 398) Die Idee, die Welt sei eine „seltsame Maschinerie“, in der die „Ecke des einen“ Menschen „in die Fuge des andern“ greife (I, 398), hat nicht zur Konsequenz, daß alles Geschehen nach dem Satz des zureichenden Grundes sich abwickelt, im Gegenteil: die Suspendierung des „wahren Standpunktes“ stellt die Welt der subjektiven Disposition des Individuums anheim, das sich zwar mangels verbindlicher Orientierungsgrößen selbst „fremd“ bleibt, aber „überall“ mit seinen „Ideen einen wundervollen Zusammenhang“ findet (I, 501) – je nach Stimmung wird diese Einsicht euphorisch begrüßt<sup>98</sup> oder hef-

<sup>96</sup> Vgl. dazu Frank, *Das Problem ‚Zeit‘* (Anm. 17), S. 246-262. Frank sieht in diesen Eigenheiten die „Geißel der Gegenwärtigkeit“ (ebd., S. 247) am Werk, die das Subjekt keine konsistenten Entwürfe machen läßt, welche Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu einem Kontinuum zusammenschließen. Gerade die Vorstellung einer kontinuierlichen Entwicklung der Zeit und das Vertrauen in den allgemeinen Fortschritt, zu dem mit dem Einsatz der oberen Erkenntnisvermögen beizutragen sei, war aber für die ‚Entschlossenheits‘-Lehre Garves konstitutiv gewesen.

<sup>97</sup> Ludwig Tieck: *Werke in vier Bänden*, hg. von Marianne Thalmann. München 1963, Band I, S. 79, 81 und 96 sowie S. 118 und 123f. Zitate aus Tiecks Romanen werden im Folgenden unter Angabe der Bandnummer und der Seitenzahl im fortlaufenden Text nach dieser Ausgabe nachgewiesen.

<sup>98</sup> Vgl. I, 397: „Dankt Gott, daß der Mensch die Konsequenz nicht hat, auf die ihr eure Berechnungen gründet, denn dadurch allein trifft er oft zufälligerweise mit euern Exempeln zusammen.“



tig beklagt.<sup>99</sup> Tieck inszeniert so im *William Lovell* die von Novalis im *Allgemeinen Brouillon* geforderte „Willkührregel“, welche die nach dem Kausalitätsgesetz geordnete Natur von der Gesetzmäßigkeit befreien und die scheinbar beliebig verfahrenen Phänomene des Wunders, der Phantasie und des Zufalls festen Prinzipien unterwerfen soll<sup>100</sup>, wobei bei Tieck im *William Lovell* vor allem die eine Seite des Programms, die Destruktion des Kausalitätsprinzips, im Vordergrund steht.

Der Verlust einer festen Position in einer schwankenden Welt greift auch die Identität des Subjekts an. Er sei „wandelbarer wie Proteus oder ein Chamäleon“, (I, 585) schreibt Lovell an Rosa, und wiederholt stellt er sich Fragen wie: „Wer ist jenes *Ich*, dem es so vorkömmt?“ (I, 613), „Wer bin ich?“ (I, 723), „Wer ist das seltsame *Ich*, das sich so mit mir selber herumzankt?“ (I, 691).<sup>101</sup> Alle Sicherheit über die Bereiche von Objekt und Subjekt ist dahin, was zuweilen zu einer wahren Fragen-Kaskade führt, die sich über die Lesenden ergießt:

Wer sind die fremden Gestalten, die mich umgeben und so bekannt mit mir tun? [...] O und wer bin ich selbst? – wer ist das Wesen, das aus mir heraus spricht? Wer ist das Unbegreifliche, das die Glieder meines Körpers regiert? [...] Warum sind wir uns selbst oft so fremd, und das Nächste in uns so fern? (I, 468)

Gleichwohl versucht Lovell immer wieder, sich im Wechsel eine Identität zu schaffen und sich die Disposition der ‚Entschlossenheit‘ anzueignen. Auf den „erhabenen Klippen“ von Dover ist er der Überzeugung, daß der Mensch „gewiß selbst die Zügel seines Schicksals“ (I, 262) halte. Sein Gemüt ist aber Launen unterworfen, oder wie Mortimer über seinen Freund schreibt: „es ist ein schnelles aufloerndes Feuer, das aber keine Hitze hat und ohne Dauer ist“ (I, 266), und so ist alle Selbstverantwortlichkeit bald wieder dahin. An Eduard Burton schreibt Lovell zwar, er versuche nun, „klüger zu werden, mich nicht so oft von dunkeln Gefühlen überraschen zu lassen, son-

<sup>99</sup> Vgl. I, 345: „Ich höre auf, nach Weisheit zu ringen, der sich kein Sterblicher nähern kann – warum läßt Sisyphus seinen boshafte[n] Stein nicht endlich liegen? Warum werden die Danaiden ihrer unglückseligen Arbeit nicht überdrüssig?“

<sup>100</sup> Novalis (Anm. 6), Band 3, S. 409f., Nr. 730.

<sup>101</sup> Vgl. dazu auch Friedrich Schlegels Urteil über Lovells „durchaus neue[n] Charakter“: „So tief und ausführlich hat Tieck vielleicht noch keinen Charakter wieder dargestellt.“ (F. Schlegel, Anm. 1, Band 2, S. 244f., Nr. 418.) Die „Charakterlosigkeit“ hat Schlegel in den *Philosophischen Lehrjahren* explizit begrüßt. (F. Schlegel, Anm. 1, Band 18, S. 24, Nr. 66.)

dem mehr zu denken und mit freiem Willen zu handeln“, (I, 303) sich selbst und das Geschehen um ihn herum mit den Mitteln des Willens und der oberen Erkenntniskräfte in den Griff zu bekommen scheitert jedoch Mal um Mal. Immer wieder aufs Neue entgleiten ihm die Ereignisse, und sein eigenes Ich wird ihm fremd. Identität gibt es so auch nur punktuell in den Momenten, in denen entweder der Objektbereich oder das eigene Ich als konsistent gedacht werden können. Ersteres gelingt, indem das Subjekt sich als rein passives ganz den äußeren Kräften ausliefert, die so zur festen Bezugsgröße werden, zweiteres, indem die früheren Zustände des Ich einfach vergessen werden und auf diese Weise eine momenthafte subjektive Einheit behauptet werden kann.<sup>102</sup>

Lovells Versuche, gegen die eigenen Einsichten ein entschlossenes Leben zu führen, scheitern. Zerrüttet und zerrissen stirbt er schließlich nach einem Leben voller Irrtümer im Pistolenduell mit Karl Wilmont. Lovells periodisch auftretende Absicht, eine zielgerichtete Existenz aufzubauen, scheitert so letztlich an einer Divergenz von handlungsethischem Anspruch und metaphysischer Erkenntnis. Novalis hat die ‚Entschlossenheits‘-Konzeption in ihren erkenntnistheoretischen Grundlagen angegriffen, Tieck entzieht ihr die gesicherten Beziehungen von Subjekt und Objekt, welche die „Schöne Ordnung und Harmonie der Welt“ seit der Frühaufklärung garantiert hatten. Wenn nicht mehr gilt, daß „alles, was zugleich ist, und auf einander folgt, mit einander übereinstimmt“, und daß „die besondern Gründe, die ein jedes hat, sich immerfort in einerley allgemeine Gründe auflösen lassen“<sup>103</sup>, dann ist die Maxime der ‚Entschlossenheit‘ obsolet geworden. Ähnlich wie die theoretische Reflexion entwirft die erzählerische Praxis eine Position, von der aus betrachtet die begrifflichen Gegensätze des aufklärerischen Konzepts zusammenfallen müssen.<sup>104</sup> Auch die Kritik von Hegel, Börne und Schmitt benutzt solche Oppo-

<sup>102</sup> Vgl. Frank, *Das Problem ‚Zeit‘* (Anm. 17), S. 256ff., der den Verlust der Erinnerung am Beispiel der *Straußfedern* überzeugend auch als Prinzip der Textproduktion darstellt.

<sup>103</sup> Artikel ‚Welt‘ und ‚Vollkommenheit der Welt‘ in Johann Heinrich Zedler: *Grosses vollständiges Universal Lexicon Aller Wissenschaften und Künste*. 64 Bände und 4 Supplementbände. Halle und Leipzig 1732-1754, Band 54, Sp. 1639-1713 und 1788-1808, Zitate Sp. 1667 und 1788f. (Reprint Graz 1961-1964).

<sup>104</sup> Auch die ‚Unentschlossenheits‘-Thematik legt es nahe, an einem ‚doppelten Ursprung‘ der Frühromantik in den Spekulationen Friedrich Schlegels und Novalis‘ einerseits und in den Dichtungen Tiecks andererseits festzuhalten, wie es auch beispielsweise die Arbeit von Christoph Brecht voraussetzt (*Die gefährliche Rede. Sprachreflexion und Erzählstruktur in der Prosa Ludwig Tiecks*. Tübingen 1993, S. 2).

sitionen und wird gegenstandslos angesichts des frühromantischen Denkens, das solche Verhältnisse in einer Dialektik *avant la lettre* zu bestimmen versucht.

Im *William Lovell* ist keine positive Alternative entworfen, der Roman destruiert bloß die Basis einer konsistenten Handlungsethik, was oft als nihilistische Tendenz des Romans gedeutet wurde.<sup>105</sup> In *Franz Sternbalds Wanderungen*, dem zweiten großen Roman Tiecks in den 1790er Jahren, lernen die Figuren, sich in der Unentschlossenheit einzurichten. „Ich weiß selbst nicht, wie es kömmt, daß ich meinen Zweck fast ganz und gar vergesse“, äußert sich Sternbald besorgt im Gespräch mit seinem Freund. Darauf erwidert Ludovico:

Man kann seinen Zweck nicht vergessen, [...] weil der vernünftige Mensch sich schon so einrichtet, daß er gar keinen Zweck hat. Ich muß nur lachen, wenn ich Leute so große Anstalten machen sehe, um ein Leben zu führen, das Leben ist dahin, noch ehe sie mit den Vorbereitungen fertig sind. (I, 932)

Wie sich Sternbald auf ein Leben im Wechsel einstellt, so ändert sich auch seine Einstellung zur Objektwelt. Daß diese schwankend sei, wird nicht mehr beklagt, im Gegenteil. Gerade die modernen Aspekte der Welt werden von Sternbald begrüßt und zu Gegenständen erhoben, die ästhetische Qualität besitzen. ‚Unentschlossenheit‘ ist so die subjektive Disposition, in der Sternbald auf dem städtischen Jahrmarkt eine auf die literarische Moderne vorausweisende Ästhetik entwirft, die in der Wiedergabe des Ephemereren, der Unordnung und der amorphen Menschenmasse ihre Aufgabe sieht, der aber noch die Darstellungsmittel fehlen:

Welch ein schönes Gemälde! und wie wäre es möglich, es darzustellen? Welche angenehme Unordnung, die sich aber auf keinem Bilde nachahmen läßt! Dieser ewige Wechsel der Gestalten, dies mannigfaltige, sich durchkreuzende Interesse, daß diese Figuren auch nur auf einen Augenblick in Stillstand geraten, ist es gerade, was es so wunderbar schön macht. Alle Arten von Kleidungen und Farben verirren sich durcheinander, alle Geschlechter und Alter, Menschen, dicht zusammengedrängt, von denen keiner am Nächststehenden Teil nimmt, sondern nur für sich selber sorgt. (I, 942)

<sup>105</sup> So noch Arendt (Anm. 17), S. 335.

# Peter Schnyder (Zürich)

## Politik und Sprache in der Frühromantik

### Zu Friedrich Schlegels Rezeption der Französischen Revolution

Worte sind auch Taten.  
(Ludwig Wittgenstein)<sup>1</sup>

Nach der „séance royale“ vom 23. Juni 1789 befahl Ludwig XVI. den Ständen auseinanderzugehen. Als jedoch der Großzeremonienmeister mit dem Befehl zu den Vertretern des dritten Standes kam, erhob sich Mirabeau und gab dem Boten den Auftrag, dem König auszurichten, sie würden sich nur durch Gewalt von ihren Sitzen vertreiben lassen, und die Gunst der Stunde nutzend, setzte er sogleich durch, daß man sich als Nationalversammlung konstituierte.

Diese Schlüsselszene aus der Vorgeschichte des Quatorze Juillet ist unzählige Male beschrieben worden. Keine Schilderung ist wohl aber interessanter als diejenige Heinrich von Kleists, dem die folgenreiche Replik Mirabeaus ein Paradebeispiel für „die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“ zu sein schien.<sup>2</sup> In der extemporierten Rede des Grafen sah Kleist seine These bestätigt, daß die Gedanken – hat der Sprecher einmal „auf gutes Glück hin“ einen Anfang gesetzt – sich gleichsam von selbst aus dem Sprachfluß ergeben können, welcher nun seinerseits den Sprecher bald reißend schnell, bald gemächlicher mäandrierend vorwärts treibe. Wie Kleist nämlich glaubt, hatte Mirabeau, als er zu seiner Rede anhub, noch keineswegs deren revolutionären Schluß im Auge. Vielmehr sei er allein durch die „Notwendigkeit, dem Anfang nun auch ein Ende zu finden“, zu seinen folgenreichen Formulierungen getrieben worden. – Besser als jede Paraphrase ist hier allerdings Kleists eigene kommentierte Fassung von Mirabeaus verbalem „Donnerkeil“:

<sup>1</sup> Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*. In: L. W.: *Schriften*. Frankfurt/M. 1960, S. 455, Nr. 546.

<sup>2</sup> Der Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, der erst postum veröffentlicht wurde, entstand wahrscheinlich 1805/6 in Königsberg und ist abgedruckt in Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. v. Helmut Sembdner. München 81984. Bd. II, S. 319-324. Vgl. zur Datierung den Kommentar ebd., S. 925.

„Ja“, antwortete Mirabeau [dem Zeremonienmeister], „wir haben des Königs Befehl vernommen“ – ich bin gewiß, daß er bei diesem humanen Anfang, noch nicht an die Bajonette dachte, mit welchen er schloß: „ja, mein Herr“, wiederholte er, „wir haben ihn vernommen“ – man sieht, daß er noch gar nicht recht weiß, was er will. „Doch was berechtigt Sie“ – fuhr er fort, und nun plötzlich geht ihm ein Quell ungeheurer Vorstellungen auf – „uns hier Befehle anzudeuten? Wir sind die Repräsentanten der Nation.“ – Das war es was er brauchte! „Die Nation gibt Befehle und empfängt keine.“ – um sich gleich auf den Gipfel der Vermessenheit zu schwingen. „Und damit ich mich Ihnen ganz deutlich erkläre“ – und erst jetzo findet er, was den ganzen Widerstand, zu welchem seine Seele gerüstet dasteht, ausdrückt: „so sagen Sie Ihrem Könige, daß wir unsre Plätze anders nicht, als auf die Gewalt der Bajonette verlassen werden.“ – Worauf er sich, selbstzufrieden, auf einen Stuhl niedersetzte.<sup>3</sup>

Damit hat Kleist eine einmalige Schilderung von der allmählichen Verfertigung der Revolution beim Reden gegeben. Einschränkend ist allerdings zu sagen, daß er den revolutionären Sprechakt Mirabeaus doch nicht nur aus dem inneren Drängen der Sprache herleitet, sondern auch noch außersprachliche Anstöße und Katalysatoren nennt. Relativ unvermittelt meint er nämlich zur Redemotivation Mirabeaus: „Vielleicht, daß es [...] zuletzt das Zucken einer Oberlippe war, oder ein zweideutiges Spiel an der Manschette, was in Frankreich den Umsturz der Ordnung der Dinge bewirkte.“<sup>4</sup> Diese Erklärungshypothese ist für jeden Historiker mit strukturgeschichtlichem Ansatz und jede Historiographie der „longue durée“ ein Skandal. Im Zeichen mentalitäts-, diskurs- und kulturgeschichtlicher Ansätze, die eine neue Sensibilität für plötzliche Brüche in der Geschichte und für historische Ereignisse als „linguistic events“ zur Folge gehabt haben, haben allerdings sowohl Kleists Bemerkung zur revolutionären Wirkung vermeintlicher Kleinigkeiten als auch seine Beobachtung zur Bedeutung der Sprache in der Revolution eine faszinierende Aktualität gewonnen.

Mit der neuen Fokussierung der historischen Forschungsinteressen haben sich auch für die Literaturwissenschaft neue Perspektiven eröffnet, denn mit dem „linguistic turn“ der Geschichte hat sich ein weites fruchtbares Feld möglicher interdisziplinärer Zusammenarbeit ergeben. Davon zeugen unterdessen auch verschiedene Publikationen und Sammelbände zur Französischen Revolution als einer „Revoluti-

<sup>3</sup> Kleist (Anm. 2), S. 320f.

<sup>4</sup> Kleist (Anm. 2), S. 321.

on der Kommunikation und der Sprache“.<sup>5</sup> In der germanistischen Erforschung der deutschen und insbesondere der frühromantischen Rezeption der Revolution freilich hat „die sprachliche Wende“ – anders als in der Erforschung der frühromantischen Philosophie<sup>6</sup> – noch nicht ihren gebührenden Niederschlag gefunden. Im folgenden soll deshalb versucht werden, die neuen Forschungsperspektiven auch für die Betrachtung der frühen „politischen Romantik“<sup>7</sup> fruchtbar zu machen. Daß es sich dabei nur um einige knappe Anregungen handeln kann, versteht sich von selbst.<sup>8</sup>

Bestimmend für die Darstellung der frühromantischen Reaktion auf die Französische Revolution war und ist wohl spätestens seit Heinrich Heine das Bild der deutschen Dichter und Denker, die sich – unfähig zur revolutionären Tat – auf den bloß intellektuellen Nachvollzug des revolutionären Geschehens oder dessen philosophische und poetologische Uminterpretation beschränkt hätten. Während demnach in Frankreich revolutionäre Politik gemacht worden sei, sei sie im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation nur gedacht worden, ganz dem Marx-Wort gemäß: „Die Deutschen haben in der Politik gedacht, was die anderen Völker getan haben.“<sup>9</sup> Diese lakonische Formel ist zu einem historiographischen Topos geworden, der je nach Zeitumständen und politischer Haltung des Interpreten entweder zum Gegensatz zwischen deutscher Tiefe und französisch-westlicher

<sup>5</sup> Vgl. Rolf Reichardt und Brigitte Schlieben-Lange: *Die Französische Revolution als Revolution der Kommunikation und der Sprache*. In: Jacques Guilhaumou: *Sprache und Politik in der Französischen Revolution. Vom Ereignis zur Sprache des Volkes (1789 bis 1794)*. Aus dem Französischen von Kathrina Menke. Frankfurt/M. 1989, S. 9-19. Vgl. auch die Einführung von Rolf Reichardt zum Sammelband *Die Französische Revolution als Bruch des gesellschaftlichen Bewußtseins*, hg. v. Reinhart Koselleck und Rolf Reichardt. (= Ancien Régime Aufklärung und Revolution 15). München 1988, S. 15-19.

<sup>6</sup> Vgl. dazu unter den neueren Publikationen Andrew Bowie: *From Romanticism to Critical Theory. The Philosophy of German Literary Theory*. London and New York 1997, S. 1-89.

<sup>7</sup> Die Bezeichnung „politische Romantik“ geht auf Carl Schmitt zurück, der damit vor allem das politische Denken der Romantik nach 1800 auf den Begriff bringen wollte. Vgl. Carl Schmitt: *Politische Romantik*. Berlin 1919. (Im folgenden zitiert nach der 2., erweiterten Auflage von 1925). Spätestens seit Klaus Peters Textsammlung *Die politische Romantik in Deutschland*. Stuttgart 1985, in der auch Schlegels *Versuch über den Begriff des Republikanismus* (1796) abgedruckt ist, wird der Begriff aber auch auf die Frühromantik angewendet.

<sup>8</sup> Einige der folgenden Gedanken habe ich ausführlicher im dritten Teil meiner Dissertation entwickelt. Vgl. Peter Schnyder: *Die Magie der Rhetorik. Poesie, Philosophie und Politik in Friedrich Schlegels Frühwerk*. Paderborn etc. 1999.

<sup>9</sup> *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung* [1844]. In: K. Marx und F. Engels: *Werke*. Berlin 1974, Bd. I, S. 385.

Oberflächlichkeit, oder aber zum schmerzlichen Kontrast zwischen deutschem Eskapismus und vorbildlicher französischer Revolutionspraxis stilisiert worden ist. Wohl hätten, so wird gesagt, die Frühromantiker sich in einer ersten Phase begeistert über die Revolution geäußert, doch nie habe sich mit solcher „Gallomanie“<sup>10</sup> eine konkrete politische Absicht verbunden. Vielmehr sei ihnen das Geschehen in Frankreich entweder – mit Carl Schmitt zu sprechen – bloß *ocasio*<sup>11</sup>, also ein willkürlicher Anlaß für Überlegungen gewesen, die weit von jeder revolutionären Praxis weg in den politikfernen Raum der Ästhetik geführt hätten<sup>12</sup>, oder aber sie hätten ihre Revolutionskonzeption mit so überspannten moralischen Erwartungen verbunden, daß sie dadurch jede Vermittlung mit der Realität verunmöglicht und letztlich einem politischen Quietismus Vorschub geleistet hätten.<sup>13</sup>

Nun lassen sich tatsächlich zahlreiche Belege für die These von der Ästhetisierung und Moralisierung der Revolution in der Frühromantik beibringen. Und obschon zum Beispiel der junge Friedrich Schlegel einmal behauptete, die Politik liege ihm noch mehr am Herzen als die Kritik oder die Poesie<sup>14</sup>, wäre die Behauptung sicherlich

<sup>10</sup> Vgl. zu dieser spöttischen Qualifikation Schillers Xenie 320, die auf Schlegel gemünzt ist. Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke*, hg. v. G. Fricke und H. G. Göpfert, München 81989, Bd. I, S. 292.

<sup>11</sup> Vgl. dazu Schmitt (Anm. 7), S. 22: „Die romantische Haltung wird am klarsten durch einen eigenartigen Begriff bezeichnet, den der *ocasio*. Man kann ihn mit Vorstellungen wie: Anlaß, Gelegenheit, vielleicht auch Zufall umschreiben. Aber seine eigentliche Bedeutung erhält er durch einen Gegensatz: er verneint den Begriff der *causa*, das heißt, den Zwang einer berechenbaren Ursächlichkeit, dann aber auch jede Bindung an eine Norm. Es ist ein auflösender Begriff, denn alles, was dem Leben und dem Geschehen Konsequenz und Ordnung gibt [...], – ist mit der Vorstellung des bloß Occasionellen unvereinbar.“

<sup>12</sup> Vgl. z. B. Horst Meixner: *Politische Aspekte der Frühromantik*. In: *Die literarische Frühromantik*, hg. v. Silvio Vietta. Göttingen 1983, S. 180-191; Helmut Koopmann: *Freiheitssonne und Revolutionsgewitter. Reflexe der Französischen Revolution im literarischen Deutschland zwischen 1789 und 1840*. Tübingen 1989; mit Einschränkungen Ernst Behler: *Die Auffassung der Revolution in der Frühromantik*. In: *Essays in European Literature. In Honor of Liselotte Dieckmann*. St. Louis 1972, S. 191-215; Ernst Behler: *Unendliche Perfektibilität. Europäische Romantik und Französische Revolution*. Paderborn 1989, S. 237-306; Richard Brinkmann: *Deutsche Frühromantik und Französische Revolution*. In: *Deutsche Literatur und Französische Revolution*, hg. v. R. B. e.a. Göttingen 1974, S. 172-191.

<sup>13</sup> Vgl. z. B. Peter (Anm. 7) und Bernd Bräutigam: *Eine schöne Republik. Friedrich Schlegels Republikanismus im Spiegel des Studium-Aufsatzes*. In: *Euphorion* 70 (1976), S. 315-339.

<sup>14</sup> Vgl. den Brief an A. W. Schlegel vom 27. Mai 1796. *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe* [= KA], hg. v. E. Behler unter Mitwirkung v. J.-J. Anstett u. H. Eichner. München etc. 1958 ff. Bd. XXIII, S. 304f.

verfehlt, die Frühromantiker seien Revolutionäre mit ganz konkreten Absichten gewesen.<sup>15</sup> Sie waren weder Jakobiner im engeren Sinne noch „Tarnkappen-Jakobiner“.<sup>16</sup> Wenn schon waren sie, nach einer Formulierung Schlegels, „Jacobiner der Poesie“.<sup>17</sup> Keiner von ihnen hat – mit der Ausnahme von Caroline Böhmer – die Revolution wirklich miterlebt; sie haben sie nur aus der Ferne mitverfolgt und zwar, wie die meisten Gebildeten im Alten Reich, in den zahlreichen Zeitungen, Zeitschriften und Büchern, die von dem Jahrhundertereignis berichteten. Sie erlebten die Revolution also – nach einer glücklichen Formulierung Herders – im Medium der Druckerschwärze als „Zeitungssage“.<sup>18</sup> Diese Form der Rezeption und Anteilnahme mußte sie aber besonders sensibilisieren für die politische Macht der Worte, denn gerade aus der Distanz wurde das Geschehen in Frankreich auch als erbitterter Kampf um Worte und Bedeutungen ‚lesbar‘. Die mit allen rhetorischen Mitteln geführte Logomachie um die gültige Interpretation der Revolution und deren politisch-moralische Schlüsselbegriffe ließ deutlich werden, daß sich die verwirrenden Vorgänge in Paris auch in einer Sprachverwirrung niederschlugen. Die Sprachordnung des Ancien Régimes war ins Wanken geraten und das vermeintlich so feste Beziehungsnetz zwischen den Worten und den Dingen, zwischen „les mots et les choses“, begann an allen Ecken und Enden zu reißen. Ganz offensichtlich war auch die Sprache von der Revolution affiziert worden, und – irritierender noch – es gab auch verschiedene Indizien dafür, daß sich die politische Umwälzung nicht nur in der Sprache spiegelte, sondern daß entscheidende revolutionäre Impulse von sprachlichen Veränderungen und von Sprechakten ausgingen. Es zeigte sich, daß die zahlreichen Neologismen und Neudefinitionen, die im Vorfeld und im Laufe der Revolution aufgetaucht waren, nicht nur Ausdruck von materiellen Veränderungen waren, sondern ihrerseits die politische Praxis wesentlich beeinflussen und einen ganz wesentlichen Aspekt der Revolution ausmachen

<sup>15</sup> Vgl. dazu Manfred Frank: *Wie reaktionär war eigentlich die Frühromantik?* In: *Athenäum* 7 (1997), S. 141-166, hier insb. S. 145.

<sup>16</sup> Brinkmann (Anm. 12), S. 178f. wirft Werner Weiland vor, er habe Schlegel als solchen Tarnkappen-Jakobiner dargestellt. Er bezieht sich auf dessen Werk *Der junge Friedrich Schlegel oder Die Revolution in der Frühromantik*. Stuttgart 1968.

<sup>17</sup> KA (Anm. 14), XVIII, iv, Nr. 1524. Die Notizen aus den *Philosophischen Lehrjahren* werden nach Heft- und Aufzeichnungsnummer zitiert. Schlegels Abkürzungen wurden gemäß den Angaben der Herausgeber aufgelöst.

<sup>18</sup> Johann Gottfried Herder: *Sämtliche Werke*, hg. v. B. Suphan. Berlin 1877-1913. Bd. XVIII, S. 316.



konnten.<sup>19</sup> Dieses Phänomen, das in der begriffsgeschichtlichen „Sattelzeit“<sup>20</sup> der Jahrzehnte vor 1800 von vielen Zeitgenossen bemerkt wurde, ist unter anderen auch besonders konzis von Georg Forster beschrieben worden, mit dessen Schriften sich der junge Friedrich Schlegel in den späten 1790er Jahren intensiv beschäftigt hat:

Eine der merkwürdigsten Erscheinungen der Zeit ist die, daß Worte, die man zu verstehen glaubte, denen man einen Sinn unterlegte, jetzt, näher untersucht, durch ihre Unbestimmtheit die Fortschritte des gemeinen Besten zu hemmen scheinen. Wie können Menschen gemeinschaftlich wirken, wo eine Babylonische Verwirrung der Sprachen herrscht! Unter den wichtigsten Abstraktionen, Gott, Seele, Unsterblichkeit, Tugend, Freyheit, Vernunft, Verstand, Wahrheit – verstehen die Menschen nicht einerley, und diese Verschiedenheit der Deutung, die sie den Worten geben, wirkt zurück auf ihre Handlungen.<sup>21</sup>

Irritiert und fasziniert wurde dieses Phänomen im damaligen Europa zur Kenntnis genommen. Zumal für „Spracharbeiter“ wie Novalis und Friedrich Schlegel mußte die politische Relevanz der sprachlichen Kommunikation aber von höchstem Interesse sein, ergab sich doch für sie über das Medium Sprache der vielleicht unmittelbarste Bezug zum Revolutionsgeschehen in Frankreich. Die Intensität, mit

<sup>19</sup> Vgl. zur revolutionären Energie von Worten auch die besonders eindrückliche Schilderung der frühen Revolutionshistoriker Buchez und Roux, die 1836 meinten: „Ce n'est rien que de savoir combien la révolution a eu de journées violentes, et combien ces journées préparèrent de funérailles; ce n'est rien que de savoir l'histoire des émeutes, des insurrections, de la guerre civile: dans tout cela, en effet, la révolution montre, pour ainsi dire, ce qu'elle a de naturel et d'extérieur; elle n'est plus que le drame des passions humaines. Ceux qui veulent la comprendre de manière à la sentir comme les contemporaines eux-mêmes, doivent en chercher les terreurs autre part. Elles sont dans les mots que la révolution a créés, ou auxquels elle a donné un sens nouveau; dans cette langue qu'il est impossible d'entendre si l'on oublie un instant qu'elle personnifie tout ce qu'elle nomme: Les brigands, la disette, le tocsin, la trahison, le club, la guillotine, sont des personnifications vivantes. Il y a une ame et une volonté dans les mots Convention, Commune, section, jacobin, cordelier, et lorsque viennent ceux de tribunal révolutionnaire et de comité de salut public, on dirait que la terreur ne s'était encore qu'essayée en des formes empruntées et qu'elle apparaît maintenant sous sa figure véritable.“ P.-J.-B. Buchez und P.-C. Roux: *Histoire parlementaire de la Révolution Française*. Paris 1836, Bd. XXIV, S. 420.

<sup>20</sup> Vgl. zu diesem Begriff Reinhart Kosellecks Einleitung zu *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, hg. v. O. Brunner, W. Conze und R. Koselleck. Stuttgart 1972-1992. Bd. I, S. XV.

<sup>21</sup> Johann Georg Adam Forster: *Sämtliche Schriften, Tagebücher, Briefe*, hg. v. der Akademie der Wissenschaften der DDR. Berlin 1958 ff. Bd. VIII, S. 358. Vgl. zur Datierung dieses postumen Textes ebd., S. 469.

der im Kontext der Revolution um Worte und Sprachordnungen gekämpft wurde und die unglaubliche Handlungsenergie, die durch Worte wie Tugend, Freiheit oder Vernunft generiert werden konnte, begeisterten die jungen Intellektuellen in Jena und öffnete ihnen die Augen für Zusammenhänge, die eben erst heute, im Zuge des „linguistic turn“, wieder ins Blickfeld der Wissenschaft gerückt sind. So notierte sich etwa der interessierte Revolutionsbeobachter Novalis enthusiastisch: „Die Sprachlehre ist die Dynamik des Geisterreichs! Ein Kommandowort bewegt Armeen – das Wort Freyheit – Nazionen.“<sup>22</sup> Auch in solchen politischen Worten erwies sich für ihn „die Wunderkraft der Fiction“.<sup>23</sup> Im 209. Athenäumfragment meinte August Wilhelm Schlegel im Kontext der Französischen Revolution: „Die Herrschaft der Sprache über die Geister ist offenbar.“<sup>24</sup> Und Friedrich Schlegel zeigte sich fasziniert von den „Wundern“, die die Revolution „durch Worte“ bewirkt habe<sup>25</sup>, zog für sich daraus den Schluß, daß Revolutionen eben „nicht bloß getan, sondern auch gesagt“ werden müssen<sup>26</sup>, und generalisierte diese Erkenntnis gar zu der These, „das Element der künstlichen Menschheit“, das heißt der Moderne überhaupt, liege „in der Kraft des Wortes.“<sup>27</sup> Dieses Interesse an der politischen „Kraft des Wortes“ eröffnet aber eben jenseits der These von der Ästhetisierung und Moralisierung der Revolution noch eine weitere Dimension der frühromantischen Revolutionsrezeption.

Nun hat Friedrich Schlegel – dessen Schriften hier vor allem behandelt werden sollen – seine Vorstellungen und Ideen über den Zusammenhang von Politik und Sprache in keinem seiner frühen Texte ausführlicher behandelt. Dennoch läßt sich aber auch schon in seinen frühesten Äußerungen zur Politik und zur politischen Theorie die durch die angeführten Zitate angedeutete Gedankenspur verfolgen, wobei zunächst noch nicht so sehr sprachphilosophische Fragen, sondern Erörterungen zur Bedeutung der Kommunikation in der Politik im Vordergrund standen. Sehr deutlich wird das etwa bei der Lektüre seines *Versuchs über den Begriff des Republikanismus* von 1796.

<sup>22</sup> Novalis: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hg. v. P. Kluckhohn und R. Samuel. Stuttgart 1960 ff. Bd. II, S. 413, Nr. 2.

<sup>23</sup> Novalis (Anm. 22), III, S. 421.

<sup>24</sup> Im unmittelbar folgenden Fragment spricht er – wenn auch ironisch – von der Marseillaise, die „funfzigtausend braven Deutschen das Leben gekostet“ habe.

<sup>25</sup> KA (Anm. 14), XVIII, iv, Nr. 403.

<sup>26</sup> KA (Anm. 14), XVIII, v, Nr. 535.

<sup>27</sup> KA (Anm. 14), XVIII, iv, Nr. 776. Vgl. auch ebd., iv, Nr. 1330: „An die Kraft der Worte soll man glauben, [...]“

In dieser kritischen Auseinandersetzung mit Kants Republikanismuskonzept bringt Schlegel einleitend stichwortartig einige Einwände gegen den Verfasser der Schrift *Zum ewigen Frieden* vor, um dann auf einer grundsätzlicheren Ebene seinen eigenen „provisorischen Versuch einer Deduktion des Republikanismus“ zu entwickeln.<sup>28</sup> Dabei geht es ihm zunächst um eine genauere Bestimmung des Diskursfeldes der Politik. Wie er feststellt, müsse der „reine praktische Imperativ“ – nämlich „Das Ich soll sein“<sup>29</sup> – je nach der Verknüpfung „der höchsten praktischen Thesis [...] mit dem theoretischen Datum des Umfangs und der Arten des menschlichen Vermögens“ modifiziert werden. Das für die politische Modifikation des reinen praktischen Imperativs entscheidende Vermögen sei aber „das *Vermögen der Mitteilung*“:

Durch das theoretische Datum, daß dem Menschen, außer den Vermögen, die das rein isolierte Individuum als solches besitzt, auch noch im Verhältnis zu andern Individuen seiner Gattung, das *Vermögen der Mitteilung* (der Tätigkeiten aller übrigen Vermögen) zukomme; [und dadurch] daß die menschlichen Individuen durchgängig im *Verhältnis* des gegenseitigen *natürlichen Einflusses* wirklich stehen, oder doch stehen können, – erhält der reine praktische Imperativ eine *neue spezifisch verschiedene Modifikation*, welche das Fundament und Objekt einer neuen Wissenschaft wird.<sup>30</sup>

Und diese politische Modifikation der höchsten praktischen Thesis, die das „Fundament und Objekt der Politik“ ausmacht, lautet: „*Gemeinschaft der Menschheit soll sein, oder das Ich soll mitgeteilt werden.*“ Die sprachliche Kommunikation unter den Gliedern einer Gemeinschaft macht also für Schlegel – übrigens in auffällender Nähe zu Aristoteles<sup>31</sup> – den Kernbereich der Politik aus, und er sieht deshalb eine zentrale Aufgabe jedes Staatswesens darin, die Voraussetzungen zur umfassenden Realisierung des Imperativs der Kommunikation, nämlich „politische Freiheit“ und „politische Gleichheit“, sicherzustellen. Denn nur wenn diese verbürgt seien, könne die Forderung nach freier Mitteilung unter allen Bürgern tatsächlich umgesetzt werden. Allen Gliedern eines Staats, die zusammen „eine unun-

<sup>28</sup> KA (Anm. 14), VII, S. 14.

<sup>29</sup> Vgl. dazu auch Friederike Rese: *Republikanismus, Geselligkeit und Bildung. Zu Friedrich Schlegels Versuch über den Begriff des Republikanismus*. In: *Athenäum* 7 (1997), S. 37-71, hier S. 37-44.

<sup>30</sup> KA (Anm. 14), VII, S. 14f.

<sup>31</sup> Vgl. Aristoteles: *Politik* 1253a. – Der Altphilologe Schlegel beschäftigte sich eingehend mit Aristoteles' *Politik*, die er auch übersetzen wollte. Vgl. KA (Anm. 14), XXIII, S. 277f. und 285.

terbrochene Masse, ein koexistentes und sukzessives Kontinuum“ ausmachten, müsse die Gelegenheit zur Mitteilung geboten sein, denn wo Individuen oder ausgewählte Gruppen ihre Partikularinteressen ohne Rücksicht auf die Gesamtheit der Bürger zum Staatsinteresse erklärten, habe dies immer Despotie zur Folge. Nur wenn jederzeit der „allgemeine Wille“ des Kollektivs zur Grundlage politischer Entscheidungen gemacht werde, könne deshalb republikanische Freiheit und Gerechtigkeit verbürgt werden.

Wenn Schlegel hier den Begriff des „allgemeinen Willens“ einführt, knüpft er damit offensichtlich an die *volonté générale* Rousseaus an. Das ist zum einen ein Indiz für die geistige Nähe des jungen Schlegel zur Aufklärung. Zum andern scheint sich in dem Rekurs auf den abstrakten Begriff des allgemeinen Willens aber auch der oft formulierte Vorwurf zu bestätigen, daß Schlegel durch die Aufnahme und Radikalisierung abstrakter Aufklärungskonzepte das Wesen der praktischen Politik als „Kunst der Ermöglichung“ verfehlt habe.<sup>32</sup> Schlegel selbst sieht diese Gefahr einer Verkennung des Politischen durch überspannte theoretische Konzepte aber auch, und da auch er weiß, daß der allgemeine Wille „im Gebiete der Erfahrung nicht vorkommen kann, und nur in der Welt der reinen Gedanken existiert“, entwickelt er in der Folge die Idee einer „Fiktion“, die als empirischer Ersatz für die abstrakte *volonté générale* gelten könne und müsse:

Es bleibt hier nichts übrig, als durch eine Fiktion einen empirischen Willen als Surrogat des a priori gedachten absolut allgemeinen Willens gelten zu lassen; und da die reine Auflösung des politischen Problems unmöglich ist, sich mit der Approximation dieses praktischen x zu begnügen.<sup>33</sup>

Auf der Suche nun nach einem gültigen Surrogat des allgemeinen Willens diskutiert Schlegel verschiedene Möglichkeiten der „Approximation“. So wäre es nach ihm zunächst denkbar, daß ein einzelner „seinen (väterlichen oder göttlichen) Privatwillen“ für allgemein verbindlich erklären könnte, doch dies könne nur „despotische Arroganz“ und „barer Unsinn“ sein.<sup>34</sup> Ebenso sei die Idee der Erbmonar-

<sup>32</sup> Vgl. Bräutigam (Anm. 13), S. 322, der in Schlegels Rede von der „politischen Puscherei“ (KA [Anm. 14], VII, S. 24) diese Absage an die Kunst der Ermöglichung bestätigt sieht. Schlegel kritisiert hier freilich – wie schon ebd., S. 15 – nur Kants Politikbegriff und nicht die Politik als „Kunst der Ermöglichung“ überhaupt. Er bezieht sich auf die Ausführungen in Immanuel Kant: *Werkausgabe in 12 Bänden* [= WA], hg. von W. Weischedel. Frankfurt/M. 1977. Bd. XI, S. 232.

<sup>33</sup> KA (Anm. 14), VII, S. 16.

<sup>34</sup> KA (Anm. 14), VII, S. 16.

chie und des Erbadels, nämlich „die Fiktion, daß der individuelle Privatwille z. B. einer gewissen Familie für alle künftige[n] Generationen als Surrogat des allgemeinen Willens gelten solle“, unhaltbar, denn damit würde die Gleichheit als Bedingung der allgemeinen Mitteilung verletzt. Die einzige „Fiktion“, die für Schlegel als gültiger Ersatz für das unbekannte „praktische x“ gelten kann, ist deshalb „der Wille der Mehrheit“, und daraus folgt für ihn auch der Satz: „*Der Republikanismus ist also notwendig demokratisch, [...]*“.<sup>35</sup> Mit dieser Schlußfolgerung wendet sich Schlegel explizit gegen die Behauptung Kants, daß die Demokratie „notwendig ein Despotismus“ sei, da in ihr die Gewaltenteilung zwischen Exekutive und Legislative nicht gewährleistet und sie deshalb nicht „repräsentativ“ sei.<sup>36</sup> Für Schlegel muß in der wahren Republik immer das Volk als Demos im Zentrum der politischen Macht stehen, weshalb es für ihn widersprechend wäre, mit Kant von einem nicht-demokratischen Republikanismus zu sprechen. Das heißt allerdings nicht, daß jederzeit „die Volksmehrheit *in Person*“ politisch wirken muß. Vielmehr räumt Schlegel ein, daß es durchaus sinnvoll sei, die politische Macht auf Zeit an „Deputierte und Kommissarien“ zu übertragen.<sup>37</sup> Ja, er konzidiert auch die Möglichkeit eines „*rechtmäßigen Aristokratismus*“ durch „*ein echtes und von dem abgeschmackten Erbadel [...] völlig verschiedenes Patriziat*“<sup>38</sup>, und sogar die Monarchie kann für ihn unter gewissen historischen Bedingungen als republikanisch gelten, was in der Romantikkritik oft vorschnell als Ausdruck romantischer Realitätsferne interpretiert worden ist.<sup>39</sup> Entscheidend bleibt für ihn aber immer, daß

<sup>35</sup> KA (Anm. 14), VII, S. 17.

<sup>36</sup> Vgl. Kants Ausführungen in WA (Anm. 32), XI, S. 206f. und S. 364. Die zweite Stelle findet sich im *Streit der Fakultäten* von 1798.

<sup>37</sup> KA (Anm. 14), VII, S. 17. Der Anklang an die Ämterbezeichnungen im revolutionären Frankreich ist unüberhörbar.

<sup>38</sup> KA (Anm. 14), VII, S. 17.

<sup>39</sup> KA (Anm. 14), VII, S. 20. Vgl. als Bsp. für die erwähnte Kritik Bräutigam (Anm. 13), S. 338 oder Karl-Heinz Bohrer: *Utopie „Kunstwerk“*. *Das Beispiel von Friedrich Schlegels Rede über die Mythologie*. In: *Utopieforschung*, hg. v. W. Voßkamp. Frankfurt/M. 1985, Bd. III, S. 325, Anm. 12. Dagegen ist zunächst einzuwenden, daß sich diese Vorstellung, viel extremer formuliert, auch bei Kant findet. Vgl. WA (Anm. 32), XI, S. 207f.; 233; 360, Anm.; 361 und 364f. Überhaupt muß in der Idee von einer Verbindung von Republikanismus und Monarchie ein damals vieldiskutiertes Konzept gesehen werden. Vgl. dazu auch Magers Artikel *Republik* in *Geschichtliche Grundbegriffe* (Anm. 20), Bd. V, S. 608. – Kein geringerer als Robespierre meinte z.B. schon 1791: „Was ist in der Tat die Verfassung Frankreichs? Frankreich ist eine Republik mit einem Monarchen an der Spitze. Es ist also weder republikanisch noch monarchisch: es ist beides zugleich.“ Zit. nach Pierre Bertaux: *Hölderlin und die Französische Revolution*. Frankfurt/M. 1969, S. 17.

es bei diesen Formen der Repräsentation der Volksmehrheit nur um „transitorische“, also zeitlich beschränkte Machtübertragungen und niemals um unwiderrufliche Machtabtretungen gehen kann, „denn die [Volks-]Souveränität kann nicht zediert werden.“<sup>40</sup> Die Macht der Repräsentanten muß also jederzeit an die „heilige Volksmajestät“<sup>41</sup> zurückgebunden bleiben, denn andernfalls würden die republikanischen Staatsformen von Demokratie, Patriziat und Monarchie zu despotischer Ochlokratie, Oligarchie und Tyrannis degenerieren.<sup>42</sup>

In diesen Formen der Despotie verliert die Fiktion des Willens der Mehrheit als des Surrogats des allgemeinen Willens ihre Gültigkeit. Schlegel sieht deshalb im absoluten Despotismus eines Einzelnen sowie im „Despotismus der Mehrheit über die Minorität“<sup>43</sup> die größten „physischen Übel“, wofür ihm die historischen Beispiele der „Neronen“ und des „Sansculottismus“ Beweis genug sind. Wie der kritische Verweis auf die Französische Revolution deutlich zeigt, entsprachen die französischen Verhältnisse keineswegs Schlegels Republikanismus-Ideal.<sup>44</sup> Doch zugleich darf diese Kritik auch nicht als endgültige Absage an die reale politische Revolution gedeutet werden, denn, wie Schlegel vorsichtig in einer Fußnote anfügt, wäre es ihm ein leichtes, „bis zur höchsten Evidenz zu beweisen“, daß die Ochlokratie „bei den Modernen“, anders als in der Antike, letztlich immer in „Demokratismus“ übergehen müsse.<sup>45</sup> Und aus diesem Vertrauen in die Demokratisierungstendenz des Sansculottismus glaubt Schlegel denn auch herleiten zu können, daß die Oligarchie, wie sie etwa im „europäische[n] Feudalsystem“ zum Ausdruck komme, der „Huma-

<sup>40</sup> KA (Anm. 14), VII, S. 17.

<sup>41</sup> KA (Anm. 14), VII, S. 21.

<sup>42</sup> Vgl. KA (Anm. 14), VII, S. 19.

<sup>43</sup> Auf den ersten Blick scheint Schlegel damit seiner vorher geäußerten Überzeugung, daß der Wille der Mehrheit ein gültiger Ersatz für den allgemeinen Willen sei, zu widersprechen. Der entscheidende Unterschied zwischen der Despotie der Mehrheit und dem von Schlegel postulierten Willen der Mehrheit besteht freilich darin, daß der letztere sich nie zu einem unveränderlichen Gesetz verhärten darf, sondern beständig in Frage gestellt werden kann und muß. Dies wird im folgenden noch deutlicher werden.

<sup>44</sup> Ich kann Peter (Anm. 7), S. 22f., nicht folgen, wenn er behauptet, Schlegel habe damals in der Französischen Revolution die gelungene moralische Revolution gesehen.

<sup>45</sup> KA (Anm. 14), VII, S. 19, Anm. 1. – Diesen Beweis ist Schlegel, ebenso wie den Beweis für den notwendigen Umschlag der interessanten in die objektive Poesie, schuldig geblieben. Vgl. dazu Bräutigam (Anm. 13), S. 327-330. Mit der Relativierung seiner Naherwartung der historischen Heraufkunft des „Objektiven“ (in Ästhetik und Politik) seit ungefähr 1797, rückte diese geschichtsphilosophische Aporie allerdings in den Hintergrund.

nität ungleich gefährlicher“ sei als der Aufstand der französischen Massen.<sup>46</sup>

Das Wesentliche in den Ausführungen Schlegels ist jedoch nicht, ob sich daraus eine konkrete Parteinahme des Autors ablesen läßt. Entscheidend ist vielmehr die Überzeugung, daß der empirische politische Wille der Mehrheit stets „im Flusse“<sup>47</sup> sei und sein soll, wie Schlegel mit explizitem Bezug auf Heraklit – und damit in Abgrenzung von „Platos falscher politischer Tendenz“<sup>48</sup> – meint. Nach Schlegel darf der Prozeß der öffentlichen Deliberation nie im Namen des allgemeinen Willens unterdrückt und stillgestellt werden, wie das etwa bei Rousseau der Fall war, der (in gut platonischer Tradition) im freien Prozeß der „*délibération publique*“ bloß die Gefahr einer Verzerrung der „*volonté générale*“ zu erkennen vermochte.<sup>49</sup> In der Forderung nach einem allgemeinen Recht auf freie Mitteilung wird aber auch eine wichtige Differenz zu Kants Republikanismuskonzept faßbar. Denn während sich Kant – trotz seines emphatischen Bekenntnisses zur „Freiheit der Feder“<sup>50</sup> – geradezu ängstlich darum bemühte, jede „Widersetzlichkeit in Worten“<sup>51</sup> aus der republikanischen Deliberation auszuschließen und das unberechenbare Element der politischen *oratio* strikt nach den Gesetzen der *ratio* zu disziplinieren<sup>52</sup>, räumt Schlegel explizit ein Recht auf „Insurrektion“ ein und zeigt eine viel ausgeprägtere Sensibilität für die Bedeutung der *oratio* in der Politik.<sup>53</sup>

<sup>46</sup> KA (Anm. 14), VII, S. 19f.

<sup>47</sup> KA (Anm. 14), VII, S. 16.

<sup>48</sup> KA (Anm. 14), XVIII, ii, Nr. 1054. Im Lichte dieser Platonkritik muß Behlers Bemerkung, Schlegels politisches Ideal erweise sich letztlich als „Reflex der platonischen Staatsphilosophie“, relativiert werden. Vgl. Behler in KA I, S. CXVIII.

<sup>49</sup> Vgl. Rousseaus *Essay Sur l'économie politique* von 1755, in dem es heißt, Athen sei keineswegs eine richtige Demokratie gewesen, denn der rhetorisch-agonale Prozeß der öffentlichen Deliberation habe die Durchsetzung des allgemeinen Willens verunmöglicht. Jean-Jacques Rousseau: *Oeuvres complètes*. Paris 1959-1961. Bd. III, S. 246. – Wie aus Kants (von Schlegel stark kritizierter) Abqualifizierung der „sogenannten“ Republiken der Antike hervorgeht, teilte der Königsberger in diesem Punkte weitgehend Rousseaus Ansicht, wobei er in Rousseaus Urteil „Demokratie“ natürlich durch „Republik“ ersetzt hätte. Vgl. WA (Anm. 32), XI, S. 208 und mit explizitem Bezug auf die Deliberationskultur X, S. 267, Anm.

<sup>50</sup> WA (Anm. 32), XI, S. 161.

<sup>51</sup> WA (Anm. 32), XI, S. 160.

<sup>52</sup> Vgl. zu diesen Disziplinierungsmaßnahmen z.B. WA (Anm. 32), XI, S. 55, 61, 297f. und 363. Vgl. zur letztlich auf Platon zurückgehenden Tradition der Disziplinierung der Rede durch die Vernunft Peter Ptasek: *Rhetorische Rationalität. Stationen einer Verdrängungsgeschichte von der Antike bis zur Neuzeit*. München 1993, insb. S. 133.

<sup>53</sup> Vgl. zur „Insurrektion“ KA (Anm. 14), VII, S. 24. – Schlegel selber sprach von Kants „Mangel an Mittheilungssinn und -fähigkeit“. KA XVIII, ii, Nr. 52.

Das Insistieren auf der beständigen Weiterführung des kommunikativen Prozesses ist auch das Grundthema des zweiten Aufsatzes von Schlegel, der hier im Kontext von Sprache und Politik kurz betrachtet werden soll: Die Charakteristik des 1794 in Paris verstorbenen Naturforschers, Schriftstellers und Revolutionärs Georg Forster, die 1797 in Reichardts *Lyceum der schönen Künste* erschien. Mit dieser Schrift wollte der junge Schlegel den mutigen Versuch machen, Forster von dem „allgemeinen Bannfluch“<sup>54</sup> zu befreien, dem dieser seit seinem revolutionären Engagement in Mainz und Paris – wenigstens im Alten Reich – verfallen war. Das Thema des Aufsatzes war also politisch brisant. Doch Schlegel behandelte die Politik in Forsters Leben und Schriften kaum. Was ihn vor allem interessierte, war die essayistische Schreibweise des „gesellschaftlichen Schriftstellers“ Forster und nicht dessen politische Aktivitäten. Der oft geäußerte Vorwurf, Schlegel habe so das Werk des Revolutionärs in eskapistischer Manier ästhetisiert und verharmlost, scheint sich damit auf den ersten Blick zu bestätigen.<sup>55</sup> Wendet man sich der Lektüre des Forster-Aufsatzes freilich mit dem Wissen um die Bedeutung der Sprache und der Kommunikation in Schlegels Politikkonzept zu, zeigt sich, daß die harsche Kritik am „politischen Romantiker“ revisionsbedürftig ist, und es wird deutlicher, weshalb Schlegel gegenüber Novalis mit Bezug auf seine Charakteristik bemerken konnte: „Ich glaube *das* ist der Republikanismus, den du meynst.“<sup>56</sup>

Eine literarisch-ästhetische Provokation des Forster-Aufsatzes liegt zunächst darin, daß Schlegel hier den Begriff des Klassikers auf einen Schriftsteller ausweitet, der sich in keiner der traditionellen Gattungen hervorgetan, sondern als Reiseschriftsteller, wissenschaftlicher Autor, Korrespondent und Kritiker allein nicht-fiktionale Prosa geschrieben hat. Diese Ausweitung hat freilich nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine politische Dimension. Denn mit der Behauptung, Forster sei ein Klassiker „unter allen eigentlichen Prosaisten“<sup>57</sup>, nimmt Schlegel auch zu der Frage Stellung, ob es in Deutschland überhaupt schon vorbildliche Prosa-Schriftsteller gebe; zu einer Fra-

<sup>54</sup> Vgl. den Brief an Böttiger vom 11. Mai 1797, KA (Anm. 14), XXIII, S. 365.

<sup>55</sup> Diesen Vorwurf hat am ausführlichsten Hannelore Schläffer formuliert. Vgl. H. S.: *Friedrich Schlegel über Georg Forster. Zur gesellschaftlichen Problematik des Schriftstellers im nachrevolutionären Bürgertum*. In: *Literatursoziologie II. Beiträge zur Praxis*, hg. v. J. Bark. Stuttgart 1974, S. 118-138. Sie wird zustimmend von Peter (Anm. 7), S. 23, zitiert, der die Forster-Charakteristik auch nicht in seine Textsammlung zur politischen Romantik aufgenommen hat.

<sup>56</sup> Brief vom 21. Juni 1797, KA (Anm. 14), XXIII, S. 374.

<sup>57</sup> KA (Anm. 14), II, S. 81.



ge also, die gerade in jenen Jahren unter explizit politischen Vorzeichen intensiv diskutiert wurde. Nur zwei Jahre vor der Publikation des Forster-Essays war diese Debatte um die deutsche Prosa durch den kurzen Aufsatz *Über Prose und Beredsamkeit der Deutschen* (1795) von Daniel Jenisch ausgelöst worden, worin der heute kaum mehr bekannte Berliner Aufklärer die zeitgenössische deutsche Prosakultur ziemlich scharf kritisierte und feststellte:

Ungeachtet des hohen Tons der Bewunderung, mit welchem die teutschen Kritiker von dem blühenden Zustande unserer Literatur zu sprechen pflegen, bemerkt der philosophische Beobachter, nicht ohne patriotisches Bedauern, die entschiedenste Dürftigkeit oder vielmehr Armseligkeit der Deutschen, an vortrefflichen *klassisch-prosaïschen Werken* jeder Gattung.<sup>58</sup>

Jenischs Kontrastfolie für seine strenge Kritik ist die Prosakultur derjenigen Nation, die, wie er mit einem Chiasmus gleichsam die Revolution nachvollziehend formuliert, „in neueren Tagen aus dem Hohn- gelächter Europens, Europens Schrecken geworden.“ Mit dem Verweis auf Frankreich und die französische Revolution erhielt seine Kritik aber gewollt oder ungewollt eine politische Note, wurde doch damit ein direkter Zusammenhang zwischen der politischen und der literarischen Kultur des Nachbarlandes hergestellt. Und dieser implizite Nexus veranlaßte denn auch Goethe zu seiner heftigen Erwiderung auf Jenisch, die noch im selben Jahr in den *Horen* unter dem Titel *Literarischer Sansculottismus* erschien. Darin räumte der Weimarer Literaturpapst zwar ein, daß der politische Partikularismus und das Fehlen eines „Mittelpunkt[s] gesellschaftlicher Lebensbildung“ sich unvorteilhaft auf die Ausbildung einer klassischen Prosakultur ausgewirkt haben, doch, so entgegnete er geradezu trotzig: „Wir wollen die Umwälzungen nicht wünschen, die in Deutschland klassische Werke vorbereiten könnten.“<sup>59</sup> Und außerdem vertraute der Revolutionsgegner Goethe trotz der genannten Schwierigkeiten ganz auf das schriftstellerische Potential der deutschsprachigen Länder und sah sich bei genauerer Prüfung des deutschen Prosaschaffens auch schon in der Gegenwart des ausgehenden 18. Jahrhunderts in seiner Hoffnung bestätigt.<sup>60</sup>

Im unmittelbaren politischen Kontext dieser Sansculottismus-Debatte ist nun auch Friedrich Schlegels Charakteristik des Prosaisten

<sup>58</sup> Zit. nach Johann Wolfgang von Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, hg. v. K. Richter in Zusammenarbeit mit H. G. Göpfert, N. Miller und G. Sander. München 1985 ff. Bd. IV/2, S. 930f.

<sup>59</sup> Beide Zitate in Goethe (Anm. 58), IV/2, S. 17.

<sup>60</sup> Vgl. Goethe (Anm. 58), IV/2, S. 19f.

Forster zu sehen<sup>61</sup>, und in deren ersten Abschnitten scheint Schlegel überraschenderweise ganz die Partei Goethes zu ergreifen, denn auch er verwahrt sich gegen die „tölpischen“<sup>62</sup> Kritiker der deutschen Prosa- und Kultur und will mit seiner Charakteristik den Beweis antreten, daß es entgegen aller Unkenrufe schon deutsche Prosaklassiker gebe. Doch dieser Schein trügt, denn die Pointe von Schlegels Aufsatz besteht eben darin, daß hier die Qualität der deutschen Prosa gerade am Beispiel des vielleicht prominentesten deutschen Revolutionärs demonstriert wird, der seinen Stil während seines kosmopolitischen Lebens ganz entschieden auch an französischen und englischen Vorbildern entwickelt hatte. Schlegels Wahl des Weltreisenden und Jakobiners Forster unterläuft somit die politische Stoßrichtung von Goethes Polemik, mit der er sich zunächst zu identifizieren scheint.

Diese Subversion läßt sich auch an Schlegels Uminterpretation des Begriffs der „Deutschheit“ verfolgen, von dem er in seinem Essay ausgeht: Ohne weitere Umschweife setzt der Text mit der bündigen Feststellung ein: „Über nichts wehklagt der Deutsche mehr als über Mangel an *Deutschheit*.“ Und ironisch fährt Schlegel weiter:

In der Tat, wenn die Sache nicht einmal in Regensburg in Anregung gebracht, und allen Untertanen ein Nationalcharakter von Reichswegen befohlen wird; oder wenn es nicht etwa einem Sophisten der Reinholdischen Schule gefällt, die allgemeingültigen Prinzipien der Deutschheit allgemeingeltend zu machen: so hat es allen Anschein, daß die Deutschheit noch geraume Zeit nur ein gutherziges Postulat, oder ein trotziger und verzagter Imperativ bleiben werde.<sup>63</sup>

Mit diesem spöttischen Einsatzakkord, der auch ein Grundmotiv für die ganze Charakteristik abgibt, will sich Schlegel wirksam gegen jede nationalistische Literaturkonzeption abgrenzen. Wie er bemerkt, nähre sich eine solche vorzüglich aus verwerflicher „neidische[r] Anfeindung der Nachbarn, kindisch erkünstelte[r] Selbstvergötterung und eigensinnige[r] Verbannung des Fremden“<sup>64</sup>, während es doch gerade darum ginge, nationale Vorurteile zu überwinden. Deutschheit kann sich für Schlegel nicht durch das Wiederbeleben vermeintlich besonders deutscher Traditionen und Eigenheiten ergeben, denn

<sup>61</sup> Dieser Zusammenhang ist meines Wissens in der Forschung nicht beachtet worden. Schlaffer (Anm. 55), S. 132f., zieht zwar Goethes Aufsatz als Vergleichstext bei, doch es geht ihr dabei nur darum zu zeigen, wie rückständig Schlegels gesellschaftspolitisches Denken (angeblich) im Vergleich zu demjenigen Goethes gewesen sei. Der Kontext der Prosadebatte bleibt dabei ausgeblendet.

<sup>62</sup> KA (Anm. 14), II, S. 79.

<sup>63</sup> KA (Anm. 14), II, S. 78.

<sup>64</sup> KA (Anm. 14), II, S. 78.

„[w]as mit unsrer jetzigen Bildung, denn in dieser allein besteht doch unser eigentümlicher Wert, gar keinen Zusammenhang mehr hat, ist nicht bloß alt, sondern veraltet.“<sup>65</sup> Vielmehr müsse die wahre Deutschheit in dem lebendigen und unabschließbaren Prozeß des kommunikativen Austauschs erkannt werden, an dem sich jeder echte „Patriot“ nach Kräften beteiligen sollte. Nicht die vage Idee eines deutschen Geistes, sondern das Postulat einer allgemeinen Kommunikation, die ihre lebendige Deutschheit gerade durch ihre kosmopolitische Ausrichtung beweise, soll nach Schlegel die deutsche Nation zusammenhalten und zugleich für Fremdes empfänglich machen.<sup>66</sup>

Wie schon im *Versuch über den Begriff des Republikanismus* spielt also auch in der Forster-Charakteristik der Begriff der Mitteilung eine zentrale Rolle. Forster verkörpert für Schlegel geradezu idealtypisch den kosmopolitischen, „gesellschaftlichen Schriftsteller“, der sich eben vor allem durch seine „Mitteilungsfähigkeit“ auszeichne.<sup>67</sup> Durch seine essayistische „Mischung“ und „Verwebung“ von „Anschauungen, Begriffen und Ideen“<sup>68</sup>, durch den dialogischen Charakter seiner Schriften<sup>69</sup> und durch seinen „Blick ins Ganze“, jenseits bloßer „Mikrologie“<sup>70</sup>, vermöge dieser – so Schlegel – die tiefen Gräben zwischen ansonsten voneinander isolierten Disziplinen und vor allem auch den Abgrund zwischen der Gelehrtenwelt und dem weiteren Publikum zu überbrücken.

Dieses Talent zur Förderung der „geselligen Mitteilung“<sup>71</sup> hat wesentlich damit zu tun, daß der gesellschaftliche Schriftsteller seine Beiträge zum allgemeinen öffentlichen Diskurs nie mit dem anmassenden Gestus der Allgemeingültigkeit vorträgt, sondern seine The-

<sup>65</sup> KA (Anm. 14), II, S. 78. Nichts deutet darauf hin, daß Schlegel hier, wie Menne-meier, glaubt, mit dem „Veralteten“ die antike Kultur meint. Vgl. Franz Norbert Menne-meier: *Friedrich Schlegels Poesiebegriff dargestellt anhand der literaturkritischen Schriften*. München 1971, S. 183.

<sup>66</sup> Vgl. im Kontrast dazu die Bemerkung Goethes (Anm. 58), IV/2, S. 18: „[...] die Bildung der höheren Klassen durch fremde Sitten und ausländische Literatur, so viel Vorteil sie uns auch gebracht hat, hinderte doch den Deutschen, als Deutschen sich früher zu entwickeln.“ Vgl. zur frühromantischen Fassung des Begriffs der „Deutschheit“ auch die Ausführungen zu Novalis in H. Kurzke: *Romantik und Konservatismus. Das politische Werk Friedrich von Hardenbergs (Novalis) im Horizont seiner Wirkungsgeschichte*. München 1983, S. 95f.

<sup>67</sup> Vgl. für Belege zur zentralen Rolle der Mitteilung im Konzept des gesellschaftlichen Schriftstellers KA (Anm. 14), II, S. 82, 86f., 91f. und 97-99. Von Forster als Muster des gesellschaftlichen Schriftstellers spricht Schlegel explizit ebd., S. 91.

<sup>68</sup> KA (Anm. 14), II, S. 82.

<sup>69</sup> KA (Anm. 14), II, S. 82, 87, 90f., 93 und 97.

<sup>70</sup> KA (Anm. 14), II, S. 98 und 89.

<sup>71</sup> KA (Anm. 14), II, S. 99.

men stets im Wissen um die notwendige Vorläufigkeit seiner „Ansichten“<sup>72</sup> erörtert. Anstatt also dem – wie Schlegel und Forster übereinstimmend meinen – „Unding“ eines „vollkommenen Systems“<sup>73</sup> Vorschub zu leisten, versucht er jederzeit das Bewußtsein wachzuhalten, daß sein Schreiben immer nur ephemeres Zwischenresultat oder, wie Forster einmal sagt, nur „Stückwerk“ und „Flickwerk“ sein kann.<sup>74</sup> Seine Texte bleiben immer dem „raschen Gedränge des Lebens“ verpflichtet, und eben dies zeichnet für Schlegel zum Beispiel die Revolutionsschilderungen Forsters in den *Parisischen Umrissen* gegenüber vermeintlich objektiveren, wissenschaftlich-distanzierten Abhandlungen über das politische Geschehen in Frankreich aus.<sup>75</sup>

Wird aber damit – im Kontrast zur mächtigen platonischen Tradition – die ort- und zeitbedingte Ansicht philosophie- und politikfähig, so muß auch die Widersprüchlichkeit solcher Ansichten, die zwangsläufig aus der Wissensperspektivierung resultiert, in einem neuen Licht erscheinen. Widersprüche zwischen unterschiedlichen Denkpositionen innerhalb eines Diskurssystems erscheinen damit nicht mehr als Störungen einer in sich harmonischen *volonté générale*. Vielmehr werden sie als wesentliche Antriebe für den unendlichen Prozeß der Wahrheitsfindung gesehen, denn, so meint schon Forster, „anders muß man die Dinge ansehen, als Andere, weil man ein Anderer ist“.<sup>76</sup>

Sowohl im *Versuch über den Begriff des Republikanismus* als auch in der Forster-Charakteristik wird deutlich, welche zentrale Bedeutung Schlegel dem kommunikativen Austausch in seinem Politikkonzept zuschrieb. Politische Prozesse hatten für ihn auf einer deskriptiven Ebene zentral mit der Sprache als dem wichtigsten Kommunikationsmedium zu tun, und daraus leitete er auch auf einer normativen Ebene die Wichtigkeit sprachlicher Austauschprozesse *in politicis* ab. Für ihn waren die erbitterten politischen und weltanschaulichen Debatten des ausgehenden 18. Jahrhunderts, die mit einer babylonischen Sprachverwirrung einhergingen, nicht ein „Mangel“, sondern noch die einzige „Hoffnung“<sup>77</sup>, im fortgesetzten Wechselspiel immer neuer „Irrtümer“ politische „Wahrheit“ wenig-

<sup>72</sup> Vgl. den programmatischen Titel von Forsters *Ansichten vom Niederrhein* (1790).

<sup>73</sup> KA (Anm. 14), II, S. 96, und Forster (Anm. 21), VIII, S. 359f.

<sup>74</sup> Forster (Anm. 21), VIII, S. 364 und 361.

<sup>75</sup> Vgl. KA (Anm. 14), II, S. 88, wo Schlegel die *Umrisse* als „im ganzen noch immer das einzige verständliche und verständige Wort“ über die Revolution bezeichnet.

<sup>76</sup> Forster (Anm. 21), VIII, S. 360.

<sup>77</sup> Schon sehr früh (1794) formulierte Schlegel die folgende lakonische Formel bezüglich der Moderne: „Unsere Mängel selbst sind unsere Hoffnungen.“ KA (Anm. 14), I, S. 35.

stens indirekt zu „produzieren“.<sup>78</sup> Auch im Felde der politischen Logomachien lag für ihn demnach die Lösung darin, „es immer ärger zu machen.“<sup>79</sup>

Die weitreichenden Konsequenzen von Schlegels relativistischer Auffassung politischer Wahrheit liegen auf der Hand. Sind tatsächlich jedes politische Programm und jede Interpretation politischen Geschehens als in dem unvollkommenen, „korruptiblen“ Mitteilungsmedium Sprache<sup>80</sup> formulierte „Wahrheiten“ relativ, wird es schwierig, Kriterien guter Politik aufzustellen. Gibt es nämlich im politischen (Sprach-)Kosmos kein „Ey für das Universum“<sup>81</sup>, das als archimedischer Punkt gelten kann, kann weder ein einzelner noch eine Partei und auch nicht eine Mehrheit qua öffentliche Meinung für sich beanspruchen, den politischen Stein der Weisen gefunden zu haben. Vielmehr kann jeder besondere politische Standpunkt nur ein relativer Irrtum sein, womit letztlich jede Politik dem Ideologieverdacht verfällt.<sup>82</sup> Nicht nur dem Apologeten von Absolutismus und Feudalismus mit seiner Fiktion einer virtuellen Repräsentation des wahren Volkswillens durch einen einzelnen oder eine auserwählte Gruppe wird damit gleichsam der Wahrheitsboden entzogen, sondern auch dem demokratischen Revolutionär ein fester Legitimationsgrund für seine Theorie und Praxis abgesprochen. Ja, ungeachtet des revolutionären Wahrheitspathos, mit dem der aufgeklärte Kritiker gegen die irrationalen Ideologeme des Ancien Régime vorgeht, muß auch er – nach Schlegel – in das undurchsichtige Gewebe der Ideologien und rhetorischen Logomachien verstrickt bleiben. Auch sein vermeintlich vorurteilsfreier Kampf gegen tyrannische und oligarchische Privilegien kann bloß ein relativer Irrtum sein, der letztlich nur im Regreß auf ein neues Vorurteil legitimiert werden kann, oder, in den Worten Schlegels: „Das fran-

<sup>78</sup> Vgl. dazu KA (Anm. 14), XII, S. 92: „Die Wahrheit ist relativ. – Hiermit ist die gewöhnliche Erklärung der Wahrheit: sie sey Übereinstimmung des Subjektiven und Objektiven, gar nicht zu vereinigen; [...]. Wäre auch die gewöhnliche Definition von der Wahrheit richtig, so erklärt sie doch nichts. Im Idealismus hingegen, wo das Reelle in der Mitte liegt, wo also Wahrheit die Indifferenz ist zweyer sich entgegengesetzter Irrthümer, da lehrt uns diese Definition, wie die Wahrheit entsteht, daß sie produziert wird; und sie kann uns anleiten, wie wir die Wahrheit produzieren können, nämlich wenn wir den Irrthum bekämpfen.“

<sup>79</sup> Vgl. zu dieser Formulierung *Über die Unverständlichkeit*, KA (Anm. 14), II, S. 367.

<sup>80</sup> Vgl. KA (Anm. 14), I, S. 294, wo Schlegel von der Sprache sagt, sie sei „Menschenwerk und also unendlich perfektibel und korruptibel.“

<sup>81</sup> KA (Anm. 14), XVIII, v, Nr. 1062: „Einen absoluten Punkt, ein Ey für das Universum giebt nicht.“

<sup>82</sup> Der Begriff der Ideologie ist hier und im folgenden ganz allgemein im Sinne von „kollektivem Vorurteil“ gebraucht.

zösische Schimpfen auf die Préjugés war selbst ein Préjugé.<sup>83</sup> In dieser 1797 notierten, rückblickenden Einschätzung der revolutionären Kritik an der alten Herrschaftsordnung, in dieser frühromantischen „Kritik der Kritik“<sup>84</sup> *in politicis*, scheint sich nun auf den ersten Blick schon Schlegels spätere konservative Wende anzukündigen, denn der abschätzig kommentar über den ideologischen Charakter der Revolution fügt sich fugenlos in den zeitgenössischen konterrevolutionären Diskurs ein. Es ließen sich zahlreiche Parallelstellen zu Schlegels Notiz in der einschlägigen revolutionsfeindlichen Literatur nachweisen, denn kaum ein Konservativer unterließ den rhetorisch wirkungsvollen Hinweis auf die augenfällige historische Ironie, daß zumal die intellektuellen Anführer der Revolution in ihrem Vernunftfeifer gerade in diejenigen Fehler verfielen, die sie den alten Machthabern vorwerfen zu können glaubten.<sup>85</sup> Aber trotz der unübersehbaren Parallelen zu konterrevolutionären Argumentationslinien greift die Interpretation von Schlegels Aussage über den Vorurteilscharakter der revolutionären Politik als einem sicheren Anzeichen für die spätere konservative Wende zu kurz. Denn anders als für die herkömmlichen Revolutionsgegner ist es für Schlegel nicht so, daß die bloße „monstrous fiction“<sup>86</sup> der Revolutionäre deutlich als falsches Lügengewebe gegen den hellen Hintergrund der durch Tradition verbürgten „Wahrheit“ des Ancien Régime abstechen würde. Die vorrevolutionäre Ordnung ist ihm keineswegs ein unverbrüchliches Referenzsystem politischer Wahrheit, von dem her das revolutionäre Denken zweifelsfrei als leeres Gaukelwesen entlarvt werden könnte. Vielmehr besagt Schlegels kurze Notiz über die revolutionäre Politik, daß diese *auch*, nicht anders als die absolutistischen und feudalistischen Politik-Fiktionen, die sie aus den Angeln heben will, letztlich auf Préjugés beruhe. Seine Kritik der Kritik ist also kein Bekenntnis zu einer besonderen politischen Strömung, sondern zielt gleichsam auf einer Metaebene auf den Fiktionscharakter von Politik überhaupt.

<sup>83</sup> KA (Anm. 14), XVIII, ii, Nr. 1066. Vgl. zu den „tiefsinnigsten Vorurteilen“ der Revolution auch Athenäumfragment 420 und KA XVIII, vi, Nr. 167: „Die Franzosen sind noch mitten in den Préjugés [...]“

<sup>84</sup> Vgl. KA (Anm. 14), II, S. 364, wo Schlegel die Notwendigkeit einer solchen Kritik postuliert, und KA XVIII, ii, Nr. 228, wo auch deutlich wird, daß diese Kritik vor allem Sprachkritik sein soll.

<sup>85</sup> Vgl. z.B. Edmund Burke: *Reflections on the Revolution in France and on the proceedings in certain societies in London relative to that event* [1790]. Harmondsworth 1986 [Penguin Classics], S. 211f.: „They [the literary cabal] were possessed with a spirit of proselytism in the most fanatical degree; and from thence, by an easy progress, with the spirit of persecution according to their means.“

<sup>86</sup> Dieser Ausdruck ist hier übernommen aus Burke (Anm. 85), S. 124.

Dieser Wechsel auf eine grundsätzlichere Reflexionsebene bedeutet aber nicht zwingend eine Wendung in die Apolitie. Das haben vor allem auch die großen Kritiker der politischen Romantik im historischen Rückblick erkannt. Sowohl für Carl Schmitt wie für Georg Lukács konnte die frühromantische Relativierung jedes politischen Programms nichts anderes als eine quietistische Kapitulation vor dem Status Quo bedeuten. Der „subjektivierte Occasionalismus“ der Romantiker mußte nach Schmitt jedes politische Denken zu einem anarchistischen Zufallsspiel verkommen lassen, und in dem daraus resultierenden Normenvakuum war jede Möglichkeit zu einer Entscheidung (im emphatischen Sinne des Dezisionismus) suspendiert. Und unter anderen politischen Vorzeichen – aber ebenfalls in der Nachfolge Hegels – gilt auch für Lukács als erwiesen, daß die frühromantische Skepsis gegenüber jedem Normensystem letztlich in eine „philiströse“<sup>87</sup> Affirmation der bestehenden Verhältnisse umschlagen mußte. Für ihn ist die romantische In-Frage-Stellung insbesondere der Normen der aufklärerischen Ratio eine gefährliche Absage an die emanzipierende Macht der Vernunft und die Romantik deshalb eine fatale „Wendung“<sup>88</sup> in der deutschen Kulturgeschichte.

Nun hat Lukács marxistische Interpretation der romantischen Normen- und Vernunftskepsis als eines untrüglichen Zeichens für den konservativen oder gar reaktionären Charakter der Romantik einiges für sich. Schließlich scheinen die historischen Fakten tatsächlich erdrückendes Belegmaterial zum Funktionszusammenhang von Aufklärungskritik und politischer Reaktion zu liefern. Es kann kaum bestritten werden, daß der gegen das Ende des 18. Jahrhunderts entstehende Konservatismus in Deutschland ganz entscheidende Impulse aus vernunftkritischen Denkströmungen erhielt und ideengeschichtlich oft unmittelbar auf solche zurückzuführen ist.<sup>89</sup> Und es ist auch offensichtlich, daß in der Kritik der Französischen Revolution, die sich selbst als gültige Konsequenz der „Lumières“ feierte, Rationalismuskritik und Konterrevolution nahtlos ineinander übergangen.

<sup>87</sup> Georg Lukács: *Die Romantik als Wendung in der deutschen Literatur* [1945]. In: *Romantikforschung seit 1945*, hg. v. K. Peter. Königstein/Ts. 1980, S. 40-52, hier S. 46: „Der romantische Kampf gegen den ordinären Philister erzeugt den überspannten Philister.“ Vgl. auch Schmitt (Anm. 7), S. 140: „Der geistige Revolutionär liebt, auch wenn er theoretisch Tumult und Chaos postuliert, in der gewöhnlichen Wirklichkeit die äußere Ordnung.“, und ebd., S. 134, wo er meint, der Romantiker habe zwar den Philister gehaßt, der Philister den Romantiker aber geliebt.

<sup>88</sup> Vgl. den Titel von Lukács (Anm. 87).

<sup>89</sup> Vgl. zur Entstehung der politischen Strömungen im Alten Reich des 18. Jahrhunderts Klaus Epstein: *The Genesis of German Conservatism*. Princeton 1966.

Diese Verquickung von Vernunftkritik und Konterrevolution zeigt sich auch beispielhaft an einem Buch wie den 1790 publizierten *Reflections on the Revolution in France* von Edmund Burke. Gerade diese Schrift des damals vielleicht bedeutendsten politischen Redners, gerade dieses eigentliche „manifesto of a counter-revolution“<sup>90</sup> wurde aber auch von den Frühromantikern mit großem Interesse rezipiert. Nicht nur Novalis' ominöse Rede vom „revolutionären“ Werk des britischen Konterrevolutionärs<sup>91</sup>, sondern auch Schlegels verschiedentlich geäußerten Pläne für „Burkische Reden“<sup>92</sup> und seine Absicht, „einmal recht was Furioses zu schreiben etwa so wie Burke“<sup>93</sup>, zeugen von einer besonderen Wirkung der politischen Sprachkunst des Revolutionsgegners auf die Frühromantiker, womit sich die These von der intellektuellen Wahlverwandtschaft von Frühromantik und Konterrevolution noch einmal zu bestätigen scheint. Dieser Verdacht bedarf freilich einer genaueren Prüfung.<sup>94</sup>

Mit Nachdruck postulierte der große Konterrevolutionär, daß auch der Staat als ein Kunstwerk zu betrachten und deshalb nicht nach abstrakten Regeln zu konstruieren und zu beurteilen sei.<sup>95</sup> Er machte sich stark für die identitätsstiftende Kraft von „pleasing illusions“<sup>96</sup>, durch die die alte Herrschaftsordnung nachhaltig in den Herzen der Untertanen verankert sei, und wehrte sich vehement gegen die revolutionäre Entzauberung des politischen Lebens, der eine altherwürdige Institution nach der andern, von der Monarchie bis zur Kirche, zum Opfer zu fallen drohte. Gegen den Geist der abstrahierenden Vernunft, für den gelte, „ein König ist bloß ein Mensch; eine Königin nur eine Frau; eine Frau nur ein Tier; und zwar keineswegs ein Tier der höchsten Ordnung“<sup>97</sup> –, gegen diesen nivellierenden Geist insistierte Burke auf historisch gewachsenen Differenzen und Hierarchien, die, wie er meinte, nicht ohne die größten Gefahren für die Gesellschaft eingeebnet werden könnten. Dabei entging dem virtuosen Rhetoriker und Sprachkünstler Burke auch nicht, welche zentrale politische Rolle die Sprache in der „mechanischen Philo-

<sup>90</sup> So bezeichnete der frühe Burke-Kritiker James Mackintosh die *Reflections* in seinen *Vindiciae Gallicae* (1791). Zit. nach C.C.O'Brien in Burke (Anm. 85), S. 51.

<sup>91</sup> Novalis (Anm. 22), II, S. 464, Nr. 115.

<sup>92</sup> KA (Anm. 14), XVIII, v, Nr. 526.

<sup>93</sup> Brief vom 29. Januar 1799 an A. W. Schlegel, KA (Anm. 14), XXIV, S. 222.

<sup>94</sup> Der Einfluß von Burke auf die Romantiker ist in der Forschung schon oft thematisiert worden. Meistens hat man sich dabei allerdings nur sehr oberflächlich mit Burke auseinandergesetzt. Vgl. dazu auch Kurzke (Anm. 66), S. 86f.

<sup>95</sup> Vgl. dazu Burke (Anm. 85), S. 172 und 152.

<sup>96</sup> Burke (Anm. 85), S. 171.

<sup>97</sup> Burke (Anm. 85), S. 171, (Übers. PS).



sophie“<sup>98</sup> der revolutionären Rationalisten spielte. In vielen Fällen war die demokratische Umwälzung untrennbar mit neuen linguistischen Regelungen verknüpft, und so wie sich deshalb die Revolutionäre schon früh um eine vernunftkonforme Disziplinierung der Sprache bemühten, wurde Burke nicht müde, auf die gefährlichen Folgen einer solchermaßen gleichsam guillotinierten Sprache hinzuweisen.<sup>99</sup> Für ihn beruhte der Zusammenhalt der Gesellschaft gerade auf den „pleasing illusions“ der letztlich metarationalen Sprache der alten Herrschaftsordnung, und deshalb feierte er denn auch in seiner konterrevolutionären Rhetorik ganz bewußt das rhetorisch-sinnliche und nicht-mimetische Moment der Sprache, das er schon in seinem frühen Werk über das Schöne und das Erhabene sehr scharfsichtig erkannt und analysiert hatte.<sup>100</sup>

Der beredte Verteidiger der alten Gesellschaftsordnung war sich bewußt, daß er für seine politischen Ideale keinen vernünftigen Wahrheitsgrund angeben konnte. Das Kriterium zur Beurteilung einer besonderen politischen Haltung konnte für ihn deshalb nicht sein, ob diese auf bloßen Meinungen („opinions“, „sentiments“ und „prejudices“)<sup>101</sup> oder auf vernünftigen Grundsätzen beruhte, sondern allein, ob ihre „Vorurteile“ sich in Geschichte und Tradition bewährt hatten oder aber einer zerstörerischen Revolution überlieferter Lebensformen Vorschub zu leisten drohten. Auch für ihn konnte demnach *sub specie rationis* kein politisches Programm mehr als ein „préjugé“ sein.

Burkes (in dieser Hinsicht) relativistische Auffassung von Politik kommt besonders klar in einer brillanten Passage der *Reflections* zum Ausdruck, die von einem für den Konservativismus nicht untypischen melancholisch-pessimistischen Ton geprägt ist und ganz grundsätzlich von der Rolle der Affekte und der Laster in der Geschichte handelt. Wie er meint, bestehe die Geschichte zum größten Teil aus Un-

<sup>98</sup> Burke (Anm. 85), S. 172.

<sup>99</sup> Vgl. dazu die Studie von Steven Blakemore: *Burke and the Fall of Language. The French Revolution as Linguistic Event*. Hanover and London 1988.

<sup>100</sup> Vgl. Edmund Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* [1757/59]. Oxford 1990, S. 149-161; insb. S. 157: „In reality poetry and rhetoric do not succeed in exact description so well as painting does; their business is to affect rather by sympathy than imitation; to display rather the effect of things on the mind of the speaker, or of others, than to present a clear idea of the things themselves. This is their most extensive province, and that in which they succeed the best.“ – Vgl. dazu auch Iain Hampsher-Monk: *Rhetoric and Opinion in the Politics of Edmund Burke*. In: *History of Political Thought IX/3* (1988), S. 455-484.

<sup>101</sup> Vgl. dazu Burke (Anm. 85), S. 170f., 183, 275 und öfters.

glück, das durch Stolz, Ehrgeiz, Habgier, Rache, Wollust, Aufruhr, Heuchelei, unbeherrschten Eifer und anderes verursacht werde. Diese Laster und Triebe seien eigentlich für „die Stürme“ im gesellschaftlich-politischen Leben verantwortlich. Freilich würden sie von den Menschen immer mit Vorwänden („pretexts“) wie „[r]eligion, morals, laws, prerogatives, privileges, liberties“ oder „rights of men“ verbrämt und beschönigt. Und besonders gefährlich sei die Wirkung solcher „pretexts“ deshalb, weil diese sich im Laufe der Zeit beständig verändern würden:

Seldom have two ages the same fashion in their pretexes and the same modes of mischief. Wickedness is a little more inventive. Whilst you are discussing fashion, the fashion is gone by. The very same vice assumes a new body. The spirit transmigrates; and far from losing its principle of life by the change of its appearance, it is renovated in its new organs with the fresh vigour of a juvenile activity. It walks abroad; it continues its ravages; whilst you are gibbeting the carcass, or demolishing the tomb. You are terrifying yourself with the ghosts and apparitions, whilst your house is the haunt of robbers. It is thus with all those, who attending only the shell and husk of history, think they are waging war with intolerance, pride, and cruelty, whilst, under colour of abhorring the ill principles of antiquated parties, they are authorizing and feeding the same odious vices in different factions, and perhaps in worse.<sup>102</sup>

Schlegel scheint nun mit seiner Auffassung vom Préjugé-Charakter jeder Politik an diese sensualistische und vernunftskleptische Politik-Analyse anzuknüpfen. Und auch des Frühromantikers Ansicht, wonach jedermann „Vorurtheile“ haben müsse, da „wir eher handeln als denken“, liest sich fast wie eine Paraphrase Burkes.<sup>103</sup> Auch in der Perspektive Schlegels wird jede Politik zu einem bloßen „pretext“. Ganz gleich ob es um die obskuren Schlüsselworte vorrevolutionärer Herrschaft oder die pathetischen Kampfworte der Revolution geht –, jeder politische „pretext“ muß nach Schlegel der notwendigen Sekundarität sprachlich konstituierter „Wahrheiten“ verfallen. Damit entfällt aber ein sicheres Kriterium zur Unterscheidung „wahrer“ und „falscher“ oder „natürlicher“ und „künstlicher“ Politik, da jede politische Theorie und Praxis immer schon abgeleitet und mithin artifiziell ist.

<sup>102</sup> Burke (Anm. 85), S. 248f.

<sup>103</sup> KA (Anm. 14), XVIII, v, Nr. 1051. Vgl. parallel dazu etwa Burke (Anm. 85), S. 183: „Prejudice is of ready application in the emergency; it previously engages the mind in a steady course of wisdom and virtue, and does not leave the man hesitating in the moment of decision, sceptical, puzzled, and unresolved.“

Mit dieser Einebnung des Unterschieds zwischen einer aufgeklärten und einer irrationalen Politik scheint Schlegel also in die unmittelbare geistige Nähe der Konterrevolution zu rücken. Denn schließlich konnten – vertraut man hier Georg Lukács' Romantikerinterpretation – nur die Revolutionsgegner ein Interesse an einer derartigen Nivellierung haben, da nur so ihre eigenen „vernunftwidrigen“ Grundsätze legitimiert werden konnten. Aber auch wenn die Interpretation von Schlegels Haltung als eines potentiell konservativen Denkparadigmas, zumal im Horizont seiner späteren politischen Entwicklung, einige Evidenz für sich beanspruchen kann, wird sie der ideengeschichtlichen Komplexität des frühromantischen Vorurteils- und „pretext“-Verdachts gegenüber jeder Politik nicht gerecht. Wie nämlich der genauere Blick auf die geistig-politische Landschaft des ausgehenden 18. Jahrhunderts zeigt, führt die intellektuelle Filiation des Gedankens von der notwendigen Rhetorizität jeder Politik keineswegs zwangsläufig in das Lager der Konterrevolutionäre zurück. Im besonderen Falle Schlegels scheint es sogar viel naheliegender, daß dessen politische Vernunftskepsis unter anderem aus einer durchaus revolutionsfreundlichen Quelle gespiessen wurde. Kein geringerer nämlich als Georg Forster, dessen Schriften Schlegel gerade zur Zeit der Abfassung der Préjugé-Notiz (1797) intensiv studierte, wurde nicht müde, darauf hinzuweisen, daß „im großen Gange menschlicher Begebenheiten“ weit mehr Unwillkürliches liege, „als das stolze, denkende Thier in seinem Freyheitstraume zugestehen“ wolle.<sup>104</sup> Und solche Skepsis gegenüber der Ratio des „denkenden Thiers“ ließ auch den Revolutionssympathisanten den Vorurteils-Charakter der vermeintlich vorurteilsfreien Revolutionspolitik anerkennen. Mit unmittelbarem Bezug auf die „pretexts“ der Revolution meint er deshalb:

Der Stolz der Vernunft mit seiner Gleichheit, seinen Rechten der Menschheit, seinen metaphysischen Theorien ist jetzt an die Reihe gekommen; sonst war es der Stolz der Geburt und der Heiligkeit, womit man sich für besser als andere ausgab, um ungestraft schlechter seyn zu können.<sup>105</sup>

Diese skeptische Einschätzung Forsters, die durch zahlreiche weitere Zeugnisse aus der Zeit vor und während seines revolutionären Enga-

<sup>104</sup> Forster (Anm. 21), VII, S. 191.

<sup>105</sup> Forster (Anm. 21), VII, S. 191. Vgl. auch ebd., S. 189: „Die Natur der willkürlichen Gewalt läßt sich nicht verkennen, sie werde von einem Tyrannen und seinen Satelliten oder von einer zwölfhundertköpfigen Hydra verübt, sie trotze nun auf Erbrecht, Herkommen und Vorurtheil, oder sie trage die Larve der alles richtenden Vernunft.“

gements belegt werden könnte, vermag dafür zu sensibilisieren, daß erstens das vermeintlich so typisch revolutionäre Vertrauen in die Vernunft nicht vorbehaltlos von allen Revolutionären geteilt wurde und daß zweitens die Einsicht in den rhetorischen Charakter von politischen Ideen keineswegs zwangsläufig in konterrevolutionäres Denken oder, für manchen Romantikkritiker noch schlimmer, in politische Indifferenz münden mußte. Die zunächst überraschende Parallelität von Forsters und Burkes Auffassungen – eine Parallelität, die übrigens auch Forster selbst nicht entging<sup>106</sup> – zeigt, daß die Erschütterung des Vertrauens in die cartesianische Vernunft ein historisches Phänomen ist, das jenseits konkreter politischer Positionen auf einer gleichsam epistemischen Ebene anzusiedeln ist. Die Vernunftskepsis oder, mit Panajotis Kondylis zu sprechen, die „Rehabilitation der Sinnlichkeit“<sup>107</sup>, wie sie seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in verstärktem Maße geschichtswirksam wurde, war in der Tat nicht bloß Ausdruck konservativer „Irrationalität“. Vielmehr ist sie das zunächst politisch neutrale Resultat der damals Raum greifenden philosophischen Einsicht, daß präreflexive Gefühle, Gewohnheiten, Bräuche und Traditionen eine ganz zentrale Rolle im menschlichen Verhalten spielen. Im Lichte dieser anthropologischen Erkenntnis konnte es sich aber niemand mehr leisten, das in der intellektualistischen Staatsphilosophie einst verachtete Reich der Sinne zu ignorieren. Der dunkle Dschungel des Vor-Rationalen, der Mythos, in den jeder aufklärerische Logos immer schon verstrickt ist, konnte nicht mehr als philosophisch wertlose *terra incognita* abgetan werden, sondern verlangte nach Erkundung und Kolonialisierung. Es mußte dem im ursprünglichen Sinne ästhetischen Aspekt des politischen Lebens endlich Rechnung getragen werden.<sup>108</sup>

Im weiteren Kontext dieser ästhetischen Wende der Politik im ausgehenden 18. Jahrhundert sind nun eben auch die Reflexionen Schle-

<sup>106</sup> In einem Brief an seinen Schwiegervater Heyne vom 1. Jan. 1791 schreibt Forster (Anm. 21), XVI, S. 222: „Burke ist allerdings nicht so schlecht; [...] In Thesi stimme ich ihm gerne bey, nur nicht in der Art der Ausführung.“ Vgl. dazu auch VIII, S. 225 und VII, S. 51, wo Forster meint, wer Staatsverfassungen nach abstrakten Regeln verfassen wolle, verfehle sein Ziel ebenso wie ein Dichter, der ein lateinisches Gedicht „durch die *Gradus ad Parnassum*“ zusammensetze. Eben dieselbe Kritik an der französischen „Papierverfassung“ findet sich auch bei Burke (Anm. 85), S. 171f. und 182. Auch Schlegels kritische Einstellung gegenüber der Revolutionsverfassung, wie sie in KA (Anm. 14), XVIII, iv, Nr. 528, 595 und 602 zum Ausdruck kommt, ist also nicht so eindeutig konterrevolutionär, wie man glauben könnte.

<sup>107</sup> Vgl. Panajotis Kondylis: *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*. München 1986, S. 42-59 *et passim*.

<sup>108</sup> Vgl. dazu Terry Eagleton: *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford 1990, S. 13-69.

gels zum „préjugé“-Charakter politischer Programme zu sehen. Während freilich im Falle Burkes und auch Forsters die Skepsis gegenüber der Möglichkeit einer rein vernünftigen Politik vor allem aus den Prämissen des englischen Sensualismus hervorging, war sie bei Schlegel das Resultat seiner kritischen Auseinandersetzung mit der Transzendentalphilosophie Kants und Fichtes, und das heißt vor allem auch seiner Entdeckung der Bedeutung der Sprache für die Philosophie und die Politik. Denn anders als die genannten Philosophen schenkte Schlegel der Sprache als dem notwendigen – aber eben „korruptiblen“ und letztlich selbstreferentiellen – Medium des Denkens besondere Aufmerksamkeit, erkannte wenigstens ansatzweise den komplexen Zusammenhang von (vermeintlich) transparenter *ratio* und opaker *oratio* und leitete aus der Einsicht in die sprachliche Verfaßtheit von Politik die Relativität jedes politischen Standpunktes ab.

Mit dem Hinweis auf die Einbindung von Schlegels Vorurteils-Verdacht in einen umfassenderen Prozeß, dessen politische Tendenz durchaus nicht eindeutig festzulegen ist, ist deutlich geworden, daß der Vorwurf des Konservatismus, wie ihn besonders prominent Lukács formuliert hat, zumindest vorschnell ist. Aus der Einsicht in den ästhetischen und mythoiden Charakter politischer Kommunikation konnten ganz unterschiedliche politische Konsequenzen gezogen werden, und das Wissen um die „Wunderkraft der Fiction“ *in politicis* konnte für ganz verschiedene Zwecke instrumentalisiert werden. Das entging auch schon den Frühromantikern selbst nicht, und sie waren sich deshalb bewußt, daß die von ihnen geforderte deliberative Auseinandersetzung und Logomachie an gewisse verbindliche Grundwerte zurückgebunden werden mußte, wenn verhindert werden sollte, daß der politische Agon der Worte ganz willkürlich in reaktionäre oder revolutionäre Richtung ausschlug. Solche Grundwerte konnten aber unter den angenommenen erkenntnistheoretischen und sprachphilosophischen Bedingungen selbst wieder nur durch agonale sprachliche Prozesse bestimmt werden, weshalb für Schlegel konsequenterweise die Maxime der freien Mitteilung selbst zum wichtigsten Grundsatz und Inhalt jeder Politik werden mußte. Das heißt, im Wettstreit konkurrierender Meinungen konnte für ihn auf keine andere unumstößliche Wahrheit Bezug genommen werden als auf die Wahrheit von der Notwendigkeit „gewaltloser Intersubjektivität und Kommunikation“.<sup>109</sup> Nicht „Wahrheiten“ wie die alten Feudalrechte

<sup>109</sup> Ich übernehme diese Formulierung von Manfred Frank, der im Zusammenhang mit der „Mythologie der Vernunft“, von der im sog. *Ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus* die Rede ist, meint, vernünftig sei diese Mythologie zu

oder die französische Revolutionsverfassung konnten somit als feste Referenzpunkte für richtiges politisches Sprechen gelten, sondern allein das Postulat der im Namen der unbekanntenen absoluten Wahrheit fortzuführenden politischen Deliberation.

Dieses Programm einer Politik unter den Bedingungen prinzipieller Wahrheitsferne hat Schlegel in seiner frühromantischen Phase ziemlich konsequent vertreten und dabei Ansätze zu Gedanken formuliert, die bis heute nichts an Aktualität eingebüßt haben. Schon um 1800 setzte er freilich zu einer religiösen Neuinterpretation seines Konzepts des sprachlichen Umgangs mit der unverfügbaren politischen Wahrheit an. Die unbekanntene Wahrheit, die nach Schlegel nur *ex negativo* im „wunderbare[n] ewige[n] Wechsel von Enthusiasmus und Ironie“<sup>110</sup>, nur im Wechselerweis „entgegengesetzter Irrthümer“<sup>111</sup> aufscheinen konnte, wurde (wieder) zum großen unbekanntenen christlichen Gott. Damit wurde aber der deliberative Prozeß und der politische Sprach-Agon in einer Weise auf feste (vermeintlich) metasprachliche Glaubensinhalte verpflichtet, die in zentralen Punkten nicht mehr Schlegels frühromantischen Ansichten über den Zusammenhang von Sprache und Politik entsprach.

---

nennen, „weil nicht der Inhalt einer aufs Heilige sich berufenden Fabel die Eintracht der Gesellschaftsmitglieder fundiert, sondern die Unverbrüchlichkeit der Übereinkunft aus der reinen Form gewaltloser Intersubjektivität und Kommunikation [...] abgeleitet ist.“ Manfred Frank: *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*. Frankfurt/M. 1982, S. 169. Diese Bestimmung trifft *mutatis mutandis* auch auf den hier entwickelten Zusammenhang zu.

<sup>110</sup> KA (Anm. 14), II, S. 319.

<sup>111</sup> KA (Anm. 14), XII, S. 92.



## Marion Schmaus (Tübingen)

### „Die Wunden des Geistes heilen“. Zur Autobiographie des melancholischen Geistes oder der ‚Fall Hölderlin‘ in Hegels *Phänomenologie*

Manes: Dir hat der Schmerz den Geist entzündet, Armer.  
Empedokles: Was heilst du denn, Unmächtiger, ihn nicht?  
(Hölderlin *Der Tod des Empedokles*)  
Die Wunden des Geistes heilen, ohne daß Narben bleiben  
(Hegel *Phänomenologie des Geistes*)

In der dritten Fassung seines Dramenfragments *Der Tod des Empedokles* würdigt Hölderlin in der Figur des ägyptischen Geschichtsschreibers Manes, dem eigentlichen Gegenspieler Empedokles', seinen Freund Hegel.<sup>1</sup> Manes tritt als Mittler zwischen dem streitenden Bruderpaar Empedokles und Strato auf, durch die Hölderlin den Konflikt zwischen Kulturrevolution / Republikanismus und Monarchie gestaltet. Die Figurenkonstellation erinnert an Sophokles' Drama *Antigone*. So verwundert es nicht, daß Hölderlin die Figur des Manes mit Zügen des Teiresias ausstattet – ein Blinder, mit der Fähigkeit zur Weissagung begabt. Mit Empedokles teilt Manes die Einsicht in die Dialektik des Geschichtsprozesses als eines tragischen. Er weiß von der Notwendigkeit der Opferung des Individuellen, damit die in der Figur des Empedokles geleistete Versöhnung zwischen den Extremen seiner Zeit, Natur und Kunst, nicht im Besonderen verharret, sondern zum historisch Allgemeinen wird. Im Drama wird Manes mit der Aufgabe betraut, das politische Testament des Empedokles dem Volk mitzuteilen, den Sinn des Opfertodes zu deuten, den Hölderlin als Symbol bzw. Revolutionszeichen versteht, das den Moment des „*Untergangs oder Übergangs des Vaterlandes*“<sup>2</sup> be-

<sup>1</sup> Vgl. Christoph Jamme: „Ein ungelehrtes Buch“. Die philosophische Gemeinschaft zwischen Hölderlin und Hegel in Frankfurt 1797-1800. Bonn 1983, S. 355, 361f., 408; Pierre Bertaux: Hölderlin und die Französische Revolution. Frankfurt/M. 1969, S. 116.

<sup>2</sup> Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke und Briefe, 2 Bde., hg. von Günter Mieth. Darmstadt <sup>5</sup>1989, Bd. 1, S. 900 (Das Werden im Vergehen).



zeichnet. Tod wird hier metaphorisch als Moment der Auflösung und Erneuerung gefaßt, als Übergang – er wird zur Urform der Metapher, deren Bedeutung der Auslegung bedarf. In Abwandlung von Lacans Diktum „Das Symbol stellt sich [...] als Mord der Sache dar“<sup>3</sup> kann man mit Bezug auf Hölderlins Tragödientheorie und seiner Ausdeutung des Freitodes des Empedokles sagen: Symbolbildung ist Selbstmord.

Läßt sich Hölderlins Drama *Der Tod des Empedokles* als Inszenierung jenes in Frankfurt begonnenen Gesprächs mit Hegel deuten, von dem Hölderlin hoffte, daß es „die Vorrede zu einem langen, langen, interessanten *ungelehrten* Buche von Dir und mir sein“<sup>4</sup> werde, so soll im folgenden die *Phänomenologie des Geistes* als eine Fortschreibung dieses ungelehrten Buches der Freunde gelesen werden, in der Hegel die Aufforderung des Empedokles: „Was heilst du denn, Unmächtiger, ihn nicht?“ aufnimmt und seinem Text als Therapieziel einschreibt: „Die Wunden des Geistes heilen, ohne daß Narben bleiben“ (490).<sup>5</sup> Dieser „pathologische Gesichtspunkt“ von Hegels *Phänomenologie* war bereits Isaac von Sinclair, dem gemeinsamen Freund Hölderlins und Hegels aus der Frankfurter-Zeit, aufgefallen.<sup>6</sup> Und tatsächlich läßt sich die *Phänomenologie* als ein pathologischer Diskurs verstehen, dem es um die Therapierung des großen Anti-Helden dieses Textes, des unglücklichen Bewußtseins zu tun ist. Indem man den Namen Hölderlin in die *Phänomenologie* einschreibt, lassen sich verschiedene Lesarten des Textes herausarbeiten, die sich in diesem Namen durchkreuzen: die *Phänomenologie* als ein Buch über die Wunden des Geistes und deren Heilung; ein Buch über Freundschaft; eine Autobiographie, die sowohl konkrete autobiographische Erinnerungen enthält, als auch der Rede vom Autobiographischen einen erweiterten Sinn gibt. Ihren Anfang nimmt die Lektüre am Ende der *Phänomenologie*, dort offenbart Hegel das Erzählprinzip seines Textes: die Er-Innerung.

<sup>3</sup> Jacques Lacan: Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse. In: ders., Schriften I. Weinheim. Berlin <sup>2</sup>1986, S. 71-169, S. 166.

<sup>4</sup> Hölderlin (Anm. 2), Bd. 2, S. 708 (An Hegel, Frankfurt, 24. Okt. 96).

<sup>5</sup> Zitiert wird im fortlaufenden Text unter Angabe der Seitenzahl nach der Ausgabe G. W. F. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, Werke 3. Frankfurt/M. 1986.

<sup>6</sup> Sinclair an Hegel, 5ten Febr. 1812: „Ich konnte Dir, ich gestehe es, dann nicht mehr folgen. [...] und was ich nur dunkel vom Folgenden begreifen konnte, war, daß Du mir schienst in einen zu sehr historischen, sogar, wenn ich mich so ausdrücken darf, pathologischen Gesichtspunkt einzugehen“. (Johannes Hoffmeister: Briefe von und an Hegel. Hamburg <sup>2</sup>1961, Bd. 1, 1785-1812, S. 396.)

## Er-Innerung als Erzählprinzip – aus der Sicht Freuds

Auf der letzten Seite der *Phänomenologie* gibt der Erzähler, hier in Gestalt des absoluten Geistes, zu erkennen, daß die Bewegung des Textes, die als ein Fortschreiten, als ein Werden des Geistes erschien, eigentlich die Erinnerung dieses Prozesses ist: „Das Ziel, das absolute Wissen, oder der sich als Geist wissende Geist hat zu seinem Wege die Erinnerung der Geister“ (591). Mit dem Erzählprinzip Erinnerung verbindet sich in der *Phänomenologie* eine Erzählperspektive, die derjenigen der Autobiographie verwandt ist<sup>7</sup> – im besonderen, wenn wir in Betracht ziehen, daß uns am Ende dieser Lebensgeschichte des Geistes der Erzähler im Gewand des absoluten Wissens entgegentritt. „In ihrer Zeitstruktur ist die Autobiographie dadurch gekennzeichnet, daß sie [...] vom wirklichen Ende der Erzählung ausgeht.“<sup>8</sup> Hegel verwendet in Bezug auf die Erzählstruktur seines Textes das Bild des „in sich zurückgehenden Kreis[es], der seinen Anfang voraussetzt und ihn nur im Ende erreicht.“ (585)

Auch am Ende der *Phänomenologie* scheint die dem Text eingeschriebene Struktur des Begehrens noch nicht erfüllt zu sein. „[D]ie Schädelstätte des absoluten Geistes“, die „früheren Geister“ werden vom Erzähler als jenes Andere benannt, auf das sich das Begehren richtet. Ohne dieses Andere wäre auch der absolute Geist „das leblose Einsame“. „Begriffene Geschichte“ vollzieht sich im Akt der „Er-Innerung“ (591) der Toten. Schon in der Vorrede hatte Hegel das „Leben des Geistes“ als Totengedächtnis bestimmt: „Der Tod [...] ist das Furchtbarste, und das Tote festzuhalten das, was die größte Kraft erfordert.“ (36) Hegels Entstellung des Wortes Erinnerung verweist auf den Prozeß der Introjektion, der Verinnerlichung des Verlorenen. Aufbewahrung, Aufhebung und Neugeburt sind die Begriffe, die diesen Prozeß kennzeichnen. Diese Fassung der Er-Innerung als Erzählprinzip weist in zweifacher Hinsicht erstaunliche Parallelen zu Freud auf.

Zum einen wird Erinnerung als ein Prozeß der Wiederholung eingeführt: „Wenn also dieser Geist seine Bildung [...] wieder von vorn anfängt“ (591). Erinnern wird nach Freud dann durch „Agieren (Wiederholen) ersetzt“, wenn der Widerstand des Analysierten zu groß ist. Dem entspricht, daß in Bezug auf die *Phänomenologie* von

<sup>7</sup> Vgl.: „Was Hegel als die Geschichte des Selbstbewußtseins nachzeichnet [...], hat seinen Begleittext und wohl auch manche Voraussetzungen speziell in der autobiographischen Literatur“ (Ralph-Rainer Wuthenow: Das erinnerte Ich. Europäische Autobiographie und Selbstdarstellung im 18. Jahrhundert. München 1974, S. 10).

<sup>8</sup> Klaus-Detlef Müller: Autobiographie und Roman. Studien zur literarischen Autobiographie der Goethezeit. Tübingen 1976, S. 55.

einer durchgängigen dramatischen Inszenierung der Handlung gesprochen werden kann, in der uns keine theoretischen Positionen, sondern *Gestalten* des Bewußtseins gegenüber treten, die ihre „pathologischen Charakterzüge“<sup>9</sup> ausagieren.<sup>10</sup> Der Erzähler, in der Rolle des souveränen Analytikers, stellt seinen jeweiligen Patienten die Diagnose, nach der sie dann scheinbar geheilt, oder besser ihrer pathologischen Struktur überführt, die Bühne verlassen. Eine Form der dialektischen Analysepraxis der *Phänomenologie* ist die, daß immer wieder die Kluft zwischen Meinung und Handlung bzw. Aussage aufgerissen wird. Schon im ersten Kapitel der *Phänomenologie* wird die Sprache als ausgezeichnetes Medium der Entäußerung eingeführt, durch welches das Gemeinte gerade verfehlt wird: „Wenn sie wirklich dieses Stück Papier, das sie meinen, *sagen* wollten, und sie *wollten sagen*, so ist dies unmöglich, weil das sinnliche Diese, das gemeint wird, der Sprache, die dem Bewußtsein, dem an sich Allgemeinen angehört, *unerreichbar* ist.“ (91f.) Die jeweilige Gestalt des Bewußtseins agiert diese Verfehlung, die sich notwendig beim Übergang vom Besonderen ins Allgemeine einstellt, aus und schafft in diesem Prozeß unwissentlich die Möglichkeit, die Verfehlung in Versöhnung umzudeuten.

Der Übergang von einer ‚Gestalt des Bewußtseins‘ zur nächsten erfolgt, wenn das Subjekt die Spaltung zur Kenntnis nimmt, welche seine Aussage, das heißt seine theoretische Position von der Position seines Ausagens trennt. Dadurch übernimmt es auch das, was es unwissentlich als seine neue explizite theoretische Position inszeniert hat: Jede ‚Gestalt des Bewußtseins‘ inszeniert sozusagen im voraus das, was ihre nächste Position werden wird.<sup>11</sup>

In Hegels *Phänomenologie* sind es jedoch nicht die Akteure selbst, die diesen Übergang von einer Gestalt zur nächsten vollziehen, sondern es ist der Erzähler, der die Verfehlung in Versöhnung aufhebt und in diesem Prozeß eine neue Gestalt des Bewußtseins auf die Bühne treten läßt. Mit zu den ironischen Effekten von Hegels Dramaturgie gehört ja, daß jede Gestalt des Bewußtseins mit einer entsetzlichen Gedächtnisschwäche ausgezeichnet ist, ihren vorigen Bildungsweg „vergessen“

<sup>9</sup> Sigmund Freud: Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten. In: ders., Gesammelte Werke chronologisch geordnet. Frankfurt/M. 41967, Bd. 10, S. 126-136, S. 130, 131.

<sup>10</sup> Vgl. Slavoj Žižek: Hegels hysterisches Theater. In: ders., Der erhabenste aller Hysteriker. Psychoanalyse und die Philosophie des deutschen Idealismus. Wien, Berlin 21992, S. 173ff.

<sup>11</sup> Žižek (Anm. 10), S. 174f.

hat und in jeder neuen Szene „unmittelbar“ (180) auftritt.<sup>12</sup> Im Kontext der Dialektik der Erinnerung ist dieses Vergessen als Verdrängen zu verstehen, so daß die Unmittelbarkeit nur eine scheinbare ist, auf das Moment des Unbewußten verweist. Der in der *Phänomenologie* inszenierte Zusammenhang von Vergessen, Wiederholen und Erinnern rückt die Gestalten des Bewußtseins in die Nähe zu Freuds Analysierten: „[S]o dürfen wir sagen, der Analysierte erinnere überhaupt nichts von dem Vergessenen und Verdrängten, sondern er agiere es. Er reproduziert es nicht als Erinnerung, sondern als Tat, er wiederholt es, ohne natürlich zu wissen, daß er es wiederholt.“ Der Erzähler ist die therapeutische Instanz im Text, die die Wiederholung in Erinnerung überführt. In Freuds Terminologie kann die Arbeit des Erzählers folgendermaßen beschrieben werden: „[A]llen Symptomen der Krankheit eine neue Übertragungsbedeutung [...] geben, seine gemeine Neurose durch eine Übertragungsneurose [...] ersetzen, von der er durch die therapeutische Arbeit geheilt werden kann.“<sup>13</sup> Der Begriff der Übertragungsneurose läßt sich auch auf die in der *Phänomenologie* vorgeführte Verknüpfung der einzelnen Gestalten des Bewußtseins beziehen. Denn die neurotische Struktur einer jeden Gestalt wird auf der nachfolgenden Stufe des Bewußtseins in ein neues Szenario übertragen, wobei sie in diesem Kontext eine neue Bedeutung erhält. Hegel kennzeichnet diese Übertragung in seinem Text, indem er mit den Mitteln der sprachlichen Übertragung arbeitet – die Verbindung wird metaphorisch inszeniert. Im folgenden wird dieses Verfahren der verschobenen Wiederholung anhand der Figurenreihe *unglückliches Bewußtsein, Herz, Antigone, schöne Seele* und *absolutes Wissen* nachgezeichnet.

Das zweite Moment von Hegels Begriff der Er-Innerung – Erinnerung als Introjektion – läßt sich auf Freuds Studien zur Melancholie beziehen. Stärker noch als in *Trauer und Melancholie* hebt Freud in *Das Ich und das Es* hervor, daß jede Trauerarbeit melancholische Züge trägt, insofern „ein verlorenes Objekt im Ich wiederaufgerichtet, also eine Objektbesetzung durch eine Identifizierung abgelöst wird.“<sup>14</sup> Die Dialektik der Er-Innerung in Hegels *Phänomenologie* kann in diesem Sinne als eine zunehmende Identifizierung des Erzählers mit seinen Gestalten beschrieben werden. Wahrt der Erzähler

<sup>12</sup> Hegel wird nicht müde diese Vergeßlichkeit seiner Gestalten zu wiederholen, sie kennzeichnet des weiteren ‚Herz‘ (270, 276), ‚Individualität‘ (293), ‚ehrliches Bewußtsein‘ (306), ‚Volk‘ (351), ‚reine Einsicht‘ bzw. ‚Aufklärung‘ (402), ‚glaubendes Bewußtsein‘ (421).

<sup>13</sup> Freud (Anm. 9), S. 129, S. 134f.

<sup>14</sup> Sigmund Freud: *Das Ich und das Es* (1923). In: ders., Studienausgabe. Frankfurt/M. 1982, Bd. 3, S. 273-330, S. 296.

zu Beginn des Textes noch sorgfältig die Distanz zu seinem Gegenstand, der möglichst unverfälscht betrachtet werden soll: „Wir haben [...] also nichts an ihm, wie es sich darbietet, zu verändern und von dem Auffassen das Begreifen abzuhalten“ (82), so läßt sich im Fortgang eine zunehmende Anteilnahme beobachten, in der er die Rollen des Analytikers und Richters einnimmt, um am Ende der *Phänomenologie* seine Haltung gegenüber den Gestalten des Bewußtseins als Er-Innerung, als eine Form des Begehrens preiszugeben. Das absolute Wissen ist ein melancholisches, das in der Trauerarbeit „die Züge des Objektes“ annimmt. Auf den Charakter des absoluten Wissens trifft zu, was Freud bezogen auf den Charakter des Ich konstatiert, daß er „ein Niederschlag der aufgegebenen Objektbesetzungen ist, die Geschichte dieser Objektwahlen enthält.“<sup>15</sup>

Mit diesen zwei Momenten des Erinnerungsbegriffs – Erinnerung als Wiederholung und Er-Innerung als Melancholie – läßt sich das pathologische Szenario der *Phänomenologie* skizzieren. Erinnerung als Wiederholung hebt die therapeutischen Aspekte des Textes hervor, Er-Innerung als Melancholie macht diesen als eine Form der Selbsttherapie kenntlich und weist auf den autobiographischen Aspekt der *Phänomenologie*.

### **Er-Innerung an Hölderlin**

Die *Phänomenologie* endet mit einem Zitat der letzten Zeilen von Schillers Gedicht *Die Freundschaft*. Hier wird Freundschaft als eine Form wechselseitiger Anerkennung eingeführt: „Muß ich nicht aus Deinen Flammenaugen / Meiner Wollust Widerstrahlen saugen? / Nur in Dir bestaun ich mich.“<sup>16</sup> Dieses Zitat kann als Widmung an Hölderlin verstanden werden. In der *Phänomenologie* finden sich konkrete autobiographische Spuren einer Erinnerung an Hölderlin, sowohl seines Werkes wie auch seines Lebens. Die Dialektik der Er-Innerung in der *Phänomenologie* soll anhand dieses Leitfadens verfolgt werden. Dieter Henrich schreibt zu Hegel: „Im Anschluß an Hölderlin und im Abstoß von ihm ist er zum Philosophen seiner Epoche geworden.“<sup>17</sup> Diese Ambivalenz wird in der *Phänomenologie*

<sup>15</sup> Freud (Anm. 14), S. 297.

<sup>16</sup> Friedrich Schiller: Gedichte, Erzählungen, Übersetzungen, hg. von Helmut Koopmann. München 1968, S. 73.

<sup>17</sup> Dieter Henrich: Hegel und Hölderlin. In: ders., Hegel im Kontext. Frankfurt/M. 1971, S. 9–40, S. 39. Zu Hegel und Hölderlin siehe im weiteren Manfred Frank: Der unendliche Mangel an Sein. Schellings Hegelkritik und die Anfänge der Marxschen Dialektik. 2., stark erw. und überarb. Aufl. München 1992, S. 103–115.

ausgetragen. Die Er-Innerung an Hölderlin führt von einer rüden Polemik in der Vorrede über eine zunehmend detailliertere Kritik in den Figuren unglückliches Bewußtsein, Herz, Antigone, schöne Seele, und endet mit der Versöhnung im absoluten Wissen.

## Die Vorrede

Um seinen eigenen philosophischen Ansatz zu profilieren, argumentiert Hegel in der Vorrede gegen zwei Fronten. Die zentrale Problematik kreist hier um die Frage, welche Form der Darstellung die der Philosophie angemessenste sei. „Die wahre Gestalt [...] kann allein das wissenschaftliche System“ (14) sein, lautet Hegels Antwort. Wobei es für ihn von entscheidender Bedeutung ist, sich von seinen systemphilosophischen Vorgängern Kant, Reinhold und Fichte abzugrenzen, denen im Formalismus-Vorwurf das Urteil gesprochen wird. Zum anderen polemisiert Hegel gegen jene Fraktion, die man unter dem Stichwort ‚Philosophie als ästhetisches Programm‘ zusammenfassen könnte. Obwohl Hegel keine Namen nennt, läßt sich leicht entschlüsseln, wer sich hier angesprochen fühlen konnte: die Frühromantiker (Novalis, Schlegel, Schleiermacher) und eben auch Hölderlin und Schelling. Ihrem Versuch, den Zugang zum Absoluten als „Gefühl und Anschauung“ (15) zu fassen, stellt Hegel seinen ‚Begriff‘ gegenüber. „Das Schöne, Heilige, Ewige, die Religion“, „Liebe“, „Ekstase“ (16), „prophetische Rede“ (17) und „Traum“ (18) als Konzeptionen des Absoluten werden als Formen religiöser Erbauung denunziert. Eine besondere Kritik gilt in der Vorrede der Fassung des Absoluten als Schönheit – der genuin Hölderlinsche Beitrag zum Deutschen Idealismus.<sup>18</sup> Ihr wird das Attribut ‚kraftlos‘ (36) an die Seite gestellt, ein Charakterzug, der später sowohl dem unglücklichen Bewußtsein als auch der schönen Seele anhängen wird. Es darf jedoch nicht vergessen werden, daß Hegel hier auch das Verdikt über sein eigenes Frühwerk spricht, in dem mit Hölderlin und Schelling der „höchste Akt der Vernunft“ noch als „ästhetischer Akt“ begriffen wurde und die „Idee der Schönheit“<sup>19</sup> als diejenige ausgezeichnet wurde, die alle anderen Ideen umfaßt. Anklage und Selbstanklage ge-

<sup>18</sup> Vgl. Hölderlins vorletzte Fassung der Vorrede zum *Hyperion*: „[...] wenn nicht dennoch jene unendliche Vereinigung, jenes Sein, im einzigen Sinne des Worts vorhanden wäre. Es ist vorhanden – als Schönheit; es wartet, um mit Hyperion zu reden, ein neues Reich auf uns, wo die Schönheit Königin ist.“ (Hölderlin, Anm. 2, Bd. 1, S. 559.)

<sup>19</sup> G. W. F. Hegel: Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus (1796 oder 1797). In: ders., Frühe Schriften, Werke 1. Frankfurt/M. 1986, S. 234-236, S. 235.

hen in dieser Vorrede eine enge Verbindung ein und lassen sich im Kontext der Dialektik der Er-Innerung als Austragung des eigentümlichen Ambivalenzkonfliktes der Melancholie deuten. Ein „jeder einzelne Ambivalenzkampf [lockert] die Fixierung der Libido an das Objekt, indem er dieses entwertet, herabsetzt, gleichsam auch erschlägt.“<sup>20</sup> Die Kritik an der Frühromantik in der Vorrede der *Phänomenologie* kommt einer Exekution gleich. Er-Innerung als ein Akt der Introjektion des Anderen offenbart hier ihre Verbindung zur Begierde. Sie ist ein Akt sublimierter Begierde. Mit dieser verbindet sie der Versuch, den Anderen als einen „selbständigen Gegenstand“ zu „vernichte[n]“, um sich dadurch „die Gewißheit seiner selbst als wahre Gewißheit“ (143) zu geben. In dieser vermeintlichen Destruktion des Anderen erfährt das Bewußtsein aber gerade seine Abhängigkeit vom Anderen als Bedingung seiner Begierde: „Das Selbstbewußtsein vermag also durch seine negative Beziehung ihn nicht aufzuheben; es erzeugt ihn darum vielmehr wieder, so wie die Begierde.“ (143) In diesem Kontext kann die Vorrede als erster Schritt der Er-Innerung verstanden werden, in dem das Vergangene bzw. Tote, an das sich das Begehren wendet, nicht endgültig verabschiedet, sondern „im Ich wiederaufgerichtet“<sup>21</sup> wird.

### Das unglückliche Bewußtsein

Hölderlins ex-zentrische Figuren Hyperion und Empedokles können als Inkarnationen des unglücklichen Bewußtseins angesehen werden, so daß es nicht erstaunlich ist, daß sich in diesem Kontext deutliche Anspielungen auf das Werk Hölderlins finden. „[D]as *unglückliche Bewußtsein* ist das Bewußtsein seiner als des gedoppelten, nur widersprechenden Wesens.“ (163) Es ist die „widersprechende Bewegung“ der Vermittlung zwischen Unwandelbarem / Einheit und Wandelbarem / Einzelheit. Das Bewußtsein ist „*unmittelbare Einheit*“ des Wandelbaren und Unwandelbaren, aber diese Einheit hat es nicht „*für sich*“ (164). Es setzt das Unwandelbare als ein ihm Fremdes aus sich heraus, es wird zu einem „Jenseits“ (166) des Bewußtseins. Das Verhältnis des unglücklichen Bewußtseins zum Unwandelbaren wird zunächst in der Form des reinen Bewußtseins (168f.) als religiöse Beziehung gefaßt. Diese Passage ist ein Referat jener philosophischen Position, die Hölderlin zuerst in *Urteil und Sein* entwickelt und dann

<sup>20</sup> Siehe hierzu Sigmund Freud: Trauer und Melancholie (1917 [1915]). In: ders., Studienausgabe. Frankfurt/M. 1982, Bd. 3, S. 193-212, S. 211.

<sup>21</sup> Freud (Anm. 14), S. 296.

in der *Verfahrungsweise des poetischen Geistes* ausgearbeitet hat. Daß Hegel Hölderlins Selbstbewußtseinstheorie unter dem Vorzeichen ‚reines Bewußtsein‘ thematisiert, macht dies kenntlich. Das ‚Reine‘ ist einer der Zentralbegriffe in Hölderlins *Verfahrungsweise*. Hölderlin spricht hier von der reinen Individualität.<sup>22</sup> Auch das weitere Grundvokabular frühromantischer Selbstbewußtseinstheorie: Gefühl, Selbstgefühl und Sehnsucht, wird von Hegel in diesem Passus genannt.

Im Wechselspiel von Hölderlins und Hegels Terminologie soll die Problematik des unglücklichen Bewußtseins skizziert werden. Hölderlin hat Bewußtsein als einen Akt der „Ur-Teilung“ des Seins beschrieben, in dem Subjekt und Objekt entstehen. Im Urteil teilt sich das Ich in Subjekt und Objekt auf – „Ich bin Ich“ – und bleibt doch auf das vorgängige, einige Sein bezogen, das nämlich ermöglicht, daß ich „ungeachtet dieser Trennung mich im Entgegengesetzten als dasselbe erkenne.“ Die Einheit von Subjekt und Objekt, das „Sein schlechthin“, wird damit zu einer „notwendigen Voraussetzung“<sup>23</sup>, einem Jenseits des Bewußtseins, dem die epistemischen Modi Glaube und Gefühl zukommen. Von ihm gilt, wie Hegel sagt, daß es „im Ergreifen entflieht“ (169), d.h. sich dem urteilenden Bewußtsein entzieht. Dies ist der strukturelle Widerspruch des Ich, den Hölderlin und Novalis in ganz ähnlicher Begrifflichkeit skizziert haben, und den Hegel unglücklich nennt: „es erkennt sich nicht, oder es ist nicht Einheit.“<sup>24</sup> Das Ich *ist* und *fühlt* sich als Einheit von Subjekt und Objekt, es *weiß* sich aber nur als geteiltes. Die Einheit kann nur als vergangene oder zukünftige thematisiert werden, auf die sich eine „unendliche *Sehnsucht*“ (169) richtet. In der *Verfahrungsweise* hat Hölderlin diesen Widerspruch des Ich in eine dynamischere Struktur überführt, von der Einsicht geleitet, daß das Ich im „Alleinsein“, „ohne sich aufzuheben“, nur in diesem unglücklichen Zustand verharren kann. Erst in der Interaktion mit einer ‚äußeren Sphäre‘ kann dieser Widerspruch vermittelt werden: „Setze dich *mit freier Wahl* in harmonische Entgegensetzung mit einer äußeren Sphäre, so wie du in dir selber in *harmonischer* Entgegensetzung bist, von Natur, aber unerkennbarerweise, solange du in dir selbst bleibst.“ Als ausgezeichnete Sphäre, der sich das Ich mit Freiheit entgegensetzen kann, wird in Hölderlins Text die Kunst bzw. Poesie eingeführt. Der poetischen

<sup>22</sup> Hölderlin (Anm. 2), Bd. 1, S. 876.

<sup>23</sup> Hölderlin (Anm. 2), Bd. 1, S. 840f. (Urteil und Sein).

<sup>24</sup> Hölderlin (Anm. 2), Bd. 1, S. 877, Anm. 1 (Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes).



Verfahrensart gelingt es in potenziierter Vermittlung, das, was als Jenseits des Bewußtseins gefaßt wurde (Sein, Reine), im „Wechsel der Gegensätze“, „Stimmungen“<sup>25</sup> und „Töne“<sup>26</sup> *fühlbar* zu machen. In poetischer Produktion wird der Geist mit sich als „unendlich einige[r] und lebendige[r] Einheit“ bekannt gemacht, während er im Begriff nur als „eine tote und tötende Einheit“<sup>27</sup> gefaßt werden kann. Dieses Gegeneinanderführen von Poesie und Begriff in Hölderlins Text findet in Hegels Ausführungen zum reinen Bewußtsein in der Entgegensetzung von „musikalischem Denken“ und „Begriff“ (168) sein Pendant. Das ‚musikalische Denken, das nicht zum Begriffe kommt‘, kann durchaus als Anspielung auf Hölderlins Poetologie verstanden werden, die ja eine Lehre vom ‚Wechsel der Töne‘<sup>28</sup> ist. In der Skizzierung des unglücklichen Bewußtseins in seiner reinen Form bezieht sich Hegel also gedanklich und terminologisch auf Hölderlin, und auch dessen dialektisch-poetischer Lösungsweg wird angedeutet und zugleich kritisch abgewehrt.

Während Hegel in der Vorrede noch gegen die Theoretiker des Gefühls polemisch zu Felde gezogen war, so hält das Gefühl nun mit dem unglücklichen Bewußtsein Einzug in Hegels Denken. Obwohl es in der *Phänomenologie* immer wieder als ein defizitärer Modus der Erkenntnis qualifiziert wird – darin liegt wohl der größte Unterschied zu Hölderlin, in dessen Dialektik das Gefühl sowohl als einfachste (Selbstgefühl) wie auch als höchste Bewußtseinsform erscheint<sup>29</sup> –, taucht es doch mit einem gewissen Eigensinn in immer neuen Gestalten in diesem Text auf: als Herz, als Wahnsinn, als kollektives Unbewußtes, als Liebe, als Gewissen und letztendlich als Er-Innerung. Das Gefühl deutet auf das Moment der Ohnmacht des Geistes, auf seine Abhängigkeit von Anderem und auf das, was sich der begrifflichen Fassung entzieht. In der Frühromantik wird das Gefühl zu einem ethischen Prinzip erhoben, und auch Hegel wird dies, wie wir in der nächsten Szene beobachten können, zunächst kritisch nachvollziehen (Herz), um es dann selbst in dieser Form in sein Denken zu integrieren (das Gewissen als religiöses Gefühl).

<sup>25</sup> Ebd., S. 879, 875.

<sup>26</sup> Hölderlin (Anm. 2), Bd. 1, S. 896 (Über den Unterschied der Dichtarten).

<sup>27</sup> Hölderlin (Anm. 2), Bd. 1, S. 876 (Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes).

<sup>28</sup> Hölderlin (Anm. 2), Bd. 1, S. 896 (Über den Unterschied der Dichtarten).

<sup>29</sup> So in den *Anmerkungen zur Antigone* formuliert, in denen ‚Wahnsinn‘ als heiliger Zustand charakterisiert wird, in dem der Geist „auf dem höchsten Bewußtsein dem Bewußtsein ausweicht“. (Hölderlin, Anm. 2, Bd. 2, S. 453)

## Das Gesetz des Herzens

Daß diese Szene zur Geschichte des unglücklichen Bewußtseins gehört, eröffnet Hegel erst im nachfolgenden, wenn er uns mit der Verwandtschaft zwischen dem unglücklichen Bewußtsein und der schönen Seele bekannt macht.<sup>30</sup> Hier führt er uns das tragische Geschick des unglücklichen Bewußtseins als einem Handelnden vor Augen. Wenn es in Interaktion mit der Welt tritt, wird es wahnsinnig – und teilt damit dasselbe Los wie später die schöne Seele.

Das Gefühl erscheint in Gestalt des ‚Gesetz des Herzens‘ als ein ethisches Prinzip. Lust und Gesetz sind in dieser Gestalt scheinbar zum Einklang gebracht: „Beides ist ihr *ungetrennt*; ihre Lust das Gesetzmäßige, und die Verwirklichung des Gesetzes der allgemeinen Menschheit Bereitung der einzelnen Lust.“ (276) In Novalis' Roman *Heinrich von Ofterdingen* findet sich im Märchen von *Eros und Fabel* ein solcher Einklang von Lust und Gesetz als geschichtsphilosophische Utopie. In der Schlußvision des Märchens verkehrt sich der „Thron“ in ein „prächtiges Hochzeitbett“ und ein allgemeines „Kußgeflüster“<sup>31</sup> begleitet diese Umwandlung. Während Hegel die „vermittelnde Bewegung“, durch die die Einheit von Individualität und Gesetz zustande kommt, als „Zucht“ (276) bezeichnet, ist es in Novalis' Märchen gerade die ‚Unzucht‘, die Übertretung des Inzesttabus, die diese Einheit ermöglicht. Als Anspielung auf Novalis' allegorisches Märchen läßt sich Hegels Gesetz des Herzens insbesondere dadurch lesen, daß in diesem eine Figur mit Namen ‚Herz‘ auftritt und der Prozeß beschrieben wird, wie dieses einzelne Herz durch Auflösung und Introjektion zu einem allgemeinen lustvollen Gesetz wird.

Das Problem, dem sich Hegels Protagonist in Interaktion mit der Welt konfrontiert sieht, wird folgendermaßen beschrieben: „[D]aß die Individualität sich als Allgemeines zum Gegenstande wird, worin es sich aber nicht erkennt.“ (279) Indem das Individuum sein Gesetz des Herzens handelnd verwirklicht, wird dieses Gesetz zur allgemeinen Ordnung, verliert den Charakter des Besonderen und steht dem Individuum als eine fremde Ordnung gegenüber. Hier wiederholt sich in

<sup>30</sup> Die schöne Seele wird als „der Wechsel des unglücklichen Bewußtseins mit sich“ (483) bezeichnet. In der *Enzyklopädie* (§408) wird Hegel erneut den Zusammenhang zwischen Gefühl, dem „Unglück des Geistes“ und Wahnsinn als dem „Böse[n] in dem Herzen“ aufzeigen, und er stellt in dieser Metaphorik wiederum die Verwandtschaft zwischen unglücklichem Bewußtsein, Herz und schöner Seele heraus (G. W. F. Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften III*, Werke 10. Frankfurt/M. 1986, S. 162).

<sup>31</sup> Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe*, 3 Bde., hg. von H.-J. Mähl und Richard Samuel. München, Wien 1978, Bd. 1, S. 364.

der Handlung jene Entfremdungserfahrung, die schon dem unglücklichen Bewußtsein im Erkenntnisprozeß eigentümlich war, in Vergegenständlichung seiner gefühlten Allgemeinheit (Gesetz des Herzens) wird diese für es zu einem Jenseits, in dem es „sein *eigenes Wesen* und Werk“ nicht erkennen kann und sich selbst als „an sich selbst widersprechend und im Innersten zerrüttet“ (279) erfährt. Diesen Zustand nennt Hegel die „Verrücktheit des Bewußtseins“ (280), in ihm erfährt sich die Individualität als das „Verrückende und Verkehrte“ (281). Um sich in seiner Einzelheit bewahren zu können, projiziert nun diese Gestalt die eigene Verrücktheit auf die Welt, die allgemeine Ordnung wird als eine despotische wahrgenommen: „Das Herzklopfen für das Wohl der Menschheit geht darum in das Toben des verrückten Eigendünkels über.“ (280) Hegel argumentiert hier für „die bestehende Ordnung, die den Tag ausgehalten hat“, und gegen das Gesetz des Herzens, das als ein „bloß *Gemeintes*“ bei Tageslicht „zugrunde geht“ (281). Die aufklärerische Tag/Nacht-Metaphorik, die die ganze *Phänomenologie* durchzieht, kann an dieser Stelle als ein Spiel mit der Begrifflichkeit Verrücktheit / Wahnsinn verstanden werden, für die das Deutsche auch den Terminus ‚geistige Umnachtung‘ kennt.

Auch in dieser Szene läßt sich das Schicksal des unglücklichen Bewußtseins mit dem Namen Hölderlin verbinden. Das „Toben des verrückten Eigendünkels“, der die Welt von „fanatischen Priestern, schwelgenden Despoten“ (280) regiert sieht, läßt sich sowohl auf Hyperions Scheltrede an die Deutschen als auch auf Empedokles' Polemik gegen Priesterherrschaft und Despotie beziehen.<sup>32</sup> Die zentrale Problematik der Figur des Empedokles in den ersten beiden Fassungen des Dramas ist die Hybris – oder Eigendünkel, wie Hegel es nennt –, mit der sich der Titelheld gegen seine Zeit stellt. Schon in der ersten Skizze der Figur im *Frankfurter Plan* zeigt sich die Verwandtschaft zu jenem Charakter, den Hegel als Gesetz des Herzens zeichnet: Zu „Kulturhaß gestimmt, zu Verachtung alles sehr bestimmten Geschäfts, [...] ein Todfeind aller einseitigen Existenz“, bleibt Empedokles „auch in wirklich schönen Verhältnissen unbefriedigt, unstat, leidend, bloß weil sie besondere Verhältnisse sind [...], bloß weil er nicht mit allgegenwärtigem Herzen innig, wie ein Gott, und frei und ausgebreitet, wie ein Gott, in ihnen leben und lieben kann.“<sup>33</sup> Dieses Vergehen der Selbstüberhebung sühnt Empedokles durch seinen Selbstmord, durch den er seine Schuld gegenüber den

<sup>32</sup> Vgl. Hölderlin (Anm. 2), Bd. 1, S. 737-741; Bd. 2, S. 32, 38f., 60f.

<sup>33</sup> Hölderlin (Anm. 2), Bd. 2, S. 9.

Göttern, der Natur und dem Volk abträgt, die in den ersten beiden Fassungen noch als eine persönliche gefaßt wird. Diesen Lösungsweg teilt auch das Herz in Hegels *Phänomenologie*. Aus dem Bewußtsein heraus, daß die Verwirklichung des eigenen Gesetzes des Herzens eine Vergewaltigung der Gesetze der anderen Herzen bedeutet und Ausdruck einer Mißachtung der bestehenden Ordnung als einer lebendigen ist, wird diese Gestalt zur Einsicht geführt, „die Individualität [...] als das Verkehrte und Verkehrende zu wissen und daher die Einzelheit des Bewußtseins aufopfern zu müssen“ (283). Tugend nennt Hegel diese neue Gestalt, die aus dem Herz geboren wird, und der das Selbstopfer Sühne für den Eigendünkel ist.

Mit peinlicher Betroffenheit hat Emanuel Hirsch in seinem Aufsatz *Die Beisetzung der Romantiker in Hegels Phänomenologie* darauf hingewiesen, daß man wohl nicht umhin könne, das tragische Schicksal des Wahnsinns, das Herz und schöne Seele in der *Phänomenologie* ereilt, als Anspielung auf das persönliche Schicksal seines Freundes Hölderlin zu lesen.<sup>34</sup> Schon in der Homburger-Zeit hatte Hegel die zunehmende geistige Zerrüttung Hölderlins miterlebt. 1802 wurde dieser offiziell für wahnsinnig erklärt und im September 1806, als Hegel gerade die Niederschrift seiner *Phänomenologie* beendete, wurde Hölderlin in das Autenriethsche Klinikum in Tübingen eingeliefert, aus dem er wenige Monate später als unheilbar entlassen wurde. Konnte bislang die *Phänomenologie* als Er-Innerung des philosophisch-literarischen Werks Hölderlins gelesen werden, so wird Hegel nun im wahrsten Sinne des Wortes persönlich. Seine Argumentation arbeitet hier mit der Einheit von Leben und Werk und instrumentalisiert ersteres zur Kritik am Werk. Am drastischsten läßt sich dieses Verfahren wohl an folgendem Satz kenntlich machen: „Die wirklichkeitslose schöne Seele [...] ist also, als Bewußtsein dieses Widerspruchs in seiner unversöhnten Unmittelbarkeit, zur Verrücktheit zerrüttet und zerfließt in sehnächtiger Schwindsucht.“ (491) Während sich die Verrücktheit auf Hölderlin beziehen läßt, ist mit ‚sehnächtiger Schwindsucht‘ wohl Novalis gemeint, in dessen Werk die Sehnsucht zu einem Zentralbegriff avanciert und der im Jahre

<sup>34</sup> „So bleibt mir nichts andres übrig, als in der Verrücktheit, die nur noch die geistlose Einheit des Seins hervorbringt, eine Anspielung auf Hölderlins Untergang zu sehen. [...] Ich habe mich lange gegen [diese Erklärung] gesträubt; aber alle Versuche anders zu deuten sind mir veronnen.“ (Emanuel Hirsch: *Die Beisetzung der Romantiker in Hegels Phänomenologie*. Ein Kommentar zu dem Abschnitte über die Moralität. In: *Materialien zu Hegels ‚Phänomenologie des Geistes‘*, hg. von Hans Friedrich Fulda. Frankfurt/M. 1973, S. 245-275, S. 261f.)

1801 an Schwindsucht starb.<sup>35</sup> Hirsch betont die „Eiseskälte des Denkers“<sup>36</sup> hinsichtlich dieses pathologischen Befundes, ohne jedoch zur Kenntnis zu nehmen, daß diesem auf der nächsten Seite ein ungeheures therapeutisches Pathos folgt: „Die Wunden des Geistes heilen, ohne daß Narben bleiben.“ (492) Das unglückliche Bewußtsein mit seinen Nachfolgern Herz und schöne Seele entwickelt sich in der *Phänomenologie* von einem erkenntnis- und handlungstheoretischen Problem zu einem pathologischen, dessen Therapierung sich die *Phänomenologie* widmet. In seiner Argumentation, die eine Kontinuität zwischen Werk und Leben annimmt, kann sich Hegel wiederum auf die Frühromantik berufen, die programmatisch die Trennung zwischen Kunst und Leben einzieht, so daß eine solche Form des Denkens nicht als unzulässiger Biographismus verstanden werden muß. Für Hölderlin münden der „Gang und die Bestimmung des Menschen überhaupt“ und „der Gang und die Bestimmung aller und jeder Poesie“<sup>37</sup> ineinander, ein *Taglauf oder Kunstwerk*<sup>38</sup> gelten gleich. Jede Form der Entäußerung, Werk oder Handlung, ist eine autobiographische. In seinen philosophischen Reflexionen zum *Empedokles-Drama* begründet Hölderlin dies folgendermaßen: „[J]edes Gedicht“ muß „aus poetischem Leben und Wirklichkeit, aus des Dichters eigener Welt und Seele hervorgegangen sein [...], weil sonst überall die rechte Wahrheit fehlt und überhaupt nichts verstanden und belebt werden kann, wenn wir nicht das eigene Gemüt und die eigene Erfahrung in einen fremden analogischen Stoff übertragen können.“<sup>39</sup> Das Gemüt kann sich nur in einem ‚fremden analogischen Stoff‘ darstellen, da es, wie Hölderlin in der *Verfahrungsweise* gezeigt hat, in seinem Alleinsein nur in einem unvermittelten Widerspruch verharret. Es bedarf der Entäußerung in einen fremden Stoff, in dem sich das Gemüt nicht „unmittelbar aussprechen“ kann, sondern nur in höchster Entgegensetzung. Je „unendlicher, je unaussprechlicher [...] die Innigkeit ist, je

<sup>35</sup> In seinen späteren Schriften verbindet Hegel Novalis explizit mit der Gestalt der schönen Seele, vgl. G. W. F. Hegel: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. In: ders., *Sämtliche Werke*, hg. von Hermann Glockner. Stuttgart 1968, Bd. 19, S. 641; ders.: Vorlesungen über die Ästhetik. In: ders., *Sämtliche Werke*, hg. von Hermann Glockner. Stuttgart 1968, Bd. 12, S. 221. Und er deutet Novalis' „transcendente Sehnsucht“ als „Schwindsucht des Geistes“ (Rezension von Solgers nachgelassenen Schriften. In: ders., *Sämtliche Werke*, hg. von Hermann Glockner. Stuttgart 1968, Bd. 20, S. 196).

<sup>36</sup> Hirsch (Anm. 34), S. 261f.

<sup>37</sup> Hölderlin (Anm. 2), Bd. 1, S. 886 (Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes).

<sup>38</sup> Hölderlin (Anm. 2), Bd. 2, S. 452 (Anmerkungen zur Antigone).

<sup>39</sup> Hölderlin (Anm. 2), Bd. 2, S. 114 (Grund zum Empedokles).

strenger und kälter das Bild den Menschen und sein empfundenes Element unterscheiden muß, um die Empfindung in ihrer Grenze festzuhalten.“<sup>40</sup> Diese Dialektik wiederholt Hölderlin in den *Anmerkungen zur Antigone*: „kalte Unparteilichkeit ist Wärme.“<sup>41</sup> Die ‚Eiseskälte des Denkers‘, die Hirsch Hegel zusprach, findet also hier ihr Pendant in der Eiseskälte des Dichters, die Hölderlin jedoch auf höchster Innigkeit beruhen läßt.

Diesen autobiographischen Zug in der Bestimmung des Menschen kennt auch Hegels *Phänomenologie*. In der Entäußerung in Werk und Tat hört das Individuum auf ein „nur Gemeintes zu sein“ und wird zu einem „seiende[n], allgemeine[n] Wesen“ (243). Durch diese Bewegung wird das Bewußtsein zur Erkenntnis geführt, daß es sich „nicht mehr *unmittelbar finden*, sondern durch seine Tätigkeit sich selbst hervorbringen“ (261) muß. Noch deutlicher als hier im Kapitel zur Physiognomik wird der autobiographische Zug, wenn im folgenden das Werk als Medium der Entäußerung eingeführt wird, das ein „Sich-Aussprechen der Individualität“ (299) ermöglicht, wodurch sich der Mensch aus dem *geistigen Tierreich* erheben kann. Später wird Hegel die Sprache gegenüber Handlung und physiognomischem Ausdruck als „*Dasein* des reinen Selbst, als Selbsts“ (376) auszeichnen. Im Sprechakt kann das Ich die vollkommene Aufopferung seiner Einzelheit leisten und sich zugleich bewahren. „Die wahre Aufopferung des *Fürsichseins* ist daher allein die, worin es sich so vollkommen als im Tode hingibt, aber in dieser Entäußerung sich ebenso sehr erhält.“ (375) „Die Sprache aber enthält es in seiner Reinheit, sie allein spricht *Ich* aus, es selbst.“ Die Sprache als Gespräch ist der Tod des Ich und der Übergang in die Allgemeinheit in einem: „*Ich*, das sich ausspricht, ist *vernommen*; es ist eine Ansteckung, worin es unmittelbar in die Einheit mit denen, für welche es da ist, übergegangen und allgemeines Selbstbewußtsein ist.“ (376) Wie zu Beginn angedeutet, ist dies genau der Sinn, den Hölderlin dem Tod des Empedokles in der dritten Fassung des Dramas gibt. Der Tod wird als Symbolwerdung gefaßt, durch die das Ich in Sprache übergeht und dadurch, daß es vernommen wird, im Allgemeinen bewahrt bleibt. Für Hegel und Hölderlin ist das Ich ein Sprechakt, d.h. es entsteht als an und für sich Seiendes erst, indem es sich ausspricht – „*Ich* als dieses *reine* Ich ist sonst nicht *da*“ (376). Es ist ein soziales Wesen, das erst in der Kommunikation mit anderen entsteht – in der *Friedensfeier* gebraucht Hölderlin die schöne Wendung „Seit ein Gespräch wir

<sup>40</sup> Ebd., S. 115, 114.

<sup>41</sup> Hölderlin (Anm. 2), Bd. 2, S. 455.

sind.<sup>42</sup> Autobiographie kann in dieser Hinsicht als ein Akt der Selbstkonstruktion verstanden werden, in dem sich das Ich als sprechendes aber auch als angesprochenes und vernommenes hervorbringt.

Die *Phänomenologie* läßt auf ihrem Wege der Wiederholung der Gestalten des Bewußtseins zunehmend mehr das Autobiographische durchscheinen, so daß die Wiederholung langsam Züge einer persönlichen Erinnerung trägt. An der Gestalt des Herzens und dem pathologischen Befund, den die *Phänomenologie* ihr stellt, wird der Erzähler zum Therapeuten. Im Fortgang des Textes werden in verschiedenen Szenarien Heilungsmöglichkeiten entworfen, wie dem vom Unglück auf den Wahnsinn gekommenen Bewußtsein zu helfen sei. Antigone erscheint als letzte Figur, deren Verstrickung in die Tragik des Herzens noch einen tatsächlich letalen Ausgang nimmt. In der Gerichtsszene *Das Gewissen* werden Geständnis und Verzeihung zu den therapeutischen Mitteln, die die Wunden des Geistes heilen. In der Welt der Kunst wird das tragische Schicksal des unglücklichen Bewußtseins durch die Komödie versöhnt (547), um dann in Handlung und Religion (580) sein Unglück hinter sich zu lassen und in das absolute Wissen (582) überzugehen. „[D]ie Wissenschaft, die Sie in dieses Labyrinth des Gemüts geführt, ist allein fähig, Sie herauszuleiten und zu heilen.“<sup>43</sup> So hat Hegel im Jahre 1810 in einem Brief an Windischmann den Zusammenhang zwischen Wissenschaft und Pathologie skizziert, der auch schon in der *Phänomenologie* zum Tragen kommt.

### Antigone – ein „Herz“, das „außer sich gerät“

In Hölderlins *Antigone*-Übersetzung<sup>44</sup> begegnen uns Herz und Wahnsinn wieder. Zunächst ist es Kreon, der die Schwestern des Wahnsinn

<sup>42</sup> Hölderlin (Anm. 2), Bd. 1, S. 368.

<sup>43</sup> Hegel an Windischmann, 27. Mai 1810: „Halten Sie sich überzeugt, daß an Ihrem Gemütszustande, den Sie mir schildern, jene Arbeit teil hat, – dieses Hinabsteigen in dunkle Regionen [...]. – Ich kenne aus eigener Erfahrung diese Stimmung des Gemüts oder vielmehr der Vernunft, wenn sie sich einmal mit Interesse und ihren Ahnungen in ein Chaos der Erscheinungen hineingemacht hat und wenn [sie], des Ziels innerlich gewiß, noch nicht hindurch, noch nicht zur Klarheit und Detaillierung des Ganzen gekommen ist. Ich habe an dieser Hypochondrie ein paar Jahre bis zur Entkräftung gelitten; jeder Mensch hat wohl überhaupt einen solchen Wendungspunkt im Leben, den nächtlichen Punkt der Kontraktion seines Wesens, durch dessen Enge er hindurchgezwängt und zur Sicherheit seiner selbst befestigt und vergewissert wird [...]. – Fahren Sie getrost fort; die Wissenschaft, die Sie in dieses Labyrinth des Gemüts geführt, ist allein fähig, Sie herauszuleiten und zu heilen.“ (Hoffmeister, Anm. 6, S. 314f.)

<sup>44</sup> Hölderlin (Anm. 2), Bd. 2, S. 397–450. Im folgenden wird im Text, soweit nicht anders vermerkt, Hölderlins Übersetzung der *Antigone* zitiert.

sinn bezichtigt, wobei für ihn Antigone in diesem Zustand ‚einheimisch‘ ist: „Von diesen Weibern da, sag ich, wird eben da / Sinnlos die ein, einheimisch ist's die andre.“ Ismene antwortet: „Es bleibt kein Herz, auch nicht das heimatliche, / Im Übelstand, mein König, außer sich gerät es.“ (420) Hölderlin entfaltet in seiner Übersetzung eine sich steigernde Metaphorik des Wahnsinns, wobei er jedoch sorgfältig darauf bedacht ist, diesen ‚heiligen‘ Zustand nur Antigone als ihr Eigentum zuzuschreiben. In der Deutung des Chors erscheint Antigones Schicksal als eines vom Gesetz des Zeus gezeichnetes: „Denn wenn sich reget von Himmlischen / Einmal ein Haus, fehlt's dem an Wahnsinn nicht, / In der Folge, wenn es / Sich mehrt.“ (422) „Doch wohl auch Wahnsinn kostet / Bei Sterblichen im Leben / Solch ein gesetztes Denken. [...] sobald ein Gott / Zu Wahn den Sinn hintreibt.“ (423) Auffällig ist, daß Hölderlin hier Wahnsinn setzt, während das griechische *Ate* gebräuchlicherweise mit Verderben<sup>45</sup>, Unheil und Verblendung<sup>46</sup> übersetzt wird. Durch Hinzufügung des Possesivpronomens *Mein* in Antigones Rede, das der Sophokles-Text nicht kennt und das Hölderlin noch gesperrt setzen läßt, „*Mein* Zeus berichtete mir's nicht“ (416), bestimmt Antigone das göttliche Gesetz als ihr Eigentum. Hingegen läßt Hölderlin in Hämons Rede gegen seinen Vater die Begriffe, die sich in geläufigen deutschen Übersetzungen finden – „wahnsinnig“<sup>47</sup> und „Narr“<sup>48</sup> – aus und verwendet stattdessen folgende Begrifflichkeit: „leere[r] Sinn“, „leersinnig“ und „treulos“ (428). Die Metaphorik des Wahnsinns, die deutlich vom leeren Sinn abgehoben ist, bleibt Antigone vorbehalten. Ihren Ausspruch zum Ende, „Weh! Närrisch machen sie mich“ (431), faßt Hölderlin in seinen *Anmerkungen* als Ausdruck des „heilige[n] Wahnsinns“, als „höchste menschliche Erscheinung“.

Es ist ein großer Behelf der geheimerarbeitenden Seele, daß sie auf dem höchsten Bewußtsein dem Bewußtsein ausweicht und, ehe sie wirklich der gegenwärtige Gott ergreift, mit kühnem, oft sogar blasphemischem Worte diesem begegnet und so die heilige lebendige lebende Möglichkeit des Geistes erhält. (453)

Im Zustand des Wahnsinns erscheint des „Menschen Verstand, als unter Undenkbarem wandelnd“ (452). Dieses Undenkbare, von dem der Mensch seiner Existenz nach abhängig ist, faßt Hölderlin in seiner

<sup>45</sup> Sophokles: *Antigone*. In: ders., *Werke in zwei Bänden*, Übersetzung von Dietrich Ebener. Berlin 1995, Bd. 1, S. 209-258, S. 232f.

<sup>46</sup> Hölderlin (Anm. 2), Bd. 2, S. 1097, 1098 (Kommentar).

<sup>47</sup> Hölderlin (Anm. 2), Bd. 2, S. 1100 (Kommentar).

<sup>48</sup> Sophokles (Anm. 45), S. 238.



Übersetzung in zweifacher Form. Zum einen sind es die ungeschriebenen göttlichen Gesetze, zum anderen die Liebe. Es gehört wiederum zu den Eigentümlichkeiten von Hölderlins *Antigone*, daß er das Lied des Chores über die Macht des Eros von der Liebe handeln läßt, die ihre Macht noch über die Unsterblichen ausübt. „Fast auch Unsterblicher Herz zerbricht / Dir“ (430). Durch zwei kleine Abweichungen vom Original – die Worte „dennoch“ und „Friedensgeist“ werden eingefügt – verkehrt Hölderlin den Sinn dieses Chorliedes, das den Eros als Erreger der Zwietracht benennt, in eine Apotheose der Liebe: „Geist der Liebe, dennoch Sieger / Immer in Streit! Du Friedensgeist“ (429). Die Ekstase der Liebe ist dem Wahnsinn verwandt, „es ist, / Wer's an sich hat, nicht bei sich“ (430). Und so ist auch die Liebe Prinzip der Antigone: „Zum Hasse nicht, zur Liebe bin ich.“ (418)

Ganz ähnlich wie in seinem *Empedokles*-Drama wird der Tod in den *Anmerkungen* als ein Zu-sich-selbst-Kommen des Geistes gefaßt, „der Gott in der Gestalt des Todes gegenwärtig ist“ (455). Es ist dies aber ein metaphorischer Tod, der den „geistigeren Körper“ ergreift und sich in einem ‚tötendfaktischen Wort‘ (456) ausspricht. Dem tötendfaktischen Wort als Ausdruck des Dramas in seiner Gänze wird eine politische Funktion zugeschrieben. Ihm wird zugetraut, daß es eine „Umkehr aller Vorstellungsarten und Formen“ (457) bewirken kann. An Hölderlins *Antigone* und seinen *Anmerkungen* zeichnet sich sehr schön der Sinn der Rede von einer *Neuen Mythologie* als einer Form der ‚Übersetzung‘ ab: nicht nur eine sprachliche, sondern das Übersetzen von einer Zeit in die andere, von einer Vorstellungsart, von einem politischen System in ein anderes. Durch die verschobene Wiederholung der griechischen Vorstellungsart kann diese der ‚vaterländischen‘ angenähert werden, so daß sich *Antigone* als politische Parabel „unserer Zeit“ (456) lesen läßt, in der sich eine republikanische Vernunftform (458) bildet.

Hegels ‚Übersetzung‘ der *Antigone* in *Die sittliche Welt* erzählt eine politische Parabel ganz anderer Art. Die Weiblichkeit wird hier zum „inneren Feind“, zur „ewige[n] Ironie“ (352) des Gemeinwesens. Die sittliche Substanz teilt sich in Familie, Weiblichkeit, göttliches Gesetz einerseits und Staat, Männlichkeit und menschliches Gesetz andererseits. Für den Mann ist in der sittlichen Welt im Ruhezustand das Gesetz des Herzens zu seiner Erfüllung gekommen. In der Teilhabe an Familie und Staat weiß er das „Gesetz des Herzens als das Gesetz aller Herzen, das Bewußtsein, des *Selbsts* als die anerkannte allgemeine Ordnung“ (339). Er genießt seine Einzelheit in der Familie und

seine Allgemeinheit als Bürger des Staates. Für die Frau und ihren Wirkungsbereich, die Familie, wird die Geschichte des Herzens jedoch weitaus tragischer fortgeschrieben. Nicht Wahnsinn, sondern gelebter Tod innerhalb der Gesellschaft wird zu ihrem Schicksal. Was Antigone über sich äußert, „meine Seele, / Längst ist sie tot, so daß ich Toten diene“<sup>49</sup>, überträgt Hegel auf den Einzelnen im Reich der Familie überhaupt. „Weil er nur als Bürger *wirklich* und *substantiell* ist, so ist der Einzelne, wie er nicht Bürger ist und der Familie angehört, nur der *unwirkliche* marklose Schatten.“ (332) Für Hegel wird der Dienst an den Toten, das Trauerritual als eine „*wirkliche* und *äußerliche Handlung*“ (333) zur einzigen *positiv sittlichen Handlung* (334), die im Bereich der Familie möglich ist. „Die Handlung also, welche die ganze Existenz des Blutsverwandten umfaßt [...], betrifft nicht mehr den *Lebenden*, sondern den *Toten*“ (332). Das Gesetz der Familie, das göttliche Gesetz wird als ein „innerliches Gefühl“, „das nicht am Tage des Bewußtseins liegt“ (336), bezeichnet. Als Gefühl, das der Nachtseite des Bewußtseins angehört, ist es dem Gesetz des Herzens und seiner geistigen Umnachtung verwandt. Mit der hier weitergeführten Tag/Nacht-Metaphorik bestimmt Hegel das göttliche Gesetz nicht nur als ein „bewußtloses“, sondern zugleich auch die Familie, die Wirkungskreis dieses Gesetzes ist, als Unterwelt bzw. Totenreich. Das göttliche wird zu einem „unterirdischen Gesetz“ (341), die Familie zu einem „*unterirdischen Reiche*“ (335). Auch in Sophokles' Drama findet Antigone ihre Familie nur mehr im Reich der Toten: „O Grab! o Brautbett! unterirdische Behausung, immerwach! Da werd ich reisen / Den Meinen zu, von denen zu den Toten / Die meiste Zahl“ (433). Hegel entwirft hier ein recht morbides Szenario der bürgerlichen Kleinfamilie, die eine Welt der Scheintoten innerhalb der Gesellschaft darstellt. Damit überträgt er das Familienszenario der *Antigone* auf die Familie überhaupt, wie später Freud, und schreibt diese auf eine ödipale Grundstruktur fest.

Indem Hegel das Trauerritual als einzige sittlich-familiäre Handlung kennzeichnet, hebt seine Übersetzung der *Antigone* also mit einer Legitimation ihrer Handlungsweise an. Durch das Begräbnis wird die natürliche Zerstörung des Seins im Tode als eine bewußte wiederholt, indem der Leichnam mit der Erde „vermählt“ (333) wird. Dadurch wird dem Tod die Form reiner Naturkausalität genommen und die Seite des Bewußtseins hinzugefügt, er erscheint als ein „*Getanes*“ (332). Versöhnung, Rückkehr in sich selbst und Erhe-

<sup>49</sup> Hölderlin (Anm. 2), Bd. 2, S. 420.

bung zur allgemeinen Individualität, dies alles leistet das Trauerritual, durch welches der Einzelne nicht nur als natürliches Sein, sondern auch als Bewußtsein begraben wird. Hegel pflichtet Antigone bei, „woher hätt ich wohl lautenderen Ruhm, / Als wenn ich in das Grab den Bruder lege.“<sup>50</sup> Ihr Ruhm und zugleich die Wahrheit der Familie gegenüber dem Staat liegt in der Trauer, der „Pietät der Familie“ (352). „Der offenbare Geist hat die Wurzel seiner Kraft in der Unterwelt; die ihrer selbst sichere und sich versichernde *Gewißheit* des Volkes hat die *Wahrheit* ihres Alle in Eins bindenden Eides nur in der bewußtlosen und stummen Substanz Aller.“ (351) Dieser Zug der Antigone wird am Ende der *Phänomenologie* das absolute Wissen begleiten. Ihre Trauer kann als Vorstufe der er-innernden Trauerarbeit des Erzählers gelesen werden, dem es noch gelingt, das Verlorene als Bewußtsein im Ich bzw. im Text als Gegenständliches wiederaufzurichten.

Luce Irigaray hat die Funktion der Antigone in Hegels *Phänomenologie* in generalisierender Form als die Funktion des Weiblichen im allgemeinen skizziert: „Sie sichert die Er-Innerung des Selbstbewußtseins mit dem Vergessen ihrer selbst.“<sup>51</sup> Der Begriff der Erinnerung in dieser Form taucht bei Hegel jedoch nicht im Kontext seiner *Antigone*-Deutung auf, sondern erst in Bezug auf das absolute Wissen, das, indem es sich selbst vergißt, die vergangenen Gestalten des Bewußtseins erinnert: „So ist dies Wissen sein *Insichgehen*, in welchem er sein Dasein verläßt und seine Gestalt der Erinnerung übergibt.“ (590) Irigarays Deutung des Weiblichen als Prinzip der Erinnerung läßt sich also auf Hegels absolutes Wissen beziehen, dem somit eine Charakteristik des Weiblichen zu eigen wäre.

Obwohl Hegel in der sittlichen Welt das Verhältnis der Geschlechter als „natürliche“ Differenz (338) festschreibt, unterläuft die *Phänomenologie* im ganzen in ihrer Geschlechtsmetaphorik diesen Befund. Läßt sich Antigone in die Figurenreihe des unglücklichen Bewußtseins einzeichnen, so hätten wir es mit einer Gestalt des Bewußtseins zu tun, die im Durchgang durch die verschiedenen Szenarien ihr grammatikalisches Geschlecht aber auch ihre Geschlechterrolle wechselt. Dafür spricht, daß uns das unglückliche Bewußtsein im folgenden als schöne Seele gegenübertritt, mit deutlich ‚weiblichen‘ Geschlechtsmerkmalen konnotiert wird und ihre intertextuellen Wurzeln ebenfalls in Frauengestalten aus Jacobis *Woldemar* und Goe-

<sup>50</sup> Ebd., S. 417.

<sup>51</sup> Luce Irigaray: Die ewige Ironie des Gemeinwesens ... In: dies., *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*. Frankfurt/M. 1980, S. 266-281, S. 280.

thes *Wilhelm Meister*<sup>52</sup> hat. Ein solcher Geschlechtswechsel ließe sich schon für die Figur des Herzens in ihrem Bezug zu Novalis konstatieren. In seinem Roman ist das Herz ein weiblicher Protagonist. Das Neutrum ‚absolutes Wissen‘, mit dem die *Phänomenologie* endet, identifiziert sich auf dem Wege der Er-Innerung mit verschiedenen Geschlechtsmerkmalen, wird zu einem Geschlechtswechsler und stellt darin die natürliche Differenz der Geschlechter in Frage. Hierin ließe sich ein weiterer verwandtschaftlicher Zug zwischen dem absoluten Wissen und Antigone sehen, die in Sophokles' Drama als eine Grenzgängerin zwischen den Geschlechtern erscheint.<sup>53</sup>

Die Trauer der Antigone ist nicht nur Vorschein der Er-Innerung des absoluten Geistes, sie deutet auch auf ein Moment, das dessen therapeutische Absicht in Gänze in Frage stellt. Ihr Insistieren auf der Unersetzbarkeit des Bruders läßt jede Trauerarbeit, die über „Ersetzung“ (Freud)<sup>54</sup> läuft, zuschanden werden. In *Trauer und Melancholie* hebt Freud den Normalfall der Trauer gegenüber dem pathologischen Fall der Melancholie ab. Im Prozeß der Trauer folgt nach Anerkennung des Todes des Objekts eine allmähliche „Abziehung der Libido von diesem Objekt und Verschiebung derselben auf ein neues“. Auch in der Melancholie wird „das Objekt selbst aufgegeben“, aber „die Liebe zum Objekt“ kann „nicht aufgegeben werden“. Sie zieht sich in das Ich zurück und wird dort bewahrt, indem „eine Identifizierung des Ichs mit dem aufgegebenen Objekt“ hergestellt wird. Der „Objektverlust“ verwandelt sich so in einen „Ichverlust“, der in extremster Konsequenz im Selbstmord endet. Diesen Fall deutet Freud als Rückkehr der Objektbesetzung: „Nun lehrt uns die Analyse der Melancholie, daß das Ich sich nur dann töten kann, wenn es durch die Rückkehr der Objektbesetzung sich selbst wie ein Objekt behandeln kann,“ das Ich wird vom „Objekt überwältigt.“<sup>55</sup> Antigones Schicksal trägt alle Züge eines melancholischen Prozesses. Durch das Be-

<sup>52</sup> Vgl. Hirsch (Anm. 34), S. 254; und Ralf Konersmann: Die schöne Seele. Zu einer Gedankenfigur des Antimodernismus. In: Archiv für Begriffsgeschichte, begründet von Erich Rothacker. Bonn 1993, Bd. 36, S. 144-173.

<sup>53</sup> Durch ihre Handlungsweise hat Antigone die gesellschaftlich legitimierte Differenz der Geschlechter übertreten (Ismene: „Weiber sind wir / Und dürfen so nicht gegen Männer streiten“), bringt diese ins Wanken und setzt so den Geschlechterdiskurs des Dramas in Gang, in dem Antigone ein Mann. Kreon ein Weib genannt wird: Kreon: „Nein! nun bin ich kein Mann, / Sie ein Mann aber, wenn ihr solche Kraft / Zukommet ungestraft.“ Hämon zu Kreon: „Wenn du das Weib bist. Deinetwillen sorg ich.“ (Hölderlin, Anm. 2, Bd. 2, S. 401, 417, 427.)

<sup>54</sup> Freud (Anm. 14), S. 296.

<sup>55</sup> Freud (Anm. 20), S. 203, 205, 206.

gräbnis des Bruders erkennt sie den realen Verlust an, so Hegels Deutung dieses Rituals als bewußte Wiederholung der Zerstörung, hält aber dennoch an ihrer Liebe fest, indem sie auf der Unersetzbarkeit des Bruders insistiert.<sup>56</sup> Der Objektverlust verwandelt sich in einen Ichverlust – Antigone: „meine Seele, / Längst ist sie tot, so daß ich Toten diene“<sup>57</sup> –, der im Selbstmord endet. Ihren Tod deutet Antigone als Vermählung mit dem Bruder: „O Grab! o Brautbett!“<sup>58</sup>; dies bedeutet die Rückkehr der Objektbesetzung.

Hegel widmet der Unersetzbarkeit des Bruders für die Schwester eine besondere Passage. Weder als Tochter, Mutter oder Ehefrau, sondern nur als Schwester hat das Weibliche „die höchste *Ahnung* des sittlichen Wesens“ (336). Die Geschwisterliebe wird in der *Phänomenologie* in mehrfacher Hinsicht zum Skandalon. Zum einen ist sie die einzige Form wechselseitiger Anerkennung in diesem Text, die eine „begierdelose Beziehung“ (338) ist, in der „das Moment des anerkennenden und anerkannten *einzelnen Selbsts*“ (337) ohne Vermittlung sich einstellt.<sup>59</sup> Skandalös ist aber auch die Begründung die Hegel für die Begierdelosigkeit dieser Liebe anführt: „Sie sind dasselbe Blut, das aber in ihnen in seine *Ruhe* und *Gleichgewicht* gekommen ist.“ (336) Im Kontext von Sophokles' Tragödie nimmt sich diese Argumentation merkwürdig aus, ist doch Antigone als Tochter des Ödipus und der Jokaste die Inkarnation des Inzests und trägt doch ihre „ganz rätselhafte, im Grunde anstößige Bruderliebe“<sup>60</sup> deutliche Züge des Inzestuösen. Als symptomatisch läßt sich Hegels Argumentation deuten, in der der Inzest als Tabu gebannt wird. Derrida fügt in *Glas* in Bezug auf diese Passage den Namen Christiane Hegel in seinen Text ein, „pour qui s'impatienterait de ne rien voir venir de ce côté, il faudrait nommer ici Christiane, la sœur de Hegel“<sup>61</sup>, die ebenso wie Antigone zwei Brüder hatte.<sup>62</sup>

Mit der inzestuösen Bruderliebe und Melancholie der Antigone kennt die *Phänomenologie* ein Ideal wechselseitiger Anerkennung, dessen Verlust unersetzbar bleibt und nicht aufgehoben werden kann.

<sup>56</sup> „Wär ein Gemahl gestorben, gäbe es andre, / Und auch ein Kind von einem andern Manne, / Wenn diesen ich umarmt. Wenn aber Mutter / Und Vater schläft, im Ort der Toten beides, / Steht's nicht, als wüchs ein andrer Bruder wieder.“ (Hölderlin, Anm. 2, Bd. 2, S. 433f.)

<sup>57</sup> Hölderlin (Anm. 2), Bd. 2, S. 420.

<sup>58</sup> Ebd., S. 433.

<sup>59</sup> Siehe hierzu Jacques Derrida: *Glas*. Paris 1974, S. 168-171.

<sup>60</sup> Christian Meier: *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*. München 1988, S. 219.

<sup>61</sup> Derrida (Anm. 59), S. 171.

<sup>62</sup> Ebd., S. 199.

Die Arbeit der Er-Innerung ist auf ein Anderes verwiesen, das sie durch Ersetzung und Verinnerlichung zu inkorporieren sucht, das sich aber in jeder Ersetzung und Identifizierung entzieht und als Anderes zurückkehrt. Dieses nichtdialektisierbare Andere ist dasjenige, „dessen *Verlust* uns mißlang, zu dem wir keine symbolische Distanz gewinnen konnten, was uns auf grauenhafte Weise *zu nahe* geblieben ist.“<sup>63</sup> An der Antigone gerät das System außer sich, wobei dieses Außen zur Bedingung seiner Möglichkeit wird. Das unerfüllbare Begehren nach dem Anderen motiviert die Bewegung der Dialektik.

[...] un rôle quasi transcendantal et laissant se former au-dessus de lui, comme une sorte d'effluve, un rêve d'apaisement? N'est-ce pas toujours un élément exclu du système qui assure l'espace de possibilité du système? Le transcendantal a toujours été, strictement, un transcategorial, ce qui ne pouvait être reçu, formé, terminé dans aucune des catégories intérieures au système. Le vomit du système.<sup>64</sup>

Mit der skandalösen Liebe der Antigone und ihren pathologischen Folgen Melancholie (Hegel) und Wahnsinn (Hölderlin) ließe sich das Gespräch zwischen Hegel und Hölderlin wiederaufnehmen. In beiden Zuständen gerät der Geist außer sich und ist auf ein Anderes verwiesen, das er jedoch nicht integrieren, sondern nur „aus linkischem Gesichtspunkt“<sup>65</sup> fassen kann, wie Hölderlin sagt, oder aus einem systematischen, könnten wir in Bezug auf Hegel hinzufügen. Und beide Zustände erweisen sich als unheilbar. Die Melancholie steht der Heilung entgegen. „Der melancholische Komplex verhält sich wie eine offene Wunde“<sup>66</sup>, schreibt Freud. In und an der Melancholie erfährt sich der Geist als Unmächtiger.

## Die schöne Seele

Anhand der bereits skizzierten Stufen der Er-Innerung in der *Phänomenologie* läßt sich eine zunehmende Verstrickung von philosophischem, pathologischem und juristischem Diskurs erkennen. Mit dem Eintritt in das intersubjektive Reich der Vernunft erscheint das Gefühl und das Unmittelbare in Gestalt des Herzens erstmals unter dem Vorzeichen des Gesetzes, das jedoch zunächst nur Ausdruck einer bloß gemeinten Allgemeinheit, Gesetz eines Einzelnen ist. In der Welt des Geistes teilt sich die sittliche Substanz in zwei Gesetze, das

<sup>63</sup> Žižek (Anm. 10), S. 213.

<sup>64</sup> Derrida (Anm. 59), S. 183.

<sup>65</sup> Hölderlin (Anm. 2), Bd. 2, S. 458 (Anmerkungen zur Antigone).

<sup>66</sup> Freud (Anm. 20), S. 206.

Gesetz der Familie als eine Form des kollektiven Unbewußten und das menschliche Gesetz. Gilt für das Herz, daß es in Verwirklichung seines Gesetzes die Gesetze aller anderen Herzen mißhandelt, so wird die / der Einzelne in der sittlichen Welt darin schuldig, daß sie / er nicht Diener/in zweier Gesetze zugleich sein kann. Wie Hegel mit Blick auf die Antagonisten Antigone und Kreon ausführt, wird die Handlung im Namen der Familie zum Verbrechen am Staat, ebenso wie sich der Staat in Verurteilung dieser Handlung am Recht der Familie vergeht. In der sittlichen Welt endet dieser tragische Konflikt zwischen zwei Gesetzen in deren gemeinsamen Untergang. Am Rechtsstreit zwischen Antigone und Kreon hat Hegel jedoch schon alle Züge hervorgehoben, die in der nun zu betrachtenden Gerichtsszene *Das Gewissen* einen glücklicheren Ausgang des Konfliktes versprechen. In Hegels Charakterisierung der Antigone als geständige Verbrecherin wird diese zur Vorläuferin des „bösen Bewußtseins“ (486)<sup>67</sup>, während Kreon in der Figur des *harten Herzens* (490) wiederkehrt. Deutet Hegel Antigones Rede, „weil wir leiden, anerkennen wir, daß wir gefehlt“ (348), als Einbekenntnis ihrer Schuld, so hebt er in Weiterführung dieses Sophokles-Zitats auch Kreons Schuld hervor, die mit gleichem Maß bemessen werden soll. Die „entgegengesetzte Macht [...] nicht mehr Übel erleidet, als sie zugefügt.“ (349) Das Eingeständnis seiner Schuld gibt Kreon in Sophokles' Tragödie erst am Ende, nachdem sich das tragische Schicksal bereits erfüllt hat: „Mein ist die Schuld in diesem.“<sup>68</sup> In *Das Gewissen* wird das Schuldbekenntnis zur rechten Zeit zum Ausweg aus dem tragischen Konflikt. Auch das urteilende Bewußtsein (Kreon), das im Urteil über das Böse (Antigone) schuldig wird, muß seine Schuld eingestehen und eröffnet so die Möglichkeit zur Versöhnung.

In diesem Kapitel, das zu den metaphorisch dichtesten der *Phänomenologie* gehört, laufen nun alle Fäden der Figurenreihe des unglücklichen Bewußtseins wieder zusammen. Die „unglückliche sogenannte *schöne Seele*“ (484) wird explizit mit ihrem Vorfahren zusammengeslossen und hat von diesem alle Charakterzüge beerbt, „eigensinnige Kraftlosigkeit“ (483) und das „Sehnen“ (484). Ebenso erscheint sie als Nachfolgerin der Gestalt des Herzens und teilt als „das harte Herz“ (490) deren Schicksal, indem sie „zur Verrücktheit zerrüttet“

<sup>67</sup> Nicht umsonst wird ihre Handlung schon hier mit dem Adjektiv „böse“ (353) charakterisiert.

<sup>68</sup> Hölderlin (Anm. 2), Bd. 2, S. 449.

(491) ist. Des weiteren hat die Figur der schönen Seele eine Vorgeschichte in Hegels Werk. In seinem theologischen Frühwerk hat Hegel Jesus als schöne Seele stilisiert.<sup>69</sup> Hirsch und Pöggeler haben ausgeführt, daß sich hinter der Maskerade des Figurenpersonals dieser Szene die Frühromantik verbirgt: schöne Seele (Hölderlin, Novalis), hartes Herz (Hölderlin), böses Bewußtsein (Friedrich Schlegel).<sup>70</sup> Harris hat im harten Herzen und der schönen Seele eine Erinnerung Hegels an Hölderlins Figuren Hyperion und Empedokles gesehen.<sup>71</sup> In dieser Gerichtsszene soll sowohl die schöne Seele geheilt, als auch das Schicksal der Antigone in Gestalt des Bösen, wie oben angedeutet, einem versöhnlichen Ende zugeführt werden. Mit großem Pathos verkündet Hegel: „Die Wunden des Geistes heilen, ohne daß Narben bleiben“ (492), und mutet diese Heilkraft der Dialektik einer gewissenhaften Rechtsprechung zu. „Die Versöhnung des Gegensatzes mit sich ist [...] die *Lethe* der *Oberwelt*, als Freisprechung nicht von der Schuld, denn diese kann das Bewußtsein, weil es handelte, nicht verleugnen, sondern vom Verbrechen, und die sühnende Beruhigung.“ (539f.)

Das Gewissen ist eine Form unmittelbarer Selbstgewißheit des Geistes, in der die Trennung zwischen abstrakter Allgemeinheit (Pflicht) und Einzelheit (Neigung) aufgehoben ist, indem beide als Momente des Bewußtseins anerkannt werden. Das Gesetz ist „um des Selbsts willen“ (469) da, Produkt seiner „moralischen Genialität, welche die innere Stimme ihres unmittelbaren Wissens als göttliche Stimme weiß“ (481). Hier können wir noch einmal an Hölderlins Übersetzung des Antigone-Ausspruchs „*Mein Zeus berichtete mir's nicht*“ zurückdenken, der mit Einfügung des Possesivpronomens genau auf diesen Sachverhalt anspielt. Auch Novalis hat im *Heinrich von Ofter-*

<sup>69</sup> Siehe hierzu Otto Pöggeler: Hegels philosophische Anfänge. In: Der Weg zum System. Materialien zum jungen Hegel, hg. von Christoph Jamme und Helmut Schneider. Frankfurt/M. 1990, S. 68-111, S. 106ff.

<sup>70</sup> Pöggeler äußert, „so mag in gewisser Weise Novalis die schöne Seele, Hölderlin das harte Herz, Schleiermacher das monologische Reden, Schlegel den Entschluß des ironisch in sich Verfestigten auch zum Bösen darstellen.“ (Otto Pöggeler: Ist Hegel Schlegel? Friedrich Schlegel und Hölderlins Frankfurter Freundeskreis. In: „Frankfurt aber ist der Nabel dieser Erde“. Das Schicksal einer Generation der Goethezeit, hg. von Christoph Jamme und Otto Pöggeler. Stuttgart 1983, S. 325-348, S. 345.) Siehe auch Otto Pöggeler: Hegel und die Jenenser Romantik. Anregung und Widerspruch. In: Evolution des Geistes: Jena um 1800. Natur und Kunst, Philosophie und Wissenschaft im Spannungsfeld der Geschichte, hg. von Friedrich Strack. Stuttgart 1994, S. 545-569, S. 558ff.

<sup>71</sup> H. S. Harris: Hegel und Hölderlin. In: Jamme (Anm. 69), S. 236-266, S. 252.



*dingen* das Gewissen als „Gottes Wort“<sup>72</sup> im Ich bestimmt.<sup>73</sup> Das Gewissen ist Selbst-Gesetzgebung, Selbstbestimmung, in der das Gesetz bzw. die Pflicht zur Überzeugung wird. Mit der Pflicht ist das Moment des Allgemeinen benannt, in dem das Selbst mit allen anderen gleich und von allen anderen anerkannt ist. In der Handlung kehrt jedoch der Makel der Einzelheit zurück, denn der reinen Pflicht muß ein bestimmter Inhalt gegeben werden. Das Selbst vergegenständlicht sich in einer bestimmten Handlung, in der notwendig das Moment seiner Allgemeinheit und damit auch des Anerkanntseins verloren geht. Hier tritt wiederum die Sprache als Medium ein, durch welches das Selbst der Handlung den Charakter des Allgemeinen zurückgeben kann. Indem es versichert, daß es gewissenhaft handelt, nennt es sich „ein allgemeines Wissen und Wollen, das die anderen anerkennt, ihnen *gleich* ist“ (480). Als bloß Redendes erscheint jedoch das Gewissen in seiner extremsten Form in Gestalt der schönen Seele. Sie ist Selbstbewußtsein in seiner reinsten Form „Ich = Ich“ und daher in seiner „ärmsten Gestalt“ (482). Die absolute Selbstgewißheit schlägt um in Selbstverlust.

Hier bricht Hegel die Argumentation ab und wendet sich dem Gewissen als handelndem zu. In der Handlung bricht der Gegensatz zwischen Einzelheit und Allgemeinheit erneut hervor. Hegel inszeniert eine Art Gerichtsszene, in der sich das handelnde Gewissen dem „Urteil des Allgemeinen“ (486) unterwerfen muß. In der sich entspannenden Dialektik zwischen handelndem Gewissen und allgemeinem urteilenden Bewußtsein nehmen beide Seiten im Wechsel die Rolle des Bösen ein. Indem das Gewissen in der Handlung der reinen Pflicht einen bestimmten Inhalt bzw. Zweck geben muß, setzt es sich dem Allgemeinen entgegen und verwandelt sich in das böse Bewußtsein. Böse ist das Bewußtsein darin, daß es sich selbst in der Handlung als Einzelheit weiß. Der Ausdruck der Überzeugung der Rechtmäßigkeit seiner Handlung wird zur Heuchelei, eben weil es sich in der bestimmten Handlung nicht mehr als allgemein anerkannt wissen kann. „Wer darum sagt, daß er nach *seinem* Gesetze und Gewissen gegen die anderen handle, sagt in der Tat, daß er sie mißhandle.“ (486) Das böse Be-

<sup>72</sup> Novalis (Anm. 31), S. 380.

<sup>73</sup> Hirsch sieht hierin eine direkte Bezugnahme Hegels auf den Dialog über das Gewissen aus Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*: „Die letzten Seiten seines Heinrich von Ofterdingen entwickeln tatsächlich einen Begriff von Gewissen, der sich mit dem Hegels vollkommen deckt. Ohne diese Stelle wird man die Ausführungen Hegels nicht ganz verstehen können. So wird man feststellen dürfen, daß Hegel sich Jacobi und Fichte im Sinne der romantischen Jugend umgebogen hat.“ (Hirsch, Anm. 34, S. 255.)

wußtsein kann von seiner Seite den Gegensatz zur Allgemeinheit dadurch aufheben, daß es sich im Geständnis von seiner Tat distanziert, nicht mehr auf *seinem* Gesetz und Willen beharrt und so zu sich als allgemeinem zurückkehrt. Das urteilende Bewußtsein wird sowohl darin zur Heuchelei, daß es eben nur Urteil, d.h. „Eitelkeit des Gut- und Besserwissens, [...] tatloses Reden“ (489), ist und sich nicht zu wirklicher Handlung durchringt, als auch dadurch, daß es in seinem Urteil die Handlung in ihre allgemeinen (Pflicht) und besonderen (Eigennutz) Momente unterscheidet und letztere zum Hauptmerkmal der Handlung stilisiert – die Kammerdienerperspektive. Damit hat sich das urteilende Bewußtsein auf die gleiche Stufe mit dem Bösen gestellt, und dieses kann nun seinerseits vom urteilenden dasselbe Geständnis einfordern, das es selbst schon abgelegt hat. Hier taucht nun in Hegels Argumentation ein besonders halsstarriger Richter auf, der als „hartes Herz“ das Geständnis seinerseits nicht leisten will, sich nicht zum Bösen bekennt, sondern auf der „Schönheit seiner Seele“ (490) beharrt. Es ist die schöne Seele, die jetzt als richtende Instanz wieder in die Argumentation aufgenommen wird und deren zuvor diagnostizierte Kraftlosigkeit nun den Prozeß der Versöhnung verhindert. Die wechselseitige Anerkennung wird als ein Austausch von Geständnissen gefaßt. Diese Dialektik scheidet jedoch an dem hartherzigen Part, der die Kommunikation verweigert. Für die richtende Instanz schöne Seele / hartes Herz hat ihre Unversöhnlichkeit fatale Konsequenzen, denn sie ist „zur Verrücktheit zerrüttet und zerfließt in sehnsüchtiger Schwindsucht.“ (491) Dem stellt Hegel das Ideal gewissenhafter Rechtsprechung gegenüber, die in der „Verzeihung“ (492) dem eigenen Urteil als einem bestimmten entsagt und dadurch sowohl für sich selbst als auch für ihr Gegenüber die Rückkehr in die Allgemeinheit ermöglicht. Für den Moment sind die Wunden des Geistes geheilt und das absolute Wissen wird geboren.

Das Wort der Versöhnung ist der *daseiende* Geist, der das reine Wissen seiner selbst als *allgemeines* Wesen in seinem Gegenteile, in dem reinen Wissen seiner als der absolut in sich seienden *Einzelheit* anschaut, – ein gegenseitiges Anerkennen, welches der *absolute* Geist ist. (493)

Ganz ähnlich wie im Fall der Antigone läßt sich auch hier mit Derrida die Frage nach dem „valeur axiomatique“ von Hegels Argumentation stellen. Wurde dort „une situation empirique décrite dans un texte particulier de l’histoire des tragédies“ in „légalité structurelle et paradigmatique“<sup>74</sup> überführt – die Unersetzbarkeit des Bruders läßt

<sup>74</sup> Derrida (Anm. 59), S. 186.

sich nur durch Antigones besondere Situation als Waise legitimieren –, so scheint es, daß Hegel in dieser Szene ganz ähnlich verfährt. An zwei Momenten seiner Ausführung hat er den Boden philosophischer Argumentation verlassen und das Feld empirischer Kontingenz betreten. Und zwar im Fall des eigentümlichen politischen Seitenwechsels des Herzens. Es steht in dieser Szene als hartes Herz und urteilendes Bewußtsein im Bunde mit der bestehenden Ordnung, während es noch in *Das Gesetz des Herzens* in revolutionärer Haltung „für das Wohl der Menschheit“ die „allgemeine Ordnung“ (280) angriff. Das zweite Moment, das sich der philosophischen Argumentation entzieht, ist, daß die schöne Seele die hier aufgezeigte Heilungsmöglichkeit, das „Brechen des harten Herzens“ (492) durch Eingeständnis ihrer Schuld, nicht ergreifen kann. Hegel nimmt an dieser Stelle den Gestus des Erzählens, nicht den des Begründens ein. Diese Momente lassen sich wiederum in den Kontext des Autobiographischen stellen, als Momente einer persönlichen Erinnerung.

Es ist durchaus möglich, daß Hegel bei seinem Plädoyer für eine gewissenhafte Rechtsprechung einen sehr konkreten Rechtsfall vor Augen hatte, in den einige seiner Freunde involviert waren, von dem er nachweislich Kenntnis hatte<sup>75</sup> und der sich zutrug, als er mit der Niederschrift der *Phänomenologie* befaßt war. Im Jahr 1805 fand in Stuttgart ein Hochverratsprozeß statt, der unter dem Namen Blankensteinprozeß in die Akten einging. Einer der Hauptangeklagten, unter dem Verdacht, ein Mordkomplott gegen den Kurfürsten von Württemberg geschmiedet zu haben, war der Philosoph und Diplomat Isaac von Sinclair, gemeinsamer Freund Hölderlins und Hegels. In die Untersuchungen mit einbezogen wurde auch Hölderlin, der zu der Zeit unter Sinclairs Obhut in Bad Homburg lebte und den nur das ärztliche Attest, daß sein „Wahnsinn in Raserey übergegangen“ sei, vor der Inhaftierung bewahrte. Zu den Merkwürdigkeiten dieses Prozesses gehört, daß Blankenstein in seinem Denunziationsschreiben gegen Sinclair gerade Hölderlin instrumentalisiert, um seine Anschuldigungen zu untermauern, und dessen geistigen Zustand als Resultat der verschwörerischen Umtriebe Sinclairs deutet: „Sein Cammerad Friderich Hölderlin von Nürtingen, der von der ganzen Sache ebenfalls unterrichtet war, ist in eine Art Wahnsinn verfallen, schimpft beständig auf Sinclair und die Jacobiner und ruft [...] in einem fort: ich will kein Jacobiner bleiben.“ Im Verhör wurde Sinclair mit diesen Ausrufen konfrontiert und noch

<sup>75</sup> Sinclair berichtet in einem Brief an Hegel, vom 6. 3. 1807, von seinen Bemühungen um Rehabilitierung und referiert auf den Prozeß nur mit „Meine Sache“, so daß Hegel also informiert sein mußte (Hoffmeister, Anm. 6, S. 155).

im abschließenden Bericht der Untersuchungskommission an den Landgrafen von Hessen-Homburg werden diese als belastende Indizien angeführt. Sinclair selbst äußerte im Rückblick auf den Prozeß: „Man ging sogar so weit, mein Verhältnis zum armen, unglücklichen Hölderlin [...] zu einem Mittel meiner Anklage im Geist und auf Anlaß Blankensteins zu machen.“<sup>76</sup> Im Juli 1805 wurde Sinclair aus der Haft entlassen, ohne jedoch den geforderten Freispruch zu erlangen.

In der Szene *Das Gewissen* wird am augenscheinlichsten sichtbar, daß Hegels Erinnerung an Hölderlin in der *Phänomenologie* deutliche Züge eines Ambivalenzkonfliktes trägt. Hölderlins Denken gehört zum unverzichtbaren Fundament des Hegelschen Systems, zugleich wird sein Leben zur größten therapeutischen Aufgabe, der sich dieser Text widmet. In der Figur des unglücklichen Bewußtseins und ihrer Nachfolger Herz, Antigone und schöne Seele hat Hegel die Charakteristik der jungen Intellektuellengeneration um 1800 gezeichnet und als Hauptmerkmal dieser Figur die Verstrickung von Philosophie, Pathologie und Politik herausgearbeitet. Gerade weil Hegel sich dieser Generation zugehörig weiß, selbst ein ‚pathologischer Fall‘ ist, wie der Brief an Windischmann zu erkennen gibt, wird das Unglück dieser Figur zur zentralen Problematik seines Denkens. In der *Phänomenologie* ist die Philosophie der Weg in die Krankheit und wird zugleich zum einzigen Weg der Heilung stilisiert.

### Das absolute Wissen als ein melancholisches

In seinen im Umkreis des *Empedokles*-Dramas entstandenen Schriften *Über Religion* und *Das Werden im Vergehen*<sup>77</sup> hat Hölderlin eine Theorie des Tragischen entwickelt, die zugleich Geschichtsphilosophie und Poetik ist. Erinnerung wird hier zum Prinzip des Lebens wie der Dichtung erhoben. Eine anthropologische Konstante ist die Erinnerung des Menschen an sein „Geschick“, worin zum Ausdruck kommt, daß „er für sein Leben dankbar sein kann“ (858). ‚Geschick‘ ist Hölderlins Variante zum antiken Schicksalsbegriff, der die menschliche Existenz als eine abhängige kennzeichnet. Seines höheren Geschicks und Lebens kann sich der Mensch jedoch nicht unmittelbar versichern, weil es sich „genau betrachtet, weder recht denken ließe noch auch vor den Sinnen liege“ (859), sondern nur auf dem

<sup>76</sup> Werner Kirchner: Der Hochverratsprozeß gegen Sinclair. Ein Beitrag zum Leben Hölderlins. Frankfurt/M. 1969, S. 106, 71, 136, 161, 162.

<sup>77</sup> Hölderlin (Anm. 2), Bd. 1, S. 858-864 (*Über Religion*) und S. 900-905 (*Das Werden im Vergehen*). Im folgenden wird im fortlaufenden Text zitiert.

Wege der Idee oder des Bildes. Die Geschichte als dialektischer Prozeß und die Kunst als idealische Erinnerung dieses Prozesses werden zu den Darstellungsmodi des Seins und des Geschicks des Menschen.

Denn die Welt aller Welten, das Alles in Allen, welches immer *ist*, *stellt* sich nur in aller Zeit – oder im Untergange oder im Moment oder genetischer im Werden des Moments und Anfang von Zeit und Welt *dar*, und dieser Untergang und Anfang ist wie die Sprache Ausdruck, Zeichen, Darstellung eines lebendigen, aber besondern Ganzen [...]. (900)

Im geschichtlichen Moment des „*Untergangs oder Übergangs*“ (900) stellt sich das Sein in seiner Möglichkeitsform dar. Durch die Auflösung der bestehenden Wirklichkeit, kann das Mögliche wirksam werden. „Aber *das Mögliche*, welches in die Wirklichkeit tritt, indem die Wirklichkeit sich auflöst, dies wirkt, und es bewirkt sowohl die Empfindung der Auflösung als die Erinnerung des Aufgelösten.“ (901) Die Kunst wird zum Medium einer „idealischen Erinnerung“ (901), die eine „geistige Wiederholung“ des „wirklichen Lebens“ (859) ist. „[R]eproduktive[r] Akt“ (902) bzw. „(transzendentaler) schöpferischer Akt“ (904) sind die Begriffe, mit denen Hölderlin diese Erinnerungsform der Kunst kennzeichnet. Im Blick der Kunst wird die Dialektik des Geschichtsprozesses als Darstellungsfunktion des Seins gedeutet, so daß die Auflösung einer alten Ordnung nicht „Schwächung und Tod“ bedeuten muß, sondern „als Aufleben, als Wachstum“ (904) betrachtet werden kann. Die Kunst erinnert den Untergang des Alten als Übergang zu einem neuen Zustand, in dem, was im Vergangenen nur als Möglichkeit angelegt war, in Wirklichkeit übergehen kann, und stiftet so die Kontinuität des Geschichtsprozesses. Der Untergang / Übergang wird als „tragische Vereinigung des Unendlichneuen und Endlichalten“ gefaßt, aus der sich dann ein „neues Individuelles“ entwickelt, „indem das Unendlichneue vermittelst dessen, daß es die Gestalt des Endlichalten annahm, sich nun in eigener Gestalt individualisiert.“ (905) Diese künstlich-künstlerische Wiederholung ist nicht eine, die bloß in Gedanken bzw. im Gedächtnis vollzogen werden kann, da der Gedanke nur die abstrakten notwendigen Zusammenhänge, nicht aber die höheren lebendigen erfaßt. Als ein Beispiel für die Grenzen des Gedankens nennt Hölderlin hier die „ungeschriebenen göttlichen Gesetze“ der Antigone, die kenntlich machen, daß der höhere Zusammenhang nur „im Leben“, in einem „besondern Fall“ begriffen werden kann. Eine solche historisch-konkrete Betrachtungsweise der Verhältnisse des Menschen, „aus dem *Geiste*“ heraus, „der in der Sphäre herrsche, in der jene Verhältnisse stattfinden“ (860 f.), nennt Hölderlin religiös, mythisch, poetisch, „intellektuell

historisch“. In ihr sollen „Ideen oder Begriffe“ und „Begebenheiten, Tatsachen“ (863) eine Synthese eingehen. „[B]egriffene Geschichte“ (591) nennt Hegel das Ziel des absoluten Wissens in der *Phänomenologie*, das „freies zufälliges Geschehen“ (590) unter die systematische Ordnung des Begriffs bringen soll.

Hölderlins Dialektik kann jedoch nur unter Voraussetzung eines Seins wirksam werden, das in keiner seiner geschichtlichen Erscheinungsformen ganz sich darstellt, sondern einen Überschuß produziert, der im wirklich Bestehenden als Mögliches enthalten ist, das ‚geahndet‘ werden kann und einen Vorschein auf Zukünftiges gibt. Hölderlin hat hier direkt eine Frage angesprochen, die für Hegels Denken virulent wird. Kann Negation der Negation in Positivität umschlagen? Hölderlins Antwort darauf: „aus Nichts wird nichts, und dies gradweise genommen heißt so viel, als daß dasjenige, welches zur Negation gehet, und insofern es aus der Wirklichkeit gehet und noch nicht ein Mögliches ist, nicht wirken könne.“ (901) Das Sein als *Hen kai Pan* ist die transzendente Bedingung der Möglichkeit des Geschichtsprozesses wie des Erkenntnisprozesses. Die Dialektik bleibt auf das „Ausgeschlossene“ (902) bzw. Unersetzbare – unter diesem Begriff wurde dieser Sachverhalt zuvor in Bezug auf Hegel thematisiert – bezogen. Dieses Ausgeschlossene erscheint in der dialektischen Vermittlung als hypothetischer Anfang der Geschichte, auf den sich die Erinnerung richtet, ebenso wie es im Untergang des Bestehenden als Mögliches aufscheint. Im Gegensatz zu seinen philosophischen Anfängen in *Urteil und Sein* geht Hölderlin in seiner Homburger Dialektik jedoch von einer echten Wechselwirkung zwischen Sein / Absolutem und Bewußtsein / Endlichem aus. Nicht nur ist jenes als ein Mangel an Sein existentiell abhängig vom Absoluten, auch das Absolute ist wesentlich auf die Darstellungsfunktion des Endlichen angewiesen. In Zeit und Geschichte ‚fühlt‘ sich das Göttliche.

Es haben aber an eigner  
 Unsterblichkeit die Götter genug, und bedürfen  
 Die Himmlischen eines Dings,  
 So sind's Heroen und Menschen  
 Und Sterbliche sonst. Denn weil  
 Die Seligsten nichts fühlen von selbst,  
 Muß wohl, wenn solches zu sagen  
 Erlaubt ist, in der Götter Namen  
 Teilnehmend fühlen ein andrer,  
 Den brauchen sie [...].<sup>78</sup>

<sup>78</sup> Hölderlin (Anm. 2), Bd. 1, S. 357f. (Der Rhein).

Mit dem Wissen um die Bedürftigkeit des Göttlichen schließt auch Hegels *Phänomenologie*. Die letzte Strophe von Schillers Gedicht *Die Freundschaft*, mit deren letzten zwei Zeilen die *Phänomenologie* endet, lautet in Gänze:

Freundlos war der große Weltenmeister,  
Fühlte Mangel – darum schuf er Geister,  
Sel'ge Spiegel seiner Seligkeit! –  
Fand das höchste Wesen schon kein Gleiches,  
Aus dem Kelch des ganzen Seelenreiches  
Schäumt ihm – die Unendlichkeit.<sup>79</sup>

Das Adjektiv ‚absolut‘, das Hegel dem hier vorgestellten Wissen zur Seite stellt, würde dieses also nicht als ein vollkommenes / vollendetes kennzeichnen, sondern als ein Wissen von der Bedürftigkeit des Absoluten. Absolut gesetzt wäre die Struktur des Begehrens, derzufolge das Sein und das Wissen gleich bedürftig sind und aneinander ihre Grenze finden. „Das Wissen kennt nicht nur sich, sondern auch das Negative seiner selbst oder seine Grenze. Seine Grenze wissen heißt, sich aufzuopfern wissen.“ (590) Vollenden ließe sich das absolute Wissen nur dann, wenn der Prozeß des Heraustretens des Geistes in Natur und Geschichte abgeschlossen wäre, d.h. am Ende aller Natur und Geschichte. Das Ziel, das Hegel am Ende der *Phänomenologie* formuliert: „der sich als Geist wissende Geist“ (591), wäre somit nicht ein realisiertes sondern ein aufgegebenes. Die Aufopferung des absoluten Wissens als Wiederholung / Er-Innerung der Entäußerung des Geistes in Natur und Geschichte gedacht, gibt seine Verwandtschaft mit Hölderlins Theorie des Tragischen zu erkennen.<sup>80</sup>

In der *Phänomenologie* wird Er-Innerung zu einem Prozeß der trauernden Verinnerlichung des Vergangenen, das aufbewahrt und wiederbelebt wird, „das vorige, aber aus dem Wissen neugeborene – ist das neue Dasein“ (590). In diesem Prozeß nimmt das absolute Wissen Züge des Erinnerten an. So wird die Nachtseite des Bewußtseins, der in der Gestalt des Herzens noch die Kritik galt, als ein Moment der Erinnerung angenommen, in seinem Insichgehen ist der Geist „in der Nacht seines Selbstbewußtseins versunken“ (590). Mit seiner Nekrophilie trägt das absolute Wissen Züge der Antigone, oh-

<sup>79</sup> Schiller (Anm. 16), S. 73.

<sup>80</sup> „Am Schluß der *Phänomenologie* denkt Hegel das Absolute in Natur und Geschichte als Aufopferung, d.h. als (griechische) Tragödie. Dies ist nun wieder sehr nahe an Hölderlin, der, wie ein spätes Bruchstück (Nr. 56/StA2,1; 332) ausweist, den Gott bzw. Geist in der Geschichte ‚empfindlich gemacht‘, d.h. ‚fühlbar‘ gemacht sah.“ (Jamme, Anm. 1, S. 347.)

ne „die Schädelstätte des absoluten Geistes“ wäre er „das leblose Einsame“ (591). Und das absolute Wissen spricht sich selbst in einer vergangenen Sprachform, der Lyrik Schillers aus. Hegel hatte in *Die Kunstreligion* der Kunst als einer überholten Form der Darstellung des Absoluten ihr Todesurteil gesprochen (514) und läßt doch das absolute Wissen in einem Gedicht-Zitat ausklingen.

Die Diagnose, die sich für das absolute Wissen in der *Phänomenologie* stellen ließe, können wir mit Freud ein „pathologisches Ergebnis“<sup>81</sup> nennen. Nicht „frei und ungehemmt“<sup>82</sup> ist der Geist am Ende der *Phänomenologie*, wie Freud das Resultat erfolgreicher Trauerarbeit beschreibt, sondern er bleibt verstrickt in das Begehren, rückwärtsgewandt im Blick auf die Toten. Keine „Resistenz des Charakters“, sondern „die einzelnen Identifizierungen [reißen] alternierend das Bewußtsein an sich.“<sup>83</sup> Am Ende dieser Geschichte des Geistes wird das absolute Wissen als ein solches gezeichnet, das auf „de[m] nächtlichen Punkt der Kontraktion“ verharrt und eben noch nicht „zur Sicherheit seiner selbst befestigt ist.“<sup>84</sup> Darin ließe sich die Wahrheit der Pathologie sehen: Das absolute Wissen als eine offen gehaltene Wunde – offen für das, von dem es sich existentiell abhängig weiß.

---

<sup>81</sup> Freud (Anm. 14), S. 298.

<sup>82</sup> Freud (Anm. 20), S. 199.

<sup>83</sup> Freud (Anm. 14), S. 298.

<sup>84</sup> Hoffmeister (Anm. 6), S. 314 (Hegel an Windischmann).





# Friedrich Kittler

## Eine Mathematik der Endlichkeit

E.T.A. Hoffmanns *Jesuiterkirche in G.*

Für Horst Bredekamp

Die deutsche Romantik, heißt es seit der deutschen Romantik selber, hat Literatur auf Subjektivität umgestellt. Diese Beschreibung verkommt aber zur Tautologie, seitdem die Literaturwissenschaft keine Magd der Subjektphilosophie mehr ist. Wenn Begriff und Praxis eines schreibenden Subjekts oder subjektiven Schreibens nichts erklären, sondern selber erklärungsbedürftig sind, fällt der Literaturwissenschaft gerade umgekehrt die Aufgabe zu, Subjektivität als solche aus historisch wohldefinierten Medientechniken herzuleiten. Den Platz, den romantische Subjekte als Erzähler oder Künstler besetzten, hat ihnen die Geschichte des Erscheinenlassens überhaupt erst eingeräumt. Das läßt sich an einer kurzen Erzählung Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns belegen, die medientechnisch und damit auch mathematisch viel zu exakt war, um bei den Interpreten besondere Aufmerksamkeit zu wecken.

Unter Hoffmanns *Nachtstücken*, wie sie 1816 und 1817 in Berlin erschienen, wird keines dem Buchtitel gerechter als *Die Jesuiterkirche in G.* Die Erzählung handelt von einem Maler namens Berthold und seiner Heldentat, in notwendiger Mitternacht eine Linearperspektive unter technisch erschwerten Bedingungen zu konstruieren. Der Icherzähler, den ein Postkutschenunfall in der niederschlesischen Kleinstadt G. alias Glogau festgehalten hat, berichtet darüber:

„Es mochte wohl schon Mitternacht sein, da klärte sich der Himmel auf, und nur noch entfernt murmelte der Donner. Durch die geöffneten Fenster wehte die laue, mit Wohlgerüchen geschwängerte, Luft in das dumpfe Zimmer, ich konnte der Versuchung nicht widerstehen, unerachtet ich müde genug war, noch einen Gang zu machen; es glückte mir, den mürrischen Hausknecht, der schon seit zwei Stunden schnarchen mochte, zu erwecken, und ihm zu bedeuten, daß es kein Wahnsinn sei, noch um Mitternacht spazieren zu gehen, bald befand ich mich auf der Straße. Als ich bei der Jesuiterkirche vorüberging, fiel mir das blendende Licht auf, das durch ein Fenster strahlte. Die kleine Seitenpforte war nur angelehnt, ich

trat hinein und wurde gewahr, daß vor einer hohen Blende eine Wachsfackel brannte. Näher gekommen bemerkte ich, daß vor der Blende ein Netz von Bindfaden aufgespannt war, hinter dem eine dunkle Gestalt eine Leiter hinauf und hinunter sprang, und in die Blende etwas hineinzuzeichnen schien. Es war Berthold, der den Schatten des Netzes mit schwarzer Farbe genau überzog. Neben der Leiter auf einer hohen Staffelei stand die Zeichnung eines Altars. Ich erstaunte über den sinnreichen Einfall. Bist du, günstiger Leser, mit der edlen Malerkunst was wenig vertraut, so wirst du ohne weitere Erklärung sogleich wissen, was es mit dem Netz, dessen Schattenstriche Berthold in die Blende hineinzeichnete, für eine Bewandnis hat. Berthold sollte in die Blende einen hervorspringenden Altar malen. Um die kleine Zeichnung richtig in das Große zu übertragen, mußte er beides, den Entwurf und die Fläche, worauf der Entwurf ausgeführt werden sollte, dem gewöhnlichen Verfahren gemäß mit einem Netz überziehen. Nun war es aber keine Fläche, sondern eine halbrunde Blende, worauf gemalt werden sollte; die Gleichung der Quadrate, die die krummen Linien des Netzes auf der Höhlung bildeten, mit den geraden des Entwurfs und die Berichtigung der architektonischen Verhältnisse, die sich herauspringend darstellen sollten, war daher nicht anders zu finden, als auf jene einfache geniale Weise.“ (416 f.)<sup>1</sup>

Im Zentrum der Erzählung steht mithin ein technisches Problem der Malerei, das sich einzig und allein unter den medienhistorischen Rahmenbedingungen der europäischen Neuzeit stellen können. Die Linearperspektive, wie sie diese Kultur von allen anderen unterscheidet, wäre als Unterwerfung dessen, was optisch erscheint, unter den Blickwinkel eines empirisch verorteten Subjekts noch unterbestimmt. Sie ist vielmehr seit Filippo Brunelleschi das Unternehmen, die drei Dimensionen von Bauwerken in die zwei Dimensionen von Gemälden dergestalt einzufangen, daß im Spiel zwischen Raum und Fläche, Orthogonalität und Trigonometrie die Virtualität eines Subjekts oder Blickwinkels allererst entsteht. Um 1525 malte Brunelleschi nach dem Zeugnis seines Biographen Antonino di Tuccio Manetti ein verschollenes kleinformatiges Tafelbild, das das Florentiner Baptisterium (für dessen Bronzetüren er selbst Entwürfe abgeliefert hatte) aus dem Blickwinkel der Mitteltür von Santa Maria del Fiore zeigte, einer Kirche also, deren Kuppel er selbst noch sollte entwerfen dürfen.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Fantasie- und Nachtstücke*, hrsg. Walter Müller-Seidel. München 1967 (hier und im folgenden nurmehr nach Seitenzahlen zitiert).

<sup>2</sup> Vgl. etwa Bernd Busch, *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*. Nachdruck Frankfurt/M. 1995, S. 63 ff. Über die viel weitergehende Hypothese, daß Brunelleschi, um dergleichen Gemälde überhaupt malen zu können, eine praktisch einsetzbare Camera erst erfinden mußte, vgl. Shigeru Tsuji, Brunelleschi and the camera obscura: the discovery of pictorial perspective. *Art History*, 13, 1990, S. 276 -292.

Brunelleschis Gemälde war mithin die erste Überführung von Architektur in Linearperspektive. Schon darum hatte die Mitte der Leinwand ein winziges konisches Loch, das allen Bildbetrachtern, so sie am selben Platz im Türrahmen von Santa Maria del Fiore standen, die Bildrückseite direkt vors Auge hielten und einen Spiegel zu Hilfe nahmen, den Vergleich zwischen faktischer und gemalter Architektur ermöglichte. Mit anderen Worten: jedes Subjekt und d.h. jeder Untertan der Linearperspektive konnte sich von ihrer Korrektheit überzeugen, weil jenes Loch im Gemälde die Leerstelle seines eigenen Auges schon vorprogrammiert hatte.

Diese Leerstelle oder dieses Loch ist, nach einer These Jacques Lacans, das Heilige. Ägyptische Pyramiden oder antike Tempel errichteten ihre Steinmassen nur, um die Abwesenheit eines Hohlraums zu umschließen, der seinerseits die Abwesenheit von Leichnamen oder Göttern umschloß. Solch architektonische Feiern der Leere waren allerdings, wie Lacans Ironie ausdrücklich vermerkt, nicht gerade „ökonomisch“:<sup>3</sup> Tausende von Steinen oder Dutzende von Säulen bauten eine Masse auf, die ihr ganzes Gegenteil vertrat. Aus keinem anderen Grund entwickelte die europäische Malerei, „um die heilige Leere der Architektur“<sup>4</sup> kostengünstiger zu ersetzen, eine Linearperspektive, die alles Sichtbare um die Nullen von Auge und Fluchtpunkt herum aufbaut<sup>5</sup> und auf Brunelleschis Tafelbild ihr zentrales Loch ja nachgerade ausstellt.

Dieser Transfer des Heiligen von Bauwerken zu Gemälden, von Räumen zu Flächen hatte, wie Lacan anzumerken nicht vergißt, Rückwirkungen auf die Bauwerke selber. Es entstand „eine Architektur, die sich der Perspektive der Malerei unterwarf“.<sup>6</sup> Das wurde spätestens dann offenbar, als der Jesuitenpater Andrea Pozzo ausgerechnet die Kirche seines Ordensgründers, Sant’Ignazio in Rom, um ein Deckengemälde bereicherte, das Jacob Burckhardt als „Tummelplatz aller Gewissenlosigkeit“ zu feiern oder geißeln nicht umhin konnte.<sup>7</sup> Denn dieses Gemälde setzte nicht nur die gebaute Kirchenarchitektur in illusionäre Himmelshöhen fort, sondern unterwarf all seine Säulen

<sup>3</sup> Jacques Lacan, *Le séminaire, livre VII: L'éthique de la psychanalyse*. Paris 1986, S. 162.

<sup>4</sup> Lacan, ebd.

<sup>5</sup> Zur Strukturhomologie zwischen Linearperspektive, indisch-arabischer Null und neuzeitlicher Geldökonomie vgl. Brian Rotman, *Signifying Nothing*. The Semiotics of Zero. London 1987.

<sup>6</sup> Lacan, *Le séminaire, livre VII*, S. 162.

<sup>7</sup> Jacob Burckhardt, *Der Cicerone*. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens. Leipzig o.J. S. 986.

und Heiligen, Simse und Wolken einer monströs verzerrenden Linearperspektive, die mehr noch als vom subaltern irdischen Blickwinkel der Kirchenbesucher von der elliptischen Krümmung des Gewölbes abhing. Denn Krümmungen gehören, wie Gauß 1827 bewies, einer „inneren Geometrie“ der Oberflächen an, die „ohne Bezug auf den umgebenden Raum entwickelt werden kann“<sup>8</sup> und auf dem Weg über Bernhard Riemann zur Relativitätstheorie die Physik eines nicht-unendlichen Weltalls erst möglich gemacht hat.

Hoffmanns Maler arbeitet auf dem genauen medientechnischen Stand Pozzos. Für eine Linearperspektive, deren Medium nicht mehr die Ebene orthogonaler Tafelbilder, sondern die Krümmung architektonischer Gewölbe, Blenden oder Nischen ist, hat Andrea Pozzo nicht nur mit Sant' Ignazio das größte praktische Vorbild geliefert, sondern mit seiner Schrift *De perspectiva pictorum atque architectorum* von 1693 auch die stringenteste theoretische Anweisung. Zwar geht die geometrische Konstruktionstechnik, zwischen Vorlage und Bildebene perspektivischer Gemälde ein Raster aus orthogonalen und äquidistanten Linien zu legen, schon auf Renaissance-Traktate wie Albrecht Dürers *Unterweisung der Messung mit Richtscheit und Zirkel* zurück, um in den Drahtgittern oder Wireframes heutiger Computergraphik noch lange nicht zu enden. Aber weil sowohl Vorlage wie Bildfläche plan wie das Raster selber blieben, ging der Kalkül nicht über lineare Transformationen hinaus. Erst Pozzos Perspektivtraktat schrieb quadratischen Gittern oder „Netzen“ die revolutionäre Funktion zu, als Stützpunkte einer (modern gesprochen) nichtlinearen Interpolation zu dienen, die zwischen Ebene und Krümmung ganz so vermittelt, wie besagte Computergraphik es neuerdings unterm Titel Morphing praktiziert.

Nicht umsonst beginnt der erste sinnverwirrte Monolog, bei dem Hoffmanns Erzähler Berthold noch tagsüber ertappt hat, mit den Worten: „Viel Plage – krummes verworrenes Zeug – kein Lineal zu brauchen“ (415). Eine „Fläche“, die zumindest im Alltagsdeutsch „gar keine Fläche, sondern eine halbrunde Blende“ oder Nische ist, spottet der rechten Winkel und linearen Konstruktionen, auf die Architektur und Malerei der Renaissance verpflichtet blieben. Mit Dürers Richtscheit, diesem Lineal ohne Maßeinteilung, stößt die euklidische Geometrie im ganzen, sofern sie alles mathematische Erscheinenlassen an die Medien Zirkel und Lineal gebunden hatte, an ihre Grenze. Hoffmanns Erzählung aber, weit davon entfernt, diese

<sup>8</sup> Manfredo P. do Carmo, *Differentialgeometrie von Kurven und Flächen*. 3. Aufl. Braunschweig/Wiesbaden 1993, S. 178.

Grenze zu überschreiten, setzt ihr in der Formulierung selber ein Denkmal: „Die Gleichung der Quadrate, die die krummen Linien des Netzes auf der Höhlung bildeten, mit den geraden des Entwurfs und die Berichtigung der architektonischen Verhältnisse, die sich herauspringend darstellen sollten, war daher nicht anders zu finden, als auf jene einfache geniale Weise“. Dem Wortlaut zum Trotz besagt „Gleichung“ ja keine algebraische oder transzendente, jedenfalls aber in Funktion von Höhe, Breite, Länge anschreibbare mathematische Gleichung, sondern eine lediglich geometrisch oder optisch kontrollierbare „Gleichung“ oder Ähnlichkeit zweier Bilder: der planen Altarzeichnung und seiner halbzyklindrischen Projektion. Mit anderen Worten: Bertholds „einfache geniale Weise“, das Problem einer affinen Abbildung zu lösen, besteht in der Vermeidung aller neuzeitlichen und d.h. analytischen Geometrie. Andernfalls hätte er die cartesischen Koordinaten seines Altarmodells und Netzes in die Zylinderkoordinaten der architektonischen „Höhlung“ umrechnen, also Trigonometrie im besonderen und höhere Mathematik im allgemeinen bemühen müssen.

1816, während Hoffmann seine *Jesuitenkirche in G.* schrieb, saß im Gefängnis von Saratow an der Wolga ein Ingenieurleutnant von Napoleons *Grande Armée*. Jean-Victor Poncelet, polytechnischer Schüler des Bonaparte-Freundes Gaspard Monge, war auf dem Rußlandfeldzug in Kriegsgefangenschaft geraten, „aller Bücher und Bequemlichkeiten beraubt“, „vor allem“ aber „niedergeschmettert vom Unglück [s]eines Landes und [s]einer selbst“.<sup>9</sup> Also konzipierte er eine Geometrie, die gerade weil sie auf Lineal und Zirkel verzichten konnte, desto allgemeiner war. Im Prinzip handelte diese projektive und das hieß perspektivische Geometrie von allen möglichen Bildern, die alle möglichen Figuren auf alle möglichen Oberflächen werfen; nur der Einfachheit halber blieb auch Poncelet erstens bei ebenen Figuren und Oberflächen und zweitens bei nicht-algebraischen Beweisen.<sup>10</sup> Damit aber entstand, während Hoffmanns Berthold seine miternächtigen Experimente trieb, eine moderne Geometrie, die noch dort Invarianten findet, wo es vordem nur „krummes verworrenes Zeug“ zu beklagen gab. Unter Computerbedingungen ist nichts leichter, als barocke Altäre linearperspektivisch auf nicht minder barocke Oberflächen zu projizieren. Jede Spielkonsole von Sega, Sony oder

<sup>9</sup> Jean-Victor Poncelet, *Traité des propriétés projectives des figures*. Englische Auszüge in: A Source Book in Mathematics, hrsg. David Eugene Smith. Nachdruck New York 1959, S. 315.

<sup>10</sup> Vgl. Poncelet, *Traité*, a.a.O. S. 316 f.

Nintendo berechnet sogenannte *Environment mappings* in Millisekundenbruchteilen.

Die genaue Stelle, wo seit Monge und Poncelet Mathematik stattfindet, vertritt oder ersetzt in Hoffmanns Erzählung eine medientechnische Apparatur. Daß Berthold wie so viele genial-pathologische Künstlerfiguren der Romantik nachtsüber malt, tagsüber schläft und überdies im vampiresken Verdacht steht, Blut und Leben seiner Frau ausgesaugt zu haben, macht *Die Jesuiterkirche in G.* noch nicht zum Nachtstück. Das tut erst ein optischer Projektionstrick, dem die Erzählung maximale Wirksamkeit garantieren muß. Das „blendende Licht“, ohne das der Erzähler nie ins nächtliche Kirchenschiff gelockt worden wäre, stammt von einer „Wachsfackel“, die wie eine vereinfachte Laterna magica den verzerrten Schatten des quadratischen Netzes auf Bertholds halbzyllindrische Malfläche wirft, um ihm eine ebenso schwarze Nachzeichnung zu ermöglichen. Sie nimmt also denselben Ort ein, den in Brunelleschis Baptisteriumsbild das Loch als Projektionsursprung markierte, um ein künstliches oder virtuelles Auge medientechnisch vorzuprogrammieren. Wenn Bertholds Körper als „dunkle Gestalt“ die Leiter vor der „Blende“ „hinauf und hinunter springt“, führt er nur dieses Programm aus. Der Maler ist also im Bild – nicht wie jener fernöstliche Maler, der vor lauter Demut nach zehn langen Arbeitsjahren ins eigene Gemälde eingehen konnte, sondern wie ein Roboter, der medientechnische Algorithmen befolgt.

Diese Algorithmen aber fallen mit der Linearperspektive schlechthin zusammen. Seit Giambattista della Porta ist es möglich, perspektivische Projektionen auch ohne die handwerkliche Mühsal von Richtscheit und Zirkel herzustellen; es reicht fortan – zumindest bis zum Einbruch der Photographie – vollkommen hin, das von einer Camera obscura projizierte Bild nachzuzeichnen. Seit Thomas Walgenstein und Athanasius Kircher ist es möglich, perspektivische Projektionen, also Vorstellungen eines Subjekts im genauen Wortsinn Heideggers, noch einmal auf andere Subjekte zu projizieren; es reicht hin, die gemalte Vorstellung in eine Laterna magica zu laden, deren Blendlicht sie dann wunschgemäß auf plane oder zu Zwecken der Gespensterromantik auch gekrümmte oder verrauschte Oberflächen projizieren wird. So haben die passive Camera obscura der Renaissance und ihr aktives barockes Gegenstück, die Laterna magica, zunächst das Vorstellen und dann auch das Vorstellen des Vorstellens mechanisiert. Das neuzeitliche Subjekt ist, zumindest im Feld der Optik, ein Medieneffekt.

Nicht umsonst rühmte eine Florentiner Chronik es Leone Battista Alberti, dem ersten Theoretiker der Linearperspektive, nach, er habe

seine Erfindung gleichzeitig mit Gutenbergs Erfindung der beweglichen Lettern gemacht. Ohne Camera obscura und Laterna magica wäre es kaum möglich gewesen, den seit Gutenberg von aller Kopistenindividualität befreiten Texten auch noch von aller Malerindividualität befreite technische Zeichnungen beizugeben.<sup>11</sup> Diese Koppelung zwischen Buchdruck und Wissenschaft, reformatorischer Schriftreligion und ästhetisch-technischer Reproduzierbarkeit ließ sich aber auch gegen ihre Erfinder wenden. Kein katholischer Orden hat Luthers *sola scriptura* erfolgreicher subvertiert als jene Jesuiten, die mit Loyola das multisensorische Halluzinieren, mit Kircher die Laterna magica und mit Pozzo das linearperspektivische Himmelsellipsoid propagierten.

Das Heilige als trompe-l'oeil, dessen optische Pracht verstockte Schriftgläubige wieder zur alleinseligmachenden Kirche lockt, ist selbstredend „von dieser“ und nicht „von jener Welt“ (414). Alles, was Hoffmanns Maler Berthold erfindet, malt und sagt, erfindet, malt und sagt er im Namen jenes Jesuitenordens, der seine Glogauer Kirche ab 1796 modernisierte. Aloysius Walther, „Professor im Jesuiten-Kollegio“ (413), erklärt es einem Erzähler, dessen romantische Mittelaltersehnsucht das „Übersinnliche“ „gotischer Bauten“ dem „italienischen“ und damit sinnlichen Jesuitenbarock bei weitem vorzieht: „Unsere Heimat ist wohl dort droben; aber solange wir hier hausen, ist unser Reich auch von dieser Welt.“ (414) Was der Erzähler, allerdings nur stillschweigend, mit dem höhnischen Satz quittiert, die Jesuiten hätten „mit allem, was sie taten, bewiesen, daß ihr Reich von dieser Welt, ja nur allein von dieser Welt ist“ (414).

Das Hausen in dieser Welt bestimmt über alle Änderungen, die Berthold am Gotteshaus vornimmt. Was der Maler „fein bauen“ nennt (418), bleibt im strikten Wortsinn der mathematischen Topologie oberflächlich, löcherlos und damit unbehausbar. So behelfen sich die Jesuiten, weil „der Marmor“ in Niederschlesien „unerschwinglich ist“, „der neuern Tendenz gemäß“ mit lauter „Surrogaten“: „Mehrentheils schafft“, wie Prof. Walther seinen Besucher aufklärt oder disillusioniert, „nur der Maler die verschiedenen Marmorarten, wie es eben jetzt in unserer Kirche geschieht“ (414 f.). Der Ersatz dreidimensionaler Steinblöcke durch zweidimensionale Marmoranstriche folgt damit genau derselben Ökonomie, die in der Wandnische dazu führt, einen Altar als Kernstück aller Kircheninnenarchitektur zweidimensional, aber linearperspektivisch zu simulieren. Im Diesseits

<sup>11</sup> Vgl. dazu ausführlicher Friedrich Kittler, *Bewegliche Lettern. Ein Rückblick auf das Buch*. In *Kursbuch 133: Das Buch*. Berlin 1998, S. 195 - 200.



der Jesuiten untersteht auch und gerade das Jenseits, streng nach Lacan, einer Ökonomie der Kostenminimierung.

## 2

Alle Ökonomien aber unterstehen ihrerseits der Mathematik. Gerade weil Bertholds nächtliches Tun darauf hinausläuft, die aufwendigen Gleichungssysteme affiner Abbildungen auf „einfache geniale Weise“ einzusparen, rückt die Mathematik ins Zentrum der Erzählung. Hoffmann, der 1796 seinen „exzentrischen Einfall“ kundtat, beim „neuen“ Ausmalen der Glogauer „JesuitenKirche“ „helfen“ zu wollen<sup>12</sup>, und später in Bamberg gute ökonomische Gründe hatte, alle illusionistischen Tricks der Theaterdekormationsmalerei durchzutesten, weiß wie immer, wovon er spricht. Erstens geht ein Erzähler, der sich am Ende als Autor enttarnen wird, auch in der Fiktion dem trompe-l'oeil-Maler Berthold ganz professionell zur Hand (418 f.). Zweitens kann dieser Erzähler, schon „weil er“ aus „früherer Zeit an dergleichen Dinge gewöhnt“ ist, dem Maler ein ebenso professionelles wie zweideutiges Lob spenden:

„Ihr [seid] in der Tat einer der geübtesten Architektur-Maler, die es geben mag [...]. Ich meine [allerdings], daß Ihr zu etwas Besserem taugt, als Kirchenwände mit Marmorsäulen zu bemalen. Architektur-Malerei bleibt doch immer etwas Untergeordnetes; der Historien-Maler, der Landschaftler steht unbedingt höher. [...] Selbst das einzige Fantastische Eurer Malerei, die sinnetäuschende Perspektive, hängt von genauer Berechnung ab, und so ist die Wirkung das Erzeugnis, nicht des genialen Gedankens, sondern nur mathematischer Spekulation.“ (418)

Der romantische Erzähler greift die alteuropäische Unterscheidung zwischen Historien-, Landschafts- und Architekturmalerei, wie sie im chronologisch gleichgeschalteten Museum seiner Epoche gerade implodiert, also noch einmal auf, um ihr eine Rangordnung anzudichten, die ihrerseits mit der Rangordnung zwischen Phantasie und Berechnung, Romantik und Architektur, genialem Denken und mathematischem Spekulieren zusammenfällt. Das von der Linearperspektive konstituierte Subjekt wirft die Leiter weg, die seine Höhenflüge seit Brunelleschi erst ermöglicht hat. In einer Unbedingtheit, die Hegels Unterwerfung der Mathematik oder des Quantitativen unter den Begriff als Subjektivität oder Qualität nachgerade zitiert, feiert sich die Wirkung als Ursache. An der genauen Stelle, wo einst die perspektivischen Löcher architektonische Hohlräume ablösten, para-

<sup>12</sup> E.T.A. Hoffmann, Brief an Hippel, Glogau 20.7.1796; zitiert in *Fantasie- und Nachtstücke*, S. 796.

diert als historisch neue Gestalt des Heiligen das „Phantom unseres eigenen Ichs“<sup>13</sup>. Und weil es diese Subjektivität, wie der zweite Teil von Hoffmanns Erzählung beweist, nur als Erzählperspektive gibt, hat die Illusion am Ende eines langen Weges durch Architektur und Malerei ihr Ziel erreicht: Sie wird, wiederum streng nach Lacan, zum Signifikantenspiel namens Literatur.<sup>14</sup>

Zuvor bleibt jedoch festzuhalten, daß Berthold die Kritik seines Erzählers nicht unwidersprochen läßt. Ihm zufolge ist es nicht nur ganz allgemein ein „Frevel“, „die verschiedenen Zweige der Kunst in Rangordnung stellen“ zu wollen, sondern eine ebenso datierbare wie besondere Hybris oder Überhebung von Subjekten, „Schöpfer“ wie Prometheus „sein zu wollen“, um ihre „toten Figuren zu beleben“ (418). Die Wirkungsstrategie Hoffmanns, der ja im *Sandmann* „wie ein kecker Maler“ „innere Gebilde“ „mit allen glühenden Farben und Schatten und Lichtern aussprechen“ will<sup>15</sup> und in den *Elixieren des Teufels* seine Erzähltechnik mit der Bilderprojektion einer „Camera obscura“ ausdrücklich gleichsetzt<sup>16</sup>, stößt also auf einen Widerstand, der ausgerechnet von der Malerei als jener Kunst ausgeht, deren Wirkung diese Literatur durchgängig als Vorbild anruft. Berthold, als wäre er schon Wagners Definition des Effekts auf der Spur,<sup>17</sup> kann an der Linearperspektive demonstrieren, daß sie Wirkung ohne Ursache, Black Box ohne Inneres ist:

„Und was wäre das trockne mühselige Leben, wenn der Herr des Himmels uns nicht so manches bunte Spielzeug in die Hände gegeben hätte!“

<sup>13</sup> E.T.A. Hoffmann, *Der Sandmann. Fantasie- und Nachtstücke*, S. 341.

<sup>14</sup> Vgl. Lacan, *Le séminaire, livre VII*, S. 169.

<sup>15</sup> *Fantasie- und Nachtstücke*, S. 343.

<sup>16</sup> E.T.A. Hoffmann, *Die Elixiere des Teufels*. hrsg. Walter Müller-Seidel. München 1977, S. 8. Vgl. dazu vom Verf., *Die Camera obscura der Literatur*. Athenäum. Jahrbuch für Romantik, 4, 1994, S. 219 - 237.

<sup>17</sup> Vgl. Richard Wagner, *Oper und Drama*, hrsg. Klaus Kropffinger. 2. Aufl. Stuttgart 1994, S. 101: „Wollen wir uns erklären, was wir unter diesem ‚Effekte‘ zu verstehen haben, so ist es wichtig, zu beachten, daß wir uns gemeinhin des näherliegenden Wortes ‚Wirkung‘ hierbei nicht bedienen. Unser natürliches Gefühl stellt sich den Begriff ‚Wirkung‘ immer nur im Zusammenhang mit der vorhergehenden *Ursache* vor: wo wir nun [...] unwillkürlich zweifelhaft darüber sind, ob ein solcher Zusammenhang bestehe, oder wenn wir sogar darüber belehrt sind, daß ein solcher Zusammenhang gar nicht vorhanden sei, so sehen wir in der Verlegenheit uns nach einem Worte um, das den Eindruck [...] doch irgendwie bezeichne, und so wenden wir ein ausländisches, unserem natürlichen Gefühle nicht unmittelbar nahestehendes Wort, wie eben dieses ‚Effekt‘, an. Wollen wir daher genau das bezeichnen, was wir unter diesem Worte verstehen, so dürfen wir ‚Effekt‘ übersetzen durch ‚*Wirkung ohne Ursache*‘.“ So elegant hat Wagner Julius Robert Mayers Theorie der thermodynamischen ‚Auslöser‘ schon vorweggenommen.

– Wer artig ist, trachtet nicht, wie der neugierige Bube, den Kasten zu zerbrechen, in dem es orgelt, wenn er die äußere Schraube dreht.- Man sagt, es ist ganz natürlich, daß es drinnen klingt; denn ich drehe ja die Schraube! – Indem ich dieses Gebälk richtig aus dem Augenpunkt aufgezeichnet [habe], weiß ich bestimmt, daß es sich dem Beschauer plastisch darstellt [...]. Nun male ich es aus in den regelrecht abgestimmten Farben<sup>18</sup> – es erscheint vier Ellen zurücktretend. Das weiß ich alles gewiß; oh! man ist erstaunlich klug – wie kommt es, daß die Gegenstände in der Ferne sich verkleinern? Die einzige dumme Frage eines Chinesen könnte selbst den Professor Eytelwein in Verlegenheit setzen; doch könnte er sich mit dem orgelnden Kasten helfen und sprechen, er habe manchmal an der Schraube gedreht, und immer dieselbe Wirkung erfahren [...]. Das Ideal ist ein schnöder lügnerischer Traum vom gärenden Blute erzeugt. [...] Der Teufel narrt uns mit Puppen, denen er Engelsfitzige angeleimt [hat].“ (420)

Bertholds Rede, deren „wörtliche“ „Wiederholung“ einem romantischen Erzähler fast „unmöglich“ wird (420), durchläuft oder deliriert den ganzen Raum zwischen Gott und Teufel, angelischen Spielzeugen und satanischen Automaten. Aber ihre „schneidend ironische“ (420) Theologie dient nur dem technischen Nachweis, daß sich der illudierende Effekt der Linearperspektive auf ihre „Beschauer“ oder Subjekte ebenso streng berechnen läßt, wie er unmöglich zu begreifen ist.<sup>19</sup> Allen hegelschen Begriffen vom Begriff zum Trotz sind nicht einmal Ingenieure wie Hoffmanns Berliner Kollege Johann Albert Eytelwein imstande, im zweibändigen *Handbuch der Perspektive* von 1810 deren Wirkung anders als tautologisch oder aber illusionär zu erklären. Denn jenes „Ich“, das sich in seiner Gewißheit, „die Schraube zu drehen“, zur Ursache auch der dadurch reproduzierten Automatenmusik aufspreizt, verwechselt – mit Julius Robert Mayer zu sprechen – einfach Ursache und Auslösung. Das Schöpfersubjekt außerhalb der Black Box ist mithin Illusion, wohingegen es innerhalb der Black Box nur deren Algorithmus gibt.

Dieser Algorithmus jedoch trägt historische Züge. Daß „die einzige dumme Frage eines Chinesen den Professor Eytelwein in Verlegenheit setzen“ kann, besagt nichts geringeres, als daß die Linearperspektive nur unter Bedingungen des neuzeitlichen Europa möglich und wirkungsmächtig geworden ist. Nicht umsonst heißt „die dumme

<sup>18</sup> Hinzukommt, daß Berthold all seine Farbtöpfe säuberlich numeriert hat ((420).

<sup>19</sup> Ganz entsprechend spricht Johannes Kreisler als „vollkommener Maschinist“ vom „Wirken“ der Theater-„Maschinen“, die „mit „zauberischer, dem Zuschauer unerklärbarer Kraft“ zum „beabsichtigten Total-Effekt“ beitragen (*Lebensansichten des Katers Murr, Fantasie- und Nachtstücke*, S. 59).

Frage“, die ansonsten nur Berthold aufwirft, eine chinesische. Als nämlich katholische Missionare, die einmal mehr Jesuitenpatres waren, ab 1627 den Versuch unternahmen, technisch-wissenschaftliche Bücher mit ebenso technischen, also linearperspektivischen Zeichnungen nach China zu exportieren, scheiterte die Reproduktion dieser Traktate (und damit die Modernisierung eines Imperiums) regelmäßig an der Linearperspektive: Die fernöstlichen Kalligraphen und Maler, denen die Jesuitenpatres das handwerkliche Nachzeichnen aller abgebildeten Mühlen, Kräne, Laterna magicas usw. anvertrauten, verfehlten mangels Lineal und Zirkel eine Präzision, wie sie zur Rückübersetzung technischer Zeichnungen in neue Mühlen, Kräne oder Laternen unabdingbar gewesen wäre.<sup>20</sup> 1627 gab es im Fernen Osten (zum Glück für Ming-Kaiser, Tokugawa-Shogune und die Künste) eben keine Subjekte. Auf „chinesischen Bildern“, die Hoffmann andernorts „ohne Haltung und ohne Perspektive“ nannte<sup>21</sup>, „traten“ Linien im Zweidimensionalen einfach nicht „vier Ellen zurück“.

Daraus folgt aber zwingend, daß die Linearperspektive weder aus der Einzigartigkeit eines Gründersubjekts noch aus der Allgemeinheit der Menschengattung abgeleitet werden kann. Sie ist vielmehr gleichermaßen deterministisch und kontingent, mechanisch und grundlos. Damit entgeht die Perspektive (trotz Schellings bewundernswertem Ansatz<sup>22</sup>) allen Zugriffen von Theologie oder Philosophie. Die einzige Stätte, wo Regularität und Kontingenz, Eindeutigkeit und Singularität koexistieren können, heißt Mathematik. Mit einer Wendung, die zwei Jahrtausenden abendländischer Mathematikphilosophie ins Gesicht schlägt, erklärt das Berthold seinem Erzähler:

„Wie herrlich ist die Regel! – alle Linien einen sich zum bestimmten Zweck, zu bestimmter deutlich gedachter Wirkung. Nur das Gemessene ist rein menschlich; was drüber geht, vom Übel. Das Übermenschliche muß Gott, oder Teufel sein; sollten beide nicht in der Mathematik von Menschen übertroffen werden? Sollt es nicht denkbar sein, daß Gott uns

<sup>20</sup> Vgl. Samuel Edgerton jr., *The Heritage of Giotto's Geometry*. Art and science on the eve of the scientific revolution. Ithaca-London 1991, S. 254 - 287.

<sup>21</sup> Seltsame Leiden eines Theaterdirektors. *Fantasie- und Nachtstücke*, S. 677. Vgl. dazu Wolfgang Schivelbusch, *Lichtblicke*. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert. München 1983, S. 183.

<sup>22</sup> Vgl. Friedrich Joseph Wilhelm Schelling, *Philosophie der Kunst*. Nachdruck der Ausgabe von 1859. Darmstadt 1966, S. 166 f.: „Die Perspektive dient dazu, alles Harte, Einförmige zu vermeiden, indem der, welcher sie innehat, mit leichter Mühe z.B. ein Quadrat als Trapezium, einen Circel als Ellipse erscheinen lassen kann.“ Das hieß, im Intervall zwischen Lamberts Phänomenologie und Poncelets projektiver Geometrie, Denken.

ausdrücklich erschaffen hätte, um das, was nach gemessenen erkennbaren Regeln darzustellen ist, kurz, das rein Kommensurable, zu besorgen für seinen Hausbedarf, so wie wir unsrerseits wieder Sägemühlen und Spinnmaschinen bauen, als mechanische Werkmeister unsres Bedarfs. Professor Walther behauptete neulich, daß gewisse Tiere bloß erschaffen wären, um von andern gefressen zu werden, und das käme doch am Ende zu unserm Nutzen heraus, so wie z.B. die Katzen den angeborenen Instinkt hätten, Mäuse zu fressen, damit diese uns nicht den Zucker, der zum Frühstück bereit läge, wegknappern sollten. Am Ende hat der Professor recht – Tiere und wir selbst sind gut eingerichtete Maschinen, um gewisse Stoffe zu verarbeiten, und zu verkneten für den Tisch des unbekanntes Königs“. (419 f.)

Bei oberflächlicher und d.i. philosophischer Lektüre scheint Bertholds Teleologie von Gott und Mensch, Katz und Maus zunächst nur eine Parodie auf materialistische Vulgäraufklärer oder näherhin Jesuitenpatres – eine Parodie, die Hoffmann (nach Ellingers Nachweis) fast wörtlich Gotthilf Heinrich Schuberts *Symbolik des Traumes* entnommen hat.<sup>23</sup> Diese Lesart unterschlägt jedoch, daß anstelle der Dreiheit von Gott, Mensch, Tier, von der Schubert und damit auch Professor Walther sprechen, bei Walthers gelehrigem Sprachrohr Berthold eine Dreiheit von Gott, Mensch, Maschine tritt, innerhalb derer das Maschinelle gleichermaßen Menschen und Tiere einschließt. Damit aber wird aus Schuberts ewigen Kreislauf von „Fressen und Gefressenwerden“<sup>24</sup> ein Theorem universaler Arbeitsteilung. Gott braucht, weil er selber der schlechtere Mathematiker ist, Menschen ganz so zum Rechnen, wie diese Menschen, weil sie wie schon im beweiskräftigen Fall der Drehorgel Maschinenfähigkeiten zwar behaupten, aber nicht besitzen, ihrerseits Sägemühlen oder Spinnmaschinen brauchen. Alles läuft also hinaus auf die These, daß Menschen, gerade weil sie keine Schöpfer sind wie der griechische Prometheus oder der jüdisch-christliche Gott, „ausdrücklich erschaffen“ wurden, um diesen Gott und seinen Gegenspieler „in der Mathematik zu übertreffen“.

Mathematik aber ist genau der Bereich, den zweitausendjährige Traditionen Gottes Allwissenheit und/oder Allmacht vorbehalten haben. Die Griechen verehrten in Geometrie und Sphärenharmonie Gesetze des Himmels, die Menschen auf dieser Erde immer nur verauscht oder getrübt nachahmen konnten. Die Juden verehrten im Weltbau einen Gott, der alles nach Maß, Zahl und Gewicht einge-

<sup>23</sup> Vgl. *Fantasie- und Nachtstücke*, S. 796.

<sup>24</sup> Ebd.

richtet hatte. Leibniz schließlich, weil er Maß und Gewicht als redundante Umschreibungen der Zahl erkannte, brachte all diese Mathematiker Gottes oder der Unendlichkeit auf den unwiederbringlichen Satz, daß die Welt nur ist, sofern und solange Gott rechnet: „Dum deus calculat, fit mundus.“

Mit dem verzweifeltten Architekturmaler aus Hoffmanns Erzählung reißt diese Tradition ab. Wenn Gott oder die Unendlichkeit „in der Mathematik vom Menschen übertroffen wird“, kündigt sich ganz im Gegenteil eine Mathematik der Endlichkeit<sup>25</sup> an – eine Mathematik, die das zwanzigste Jahrhundert – auf dem Weg von David Hilbert zu Alan Turing – zwar nicht begründen, aber doch in universalen digitalen Maschinen implementieren hat können. Computer als „Herrschaft der Regel“<sup>26</sup> machen Bertholds Ausruf, „wie herrlich die Regel ist“, buchstäblich wahr. Und in der Tat: von der Linearperspektive, der jener Ausruf gilt, führt eine direkte technikhistorische Linie zu Sägemühlen und Spinnmaschinen einerseits, Computern andererseits. Wind- oder Wassermühlen als Basisinnovation des europäischen Mittelalters ermöglichten zuallererst die Einführung einer Papierwirtschaft, bevor sie auch für Getreide, Holz und Erzabbau dienten. Nicht umsonst figurierten Mühlen unter jenen technischen Buchillustrationen, die im imperialen Peking mangels Geometriekenntnissen nicht reproduzierbar waren. Ganz entsprechend haben Spinnmaschinen als Basisinnovation des 18. Jahrhunderts, schon weil sie zwanzigmal schneller als handbetriebene Spinnräder liefen<sup>27</sup>, den Übergang von der Manufaktur zur Industriegesellschaft wahrhaft eingeläutet und damit die Entwicklung von Webstühlen erzwungen, deren Programmierbarkeit dann bei Charles Babbages Protocomputern Pate stehen sollte.

Hoffmanns Erzählung, keine zehn Jahre vor Babbages *Differential Engine* geschrieben, ist auf der technischen Höhe ihrer Zeit. Mathematik und Maschinenwesen hören auf, irdische Nachahmungen himmlischer Prinzipien zu sein; sie werden zu Prozessen einer „Verarbeitung“, die, um nicht an Turings Halteproblem zu scheitern, grundsätzlich zum Ende kommen und d.h. endlich sein muß. Diese

<sup>25</sup> Vgl. Brian Rotman, *Ad infinitum*. The Ghost in Turing's Machine. Taking God out of Mathematics and Putting the Body Back In. An essay in corporeal semiotics. Stanford/Ca. 1993.

<sup>26</sup> Vgl. Bettina Heintz, *Die Herrschaft der Regel*. Zur Grundlagengeschichte des Computers. Frankfurt/M.-New York 1993.

<sup>27</sup> Vgl. Wolfgang Coy, *Industrieroboter*. Zur Archäologie der zweiten Schöpfung. Berlin 1985, S. 41 ff. (über den Weg von der Spinning Jenny zu Jacquard und Babbage).

Endlichkeit ist so radikal, daß ihr schließlich selbst noch der Name der Unendlichkeit verloren geht. Der Nichtmathematiker, den Berthold anfangs „Gott“ nannte, heißt am Ende nurmehr ein „unbekannter König“, für dessen Tisch – wie um Büchners Danton vorwegzunehmen<sup>28</sup> – die Menschen „als gut eingerichtete Maschinen“ „gewisse“, nämlich mathematisch-mechanische „Stoffe verarbeiten“. *Die Jesuiterkirche in G.* führt mithin kein Subjekt in die Literatur ein, sondern die Literatur ins Industriezeitalter.

Hoffmanns Interpreten aber neigen (mit Leonhard Wawrzyns und Wolfgangs Coys rühmlichen Ausnahmen) bis heute dazu, das allgegenwärtige Automatenmotiv seiner Erzählungen poetologisch oder ästhetisch zu lesen. Behandelt werden also Puppen, die in der Phantasie eines Subjekts Frauen oder Engel vorstellen, nicht aber eine Maschinenmathematik, die Puppen und Engel, Camera obscuras und Laterna magicas, Sägemühlen und Spinnmaschinen erst möglich macht. Schon deshalb hat Hoffmanns *Jesuiterkirche in G.* noch einen zweiten Teil, der als biographische Rekonstruktion von Bertholds Vorgeschichte den Zusammenhang zwischen Mathematik und Erotik, Linearperspektive und Frauenautomaten ausdrücklich nachträgt.

## 3

Jesuitenprofessor Walther, der nicht ahnt, den „Verfasser der Fantasiestücke in Callots Manier“ und dessen „tolle“, nämlich subjektorientierte Erzähl-“Manier“ zu sprechen (424), händigt dem Erzähler „ein paar beschriebene Bogen“ aus. Auf diesen Bogen hat ein namenloser Student die ebenso fragmentarischen wie autobiographischen Konfessionen Bertholds festgehalten, dabei aber – um weiter Walther zu zitieren – Callots Manier soweit getrieben, daß „der Herr Verfasser, ohne es weiter anzudeuten, Reden des Malers wörtlich in der ersten Person einrückt“ (424). Das jedoch ist genau die stilistische Innovation, die Hoffmann im *Sandmann* als seine eigene feiert und begründet (344). Ohne es zu ahnen und zu wollen, „macht“ der Jesuit dem „Schriftsteller“ also „ein Geschenk“, das ihm seine eigene Botschaft (streng nach Lacan) in umgekehrter Form wiederbringt und schon darum die Linearperspektive der Malerei ins Signifikantenspiel der Literatur überführt.

<sup>28</sup> Vgl. Georg Büchner, *Dantons Tod*, Akt IV: „Aber wir sind die armen Musikanten und unsere Körper die Instrumente. Sind denn die häßlichen Töne, welche auf ihnen herausgepfuscht werden, nur da, um höher und höher dringend und endlich leise verhallend wie ein wollüstiger Hauch in himmlischen Ohren zu sterben?“ (*Werke und Briefe*. Gesamtausgabe, hrsg. Fritz Bergemann. Wiesbaden 1958, S. 78)

Die Geschichte von Bertholds trauriger Lebensgeschichte ist schnell erzählt. Sie muß ja nur erklären, wie aus einem vielversprechenden romantischen Künstler ein subalternen Architekturmaler, regelgesteuerter Automat und vermutlicher Gattinnenmörder geworden ist. Also fassen sich auch Student und Erzähler kurz – aber mit der dramatischen Folge, daß der Mythos subjektiver Selbstbildung in diskursive Mechaniken und das Phantom eines malerischen Gesamtwerks in proto-photographische Medientechniken zergehen. Bertholds Künstlerbiographie beweist nur seinen Satz, daß „der Teufel uns mit Puppen“ und d.h. Automaten „narrt, denen er Engelsfittige angeleimt hat.“

Wie üblich, beginnt das Künstlersubjekt in Kindertagen und Diskursen des Anderen. Ein alter Maler bedeutet Bertholds armen Eltern, daß ihr „Sohn“ zwar schon „ein reines wahrhaftiges Künstlergemüt“ sei, den „eigenen Gedanken“ allerdings erst auf der üblichen Bildungsreise nach Italien finden könne (424). Wie ebenfalls üblich, mündet dieser Befehl zum Selbstdenken<sup>29</sup> in sein gerades Gegenteil. Zu Beginn seines Italienaufenthalts läuft Berthold der *fable convenue* hinterher, daß Historienmalerei der Gipfel seiner Kunst sei. Zum Erklimmen der nächsten Bildungsstufe namens Landschaftsmalerei genügen entweder Berthold ein Gespräch mit Philipp Hackert oder aber Hoffmann eine Lektüre von Goethes einschlägigem Buch. So restlos untersteht Luhmanns gefeierte Kunstautonomie, die ja um 1800 begonnen haben soll, den Diskursen von Kunsttheorien oder Kunstprofessuren. Und weil aller guten Dinge drei sind, muß nur noch ein weiser Alter mehr auftreten, um das Ideal einer subjektiv-objektiven, historisch-natürlichen, also wahrhaft spekulativen Malerei gegen Hackerts bloße Naturnachahmung auszuspielen. Ab sofort ist Berthold dem Traum oder der Möglichkeit nach das Malergenie selbst, der Empirie oder Implementierung nach dagegen ein Nichts:

„Ich mühte mich, das, was nur wie dunkle Ahnung tief in meinem Innern lag, wie in jenem Traum hieroglyphisch darzustellen, aber die Züge dieser Hieroglyphenschrift waren menschliche Figuren, die sich in wunderlicher Verschlingung um einen Lichtpunkt bewegten.- Dieser Lichtpunkt sollte die herrlichste Gestalt sein, die je eines Bildners Fantasie aufgegangen [war]; aber vergebens strebte ich, wenn sie im Traume von Himmelsstrahlen umflossen mir erschien, ihre Züge zu erfassen. Jeder Versuch, sie dazustellen, mißlang auf schmäbliche Weise, und ich verging in heißer Sehnsucht.“ (432)

<sup>29</sup> Vgl. Heinrich Bosse, „Der geschärfte Befehl zum Selbstdenken“. Ein Erlaß des Ministers v. Fürst an die preußischen Universitäten im Mai 1770. In: *Diskursanalysen 2: Institution Universität*, hrsg. F.A. Kittler, M. Schneider, S. Weber. Opladen 1990, S. 31 - 62.



Berthold hat also, um wieder mit Hoffmanns *Sandmann* zu sprechen, ein „inneres Bild“, das nur „nicht im mindesten“ nach außen treten will (344). Und doch ist dieses unmögliche Innere immer schon außen: erstens als „herrliche [Frauen]-Gestalt“ und zweitens als „Lichtpunkt“, der wie der Strahlenursprung einer Laterna magica alle anderen „Figuren“ „mit Flammenzügen in die Lüfte zeichnet“ (430). Ein Inneres, das lauter „wunderliche Verschlingungen“ umgeben, macht (wie 1893 der Kurvensatz Camille Jordans beweisen wird) die Unterscheidung von innen und außen fast unmöglich.<sup>30</sup> Damit aber präfiguriert das angelische Frauenideal, an dem romantische Künstler bekanntlich ihre Berufung finden, nichts anderes als Bertholds Glogauer Experimentalordnung. Man braucht anstelle des Lichtpunkts nur die Wachsfackel und anstelle der wunderlichen Verschlingungen nur das nichtlinear verzerrte Netz zu setzen, um die Halluzination als linearperspektivische zu erkennen.

Nach alledem ist es kein Wunder, daß das tiefinnerliche Frauenideal also gleich ins äußere Leben tritt. „Unfern von Neapel“, wo Berthold eben Hackerts falscher Lehre abgeschworen hat, liegt nun einmal „die Villa eines Herzogs, die, weil sie die schönste Aussicht nach dem Vesuv und ins Meer hinein gewährt, den fremden Künstlern, vorzüglich den Landschaftern gastlich geöffnet“ ist (432). Wie immer bei Hoffmann stehen herzogliche Villen, fürstliche Gärten und königliche Bildergalerien seit neuestem Bürgern und zumal Künstlern offen, um den Bildungsstaat aus Museum, Park, Universität usw. wahrhaft heraufzuführen.<sup>31</sup> So kommt es, wie es kommen muß: In genau der Parkgrotte, wo Berthold sein inneres Gesicht empfing, tritt die Herzogstochter vor einen Maler- und Dichterblick, der den Eigennamen „Angiola T...“ sogleich zum „Engelsgesicht“ der unmöglichen Vision verdeutscht (432 f.). Ab sofort ist Berthold „ganz umgewendet“, „fängt an selbst Gemälde zu schaffen“, erhält „Aufträge“ zu „großen Werken“ und liefert „Altarblätter“ ab, deren Zentralheilige nach allgemeinem Urteil in „Gesicht und Gestalt der Prinzessin Angiola T... zum Sprechen ähnlich“ ist (433). Das innere Bild tritt also ins äußere Werk, jedoch unter der Bedingung, daß der Individualität namens

<sup>30</sup> Vgl. etwa Hans v. Mangoldt / Konrad Knopp, *Höhere Mathematik*. Eine Einführung für Studierende und zum Selbststudium. 16. Aufl. Stuttgart 1990, Bd. II, S. 411 f.: Nach dem Vorbild der Kreislinie „ist man geneigt, es für ebenso ‚anschaulich evident‘ zu halten, daß jede andere geschlossene Jordankurve der  $x$ - $y$ -Ebene diese Ebene in demselben Sinne in zwei getrennte Stücke“ namens Außen und Innen „zerschneidet. Die genauere Untersuchung zeigt nun, daß diese Tatsache selbst zwar richtig ist, daß ihr Beweis aber keineswegs einfach ist.“

<sup>31</sup> Vgl. etwa Hoffmann, *Elixier*, S. 119.

Berthold, aber auch nur ihr, solche *Pattern recognition* zum Glück noch versagt bleibt.

Erst „nach Bonapartes Siegen“, wenn „die französische Armee dem Königreich Neapel naht“, wird das anders.<sup>32</sup> „Französische Kommissare“ treiben maßlose Kontributionen ein, während plebejische „Horden“ „die Häuser der Großen, von welchen sie sich an den Feind verkauft wähnen, plündern und in Brand stecken“ (433). So findet denn auch Berthold von der Vorstadtvilla des Herzogs in seinen Stadtpalast. Er rettet Angiola um den Preis, ihren angehenden Vergewaltiger ermorden zu müssen, vor einem konterrevolutionären „Pöbel“ und kann mit dieser „Beute“, als die besagter Pöbel die Herzogstochter in seinen Männerarmen ansieht, heim nach Deutschland fliehen (434 f.). Nur ist der Augenblick des Mordes zugleich der Augenblick des Erkennens gewesen. Berthold erkennt endlich sein Traumbild und Angiola selber nennt sich glücklich, von Bertholds frommen Altarbildern als unfrommes Liebesobjekt bezeichnet worden zu sein. Nach dieser Erkenntnis im biblischen Doppelwortsinn bleibt den beiden nur die Ehe und der Entschluß, ihre romantische Kernfamilie aus Vater, Mutter, Sohn ins Altarbild zu setzen.

Aber genau daran scheitert Berthold. Unvollendet und durch „eine Decke“ vor seinen Wahnsinnsanfällen geschützt, wird das Marienbild zuletzt in der Jesuiterkirche von Glogau hängen (416), wo ja (wie heutzutage auch) nicht mehr Werke zählen, sondern Prozesse oder Algorithmen. Bekanntlich kann keine Frau der Goethezeit zugleich „himmlische Maria“ und „irdisches Weib“, Algorithmus und Liebesobjekt sein (435). Hoffmanns Erzählung läßt diese Einsicht nur noch beiden Betroffenen zukommen. „Angiola, [Bertholds] Ideal,“ wird nicht bloß, „wenn sie ihm sitzt und er sie malen will, auf der Leinwand zum toten Wachsilde, das ihn mit gläsernen Augen anstiert“. Sondern weil auch und gerade die empirische Angiola Bertholds „Haß“ und Todeswunsch gegen Mutter und Kind erkennt, kann er „in Angiolas leichenblassem Gesicht“ sein „rasendes freveliches Beginnen lesen“ (436).

Ob Berthold Angiola ermordet hat oder nicht, bleibt bis zum Schluß der Erzählung offen. Den Erzähler, der ihn mit diesem Gerücht konfrontiert, bedroht Berthold immerhin mit einem Doppel-

<sup>32</sup> In historischer Empirie hatte die Einnahme Neapels durch General Jean-Étienne Championnet mit „Bonapartes Siegen“ von 1796 weniger zu schaffen als mit dem leichtsinnigen Rachedurst seiner Königin, einer Schwester der geköpften Marie-Antoinette. Um so signifikanter bleibt, daß Hoffmanns Erzählung den Bezug auf Bonaparte dennoch herstellt.

mord, bevor er selber „ein halbes Jahr“ später tot aus der Oder gezogen wird (438). Aber Mord oder Wahnsinn ist gar nicht die Frage. Denn schon mit dem unvollendeten Bild endet die Malerei selber. Seit Hoffmanns *Jesuitenkirche* scheitern alle literarischen Versuche, das Bild aller Bilder zu schaffen. Balzacs unbekanntes Meisterwerk bleibt unvollendet, chaotisch und verhängt, Poes ovales Porträt raubt im selbem Maß, wie es Leben und Kolorit annimmt, der Malerge liebten Blut und Leben. Hebbels Gedicht *Der Maler* schließlich hat die zwei Strophen:

Er malte ihrer Wangen Roth,  
Des Auges Glanz zugleich,  
Da ward ihr Auge blind und todt  
Und ihre Wange bleich.

Und als sie ganz vollendet stand,  
Die liebliche Gestalt,  
Da griff ich nach des Mädchens Hand,  
Doch die war feucht und kalt.<sup>33</sup>

All diese Geschichten, makaber oder nicht, belegen aber nur den Sachverhalt, daß die Abbildung um 1820 ihr Wesen ändert. Sie hört auf, linearperspektivische Projektion einer Punktmannigfaltigkeit in andere, nämlich affine Punktmannigfaltigkeiten zu sein. An die Stelle dieser relationalen Definition von Abbildung tritt vielmehr eine materiale. „Die Abbildung soll“ – in Rudolf Arnheims Worten – „nicht nur dem Gegenstand ähnlich sein, sondern die Garantie für diese Ähnlichkeit dadurch geben, daß sie sozusagen ein Erzeugnis dieses Gegenstandes selbst, d.h. von ihm selbst mechanisch hervor gebracht worden [ist] – so wie die beleuchteten Gegenstände der Wirklichkeit ihr Bild mechanisch auf die photographische Schicht prägen“.<sup>34</sup>

Die Forderung nach materialer Ähnlichkeit stellt aber die Malerei vor Probleme, die nur durch Medientechniken wie Camera obscura und Laterna magica oder aber durch Magie zu lösen sind. Solche Berührungsmagie waltet zum Beispiel, wenn nicht nur Angiola als Gemälde „zum toten Wachsbilde“ „mit gläsernen Augen“ erstarrt,

<sup>33</sup> Friedrich Hebbel, *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. Richard Maria Werner. Berlin 1901 - 1907. Bd. VI, S. 176.

<sup>34</sup> Rudolf Arnheim, *Kritiken und Aufsätze zum Film*, hrsg. Helmut H. Dieterichs. München 1977, S. 27. Eine anspruchsvollere, weil an Foucault geschulte Version dieser These vertritt (in eher physiologischen Begriffen) Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century. Cambridge/Mass.-London 1991.

sondern auch Angiola als Modell ihrem Maler ein „leichenblaues Gesicht“ zukehrt. Um „uns mit Puppen zu narren, denen er Engelsfittige angeleimt“ hat, muß „der Teufel“ die Materialitäten von Menschen und Automaten, Ur- und Abbildern ineinander abbilden. Dieselbe Berührungsmagie waltet aber auch, wenn Balzac seinem Photographen Nadar die Angst gesteht, nach neun Sitzungen eine Leiche zu sein, einfach weil jede weitere Aufnahme eine weitere Oberflächenschicht ihres Modells abtragen würde.<sup>35</sup> So schlicht und einfach stellt die Abbildung als materiale Ähnlichkeit medienhistorisch von Malerei auf Photographie um.

Der Photographieerfinder Daguerre kam als ehemaliger Maler, nicht viel anders als Hackert oder Berthold, von Vesuvgemälden her, sein Partner und Vorgänger Niépce dagegen von Problemen der Massenreproduktion. Niépces sogenannte Heliographie sollte die eben entwickelte Lithographie Senefelders in den Stand versetzen, die guten bergischen Reproduktionstechniken Holzschnitt und Kupferstich auch noch zu automatisieren.<sup>36</sup> Das große napoleonische Projekt, über die Gesamtheit aller Bücher, Akten und Bilder<sup>37</sup> zu verfügen, beherrschte also auch Niépce und seinen wahnsinnigen Bruder, der lange vor Edison das Erfinden selber zu erfinden suchte. Denn erst dieses Projekt ebnete in Museen wie Denons Louvre alle alteuropäischen Unterschiede zwischen Landschaft, Historienmalerei und Architekturbild ein, um ganz wie Bertholds Theorie den allgemeinen Bildbegriff der Moderne durchzusetzen; erst dieses Projekt sprengte in Kontinentaleuropa die Geheimtüren, hinter denen Schlösser, Kirchen und Klöster die Bücher, Akten und Bilder verborgen hatten. Die neapolitanische Prinzessin Angiola T... konnte nur darum einem bürgerlichen Maler zur „Beute“ fallen, weil das Königreich beider Sizilien 1799 zur Beute französischer Italienarmeen wurde. Hoffmanns Werk gehört also in jenen großen Bilderbeutefeldzug, der um 1800 alten Mächten wie den Jesuiten ihre Herrschaftszeichen abjagte, um eine neue Macht des Wissens zu begründen. Mit der generalstabsmäßigen Kontribution von Bildern und Kunstwerken aus italieni-

<sup>35</sup> Vgl. Nadar (Félix Tournachon), *Quand j'étais photographe*. Paris 1899, S. 6.

<sup>36</sup> Vgl. etwa Friedrich von Zglinicki, *Der Weg des Films*. Textband. Nachdruck Hildesheim-New York 1979, S. 145.

<sup>37</sup> Vgl. Jacob Burckhardt, Napoleon I. *Kulturgeschichtliche Vorträge*, hrsg. Rudolf Marx. Leipzig o.J. S. 159: „Napoleon sagte einmal zu Metternich, sämtliche Staaten könnten ihm ihre Archive übergeben; man würde sie dann in Paris in eine große Bibliothek bringen, welche etwa acht Höfe umfassen sollte, und damit großen Nutzen für die Geschichtswissenschaft schaffen. Metternich äußerte Zweifel, ob man sie ohne weiteres ausliefern würde; der Kaiser ging aber nicht weiter darauf ein.“

schen Städten<sup>38</sup> beauftragte General Bonaparte nicht umsonst einen Kenner und Wissenschaftler, der zugleich sein engster Mathematikerfreund war: Gaspard Monge erfand außer der projektiven Geometrie auch die Beutekunst.<sup>39</sup> Hoffmanns Erzählung verrät, daß beide dasselbe sind.

Ob unsere Zeit solchen Weltzuständen entkommen ist, steht in den Sternen. Sicher, die Computergraphik hat die projektive Geometrie vom Materialismus der Photochemie befreit und zur Würde einer wieder strikt relationalen Topologie erhoben. Aber das Verhältnis von Gott, Mensch und Maschine, die füreinander Beute machen, ist endlicher und d.h. algorithmischer denn je. Hoffmanns Frage, ob Gott und Teufel „nicht beide in der Mathematik vom Menschen übertroffen werden“, stellt sich heute eher an Gott, Teufel und Mensch: Alle drei scheinen in der Mathematik von Maschinen übertroffen.

---

<sup>38</sup> Vgl. François Furet und Denis Richet, *La révolution française*. 2. Aufl. Paris 1973, S. 382 - 386.

<sup>39</sup> Vgl. Paul V. Aubry, *Gaspard Monge. Le savant ami de Napoléon Bonaparte*. Paris 1954, S. 169 - 209.

**Sharin N. Elkholy**  
(New School for Social Research, New York)  
**What's Gender Got to do With it?: A Phenomenology  
of Romantic Love**

When the infinite bondage of woman will be broken,  
when she will live for herself and by herself,  
man – abominable until now – having discharged her,  
she too will be a poet! Woman will discover the unknown!  
– Arthur Rimbaud

The disparate and unequal ways in which love is perceived and experienced by each gender remains an important concern of feminists. Simone de Beauvoir, who has been very influential in framing the western feminist discourse on love, establishes the fundamental parameters for inquiry into the phenomenon of love. De Beauvoir recognizes that love „signifies two different things for man and woman“ but stresses that it is „the difference in their situations“ (de Beauvoir 1974, 713), rather than their inherent dispositions, that creates differences in the way in which each gender perceives and experiences love. Many feminists<sup>1</sup> agree with de Beauvoir's conclusion that power imbalances are at the root of the differences that each gender experiences with respect to love; and that, because of these imbalances, woman „abandons herself“ (721) to the love of man, upon which she depends for her sense of individual and social worth. De Beauvoir's solution, that a woman gain economic independence and an awareness of her „subjective existence“ by „mov[ing] towards ends of her

---

<sup>1</sup> De Beauvoir believes woman abandons herself to man in order to gain „possession of herself and the universe he represents“ (Beauvoir 1974, 719). Ti-Grace Atkinson believes through love „woman is instinctively trying to recoup her definitional and political losses by fusing with the enemy“ (Jaggar 1978, 290). Sandra Lee Bartky believes love, or „the feeding of egos and the nursing of wounds,“ has the effect of making a woman feel that love is where her power is when in actuality it leads to a „woman's active and affective assimilation of the world according to men“ (Bartky 1990, 117). Virginia Woolf states that man finds in his relationship to women „looking-glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size“ (Woolf 1929, 35). Shulamith Firestone argues love is corrupted by power and is used by men to reinforce male domination and subjectivity (Firestone 1970, 165).

own“ (741), is also advocated by many feminists. Economic independence and an enhanced subjectivity, de Beauvoir believes, would allow women to experience „love in equality,“ or, more specifically, to experience love in the way that men are able to: as a means „toward transcendence“ and „self-realization in acts“ (713). While not all feminists agree with de Beauvoir’s ‚romantic‘ understanding of love – a paradigmatic description of what I shall discuss below is the male experience of ‚romantic‘ love – it is generally believed, with the exception of Ti-Grace Atkinson,<sup>2</sup> that factors external to the *ideal* of ‚love‘ itself are the source of differences each gender experiences with respect to the phenomenon of love. Shulamith Firestone, for example, „believe[s] that love is essentially a simple phenomenon – unless it has become complicated, corrupted, or obscured by an unequal balance of power“ (Firestone 1970, 146). But is love really a simple phenomenon? And do women who have acquired economic independence and a „subjective existence“ of their own experience love in the same way that men do?

While I do not wish to deny the import of materialist claims, or the impact that gender differences have on the perception and experience of love, the feminist focus on material, social and individual equality does not permit a specific and systematic inquiry into the nature of the experience of ‚romantic‘ love, its causes, and the consequences that this experience itself may have with respect to creating gender differences. By revealing and examining the dynamic of the philosophical principles underlying one of the earliest romantic<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Ti-Grace Atkinson claims that „the phenomenon of love is the psychological pivot in the persecution of women“ (Jaggar 1978, 289). Yet she observes that „there has been very little analytic work done on the notion of love...Philosophers usually skirt it or brush it aside by claiming it’s irreducible, or irrational.“ (290). Atkinson analyzes the „phenomenon of love“ along the lines of a „theory of attraction“ (290). She uses an analogy of „magnetism“ to understand the ideal of love and claims love, like magnetism, is „caused by friction or conflict.“ The oppression of women by men, she believes, provides the necessary conflict between the sexes that sets the magnetism of love in motion. „The woman is drawn to – attracted by – desirous of – in love with – the man. She is *powerless*, he is *powerful*.“ „Magnetism depends upon inequality: as long as the inequality stands“ there will be love as we know it (290). While Atkinson does begin to analyze love as an ideal in-itself and observes that it inherently requires differences in order to come into being, she unfortunately fails to provide any philosophical support for her theory of magnetism upon which she bases her idea of love.

<sup>3</sup> Literary theorists debate the meaning and the usage of the term romanticism, or romantic – the two terms are generally used interchangeably. Arthur O. Lovejoy, in his influential essay, „On The Discrimination of Romanticisms“ (1923) claims that

conceptions of love originating in late eighteenth century German Romanticism, I intend to give shape and expression to the invisible and undetected structure of this highly formative concept of love. Moreover, I shall show how this structure differently defines the ideas and experiences that each gender has of love; and how the experiences defined by this particular model of love affect differences between the genders with regard to the fundamental notion of modern subjectivity – purposive and expressive, creative activity.

In order to isolate the specific gender differences constructed through the experiences this model of love defines, I shall discard all other factors – social, economic, political, and racial, including the role that ideas of pre-existing gender differences play in the theorization of this concept of love – and limit the focus to heterosexual love. Of course, there are intrinsic problems in defining love. Love is generally regarded as a universal and ‚a-historical‘ ideal that is paradoxically also a subjective and private experience. However, a specific inquiry into the German Romantic model of love is important because contemporary Western ideas and experiences of love are based upon the fundamental ‚romantic‘ idea that the *experience of love itself* between two consenting individuals is an ideal worth striving toward (compared to the Platonic and Courtly constructs of love, for example). As the ideal of love signifies both a perception and an experience, a state which further complicates any analysis of love, a theoretical examination into this early romantic ideal of love will include an examination of the experience of ‚romantic love.‘

---

it is impossible to establish an origin of „Romanticism,“ or to attempt to unify the ideas of the various movements which we call romantic. Consequently, he suggests we „cease talking about Romanticism,“ or at the very least „learn to use the word ‚Romanticism‘ in the plural“ (Lovejoy 1948, 234;235). Rene Wellek argues against Lovejoy in particular for the „coherence and unity of the European romantic movement.“ He claims to find a unity among „the romantic views of nature, imagination, and symbol,“ and also in the fact that all of them opposed the mechanistic universe of the eighteenth century (Wellek 1963, 196, 181). However, this debate, which occurs within the field of literary history and criticism, is somewhat limited, as romanticism was never meant to be confined to the pages of literature or literary theory. Indeed, Schlegel, credited even by Lovejoy as participating in the only movement „which has an indisputable title to be called Romanticism, since it invented the term for its own use“ (Lovejoy 1948, 235), did not believe that he was living in a romantic age. Hegel, I think, comes much closer to summarizing the spirit of the romantic: romantic „Poetry is the universal art of the mind which has become free in its own nature, and which is not tied to find its realization in external sensuous matter, but expatiates exclusively in the inner space and inner time of the ideas and feelings“ (Hegel 1993, 96). This understanding of the romantic, which transcends the pages of literary theory and pertains to ideas and feelings, is the focus of this paper.



Our investigation into the ‚romantic‘ model of love will therefore consist of two interrelated components: one theoretical, the other practical. Addressing the former, I shall identify and describe the fundamental philosophical structure underlying the conception of love put forth by the German Romantic, Friedrich Schlegel, who coined the modern term ‚romantic.‘<sup>4</sup> By ‚structure‘<sup>5</sup> I mean the relationship between the elements that I show to be intrinsic to Schlegel’s ‚romantic‘ concept of love (henceforth called romantic love) and to its function. By ‚function‘ I mean the practical effects achieved through the dynamic interplay of the elements intrinsic to the structure of romantic love. Schlegel is significant because he provides one of the earliest philosophical formulations of romantic love; and because his formulation is shaped by J.G. Fichte’s theory of subjectivity. A philosophical investigation into the history of idealist notions of love shows that these various ideals of love are integrally bound to ideas of subjectivity<sup>6</sup>. Irving Singer, author of the three volume magnum opus *The Nature of Love*, credits Fichte with changing the meaning of love, inaugurating its romantic manifestation „with one grand stroke“ by shifting desire from the known, as is the case with Plato’s absolute idea, or the Courtly tradition’s desire for a woman’s specific attributes, to „something unknown“ (Singer 1984, 292). This desire for the ‚unknown‘ is in-

<sup>4</sup> The term romantic was conceived in opposition to classic art. While Goethe decried romanticism, calling „the classic *healthy*, the romantic *sickly*,“ he also claims to have first originated the romantic-classic distinction. „The idea of a distinction between classical and romantic poetry, which is now spread all over the world,...came originally from Schiller and myself...The Schlegels took up this idea, and carried it further, so that it has now been diffused all over the world; and everyone talks about classicism and romanticism – of which nobody thought fifty years ago“ (Wimsatt 1957, 369). Goethe and Schiller certainly influenced the Schlegels, however, there is a consensus among scholars that the romantic-classic distinction, and the term romantic, were originated by the Schlegel brothers. See Lacoue-Labarthe and Nancy, Lovejoy, Mead, Wellek and Wimsatt.

<sup>5</sup> I have derived this definition of a structure from Ti-Grace Atkinson’s discussion of the concept of sexual intercourse and her idea that a structured activity is one that is regarded as a practice (Atkinson 1974, 21).

<sup>6</sup> Irving Singer believes that „to study the history of love completely, we would have to investigate the ways in which developments of the mind – developments in ideation and idealization – are capable of altering behavior while also following a course of evolution within their own domain. This is a task for philosophy and the life sciences, but one in which very little progress has been made“ (Singer 1984, 3) Regrettably, Singer does not undertake this task, which is essentially that of delimiting the relationship between idealization, love and subjectivity. While it is beyond the scope of this paper to provide an analysis of the various ideals and developments of love in the idealist tradition (Eros, Agape, and Courtly love) we will examine the relationship of idealization, love and subjectivity in the German Romantic model of love.

trinsic to Fichte's theory of subjectivity, and is the basis for the unique form of romantic 'idealization' that is central to the functioning of the romantic concept of love. It is my thesis that the structure of romantic love is necessarily asymmetrical and that there are positions that each gender occupies within this structure that correspond to the philosophical elements constituting the structure of romantic love.<sup>7</sup> These positions are constructed through the mechanism of idealization and function in what I call the 'dialectic of romantic love' to produce different experiences of romantic love for each gender which differently affect each gender's ability to engage in creative activity, and to construct subjective limits or ego-boundaries: the masculine gender experiences an enhancement of creativity and subjectivity while the feminine gender experiences a diminishment of both.

In the practical part of this study I demonstrate how the structure of romantic love circumscribes the experiences that each gender has of romantic love and the consequences that are intrinsic to these experiences. I further create a methodology for the investigation of the parameters of experience inscribed in and defined by this structure of romantic love. These I accomplish by conducting a phenomenology of the experiences of romantic love Schlegel describes in his highly influential and then controversial autobiographical novel *Lucinde* (1799), and the experiences of love that Isadora Duncan puts forth in her autobiographical „novel“<sup>8</sup> *My Life* (1927). By 'phenomenology' I mean a systematic description of a possible form of human experi-

<sup>7</sup> The structure I identify is not essentially gendered. The dichotomy constituting this heterosexual structure of romantic love exists between that of the idealizer (subject, lover) and the idealized (object, beloved). Historically, however, this dichotomy has been gendered. While I focus specifically on Schlegel and Duncan, a survey of literature, poetry and film would show that *traditionally* the man is the active idealizer and the woman the idealized. See Ethel S. Person, who unwittingly betrays this fact (Person 1988). The reasons for this dichotomy are beyond the scope of this paper and are certainly related to the complex configurations of power imbalances existing between the genders. But this study demonstrates how the imbalance of power between the genders is further created and sustained by the uniquely gendered and romantic significations ascribed to the idealizer and the idealized and inscribed in this structure of romantic love.

<sup>8</sup> Isadora Duncan was very aware of the „Art of writing,“ and claimed that her autobiography, „if written well,“ would be „more interesting than any novel and more adventurous than any cinema“ (Duncan 1927, 1). Indeed, she believes that her autobiography could become „a great work,“ as „no woman has ever told the whole truth of her life“ (3). And while she does not claim to „possess the pen of a Cervantes or even of a Casanova,“ Isadora places herself among the ranks of Rousseau and Whitman. Interestingly, it is Schlegel who laid the foundation for including autobiographies among literature.

ence, in this case, defined by the structure of the concept of romantic love, which I shall use to understand the experiences of Schlegel and Duncan. Duncan is a good example for representing the experience that a woman may have of romantic love because she expresses her intellectual debts to the Romantics, but, more importantly, lives and advocates the romantic ideology of art and love. Although Duncan lived almost a century after Schlegel introduced his controversial idea of love, her contemporaries were no more willing to accept the basic principles of romantic love than were Schlegel's. Consequently, like Schlegel, who was reproached by Kierkegaard, among many, for being morally bankrupt, Duncan suffered the outrage of her contemporaries for practicing the romantic ideology of love – a western ideology of love that, I claim, is based upon a structure that is historically durable and continues to unconsciously define the parameters of experience for those who *fall into* this particular structure of love.<sup>9</sup> Indeed, Duncan's practice of love gained her such notoriety that Morton Hunt in *The Natural History of Love* singles her out as „the very symbol of flaming feminism,“ as she „exemplif[ies] a basic position of feminism – that sexual love should be an ecstatic experience for woman,“<sup>10</sup> rather than, for example, a consequence of her life-long devotion to her husband (Hunt 1959, 347). Most importantly, the romantic ideal of love to which Duncan subscribes is believed, by Schlegel, to make possible artistic creativity and production. Significantly, Duncan sympathizes with the romantic belief in the ideal harmony of art and love, and equally in the romantic ideology of artistic creativity that romantic love supports. *My Life*, however, is fundamentally a novel describing the turmoil and conflict that Duncan experiences over her inability to reconcile the creation of her art with her experiences of love: „My life has known but two great motives, Love and Art – and often Love destroyed Art, and often the imperious call of Art put a tragic end to Love. For these two have no accord, but only constant battle“ (Duncan 1927, 239). I explain this paradoxical conflict experienced by Duncan – a woman who certainly „moved towards ends of her own“ and clearly had a „subjective existence“ of her own – by using the structure of romantic love to

<sup>9</sup> Irving Singer believes we „live in an age that romanticism has permeated for two hundred years, the popular ideology of the Western world seems to concern itself with little besides love.“ He also states that „Romantic love...has dominated the modern world.“ (Singer 1966, xi; 50).

<sup>10</sup> Hunt goes on to say that Duncan was „fortunate to die in an automobile accident in 1927“ „in her fading, thick-waisted middle age“ (Hunt 1959, 347).

understand her experiences of love and to answer this paper's fundamental question: Why was Duncan, who believed in the ideal harmony of art and love, unable to reconcile the two in her life? And why does the romantic model of love, which conditioned her conception and experience of love, impede her art while the same model of love works to enhance the artistic production of her male counterparts?

This paper is divided into three sections. Section One examines the structure of subjectivity J.G. Fichte develops in *The Science of Knowledge* (1794) and shows how this structure is modified and incorporated into Schlegel's theories of „romantic poetry“ and „irony“ – theories which underpin and are put into practice in Schlegel's conception of love. In Section Two, I turn to Schlegel's novel *Lucinde* and demonstrate how his romantic idea of love fits into the same dialectical structure of his theory of romantic poetry, and, indeed, is what makes romantic poetry possible. I also utilize the structure of romantic love to understand the experiences of love described by Schlegel in *Lucinde*. In Section Three, I use the structure of romantic love to understand the experiences of love Duncan discusses in *My Life*, and, by doing so, demonstrate how this structure may be utilized to identify and analyze contemporary experiences of this particular form of romantic love.

### Section One: Romantic poetry and Fichte's theory of subjectivity

Schlegel coined the term romantic<sup>11</sup> in reference to poetry and introduced<sup>12</sup> it into European and North American literature at the time that he and his brother August started the journal *Athenaeum* (1798), around which the Romantic movement<sup>13</sup> gathered. In opposition to

<sup>11</sup> The etymology of the term romantic is traced to the vernacular languages stemming from mediaeval Latin. These languages were called romance languages, and the literature written in them was called romance. The romance designated fictitious tales that emphasized what was sentimental, chivalrous, extravagant, and unrealistic. Romances were viewed condescendingly, as was the language used to write them. The Schlegel brothers modernized the term and gave it a positive value.

<sup>12</sup> It was only upon direct or indirect contact with the Schlegel brothers that the term romantic began to be used in literary contexts outside of Germany (Wellek 1963, 138). Madame de Staël, who met with August Schlegel, is credited with spreading throughout Europe the Schlegel brothers idea of the ‚romantic‘ in her *De L'Allemagne*.

<sup>13</sup> The core group of Romantics are: Friedrich Schlegel, Dorothea Schlegel, August Wilhelm Schlegel, Caroline Schlegel, Friedrich Schleiermacher, Ludwig Tieck, and Novalis (Baron Friedrich von Hardenberg). The „Romantic“ philosophers are J.G. Fichte and F.W.J. Schelling. Schelling was more active in the Romantic movement

classical poetry,<sup>14</sup> Schlegel defines romantic poetry as „infinite,“ „free,“ and forever „becoming“ (see A. Fragment 116, below). Significantly, Schlegel states that „the romantic is not so much a literary genre as an element of poetry“ (Schlegel 1968, 101), and that „in a sense all poetry is or should be romantic“ (AF, 116). Moreover, „the greatest part of poetry is concerned with the art of living and the knowledge of human nature!“ (Schlegel 1971, I 89).

Schlegel identifies love as the „source and soul“ of romantic poetry; therefore, he believes that love is essential to the art of living and to the acquisition of knowledge of human nature (Schlegel 1968, 99). As its source and soul, love occupies a unique position within Schlegel's theory of romantic poetry. Love is both internal (primordial) to the concept of romantic poetry, its soul, and external to the concept, as that which makes romantic poetry possible, i.e., its source.

In his novel *Lucinde*, Schlegel presents his ideas of love in the hopes that he may liberate women and men from the unnatural „prudery“ that, in his day, restricts the free play of love between the sexes. But Schlegel is mostly concerned with sexually liberating woman, for love is „an innate gift with woman, by whose grace and favor alone man can discover and acquire it“ (Schlegel 1971, 59). Woman is, therefore, the source of love. And, as love is the source and soul of romantic poetry, „she“ is the means by which the Romantic man comes to acquire knowledge of human nature and the art of living. However, while Schlegel deems love essential to his theory of the romantic, he never refers to his ideal of love as romantic. We will therefore need to understand his theory of romantic poetry to understand his romantic idea of love, and, eventually, how love and woman, the source of love, function in the realization of romantic poetry.

There are three aspects to Schlegel's theory of romantic poetry: poetry, irony and love. All three elements are implicit in Schlegel's

---

than was Fichte, who corresponded with the movement via letters, and whose lectures the Schlegel brothers attended. According to Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, the German Romantic movement, which lasted for only two years, nevertheless „open[ed] up an entire era“ and is the „first ‚avant-garde‘ group in history“ (Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy 1988, 8).

<sup>14</sup> Schlegel defines classical art as static and perfect. It is concerned with capturing the general nature of things and achieving a limited and finite union with nature. This perfect union was achieved by the Ancients because they had a cyclical and instinctual relationship to nature. The Moderns' relationship to nature is complicated by reason and reflexivity and is, therefore, unable to achieve such a naïve communion with nature. Romantic poetry is, therefore, progressive, infinite and forever becoming. Classical poetry, on the other hand, emphasizes imitation and objective truth.

most famous Fragment, *Athenaeum* 116, where he defines romantic poetry:

Romantic poetry is a progressive, universal poetry. Its aim isn't merely to...put poetry in touch with philosophy and rhetoric. It tries to and should mix and fuse poetry and prose, inspiration and criticism, the poetry of art and the poetry of nature; and make poetry lively and sociable and life and society poetical...It can so lose itself in what it describes that one might believe it exists only to characterize poetical individuals of all sorts; and yet there is still no form so fit for expressing the entire spirit of the author: so that many artists who started out to write only a novel ended up by providing us with a portrait of themselves...And it can also – more than any other form – hover at the midpoint between portrayed and portrayer, free of all real and ideal self-interest, on the wings of reflection, and can raise that reflection again and again to a higher power, can multiply it in an endless succession of mirrors...Other kinds of poetry are finished and can now be analyzed. The romantic kind of poetry is still in the state of becoming; that, in fact, is its real essence: that it should forever be becoming and never be perfected...It alone is infinite, just as it alone is free; and it recognizes as its first commandment that the will of the poet can tolerate no law above itself. The romantic kind of poetry is the only one that is more than a kind, that is, as it were, poetry itself: for in a certain sense all poetry is or should be romantic.

To make sense of romantic poetry I shall fit it within the basic structure of Fichte's model of consciousness and self-consciousness as presented in *The Science of Knowledge* (1794); indeed, romanticism cannot be understood outside of the framework of German Idealism, which serves as the ideological basis of the movement.<sup>15</sup> By interpreting Schlegel's Fragment on romantic poetry through the basic paradigm of Fichte's structure of self-consciousness, I provide an idealist interpretation of romantic poetry, rather than a realist interpretation upheld most notably by Professor Manfred Frank, who believes that

<sup>15</sup> Schlegel criticized much of Fichte's philosophy, but he nevertheless attended many of his lectures and claims that „the French Revolution, Fichte's philosophy, and Goethe's *Meister* are the greatest tendencies of the age“ (Schelgel 1971, A 216). Moreover, Schlegel, who contends that philosophy and poetry must be put into dialogue with each other, also deemed Fichte's philosophy „fittest for the poet,“ as it „originates in freedom...and shows how the human spirit impresses its laws on all things and how the world is a work of art“ (AF 168). I consider this idea of freedom to serve as the basis of Schlegel's theory of the romantic, which introduces the idea that life is to be lived as a work of art, and art is to represent the „entire spirit of the author.“ For a discussion of the significance of the union of poetry and philosophy see *Athenaeum Fragments* 131, 137, 168, 295, 304 and 451 (Schelgel 1971).

German Romanticism cannot be assimilated to German Idealism. Frank holds that romantic thought, heavily influenced by Jacobi, is compatible with a basic tenet of realism „that that which has ‚being‘ –or, we might say, the essence of our reality – cannot be traced back to determinations of consciousness“ (Frank 1998, 8); that is, „being is prior to our consciousness; we feel it but don’t produce nor even constitute it“ (173). Likewise, with respect to the self, Schlegel creates a „space“ for „infinite progress“ and „becoming“ with a realist foundation that seeks to discover the „original I“ whose certainty, evolving from a „pre-reflective“ „self-feeling,“ is as incomprehensible as one is to oneself (46, 196-198). The consequence of Professor Frank’s realist interpretation of romanticism is that „the self is no longer the master in its own house“ (Frank 1995, 76). But as is well known, romanticism embraces contradiction. I shall point to a contradiction in Schlegel’s own thought and concede that while he may ultimately believe in a reality independent of the „I,“ an „I“ that is itself awaiting discovery, by reflecting upon this pre-reflective self-feeling – accessed most importantly through love and within a uniguely intersubjective context – in a manner compatible with Fichte’s structure of self-consciousness, Schlegel reduces becoming to a successive process of reflection that occurs within the self. This interpretation is in line with Kierkegaard’s view of the romantic who is „but a personality trapped in reflection, who develops only in a successive process“ (Kierkegaard 1989, 293). More specifically, I show how feeling in general is subsumed into reflection through the „dialectic of romantic love“ for the purposes of acquiring knowledge of the signal „romantic“ idea of an inner-self, or the „entire spirit of the author,“ which romantic poetry is so fitted to express; this knowledge of the author’s spirit, a spirit that seems to be filled with a (genetic) content that progressively unfolds and yearns for expression, contributes to the acquisition of knowledge of human nature. Nonetheless, I reveal the relation between feeling and reflection by interpreting love through the structure of poetry; for as Schlegel indicates, love and poetry are, in fact, inextricably linked.

In what follows I shall define the dialectical structure of consciousness theorized by Fichte and show that it is implicit in the above definition of romantic poetry by using it to understand how poetry „hover[s]“ between the „portrayed“ (the work of art, object) and the „portrayer“ (the artist, subject); and how this ‚hovering‘ occasions an endless series of reflection, constituting the infinite essence of romantic poetry. By using Fichte’s dialectical structure of consciousness to make manifest the dialectical structure of romantic poetry, it

will become apparent that Schlegel's theory of romantic poetry is a theory of romantic-poetic subjectivity (I shall interchangeably use the terms romantic poetry and romantic subjectivity). Stated differently, romantic poetry describes a structure through which the poet realizes and expresses his inner-self, or spirit. It is important to note the role of the „infinite“ and its relation to the construction of subjectivity, for, as we shall see, woman will come to signify what I term the ‚infinite ideal‘ within the structure of romantic love and will be the occasion for the romantic poet's infinite self-reflection and creativity.

Fichte places at the ground of all consciousness the „infinite self,“ which is described as „pure activity:“ „the pure activity of the self alone, and the pure self alone, are infinite“(Fichte 1982, 226). The infinite here refers to the self's „unbounded,“ „unconditioned,“ and „undetermined“ absolute activity (117). By nature, this self must posit (or project) itself into the world, for „the source of all reality is the self, for this is what is posited immediately and absolutely“ (97, 129). For purposes of discussion, Fichte divides the self's activity into two opposing activities: a „self-reverting“ one that contains within it the principle of inward reflection; and an „infinitely outreaching activity“ that makes reflection and creative outward activity possible. The self's inward and outward activities are united by the self's primordial „demand“ that it „encompass all reality and exhaust the infinite“(244) – an endless task that the self infinitely strives to fulfill through its productive activity in the world and its subjective reflection upon this activity.

Initially, the two directions of the self are indistinguishable and the self is unconscious. To fulfill its demand, the self's infinite activity must encounter a limit: „If the self did not bound itself it would not be infinite“(192). A limit to the self occasions the self to go outside of itself, since it must, by nature, act to transcend (overcome) this limit; it also forces the self's activity back upon itself, thereby making self-reflection possible. As the self is pure, self-reverting activity, „the self can never limit itself“(249). Hence, the limit that occasions both the self's outward activity and its consequent self-reflection must be external to the self, an object, which Fichte terms a „not-self:“ „Without an external prime mover it [the self] would never have acted, and since its existence consists solely in acting, it would never have existed either“(246). However, the object that limits the self and occasions activity and self-reflection is not entirely independent of the self, for it would not „exist for the self“ were the self not equipped with the ability to „leave itself open“ to the influence of an object, which it does by „transfer[ing] its energy“ to it. Consequent-



ly, the object that initially limits the self is also the occasion for the self to limit itself: „No Thou (object), no I (subject): no I, no Thou“ (173).

At this point, however, the self is in „conflict“ with itself, as it must be limited and limit itself in order to act in the world and become knowledgeable and aware of the world and itself. Yet it must also continue to act until it exhausts the infinite, as this is what the self does by virtue of being a self. The „striving“ toward the unknown, or the self’s infinite striving (which is the practical counterpart to the theoretical infinitely outreaching activity of the self) is felt from out of this conflict. This infinite striving, which is inseparable from Fichte’s principle of the imagination, is the driving force of Fichte’s theory of subjectivity, Schlegel’s theory of romantic poetry, and the romantic conception of love. We must therefore attend closely to its characteristics and to its function.

The self is infinite with respect to its activity and to its demand to know itself as infinite through reflecting upon its productive activity in the world. However the self’s infinite activity ceases to be infinite in reflection, „for as soon as we reflect upon it, it necessarily becomes finite“ (237). If the self is to strive towards its infinitude, there must be something within the self that drives it to transcend itself, or to overcome its finitude in reflection. This something is what Fichte calls a „longing,“ which conditions the self’s activity and turns it into a „striving“ „for something totally unknown“ (265). Through this striving the self transcends its finitude (the self limited in reflection) by projecting beyond the limiting object an infinite boundary, or unknown horizon, toward which it will strive to make known. We shall call this infinite boundary, or unknown horizon, which allows for continuous self-reflection and self-transcendence, the „infinite ideal.“ The infinite ideal is to be understood as the horizon which is a product of the infinite self’s originary act. It is the field, the arena, or world, that the infinite self opens for itself by positing itself; and it arises from the striving, or longing, of the self to know itself as infinite. Of course, in reflection this infinite ideal becomes finite.

Already we see that there is a „reciprocity“ between the finite self (limited in reflection) and the infinitely striving self. This reciprocity is made possible by „the wonderful power of productive imagination“ (188), a faculty that, to the Romantics great approval, Fichte claims supports the „entire mechanism of the mind.“ The imagination turns the „conflict“ within the self into a „self-reproducing“ conflict through the dialectic that it produces between the infinite and the finite self: It „wavers in the middle between determination and non-determination, between finite and infinite“ (194). The imagination

brings to the self the object that limits the self and takes it into reflection; it allows for a „reciprocity“ between the subject and the object, holding them together and „waver[ing]“ between them so that they can be synthesized in reflection; and it posits an infinite ideal beyond the object that is fixed in reflection. The infinite ideal circumscribes the limits of the object taken up into reflection (the object is therefore dependent upon the self's infinite striving), and further prompts the finite self to transcend itself. The self transcends the self that is limited in reflection by striving to make known the unknown (infinite ideal), and so on *ad infinitum*.

Schlegel, I argue, models his theory of romantic poetry upon the dialectical structure of Fichte's theory of subjectivity; however, rather than striving to encompass all of reality through the self's productive activity in the world, Schlegel limits this reality to the „inner-nature“ of the self, and strives to make conscious and give expression to the „entire spirit of the author,“ or poet. As romantic poetry is the form most fitted for expressing the entire spirit of the author, and as it „alone is infinite,“ or forever becoming, the spirit of the author must also be in a state of forever becoming. I therefore interpret the „spirit of the author“ as infinite in accordance with the infinite essence of romantic poetry. The author's infinite spirit, like Fichte's principle of an unconscious infinite self, is to be distinguished from the „portrayer“, or the artist, who is limited by the work of art – Fichte's finite self. Expression of the author's spirit is dependent upon the „hover[ing]“ power of poetry, which is what makes poetic reflection possible. This hovering power of poetry is based upon Fichte's dialectic of the „waver[ing]“ imagination. However, from *Athenaeum* Fragment 116, it is not clear how poetry „hovers“ between the portrayer (the artist, subject) and the portrayed (the work of art, object); nor is it clear how, through this hovering, reflection is multiplied in an endless succession of mirrors whereby poetry – the author's spirit – is in an infinite state of becoming (unfolding, developing, or, from the point of criticism, always open for interpretation). Thus far, Fichte's wavering imagination is only presupposed functionally by Schlegel in the idea of a „hovering“ poetry. Schlegel says little about the imagination; however, in his conception of irony we find a counterpart to Fichte's faculty of the imagination which makes possible the hovering, dialectical power of poetry. Irony, therefore, must be understood as the romantic faculty equivalent in function to Fichte's imagination. Because woman signifies the infinite ideal within the structure of romantic love, she is precluded from this hovering; I will therefore speak of the artist in the masculine pronoun.

In *Critical Fragment* 42, Schlegel defines irony as „the mood that surveys everything and rises infinitely above all limitations.“ In *Critical Fragment* 108, he says, irony „is the freest of all licenses, for by its means one transcends oneself; and yet it is the most lawful, for it is absolutely necessary.“ In *Athenaeum Fragment* 51, irony is defined as the point that is „continuously fluctuating between self-creation and self-destruction.“ In its fluctuating capacity, Irony is the faculty by which poetry hovers between the work of art (the portrayed, object) and its creator (the portrayer, artist). By rising above the limitations of the work of art, the poet, in the manner set forth by Fichte’s dialectical movement of the self, simultaneously transcends his own limitations set by him in his reflexive relationship to the work of art. Through the hovering power of poetry – the fluctuating ironic mood – the poet dialectically limits himself in his reflection upon the work of art – self-creation – and transcends himself by striving beyond himself in reflection – self-destruction. But toward what? There must be a positing of the infinite ideal if reflection is to be endless and poetry (the author’s spirit) infinite, i.e., forever becoming. And this positing, this product of the self’s longing to know itself as infinite by positing itself, occurs only at the prompting of a limit which the self strives to overcome through transcendence.

Here is where Schlegel’s brand of subjectivity differs from Fichte’s. Fichte’s imagination wavers above the real and ideal object, the finite and the infinite self. The real object prompts the self to limit itself in reflection and to transcend itself, since the self must strive to transcend its limitations to try to realize its infinitude. The self transcends itself by actively striving beyond the self limited in reflection toward some unknown horizon that the imagination projects into the world *beyond* the real object that limits the self. By this infinite striving to make known the unknown, infinite ideal, the self engages in a dialectic of infinite self-reflection and self-transcendence. The essence of Fichte’s self is infinite, productive activity. The essence of Schlegel’s self, on the other hand, is infinite self-reflection. Therefore, Schlegel’s romantic infinite takes on a slightly different function from that of Fichte’s; the infinite ideal is posited in the work of art by the Romantic faculty of irony for the sole purpose of inward reflection, rather than outward activity and worldly involvement. It should be noted that while the infinite ideal is always projected beyond the determinate object, indeed, is that which determines the object, it does not have to extend outside of it. By continually raising the limits of the art work (that object upon which the artist reflects) to the infinite the Romantic poet can engage in a

series of endless self-reflection (self-creation) and self-transcendence (self-destruction).

The Romantic raises the work of art's (object's) limits to the infinite by „removing its limitations, by idealizing it“ (Lovejoy 1955, 225). Removing, or rising above, the limitations of an object is the peculiar form of idealization that the Romantic realizes through the faculty of irony, which rises infinitely above all limitations. We shall at times refer to this romantic idealization as „infinetization;“ the process by which the Romantic idealizes, or removes the limits of an object, „infinetizing;“ and, as previously stated, the horizon that is idealized from out of which an object will be taken into reflection, the infinite ideal.

Essentially, to raise an object's limitations to the infinite – to idealize it – is to continue to see in the object something previously unseen, to discover something previously unknown. This form of romantic idealization is a manifestation of Fichte's longing for „something totally unknown.“ Novalis, Schlegel's Romantic compatriot, provides another interpretation of idealization; he calls it romanticizing: „By giving the common a noble meaning, the ordinary a mysterious aspect, the known the dignity of the unknown, the finite the appearance of the infinite – I romanticize“ (Wernaer 1966, 34). Idealization, or romanticization, occurs when the Romantic projects the infinite ideal onto the object – rather than beyond it – that is, when he conceives of the object as an infinite horizon, subsequently prompting a dialectic between the subject (artist) and the object (work of art) which occurs in reflection. Theoretically, the dialectic between the subject and object can go on endlessly, provided the Romantic continues to idealize the object by removing, or rising above, its limitations, i.e., as long as the Romantic continues to discover in the object something previously unknown by constantly infinetizing it. However, because the idealized work of art (object), upon which the poet reflects, is a product of the expression of the poet's spirit,<sup>16</sup> it cannot initially serve as a limit to the self, which must come from outside of the self. For the poet cannot externalize, or express, his „spirit“ in poetic words, nor can he acquire knowledge of himself by

<sup>16</sup> While I am here speaking of the work of art as a product of the artist's expression, the work of art may also be one that is created by an other. For, the work of art, one's own or that created by an other, is the expression of the author's spirit; and, as human nature is believed to be uniform to all human individuals, reflection upon a work of art brings knowledge of human nature which is, paradoxically, at the same time, a discovery of one's own spirit. However, it is outside the scope of this paper to analyze this notion of human nature beyond what is necessary for our purposes.

reflecting upon the art work, without first having distanced himself from himself in order to reflect upon himself. From out of this self-reflection comes the material for romantic poetry, and not before. Irony is the faculty through which the poet gains this necessary distance by hovering between the work of art (what would be the limiting object) and himself in his relationship to the work of art. Yet irony cannot be activated without a limit, for it is the faculty that rises above all limitations, and, as it stands, there is nothing limiting the romantic self. The poem, which is incidental to romantic poetry, can serve as an object of reflection, as an external limit to the self, and as an object onto which the romantic projects the infinite ideal. It can serve as the idealized object that the poet continually rises above, and, in doing so, engages in an endless series of reflection. However, before the poet can reflect upon or create a work of art, the romantic self must first encounter an obstacle (limit) external to the self which allows it to internally divide itself, a division necessary for self-reflection and activity, and one that the self cannot initially instigate autonomously. Without an external object to prompt the self to action, the romantic self is trapped within an vicious circle of empty reflection. Love is Schlegel's solution out of this circle; love is what makes poetic creation and self-reflection possible.

In his „Letter About The Novel,“ written to instruct Dorethea, Schlegel's beloved, on the virtues of poetry, Schlegel further defines his conception of romantic poetry by adding to it the elements of love and feeling. „The romantic,“ he states, is that which „represents a sentimental theme in a fantastic form“ (Schlegel 1968, 98). The sentimental is „that which appeals to us, where feeling prevails...The source and soul of all these emotions is love, and the spirit of love must hover everywhere invisibly visible in romantic poetry“ (99). In the „Letter,“ Schlegel also explicitly states that romantic poetry is to represent the „subjective mood“ of the artist and must therefore be „based entirely on a historical foundation, far more than we know and believe“ (102, 100). Indeed, Schlegel thinks that „[t]he artist who doesn't reveal himself completely is a contemptible slave“ (Schlegel 1971, I 113). It is not surprising that Schlegel chooses love as the vehicle allowing the Romantic to express his entire spirit – to reveal himself completely – through „feeling“ – that ineffable „natural“ response evoked by another individual who may provide direct intersubjective access to the essence of human nature within a uniquely individual context. This reliance on feeling is especially important since Romanticism develops in opposition to the Enlightenment principles of reason, technology, science, and appeals to the fear of per-

ceived homogenization and alienation brought about by capitalism and the rise of mass markets. What may be surprising, however, is that Schlegel subsumes both love and feeling into his structure of romantic subjectivity: „Feeling (for a particular art, science, person, etc.) is divided spirit, is self-restriction: hence a result of self-creation and self-destruction“ – Irony! (CF 28). With this notion of self-restriction, Schlegel surmounts Fichte's dictum that the self can never limit itself and proclaims the uniqueness and modern appeal of romantic subjectivity – the self tries to limit itself; this is the power of irony. Self-limiting is implicit in the fact that the object of reflection, that which limits the self and that which the self transcends, is a product of the subject's creation – the portrayer is portrayed.

In our reading of *Lucinde*, we will see how woman, or love – Schlegel equates the two – is the source and soul of romantic poetry, but not simply because she is the source of love, but because she makes romantic poetry possible by serving as both an external limit to the self, and as the infinite ideal, the constantly idealized object that will make infinite self-reflection possible. We shall also see how through love Schlegel strengthens his power of self-restriction to go on to create himself as a work of art.

## Section Two: Friedrich Schlegel, *Lucinde* (1799)

In *Lucinde*, Schlegel intends to lay the foundation for a revolution in the conception and practice of love in the Western world. Operating under the belief that the sexes would experience a range of pleasures and emotions that had hitherto been repressed and unknown, Schlegel tries to free heterosexual love from the societal mores governing the codes of sexuality – including marriage – in order to reach the heights of this experience.<sup>17</sup> To convert men into his religion of love, he aims to free them from „the faintest taint of bourgeois morality“ and „every sort of compulsion“ (Schlegel 1971, 79). But of particular concern to Schlegel, as noted above, is the „impression this fantastic novel would make on women,“ as woman is the source of love, and „contains love completely within herself, a love of whose inexhaustible essence we youths are forever learning and understanding only a little more“ (60). Woman, therefore, has the fundamental task of „educat[ing]“ men into the mysteries of love, „for by nature man feels a need for love, but has no notion what it is like“(59). She must

<sup>17</sup> Schlegel states that *Lucinde* „must achieve: namely the re-creation and integration of the most beautiful chaos of sublime harmonies and fascinating pleasures“ (Schlegel 1971, 45).

be liberated from the „unnaturalness“ of „prudery“ imposed upon her by society so that the „fire of [her] love“ may burst forth, but, significantly, be „liberat[ed]“ by man (61-62).

While *Lucinde* gained the support of Schlegel's Romantic circle of friends, it was met with the general condemnation of the public. Critics deemed it an „aesthetic monstrosity“ which was „morally as well as poetically formless and contemptible“ (Firchow 1971, 8). Even Kierkegaard, who acknowledges Schlegel's attempt to free love from societal forces that „have been especially indefatigable in making love as tame, as housebroken, as sluggish, as dull, as useful and usable as any other domestic animal – in short, as unerotic as possible,“ condemns *Lucinde*, „a very obscene book,“ for being morally bankrupt, charging that it denies the spirit for the sake of the flesh (Kierkegaard 1989, 286). Although Schlegel, believing he lived in an „unromantic age,“ did not re-publish *Lucinde* along with his great works, probably as a result of his conversion to Catholicism, he did believe that „in the nineteenth century every human being, every reader, will find *Lucinde* innocent“ (Schlegel 1968, 269). Indeed, *Lucinde* is arguably the most popular work to come out of the German Romantic movement, and, according to Kierkegaard, it became „the gospel of the Young Germany and the system for its *Rehabilitation des Fleisches*“ (Kierkegaard 1989, 286). It is my contention that the structure of love Schlegel establishes in *Lucinde* created a conception and experience of love that is unconsciously embedded in the western psyche of today.

Most importantly, *Lucinde* is a novel revealing how, through love, man develops into an artist. We shall follow the development of Schlegel's autobiographical protagonist from uncreative, frustrated, aspiring artist, to artist, and explain this development by placing love within the structure of romantic poetry. This allows us to expose the „dialectic of romantic love,“ and to examine the way in which woman functions to create romantic subjectivity, or poetry. At this point it is only fair to mention that Schlegel, by worshipping and liberating love, and holding woman to be its source, believed he was helping to advance women living in patriarchal society and enslaved by rules governing their sexuality. In fact, in his *Fragments* Schlegel calls for the formal education<sup>18</sup> and the liberation of women. However, it

<sup>18</sup> In fragment no. 115 of *Ideas* Schlegel states „If you want to achieve great things, then inspire and educate women and young men. Here, if anywhere, fresh strength and health are still to be found, and this is the way that the most important reforms have been accomplished“ (Schlegel 1971, 251-252).

seems that his call for liberation is integrally bound to his conception of love, which requires that a woman be free to respond to man's idealization of her, that is, to „the call“ of love, and to sustain the interest of her lover. Indeed, *Lucinde* is mostly concerned with educating women of the virtues of acting as free sexual beings. Since we are concerned with isolating the gender differences that are inscribed in and through the structure of romantic love, we shall leave unexamined the ideas of gender that may have influenced Schlegel's ideas of love.<sup>19</sup>

*Lucinde* is divided into thirteen sections. The first six sections are a preparation for the central section, and the last six sections elaborate the ideas advanced in section seven. I shall construct a narrative by selecting passages from the central section entitled „Apprenticeship for Manhood.“ This section describes the manner by which Schlegel's autobiographical protagonist, Julius, arrives at an awareness of himself as a unique individual and as an artist through the love of various women, culminating in his love for Lucinde, a.k.a Dorothea, Schlegel's beloved and future wife. Following the selections from Schlegel's „Apprenticeship“ section, I expose the structure underlying romantic love by drawing on Schlegel's theory of the romantic and using it to analyze the contents of this section. I also use the structure of romantic love to understand how love enables Julius to acquire knowledge of his inner-self and engage in artistic creativity. It is important to keep in mind that Schlegel believes poetry, which includes the novel, to be the vehicle allowing man to access the infinite. *Lucinde* is therefore not solely a novel about love, but rather a philosophical treatise attempting to reveal (construct) the true meaning and significance of love for man in his journey towards self-knowledge and artistic creativity.

\*\*\*\*\*

Julius is described as a solitary man who loved, but „everything he loved and thought of with love was isolated and disconnected.“ „His mind didn't try to keep the reins of self-control close, but heedlessly threw them off in order to plunge greedily and wantonly into the chaos of inner life.“ His „boundless passion“ led him from object to object while turning back, „doubly enraged, on itself and him, in order

<sup>19</sup> Throughout *Lucinde*, and in his *Fragments*, Schlegel explicitly maintains the gendered distinctions that align woman with passivity and nature, and man with action and reason – distinctions that may have served as the foundation for his conceptualizing woman as the signifier of the infinite ideal. However, the signification of woman as the infinite ideal, in my view, takes on a meaning of its own.



to feed on the core of his heart.“ „*There burned in him a love without an object which shattered his inner being.*“ (Schlegel 1971, 77-78, my emphasis).

Julius's „solitude was shattered by a sacred picture of innocence which struck his soul like a bolt of lightening.“ He remembered a „sweet child“ from his youth that „he couldn't live without,“ and so decided to „risk everything“ to „possess“ her. Initially, he had difficulty attaining his „goal“ with this „innocent“ girl and reproached himself for „being too clumsy even to seduce a child.“ Nevertheless, he was confident that he would have her, as he detected „a very definite tendency toward unbounded passion“ that she denied him and herself, not out of her own „feeling,“ but „more out of a belief in some impersonal law.“ One day he caught her off guard and dreaming. The time was right, thought Julius. He began to caress her. She responded with „bashful sensuality.“ „He fell into a frenzy of rapture. A stream of entreaties, flatteries, and sophisms flew from his lips.“ Slowly she began to give „herself willingly“ to Julius. He went „mad with ecstasy.“ Suddenly, however, she began to cry. Julius, at this point a believer in „feminine virtue,“ let his „victim“ go. „The moment of opportunity had passed.“ (79-80).

From this experience, which „was decisive for his whole life,“ we can see that Julius is led to an awareness of his power to actively seduce a woman. Indeed, he recognizes that „by his interest in her“ alone, he is able to draw her „soul toward him like a flower inclining itself toward the light of the sun“ (79). Julius also realizes, by releasing his victim, an „action“ he later regrets,<sup>20</sup> that he has the power to limit himself and to control his passion – the ability to autonomously set a limit to oneself is decisive for the development of romantic subjectivity and is instigated by irony.<sup>21</sup>

Once again, Julius was left to the „fire of his suppressed love.“ He attempted to regain mastery over himself by directing his „boundless

<sup>20</sup> „The next time he met the girl,“ Julius recounts, „she seemed, as he cleverly observed or thought he did, rather dissatisfied at not having been completely seduced so that he grew more set in his distrustfulness and became extremely bitter“ (Schlegel 1971, 81). Clearly, Schlegel is trying to instill the idea that „no“ doesn't really always mean „no.“

<sup>21</sup> Schlegel denies women the ability to limit themselves. However, he believes that self-limiting is essential to man and calls it the „dignity of self-restriction,“ which is the „most necessary and highest duty of man...because wherever one does not restrict oneself, one is restricted by the world; and that makes one a slave...and one can only restrict oneself at those points and places where one possesses infinite power, self creation and self destruction.“ This power is that of irony's. (Schlegel 1971, C 37).

passion“ towards Lisette, a prostitute whom he wanted to „possess for himself alone.“ „He made up his mind to try and gain her love and allowed this object to fill up his heart completely.“ Lisette „bewitched“ Julius simply by providing him with the „illusion“ that he held „special significance“ for her. However, Julius soon discovered that „her forwardness was merely a deception,“ and realized that most of his „troubles“ were a result not of Lisette's actions, but of his „own willfulness and exaggerated sensitivity.“ It was only a matter of time, he thought, before he would „seize the favorable opportunity in order to arrive unhindered at his goal.“ By besieging her „with earnest attentions“ and allowing her to feel like *she* held special significance for him, by getting her to become „completely attached to him,“ Julius eventually won her heart. Nevertheless, he soon realized that he could not overcome the „feeling of disdain which her position and her depravity produced in him.“ This must have come as a shock to Lisette who believed, according to Julius, that he, more than any other man, „understood her inner-self so well.“ „When she announced to him unexpectedly that he was to become a father,“ Julius left Lisette, but not before hearing that she had killed herself. (81-86).

Lisette's death deeply disturbed Julius. But what troubled him most about this „experience“ was that Lisette proved to be „too unique an exception“ to provide Julius with a „true understanding of women“ (88). However, from this experience he learns that a woman has an „inexhaustible variety of sensuality,“ and that if a man „pleased“ her she would „fall into a beautiful, bacchantic fury: wild, extravagant, and insatiable...a ravishing adoration of the male“ (86). Nonetheless, his experience with Lisette led him to fear his „passionate nature,“ and, subsequently, to break off all contact with women. He would now devote himself entirely to friendships, a form of relationship which Schlegel believes inherently precludes women as „it must have fixed limits“<sup>22</sup> (75).

Julius spent long days chatting with his chums. They discussed art, virtues, life, and the „divine quality of male friendship“ (85).

<sup>22</sup> In the section „Fidelity and Playfulness,“ Lucinde asks Julius if he truly believes women to be „incapable of friendship.“ He responds: „Yes, but the incapacity, I believe, is to be found in the nature of friendship itself than woman. Everything you love, you love completely, like your lover or child...For you friendship is too many-sided. Friendships have to be completely spiritual and must have fixed limits. Your womanly nature would be destroyed by this division: more subtly perhaps, but just as completely as it would be in a purely sensual, loveless relationship“ (Schlegel 1971, 74-75). Again, Schlegel is promoting his idea that women lack the ability to set limits to and for themselves.

Yet, while he and his friends had great aims and ambitions, they never seemed to get beyond „high-sounding phrases“ and „splendid hopes“ (89). „*Julius didn't progress or arrive at a clearer understanding: he didn't act and didn't create*“ (89, my emphasis). With this realization, Julius fell into a state of despair and would have ended his life had he „been at all capable of arriving at *any* decision“ (91).

„This malady, like all others before it, was cured the moment he caught sight of a woman, a unique woman who moved him to the very depths of his heart for the first time.“ Julius was convinced that „this woman was the only right one and that this impression of his would be eternal.“ But to his upset, Julius discovered that this woman had „chosen and given herself“ to another man. Nevertheless, he silently began to „worship“ „the mistress of his heart“ who „became for him the foundation and fixed center of a new world,“ for he believed that she secretly desired him as well. He was inspired to create again, though „his character had been tempered in the fiery sorrows of godlike love.“ Consequently, his paintings „were stiff and rigid...there was no grace.“ (91- 94).

„But soon he forgot these and similar trivia, for he met a girl who, like himself, was an artist, and passionately worshipped beauty.“ (Though Schlegel tells, that for her painting is not „an art“ but „a labor of love.“) Her name was Lucinde. „Lucinde had a decided bent for the romantic. He was struck by this further similarity to himself and was always discovering new ones.“ She had „renounced all ties and social rules.“ She „lived a completely free and independent life,“ and belonged „to that part of mankind that doesn't inhabit the ordinary world but rather a world that it conceives and creates.“ Julius found intense satisfaction in his relationship with this „magnificent woman...and yet every delay was intolerable.“ „They hadn't known each other for very long and Julius only dared to speak single, disconnected words to her, words full of meaning but not very clear.“ This „goddess“ foresaw that Julius would be more loving and faithful to her after her „surrender.“ Days later „she gave herself to him forever and opened up to him the depths of her soul.“ (97-99).

But Julius was not in love with Lucinde. It took him two years to realize that „love – a completely simple and indivisible emotion for woman – can be for man only an alternation and mixture of passion, friendship, and sensuality; and with happy astonishment he saw that not only did he love infinitely, but that he was the object of an infinite love“ (101). At this time, he also came to the realization that while he and Lucinde shared „a fundamental similarity,“ „now he was

forced to discover new differences every day“(101). Julius recognized in Lucinde a beauty that „consisted precisely in its harmonious variety and change“ (103).

The more richly her character revealed itself, the more various and intimate did their communion become. He had not suspected before that her originality would be as inexhaustible as her love. Even her outward appearance seemed to be younger and more glowing when she was with him; and in this way too her spirit was illuminated through contact with his spirit and shaped itself into new forms and new worlds (101).

Julius began to paint again and witnessed his artistic style turn from „stiff“ and „rigid,“ to „unique“ and „natural.“

Just as his artistic style developed and he was able to achieve with ease what he had been unable to accomplish with all his powers of exertion and hard work before, so too his life now came to be a work of art for him, imperceptible, without his knowing how it happened. A light entered his soul: he saw and surveyed all the parts of his life and the structure of the whole clearly and truly because he stood at its center. He felt that he would never lose this unity; the mystery of his life had been resolved and he had found the Word. It seemed to him that everything in his life had been predestined and created since the beginning of time so that he would find the answer in love (102).

## Analysis

Prior to his initiation into the mysteries of love, and at every point during which he was without the love of a woman, Julius „didn't act and didn't create.“ Through numerous love affairs, culminating in his communion with Lucinde, his artistic style developed, while simultaneously he stood at the center of his life. „[W]ithout his knowing how it happened“ the mystery of his life had been solved and his life became for him a work of art. But how did it happen? How did Julius gradually develop into an artist and acquire self-knowledge – find his center – through his passionate encounters with women? Schlegel tells us that he finds the „answer in love.“

Like poetry, Schlegel defines love as an „infinite being“ which leads the Romantic to „something higher, the infinite“(Schlegel 1968, 99). As discussed above, love is an element that is integral to the structure of romantic poetry; it therefore shares in its structure and function. But I am arguing something more: Love, and the object and symbol of love, woman, is the possibility for the creation of romantic poetry. Schlegel is explicit: without love, Julius does not „create,“ and he does not arrive at „a clearer understanding.“ And this is be-

cause he lacks the ability to set limits to himself: „his mind didn't try to keep the reins of self-control close,“ but abandoned itself „into the chaos of inner life“

Previously we said that romantic poetry is unable to fulfill its function of creating romantic-poetic subjectivity, for the poet is trapped within a self-reverting circle of empty reflection without an external object that will limit the self and allow the self to limit itself. This is why, without an „object“ toward which to direct his „boundless passion,“ Julius's passion doubles back into the chaos of his inner life and he is unable to act or to create. Stated differently, „there burned in him a love without an object which shattered his inner being,“ and, therefore, made it impossible for him to act or to create. Earlier, Schlegel stated that „the spirit of love must hover everywhere invisibly visible in romantic poetry.“ This dual capacity of love (invisibly visible) allows it to occupy a position both internal to the dialectical structure of romantic subjectivity, and external to its structure – as the element (external limit) making romantic poetry possible. Woman is this external limit.

However, we also said that what is unique to romantic subjectivity is that the poet tries to realize the essence of his infinite spirit through endless poetic-reflection, and, most significantly, through self-limitation. Consequently, the poet posits the infinite ideal in the work of art, the objective manifestation of his infinite spirit which he may theoretically reflect upon endlessly by continually raising and rising above its limits, and simultaneously his own. But it is important to keep in mind that the work of art does not exist prior to love. In fact, the work of art is incidental to the structure of romantic poetry, the goal of which is to realize the infinite depths of the poet's spirit: „not art and works of art make the artist, but feeling and inspiration and impulse“ (Schlegel 1971, C 63). Woman, or love is believed to be the „inspiration,“ the source eliciting the feeling of love within Schlegel's conception of romantic poetry. But as Schlegel incorporates the feeling of love into his theory of romantic poetry, it is not feeling, but reflection upon this feeling that really „makes“ the artist. Self-reflection occurs through a dialectic between the artist and the infinitized work of art, or object. In the structure of romantic love, woman, an external object, occupies the position that the work of art occupies within the structure of romantic poetry. By serving as the infinite ideal, she allows the poet to reflect upon his inner-self in an infinite manner through a dialectic of self-creation and self-destruction. How, then, does a woman come to signify the infinite ideal, and how does the dialectic of romantic love operate?

A woman signifies the infinite ideal through the romantic belief in her „unbounded passion“ (rather than a boundless passion) and „inexhaustible“ love. This unbounded passion constitutes the field, or arena, that is the infinite ideal. Julius infinitizes a woman by continually raising her limits to the infinite, by continuing to discover in her something previously unknown, and this is how her inexhaustible love unfolds itself into an endless play of „harmonious variety and change,“ and an „inexhaustible variety of sensuality.“ This construction of woman in the ideal of the infinite accords with Schlegel's conception of woman in the *Fragments* where he states that the „very essence of [woman] is poetry“ (I 127); and, as we know, the essence of poetry is infinite, or always becoming. A woman is infinitized by the Romantic through words and actions: „A stream of entreaties, flatteries, and sophisms flew from his lips;“ he besieges her with „earnest attentions;“ he speaks „single, disconnected words to her, words full of meaning but not very clear.“ By these words and actions intent on liberating a woman's love, words and actions which are the manifestation of the longing and drive for something unknown, Julius infinitizes a woman, and, consequently, leaves himself by focusing entirely upon the external object, woman, (he allows Lisette, „this object to fill up his heart completely“). Woman is believed to elicit, or inspire, these words; this is why woman is considered the source of love; although, it is, in fact, man who is the source of romantic love. For it is the Romantic man that liberates love; and this liberation occurs only when woman feels, by way of infinitization, that she is the „mistress of his heart.“ Only when woman responds to the call of love, or to man's idealization (infinitization) of her, is love liberated. Nevertheless, Julius does not merely recognize the power of his words and actions in the creation of this love, this „infinite being.“ By projecting his boundless passion onto woman, passion he initially experiences as „disconnected,“ „isolated,“ and „chao[tic]“ without a woman's enclosure, Julius posits for himself an infinite ideal (unknown horizon) toward which he strives to make known in order to acquire self-knowledge through self-limitation and self-transcendence.

Self-knowledge, disclosed in self-reflection, occurs through the dialectic of romantic poetry (the hovering above portrayed and portrayer), and is occasioned by the faculty of irony (which rises above all limitations). The same dialectic operates in love. In the dialectic of romantic love, Julius projects onto woman the infinite ideal – manifest in her harmonious variety and change – so to set limits to himself by making this infinite ideal known in reflection. He does this by distancing himself from (hovering above) the infinitized woman

and himself in his relationship to this woman. This distancing through love is evinced when Julius says to Lucinde, „I implored you to be insatiable. Still, I listened with cool composure for every faint sign of bliss...I didn't simply enjoy but felt and enjoyed the enjoyment itself“(44). However, in the moment of reflection both the self's infinite reflective possibilities and the infinite ideal become finite. As the aim of the Romantic man is to realize his subjectivity (poetry) as infinite, i.e., to never stop acquiring knowledge of his inner-self, and as love is the means by which Schlegel strives toward infinite self-knowledge, the lover must transcend his limitations. He does this by perpetually extending a woman's limits further out to the infinite, by continuing to discover in her something previously unknown. By hovering above and continually overcoming the limits of woman, the dialectic of romantic love is sustained as Julius simultaneously rises above his own limits set by him in his reflexive relationship to woman. In other words, self-knowledge (self-creation) and self-transcendence (self-destruction) are occasioned in relationship to woman who reveals to the Romantic various dimensions of himself in the variations of his relationship to this ever-changing, infinitized, object of love. Through the dialectic of romantic love the Romantic man acquires the self-knowledge that serves as the material for his poetry.

What could not be accomplished in the dialectic of romantic poetry, discussed above, is achieved through the dialectic of romantic love. By positing the infinite ideal in the limiting capacity of the external object, the Romantic posits for himself a limit that allows him to set limits to himself from out of his own self. Indeed, rather than losing himself to love, or to woman, Schlegel conceives of love as a medium through which the Romantic man gains self-control and the capacity for self-limitation.. This self-control, or „self-restriction,“ as Schlegel puts it, is of the essence of his definition of feeling, noted above(CF 28).

We have seen how romantic subjectivity is constructed through the dialectic of romantic love by projecting onto woman the infinite ideal. In fact, Schlegel claims that „[o]nly through love and the consciousness of love does man become man“(I 83). However, Schlegel constructs his theory of love out of and on top of his ideas of romantic subjectivity, building upon Fichte's theory of subjectivity. We shall carry over into the section on Isadora Duncan the essential structure and function of romantic love without assuming the validity of romantic subjectivity – which is, nevertheless, integral to romantic love. (Just as the Christian concept of „grace“ can be utilized and understood without reference to, or knowledge of, the theological

principles upon which it is based, so too can one utilize the concept of „romantic love“ without explicit reference to German Idealism.) What we want to keep in mind is that the dialectic of romantic love sustains itself through a dynamic interaction between the idealizer and the idealized (infinite ideal). Out of this dialectic, Schlegel's Romantic man sets a limit to himself by reflecting upon himself in his relationship to woman – self-creation. He also simultaneously transcends his limitations – self-destruction – by extending the limits of his ideal further out to the infinite, and so on *ad infinitum*. Only in this way is the dialectic of romantic love sustained. Self-reflection and self-transcendence occur through the faculty of irony by which the lover hovers between, or distances himself from his infinitization of woman and from his relationship to this infinitized/idealized object of love, or the infinite ideal. It is through this distancing that self-transcendence is made possible, for it is in hovering above the self that the romantic may reflect upon that self in order to then transcend it and strive toward a new experience of the self. Duncan occupies the position of the infinitized object of love, and, consequently, has a different phenomenological experience of love; the same constitutive limits that Schlegel constructs in love, Duncan will lose to the experience of love.

### Section Three: Isadora Duncan, *My Life* (1927)

In *My Life*, Duncan refers to the British Romantics Blake, Keats, Byron, and Shelley, whom her mother read to her as a child. Byron and Shelley read Schlegel's lecture notes and incorporated his fundamental idea of the romantic into their own thoughts (Wellek 1965, 8). Duncan also read Heine, was „carried away by“ Schopenhauer, and „Nietzsche's philosophy ravished [her] being.“ Though, Duncan's direct acquaintance with Romantic ideas is incidental, as she embodies in her life the fundamental spirit of Schlegel's romanticism.

Duncan, the pioneer of modern dance, is an independent woman living outside of the mainstream society. She is a champion of a woman's right to love outside of marriage, and opposes the capitalism and materialism of her day. Along with Fichte and the Romantics, she believes that the individual is free and must take responsibility for the creation of his or her own life. Duncan upholds the romantic ideology of art, believing that art should represent, and be the expression of, the artist's inner-self, or „soul“ (Duncan 1927, 75). She subscribes to the romantic idea of love, believing that love should be freely engaged in by consenting individuals for the sake of the expe-



rience of love itself. Most significantly, Duncan believes in the romantic union of art and love: „I have often been asked whether I consider love higher than art, and I have replied that I cannot separate them, for the artist is the only lover“ (Duncan 1927, 5). However, unlike Schlegel, she cannot not reconcile her art with love.

In this section I consider what Schlegel did not: how romantic love functions for the idealized object of love – in this case, Duncan. However, this is difficult. Fichte provides a basic structure for understanding the dialectical movement of self-consciousness. He also provides the theoretical principles for the notion of the infinite ideal, and explains the role that this ideal plays within the dialectic of self-consciousness. Schlegel describes how the infinite ideal is projected onto objects through the process of idealization. By drawing upon Fichte’s dialectical theory of self-consciousness we were able to understand how idealization works for the idealizer through the dialectic of romantic love to create romantic subjectivity. However, to my knowledge, there is no theoretical framework explaining the effects of the internalization of idealization. For this reason, we must explain how idealization effects Duncan by examining the consequences of her experiences of love and contrasting them with those of Schlegel’s, using the structure of romantic love as a framework.

The format of this section is like that of the previous section’s. I construct a narrative by selecting passages from *My Life*. Following selections from *My Life*, is an analysis wherein I use the structure of romantic love as a paradigm to understand Duncan’s experiences of love and to explain the conflict in her life between art and love. It is important to keep in mind the degree to which Duncan is idealized by her lovers, and her particular experiences of being *in* love. I shall begin with Duncan’s general framework of love which is most poignantly expressed in her account of the „great lover Gabriel d’Annunzio.“

According to Duncan, D’Annunzio had the power to make any woman feel „that she is the centre of the universe.“ Indeed, „so great a lover was Gabriel d’Annunzio that he could transform the most commonplace mortal to the momentary appearance of a celestial being“ (6).

When D’Annunzio loves a woman, he lifts her spirit from this earth to the divine region where Beatrice moves and shines...There was an epoch in Paris when the cult of D’Annunzio rose to such a height that he was loved by all the most famous beauties. At that time he flung over each favorite in turn a shining veil. She rose above the heads of ordinary mortals and walked surrounded by strange radiance. But when the

caprice of the poet ended, this veil vanished, the radiance was eclipsed, and the woman turned again to common clay. She herself did not know what had happened to her, but she was conscious of a descent to earth, and looking back at the transformation of herself when adored by D'Annunzio, she realized that in all her life she would never again find this genius of love...that was the genius of D'Annunzio. He made each woman feel she was a goddess in a different domain (5-6).

Duncan came into contact with this great lover and found it extremely difficult to resist his *romanticizing*, but resist she did, for she refused to become one of the members of the D'Annunzio cult. Instead, she aimed to experience the „metamorphosis“ induced by love with that „one great lover“ whom she thought she had found in Budapest.

Duncan's dancing took Budapest by storm. At the end of her performance she „improvised ‚The Blue Danube‘ of Strauss.“ „The effect,“ she says, „was an electric shock. The whole audience sprang to their feet in such a delirium of enthusiasm that I had to repeat the waltz many times before they would behave less like mad people“ (100). From amidst the cheering crowd, Duncan returned the gaze of the man who was to „transform the chaste nymph that [she] was, into a wild and careless Bacchante“ (100).

Duncan and her mother went to the theater to watch this man perform the part of Romeo in Shakespeare's „Romeo and Juliet.“ After the performance, „Romeo,“ as she called him, professed his love, proclaiming: „Your face is like a flower. You are my flower. My flower – my flower, which in Hungarian means angel“ (101). He also exclaimed: „since I met you, I know what love would do to Romeo's voice. Only now do I know. For, Isadora, you made me for the first time know what Romeo's love was like...Ah,...adorned, flower faced girl, you have inspired me. By this love I will become indeed a great artist“ (102).

Romeo's love also inspired Duncan, but not to become a more outstanding artist. Rather, his love had the opposite effect, resulting in the abdication of her art. She quotes a voice in her brain saying to her:

Yes, I admit, all else in life, including your Art, is as vapour and nonsense to the glory of this moment, and, for this moment, willingly I abdicate to dissolution, destruction, death...Let those judge me who can, but blame Nature or God, that He has made this one moment to be worth more, and more desirable, than all else in the Universe that we, who know, can experience (105).

Duncan continued to tour Hungary receiving „ovations“ for each of her performances, „but in spite of the ecstasy which my Art gave me, and the adulation of the public, I suffered continually with intolerable longing for my Romeo...I felt I would give up all this success, and even my Art, for one moment in his arms again, and I ached for the day of my return to Budapest“ (106). When Duncan returned to Budapest she found that the production of „Romeo and Juliet“ had ended. Her Romeo now donned the role of Mark Anthony, and like the change in roles, Duncan perceived a change in his love: „Was it that the artistic, intense temperament was so influenced by this change in role? I don't know, but I did know that the first naïve passion and love of my Romeo had changed...all the passionate interest centered in the Roman populace and I, his Juliet, was no longer the *central interest*“ (106-107, my emphasis).

„Romeo“ wanted to marry Duncan and keep her by his side at each of his performances, but the thought of such an arrangement sent a „strange chill and heaviness“ down her spine – this was not Duncan's idea of love (107). Her manager „saved“ her by getting her a contract to tour Vienna. But she was so traumatized by having to depart from her Romeo, or, more precisely, by no longer being the primary object of his interest, that upon arriving in Vienna she fell ill and was placed in a clinic for care (107).

Duncan then vowed to channel all her energy into dance: „The sorrow, the pains and the disillusion of Love, I transformed in my Art“ (108). Her career soared. For two years she remained „chaste“ and swore „never to desert Art for Love again“ (108). „But Love was to awaken again within me, though in a very different form. Or was it the same Eros, only in another mask?“ (147).

Duncan received an invitation to perform at the Richard Wagner festival in Bayreuth. She danced to Wagner's „Tannhauser.“ So moving was her performance that Cosima Wagner proclaimed she was „inspired by the Master himself“ (151). The force of her performance also had an enchanting effect on the man who would soon become her lover.

Duncan was awakened by a friend who informed her that the famous artist Heinrich Thode, who was currently authoring the life of Saint Francis, had been standing beneath her window, gazing into her room for the past week. She ran outside to greet him.

He was like a man in a dream, and regarded me with eyes filled with prayer and light. As I returned his gaze, suddenly I was uplifted and, with him, traversed heavenly spheres or paths of shining light. Such ex-

quisite ecstasy of love I had never felt before. It transformed by being, which became all luminous...*Again, I experienced that transcendental, ethereal feeling of flight into the heavens* (148, my emphasis).

While the lovers were never sexually united, Duncan explains, „his treatment of me had so sensitized my entire being that I needed only a touch, sometimes a look, to give me all the keenest pleasure and intensity of love“ (159).

Duncan continued to perform and to discuss her art, but it was only a matter of time before she was completely „overcome by the ecstasy of a love born of the cult of St. Francis...the yearning pain, the haunted remorse, the sorrowful sacrifice, the theme of Love calling Death“ (158). Heinrich carried on with his work, but Duncan's performances suffered along with her health: „I finally could eat nothing at all, and was attacked by a queer faintness which gave to my dancing a more and more vaporous quality“ (159). Once more, she claims to have been saved from this „dangerous state“ by her manager who engaged her on a tour to perform in Russia.

After touring Russia, Duncan returned to Germany. While dancing for a full house in Berlin, she sensed the presence of a man, the theatre stage designer Gordon Craig, whom she would soon recognize as her soul mate. After the performance a „beautiful being“ ran up to „me“ and began to shout in an angry tone: „,You are marvelous!...You are wonderful! But why have you stolen my ideas? Where did you get my scenery?“ “ Duncan replied: „, These are my own blue curtains. I have invented them when I was five years old, and I have danced before them ever since!“ “ „,No!“ “ replied Craig, „, They are my décor's and my ideas! But you are the being I imagined in them. You are the living realisation of all my dreams!“ (180).

Duncan lavished in „inspir[ing] the great love of this genius“ (185). His „imagination“ was so great that she compares him to „a creature like Shelley, made of fire and lightening“ (184). She ran off with him and for two weeks left her art and did not perform as scheduled. Indeed, she was „like one hypnotised“ (181). Craig, on the other hand, „preferred to turn from love-making before satiety set in, and to translate the fiery energy of his youth to the magic of his art“ (183). Eventually they began to fight – and he, to see other women. Moreover, Craig was so demanding that it came down to a choice, „Either Craig's Art or mine“ (209). Duncan chose her art.

Duncan goes on to have a few more romances. All, like those before them, she recounts, „ended badly“ (348). The last romance Duncan tells about in *My Life* was with the pianist Walter Rummer.

Again, she describes it as the most „hallowed“ and „ethereal“ love of her life.

It seemed as if we had created a spiritual entity quite apart from ourselves, and, as sound and gesture flowed up to the Infinite, another answer echoed from above.

I believe that from the psychic force of this musical moment, when our two spirits were so attuned in the holy energy of love, we were on the verge of another world (350).

## Analysis

Duncan suffers over what she perceives as an irreconcilable conflict between the two forces governing her life: Art and Love. Reflecting on this conflict, Duncan seems to blame the fickleness and caprice of her lovers: „I loved, but I now knew something of the fickleness and selfish caprice of what men call love, and this sacrifice coming for my Art – perhaps fatal for my Art – my work“ (Duncan 1927, 239). Duncan does not seem to suspect that these traits she associates with man’s love may be a result of her lovers inability to maintain their infinitizations of her, and, thus, to sustain the dialectic of romantic love. She also does not associate illusion – “Ah! above all – illusion of what men call happiness – through the envelop of flesh, through the appearance, illusion – what men call love (348)“ – with idealization, or the two former with love. For while she may have arrived at the above conclusions regarding male love retrospectively, while writing *My Life*, these conclusions did not impact her thoughts of what it meant to be a „great lover,“ epitomized in her description of the „genius of love,“ D’Annunzio. But why did Duncan’s experiences of love result in her inability to create her art? For she was not only incapacitated from creating her art by the failures of her romances, but she also ceased to perform her art while in the heights of her beatific experiences of love.

Duncan, I do not think, would have asked this question. She accepts the romantic form of love as the only true form of love, sent by „Nature or God,“ and blames God for making „this moment to be worth more....than all else in the Universe“ (she was a self-proclaimed atheist). But God, unless He has changed his idea of love from the time of Plato, did not design this form of love. Nor did it come from a discriminating Nature intent on making women pay the price of sacrificing their art for love. It is more significant that Duncan’s conflict results from the position that she occupies as the infinite ideal within the structure of romantic love, rather than as a result of

some phenomenon inherent to the *experience* of some unidentified „holy energy of love.“

Moreover, I do not think that Duncan's conflict between art and love can be explained solely by appealing to gender inequalities caused by the social and political context of a masculinist regime, as Shulamith Firestone may have it (see endnote n. 1). Duncan lived her entire life fighting against sexism and considers herself a foremother of the „Woman's Movement of the present day“ in her „fight against marriage and for the emancipation of women and for the right of women to have a child or children as it pleased her, and to uphold her right and virtue“<sup>23</sup> (187, 17). Indeed, Duncan felt that by engaging in „free-love“ she was asserting her autonomy as a woman. Sexism made life more difficult for Duncan, but it did not *directly cause* the conflict in her life between art and love. For it was not an internalization of sexist ideology that shaped Duncan's experiences of love, but an internalization of romantic ideology which gave shape and meaning to her life.

De Beauvoir's explanation discussed in the introduction also does not suffice, as Duncan was quite a developed subjectivity who greatly believed in her art, overcoming every obstacle to go on to become a world renowned dancer and founder of dance schools in Europe and the former Soviet Union. And most significantly, Duncan did not honor love to escape from the calling of her art, or from herself by abandoning herself to a man, as Atkinson, Bartky, and de Beauvoir may have it (see endnote no. 1). When finding herself forced to choose between love and art, Duncan always chose her art, albeit only when her relationships lost their „romantic“ intensity. Duncan falls into love because she quests for the absolute experience of love itself. Love is not a means for her to acquire a sense of self by merging with a man. Love is for her a religion, so to speak, in the Schlegelian, rather than the Beauvoirian<sup>24</sup> sense. Why, then, is Duncan, who believes in the ideal harmony of art and love, unable to reconcile the two in her life? Why did the form of love that she practiced impede her art, while the same form of love worked to enhance the artistic production of her male counterparts? Why couldn't Duncan have both,

<sup>23</sup> Isadora had two children out of wedlock. In a car accident they died in their youth. She also, eventually, married the Bolshevik poet Sergei Essenin and lived with him in Russia where the marriage laws were acceptable to her, and where she founded a new school of dance with the support of the Russian government.

<sup>24</sup> Simone de Beauvoir claims that a woman views man as a „God“ with whom she strives to merge, and through whom she tries to gain her self-worth. Consequently, „Love becomes for her a religion.“

love and art, operating harmoniously in her life? I, like Schlegel, find the answer in love.

The romantic model of love, I suggest, both structures and conditions Duncan's ideas and experiences of love, and is responsible for her inability to reconcile her art with love. In the previous section I argued that romantic subjectivity – essentially infinite self-reflection arrived at through a dialectic of self-limitation (self-creation) and self-transcendence (self-destruction) – is constructed through Schlegel's model of love; and Woman is idealized as the signifier of the infinite ideal because a dialectic between the self-reflective, finite self, and the infinite ideal that is a product of the self's infinite striving, is inherent to the structure of both romantic subjectivity and love. There are three interrelated aspects that distinguish Duncan's experience of love from that of Schlegel's.

First, Duncan occupies the position of the infinite ideal within the structure of romantic love. The dialectic of romantic love begins for Duncan with the internalization of her lovers idealizations of her. By describing herself through her lovers eyes, Duncan unwittingly betrays her own infinitization. Romeo imagined she was an „angel;“ Thode wondered at her „with eyes filled with prayer and light,“ „like a man in a dream;“ Craig confessed she was „the living realisation of all [his] dreams.“ Like the women who are infinitized in Schlegel's *Lucinde*, seen as beings constituted by an „unbounded passion,“ and „harmonious variety and change,“ Duncan signifies for each of her lovers an indefinable and inconceivable image of an ideal woman. This inconceivable, ideal woman, I submit, resembles Schlegel's infinite ideal woman, for Duncan is idealized as a being that has no fixed boundaries or limits; she is the living realization of her lovers' imaginations, the symbol of their desires for something unknown, desires which are ironically cast as something vaguely known – an angel, a goddess, a dream. By internalizing the projection of the infinite ideal Duncan is made to feel as though she is the whole of her lover's world, the „central interest“ of her lover. When she no longer feels the center of her lover's world, she experiences the demise of love. True, Duncan also idealizes her lovers and their idealizations of her, which serve to heighten her experiences of love; however, love does not manifest itself in Duncan's life prior to her lovers' idealizations of her. Being infinitized signifies for Duncan the birth of romantic love as much as the act of infinitizing signifies the birth of love for Schlegel.

Secondly, while love gave Duncan access to transcendence, which is the ultimate aim of romantic love, the form of transcendence that

she realizes results not in an ability to set limits to the self, but rather in a loss of this ability. By internalizing her lovers' infinitizations of her, Duncan's „soul went up from [her] body“; „as I returned his gaze I was lifted, and with him traversed heavenly spheres.“ More explicitly, she describes her experience of love as a „transcendental, ethereal feeling of flight into the heavens.“ With her ascent into the heavens, Duncan paradoxically transcends the limits of her subjectivity, or ego boundaries, but at the same time she has no limits to transcend. She experiences what may be called a ‚selfless-transcendence‘ that results in an ethereal sense of self. This is not the self-transcendence that Schlegel realizes by distancing himself from his relationship to his beloved so to set new limits to his self, which he may then transcend, etc. The experience that Duncan has of a selfless-transcendence (described by her at times as a longing for death) is similar to the immanence of woman de Beauvoir describes, where a woman „lose[s] herself, body and soul, in him who is represented to her as the absolute“ (de Beauvoir 1974, 713). Only, Duncan does not lose herself in man; she loses herself to her own experience of self-less transcendence, and, as a consequence, she loses the ability to act, as she has no standpoint external to her experience of selfless-transcendence from which she may stand to create. Indeed, it is not man who signifies the absolute within this model of love, but rather woman in her capacity as the infinite ideal. Instead of claiming that Duncan desires to lose herself in love so to avoid taking responsibility for her life, as de Beauvoir would suggest, I propose that Duncan loses „the clear vision of Doric columns and the reasoning wisdom of Socrates“ (Duncan 1927, 158) upon *falling into* the structure of romantic love itself.

Thirdly, Duncan does not hover between herself and her lover, or distance herself from her lover and from her relationship to her lover. This fact is operative to the position that she occupies within the structure of romantic love, and to its consequence. As the infinitized object of love, Duncan realizes a selfless-transcendence which results in a loss of subjective limits leaving her with no point from which to stand over, or „hover“ above her lover and herself in relationship to her lover. And, vice versa, because she does not distance herself from her relationship to her lover, she is unable to distance herself from her experience of love. This is evinced by the fact that Duncan only recounts being idealized by her lovers and her own experiences of love; Schlegel, on the other hand, tells not of his experience of love, but of the munificent qualities of the woman that he idealizes and the way in which he is able to draw „her soul toward him like a flower inclining itself toward the light of the sun.“ Therefore, Duncan does not strengthen or reflective-



ly enlarge the bounds of her subjectivity through this model of love, which requires a dialectic occasioned by a hovering between the self-reflective, finite self (that she has lost) and the infinitely striving self that posits the infinite ideal. It is also likely that the actual feelings engendering Duncan's experiences of selfless-transcendence differ from those of Schlegel's, as she does not subsume her feelings into a general quest for self-knowledge in the service of romantic poetry. Moreover, while Duncan denies that love, in any way, contributes to the creation of her art, it may be that the particular form of selfless-transcendence she experiences does have some affect in her creative process. However, it is beyond the scope of this paper to address the differences in feeling and creativity that she may have experienced as a consequence of the position that she occupies within this structure of romantic love.

Duncan did not seem to recognize that she had participated in the illusion of love. She did not know that her lovers' idealizations of her would eventually wane and that she would no longer signify the infinite ideal; her lovers also may not have known that they would be unable to maintain their idealizations of her. Nor was Duncan aware that she could not uphold a mysterious persona, or keep her lovers forever intrigued and entertained. Indeed, Duncan did not know that she had fallen into a structure of love that requires the ideal of the infinite as a limit that must be perpetually overcome in order to sustain itself. When her lover's infinitization of her wore off, she failed to experience the dialectic of romantic love, and, like the women romanticized by D'Annunzio, „turned again to common clay“ and either went into a state of „neurasthenia,“ or entered into a clinic for care. At that point, she was certainly incapacitated from creating her art.

## Conclusion

In this paper we have looked at Friedrich Schlegel's romantic conception of love and have seen how it can be grasped as a structure that is patterned upon the dialectical structure of Fichte's model of subjectivity. We have also applied the structure of romantic love to both Schlegel's and Isadora Duncan's experiences of love to show how the structure of romantic love may be used to analyze experiences of love; and to impart how romantic love functions to produce for each gender a different experience of love caused by the positions that each gender occupies within its structure. To claim with de Beauvoir, Solomon, Singer, Person, and countless others that love is gender-neutral<sup>25</sup> and affects the sexes differently due to their gender stations within society and their

<sup>25</sup> See: Person 1988, 265; Solomon 1990, xxx1; Singer 1987, 419-425.

subjective awareness prior to the loving relationship, is to fail to recognize the productive power of this construct of love, which, with or without our conscious awareness, structures and conditions the thoughts and experiences of those who keep alive the „romantic“ spirit. Indeed, just as we are able to speak of works of art as romantic or impressionist by drawing on aesthetic theories, we should be able to identify and explain experiences of love by drawing on theories of love.<sup>26</sup> Why romantic love produces the experiences that it does based upon the positions that the lover and beloved occupy within its structure is perhaps ultimately a question for psychology. Philosophically, however, I have hopefully pointed out these positions, and shown how they are established by revealing the structure of romantic love; I have also described the dynamic operation, and the function of these positions within the dialectic of romantic love. To show the extent to which this romantic structure of love conditions the thoughts and experiences of those who *fall into* its structure would require the application of this structure of romantic love to numerous individual „romantic“ experiences of love represented in literature, song, film, or by personal narrative. This would be accomplished by comparing the overt dynamic of romantic love, the dynamic between the idealized and idealizer, and the form that idealization<sup>27</sup> takes – infinitization – with the covert effects that it produces for each gender with respect to subjectivity and directed, purposive activity.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> In fact, Schlegel believes that love should become a science: „Though Genius isn't something that can be produced arbitrarily, it is freely willed – like wit, love, and faith, which one day will have to become arts and sciences“ (Schlegel 1971, CF 16).

<sup>27</sup> The ‚idealization‘ of women has predominately been interpreted by male philosophers as a positive recognition of women, heralding the birth of feminism. Romantic scholar Jacques Barzun writes: „Often what we call idealization in romantic love is simply the recognition that a woman is a person worth respecting, as well as an object of desire – it is the germ of feminism“ (Barzun 1943, 127). Singer also believes that the idealization of woman, beginning with the Courtly love, occasioned the „medieval bride outburst of feminism.“ „The Feudal lady, a pawn of local politics, a bartered bride regardless of her rank, could hardly hope to exercise much power; but she might well attain beauty. For such as she, what could be more attractive than a doctrine that idealized the male's submission to values she embodied to the extent that she made herself more beautiful?“ (Singer 1987, 13). Singer observes that this „outburst of feminism“ continues with the romantic idealization of woman.

<sup>28</sup> I have many times heard women express sympathy for men because they are expected to initiate romances with women. What is not commonly discussed is how the process of actively initiating a romance may work to strengthen the male ego and serve as an experience that leads men to further initiate projects and create in general.

More importantly, in this paper I wish to have brought to awareness the practical consequences and dynamic of this Romantic model of love. For the true irony of romantic love is that it fails to allow an individual to experience the unknown depths of oneself in relationship to the discovery of certain unknown depths dwelling in an other.<sup>29</sup> This is because the Romantic is dependent upon the beloved in order to reflect upon himself, while at the same time he must continually construct the beloved in the ideal of the infinite – rather than be overcome by the beloved – to sustain the dialectic of romantic love. And, as it is imperative to the romantic structure of love that the beloved be infinitized, or lack fixed limits, the beloved is also dependent upon the constant idealization of her lover to experience this form of romantic love. Schlegel says to Lucinde: „My yearning for you is boundless and always unsatisfied“ (Schlegel 1971, 127); similarly, the dialectic of romantic love left Duncan with a „delirious thirst for a point that [she] required“ (Duncan 1927, 149). This unfulfilled longing is what Hegel calls the romantic „bad infinity,“ which represents a constant striving for that something, the great unknown, that can never be attained. Romantic love is the epitome of bad infinity.

It is interesting to note that what we know about the construction of woman in the ideal of the infinite seriously challenges Cixous's suggestion that a woman recognize herself as a „limitlessly changing ensemble, a cosmos tirelessly traversed by Eros, an immense astral space not organized around any one sun“ (Marks 1981, 259). It is as if Cixous, and Irigaray, who suggests that a woman represent herself in writing as „fluid,“ take up Schlegel's idea of an ever-changing, or

---

<sup>29</sup> Kierkegaard has an interesting critique of irony, a term he uses interchangeably with romanticism as meaning the same thing, which we can apply to romantic love. Kierkegaard, understands irony as the mode by which the romantic acquires freedom, and sees irony as the active force operating in *Lucinde*. He states that irony „watches over itself and fears nothing more than that some impression or other might overwhelm it, because not until one is free in that way does one live poetically, and, as is well known, irony's great requirement was to live poetically“ (Kierkegaard 1989, 280). The freedom that irony demands is a freedom from „actuality“ for „it has nothing higher than itself“ (279). Kierkegaard firmly believes that actuality is the task that the individual must fulfill by feeling the „earnestness of responsibility“ for his or her actions, and, above all, by adopting a position of „resignation“ (289) that allows the individual to be impacted by forces outside of his or her control thereby realizing a „true inward infinity:“ „It is indeed one thing to compose oneself poetically; it is something else to be composed poetically“ (280). In that the lover does not allow himself to be affected by another subjectivity, we can say, along with Kierkegaard, that the romantic man fears nothing more than to allow himself to be exposed to the radical otherness of his beloved.

infinite woman, believing, somehow, that this construction of woman stands outside of male discourse and may act to disrupt the „phallic law.“ This belief is based upon the premise that woman signifies „lack“ – a premise which this study turns inside out – and that an excess of the feminine would subvert the phallic economy.<sup>30</sup>

Perhaps some variation of this form of romantic love can be saved; for romantic love does not necessarily have to result in bad infinity, especially if the lovers are aware of its dynamic and may play with it. But essentially, I think, we need to restructure and re-conceive the aim of love, and its relationship to the construction of subjectivity. More importantly, I think that love will have to be re-conceived in conjunction with some sort of an ethic that transcends state and religious intervention. Hannah Arendt, in a letter written to Martin Heidegger in 1928, provides a hint of the (romantic) ethic that I have in mind: „If there is a God, I will love you better after death.“

---

<sup>30</sup> The outcome of this study supports Irigaray's conclusion that woman allows „the subject, to reduplicate itself, to reflect itself by itself,“ (Irigaray 1985, 75); however, Irigaray believes that this autonomous self-realization on the part of man results from his positioning woman as a „mirror, most often hidden“ that passively reflects the image of man. We have seen, however, that as the infinite ideal a woman is not passive, but serves as a limit which must be overcome through love precisely by making known what is imagined to be her „limitlessly changing ensemble.“ In respect to romantic love, woman is not to be passive but, on the contrary, an object of constant intrigue and amusement.



# Ulrike Landfester (München/Hamburg)

## Echo schreibt Narziß.

### **Bettine von Arnims Mythopoetik des schöpferischen Dialogs und Goethes Briefwechsel mit einem Kinde (1835).**

[...] nur im Gespräch durch Mißverstand, Wiederrede, Unmuth, Vereinigung, durch Empfangen und Zeugen, durch den beweglichen Schmerz, der sich über die Brücke der doppelt ergossenen Lust, zur Ruhe retirirt, wird etwas gesagtes gesagt, zwei sind nötig zu aller Wahrheit, nur durch zwei wird das Wort zu Fleisch.

Clemens Brentano an Karl Friedrich von Savigny,  
September 1801.

Bettine von Arnims Adaptionen mythischer Frauenfiguren umfassen ein variantenreiches Spektrum an Rollenvorlagen für die spielerischen Selbstinszenierungen<sup>1</sup>, mit denen die Autorin in Briefen und aus Briefen erarbeiteten Büchern die Aufmerksamkeit ihrer Adressaten einwirbt und zugleich ihr Schreibprojekt legitimiert. In Bettines erstem gedruckten Werk, dem aus ihrem Briefwechsel mit Goethe gestalteten Erinnerungsbuch *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, gehört zum Repertoire dieser Vorlagen neben Demeter, Sibylle und Psyche auch die im Unterschied zu den vorgenannten von der Forschung zu Bettine bisher kaum wahrgenommene Figur der Nymphe Echo.

Wie diejenigen der Demeter, der Sibylle und der Psyche, so erfüllt auch diese Figur eine poetologische Aufgabe in Bettines literarischer Auseinandersetzung mit Goethe, einer Auseinandersetzung, die, schon von den Zeitgenossen weniger als eine euphorische Hommage

---

<sup>1</sup> Zu Bettines Rollenspielverhalten vgl. insgesamt Walter Schmitz, Bettine von Arnims Lebensrollen. Zur Sozialgeschichte einer weiblichen Schriftstellerin in der Biedermeierzeit. In: ‚Der Geist muß Freiheit genießen...!‘ Studien zu Werk und Bildungsprogramm Bettine von Arnims (Kolloquium vom 6.-9.7.1989 in München), hg. von Walter Schmitz und Sibylle von Steinsdorff, Berlin 1992 (Bettina-von-Arnim-Studien 2), S. 1-25.

an das geliebte Genie als vielmehr als kritische Abrechnung mit dem politisch, künstlerisch und emotional erstarrten Weimarer Hofdichter gelesen<sup>2</sup>, Bettines Anspruch auf das Recht der schreibenden Frau am traditionell männlich dominierten literarischen Diskurs erstmals programmatisch an die Öffentlichkeit trägt. Im Zeichen dieses Anspruchs repräsentieren Demeter, Sibylle, Psyche und Echo vier unterschiedliche Erscheinungsformen eines vor jeder Geschichtsschreibung in der antiken Mythologie verankerten Rechtes der weiblichen Stimme an ihrer kulturellen und politischen Gegenwart; Demeter vertritt die Fähigkeit der Frau, den Mann unsterblich zu machen, Sibylle die Gabe der Prophetie, Psyche das auf das Weibliche gerichtete Begehren des Mannes, durch das seine Seele erst schöpferisch wird. Echo aber, die vierte und auf den ersten Blick im Text unauffälligste der vier Figuren, steht für die liebende Frau, deren Stimme unsterblich wird, weil der Geliebte ihr Begehren abweist.<sup>3</sup>

Die Analogie zwischen der im dritten Buch von Ovids *Metamorphosen* erzählten Geschichte Echos und der der kindlichen Bettine im ‚Goethebuch‘ besticht sowohl auf Handlungs- als auch auf struktureller Ebene, ist doch die Geschichte ihres Liebesunglücks nichts anderes als die einer geschlechtsspezifischen Zuweisung von Sprecherpositionen im Diskursgefüge der dem Olymp unterstellten Welt. Für die Autorin gewinnt die Analogie ihr entscheidendes Gewicht vor allem aus der Bedeutung der Narziß-Figur für das Paradigma von Autor-

<sup>2</sup> Vgl. dazu vor allem die Rezension von Ludwig Börne, der Goethe in Bettines Buch verdienstermaßen als „Stabilitätsnarr“ und „König bürgerlicher Seelen“ bloßgestellt sieht. Ludwig Börne, Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde [1835]. In: L.B., Sämtliche Schriften, hg. von Inge und Peter Rippmann. Bd. 2, Düsseldorf 1964, S. 854-869. Hier: S. 869, 858 und 855.

<sup>3</sup> Zur Figuration der Psyche vgl. Konstanze Bäumer, Bettine, Psyche, Mignon. Bettina von Arnim und Goethe, Stuttgart 1986 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 139); Enid Gajek, Eros und Psyche in Bettines Apotheose. In: „Der Geist muß Freiheit genießen...!“ A.a.O. (Anm. 1), S. 127-140, sowie Monika Shafi, The Myth of Psyche as Developmental Paradigm in Bettina Brentano-von Arnim's Epistolary Novels. In: Bettina Brentano-von Arnim. Gender and Politics, hg. von Elke P. Frederickson und Katherine Goodman. Detroit 1995, S. 95-114. – Zu den Figurationen von Sibylle und Demeter vgl. Bernhard Gajek, Bettina von Arnim 1785-1859. Von der Romantik zur sozialen Revolution. In: Jahrbuch der Internationalen Bettina-von-Arnim-Gesellschaft 3 (1989), S. 11-30, hier bes. S. 28. Zur Figuration der Echo vgl. Bernhard Greiner, Echo-Rede und Leser Ruths. Die Begründung von Autorschaft in Bettina von Arnims Roman *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*. In: DVjS 70 (1996), S. 48-66. Greiner beschreibt bereits sehr präzise die „Überantwortung“ narzißtisch-auktorialer Selbstbezogenheit „an eine Echo-Rede ohne ersten Sprecher“ als „zentrales Anliegen des Textes“ (S. 53), zieht aber daraus noch nicht die Konsequenz, daß gerade die letztendliche Einsetzung Echos zum ‚ersten Sprecher‘ die eigentliche Basis für Bettines Begründung ihrer Autorschaft bildet.

schaft um 1800, wie es von Goethe zu einem Fundament klassischen Literaturverständnisses entwickelt wird. Im Dienst einer kritischen Revision dieses Paradigmas fungieren die Anspielungen auf Echo und Narziß als eminent strategisches Element im Bauplan des ‚Goethebuchs‘: Mit ihrer Hilfe inszeniert die Autorin *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* gleichzeitig als Geschichte des Kindes Bettine, das den Narziß Goethe vergeblich zum gemeinsam schöpferischen Dialog zu bewegen sucht, als Geschichte der Liebenden, die die Stimme des toten Narziß überliefert – und schließlich als Geschichte von der Inbesitznahme beider Diskurspositionen durch die Autorin.

Bettine von Arnims umfassende Überarbeitung ihres originalen Briefwechsels mit Goethe zu *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde* trug ihr vor nicht allzu langer Zeit bereits den Titel einer ‚Künstlerin Narziß‘ ein, die durch Interpolationen, Neuarrangements und die Beifügung des angeblich während des originalen Briefwechsels, tatsächlich aber erst nach Goethes Tod geschriebenen Tagebuchs ein Bild Goethes schuf, in dem sie sich selbst bespiegelte: „Künstlerin Narziß“, schrieb Ursula Liebertz-Grün 1989, „liebt ihr eigenes Ich-Ideal, ihren Genius, ihr Künstlertum, das der Künstler Goethe repräsentiert.“<sup>4</sup> Angeregt durch die zahlreichen Spiegel motive im Text des ‚Goethebuchs‘, orientiert Liebertz-Grün ihre Beschreibung von Bettines literarischen Verfahren als „Spiegeltechniken“<sup>5</sup> an der im Text nicht ein einziges Mal namentlich aufgeführten Figur des Narziß, ohne dabei die im Gegensatz dazu mehrfach genannte Figur der Echo auch nur zu erwähnen. Trotz dieses selektiven Vorgehens aber ist Liebertz-Grüns Ergebnis prinzipiell korrekt – aus dem so simplen wie auf den ersten Blick erstaunlichen Grund, daß die selektive Rezeption des Mythos seit dem Beginn der Moderne charakteristisch für seine Wirkungsgeschichte geworden ist: Was der Anteil Narziß’ im Verlauf abendländischer Mythenrezeption an Strahlkraft gewann, das verlor derjenige Echos, bis Sigmund Freud schließlich in seiner Aneignung der Geschichte von Echo und Narziß für seine psychoanalytische Definition des Narzißmus die selektiv auf den männlichen Protagonisten bezogene Lektüre des Mythos so effektiv als kulturtheoretisches

<sup>4</sup> Ursula Liebertz-Grün, *Ordnung im Chaos. Studien zur Poetik der Bettine Brentano-von Arnim*. Heidelberg 1989, S. 13. Zur Bearbeitung des ‚Goethebuchs‘ durch Bettine vgl. Wolfgang Bunzel, „Phantasie ist die freie Kunst der Wahrheit.“ Bettine von Arnims poetisches Verfahren in ‚Goethes Briefwechsel mit einem Kinde‘. In: *Jahrbuch der Internationalen Bettina-von-Arnim-Gesellschaft* 1 (1987), S. 7-28.

<sup>5</sup> Liebertz-Grün a.a.O., S. 18; vgl. auch Greiner a.a.O. (Anm. 3, S. 50f.)



Paradigma etablierte, daß der Name Echos noch heute nur als metonymischer Verweis auf denjenigen Narziß' lesbar zu sein scheint.

In Freuds Schriften ist die Tilgung der weiblichen Stimme aus dem Mythos von Narziß schon von dem Zusammenhang vorgegeben, in dem er seine Überlegungen zum Narzißmus entwickelt, gelten diese doch zunächst dem Phänomen der männlichen Homosexualität. In dem Aufsatz *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* charakterisiert Freud 1910 dieses Phänomen als Symptom einer nicht überwundenen libidinösen Besetzung des eigenen Ich, die in der frühkindlichen Entwicklung zwischen dem Stadium des Autoerotismus und dem Erwerb der Fähigkeit zur libidinösen Besetzung von Objekten situiert ist. Der homosexuelle Mann begehrt in seinem männlichen Gegenüber das Abbild des eigenen Ich: „Wir sagen,“ so Freud, „er findet seine Liebesobjekte auf dem Wege des *Narzißmus*, da die griechische Sage einen Jüngling *Narzissus* nennt, dem nichts so wohl gefiel wie sein eigenes Spiegelbild und der in die schöne Blume dieses Namens verwandelt wurde.“<sup>6</sup>

Eine Erklärung für das Fehlen Echos in dieser ohnehin stark verkürzten Darstellung des Mythos ergibt sich dabei über den aktuellen Kontext dieser einen Schrift hinaus<sup>7</sup> aus der von Freud für sein gesamtes Werk selbstverständlich angenommenen anthropologischen Konstante a priori, dem Primat des im männlichen Penis materialisierten Phallus, derzufolge die Entwicklungsgeschichte der Frau zwangsläufig diejenige eines verhinderten – penislosen – Mannes ist; auf dieser Basis ist es freilich überflüssig, die Frau als Anderes in eine solche Definition einzubeziehen, da die Beschreibung der männlichen automatisch die der weiblichen Sexualität mit abdeckt.<sup>8</sup> Bei oberflächlicher Betrachtung des von Ovid niedergeschriebenen Mythos mag es nun zunächst so scheinen, als ob sich gerade Echo vorzüglich dazu eignen würde, in der psychoanalytischen Theorie die Position der Frau als penislosem Mann zu repräsentieren, ist doch die besondere Eigenart der Nymphe nicht mehr und nicht weniger als das

<sup>6</sup> Sigmund Freud, *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*. In: S.F., *Gesammelte Werke*, unter Mitwirkung von Marie Bonaparte hg. von Anna Freud. Bd. 8: *Werke aus den Jahren 1909-1913*. London 1943, S. 127-211. Hier: S. 170.

<sup>7</sup> In seinen späteren Ausführungen *Zur Einführung in den Narzißmus* erweiterte Freud zwar das Spektrum der möglicherweise mit dem Narzißmus in Verbindung stehenden Krankheitsbilder, blieb aber bei der Idee der homosexuellen Grundstruktur; *Gesammelte Werke* a.a.O. Bd. 10: *Werke aus den Jahren 1913-1917*. London 1946, S. 137-170.

<sup>8</sup> Vgl. dazu u. a. das kritische Resümé von Ursula Orlowsky und Rebekka Orlowski, *Narziß und Narzißmus im Spiegel von Literatur, Bildender Kunst und Psychoanalyse*. Vom Mythos zur leeren Zusammenfassung. München 1992, S. 369.

Resultat einer symbolischen Kastration: Die eifersüchtige Juno, erbittert ob der artistischen Redegewandtheit, mit der Echo sie festhält, um den Gespielinnen des ehebrechenden Jupiter die Flucht zu ermöglichen, verkürzt Echos Sprachkompetenz rigoros auf die Wiederholung gesprochener Worte und nimmt ihr damit die Fähigkeit, jemals wieder sprachlich selbst die Initiative zu ergreifen.

Genau an der Perspektive auf das Sprachhandeln aber lassen sich Lektüren anknüpfen, die mit der Figur der Echo eine der phallogentrisch-ödipalen Funktionalisierung des Mythos nicht subsumierbare Erscheinungsform eines weiblichen Anderen in den Blick rücken – unter der dem Begriff der ‚Lektüre‘ bereits inhärenten Voraussetzung, daß der Mythos als Text betrachtet werden muß. Aus dieser Perspektive gelesen, enthüllt sich der Mythos als Erzählung vom geschlechtsspezifischen Umgang mit Sprache. Deren männliche Protagonisten produzieren durchweg monologische Sprechakte, die am Ende in das Schweigen des Todes einmünden: Jupiter verleiht Teiresias die Gabe der prophetischen Rede; Teiresias prophezeit Narziß, er werde so lange leben, bis er sich selbst kennenlerne; Narziß läßt sich mit Echo nur deshalb auf eine Begegnung ein, weil ihre Stimme seine eigene wiedergibt und stößt sie zurück, als sie sich als weiblich Andere zu erkennen gibt, wird von einem enttäuschten männlichen Bewerber um seine Gunst durch einen Fluch selbst zur Qual der unerwiderten Liebe verurteilt und vermag sein eigenes Begehren schließlich nur einem stummen Spiegelbild gegenüber auszusprechen, bis er, im Tod zur Blume verwandelt, die Gabe der Sprache verliert.

Der Part der weiblichen Protagonisten dagegen entfaltet sich in mehreren Varianten dialogischen Sprechens, die aus Echos Bestrafung durch Juno letztlich eine vom Mann nicht aufhebbare Sprachmacht entbinden. Hatte Echos Sprachkompetenz sich vor ihrer gewaltsamen Einschränkung ausschließlich im Schutz männlichen Begehrens – demjenigen Jupiters – verausgabt, so bleibt sie danach nicht nur prinzipiell sprachfähig, sondern findet sich jetzt erst dazu in der Lage, durch die Entscheidung, wie viele der gesprochenen Worte sie wiederholt, eigenes Begehren zu artikulieren. Anhand dieser Fähigkeit kann Echo der Sprache abzwängen, was das monologische Sprechen verweigert: Indem sie sich die Worte des Narziß aneignet, ersetzt sie dessen Begehren durch ihr eigenes und verleiht der Sprache solcherart ein anderes Geschlecht. „Echo’s abduction of language“, faßt Caren Greenberg zusammen,

reverses the process of conformity, the ‚desire to be‘, required by Oedipal identification. When the object of desire is language, when the object of desire is the first person pronoun, identification, even repetition,

is something else: it is the transformation of the meaning of language. The necessary ambiguity of language makes repetition an act of radical change: where once there was no desire, the words come to express desire. Where once the first person subject was male, it is now female. Language is not simply transvestite here, it is transsexual.<sup>9</sup>

Wenn der Mythos von Narziß und Echo, wie Kenneth J. Knoespel darlegt, aufgrund seiner besonderen Qualitäten – unter anderem der Darstellung persönlicher Entwicklungskrisen und ihrer Einbettung in gesellschaftliche Zusammenhänge – am Anfang der „Invention of Personal History“<sup>10</sup> steht, dann besitzt, vor dem oben gezeichneten Hintergrund gesehen, der Anteil Echos daran eine ähnliche Bedeutung wie derjenige Evas am christlichen Ursprungsmythos der biblischen Genesis: Wie Eva den Erwerb des Wissens um die Geschlechterdifferenz initiiert, indem sie Adam mit dem Apfel vom verbotenen Baum der Erkenntnis verführt, so sprengt Echo der Sprache eine Differenz ein, die sich ebenso wenig wieder aufheben läßt wie die Vertreibung aus dem Paradies. Echo wie Narziß verlieren ihre Körper an diese Differenz; Echo, weil sie das einmal ausgesprochene Begehren nicht zurücknehmen kann, Narziß durch die obsessive Fixierung auf das eigene Spiegelbild, die ihm die Differenz nur um den Preis des eigenen Todes leugnen läßt – aber während Narziß im Tod verstummt, da bleibt Echo als Stimme erhalten, reduziert zur reinen Wiederholungsfunktion, mit der sie die Erinnerung an die transsexuellen Möglichkeiten von Sprache tradiert.

In der langen Reihe schöpferischer Verwandlungen, als deren Abfolge die Wirkungsgeschichte des Mythos von Narziß und Echo von der Niederschrift in den *Metamorphosen* bis zu seiner feministisch-sprachkritischen Auslegung verläuft<sup>11</sup>, stehen die Werke Goethes und Bettine von Arnims einander als je markante Kulminationspunkte des Prozesses gegenüber, in dem sich das Konzept ‚Autorschaft‘ von der Mitte des 18. Jahrhunderts an zu einem der wichtigsten und meistdiskutierten Paradigmen der Moderne entwickelte.

<sup>9</sup> Caren Greenberg, Reading Reading. Echo's Abduction of Language. In: Women and Language in Literature and Society, hg. von Sally McConnell-Ginet, Ruth Barker und Nelly Furman. New York/Westport, Connecticut/London 1980, S. 300-309: Hier: S. 308. Diese Argumentation wird dann auch von Naomi Segal aufgenommen: Narcissus and Echo: women in the French *récit*. New York 1988, bes. S. 1-18.

<sup>10</sup> Kenneth J. Knoespel, Narcissus and the Invention of Personal History. New York/London 1985 (Garland Publications in Comparative Literature).

<sup>11</sup> Zur Rezeptionsgeschichte des Mythos bis zur Goethezeit vgl. Louise Vinge, The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century. Gleerups 1967.

In der Vorgeschichte dieses Prozesses hatte die Rezeption des Mythos in dem Maß an Bedeutung gewonnen, in dem die christliche Lehre von der heilsgeschichtlichen Determiniertheit des Menschen im Zuge der europäischen Aufklärung durch das fortschreitende Bewußtsein seiner historischen Eigenverantwortung abgelöst und die literarischen Bearbeitungen der mythologischen Fabel seit dem 17. Jahrhundert zunehmend von moralphilosophischen Überlegungen zur Frage nach Sinn und Legitimität menschlicher Eigenliebe in der Gesellschaft beeinflusst worden waren. In seiner 1692 erstmals erschienenen Schrift *L'Art de se connoitre soy-mesme, ou La source de la morale* hatte Jacques Abbadie diese Frage damit beantwortet, die Eigenliebe sei der zentrale Impuls allen menschlichen Handelns, und dabei zwischen „amour de soi“ als einem natürlichen, gesellschaftlich produktiven Impuls zur Selbstbewahrung und „amour-propre“ als ausschließlich auf das eigene Wohl fixierter Eitelkeit unterschieden<sup>12</sup>; ganz ähnlich argumentierte Anthony Shaftesbury, vermutlich direkt von Abbadie beeinflusst, in *An Inquiry concerning Virtue, or Merit* (1711)<sup>13</sup>, und Jean-Jacques Rousseau nahm im Rückgriff auf beide Autoren diese Unterscheidung 1755 in seinem *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité* auf, um die Selbstbewahrung als Form konstruktiv auf die Gemeinschaft gerichteten individuellen Handelns von der auf gesellschaftliche Ungleichheit zielenden eiteln Selbstliebe abzugrenzen.<sup>14</sup> Diese Entwicklung schlug sich im Bereich der Literatur in Texten nieder, die im Rückgriff auf den Mythos von Echo und Narziß die Gefährdung jeder Liebesbindung durch die eitle Selbstbezogenheit eines der Partner zur Darstellung brachte. In zeit-

<sup>12</sup> Jacques Abbadie, *L'Art de se connoitre soy-mesme, ou La source de la morale*. Rotterdam 1710, 2. Teil, S. 43.

<sup>13</sup> Shaftesbury faßt diese Differenz bereits im ersten Buch der *Inquiry* zusammen wie folgt: „[...] if the Affection towards private or Self-Good, however *selfish* it may be esteem'd, is in reality not only consistent with publick Good, but in some measure contributing to it; if it be such, perhaps, as for the good of the Species in general, every Individual ought to share: 'tis so far from being ill, or blameable in any sense, that it must be acknowledg'd absolutely necessary to constitute a Creature *Good*.“ Anthony Ashley Cooper, Third Earl of Shaftesbury, Standard Edition. Sämtliche Werke, ausgewählte Briefe und nachgelassene Schriften. In englischer Sprache mit deutscher Übersetzung. Hg., übersetzt und kommentiert von Gerd Hemmerich, Wolfram Benda und Ulrich Schödlbauer. Bd. II,2: *Moral and Political Philosophy. An Inquiry Concerning Virtue, or Merit. An Inquiry concerning Virtue*. Stuttgart-Bad Cannstatt 1984, S.56-58.

<sup>14</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité*. In: *Oeuvres complètes*, hg. von Bernard Gagnebien und Marcel Raymond, Bd. 3, Dijon 1964, S. 219.

genössisch pastorale Landschaften hineininszeniert und häufig am Ende einer glücklichen Vereinigung zugeführt, gerieten Echo und Narziß zu Typenfiguren einer Liebesverwirrung mit aktuellem Modellcharakter, so etwa in Rousseaus um 1730 entstandenen Text *Narcisse, ou L'Amant de lui-même*, einer in feudalhöfischem Ambiente spielenden Komödie, deren männliche Hauptfigur von der zerstörerischen Eitelkeit zur Bewahrung seiner selbst durch die Liebe zu einer Frau bekehrt wird.<sup>15</sup>

Für die philosophische Debatte um die Eigenliebe seit dem Ende des 17. Jahrhunderts besitzt Echo keinerlei Bedeutung, Rousseaus Narziß-Komödie läßt ihre Position unbesetzt – in diesem Abschnitt der Wirkungsgeschichte beginnen Echos Konturen bereits allmählich zu verblassen, bis sie schließlich fast nur noch als Name für das Naturphänomen des Widerhalls erscheint.<sup>16</sup> Die Figur des Narziß dagegen gerät zunehmend in den Einflußbereich der Subjektivitätstheorien des 18. Jahrhunderts, bietet sie sich doch als mythisches Urbild der Selbstbezüglichkeit im Spannungsfeld zwischen pathologischer Eitelkeit und schöpferischer Autonomie in geradezu idealer Weise zur Illustration jenes Moments der künstlerischen Selbstreflexion an, das zum Schlüsselement der Genieästhetik wird – eines Moments, das eine Passage von *Dichtung und Wahrheit* als für Goethes Lektüre der *Metamorphosen* besonders relevant dokumentiert. Goethe schildert darin eine Auseinandersetzung mit Johann Gottfried Herder, der Goe-

<sup>15</sup> Vgl. dazu Vinge (Anm. 11), S. 277-280; die Komödie entstand vermutlich unter mehrfachen Umarbeitungen zwischen 1732 und 1740 und wurde 1752 anonym an der Comédie Française in Paris aufgeführt.

<sup>16</sup> Dieser Konturenverlust wird etwa in *Benjamin Hederichs gründlichem mythologischem Lexikon* augenfällig, das in der zweiten Jahrhunderthälfte wohl zu den meistgelesenen Handbüchern seiner Art gehörte; Hederich nämlich erzählt in seinen beiden Einträgen zu Narziß und Echo zwei unterschiedliche Geschichten über die Nymphe: „Er war“, so heißt es im Eintrag zu Narziß, „von einer so ungemeinen Schönheit, daß sich auch die Nymphe Echo in ihn verliebete, und, da sie dargegen von ihm beständig verachtet wurde, sich darüber dergestalt abhärmte, daß von ihr nichts, als die Stimme übrig blieb.“ Der Eintrag zu Echo dagegen berichtet von ihr als von einer „Nymphe, die sehr geschwätzig war, und daher ungemein die Juno mit ihrem Plaudern aufhielt, wenn sie den Jupiter bey den Nymphen zu ertappen vermeynte [...]. Juno verwandelte sie daher endlich in einen Stein, daß nichts als die Stimme von ihr übrig blieb, und zwar nur so viel, daß sie bloß die letzten Worte oder Sylben von dem wiederholen konnte, was ihr vorgesaget wurde“; Hederich bezieht sich zwar in beiden Passagen auf Ovid, hält Echo aber offenkundig nur als Namensgeberin für den Widerhall, nicht als Protagonistin in einem Handlungszusammenhang, für bemerkenswert. Benjamin Hederichs [...] gründliches mythologisches Lexikon [...] zu besserm Verständnisse der Schönen Künste und Wissenschaften [...] sorgfältigst durchgesehen, ansehnlich vermehret und verbessert von Johann Joachim Schwabe [...]. Leipzig 1770, S. 1687 und 970.

thes Lust an Ovids sinnlicher Darstellungsweise „aufs strengste getadelt“ hatte: Herder zufolge enthalten die *Metamorphosen* nichts als „Nachahmung des schon Dagewesenen und eine manierirte Darstellung, wie sie sich nur von einem Uebercultivirten erwarten lasse“; Goethe dagegen vertritt den Standpunkt, „was ein vorzügliches Individuum hervorbringe, sey doch auch Natur, und unter allen Völkern, frühern und spätern, sey doch immer nur der Dichter Dichter gewesen“.<sup>17</sup> Aus der Perspektive des Autobiographen auf die siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts bezieht die Ovid-Lektüre des jungen Autors Goethe demnach ihren Reiz vor allem aus der Suche nach den Traditionen des schöpferischen als eines ‚vorzüglichen Individuums‘ in der Geschichte von Kunst und Literatur, nach Linien, die dem Geniebegriff des Sturm und Drang historische Tiefenschärfe geben und ihn zugleich zum zeitübergreifend gültigen Identitätsparadigma des ‚Dichters‘ erheben.

Anregungen für eine solche identifikatorische Lektüre findet Goethe in den Schriften von Herders Lehrer Johann Georg Hamann, die ihn, obgleich er noch in *Dichtung und Wahrheit* von seinen Verständnisschwierigkeiten bei der Lektüre von Hamanns „Sibyllischen Blättern“<sup>18</sup> berichtet, so sehr beeindruckten, daß er Johann Caspar Lavater gegenüber 1775 behauptet, „Hamann sei der Autor, von dem er am meisten gelernt.“<sup>19</sup> Hamann hatte sich schon in seinem 1761/62 erschienenen Werk *Aesthetica in nuce* der Figuren Echo und Narziß bedient, um die Suche der Gegenwart nach sich selbst im Blick auf die Antike ausdrücklich positiv zu bewerten. Er plädierte für die Schärfung des historischen Sinns durch eigene Erfahrungen statt durch angelesenes Wissen mit dem Argument, von den eigentlichen Geheimnissen der Antike gebe „uns die allgemeine Weltgeschichte kaum so viel Nachricht [...], als auf dem schmalsten Leichenstein Raum hat, oder als Echo, die Nymphe vom lakonischen Gedächtnisse, auf einmal behalten kann“, um dann, einige Seiten später, dasselbe Argument noch einmal geltend zu machen, diesmal unter Einbeziehung von Narziß:

<sup>17</sup> Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, hg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder und Edith Zehm. Bd. 16: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit, hg. von Peter Sprengel. München 1985, Buch 10, S. 444f.

<sup>18</sup> A.a.O., S. 441.

<sup>19</sup> Johann Caspar Lavater an Johann Georg Zimmermann, 16. 3. 1775. Der junge Goethe in seiner Zeit. Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Schriften bis 1775, in zwei Bänden und einer CD-Rom hg. von Karl Eibl, Fotis Jannidis und Marianne Willems. Frankfurt am Main 1998, CD-Eintrag Nr. 36.169.

Gleich einem Manne, der sein leiblich Angesicht im Spiegel beschaut, nachdem er sich aber beschaut hat, von Stund an davongeht und vergißt, wie er gestaltet war; ebenso gehen wir mit den Alten um – Gar anders sitzt ein Maler zu seinem eignen Contrefait. – Narziß (das Zwiebelgewächs schöner Geister) liebt sein Bild mehr als sein Leben.<sup>20</sup>

Die spöttische Schattierung des letzten Satzes täuscht nicht darüber hinweg, daß Hamann diese Liebe zum eigenen Bild als positive Erlungenschaft versteht, umso mehr, als die Bibelpassage, aus der das voranstehende Zitat aus dem Jakobus-Brief entnommen ist, das im Spiegel zu erwerbende Wissen nachdrücklich einfordert, weil allein dieses Wissen über die passive Rezeption hinaus zur aktiven Verkündigung von Gottes Wort befähige:

Seid aber Täter des Worts und nicht Hörer allein, wodurch ihr euch selbst betrügt. Denn so jemand ist ein Hörer des Worts und nicht ein Täter, der ist gleich einem Mann, der sein leiblich Angesicht im Spiegel beschaut. Denn nachdem er sich beschaut hat, geht er davon und vergißt von Stund an, wie er gestaltet war.<sup>21</sup>

In diesem Kontext verkörpern beide, Narziß und Echo, Positionen kulturellen Gedächtnisses. Läßt sich dabei Echo ohne weiteres auf die unsinnliche Funktion der reinen Wiedergabe reduzieren, so erfordert die komplexere Geschichte des Narziß dagegen die Temperierung seiner Selbstverliebtheit durch den christlichen Missionsauftrag, der die Liebe zum eigenen Abbild als Verehrung von Gottes Ebenbild sanktioniert und Narziß so zum Inbegriff einer Selbstliebe macht, die, von der Reihe ‚Mann‘-, ‚Maler‘-, ‚Narziß‘ nachdrücklich männlich privilegiert, zur Grundlage kulturstiftenden als sprachlichen Handelns schlechthin erklärt wird.

In Goethes Werk schließlich ist Echo nicht einmal mehr die ‚Nympe vom lakonischen Gedächtnisse‘, sondern immer schon der Wiederhall, wie etwa in dem Bild für die optische Wirkung des Kleides, in dem Wilhelm Meister im ersten Buch von *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96) die Muse der tragischen Dichtkunst phantasiert: „[...]

<sup>20</sup> Johann Georg Hamann, *Aesthetica in nuce*. Eine Rhapsodie in kabbalistischer Prose. In: J.G.H., *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Joseph Nadler. Bd. 2: *Schriften über Philosophie/Philologie/Kritik 1758-1763*. Wien 1950, S. 195-217. Hier: S. 203 und 209.

<sup>21</sup> Jak. 1, 22-24; vgl. auch Hamanns Bemerkungen zum Jakobus-Brief in seinen *Betrachtungen Ueber die Auslegung der Heiligen Schrift*: „Der Glaube wird hier in eben dem Verstande genommen, wie er in den Briefen Pauli öfter vorkömmt, für die Form einer gesunden Lehre, für die Red und Antwort, die wir von dem Inhalt des Evangelii ablegen können.“ *Sämtliche Werke a.a.O.* Bd. 1: *Tagebuch eines Christen*. Wien 1949, S. 247.

die reichlichen Falten des Stoffes wiederholten, wie ein tausendfaches Echo, die reizenden Bewegungen der Göttlichen.“<sup>22</sup> Die Figur des Narziß dagegen hat einen festen Platz in Goethes Werk; an ihr nämlich verdichtet sich immer wieder jener „Ausdruck der Utopien des subjektiven, und der Gefährdungen des personalen Selbst“<sup>23</sup>, der Goethes Texte in Gestalt eines weit ausgespannten Netzes von Spiegelmotiven durchzieht, zu Passagen, in denen der Autor das Verhältnis von ‚amour de soi‘ und ‚amour-propre‘ als zentrale Ambivalenz-erfahrung des Subjektes in der Gesellschaft thematisiert.

Alle drei Romane Goethes, die Bettine von Arnim im ‚Goethebuch‘ anspielt – *Die Leiden des jungen Werther*, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und *Die Wahlverwandtschaften* –, enthalten solche Passagen. Die Entwicklungslinie, die sich an ihnen ausmachen läßt, reicht von der bedingungslos auf das eigene Imaginäre fixierten Liebespassion Werthers, die ihn dem tragischen Ende des Narziß zustreben läßt<sup>24</sup>, hin zu den einander als „artige Gegenbilder“<sup>25</sup> zugeordneten Liebenden Eduard und Ottilie in den *Wahlverwandtschaften*, deren tödliche Liebesbindung an das vom anderen wiedergegebene eigene Bild schon vor ihrer Begegnung in der titelgebenden chemischen „Gleichnisrede“ angedeutet wird: „[...] der Mensch“, so kommentiert Eduard, „ist ein wahrer Narziß; er bespiegelt sich überall gern selbst; er legt sich als Folie der ganzen Welt unter.“<sup>26</sup> – Zwischen diesen beiden Endpunkten, gleichsam auf der Mitte der Linie, entwirft das sechste Buch der *Lehr-*

<sup>22</sup> Johann Wolfgang Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Ein Roman. In: Goethe (Anm. 17). Bd. 5: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Hrsg. von Hans-Jürgen Schings. München 1988, S. 32.

<sup>23</sup> Erik Peez, *Die Macht der Spiegel. Das Spiegelmotiv in Literatur und Ästhetik des Zeitalters von Klassik und Romantik*. Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris 1990 (Europäische Hochschulschriften I; Bd. 1171), S. 45; zu Goethes Gebrauch des Spiegelmotivs insgesamt vgl. S. 123-149.

<sup>24</sup> Vgl. dazu Werthers Brief vom 10. Mai: „Mein Freund, wenn's denn um meine Augen dämmert, und die Welt um mich her und Himmel ganz in meiner Seele ruht, wie die Gestalt einer Geliebten; dann sehn ich mich oft und denke: ach könntest du das wieder ausdrücken, könntest du dem Papier das einhauchen, was so voll, so warm in dir lebt, daß es würde der Spiegel deiner Seele, wie deine Seele ist der Spiegel des unendlichen Gottes. Mein Freund – Aber ich gehe darüber zu Grunde, ich erliege unter der Gewalt der Herrlichkeit dieser Erscheinungen.“ Johann Wolfgang von Goethe, *Die Leiden des jungen Werther* [1774]. In: *Der junge Goethe* (Anm. 19), CD-Eintrag 24.670.

<sup>25</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*. In: Goethe (Anm. 17). Bd. 9: *Epoche der Wahlverwandtschaften 1807-1814*, hg. von Christoph Siegrist, Hans J. Becker, Dorothea Hölscher-Lohmeyer, Norbert Miller, Gerhard H. Müller und John Neubauer. München 1987, S. 283-529. Hier: S. 324.

<sup>26</sup> A.a.O., S. 313.



jahre, die *Bekenntnisse einer schönen Seele*, das Spielmodell einer Liebesbeziehung, in der sich die Spiegelung als auf Kosten der Bindung reversibel erweist. Nach der Verwundung ihres Geliebten, eines Mannes namens Narciß, zum Bewußtsein ihrer eigenen physischen Attraktivität gelangt – „ich [wurde], da man sein Blut von meinem Körper abwusch, zum erstenmal zufällig im Spiegel gewahr [...], daß ich mich auch ohne Hülle für schön halten durfte“<sup>27</sup> – beginnt die schöne Seele zunächst, ihre körperliche Erscheinung Narciß' Bild von einer „Gattin eines Mannes, der ein Haus machen müßte“<sup>28</sup>, anzupassen, bis ihre Frömmigkeit schließlich die weltliche Bedrohung ihrer Seele als ebenso leicht zu beseitigen erweist wie die Flecken seines Blutes auf ihrem Körper. Nicht minder selbstbezogen als Narciß, wählt sie statt der Deformation durch die Liebe die Autonomie der allem Weltlichen entsagenden Spiritualität, in deren Schutz sie sich so ausschließlich wie genußvoll mit der Kultivierung ihrer Seelenschönheit befassen und am Ende der *Bekenntnisse* abgeklärt resümieren kann: „[...] niemals werde ich in Gefahr kommen, auf mein eignes Können und Vermögen stolz zu werden, da ich so deutlich erkannt habe, welch Ungeheuer in jedem Busen [...] sich erzeugen und nähren könne.“<sup>29</sup>

Im Rahmen der *Lehrjahre* stellen die *Bekenntnisse einer schönen Seele* dem Modell der von Wilhelm Meister durchlaufenen, von außen – durch die Turmgesellschaft – manipulierten Bildung dasjenige einer von der Erzählenden selbst verantworteten inneren Bildung gegenüber, die die beiden divergenten Kräfte der Selbstverliebtheit und der Selbstbewahrung in einem Prozeß des bewußt gesteuerten schöpferischen Umgangs mit dem eigenen Ich zusammenführt. Die literarische Inszenierung dieses Prozesses legt dabei zugleich eine Bedingung als konstitutiv fest, mit der die *Bekenntnisse* ein poetologisches Grundprinzip der von der Weimarer Klassik propagierten Autonomieästhetik repräsentieren: Der Text der *Bekenntnisse* ist ein in sich geschlossener Monolog, und Goethe betont diese Monologizität zusätzlich dadurch, daß der Text ohne jede Verbindung zu den anderen Büchern des Romans in diesen eingebettet ist. Damit stellt er ein Musterbeispiel für eine Kunstschöpfung vor, die selbst in einem übergeordneten literarischen Kontext ihre Autonomie bewahrt – eine Kunstschöpfung, der, insofern sie primär die unanfechtbare Geschlossenheit des Konzeptes ‚Autorschaft‘ dokumentiert, selbst die Struktur des narzißtischen Spiegelblickes inhärent ist: Wie Goethe in

<sup>27</sup> Wilhelm Meisters Lehrjahre (Anm. 22), S. 370.

<sup>28</sup> A.a.O., S. 384.

<sup>29</sup> A.a.O., S. 422.

den *Metamorphosen* den Dichter Ovid als Urbild des ‚vorzüglichen Individuums‘ aufgesucht hatte, um darin sich selbst zu finden, so reproduziert sich nun der Autor als Matrix jedes seiner Texte selbst, ein seinerseits zum omnipräsenten Urbild des ‚vorzüglichen Individuums‘ gereiftes ‚Zwiebelgewächs des schönen Geistes‘ – der schönen nämlich als auktorialer Seele schlechthin.

An der Verschränkung von auktorialer Monologizität und Werkautonomie trifft die klassische Literatur auf ihren vielleicht radikalsten Widerspruch von Seiten der romantischen Kunstlehre. Im September 1801 formuliert Clemens Brentano in einem Brief an Karl Friedrich von Savigny den Standpunkt, von dem aus dieser Widerspruch ergeht:

[...] nur im Gespräch durch Mißverstand, Wiederrede, Unmuth, Vereinigung, durch Empfangen und Zeugen, durch den beweglichen Schmerz, der sich über die Brücke der doppelt ergossenen Lust, zur Ruhe retirirt, wird etwas gesagtes gesagt, zwei sind nötig zu aller Wahrheit, nur durch zwei wird das Wort zu Fleisch.<sup>30</sup>

Die romantische Bewegung strebt nach einer mit künstlerischen Mitteln zu generierenden Wirklichkeit im Sinne der „progressive[n] Universalpoesie“<sup>31</sup>, die Kunst und Leben im Austausch einer idealen Gemeinschaft aus Produzenten und Rezipienten aufeinander durchlässig macht. Ziel und zugleich Funktionsprinzip solcher Durchlässigkeit ist die in Anspielung auf die Schöpfungsgeschichte der Genesis geforderte ‚Fleischwerdung des Wortes‘ als eine Neuschöpfung des Subjektes im gesellschaftlichen Gesprächsprozeß. Mit ihr stellt die Romantik dem monologischen Selbstentwurf des klassischen Autors das Modell einer „Technologie des Selbst“ gegenüber, eine Form der schöpferischen Selbstsorge, die über Rousseau, Shaftesbury und Abbadié auf Platons politisch-philosophische Dialoge zurückgeht<sup>32</sup>:

<sup>30</sup> Clemens Brentano, Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Jürgen Behrens u. a., Stuttgart 1975ff. Bd. 29: Briefe I, 1792-1802, hg. nach Vorarbeiten von Walter Schmitz und Jürgen Behrens von Lieselotte Kinskofer. Stuttgart 1988, S. 377.

<sup>31</sup> Friedrich Schlegel, Athenäums-Fragmente. In: Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe, hg. von Ernst Behler. Bd. 2: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801), hg. von Hans Eichner. München/Paderborn/Wien 1967, S. 165-255. Hier: S. 182.

<sup>32</sup> Zur Bedeutung der Selbstsorge für die abendländische Gesellschaftsgeschichte vgl. Michel Foucault, Die Sorge um sich. Sexualität und Wahrheit 3. Frankfurt am Main 1989 (stw 718), sowie ders., Technologien des Selbst. In: Technologien des Selbst, hg. von Luther H. Martin, Huck Gutman und Patrick H. Hutton. Frankfurt am Main 1993, S. 24-62; zu ihrer Bedeutung für Bettine von Arnim vgl. meine Habilitationsschrift: Selbstsorge als Staatskunst. Bettine von Arnims politisches Werk [München 1998; erscheint voraussichtlich Würzburg 2000].

Zielt Goethe mit seiner in den *Bekanntnissen* und später in *Dichtung und Wahrheit* praktizierten Neuschaffung individueller Lebensgeschichte darauf ab, diese zu einem dann selbst in die Autonomie der Kunst entlassenen Bild zu schließen, so wendet sich die romantische Kunstideologie programmatisch gegen derartige Schließungen, indem sie jede Selbstsorge für allein im offenen Dialog vollendbar erklärt.

Bettine von Arnims Bekenntnis zu dieser Heteronomie poetischen Schreibens setzt unmittelbar an ihrer Rezeption Goethes an. Von ihrem Bruder dazu angeregt, liest sie im September 1801 zum ersten Mal *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und identifiziert sich dabei leidenschaftlich mit der Figur der Mignon, die in dem im Roman ausgefalteten Spektrum unterschiedlicher Bildungswege die weitestmöglich von der schönen Seele entfernte Position einnimmt. Während nämlich die *Bekanntnisse einer schönen Seele* sowohl sprachlich als auch thematisch den Musterfall erfolgreicher Selbstbildung repräsentieren, hinterläßt der poetische Androgyn Mignon im Text des Romans die Erinnerung an die gewaltsame Ausgrenzung der nicht sprachfähigen Natur – und gerät eben deshalb zu der für die romantische Rezeption der *Lehrjahre* wichtigsten Figur, verkörpert Mignon doch in paradigmatischer Weise das *génie enfant*, das der Romantik als ursprünglichste Seinsweise dichterischer Schöpfungskraft gilt.<sup>33</sup>

Mit Bettines Identifikation mit Mignon beginnt die Vorgeschichte der Poetik des schöpferischen Dialogs in *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde*<sup>34</sup>, übernimmt sie doch mit der Rolle des *génie enfant* in „Einlösung der romantischen Kunsttheorie“<sup>35</sup> auch die Ideologie des dialogischen Schreibens im Gegensatz zu Goethes auktorialem Monolog: „Betine“, so berichtet Brentano in dem bereits zitierten Brief

<sup>33</sup> Vgl. dazu Gerhard Schaub: *Le génie enfant. Die Kategorie des Kindlichen bei Clemens Brentano*. Berlin/New York 1973 (Quellen und Forschungen. N.F. Bd. 55); zur produktiven Rezeption Mignons in der Romantik insgesamt vgl. meinen Aufsatz: „Da, wo ich dulndend mich unterwerfen sollte, da werde ich mich rächen.“ Mignon auf dem Weg zur Revolte. Stationen einer Rezeptionsgeschichte. In: *Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim-Gesellschaft* 4 (1990), S. 71-97, sowie: *Goethes Mignon und ihre Schwestern. Interpretationen und Rezeption*, hg. von Gerhart Hoffmeister. New York/ San Franzisko/ Bern 1993 (California Studies in German and European Romanticism and in the Age of Goethe 1).

<sup>34</sup> Zu Bettines Identifikation mit Mignon vgl. Bäumer (Anm. 3); sowie Klaus F. Gille, „Der anmutige Scheinknabe“. Bettina von Arnim und Goethes Mignon. In: „Die Erfahrung anderer Länder“. Beiträge eines Wiepersdorfer Kolloquiums zu Achim und Bettina von Arnim, hg. von Heinz Härtl und Hartwig Schultz. Berlin/New York 1994, S. 271-285.

<sup>35</sup> Hannelore Schlaffer, *Frauen als Einlösung der romantischen Kunsttheorie*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 21 (1977), S. 274-296.

an Savigny über ein Gespräch mit seiner Schwester, „sagt mir es falle ihr auf, daß sie nie in der dritten Person schreiben könne, sondern immer die Leute anreden müsse [...]“. <sup>36</sup> Das Schreiben ‚in der dritten Person‘, von dem Bettine sich in der von Brentano kolportierten Äußerung so explizit abwendet, charakterisiert den Typus des allwissenden Erzählers, in dessen Texten der Gebrauch der ersten und zweiten Person selbst dann, wenn er, wie in den *Bekennnissen einer schönen Seele*, die Maske des anderen Geschlechts vornimmt, immer zuletzt auf die ausschließliche Macht des einen Autors zurückverweist. Vor diesem Hintergrund besitzt Bettines spielerische Wiederbelebung Mignons von Anfang an die Qualität einer Revolte gegen diese Macht. Nachdem sie im April 1807, wie Mignon in Knabenkleider gewandet, zu einer ersten persönlichen Begegnung mit Goethe nach Weimar gereist ist, erhebt sie deren Stimme schriftlich zum erstenmal in dem Brief, mit dem sie am 15.6.1807 ihre Korrespondenz mit Goethe eröffnet. Im Schutz der poetischen Lizenz, die Goethe selbst dem kindlichen Genius in den *Lehrjahren* erteilt hatte, schreibt Bettine ihrem Brief hier ein Potential zur imaginären Überwindung räumlicher Distanz ein, durch das, wenn es von den erhofften Gegenbriefen gleichermaßen beschworen wird, der Briefwechsel als schöpferischer Dialog eine in gemeinsamer Kunstübung hervorbrachte Wirklichkeit stiften kann:

Ist es denn mein Wille, wenn ich plötzlich aus dem augenblicklichen Gespräch hinübergetragen bin, zu Ihren Füßen, dann setze ich mich an die Erde und lege den Kopf auf Ihren Schoos, oder ich drücke Ihre Hand an meinem Mund, oder ich steh und halt mich fest am Hals, und es währt lange bis ich eine Stellung finde in der ich verharre, dann fang ich an zu plaudern wies meinen Lippen behagt, die Antwort aber, die ich mir in Ihrem Nahmen gebe, spreche ich mit Bedacht aus, mein Kind! mein artig gut Märgen! Liebes Herz! sag ich zu mir, und wenn ich denn bedenke daß Sie vielleicht wirklich es sagen könnten wenn ich so vor Ihnen stände, dann schaudre ich vor Freude und Sehnsucht zusammen —<sup>37</sup>

Entsprechend der Körperbezogenheit von Mignons Kunstschaffen ordnet Bettine ihrem Part dieser Dialogphantasie primär körper-sprachliche Äußerungen zu, eine Reihe zärtlicher Gesten, mit denen

<sup>36</sup> Brentano (Anm. 30).

<sup>37</sup> Der originale Briefwechsel [Bettine von Arnims mit Katharina Elisabeth Goethe und Johann Wolfgang von Goethe]. In: Bettine von Arnim, Werke und Briefe in vier Bänden, hg. von Walter Schmitz und Sibylle von Steinsdorff. Frankfurt am Main 1986ff. Bd. 2: Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde, hg. von Walter Schmitz und Sibylle von Steinsdorff. 1992 (Bibliothek deutscher Klassiker 76), S. 573-754. Hier: S. 576.

sie ‚lange‘ ihre ‚Stellung‘ zu Goethe erprobt, und selbst als sie zu sprechen beginnt, werden von ihrer Rede im Text nur die ‚Lippen‘ sichtbar. Goethe dagegen erscheint ausschließlich in den Sprachzeichen seiner Antworten, die Bettine, der mythischen Echo gleich, im Kontext des Briefes ‚mit Bedacht‘ der Formulierung ihres eigenen Begehrens dienstbar macht.

Dem Versuch, den Urheber der Sprachzeichen über deren verführerisches Zusammenspiel mit den kindlichen Körperzeichen zur Sehnsucht nach deren Urheberin zu bewegen – „ich möchte anders wie mit Worten mit Dir sprechen, ich möchte mich an Dein Herz drücken“<sup>38</sup>, verdeutlicht sie am 30.1.1808 – begegnet Goethe derartig distanziert, daß Bettine am 16.6. klagt: „[...] manchmal giebt mirs einen Stoß ans Herz, da seh ich mich um, und suche, aber finde nicht, wem ich mich vertrauen soll; [...] – keine Antwort, niemals, wenn man auch noch so begehrend fragt.“<sup>39</sup> Am 8.3.1809 wiederholt Bettine trotzdem das Experiment des fingierten Gespräches und beruft dabei über die Worte hinaus die dichterische ‚Einbildungskraft‘ des Partners zur Komplizin ihrer eigenen:

[...] ich bitte also komme – nur immer höher – drei Stiegen hoch – hier in mein Zimmer; sez Dich auf den blauen Sessel am grünen Tisch – mir gegenüber – ich will Dich – nicht küssen, nur ansehen – das Licht hier blendet mich – sez es bei seite – so; nun reich mir Die Hand herüber, und laß mich meinen Mund drauf drücken, und – Goethe? folgt mir Deine Einbildungskraft immer noch? – Dann must Du die unwandelbarste Liebe in meinen Augen erkennen, must jetzt liebeich mich in Deine Arme ziehen [...] – siehst Du und must mich küssen.<sup>40</sup>

Selbst in dieser Form aber, in der der Brief die Reaktionen seines Adressaten mit einzuspielen und solcherart den fiktiven mit dem historischen Gesprächspartner gleichzusetzen versucht, führt der Text die Schreibende noch im selben Brief zur Erkenntnis, daß die Distanz durch ihn nicht aufzuheben ist; „[...] wenn ich die Hände ausstrecke, so ist es doch nur nach den lehren Wänden, wenn ich so spreche, so ists doch nur in den Wind [...]“<sup>41</sup>

In dieser Erkenntnis zeichnet sich das aufkeimende Wissen Bettines darum ab, daß, wie sehr sie auch auf der Pose des Kindes insistieren mag, Goethe ihre Briefe bereits im Zeichen der Geschlechterdifferenz liest. An dieser Differenz verfällt die poetische Lizenz des

<sup>38</sup> A.a.O., S. 588.

<sup>39</sup> A.a.O., S. 613.

<sup>40</sup> A.a.O., S. 633f.

<sup>41</sup> Ebd.

*génie enfant*, und der briefliche Austausch verliert seine Unschuld an den doppelten Verdacht des erotischen und des poetisch-literarischen Übergriffes; von einer unverheirateten Frau an einen verheirateten Mann gerichtet, sind Bettines Briefe potentiell skandalträchtig, von einer poetisch ambitionierten Frau an einen Autor adressiert, sind sie literaturgeschichtlich inakzeptabel, scheinen sie doch die Selbstgenügsamkeit der männlichen Autorschaftshegemonie in Frage stellen zu wollen.

Bettine hatte das Wissen um die Problematik solchen Unschuldsverlustes zu diesem Zeitpunkt bereits in einem anderen Beziehungszusammenhang erworben. Als sie im September 1808 nach München gekommen war, um dort ein Jahr lang Musikstudien zu betreiben, hatte sich aus einer ersten Bekanntschaft mit dem Philosophen und Präsidenten der Bayerischen Akademie der Wissenschaften Friedrich Heinrich Jacobi schnell eine enge Freundschaft entwickelt. „Recht rührend“, so bemerkt ihr Bruder Clemens darüber am 10. Oktober 1808 in Anspielung auf Bettines Korrespondenz mit Goethe gegenüber Achim von Arnim, „ist mir die Neigung, ja der innre Zwang, der in ihr ist, sich mit berühmten Männern vertraut zu machen, Sie ist täglich bei Jacobi, und ihre Hände ruhen oft unbewusst freundlich beim Gespräch in einander.“<sup>42</sup> Ein Brief Bettines an Friedrich Heinrich Jacobi vom 15. Oktober 1808 dokumentiert, daß die ‚unbewußte‘ körperliche Berührung durch Bettine von Jacobi offenbar als bedrängend, wenn nicht gar bedrohlich empfunden wurde, sieht Bettine sich darin doch veranlaßt, die Inhalte, die sie körpersprachlich ausdrückt, verbal zu läutern und zu erläutern:

Ja ich will mich einmal zusammen nehmen, will ganz gegen den Trieb meines Herzens thun, das mich mehr drängt in diesem Augenblick mit Ihnen zu sprechen, als zum schreiben und zwar mogte ich nicht so wohl mit Worten als mit freundlichem Blick, und Umarmung. O Jacobi! ich mögte so gerne beweisen, daß mein zuthunliches Wesen, nicht von einem äusern Spiel meiner Laune herrührt, daß meine scheinbaren Schmeicheleien, keine Waffen sind, um [...] Wohlwollen zu erringen [...].<sup>43</sup>

Der Prozeß dieser Läuterung führt das schreibende Ich, dessen Zugehörigkeitsbekundungen in der persönlichen Begegnung mit ihrem Ge-

<sup>42</sup> Achim von Arnim und Clemens Brentano. Freundschaftsbriefe. Vollständige kritische Edition von Hartwig Schultz, Frankfurt am Main 1998. Bd. 2: 1807-1829, S. 544.

<sup>43</sup> Bettine von Arnim (Anm. 37). Bd. 4: Briefe, hg. von Heinz Härtl, Ulrike Landfester und Sibylle von Steinsdorff [in Vorbereitung], Brief Nr. 23.

sprächspartner in den Verdacht des ‚äusern Spiels‘ geraten, zur Begegnung mit dem eigenen Spiegelbild:

[...] ich trat vor den Spiegel, ein Schmerzvoller Geist der alle irdischen Züge überwunden hatte, schaute heraus, mitleidslos beleuchtete ich die Gestalt, mitleidslos blickte es mich wieder an, nun war ich auch biß ins innerste ergriffen, die brennenden Lippen legte ich auf das kalte Glas; und küßte, so inbrünstig, so Treue schwörend, meinem eignen Wesen.<sup>44</sup>

In der ‚mitleidslosen‘ Lektüre des eigenen Schmerzes gerät das Scheitern des Dialoges mit dem Anderen – der Verdacht der strategischen Selbstinszenierung – zum Ursprung eines Dialogs mit dem ‚eigenen Wesen‘. Durch den Blick in den Spiegel findet das Ich zum Bewußtsein einer Autonomie, die diesem ‚Wesen‘ ihrerseits die fundamentale Differenz zwischen dem Ich und seiner ‚Gestalt‘ als einem Anderen einschreibt. Damit berichtet Bettine hier von jener identifikatorischen Erfahrung, die Jacques Lacan in seiner Relektüre von Freuds Schriften über den Narzißmus als „Spiegelstadium“ beschrieben hat, von der Begegnung nämlich mit der „totale[n] Form des Körpers, kraft derer das Subjekt in einer Fata Morgana die Reifung seiner Macht vorwegnimmt“<sup>45</sup>. Insofern diese Erfahrung aber Gegenstand eines Briefes ist, vollzieht Bettine bereits auch den Schritt von der Erkenntnis des Ich zu seiner Objektivierung „in der Dialektik der Identifikation mit dem andern“, in der ihm „die Sprache im Allgemeinen die Funktion eines Subjektes wiedergibt“<sup>46</sup>; sie ersetzt das Zeichenspiel der zärtlichen Gesten, auf das Jacobi die Aggressivität der ‚Waffe‘ projiziert hat, durch das Zeichenspiel der Schrift, das Bettines Anspruch auf die ‚Funktion eines Subjektes‘ mit dem Verweis auf seinen Ursprung in der Erkenntnis ihres eigenen Ich legitimiert.

Die Erzählung vom Moment dieser Erkenntnis erfüllt aufgrund ihres dialogischen Kontextes gewissermaßen die Funktion der Genesis für Bettines Umgang mit dem dialogischen Prinzip. Mit ihr konstituiert sich in der Geschichte von Bettines Korrespondenzen der Gründungsmythos eines Projektes schriftlicher Selbstsorge, das von Anfang an, statt autistisch um sich zu kreisen, den Prozeß der Kommunikation als existentielle Voraussetzung seines Gelingens reflektiert. Offenkundig an die Geschichte von Narziß angelehnt, ruft

<sup>44</sup> Ebd.

<sup>45</sup> Jacques Lacan, Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. In: J.L., Schriften I, hg. von Norbert Haas. Frankfurt am Main 1975 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft; ###), S. 61-70. Hier: S. 64.

<sup>46</sup> Ebd.

dieser Gründungsmythos in der von Bettine durchweg konsequent weitergeführten Aussparung seines Namens jedoch schon hier auch die Geschichte Echos als Alternative zur Begegnung mit dem Selbst ab, imaginiert Bettine doch gerade nicht die von Narziß ersehnte Vereinigung mit dem Spiegelbild; die Berührung von ‚brennenden Lippen‘ und ‚kaltem Glas‘ hält vielmehr das Wissen um die Grenze präsent und setzt das ‚eigne Wesen‘ als ein Drittes ein, das, weder Ich noch Spiegelbild, sich in der unauflöslich ambivalenten Beziehung zwischen beidem als Selbst konstituiert.

Das Bildprogramm dieser Briefpassage findet sich eineinhalb Jahre später im Rahmen derjenigen Korrespondenz wieder, in der Bettine in diesen frühen Jahren wohl am konsequentesten die Möglichkeiten und Grenzen des schöpferischen Dialogs erprobt, in dem Briefwechsel mit Max Prokop zu Freyberg. Ungehindert von der Vorsicht, mit der sie im Umgang mit Goethe und Jacobi deren Alter und Ansehen gerecht zu werden hat, insistiert sie Freyberg gegenüber wesentlich schärfer auf der vom Brief nicht einholbaren Bedeutung der persönlichen Begegnung. Im Mai 1810, kurz nach Einsetzen der Korrespondenz, umreißt sie, was sie sich von dem Dialog mit Freyberg erhofft: „[...] Du sollst mir die Hand reichen, und sollst mir helfen; und ich will Dir helfen; was Dir widerfährt, widerfährt auch mir, ich will besser Durch dich werden, herrlich, Groß will ich werden durch dich [...].“<sup>47</sup> Für die gemeinsame Selbstsorge ist dabei der Austausch von Briefen keinesfalls genug; „[...] mache daß ich dich sehe, es ist wahrlich gut“, schreibt sie am 8.6.1810 an ihn, „seit ich deine Briefe gelesen, fühle ich noch deutlicher, daß ich dir manches zu sagen habe, was nicht schnell in der Schrift sondern in ruhigem Gespräch sich entfalten muß“<sup>48</sup>, denn, so argumentiert sie am 5.7., „[...] von Mund zu Mund wird alles Deutlicher, Dein würdiger; ich werde dein Herz nicht verfehlen, werd dir nicht unrecht thun wenn ich Dich vor mir sehe. Es ist mir ernst sehr ernst mit Dir, aber ich bin nicht Starck genug dem Genius die Flügel zu lösen.“<sup>49</sup>

Während Bettine signalisiert, daß die Stilisierung des Briefes dem ‚Genius‘ der gemeinsamen Selbstsorge nicht ‚die Flügel zu lösen‘ vermag, bevorzugt Freyberg den Spielraum des Imaginären, den solche Stilisierung bereitstellt. Er legt den gemeinsamen Dialog in erster Linie auf Bettines Verständnis seiner Sprache fest – „seit du die Seh-

<sup>47</sup> Der Briefwechsel zwischen Bettine Brentano und Max Prokop von Freyberg, hg. v. Sibylle von Steinsdorff, Berlin 1972, S. 63.

<sup>48</sup> A.a.O., S. 70.

<sup>49</sup> A.a.O., S. 102.



sucht meiner Seele entziffert, [...] mit tapfern Blicken dir auf geschlossen alle Tiefen meines Gemüthes, seit damals mein ich ist dir meine Sprache recht verständlich, recht ans Herz gegeben<sup>50</sup> – und hütet sich dabei davor, Anstrengungen zu unternehmen, die zu einem Wiedersehen führen und das fragile Geflecht seiner Projektionen gefährden könnten. Zu diesem Schutzverhalten gehört auch, daß Freyberg auf Unmutsbekundungen Bettines mit massiver Abwehr reagiert. Als sie am 10.6. klagt, ihre „Glückseligkeit“ sei „so Tief unter die Felsen begraben, daß ich noch lange arbeiten muß biß ich zu ihr gelange“, reagiert er zunächst mit glattem Widerspruch: „Nein! dein Glück ist nicht unter den Felsen begraben. [...] Wehmuth kleidet ein nasses Auge schön; aber schöner noch ist mir ein Auge das freudestrahlend die verklärte Ruhe der Seele abspiegelt.“<sup>51</sup> Wenige Tage später betont er nochmals, daß derartige Stimmungen nicht mit seinen Erwartungen vereinbar seien – „wenn du traurig werden willst, o so denke daß mich das sehr betrüben könnte; nein ich will dich als Heldin, als WaffenGefährtin, als ein tapfres Mädchen“ – und erklärt am 6.7., Bettine habe schließlich in ihrer Rolle als heroische Idealfigur eine gewisse Verantwortung ihm gegenüber zu tragen, „denn eine Heldin mußte dastehn, eine Unverzagte, die kein Ungemach kennt, kein kleinlich' Wesen“.<sup>52</sup>

Im Juli 1810 faßt Bettine ihre Verstimmung angesichts dieser Verknüpfungsstrategie in einen Brief, der der Begegnung mit dem Adressaten auf eine ganz ähnliche Weise wie in ihrem Brief an Jacobi die Begegnung mit dem eigenen Spiegelbild entgegensetzt. In diesem Brief mündet die Erinnerung an ihre „frühere Jugend“ – die Zeit, in der sie vor ihrer Übersiedlung nach München in ihrem Mädchensein bis zur Unbeweglichkeit diszipliniert worden war<sup>53</sup> – in eine Schilderung ein, in der der Blick auf das eigene Spiegelbild als Therapeutikum gegen die „unerträgliche Trauer“ über den Widerspruch zwischen den eigenen Wünschen und der oktroyierten Existenz fungiert:

[...] dann trieb es mich, daß ich mich anschauen Muste im Spiegel, wenn ich mir denn mit der Kerze ins Gesicht leuchtete, daß mein Dunkles Haar wie Flammen schien, daß meine Wangen brannten, daß in meinen

<sup>50</sup> A.a.O., S. 127.

<sup>51</sup> A.a.O., S. 72 und 85.

<sup>52</sup> A.a.O., S. 99 und 104.

<sup>53</sup> Zum lebensgeschichtlichen Kontext vgl. Wolfgang Bunzel/ Ulrike Landfester, ‚...hier auf dem feuchten Boden Baierns‘. Bettine Brentano in München. In: Literatur in Bayern 2/1995, S. 22-26.

Augen, eine Gewalt leuchtete, daß mein Mund herb, aber fest geschlossen war, daß meine Thränen langsam niederrollten, daß bei dem Ringen dieses tiefen innern Lebens auch nicht die mindeste Bewegung war, sondern so wie im Schmerz erstarrt mein Gesicht sich nicht veränderte, wenn ich dieß alles so anstaunte in diesem Zustand, da schlug es plötzlich wie Feuer in meiner Brust und eine innere Gewalt brach aus mir hervor, die plötzlich alles in Todesstille verkehrte, und ich schlief ein, zuweilen auch muß ich mich küssen und mir Trost zusprechen [...] <sup>54</sup>

Das Gesicht im Spiegel erscheint in seiner Starre wie eine Projektionsfläche, die ihren Ausdruck aus dem Erkenntnisbegehren der Schauenden erhält; der Mund, Organ des Sprechens, ist ‚herb, aber fest geschlossen‘, und selbst die Tränen erzeugen keine merkliche Bewegung. Dennoch ist das Bild in dem Maß dynamisch, in dem das Andere im Spiegel an der Vitalität der von Bettine an das Glas gehaltenen Flamme teilhat. Mimisch und verbal stumm, enthüllt es in dieser Teilhabe eine ‚Gewalt‘, die vom flammenden Haar über die leuchtenden Augen in die Brust der Schauenden zurückschlägt. Erneut entsteht das Selbst hier als ein Drittes, das im Blick in den Spiegel entborgen wird, ohne daß es an einem der beiden Orte – dem der Schauenden oder dem des Bildes – fixiert werden könnte. Diesmal aber geht die Berührung über Kuß und Treueschwur hinaus noch in der geschilderten Situation in eine verbale Selbstvergewisserung über:

[...] ‚es ist doch niemand wie Du, sagte ich mir dann,: Du bist ganz allein so; aber ich bin mit Dir, ich bin auch allein, es ist ein Göttlich Leben in Deiner Brust, aber wie soll ichs erheben, wie soll ich dich groß machen [...]!‘ – siehst Du, und wenn ich mir denn selber so zuhörte, klang wie ein Echo in meiner Seele, ich fühlte dann doppelt und 3fach – <sup>55</sup>

Wieder wird Narziß nur metonymisch über das Motiv des Spiegels angespielt, der Name Echo aber, obwohl, wie im Werk Goethes, zunächst nur als Name des Wiederhalls beschworen, bezeichnet nun explizit die im Brief an Jacobi bereits angedeutete Alternative zum selbstverliebten Bestaunen des eigenen Abbildes – nicht die Spiegelung, sondern der Dialog mit dem Anderen schlechthin entbirgt aus dem ‚Göttlich Leben‘ der eigenen Brust das Selbst, das, ‚doppelt und 3fach‘ fühlend, im Bewußtsein der ihm eingeschriebenen Differenz erst kommunikationsfähig ist.

Diese Fähigkeit jedoch kann beim Gegenüber, wie schon aus den Korrespondenzen mit Goethe und Freyberg hervorgeht, nicht ohne

<sup>54</sup> Der Briefwechsel zwischen Bettine Brentano und Max Prokop von Freyberg (Anm. 47), S. 113f.

<sup>55</sup> Ebd.

weiteres vorausgesetzt werden. Hössli gegenüber klagt Bettine am 27.7.1821, „jeder suche seinen Gedanken zu lieb die im andern aufkeimenden niederzudrücken, statt ihn an sich heraufzuziehen“; sie selbst habe „diese Erfahrung gemacht, immer hohe Männer und Geister geliebt, welche aber an ihr das Gesuchte nicht fanden, und wieder höher über sie wegschauten“.<sup>56</sup> Enttäuscht davon, daß die Gesprächspartner an Bettine nur die Bestätigung des Eigenen suchen, statt im Austausch mit dem Anderen einen schöpferischen Dialog zu gestalten, verlagert Bettine diesen Dialog in die eigene Imagination hinein: „Wie sie daher nach außen hin abgeschnitten sich nach innen gewandt,“ notiert Hössli weiter, „und mit den Geistern jener Männer umgegangen, und wie diese ihr immer lebhafter erschienen.“<sup>57</sup> Vier Tage später berichtet Hössli in seinem Tagebuch, Bettine beginne, „das Recht der innigen Hingebung an verwandte Geister“ auf das Gespräch mit Hössli selbst bezogen einzufordern und diesen damit zur Praxis des schöpferischen Dialoges anzuhalten. In diesem Kontext werden die als gescheitert erinnerten Dialoge neu besetzt, als Modellfälle dessen, was sie mit Hössli realisieren will:

Wie sie oft Einfluß gehabt auf andere, an denen sie wieder aufwuchs im Geiste. Wie da entweder der Ausgebildete, gewissermaßen persönlich geworden, seinen eigenen Weg fortgehe, oder, wenn der andere gemein wird, das ganze danach mit Wucher zu uns zurückkehre.<sup>58</sup>

Im Gespräch mit Hössli setzt Bettine die Reflexion des Austausches selbst – „Oft wirft sie die Frage auf, warum sie mir nun alles dieses erzähle und mittheile“ – dazu ein, die Vertraulichkeit zwischen den Gesprächspartnern zu fördern. „Hand in Hand, ein magnetartiger Einfluß, und Verwandtschaft der Geister, die einander anziehen“<sup>59</sup>, so beschreibt Hössli die von Bettine geschaffene Atmosphäre, und läßt sich endlich bei seinem Abschied von Berlin mit „warmem Händedruck“ das Versprechen abnehmen, das im Dialog mit ihr Erworbene, „das, was ich Gutes an ihr gefunden, mit mir zu verbinden“, um das eigene Kommunikationsvermögen zur Reifung zu bringen: „Ich werde vielleicht nach Jahren alles, was sie gefühlt und geahndet, deutlicher aussprechen, was bisher in umgekehrtem Verhältnis stand.“<sup>60</sup>

<sup>56</sup> Bettina von Arnim, ‚Ist Dir bange vor meiner Liebe?‘ Briefwechsel mit Philipp Hössli, hg. von Kurt Wanner. Frankfurt am Main 1996. Hier: S. 141.

<sup>57</sup> Ebd.

<sup>58</sup> A.a.O., S. 146.

<sup>59</sup> A.a.O., S. 147.

<sup>60</sup> Ebd.

In der anschließenden Korrespondenz zwischen Hössli und Bettine bestätigt Hössli Bettines Verfahren am 22.12.1822 mit einem Bekenntnis dazu, es fortführen zu wollen: „[...] wie [...] sich verwandte Seelen die Hand reichen können, um mit größerm Erfolg den Geist zu gewinnen, dieses ist mir nun durch eigne Erfahrung zur Wahrheit geworden, und ihr will ich auch offen nachleben.“<sup>61</sup> Bettine gibt Hössli daraufhin brieflich Anweisungen zum Dialog und codiert dabei die Differenz, die sie im Blick auf ihr Spiegelbild als jene Achse wahrgenommen hatte, entlang derer sich das Selbst als ein Drittes zwischen Ich und Abbild konstituiert, als Differenz zwischen den Geschlechtern:

Sei mit Dir selbst wie mit Deiner Geliebten: scheu, liebend, treu, verlangend nach immer mehr Erkenntnis. Endlich erfasse Dich selbst mit Begeisterung. Das Resultat dessen ist Genie. Wer sich nicht liebt, ist sich verloren. Die Liebe zu sich, der Umgang mit sich [...] ist ein noch unbeleuchtetes, aber unermeßliches Geheimnis [...]. [...] Sei mit Dir allein am edelsten, am reinsten [...]. Fühle Dich, beleidige Dich nicht. Lausche Deinen Winken, bediene Dich selbst in Anmuth, die allein lebendiger Dienst ist.<sup>62</sup>

Die Setzung der Geschlechterdifferenz wehrt die narzißtische Gefährdung des inneren Dialogs ab und setzt diesen zugleich in Beziehung zu Hösslis Korrespondenz mit Bettine. „Von Dir geht der Geist meiner Briefe aus, in Dich geht er wieder über. Oder kannst Du Dich nicht verständigen mit ihnen, so ist es ein Zeichen, daß Du Dich nicht ganz erkennst, nicht liebst und Dir zum Theil verloren bist“, schreibt sie im selben Brief weiter, um dann im Rückblick auf das persönliche Gespräch das Verhältnis zwischen ihr und Hössli zur idealen Verwirklichung ihrer Konzeption des schöpferischen Dialogs zu stilisieren:

Hättest Du mit Deiner Eigenthümlichkeit meinen Geist nicht berührt, so wär' ich für Dich nicht geboren, und ich wäre auch für, ich in Dir nicht erzeugt, und wäre daher einmal mein Leben nicht ins Leben getreten. Ebenso wärest Du selbst für Dich einmal verloren, nämlich in mir, da ich Dich doch Dir wieder hingebe, durch meine Liebe neu erschaffen. Und wenn Du von dem Moment aus Dich erkennst, von welchem Du in meiner Empfindung ausgehst, so wirst Du eine neue Erkenntnis von Dir haben, und wirst Dich selbst schauen auf einer anderen höheren Stufe, erkennend und liebend.<sup>63</sup>

<sup>61</sup> A.a.O., S. 75.

<sup>62</sup> A.a.O., S. 79-83.

<sup>63</sup> A.a.O., S. 80f.

Noch am 4.5.1824, als die Beziehung für beide Seiten bereits an Gewicht verloren hat, knüpft Bettine an diesem Gedanken an, um nun auch die Korrespondenz selbst mit in ihre Idealisierung einzubeziehen: „Von unseren Briefen,“ notiert Hössli, „meint, ich sei ihr eine Erregung der Natur geworden, und ohne diese wär für sie alles todt, mit ihr aber alles belebt und lieb: an das Ideal, welches ich ihr darstelle, könne sie sich ganz aussprechen, und dieses bilde ihre Seele wieder.“<sup>64</sup>

In *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* schließlich schlägt Bettine den Bogen zwischen der Spiegelungserfahrung, in der ihre Idee dialogischer Selbstsorge wurzelt, und dem Zeichenspiel der Briefe, in dem sie diese Selbstsorge ihrer Literarisierung zuführt. „Ich sag’ Ihr, mach Sie sich nicht breit, daß ich Ihr mein heimlichstes Herz vertraue; – ich muß wohl jemand haben, dem ich’s mitteile“, schreibt sie im September 1807 in ihrem Bericht über den Besuch bei Goethe in einem fingierten Brief an dessen Mutter: „Wer ein schön Gesicht hat, der will es im Spiegel sehen, Sie ist der Spiegel meines Glücks, und das ist jetzt grad in seiner schönsten Blüte. und da muß es denn der Spiegel oft in sich aufnehmen.“<sup>65</sup> Der Begriff des ‚Glücks‘, das Bettine aus der Begegnung und dem daraus entstandenen Briefwechsel mit Goethe entstanden ist, bindet jenes Dritte, das zwischen dem eigenen ‚heimlichsten Herzen‘ und dem im Spiegel erblickten ‚schön Gesicht‘ vermittelt, in eine Sprache der Liebe ein, die allein im Dialog identitätsstiftend wirksam werden kann. Einige Jahre zuvor hatte Bettine dieses Dritte bereits im Gespräch mit Malla Montgomery-Silfverstolpe in diesem Sinne definiert:

Liebe sei das einzige auf der Welt, was man Seligkeit nennen könne, und dennoch habe man nicht Genie genug, diese Seligkeit im Augenblick zu erfassen, denn es sei Genie nötig, um Abandon genug zu haben, glücklich zu sein [...]. Wenn man sich kalt und weniger süß bewegt fühlt, müsse man zu seinem Troste wissen, daß, was auf der einen Seite fehlt, auf der anderen ersetzt wird. Zwei Liebende lieben selten im selben Augenblick gleich, und wenn man selbst am meisten liebt, wird man nie am meisten geliebt.<sup>66</sup>

<sup>64</sup> A.a.O., S. 193.

<sup>65</sup> *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* (Anm. 37). Seitenangaben zum Text des ‚Goethebuches‘ werden von nun an im laufenden Text angeschlossen. Hier: S. 28.

<sup>66</sup> Malla Montgomery-Silfverstolpe, *Das romantische Deutschland. Reisejournal einer Schwedin (1825-1826)*. Leipzig 1912, S. 140.

Was die Korrespondenz mit Frau Rat als kokette Geste des verliebten Mädchens einführt, löst die Symmetrie des narzißtischen Blicks in den Spiegel zur Asymmetrie eines prozessual verfaßten Liebesdialoges auf, in dem, wie einst in den Briefen an Jacobi und Freyberg, der Blick auf das Andere die Sprache hervorbringt. „Liebe zu Dir ist es,“ schreibt sie an Goethe, „daß ich denken will, daß ich ringe nach noch Unausgesprochenem. Du siehst mich an im Geist, und dein Blick zieht Gedanken aus mir; da muß ich oft sagen, was ich nicht verstehe, – was ich nur sehe.“ (S. 170) Pointierter noch als im originalen Briefwechsel scheitert dieser Dialog allerdings im Text des ‚Goethebuchs‘ daran, daß ‚das, was auf der einen Seite fehlt‘, von der anderen gerade nicht ‚ersetzt‘ wird – der phantasierte Dialog vermag das ersehnte Andere nicht zu beschwören: „Und du magischer Spiegel, in dem alles so zauberisch wieder scheint, was ich erlebe, was war’s denn, was mich beseligte? – Nichts!“ (S. 174)

Die gezielte Arbeit der Autorin an dieser Pointe wird an dem Erscheinungsbild deutlich, das die beiden oben zitierten Gesprächsfiktionen aus Bettines originalen Briefen an Goethe in den entsprechenden Texten des ‚Goethebuchs‘ aufweisen. So interpoliert sie in die Passage aus ihrem Brief vom 15.6.1807 nach den imaginierten Kosennamen Goethes für sie einen Halbsatz, der Goethes Worten historische Realität verleihen und zugleich sie, die diese Worte wiederholt, als Echo legitimieren soll: „Ja, so klingt’s aus jener wunderbaren Stunde herüber, in der ich glaubte von Geistern in eine andre Welt getragen zu sein“ (S. 87), der Stunde der einstigen Begegnung in Weimar, deren Beschreibung zuvor im Text des ‚Goethebuchs‘ von Bettine in einem langen – fingierten – Brief an Goethes Mutter so ausgeführt worden ist, daß sie diesen historischen Anspruch weitgehend deckt.<sup>67</sup> Auch in der Gesprächsphantasie vom 8.3.1809 genügt der Autorin die Einfügung weniger Worte dazu, die Zielperspektive des Briefs – die Einvernahme von Goethes ‚Einbildungskraft‘ – noch zu unterstreichen, diesmal allerdings, indem sie die Einbildungskraft der Briefschreiberin derjenigen Goethes als letztlich überlegen charakterisiert; nach dem ‚Du [...] must mich küssen‘ des Originalbriefs fährt das ‚Goethebuch‘ fort: „denn das ist was *meine* Einbildungskraft der deinigen beschert.“ (S. 246)

<sup>67</sup> „Armes Kind, hab’ ich Sie erschreckt, das waren die ersten Worte, mit denen seine Stimme mir in’s Herz drang; er führt mich in sein Zimmer und setzte mich auf den Sopha gegen sich über. [...] Ich sagte plötzlich: hier auf dem Sopha kann ich nicht bleiben, und sprang auf. – Nun! sagte er, machen Sie sich’s bequem; nun flog ich ihm an den Hals, er zog mich auf’s Knie und schloß mich an’s Herz.“ (S. 25)

Im Zeichen dieser überlegenen Einbildungskraft schließt die Autorin die Kommunikationslücke zwischen sich und dem ‚magischen Spiegel‘, indem sie in dem der Korrespondenz angeschlossenen Tagebuch den Geliebten endgültig dem eigenen Text einverleibt und solcherart mit der Achse der Spiegelung auch deren Produktivität selbst zu steuern übernimmt.<sup>68</sup> „Die Wahrheit will ich suchen, und fordern will ich von ihr die Gegenwart des Geliebten, von dem ich wähnen könnte er sei fern“ (S. 427): Der Name des Geliebten wird hier zur Leerstelle und damit zum Namen des Anderen schlechthin, der weder Goethe noch den in diesem Teil mehrfach als ‚Freund‘ adressierten Widmungsträger des Buches, Fürst Hermann von Pückler-Muskau, sondern beide zugleich meint, und mit ihnen auch jeden anderen, der sich lesend der Leerstelle bemächtigt. „Namen nennen Dich nicht! Ich schweige und nenne Dich nicht, ob’s auch süß wär’, Dich bei Namen zu rufen“ (ebd.) – die Fixierung des Namens unterbleibt, weil die historische Fixierung einer einzelnen Identität nicht länger mit dem Anliegen des nach außen, weit über den einst privaten Dialog hinaus an die Öffentlichkeit gerichteten Text vereinbar ist: „O Du! Du selbst! – ich will Dir’s nicht sagen, daß Du es selbst bist; drum will ich dem Buch Deinen Namen nicht vertrauen, wie ich dem Echo ihn nicht vertraue.“ (S. 428)

Von Bettines Anspielung auf das Echo markiert, bedeutet die Umschrift des Briefwechsels zum Buch einen folgeschweren Wechsel der Diskurspositionen: Die passive Pose des Widerhalls verlassend, enthüllt die Autorin sich nunmehr ausdrücklich als diejenige, die Echo die Sprache des Begehrens erst zur Verfügung stellt. Statt aber diesen Wechsel als Wandlung Echos zu einem weiblichen Narziß zu vollziehen, überführt Bettine die Bewegungsfreiheit, die sie in ihren Begegnungen mit dem eigenen Spiegelbild in Alternative zur unbeweglichen Selbstverliebtheit Narziß’ mit dem Namen Echos codiert hatte, in das literarische Verfahren des Tagebuchs – aus dem einstigen Widerspiel zwischen Goethes Kommunikationsstarre und ihren eigenen Bemühungen um einen schöpferischen Dialog entsteht das unab-schließbare Bilderspiel eines Spiegelkabinetts, in dem der Text als

<sup>68</sup> Ingrid Leitner und Sibylle von Steinsdorff haben unlängst darauf hingewiesen, daß in diesem Teil des ‚Goethebuchs‘ „die Fiktionalität des ganzen Werkes besonders ausgeprägt ist und zum anderen in diesem ‚Buch der Liebe‘ die zentrale Aussage [des Werkes] am direktesten thematisiert wird.“ I.L./ S.v.S., „Die vollkommenste Grammatik der Liebe, die jemals komponiert wurde“. Thesen zum poetischen Verfahren Bettine von Arnims in *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*. In: Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim-Gesellschaft 6/7 (1994/95), S. 143-157. Hier: S. 145.

Echo-Effekt aus einer von Bettine der Liebenden wie dem Geliebten verordneten gemeinsamen Kindlichkeit entsteht:

[...] *ich* bin ein Kind und *Du* bist ein Kind, [...] was ich erlebe spiegelt sich in Dir, und ich lerne es in Dir begreifen, und was erlebte ich denn wenn ich's nicht in Dir anschaute? – [...] Ich habe Dich Freund! Du wandelst mit mir, Du ruhst an meiner Seite, meine Worte sind der Geist den Deine Brust aushaucht. (S. 466)

Erst nachdem dieser Echo-Effekt etabliert ist, widmet die Autorin dem namenlosen ‚Du‘ schließlich auch die Erinnerung an ihren ersten Blick auf das eigene Spiegelbild. Aus dem Kloster Fritzlar zurückgekommen, „in dem kein Spiegel war, und in dem ich also während vier Jahren vergeblich die Bekanntschaft meiner Gesichtszüge, meiner Gestalt gesucht haben würde,“ sieht sie im Haus der Großmutter La Roche in Offenbach „im dreizehnten Jahr zum erstenmal mit zwei Schwestern, umarmt von der Großmutter, die ganze Gruppe im Spiegel“ (S. 471). Dieser Blick gerät dem schreibenden Ich zur Urszene der Erkenntnis des eigenen als des nie gesehenen, fremden Bildes, zur Begegnung mit einem Anderen, das spontan zum Liebesobjekt wird:

Ich erkannte alle, aber die eine nicht, mit feurigen Augen, glühenden Wangen, mit schwarzem, fein gekräuseltem Haar; ich kenne sie nicht, aber mein Herz schlägt ihr entgegen, ein solches Gesicht hab' ich schon im Traum geliebt, in diesem Blick liegt etwas, was mich zu Tränen bewegt, diesem Wesen muß ich nachgehen, ich muß ihr Treu und Glauben zusagen; wenn sie weint, will ich still trauern, wenn sie freudig ist, will ich ihr still dienen, ich winke ihr, – siehe, die erhebt sich und kommt mir entgegen, wir lächeln uns an, und ich kann's nicht länger bezweifeln, daß ich mein Bild im Spiegel erblickt. (Ebd.)

Diese erste Begegnung mit dem ‚Bild im Spiegel‘ wird von Montgomery-Silfver Stolpe schon am 7.5.1826 mit der einleitenden Etikettierung als „kuriose Anekdote“<sup>69</sup> aus einem Gespräch mit Bettine überliefert. „Diese Gruppe im Spiegel dünkte Bettina damals sehr schön und rührend,“ notiert die Schwedin, „und sie faßte eine besondere Neigung für ihr eigenes Spiegelbild, das ihr dann wie ein zweites Ich wurde, ein vertrauter Freund, der ihr immer zuzurufen schien: Unglück!“<sup>70</sup> Im Text des ‚Goethebuches‘ erscheinen die Begriffe, mit denen Bettine hier ihre Beziehung zu dem Bild beschreibt – ‚zweites Ich‘ und ‚vertrauter Freund‘ – in indirekter Form, als Erinnerung an

<sup>69</sup> Montgomery-Silfver Stolpe (Anm. 66), S. 249.

<sup>70</sup> Ebd.



eine Prophezeiung, die selbst vom Text nicht explizit mitgeteilt wird:

Ach ja, diese Prophezeiung ist mir wahr geworden, ich habe keinen andern Freund gehabt als mich selber, ich habe nicht um mich, aber oft mit mir geweint; ich habe gescherzt mit mir, und das war noch rührender daß am Scherz auch kein anderer Teil nahm, hätte mir damals einer gesagt es sucht jeder in der Liebe nur sich, und es ist das höchste Glück sich in ihr zu finden, ich hätt' es nicht verstanden, doch ist in diesem kleinen Ereignis eine hohe Wahrheit verborgen, die gewiß nur wenige fassen: finde Dich, sei Dir selber treu, lerne Dich verstehen, folge Deiner Stimme, nur so kannst Du das Höchste erreichen. (S. 471f.)

Wie in den Briefen an Jacobi und Freyberg führt auch der vom ‚Goethebuch‘ geschilderte Blick in den Spiegel nicht zum Stillstand des Begehrens, das in der Erkenntnis des Anderen als Eigenes mit sich zur Deckung gelangt, sondern er entbirgt eine Dynamik der bewußt vorangetriebenen Entwicklung. Statt mit dem optischen Reiz des Bildes vom schreibenden Ich mit dem akustischen Phänomen ‚Stimme‘ in Verbindung gebracht, zeigt sich der Raum, in dem diese Entwicklung statthat, als der des Gespräches, in dem die Liebe zum Selbst sich erst in der Liebe zum Anderen vollziehen kann. Das Gespräch mit Goethe jedoch, von dem das korrespondierende Kind die Erfüllung dieses Begehrens erhofft hat, ist im Tagebuch bereits als gescheitert selbst nur mehr Sujet eines Gespräches zwischen Autorin und Leserschaft, das einholen soll, was dem schreibenden Ich bisher versagt blieb:

Wer hat je mein Herz gefragt? – [...] wem hätte der Klang meiner Stimme (von dem Du sagtest: Du fühlst was Echo fühlen müsse, wenn die Stimme eines Liebenden an ihrer Brust wiederhalle) eine Ahnung gegeben, welche Geheimnisse kraft Deiner dichterischen Segnungen sie auszusprechen vermöge. (S. 552)

Hier vollendet sich der Effekt, anhand dessen Bettine im letzten Teil des ‚Goethebuchs‘ ihre auktoriale Selbstermächtigung betreibt. Goethe, von seinem Echo Bettine zitiert, übernimmt selbst die Rolle der mythischen Nymphe, um unmittelbar anschließend als Urheber der Bettine zur Sprache befähigenden ‚dichterischen Segnungen‘ wieder in die Position des Narziß eingesetzt zu werden – und läßt doch, einer kurz darauf angeschlossenen Erinnerung Bettines zufolge, diese letztendlich in eben dieser Position zurück:

Du wendetest mich sanft aus Deinen Armen und sagtest: ‚Ich will gehen, sieh wie unsicher das Nachtlicht brennt, [...] grade so unsicher brennt eine Flamme in meiner Brust, ich bin ihrer nicht gewiß, ob sie

nicht auflodere, und Dich und mich versehere.‘ Du drücktest meine Hände, Du gingst ohne mich zu küssen. Ich blieb allein [...]. Wem sollte ich’s klagen, daß ich Dich nicht mehr hatte? ich trat vor den Spiegel, da sah mein blasses Antlitz heraus, so schmerzlich sah das Auge mich an, daß ich aus Mitleid gegen mich selbst, in Tränen ausbrach. (S. 555)

Noch einmal imaginiert Bettine ein Gespräch mit Goethe, diesmal aber enthält es die explizite Abweisung ihres Begehrens bis zur Verweigerung des Kusses, den Bettine in der für das Buch bearbeiteten Fassung ihres Briefes vom 8.3.1809 als Privileg ihrer Einbildungskraft eingefordert hatte.<sup>71</sup> Und diesmal reagiert Bettine, wie sie im Anschluß an diese Passage dem ‚Freund‘ – dem Leser – in einem neu begonnenen Absatz „als psychologische Merkwürdigkeit“ mitteilt, mit der Inszenierung eines Spiegel-Bildes, das den klassischen Autor Goethe endgültig als zum schöpferischen Dialog unfähig aus dessen Bauplan herauslöst:

Auf dem Tisch vor dem Spiegel kniend, bei dem unsicheren Flackern der Nachtlampe, Hilfe suchend im eignen Auge, das mit Tränen antwortete [...]. Wie oft hatte ich gewünscht auch einmal vor ihm seine eigene Dichtung aussprechen zu dürfen, plötzlich fielen mir die großen gewaltigen Eichen ein, die vor wenig Stunden im Mondlicht über uns gerauscht hatten, und zugleich der Monolog der Iphigenia auf Tauris [...] – Ich stand aufrecht vor dem Spiegel, es war mir als ob Goethe zuhöre, ich sagte den ganzen Monolog her [...]. (S. 555f.)

Aus dem Oeuvre der klassischen Dramen Goethes wählt Bettine mit Iphigenie eine Figur, die, wie Mignon, von der Hand ihres Schöpfers, von der Hand des eigenen Vaters dem Opfertod überantwortet wird. Im Fall der Iphigenie aber ist es der Schöpfer des Textes, der ihr Überleben sichert, indem er sie durch den Willen der Götter statt in den Hades in das Reich Thoas’ versetzt. In Goethes Schauspiel *Iphigenie auf Tauris* ist der imaginierte Tod der Figur Bestandteil einer Vergangenheit, auf die aufbauend der Dramentext die Gegenwart der Klassik inszeniert – und in Bettines angeblichem Tagebuch verabschiedet sich die Autorin vom Phantasma der androgynen Naturpoesie, indem sie, pars pro toto für die ästhetische Monologizität von Goethes klassischer Literatur, den Monolog der Iphigenie ausdrück-

<sup>71</sup> Vgl. dazu Friedrich A. Kittler, In den Wind schreibend, Bettina. In: F.A.K., Dichter – Mutter – Kind. München 1991, S- 219-255: „Auf die einfachste Bitte hin hat der sprachbegabteste unter den Deutschen kein Wort. Bettinas Wunsch [...] bleibt unerfüllt, weil er an einen Autor geht. [...] Die Anrede möchte im Autornamen einen Körper wecken, so wie Bettina einen Goethe aus Marmor küßt. Aber weil auch das ihm wieder zu marmornen Versen gerät, bleibt Goethe die Trennung.“ (S. 247)

lich nicht selbst nachgestaltet, sondern rezipiert. Was Bettine einst als schöpferische Anverwandlung der literarischen Modellfigur Mignon zum Ausgangspunkt ihres Dialoges mit Goethe gemacht hatte, wird hier zum theatralischen Huldigungsgestus in einer Kulisse, in der von der Natur – den ‚gewaltigen Eichen‘ – ausgehende Initialreiz zur diskursiven Staffage verkommen ist, während der Spiegel die Gegenwart Goethes durch die Erinnerung an die unüberwindliche Selbstbezogenheit des auktorialen Narziß ersetzt.

„*Dieses Fleisch ist Geist geworden.* Diese Worte habe ich als Inschrift des Monuments erwählt“ (S. 570), so beginnt der letzte Abschnitt des ‚Goethebuchs‘ – und diese Worte erscheinen nicht zufällig wie ein fernes Echo auf die Charakteristik des schöpferischen Dialogs in der Romantik, die Clemens Brentano im September 1801 in seinem Brief an Savigny formuliert hatte. So bilden diese Worte auch nicht nur die Inschrift für den Entwurf zu dem Goethedenkmal, den Bettine Goethe noch persönlich hatte übergeben können<sup>72</sup>; sie sind vielmehr vor allem dem literarischen Monument eingeschrieben, das Bettine in Gestalt ihres ‚Goethebuchs‘ auch und besonders der weiblichen Stimme im von Goethe gestifteten Kontinuum männlicher Autorschafts hegemonie aufrichtet: Zu Geist wird das Fleisch, von dem die männliche Stimme ausgeht, erst dann, wenn sich die männliche mit der weiblichen Stimme zum gemeinsamen schöpferischen Dialog vereinigt – oder wenn sie vom weiblichen Schreiben posthum zu dieser Vereinigung gezwungen wird. Erst Bettines Feder begab Goethe mit der Fähigkeit zum Dialog, die dieser letzte Abschnitt dem Dichter zuschreibt: „Was der Liebende Dir zuruft Goethe, es bleibt nicht ohne Antwort. Du belehrst, Du erfreust, Du durchdringst, Du machst fühlbar, daß das Wort Fleisch annimmt in des Liebenden Herz.“ (S. 570f.)

Am Ende des ‚Goethebuchs‘ stellt sich die Frage nicht mehr, ob sein Bauplan von der Diskursposition Echos oder von der des Narziß oder, auf die konkreten Protagonisten des Dialogs übertragen, von derjenigen Bettines oder Goethes dominiert wird. Bettines Eingriffe in diesen Text zielen weder auf die Ausgrenzung einer der beiden Stimmen noch auf die Nivellierung ihrer Differenz, sondern auf die Utopie eines Dialogs, der sich entlang der Differenz aus beiden Stimmen konstituiert. Ihre Anspielungen auf den Mythos von Echo und

<sup>72</sup> Zu einer Skizze der Geschichte des Goethedenkmals vgl. Ursula Härtl, Vorübergehend enthüllt: Das Bettinasche Goethedenkmal im Weimarer Landesmuseum. In: Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim-Gesellschaft 6/7 (1994/95), S. 244-247.

Narziß, angelegt in den Dialogphantasien der historischen Briefen an Goethe und den Spiegelszenerien in den Briefen an Jacobi und Freyberg und konsequent durchkonstruiert vor allem im Tagebuch von *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, bilden die Leseregel für das dialektische Prinzip dieser Utopie: Auch wenn die Mythenrezeption des 18. Jahrhunderts das Paradigma der selbstreflexiven als männlicher Autorschaft an Narziß angelagert und Echo weitgehend ignoriert hat, ist sie es, deren Stimme dem Dichter erst die Unsterblichkeit verleiht; auch wenn Echo in der Lage ist, das transsexuelle Potential von Sprache zu aktivieren, wenn sie in der Übernahme von Narziß' Worten ihr eigenes Begehren artikuliert, ist sie dazu darauf angewiesen, daß Narziß diese Worte überhaupt erst spricht. Das Gleichgewicht jedoch, das diese Mythopoetik des schöpferischen Dialoges für die Beziehung zwischen Bettine und Goethe suggeriert, stellt sich insgesamt gesehen erst in der Summe der beiden Ebenen her, auf denen das Buch diese Beziehung vorführt. Dem ungleichen Kräfteverhältnis zwischen leidenschaftlichem Kind und kühlem Olympier im Rahmen der Korrespondenz selbst nämlich steht in der Gesamtanlage des Buchs das Machtgefälle zwischen der Autorin Bettine und ihrem Sujet, dem Autor Goethe, gegenüber. Verläuft der Dialog auf der ersten Ebene nach der Formel, die der Mythos von Echo und Narziß mit seiner Liebeshandlung vorgibt – Echo liebt Narziß, Narziß nur sich selbst –, so läßt sich vor diesem Hintergrund für die zweite Ebene eine ähnliche mythopoetische Formel denken, eine Formel, derzufolge Echos kulturgeschichtlich neu erworbene und lustvoll ausgeübte Fähigkeit, schriftlich mit Narziß zu kommunizieren, zum willentlichen Entschluß reift, Narziß selbst unter Inanspruchnahme seiner Privilegien neu zu entwerfen: Echo schreibt Narziß.



## Roland Borgards (Freiburg)/ Harald Neumeyer (Gießen)

### Die Macht, die Kunst macht: Winckelmann und Wackenroder zitieren Raffael<sup>1</sup>

Wenn Künstler Künstler zitieren, geht es meist um Kunst. Auf die Namen Winckelmann und Wackenroder zeichnen Texte, die von der Forschung als Gründungsurkunden zweier Ästhetiken gelesen werden – die des deutschen Klassizismus<sup>2</sup> und die der Romantik.<sup>3</sup> Uns geht es im folgenden nicht um diese systematische Differenz, sondern um einen gemeinsamen Bezugspunkt der beiden Texte. Sowohl Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) als auch Wackenroders *Raffaels Erscheinung* (1796) zitieren an zentraler Stelle einen Brief des Malers Raffael (1516) an den Grafen Baldassare Castiglione. Durch das Zitat

<sup>1</sup> Der vorliegende Aufsatz geht zurück auf einen Vortrag am Gießener Graduiertenkolleg „Klassizismus und Romantik“. Unser Dank gilt der Diskussion und Christina T. Dongowski.

<sup>2</sup> Vgl. z.B., nicht ohne das gängige Pathos, Martin Fontius: Winckelmann und die französische Aufklärung. In: Sitzungsberichte der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Klasse für Sprachen, Literatur und Kunst. Jg. 1968, Nr. 1. Berlin 1968, S. 1-27, S. 1: „Winckelmann, dessen zweihundertsten Todestag wir in diesem Jahr gedenken, gilt durch seine Wendung zum Griechentum als Geburtsgeber der deutschen Klassik.“ Vgl. auch, etwas sachlicher, Hinrich C. Seeba, in: Lexikon literaturtheoretischer Werke. Hg. v. Rolf Günter Renner, Engelbert Haberkost. Stuttgart 1995, S. 153f.

<sup>3</sup> Noch Friedrich Strack: Die ‚göttliche Kunst‘ und ihre Sprache. Zum Kunst- und Religionsbegriff bei Wackenroder, Tieck und Novalis. In: Richard Brinkmann (Hg.): Romantik in Deutschland. Stuttgart 1978, S. 369-391, S. 371, affirmiert die These von Ladislav Mittner: Galatea. Die Romantisierung der italienischen Renaissancekunst und -dichtung in der deutschen Frühromantik. In: DVjs 27/ 1953, S. 555-581, S. 555: *Raffaels Erscheinung* sei die „Geburtsstunde der deutschen Romantik“. Ihnen folgt Martin Bollacher in seinen Publikationen: Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1796/97). In: Paul-Michael Lützel (Hg.): *Romane und Erzählungen der deutschen Romantik*. Stuttgart 1981, S. 34-57; ders.: *Die heilige Kunst. Wackenroders ‚Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders‘*. In: Gerhard vom Hofe u.a. (Hg.): *Was aber bleibt, stiften die Dichter? Zur Dichter-Theologie der Goethezeit*. München 1986, S. 105-120.

soll in beiden Fällen eine Frage geklärt werden – die Frage nach der Macht, die Kunst macht, nach dem Potential und dem Ort, aus dem heraus künstlerische Werke produziert werden können.

### 1. Winckelmanns zwei Naturen:

Woher nimmt der griechische Künstler das „Urbild“ für seine Werke? Aus der „Natur“ oder aus dem „Verstand“? Im Kontext dieser Überlegung erinnert Winckelmann an einen Satz Raffaels:

Diese häufigen Gelegenheiten zur Beobachtung der Natur veranlasseten die griechischen Künstler noch weiter zu gehen: sie fingen an, sich gewisse allgemeine Begriffe von Schönheiten sowohl einzelner Teile als ganze Verhältnisse der Körper zu bilden, die sich über die Natur selbst erheben sollten; ihr Urbild war eine bloß im Verstande entworfene geistige Natur.

So bildete Raffael seine Galatea. Man sehe seinen Brief an den Grafen Baldassare Castiglione: „Da die Schönheiten“, schreibt er, „unter den Frauenzimmern so selten sind, so bediene ich mich einer gewissen Idee in meiner Einbildung.“<sup>4</sup> (10)

Raffael dient offensichtlich als Beleg – „So“ – für eine Kunstproduktion, die ihren Ausgang im Geistigen nimmt. Zwei Fragen wirft die hier suggerierte Analogie auf. Erstens: Welche Richtung nimmt dieser Beleg? Leitet sich Raffaels Verfahren aus dem der Griechen ab, oder wird von Raffael auf die Griechen zurückgeschlossen? Der unmittelbar auf das Raffael-Zitat folgende Satz lautet: „Nach solchen über die gewöhnliche Form der Materie erhabenen Begriffen bildeten *die Griechen* [...]“ (10). Winckelmann benutzt an dieser Stelle nicht die Griechen, um von Raffael reden zu können, sondern er benutzt Raffael, um von den Griechen zu sprechen. Zweitens: Die Analogie bezieht sich nur auf eines der Argumente der vorangegangenen Passage, darauf, daß der Künstler das „Urbild“ seiner Kunst aus einer „bloß im Verstande entworfene geistigen Natur“ schöpft. Winckelmann indes versucht auch zu klären, *wie* der Künstler zu dieser „geistigen Natur“ kommt. Der Brief Raffaels, aus dem Winckelmann zitiert, thematisiert zwar dieses Problem, aber ausgerechnet diesen Passus zitiert Winckelmann nicht. Warum? Doch eins nach dem anderen.

Der Weg zur geistigen Natur scheint für Winckelmann über die Beobachtung der empirischen Natur zu führen: Die schöne empirische Natur stellt den Griechen Modelle für ihre Kunst zur Verfügung.

<sup>4</sup> Johann Joachim Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. Stuttgart 1995. Bei Zitaten aus diesem Text werden im folgenden die Seitenangaben in Klammer hinter das Zitat gesetzt.

Schöne nackte Körper, diese Geschichte erzählt uns Winckelmann,<sup>5</sup> entstehen unter günstigen klimatischen Bedingungen und unermüdlchen Leibesübungen. Eine spärliche Bekleidung läßt die Schönheiten zur Entfaltung kommen und präsentiert sie unablässig dem Blick des Künstlers:

In Griechenland [...] zeigte sich die schöne Natur unverhüllet zum großen Unterrichte der Künstler. (8)

Die Griechen erlangeten diese Bilder [...] durch eine tägliche Gelegenheit zur Beobachtung des Schönen der Natur. (13)

Doch auch wenn dem griechischen Künstler zur Kunst geeignetes empirisches Material im Außen zur Verfügung steht, so kommt sein „Urbild“, sein Ideal von innen. Denn die Nachahmung der äußeren Natur, insofern diese schön ist, führt nahtlos zur Kunstproduktion aus einer „im Verstande entworfenen geistigen Natur.“ Die Opposition von Naturnachahmung und Nachahmung einer inneren Idee löst Winckelmann auf und läßt das eine aus dem anderen hervorgehen. Mimesis und Platonismus widerstreiten sich nicht, sondern ergänzen sich. Konsequenter stellt das griechische Kunstwerk die schönste – empirische – Natur dar und, mehr noch, die schönste – geistige – Natur:

Die Kenner und Nachahmer der griechischen Werke finden in ihren Meisterstücken nicht allein die schönste Natur, sondern noch mehr als Natur, das ist, gewisse idealische Schönheiten derselben, die, wie uns ein alter Ausleger des Plato lehret, von Bildern bloß im Verstande entworfen, gemacht sind. (5)

In einer einzigen Geste hebt Winckelmann die Opposition von Mimesis und Platonismus auf – und reproduziert sie. Denn einerseits fügt sich seine Geschichte von der schönen Natur der Griechen als Argument zu seiner These von der Nachahmung der geistigen Natur: Der Platonismus geht aus dem Mimesis-Konzept der Kunst hervor. Doch andererseits ist das „noch weiter“ (10) bzw. „noch mehr“ (5) nicht allein additiv, sondern ebenso qualitativ zu verstehen: Erst die Kunstproduktion aus dem Geistigen schafft „idealische Schönheiten“, die eine Kunstproduktion aus der Nachahmung der empirischen Natur nicht erreicht.<sup>6</sup> Auch in einem empirisch gestützten Platonismus

<sup>5</sup> Vgl. ebd., S. 5-10.

<sup>6</sup> Dementsprechend beginnt die Ausbildung von – modernen – Künstlern im Klassenzimmer und nicht in der freien Natur; vgl. Johann Joachim Winckelmann: Geschichte der Kunst des Altertums (1764). Reprint Baden-Baden 1966. Bd. 1, S. 10: „Da die Wissenschaft in der Kunst vor der Schönheit vorausgeht und als auf richtige Regeln gebaut mit einer genauen und nachdrücklichen Bestimmung zu lehren anfangen muß [...]“



bleiben also die Prämissen der platonischen Ideenlehre verdeckt wirksam.<sup>7</sup> Winckelmann bestimmt das Verhältnis zwischen Mimesis-Modell und platonischer Kunsttheorie somit zweifach – als Kontinuität und Hierarchie.

Mit der Begründungsgeschichte der „geistigen Natur“ betont Winckelmann die *Kontinuität* von empirischem Modell und geistigem „Urbild“. Gezeigt werden soll, wie eine schöne äußere Natur die Künstler „veranlassen“, allgemeine Begriffe des Schönen zu destillieren. Nach dem Prinzip ‚Natürlich – Natürlicher – am Geistigsten‘ führt „eine Steigerung der Natur“ kontinuierlich und ohne Bruch zum „Idealschönen“.<sup>8</sup> Doch die Begründungsgeschichte und die Rede von einem „noch weiter“ bzw. „noch mehr“ bieten letztlich nichts anderes als eine Geschichte und eine Metapher, die eine Kontinuitätsbeziehung zwischen heterogenen Bereichen einrichten sollen: Die begründete Kontinuität bleibt eine behauptete Kontinuität.

Mit der Rede von einer „geistigen Natur“ setzt Winckelmann implizit eine *Hierarchie* von Naturen. Es gibt eine „schönste“ und „vollkommene“ empirische Natur, und es gibt – als fände der Superlative kein Ende – eine noch schönere als die „schönste“ und noch vollkommener als die „vollkommene“ Natur. Das gelungene Kunstwerk muß sich – entsprechend dem Komplementärverhältnis von Mimesis und Platonismus – aus beiden Naturen speisen, darf aber – entsprechend des Hierarchieverhältnisses der beiden Naturen – nur auf die eine zielen:

Das Gesetz aber, „die Personen ähnlich und zu gleicher Zeit schöner zu machen“, war allezeit das höchste Gesetz, welches die griechischen Künstler über sich erkannten, und setzet notwendig eine Absicht des Meisters auf eine schönere und vollkommener Natur voraus. (11)

Zu dieser „schöneren und vollkommeneren Natur“ kann dem Künstler aber nicht die äußere Natur als Vorbild dienen, sondern nur eine „geistige Natur“, die allein im Inneren des Künstlers erscheint. In dieser Hinsicht betont Winckelmann die Opposition zwischen empi-

<sup>7</sup> Genau dies bestreitet Markus Käfer: Winckelmanns hermeneutische Prinzipien. Heidelberg 1986, S. 111, indem er Winckelmann zum Empiriker macht: „Mit ‚Idee‘ meint Winckelmann auch hier nicht ‚platonische Idee‘, sondern die Fähigkeit, aufgrund vorhandener natürlichen Vorlagen für die Kunst etwas Idealisches zu schaffen.“ Daraus folgt für Käfer, daß eine mögliche Widersprüchlichkeit „zwischen einem apriorischen und aposteriorischen Idee-begriff“ (ebd., S. 116) für Winckelmann gar nicht existiert.

<sup>8</sup> So Helmut Pfotenhauer: Kommentar. In: Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heine. Hg. v. Helmut Pfotenhauer u.a. Frankfurt a.M. 1995, S. 323-599, S. 369.

rischem und geistigem Vorbild und versteht sie zugleich als hierarchische.

Wird damit ein in sich kohärentes und stabiles Kunstprogramm präsentiert? In Winckelmanns Argumentation schneiden sich zwei Ableitungen. Zum einen liefert die selbst schon schöne empirische Natur die Motivation dafür, über sie hinauszugehen, ist sie Kontinuitätsstiftend. Zum anderen fordert die geistige Natur, insofern sie als die überlegene Natur gedacht wird, diesen Übergang. Die geistige Natur, die innerhalb der kontinuierlichen Begründungsgeschichte als Resultat gesetzt ist, wird in der zweiten Argumentation, die davon ausgeht, daß zuallererst die Hierarchie den kontinuierlichen Übergang verbürgt, als Ursache verstanden. Winckelmann braucht also die Hierarchie der Naturen, damit der Übergang statthat; er braucht aber auch den Gedanken der Kontinuität, damit die Hierarchie nicht als vorab gesetzt, sondern als natürlich sich ergebende erscheint. So schiebt er beide Argumente permanent ineinander, um eines zu leisten: die Opposition von empirischer und geistiger Natur, die er als Erbe des Platonismus übernimmt, zu harmonisieren bzw. aufzulösen. Doch es kann nicht gelingen: Wenn die Begründung des Übergangs metaphorisch bleibt, entpuppt sie sich als Behauptung; wenn sie argumentativ durchgeführt wird, taucht die Opposition als gesetzte Hierarchie wieder auf.

Mit Winckelmanns Argumentationsstruktur und seinen Formulierungen hatten schon die Zeitgenossen Schwierigkeiten. Für Goethe sind etwa die *Gedanken über die Nachahmung* „sowohl dem Stoff als der Form nach [...] barock und wunderlich.“<sup>9</sup> Mit Blick auf denselben Text entdeckt Diderot „les expressions figurées, les comparaisons hardies, les tours, les mouvements“.<sup>10</sup> Und Herder kritisiert hinsichtlich der *Geschichte der Kunst des Altertums*, daß diese Schrift durch die Vermischung von Kunstgeschichte und Kunstlehre „ohneachtet ihrer vortrefflichen Grundsätze ein nicht so sichres Fundament zu einem so großen Gebäude geworden“ ist.<sup>11</sup> Es scheint nicht einfach zu sein, Winckelmann zu verstehen, d.h. seinen Texten inhaltliche Kohärenz und logische Plausibilität abzurufen. Dies rührt, wie wir gezeigt haben, aus Spannungen zwischen dem, was Winckelmann

<sup>9</sup> Johann Wolfgang von Goethe: Winckelmann. In: ders.: Werke. 14 Bde. Hg. v. Erich Trunz (= Hamburger Ausgabe). Bd. 12, S. 96-129, S. 107

<sup>10</sup> Denis Diderot: Salon de 1765. Bd. 14. Paris 1984, S. 277.

<sup>11</sup> Johann Gottfried Herder: Über neuere deutsche Literatur. Fragmente. In: ders.: Ausgewählte Werke in Einzelausgaben. Schriften zur Literatur. Bd. 1. Berlin, Weimar 1985, S. 589. Den Widerspruch zwischen „Historisierung“ und „Ästhetisierung der bildenden Kunst“ arbeitet auch Helmut Pfotenhauer: Kommentar, S. 374f., heraus.

sagt, und dem, wie er es sagt. Von Metaphern und Vergleichen, die Winckelmann verwendet, wird noch die Rede sein. Im Falle der *Gedanken über die Nachahmung* benutzt er zudem ein Zitat, um die vermeintliche Kohärenz seiner Argumentation zu stützen. Der brüchige Dreh- und Angelpunkt der Überlegungen ist der als sanfter Übergang inszenierte Moment, in dem der Künstler bei der Wahl seines Modells, seines Vor- und Urbildes das Register wechselt, sich von der äußeren, empirischen Natur ab- und einer inneren, geistigen Natur zuwendet. Genau in diesem kritischen Augenblick zitiert Winckelmann Raffael.

## 2. Raffaels eine Natur:

Von Raffaels Brief gibt Winckelmann nur einen bestimmten Ausschnitt in einer bestimmten Übersetzung. Um die Funktion von Schnitt und Übersetzung beschreiben zu können, muß zunächst der Brief als ganzer betrachtet werden. Vor dem von Winckelmann zitierten Satz schreibt Raffael:

Ich sage Euch, daß ich, um eine Schöne zu malen, mehrere Schönheiten sehen müßte, dies unter der Bedingung, daß Ihr Euch bei mir befändet, um die bessere Wahl zu treffen.<sup>12</sup>

Soweit argumentiert Raffael ganz in der Tradition der Zeuxis-Anekdote:

Als Zeuxis [...] ein Bild für den Tempel der Lucina zu Kroton anfertigen sollte, vertraute er nicht thöricht, wie heute jeder Maler, seinem Talent, sondern bedenkend, dass er nicht alle Schönheiten, die er suchte an einem einzigen Körper finden könnte, da sie von der Natur nicht einem allein gegeben wurden, erwählte er aus der gesamten Jugend des Landes die fünf schönsten Mädchen, um von diesen das, was an Jeder besonders schön gerühmt wurde, zu entlehnen.<sup>13</sup>

Auf diese Weise überliefert Leone Battista Alberti, Künstler und Theoretiker der Renaissance, die Anekdote von der zusammengesetzten Schönheit, die einen festen Bestandteil der Kunsttheorie seiner

<sup>12</sup> Der ganze Brief, im italienischen Original und einer deutschen Übersetzung von Silvio Vietta, findet sich in: Wilhelm Heinrich Wackenroder: Sämtliche Werke und Briefe. Hg. v. Silvio Vietta und Richard Littlejohns. Heidelberg 1991, Bd. 1, S. 439f. Vietta und Littlejohns zitieren – wie Winckelmann – aus Giovanni Pietro Bellori: *Descrizione delle imagini dipinte da Raffaello d'Urbino*. Rom 1695, S. 100. Das erste Mal veröffentlicht wurde der Brief 1582 von Bernardo Pino.

<sup>13</sup> Leone Battista Alberti: *Kleinere kunsttheoretische Schriften*. Hg. v. Hubert Janitschek. Wien 1877, S. 150f. 1540 erschienen diese Schriften zunächst auf lateinisch, 1547 dann auf italienisch.

Zeit bildet. Mit dieser Erzählung begründet Alberti zugleich die Verpflichtung der Kunst auf und ihre Überlegenheit über die Natur.<sup>14</sup> Die Kunst vermag die vielen in der Empirie verstreuten Teilschönheiten in einem Bild zu versammeln und so eine ideale Schönheit zu schaffen. Doch auf die Frage, wie der Weg von den vielen Vorbildern zu dem einen Abbild genau verläuft, sind im Anschluß an die Zeuxis-Anekdote zwei konträre Antworten gegeben worden. Die eine Variante betont die Nähe des Abbildes zu seinen Vorbildern. Wenn auch die Idealschönheit in der Natur nicht existiert, verdankt sie sich doch einer getreuen Mimesis ihrer Einzelteile, ist sie „nicht Ausdruck einer idealistischen Kunstauffassung, sondern gerade des Naturalismus.“<sup>15</sup> Die andere Variante akzentuiert die kategoriale Differenz von Vorbildern und Abbild. Dann wird die Idealschönheit nicht als Zusammensetzung, sondern als Überlagerung von empirischen Vorbildern verstanden, bei der in einem Abstraktionsprozeß ein zunächst geistiges Urbild entsteht, welches dann erst dem Künstler als Vorlage für sein gemaltes Abbild dient.

Während Albertis Version der Zeuxis-Anekdote den Aspekt des Zusammensetzens betont, bleibt Raffaels Äußerung bezüglich der Frage, wie er aus *mehreren* Schönheiten *eine* Schönheit machen will, offener für die idealistische Interpretationsvariante. Doch beide deuten an, daß die Bestimmung der Idealschönheit nicht dem individuellen Urteil des Künstlers, sondern einer kollektiven Urteilsfindung entspringt. Zeuxis entlehnt von den Schönheiten, „was an Jeder besonders schön *gerühmt* wurde“, und Raffael wünscht, daß der Adressat des Briefes sich bei ihm befände, „um die bessere Wahl zu treffen.“ Das ästhetische Ideal entsteht für Raffael also aus der kommunikativen Einigung zwischen Künstler und Adressat des Kunstwerks<sup>16</sup> über mehrere empirische Schönheiten. Dieses Vorgehen wäre ideal, scheitert aber an der Empirie. Denn statt des doppelten Plurals von Modellen und Urteilenden ist die Wirklichkeit von einem zweifachen Mangel gekennzeichnet:

<sup>14</sup> Die zweite Zeuxis-Anekdote von den Vögeln, die sich vom Realismus eines Bildes täuschen lassen, gehört gleichfalls zum Standard-Repertoire der Renaissance, begründet allerdings die Gleichrangigkeit von Natur und Kunst.

<sup>15</sup> Alfred Baeumler: *Ästhetik*. Berlin 1934. Reprint Darmstadt 1972, S. 49.

<sup>16</sup> Baldassare Castiglione ist der adäquate Adressat, denn der Brief, der als Dokument der Aufwertung des Malers vom abbildenden Handwerker zum schaffenden Künstler gilt, ist an den gerichtet, der in seinem *Il Cortegiano* (1527) die ästhetische Aufwertung des Künstlers zusätzlich in eine gesellschaftliche überträgt; vgl. hierzu Udo Kultermann: *Kleine Geschichte der Kunsttheorie*. Darmstadt 1987, S. 60.

Da nun Mangel an gutem Urteil wie an schönen Frauen herrscht, bediene ich mich einer bestimmten Idee, die mir in den Sinn kommt.

Mà essendo carestia e de i buoni giudicii, e di belle donne, io mi servo di certa idea, che mi viene alla mente.<sup>17</sup>

Damit stellt sich Raffael quer zur Tradition der Zeuxis-Anekdote. Für Zeuxis ist die Kunst bei der Suche nach ihrem Ideal auf das Sammeln von Einzelschönheiten verwiesen, weil die Natur ihre Schönheiten *verstreut*. Raffael greift auf eine „Idee“ zurück, weil es ihm an Schönheiten *mangelt*. Und eine kommunikative Einigung, zweite Bedingung für eine erfolgversprechende Suche nach der Idealschönheit, steht nicht in Aussicht, weil der Künstler mit seinem Werk offensichtlich alleine und der Adressat so weit weg ist, daß Briefe nötig werden. Es mangelt an schönen Modellen und guten Urteilen.

Für den Künstler gibt es jedoch eine Möglichkeit, den doppelten empirischen Mangel aus einem anderen Ort heraus zu überwinden. Dieser Ort ist der „Geist“, der „Sinn“, die „Seele“, die „Einbildung“, kurz: „mente“.<sup>18</sup> Raffael bringt also – allerdings aus einer Not heraus und nicht als Idealfall der Kunstproduktion – eine Variante ins Spiel, nach der die Kunst ihr Vorbild weder aus einer zusammengesammelten noch abstrahierten Empirie holt, sondern allein aus dem Inneren des Künstlers. Doch ist damit die entscheidende Frage nach dem Wovon-Her von Kunst nicht geklärt, sondern nur verschoben: Denn woher kommt die „certa idea, que mi viene alla mente“?<sup>19</sup> Da Raffael in diesem Brief keinen Hinweis darauf gibt, wie die Idee in den Geist gelangt, entsteht eine Leerstelle.<sup>20</sup> Es gibt nun von der Tradition der Zeuxis-Anekdote her zwei Alternativen und von Raffaels Brief her eine dritte Möglichkeit, diese Leerstelle zu füllen, den Mangel in den positiven Grundstein eine Kunstkonzeption zu wenden und zu be-

<sup>17</sup> Zit. nach: Wilhelm Heinrich Wackenroder: Sämtliche Werke und Briefe, S. 440.

<sup>18</sup> „Geist“ bietet das Lexikon als Übersetzung von „mente“, mit „Sinn“ übersetzt Silvio Vietta in seinem Wackenroder-Kommentar, „Einbildung“ heißt es bei Winckelmann und „Seele“ bei Wackenroder. In der deutschen Diskussion verstreut sich der eine Begriff „mente“ über eine ganze Begriffslandschaft.

<sup>19</sup> Diesen offensiv unsicheren Status, den Raffael der ästhetischen Idee verleiht, betont auch Erwin Panofski: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. Berlin 2<sup>1960</sup>, S. 32. Demnach zeige der Brief, daß Raffael „dieser inneren Vorstellung weder eine normative Geltung, noch einen metaphysischen Ursprung beimaß – so wenig, daß er ihr Wesen nur mit dem Ausdruck ‚certa idea‘ bezeichnen kann.“ Winckelmann unterlegt der ‚certa idea‘, wie zu zeigen sein wird, sowohl eine normative Geltung als auch einen metaphysischen Ursprung.

<sup>20</sup> Die kunstgeschichtliche Folgeträchtigkeit des Raffael-Briefes verdankt sich gerade dieser Leerstelle. Bis heute bemüht sich die Kunstwissenschaft, diese Lücke zu füllen. Vgl. die folgenden Anmerkungen.

stimmen, wie der Künstler zu dem Bild einer idealen Schönheit kommen kann: ganz der Mimesis verpflichtet durch eine Abbildung neu kombinierter Teile der empirischen Natur; durch die Abbildung eines geistigen Bildes, das sich der Idealisierung der Empirie verdankt;<sup>21</sup> oder durch die Abbildung eines Urbildes rein geistiger Herkunft.<sup>22</sup>

Auch Winckelmann wendet die Leerstelle in Raffaels Brief in ein positives Kunstkonzept. Dabei fügt sich die Idealisierungsthese zum Argument einer Kontinuität von empirischer und geistiger Natur, die Herkunft aus dem reinen Geist korrespondiert der Hierarchie der Naturen. Doch wie paßt dazu die historische Differenz zwischen den Griechen und Raffael? Für Raffael gilt, daß der Mangel im Außen zur Wendung nach Innen zwingt, um dort das ästhetische Ideal zu finden – in diesem Fall kann das Ideal nur aus dem Geist kommen. Für Winckelmanns Griechen dagegen gilt, daß die Fülle im Außen bruchlos zum ästhetischen Ideal im Innen führt – in diesem Fall ist eine Kontinuitätsbeziehung der Naturen und eine Idealisierung der Empirie denkbar. Die beiden historischen Situationen sind nur zum Teil aufeinander abbildbar: Daß das ästhetische Ideal im Innen situiert ist, gilt

<sup>21</sup> Vgl. hierzu bereits – ex negativo – die Kritik Lavaters in *Ueber den Vatikanischen Apoll: Raffaels Rückgriff auf eine Idee zeige „Mangel der Aufmerksamkeit auf das, was in der Natur Schönes ist.“* Zit. nach Helmut Pfotenhauer: Kommentar, S. 412. Gerade in der Forschungsliteratur wird in die Leerstelle des Briefes das idealistische Konzept einer Schönheitsfindung durch Abstraktion eingeschoben. In einem ersten Schritt wird Raffaels Wendung gegen die mangelhafte Empirie als systematisches Argument gegen jegliche Empirie verstanden; in einem zweiten Schritt wird der „Geist“, von dem Raffael spricht, mit dem Geist als einer eigenständiger Instanz zwischen Natur und Kunst, von der die idealistische Interpretationsvariante der Zeuxis-Anekdote spricht, identifiziert. So kann z.B. Helmut Pfotenhauer: *Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik.* Tübingen 1991, S. 83, Zeuxis-Anekdote und Raffaels Variante umstandslos miteinander identifizieren: „Beide, der Maler der Antike und der ihrer Renaissance, mußten die schönen Einzelheiten neu zusammenfügen, um die Natur zum Ideal zu steigern.“ Ein imaginäres Interview mit Raffael zur Klärung der Frage bietet Erwin Panofski: *Idea*, S. 32: „Wenn man ihn [Raffael] gefragt hätte, woher sie [die „gewisse Idee“] komme, so würde er wohl nicht in Abrede gestellt haben, daß sich in ihr *irgendwie* die Summe sinnlicher Erfahrung zu einem inneren geistigen Bilde umgeformt habe.“

<sup>22</sup> Vgl. z.B. Udo Kultermann: *Kleine Geschichte der Kunsttheorie*, S. 65: „Die in der Antike allein jenseits der sinnlichen Wahrnehmung angesiedelten Ideen werden jetzt im Geist des Künstlers angenommen, wie Raffael in seinem Brief an den Grafen Baldassare Castiglione aus dem Jahr 1515 so klar darlegt.“ Dieses Modell wird zu einer Inspirationstheorie des „künstlerischen Ingeniums“ verschärft von Silvio Vietta: *Raffael-Rezeption in der literarischen Frühromantik.* Wilhelm Heinrich Wackenroder und sein akademischer Lehrer Johann Dominicus Fiorillo. In: Müller, Klaus Detlef (Hg.): *Geschichtlichkeit und Aktualität. Studien zur deutschen Literatur seit der Romantik.* Festschrift für Hans-Joachim Mähl zum 65. Geburtstag. Tübingen 1988, S. 221-241, S. 240.

Winckelmann für jede Kunst und fungiert damit als systematisches Argument; der Mangel im Außen jedoch beschreibt nur die Ausgangslage der Modernen, wird so als historisches Argument verwendet. Das systematische Argument einer „bloß im Verstande entworfenen geistigen Natur“ (10) behält dabei immer den Vorrang vor der Idealisierungsthese: Kunst verdankt sich einem rein geistigen Urbild.

Der Brief belegt eigentlich nur, daß Raffael im konkreten Falle der Galathea das ästhetische Ideal allein aus dem Geist geholt hat – ohne Rückgriff auf empirische Modelle und ohne kommunikative Einigung. Eine positive Füllung, wie sie Winckelmann vornimmt, verbietet sich auch deshalb, weil für Raffael das aus der Not geborene geistige Bild den Mangel seiner Herkunft nie verliert: „Ob diese von vortrefflicher Kunst ist, vermag ich nicht zu wissen“.<sup>23</sup> Ohne kommunikative Einigung gibt es kein verlässliches ästhetisches Ideal, weil nun die Qualität des Urbildes ungewiß ist.<sup>24</sup> Hier ergibt sich eine zweite Schiefelage zwischen Zitierendem und Zitiertem. Für Winckelmann ist die ästhetische Qualität der empirischen Natur ungewiß; für Raffael ist Gewißheit nur über die Empirie zu erlangen. Raffael bringt für seine Galathea also gerade das Kunstkonzept ins Spiel, zu dessen Relativierung er von Winckelmann als Kronzeuge aufgerufen wird.

Ausgestattet mit den drei Varianten der Idealbildsuche, die Raffaels Brief thematisiert, und den zwei Differenzpunkten zwischen Raffael und Winckelmann, ist es an der Zeit, zur Ausgangsfrage zurückzukehren: Was leitet Winckelmann bei der Wahl des Ausschnitts aus Raffaels Brief? Dreierlei:

Erstens wird bei Raffael auf den Topos der zusammengesetzten Schönheit angespielt: „daß ich um eine Schöne zu malen, mehrere Schönheiten sehen müßte“. Wie mit Blick auf die Zeuxis-Anekdote gezeigt, besteht hier zumindest die Möglichkeit, dies als eine direkte Verankerung des Bildes in der Empirie zu verstehen. Winckelmann zielt aber gerade nicht auf ein zweistelliges (Natur-Kunst), sondern ein dreistelliges Modell der Kunstproduktion, in welchem dem Geist die vermittelnde und zentrale Position zukommt.<sup>25</sup> Folgerichtig zitiert Winckelmann die Anspielung auf Zeuxis nicht.

<sup>23</sup> Raffael an Castiglione, zit. nach: Wilhelm Heinrich Wackenroder: Sämtliche Werke und Briefe, S. 440.

<sup>24</sup> Der Briefwechsel mit dem Grafen soll die Funktion erfüllen, die Einigung nachträglich einzuholen: „Wegen der Galatea würde ich mich für einen großen Meister halten, wenn nur die Hälfte all der Dinge darin wäre, die Eurer Wohlgeboren mir schreibt.“ (ebd.) Der Brief ist also zugleich Zeichen des kommunikativen Mangels und das Mittel zu seiner Behebung.

<sup>25</sup> Dies betont auch Markus Käfer: Winckelmanns hermeneutische Prinzipien, S. 117.

Zweitens ergeben sich die Kriterien dafür, ob etwas schön ist oder nicht, bei Raffael aus einer kommunikativen Einigung: „daß Ihr euch bei mir befändet, um die bessere Wahl zu treffen“. Wenn Männer sich so lange über Frauen unterhalten, bis sie wissen, was *eine* Schönheit ist, ergibt sich nicht immer ein absolutes und zeitenthobenes Ideal. Um ein solches jedoch geht es Winckelmann. Für ihn entsteht Schönheit nicht im Prozeß einer kommunikativen Einigung, sondern ist als Ideal immer schon gegeben. Folgerichtig zitiert er auch Raffaels Überlegungen zur Urteilsfindung nicht.<sup>26</sup>

Drittens kommt bei Raffael ausgerechnet in dem Moment, in dem er sich von der Äußerlichkeit der Empirie ab- und der Innerlichkeit seines Geistes zuwendet, eine ästhetische Unsicherheit ins Spiel: „Ob diese von vortrefflicher Kunst ist, vermag ich nicht zu sagen“. Das wertet die Empirie auf und den Geist ab. Winckelmanns Prioritäten liegen genau umgekehrt. Folgerichtig zitiert er auch Raffaels ästhetischen Zweifel nicht.

Winckelmann verfolgt konsequent die Absicht, den Geist des Künstlers als eigenständige Instanz zwischen der Natur und der Kunst stark zu machen. Darauf zielt auch seine Übersetzung aus dem Italienischen ins Deutsche. Zunächst ist da seine eigenwillige Übertragung von „mente“ mit „Einbildung“, mit der er den Ort spezifiziert, an dem der Geist Ideen, „materielle Bilder“<sup>27</sup>, speichert und verarbeitet. Zudem kommt bei Raffael die Idee in den Geist („che mi viene alla mente“); bei Winckelmann ist die Idee bereits in der Einbildung präsent („Idee in meiner Einbildung“). Damit umgeht Winckelmann die vom Brief selbst unbeantwortete Frage, woher die „Idee“ kommt: Sie *ist* im Geist. Winckelmanns Idee ästhetischer Schönheit entwickelt sich zwar anlässlich einer dem Künstler gegebenen Empirie (Kontinuität von Empirie und Ideal), ist aber, sofern sie ihren Ort im Geist des Künstlers hat, gerade nicht abhängig von der Empirie (Hierarchie von Ideal und Empirie). Winckelmann denkt den Geist des Künstlers im ästhetischen Produktionsprozeß als die Instanz, der die Idee der Schönheit ursprünglich und wesensmäßig zugeordnet ist. Damit der Brief Raffaels dies bestätigen kann, bedarf es jedoch der gezeigten Verschiebungen und Ausblendungen. Wenn er es bestätigt, dann impliziert die Analogiebehauptung „So

<sup>26</sup> Selbst in dem Satz, den Winckelmann zitiert, tilgt er die Wendung „Mangel an gutem Urteil“.

<sup>27</sup> Vgl. Markus Käfer: Winckelmanns hermeneutische Prinzipien, S. 117: „In der künstlerischen Vorstellung verlieren die Dinge der Natur ihre materielle Seinsweise, nicht aber ihre Bildhaftigkeit, ihr Eidos.“



bildete Raphael [...]“ zugleich die Identifikation von drei Kunstkonzepten: das der Antike, das Raffaels und schließlich das Winckelmanns.

### 3. Doch in seiner Tiefe ist das Meer ruhig:

Die Wende vom Außen ins Innen, so läßt Winckelmann Raffael sagen, ist die Voraussetzung für die Produktion von Kunst. Die Macht, die Kunst macht, sind die Bilder einer geistigen Natur, die im Innern erscheinen. Dementsprechend erfüllt das Raffael-Zitat – allerdings nur als zurechtgeschnittenes – eine doppelte Funktion: Einmal trägt es über die Schwelle vom ‚Natürlicherem‘ zum ‚Geistigsten‘; gleichzeitig steht es für die Produktion der Kunst aus dem Geistigen heraus. Doch besteht eine Differenz zwischen der Geschichte der Alten und der Situation der Modernen. Für die Griechen ist eine Fülle im Außen der Anlaß, den Übergang in ein Innen zu vollziehen; für die Modernen ist ein Mangel im Außen der Motor, aus einem Innen zu schöpfen. Mit dieser Differenz, die im Raffael-Zitat aufleuchtet, steht für Winckelmann die Machbarkeit von Kunst unter den schlechten Bedingungen des Hier und Jetzt zur Debatte. Daß eine Kunst des Schönen trotzdem möglich ist, dies sieht Winckelmann mit Raffael als bewiesen an. Bleibt nur die Frage, *wie* sie möglich ist. *Wie* kommt der Künstler der Gegenwart zu seinem Ideal?

Die Antwort fällt kurz und bündig aus und steht bereits im Titel der Schrift – „Nachahmung der griechischen Werke“. Vier Gründe sind es, die die Griechen zum Vorbild avancieren lassen. Erstens manifestiert sich für Winckelmann in den griechischen Kunstwerken die „geistige Natur“, denn sie sind nicht bloß Abbilder schöner Körper, sie sind darüber hinaus auch Abbilder idealer Urbilder. Und nur aus den griechischen Werken, nicht aber aus der aktuellen empirischen Natur läßt sich gegenwärtig der Begriff einer ganzen und vollkommenen Natur gewinnen:

Wenn der Künstler auf diesen Grund baut, und sich die griechische Regel der Schönheit Hand und Sinne führen lässet, so ist er auf dem Wege, der ihn sicher zur Nachahmung der Natur führen wird. Die Begriffe des Ganzen, des Vollkommenen in der Natur des Altertums werden die Begriffe des Geteilten in unserer Natur bei ihm läutern und sinnlicher machen: er wird bei Entdeckung der Schönheiten derselben diese mit dem vollkommenen Schönen zu verbinden wissen. (14)

Während die Natur des Hier und Jetzt durch Zerstückelung und Fragmentiertheit gekennzeichnet ist, liegt in den Kunstwerken der Antiken eine unzerstörte und ganze, da „geistige“ Natur bewahrt. Deshalb

ahmt die „Nachahmung der griechischen Werke“ zugleich diese Natur nach und gelangt somit zu einem „vollkommenen Schönen“.

Erst nach diesem Ausbildungsprogramm am griechischen Kunstwerk, kann der Künstler „sich der Nachahmung der Natur überlassen“ – „und nicht eher“. (14) Regelgeleitet und begrifflich geläutert kann der Künstler dann in seiner Nachahmung der gegenwärtigen Natur diese aus ihrer Geteiltheit herausheben. Daß er dies kann, ist indes keine subjektive Leistung eines Künstlerindividuums, sondern wird dadurch garantiert, daß der Künstler sich „Hand und Sinne führen lässet“. Der Künstler wird bis in seine Sinnlichkeit hinein zum Medium der am griechischen Kunstwerk erkannten Norm idealer Schönheit. Und daß auch für diese nicht das Künstlerindividuum, sondern der Gegenstand der Nachahmung entscheidend ist, veranschaulicht Winckelmanns Experimentalanordnung:

Nichts würde den Vorzug der Nachahmung der Alten vor der Nachahmung der Natur deutlicher zeigen können, als wenn man zwei junge Leute nähme von gleich schönem Talente, und den einen das Altertum, den anderen die bloße Natur studieren ließe. Dieser würde die Natur bilden, wie er sie findet [...]; jener aber würde die Natur bilden, wie sie es verlangt. (15)

Die erstrebte Einheit der Natur hat ihren Preis. Der Argumentation Winckelmanns liegt nicht mehr nur eine systematische Hierarchie von empirischer und „geistiger Natur“ zugrunde, sondern auch eine historische Hierarchie zwischen der Natur des Altertums und der der Gegenwart. Insofern Winckelmann die „geistige Natur“ und die des Altertums zusammendenkt, bleiben Kunst wie Schönheit für alle Zeit an die Begriffe von Ganzheit und Einheit gekoppelt und verfällt die empirische Natur der Gegenwart dem Verdikt des Mangels. Was ahmen dann aber die Modernen überhaupt nach? Es ist nicht die Natur in ihrer Spezifität des Geteilten und Fragmentarischen, vielmehr ist es eine vollständig entempirisierte Natur, das Konstrukt einer normativen Natur. Und für Winckelmann ist die Norm so natürlich das Natürlichste, daß er übersieht, wie er die Natur normiert – er läßt die Natur verlangen, was er verlangt. Der Künstler jedoch, der eine derart normierte Natur nachahmt, hebt die Natur der Gegenwart nicht aus ihrer Fragmentiertheit heraus, er malt eine andere. Damit wird zum einen der Mangel nicht aufgehoben, sondern ausgegrenzt. Zum anderen macht es diese normative Geste unmöglich, die empirische Natur als Ausgangspunkt der Kunstproduktion anzuerkennen.

Zweitens gilt es, die Griechen nachzuahmen, weil nur so „die Richtigkeit im Kontur“ zu erlangen ist:

Die Linie, welche das Völlige der Natur von dem Überflüssigen derselben scheidet, ist sehr klein, und die größten neueren Meister sind über diese nicht allezeit greifliche Grenze auf beiden Seiten zu sehr abgewichen. (15)

Der Ort der Kunst ist hier eine Grenze und die Kunst selbst deren Gestaltung, also eine Kunst des exakten Maßes und der Ausgrenzung dessen, was auf beiden Seiten der Grenze liegt. Das Kunstwerk soll damit so ideal werden, wie es sein ideales Vorbild selbst ist. Wenn die ideale Linie auch „sehr klein“ ist, so gibt es sie doch. Deshalb ist sie etwas, dessen man sich stets neu zu versichern hat und das von Werk zu Werk neu auszubalancieren ist. Wem dies gelingt, der „hat sein Kontur in allen Figuren wie auf die Spitze eines Haars gesetzt“. (16) Mit dieser Metapher beschreibt Winckelmann die großartigen Leistung, die in und mit den griechischen Kunstwerken erbracht ist. Doch die Metapher sagt noch etwas anderes: Wenn zuerst eine Norm gesetzt wird, wenn entsprechend dieser Norm nicht alles der Gestaltung würdig ist und deshalb ausgegrenzt werden muß, dann ist die Basis, auf der das Kunstwerk steht, eben nicht breiter als die Spitze eines Haars. Die in der Metapher mitausgedrückte Labilität der Kunst ist Effekt der Normgebundenheit von Kunst.

Der dritte Grund, den Winckelmann für die Nachahmung der Griechen anführt, ist die Draperie. Entscheidend für die weitere Argumentation ist indes der vierte Grund – das Dargestellte.

Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdrucke. So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhigbleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen, bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele. (20)

Wir sind bei der meistzitierten Stelle Winckelmanns angelangt.<sup>28</sup> Kunst wird mit Natur verglichen, wobei das Meer durch die Dualität von Tiefe und Oberfläche und die Kunst durch die von Ausdruck und Seele gekennzeichnet ist. Werden nun aber, wie in der Forschung meist angenommen, beide Relata des Naturbildes auf die Kunst übertragen?<sup>29</sup> Wie weit reicht die Analogie von Meer und Kunstwerk?

<sup>28</sup> Zur Rezeptionsgeschichte vgl. Helmut Pfotenhauer: Kommentar, S. 393-428.

<sup>29</sup> So zuletzt: Helmut Pfotenhauer: Kommentar, S. 378; Claudia Kestenholz: Oberflächen. Physiognomisch-pathognomische Überlegungen zur Sichtbarkeit im Schönen bei Johann Joachim Winckelmann. In: Groddeck, Wolfram; Stadler, Ulrich (Hg.): Physiognomie und Pathologie. Zur literarischen Darstellung von Individualität. Berlin, New York 1995, S. 76-94, S. 84.

Das Meer ist in seiner Tiefe ruhig und an seiner Oberfläche bewegt. Das Verhältnis von Oberfläche und Tiefe ist demnach keines der Äquivalenz: Die Oberfläche ist keine angemessene Repräsentation der Tiefe; im Gegenteil besteht eine abgründige Differenz zwischen dem, wie das Meer erscheint, und dem, wie es – nach Winckelmann – ist. Doch es geht Winckelmann gar nicht um dieses problematische Repräsentationsmodell, vielmehr ist es ihm um die Betonung einer Qualität zu tun. Der Satz, der von der wütenden Oberfläche spricht, ist als Konzessivsatz nicht nur grammatisch untergeordnet, sondern auch syntaktisch nachgestellt und evoziert damit auf der Ebene der Semantik nicht das Verhältnis von Oberfläche und Tiefe, sondern die herausragende Eigenschaft der Tiefe des Meers – ruhig zu sein. Wenn also Winckelmann etwas vom Bild des Meeres auf die Kunst überträgt, dann ist dies die Ruhe und nicht das Repräsentationsmodell.

Daß er die Ruhe überträgt, ist indes nicht weniger problematisch. Denn woher nimmt Winckelmann die Ruhe? An dem von ihm aufgerufenem Naturbild, an einem sinnlich konkret Gegebenen betont er genau den Aspekt, der ihm sinnlich nicht zugänglich ist. So schafft er einen entempirisierten Raum, den er mit dem Ideal der Ruhe füllen kann, und damit eine normierte Natur: Wieder präsentiert Winckelmann eine Norm als natürlich. Und diese natürliche Norm, „eine große und gesetzte Seele“, „zeigt der Ausdruck“ der Kunstwerke „bei allen Leidenschaften“, d.h. im Falle sämtlicher Befindlichkeiten.

Wie wird nun aber das Repräsentationsmodell bezüglich des Kunstwerkes gedacht? Die abgründige Differenz zwischen Oberfläche und Tiefe, die das Meeresbild bietet, übernimmt Winckelmann nicht für das Verhältnis zwischen Ausdruck und Seele beim Kunstwerk: Während die Meeresoberfläche die Tiefe nicht offenbart, „zeigt“ dagegen der Ausdruck die Seele. Das Meeresbild legt zwar nahe, daß Winckelmann dem Ausdruck die Position der Oberfläche und der Seele die einer entzogenen und zu enthüllenden Tiefe zuweist. Doch setzt er damit nicht das Modell einer über die Differenz hinweg trotzdem gelingenden Repräsentation. Die Repräsentation der Seele im Ausdruck wird als Evidenz, als unmittelbare Verkörperung der Seele verstanden:

Diese Seele [eine große und gesetzte, d.V.] schildert sich in dem Gesichte des Laokoons und nicht in dem Gesichte allein, bei dem heftigsten Leiden. Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdeckt, und den man ganz allein, ohne das Gesicht und andere Teile zu betrachten, an dem schmerzlich eingezogenen Unterleibe beinahe selbst zu empfinden glaubet; dieser Schmerz, sage ich,

äußert sich dennoch mit keiner Wut in dem Gesichte und in der ganzen Stellung. [...] Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgeteilt, und gleichsam abgewogen. (20)

Die Seele „schildert sich“, der Schmerz „entdeckt (sich)“ – doch „mit keiner Wut“. Das Kunstwerk repräsentiert eine große Seele in einer leidenschaftslosen Leidenschaft. So wie eine wütende Oberfläche eben nicht die Ruhe des Meeres in seiner Tiefe repräsentiert, so würde ein wütender Ausdruck auch nicht die Ruhe einer Seele in Evidenz vorstellen. Repräsentiert wird demnach wieder die Norm und nicht die Abweichung von ihr. Diese Norm repräsentiert sich im Falle jeder Leidenschaft, so daß jede Leidenschaft zur möglichen Repräsentationsfläche der Ruhe wird. Und nur weil es Leidenschaften im Plural gibt, kann es mehrere Kunstwerke geben.

Fassen wir zusammen: Die Metapher des Meeres erfüllt zwei Aufgaben. Erstens dient sie der Annahme einer Tiefe als eines Raumes, der aller Empirizität entledigt ist. Zweitens vermag gerade eine solche Tiefe eine Norm aufzunehmen – die Norm der Größe, der Gesetztheit, der Stille, der Ruhe – und diese als natürliche auszustellen. Diese Norm wird nun auf die Kunst übertragen und Seele genannt. Zugleich wird sie als eine Macht gedacht, die eine vollständig transparente Repräsentation, einen gelungenen Ausdruck ermöglicht. Daraus ergeben sich Konsequenzen für Kunstproduktion und -rezeption.

Bei einem derart transparenten Verhältnis von Seele und Ausdruck ist Kunstproduktion kein Problem der Mittel oder der Darstellbarkeit. Wichtig für die Produktion von Kunst ist allein, daß der Künstler die Norm verinnerlicht hat:

Der Ausdruck einer so großen Seele geht weit über die Bildung der schönen Natur: Der Künstler mußte die Stärke des Geistes in sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor einprägte. (20)

Was der Künstler fühlt, ist nichts Individuelles, Subjektives, sondern ist eine „geistige Natur“, also das Ideal, die Norm. Dann ist das Kunstwerk, das mehr ausdrückt als die nur „schöne Natur“, Ausdruck der „geistigen Natur“. Das Kunstwerk ist das Außen der Norm.

Die Kunstrezeption müßte unter diesen Bedingungen automatisch ablaufen. Doch die auf der Produktionsseite angenommene Transparenz zwischen Ausdruck und Seele ist für Winckelmann in der aktuellen Rezeptionssituation nicht gegeben. Die griechische Kunst bietet die Norm zwar in Evidenz an; doch heute nur jenen, die mit dem „wahren Geschmacke des Alterthums“ (23) auf Kunstwerke blicken.

Dieser Geschmack ist für Winckelmann eine Frage der Erziehung. Er fordert ein Auge, das zu sehen gelernt hat:

Mit einem Auge, welches diese Schönheiten empfinden gelernt, mit diesem wahren Geschmacke des Altertums muß man sich seinen Werken nähern. Alsdenn wird uns die Ruhe und Stille der Hauptfiguren in Raffaels Attila, welche vielen leblos scheinen, sehr bedeutend und erhaben sein. (23)

Dadurch wird Kunstrezeption noch nicht zu einer subjektiven und spontanen Rezeption, bei der der Betrachter sich selbst empfindet. Wie Hand und Sinne sich in der Kunstproduktion von einer Norm führen lassen sollen, so soll das Auge nach einer Norm sehen, mehr noch sollen normierte Augen eingesetzt werden: „Nimm meine Augen [...] so wird sie [die Helena des Zeuxis] dir eine Göttin scheinen.“ (4)<sup>30</sup> Die Norm wird in die Sinnlichkeit eingeschrieben: Hand und Auge sind nicht selbsttätige Organe einer kreativen Produktion wie Rezeption, sondern neutrale Hilfsmittel, Werkzeuge für die produktions- wie rezeptionsästhetische Reproduktion der Norm.

Wenn aber das Auge allererst ausgebildet werden muß, dann stellt sich die Frage nach dem Ausbilder. Wer lehrt das Auge, Schönheiten wahrzunehmen? Winckelmann denkt dabei sicherlich an sich. Normative Ästhetiken haben die selbstreflexive Pointe, daß sie nicht nur eine Norm anbieten, sondern denjenigen, der sie anbietet, zugleich als Kunstrichter und -erzieher einsetzen. Doch auch der Erzieher muß sich den Geschmack des Altertums aneignen und ist damit in einen Prozeß permanenter Selbstausbildung eingespannt, der sich auf zwei Weisen vollzieht. Zum einen müssen antike Texte gelesen, Reproduktionen aus der Antike angesehen und darüber wieder Texte geschrieben werden – insofern wären die *Gedanken über die Nachahmung* eine Magisterarbeit und diese läßt sich in Dresden erledigen. Zum anderen müssen die originalen antiken Kunstwerke vor Ort betrachtet werden – insofern wären die *Gedanken über die Nachahmung* ein Antrag auf eine Auslandsstipendium und dieser führt nach Rom.

<sup>30</sup> Solche Augen machen nicht nur sehend, sondern, so die Kritik Herders, auch blind, und zwar dann, wenn mit diesen Augen andere als griechische Kunstwerke angeschaut werden: „Sein (Winckelmanns) Auge nach den Griechen gebildet, und sein Geist mit dem Ideal Griechischer Schönheit erfüllet, sucht, wie bezaubert, das Bild der Liebe allenthalben, auch wo ers nicht finden kann, und wo er es nicht findet, will er oft das nicht sehen, was er sehen könnte.“ Johann Gottfried Herder: *Über die Deutsche Literatur. Fragmente. Zweite Sammlung. (1767/68)* In: ders.: *Sämtliche Werke*. Hg. v. Bernhard Suphan. Berlin 1877. Bd. 2, S. 111-204, S. 119f.

Es beruht einiges auf der Annahme einer Ruhe in der Tiefe des Meeres: Daß es eine stabile Norm gibt, daß diese Norm inhaltlich als Ruhe qualifiziert ist, daß diese Norm dem „wahren Charakter der Seele“ (21) entspricht. Und daraus leitet Winckelmann dann desweiteren ab, daß die Produktion von Kunst eine strenge Umsetzung dieser Norm sein soll und daß die Rezeption dieser Norm zu folgen hat. Wenn jedoch in der Tiefe des Meeres Unruhe herrscht? Dann verliert die Norm ihre Stabilität, zudem ihre Qualität der Ruhe und der „wahren Charakter der Seele“ „schildert sich“ dann in eben der Kunstproduktion, die Winckelmann aufs Heftigste verurteilt:

Das wahre Gegenteil, und das diesem entgegenstehende äußerste Ende ist der gemeinste Geschmack der heutigen, sonderlich angehenden Künstler. Ihren Beifall verdient nichts, als worin ungewöhnliche Stellungen und Handlungen, die ein freches Feuer begleitet, herrschen [...]. Sie verlangen eine Seele in ihren Figuren, die wie ein Komet aus ihrem Kreise weicht. (21)

Die Norm dient der aggressiven Ausgrenzung einer in Winckelmanns Griechen-Augen bösen, falschen und häßlichen Kunst. Doch die ganze normative Ästhetik gründet auf einer durch nichts bewiesenen Annahme.

Bei all diesen Verwerfungen, Widersprüchen, Sprüngen und Brüchen in der Argumentation Winckelmanns stellt sich die Frage, wieso die *Gedanken über die Nachahmung* ihre herausragende Bedeutung für die ästhetische und wissenschaftliche Diskussion erlangen konnten. Zum einen entsteht aus der Winckelmannschen Beschäftigung mit der Antike ein Forschungsimperativ. Dies belegt etwa Goethe:

Durch Winckelmann sind wir dringend aufgeregt, die Epochen zu sondern, den verschiedenen Stil zu erkennen, dessen sich die Völker bedienen, den sie in Folge der Zeiten nach und nach ausgebildet und zuletzt wieder verbildet.<sup>31</sup>

Insofern wird aus Winckelmann in der Tat so etwas wie ein „Diskursivitätsbegründer“:<sup>32</sup> Was unter seinem Namen begründet wird, ist die Rede der Kunstwissenschaften als eine Rede, die fleißig darum bemüht ist, die Vielzahl der künstlerischen Erscheinungen nach Epochen zu sortieren, nach Stilen zu klassifizieren, nach nationalen Be-

<sup>31</sup> Johann Wolfgang von Goethe: Italienische Reise. In: ders.: Werke. Bd. 11, S. 7-349, S. 167.

<sup>32</sup> Michel Foucault: Was ist ein Autor? In: ders.: Schriften zur Literatur. Frankfurt a.M. 1988, S. 7-31, S. 24.

sonderheiten zu differenzieren und in kohärenten Bildungsgeschichten zu erzählen. Stärker als diese historisierende Tendenz<sup>33</sup> bleibt zum anderen – zumindest in den *Gedanken über die Nachahmung* – die normative Produktionsästhetik, die begrifflich zu erklären versucht, woher Kunst kommt. Auch wenn sie das nur selten stringent schafft, so bietet sie immerhin, wie Goethe es nennt, „köstliche Grundstellen“<sup>34</sup>, d.h. griffige Formeln, die sich auf Kunstkonzepte zusammenkürzen lassen.

#### 4. Des Klosterbruders Rede über Reden:

Die Frage nach der Macht, die Kunst macht, hat Winckelmann für sich beantwortet: Es ist der Geist eines Künstlers, der auf eine normierte Natur verpflichtet wird. In Wackenroders Erzählung *Raffaels Erscheinung*<sup>35</sup> stellt sich dem Ich-Erzähler, den Tieck auf den Namen Klosterbruder tauft,<sup>36</sup> die gleiche Frage genau deshalb, weil es Leute wie Winckelmann gibt. Der Klosterbruder erhebt seine Stimme, weil die Herkunft der ästhetischen Produktion ein „Gegenstand des Streites“ ist, weil über ihn mit „unendlich vielen unnützen Worten“ (7) gesprochen wird, es mithin eine Summe von Reden über das Wovon-Her ästhetischer Produktion gibt. Nicht der Stand der Dinge wie bei Winckelmann – der Mangel an einer schönen empirischen Natur, der Mangel an vollkommener moderner Kunst –, sondern der Stand der Diskussion wirft die Frage nach der ästhetischen Produktion auf. Innerhalb dieser Diskussion will sich der Klosterbruder positionieren. Dies vollzieht er in drei Schritten: im Ausschluß einer Weise des Sprechens, die zugleich ein Ausschluß von Sprechern ist, in der Einrichtung eines geschlossenen Kommunikationsraumes und in der Bemächtigung eines Satzes.

<sup>33</sup> Zu Winckelmann als Historiker vgl. Wolf Lepenies: Der andere Fanatiker. Historisierung und Verwissenschaftlichung der Kunstauffassung bei Johann Joachim Winckelmann. In: Herbert Beck (Hg.): Ideal und Wirklichkeit der Bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert. Berlin 1984, S. 19-29.

<sup>34</sup> Johann Wolfgang von Goethe: Winckelmann, S. 107.

<sup>35</sup> Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Raffaels Erscheinung*. In: ders.; Ludwig Tieck: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Stuttgart 1987, S. 7-11. Bei Zitaten aus diesem Text werden im folgenden die Seitenangaben in Klammer hinter das Zitat gesetzt.

<sup>36</sup> In *Raffaels Erscheinung* wird der Ich-Erzähler nicht ausdrücklich als Klosterbruder bezeichnet. Diese Benennung nimmt erst Tieck vor, indem er die Erzählung in der Sammlung mit dem Titel *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* herausgibt. Wir übernehmen gleichwohl Tiecks Benennung, da in der Erzählung Wackenroders explizit von „unserem Kloster“ (9) die Rede ist, in dem sich der Ich-Erzähler aufhält.



Zunächst vermerkt der Klosterbruder über „die sogenannten Theoristen und Systematiker“ (7) folgendes:

Sie gestehen ein, daß der Maler und Bildner zu seinen Idealen auf einem außerordentlicheren Wege als dem Wege der gemeinen Natur und Erfahrung gelangen müsse; sie geben zu, daß dies auf eine *geheimnisvolle* Weise geschehe: und doch bilden sie sich und ihren Schülern ein, sie wüßten das Wie. (7)

Woher das Vorbild von Kunst nicht kommt, darin sind sich der Klosterbruder und Winckelmann einig: Das ästhetische Ideal findet sich nicht, und in diesem Sinne hatte auch Winckelmann das Raffael-Zitat zugeschnitten, in der empirischen Natur. Indem er unterstellt, daß sich auch alle noch darin einig seien, daß das Geheimnisvolle der Kunstproduktion unumgängliche Prämisse einer jeden Ästhetik sei, schafft er ein einheitliches und für alle verbindliches Feld des Sprechens über Kunst. In dieses Feld jedoch zieht der Klosterbruder eine deutliche Demarkationslinie ein: Auf der einen Seite der Grenze stehen die „Theoristen und Systematiker“, die glauben das Geheimnis der Kunstproduktion, das „Wie“, „erklären“ (7) zu können. Auf der anderen steht der Klosterbruder selbst, der behauptet, daß man nur davon sprechen kann, daß die Kunstproduktion „auf eine geheimnisvolle Weise“ statthat. Diese Grenzziehung hinsichtlich des adäquaten Sprechens über Kunst impliziert eine Verwerfung,<sup>37</sup> die die Sprecher betrifft – „Theoristen und Systematiker“ werden als „Afterweise“ (8) disqualifiziert und somit als inadäquate Sprecher ausgegrenzt.<sup>38</sup>

Wie beschreibt der Klosterbruder das Feld auf seiner Seite der Grenze? „Nur durch göttliche Eingebung“ (8) kommt der Künstler zu seinen Idealen – und darin besteht das „offenbare Wunder der himmlischen Allmacht“ (11) und zugleich das Geheimnis der Kunstproduktion. Zwar bekommt das Geheimnis den Namen „göttliche Eingebung“; jedoch ist es damit weder in seinen Qualitäten noch in seinem Modus bestimmt. Der Klosterbruder entzieht durch die eine Geste, das Geheimnis der Kunstproduktion zu benennen und wieder zu verschleiern, die Frage nach der Macht, die Kunst macht, den Reden der „Theoristen und Systematiker“. Diese Geste zementiert die Grenze und etabliert sie als gottgegeben.

Deutlich divergieren demnach Winckelmann und Klosterbruder hinsichtlich ihres Ausgangspunktes des Sprechens über Kunst. Winckelmann sortiert zunächst die Kunst, nimmt damit eine Normie-

<sup>37</sup> Zu Grenzziehung und Verwerfung als eine Prozedur der Ausschließung vgl. Michel Foucault: Die Ordnung des Diskurses. Frankfurt a.M. 1991, S. 11f.

<sup>38</sup> Vgl. ebd., S. 25-30, zur „Verknappung [...] der sprechenden Subjekte“ (ebd., S. 26).

rung des Gegenstandes von Kunst und der Künstler vor und normiert erst dann das Sprechen als kunsthistorisches. Der Klosterbruder dagegen hebt mit einer Normierung des Sprechens und der Sprecher über die Kunst an und kommt erst später, wie noch gezeigt werden soll, auf eine des Gegenstandes. Während Winckelmann sich als Kunstkritiker durch sein Expertenwissen legitimiert, artikuliert sich im Falle des Klosterbruders eine andere Legitimationsstrategie. Diese wird in der Art und Weise deutlich, wie sich der Klosterbruder als angemessener Sprecher über Kunst einsetzt. An die Stelle der theoretischen Rede durch „umschreibende Worte“ (7) treten Künstleranekdoten, in denen sich die „Spur von dem Finger Gottes“ (8) zeigt. Um aber die Künstleranekdoten derart entziffern und dann erzählen zu können, muß der Klosterbruder selber schon vom „Finger Gottes“ berührt sein:

Glücklich bin ich, daß der Himmel mich ausersehen hat, seinen Ruhm durch einen einleuchtenden Beweis seiner unerkannten Wunder auszuweiten: es ist mir gelungen, einen neuen Altar zur Ehre Gottes aufzubauen. (8)

Vor jeder inhaltlichen Bestimmung der Kunst – dies der zweite Schritt der Positionsbestimmung – thematisiert der Klosterbruder seine göttliche Auserwähltheit. So tritt an die Stelle eines exoterischen Wissens ein esoterisches, das nicht der erlangt, der lernt, sondern der, der glaubt. Diese spezifische Legitimationsstrategie und der aus ihr resultierende Wissensbegriff greifen ineinander und implizieren eine Ausgrenzung auch von Adressaten: „ich rede mit ihnen nicht“ (8), heißt es in Hinblick auf die „Spötter, welche das Himmlische im Kunstenthusiasmus mit Hohnlachen gänzlich ableugnen.“ (8) Das Wissen um das Geheimnis der Kunst zirkuliert innerhalb eines Kreises der von Gott Ausgewählten und Eingeweihten, in einem nach innen wie außen abgeschlossenen Raum der Kommunikation.

In zwei Schritten hat der Klosterbruder sich als den kraft göttlichen Beistands einzig legitimen Sprecher in dem einzig verbindlichen Raum der Rede über Kunst installiert. Seine Position ist die einer „unterworfenen Souveränität“<sup>39</sup> – einerseits der göttlichen Instanz verpflichtet, andererseits den anderen Sprechern überlegen. Aus dieser Machtposition heraus zitiert der Klosterbruder die bereits von Winckelmann zitierte Passage aus Raffaels Brief – als, wie er behauptet, „einleuchtenden Beweis“ für seine Theorie göttlicher Inspiration:

<sup>39</sup> Michel Foucault: *Jenseits von Gut und Böse*. In: ders.: *Von der Subversion des Wissens*. Hg. v. Walter Seitter. München 1974, S. 110-127, S. 114.

*Raffael*, welcher die leuchtende Sonne unter allen Malern ist, hat uns in einem Briefe von ihm an den Grafen von Castiglione folgende Worte, die mir mehr wert sind als Gold und die ich nie ohne ein geheimes dunkles Gefühl von Ehrfurcht und Anbetung habe lesen können, hinterlassen, worin er sagt:

„Da man so wenig schöne weibliche Bildungen sieht, so halte ich mich an ein gewisses Bild im Geiste, welches in meine Seele kommt.“ (8f.)

Das Zitat ist vom Klosterbruder in der exakt gleichen Weise zugeschnitten wie von Winckelmann. Was weggelassen wird, ist Raffaels Ausgangspunkt, die empirische Verankerung der Kunst, Raffaels Vorstellung einer kommunikativen Verständigung über das Kunstideal und Raffaels Unsicherheit über die Qualität des ästhetischen Ideals. Was Winckelmann mit dem Klosterbruder verbindet, ist die Abwendung von einem Außen, von einer Mimesis der empirischen Natur, hin zu einer Begründung der Kunst in einem Innen. Doch in der Übersetzung des Zitats werden Differenzen sichtbar. Der Klosterbruder übersetzt „idea“ mit „ein Bild im Geiste“ und „mente“ mit „Seele“. Erstens ist damit das Ideal kein begriffliches, sondern ausschließlich ein bildliches. Zweitens verdoppelt sich das Innen in die zwei getrennten Instanzen von Geist und Seele. Dabei ist das Bild dem Geist zugeordnet, während die Rolle der Seele zunächst noch unbestimmt bleibt. Auf jeden Fall aber hat die Seele ihren Ort, anders als bei Winckelmann, nicht einfach auf der Seite des Darzustellenden – die ruhige griechische Seele im Kunstwerk –, sondern auf der Seite der Produktion – die affizierte Seele des Künstlers.

Was jedoch im Raffael-Zitat – auch in dieser Übersetzung – gänzlich unthematisiert bleibt, ist des Klosterbruders These von der göttlichen Eingebung. Warum also zitiert er diese Briefpassage? Ginge es allein darum, einen „neuen Altar zur Ehre Gottes aufzubauen“, eine Inspirationstheorie zu beschreiben, wäre Bramantes Geschichte hinreichend und Raffaels Brief unnütz. Wenn der Klosterbruder ihn dennoch zitiert, ist es sein Anliegen, sich einer Autorität, nämlich Raffael, und einer Aussage dieser Autorität zu bemächtigen. Denn 1797 ist die Aussage Raffaels nicht mehr frei verfügbar, sondern bereits vom „Diskursivitätsbegründer“ Winckelmann besetzt. Mit dem Brief-Zitat begibt sich der Klosterbruder an den Ort einer Diskursivitätsbegründung: Ausgehend von dem gleichen Aussagematerial wird er nun *seine* inhaltliche Normierung von Kunst vornehmen und kann diese, gerade weil er Raffael zitiert, in ihrer Differenz zur alten markieren.

Mit dem Raffael-Zitat allein läßt sich diese Normierung jedoch nicht vollziehen. Denn es kann vom Klosterbruder genauso wie zuvor von Winckelmann zitiert werden; es steht auf der Grenze zwi-

schen den beiden Weisen des Redens über die Kunst. Um das Zitat für sich zu vereinnahmen, muß der Klosterbruder es neu kontextualisieren. Dies leistet er durch das Zitat der Geschichte Bramantes.

### 5. Wackenroders Geschichte über Geschichten:

Bramante, Lehrer und Freund Raffaels, erzählt die Geschichte einer „finsternen Nacht“ (10), in der Raffael zu seinem Ideal kommt. „Von seiner zarten Kindheit an“ (9f.) kennt Raffael einen „höchsten Wunsch“ (10), der offensichtlich über das künstlerisch Machbare hinaus-schießt. Er möchte die „himmlische Vollkommenheit“ (10) der Jungfrau Maria in ein Bild übersetzen – das Undarstellbare darstellen. Dieses in seiner Struktur unstillbare Begehren mobilisiert kreative Energie. Raffael ‚arbeitet‘ „Tag und Nacht“ an einem mentalen Bild Marias (10); gemessen am ästhetischen Ziel bleiben diese Bemühungen jedoch vergeblich: „es sei ihm immer gewesen, als wenn seine Phantasie im Finstern arbeitete“ (10). Während dieser Hermetik des Sich-Abarbeitens fällt „zuweilen“

ein himmlischer Lichtstrahl in seine Seele [...], so daß er die Bildung in hellen Zügen, wie er sie gewollt, vor sich gesehen hätte. (10)

Damit klärt die Passage, wo die Eingebung statthat, wenn sie denn statthat – in der Seele. Es stellt sich jedoch das Problem, daß das Bild als mentales zwar da ist, sich aber „seinem Gemüte“ (10) nicht dauerhaft einprägt. Es erscheint „immer nur ein Augenblick“ (10) und entzieht sich so der Faßbarkeit und Reproduzierbarkeit. Faßbar und reproduzierbar wird es erst in der „finsternen Nacht“:

In der finsternen Nacht sei sein Auge von einem hellen Schein an der Wand, seinem Lager gegenüber, angezogen worden, und da er recht zugehört, so sei er gewahr worden, daß sein Bild der Madonna, das, noch unvollendet, an der Wand gehangen, von dem mildesten Licht strahle und ein ganz vollkommenes und wirklich lebendiges Bild geworden sei. (10) [...] die Erscheinung sei seinem Gemüt und seinen Sinnen auf ewig fest eingepreßt geblieben, und nun sei es ihm gelungen, die Mutter Gottes immer so, wie sie seiner Seele vorgeschwebt habe, abzubilden. (11)

Soweit Bramantes Geschichte! Der Klosterbruder versteht sie als den biographischen Hintergrund der zitierten Briefpassage, aus dem diese sich allererst aufschließt:

So ist der Inhalt des unschätzbaren Blattes, welches in meine Hände fiel. Wird man nun deutlich vor Augen sehen, was der göttliche Raffael unter den merkwürdigen Worten versteht, wenn er sagt: „Ich halte mich [...].“ (11)

Während Winckelmann das Brief-Zitat als isolierbare kunsttheoretische Äußerung verwendet, die von den Kunstproduktionen ganzer Kollektive, den Modernen und den Antiken, Zeugnis ablegt, ist für den Klosterbruder ein Brief nur als eine individuelle Äußerung lesbar, die sich nicht von der Lebensgeschichte des Schreibers isolieren läßt. Gegenüber Winckelmann besteht darin eine eindeutige Aufwertung des Künstlers in seiner individuellen Geschichte. Es ist die Biographie, die die Erscheinung eines „himmlischen Lichtstrahls“ liefert, der zeigt, wodurch die Seele, von der im Brief die Rede ist, inspiriert wird. Dieses Zusammenspiel von Brief und Biographie hat für den Klosterbruder „deutlich“ gemacht, daß es bei der Kunstproduktion „doch geradezu auf nichts anderes als den unmittelbaren göttlichen Beistand ankomme“ (11).

Doch sagt Bramantes Erzählung das, was der Klosterbruder mit ihr sagen möchte, oder nimmt der Klosterbruder nicht eine Vereindeutigung vor? Anders gefragt: Leuchtet der „himmlische Lichtstrahl“ überhaupt und was geschieht wirklich in jener „finsternen Nacht“? Bramantes Erzählung rutscht genau in dem Moment, da der „himmlische Lichtstrahl“ eingeführt wird, vom Konjunktiv I der indirekten Rede in den Konjunktiv II, den Irrealis. Er ist damit nicht nur syntaktisch als Vergleich, „wie ein himmlischer Lichtstrahl“, sondern zudem grammatisch als bloße Möglichkeit gekennzeichnet.<sup>40</sup> Und sobald Bramantes Erzählung von einer metaphorischen Finsternis, in der die Phantasie arbeitet, zu einer wirklichen „finsternen Nacht“ übergeht, verschwindet der „himmlische Lichtstrahl“. Was im „mildesten Lichte strahlte“ (10), ist allein das von Raffael noch nicht vollendete Bild, das jetzt als „vollkommenes und wirklich lebendiges Bild“ (10) erscheint. Von des Klosterbruders Inspirationstheorie aus gesehen besteht genau darin das „Wunder der himmlischen Allmacht“. Was er jedoch damit überspringt, ist das Moment der Arbeit: Bramante erzählt auch davon, daß der Künstler, schon bevor ihm das Bild als Vollendetes erscheint, den Pinsel ergriffen und zu malen begonnen hat. Der Künstler muß bereits die technische Ausführung in Angriff genommen haben, ehe seine Phantasie das Unvollendete als Vollendetes zu antizipieren vermag. Möglichkeitsbedingung dafür, kraft Phantasie Unvollendetes vollendet zu vollenden, ist in der Logik der

<sup>40</sup> Noch in den jüngsten Publikationen, vgl. Silvio Vietta: Wackenroder und Moritz. In: Athenäum 6/1996, S. 91-107, S. 103, wird diese im Text deutlich markierte Rücknahme überlesen und stattdessen als Zentrum der Kunstkonzeption affirmiert: „[...] wird bei Wackenroder das Kunstgefühl und die in ihm erfahrene Schönheit der Kunst zum Sender und Rezeptor eines ‚himmlischen Lichtstrahls‘“.

Erzählung von Bramante nur eines – es muß „finstere Nacht“ sein, damit Lichterstrahlen überhaupt wahrnehmbar sind. Ob diese Phantasie göttlich inspiriert oder individuell geleitet ist, bleibt bei Bramante in der Schwebe. Dadurch aber läßt sich die „Göttlichkeit in diesem Bilde“ (10) nicht nur auf den dargestellten Inhalt und das Wo-von-Her der Kunst beziehen, sondern auch als Attribut des Bildes und damit des künstlerischen Produktionsprozesses selbst verstehen. Nicht Gott macht Kunst, sondern ein Künstler, und dieser ist göttlich.<sup>41</sup>

Die Ambivalenzen in der Geschichte Bramantes werden in der Interpretation des Klosterbruder ausgeblendet. Diese Ausblendung ist die Bedingung dafür, daß der Klosterbruder überhaupt mittels der biographischen Geschichte das Raffael-Zitat für sich vereinnahmen, das heißt als „einleuchtenden Beweis“ für seine göttliche Inspirationstheorie funktionalisieren kann. Einmal in diese Eindeutigkeit gebracht, ergeben sich aus dem Zusammenspiel von Zitat und Biographie Konsequenzen: Das in der Kunst Darzustellende ist nicht wie bei Winckelmann eine normierte Natur, sondern eine himmlische Macht; es ist – normativ – ein Undarstellbares. Anders als bei Winckelmann, wo sich der Künstler von der „griechischen Regel der Schönheit Hand und Sinne führen läßt“, wird angesichts dieser neuen Norm eine angemessene Repräsentation zum Problem – zumindest spielt eine beiläufige Andeutung in Bramantes Bericht eben dies an.<sup>42</sup>

Endlich habe er sich nicht mehr halten können und mit zitternder Hand ein Gemälde der Heiligen Jungfrau angefangen; und während der Arbeit sei sein Inneres immer mehr erhitzt worden. (10)

Der Künstler zittert, weil die Norm der göttlichen Macht eine prinzipiell nicht zu bewältigende Arbeit fordert und gleichzeitig die göttli-

<sup>41</sup> Ganz anders Martin Bollacher: Wilhelm Heinrich Wackenroder, S. 49, der vom „göttlichen Ursprung aller Kunst“ spricht. Friedrich Strack: Die ‚göttliche Kunst‘ und ihre Sprache, S. 371, nimmt eine ausschließliche Begründung im Göttlichen zwar ansatzweise zurück, das Ästhetische bleibt jedoch im Bannkreis des Religiösen: „Die Sprache des Gottes ist die Sprache des *Ästhetischen*, die Wackenroder aber *als religiöse* vernimmt.“ Diese prinzipielle Dominanz des Religiösen vermögen Strack wie Bollacher aus *Raffaels Erscheinung* letztlich nur deshalb zu destillieren, weil sie die Perspektive des Klosterbruders als die des Textes nehmen – dazu noch im folgenden.

<sup>42</sup> Auch Silvio Vietta: Wackenroder und Moritz, S. 102, sieht den „Repräsentationsgehalt der Kunst [...] wesentlich auf *religiöse Bezüge*“ verpflichtet; daß dadurch die Repräsentationsfunktion der Kunst selbst fraglich wird, entgeht ihm jedoch, da er – wie auch Bollacher und Strack – die Perspektive des Klosterbruders und seine Lektüre von Bramantes Erzählung als letztgültig Aussage affirmiert.

che Macht als unterstützende nicht bis in die technischen Fertigkeiten des Künstlers hineinreicht. Im Zittern zeigt sich der Künstler als eine „unterworfenen Souveränität“: Einerseits ist er im Bereich dessen, was er darzustellen hat, dem Anspruch einer göttlichen Instanz verpflichtet; andererseits bleibt er im Bereich der technischen Ausführung allein auf sich verwiesen und frei von jeglicher göttlichen Bevormundung.

Das Problem der angemessenen Repräsentation müßte sich auch für den Klosterbruder stellen, wenn er nur gründlich lesen würde. Doch die Frage nach der Technik grenzt er aus seiner Deutung aus, so daß ihm die Geschichte von Raffaels Erscheinung ausschließlich davon erzählt, daß die himmlische Vollkommenheit, die mit keinem Mittel eingeholt werden kann, von der Kunst gleichwohl eingeholt wird. Sie erzählt von einem Glücken, für das der Klosterbruder die göttliche Eingebung verantwortlich macht: Die Hand des Künstlers folgt, ohne zu zittern, dem „Bild im Geiste“, das sich einer Seele verdankt, die von Gott inspiriert ist. Trotz dieser vehement vertretenen Inspirationstheorie findet – analog zur Rezeptionssituation, in der die Lebensgeschichte zu berücksichtigen ist – auch auf der Produktionsseite eine Aufwertung des Künstlerindividuums statt. Denn während bei Winckelmann die Seele auf der Seite der Produktion überhaupt nicht vorkommt, so ist für den Klosterbruder die Seele des Künstlers der Ort, an dem die göttliche Inspiration statthat und aus dem heraus zuallererst Kunst kommt.

In letzter Instanz beruht der künstlerische Produktionsprozeß gleichwohl auf einer nicht erklärten und durch nichts zu erklärenden Annahme.<sup>43</sup> Aus der Perspektive des Klosterbruders artikuliert sich darin keine Schwäche seines Kunstkonzepts; vielmehr ist die Unerklärbarkeit gerade Bestandteil seiner Ausgrenzung von Reden und Rednern über die Kunst sowie Zentrum seines Sprechens über Kunst. Denn indem er die Kunstproduktion notwendig auf einer unerklärten Annahme basieren läßt, klärt er eben nicht das Wie der Kunst, sondern wahrt ihre „geheimnisvolle Weise“. So will der Klosterbruder die Geschichte und mit ihr das Brief-Zitat verstanden haben; so läßt sich die Geschichte verstehen, folgt man der Interpretation des Klosterbruders. Und nur wer die Geschichte derart versteht, gehört zum Kreis der Auserwählten wie Eingeweihten und nicht zur Partei der „Afterweisen“.

<sup>43</sup> So vermerkt Christine Lubkoll: *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*. Freiburg 1995, S. 128, daß „das ‚offenbare Wunder der himmlischen Allmacht‘ das Problem der künstlerischen Produktivität nicht eigentlich erhellt, sondern dieses erst rätselhaft erscheinen läßt“.

Der Text *Raffaels Erscheinung* enthält somit einen Vorschlag, wie er selbst gelesen werden kann. Die Forschung ist diesem Vorschlag meist gefolgt, indem sie Wackenroders Position mit der des Klosterbruders identifizierte.<sup>44</sup> Wenn man *Raffaels Erscheinung* indes auf seine Erzählstruktur hin untersucht,<sup>45</sup> ist diese Identifizierung nicht mehr möglich. Es präsentiert sich hingegen ein Text, der durch eine Vervielfachung der Erzählebenen charakterisiert ist: Auf die Frage nach der Macht, die Kunst macht, antwortet *Raffael* dem *Bramante* mit der Erzählung der „finsternen Nacht“, womit er „das wunderbarste“ (11) der ästhetischen Produktion belegt. Auf die gleiche Frage antwortet *Bramante*, das „Siegel der Verschwiegenheit“ (9) brechend, mit der Erzählung der Erzählung *Raffaels*, womit er das „Wunder“ (11) ästhetischer Produktion belegt. Der *Klosterbruder* antwortet auf diese Frage mit dem Zitat von *Bramantes* Erzählung der Erzählung *Raffaels*, womit er das „offenbare Wunder der himmlischen Allmacht“ (11) der ästhetischen Produktion belegt. Und schließlich antwortet *Wackenroder* auf die Frage nach der Kunstproduktion mit der Erzählung von *Klosterbruders* Zitat von *Bramantes* Erzählung der Erzählung *Raffaels* und belegt damit – was eigentlich?

Der Text ist gebaut wie eine russische Puppe. Diese ausgestellte Verschachtelung mehrerer narrativer Ebenen markiert zweierlei. Erstens wird deutlich, daß nicht nur der Klosterbruder, Geschichten er-

<sup>44</sup> Schon Goethe sitzt diesem Interpretationsvorschlag auf. Ob seine Aussage vom „klosterbrudrisierenden [...] Unwesen“ sich unmittelbar auf Wackenroders Text bezieht oder auf die nazarenisch-katholische Folgebewegung, deren Credo er sozusagen nachträglich in Wackenroders Text wiederentdeckt (vgl. Martin Bollacher: Wilhelm Heinrich Wackenroder, S. 36), erweist sich als sekundär gegenüber der Tatsache, daß die Äußerung Goethes in jedem Fall den Klosterbruder als Träger des Kunstkonzepts affirmiert. Damit fungiert Goethe als – autoritärer – Verstärker der einen bereits im Text angelegten Lektüreperspektive, die in der Gleichsetzung von Wackenroder und Klosterbruder kulminiert. Bei Rolf Wiecker: *Kunstkritik bei Wackenroder. Zur Polemik und Methode des Klosterbruders in den „Herzensergießungen“*. In: *Text & Kontext* 4/1976, S. 41-94, ist die Identifizierung schon im Titel gesetzt und führt zu beachtlichen Konsequenzen: „Es ist meines Erachtens nicht zu bezweifeln, daß es das primäre Anliegen des Klosterbruders war, mit seiner programmatischen Schrift polemisch direkt in die Kunstdebatte seiner Zeit einzugreifen“ (ebd., S. 52). Friedrich Strack: *Die ‚göttliche Kunst‘ und ihre Sprache*, S. 370f., spricht stets von Wackenroder, wenn es um Ausführungen des Klosterbruders geht, und Martin Bollacher: *Wilhelm Heinrich Wackenroder*, S. 42, behauptet, daß sich Wackenroder des Klosterbruders als Maske bedient, „um seine Kunst-Religion freier ausdrücken zu können.“

<sup>45</sup> Was in der Forschung – so weit wir sehen – in Ansätzen einzig Christine Lubkoll: *Mythos Musik*, S. 127, berücksichtigt, indem sie den Überlieferungsprozeß des Berichts *Bramantes* betrachtet und zu dem Schluß kommt, „daß das angeführte Zeugnis geradezu mythischen Charakter besitzt“.



zählt, sondern seine Geschichten und er selbst Teil einer Geschichte sind, die Wackenroder erzählt. Zweitens weist die Machart des Textes diesen selbst als artifiziellen, als konstruierten Text aus und damit als Kunst. Insofern kommt eine neue Qualität des Sprechens über Kunst ins Spiel. Der Klosterbruder bestimmte seine Weise des Sprechens über Kunst noch dadurch, daß Anekdoten über Künstler erzählt werden sollen, um aus deren Inhalten eine Kunsttheorie zu destillieren. Von Wackenroder aus gesehen wird dieser Vorschlag, über Kunst nicht theoretisch zu sprechen, potenziert und überboten. Die Potenzierung liegt darin, daß der Anekdoten erzählende Klosterbruder selbst zu einer von Wackenroder erzählten Anekdote wird. Die Überbietung beruht darauf, daß sich das Sprechen über die Kunst in dieser Potenzierung auch formal neu bestimmt – über Kunst spricht nur, dessen Sprechen selbst Kunst ist.<sup>46</sup> Insofern hätte auch Wackenroder zu einem „Diskursivitätsbegründer“ werden können. Diese Ehre kam indes Friedrich Schlegel und seinem *Gespräch über die Poesie* zu, das geschickterweise auf das Jahr 1800 datiert: „und so läßt sich auch eigentlich nicht reden von der Poesie als nur in Poesie“.<sup>47</sup> Daß auch Wackenroder davon spricht, daß über Kunst nur in Kunst geredet werden kann, verhalte ungehört, da man die Struktur des Erzählens unberücksichtigt ließ.<sup>48</sup>

Wenn der Text selbst Kunst sein will, ergibt sich ein Widerspruch zwischen seiner Form des Erzählens und seinem erzählten Inhalt. Die ostentativ mit Vermittlung arbeitende Struktur des Textes unterläuft die Behauptung des Klosterbruders, daß die gesamte Kunstproduktion notwendig auf „unmittelbarem göttlichen Beistand“ beruhe. Diese Kollision von Form und Inhalt zeigt sich in zwei Hinsichten. Schon der Klosterbruder kann seine Behauptung von dem „unmittelbaren“ Beistand nur belegen, indem er das Brief-Zitat neu kontextualisiert, also wie die von ihm als „Afterweise“ geschimpften Systematiker

<sup>46</sup> Daß das Sprechen über Kunst im Falle der *Herzensergießungen* selbst Kunst ist, wurde in der Forschung bisher durch den Rahmen, den Titel und mit Blick auf die gesamte Textsammlung hergeleitet, nicht jedoch aus der Machart von *Raffaels Erscheinung* selbst. Vgl.: Silvio Vietta: Kommentar zu den *Herzensergießungen*. In: Wilhelm Heinrich Wackenroder: Sämtliche Werke und Briefe, S. 282-366, S. 305f.

<sup>47</sup> Friedrich Schlegel: *Gespräch über die Poesie*. In: Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe. Hg. v. Ernst Behler. Paderborn, Darmstadt, Zürich 1958ff. Bd. 2, S. 285.

<sup>48</sup> Friedmar Apel: Kommentar zu den *Herzensergießungen*. In: Romantische Kunstlehre. Poesie und Poetik des Blicks in der deutschen Romantik. Hg. v. Friedmar Apel. Frankfurt a.M. 1992, S. 763-771, S. 766, spricht Wackenroder „einen Mangel an Humor und Ironie“ zu. In dieser Perspektive wird Wackenroder als schlicht zu naiv beurteilt, um einen komplizierten Text schreiben zu können.

verfährt und vermittelnde Parallelstellenphilologie betreibt. Dafür bedarf es weder „unmittelbaren“ noch „göttlichen“ Beistands, sondern Texte, also einer Summe vermittelnder Buchstaben. Zweitens gibt es nicht nur eine, sondern vier Stimmen im Text: Mit Blick auf die Kunstproduktion vermerkt der Klosterbruder ein „Wunder der himmlischen Allmacht“, spricht Bramante nur von einem „Wunder“, läßt Bramante Raffael lediglich von dem „wunderbaren“ sprechen und spricht schließlich Raffaels Brief nicht einmal von einem Wunder. Eine ausschließlich christliche Inspirationstheorie vertritt allein der Klosterbruder.

Ist mit dieser Kollision von Form und Inhalt die Theorie göttlicher Eingebung, wie sie der Klosterbruder vertritt, widerrufen? Diese Frage wird entscheidend, wenn man berücksichtigt, daß die Zitation des Briefes zunächst eine Ausblendung vornimmt, um dann durch die Handschrift des Bramante eine neue Füllung zu erhalten. In seinem Brief spricht Raffael von der Galatea, nicht aber von der göttlichen Maria – göttlicher Beistand ist für ihn überhaupt kein Thema. Allererst der Bericht des Bramante unterstellt, daß es sich bei Raffaels Gemälde um Maria handelt. Die Handschrift des Bramante ist jedoch fiktiv, also ein Produkt der Phantasie, wobei offenbleibt, wer die Quelle fingiert hat. Schreibt man dies dem Klosterbruder zu, dann ist die christliche Inspirationstheorie ein einfacher Taschenspielertrick und widerruft sich schon selbst als Schwindel, ein Widerruf, der von der Erzählstruktur gestützt würde.<sup>49</sup> Schreibt man dies Wackenroder zu, dann ergeben sich zwei Möglichkeiten. Entweder liest man die Verschiebung von Galatea zu Maria inhaltlich als programmatische Setzung,<sup>50</sup> dann wäre die Erzählstruktur sekundär gegenüber dem Erzählten. Oder aber man betont – unabhängig davon, was Wackenroder erfindet – die Tatsache, daß er erfindet,<sup>51</sup> dann wäre das Erzählte

<sup>49</sup> Explizit von einem „Schwindel“, ohne ihn indes definitiv dem Klosterbruder zuzuordnen, spricht erstmals Christine Lubkoll: *Mythos Musik*, S. 131. Allerdings wird für sie dadurch die vertretene christliche Inspirationstheorie nicht in Frage gestellt. Diese ist für Lubkoll ohnehin weniger ästhetische Positionsbestimmung als vielmehr „Möglichkeit, das (unlösbare) Rätsel der ‚Eingebung‘ erzählerisch zu bewältigen“, fungiere mithin „als Orientierungsmodell“ und werde im weiteren Verlauf der *Herzensergießungen* auch als solches aufgerufen.

<sup>50</sup> So die eingangs zu Wackenroder zitierte Forschung von Mittner, Strack und Bollacher, die dann in dieser Verschiebung gar die ‚Geburt‘ der Romantik sehen.

<sup>51</sup> Schon August Wilhelm Schlegel liest in seiner Rezension der *Herzensergießungen* vom 10. Februar 1797 (in: Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 1, S. 421) die Verschiebung von Galatea zu Maria keineswegs als eine programmatische Setzung, sondern ausschließlich als eine phantastische Erfindung, die allerdings seinem Anspruch auf historische Treue nicht genügt: „Die Vermi-

sekundär gegenüber der Erzählstruktur. Es ginge nicht mehr um eine christliche Fundierung der Kunst, sondern darum, daß sich Kunst einer Phantasietätigkeit verdankt, die höchst artifizielle Texte bastelt. So gelesen unterläuft die Form den Inhalt und setzt sich an seine Stelle als das Ausgesagte.

Entscheidbar sind diese Alternativen nicht. Vielmehr stehen entsprechend der Vielstimmigkeit des Textes mehrere Kunstkonzeptionen zur Disposition. Mit Raffael wird eine Kunstproduktion aus einem Innen verhandelt. Mit Bramante geht es auch um eine Kunstproduktion aus der Finsternis der Nacht als der ins Sinnliche übersetzten Bedingung der Möglichkeit einer produktiv operierenden Einbildungskraft. Diese Variante findet eine Stütze in der Machart des Textes, insofern dieser Phantasie als die Tätigkeit einer kreativen Konstruktion ausweist. Der Klosterbruder vertritt eine christliche Inspirationstheorie, zu deren Begründung er des hermeneutischen Zusammenspiels zweier Texte bedarf. Auch diese Variante wird vom Text gestützt, wenn man die Verschiebung von Galathea zu Maria als programmatische Setzung Wackenroders liest. Daß *Raffaels Erscheinung* mit dieser Vielzahl von Stimmen spricht, ist selbst ein weiteres zur Debatte stehendes Kunstkonzept. Diese Fülle von Optionen führt zugleich dazu, daß die Frage nach der Macht, die Kunst macht, nicht mehr eindeutig beantwortbar ist.

Diese Offenheit fordert einen neuen Leser, und diesen klagt *Raffaels Erscheinung* am Ende des Textes explizit ein. So schließt der Text nicht mit der rhetorischen Frage, „daß es dabei doch geradezu auf nichts anderes als den unmittelbaren göttlichen Beistand ankomme?“ (11) Vielmehr fügt der Klosterbruder, indem er betont, nichts mehr hinzuzufügen, ein „gefährliches Supplement“<sup>52</sup> hinzu, das eben nicht nur als Bestätigung seiner Inspirationstheorie gelesen werden kann:

Aber ich füge nichts mehr hinzu, um jeden über diesen so wichtigen Gegenstand der ersten Betrachtung seinem eigenen Nachdenken zu überlassen. (11)

Gefährlich ist daran die Aufforderung zum Nachdenken. Denn wenn der Leser nicht nur die eine normative Botschaft des Klosterbruders

---

schung historischer Wahrheit mit Erdichtung in dem Aufsatz: *Raphaels Erscheinung*, können wir nicht ganz billigen. Raphael hat die angeführten Worte wirklich geschrieben; allein es ist darin nicht von einer Madonna, sondern von der in der Farnesina abgebildeten Meergöttin Galatea die Rede, welche, wie man weiß, nicht zu den höchsten Idealen gehört, die Raphaels Pinsel hervorgebracht. Mithin fällt auch der geheimnisvolle Sinn jener Worte ganz weg.“

<sup>52</sup> Jacques Derrida: *Grammatologie*. Frankfurt a.M. 1983, S. 244-282.

nachklingen läßt, wird er dazu angehalten, sich eigene Gedanken zu machen. Bei einem Text, der eine Fülle unentscheidbarer Alternativen bietet, bedeutet dies, sich entscheiden zu müssen, ohne sich je dazu entscheiden zu können, welche Kunstkonzeption als die gültige transportiert wird. Indes liegt in dieser Fülle eine Falle und nicht nur Freiheit, macht doch der Text aus seinen Rezipienten endlos lesende Interpretationsmaschinen und das heißt ein weiteres Mal „unterworfenen Souveränitäten“ – zu eigenen Gedanken ermächtigt, aber dem Buchstaben des Textes unterstellt.

## 6. Die Frage nach der Macht:

Beide Texte, Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung* und Wackenroders *Raffaels Erscheinung*, stellen die Frage nach der Macht, die Kunst macht. Winckelmann und der Klosterbruder – und diese beiden wollen wir zunächst vergleichen – zitieren Raffael, um mit ihm die Verlagerung dieser Macht in das Innere eines Künstlers zu belegen. Dieses Innere ist einmal der Geist, der als normierter normierend tätig ist, und einmal die Seele, die als religiös normierte Undarstellbares darstellt. Bei Winckelmann ist der Geist des Künstlers der Ort, an dem sich eine naturalisierte Norm entfaltet. Beim Klosterbruder fungiert die Seele des Künstlers als der Ort, aus dem heraus anläßlich einer göttlichen Eingebung Kunst entsteht. Damit ist der Klosterbruder in der Summe der Reden ein anderer Winckelmann: Beide versuchen, die Stelle des Wovon-Her von Kunst zu füllen, der eine mit der Tiefe des Meeres, der anderen mit der Höhe des Himmels.

Soweit die Inhalte zweier Kunstkonzepte. Doch Theorien gibt es nur als Texte; *über Kunst* zu sprechen, heißt immer auch, über Kunst zu *sprechen*. Was sich auf einer inhaltlichen Ebene als Differenz zwischen rationalistischer Aufklärungsästhetik und frühromantischer christlicher Inspirationstheorie interpretieren ließe, wird in beiden Fällen durch den Modus des Sprechens unterlaufen. Winckelmanns Ästhetik, die noch den Geist des Künstlers auf Begriffe von Schönheit verpflichtet, ruht selbst nicht auf einem Begriff, sondern auf Metaphern und Geschichten. Des Klosterbruders Ästhetik, die die Kunstproduktion auf „unmittelbaren göttlichen Beistand“ gestützt wissen will, bedarf vielfältiger Vermittlungen.

Die Kollision des Was mit dem Wie, die Winckelmanns und des Klosterbruders Ästhetik gleichermaßen in Frage stellt, hat andere Konsequenzen, wenn man Winckelmann nicht mehr mit dem Klosterbruder, sondern mit Wackenroder konfrontiert. Winckelmanns

normative Ästhetik wird von der Weise ihres Sprechens widerrufen, ohne daß etwas anderes an ihre Stelle tritt. Bei Wackenroder hingegen spricht sich auch in der Weise des Sprechens eine der kunsttheoretischen Optionen des Textes aus. Dies, und nicht die Differenz zwischen normativem Geist und göttlich inspirierter Seele, scheint uns die entscheidende Differenz zwischen den beiden Texten. Im Vergleich hierzu ist der Unterschied zwischen Winckelmann und dem Klosterbruder klein: Während beide das Raffael-Zitat – wenn auch zurechtgeschnitten – als einfachen inhaltlichen Baustein ihrer Kunsttheorie verwenden, hat es für Wackenroder eine strukturelle Funktion, insofern es zur Potenzierung der Vermittlungsebenen beiträgt.

Haben wir damit eine systematische Differenz von Klassizismus und Romantik herausgearbeitet? Eine solche Festschreibung würde verkennen, daß der Unterschied zwischen Winckelmann und Wackenroder sich zunächst einer historischen Differenz verdankt, die nicht einfach in eine systematische Opposition übersetzt werden sollte. Repräsentationsformen sowie Produktion und Rezeption von Kunst transformieren sich in dem Moment, in dem der Mensch als bedeutungsproduzierendes Wesen in den Zeichenverkehr eingeführt wird.<sup>53</sup> So wie Winckelmanns Kunstkonzeption den Menschen nicht als Motor und Gegenstand der Kunst kennt, so bleibt sein Darstellungstheorie der Episteme der Repräsentation verpflichtet, die sich als sich selbst aussprechende Evidenz versteht und an den Rezipienten lediglich Bildungsanforderungen stellt.<sup>54</sup> Wackenroder steht diesbezüglich auf der anderen Seite. Bei ihm kommt der Mensch als „unterworfenen Souveränität“ dreifach ins Spiel: im Falle des Klosterbruders als ein Sprecher über Kunst; im Falle des Künstlers mit der zitternden Hand als produktionsästhetisches und repräsentationslogisches Problem; im Falle des nachdenkenden Lesers als rezeptionsästhetisches Dilemma.

Haben wir damit eine historische Differenz zwischen Klassizismus und Romantik herausgearbeitet? Vor allem zwei Gründe sprechen dafür, die These einer historischen Differenz zu hinterfragen. Erstens ist das Bedürfnis, historische Epochen mittels systematischer Oppositionen zu ordnen, selbst historisch, und entsteht, wie gezeigt, gerade in der Folge der Diskursivitätsbegründung Winckelmanns. Wenn dieses Bedürfnis ein Effekt eines spezifischen Diskurses ist, wenn der

<sup>53</sup> Heinrich Bosse: Der Autor als abwesender Redner. In: Paul Goetsch (Hg.): Bewertung von Lesen und Schreiben im 17. und 18. Jahrhundert. Studien zu ihrer Bewertung in Deutschland, England, Frankreich. Tübingen 1994, S.277-292.

<sup>54</sup> Vgl. Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt am Main <sup>12</sup>1994, S. 78-113 (zum Modell der Repräsentation), S. 367-412 (zum Menschen).

hermeneutische Anspruch auf Epocheneinteilungen einer historischen Situation entspringt, dann kann er nicht einfach als universeller und selbstverständlicher Zugriff praktiziert werden. Im Gegenteil, man kann es gerade auch deshalb sein lassen. Zweitens ist ein solcher Ordnungswille darauf angewiesen, zunächst stimmige Kunstkonzepte zu konstruieren, was sich aber im Falle dieser beiden Texte durch die Kollision von Was und Wie der Aussagen als unmöglich erwiesen hat. Doch Texte auf diese Kollision hin lesen zu können, verdankt sich gleichfalls historischen Bedingungen. Denn erst die ostentative Zurschaustellung der Struktur des Textes und der Zwang, sich an dieser Struktur interpretierend abarbeiten zu müssen, worauf Wackenroders Text seine Leser verpflichtet, lenkt den interpretierenden Blick auf die Differenz zwischen dem Was und dem Wie.

Was bleibt? Zwei Vorschriften, wie über den einen Gegenstand Kunst zu sprechen ist: Die eine fordert dazu auf, historisch ordnend zu reden; die andere erläßt den Imperativ, sich mit den Mitteln der Kunst zu äußern. Damit ermächtigt die eine die Kunstwissenschaft als historische Disziplin, die andere die Kunst als ästhetische Theorie – also beide sich selbst. So läßt sich die Frage nach der Macht, die Kunst macht, nicht einfach durch historische oder systematische Differenzen von Kunstkonzepten beantworten. Denn in letzter Instanz erweist sie sich als die schlichte Frage danach, wer die Macht hat, über die Kunst zu reden.



## Heike Scheuerbrandt (München)

### Die Stimme der Natur Dietrich Georg Kiesers Auffassung vom tierischen Magnetismus

„Wer auf den Geist säet, wird von dem  
Geiste das ewige Leben ernten.“  
(Galaterbrief 6, 8)<sup>1</sup>

Der von Franz Anton Mesmer (1734-1815) inaugurierte „thierische Magnetismus“ erfährt im geistesgeschichtlichen und medizinhistorischen Kontext der Romantik eine charakteristische Umdeutung, welche ihn geeignet macht, zentrale Anliegen der Epoche darzustellen. Der Mesmerismus wird zur „romantischen Wissenschaft“, in deren Entwicklungsverlauf auf eine Phase der Entstehung romantischer Deutungspadigmen in den Jahren 1806-1808 eine Periode des Ausbaus zu Systementwürfen (1815-1822) folgt.<sup>2</sup> Parallel zur theoretischen Leistung der von Schelling beeinflussten romantischen Magnetiseure erfolgt in einer außergewöhnlich engagierten praktischen Tätigkeit die Ausbildung des Magnetismus zu einer „romantische[n] [...] Psychotherapie“<sup>3</sup>, von der nicht nur die in ihrer Symptomatik scheinbar überwiegend als Hysterikerinnen auszumachenden Patientinnen und Patienten einen zweifelhaften Nutzen haben, sondern auch die theoretisierenden Magnetiseure selbst. Die Instrumentalisierung der hysteriformen Symptomsprache für epochenspezifische Denk- und Deutungsmuster<sup>4</sup> erfährt im Kontext des Mesmerismus bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine paradigmatische Ausprägung.

<sup>1</sup> Grabspruch auf dem Grabstein Kiesers. Zitiert nach Walter Brednow: Dietrich Georg Kieser. Sein Leben und Werk. Wiesbaden 1970, S. 151. [Sudhoffs Archiv, Beiheft 12]. Die Gegenüberstellung von „Geist“ und „Fleisch“, von „ewige[m] Leben“ und „Verderben“ in Galater 6,8 korrespondiert mit dem Optimismus, der sich für Kieser an eine vernunftgeleitete wissenschaftliche Tätigkeit gegenüber einer gefühlsbestimmten, im Gangliensystem des Bauches lokalisierten somnambulen Existenz knüpft.

<sup>2</sup> Jürgen Barkhoff: Magnetische Fiktionen. Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik. Stuttgart, Weimar 1995, S. 85.

<sup>3</sup> Heinz Schott: Heilkonzepte um 1800 und ihre Anwendung in der Irrenbehandlung. In: Vom Umgang mit Irren. Beiträge zur Geschichte psychiatrischer Therapeutik, hg. von Johann Glatzel u. a. Regensburg 1990, S. 17-35, hier S. 31.

<sup>4</sup> Vgl. hierzu Regina Schaps: Hysterie und Weiblichkeit. Wissenschaftsmythen über die Frau. Frankfurt/M., New York 1992, S. 11.



## 1. Dietrich Georg Kieser (1779-1862)

Der bedeutende Arzt der deutschen medizinischen Romantik Dietrich Georg Kieser tritt mit seinem über 1000 seitigen *System des Tellurismus oder Thierischen Magnetismus* (1822) nicht nur als Konstrukteur eines magnetistischen Systementwurfes in Erscheinung, sondern ist als (Mit-)Herausgeber des *Archiv für den Thierischen Magnetismus* (1817-1824) maßgeblich an der Dokumentation der therapeutischen Anwendung von romantisch-mesmeristischer Medizin beteiligt. Kiesers in diesen Quellen dargelegte Auffassung vom tierischen Magnetismus, insbesondere in der Wechselwirkung von Theorie und (natürlich nur wiederum als Text präsentierter) Praxis, ist der Gegenstand meiner Untersuchung.

### 1.1 Biographische Skizze<sup>5</sup>

Für die positivistisch orientierte Medizingeschichtsschreibung sind romantisch-naturphilosophische Phasen in der Biographie ihrer Forschungsgegenstände peinliche Ausrutscher, die es zu entschuldigen und zu rechtfertigen gilt. Erst durch das jüngste Interesse an der „Entdeckung des Unbewussten“<sup>6</sup> werden naturphilosophische Episoden insbesondere im Hinblick auf Verquickungen mit der zu dieser Zeit im Entstehen begriffenen Psychiatrie interessant.

Auch für Kiesers Biographie gilt dieses Dilemma. Der 1779 geborene Kieser gerät schon während seines Medizinstudiums in dem eher empirisch-naturwissenschaftlich ausgerichteten Göttingen unter den Einfluß des aus Jena berufenen Schelling-Schülers Karl Gustav Himly (1772-1837). Die naturphilosophischen Vorstellungen und Doktrinen „wuchern“ daher auch „gewaltig“ in Kiesers Dissertation *Über die Metamorphose des Thierauges* (1804). Die Produktion von „naturphilosophischem Wust“ setzt sich in den Jahren 1808-1818 in Gestalt von botanischen Forschungen und Publikationen fort, denen Walter Brednow trotz „saubere[r] pflanzenanatomische[r] Arbeit“ ei-

<sup>5</sup> Die biographischen Informationen sind entnommen aus Brednow (Anm. 1). Eine Kurzbiographie befindet sich bei Susanne Müller: Krankheitsverständnis bei Dietrich Georg Kieser (1779-1862) Medizin zwischen Wissenschaft und Philosophie der Natur um 1800. Diss. med. Heidelberg 1985, S. 4-6. Den Lebenslauf Kiesers behandelt Brednow auch in seinem Aufsatz: Wandlungen der Wissenschaftslehre im Leben des Jenaer Professors D. G. Kieser. In: Deutsches Medizinisches Journal 20, 1969, S. 95-102. Ebenso Frank Ortmann: Dietrich Georg Kieser (1779-1862) – nur ein romantischer Mediziner? Zeitschrift für die gesamte innere Medizin und ihre Grenzgebiete 34, 1979, S. 486-489.

<sup>6</sup> Henry F. Ellenberger: Die Entdeckung des Unbewussten. Bern, Stuttgart, Wien 1973. (orig. The discovery of the unconscious. The history and evolution of dynamic psychiatry. New York o. J.).

ne „retardierend Wirkung auf die Entwicklung der Naturwissenschaften“ zuschreibt. Als weniger „hirnverwirrend“ beurteilt Brednow Kiesers Tätigkeit als Stadtphysikus und Balneologe in Northeim bei Göttingen und Badearzt in Bad Berka bei Weimar, zeigt sich Kieser hier doch als „ganz konkreter Empiriker“.<sup>7</sup>

Kiesers glanzvolle akademische Karriere beginnt 1812 mit seiner Berufung als Professor extraordinarius nach Jena, wo er, unterbrochen durch seine Kriegsteilnahme 1814/15, sein naturphilosophisches System mit seiner Antrittsvorlesung *Über das Wesen und die Bedeutung der Exantheme* (1812) begründet und mit seinem opus magnum, dem *System der Medizin* (1817-1819), ausgestaltet. Als Kliniker, Hochschullehrer, Wissenschaftler und Politiker ist Kieser Mitgestalter an den wesentlichen Entwicklungen seiner Zeit und erntet „alle Titel und Auszeichnungen Preußens, Sachsen-Weimars und Österreichs“.<sup>8</sup> 1836 ist er Präsident der 14. Versammlung deutscher Naturforscher und Ärzte in Jena und beendet seine Laufbahn mit dem Präsidentenamt der Kaiserlich Leopoldino-Carolinischen Akademie der Naturforscher, das er bis zu seinem Tode 1862 innehat. Kiesers herausragender Erfolg wird zumeist als Ergebnis eines in der Praxis „unromantischen“ Naturells gesehen<sup>9</sup>, dessen Organisationstalent und klinischer Pragmatismus sich gegen spekulative Theorie und das „trübe Kapitel des tierischen Magnetismus“ durchgesetzt hat.<sup>10</sup>

Zahlreiche Publikationen und Rezensionen für das *Archiv*, dessen Redaktion und Mitherausgeberschaft Kieser ab 1817 übernimmt, belegen sein intensives Interesse für den Mesmerismus. Mit zunehmendem Erstarken der naturwissenschaftlichen Medizin und der damit einhergehenden Desavouierung des Mesmerismus wählt Kieser statt einer Wendung in religiös-spirituelleres Denken, wie Justinus Kerner, oder eines Leugnens der naturwissenschaftlichen Erkenntnisse, wie Johann Bernhard Wilbrand<sup>11</sup>, die Hinwendung zur Psychiatrie. 1847

<sup>7</sup> Brednow (Anm. 1), S. 2, 12, 14, 19.

<sup>8</sup> Ernst Hirschfeld: Romantische Medizin. Zu einer künftigen Geschichte der naturphilosophischen Ära. In: *Kyklos. Jahrbuch für Geschichte und Philosophie der Medizin* 3, 1930, S. 1-89, hier S. 37.

<sup>9</sup> Paul Diepgen: Alte und neue Romantik in der Medizin. In: *Klinische Wochenschrift* 11, 1932, S. 28-34 hier S. 31. Hirschfeld (Anm. 8), S. 37, über eine Abbildung Kiesers: „Ein Porträt läßt uns Züge eines Feldherrn sehen, einen Imperator der Systeme, er ist gebietend, aber kalt, ‚Romantiker‘ kaum.“

<sup>10</sup> Brednow (Anm. 1), S. 22.

<sup>11</sup> Axel Hinrich Murken: Das Lebenswerk Johann Bernhard Wilbrands (1779-1846). Ein Westfälischer Mediziner und Naturforscher der deutschen Romantik. In: *Clarholten-sis Ecclesia. Forschungen zur Geschichte der Prämonstratenser in Clarholz und Lette* (1133-1803), hg. von Johannes Meier. Paderborn 1983, S. 311-321, hier 315.

übernimmt er die Leitung der Irren-Heil- und Pflegeanstalt in Jena und gründet eine Privatklinik für Geisteskranke, das Sophronisterium. Er setzt sich für die Anerkennung der Psychiatrie als klinisches Lehrfach ein und veröffentlicht 1855 seine *Elemente der Psychiatrik*.

## 1.2 Wissenschaftsgeschichtliche Einordnung

Angesichts der bis heute andauernden „Verschüttung klarer Begriffe“<sup>12</sup> bei der wissenschaftshistorischen Charakterisierung von ‚romantischer Medizin‘, erscheint eine Zuordnung einzelner Biographien zu diesem diffusen Phänomen schwierig.<sup>13</sup> Karl Rothschuh ordnet Kieser in seiner Einteilung der „deutschen Medizin im Zeitalter der Romantik“ der von Schelling beeinflussten „naturphilosophischen Strömung“ zu. Die Problematik einer solchen Systematisierung wird jedoch deutlich wenn man bedenkt, daß Kieser mit dem gleichen Recht der „anthropologischen Richtung“ und den von Rothschuh unter dieser Rubrik versammelten Ärzten mit einem besonderen Interesse für Traum, Somnambulismus und tierischem Magnetismus zugewiesen werden könnte.<sup>14</sup>

Neben der Abhängigkeit von Schelling wird auch die Emanzipation Kiesers von Schellingschen Vorgaben betont. Heinz Schott und Dietrich von Engelhardt sprechen eine grundsätzliche Warnung aus, wenn sie darauf hinweisen, daß Schelling zwar der „zentrale Inaugurator“ der metaphysischen Naturphilosophie sei<sup>15</sup>, es jedoch einem „Kurzschluß“ gleich komme, „die romantische Naturphilosophie in der Medizin als Anhängsel Schellingscher Philosophie“ anzusehen.<sup>16</sup> Bereits Hirschfeld billigt Kieser ein „weitgehend von Schelling unabhängiges System ganz eigener Prägung“ zu.<sup>17</sup> Müller vertritt in ihrer Analyse des *Systems der Medizin* die Ansicht, daß Kieser in sei-

<sup>12</sup> Werner Leibbrand: *Romantische Medizin*. Hamburg, Leipzig 1937, S. 37.

<sup>13</sup> So ist es beispielsweise wenig aussagekräftig, wenn Müller (Anm. 5), S. 118, als „Fazit“ ihrer Untersuchung festhält, daß Kieser als ein „Vertreter der Romantischen Medizin“ anzusehen ist.

<sup>14</sup> Karl Rothschuh: *Deutsche Medizin im Zeitalter der Romantik*. Vielheit statt Einheit. In: Schelling. Seine Bedeutung für eine Philosophie der Natur und der Geschichte, hg. von Ludwig Hasler. Stuttgart – Bad Cannstatt 1981, S. 145-151, hier S. 146 f.

<sup>15</sup> Dietrich von Engelhardt: *Historisches Bewußtsein in der Naturwissenschaft von der Aufklärung bis zum Positivismus*. Freiburg, München 1979, S. 105.

<sup>16</sup> Heinz Schott: *Zum Begriff des Seelenorgans bei Johann Christian Reil (1759-1813)*. In: *Gehirn – Nerven – Seele*. Anatomie und Physiologie im Umfeld S. Th. Soemmerings, hg. von Gunter Mann und Franz Dumont. Stuttgart, New York 1988, S. 183-210, hier S. 204.

<sup>17</sup> Hirschfeld (Anm. 8), S. 36.

nen Ansichten zur Physiologie noch dem Schellingschen Entwurf folgt, im Verlauf der Kapitel zur Pathologie sich aber „zunehmend von Schelling löst und schließlich einen eigenständigen Entwurf zur Betrachtung der Geisteskrankheiten vorstellt“.<sup>18</sup>

Am bedeutsamsten erscheint mir jedoch die aus Kiesers Öffnung für psychodynamische Zusammenhänge abzuleitende Beachtung, die seinen Abhandlungen zum tierischen Magnetismus für moderne psychologische Fragestellungen zukommt.<sup>19</sup>

## 2. Archiv und System

Das *Archiv für den Thierischen Magnetismus* erscheint in den Jahren 1817-1824 in 12 Bänden unter wechselnden Verlegern und Mitherausgebern und erfährt unter dem Titel *Sphinx. Neues Archiv für den Thierischen Magnetismus und das Nachleben überhaupt* eine kurze Fortsetzung bis 1825. Ein Grund für das Einstellen der Zeitschrift kann nach Mewald<sup>20</sup> und Brednow<sup>21</sup> nicht aufgefunden werden. Die ersten sechs Bände des *Archivs* gibt Kieser zusammen mit dem durch Kilmeyer und Schelling beeinflussten Professor für Medizin und Philosophie in Tübingen Carl August Eschenmayer (1768-1852) und dem Nachfolger Reils in Halle Christian Friedrich Nasse (1778-1851) heraus. Der Grund für Nasses Ausscheiden als Mitherausgeber nach dem 6. Band (1820) ist in inhaltlichen Differenzen zu vermuten<sup>22</sup>, wie dies durch Kiesers negative Beurteilung von Nasses Veröffentlichungen im *Archiv* nahegelegt wird (6, 3, S. 159).<sup>23</sup> Nasse schafft sich durch seine *Zeitschrift für psychische Ärzte*, die ab 1820 mit dem Zusatz *mit besonderer Berücksichtigung des Magnetismus* erscheint, ein eigenes Forum für seine Auffassungen vom animalischen Magnetismus. Er wird von dem Arzt und Botaniker Christian Gottfried Nees von Esenbeck (1776-1858) abgelöst, der bereits als Autor und Re-

<sup>18</sup> Müller (Anm. 5), S. 115, 118.

<sup>19</sup> Heike Scheuerbrandt: „... ich rede mit Dir in Geheimnissen, schrecklichen Sachen.“ Vergessen und Erinnern im Kontext des Mesmerismus. In: *Körper-Gedächtnis-Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung*, hg. von Claudia Öhlschläger und Birgit Wiens. Berlin 1997, S. 93-121, hier S. 96 f.

<sup>20</sup> Elisabeth Mewald: Die wissenschaftliche Begründung des thierischen Magnetismus durch Dietrich Georg Kieser. Eine medizinisch-historische Auswertung der Zeitschrift ‚Archiv für den thierischen Magnetismus‘ von D. G. Kieser. Diss. med. Jena 1961, S. 14.

<sup>21</sup> Brednow (Anm. 1), S. 65.

<sup>22</sup> Mewald (Anm. 20), 15.

<sup>23</sup> Das *Archiv* wird im folgenden nach Bandzahl, Stückzahl und Seitenangabe zitiert. (Jeder Band beinhaltet drei ‚Stücke‘).

zensent in den ersten sechs Bänden des *Archivs* Kiesers Wohlwollen erlangt hat (6, 3, S. 159, 174).

1822, dem Erscheinungsjahr des 10. und 11. Bandes des *Archivs*, veröffentlicht Kieser sein *System des Tellurismus oder Thierischen Magnetismus*, das er „als completirenden Theil des Archivs“ verstanden wissen will. *Archiv* und *System* sind insofern „ein demselben Gegenstande dienendes und sich wechselweise ergänzendes und erklärendes Ganze[s]“, als das *System* eine umfangreiche Theorie zu den im *Archiv* gesammelten Erfahrungsberichten und theoretischen Vorüberlegungen bietet (*Sphinx* 1, 1, S. 3, 40). Wie sehr sich *System* und *Archiv* nicht nur gegenseitig bedingen, sondern auch in ihrer Konzeption füreinander den ‚Beweis‘ ihrer ‚Wahrheit‘ erbringen müssen, belegt die hohe Anzahl von über 400 Verweisen im *System* auf das *Archiv*, aus dem bis in das Erscheinungsjahr des *Systems* hinein zitiert wird. Der jüngste im *System* genannte Beleg aus dem *Archiv* bezieht sich auf den 10. Band, 1. Stück (1822). Umgekehrt wird seit dem Erscheinen des *Systems* in den letzten Bänden des *Archivs* und der *Sphinx* auf das theoretische Grundlagenwerk verwiesen.

### 2.1. *Das Archiv für den thierischen Magnetismus (1817-1824)*

Die Abfolge der 12 Bände des *Archivs* wird von Kieser am Ende des 6. Bandes (1820) mit einer Zäsur versehen, die durch die Ablösung Nasses durch Nees von Esenbeck im Herausgeberstab noch betont wird. Es ist daher sinnvoll, die Abfolge des im *Archiv* veröffentlichten Materials in zwei Phasen zu unterteilen.

#### 2.1.1. *Die erste Phase des Archivs: Bände 1-6 (1817-1820)*

Das erste Stück des ersten Bandes wird mit einem von Eschenmayer, Kieser und Nasse unterzeichneten, jedoch deutlich von Kieserschen Auffassungen geprägten „Plan und Ankündigung“ eingeleitet und das dritte Stück des sechsten Bandes mit einem von Kieser allein verfaßten „Rückblick auf die bisher erschienenen sechs Bände des Archivs“ abgeschlossen. Für eine Analyse von Kiesers Auffassung des tierischen Magnetismus in der Anfangsphase des *Archivs* sind diese Rahmentexte, seine selbständigen Aufsätze sowie seine Rezensionen und Anmerkungen zu den Artikeln anderer Verfasser heranzuziehen.

Bereits in den ersten Zeilen von „Plan und Ankündigung“ erklären die Autoren die unterschiedlichen Möglichkeiten des Erkenntnisgewinns als die Hauptintentionen des *Archivs*, wobei Naturerkenntnis gleichbedeutend ist mit der Erkenntnis von ‚Leben‘ überhaupt und beides durch eine Erforschung des tierischen Magnetismus realisierbar erscheint. Die diesem Erkenntnismodell zugrundeliegende Metaphorik ist ein romantisches Paradigma und läßt den nackten weibli-

chen Körper (Isis) und die nackte weibliche Seele (Somnambule)<sup>24</sup> als Garanten einer gefahrvollen aber grundsätzlich möglichen Erforschung der „innersten Geheimnisse des Lebens“ fungieren (1, 1, S. 1).

Im thierischen Magnetismus erscheint uns das verschleyerte Bild der Isis, welches, wie es einerseits jeden Wißbegierigen anzieht, und die größten Geheimnisse des Lebens zu enthüllen verspricht, andererseits nur dem mit ernstem und reinem Sinn sich ihm Nahenden das Geheimniß eröffnet [...]. (1,1, S. 1).

Auf der Suche nach dem „höchste[n] Wissen“ sind ‚Natur‘ und ‚Somnambule‘ austauschbar, denn die Natur eröffnet „im thierischen Magnetismus ihre geheimsten Tiefen“ und redet „als das wiederaufgefundene Orakel der früheren Zeit“ während die „prognostizierende Somnambule“ das Orakel darstellt, „aus welchem die Natur selbst spricht“ (1,1, S. 2, 5).

In „Plan und Ankündigung“ skizziert Kieser ein weiteres Leitmotiv seiner Forschung, das sich aus dem Zusammenspiel von Deduktion und Induktion und einem spezifischen Gebrauch des Begriffes ‚Physiologie‘ bei der Erforschung des „Wesens des thierischen Magnetismus“ und dem Auffinden der „Gesetze des Lebens“ ergibt (1, 1, S. 2, 3). Wenn Kieser Reils *Archiv für die Physiologie* als Vorbild für sein Zeitschriftenprojekt benennt (1,1, S. 6. *Sphinx* 1, 1, S. 2), so impliziert dies ein an den Begriff ‚Physiologie‘ geknüpften Anspruch, den Kieser nicht einlösen wird, denn die behauptete Ausgewogenheit von Induktion und Deduktion in dem als „wissenschaftlich“ bezeichneten Verfahren ist nur scheinbar.

Das *Archiv* soll dazu dienen, „unbezweifelte Erfahrungen und Beobachtungen wirklicher Thatsachen“ zu berichten und „die Materialien zu einer künftigen Theorie des thierischen Magnetismus zu sammeln“, um so die „wissenschaftliche Theorie der Natur“ auf eine „reelle Basis“ zu stellen (1,1, S. 3). Grundlegend hierfür sind jedoch die Fortschritte der Gegenwart, einer „erfreulichere[n] physiologische[n] Zeit“, in der „die materiellen, chemischen, und übrigen einseitigen Theorieen [...] in der philosophischen Ansicht der Natur ihr Grab gefunden“ haben (1, 1, S. 4). Die Physiologie Kiesers orientiert sich am ‚Gesetz‘ Schellingscher Provenienz, „denn, ist die allgemeine Ansicht der Natur, welche uns die Philosophie giebt, wahr, so muß

<sup>24</sup> Als literarisches Beispiel ist hier an Graf Wetter vom Strahls Anrufung seines somnambulen *Käthchens von Heilbronn* zu denken: „Du, deren junge Seele, als sie heut nackt vor mir stand, [...]“ (II/1). Helmut Sembdner (Hrsg.), Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Band 1, München 2. Auflage 1994, S. 454.

auch Alles, was im Kreise der Natur liegt, sich aus dieser Ansicht erklären lassen.“ (1, 1, S. 2).

Nach 3223 Seiten *Archiv* kann Kieser im „Rückblick“ seine Auffassungen zu seinem Hauptanliegen, einer von ihm gefundenen Theorie des tierischen Magnetismus, präzisieren. Kieser erwähnt zunächst die „sparsamen [...] Leistungen unsrer Mitherausgeber“, widmet einige Zeilen den „ungläubigen“ und „abergläubigen“ Feinden des *Archivs*, streift den durch Mesmers, Kluges und Wolfarts geistreiche, aber unphysiologische Abhandlungen mitverursachten trostlosen Stand der Theorie des tierischen Magnetismus bei Beginn des *Archivs*, der sich im Ausland noch erheblich trostloser darstellt, da dieses nicht mit deutscher Philosophie infiziert ist, um dann auf die bisherigen und zukünftigen Leistungen des *Archivs* einzugehen.

Die bisherigen Bände des *Archivs* haben durch wissenschaftliche Beiträge und die „synthetisch-erfahrungsmäßig[e]“ (6, 3, S. 172) Mitteilung von Krankengeschichten den Grundstein für „eine wissenschaftliche Theorie des magnetischen Lebens und der magnetischen Kräfte“ gelegt (6, 3, S. 185). Zentral ist dabei Kiesers ‚Entdeckung‘ des Magnetismus als einer nicht nur in der organischen Sphäre der Natur sondern auch in der anorganischen Materie universell „wirkenden Kraft“ (6, 3, S. 186). Daher gilt Kiesers besonderes Forschungsinteresse dem Baquet, das von den Magnetisierenden bisher magnetisiert werden mußte, um durch Übertragung des magnetischen Agens vom Menschen auf die anorganischen Inhaltsstoffe des Zubers seine Wirkung entfalten zu können. Kieser stellt in zahlreichen Versuchen fest, daß auch die unmagnetisierten Bestandteile des Baquets (Metalle, Glas und Wasser) auf seine Patienten magnetisch wirken (siehe Abbildung).

Eine neue universellere Ansicht des Gegenstandes, und die Erkennung der besonderen Qualität des von Licht, Wärme, Electricität und den übrigen physikalischen, dynamischen und organischen Kräfte der Natur spezifisch verschiedenen Wesens der magnetischen Kraft ist gewonnen durch die Entdeckung der selbständigen Wirkung des siderischen Baquets, des geistigen Lebens der Metalle, so wie vieler anderer Naturkörper. (6, 3, S. 185).

Der Magnetismus als „wirkende Kraft“ ist dabei das bestimmende Element der von der bisherigen Physiologie völlig unbeachtet gebliebenen „Nachtseite des Lebens“, dem „Nachtleben“, das die Kehrseite zum gut erforschten „Tagleben“ darstellt (6, 3, S. 186). Ausgangspunkt der magnetischen Kraft ist die Erde, daher der Magnetismus die „Lehre vom tellurischen Leben der irdischen Dinge“ ist und die Bereiche des Lebens umfaßt, „wo die Nacht mit

ihren geheimnißvollen Mächten, die uralte Tellus mit ihren finstern Geistern den Gegensatz gegen den Tag und gegen die Sonnenbildungen darstellt“. Diese „Unterwelt“ mit dem Licht der Vernunft<sup>25</sup> zu erhellen und die „ganze Magie dieses Zauberlandes“ durch das „allgemeine Gesetz des Lebens“ zu entkräften ist der mit aufklärerischem Gestus vorgetragene Anspruch Kiesers (6, 3, S. 187).

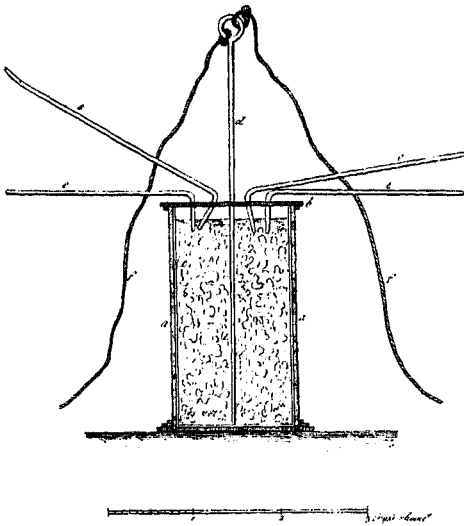


Abbildung: Kiesers Baquet. a: viereckiger, hölzerner Kasten „in Form eines kleinen Altars“. Darin befindet sich ein Kasten von gleicher Größe aus verzinnem Eisenblech. b: hölzerner Deckel. c: Füllung aus Eisenschlacke, Hammerschlag und Wasser. d: Eisenstange. e: „Conductoren“ aus Holz oder Eisen. f: wollene Schnüre. (3, 2, S. 44 f).

### Die „Ordnung der Dinge“

Der Kampf Kiesers um die Anerkennung des Magnetismus als naturgesetzliche Kraft gerät zu dem Versuch, die „Dämonen der Finsterniß, die dunkeln Erdgeister der Nacht und des Schlafes“ mit der „allmächtigen Zauberformel der Wissenschaft“ zu bannen (4, 2, S. 7), eine Auseinandersetzung, die stellvertretend zwischen dem mit Intelligenz

<sup>25</sup> In der „Vorrede“ zu Carlo Amoretis Aufsatz „Elemente der animalischen Electrometrie“ richtet Kieser einen Aufruf an die „Freunde des Lichtes der Vernunft, und der wahrhaft höheren Wahrheit“, „das Eigenthum der Menschheit, die denkende Vernunft zu bewahren“ (4, 2, S. 7).



ausgestatteten Magnetiseur und den „der vernünftigen Reflexion entbehrenden Trieben und Gefühlen“ des Somnambulen ausgetragen wird (6, 1, S. 147). Daraus folgt nicht nur die Unterwerfung der „proteusartig[en]“ Symptome des Somnambulismus (3, 2, S. 5), sondern auch eine Einverleibung alchemistischen Wissens, biblischer Überlieferung und mittelalterlicher „Dämoniaca“ (6, 3, S. 189) in die intellektuelle Sphäre naturphilosophischer Systeme. Der Antrieb Kiesers wie der romantisch-magnetistischen Bewegung insgesamt speist sich aus dem Impuls, den als vertilgende Bedrohung erlebten „Geist“ von „Geburt und Grab“, von „wechselnd Weben“ und „glühend Leben“<sup>26</sup> durch eine in der „Vernunft des Menschen“ begründeten „Herrschaft des Menschen über alle Wesen und Kräfte der Natur“ zu bannen (3, 2, S. 7). Dies ist die göttliche „Ordnung der Dinge“, „denn alles, was in der Natur liegt, ist dem nach göttlichen Bilde geschaffenen Menschen unterthan“ (3, 2, S. 7). Macht generiert in der Phantasie Kiesers erotische Verlockung und Liebe. „Der Schleier der Isis wird dem reinen und klaren Auge immer durchsichtiger“ und die Natur „kommt [...] uns immer mehr mit verklärtem Angesichte entgegen und nimmt die sie Liebenden in ihre liebenden Arme auf“ (3, 2, S. 167).

#### Die Suche nach dem „Zauberwort“

Die Durchsetzung der wissenschaftlichen Intelligenz gegen das „Unterleibsgehirn“<sup>27</sup> der Somnambulen soll mit Hilfe eines „Zauberwortes“ (2, 2, S. 66. 3, 2, S. 6 f.) gelingen, das bei Kieser synonym für die aufzufindende Theorie des tierischen Magnetismus steht und auf dessen Suche er sich bis zum Erscheinen seines Systems des Tellurismus 1822 befindet. Die Spuren dieser Suche lassen sich in der ersten Phase des Archivs, insbesondere in dem Aufsatz „Rhapsodien aus dem Gebiete des thierischen Magnetismus“ (2, 2, S. 63-147), deutlich auffinden.

Ziel der Wissenschaft ist es, die Geheimnisse der Natur „im Bewußtsein zu offenbaren“ und durch Sprache nach außen darzustellen (2, 2, S. 64). Auch wenn die Somnambulen das „wieder aufgefundene Orakel der alten Zeit“ darstellen und aus ihnen die „innere Stimme der Natur“ unmittelbar spricht (97), so ist ihre Sprache hierfür nicht geeignet, da diese lediglich unbewußte Gefühle in symbolischer und allegorischer Gestalt enthält. Die somnambule Symbolisierung bedarf

<sup>26</sup> Kieser zitiert hier Goethes *Faust*, erster Teil, V. 501-509.

<sup>27</sup> So bezeichnet Kieser das „Gangliensystem und dessen Centralgebilde“, in: Über thierischen Magnetismus und Somnambulismus. 1846. Zitiert nach Brednow (Anm. 1), S. 66.

erst der Übersetzung und Resymbolisierung in die Sprache des Wachens, wodurch dem Magnetiseur die „inneren Gesetze“ des Magnetismus bewußt werden (65), welche die Voraussetzung für eine Formulierung der Theorie desselben darstellen.

Das Wort, das Symbol in der Sprache fehlt uns, und unser ganzes Streben geht dahin, das Erkannte und Vorhandene durch bestimmte Symbole zu bezeichnen. Wenn wir es gefunden haben, ist uns auch das Gesetz bekannt, und bis dahin, daß wir es finden, ist jede Bezeichnung gleichgültig, sobald wir nur wissen, daß die angewendete Bezeichnung nur in Ermangelung eines bestimmteren Sprachsymbols angenommen worden ist. (2, 2, S. 64).

Die Beschreibung der Erkenntnismethode durch den Wissenschaftler wird mit einer ausdrücklichen Wertschätzung seiner ‚wissenschaftlichen‘ Vorgehensweise vorgetragen, die vorgibt, Spekulation und Empirie auf ideale Weise zu verbinden. Kieser grenzt sich dezidiert gegen den „Mystizismus“ (124) und die „sentimentale Tendenz der Zeit“ ab (127), die sich dem durch die Somnambule repräsentierten „Geisterreich“ (136) von Ahnungen und gläubigen Gefühlen ergibt und „den Bauch zu [...] [ihrem] Gott macht“ (3, 3, S. 126). Der als Kampfbeziehung gedachte Erkenntnisvorgang impliziert eine asymmetrischen Werteverteilung durch den Wissenschaftler im Umgang mit seinem Forschungsgegenstand.

Wie aber das wachende, freie und selbstbewußte Leben über dem schlafenden, beschränkten und bewußtlosen der Somnambule steht; so auch die Wissenschaft über dem Glauben, und das Wissen um den Somnambulismus über dem Somnambulismus jeglicher Art und jeglicher Stufe.<sup>28</sup>

Die Ungleichverteilung der Werte erstreckt sich auf die gesamte polarisiert gedachte Natur, einschließlich des Phänomens der Zweigeschlechtlichkeit, verhält sich doch „der Somnambul zum Magnetiseur wie Weib zu Mann, wie Mond zur Sonne, überhaupt wie Negatives zum Positiven“ (2, 2, S. 120).

#### Fallbeispiel 1: Anton Arst

Kiesers somnambuler ‚Lieblingspatient‘, an dem er die schon in den „Rhapsodien“ aufgeworfene zentrale Frage nach einer Wirksamkeit

<sup>28</sup> 2, 2, S. 143. Siehe auch *System*, 1, S. 27.

des unmagnetisierten Baquets in drei umfangreichen Aufsätzen abhandelt<sup>29</sup>, ist jedoch keine Frau, sondern ein Knabe, der als noch-nicht-Mann gleichfalls zur Gruppe der für den magnetischen Einfluß besonders empfänglichen Energiemangelwesen zählt.<sup>30</sup>

Der am 14. April 1806 geborene Schneidersohn Anton Arst ist bei Behandlungsbeginn im August 1817 elf Jahre alt. Die Disposition zu einem Krampfleiden, das sich zum ersten Mal im zweiten Lebensjahr äußert, sieht Kieser durch einen heftigen Schrecken der Mutter kurz vor der Niederkunft und die existentiell bedrohten Lage der Familie während der Plünderung und dem Brand Jenas als Folge der Schlacht am 14. Oktober 1806 begründet. Nach einer weitgehend beschwerdefreien Kindheitsphase erkrankt Anton Arst erneut durch Baden in einem Fluß im Sommer 1812 und den Sturz in einen Bach 1813 an „krampfartige[n] Zufälle[n]“ (3, 2, S. 53). Anlaß für den Behandlungsbeginn am unmagnetisierten Baquet ist wieder ein Bad im Fluß im August 1817, das nach Kiesers Auffassung die „mannichfaltigsten“ Symptome einer „Epilepsie“, bestehend aus Zuckungen, klonischen Krämpfen, Tetanus, Katalepsie, Bewußtseinsverlust und Sprachlosigkeit, auslöst.

Die Kur beginnt am 19. September und bewirkt sofortige Anfallsfreiheit bis Kieser am 23. September 1817 für vier Tage verreist und sich durch seinen Schüler Bellosa vertreten läßt. Die Krampfanfälle kehren zurück, werden jedoch ab dem 6. Oktober wieder seltener und nähern sich „mehr dem hellsehenden Somnambulismus“ (7), während der bisher ruhige, allenfalls durch Zuckungen begleitete Schlaf am Baquet in „Veitstanz“ übergeht, durch den Arst „allmählig zum Hellsehen“ erwacht (76). Die Anfälle am Baquet sind einem „stummen Wahnsinn“ vergleichbar, während dessen der Knabe mit einem durch einen „risus sardonius“ entstellten Gesicht „Turnübungen“ auf den Folianten seines Arztes ausführt (79 f.). Bis Mitte Oktober ist das „unangenehme, grinzende“ Gesicht (97) verschwunden, der Veitstanz am Baquet geht immer mehr in Somnambulismus über

<sup>29</sup> Das magnetische Behältniß (Baquet) und der durch dasselbe erzeugte Somnambulismus. Nach Theorie und Erfahrung. In: Archiv 3, 2, 1818, S. 1-180. Das siderische Baquet und der Siderismus. Neue Beobachtungen, Versuche und Erfahrungen über dieselben. In: Archiv 5, 2, 1819, S. 1-84. Daemonomania, bei einem wachen Somnambul beobachtet. In: Archiv 6, 1, 1819, S. 56-147.

<sup>30</sup> „Knaben sind vor der Periode der Mannbarkeit noch als geschlechtslos zu betrachten, und daher kommt es, daß auch bei ihnen durch Männer magnetische Erscheinungen hervorgebracht werden können.“ J. A. Klinger: De Magnetismo animalis dissert. inaug. Wirceburgi 1817. In Auszügen übersetzt und kommentiert von Christian Gottfried Nees von Esenbeck. In: Archiv 1, 3, S. 80-113, hier 104.

und Arst liest fließend bei verbundenen Augen mit den Fingern und anderen Körperteilen. Die Abreise Kiesers zum Wartburgfest nach Eisenach am 15. Oktober 1817 unterbricht die aus seiner Sicht positive Entwicklung durch das erstmalige Auftreten von asthmatischen Krämpfen. Bei seiner Rückkehr am 23. Oktober muß Kieser feststellen, daß der hellsehende Somnambulismus seines Kranken „bedeutend gestört war, und daß diese Störung [...] noch mehrere Wochen anhielt.“ (107).

Ende Oktober ist der magnetische Schlaf des Kranken „wieder [...] geregelter“ (111) und geht in eine neue „Ordnung“ über, indem der Knabe im somnambulen Zustand „ruhiger, stetiger und reflectirender ist, ein gleichsam ideelleres, beschaulicheres Leben führt [...] und weniger Muthwillen äußert“ (121). Die veitstanzähnlichen Bewegungen und früheren Krämpfe sind verschwunden, kehren jedoch in den Monaten bis zum Ende der Kur am 16. März 1818 gelegentlich zurück. Die Abwesenheit Arsts von seinem Elternhaus während mehrtägiger Besuche bei seiner Schwester scheinen seiner Heilung förderlich zu sein.

Entsprechend der wissenschaftlichen Fragestellung nach einer Wirksamkeit der metallischen und glasartigen Bestandteile des unmagnetisierten Baquets unternimmt Kieser im Oktober 1817 zahlreiche Versuche, bei denen Anton Arst vom Baquet isoliert wird, ohne daß eine eingeschränkte therapeutische Wirkung eintritt. Kieser wählt als Versuchsanordnung auch einen Blindversuch, bei dem Baquet und Proband in verschiedenen Zimmern untergebracht sind und Arst nicht weiß, ob die wollene Schnur, die durch ein Loch in der Tür geführt wird, ihn mit dem Baquet verbindet oder nicht.<sup>31</sup> Doch Kieser geht es nicht allein darum, „durch eine fern vom Kranken sich befindende Eisenschlackenmasse fast alle Krankheiten heilen zu können“ (5), sondern auch zu klären, inwiefern die „scheinbar toten Körper“ mit einer „lebendige[n] Kraft“ begabt sind (8 f.), um so eine ‚romantische‘ Realchemisierung der – scheinbar – toten Natur einzuleiten. Diese von Kieser entdeckte „Naturkraft“ ist das basale Agens dessen, was „der Psychologe Seele, der Astronom Attractions- und Repulsionskraft, der Physiologe Lebenskraft und organischer Aether, der Physiker Electricität und Galvanismus, und der Chemiker chemische Anziehungskraft nennt“ (35).

Die psychodynamische Interaktion zwischen Arzt und Patient betrachtet Kiesers als nebensächlich, er lobt sogar die „Sicherheit

<sup>31</sup> Leider verfeinert Kieser seine Methode nicht zu einem Doppelblindversuch, bei dem auch ihm selbst die Zuordnung nicht bekannt wäre.

der Behandlung“ mit dem Baquet, da hier keine „psychischen und physischen Verstimmungen“ des Magnetiseurs auf den Kranken übertragen werden können und „überdem kein besonderer Rapport zwischen dem Kranken und einem andern Menschen einzutreten scheint“ (161 f.). Kiesers Schlußfolgerung, daß er sich „leichter von einer andern Person substituieren lassen kann“, stehen im Widerspruch zu seinen Erfahrungen während der Behandlung von Anton Arst (162). Noch offenkundiger sind psychische Implikationen während der dritten Behandlung Arsts, die auch von Kieser als solche diskutiert werden.

Zuvor erforscht Kieser jedoch in einer zweiten Behandlungsphase systematisch die Zusammensetzung und Wirkungsweise des unmagnetisierten Baquet. Nachdem Arst am 16. März 1818 als „völlig geheilt“ entlassen wurde (158), stellt sich seine Genesung schon Mitte Juni 1818 als „interimistische Heilung“ heraus (5, 2, S. 25). Daß Arst erneut in „idiosomnambule[n] Schlaf, jedoch ohne Krämpfe“ fällt, erklärt Kieser selbst mit der anhänglichen Beziehung des Knaben an ihn.

Während ich so stetig auf eine Gelegenheit hoffte, bei einem Somnambul [...] die Fragen an die Natur selbst zu stellen, gab einer meiner treuesten Somnambulen, gleichsam divinatorisch meine noch nicht ausgesprochenen Fragen fühlend, die Antwort freiwillig durch sich selbst, und leitete mich auf eine Reihe höchst mannigfaltiger, alle gethanenen Fragen vollkommen lösender Versuche. [...] Er [Arst] hängt [...] mit einer unendlichen Liebe und Treue an mir; dankbar gegen meine Bemühungen für sein Wohl sucht er meinen kleinsten Wünschen zuvorzukommen. (5, 2, S. 24 f.).

Ein halbes Jahr lang führt Kieser an Arst verschiedene Versuchsreihen durch, beginnend mit „mnemonische[n] Versuche[n]“ (5, 2, S. 27), gefolgt von Metall-, Spiegel- und Hohlspiegelversuchen. Auch eine achttägige Badereise nach Kösen fällt in diesen Zeitraum, in dem Kieser seinen Patienten mit der wollenen Schnur an einen Ofen aus Eisenblech anschließt, was gleichfalls eine somnambule Wirkung auslöst.

Nachdem Arst von Dezember 1818 bis Mitte März 1819 bis auf wenige Ausnahmen gesund geblieben war<sup>32</sup>, ist das Erscheinen eines nur dem Schneidersohn Arst sichtbaren Schneidergesellen für Kieser Anlaß, unter dem Titel „Daemonophania“ eine eigene Abhandlung über „Anthropomorphismus und Prosopopöie“ der Somnambulen zu veröffentlichen (6, 1, S. 56 f.). Diese Phänomene

<sup>32</sup> Als seiner Gesundheit abträglich bezeichnet Arst insbesondere den Schulbesuch.

des schlafenden Zustandes werden durch die „plastische Tendenz des Ganglienlebens“ hervorgerufen, das die Gefühle und Gedanken der Somnambulen in „materiellen Gestaltungen“ darstellt und in „leiblichen Phantasiebildern“ objektiviert (2, 2, S. 104) und damit ein Gegenstück zur „Symbolik der Sprache“ im Wachen darstellt (2, 3, S. 123). Kieser entwirft ein Konzept des Unbewußten, indem die durch das Gangliensystem „plastisch gestalteten Triebe und Gefühle“ und die dadurch veranlaßten „Seelenhandlungen“ Anteile der menschlichen Psyche zum Ausdruck bringen, die auch im wachenden Zustand vorhanden sind, hier jedoch nicht zur klaren Vorstellung gelangen oder von der Vernunft nicht gebilligt werden (6, 1, S. 119 f.). Daher dürfen den aus dem Unbewußten aufsteigenden Impulsen und somnambulen Handlungen der Kranken keine betrügerischen Absichten unterstellt werden, wodurch Kieser einen wesentlichen Beitrag zur Entlastung der Somnambulen vom Vorwurf der Schuld und der Verstellung leistet, der in der zeitgenössischen Diskussion einen breiten Raum einnimmt.

Diese Zusammenhänge erörtert Kieser anhand dreier, vom Wachbewußtsein seines Patienten zensierter Wünsche, die sich durch somnambule Handlungen in Verbindung mit antropomorphen Gestaltungen Ausdruck verschaffen. Es handelt sich dabei um den Wunsch Arsts nach dem Besitz einer kleinen Menge Geldes, den Wunsch sich „am fröhlichen Becher [...] zu laben“ (6, 1, S. 125) und den Wunsch nach einem Geschenk von seinem Arzt Kieser.

Am 23. März 1819 erscheint Arst erstmals auf einem Dorfplatz der Schneidergeselle und richtet die Aufforderung an ihn, ihm „zwei Kopfstücke“ zu bringen (6, 1, S. 61), ein Betrag, „den er im wachenden Zustande bei seinen Eltern geltend zu machen wegen der ihm bekannten häuslichen Verhältnisse derselben nicht wagen kann“ (120). Als Arst am folgenden Tag dem Mann das Geld aushändigen will, fordert dieser ihn auf, das Geld für etwas zu verwenden, „was dir Freude macht“ (62). Arst händigt das Geld einem Pferdeknecht aus, um gelegentlich auf einem Pferd reiten zu können. Eine vergleichbare somnambule Wunscherfüllung ereignet sich, als das „zweite Ich“ Arsts (121), der Schneidergeselle, ihn auffordert: „komm, wir wollen eins trinken“ (63). Von dem anschließenden „Trinkgelage“ kommt Arst „völlig betrunken“ nach Hause (63), was Kieser mit der eingeschränkten Lebenssituation des Knaben und einem unbewußt nach Verwirklichung drängenden, lang gehegten Wunsch erklärt.

Arm und von Gelde entblößt, kann er den in ihm aufsteigenden Wunsch, nach der Weise der höhern Stände sich einmal gütlich zu thun, nicht be-

friedigen, aber seine Phantasie kommt ihm hier zu Hülfe; diese zaubert ihm den Credenztsch, Gläser und Wein, nebst einem theilnehmenden Gefährten des Mahles. (126).

Der dringlichste und die Krankengeschichte am stärksten bestimmende Wunsch Arsts ist jedoch die durch den Schneidergesellen an Kieser gerichtete Forderung nach einem Geburtstagsgeschenk für den 14. April 1819. Da Kieser dieses Geschenk konsequent verweigert, schreitet Arst zusammen mit seinem Komplizen Friedrich Grellmann, einem gemeinsam mit ihm am Baquet behandelten Knaben, zur Ausführung des zuvor angedrohten „Possen“ (71): dem Hofrat Kieser werden sieben Knöpfe an seinen Beinkleidern „abgesäbelt“ (84).

Kiesers ursprüngliches wissenschaftliches Interesse an der Funktionsweise des unmagnetisierten Baquets gerät in der dritten Behandlungsphase zunehmend zu einer Studie über seine „psychische Einwirkung“, mit deren Hilfe er versucht, den Kranken „von der Identität seines Alten mit sich selbst als träumendem Menschen zu überzeugen“ und „sein wachendes Verstandesleben gegen den Einfluß des schlafenden Phantasielebens zu stärken“ (87). Dieses Zurückdrängen der Phantasiegebilde zugunsten einer Stärkung der gesunden, wachen Anteile der Persönlichkeit ist nach Kiesers Auffassung bei der „rheinsche[n] Somnambule[n]“ (122) Anna Maria Rübel versäumt worden.

### Fallbeispiel 2: Anna Maria Rübel<sup>33</sup>

Das Schicksal von Maria Rübel, die in ihrer langen ‚Patientenkarriere‘ „gewissermaßen der Orts-Publicität angehörte“ (4, 3, S. 19), wird in der *Elberfelder Allgemeinen Zeitung* vom 28. 1. 1818 zum ersten Mal öffentlich aktenkundig. Eine Anzeige des Polizeinspektors soll helfen, die Identität und Herkunft eines Mädchens zu klären, das am 24. 1. 1818 in Elberfeld in hilflosem Zustand auf der Straße aufgefunden wurde.

Bei der jungen Frau handelt es sich um die 19 jährige Anna Maria Rübel, die als Tochter eines Webers in ärmsten Verhältnissen aufwuchs, zu denen auch Mißhandlungen durch den Stiefvater gehörten. Bei ihrer Symptomatik spielen Krampfanfälle und Verletzungen in Gestalt von selbst eingebrachten Fremdkörpern, zu deren Entfernung schmerzhaft chirurgische Operationen notwendig sind, eine wesentliche Rolle. Die „Selbstschindereien“ (217, 232) (Aufreißen der Aderlaßwunde, Einbringen von Fremdkörpern in den Handrücken,

<sup>33</sup> Diese Krankengeschichte ist ausführlich vor allem unter dem Aspekt der Borderline-Symptomatik der Patientin behandelt in: Scheuerbrandt (Anm. 19), S. 113 f.

Einstechen von Nähnadeln in den Körper) setzen sich auch während der 1818 eingeleiteten magnetischen Behandlung fort, die von mehreren Magnetisuren gleichzeitig durchgeführt wird und eskaliert, als Maria Rübel, von ihren Behandlern unter Druck gesetzt, beginnt, ihre hellseherischen Fähigkeiten zu simulieren.

Kieser diskutiert in der „Vorrede“, den Anmerkungen und den „Schlußbemerkungen“ zu diesem von A. Köttgen aufgezeichneten Krankheitsverlauf die Geschichte der Anna Maria Rübel als „ein furchtbares Beispiel [für] die Folgen des Mißbrauchs der Somnambülen“ (6), bei dem „Vieles als Täuschung und Betrug von Seiten der Somnambulen [erscheint], was doch nur von Außen ihnen gleichsam eingepfist ist und ihre reine Natur mit Irrthum und Falschheit angesteckt hat“ (73). So wurde Maria Rübel einer „psychische[n] Verführung zu[r] Bildung von Phantasmen“ (77) ausgesetzt und der Behandlungsprozeß war durch unzählige Versuche und die Anwesenheit einer großen Anzahl von Fremden erheblichen Störungen unterworfen. Kiesers „Glaubensbekenntniß“ zufolge sind die Aussagen der Somnambulen „ganz untrüglich [...], so lange aus ihnen, als reinen Somnambulen, die innere Natur spricht, daher, wie die Natur nie lügt, auch reine Somnambulen nie die Unwahrheit sagen“ (72). Durch die selbsterregten Blutungen folgt Maria Rübel der „nie trügende[n] Stimme der Natur“ (245), die, dem Erklärungsmodell einer „höheren Physiologie“ (232) zufolge, den Blutverlust zur Heilung und Rettung vor dem sicheren Tod fordert.

### 2.1.2. *Die zweite Phase des Archivs: Bände 7-12 (1820-1824) und Sphinx (1825)*

In der zweiten Phase des *Archivs* intensiviert Kieser die von ihm bevorzugten Themen ohne grundsätzlich neue Aspekte in die Diskussion einzubringen. Zur Veröffentlichung gelangen häufig solche Beiträge, die von Versuchen mit dem unmagnetisierten Baquet berichten und damit die tellurische Kraft und das sie kennzeichnende physikalische Verhalten (Ausbreitungsgeschwindigkeit, Durchdringungsvermögen, Rückstrahlungsfunktion, Wechselwirkung mit anderen physikalischen Größen) als eine „Kraft sui generis“ institutionalisieren (7, 3, S. 29. *Sphinx* 1, 1, S. 14).<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Franz Dürr: Das siderische unmagnetisirte Baquet als Heilmittel gegen den Veitsanz. In: *Archiv* 6, 3, 1820, S. 1-72. Bende Bendsen: Nachtrag zu der Krankheitsgeschichte der Witwe Petersen zu Arröeskjöping nebst Versuchen über die Wirkungen der siderischen Substanzen des nichtmagnetisirten Baquets. In: *Archiv* 11, 1, 1822, S. 66-164; 11, 2, 1822, S. 34-137; 11, 3, 1822, S. 36-143. Miguél: Versuche



Ein zweiter Schwerpunkt des Interesses ist die Erforschung von Wundern und Weissagungen des „zweiten Gesichts“ in Vergangenheit<sup>35</sup> und Gegenwart<sup>36</sup>, die von der „neueren falschen Aufklärung“ der Verachtung anheimgegeben wurden und durch Kiesers ‚wissenschaftliches‘ Erklärungsmodell als Produkte der tellurischen Kraft des Nacht- und Erlebens erkannt und von der „Sonne der erkennenden Vernunft“ erhellt werden können (*Sphinx* 1, 1, S. 5, 17, 44). Ganz im Sinne einer „Romantik als Aufklärung“<sup>37</sup> erschließt Kieser dabei trotz der beachtlichen Ansammlung von literarischen Kuriositäten der abendländischen Geschichte die Bezirke eines unbewußten Seelenlebens, dem am Ende des Jahrhunderts auch im Hinblick auf psychosomatische Wechselwirkungen wieder eine vermehrte Aufmerksamkeit zuteil werden wird.

Durch die psychologischen Untersuchungen im Felde des tellurischen Lebens ist es nun klar geworden, daß es auch in der Sphäre des geistigen Lebens des Menschen eine Seite gebe, die der Nachtseite des Lebens entspreche, und die, als Gefühlsseite des psychischen Lebens von den wissenschaftlichen Psychologen bezeichnet, ebenfalls eine Wirkung und Gegenwirkung auf und in dem geistigen und körperlichen Leben des Menschen erzeugen müsse [...]. [...] So wird [...] unsere ganze Psychologie, der das psychische Gefühlsleben des Menschen fast noch eine terra incognita war, eine Revolution erleiden müssen [...]. (*Sphinx* 1,1, S. 16 f., 20).

In seinem „Rückblick auf die bisher erschienenen zwölf Bände des Archivs für den thierischen Magnetismus“ in dem ersten und einzigen Band von *Sphinx, Neues Archiv für den Thierischen Magnetismus und das Nachtleben überhaupt* (1825) insistiert Kieser auf dem Tellurismus als Wissenschaft von der Natur, deren Erklärungskraft mit

---

mit dem siderischen Baquet. In: 11, 2, 1822, S. 1-15. Müller: Magnetische Heilversuche mit dem Kieserschen nicht magnetisirten Baquet. In: Archiv 11, 2, 1822, S. 22-29. Anonym: Venerische Krankheit und deren Folgen durch das nichtmagnetisire siderische Baquet geheilt. In: Archiv 12, 1, 1823, S. 111-20. Carl Bursy: Dr. Soherr's Maschine und belebende Flüssigkeit. Ein Beitrag zur Geschichte des siderischen Baquets. In: Archiv 12, 1, 1823, S. 121-130.

<sup>35</sup> Insbesondere der „nordischen Geschichte“ (7, 1, S. 137) unter Berücksichtigung des „endemische[n] Vorkommen[s]“ dieses Phänomens auf der Insel Fünen (8, 3, S. 61).

<sup>36</sup> Dies am Beispiel des „wunderbare[n] Mädchen[s] zu Johannegeorgenstadt“ Friederich[er] Erdmuth Reinhold, die in der Karwoche 1820 die Leidensgeschichte Jesu (Kreuzigung, Auferstehung) am eigenen Körper darstellt. Die von der Bevölkerung für den 11. Mai erwartete Himmelfahrt findet jedoch nicht statt. (8, 1, S. 48-86).

<sup>37</sup> Gerhard Neumann: Anamorphose. E.T.A. Hoffmanns Poetik der Defiguration. In: Mimesis und Simulation, hg. von Andreas Kablitz und Gerhard Neumann. Freiburg 1996, S. 377- 417, hier 381.

derjenigen der sich zunehmend etablierenden modernen empirischen Naturwissenschaft gleichgesetzt und als einheitsstiftend für alle anderen wissenschaftlichen Disziplinen (Theologie, Jurisprudenz, Physik, Physiologie, Medizin, Ethik, Psychologie, Geschichte, Philosophie) angesehen wird. Kiesers beharrliches Festhalten an den in der ersten Phase des *Archivs* gefundenen Theoremen dokumentiert sich insbesondere durch seinen häufigen Verweis auf die Krankengeschichte des Anton Arst und ab 1822 seine Bezugnahme auf das *System des Tellurismus*<sup>38</sup>, mit dem das „Zauberwort“, eine gültige Theorie des tierischen Magnetismus, nun endlich gefunden war.

## 2.2. *Das System des Tellurismus (1822)*

Die Genesis von Sein und Wesen aller Dinge erkennt Kieser in dem aus der „lebendige[n] Wechselwirkung“ zwischen zwei lebenden Dingen resultierenden Kampf, in welchem „jedes Ding sich zu erhalten, und also nothwendig das andere zu vertilgen strebt“.<sup>39</sup> Das Resultat dieses Vorgangs ist entweder „Zerstörung“, die von Kieser als „völlige Assimilierung des einen durch und in dem andern“ definiert wird, oder das Zerfallen der Welt in einen positiven, von der solaren, beherrschenden Kraft der Sonne repräsentierten und in einen negativen, von der tellurischen, beherrschten Kraft der Erde verkörperten Pol (1, S. 4).<sup>40</sup> Der gesamte Mikro- und Makrokosmos ist dieser polaren Aufteilung unterworfen, mit dem (männlichen) Magnetiseur und seiner Lehre (Naturphilosophie, Mesmerismus) auf der positiven und der (weiblichen) Somnambulen und dem von ihr vertretenen Reich (Gefühl, Glaube, Religion) auf der negativen Seite. Die Frau kann nur als Mutter in ihrer Beziehung zu dem Fötus in ihr eine Beziehung nachbilden, die derjenigen zwischen Magnetiseur und Somnambule vergleichbar ist.<sup>41</sup>

<sup>38</sup> Beispielhaft hierfür sind die „physiologische[n] Bemerkungen“ über die Kur der „Madame H.“, der einzigen von Kieser in der zweiten Phase erzählten Krankengeschichte. Siehe: Heilung einer Amenorrhoe completa durch den thierischen Magnetismus. In: *Archiv* 11, 1, 1822, S. 1-66.

<sup>39</sup> Mesmers „Harmonie der Wechselverhältnisse“ erfährt hier eine auffallende Aggressivierung, welche dem Menschen die bei Mesmer noch gesicherte Geborgenheit in der Natur entzieht und ‚romantischem‘ Einheitsstreben ein Ziel gibt. Friedrich [!] [eigentlich Franz] Anton Mesmer: Mesmerismus. Oder System der Wechselwirkungen, Theorie und Anwendung des thierischen Magnetismus als allgemeine Heilkunde zur Erhaltung des Menschen. Berlin 1814, S. 33.

<sup>40</sup> Das *System*, das in zwei Bänden vorliegt, wird mit Band- und Seitenzahl zitiert.

<sup>41</sup> Damit wird jedoch auch die magnetische Beziehung zwischen Arzt und Patientin als ‚Schwangerschaft des Magnetiseurs‘ apostrophiert, was in meiner Dissertation mit dem Titel ‚Die Schwangerschaft des Magnetiseurs und die Geburt der regressiven Utopie‘ näher erläutert werden wird.

Indem Kieser die tierisch magnetische Einwirkung hinsichtlich ihrer Qualität (tellurisch) und ihrer Quantität (positiv, beherrschend) unterscheidet, kann die tellurische Kraft unbemerkt auf die Seite der positiv solaren Kraft und der ihr zugeschriebenen Eigenschaften überwechseln und so die Kampfbeziehung zwischen Magnetiseur und Somnambule zusätzlich belasten, denn die Somnambule kann beherrschend auftreten und der Magnetiseur in die Rolle der Somnambulen zurückfallen.

Lange Strecken seines *Systems* widmet Kieser der Darstellung der tellurischen Kraft als imponderable, nicht materielle „reine Thätigkeit eines Lebensprocesses“, welche den magnetischen Rapport vermitteln und in zahlreichen Potenzen<sup>42</sup> auf den Menschen einwirken könne. Trotz des ausschließlich geistigen Charakters der magnetischen Kraft ist diese nicht ohne ein materielles Substrat (den Körper) denkbar, was grundlegend für Kiesers Modell einer Leib-Seele-Interaktion ist. Beispielhaft hierfür ist die Gedächtnisfunktion, die nach Kiesers Vorstellung auf einer durch die „psychische Action“ vermittelten „organische[n] Impression“ beruht.<sup>43</sup>

Der Kiesersche Kraftbegriff illustriert darüberhinaus die romantisch-wissenschaftlichen Anstrengungen um die Wiedereinsetzung einer animistisch belebten Natur, deren Bevölkerung aus „Erdgeistern, Kobolden, Bergmännlein, Wassernixen [und] Waldfräuleins“ (1, S. 111) gleichsam in den Bestandteilen des unmagnetisierten Baquets gebannt und durch ihre somnambule Wirkung auf Patienten mit einem Sensor für ihre Bedeutsamkeit ausgestattet sind. Die Verknüpfung von Alchemist und Analytiker über die Neucodierung des Symbolreservoirs für das Unbewußte durch die Romantik<sup>44</sup>, erfährt im Magnetiseur am Baquet eine augenfällige Bestätigung.

Neben dem „Technicismus der magnetischen Behandlung“ ist es die „Theorie des Somnambulismus“ und hier insbesondere die „weltgeschichtliche Bedeutung der Entdeckung des Tellurismus“ (2, S. 281), denen Kieser in seinem *System* breiten Raum einräumt. Die vom Somnambul verkörperte naturnahe „Kindheit des Menschengeschlechts“ in der „alten Welt“ des Orients und seiner unmittelba-

<sup>42</sup> Kieser nennt u. a.: Erde, Mond, violettes Licht, Wärme, Schall, Elektrizität, Galvanismus, Metalle, Wasser, Schwefel, Bäume, Tiere, Blut, Mensch, Haut, Speichel, Blick, Wille, Gefühl, Sauerstoff, Kohlenstoff, Säuren, Blumenduft, Alkohol, Schwerkraft.

<sup>43</sup> Dietrich Georg Kieser: Franz Baader über die Extase oder das Verzücktseyn der magnetischen Schlafredner. Leipzig 1817. (Rezension). In: Archiv 1, 3, 1817, S. 113-120, hier S. 115.

<sup>44</sup> Hartmut Böhme: Natur und Subjekt. Frankfurt a. M. 1988, S. 96.

ren Offenbarung durch den Glauben, wird vom wissenschaftlichen Magnetiseur der „neuen Welt“ und dem von ihm vertretenen „männlichen Alter des Menschengeschlechts“ in einem Auflösungsprozeß unterworfen (2, S. 283, f.). Die „Stimme der Natur“ wird somit als „erkannte Natur“ (2, S. 28) dem intellektuellen Erkenntnisstreben des „Occident[s]“ verfügbar gemacht (2, S. 284). Maßstab und Beginn dieser Entwicklung ist Mesmer und seine Entdeckung des tierischen Magnetismus als ein Akt der Freiheit und bewußten Selbsterkenntnis. Indem sich die Repräsentanzen der alten Welt (Gefühl, Phantasie) und der neuen Welt (Verstand) in der individuellen Ökonomie umgekehrt proportional zueinander verhalten<sup>45</sup>, gelingt Kieser die Erschaffung eines ‚ungefährdeten Subjektes‘, das sich durch Willensfreiheit und „individuelle Selbständigkeit“ auszeichnet und damit die „Bestimmung und Endtendenz des menschlichen Lebens“ erfüllt (2, S. 307 f.). Das stabile individuelle Subjekt kreierte sich über die Entgegensetzung zu einem seiner Ich- und Körpergrenzen beraubten somnambulen Objekt. Insofern die Oppositionen Subjekt-Objekt (2, S. 297), individuell-universell (2, S. 308) und Mann-Frau (1, S. 12) deckungsgleich sind, offeriert der Mesmerismus hiermit ein paradigmatisches ‚wissenschaftliches‘ Modell für die Inszenierung unbewußter Phantasien durch die Herstellung von „Denkidentität“<sup>46</sup>, als deren Resultat die romantische Geschlechterideologie anzusehen ist.

### 3. Befund und Bewertung

Angesichts der Diskrepanz von Quantität des Quellenmaterials<sup>47</sup> und Monotonie der darin getroffenen inhaltlichen Aussagen, ist der Vorwurf der positivistischen Medizingeschichtsschreibung, es handle sich um „Wust“, nicht völlig von der Hand zu weisen. Die Selbstversicherung durch endlose Wiederholungen von theoretischen Standpunkten und Versuchsanordnungen macht den Leerlauf und die mangelnde Erklärungskraft offensichtlich, die aus der Gleichschaltung von naturwissenschaftlich gemeinter Physiologie und Philosophie

<sup>45</sup> „Je höher [...] die Vernunft erwacht, desto mehr werden Gefühl und Phantasie beherrscht, und der am freiesten handelnde und sich seiner am mehresten selbstbewußte Mensch ist am wenigsten der Herrschaft des Gefühls und der Phantasie untergeordnet.“ (2, S. 305).

<sup>46</sup> Christa Rohde-Dachser: Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse. Berlin, Heidelberg, New York 1992, S. 49 f. Den Begriff der „Denkidentität“ entnimmt Rohde-Dachser Freuds *Traumdeutung*.

<sup>47</sup> *Archiv*, *Sphinx* und *System* umfassen ca. 8000 Seiten.

durch die mesmeristisch praktizierenden Naturphilosophen der Romantik resultiert. Dennoch verdient diese Epoche unser Interesse und unsere wissenschaftliche Geduld, zeigt sie doch, auf welche Weise aus der Zeitgebundenheit der Erkenntnis sowohl eine Wissenserweiterung über die Konstitution des menschlichen Unbewußten als auch die Instrumentalisierungsgeschichte psychotherapeutischer Patientinnen und Patienten folgt. Wissenserweiterung und Instrumentalisierung sind ursächlich verknüpft über das existentielle Bedürfnis, die in der Begegnung mit Schlaf, Traum und Unbewußtem freiwerdende Bedrohung in einer externalisierten Kampfbeziehung der Kontrolle zu unterwerfen.

Dietrich Georg Kieser ist ein in vieler Hinsicht typischer Vertreter seiner Zeit, er unterscheidet sich jedoch in zwei auffallenden Punkten von seinen mesmerisierenden Kollegen. Statt der ‚klassischen‘ Konfiguration einer individuellen manuellen Behandlung einer weiblichen Somnambulen durch ihren männlichen Magnetiseur ist Kiesers Paradigma die relativ entpersonalisierte Behandlung eines Knaben am unmagnetisierten Baquet, das als Kiesers ‚Idealinstrument‘ anzusehen ist. Diese Beobachtung koinzidiert mit der ebenfalls untypischen paradoxen Stellung des Magnetiseurs, der als Mann der Wissenschaft trotz seiner Zugehörigkeit zum antitellurisch-solaren Pol der bewußten Erkenntnis über eine Somnambule magnetisch wirken soll, die als Gefühlsmensch und Vertreterin des negativ-tellurischen Pols per se stärker magnetisch wirkt als er selbst.<sup>48</sup> Kieser löst dieses Dilemma, indem er dem Mann und Magnetiseur die stärker beherrschendere Einflußnahme (Quantität) gegenüber der tellurischen Wirkungssphäre (Qualität) einräumt und auf ein Mittel sinnt, die „Gegenwart des Arztes unnöthig“ zu machen (1, S. 440) und der Notwendigkeit aller magnetischen Wirksamkeit zu entheben: das Baquet. Die Zukunft gehört dem Magnetiseur, der nicht mehr als Magnetiseur tätig ist, sondern als „wissenschaftliche[r] Arzt“ (2, S. 188) die magnetische Wirksamkeit an das Baquet delegiert hat oder sich einer von ihm beherrschten Somnambulen als Instrument bedient. „Der Somnambul ist dann das höher potenzierte menschliche Baquet, dessen Wirkung vom Magnetiseur dirigirt wird.“<sup>49</sup>

<sup>48</sup> „Das Weib wirkt [...] kräftiger magnetisch als der Mann, [...] was auch einseitige bisherige Erfahrung, in welcher fast nur Männer magnetisiren, dagegen behaupten mag. [...] Die intelligente ärztliche Praxis ist [...] Attribut des Mannes, die magische durch den Tellurismus die des Weibes [...]. [...] der schlafende Mensch [ist] auch der kräftigere Magnetiseur [...]“ (1, S. 360 f.).

<sup>49</sup> 1, S. 361 f. Siehe auch 2, S. 435.

Doch auch Kieser erkennt an, daß der Arzt „durch seinen Umgang mit dem Kranken sich dennoch nothwendig immer in einigen Rapport mit demselben befindet, und dieß um so mehr, wenn er Theilnahme für seinen Kranken hegt, und dieser Zutrauen zu ihm hat“ (1, S. 441). Die Symptomatik des Patienten und ihre Veränderung in der Arzt-Patient-Beziehung wirft die Frage nach einer retrospektiven Diagnosestellung insbesondere unter dem Aspekt einer organischen oder psychogenen Verursachung der Erkrankung auf. Anton Arst trägt die Diagnose ‚Epilepsie‘ wie sie von dem Medizinalrat Friedrich Wilhelm von Hoven (1760-1838) als charakteristische Entwicklungskrankheit bei Knaben angesehen wird.<sup>50</sup> Da selbst heute Bewegungsstörungen, wie sie für das Krankheitsbild Arsts kennzeichnend sind, in ihrer organischen oder psychogenen Ätiologie durch den Augenschein häufig nicht zu unterscheiden sind<sup>51</sup> und zudem eine psychische Interaktion das Symptombild *immer* verändert, ist bei Diagnosen im nachhinein Zurückhaltung geboten. Mit einer Koinzidenz von organischem und psychischem Geschehen muß immer gerechnet werden. Zugleich bleibt es offensichtlich, daß der Patient davon unabhängig während seiner Kur problematische, vielleicht auch traumatische Punkte seiner Biographie bearbeitet. Bei Arst ist dies das Thema ‚geschlagen werden‘, das in drei Variationen thematisiert wird.<sup>52</sup> Da ist zunächst der Initialtraum am 18. 9. 1817, in welchem Arst mehrere Tiere erscheinen, die ihn unter der Androhung des Schlagens, Schmeißens, Stoßens und Beißens zwingen, ihre Stimmen nachzuahmen (3, 2, S. 56). Dann ist die Angewohnheit Arsts zu nennen, während der Anfälle die wollene Schnur des Baquets als Peitsche zu benutzen, mit der er sich Beine, Arme und Kopf schlägt (3, 2, S. 78). Und schließlich ist es der visionäre Schneidergeselle, der Arst wegen der Mißachtung des Verbotes, zu seinem Arzt von dem Geschehenen zu sprechen, „mit Faustschlägen in den Nacken“ straft, die so heftig waren, daß der Knabe „die Schmerzen noch nach zwei Stunden gefühlt habe.“ (6, 1, S. 66).

<sup>50</sup> Bei Mädchen sind in dieser Lebensperiode hingegen „Hysterie, Veitstanz, Melancholie, Schlafsucht“ und „Somnambulismus“ typisch. Friedrich Wilhelm von Hoven: Versuch über die Nervenkrankheiten. Nürnberg 1813, S. 115 f.

<sup>51</sup> Dies gilt vor allem für die Krankheitsbilder Epilepsie, Multiple Sklerose und Hysterie; choreatische Anfallsformen sind dagegen meist gut abzugrenzen.

<sup>52</sup> Vgl. Sigmund Freud: „Ein Kind wird geschlagen“. (Beitrag zur Kenntnis der Entstehung sexueller Perversionen) (1919). In: Ders.: Studienausgabe, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Frankfurt a.M. <sup>5</sup> 1989, Band 7, S. 231-254.



# Anton Philipp Knittel

## Kleist-Archiv Sembdner der Stadt Heilbronn

Wer immer sich mit der rätselhaften Gestalt des Dichters Heinrich von Kleist (1777-1811) und seinem wunderbaren Œuvre beschäftigt, stößt unweigerlich auf den Namen Helmut Sembdner. Mit seinen akribischen Werk-Editionen und seinen bio-bibliographischen Forschungen über den Dichter, der mit seinem »großen historischen Ritterschauspiel« »Das Käthchen von Heilbronn« die Neckarstadt zum Schauplatz der Weltliteratur gemacht hat, wurde Professor Sembdner (1914-1997) wegweisend für die moderne Kleist-Philologie. Reflex seiner lebenslangen wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Dichter und seiner Zeit war eine große Arbeitsbibliothek. Um die darin enthaltenen Materialien und Dokumente unterschiedlichster Provenienz möglichst umfassend für die Kleist-Forschung zu erhalten, erwarb die Stadt Heilbronn Ende 1990 Professor Sembdners Sammlung mit der vertraglichen Verpflichtung einer katalogischen Erschließung. Als Kleist-Archiv Sembdner wurde sie im August 1991 der Stadtbücherei Heilbronn angegliedert und der Öffentlichkeit vorgestellt.

Das von Professor Sembdner übernommene Archiv umfaßte in erster Linie verschiedene Werkausgaben, einen großen Bestand an Sekundärliteratur, angefangen von frühesten Rezeptionsnachweisen bis zur aktuellsten Forschung, feuilletonistische Artikel, audiovisuelle Medien sowie zahlreiche Theatermaterialien wie Szenenfotos, Programmhefte, Plakate etc. Dieser Grundbestand ist im Laufe der Jahre, wie vertraglich ebenfalls vereinbart, erheblich erweitert worden. Neben Autographen, darunter ein Brief Kleists an den Buchhändler Julius Eduard Hitzig und drei Briefe der »goldenen Schwester« Luise von Zenge, und Typoskripten, wie etwa Elisabeth Plessens »Kohlhaas«-Roman als Dauerleihgabe, konnte das Kleist-Archiv Sembdner der Stadt Heilbronn in den vergangenen Jahren auch einige Erstausgaben der Kleistschen Werke erwerben. Um das Kleist-Archiv Sembdner als internationale Arbeits- und Begegnungsstätte etablieren zu können, wurde das Archiv-Profil kontinuierlich in Richtung Service-Zentrum geschärft. Nicht zuletzt aus diesem Grunde liegt ein Schwerpunkt der Archivarbeit im bibliographischen Bereich. Neben dem seit 1994 vor-



liegenden und 430 S. umfassenden Bestandsverzeichnis, das wie die mittlerweile stattliche Publikationsreihe von über 30 im Buchhandel erhältlichen Einzeltiteln in sechs verschiedenen Reihen digital im Internet unter [www.kleist.org](http://www.kleist.org) abrufbar ist, dienen diesem Ziel vor allem die monatlich im Internet vorgestellten neuesten bibliographischen Kleist-Daten. Kumuliert erscheint die neueste Kleist-Bibliographie zweimal im Jahr in den „Heilbronner Kleist-Blättern“ (HKB), die aufgrund ihrer knappen Produktionszeit ausgesprochen aktuell sind. Neben Berichten aus der großen Kleist-Welt, einem Überblick über laufende Kleist-Veranstaltungen an deutschen Hochschulen, Abstracts geplanter Dissertationen, Kurzdarstellungen von schulischen Projekten »in Sachen Kleist« ist angestrebt, künftig verstärkt Literaturberichte, analog dem großen Forschungsbericht in HKB 6 über die »Homburg«-Literatur des letzten Vierteljahrhunderts, abzudrucken.

Des weiteren versucht das Kleist-Archiv Sembdner sein Dienstleistungsprofil zu schärfen, indem mit den Herausgebern der Brandenburger Kleist-Ausgabe verabredet wurde, die in der Forschung als schmerzliches Desiderat empfundene Kleist-Bibliographie für den Zeitraum 1945-2000 vorzulegen.

Wissenschaftliche Einzelvorträge, auf Wunsch meist in der bibliophilen Reihe der Heilbronner Kleist-Schriften (HKS) gedruckt, Ausstellungen, wie beispielsweise über »Michael Kohlhaas« oder ein deutsches Kunstexperiment mit Künstlern der beiden Partnerstädte Frankfurt (Oder) und Heilbronn 1996 und 1998, die Zusammenarbeit mit Theatern sowie vor allem internationale Tagungen, wie das vom 22. bis 24. April 1999 veranstaltete interdisziplinäre Kolloquium »Erotik und Sexualität im Werk Heinrich von Kleists« ergänzen das breite Aufgabengebiet des Kleist-Archivs Sembdner.

Nicht zuletzt aufgrund seiner seit Juni 1996 kontinuierlich gesteigerten Präsentation im World Wide Web ist es gelungen, dem Kleist-Archiv Sembdner der Stadt Heilbronn einen Platz im Konzert angesehenen Literaturarchive zu verschaffen. Die gewonnene Reputation in den kommenden Jahren auszubauen, ist Ziel der »Archiv-Politik«. Die Grundlagen dafür kann ein Neubauvorhaben der Stadt Heilbronn schaffen, in dessen Gefolge dem Kleist-Archiv eine erheblich verbesserte räumliche Infrastruktur zur Verfügung stehen soll.

# Buchbesprechungen

Hans-Georg von Arburg (Genf)

Jürgen Barkhoff: *Magnetische Fiktionen. Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik.*<sup>1</sup>

Lange Zeit galt der Mesmerismus – oder, wie die Lehre in der Terminologie der Zeit richtiger heißt, der ‚tierische‘ oder ‚animalische Magnetismus‘ – als düsteres Kapitel aus der unendlichen Geschichte der menschlichen Irrtümer. Spätestens seit Mitte der achtziger Jahre unseres Jahrhunderts hat sich diese Einschätzung allerdings gründlich gewandelt. Angeregt durch die erneute Beschäftigung mit Franz Anton Mesmer (1734-1815) und seiner Lehre anlässlich von dessen 250. Geburtstag, ist er zu einem bevorzugten Untersuchungsgegenstand der Wissenschaftsgeschichte geworden, die den Transformationsprozeß vom 18. zum 19. Jahrhundert unter neuen Perspektiven – namentlich unter Einbezug von Foucaults Diskursanalyse – einer gründlichen Revision unterzog. Für die Spätaufklärung hat dieses wissenschaftshistorische ‚renewal‘ in der mentalitätsgeschichtlichen Monographie von Anneliese Ego ihre vorläufig gültige Synthese gefunden.<sup>2</sup> Mit seiner Berliner Dissertation hat Jürgen Barkhoff nun auch für die Romantik einen entsprechenden Versuch vorgelegt und geht dabei in

methodischer Hinsicht einen entschiedenen Schritt über Ego hinaus.

Barkhoff baut seine Studie, die durch ihre souveräne Bewältigung der immensen Stoffmasse beeindruckt, auf einer philologisch-hermeneutischen Basis auf, die er um wissenschafts- und kulturgeschichtliche Perspektiven erweitert. Einerseits geht es ihm darum, die Attraktivität, die das Magnetismus-Konzept für die Literatur der Hoch- und Spätromantik hatte, zu eruieren. Er findet diese Attraktivität in dessen physisch-metaphysischer Doppelnatur, die den ‚tierischen Magnetismus‘ seit seinen frühesten Anfängen zwischen Materialismusverdacht und Spiritismusgelüsten hin- und hergeworfen hat und die die existentiellen nicht weniger als die künstlerischen Bedürfnisse einer ganzen Autorengeneration von Jean Paul bis Justinus Kerner zu decken versprach. Andererseits fragt Barkhoff nach der Funktion der Literatur für eine Wissenspraxis im Schatten des Triumphzuges wissenschaftlicher Theorien und Methoden. Diese Funktion erkennt er, hierin Wolf Lepenies folgend, in einer charakteristischen ‚Nischenbildung‘, d. h. in der

<sup>1</sup> Stuttgart, Weimar: Metzler 1995.

<sup>2</sup> Anneliese Ego: *Animalischer Magnetismus oder Aufklärung. Eine mentalitätsgeschichtliche Studie zum Konflikt um ein Heilkonzept im 18. Jahrhundert.* Würzburg 1991.

„Bewahrung und Entfaltung einer unterlegenen und marginalisierten Wissenschaftsströmung und ihrer kritischen Potentiale im kulturellen Subdiskurs, ihr ‚Überwintern‘ bis zur Wiederentdeckung“ (XII f.). Literatur, insbesondere in ihrer romantischen Version, vermag aufgrund ihres selbstreflexiven Gestus die Defizite, mit denen die Lehre vom ‚animalischen Magnetismus‘ auf dem Felde der Wissenschaften zusehends behaftet erscheint, in ein (selbst)kritisches Licht zu heben und ‚rettet‘ diesen so vor dem Absinken in die intellektuelle Gegenstandslosigkeit. Diese spezifische Konstellation, welche Literatur und Magnetismus im frühen 19. Jahrhundert wechselseitig zu einem „Reflexionsmedium“ werden läßt (316), unterscheidet, literaturgeschichtlich gesehen, die Hoch- und Spätromantik von der Frühromantik, die sich dem Magnetismus-Phänomen gegenüber ausgesprochen spröde zeigt. Eine Sprödigkeit, die sich Barkhoff zufolge dadurch erklärt, daß der die frühromantische Ästhetik prägende Idealismus gerade an einer unentscheidbaren Gemengelage von Physischem, Psychischem und Übersinnlichem, wie sie den ‚thierischen Magnetismus‘ charakterisiert, nicht interessiert ist, da er das Bewußtsein des transzendentalen Ich autonom setzt und alles andere davon abhängig macht. Gegen dieses Autonomiemodell und den daraus folgenden ästhetischen Absolutismus der Frühromantik entwürfen – zum teil dieselben – Autoren der späteren Romantik, skeptisch geworden

gegenüber dieser hypertrophen Selbstermächtigung des Subjektes, eine Heteronomieästhetik, welche die Poesie in transzendente Bedingungs Zusammenhänge zwischen Naturphilosophie, Psychologie und Religion einzubinden versuche. Auf diese Weise werde der Magnetismus in seinen literarischen Bearbeitungen romantischer Autoren nicht zuletzt auch in die Selbstreflexion dieser Autoren auf ihr eigenes Werk mit einbezogen (z. B. 156 ff., 221 ff. oder 315 ff.).

Daß Barkhoff solchermaßen avancierte Austauschbeziehungen zwischen Literatur und Magnetismus herauspräparieren kann, dafür ist nicht nur sein methodisch geschärfter Blick verantwortlich zu machen. Es liegt auch im Gegenstand selber begründet. Im Unterschied nämlich zur Spätaufklärung und zur ersten Magnetismuskonjunktur in den 1780er Jahren, die in Deutschland neben den Fallgeschichten der wissenschaftlichen Publizistik nur einige wenige in ihrer Einseitigkeit harmlose Satiren auf die Modeerscheinung zeitigte (Iffland, Thümmel; 78 ff.), zeichnet sich im Rahmen der zweiten Magnetismuskonjunktur in den zehner Jahren des 19. Jahrhunderts ein Diskurswechsel ab. Ganz ähnlich wie die dem ‚thierischen Magnetismus‘ verwandte Quasi-Theorie der Physiognomik wandert dieser aus dem Feld der Wissenschaften in jenes der schönen Literatur ab, wo er nun gerade auch die ‚großen‘ Autoren in Bann schlägt. Das Faktum dieses Diskurswechsels hat Barkhoff, eingestandenermaßen<sup>3</sup>, dazu verleitet,

<sup>3</sup> Barkhoff hat das Versäumte an anderer Stelle nachgeholt, vgl. *Darstellungsformen von Leib und Seele in Fallgeschichten des Animalischen Magnetismus*, in: Hans-Jürgen Schings (Hg.), *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, DFG-Symposium 1992, Stuttgart, Weimar 1994, S. 214-241.

sich in seiner Untersuchung auch im Wesentlichen auf diese kanonisierten Autoren zu beschränken. Daß sich mit dem Ausschluß halbliterarischer Formen die Perspektive – gegen die Überzeugung Barkhoffs, wie mir scheint – im Sinne einer Höhenkammliteratur unglücklich verengt, wird an der Haltung der ganzen Arbeit deutlich, wonach das Magnetismusthema ästhetisch nur dort produktiv werde, wo sich die Literatur auf ihre ‚ureigensten‘ Qualitäten Uneindeutigkeit, Vielstimmigkeit und Selbstreflexivität besinne. Eine solche Qualifizierung nimmt sich gerade im kulturwissenschaftlichen Umfeld, in welchem sich Barkhoffs Studie plaziert, doch eher seltsam aus und widerspricht jedenfalls dem offensichtlichen Bestreben des Autors nach historischer Redlichkeit gegenüber seinem Gegenstand.

Ganz im Sinne dieses Bestrebens rekonstruiert Barkhoff auf eindrückliche Art und Weise das wissenschaftshistorische Terrain des Mesmerismus. In einer konzentrierten, auf die Textinterpretationen hin zugespitzten Darstellung präsentiert er Mesmers monistische Lehre, welche bei aller evidenten theoretischen Überforderung im Kontext einer Medizin, die sich durch praktische Hilflosigkeit auszeichnet, von ihren durchschlagenden therapeutisch-praktischen Erfolgen profitiert (1-54). Barkhoff legt die heteroklitischen Wurzeln des ‚tierischen Magnetismus‘ in Iatromechanik und Iatromagie frei, die der im Diskurssystem der Aufklärung gefangene Mesmer aus der Mechanik Newtons ebenso wie aus der neuplatonisch-hermetischen *magia naturalis* synthetisiert. Spannend ist dabei zu verfolgen, wie

sich bereits in Newtons Gravitationstheorie hermetische Traditionen nachweisen lassen (32 ff.). Der magische Materialismus Mesmers erscheint so plötzlich nicht mehr nur als synkretistische Innovation eines Arztes im Tauwetter des josephinischen Wien, sondern findet sich in einem Kontext strukturell vorgeprägt, der landläufig als Antithese zu Mesmers ‚Scharlatanerien‘ verbucht wird. Mit seinem differenzierten wissenschaftsgeschichtlichen Zugriff vermag Barkhoff die widerspruchsvolle Kontinuität des ‚tierischen Magnetismus‘ über die Epochen-grenze um 1800 hinweg überzeugend nachzuweisen, eine Kontinuität, die sich dem Umstand verdankt, daß Mesmer eben weder strikter Mechanist noch überzeugter Spiritualist gewesen ist (51 f.). Während in Mesmers monistischer ‚Lösung‘ des Leib-Seele-Problems durch die Hypostasierung eines magnetischen Fluidums („Allflut“) allerdings tendenziell materialistische Erklärungsmuster aus der Debatte um die sogenannten ‚Imponderabilien‘ Feuer, Licht, Wärme, Elektrizität etc. dominieren, sind es in den Entwürfen romantischer Naturphilosophen wie Kluge, Schubert, Passavant, Eschenmayer, Wolfart u.a. eher religiös-kosmologische beziehungsweise psychologische. Sämtliche dieser Theoretiker der zweiten Magnetismuskonjunktur konzentrieren sich dabei im Zuge einer (vorübergehenden) Institutionalisierung von Schellings Naturphilosophie in den 1810er und frühen 1820er Jahren auf die ‚Nachtseiten‘ der Naturwissenschaft, auf Phänomene wie den Schlaf, den Traum, das Hellsehen und überhaupt auf Momente

zeitlichen und räumlichen Fernreports. Aber auch wenn sie den alten Traum einer *actio in distans* in einem neuen, proto-psychologischen Gewand träumen, so versuchen sie doch genau gleich wie Mesmer, das *commercium mentis et corporis*, welches die cartesische Philosophie aufgespengt hatte, zu restituieren und *res cogitans* und *res extensa* miteinander zu versöhnen. Die Einbindung des Magnetismus in diese Versöhnungsphilosophie wird zu einem Hauptgrund für die Faszination, die das Phänomen und seine theoretischen Bewältigungsversuche auf die romantischen Autoren ausübte.

In ihren Ansätzen zu einer Wissenschaftsgeschichte des romantischen Mesmerismus darf ein wesentliches Verdienst von Barkhoffs Untersuchung gesehen werden, mangelt es doch an der Aufarbeitung der romantischen Naturwissenschaft seitens der einzelnen Disziplingeschichtographen nach wie vor an allen Ecken und Enden.<sup>4</sup> Nicht weniger grundlegend ist die Arbeit indessen in ihrem ausführlicheren zweiten Teil, der sich mit der Bearbeitung des Themas in der Literatur im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts auseinandersetzt. Auch hier zeigt sich Barkhoff als umsichtiger Kenner der Materie. Weder verfällt er der Versuchung, in allen möglichen Texten romantischer Autoren Magnetismus zu wittern, noch läßt er sich dazu hinreißen, das Magnetismusthema zu einer hermeneutischen Letztbegründungsmaschine aufzubauen und den

Sinn der von ihm analysierten Texte darin vollends aufgehen zu lassen. Barkhoff sucht seine Texte sorgfältig aus, interpretiert sie – in der Regel – behutsam, ohne den Blick aufs Wesentliche zu verlieren. So gelangt er für die von ihm untersuchten Autoren zu je eigenen, schlüssigen Ergebnissen.

Jean Pauls Aufnahme und Weiterbearbeitung des Magnetismus im nachgelassenen *Selina*-Fragment (1827) steht für Barkhoff ganz im Zeichen von Allversöhnungs-Phantasien, die den Autor seit den mechanismus-kritischen Jugendsatiren beflügeln (137-160). Barkhoff zeigt, wie der aufgrund seiner enzyklopädischen Belesenheit über die zeitgenössische ‚magnetische‘ Literatur außerordentlich gut informierte Jean Paul die Versöhnungsangebote des Mesmerismus begierig und über weite Strecken unkritisch übernimmt. Dennoch: Barkhoffs Behauptung, Jean Pauls Darstellungen magnetischer Zustände läsen sich aus diesem Grunde zuweilen als „bis in die Details stimmige Fallbeispiele“ (140), könnte in die Irre führen, läßt sie doch unberücksichtigt, wie intrikat diese Darstellungen bei diesem Autor jeweils in narrative Zusammenhänge montiert werden. Immerhin erkennt Barkhoff diese auf Widersprüche hin angelegte Poetik im *Komet* (1820-1822) am Werk, in welchem neben den Versöhnung versprechenden auch die Narrheit und Wahnsinn implizierenden Momente des Magnetismus in Szene gesetzt

<sup>4</sup> Barkhoff hat den Großteil der bestehenden Literatur zusammengetragen. An Grundlegendem für die deutsche Situation wären lediglich die Arbeiten Rudolf Stichwehs nachzutragen, insbes. *Zur Entstehung des modernen Systems wissenschaftlicher Disziplinen. Physik in Deutschland 1740-1890*, Frankfurt a. M. 1984.

würden und wo dieser den „entsetzlichen“ Riß, den die Moderne im Individuum zwischen Geist und Leib hinterlassen habe, nur noch momenthaft zu kitten imstande sei (155).

Bei Achim von Arnim sieht Barkhoff eine eindeutige Diskrepanz zwischen dem am ‚thierischen Magnetismus‘ zwar interessierten, ihn in seinen Publikationen jedoch explizit meidenden jungen Naturwissenschaftler und dem magnetische Szenarien seit seinem frühen Briefroman *Hollins Liebeleben* (1802) bis zur Meistererzählung *Die Majoratsherren* (1820) kontinuierlich in sein Werk einbauenden Dichter (161-193). Arnims Situation sei insofern symptomatisch für den Diskurswechsel des Magnetismus in den 1810er Jahren von der Naturwissenschaft zur Literatur, als dieser Autor besagten Wechsel in seiner beruflichen Laufbahn, die ihn die Karriere als Physiker aufgeben und zum Schriftsteller werden ließ, biographisch nachvollzogen habe (165). Dabei drücke sich Arnims Faszination für die Ambivalenzen des Phänomens in einer fast die ganze Bandbreite der Hoffnungen und Ängste, welche die Zeitgenossen mit dem Mesmerismus verbunden haben, berücksichtigenden Thematisierung aus, welche die Vorstellung des Magnetismus als eines Liebeskatalysators (*Hollin*) ebenso einbegriffen wie seine Dämonisierung (*Gräfin Dolores*; 1810) oder seine Verbindung mit eschatologischen Phantasien (*Die Majoratsherren*) und nicht zuletzt auch seine Engführung mit antisemitischen Affekten (*Versöhnung in der Sommerfrische*).

Die in Arnims Werk bereits angelegte Problematisierung des Macht-

aspektes des magnetischen Rappports radikalisiere dann E. T. A. Hoffmann (195-237). Der magnetische ‚maniac‘ Hoffmann wird von Barkhoff als empfindlicher Seismograph einer Schwellenzeit interpretiert, der in den Herrschaftsverhältnissen der magnetischen Übertragungsdramen politische (Napoleon), psychosoziale wie geschlechterspezifische Tendenzen der Zeit registriere (202 ff.). Obwohl Hoffmann für seine „Fundamentalontologie“ der sinnlich-übersinnlichen Realität des Menschen in der Doppelnatur des Magnetismus eine genaue Entsprechung fände, bezöge er sich durchaus skeptisch auf die Transzendenzversprechen, die zumal der von Hoffmann geschätzte Schubert in den *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (1808) bzw. in der *Symbolik des Traumes* (1814) damit verbände (224). Eine Skepsis, die sich bei Hoffmann in der Psychologisierung des Phänomens durch dessen Zurichtung auf Gefährdungszustände des Individuums in Wahnsinn und Melancholie äußere, Zustände, die durch ihr positives Revers, die künstlerische Ekstase, nur mit Mühe aufgewogen, keinesfalls jedoch in ein Gleichgewicht gebracht werden könnten (214 ff.).

Noch radikaler als im Werk Hoffmanns sieht Barkhoff den ‚thierischen Magnetismus‘ bei Heinrich von Kleist literarisch umgesetzt (239-267). Anders als Hoffmann, der die existenzbedrohende Ambivalenz magnetischer Ausnahmezustände in ihrer extremen Fallhöhe ausstelle und dadurch immer noch irgendwie zu bewältigen versuche, lasse Kleist die ungeheure Gewalttätigkeit, die dem sanften magnetischen Verhältnis

zwischen den Geschlechtern eingeschrieben sei, dieses quasi selbsttätig subvertieren. Dies gelinge ihm im *Käthchen von Heilbronn* (1810), indem er das Ideal eines solchen ‚sanften‘ Verhältnisses in märchenhafte Erfüllung gehen lasse, allerdings nur, um die menschliche Katastrophe, die damit verbunden sei, umso bestürzender hervortreten zu lassen. Denn die Erhöhung der idealen Frau zum Engel sei allein um den Preis ihrer gleichzeitigen Erniedrigung zu haben, da sich den sadistischen Exzessen männlicher Gewaltherrschaft zu beugen habe, was in Gnaden dieser Gewalt leben – aber immerhin leben – wolle (239-257). Glanz und Elend des magnetischen Rapports als eines schrecklich-idealen Lebensentwurfs stehen, so Barkhoff, bei Kleist in einem zutiefst pessimistischen Licht. Ein Licht, das nicht nur auf das verunglückte Leben des Dichters selbst seinen dunklen Schatten werfe, sondern das im *Prinz Friedrich von Homburg* (1822) auch seine politische Tragweite offenbare, wo sich in einem System von Befehl und Gehorsam eine absolute Staatsgewalt – der für die deutsche Geschichte verhängnisvoll-nachhaltige preußische Militärstaat – selbst das Unbewußte seiner Landeskinder gefügig zu machen verstehe (257-267).

In zwei abschließenden Kapiteln zieht Barkhoff dann eine Reihe weiterer Romantiker zu zwei Autorengruppen zusammen. Die satirische Behandlung des Magnetismusmotivs bei Adelbert von Chamisso, Ludwig Tieck und Karl Leberecht Immermann ist ihm in ihrer denunziatorischen Reduktion Indiz für das Ende des (kurzen) ‚magnetischen Säkulums‘ (269-287). Gemeinsames Ziel

dieser Autoren in ihren ausnahmslos in den 1820er Jahren erschienenen Magnetismus-Satiren sei die Demystifikation betrügerischer Machenschaften im Geiste biedermeierlich-bürgerlicher Obrigkeitshörigkeit, die dem Phänomen keinerlei reale Restbestände mehr zubillige. Sozusagen im Gegensatz dazu entfesselten die im gleichen Zeitraum erscheinenden ‚Auseinandersetzungen‘ mit dem Thema bei Clemens von Brentano, Friedrich Schlegel und Justinus Kerner, nicht weniger undifferenziert, die magisch-eschatologische Potenz des Mesemerismus (289-314). Was bis anhin lediglich als poetologische Gleichung zwischen Autor und Magnetiseur bestanden habe und so ästhetisch produktiv habe werden können, hätten diese Autoren in ihrer Lebenspraxis vollzogen, indem sie als Magnetiseure ihre Erfahrungen zur Grundlage (halb)literarischer Veröffentlichungen gemacht hätten. Dabei hätten sie entweder, wie Brentano, selber jene dämonischen Charakterzüge angenommen, die ihre romantischen Vorgänger in ihren Werken problematisierten (302 f.), oder sie hätten sich, wie Kerner, mit den magisch-spiritistischen Phantasten der zeitgenössischen Magnetismussatiren identifiziert, was durch eine ostentativ humoristische Welt- und Selbstsicht nur ungenügend habe aufgefangen werden können (310 ff.). Wo die romantischen Autoren wirklich zu Magnetiseuren werden, dort ist es, um Barkhoffs Einschätzung zu pointieren, mit der ästhetischen Energie, welche die Wahlverwandtschaft von Magnetismus und Literatur aus sich heraus entwickle, endgültig vorbei.

Die religiöse Emphase, mit welcher diese letztgenannten Autoren

den Magnetismus literarisch binden, behagt Barkhoff offensichtlich nicht, und man kann dieses Unbehagen intuitiv mühelos nachvollziehen. Dennoch wird damit eine Dimension tendenziell ausgegrenzt, die schon zu den wichtigsten Grundlagen von Mesmers ‚thierischem Magnetismus‘ gehört hat und die später – namentlich in pietistisch-theosophischer Modifikation (Oetinger) – insbesondere für dessen romantische Versionen zentral wird.<sup>5</sup> In seiner ‚noblen Verachtung‘ und im Vergleich zur übrigen wissenschaftsgeschichtlichen Kontextualisierung historisch ungenauen Situierung der religiösen Fluchtpunkte des romantischen Magnetismus ist wohl eine der wenigen Schwachstellen der Arbeit zu sehen. Demgegenüber wird ästhetisch-poetologischen Aspekten vielleicht etwas zu eindeutig der Vorzug gegeben. Und obwohl hier die Ergebnisse weitreichend sind, bleibt am Schluß doch mindestens eine Frage offen: Wenn Barkhoff den ‚thierischen Magnetismus‘ nicht nur als Motiv, sondern auch als „Darstellungsmittel“ romantischer Texte anspricht, dann suggeriert er, daß die Literarisierung

des Mesmerismus, abgesehen von der inhaltlichen Auseinandersetzung, auch zu ganz bestimmten formal-stilistischen Entscheidungen geführt hat. Diese äußerst spannende Perspektive auf spezifisch ‚magnetische‘ Textstrategien im Sinne textueller Mikrostrukturen tritt in Barkhoffs Arbeit letztlich aber doch hinter die Inhaltsanalysen zurück, selbst wenn diese Inhalte in der immer wieder gestellten Frage nach dem Einfluß des Magnetismus auf die romantische Poetik als quasi-formale Problematisierung des Phänomens zu Buche schlagen.

Solche Einwände nehmen sich freilich angesichts der überzeugenden Gesamtleistung der Untersuchung als kleinliche Mäkelein aus. Seine anekdotische Vorgabe, wonach Dissertationen nicht zum Lesen, sondern zum Nachschlagen da seien (XIX), straft Barkhoff mit einem ebenso flüssig wie spannend geschriebenen Text jedenfalls selbst Lügen. Barkhoff hat ein lesenswertes Buch *und* ein Referenzwerk zum Thema geschaffen, bei dem man, guten Gewissens, eigentlich nur das Fehlen eines Registers bedauern darf.

<sup>5</sup> Das haben die Arbeit von Ernst Benz gezeigt, vgl. insbes. *Franz Anton Mesmer und die philosophischen Grundlagen des ‚animalischen Magnetismus‘*, Wiesbaden 1977 (= Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, 1977, Nr. 4).



Hans-Georg von Arburg (Genf)

Élisabeth Décultot: *Peindre le Paysage.*

Discours théorique et renouveau pictural dans le romantisme allemand.<sup>1</sup>

In den letzten Jahren ist das Interesse am Kunstdiskurs des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts markant gestiegen. Angesichts der von verschiedener Seite unternommenen Quelleneditionen<sup>2</sup> und der zahlreichen Sammelbände und monographischen Untersuchungen zu diesem Thema ist man beinahe versucht, von einem neuen Paradigma der interdisziplinären Erforschung dieses für die deutsche Literaturgeschichte wie für die Geschichte der Kunstgeschichte entscheidenden Zeitraums zu sprechen. In diesen interdisziplinären Forschungszusammenhang reiht sich auch die auf einer Pariser Thèse d'état<sup>3</sup> basierende Studie der französischen Germanistin Élisabeth Décultot *Peindre le Paysage* ein. In ihrem Buch untersucht Décultot den Kunstdiskurs um 1800 im Hinblick auf einen für die deutsche Situation neuralgischen Bereich, die Landschaftsmalerei. Obwohl der Titel Theorie wie Praxis der romantischen

Landschaftsmalerei gleichermaßen in den Blick nimmt, gilt Décultots Interesse doch fast ausschließlich dem theoretischen Diskurs. Diese Bevorzugung des geschriebenen Wortes vor dem gemalten Bild wird mit dem Hinweis auf die Entscheidung vieler (früh-)romantischer Künstler für die theoretische Reflexion, hinter welche sie die praktische Umsetzung zurückstellen, plausibel begründet (12). Hauptzeugen für Décultots Rekonstruktion der Debatte um die Landschaftsmalerei sind die wichtigsten Vertreter der ‚romantischen Bewegung‘ – mit Ausnahme von Novalis, der sich explizit nirgends zum Thema geäußert hat. Dabei ist sich die Autorin der klassifikatorischen Unschärfe des ‚romantischen Begriffs‘ durchaus bewußt und hält sich an ihn als an einen ‚common sense‘-Begriff lediglich aus heuristischen Gründen. Ebenso bewußt sind ihr die Schwierigkeiten, die sich aus dem heterogenen, vom

<sup>1</sup> Tusson: Du Lérot 1996 (= Collection „Transferts“).

<sup>2</sup> Vgl. stellvertretend die von Reclam verlegte dreibändige Textsammlung zur *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland*, hg. v. Werner Busch [et al.], Stuttgart 1982 ff. und die im Deutschen Klassiker Verlag erscheinende, auf acht Bände angelegte *Bibliothek der Kunstliteratur*, hg. v. Gottfried Boehm und Norbert Miller, Frankfurt a. M. 1992 ff.

<sup>3</sup> Élisabeth Décultot: *Le discours sur la peinture de paysage dans le romantisme allemand. Fondements et enjeux d'un débat esthétique autour de 1800*. Thèse Université de Paris VIII. 2 Bde. Paris 1995.

Brief und der privaten Notiz über den Roman bis zum Zeitschriftenartikel reichenden Textkorpus hinsichtlich der Konvertibilität der verschiedenen Positionen ergeben müssen. Ziel der Untersuchung ist es, das nicht zuletzt aufgrund eben dieser Heterogenität der Texte so komplexe und teilweise widersprüchliche Geflecht dieser Diskussion zu entwirren und die einzelnen Fäden analytisch zu durchleuchten (11). Décultot gelingt diese Absicht weitgehend mit einem, vor allem was die Quellenlage anbetrifft, umfassenden Zugriff. Die Arbeit besticht durch den beeindruckenden Überblick der Autorin über die einschlägigen Primärtexte ebenso wie durch die Synthese der in Aufsätzen verstreuten Forschungsliteratur. Sie ist klar und ohne jede Verbeugung vor irgendeinem modischen Jargon geschrieben. Dem entspricht ganz die sorgfältige Aufmachung des Buches, an welcher nur gerade das zu kleine Format der Abbildungen etwas ärgerlich ist.

Décultot organisiert ihren Gegenstand nach Maßgabe einer dreifachen Absatzbewegung, die sie aus der zeitgenössischen Debatte um die Landschaftsmalerei abstrahiert: Erstens wenden sich die über Landschaftsmalerei schreibenden romantischen Autoren gegen die klassizistische Gattungshierarchie mit ihrem Primat der Historienmalerei. Zweitens richten sie sich innerhalb einer allgemeinen Tendenz zur Aufwertung des Genres Landschaftsmalerei gegen Positionen, die sich hierbei an anderen ästhetischen Idealen als den romantischen ausrichten (in erster Linie gegen jene Goethes). Und drittens verlaufen die Demarkationslinien auch innerhalb der ‚romantischen

Bewegung‘, deren Vertreter sich in der theoretischen und historischen Einschätzung der Landschaftsmalerei durchaus nicht einig gewesen sind.

Im ersten Teil ihrer Arbeit rekonstruiert Décultot die akademische *inventio*-Lehre aus den maßgeblichen französischen Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts (Félibien, Du Bos, Batteux, de Piles). Im Rahmen dieser *inventio*-Lehre wurde die von der Wahl des jeweiligen Sujets und dessen Dignität abhängige Nobilität der verschiedenen Gattungen festgeschrieben (13-29). Dabei kommt der Historienmalerei als jener Gattung, welche den Menschen als den denkbar würdigsten Gegenstand darzustellen hat, der unbestrittene Vorrang zu, und zwar selbst in jenen Entwürfen, welche die Landschaftsmalerei innerhalb des klassizistischen Paradigmas aufzuwerten versuchen (de Piles). Décultot weist nach, wie hartnäckig sich dieses gattungstheoretische Verdikt über die Landschaftsmalerei als ein minderwertiges Genre in der Ästhetik der Aufklärung (Christian Ludwig von Hagedorn, Gessner, Sulzer, Merck) und der Klassik (Schiller, Karl Ludwig Fernow) im deutschsprachigen Raum bis ins 19. Jahrhundert hinein hält (31-71) und so auch für alle romantischen Autoren die primäre Referenzgröße darstellt. Zumal der Einfluß der Kunsttheorie und -politik der ‚Weimarer Kunstfreunde‘ um Goethe und Johann Heinrich Meyer auf den akademischen Kunstbetrieb hat hierzu Entscheidendes beigetragen. Décultot weist allerdings auch auf Differenzen und Widersprüche innerhalb dieses klassizistischen Paradigmas hin. Für die Nobilitierung

der Landschaftsmalerei um 1800 wichtig wird dabei die Tatsache, daß diese unter nationalem Aspekt bereits um 1770 von Autoren klassizistischer Observanz als spezifisch deutsche Kunst definiert und gegen die Hegemonie Frankreichs und Englands auf dem Gebiet der Ästhetik in Anspruch genommen wird (67-70). Symptomatisch für diese im Ganzen uneinheitliche und widersprüchliche Rolle, die der deutsche Klassizismus um 1800 in der Debatte um die Landschaftsmalerei spielt, ist die Position Goethes. Dieser bleibt den Idealen der klassizistischen Ästhetik zwar weitgehend treu, hält sich aber gerade in der Frage der Gattungshierarchie bedeckt. Denn als Künstler und Naturwissenschaftler gelangt er zu einer vorsichtig positiven Einschätzung einer ‚objektiven‘ Landschaftsmalerei, die weder mit dem Verdammungsurteil der klassizistischen *inventio*-Lehre noch mit den von ihm scharf kritisierten ‚subjektiven‘ Landschaften eines Caspar David Friedrich oder der mystisch-religiösen Konzeption eines Runge vereinbar ist (73-107).

Der zweite, ausführlichste Teil der Untersuchung ist den eigentlichen romantischen Theoretikern der Landschaftsmalerei – Tieck, Runge und August Wilhelm Schlegel – gewidmet. Tiecks 1798 erschienener Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* wird von Déculot als Drama der Eroberung des neuen Genres der Landschaftsmalerei durch den von Haus aus auf Historienmalerei eingeschworenen Titelhelden beschrieben. Dieser Prozeß vollzieht sich zum einen in Sternbalds Unterhaltung mit dem malenden Eremiten Anselm im zweiten Teil des Romans, zum an-

dern in den zahlreichen Beschreibungen von ‚realen‘ und gemalten Landschaften in der Tradition der *ekphrasis*, die oft in erstaunlicher Weise an spätere Bildmotive Friedrichs erinnern. Die dabei zu beobachtende Lösung vom ‚Anthropozentrismus‘ der Historienmalerei führt Tieck auf eine Konzeption von Kunst, in der die ‚Stimmung‘, die Harmonie des dargestellten Gegenstandes mit dem künstlerischen Subjekt ausschlaggebend wird (130 ff.). Diese Orientierung weg vom darzustellenden Objekt hin auf die *Beziehung* zwischen Subjekt und Objekt rückt nun erst einmal die Natur in den Vordergrund des Interesses, blendet von dieser in einem weiteren Schritt dann aber wiederum tendenziell auf noch abstraktere Qualitäten wie die (reine) Farbe oder die Musik hinüber. Landschaftsmalerei wird bei Tieck zum Medium idealer, ‚musikalischer Landschaften‘, welche – allerdings nur hinsichtlich ihrer Entgegenständlichkeit, wie Déculot historisch richtig einschränkt – auf die moderne ‚abstrakte‘ Malerei (Tachismus) vorausweisen.

Auch bei Runge ist eine ähnliche Vorliebe für die reine Farbe und das abstrakt Musikalische in Landschaftsgemälden auszumachen. Im Unterschied zu Tieck versteht Runge diese Verabsolutierung des ätherischen Materials in der gemalten Natur jedoch nicht als ein selbstreferentielles Spiel, sondern als Weg zu einer mystischen Kommunion von Mensch(engeist), Natur(geist) und Gott. Die Farbentheorie, die bei Runge letztlich zur Konzeption der Landschaftsmalerei als eines Integrals aller Gattungen führt, ist im Grunde genommen eine Farbentheo-

logie. Runges auf pietistischem und naturphilosophischem (Böhme) Hintergrund zu sehende Theorie der Landschaftsmalerei versteht diese als ein neue, kommende Kunst in apokalyptischen Wehen, als deren Messias er, Runge, sich selbst sieht. Für diese Kunst der Zukunft ist eine angemessene Semiotik erst noch zu finden, die Runge als symbolisch-hieroglyphische Sprache konzipiert und zu welcher er mit seinen eigenen Landschaftsbildern erste Elemente beizutragen glaubt. Am Beispiel von Runges *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* (1805/06) und einer Paraphrase dieses Gemäldes, welche die Personen durch vegetabile Materialien ersetzt, veranschaulicht Décultot überzeugend, wie Runge diese Semiotik in seiner Praxis als Landschaftler voranzutreiben versucht (186-192). Gerade an einer solchen ‚neuen Mythologie‘ haben sich indes die romantischen Geister geschieden. Zumal Friedrich Schlegel hält Runge einen falschen Symbolismus vor, der, statt auf die Symbole der Alten zurückzugreifen, eine Politik der *tabula rasa* betreibe und aus der Kontingenz der Gegenwart und ihres subjektiven Erlebens eine reine Privatmythologie heraussetze. Schlegels Runge-Kritik ist für Décultot ein Beweis mehr für die Inkonsistenzen zwischen Theorie und Praxis in der frühromantischen Ästhetik: Schlegel, einer der theoretischen Promotoren der romantischen Hieroglyphik, wird zu einem der schärfsten Kritiker eben dieser Hieroglyphik, sobald sie praktisch realisiert wird (208 f.).

Eine vergleichbare Aufwertung der christlichen Mythologie gegenüber der antiken Mythologie sieht Décultot im Athenäums-Gespräch *Die*

*Gemälde* (1798) von August Wilhelm Schlegel angelegt (219 ff.). Im Einklang mit dieser anti-akademischen Umwertung hat dieser, der im Bezug auf die Landschaftsmalerei weit revolutionärer und grundlegender für das romantische Paradigma geworden ist als sein Bruder Friedrich (215 f.), als erster eine systematische Umwertung der klassizistischen Gattungshierarchie vorgenommen. Indem er die Landschaftsmalerei als die vollkommenste Ausprägung der modernen Kunstform Malerei der antiken Kunstform Skulptur kontrastiert, stellt er die Gattungsfrage überhaupt zur Disposition. Schlegel nimmt in diesem Zusammenhang auch noch eine weitere Umwertung vor: Gegen das aristotelische Mimesis-Gebot, wonach die Kunst die Natur nachzuahmen habe, überträgt er der Natur ihrerseits die Rolle, die Kunst nachzuahmen. Für diese Ästhetisierung der Natur im Geiste des *natura naturans*-Prinzips spielt die Landschaft – hierin folgt Décultot der bekannten These Joachim Ritters – und damit auch die Landschaftsmalerei und ihre mediengeschichtlichen Konkurrenten – Panorama, Diorama und etwas später die Daguerreotypie – eine entscheidende Rolle (238-264).

Im dritten Teil der Studie untersucht Décultot am Beispiel Friedrich Schlegels und Schellings gleichsam den ‚anderen‘ frühromantischen Diskurs über die Landschaftsmalerei. Sowohl Schlegel als auch Schelling akzeptieren die ‚neue‘ Gattung wohl, weisen ihr aber von einer klassizistischen Warte aus die Rolle eines bloßen Accessoirs der Historienmalerei zu. Für Schlegel, der sich der Malerei auffallend spät zuwendet, als

sein Werk schon deutlich restaurative und hinsichtlich seiner revolutionären Jugendschriften revisionistische Züge angenommen hat, ergibt sich diese Heteronomie daraus, daß er die anstehende ‚neue Mythologie‘ als ästhetische Wiederbelebung der alten, christlichen ‚Mythologie‘ und so folgerichtig die religiöse Historienmalerei als das Wesen der Malerei schlechthin bestimmt (283-311). Für Schelling, der sich strikt an die klassizistische Gattungshierarchie hält, erklärt sich der ancillarische Status der Landschaftsmalerei aus ihrem allegorischen Charakter. Dieser wird dafür verantwortlich gemacht, daß die moderne Landschaftsmalerei nicht wie die antike Kunst zur wahren Objektivität gelangen kann, sondern der Willkür des Künstlersubjekts und der Kontingenz der schlechten Gegenwart unterstellt bleibt (313-328). Daß Schelling seiner kritischen Haltung zum Trotz gerade auch von romantischen Landschaftsmalern enthusiastisch rezipiert worden ist, läßt sich, Déculot zufolge, nur durch deren selektive Schelling-Lektüre erklären, die sich allein auf die romantischen Momente in Schellings Schriften konzentriert und über deren fundamentalen akademischen Klassizismus geflissentlich hinwegsieht (328-336).

Im vierten Teil verschiebt sich die Perspektive der Untersuchung vom theoretischen Diskurs auf die Praxis. An den Gemälden Caspar David Friedrichs, der mit theoretischen Äußerungen sehr zurückhaltend war, verfolgt Déculot, wie Theoreme der frühromantischen Ästhetik praktisch umgesetzt werden. Dabei wird mithilfe pointierter Bildanalysen nachgewiesen, daß Praxis und

Theorie der romantischen Landschaftsmalerei in den Konzepten der Reflexion im Sinne einer ‚unendlichen Verdoppelung‘, der Dezentrierung des Subjekts im Raum und damit zusammenhängend der Multiplizierung miteinander inkompatibler Perspektiven sowie der Verrückung (hyper)realistisch dargestellter Objekte im Verhältnis zu einer oft irrealen Umgebung ihr gemeinsames Zentrum haben (350-365). Dies wird an Friedrichs Inszenierung von Rückenfiguren besonders sinnfällig (372 ff.). Déculot sieht die Bedeutung Friedrichs für den romantischen Diskurs über Landschaftsmalerei aber nicht allein darin begründet, daß dieser die theoretischen Konzepte frühromantischer Ästhetik konsequent und radikal in die Praxis umsetzt und dort weiterentwickelt. Friedrich verhilft den theoretischen Bemühungen der Frühromantik um die Landschaftsmalerei auch zu ihrem späten Höhepunkt, indem die Debatte um seine Skandalbilder, den *Tetschener Altar* (1808) und den *Mönch am Meer* (1808-1810), ein Gespräch unter Spezialisten zur öffentlichen Diskussion macht. Carl Gustav Carus schließlich wird als einer der wenigen Theoretiker der Landschaftsmalerei, der selbst auch gehaltvolle Landschaften malte, als Vermittler zwischen klassizistischen und romantischen Positionen vorgestellt. Praktisch von seinem Dresdener Lehrer Friedrich und theoretisch von Goethe und Alexander von Humboldt beeinflusst, versucht Carus, in seinen „Erdlebenbildern“ die religiös aufgeladenen Stimmungslandschaften Friedrichs mit einem naturwissenschaftlichen Interesse an der Landschaft zu verbinden.

Goethes anatomische, botanische und geologische Überlegungen, seine Lehre von Urgestalt und Metamorphose, führen hier, zusammen mit pietistisch-naturphilosophischen Konzepten, zum Ideal einer naturmystischen Landschaftsmalerei, in der sich die Natur quasi-fotografisch selbst offenbaren soll.

Décultots Buch stellt durch die souveräne Aufarbeitung einer breiten Quellenbasis einen bedeutenden Beitrag zur Erforschung des Kunstdiskurses um 1800 in Deutschland dar. Müßte man eine Kritik formulieren, dann wäre diese – so paradox das klingen mag – allenfalls gerade in den eingangs erwähnten Vorzügen der Arbeit zu suchen. Denn die Klarheit der Argumentation schlägt leider da und dort durch häufige Resümees, welche die Arbeit unnötig aufblähen, in eine etwas ermüdende Didaktik um. Daneben ist die ausschließliche Orientierung an den Quellen für eine Vernachlässigung nicht unmittelbar textimmanenter Aspekte verantwortlich. So wäre die ideengeschichtliche, allein auf die kunsttheoretische

Diskussion und darin wiederum sehr stark auf die Gattungsfrage konzentrierte Darstellung mit Gewinn durch textexterne Perspektiven zu ergänzen, die wissenschaftshistorische, institutions- oder mediengeschichtliche Daten vermehrt in die Überlegungen einbezögen. Gerade die nur am Rande erwähnte zeitgenössische Naturwissenschaft ebenso wie die wahrnehmungs- und technikgeschichtliche Revolution, die kurze Zeit später zur Erfindung der Fotografie führen sollte, stellt Faktoren dar, welche die Debatte um die Landschaftsmalerei im ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert mindestens ebenso bestimmt haben wie kunstimmanente Theorietraditionen. Ein solchermaßen erweitertes Analyseraster hätte den Blick der auf eine differenzierte Darstellung des frühromantischen Diskurses über Landschaftsmalerei bedachten Autorin für die nichtdiskursiven Bedingungen dieses Diskurses ebenso wie für dessen Vernetzung mit anderen Diskursen schärfen können.

Christina Dongowski

Romantischer Umsturz: Wm. Arctander O'Brien:  
*Novalis. Signs of Revolution*<sup>1</sup>

Aus blauem Dunst materialisiert sich das einzige authentische Portrait Friedrich von Hardenbergs, ein dicker roter Balken trennt das romantische Pseudonym als Ober- vom modern-avantgardistischen Untertitel. Eigentlich formuliert schon der Umschlag dieser Monographie über die Ikone der deutschen Romantik die These des gesamten Textes, wie er auch dessen paradoxe Grundfigur inszeniert. O'Brien konfrontiert die romantische Person Novalis mit der historischen Figur Friedrich von Hardenberg, um aus den daraus entstandenen Trümmern Hardenbergs (Nicht-)Werk zu rekonstruieren, sein Projekt einer Semiotik als Theorie der Praxis. Diese Zertrümmerung entspricht nicht einfach dem Topos der neueren Novalis-Forschung, die problematische und verfälschende Rezeptions- und Editionsgeschichte des Werkes zwar zu nennen, es mit Hinweis auf die nun fast vollständig vorliegende historisch-kritische Edition der Schriften gleichzeitig aber bewenden zu lassen. O'Brien zieht Konsequenzen aus dem Wissen, daß Novalis nicht einfach das Pseudonym Friedrich von Hardenbergs ist, sondern die romantische Autorfiktion eines zerstrittenen Herausgeberkollektivs (F. Schlegel, A.W. Schlegel, Tieck, K. von Hardenberg

und Bülow): Er beschränkt sich auf als authentisch erwiesene Texte, wodurch das traditionelle Schriftenkorpus nicht verschwindet, sondern fragmentiert. Für die Fragmentsammlungen ändert sich dadurch nicht viel, im Gebiet von Lyrik und erzählender Prosa einiges. Aus den *Geistlichen Liedern*, deren einzelne Teile zwar von Hardenberg stammen, deren Zusammenstellung und Titel aber das Werk von Novalis (alias F. Schlegel und L. Tieck) sind, wird das *Gesangbuch* (die ersten sieben der *Geistlichen Lieder* verfaßt im Frühjahr oder Sommer 1799) und acht weitere Gedichte, die Hardenberg zwischen 1798 und 1800 geschrieben hat; die *Lehrlinge von Sais* werden konsequent als Sammlung von didaktisch konzipierten Monologen behandelt, und *Heinrich von Ofterdingen* existiert nicht mehr. An seine Stelle tritt *Heinrich von Afterdingen*, ein politischer Roman. Selbst die historisch-kritische Ausgabe, vor allem der erste Band *Das dichterische Werk*, hat dagegen zumindest in den Titeln und Gruppierungen der genannten Texte die alten Schlegel-Tieckschen Fabrikationen übernommen. Das schwierige Verhältnis zu ihren romantischen Vorgängerinnen, das zwischen Beerbung und Ersetzung zu schwanken scheint, drückt sich deutlich in ihrem doppel-

<sup>1</sup> Wm. Arctander O'Brien: *Novalis. Signs of Revolution*, Durham & London, 1995.

ten Titel aus: *Novalis. Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*.<sup>2</sup>

Die Befürchtung, O'Briens Radikalphilologie strebe danach, das historisch authentische Werk Hardenbergs unter den diversen Schichten der Novalis-Forschung auszugraben, legt sich nach der Lektüre des ersten Kapitels „The Making of a Myth: Tieck and Schlegel's Editing of the *Novalis Writings*“ nah. Die minutiöse Schilderung der Editions-geschichte der *Novalis Schriften*, der Konflikte und wechselnden Koalitionen zwischen den Herausgebern, ihren im Lauf der Zeit sich wandelnden Interessen, wird zu einer Abrechnung mit der romantischen Philologie und ihrem Leben-und-Werk-Komplex. Gerade das Interesse für die historischen Details verhindert aber, daß sich O'Briens revisionistischer Impetus in einer schlichten Gegen-Wahrheit erschöpft. Es geht nicht um die Etablierung des wahren Friedrich von Hardenberg gegen die romantische Fälschung Novalis, – O'Brien betont die Bedeutung von F. Schlegel und Tieck für die schlichte literaturgeschichtliche Existenz Hardenbergs –, sondern um die

Rekonstruktion des umfassenden poetisch-praktischen Projektes, das sich in Hardenbergs Pseudonym Novalis gleichzeitig ankündigt und verbirgt. Der klangvolle, nach einem historisch unbestimmten, eben romantischen Mittelalter klingende Name verweist mit seiner wörtlichen Bedeutung „von der Rode“ zum einen auf die Familie Hardenberg und ihren alten Adel<sup>3</sup>, als „frisch gerodet“ aber natürlich auf die Französische Revolution. Darüber hinaus gehört er in den Bereich organistischer Metaphorik: Hardenberg verwendete das Pseudonym für seine erste größere Publikation, die *Blüthenstaub*-Fragmente im *Athenäum*. „Novalis“ verbindet also heterogene, sogar widersprüchliche Bedeutungen durch seine poetisch-metaphorische Potenz. Der Name fungiert als eine Art Metapher des Organischen bzw. Poetischen, wie es von Hardenberg im Anschluß an die *Fichte-Studien* in Denk- und Schreibexperimenten erarbeitet wird. Indem O'Brien den romantischen Fiktionen, die unter dem Namen Novalis immer noch und nicht nur im angelsächsischen Raum kursieren,<sup>4</sup> und ihrem

<sup>2</sup> Alle Zitate aus Texten Hardenbergs beziehen sich auf diese Ausgabe. Römische Zahlen indizieren den Band, arabische die Seiten. Hg. v. H. Ritter, G. Schulz, H. J. Mahl, 6 Bde., Stuttgart 1960-1997

<sup>3</sup> Der Hinweis auf den eigenen alten Adel stellt nach O'Brien eine Kritik an den aristokratischen Präntensionen der bürgerlichen Weimarer Klassiker (von Goethe 1782, von Schiller 1802) dar; vgl. S. 2-3 u. S. 321-322. Hardenbergs Standesbewußtsein und seine Reserven gegen bürgerliche Aufstiegsaspirationen, die fallweise snobistische Züge angenommen haben, sollten schon wegen ihrer analytischen Potentiale nicht unterschätzt werden: „Wilhelm Meisters Lehrjahre, oder die Wallfahrt nach dem Adelsdiplom“, doch ob Schiller für Hardenberg in diese Kategorie fiel, scheint mir fraglich. Er hat Schillers Nobilitierung gar nicht mehr erlebt. O'Brien betont zwar die Bedeutung Schillers für Hardenberg, aber als eine Art Negativfolie. Schiller erscheint bei ihm immer ein bißchen dümmere, oder ein bißchen konventioneller als Hardenberg.

<sup>4</sup> Auch wenn theoretisch das Ende des romantischen Novalis-Mythos schon länger stattgefunden haben müßte, zeigt O'Brien seine Renitenz gerade in wissenschaftlichen Darstellungen, die sich um eine Gesamtschau des Hardenbergschen Werkes



Entstehungsprozess nachgeht, treten ihre Grundlagen in der historischen Person Friedrich von Hardenberg zutage: In seinen Schriften, publizierten, unveröffentlichten und privaten, lassen sich mühelos politisch konservative bis reaktionäre Äußerungen finden, genauso wie Verklärungen eines angeblich spirituelleren und mystischeren Mittelalters bzw. Katholizismus. Sophie von Kühn lebte und starb wirklich und wurde von Hardenberg exzessiv betrauert. Dieses ‚Sophien-Erlebnis‘ bildet vielleicht nicht den historischen Einsatz für die Fabrikation des Novalis-Mythos, sicherlich aber ihren biographischen Ursprung und ihre Legitimation. O'Brien betont die zentrale Rolle Sophies, besonders der toten, nicht nur für Hardenbergs literarisches Werk, sondern vor allem für seine theoretisch-philosophischen Arbeiten. „Mein Lieblingsstudium heißt im Grunde wie meine Braut. Sophie heißt sie – Philosophie ist die Seele meines Lebens und der Schlüssel zu meinem eigenen Selbst.“ (II, 188). Im Gegensatz zu den meisten Untersuchungen zu Hardenbergs theoretischen bzw. philosophischen Versuchen (vor allem zu den *Fichte-Studien*) ignoriert O'Briens Radikalphilologie weder die zahlreichen Selbstaussagen Hardenbergs zum Zusammenhang von ‚Söfchen‘ und idealistischer Philosophie, noch ihr einträchtiges Existieren auf den selben Seiten seiner Notizbücher: „To interpret the method of Hardenberg's fiction, one is well advised to come to terms with Sophie“. (S. 27) Aus dem

„Sophien-Erlebnis“ wird „the Problem of Sophie“, ihre Transformation zur philosophischen Mittlerin bzw. Fiktion vor allem im *Journal* liest O'Brien als erste Erprobung der in den *Fichte-Studien* erarbeiteten Konzepte über den fundamentalen sprachlichen und damit fiktionalen Charakter von Philosophie, Religion, Wissenschaft, kurz: der Welt, an dem Ernstfall schlechthin, dem Tod. Die idealisierte Sophie ist bei O'Brien Hardenbergs erstes romantisches Kunstwerk.

Mit der Interpretation der *Fichte-Studien* als Versuch, sich die Philosophie Fichtes und ihre Probleme klar zu machen, der in eine Kritik und Neuformulierung als Zeichen- bzw. Sprachtheorie mündet, schließt sich O'Brien einer hauptsächlich von amerikanischen Wissenschaftlern (Molnár, Kuzniar) ausgearbeiteten Lektüre Hardenbergs an, die seine philosophisch-theoretischen Versuche als Distanzierung und Kritik am deutschen Idealismus versteht. Vor allem im Zusammenhang mit seinen literarischen Werken verweisen sie auf den offenen, spielerischen und mehrdeutigen Charakter von Hardenbergs textuellen Strategien, die die Versuche, sie durch Sinnzuschreibungen zu verdeutlichen, immer wieder durchkreuzen. Ohne falsche Scheu vor Anachronismen wird Novalis in enthusiastischen Re-Lektüren dann mit einem neuen Mythos versehen und zum Vertreter der Dekonstruktion oder des Poststrukturalismus avant la lettre stilisiert. In der vorliegenden Monographie ist er kein historisches

---

bemühen. Nur der Mythos kann eine Gesamt-Sinnstiftung leisten; vgl. S. 4. Verräterisch in dieser Beziehung sind auch die im (deutschen) Buchhandel erhältlichen preiswerten Auswahlgaben der Werke Novalis', nicht Friedrich von Hardenbergs.

Stand-In für Derrida, das verhindert schon O'Briens Radikalphilologie, die den Einsatz von Hardenbergs philosophisch-theoretischen Versuchen innerhalb des Idealismus<sup>5</sup> klar herausarbeitet. O'Brien beschreibt Hardenbergs Zeichen- bzw. Sprachtheorie als Versuch, ein ideales und ursprüngliches Absolutes und seine vielfältigen, vorübergehenden Realisierungen angemessen zu denken, der sich durch das Konzept der immer notwendigen, aber deswegen auch immer defizitären und immer veränderlichen (sprachlichen) Vermittlung (alias ‚romantische Ironie‘) zwar von der idealistischen Ursprungs- und Grundmetaphysik entfernt, sie aber nicht verläßt oder gar verabschiedet. Sowohl der Enthusiasmus, mit dem sich Hardenberg seit 1798 an die Romantisierung der Welt in und durch seine poetischen Texte macht, als auch deren partielle rhetorische Beliebbarkeit, die vor allem in den politischen „Poesien“ zu einem totalitären Zynismus führen können, bei dem der Zweck nicht nur die literarischen Mittel heiligt, werden durch sie motiviert und legitimiert. O'Brien benennt diese Ambivalenzen und Widersprüche innerhalb der Texte Hardenbergs nicht, um sie dann mittels und in einer ihnen selbst zugeschriebenen geschichtsphilosophischen Dialektik aufzuheben. Er arbeitet sie stattdessen innerhalb der einzelnen Texte jeweils deutlich heraus und verfolgt sie durch Hardenbergs ‚life in letters‘. Dialektik und Geschichtsphilosophie sind in seiner

semiotischen Perspektive keine Lösungen, sondern das Problem (vor allem in *Europa*). Der semiotische Ansatz erlaubt es O'Brien nicht nur, Widersprüche einfach zu konstatieren und Hardenbergs Position auf der Schwelle zwischen Aufklärung und Moderne genau zu beschreiben, darüberhinaus stellt er einen Rahmen für die Beschreibung des Zusammenhangs zwischen theoretischen Überlegungen und Hardenbergs beruflicher und poetischer Praxis zur Verfügung. O'Brien konstatiert die 1798 einsetzende Konzentration Hardenbergs auf seine berufliche Karriere und die ernsthafte Aufnahme der literarischen Produktion weder als Abwendung von der Philosophie (mit Ausnahme der ‚reinen‘ Philosophie à la Fichte), noch als Durchführung eines theoretischen Programmes, sondern als ‚praktische‘ bzw. ‚poetische Philosophie‘. Die Erkenntnis vom unhintergebar sprachlichen bzw. semiotischen Charakter der Wirklichkeit am Ende der *Fichte-Studien*, von Sprache als der sozialen Praxis, impliziert die Veränderbarkeit der Welt durch Sprache. Diese Macht der Sprache demonstriert sich für Hardenberg in der Französischen Revolution. In seinem ‚Poesie‘-Konzept sollen die bis jetzt unbewußten Mechanismen der Revolution in bewußte, selbstreflexive Handlungen überführt werden. Sowohl die veröffentlichten Texte (inklusive ihrer spezifischen Publikationsorte und -zeitpunkte), als auch die unveröffentlichten und privaten werden von

<sup>5</sup> Der philosophische Raum, in dem Hardenbergs eigene Überlegungen ansetzen, wird von O'Brien durch Kant, Schiller und Fichte markiert, die er alle unter dem Label Idealismus subsumiert. Der Schwerpunkt seiner Argumentation rechtfertigt dieses philosophiegeschichtlich etwas summarische Vorgehen.

O'Brien in dieser Perspektive gelesen. Die Hinwendung zu immer ‚poetischeren‘ Gattungen und Formen, aber auch zum christlichen Vokabular im Verlauf von Hardenbergs literarischer Karriere schreibt er dem experimentellen Charakter der Texte, hauptsächlich aber der sich verhärtenden politischen Situation und Hardenbergs tödlicher Krankheit zu. Sie fungieren gleichzeitig als eine Art Tarnung für die Eingeweihten und als Lockmittel für die zu Initiierenden. Die konsequente politische Lektüre auch der späteren Texte Hardenbergs führt vor allem für den *Heinrich von Afterdingen* (ehemals *Heinrich von Ofterdingen*) zu einer neuen Interpretation der Märcheneinlagen als Versuchen über die Fiktionalität der Legitimation und die Legitimität der Fiktion von politischer Macht. Für das *Gesangbuch* und die *Hymnen an die Nacht* ergibt sich eine starke Betonung ihrer Gemeinschaft stiftenden Intentionen gegen biographische Interpretationen („Sophien-Erlebnis“). Obwohl die *Europa*-Rede für O'Briens semiotischen Ansatz das Paradebeispiel darstellen könnte, die mit ihrer wilden Montage disparater historischer Fakten und Fiktionen nicht diskursiv funktioniert, sondern gerade durch den Flow der Rede Begeisterung erzeugen soll, steht er ihr zwiespältig gegenüber: Er analysiert zwar die komplexe Struktur des Textes, seine rhetorischen Exzesse und

die radikale Instrumentierung christlicher Mythologie für schlicht antichristliche Zwecke, hält aber den Text als ganzes für Hardenbergs „greatest failure“ (S. 227). Die *Europa*-Rede sei nicht nur ein publizistischer Mißerfolg – Goethe als oberste Instanz kippte sie und Schellings Parodie *Epikurisch Bekenntnis Heinz Widerporstens* endgültig aus dem *Athenäum* –, sie stelle auch ein Versagen Hardenbergs gegenüber dem eigenen erkenntnistheoretischen und ‚poetischen‘ System dar, weil sie historische Fakten ganz bewußt ignoriere<sup>6</sup>. O'Brien beschreibt die Rede zurecht als Extrempunkt in Hardenbergs Experimenten mit der Formbarkeit der Wirklichkeit, das würde ihr Scheitern und ihren Mißerfolg gerade nicht begründen. Obwohl er Hardenbergs Sinn fürs Praktische immer wieder betont und seine Fundierung in den zeichen- und sprachtheoretischen Passagen der *Fichte-Studien* und der verschiedenen Notizbuch-Projekte aufzeigt, unterschätzt O'Brien, wie praktisch das wirklich gedacht ist: Hardenbergs Texte sind keine Umsetzung einer festgefügtten Theorie in eine im Grunde sekundäre Praxis, sondern Experimente, ob und wie das mit der Wirklichkeit als Sprache funktioniert. Als Zeitgenosse der französischen Revolutionäre war ihm klar, daß Worte töten (können), vor dem Verkünden hehrer Ideale steht daher das Handwerk des Verkündens.

<sup>6</sup> Tatsächlich ist es noch schlimmer: Hardenberg schreckt in seinem Willen zum Anachronismus auch vor der historischen Unwahrheit nicht zurück. Decodiert man seine Verweise auf präzise Daten, entsteht ein völlig widersprüchliches ‚Datierungssystem‘ mit ständigen Überschneidungen von ‚goldenem Mittelalter‘ und ‚dunkler Neuzeit‘. Eine Lieblingsbeschäftigung der Novalis-Forschung ist vorgebliche Ordnung in dieses Chaos zu bringen, als wäre Hardenbergs Gedächtnis für Geschichtsdaten ein bißchen schwach gewesen.

„Übung macht den Meister.“(II, 291). O'Briens dekonstruktiv informiertes close reading, dessen Teilnahme an der Avantgarde- und Kunst-Ideologie der Moderne im Gegensatz zu den Gefahren anachronistischer Aktualisierung Hardenbergs nicht zur Debatte gestellt wird, verstellt ihm den Blick auf die prinzipielle Indifferenz semiotischer Sprach- oder Kunstkonzepte gegenüber moralischen Bewertungen. Hardenbergs skrupellose Verwendung sozial, religiös oder politisch reaktionärer Bilder und Argumente erscheint so nur als Marker einer spezifischen historischen Situation, der diktatorischen Phase der Französischen Revolution und der preussischen Reaktion,<sup>7</sup> nicht aber als die Konsequenz eines theoretischen

Ansatzes, dem O'Brien (post)moderne Potenzen zurechnet.

Dieser Einwand ist im Verhältnis zum Verdienst der Monographie, die vor allem darin besteht, tatsächlich eine Monographie zu Friedrich von Hardenberg zu sein, nur marginal. O'Brien gelingt mit seiner radikal-philologischen Lektüre von Hardenbergs Texten eine überzeugende Rekonstruktion seines ‚life in letters‘ als Projekt einer umfassenden, vor allem praktisch orientierten Semiotik, ohne deren spezifische historische und biographische Situation, noch ihre Widersprüche unter den Vorzeichen geschichtsphilosophischer oder philosophiegeschichtlicher Großkonstruktionen verschwinden zu lassen.

---

<sup>7</sup> Meines Erachtens eine historisch nicht ganz zutreffende Situierung.

## Maximilian Bergengruen

### Neues zu Jean Paul: Caroline Pross: Falschnamenmünzer, Michael Vonau: Quodlibet, Annette Debold: Reisen bei Jean Paul, Regula Bühlmann: Kosmologische Dichtung zwischen Naturwissenschaft und innerem Universum<sup>1</sup>

Jean Paul galt lange Zeit als verschrobener Humorist oder, wenn man ihn ernst nahm, als ein Autor, an dem man die ganz große Metaphysik abhandeln konnte: die Ich-Problematik,<sup>2</sup> den Tod,<sup>3</sup> das Böse.<sup>4</sup> Natürlich „lebte“ alles, was Jean Paul darstellte, „aus Jean Paul“.<sup>5</sup> Sich darauf zu verständigen hatte den Vorteil, so mag man im Nachhinein unterstellen, daß man die quellenphilologischen Recherchen und die Rekonstruktion intertextueller Bezüge umgehen konnte. Dazu kam: Jean Pauls Name hatte den Charakter

eines Schibboleths für wenige Eingeweihte.<sup>6</sup> Ein esoterischer Metaphysiker also – unter diesem Etikett wurde er bis in die siebziger Jahre hinein geführt.

Kurzzeitig wurde er dann für einen linken politischen Autor und radikalen Verfechter der französischen Revolution gehalten,<sup>7</sup> gleichzeitig entwickelte sich jedoch eine Forschungsrichtung, die „Jean Pauls geschichtlicher Stellung“ auf eine ganz andere Weise Rechnung zu tragen suchte. Auslöser war Wolfgang Proß' gleichnamiges Buch von 1975.<sup>8</sup> An-

<sup>1</sup> Caroline Pross: Falschnamenmünzer. Zur Figuration von Autorschaft und Textualität im Bildfeld der Ökonomie bei Jean Paul. Frankfurt a.M. u.a. (Peter Lang) 1997, 133 S., Michael Vonau: Quodlibet. Studien zur Selbstreflexivität von Jean Pauls Roman „Flegeljahre“. Würzburg (Ergon) 1997, 139 S., Annette Debold: Reisen bei Jean Paul. Studien zu einer real- und gattungshistorisch inspirierten Thematik in Theorie und Praxis des Dichters. St. Ingbert (Röhrig) 1998, 119 S., Regula Bühlmann: Kosmologische Dichtung zwischen Naturwissenschaft und innerem Universum. Die Astronomie in Jean Pauls *Hesperus*. Frankfurt u.a. (Peter Lang) 1996, 201 S..

<sup>2</sup> Richard Rohde: Jean Pauls Titan. Berlin 1920, S. 81.

<sup>3</sup> Käte Hamburger: Das Todesproblem bei Jean Paul. In: Jean Paul, hg. von U. Schweikert. Darmstadt 1974, S. 74-105 (Erstdruck 1929).

<sup>4</sup> Walter Rehm: Roquairol. Eine Studie zur Geschichte des Bösen. In: Ders.: Begegnungen und Probleme. Bern 1957, S. 155-242.

<sup>5</sup> Max Kommerell: Jean Paul. Frankfurt a.M. 1933, S. 213.

<sup>6</sup> So z.B. Emil Staiger: Jean Paul: Titan. In: Meisterwerke deutscher Sprache aus dem 19. Jahrhundert. Zürich 1943, S. 39-81.

<sup>7</sup> Wolfgang Harich: Jean Pauls Revolutionsdichtung. Versuch einer neuen Deutung seiner Romane. Reinbek bei Hamburg 1974.

<sup>8</sup> Wolfgang Proß: Jean Pauls geschichtliche Stellung. Tübingen 1975.

gestrebt war nicht eine sozialgeschichtliche Betrachtungsweise, sondern die Lokalisierung Jean Pauls in den wissenschaftlichen und populärwissenschaftlichen Diskursen seiner Zeit. Nun standen die Exzerpthefte, die seine ausufernde Lektüre und Wissensaneignung detailliert dokumentierten, im Mittelpunkt des Interesses. Jean Paul hatte, so stellte man erstaunt fest, einfach alles rezipiert: Philosophie, Medizin, Astronomie, Physik, Theologie, Ökonomie, Biologie, Pädagogik usw.<sup>9</sup> In der Nachfolge von Proß und Schings<sup>10</sup> wurden diese Exzerpte ausgewertet, mit seinen theoretischen Schriften in Verbindung gebracht und als Quelle seiner Metaphorik und ausufernden Schreibweise analysiert.

Seit Mitte der neunziger Jahre zeichnet sich eine neue Tendenz in der Jean-Paul-Forschung ab, die auf den Erkenntnissen dieser philologischen Arbeiten aufbaut. Allerdings wendet man sich wieder stärker den literarischen Texten zu, genauer gesagt: den epistemologischen Elementen der in ihnen enthaltenen Metaphern.<sup>11</sup> Gefragt wird nach der Transformation von theoretischen Gedankenfiguren in den literarischen Texten und der Reflexion dieses Vorganges. Der Ansatz scheint vielversprechend, ermöglicht er es doch, Jean Pauls Standort in den

verschiedenen Diskursen seiner Zeit mit seiner Erzählweise und Selbstdarstellung als Autor in Verbindung zu bringen.

Ich möchte im folgenden vier neuere Bücher zu Jean Paul vorstellen und die in ihnen exponierten Thesen auf der Folie der geschilderten Entwicklung der Forschung diskutieren. Die Anordnung nimmt dabei den Weg in die Ferne: Ich beginne mit dem ‚Eigenen‘, der Ökonomie (Caroline Pross), gehe über die Eroberung der unbekanntten Welt im Bild des Quodlibet (Michael Vonau) zur geographischen Aneignung durch die Reise (Annette Debold) – und ende in der Unendlichkeit des Universums, bei der Astronomie (Regula Bühlmann).

### Tauschhandel mit Texten

Die in den „Münchner Studien zur literarischen Kultur in Deutschland“ veröffentlichte Magisterarbeit (!) mit dem Titel: „Falschnamenmünzer“ von Caroline Pross hat ihren Platz in der oben skizzierte Forschungsrichtung. In der Arbeit geht es um den Zusammenhang von Metaphern aus dem Bereich der Ökonomie und Jean Pauls Sprach- und Literaturtheorie. Obwohl Pross wichtige Texte der Metapherntheorie (Black, Searle,

<sup>9</sup> Vgl. hierzu: Götz Müller, Jean Pauls Exzerpte. Würzburg 1988.

<sup>10</sup> Hans-Jürgen Schings: Der anthropologische Roman. Seine Entstehung und Krise im Zeitalter der Spätaufklärung. In: Deutschlands kulturelle Entfaltung. Die Neubestimmung des Menschen, hg. von B. Fabian/W. Schmidt-Biggemann/R. Vierhaus. München 1980, S. 247-275 und Götz Müller: Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie. Tübingen 1983.

<sup>11</sup> Vgl. Thomas Wirtz: »Ich komme bald, sagt die Apokalypsis und ich.« Vorläufiges über den Zusammenhang von Weltende und Autorschaft bei Jean Paul. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 32f. (1997f.), S. 47-84.

Davidson)<sup>12</sup> nicht heranzieht, entwickelt sie im Laufe ihrer Überlegungen einen Metaphernbegriff, der für ihr Vorhaben sehr fruchtbar ist. Sie untersucht, so läßt sich ihre Methode zusammenfassen, die wechselseitige Interferenz zweier Diskurse, die in der Metapher ihre prägnanteste Ausdrucksform besitzt (so z.B. S. 74).

Ausgangspunkt von Pross' Überlegungen ist, daß sich bei Jean Paul eine paradoxe Syntheseleistung findet: In seinen Texten verbindet sich der „Schöpfungsbegriff der Genieästhetik“ mit einem „stark ausgeprägten und markierten Verfahren intertextueller Textkonstitution“ (S. 40). Paradoxal ist die Verbindung deswegen, weil, wie Pross mit Rückgriff auf die Forschung über Autorschaft (Foucault, Chartier, Bosse) herausarbeitet, der Geniebegriff um 1800 eigentlich „die Notwendigkeit intertextueller Referenzen überhaupt“ leugne und leugnen müsse (S. 39).

Die zweite Beobachtung, von der Pross ausgeht, ist die Häufigkeit der Beschreibung literarischer Texte durch die Metaphorik der Ökonomie, die eine komplexe Analogie der zwei Bereiche zum Ausdruck bringt. Kernstück dieser Analogie ist, so läßt sich der Arbeit entnehmen, die metaphorische Gleichsetzung von Zeichenproduktion und Münzprägung, bzw. von Texten und Papiergeld (S. 43).

Diese Beobachtungen werden anhand zweier Texte, dem *Siebenkäs* und dem *Leben Fibels*, präzisiert und aufeinander bezogen. Die Analogie der Zirkulation der Zeichen und der des Geldes wird auf dem in der Vorrede des *Siebenkäs* exponierten *minimal pair* von „Erzählen“ und „Erzählen“ aufgebaut (S. 64). Die Beziehung beider Bereiche wird, so Pross, nicht nur in der Thematisierung der Dichotomie von ökonomischen Zwängen und freier literarischer Autorschaft an der Figur des Siebenkäs manifest, sondern in der den ganzen Roman durchziehenden dichotomischen Metaphorik von Reichtum und Verschwendung (S. 73), aus dessen Ausbalancierung sich eine Ökonomie des Erzählens ergibt.

Die Analogsetzung von Text und Ökonomie gibt darüber hinaus auch, so die zweite These Pross', Aufschluß über die Struktur des Textes: Die intertextuelle Verfaßtheit des Romans, vor allem sein Spiel mit den Zitaten, wird durch die Metapher des „Tauschhandels“ ausgedrückt und aufgefächert (S. 79). Gleiches gilt für das Spiel mit den eigenen Prätexten, das zu einer permanenten Zirkulation innerhalb eines großen Textes (S. 83) führt.

Diese Thesen werden in der Auseinandersetzung mit dem *Leben Fibels* noch erhärtet und nuanciert. Anhand der dort befindlichen ökonomischen Metaphorik kann die Auto-

<sup>12</sup> Max Black: Die Metapher. Übers. von M. Smuda. In: Theorie der Metapher., hg. von A. Haverkamp. Darmstadt 21996, S. 55-79; ders.: Mehr über die Metapher. Übers. von M. Smuda. In: Ebd., S. 379-413; Donald Davidson: Was Metaphern bedeuten. In: Ders.: Wahrheit und Interpretation, hg. und übers. von J. Schulte. Frankfurt 21994, S. 343-371; John R. Searle: Metapher. In: Ders., Ausdruck und Bedeutung. Untersuchungen zur Sprechakttheorie, übers. von A. Kemmerling. Frankfurt 1982, S. 98-138.

rin das intertextuelle Verfahren Jean Pauls als „Modell einer sekundären, palimpsesthaften Neu- und Umschrift von Prätexten“ (S. 106) analysieren und die Unabschließbarkeit des Textes und seiner Zeichenproduktion über die Metapher der Unbegrenztheit und Unbegrenzbarkeit ökonomischer Zirkulation herleiten (S. 114). Am Schluß ihrer Ausführungen zieht die Autorin eine Verbindungslinie von der Intertextualität zur Humortheorie Jean Pauls (S. 120). Leider deutet Pross dies nur an, denn es ist wohl kein Zufall, daß eines der humoristischen Vorbilder Jean Pauls, Diogenes von Sinope, seine Philosophie und deren performative Form unter das Motto des „paracharattein to nomisma“<sup>13</sup> – das Falschmünzen – gestellt hat.

Mit ihrer Analyse ist der Autorin dennoch zweierlei gelungen: Sie hat eine zentrale Metapher in den Texten Jean Pauls bis ins Detail ausgeleuchtet und über die Epistemologie dieser Metapher ein entscheidendes Moment der Jean Paulschen Textproduktion, die Intertextualität, besser und deutlicher, als das je in der Forschung vorher gelungen ist, beschreiben können. Gleichzeitig hat sie auch die Bedingung der Möglichkeit einer solchen Metapher über den sozialgeschichtlichen Hintergrund aufgedeckt (Literatur zwischen ökonomischen Zwängen und Autonomieanspruch), was sie zudem als Erkenntnisgewinn in der Ausdifferenzierung der Metaphorik verbuchen konnte.

Schade ist allerdings, daß die Autorin nicht die Chance wahrgenommen hat, über die Exzerpthefte auch

das intertextuelle Verfahren, dessen sich Jean Paul bedient, um eine Theorie der Intertextualität auszudrücken, zu untersuchen. Es ist in der Forschung bekannt, welche ökonomischen Theorien Jean Paul rezipiert hat. Ein intensiver Vergleich der wissenschaftlichen und literarischen Texte, insbesondere im Hinblick auf die Zirkulation der Gedankenfigur der Zirkulation, hätte den Erkenntnisgewinn ihrer Untersuchung erheblich gesteigert.

Leider wird auch ein Anspruch, der im Buch selbst formuliert wird, nicht eingehalten: Je mehr die Autorin den Metaphern von der Zirkulation der Zeichen nachgeht, um das intertextuelle Verfahren Jean Pauls zu entschlüsseln, desto mehr entfernt sie sich von der am Anfang festgestellten Spannung zwischen Intertext und Autonomieanspruch. Es lassen sich nämlich, gerade in den selbstreflexiven Passagen des *Siebenkäs*, mehrere poetologische Ansprüche feststellen, die miteinander in einem produktiven Konkurrenzverhältnis stehen, das zudem noch dynamisch ist. In diesen Zusammenhang gehört auch das von Pross angedeutete Verhältnis von Intertextualität und Humor.

Paradigmatisch in diesem Zusammenhang ist die Figur Siebenkäs, die sich im Laufe des Romans von einem intertextuell arbeitenden Satiriker zu einem Schriftsteller wandelt, der durch den Ausdruck seiner Individualität Anspruch auf Autonomie erheben könnte (als Autor des „Abendblattes“). Dagegen steht der ‚echte‘ Humorist Leibgeber (JP I.5,

<sup>13</sup> Vgl. Heinrich Niehues-Pröbsting: Der Kynismus des Diogenes und der Begriff des Zynismus. Frankfurt <sup>2</sup>1988, S. 55ff..



126),<sup>14</sup> nach dessen Theorie der Text aus nichts anderem als dem Verweben fremder Wissensfäden besteht (JP I.5, 453). Aber Leibgebers Humor ist, wie es in der *Vorschule* heißt, unendlich (JP I.5, 129ff.), er richtet sich auch gegen sich selbst. Das Betonen der intertextuellen Verfaßtheit der Texte ist nicht nur ein humoristisches Unterlaufen einer postulierten Autonomieästhetik, es unterliegt selbst wiederum einer humoristischen Subversion.

### Von den strengen Regeln der Ökonomie zur freien Darstellung der Welt

Wie weitreichend die ökonomische Metaphorik für die Thematisierung des Schreibens in literarischen Texten ist, beweist der Ansatz, den Michael Vonau für seine Untersuchung der *Flegeljahre* wählt. Um ein methodisches und terminologisches Handwerkszeug für die Untersuchung der poetischen Selbstreflexion in den *Flegeljahren* herzustellen, bezieht er sich auf einen Roman André Gides: *Faux-Monnayeurs* – zu deutsch: Falschmünzer. An ihm differenziert der Autor den Begriff *Selbstreflexivität* in die Begriffe *Selbstreflexion* (im Sinne von: ‚Reflexion über‘) und *Selbstreflex* (im Sinne von: ‚Reflexion von‘; S. 18) aus.

Dieses terminologische Handwerkszeug wird jedoch im folgenden nicht ausreichend genutzt. Nach einem kurzen Abriß der Geschichte des selbstreflexiven und humoristischen

Romans (Cervantes, Fielding, Sterne) gelangt Vonau zu einer ausführlicheren Analyse des *Gesprächs über die Poesie* und der *Lucinde* Friedrich Schlegels sowie Brentanos *Godwi*. Der Autor meint, in den Texten eine teleologische „Entwicklungslinie der epischen Selbstreflexivität“ (S. 38) zu sehen, an deren Spitze Jean Paul steht. Allerdings möchte Vonau die Selbstreflexivität der *Flegeljahre* nicht als reine Anwendung der romantischen „Theorie des Romans“ (die wiederum „selbst ein Roman“ ist)<sup>15</sup> sehen, wengleich sie ihr „entscheidende Anregungen“ (S. 39) verdankt.

Im weiteren Fortgang wird die Untersuchung sehr immanent. Im Mittelpunkt steht die Quodlibet-Episode in den *Flegeljahren*. Auf seiner romantischen Reise trifft Walt einen Bilderhändler,

sein Auge fiel auf eine Quodlibetszeichnung, auf welcher mit Reißblei fast alle seine heutigen Weg-Objekte, wie es schien, wild hingeworfen waren. Von jeher hielt er ein sogenanntes Quodlibet für ein Anagramm und Epigramm des Lebens und sah es mehr trübe als heiter an – jetzt aber vollends; denn es stand ein Januskopf darauf, der wenig von seinem und Vults Gesichte verschieden war. Ein Engel flog über das Ganze. Unten stand deutsch: »Was Gott will, ist wohlgetan«; dann lateinisch: »quod Deus vult, est bene factus.« Er kaufte für seinen Bruder das tolle Blatt. (JP I.2, 860)

Dieses Quodlibet gilt Vonau als „poetologisches Symbol“ (S. 65) des „Hoppel-

<sup>14</sup> Ich zitiere unter der Sigle JP nach: Jean Paul: *Werke*, hg. von Norbert Miller, 10 Bde., München 1959-1985.

<sup>15</sup> Friedrich Schlegel: Brief über den Roman. In: Ders.: *Kritische Schriften und Fragmente*, hg. von E. Behler und H. Eichner. Paderborn u.a. 1988, Bd. II, S. 214.

poppel“ – das ist der Roman im Roman – und der *Flegeljahre* selbst. Der Januskopf von Walt und Vult steht für die Dichotomie der poetischen Grundkräfte von Phantasie und Witz, die wiederum ihren Ausdruck in Epigramm und Anagramm, bzw. Streckvers (Walt) und Digression (Vult) finden (S. 65). Da Vonau von einer „zumindest alludierten epischen und nachweisbaren strukturellen Identität“ (S. 48) von Roman und Roman im Roman ausgeht, kann das Quodlibet auch als poetologisches Symbol der *Flegeljahre* gewertet werden.

Diese These versucht der Autor in den zwei folgenden Kapiteln zu stützen und zu erweitern. Auf der einen Seite, indem er das Quodlibet, die „»barockeste« Art der Kombination“ (S. 72), als Prototyp der Schreibweise der *Flegeljahre* wertet, auf der anderen Seite, indem er die Bild/Schrift-Kombination des Quodlibets als symbolische Form der Metaphertheorie (S. 100) Jean Pauls beschreibt.

Hier verschenkt Vonau allerdings Möglichkeiten, die sein an sich plausibler Ansatz bietet. Um Quodlibet und Schreibweise der *Flegeljahre* miteinander zu verbinden, hätte es eines Ausflugs in die Satiretheorie<sup>16</sup> bedurft. Jean Pauls Satire-Konzept ist am Modell der *satira* orientiert, jenes Gemenge verschiedener Erzählstränge und Themen, das mit der scheinbaren Beliebigkeit eines Quodlibets durchaus in Verbindung zu bringen ist. Gleichzeitig

versäumt es Vonau, das Aufeinandertreffen von Bild und Text im Epigramm an die im 18. Jahrhundert bestehende Mediendiskussion anzuschließen. Dabei hätte sich gerade die Form des Quodlibets geeignet, um zu zeigen, wie Jean Pauls (metaphorisch zu verstehende) intermediale Schreibweise in den *Flegeljahren* funktioniert.

Die immanente Betrachtungsweise ist die Schwäche von Vonaus Ansatz. Er kann seine Beobachtung nicht für eine *symmetrisch* funktionierende Erklärungsstrategie fruchtbar machen. Es ist einzusehen, daß das Quodlibet ein poetologisches Symbol der *Flegeljahre* ist, da in ihm enthalten ist, was von dem Roman und der Schreibweise Jean Pauls bekannt ist. Damit ist jedoch lediglich eine Stelle der *Flegeljahre* aus dem Kontext heraus hinreichend interpretiert. Interessant wäre es aber gewesen, wenn man durch die Auseinandersetzung mit der Symbolik der Quodlibet-Episode etwas über die Schreibweise Jean Pauls erfahren hätte, was auf anderen Wegen verborgen bleibt. Dafür muß man aber nicht nur Jean Paul lesen, sondern auch, was er las.

### Von der künstlichen zur natürlichen Landschaft

Die Dissertation von Annette Debold, *Reisen bei Jean Paul*, hat ein

<sup>16</sup> Vgl. z. B. Ulrich Gaijer: *Satire. Studien zu Neidhart, Wittenwiler, Brant und zur satirischen Schreibart*. Tübingen 1967, Regine Seibert: *Satirische Empirie. Literarische Struktur und geschichtlicher Wandel der Satire in der Spätaufklärung*. Würzburg 1981, Helmut Arntzen: *Die Satiretheorie der Aufklärung*. In: *Europäische Aufklärung*, hg. v. W. Hinck. Frankfurt 1974, ders., *Satire in der deutschen Literatur. Geschichte und Theorie*. Darmstadt 1989 und Jörg Schönert: *Roman und Satire im 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Poetik*. Stuttgart 1969.

globales Ziel: Untersucht werden sollen alle Reisen, die in den Romanen und Erzählungen Jean Pauls vorkommen. Die zentrale These dieser Arbeit ist, daß bei Jean Paul, wie bei vielen anderen Autoren der Zeit auch, die Reise nach außen eine Reise nach innen ist, daß also der Reisende sich selbst und der Leser etwas über ihn erfährt (S. 14f.). Auch Jean Paul also, so seufzt dieser Leser, soll im Arkadien der Reiseliteratur-Gemeinplätze gewesen sein.

Die Autorin beginnt mit einem soliden Referat des Forschungsstands über den sozialgeschichtlichen Wandel der Reise im 18. Jahrhundert von der Kavaliertour des Adligen zur Erfahrungskultur des Bürgers und den damit einhergehenden Wandel in der Funktion der Reiseliteratur. Sie macht inhaltlich eine spezifisch politische und pädagogische Variante der Reiseberichte der Zeit aus (S. 25), gattungstheoretisch konstatiert sie eine Wende zu Innerlichkeit (S. 31). Reisedichtung unterscheidet sich von dieser Art der Literatur durch eine ästhetische, d.h. imaginative Naturwahrnehmung (S.45). Dies gilt auch für Jean Paul im allgemeinen. Im besonderen zeichnet ihn – so Debold mit Rückgriff auf die *Vorschule der Ästhetik* – die Idealisierung der Natur aus: „begrenzte Natur“ und „Unendlichkeit der Idee“ (JP I.5, 43).

Im Schnelldurchlauf geht nun Debold die bekanntesten Darstellungen von Reisen in den Romanen und Erzählungen durch. Sie unterscheidet dabei drei Typen: 1.) Charakter-Darstellungen in der Tradition Theophrasts (*Fälbel, Schmelze, Katzenberger*), in denen die Reise als Folie für die Entwicklung eines Charakters fungiert (S. 60-82); 2.) Reisedarstel-

lungen als Ausgangspunkt für einen satirischen Überblick über die Menschheit (*Habermanns große Tour, Palingenesien* [!], *Gianozzo*; S. 83-91) und 3.) die Reise als Rahmen für ein philosophisch-theologisches Kunstgespräch (*Kampaner Tal, Selina*; S. 91-99).

Der Schnelldurchlauf befriedigt nicht. Die Klassifizierung der Reisedarstellungen ist (bis auf die Einordnung der *Palingenesien* als rein-satirischer Text) nicht falsch. Aber man erwartet, daß sich die Autorin danach den Texten ausführlich zuwenden würde. Man wird enttäuscht. Das ist Buch ist aus.

Debold geht leichtfertig mit ihren eigenen Entdeckungen um. Z. B. weist sie richtig darauf hin, daß für das Reisen bei Jean Paul die imaginative Landschaftsdarstellung im Vordergrund steht (S. 45). Hier hätte sie ansetzen und die Funktion der Natur in den Blick nehmen müssen. Eine entscheidende Stelle findet sich z.B. im *Siebenkäs*:

Sein zur Liebe erzognes Herz ruhte ohnehin immer von [...] trockenen Geschäften und zuweilen von der Kälte Lenettens an der ewigen, warmen und umfangenen Göttin aus, an der Natur. Hier in das freie, enthüllte, blühende All, unter den großen Himmel, trug er gern seine Seufzer und seinen Kummer, und er machte in diesen Garten [...] alle seine Gräber. – Und wenn uns die Menschen verlassen und verwunden: so breitet ja auch immer der Himmel, die Erde und der kleine blühende Baum seine Arme aus und nimmt den Verletzten darin auf. (JP I.2, 313)

Die Natur hat eine komplizierte Kompensationsfunktion für die Gesellschaft; die Fortbewegung in ihr

besitzt, so weiß man seit den Forschungen Wölfels, poetischen Charakter.<sup>17</sup> Dies gilt für Spaziergänge, die Debold samt der dazugehörigen Literatur ignoriert, und Reisen gleichermaßen. Die Reisen im *Siebenkäs* und in den *Flegeljahren* z.B. haben mit denen, die in den typischen Reisebeschreibungen der Zeit beschrieben werden, nichts gemeinsam – sie setzen sich nicht mal von ihnen ab. Die Helden Jean Pauls reisen meistens in Franken herum – und nicht in England, Frankreich oder den Vereinigten Staaten. Es geht ihnen deshalb auch nicht um die Entdeckung des (Eigenen im) Fremden, sondern des Eigenen im immer schon Vertrauten, eben in der Natur.

Völlig ignoriert wird, daß die Reisen in den großen Romanen die Funktion einer Peripetie besitzen. Albano wird durch seine Rom-Reise auf seine Aufgaben als hoher Mensch und werdender Fürst vorbereitet; Siebenkäs schafft es durch die Erfahrungen seiner Bayreuth-Reise, den ihm verhaßten sozialen Verhältnissen zu entgehen und eine anthropologische und poetische Lösung seines Lebens zu erreichen.

Allerdings scheint eine solche detaillierte Analyse gar nicht angestrebt. Der gewählte Ansatz über den Vergleich mit der Reiseliteratur zeigt sich (außer beim *Titan*) zudem nicht als ergiebig – was sich in den (viel zu oberflächlichen) Auseinandersetzungen mit den Text-Beispielen niederschlägt.

### Von der irdischen Ferne zur Unendlichkeit der Sterne

Die Dissertation von Regula Bühlmann, *Kosmologische Dichtung*, läßt eine Untersuchung im eingangs skizzierten neuen Paradigma der Forschung erwarten: Die Kosmologie bzw. Astronomie ist ein Gegenstand der Exzerpierzur Jean Pauls, der sich metaphorisch in den poetischen und poetologischen Texten wiederfindet und in mehrerer Hinsicht als Ausdrucksform poetischer Selbstreflexion verstanden werden kann.

Bühlmann verfolgt auch zu Beginn ihres Buches sehr ausführlich die Lektüre Jean Pauls in diesem Bereich. Sie diskutiert den Stellenwert der Zeitschriften, insbesondere Lichtenbergs „Magazin für das Neueste aus der Physik“ (S. 39f.), skizziert den Wissensstand, den Jean Paul aus (teilweise popularisierenden) Lehrbüchern (Euler, Wunsch Fontenelle) erhalten hat (S. 41ff.), und untersucht die unterschiedlichen kosmologischen Schriften von Swedenborg bis Kant (S. 55f.). Ihr Anspruch ist dabei, nicht nur den Wissensstand Jean Pauls zu rekonstruieren, sondern ein allgemeines Bild des astronomischen Diskurses zu zeichnen. Auf Kuhn gestützt, stellt die Autorin ein „Neben- und Übereinander von Naturphilosophie und Naturwissenschaft“ (S. 77) fest. Das Paradigma der Naturwissenschaft wird durch die kopernikanische Revolution beschrieben, wobei die Naturphilosophie am zweiten Teil dieses Paradig-

<sup>17</sup> Vgl. Kurt Wölfel: Zwei Studien über Jean Paul. I. Über die schwierige Geburt des Gesprächs aus dem Geiste der Schrift. II. Kosmopolitische Einsamkeit. Über den Spaziergang als poetische Handlung. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 15 (1980), S. 7-54.

mas, der metaphysischen Prämisse, partizipiert. Diese ist neuplatonisch ausgerichtet und zielt, so Bühlmann, im Gegensatz zur mittelalterlichen Mystik auf die Natur, statt auf das „innerpsychische Ereignis“ (S. 78).

Im zweiten Teil der Arbeit geht Bühlmann den Gang der Fabel des *Hesperus* ab, um Stellen, in denen Astronomie und Kosmologie eine besondere Bedeutung eingeräumt wird, näher zu untersuchen. Im Mittelpunkt stehen dabei vor allem die Visionen Emanuels bei Anblick des Sternenhimmels und dessen kosmologische Fieber- und Todesträume. Die These Bühlmanns ist, daß sich angesichts der äußeren Unbegrenztheit des Sternenhimmels beim betrachtenden Subjekt das Bewußtsein einer inneren Unendlichkeit einstellt (S. 105ff.). Dieser Prozeß ist nach Bühlmann gekennzeichnet durch eine „Furcht vor dem Bewusstseinsverlust“; in ihm liegt „jedoch gleichzeitig das Gewahrwerden des Unbewussten“ (S. 128).

Nach drei Exkursen über das Verhältnis von wissenschaftlichem und subjektivem Naturerleben, dem Doppelgängermotiv und der Geschichte der Menschheit, arbeitet sich die Autorin zum Verhältnis von Roman und „zweiter Welt“ vor. Der Zugang zur zweiten Welt ist dem Menschen, so läßt sich die These Bühlmanns rekonstruieren, nicht nur durch die äußere Unendlichkeit des Sternenhimmels, sondern auch durch die Lektüre des *Hesperus* möglich (S. 178). Unter der zweiten Welt – so muß man vermuten – ist bei Bühlmann (nicht jedoch bei Jean Paul)

schon wieder die Bewußtwerdung des Unbewußten gemeint.

Statt die Metaphorik der Kosmologie auf ihre epistemologischen Grundlagen zu untersuchen, wie es Caroline Pross am Beispiel der Ökonomie vorbildlich durchgeführt hat, wendet sich Bühlmann bei der Interpretation des *Hesperus* einem zweiten Themenbereich zu, den sie nicht über die wissenschaftliche Lektüre Jean Pauls abdeckt: Anthropologie, Psychologie und Theologie. Ohne jedoch hierbei die Texte Platners, Stahls, Bonnets und Lavaters einzubeziehen, gleitet man bei Jean Paul in die Spekulation der frühen Forschung ab. Es ist sicher richtig – das kann man schließlich schon bei Kant (KrV B XVI f.) nachlesen – daß im achtzehnten Jahrhundert die kopernikanische Revolution mit einer Revolution des Geistes in Verbindung gebracht wird (S. 185). Um diese Analogie genauer aufzuschlüsseln, müßte man jedoch Jean Paul (z.B. JP I.2, 452) und dessen wissenschaftliche Quellen genauer lesen und an heutiger Literatur vielleicht mal bei Blumenberg<sup>18</sup> hineinschauen. Die Autorin hat sich statt dessen mit ahistorischer psychologischer Literatur versorgt, deren befremdlichen Jargon sie munter in ihren Text einstreut. Es ist da vom „Abspalten des Unbewussten [...] zu zwei Reaktionsvarianten“ und von „rauschhafter Aufblähung des Ich“ (S. 146) die Rede – und man weiß nicht, ob das nun der arme Jean Paul gemeint haben soll, oder ob die Autorin das als Grundwahrheiten des Lebens einfließen läßt.

<sup>18</sup> Hans Blumenberg: Die Genesis der kopernikanischen Welt. Frankfurt a. M. 1975.

Gar nicht berücksichtigt ist, daß im *Hesperus* anhand der kosmologischen und psychologischen Metaphern auch eine hochdifferenzierte Sprach- und Literaturtheorie beschrieben wird, die Rückbezüge auf den Produktionsprozeß des *Hesperus* zuläßt. Genauso negiert wurde, daß es sich beim *Hesperus* um einen humoristischen und den Humor thematisierenden Roman handelt, was für die Einordnung der Emanuel-Passagen entscheidend gewesen wäre. Dazu kommt, daß der Aufbau der Arbeit nicht einsichtig und die Gedankenführung langatmig ist, was die sowieso eingeschränkte Leserefreude nicht gerade hebt.

Nicht nur *thematisch*, sondern auch *methodisch* unterscheiden sich die Arbeiten von Pross, Vonau, Debold und Bühlmann durch ihren perspektivischen Blick auf das naheliegende Detail und in die unscharfe Ferne. Caroline Pross konzentriert sich mit methodischer Ökonomie auf einen begrenzten Gegenstandsbereich und setzt sich mit diesem bis in alle Verästelungen minutiös auseinander.

Michael Vonau entwickelt plausibel einen Gedanken zur Interpretation der *Flegeljahre*, kann allerdings, was die Nutzung seiner Argumentation angeht, die Gebote des *quoddebet* nicht immer einhalten. Dagegen fixiert Annette Debold auf ihrem Kurz-Trip durch das Thema des Reisens keinen Gegenstand ihrer Auseinandersetzung ausreichend, was das Ergebnis ihrer Untersuchung unbefriedigend macht. Regula Bühlmann schließlich verliert sich in den sphärischen Weiten der metaphysischen Spekulation, wohin man ihr nur ungerne folgt.

Es scheint, daß bei der Behandlung der Texte Jean Pauls eine Synthese aus Panorama und Detail-Blick notwendig ist. Die enthaltene Metaphorik kann nur durch eine ausführliche Rekonstruktion des sie bedingenden Wissensstandes und ihres kontextuellen Gebrauchs verstanden werden. Die in den Romanen und Erzählungen ausgedrückten Entwürfe sind jedoch gleichzeitig nur zu rekonstruieren, wenn man die Verflechtung verschiedener Wissensgebiete und deren Hierarchisierung in den Texten berücksichtigt.

Jörn Steigerwald (Gießen)

Inka Mülder-Bach: Im Zeichen Pygmalions: Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert.<sup>1</sup>

„Darstellung“ ist heute ein so allgemeiner Begriff, daß es zunächst Wunder nimmt, wenn von der „Entdeckung“ derselben im 18. Jahrhundert gesprochen wird. Betrachtet man die einschlägigen Publikationen zu diesem Komplex, so scheint der unspezifische Charakter der „Darstellung“ – z. B. gegenüber der „Vorstellung“ – die Möglichkeit zu bieten, alle Probleme der Repräsentation, Inszenierung und Sehweise zu subsumieren, ohne ein spezifisches Interesse angeben zu müssen.<sup>2</sup> Ein historisch präziser und zugleich methodisch eingeschränkter Zugang findet sich hingegen innerhalb der Forschung des 18. Jahrhunderts, die das Theorem der „Darstellung“ vorwiegend in den Arbeiten zu Friedrich Gottlieb Klopstock und dessen dichtungstheoretischen Schriften behandelt. „Darstellung“ als allgemein rele-

vanter Begriff für die Rhetorik und Ästhetik im 18. Jahrhundert ist erst in den letzten Jahren als Forschungsgegenstand und -desiderat erkannt worden, wobei auch hier die Schriften Klopstocks als Ausgangspunkt genommen wurden, um zu zeigen, daß anhand der „Darstellung“ eine Umbesetzung im rhetorischen System vorgenommen wird, die einerseits zur Aufwertung und letztlich Dominanz der Elocutio gegenüber der Inventio führt und zugleich eine Verabschiedung der „Nachahmung“ zugunsten der „Darstellung“ bewirkt. Hier sind neben der Studie von Anselm Haverkamp<sup>3</sup> vor allem die Arbeiten von Winfried Menninghaus<sup>4</sup> zu nennen, der besonders auf die Bedeutung der „Darstellung“ aufmerksam machte.

Es ist das Verdienst von Inka Mülder-Bach mit ihrer Habilitations-

<sup>1</sup> München: Fink 1998.

<sup>2</sup> Ein Beispiel hierfür ist der facettenreiche Sammelband *Was heißt „Darstellen“?* Hg. v. Christian L. Hart Nibbrig. Frankfurt/Main 1994.

<sup>3</sup> Siehe Anselm Haverkamp: *Fest/Schrift – Festschreibung unbeschreiblicher Feste: Klopstocks Ode von der Fahrt auf der Zürchersee*. In: *Das Fest*. Hg. v. Walter Haug und Rainer Warning. Poetik und Hermeneutik XIV. München 1989, S. 276-298.

<sup>4</sup> Winfried Menninghaus: *Klopstocks Poetik der schnellen >Bewegung<*. In: Friedrich Gottlieb Klopstock: *Gedanken über die Natur der Poesie*. Dichtungstheoretische Schriften. Hg. v. Winfried Menninghaus. Frankfurt/Main 1989, S. 259-361, und ders.: „Darstellung“. Friedrich Gottlieb Klopstocks Eröffnung eines neuen Paradigmas. In: Hart Nibbrig: *Was heißt „Darstellen“?* S. 205-226.

schrift *Im Zeichen Pygmalions* den Begriff der ‚Darstellung‘ aus den engen Banden der Klopstock-Forschung zu befreien und als das historische Modell der Lektüre für den Zeitraum zwischen Winckelmanns kunsttheoretischen Schriften und Kants *Kritiken* herauszuarbeiten. Als paradigmatischer Leser fungiert in diesem Zusammenhang Pygmalion, der damit aus seiner Begrenzung als produzierender Künstler befreit und – wie schon bei Ovid – als Rezipient in den Mittelpunkt gestellt wird. Keine Motiv- oder Künstlergeschichte liefert Mülder-Bach folglich, sondern sie verfolgt erstmals das Modell der „sinnlichen, imaginativen und amourösen Aneignung der Statue“ (S. 8), die in der Folge Winckelmanns die ästhetischen Debatten in Deutschland bestimmt. Dabei zeichnet sie ein dreipoliges Referenzsystem auf, das aus der Statue als Objektbereich, dem pygmalionischen Leser und seinen Formen der Verlebendigung, eben der ‚Darstellung‘, besteht und „eine Welt täuschender Lebendigkeit“ (S. 10) bewirkt. Doch setzt sie der ausschließlich auf Klopstock beschränkten Begrifflichkeit der ‚Darstellung‘ keineswegs eine ubiquitäre entgegen, sondern verfolgt anhand von Lessing, Herder und Klopstock drei miteinander verwobene und zugleich konkurrierende Modelle der Pygmalionik, die sie in ihrer jeweiligen Konzeption analysiert. Bestimmend für alle drei ist jedoch die anthropologische, ästhetische und poetische Reflexion, die

den Körper der Statue als Modell faßt und damit die Grenzen der klassischen Repräsentation überschreitet.

Die Studie ist dieser Zugangsweise entsprechend in vier Kapitel eingeteilt: Zunächst zeigt sie anhand von Winckelmanns Statuenbeschreibung in der *Geschichte der Kunst* das neuentwickelte Modell von belebender Betrachtung der Statue nach, um darauf aufbauend Lessings Wirkungsästhetik im *Laokoon* – besonders anhand des ‚fruchtbaren Augenblicks‘ – als Überschreitung der ‚anschauenden Erkenntnis‘ der rationalistischen Ästhetik zu lesen. Das zweite Kapitel ist Herders Theorie der Plastik gewidmet, das dritte Lessings Poetik im *Laokoon* und das vierte Klopstocks Theorie der Darstellung. Da Mülder-Bach die einzelnen Kapitel als close-readings weniger Texte konzipiert hat, würde es zu weit führen, die Teile ausführlich zu besprechen ohne zu ausufernd zu werden. Es soll daher vielmehr versucht werden einen Mittelweg zwischen der Konzeption der Arbeit und den einzelnen Interpretationen zu finden, um die Arbeit zu erfassen.

Ausgangspunkt und impliziter Mittelpunkt der Studie bildet Lessings *Laokoon*, den sie versucht gegen David Wellberys Lektüre nicht als Ende und Vollendung der rationalistischen Ästhetik zu interpretieren, sondern vielmehr als Grenzgang und Überschreitung der von der Leibniz / Wolff-Schule gesetzten Konzeption.<sup>5</sup> Desweiteren geht sie gegen die dekonstruktivistische Lesekonzeption

<sup>5</sup> Siehe David E. Wellbery: *Lessing's Laocoon*. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason. Cambridge 1984. Allerdings läßt sie Wellberys Neulektüre des Laokoons in dem von Hart Nibbrig herausgegebenen Sammelband außer Acht, obwohl dieser ihrer Zugangsweise zumindest partiell näher kommen müßte.



an, deren Fassung des Pygmalions als ‚Allegorie der Figuration‘ sie eine hermeneutische Lektüre entgegenhält, die den gegebenen semiotischen Gehalt gegenüber dem allegorischen stärker ins Zentrum rückt und so zu einer Neufundierung führt.<sup>6</sup> Dabei ist zu sagen, daß es Müllder-Bach gelingt, überzeugend nachzuweisen, daß Lessings *Laokoon*, bei aller Fundierung in der rationalistischen Ästhetik, gerade als Grenze und Ende derselben, sowie deren Überschreitung zu verstehen ist. Eindrücklich zeigt sie dies an der Differenz von Christian Garves Anzeige des *Laokoons* und dessen eigentlicher Konzeption auf, die den enthaltenen Bruch augenfällig vorführt. Auch ihre Klopstock-Lektüre ermöglicht ein umfassendes Verständnis von dessen Poetik und poetischer Praxis der ‚Darstellung‘, wobei sicherlich ihre Interpretation der Gedichte *Die künftige Geliebte* und *Der Eisläufer* zu den Glanzpunkten der Studie gehören. Gerade in Verbindung mit diesen Interpretationen wird ihr Einspruch gegen die dekonstruktivistische Fassung der Proso-popöie als Allegorie des Lesens verständlich und logisch begründet, da sie zeigen kann, daß zumindest bei Klopstock die Verlebendigung und Sprachzuweisung abwesender bzw. toter Personen (noch) nicht als Inbegriff figurativer Referentialität gelesen werden kann. Bedauernswert ist

allein, daß sie hierbei den für Klopstock wichtigen Nexus von ‚Darstellung‘ und ‚heiliger Poesie‘ ausklammert, da diese Verbindung von großer Bedeutung ist für das Verständnis seiner Poetik und Schriften, besonders des *Messias*.<sup>7</sup> Ihre Lektüre von Herders *Plastik* steht hingegen außerhalb dieser methodischen und theoretischen Diskussionen und kann als eigentlicher Höhepunkt der Studie verstanden werden, da es Müllder-Bach hier gelingt, die komplizierten Zusammenhänge von ‚Sinnen‘ und ‚Verstand‘, ‚Hand‘ und ‚Auge‘ fein säuberlich auseinanderzuhalten und zugleich im Ganzen verständlich zu machen. So läßt sich vorerst sagen, daß der von ihr gewählte Weg des close-readings nicht nur sinnvoll, sondern auch sehr ertragreich ist, um die diffizilen und verwobenen Zusammenhänge aufzuzeigen und als gemeinsamen Komplex vorzustellen, der über die Spezialdiskurse hinausgeht.

Allerdings bleibt zu fragen, ob das von Müllder-Bach angesetzte Ende der ‚Darstellung‘ mit den *Kritiken* Kants, besonders der *Kritik der Urteilskraft*, wirklich so zu setzen ist, oder ob nicht, wie Menninghaus gezeigt hat, die Wirkung auf einer basaleren Ebene viel länger anhält und grundsätzlicher ist, als das pygmalionische Lesemodell zunächst suggeriert. Zu nennen wäre beispielsweise Friedrich Schlegels

<sup>6</sup> Siehe dazu Paul de Man: *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven / London 1979 und J. Hillis Miller: *Versions of Pygmalion*. Cambridge / London 1990.

<sup>7</sup> Siehe dazu die Dissertation von Joachim Jacob: *Heilige Poesie: zu einem literarischen Modell bei Pyra, Klopstock und Wieland*. Tübingen 1997. Hier besonders das Kapitel III. *Darstellung der Heiligen Poesie: Friedrich Gottlieb Klopstock, Der Messias*.

Übersetzung der Elocutio als ‚Darstellung‘ oder Bürgers Transformation von ‚Nachahmung‘ in ‚Darstellung‘ unter Berufung auf Klopstock. Zum anderen wäre zu fragen, ob nicht der Zusammenhang von ‚Darstellung‘ und ‚Vorstellung‘ bei der Herauentwicklung einer aus der Metaphysik befreiten Psychologie – z. B. bei Marcus Herz und Johann Christian Reil – für die anthropologische Dimension der ‚Darstellung‘ weiterreichend ist, als daß ein Ende bei Kant gesetzt werden kann. Zudem wäre es möglich, auf Überlegungen von Rainer Warning aufbauend zu fragen, ob nicht erst auf der Episteme des Menschen die Proso-popöie ihre defigurative Referentialität entfaltet, die sie auf der Episteme der Repräsentation noch

nicht enthält.<sup>8</sup> Auch Menninghaus‘ Kennzeichnung der Klopstockschen ‚Darstellung‘ als Krisenphänomen der Episteme der Repräsentation könnte dazu einen Hinweis geben.

Dies soll jedoch keineswegs als Kritik an der Arbeit betrachtet werden, sondern betrifft nur den – voreiligen – Schluß, da der Verdienst derselben nicht zuletzt darin besteht, ein ästhetisches Feld erstmals umfassend bearbeitet und die Grundlage gelegt zu haben, für weitere Studien zum Modell der ‚Darstellung‘ um 1800. Man kann dem Buch nur möglichst viele Leser wünschen – die es sicherlich schon hat –, da es einen großen Gewinn für die Kenntnis und das Verständnis der Ästhetik zum Beginn der Diskontinuität der Episteme darstellt.

---

<sup>8</sup> Siehe dazu Rainer Warning: *Imitatio und Intertextualität. Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amorthologie: Dante, Petrarca, Baudelaire*. In: ders.: *Lektüren romanischer Lyrik: von den Trobadors zum Surrealismus*. Freiburg im Breisgau 1997, S. 105-142.

Michael Wetzel

Von Jugend und Liebe

*Neue Ergebnisse der Romantikforschung<sup>1</sup>*

Die Romantik und besonders das immense aphoristische Werk der Frühromantik birgt die Gefahr in sich, als Universalschlüssel für alle Fragen der Moderne mißbraucht zu werden. Hat man dementsprechend in den siebziger Jahren vor allem die *Krise der Moderne* als Dialektik der Aufklärung bereits in den Denkfiguren eines Novalis oder Friedrich Schlegel vorformuliert gefunden, so suchten selbst die Diskussionen der s.g. Postmoderne oder des Poststrukturalismus nach Lösungen im Denken um 1800. Von solch einem Anachronismus romantischer Utopien sind die Beiträge der beiden Sammelbände, die auf zwei von der Stiftung für Romantikforschung durchgeführte Symposien zurückgehen, wohlthuend frei. Aber auch sie nehmen aktuelle Diskussionen zum Anlaß, romantische Texte einer Neulektüre zu unterziehen: In dem von Günter Oesterle herausgegebenen Band ist es das in der Modernediskussion eher der Jahrhundertwende 1900 zugeordnete Konzept der Ju-

gend, das auf seinen romantischen Ursprung hin untersucht wird; in den von Walter Hinderer gesammelten Beiträgen werden Niklas Luhmanns Thesen zur *Liebe als Passion* in ihrer Relevanz für den Wandel der Literatur im ausgehenden Jahrhundert analysiert.

Auf den ersten Blick muß die Frage nach dem romantischen Charakter der *Idee von Jugend* irritieren, ist doch keine Epoche so sehr mit Vorstellungen von einer Feier des *Unreifen, Ungestümen* und vor allem *Unabgeschlossenen* verbunden. Nicht nur thematisch dominieren die Krisen und Euphorien der entscheidenden Übergangszeit zwischen Kindheit und Erwachsenenalter die Literatur um 1800, auch der Typus des romantischen Dichters ist meistens durch das Bild einer mehr oder weniger kraftvollen Jugend beherrscht. Und dennoch wird der Leser schon in der Einleitung von Günter Oesterle mit den Schwierigkeiten konfrontiert, diese „Umbesetzung von Vergangenheit auf Zukunft“,

---

<sup>1</sup> Jugend - ein romantisches Konzept? Stiftung für Romantikforschung Bd. II. Hrsg. von Günter Oesterle, in Verbindung mit Alexander von Bormann, Gerhart von Graevenitz, Walter Hinderer, Gerhard Neumann und Dagmar Ottmann, Würzburg (Königshausen & Neumann) 1997; und: Codierung von Liebe in der Kunstperiode. Stiftung für Romantikforschung Bd. III. Hrsg. von Walter Hinderer, in Verbindung mit Alexander von Bormann, Gerhart von Graevenitz, Walter Hinderer, Gerhard Neumann und Dagmar Ottmann, Würzburg (Königshausen & Neumann) 1997

dieses „Forcieren der Pubertät“ als genuin romantisches Thema herauszustellen. Die *Entdeckung* einer weiteren Reifephase nach der neuzeitlichen „Entdeckung der Kindheit“ (Ariès) ist ein Phänomen des gesamten 18. Jahrhunderts. Die Pädagogik von Fénelon bis Rousseau stellte dabei den Gegensatz zur kindlichen Unschuld in den Vordergrund und sah in der „zweiten Geburt“ von Pubertät und Adoleszenz vor allem die Epoche der großen Krisen heraufziehen, bestimmt durch das körperliche Erwachen der sexuellen Wünsche bei gleichzeitigem Mangel an moralischer Affektkontrolle.

In allen literarischen Strömungen des 18. Jahrhunderts drängen sich die entsprechenden Probleme und Vorschläge zu ihrer Lösung thematisch in den Vordergrund. Der *Sturm und Drang* sowie die *Empfindsamkeit* vollziehen zugleich eine Umwertung des jugendlich unvollendeten *status nascendi* von Subjektivität zur eigentlichen ästhetischen Kraft des Schönen. Demgegenüber spricht Oesterle von der Romantik explizit als einer „zweiten literarischen Jugendbewegung“, ihrerseits gekennzeichnet durch eine Verbindung von Jugend und Ästhetik vielmehr zu einem Lebensstil jugendlichen Künstlertums und nicht zuletzt durch das spezifisch romantische „Bündnis von Poesie und Transzendentalphilosophie“. Der Wandel zeigt sich besonders deutlich am zentralen Reflexionsmedium von Jugend, der *Phantasie*, die für die Klassik noch Hauptquelle sittlicher Gefährdung war, für die Romantiker nun aber zur Produktivkraft des poetischen Geistes wird.

Wie komplex die diskursive Verschiebung gleichwohl ist, die zur

Differenzierung der im 18. Jahrhundert noch oft synonym gebrauchten Begriffe *Kindheit* und *Jugend* geführt hat, zeigt der Beitrag von Hans-Heino Ewers. Das romantische Jugendkonzept stellt für ihn als Rückbindung des *Jünglingsalter[s]* an eine uranfängliche *Kindheit* zugleich eine dialektische Radikalisierung der Moderne dar, die regressiv narzißtische Entgrenzungen mit progressiven Reifetendenzen einer Anerkennung des Anderen versöhnt, aber auch auf der verabsolutierten Entwicklungsstufe erstarren läßt. Ergänzend gibt Alexander von Bormann zu bedenken, daß der romantische Umgang mit dem Topos Jugend im Verlauf der Epoche auch rhetorische Züge einer Parodie als rein semiotische *Fiktion* gewinnt, als „metonymische Verkettung“, deren Fortsetzung in der Bildwelt moderner Reklame zu suchen wäre. Es geht nicht zuletzt um *Urphantasien* oder – wie Gerhard Neumann es in seinen Interpretationen von erzählerischen Beispielen Tiecks, Fouqués und E.T.A. Hoffmanns nennt – um „Anfangsphantasien“, die das zentrale Problem der *Sexualität* als Schlüsselfunktion in der Bildung des Subjekts, als „Verankerung des Selbst im Wunder frühkindlichen Begehrens“ und speziell das Erwachen des rätselhaften Selbst der Frau im Reife-prozeß vom jungen Mädchen zur Welt der Erwachsenen betreffen.

Diese Fixierung auf die geschlechtliche Sozialisation der Frau in den romantischen „Epiphanien des erotischen Augenblicks“, wie sie in den Erzählungen *Der blonde Eckbert*, *Undine* und – speziell durch die Rolle des Paten als Inszenator weiblicher Initiation – in Hoffmanns

Märchen *Nußknacker und Mäusekönig* vorgeführt werden, widerspricht allerdings der anfänglich formulierten Vermutung, daß die romantische Beschäftigung mit Jugend nur auf die männliche Sphäre eingeschränkt sei, eigentlich nur Bilder des Jünglings hervorbracht habe. Auch die Analyse Gabriele Brandstetters des medialen Wechsels von Literatur zur Choreographie in den Ballett-Szenarios von Hoffmanns poetischer Inszenierung der *rites de passages* kleiner Mädchen in den Erfahrungsraum sexuellen Begehrens erwachsener Frauen läßt das eigentliche Interesse des romantischen Jugendkonzepts eher auf einem anderen Schauplatz als dem transzendentaler Subjektivität erscheinen. Die Ausführungen Barbara Hahns zu den Jugend-Erinnerungen Rahel Levin Varnhagens und Pauline Wieselns bleiben diesbezüglich aber ebenso phänotypisch blaß wie Rudolf Käasers Beschreibung der Verwandlung des goethischen Archetypus der mädchenhaften Initiantin *Mignon* in ein mumifiziertes Präparat.

Was fehlt, ist eine den diskursgeschichtlichen Verweisungen folgende Rekonstruktion der im romantischen Jugendkonzept mitschwingenden *Männerphantasien* in bezug auf die sexuelle bzw. *genderspezifische* Ausdifferenzierung von Geschlechtsdifferenz, wie sie im ausgehenden 18. Jahrhundert gerade am Beispiel der Pathographie weiblicher Sozialisation Konjunktur hatte. Goethes *Mignon* ist sicherlich das wirkungsmächtigste Paradigma, das – noch vor der ästhetisierenden Transfiguration zur weiblichen Leiche – als Produkt eines Geschwisterinszests vom „Wahnsinn des Mißverhältnisses“ ju-

gendlich ungezügelter Begehrens zeugt, wie es z. B. in der vehementen pädagogischen Kampagne der Spätaufklärung gegen die Onanie unterstellt wurde. Angesichts der erotischen Ästhetisierung mädchenhaft junger Frauen als – anachronistisch mit Nabokov und Arno Schmidt formuliert – *Kindsbräute* – von Novalis' *Sophie* über Brentanos *Violette* bis hin zu Hoffmanns *Julia* – spitzt sich vielmehr die Fragestellung einer erotischen Differenzierung zwischen Kindheit und Jugend zu, die im Verlauf der Beiträge des Bandes allerdings an Trennschärfe zu verlieren scheint.

Irritierenderweise fällt dieser Aspekt von romantischer Jugend völlig aus, ohne damit auch die Chance zu nutzen, am prominenten Beispiel Bettine Brentanos ein weibliches Beispiel nahezu obsessiver Identifikation mit der Kindfrau *Mignon* zu untersuchen. Andererseits dominieren weibliche Jugendliche auffallend das Bildmedium, das den Band in einer reizvollen Reihe von 29 Bildinterpretationen durchzieht. Man findet hier bekannte Beispiele wie Munchs „Pubertät“ oder Greuzes „Der zerbrochene Krug“ – neben den einschlägigen *Psyche*- oder *Ophelia*-Motiven – wieder, die um das eine Thema kreisen: die Metamorphose des kindlich unschuldigen Mädchens in das obskure Objekt der Begierde. Natürlich gehört in diesen Zusammenhang auch die prekäre Frage nach der erotischen Übertretung, der Verletzung moralischer Normen, nicht zuletzt der historischen Entwicklung des *Jugend-schutzes* als pädagogisch-juridische Sensibilisierung für das Gewaltmoment, das in manchen der Bildbei-

spiele mit ihrer ikonographischen Überdeterminierung auch kindlicher Mädchenkörper durch Attribute sexueller Reize liegt.

Hier läßt sich ein direkter Anschluß an den zweiten, von Hinderer herausgegebenen Band finden, der sich mit der *Codierung* von Liebe und damit mit Normen und Normenverletzungen des Begehrens beschäftigt. Die historische Eingrenzung des Untersuchungsfelds vermeidet mit dem Begriff „*Kunstperiode*“ eine allzu ausschließliche Festlegung auf Klassik und/oder Romantik, der Anlaß der Analysen von literarischen Texten zwischen 1770 und 1830 ist diesmal aber konkreter definiert als Auseinandersetzung mit Niklas Luhmanns Buch „*Liebe als Passion (Zur Codierung von Intimität)*“ von 1982. Es geht in den Beiträgen im Grunde genommen um zweierlei, nämlich die Bestätigung von Luhmanns Thesen durch literarische Beispiele und andererseits die Einschränkung seiner Grundannahme einer *codestrukturierenden* Funktion romantischer Liebesdiskurse durch das, was Walter Hinderer in seiner Einleitung programmatisch als „*codedestruierende* und *codetranszendierende* Funktion bestimmter fiktionaler Texte“ bezeichnet.

Der Haupteinspruch gilt dem kontinuierten Vorurteil, daß die romantische Liebesutopie in der Versöhnung von Erotik und Ehe terminiere. Demgegenüber wird mehr den gesellschaftskritischen Zügen und der „Vielseitigkeit der Liebesemantik der Kunstperiode von Goethe bis Georg Büchner“ nachgegangen, die sich in den historischen Kontext einer „Bewältigung der Triebnatur“ einschreiben. Peter Fuchs geht es da-

bei in Anschluß an Luhmanns Auffassung von *Liebe* als *Kommunikationscode* um die Paradoxien der romantischen Künstlerliebe, die nur als Inkommunikabilität einer Nicht-Liebe möglich scheint. Wird hier die Abweichung vom sozialen Code selbst konstitutiv für den Liebescode, so zeigt Dieter Borchmeyer an Beispielen des frühen Goethe, wie das erotische Konfliktpotential einer vom Tugendkanon der Empfindsamkeit abweichenden Dreierkonstellation nicht codebildend und vom Autor später auch verworfen wird. Im Anschluß daran beschreibt Ulrike Landfester den Reigen der ihrer Rollenfestschreibung entkommenden *androgynen Frauentypen* bei Goethe (vor allem im „*Wilhelm Meister*“), wobei gerade die unaufgelöste Zwitterhaftigkeit der aus dem Liebesdiskurs ausgeschlossenen Mignon erst von den Romantikern als „Frühreife der liebenden Frau“ erkannt und erklärt wird.

Leider bleibt auch hier das Tabu des infantilen Liebesobjekts gewahrt und selbst bei der Nennung eines einschlägigen Topos wie der „*femme fragile*“ ununtersucht. Ebenso vermeiden Edith und Willy Michel in ihrer Rekonstruktion der entgrenzten Liebesutopien von Novalis und Friedrich Schlegel das schlüpfrige Terrain nympholeptischer Begierden. Vielleicht sollte man Wolfgang Raths kongenial humoristische Analyse der teils burlesken Verhinderungen sexueller Erfüllung in Tiecks „*Liebesgeschichte der schönen Magelone*“ als Schlüssel zu solchen Vermeidungen lesen. Jedenfalls votiert auch Hartmut Steinecke in seiner Darstellung der romantischen Künstlerliebe am Beispiel von E.T.A.

Hoffmann für das oft verkannte Moment der *Parodie*, als die Hoffmann seine Frauen-Bilder als Stereotypen „bewußt zuspitzt, überspitzt, zitiert, parodiert“, um die traditionellen Codes zu destruieren. Das ästhetische Spiel mit der zitathaften *Intertextualität* rettet zumindest vor der Dramatik derjenigen Inkommunikabilität, in die Gerhard Neumann, Eberhard Lämmert und Alexander von Bor-mann die von ihnen analysierten Beispiele der zeichenlosen Liebesbe-kundung bei Kleist, der tödlich ver-wundeten Körperlichkeit bei Brentano und der Dämonisierung des naturelementaren Weiblichen bei Fouqué, Brentano und Eichendorff abdriften sehen.

Nun könnte man die bekannten Verse zitieren: „Was aber bleibt, das stiften die Dichter“, wenn nicht das Ungenügen sich meldete, daß es noch andere Orientierungen gibt, als – wie Hinderer abschließend moniert – Sexualität zu sublimieren oder aus-zugrenzen: „Müßte man nicht auch poetische, dramatische, philosophi-sche, pädagogische und juristische Diskurse untersuchen, Lexikonartikel und moralische Wochenschriften ana-lysisieren, um ein möglichst breites Spektrum an semantischem Material als Basis der Rekonstruktion zu er-

halten?“ Diese Option scheint eher einem weiterführenden Projekt vor-behalten zu sein, denn sie findet in den vorliegenden Untersuchungen keineswegs genügenden Widerhall. Man kann sich hier vielmehr des Ein-drucks nicht erwehren, daß für die Germanistik seit Kluckhohns Mono-graphie „Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik“ von 1922 nur Luhmanns systemtheoreti-scher Ansatz von „Liebe als Passion“ einen Erkenntnisfortschritt bewirkt habe. Neuere Ansätze, wie die kultur-historische Lektüre des Zusammen-hangs von Sexualität und Wahrheit durch Michel Foucault mit ihrer ein-schlägigen Analyse der Hysterisie-rung des weiblichen und der Sexuali-sierung des kindlichen Körpers um 1800 bleiben – bis auf einzelne nomi-nelle Verweise – ohne Wirkung auf den Elfenbeinturm der neuen deut-schen Philologie. Aber die Arbeit der Stiftung für Romantikforschung ist nicht abgeschlossen, und man kann ihr nur mit den Worten eines anderen Zeitgenossen der Epoche, nämlich des Marquis de Sade, zurufen: „*En-core un effort*“, um die Abgründe der Codierungen und Decodierungen von Jugend und Liebe auszuloten.

Michael Wetzel

## Kunst und Geschlecht

### *Zur Retrospektive von Angelika Kauffmann<sup>1</sup>*

Wie keine Epoche zuvor war die Frühromantik um eine Gleichheit der Geschlechter bemüht. Nicht nur kehrt das Thema der Weiblichkeit häufig in den Reflexionen wieder, in der Gruppierung ist auch eine beeindruckende Zahl von Frauen aktiv am Dichten und Denken beteiligt. Umso erstaunlicher, daß im Bereich der bildenden Kunst sich keine Entsprechung findet und die Romantiker auch nicht auf den Archetyp der Malerin der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts reagiert haben, nämlich Angelika Kauffmann. Ihr ist jetzt eine Retrospektive gewidmet, die in Düsseldorf, München und im Geburtsort Chur gezeigt wird und zum ersten Mal einen Überblick über das Gesamtwerk verschafft.

Angelika Kauffmann, die wohl berühmteste Malerin des „Zeitalters der Frau“, galt schon zu ihrer Zeit als Inbegriff weiblicher Kunst und die Künstlerin als Idealbild der Weiblichkeit. Entgegen den klassischen Ausschlußmechanismen, die auch in den schönen Künsten eine Anerkennung von Frauen erschweren, gilt es hier aber ein von Erfolg gekröntes Leben als Künstlerin zu würdigen. Angelika Kauffmann war

schon zu ihren Lebzeiten eine Kultfigur, als die sie die Herausgeberin des Katalogs, Bettina Baumgärtel, durchaus mit Sissi oder Prinzessin Diana vergleicht. „The whole world is angelicamad“, schrieb der dänische Botschafter 1781 an Klopstock, und für die „Kunstperiode“ sind ihre Bilder zu Emblemen der neuen ästhetischen Feier antiker Schönheit geworden. Nicht nur als Porträtistin von Winckelmann, Herder und Goethe, sondern auch als Fortsetzerin des malerischen Stils von Anton Raphael Mengs ist ihre Kunst eng verbunden mit den Idealisierungen und Allegorien der goethischen Klassik. Mit ihrem Schaffen sowohl in Italien als auch in England hat sie zugleich den ästhetischen Ausdruck der Empfindsamkeit entscheidend mitgeprägt.

Die Beiträge des Katalogs u. a. von Werner Busch, Viktoria Schmidt-Linsenhoff und Petra Maisak versuchen auch, die Selbststilisierung der Künstlerin als Grazie, Muse und vor allem als „Schöne Seele“ kritisch im historischen Kontext der Geschlechterbilder des 18. Jahrhunderts zu beleuchten. Auch wenn der Klassizismus ihrer symbolischen Bildsprache

<sup>1</sup> Angelika Kauffmann 1741-1807. „Eine Dichterin mit dem Pinsel“, hrsg. v. Bettina Baumgärtel, Ostfildern-Ruit (Hatje) 1998



sie den Romantikern fremd gemacht haben mag, so gilt doch für ihre Malerei, was August Wilhelm Schlegel im *Athenaeum* von der Kunst gefordert hatte: „Sie soll den Schein idea-

lisieren [...] Wir sollen also bei dem Schein verweilen, und wie kann er das verdienen, wenn er nicht auf das bedeutendste und wohlgefälligste gewählt und dargestellt wird.“

Guido Naschert (Tübingen)

Theodore Ziolkowski: *Das Wunderjahr in Jena*.<sup>1</sup>

Was sich in den Monaten von Mai 1794 bis September 1795 in der Universitätsstadt Jena abspielte, ist allgemein bekannt. Die Philosophie dantiert mit Johann Gottlieb Fichtes Auftreten und seiner raschen Wirkung eine neue Phase in der Entwicklung des sog. ‚deutschen Idealismus‘; die Germanistik bearbeitet seit ihrer Entstehung die Geschehnisse um Goethes und Schillers Freundschaft, die Gründung der *Horen* oder die Genese von Schillers *Briefen über die ästhetische Erziehung* und Hölderlins *Hyperion*. Dennoch hat sich die Forschung gerade in den letzten Jahren verstärkt einer noch minutiöseren Erschließung dieser Monate, Wochen, ja Tage gewidmet. Denn in mancher (grundlegenden) Hinsicht ist das Jahr 1794-95 immer noch erklärungsbedürftig geblieben: Dabei stehen nicht nur einzelne Abhängigkeitsbeziehungen oder kryptisch gebliebene Texte und Textfragmente im Vordergrund, auch der Umstand selbst, daß auf so kleinem Raum so weitreichende gedankliche Wirkungen in so kurzer Zeit entfaltet werden konnten, verlangt nach einer Erklärung. Und eine solche wird nur gegeben werden können, wenn sich die Analyse weder auf einzelne Autoren noch auf ein abstraktes Soziales be-

schränkt, sondern auf die komplexen Wechselbeziehungen zwischen einzelnen AutorInnen und ihren kulturellen Voraussetzungen erweitert. Theodore Ziolkowskis, den Leser beinahe in die Eigenperspektive der Zeit zurücksetzende Darstellung ist daher als Glücksfall zu betrachten; zumal sie von einem Verfasser geschrieben wurde, der nicht nur jahrzehntelang in Aufsätzen und Monographien über seinen Gegenstand gearbeitet hat, sondern auch einen ausländischen Blick auf die deutsche Geschichte zu werfen vermag.

Und es ist diese Darstellungsleistung, die das Buch so bemerkenswert macht: Weder soll eine Lokalgeschichte noch eine am Segment arbeitende Epochendarstellung, weder geistesgeschichtliche Literatur- noch Universitäts- oder Sozialgeschichte geboten werden. Vielmehr will Ziolkowski den gegenseitigen Austausch von Fichte, Schiller, Goethe, Wilhelm von Humboldt, Hölderlin oder Sophie Mereau in einer narrativ angelegten intellektuellen Ortsbeschreibung nachzeichnen, welche die Produkte eines Jahreszyklus (das Buch ist in Quartalssschritten aufgebaut!) weitgehend synchron zu betrachten versucht. Im Unterschied also zur Henrichschen ‚Kon-

<sup>1</sup> Stuttgart: Klett Cotta 1998. 354 S.

stellationsforschung<sup>2</sup> oder dem von der Hölderlin-Gesellschaft herausgegebenen Texturen-Projekt<sup>3</sup>, auf deren Ergebnissen Ziolkowski aufbaut, finden sich hier erstens auch Zeitgenossen berücksichtigt, die bei der Kommentierung und Kontextualisierung eines einzelnen Autors vernachlässigt werden können, und wird der Darstellung zweitens kein spezielles theoretisches Problem (etwa die Rekonstruktion eines Arguments) zugrundegelegt. Indem jedoch der Raum (die Stadt Jena und ihre Umgebung) und die Zeit (das *annus mirabilis jenensis*) als tragende Kategorien derart in den Vordergrund gestellt werden, zeigen sich schon bald auch Schwächen der Darstellungsweise, und es kommt gelegentlich zu einer eigentümlichen Vermischung von Erklärungsarten, bei der die topographische und chronologische jeweils nur eine untergeordnete Funktion besitzen können.

Der Begriff „Wunderjahr“ selbst kann davon nicht ausgenommen werden. Bis zum Schluß bleibt Ziolkowski die Antwort schuldig, warum sich die Darstellung an einen Jahreszyklus anlehnt, dessen Einheit in der Ereignisfolge willkürlich bleiben muß und nur durch rhetorische Abrundungen gewährleistet werden kann. Daß mit Fichtes Auftreten auf dem Katheder eine neue Phase Jenaer Geschichte beginnt, scheint un-

strittig. Doch ist die Art und Weise seiner Wirkung durch eine Reihe von Ungleichzeitigkeiten gekennzeichnet: Seine grundsatzphilosophischen Ambitionen mußten den Jenensern wie ein herausfordernder Anachronismus erscheinen. Und es ist eine offene Frage der Forschung, ob dies daran liegt, daß ihm Reinhold in Jena vorausging und man ihn daher als einen zweiten Reinhold betrachtete, oder ob er sich selbst zu sehr den Erwartungen seiner Jenaer Zuhörerschaft angepaßt hat, ehe er in seinen neuen Darstellungversuchen der Wissenschaftslehre die Grundsatzfragen in ganz unreinholdischer Weise ausführen konnte.

Vor allem das Ende des vermeintlichen „Wunderjahres“, Fichtes Rückkehr nach Jena aus seinem Oßmannstedter Exil, in das ihn die Studentenumulte getrieben hatten, verbleibt willkürlich und müßte revidiert werden, sobald die Darstellung einem Problemzusammenhang folgen würde: denn ab dem Wintersemester 1795/96 beginnt mit den Vorlesungen zum Naturrecht eine neue Phase der Fichte-Rezeption, die gerade auch dann nicht marginalisiert werden kann, wenn man wie Ziolkowski wesentliche Impulse Fichtes von den *Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten* ausgehen sieht. So bleibt als Motivation für das Ende des „Wunderjahres“ nur

<sup>2</sup> Vgl. den programmatischen Aufsatz Dieter Henrichs „Konstellationen. Philosophische und historische Grundfragen für eine Aufklärung über die klassische deutsche Philosophie“ in: ders.: *Konstellationen. Probleme und Debatten am Ursprung der idealistischen Philosophie (1789-1795)*, Stuttgart: Klett Cotta 1991, S. 27- 46.

<sup>3</sup> Ulrich Gaier, Valérie Lawitschka, Wolfgang Rapp, Violetta Waibel: *Hölderlin Texturen 2. Das „Jenaische Project“*. *Das Wintersemester 1794/95 mit Vorbereitung und Nachlese*, hg. von der Hölderlin-Gesellschaft Tübingen in Zusammenarbeit mit der Deutschen Schillergesellschaft Marbach, Tübingen 1995.

ein Zusammentreffen verschiedener Ereignisse: Der *Horen*-Streit zwischen Schiller und Fichte im Sommer 1795; Goethe schreibt *Das Märchen*, Schiller seine „Elegie“; Fichte kehrt nach Jena zurück.

Gerade im Sommer/Herbst 1795 aber erwachte in Dresden Christian Gottfried Körners und Friedrich Schlegels (über Schiller vermitteltes) Interesse an der Wissenschaftslehre, welches beide noch über ein Jahr affirmativ fortsetzen sollten. Auch Novalis beginnt als Aktuar in Tennstedt seine Fichte-Studien anzulegen, die sich allmählich zu einer grundlegenden Umgestaltung der Wissenschaftslehre entwickelten. Und der aus Jena nach Schwaben heimgekehrte Hölderlin konnte seinen Freund Schelling offenbar in wenigen Gesprächen zu einer Korrektur seiner philosophischen Anschauungen bewegen, deren Niederschlag man in den *Briefen über Kritizismus und Dogmatismus* beobachten kann, die ihrerseits eine nicht unerhebliche fichtekritische (Rück-)Wirkung auf die Jenaer Leserschaft ausüben sollten. Im September 1795 versuchte Hölderlin Schiller brieflich seine Idee eines unendlichen Progresses in der Philosophie zu entwickeln und zeigt sich auch wenige Monate später noch interessiert an Fichtes Jenaer Vorlesungen über das Naturrecht. Und als Goethe im Herbst 1795 *Das Märchen* verfaßt, schließt sich für ihn nichts ab; vielmehr steht er mit dem vierten Band des *Wilhelm Meister* vor einer großen erzählerischen Herausforderung. Das Manuskript des Romans sollte er im Sommer 1796 im Jenaer Kreis vortragen. Ziolkowski erwähnt zwar das Erscheinen des ersten Roman-Bandes

im Januar (die folgenden Bände 2 und 3 erschienen Ostern und Herbst 1795), hält ihn aber für kein Produkt des „Wunderjahres“ (S. 155f.), da er früher begonnen und später beendet worden sei.

Gleich zu Beginn zitiert er Goethe mit einem anderen Wort: „Die Universität Jena stand auf dem Gipfel ihres Flors.“ Mit der Bemerkung bezieht sich Goethe auf das Jahr 1797, und sie soll, wie Ziolkowski ergänzt, *a fortiori* auf die Jahre 1794-95 zu treffen (S. 10). Geschieht diese kleine Korrektur des Goethe-Worts unbedacht? Oder erfolgt hier mit den Suggestionen des „*mirabilis*“ eine Aufwertung von Autoren, die 1794-95 in Jena wirkten, zuungunsten solcher, die früher oder später kamen?

Das Wunderjahr in Jena 1794-95 gab es nicht. Ziolkowskis in der Zusammenführung lehrreiche und sprachlich gekonnte Darstellung der engen lokalen Lebensumstände und Konstellationen kämpft daher von Anfang an mit dem Prokrustesbett ihres Titels. Das „Wunderjahr“ wird zu einem auratischen Etikett, das nicht einmal dazu geeignet ist, das zu beschreiben, was es zu erklären helfen soll: die sich in einer bestimmten Konstellation entfaltende hohe und widerstreitende intellektuelle Produktivität.

Dabei ist „Das Wunderjahr in Jena“ ein lesenswertes Buch. Auf wenigen Seiten findet man hier ein Bild der Universitätsstadt Jena, in dem die wichtigsten Parteien untereinander in eine klärende Beziehung gesetzt werden: Da ist z. B. die Sonderrolle der Fichte nahestehenden „Gesellschaft der freien Männer“ zu nennen und der Kampf Fichtes mit den traditionellen Studentenorden, der bis zu sei-

ner ‚Exilierung‘ eskalierte. Das eigenständige Kapitel über Sophie Mereau als Hörerin Fichtes gehört hierher, in deren Roman *Blüthenalter der Empfindung* Ziolkowski Spuren der *Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten* auszumachen versucht (S. 86). Die Beachtung Sophie Mereaus im Kontext der Fichte-Rezeption gehört zu den Stärken des Buches. Denn gerade aus der Zusammenführung von philosophischen und literaturwissenschaftlichen Fragestellungen und Blickwinkeln gewinnt Ziolkowski immer wieder überraschende Vernetzungen. Da dem Buch jedoch eine zentrale Fragestellung oder eine „theoretische Voraussetzung“ (S. 13) fehlen, werden die Übergänge zwischen den Hintergrundberichten, Analysen und Referaten, den Biographien, Anekdoten und Interpretationen immer wieder durch topographisch-chronologische Zusammenstellungen hergestellt, die ihrerseits sehr schnell zu fragwürdigen Verallgemeinerungen führen. Dies ist etwa der Fall, wenn er einen Wandel Schillers und der „Gesellschaft der freien Männer“ „von Fichte zu Goethe“ beobachtet, „von der Philosophie zur Dichtung, vom Politisch-Sozialen zum Menschlich-Ästhetischen“ (S. 69) oder „von der Priorität des Ethisch-Philosophischen zur Priorität des Ästhetischen“ (S. 245), um schließlich die Pole des Wunderjahres gar in einer Bewegung „von Fichte zu Schiller“ (S. 302) und das Ende desselben mit der „totalen Entzauberung des Intellektuellen“ zu resümieren (S. 305).

Der erzählerische Gestus des Buches führt Ziolkowski zudem an die Grenzen von Überzeichnung und Fiktion: Fichte etwa sei als „völlig

nichtironische Persönlichkeit Schiller zutiefst fremd gewesen.“ (S. 69) Diese Beobachtung hätte aus dem Munde Friedrich Schlegels kommen können, den der Autor jedoch gleichfalls kaum mehr als pejorativ zu erwähnen vermag (vgl. S. 73, 111, 116). Die Gruppe der Frühromantiker sieht Ziolkowski erst ein Jahr nach dem *annus mirabilis* in Jena einziehen, wobei sich Jena dann rasch zur „Hauptstadt der deutschen Frühromantiker umgestaltet“ habe (S. 278). Doch scheint es erstens wenig sinnvoll, das Jahr 1794-95 als eigene Größe von den ‚frühromantischen‘ Jahren zu trennen und zweitens zu stereotypisiert, von Jena als einer ‚Hauptstadt‘ derselben zu sprechen. Novalis’ Beschäftigung mit Fichte etwa dürfte kaum später begonnen haben als die Hölderlins und gehört denselben Problemstellungen an. Und Friedrich Schlegel wohnte zwar zweimal für ein Jahr in Jena, fühlte sich aber ebenso eng mit Dresden und Berlin verbunden. Gerade hier hätte es eine Stärke der Darstellung sein können, die Überlagerungen, Wiederholungen und Ungleichzeitigkeiten aus der intellektuellen Topographie verständlich werden zu lassen und die nahtlosen Übergänge durch rückblendenden und vorausgreifenden Einbezug aufzuzeigen, statt die Ideenentwicklung zu eng an die Linearität einer auratisierten Zeittafel zu fesseln.

Doch soll diese Kritik an der Anlage des Werkes den positiven Wert desselben nicht verdrängen. Auch wenn sich an Ziolkowskis Narration die Schwierigkeiten geistesgeschichtlicher Mikrohistorie aufzeigen lassen, erfolgt sie auf dem neuesten Stand der Jena-Forschung und

gewährt einen lebendigen Einblick in die dichten Konfigurationen von AutorInnen, deren Lebenswelt und existentiellen Dialog wir gewöhnlich hinter abstrakten literaturtheoreti-

schen und -geschichtlichen Etiketten zum Verschwinden bringen. Letztlich ist es aber diese Energie, die auch ‚das Gespräch mit den Toten‘ am Leben erhält.

Guido Naschert (Tübingen)

Stefan Matuschek: Literarische Spieltheorie.

*Von Petrarca bis zu den Brüdern Schlegel.*<sup>1</sup>

„Mehr als nur eine Verlockung scheint es geradezu ein Zwang zu sein, daß so viele Autoren immer dann, wenn sie für das Ganze, was sie meinen und Mühe haben, bündig zu benennen, am Ende auf den Spielbegriff verfallen. Dessen Suggestionskraft vertrauen sie an, was mit keinem anderen Wort zu sagen sei.“ (S. 7) Skeptische Formulierungen stehen am Anfang von Stefan Matuscheks Münsteraner Habilitationsschrift von 1996, die nun als zweiter Band der neuen Publikationsreihe *Jenaer Germanistische Forschungen* erschienen ist. Matuscheks Untersuchung gilt mit dem Spiel-Begriff einem Gegenstand, welcher in der Literaturtheorie sowohl in der Nachfolge von Heidegger und Gadamer wie von Derrida und de Man zu einem Modewort avanciert ist, an welches sich jedoch äußerst heterogene und unklare Theorieerwartungen knüpfen. Es war daher an der Zeit, eine begriffs- und ideengeschichtliche Aufarbeitung der philosophischen, rhetorischen und ästhetischen Traditionen vorzulegen, die die Grundlagen des modernen Spielbegriffs in einer von Platon und Aristoteles über Petrarca bis zu Friedrich Schlegel reichenden „histori-

schen Semantik“ (S. 23) aufzuarbeiten versucht.

Der weitgespannte Bogen der Arbeit deutet auf eine quellengesättigte und in ihrer Struktur lexikographisch angelegte Untersuchung hin. Gleichzeitig jedoch liegt dem Buch eine noch genauer zu klärende Finalisierung der Begriffsgeschichte auf Autoren wie Schiller, Novalis und vor allem Friedrich Schlegel zugrunde. Denn es sind die Frühromantiker, die am Ende die Brücke zur modernen Literaturtheorie bilden, womit sich die Untersuchung von Anfang an sehr weit auf die Problemstellungen einläßt, die von dekonstruktiven Frühromantik-Lektüren gebildet worden sind. Dadurch kann zuweilen der Eindruck entstehen, daß die einzelnen Kapitel zu Autoren wie Petrarca, Erasmus, Tesauro oder Harsdörffer in eine Begriffsentwicklung gestellt werden, die im Werke der Frühromantiker einen bis heute gültigen Höhepunkt erreicht hat.

Hier offenbart sich eine Unentschiedenheit bei der Bewertung des Spiel-Begriffs insgesamt. Während das einleitende erste Kapitel teilweise geradezu ideologiekritisch den zum „Schlüsselwort modernen Selbst- und Weltverständnisses“ (S.

<sup>1</sup> Heidelberg: C. Winter 1998. 269 S.

22) gewordenen Spiel-Begriff skeptisch infragegestellt, werden im Laufe der historischen Darstellung immer wieder Modernitätssuggestionen mit ihm verbunden, die am Schluß durch einen Verweis auf Wolfgang Iser und Hans Blumenbergs „Theorie der Unbegrifflichkeit“ (vgl. S. 252f.) positiv gewendet werden. Denn nur durch seine Vieldeutigkeit soll der Begriff die an ihn gerichteten Theorieerwartungen erfüllen können.

Sind der Spiel-Begriff und seine Ausarbeitung zu einer „Spieltheorie“ ein modisches Passepartout, wie das erste Kapitel (selbst)kritisch überschrieben ist? Matuschek kann überzeugend darlegen, daß im Spiel-Begriff eine Vielzahl von Oppositionen zusammenfallen, die ihn zu einem aussichtsreichen Kandidaten für eine Integrationschiffre der ‚Moderne‘ werden lassen konnten: betont er doch das Heitere gegenüber dem Ernstesten, die Autonomie und Freiheit gegenüber dem Zwang, die Zwecklosigkeit und das Selbstwerthafte gegenüber der Heteronomie und Entfremdung, den Wettstreit als einen friedlichen Ausgleich von Kooperation und Konkurrenz, die Muße gegenüber der Arbeit, den Reiz, Rausch und die Maskerade, das Kindliche gegenüber dem Erwachsensein, die Willkür gegenüber dem Gesetz und den Zufall gegenüber der Notwendigkeit, die Dynamik und zeitliche Bewegung gegenüber der Statik, die Fiktion und das Möglichkeitsdenken gegenüber Wirklichkeit und Nachahmung. Auf diese Weise ist der Spiel-Begriff in der Lage, uns in der Praxis ebenso sehr die Utopie eines „glückerfüllten Menschseins“ (S. 4) zu verheißen wie in der Theorie als „Vorschlag für eine Weltfor-

mel“ (S. 5) zu dienen. Die Inflation konnte nicht ausbleiben.

Das erste der zehn Kapitel umreißt das Spektrum der Theorieansätze des 20. Jahrhunderts: es führt von Johan Huizingas anthropologisch orientierter Spiel-Bestimmung über Manfred Eigens und Ruthild Winklers naturwissenschaftliche Erklärung zur Gegenwartsphilosophie, vesäumt es allerdings nicht, den Bogen ausgehend von Heraklits dunkler Formulierung zu spannen: „Die Zeit ist ein Kind, das spielt, hin und her die Spielsteine setzt.“ Nietzsche und Heidegger haben sich hier an rationalitätskritischen Deutungen versucht, die Matuschek zurecht als „emphatisch beschworene[s] Mysterium“ (S. 7) zurückweist. Sein Interesse gilt, wie der Titel der Arbeit andeutet, nicht der metaphysischen, sondern der genuin literarischen Spieltheorie, wie sie sich etwa im Ausgang von Wolfgang Iser beschreiben läßt. In Iser's Überlegungen zum „Textspiel“ gewinnt der Spiel-Begriff eine anthropologische und vor allem eine zeichentheoretische Dimension, die die semantische Instabilität des Textverstehens konstruktiv bejaht. Während das Textspiel als dekonstruktives „play of language“ (de Man) oder „jeu de la signification“ (Derrida) umgekehrt die Verlusterfahrung stabiler Bedeutungen radikalisiert.

Jenseits der Einzeldeutungen Matuscheks, die ausführlich belegen, welche Verbreitung der Spiel-Begriff inzwischen gefunden hat, bleibt jedoch offen, ob es sich jeweils um eine Spiel-Theorie im engeren Sinne handelt. Obgleich von der literarischen Spieltheorie nicht das Formalisierungsniveau und der axiomati-



sche Aufbau der mathematisch-ökonomischen Spieltheorie gefordert werden kann, scheint er hier zu weit gefaßt: Jede Überlegung zum Spiel, die das Spiel *als* Spiel begreift, mit dem Status einer Theorie zu belegen, führt immer dort zu interpretatorischen Verzerrungen, wo das Wort „Spiel“ lediglich Teil einer übergeordneten Theoriebildung ist oder diese als kreatives Metaphernfeld inspiriert. Da sich beispielsweise weder Derridas Sprachphilosophie noch Gadamers Hermeneutik auf ihre Überlegungen zum Spiel-Begriff reduzieren lassen, stellt sich die Frage nach dem Erklärungswert. Ein reduktionistischer Eindruck entsteht, wenn das Spiel als vages, aber „allumfassendes Prinzip“ oder als anschauliche „Universalie“ beschrieben wird (vgl. S. 22), in der die jeweiligen Theorien ihren Abschluß finden. Derridas Kritik an bestimmten Arten der Semantik und seine eigene Alternative hängen jedoch nicht davon ab, ob er vom „Spiel“, „Rauschen“ oder „Fließen“ der Bedeutungen spricht. So muß die Aufarbeitung des Spiel-Verständnisses nicht immer ins Zentrum der jeweiligen Theorie führen. Sie vermag es allerdings, über die weiterreichenden Konnotationen derselben Aufschluß zu geben.

Matuschek selbst bestätigt eine gewisse Zurückhaltung gegenüber dem Theoriestatus, wenn er seine historische Verwendung des Begriffs „Spieltheorie“ erst mit Erasmus von Rotterdam beginnt. Erasmus formuliere „die erste ausdrückliche literarische Spieltheorie“ (S. 56). Dabei beginnt die Selbstdeutung von Literatur durch den Spiel-Begriff natürlich früher. Während ihn Platon ebenso

als Metapher der sokratischen Ironie wie zur Bezeichnung seiner eigenen Schriften einsetzt (S. 28ff.), sieht Aristoteles das Spiel vorwiegend als ethisches und rhetorisches Problem. Als Muße steht es dabei der Arbeit gegenüber. Und die Wortgewandtheit (*eutrapelia*) als „angemessenes Spielen“ bleibt zwischen den Extremen von Scherz und Ernst (S. 31). Mit der Trias von ‚müßig, wortgewandt und sokratisch‘ umschreibt Matuschek die Versprechungen, die das literarische Spielen seit der Antike anbot. Seit der Renaissance kann es als Indiz für eine „größere Einsicht in die Qualität literarischer Sprache“ gelten, wenn das eigene Schreiben als Form des Spielens gedeutet wird. Als Beispiele werden Petrarcas *Krönungsrede* (1341) und Coluccio Salutati's Brief an Pellegrino Zambecari vom 23. April 1398 angeführt, in welchem durch das Begriffspaar Scherz (*iocus*) und Spiel (*ludus*) eine negative von einer positiven Konnotation unterschieden wird. Das ehrbare Spiel des Dichters wird vom maßlosen Scherzen der Schauspieler abgegrenzt (vgl. S. 48); eine Unterscheidung, die noch Lorenzo Valla in seinen *Elegantiae linguae latinae* (1435-1444) in einem eigenen Kapitel wiederholt. So zeigt sich der „Beginn der literarischen Spieltheorie [...] punktuell.“ (S. 51)

Lorenzo Valla, Quintilian und die parodistische Literatur bilden den Hintergrund, auf dem Erasmus von Rotterdam sowohl im *Lob der Torheit* als auch in den *Colloquia* „die erste ausdrückliche literarische Spieltheorie“ (S. 56) zu formulieren vermag. Vor allem im Widmungsbrief an Thomas Morus, der das *Lob der Torheit* einleitet, sei es die Se-

mantik von „Spiel“, die es ermögliche, eine geradezu spöttische Vermischung von Scherz und Ernst zu erzielen. Es ist häufig bemerkt worden, daß im vorreformatorischen Humanismus Darstellungsweisen möglich gewesen seien, die in besonderem Maße eine eindeutige Zuschreibung von Meinungen und Bedeutungen verweigern. Matuscheks Darstellung bestätigt noch einmal diese „neue Qualität der Ironie“ (S. 64) und deutet sie zugleich als eine frühe Form der Sokrates-Rezeption (S. 71). In der dialoggeschichtlich bedeutenden, jedoch nur wenig bekannten Verteidigungsschrift des Erasmus *De utilitate colloquiorum* wird erstmals ganz explizit der Anspruch einer literarisch-spielerischen Auffassung von Philosophie erhoben: „Socrates Philosophiam e coelo deduxit in terras; ego Philosophiam etiam in lusus, confabulationes, et computationes deduxi.“ (S. 71) Das humanistische Spiel des Erasmus hat schließlich seinen Nachfolger in Rabelais gefunden (S. 75ff.).

Erst dem Italiener Speroni gelingt allerdings in seiner *Apologia dei dialogi* von 1574 eine systematischere Ausarbeitung (S. 90). Auch hier ist es der Platonische Dialog, der ebenso durch seine Mehrzahl von Gesprächsteilnehmern wie die dadurch resultierende Unklarheit über die Autorintention sein Spiel mit dem Leser treibt. Die Nähe des Dialogs zur Komödie, die ja auch Platon am Ende des *Symposium* für sich in Anspruch nahm, ermöglicht es darüber hinaus, den Dialog als Form des Schau-Spiels zu betrachten. Und gleichzeitig lassen sich Verbindungen von Dialog- und Konversationstheorien herstellen.

Neben den Schriften des Manierismus wie Emanuele Tesauros *Canocchiale Aristotelico* (1654), die die Dichtung als Spiel des Virtuosen und Artisten vorführen, sind es daher vor allem die Gesprächsspiel-Konzeptionen, die eine weitere Theoretisierung des Spiel-Begriffs leisten. Matuschek führt die Darstellung über Castigliones *Libro del Cortegiano*, Charles Sorels *Maison des jeux* (1642) bis zu Harsdörffers *Gesprächspielen* (1641-49), um schließlich resümierend festzustellen: „Das Wort Spiel provoziert dazu, seine Bedeutungselemente zu einem anthropologischen Wunschzettel zusammenzustellen. So wird die Reflexion über das eine Wort, wird dessen semantische Analyse rituell zur Utopie erfüllter Menschheit“ (S. 157).

Im Gegenzug jedoch erfährt der manieristische Spiel-Begriff im rhetorischen Schrifttum der Frühaufklärung eine Abwertung. Gottsched etwa betrachtet die „Spielende Schreibart“ in der Nachfolge von Vasseurs Traktat *De ludicra dictione* (1658) als Tändelei. Dieser sich zudem auf theologisch-kirchliche Traditionen berufenden Verurteilung des Spiels steht jedoch, wie Matuschek ausführt, im Falle Vasseurs eine Aufwertung der antiken ‚urbanitas‘ entgegen (vgl. S. 169f.). Der Verweis auf diese Tradition ist auch deswegen hervorzuheben, weil er eine Möglichkeit geboten hätte, die barocke und frühaufklärerische Gesprächskultur in ihrem Weiterwirken bis in die Frühromantik hinein zu verfolgen und den Sprung von der frühaufklärerischen Abwertung des Spiels zu Kant und Schiller zu vermeiden. Kants Formulierungen, die das Spiel

der Erkenntniskräfte mit Harmonie-Vorstellungen verknüpfen, sind in der Folgezeit besonders wirkungsvoll gewesen, erreichen jedoch noch nicht die anthropologische Ausweitung, die der Begriff in Schillers Konzept eines ‚Spieltriebs‘ gefunden hat.

Die *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) bilden neben Friedrich Schlegels *Gespräch über die Poesie* und Novalis' *Monolog* die Fluchtpunkte der Untersuchung. Gerade von ihrer Theoretisierung des Spiel-Begriffs darf man auch einen besonderen Aufschluß über die ‚literarische Spieltheorie‘ insgesamt erwarten. Schillers Überlegungen gesteht Matuschek zwar zu, daß in ihnen die Kunst zu einer Freiheitslehre erweitert wird (S. 212), betrachtet jedoch den Spiel-Begriff hier als eine bloß „philosophisch reflektierte Lizenz zu schlichter Erbaulichkeit“ (S. 205). Schillers Spiel qua „aufrichtigem Schein“ sei durchaus keine Flucht aus der Wirklichkeit, sondern eine „bewußte Distanzierung vom Zwang der Realität“ (S. 203), die allerdings in gehaltenen Simplifikationen auslaufe. Neben der philosophisch ambitionierten Spieltheorie finde sich auch bei Schiller die von Winckelmann beeinflusste Beschäftigung mit den öffentlichen Spielen der Griechen. Bekanntermaßen führt diese Linie zu den altentumswissenschaftlichen Frühschriften Friedrich Schlegels, in denen die ‚heiligen Spiele‘ der Antike unter der Perspektive des Freiheitsbegriffs gedeutet werden. Doch ist es nicht diese Begriffsverwendung, die am Schluß der Untersuchung die Finalisierung auf die Frühromantik tragen kann. Es sind vielmehr die sprachphilosophischen und erkenntnistheoretischen Überlegungen von Novalis (S.

233ff.) und Friedrich Schlegel, die „den Höhepunkt literarischer Spieltheorie“ bilden (S. 250). Als Beispiel sei die Ironie-Formulierung aus dem Schlegelschen *Gespräch* angeführt, derzufolge die Ironie ‚das ganze Spiel des Lebens wirklich auch als Spiel‘ darstellt. Mit Entschiedenheit wehrt sich Matuschek dabei gegen post-strukturalistische Vereinnahmungen der Frühromantik, scheint aber den frühromantischen Spiel-Begriff schließlich ebenfalls auf die Funktion einer formalen „Selbstversicherung des Poetischen“ gegenüber Wissenschaft und Philosophie (S. 249) zu verkürzen. Das Wort „Spiel“ werde hier lediglich zum „Mittel, mit dem sich alle Widersprüche souverän regieren lassen“ (S. 246). So läuft die Finalisierung der Begriffsgeschichte am Ende in eine Charakterisierung von Theoretikern aus, die einen strikten Anspruch auf Theorie für sich verabschiedet haben und statt dessen literarisch spielen.

Matuscheks lexikographisch angelegter Durchgang durch die Geschichte der Poetik und Philosophie wird aufgrund seiner Quellenfülle, komparatistischen Breite und Kenntnis der rhetorischen Tradition ein unentbehrlicher Referenzpunkt zum Spiel-Begriff werden. Im Laufe der Untersuchung gelingt es zudem, die verschiedenen Facetten der Integrations- und Freiheitschiffre „Spiel“ verständlich werden zu lassen. Ob jedoch die Geschichte des literarischen Bewußtseins an diesem Begriff wirklich ‚zu sich selbst‘ kommt und ob die aufgearbeiteten Funktionalisierungen von „Spiel“ zwischen Begrifflichkeit und Metapher ausreichend sind, um von einer durchgängigen Spiel-Theorie zu sprechen, bleibt zu überprüfen.

Roland Borgards (Freiburg)

Jaques Le Rider: *Les couleurs et les mots*<sup>1</sup>

*Les couleurs et les mots*: Der Titel weckt thematische und methodische Erwartungen in die jüngste Publikation des Pariser Germanisten Jaques Le Rider.

Thematisch erscheint es elegant, das ungetüme Doppelgestirn „Bild und Text“ durch die faßbaren Einheiten „Die Farben und die Worte“ zu ersetzen. Denn so viel und so Unterschiedliches ist mit diesen Begriffen schon bezeichnet worden. So kann das „Bild“ eine Zeichnung sein, ein Gemälde, eine Photographie, ein Vorstellungsbild, eine Bildbeschreibung, eine bildliche Beschreibung, ein metaphorischer Ausdruck. Und was meint „Text“: Schrift, Sprache, Worte, Poesie, literarische Prosa oder prosaischen Bericht? Die Begriffe verlieren ihre Trennschärfe, und es entsteht eine Vielfalt möglicher Implikationen, mit der alle Untersuchungen zu kämpfen haben, die sich dem Verhältnis von Visuellem und Sprachlichem zuwenden. Mit der Eingrenzung des Untersuchungsfeldes, wie sie der Titel vorzuschlagen scheint, könnte Le Rider diese Schwierigkeiten umgehen und genauer fragen: Wie verhalten sich die Farben und die Wörter zueinander, und wie lassen sich mit ihnen jeweils die Dinge repräsentieren?

Das Verhältnis von Repräsentationssystemen zu repräsentierten Dingen ist der Gegenstand von Michel Foucaults frühen Hauptwerk *Les mots et les choses*. Le Riders *Les couleurs et les mots* scheint darauf anzuspielen, was methodisch ein diskursanalytisches Vorgehen erwarten läßt. Die methodische Ausrichtung an Foucault würde auch eine zweite Schwierigkeit umgehen, in die Bearbeitungen des Bild-Text-Themas immer wieder geraten: die Vermischung von historischer Darstellung und allgemeinverbindlichen Aussagen. So setzt z.B. Gottfried Willems bei seinen Überlegungen zu „Wort-Bild-Formen“ voraus, „daß die Gestaltung der Rede als anschauliche Rede der elementare Akt ist, in dem alle anderen gestalterischen Bemühungen, alle weitergreifenden Strukturen gründen.“<sup>2</sup> Willems unhistorische Frage an sein historisches Material kann dann nur noch lauten: Wie nah oder wie fern ist es diesem vorgeblich „elementaren Akt“? Von Foucault her ließe sich dagegen das Material daraufhin befragen, unter welchen erkenntnistheoretischen und ästhetikgeschichtlichen Bedingungen Anschaulichkeit überhaupt als „elementarer Akt“ der Literatur gedacht

<sup>1</sup> Paris (Presses Universitaires de France) 1997, 429 Seiten.

<sup>2</sup> Willems, Gottfried: *Anschaulichkeit. Zur Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*, Tübingen 1989, S.10.

werden kann. Unter welchen diskursiven Bedingungen sind Bildlichkeit, Visualität und Farbigkeit in die Wesensdefinition der Literatur ein-, unter welchen von ihr ausgeschlossen?

Die thematischen und methodischen Erwartungen, die der Titel weckt, werden von den vierhundert Seiten, die Le Rider dem Titel folgen läßt, allerdings nicht erfüllt. Es ist doch wieder von allem und allen die Rede: Von der ästhetischen Theorie (Du Bos, Winckelmann, Lessing), von Literaten (Tieck, Hoffmann, Balzac, Stifter, Keller, Zola, Hofmannsthal, Proust, Bernhard, Handke, Strauß), von Poeten (Mallarmé, Rilke, George, Trakl, Celan), von Philosophen (Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Wittgenstein, Baudrillard), von Goethes Farbentheorie, von Schreibereien über Maler (die *Salons* von Diderot, Baudelaire), von schreibenden Malern (Kandinsky, Kokoschka), von Gemälden (ein ganzes Kapitel über Rembrandt), von antiken Statuen, von der IG Farben, von Musik und von Freuds Psychoanalyse, – um nur die wichtigsten Referenzpunkte Le Riders zu erwähnen. Le Rider präsentiert das Material zum Thema in seiner ganzen wuchernden Fülle. Seine sparsame Weise, das Material zu ordnen und zu kommentieren, verriät dabei methodisch deutlich mehr Nähe zu einem geistesgeschichtlichen Vorgehen denn zu einer historischen Diskursanalyse.

Wer selbst bereit ist, Fragen zu stellen, wird Le Riders Buch mit Gewinn lesen. Zum Beispiel: Im Bezug auf das Thema „Bild und Text“ kommt dem Zeitraum von 1750-1800 eine besondere Bedeutung zu. In einer zeichen- und kunsttheoretischen Diskussion verliert die allge-

meine Rhetorik ihre Verbindlichkeit, während gleichzeitig neue Verbindlichkeiten entstehen. Welche Rolle spielt nun die Farbe in dieser Diskussion? Unter den Bedingungen der Rhetorik, so Le Rider, war eine wechselseitige Stellvertretung von Bild und Text immer möglich: „*Ut pictura poesis. Ut poesis pictura.*“ Als repräsentierendes Element galt dabei allerdings die Zeichnung, nicht die Farbe. Die Farbe kann deshalb die rhetorische Sicherheit unterlaufen und an ihre Stelle die Präsenz des ästhetischen Gegenstandes setzen. In der bildenden Kunst beginnt die Emanzipation der Farbe. Der Literatur hingegen kann die Malerei nicht mehr angemessenes Abbild, sondern nur noch unereichbares Vorbild sein. Der Poesie stehen seither zwei Wege offen: Entweder versteht sie sich als die Weise des Schreibens, die den Abstand von Farbe und Wort, von Bild und Text, von Sehen und Lesen zu überbrücken vermag (eine Spur, die sich in Le Riders Buch von Ludwig Tieck bis zu Peter Handke verfolgen läßt); oder sie schöpft gerade aus dem Abstand von Wort und Farbe ihr Selbstverständnis (von Lessing zu Thomas Bernhard).

In den Diskussionen um 1800, so ließe sich aus diesen Zusammenhängen folgern, liegt also der Ursprung des aktuellen Streites um die Stellung der Literatur in ihrer Konfrontation zu den ‚neuen Medien‘: Siegt die allgemeine Visualität oder überlebt die Schrift? Doch unter der Fülle des Materials bleiben solche Verbindungen verdeckt und werden von Le Rider nicht nachhaltig genug expliziert. Und so bleibt das Beste an Le Riders Buch dessen Titel: *Les couleurs et les mots.*

Olaf Briese

### Schnittpunkt Romantik.

Text- und Quellenstudien zur Literatur des 19. Jahrhunderts.<sup>1</sup>

Festschriften gleichen manchmal Gemischtwarenläden. So interessant die Beiträge an sich auch sein mögen – daß sie zu einem Buch vereint sind, ist nicht selten nur einem äußeren Anlaß geschuldet. Nichtssagende Titel wie „Wissen und Wahrheit“ sind oft nur Ausdruck von Glaube und Hoffnung, daß sich ein innerer Zusammenhang, der ein Buch erst zum Buch macht, schon irgendwie einstellen möge.

Der Titel dieser Festschrift hingegen ist Programm. Präzise zeigt er an, auf welchem Problemfeld sich die Arbeiten treffen: Romantik. Einerseits finden sich Texte zu bekannten Literaten wie Goethe, Jean Paul, Eichendorff, Hauff und Grillparzer. Andererseits werden unbekannte Autoren wie Caroline Auguste Fischer oder der Reiseschriftsteller Andreas Reischek vorgestellt. Arbeiten zur polnischen und niederländischen Romantik betten die deutschen Entwicklungen in einen internationalen Kontext. Ein besonderes Verdienst ist die Erstpublikation von Briefen Eduard Meyens an Arnold Ruge aus der Zeit der Veröffentlichung von Ruges junghegelianischem Manifest „Der Protestantismus und die Romantik“ durch *Wolfgang Bunzel*. Sie zeigen, daß Ru-

ges harsche Verdikte über die Romantik nicht von allen Junghegelianern geteilt wurden. Der Schwerpunkt des Bandes liegt allerdings – und das hat bei den Verdiensten der Jubilarin durchaus seinen Sinn – auf dem Schaffen Bettina von Arnims. Insgesamt sieben Beiträge sind ihr bzw. der Brentano-Familie gewidmet, und damit ist der Band nicht nur eine bloße Festschrift, sondern ein wirklicher Forschungsbeitrag.

Dabei, wie könnte es anders sein, konzentrieren sich auf engstem Raum auch die Schwierigkeiten und Kontroversen, die eine Autorin und Persönlichkeit wie Bettina von Arnim nahezu zwangsläufig provoziert. So umfaßt die Bandbreite der Beiträge neben kritischen Diskussionen des Forschungsstandes positivistische Quellenaufarbeitungen und Textanalysen sowie auch hagiographisch getönte Darstellungen. Das spiegelt insgesamt ein Problem, das sich bei der Beschäftigung mit lange Zeit zu Außenseitern gestempelten Autoren offenbar immer wieder einstellt: Der Nachdruck, mit dem eine verdrängte, vernachlässigte oder verharmloste Autorin entdeckt wird, läuft Gefahr, in unkritische Verehrung umzuschla-

<sup>1</sup> Wm. Festschrift für Sibylle von Steinsdorff, hg. v. Wolfgang Bunzel, Konrad Feilchenfeldt und Walter Schmitz, Max Niemeyer Verlag Tübingen 1997, 354 S., 156 DM, ISBN: 3-484-10753-7.

gen. Eine Marginalisierung wird dann nur auf andere Weise fortgesetzt. Auf Bettina von Arnim bezogen hieße das, daß sich der Kult der großen, adligen Männer, für den von Arnim selbst so empfänglich war, – auch ihr Briefwechsel mit Kronprinz Karl von Württemberg liegt nun veröffentlicht vor – in einem exklusiven Bettina-Kult in kleinem Kreise fortschreibt. Das vertraulich umlaufende „Bettina“ stützt eine solche familiäre Vertrautheit nur. Es verniedlicht darüber hinaus den Forschungsgegenstand und verkitscht Problemhorizonte. Ein Autor oder eine Autorin werden aber nur dann tatsächlich „entdeckt“, wenn sie produktiv befragt werden und wenn auch der Anschluß an neue literaturwissenschaftliche Entwicklungen gelingt. Glücklicherweise ist, wie dieser verdienstvolle und interessante Band belegt, die Forschung so lebendig, daß diese Gefahr einer Selbstmarginalisierung gebannt scheint, und im Zusammenhang mit den jüngsten sorgfältigen Textausgaben wird das kritische Gespräch über von Arnim nur Impulse gewinnen.

Zu den Beiträgen über die Brentanos im Einzelnen: *Ursula Püschel* widmet sich Maximiliane Brentanos „Tageordnung“ für ihre Tochter Sophie und stellt sie in den generellen Kontext der damaligen aufklärerischen Debatten um die Zuträglichkeit des Lesens für Frauen. *Renate Moering* untersucht das Fragment vom „Einsiedler“ und die Anteile Achim und Bettina von Arnims daran, wobei Ausblicke auf den Problemkreis Romantik und Antisemitismus gegeben werden. *Ingrid Leitner* erklärt in ihrem Beitrag zu „Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde“ des-

sen Lichtdramaturgie und -theologie und weist sie als integralen Bestandteil einer religiös-poetischen Heilsutopie aus. *Matthias Ferber* analysiert einen frühen Beitrag der Bettina-Hagiographie – das literarische Porträt August Nodnagels von 1845. Dabei hebt *Ferber* hervor, wie sich dieses verklärende Bild mit von Arnims Selbstverständnis als Psyche Goethes oder als politische Mentorin Friedrich Wilhelm IV. traf.

*Heinz Härtel* stellt bisher nicht bekannte publizistische Beiträge von Arnims aus den Jahren 1844-1848 vor, und er widmet sich auch zwei irreführend unter dem erfolversprechenden Namen Bettina publizierten Arbeiten aus dem Jahre 1848. Der eine Artikel will an ihren Einsatz für sozial Benachteiligte anknüpfen und ruft – gerichtet an gebildete Arbeiter – mit dem Hinweis auf die Bemühungen der Baronin von Arnim sentimental-philanthropisch zu einer allgemeinen Menschenverbrüderung auf. Der andere Artikel – und das ist dem Autor offenbar entgangen – stellt eine Parodie dar und ist diesem larmoyanten Duktus direkt entgegengesetzt. Es ist keinesfalls ein „harmlos-oberflächlicher pseudobettinischer Beitrag“, wie er abgetan wird (256). Sondern er ist eine harsche Kritik, welche die nötigen häßlichen Seiten der Revolution gegen ästhetisierende Salon-Aristokraten verteidigt, wobei von Arnim als satirischer Spiegel dient. Ein Blick in den „Kladderadatsch“ des Jahres 1848 wird zeigen, daß dieses karikierende Spiel mit fingierten Unterschriften dort Regel war. Und er wird bestätigen, daß der „Kladderadatsch“ eine scharfe intellektuelle Witz- und Wortpolitik „von unten“ betrieb. Die

von Arnim in den Mund gelegte Klage über getrübbte Frühlingsgenüsse, zerstörte Blumenbeete, den elenden Tabaksqualm im Tiergarten, Dienstbotenversammlungen und mangelnde Tugendhaftigkeit war schlichtweg als Demaskierung konzipiert, wobei natürlich zu fragen ist, ob der „Kladderadatsch“ tatsächlich Anlaß dazu hatte. Immerhin ist daran zu erinnern, daß Bettina von Arnim einen „Salon“ unterhielt, der zumindest „edle Weltverbesserer“ (Maxe von Arnim) anzog. Dieser blieb aber dennoch der geschlossenen aristokratischen Kultur des „Salons“ verpflichtet und war kein politischer „Klub“, wie er sich nur in öffentlichen Räumen konstituieren konnte. Hat das und von Arnims beherzter wie bekannter Flirt mit der Monarchie und Monarchen die Pfeile des „Kladderadatsch“ angezogen?

*Ulrike Landfester* stellt in ihrem Beitrag bisher nicht veröffentlichte Briefe Anna von Arnims, der Schwiegertochter Bettina von Arnims, aus der Revolutionszeit 1848 vor und wertet sie aus. Dabei wird deutlich, welche politischen Meinungsverschiedenheiten es in der Arnim-Familie gab und vor welchem sozial-junkerlichen Hintergrund es zur Ablehnung der Revolution kommen konnte. *Gerhard Lauer* schließlich geht ausführlich auf das ambivalente Juden-Bild Bettina von Arnims ein und stellt es in den Kontext der romantischen Bewegung bzw. in die Nachfolge Goethes. Dabei bleiben kritische Verweise auf Forschungslinien nicht aus, die sie vom romantischen Antisemitismus abzuheben pflegen und sie in den Strom eines romantischen Philosemitismus, gar eines romantischen Kabbalismus

stellen (292). Lauers Ausgangspunkt ist hingegen die These, daß soziale Probleme, wie etwa die Judenemanzipation, bei von Arnim stets zu einem Problem der *Literatur*, und nicht der Politik oder Gesellschaft werden. Gesellschaft werde von ihr generell nur als ästhetisches Problem begriffen (292). Dieser Feststellung widerspricht natürlich ihr nachweisliches praktisches Engagement für soziale Randgruppen und Minderheiten. Deshalb zieht Lauer einen scharfen Trennungsstrich zwischen beiden Ebenen: „Ihr biographisch nachweisliches Engagement für verschiedene gesellschaftliche Randgruppen spielt für das Funktionieren ihrer Texte wie für ihr Selbstverständnis als Autorin keine ausschlaggebende Rolle“ (298).

Die Texte von Arnims, so *Lauer*, schreiben eine gepflegte Semantik der Oberschichtenkommunikation fort, deren Merkmale ein Zurücktreten der Religion zugunsten der Moral, die Emphasisierung der Freundschaft und eine romantisch gesteigerte Genieästhetik sind. Diese literarische Strategie verwahrt sich in romantischem Sinn gerade einer politischen Ausrichtung und Instrumentalisierung, weil sie Politik selbst nur als Teil eines künstlerisch-ästhetischen Kosmos begreift. So erwachsen Kunstwerke, aber keine politisch greifbaren und relevanten Aussagen. Es verwundert nicht, daß in den romantikkritischen „Grenzboten“ diese Strategie von Arnims in den fünfziger Jahren wiederholt unerbittlich angegriffen wurde. Auf die Literatur oder Publizistik bezogen, bleiben die Juden für von Arnim poetisches Strategem einer romantisch gesteigerten Genieästhetik, und letztlich bleibe es



bei einem inhaltsleeren Willen zur Erneuerung der Menschheit (300, 314). Allenfalls komme es, wenn die Autorin in dieser oder jener Weise das Scheitern ihrer Ästhetisierung und Romantisierung der Welt spürt, zu einer „Verwilderung“ der gepflegten Semantik: nämlich dann, wenn es zu Ausfällen kommt, die zumindest als proto-antisemitisch zu bezeichnen seien (315).

Über beiläufige antisemitische Momente bei Bettina von Arnim mag weiter gestritten werden – zumindest ihre literarische Strategie einer umfassenden Ästhetisierung der Welt, die alle an sich ausdifferenzierten sozialen Bereiche holistisch integriert, scheint plausibel benannt. Mit der Einbettung in die originär romantischen Ansprüche einer Ästhetisierung der Welt wird man ihren literarischen und publizistischen Arbeiten besser gerecht werden als mit der Unterstellung eines mimetischen oder realistischen Konzepts, das ihre Literatur als Medium eines emanzipativen, liberalen oder demokratischen Änderungswillens versteht.

Fraglich bleibt allerdings die durch Lauer postulierte Trennung von Leben und Werk und die oben schon zitierte Feststellung, daß von Arnims philanthropisches Engagement für das Funktionieren ihrer Texte und für ihr Selbstverständnis als Autorin keine Rolle spiele. Eine solche Abkopplung von Person und

Autor, die im Zuge strukturalistischer Impulse einflußreich geworden ist, mag auf einige Vertreter einer autonomen Literatur, wie sie manche Frühromantiker waren, vielleicht zutreffen. Aber sie wird der komplexen Verflechtung von Text, Person und Aktion bei von Arnim nicht gerecht – und auch nicht ihrem Selbstverständnis. Eher wird man davon ausgehen können, daß ihr nicht Poesie und Publizistik Spiegel des Lebens sind, sondern daß umgekehrt Poesie und Publizistik romantisch das Leben regieren – und zwar nicht nur metaphorisch, sondern buchstäblich und leibhaftig. Das Engagement für die Armen Berlins ist ein *stilisierter literarischer Akt*, wie auch das Eintreten für die Helden des verratenen polnischen Aufstandes von 1846, der Gefängnisbesuch beim General und Dichter Mieroslawski, der geheime Briefwechsel mit ihm und ihre anonym erschienene, sich selbst zugeeignete Polenbroschüre *gelebte opernhafte Stilisierungen* sind. Das scheint die Konsequenz einer umfassenden Romantisierung zu sein, die nicht nur die Literatur, sondern in ihrer eigenen Person das Leben selbst ergreift: Das *Leben* als Gesamtkunstwerk. Nur, daß sie nicht Don Quijote, sondern Bettina von Arnim heißt, nur, daß sie nicht gegen Windmühlen kämpft, sondern sich berechnend-naiv an einer widrigen Wirklichkeit mißt.

## Johannes Zahlten

### Heino R. Möller: Carl Blechen. Romantische Malerei und Ironie.<sup>1</sup>

„Ironie – dies wird zu zeigen sein – ist ein künstlerisches Prinzip der Romantik und eine zentrale Kategorie ihrer ästhetischen Theoriebildung. Dem Romantischen ist wesentlich die Ironie zugehörig.“ Daß dieser Satz nicht nur für die Dichtung Gültigkeit besitzt, sondern auch für die Werke der bildenden Kunst gilt, hat Heino R. Möller überzeugend am Beispiel der Gemälde von Carl Blechen nachgewiesen und damit einen neuen interpretatorischen Ansatz für die Sicht der romantischen Malerei vorgelegt.

Weder das Standardwerk über den Maler von P.O. Rave (1940) noch die Veröffentlichungen der Nachkriegszeit wie das Buch von G. Heider (1970), der Katalog der Blechen-Ausstellung in Berlin/DDR (1973) oder die Publikation von I. Emmerich (1989) berücksichtigt die Bedeutung der ‚Ironie‘. In ihnen wird nicht einmal der Versuch unternommen, den seit der Frühromantik gültigen, vorrangig jedoch auf Literatur und Theater bezogenen Begriff auf den Bereich der bildenden Kunst zu übertragen oder zumindest in diesem Zusammenhang zu diskutieren. Auch in der Bonner Dissertation von J. Schenk-Sorge ‚Blechen und der Beginn der Freilichtmalerei‘ (1989) und im Katalog der 1990 in der Berliner Nationalgalerie gezeig-

ten Ausstellung ‚Carl Blechen. Zwischen Romantik und Realismus‘ (Hrsg. von K.-P. Schuster) fehlt die Auseinandersetzung mit der Kategorie der ‚Ironie‘, ohne die das Verständnis der Malerei Blechens bruchstückhaft bleiben muß. Dies gilt ebenfalls für das entsprechende Kapitel im 1994 erschienenen ‚Romantik-Handbuch‘ (Hrsg. von H. Schanze). Allein der während der Drucklegung von Möllers Untersuchung im Katalog der in München veränderte präsentierte Londoner Ausstellung (1994/95) ‚Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990‘ publizierte Aufsatz von William Vaughan ‚Landschaftsmalerei und die ‚Ironie der Natur‘“ kommt zu ähnlichen Ergebnissen.

Wie schwer sich die Kunstgeschichte tut, über ihren traditionellen Schatten zu springen, zeigt einmal mehr die jüngste Veröffentlichung zum Thema Blechen, ein Beitrag im Katalog der soeben in München zuende gegangenen Carl Rottmann-Retrospektive (1998) von E. Rödinger-Diruf ‚Carl Rottmann im Zeitvergleich‘, der ihm zwar Carl Blechen gegenüberstellt, aber die erwähnten neuen, seit einigen Jahren vorliegenden Forschungsergebnisse negiert. Dies ist ein Grund mehr, auf das bereits 1995 herausgekommene Buch

<sup>1</sup> (Art in Science – Science in Art, Bd. 4). ISBN 3-929742-09-8. Verlag VDG Dresden 1995.

Heino R. Möllers hier einzugehen, das Blechens vielfach behandeltes Œuvre neu durchleuchtet.

Seine Kernfrage lautet: „Sollte sich in seinem Werk Ironie als künstlerisches Prinzip bestätigen, dann hätte er als Künstler nicht nur eine eminente geschichtliche Bedeutung im Rahmen der romantischen Kunstentwicklung des 19. Jahrhunderts, sondern sein Werk wäre auch von bedeutsamer Modernität für künstlerische Tendenzen im 20. Jahrhundert.“ (S. 20). Die Vorgehensweise, um dieses gesteckte Ziel zu erreichen, bezeichnet der Verfasser „als erkenntnisorientiertes, als begreifendes Sehen..., das sich einem Kunstwerk als sinnlich konkreter Gestalt ästhetischer Erkenntnis zuwendet.“ Insofern kann er es dem Leser nicht ersparen, „sich selbst auch immer neu und zugleich intensiv auf Einzelbilder einlassen zu müssen. Vorwiegend so wird eine Aussage über Kunstwerke kunstwissenschaftlich nachvollziehbar und nachprüfbar, nur so wird die behauptete Intelligenz des Gemachten zu begründen und zu verstehen sein.“ Durch exemplarische Einzelanalysen – eine der großen Stärken des Buches – gelingt es Möllers, „das Künstlerische eines Kunstwerkes“ sichtbar zu machen.

Als eindrucksvolle Beispiele seien die Analysen von Blechens Hauptwerk ‚Badende Mädchen im Park von Terni‘ und die der italienischen Ideallandschaften im ersten Kapitel genannt, das der Ironie der italienischen Landschaft gewidmet ist und die künstlerischen Erfahrungen seiner Italienreise 1828/29 widerspiegelt. Die Konfrontation mit Werken von Koch, Schinkel, Fohr, Catel und Reinhart verdeutlicht den künstlerischen Ansatz Blechens, der Vergleich von spontaner

Ölskizze und theatralisch inszeniertem Staffeleibild arbeitet das „Künstlerische als Künstlichkeit“ heraus.

Bereits in diesem einleitenden Kapitel belegt Möller, daß Brüche, Widersprüche, Paradoxien und Irritationen in Blechens Gemälden „konstitutiv“ und deren Besonderheiten mit dem Begriff ‚Ironie‘, einem zentralen Element im bildnerischen Denken des Malers, zu fassen sind.

Kapitel II klärt das kunsttheoretische Umfeld des ‚Ironikers‘ Blechen an Hand der zeitgenössischen Kunstkritik. Mit einer seinen Bildanalysen vergleichbaren Sorgfalt unterzieht der Autor das vermeintliche Pamphlet des Kunstkritikers Gustav Adolf Schölls, eines ausgewiesenen Kenners der romantischen Literatur und Philosophie, einer genauen und kritischen Lektüre und kommt zu einer kontroversen, aber überzeugenden Lesart. Schölls' in Fortsetzung erschienene Beiträge ‚Über das Leben der Kunst in der Zeit aus Veranlassung der Berliner Kunstausstellung im Herbst 1832‘, veröffentlicht das Wochenblatt ‚Museum, Blätter für bildende Kunst‘ 1833 – dankenswerterweise abgedruckt im Anhang (S. 218-222) –, machen deutlich, daß er wohl der früheste Autor ist, „der Blechens Kunst in ihrer Bedeutung erkennt und auf den Begriff bringt.“ Diese Begriffe Schölls', verwurzelt in der romantischen Philosophie und Poetologie, sind Ironie, Witz, Humor. Ihre kunsttheoretische Position präzisiert ein Blick auf Schlegel, Solger, Paul, Hegel und Kierkegaard. Faßbar wird Blechens inszenierter ‚Bildwitz‘ bereits in der Anfangsphase seines künstlerischen Arbeitsprozesses, in der Ölskizze, die Möller treffend als „fragmentarische Genialität“ bezeichnet.

Die oben erwähnten Brüche im Verhältnis Bild/Betrachter, Idee/Wirklichkeit, Poesie/Empirie, Künstlichkeit/Natürlichkeit etc., die offensichtlich inszeniert sind, machen im Laufe der Untersuchung deutlich, daß sich aus dem ‚Theatralischen‘ der Darstellung die ästhetische Qualität der ‚Ironie‘ entwickelt. Dabei kann der Verfasser im Kapitel III zeigen, daß Blechens frühe, an Caspar David Friedrich orientierte Landschaftskunst sich mit der sein Leben bestimmenden Tätigkeit als Theatermaler (bis 1827) durchaus schlüssig verbinden läßt. Gerade aus dieser Verbindung, in der das Vorbild Schinkel eine wichtige Rolle spielt, „aus dem Geist des Theaters gewinnt Blechen das Instrument der Ironie.“ Neue, auf Reisen an die Ostsee und nach Italien gewonnene Naturerfahrungen sowie die frühe Begegnung mit dem jungen norwegischen Landschaftler Johan Christian Clausen Dahl in Dresden sind als weitere Voraussetzung seiner künstlerischen Entwicklung ebenfalls von Bedeutung.

Das Kapitel IV, überschrieben ‚Ironie und Poesie‘, geht Blechens deutschen Landschaften nach 1829 auf den Grund, wobei exemplarisch die Analysen der Gemälde ‚Bau der Teufelsbrücke‘ (im Vergleich mit den Bildern Turners, Seeles, Wolfs u.a.), ‚Der gesprengte Turm des Heidelberger Schlosses‘, aber auch ‚Walzwerk Neustadt-Eberswalde‘ und die verschiedenen Fassungen des ‚Palmenhauses auf der Pfaueninsel‘ im Vordergrund stehen. Dadurch wird einerseits Blechens ‚Entmythologisierung‘ der Landschaft deutlich, andererseits erweisen sich seine „künstlerischen Möglichkeiten romantischer, idealistischer und realistischer Auffas-

sung in ihren Widersprüchen“ als inszeniert, und Blechen selbst, wie es ein zeitgenössischer Kritiker in der Vossischen Zeitung 1838 auf den Punkt brachte, als „ein so eigentümlicher, von Poesie durchdrungener Künstler.“ Gewissermaßen als Nebenergebnis gelingt es Möller dank seines analytischen Blicks, überzeugende Argumente für die Zuschreibung des Berliner Sanssouci-Bildes an Blechen beizubringen und dadurch Börsch-Supan zu korrigieren (S. 175f.). Auch die Eingrenzung der Entstehungszeit des Selbstbildnisses in der Berliner Nationalgalerie auf die Jahre 1825/28, die er im Abschluß-Kapitel vorschlägt, erweist sich als glaubwürdig (S. 205). Diese Selbstdarstellung dient als Ausgangspunkt, individuelle und gesellschaftliche Momente seines Schaffens, aber auch sein Krankheitsbild abschließend zu beleuchten. In diesem Kontext unterstreicht der Autor noch einmal nachdrücklich die unerhörte Modernität Blechens als Romantiker und seine Vorreiterrolle für die Kunst im 20. Jahrhundert.

Das auch für interessierte Laien gut lesbare, sehr anschaulich geschriebene Buch, das selbst die leider nur in schwarz-weiß (und manchmal recht dunkel) wiedergegebenen Gemälde farbig erscheinen läßt, bietet auf Grund seiner Forschungsergebnisse die Möglichkeit, sich fundiert mit dem neuen Verständnis Carl Blechens auseinanderzusetzen. Allein schon die Einführung und Diskussion des Ironie-Begriffs in die Kunstgeschichte, in der er bisher als ästhetische Kategorie keine Bedeutung besaß, wird Heino R. Möllers Blechen-Buch einen wichtigen Stellenwert in der Romantik-Forschung sichern. Gerade dies macht auch seine Aktualität aus.

Alfred Riemen

Alexandra Hildebrandt: Die Poesie des Fremden.  
Neue Einblicke in Adelbert von Chamisso's  
*Peter Schlemihls wundersame Geschichte*.<sup>1</sup>

Kürzlich noch hatte ich Gelegenheit, im Gespräch mit einer jungen Dame, die doch immerhin als Angestellte eines Verlags mit Büchern zu tun hatte, die Erfahrung zu machen, wie es bei einer gewissen Generation von Absolventen des Gymnasiums mit Literaturkenntnissen bestellt ist. Adelbert von Chamisso? Nie gehört! Und das ist nicht verwunderlich, wenn selbst Namen wie Eichendorff oder Brentano kaum Erinnerungen an Gelesenes hervorrufen. Vor 40 Jahren etwa fand sich in Lesebüchern noch das eine oder andere Gedicht Chamisso's, und wenn der *Schlemihl* in der Schule auch keine Pflichtlektüre war, so wurde er doch öfter gelesen. Wenn man ihn heute aufschlägt, wird er den Leser immer noch in seinen Bann ziehen. Der Geschichte neue Freunde zu gewinnen, ist eine der Absichten, die Alexandra Hildebrandt mit ihrer kommentierten Ausgabe verfolgt, und im Interesse des liebenswürdigen Dichters ist ihr dabei Erfolg zu wünschen.

Der Titel *Die Poesie des Fremden* mag in Erstaunen setzen. Er läßt sich auf mehrfache Weise erklären. Ober-

flächlich deutet er zunächst an, daß Chamisso als gebürtiger Franzose in Deutschland ein Fremder war und daß er sich seiner Natur nach offenbar in der Gesellschaft seiner Zeit – wie Schlemihl – reichlich fremd fühlte. Dann verweist er auf das ungewöhnliche der Erzählung, auf die eigenartige Verbindung von hintergründiger moralischer Ermahnung mit unerhörten, surrealen, ja dämonischen Begebenheiten einer anderen als der üblicherweise erfahrenen Alltagswelt. Schließlich erwähnt die Autorin in der obligatorischen Vorbemerkung, in der sie das Buch und ihre Absichten vorstellt, die „poetischen Qualitäten, die das Fremde auszeichnen“ (S. 7). Auf die Vorbemerkung folgt unter dem Titel „Chamisso's märchenhafte Wahrheit“ eine Einführung in die Erzählung, bei der auch Chamisso's Lebensumstände schon deshalb berücksichtigt werden, weil der Stellenkommentar immer wieder auf Zusammenhänge zwischen der Erzählung und dem Leben des Autors bis hin zu Selbstportraits aufmerksam macht. Es folgen der sehr umfangreiche „Einzelkommen-

<sup>1</sup> Mit einem unveränderten Nachdruck von A. v. Chamisso: *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* der Ausgabe Chamisso's Werke, Zweiter Band, Hrsg. von Dr. Hermann Tardel, Bibliographisches Institut Leipzig und Wien 1907/1908. Verlag Dietmar Klotz, Eschborn bei Frankfurt am Main, 1998, 349 S., Pb.

tar“ und eine „Zeittafel“ zu Chamisso's Leben, schließlich eine Erklärung der Siglen und mehrere Literaturverzeichnisse. Hier sei gleich erwähnt, daß ich ihre Aufteilung – es handelt sich um 9 Einzelverzeichnisse – nicht für glücklich halte, weil man bei einem Namen, der als Literaturangabe im Kommentar genannt wird, häufig raten muß, in welchem der Verzeichnisse er etwa zu finden sei. Den zweiten Teil des Buches bildet der Reprint der Schlemihl-Ausgabe von Tardel, wie auf dem Titelblatt des gesamten Buches angekündigt. Er enthält auch Chamisso's Gedicht „An meinen alten Freund Peter Schlemihl“, das er der dritten Auflage des Werks von 1835 vorangestellt hat, Hitzigs Vorrede zur Ausgabe von 1859 und am Schluß Fouqués Gedicht an Chamisso „Trifft Frank' und Deutscher jetzt zusammen“. Daß die Verfasserin gerade auf diese Ausgabe zurückgegriffen hat und nicht auf den Erstdruck oder die Ausgabe letzter Hand, mag darauf beruhen, daß sie alle diese Texte um den *Schlemihl* enthält. Die reiche Bebilderung ist z. T. den Illustrationen früherer Ausgaben entnommen, darunter die erste englische von 1823, bietet aber auch moderne Bilder, die teilweise nicht unmittelbar zu der Erzählung geschaffen worden sind, sondern Eindrücke des Unheimlichen und Geheimnisvollen vermitteln. Natürlich fehlen nicht Portraits des Dichters selbst sowie ihm nahestehender Personen. Daß Ölbilder wie die von Renée Rauschalles im Schwarzweiß-Druck verlieren, sei nur am Rande erwähnt.

Wichtiger ist der Hinweis auf die vermeidbaren Mängel des Drucks. Kommata sind von Punkten gewöhn-

lich nicht zu unterscheiden. Manche Buchstaben sind so schwach gedruckt, daß man sie aus dem Zusammenhang erschließen muß; beispielsweise fehlt bei H häufig der Querstrich, so daß es sich wie I I liest. Einmal beginnt ein Abschnitt mit dem Rätselwort „uf“, soll heißen: Auf. Übrigens gilt das nicht für den Reprint-Teil, der sauber geboten wird in der am Anfang des Jahrhunderts noch üblichen gotischen Schrift; die allerdings stößt nach meiner Erfahrung junge Leser häufig ab. An Druckfehlern herrscht im Kommentarteil kein Mangel, und häufig sind sie sinnentstellend. Hier ein paar Beispiele: Als wachhabender Offizier holte sich Chamisso seine Freunde in die „Waschbaracke“ – statt Wachbaracke (S.15); ebendort „zurückzurückzukehren“; die „motorischen Fehlleistungen“ (S. 38) sollen wohl notorische sein; Wasser und Erde besitzen keine dichtere, sondern eine „dichterische Substanz“ als Feuer und Luft (S. 93). Was bedeutet (S. 92) „Rede (von ratio) weiß“? Das bleibt völlig unverständlich, ganz abgesehen davon, daß das Wort „Rede“ nicht vom Lateinischen „ratio“ abgeleitet ist, sondern daß beide Wörter aus einer indogermanischen Wurzel stammen. „Themen [...], der [!] er [...] verwerten will“ (S. 98) und „Saturn, der in der Literatur des Mittelalters ist Saturn [!] in folgender Weise gekennzeichnet ist“ verwirren zunächst, ehe man den Fehler erkennt. Kleinigkeiten wie „beewege“ (S.55) oder „noramerikanischen“ (S. 75) sind keine Ausnahmen.

Der Schwerpunkt des Buches liegt auf dem umfangreichen Kommentar. Er bringt nicht nur Erläuterungen zum Verständnis einer inzwischen

fast zweihundert Jahre alten Dichtung, zu denen auch frühere Ausgaben herangezogen worden sind, sondern vor allem verweist die Autorin in zahlreichen Kommentarabschnitten, die sie mit einem Stern [\*] gekennzeichnet hat, auf Zusammenhänge mit Chamissos Leben und Denken und mit Zeitströmungen bis zur heutigen Gegenwart. Sie deutet solche Zusammenhänge mit ihren eigenen Worten immer nur an; mit teilweise recht umfangreichen Zitaten aus Briefen, Literaturtheorie, Poesie und wissenschaftlichen Werken will sie dem Leser die Möglichkeit geben, die Zusammenhänge selbst zu erschließen, um zu vermeiden, daß sie mit der eigenen Interpretation die Vieldeutigkeit des Textes eingrenzt. Das birgt die Gefahr, daß man beim Lesen des Kommentars den Eindruck gewinnt, manches sei doch recht assoziativ herangezogen; denn der Zusammenhang mit der Textstelle, der die angeführten Zitate gelten, liegt nicht immer auf der Hand. Erst recht gilt das für Zitate aus der Literatur des späteren 19. und des 20. Jahrhunderts, die beweisen sollen und es auch nahe legen, daß manche Themen und Motive der Schlemihl-Dichtung heute noch aktuell sind. Das Außerordentliche der Erzählung bietet Gelegenheit, die Gedanken zum Wunderbaren im Märchen, bei Tieck, aber auch bei dem Surrealisten Breton und in der modernen literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Phänomen zu verfolgen (S. 73f), während „der Mann im grauen Rock“ die Kommentatorin von Chamissos Gegenwart zu Luther zurück und von dort wieder zu philosophisch-religiösen Betrachtungen der Jetztzeit führt (S.

72f). Übrigens verweist sie in dem Zusammenhang darauf, daß „Graurock“ ein volkssprachlicher Euphemismus für Teufel sei. (Im *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* von 1987, Bd. 3, Sp. 1123: „Auch der Teufel liebt einen grauen Rock.“ A. R.) Luther, so erfährt man in diesem Kommentar, behauptet, daß die Traurigkeit vom Satan komme. Traurigkeit aber gehört zur Melancholie, und die ist wiederum kennzeichnend für Menschen, die von Saturn geprägt sind.

Das ist eines der wichtigen Motive, die Hildebrandt mit Chamissos Persönlichkeit in Verbindung bringt. Häufig findet sie Gelegenheit, Erscheinungen der Melancholie in der Erzählung mit Briefen und Äußerungen Chamissos zu konfrontieren und damit zu zeigen, daß es sich dabei um autobiographische Züge handelt. Selbst der Pudel, Schlemihls einziger Umgang mit einem Lebewesen während seiner Forschungstätigkeit in der zweiten Lebenshälfte, wird als „Saturntier“ mit der Melancholie in Zusammenhang gebracht (S. 141), und es fehlt auch nicht der Hinweis, daß der Leutnant Chamisso selbst einen Pudel besaß, der wie derjenige Schlemihls auf den Namen Figaro hörte (S. 144). Bis in solche kleinen Züge erweist sich die Erzählung als ein Selbstportrait. Schlemihls Kleidung, die Kurtka, die Botanisiertrommel, die Wanderungen in wissenschaftlicher Absicht, die Tabakpfeife gehören dazu, und Hildebrandt führt gerade zu Chamissos Raucherleidenschaft eine Reihe von Belegen an (S. 139ff), mit der Folgerung, das Rauchen sei bei ihm ein Ausdruck des Gefühls gewesen, nicht in die ihn umgebende Welt zu

passen (S. 140). Unter diesem Aspekt ist die Tabakspfeife auch für Schlemihl kennzeichnend.

Sein eigentliches Unterscheidungszeichen von seiner Umgebung ist natürlich die Schattenlosigkeit, und daher ist auf den Schatten im Kommentar auch entsprechend Rücksicht genommen (z. B. S. 56ff). Das ganze Motiv erinnert entfernt an Platons Höhlengleichnis, insbesondere aber an der Stelle, wo Schlemihl einen Schatten, dem seinigen ähnlich, ohne zugehörige Person an sich vorbeigleiten sieht (S. 107 mit zahlreichen Assoziationen). Der Schatten spielt eine verborgene Rolle im Zusammenhang mit dem Alterungsprozeß und mit Blindheit; Chamisso spricht brieflich einmal vom Verlust seines Schattens und meint damit sein eingeschränktes Sehvermögen. Daß im 19. Jahrhundert durch die Erfindung des Gaslichts eine technisch hervorgerufene Schattenlosigkeit in Räumen entstand, hebt Hildebrandt hervor (S. 90f). Aber davon war Chamissos Erzählung noch nicht betroffen; er läßt vielmehr in Zimmern durch die besondere Anordnung vieler Kerzen die Schattenlosigkeit seines Protagonisten unsichtbar werden. Häufig wird an das Anfangsmotiv der Geschichte erinnert, aus der sich alle Verwicklungen ergeben, daß nämlich Schlemihl etwas scheinbar so Wertloses wie den Schatten für Reichtum hingibt. Daher bietet auch der Kommentar Äußerungen Chamissos, die seine Einstellung zum Geld erläutern (z.B. S. 147f), so daß die Bedeutung des Motivs für die Wirklichkeit sichtbar werden soll. Eine gewisse Verwandtschaft mit dem Motiv des verlorenen Schattens haben solche aus Märchen

und Sage wie Siebenmeilenstiefel und Tarnkappe, zu denen Hildebrandt natürlich in den Anmerkungen entsprechende Erklärungen gibt und auf die Quellen, z. B. die Siegfriedsage, verweist; das gilt erst recht zu dem seltenen Motiv des unsichtbar machenden Vogelnestes, das von Grimmelhshausen überliefert ist. Chamisso, so läßt die Autorin erkennen, war offensichtlich in der Literatur des Wunderbaren belesen.

Daß die Bibel häufig als Quelle genannt werden kann, läßt die Fabel vermuten, ist aber auch zeitbedingt. Die Verfasserin listet viele Stellen auf, die an die Bibel, insbesondere an das Alte Testament anklängen. Mehrfach verweist sie darauf, daß zwischen Schlemihl und der Ahasver-Legende eine enge Beziehung besteht; beide sind von der Gesellschaft ausgestoßen, und beide wandern deshalb ruhelos durch die Welt. Weiterer Einfluß geht auf die griechische Philosophie zurück, besonders auf die Stoa und auf Epiktet, den Chamisso, wie Hildebrandt aus Briefen darlegt, eifrig studiert hat. Von seinen Zeitgenossen scheint ihn August Wilhelm Schlegel mit seinen Berliner Vorlesungen, die er gehört hat, beeinflußt zu haben. Auch auf Chamissos Aufenthalt am Hof der Madame de Staël, mit der auch Schlegel in enger Beziehung stand, verweist Hildebrandt mehrfach. Daß sich besonders gedankliche und thematische Anklänge an Autoren der Romantik ergeben, ist nicht verwunderlich; häufig genannt und mit Zitaten angeführt werden im Kommentar neben Novalis und Brentano besonders Fouqué und E. T. A. Hoffmann, mit denen Chamisso persönlich bekannt war. Ebenso wichtig sind der



Verfasserin Anklänge an Themen und Motive der Schlemihl-Erzählung bei späteren Autoren jeder Richtung, von der wissenschaftlichen über die philosophische und psychologische bis zur poetischen Literatur, weil sie damit sichtbar machen will, daß Chamisso zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein erstaunlich moderner Autor war. Das gilt, wie im Kommentar manchmal angedeutet wird, von der romantischen Bewegung überhaupt, die keineswegs nur rückwärts orientiert war und ausschließlich das Mittelalter verherrlichte.

Diese knappen Hinweise müssen genügen, um den weit gespannten geistigen Rahmen des Kommentars anzudeuten. Die zahlreichen thematischen Hinweise werden immer ergänzt durch Angaben von Literatur, die weiterführen kann oder aus der die Autorin ihre Anregungen geschöpft hat. Übrigens geht diese Veröffentlichung wohl auf die Magisterarbeit der Autorin von 1997 zurück: „Das Alter, ja! Was frommte da zu klagen ...“ *Die Bilder der Wirklichkeit in Chamissos „Peter Schlemihl“*. Gewiß hat sie für den Kommentar

ihre Forschungen erheblich erweitert. Es soll allerdings nicht verheimlicht werden, daß die zahlreichen Zitate aus den verschiedensten Perioden in ihrer Bedeutung für die Textstelle, zu der sie angeführt sind, nicht immer einleuchten und daß manche Hinweise recht assoziativ wirken. Das ist aber gewiß von der persönlichen Einstellung des Lesers abhängig, und wenn man sich vergegenwärtigt, daß die Verfasserin nicht nur Textstellen erklären, sondern ihre geistigen Verbindungen zu Chamissos Gegenwart, nach rückwärts und nicht zuletzt in die Zukunft darlegen wollte, gewinnen die Zitate einen anderen Stellenwert. Ob es anregend ist, im Kommentar nach Belieben hin- und herzuspringen, wie sie in der Vorbemerkung meint, mag dahingestellt bleiben; jedenfalls bietet er eine Menge Stoff, der bedenkenswert ist, auch wenn die Gedanken nicht immer eng um die Geschichte selbst kreisen. Der Erzählung von Schlemihl und dem verkauften Schatten wäre zu wünschen, daß dieses Buch ihr neue Freunde gewänne.

# Ideenzirkulation

Ernst Behler verstarb am 16. September 1997.  
Für die Fortführung seiner Arbeit als Herausgeber der beiden historisch-kritischen Schlegel-Ausgaben konnten nunmehr Nachfolger gefunden werden.

August Wilhelm Schlegel

## Kritische Ausgabe der Vorlesungen

begründet von Ernst Behler † und Frank Jolles  
herausgegeben von Claudia Beeker

Friedrich Schlegel

## Kritische Ausgabe seiner Werke

begründet und herausgegeben von Ernst Behler †,  
weitergeführt von Andreas Arndt und Hans Dierkes

Hinsichtlich der noch ausstehenden Briefbände bittet der Verlag um  
Hinweise auf bislang unbekannte Briefmanuskripte.

## Stéphane Michaud

## Inhaltsverzeichnis von Romantisme No 99–103

## SOMMAIRE

## N° 99 – ÉCRITURES SECONDES

Jacques Metteau : <i>Ridicule et Arlovoli ou l'effet Furet</i> ; à propos d'une réédition des <i>Mémoires sur Napoléon de Stendhal</i> .....	5
Yves Ancel : <i>Stendhal et la chicane</i> ; « <i>Manie conseillante</i> », pamphlets, projets et procès .....	11
Pierre Laforgue : <i>Indiana, ou le féminin et le romanesque entre politique et social</i> ....	27
Françoise Genevray : <i>Des Lettres d'un voyageur à Teverino : George Sand et le voyageur sans bagage</i> .....	39
Sylvie Deboskre : <i>La narratrice occulte dans la création de Maupassant</i> .....	53
Kelly Basilio : « <i>L'œuvre manquée</i> » ou la femme sans tête .....	61
Bertrand Vibert : <i>Villiers de l'Isle-Adam et « l'impossible théâtre » du XIX<sup>e</sup> siècle</i> .....	71
Jacqueline Villani : <i>Sculpter dans l'éphémère. Quelques remarques sur le manuscrit d'Antony</i> .....	89
Laurent Mattiussi : <i>Mallarmé et le procès d'impersonnification : Narcisse se dévisage</i> .....	105
<b>Résumés</b> .....	117

**Comptes rendus.** Éric Bordas, *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque* (Anne Herschberg Pierrot); *Balzac, Une poétique du roman*, textes réunis par Stéphane Vachon (Éric Bordas); *L'Année balzacienne 1995, L'Année balzacienne 1996* (Éric Bordas); *Encyclopédie politique et historique des femmes. Europe, Amérique du Nord*, textes réunis par Christine Fauré (Françoise Weil); José Quitin, *La Musique à Liège (1789-1830)* (Joseph-Marc Bailbé) .....

121

## SOMMAIRE

## N° 100 – LE GRAND HOMME

<i>Du Cent à la Une</i> par Claude Duchet .....	3
<i>Présentation</i> par Max Milner .....	7

Maurice Agulhon : <i>Nouveaux propos sur les statues de « grands hommes » au XIX<sup>e</sup> siècle</i> .....	11
Pierre Vitoux : <i>Carlyle et le culte du héros</i> .....	17
Alice Gérard : <i>Le grand homme et la conception de l'histoire au XIX<sup>e</sup> siècle</i> .....	31
Jean-François Jacouty : <i>Le « grand homme » selon Guizot</i> .....	49
Bruno Viard : <i>Les grands hommes dans la doctrine de l'humanité de Pierre Leroux</i> .....	57
Franck Laurent : <i>La question du grand homme dans l'œuvre de Victor Hugo</i> .....	63
Christian Amalvi : <i>L'exemple des grands hommes de l'histoire de France à l'école et au foyer (1814-1914)</i> .....	91
Loïc Chotard : <i>Les grands hommes du jour</i> .....	105
Jean Lacoste : <i>Goethe en grand homme</i> .....	115
Jacques-Olivier Boudon : <i>Grand homme ou demi-dieu ? La mise en place d'une religion napoléonienne</i> .....	131
Jacques Noiray : <i>Figures du savant</i> .....	143
Claire Salomon-Bayet : <i>La gloire de Pasteur</i> .....	159
<b>Résumés</b> .....	171

**Comptes rendus.** Jules Michelet, *Correspondance générale* (P. Viallaneix); Paule Petitier, *La Géographie de Michelet, territoire et modèles naturels dans les premières œuvres de Michelet* (L. Richer); Jacqueline Lalouette, *La Libre-Pensée en France 1848-1940* (S.-A. Leterrier); Michelle Perrot, *Femmes publiques* (M. Milner); Malvina Blanchecotte, *Tablettes d'une femme pendant la Commune (1872)* (L. Czyba); Pascale Auroix-Jonchière, *L'Unité impossible. Essai sur la mythologie de Barbey d'Aureville* (P. Berthier); Barbara G. Keller, *The Middle Ages Reconsidered : Attitudes in France from the Eighteenth Century through the Romantic Movement* (P. Auroix-Jonchière); Fritz Nies, *Imagerie de la lecture. Exploration d'un patrimoine millénaire de l'Occident* (I. Tournier); Fabienne Bercegol, *La Poétique de Chateaubriand : le portrait dans les « Mémoires d'outre-tombe »* (J.-C. Berchet); Philippe Berthier, *Espaces stendhaliens* (M.-R. Guinard-Corredor); H. de Balzac, *Les Fantaisies de la Gina* (S. Vachon); *Un roman au musée, Le Colonel Chabert* (S. Vachon) .....

179

## SOMMAIRE

## N° 101 – HEINE LE MÉDIATEUR

<i>Avant-propos</i> par Marie-Claire Hoock-Demarle .....	3
*	
Georges-Arthur Goldschmidt : <i>Un poète allemand en France</i> .....	7
Marie-Claire Hoock-Demarle : <i>La médiation selon Heine</i> .....	17
Bernd Kortländer : <i>Le poète inconnu de la « Loreley » : le médiateur supprimé</i> .....	29
Michael Perraudin : <i>Heine et l'Angleterre ou le médiateur en défaut</i> .....	41
Lucien Calvié : <i>Heine, médiateur de l'idée de révolution</i> .....	51
<i>Tribulations posthumes d'une figure de poète</i> (images commentées par Bernd Kortländer) .....	63
Ingrid Oesterle : <i>Les « Lettres de Paris » : un genre heinéen</i> .....	73
Georges Schlocker : <i>Heine journaliste, notes sur le langage d'un contrebandier</i> ....	85

Isabelle Kalinowski : <i>Heine en français : brève histoire d'une réception difficile</i> ...	89
<i>Traduction/Médiation, une lecture de Wolf Biermann le passeur</i> (traductions et commentaires de Marie-Claude Deshayes-Rodriguez) .....	97
Georges Schlocker : « <i>Les yeux rivés sur l'avenir</i> », <i>une lecture d'Albrecht Betz</i> ...	105
Ina Brendel : <i>Heinrich Heine en 1997. Bibliographie choisie et commentée</i> .....	109
<b>Résumés</b> .....	113
<b>Comptes rendus.</b> <i>La Loreley et la liberté. Heinrich Heine 1797-1856. Un poète allemand de Paris</i> , Joseph A. Kruse (éd.), en collaboration avec Ulrike Reuter et Martin Hollender (Jean Lacoste); Heinrich Heine, <i>Écrits autobiographiques</i> , traduction et notes par Nicole Taubes, postface par Michel Espagne (Jean Lacoste); « Henri Heine. Poésie et histoire », <i>Revue germanique internationale</i> (Jean Lacoste); Heinrich Heine, <i>Romancero</i> , traduction et notes par Isabelle Kalinowski (Jean Lacoste); <i>Victor Cousin, homo theologico-politicus. Philologie, philosophie, histoire littéraire</i> , Journée d'études de Lyon de novembre 1996, édité par Eric Fauquet (Denis Thouard); Pierre Leroux, <i>Cours de phrénologie</i> , préface d'Armelle Le Bras-Chopard (Oscar A. Haac); Bruno Viard, <i>À la source perdue du socialisme français : Pierre Leroux (1797-1871)</i> , Anthologie par Bruno Viard (Oscar A. Haac); Pierre Leroux, <i>De l'égalité</i> , précédé de <i>De l'individualisme et du socialisme</i> , préface de Bruno Viard (Juliette Grange); Annamaria Contini, <i>Jean-Marie Guyau. Una filosofia della vita e l'estetica</i> (Denis Thouard); Jean Balcou, <i>Renan. Un Celte rationaliste</i> (Laudyce Rétat); <i>Critique et herméneutique dans le premier romantisme allemand</i> , textes de F. Schlegel, F. Schleiermacher, F. Ast, A.-W. Schlegel, A.-F. Bernhardt et W. Dilthey, traduits de l'allemand, introduits et annotés par Denis Thouard (Jean Lacoste).....	117

## SOMMAIRE

N° 102 – SUR LES SCÈNES DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE

<i>Avant-propos</i> par Jean-Claude Liéber .....	3
Isabelle Moindrot : <i>Rossini au XX<sup>e</sup> siècle ou l'opéra restauré</i> .....	7
Anne Ubersfeld : <i>Vilar et le théâtre de l'histoire</i> .....	17
Florence Naugrette : <i>Vitez metteur en scène de Hugo</i> .....	27
Catherine Treilhou-Balaudé : <i>Jean-Pierre Vincent met en scène Musset et Nerval. Un itinéraire romantique</i> .....	41
Jean-Claude Liéber : <i>Jean-Louis Barrault monte « La Vie parisienne »</i> .....	51
Isabelle Moindrot : <i>Le geste et l'idéologie dans le « grand opéra » « La Juive » de Fromental Halévy</i> .....	63
Arnauld Laster : <i>Tosca télévisée urbi et orbi ou à quoi servent les didascalies</i> .....	81
<b>Résumés</b> .....	97

**Comptes rendus.** Bernard Vouilloux, *L'Art des Goncourt. Une esthétique du style* (Jean-Louis Cabanès); Philippe Dufour, *Flaubert ou la prose du silence* (Gisèle Séginger); *Correspondance d'Alfred de Vigny*, t. 4 (mai 1839-mars 1843), dir. Madeleine Ambrière, Textes réunis, classés et annotés par Madeleine Ambrière (Jacques-Philippe Saint-Gérard); Gustave Flaubert, *Correspondance*, t. IV (janvier 1869 – décembre 1875), éd. Jean Bruneau (Yong-Eun Kim); Pierre Laforgue, *Victor Hugo et La Légende des siècles* (Claude Millet); Aline Mura, *Béatrix ou la logique des contraires* (Éric Bordas); Frank Paul Bowman, *Gérard de Nerval. La conquête de soi par l'écriture* (Michel Brix); Camille Aubade, *Nerval et le mythe d'Isis* (Michel Brix); Camille Aubade, *Le Voyage en Égypte de Gérard de Nerval* (Michel Brix); Michel Brix, *Les Déeses absentes. Vérité et simulacre dans l'œuvre de Gérard de Nerval* (Agnès Spiquel); Gérard de Nerval, *Le Temple d'Isis. Souvenirs de Pompéi* (Michel Brix); Gérard de Senneville, *Maxime Du Camp, Un spectateur engagé du XIX<sup>e</sup> siècle* (Claude

Brix); Gérard de Senneville, *Maxime Du Camp, Un spectateur engagé du XIX<sup>e</sup> siècle* (Claude Pichois); Joëlle Prunghaud, *Gothique et décadence. Recherche sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX<sup>e</sup> siècle en Grande-Bretagne et en France* (Jean Marigny); Daniel Grojnowski, *Le Sujet d'« À rebours »* (Marie-Françoise Melmoux-Montaubin); Camille Lemonnier, *L'Hystérique*, éd. Éléonore Roy-Reverzy (Jean-Louis Cabanès); Jean-Michel Wittmann, *Symboliste et déserteur. Les Œuvres « fin de siècle » d'André Gide* (Denis Pernot); Evelyne Ender, *Sexing the Mind, Nineteenth-Century Fictions of Hysteria* (Jean-Louis Cabanès); Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste* (Marie-Françoise Melmoux-Montaubin) ..... 101

**Tables de l'année 1998** ..... 121

**Index thématique** ..... 125

## SOMMAIRE

N° 103 – ORPHÉE

LAURENT MARGANTIN

*Le corps des dieux. Les figures d'Orphée et de Jésus chez Novalis* ..... 5

DOMINIQUE PEYRACHE-LEBORGNE

*L'érotique hugolienne dans L'Homme qui rit* ..... 19

JEAN-MARIE ROULIN

*Confusion des sexes, mélange des genres et quête du sens dans Mademoiselle de Maupin* ..... 31

MICHEL BERNARD

*Madame Bovary ou le danger des sucreries* ..... 41

ÉRIC BORDAS

*Bel ou mal canto? Le chant romantique selon Hector Berlioz* ..... 53

PHILIPPE JOUSSET

*Le Mari est d'argent, mais le Silence est d'or. Une lecture de Féder ou Le Mari d'argent de Stendhal* ..... 79

ANTONIA FONYI

*Les Soirées de Médan : un livre à lire* ..... 97

CLAUDE-PIERRE PEREZ

*Aristote dans le XIX<sup>e</sup> siècle. Lectures d'Aristote en France de Cousin à Claudel* ..... 113

RÉSUMÉS ..... 127

COMPTES RENDUS. André Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire. Lecture psychanalytique* (M. Milner); Lise Sabourin, *Alfred de Vigny et l'Académie française. Vie de l'institution (1830-1870)* (J.-P. Saint-Gérard); *Alfred de Vigny et les arts*, par Loïc Chotard (L. Sabourin); Gisèle Séginger, *Naissance et métamorphoses d'un écrivain. Flaubert et « Les Tentations de saint Antoine »* (Y. Leclerc); Natalie Petiteau, *Élites et mobilités : la noblesse d'Empire au XIX<sup>e</sup> siècle (1808-1914)* (A. Daumard); Maurice Agulhon, *Coup d'État et République* (J.-C. Caron); Alain Pagès, *13 janvier 1898. J'Accuse* (C. Becker); Paule Petitier (éd.), *Michelet et la « question sociale »* (F. Marotin); Ernest Renan, *Correspondance générale*, (A. Petit) ..... 131

## *Anschriften der Mitarbeiter*

Dr. Hans-Georg von Arburg, Université de Genève, Faculté des Letters,  
Département de langue et de littérature allemands, 28, Rue du Vieux-  
Billard, CH-1205 Genève

Maximilian Bergengruen, Leibnizstr. 12, 60316 Frankfurt a. M.

Roland Borgards, Sternwaldstr. 7, 79102 Freiburg

Dr. Olaf Briese, Lychener Str. 80, 10437 Berlin

Christina Dongowski, Weihersgärten 22, 35414 Polheim

Sharin N. Elkholy, 29 Clinton Street, Apt. 1 C, USA-New York, NY  
10002

Dr. Michael Gamper, Affolternstraße 140, CH-8050 Zürich

Professor Dr. Friedrich Kittler, Humboldt-Universität Berlin, Institut  
für Ästhetik, Sophienstr. 22 a, 10178 Berlin

Anton Philipp Knittel, Kleist-Archiv Sembdner der Stadt Heilbronn,  
c/o Stadtbücherei Heilbronn, Kirchbrunnenstr. 12, 74072 Heilbronn  
e-mail: [www.kleist.org](http://www.kleist.org)

Dr. Ulrike Landfester, Adalbertstraße 47, 80799 München

Guido Naschert, Leibnitzstr. 12, 60316 Frankfurt a. Main

Professor Dr. Alfred Riemen, Enzianweg 21, 42699 Solingen

Heike Scheuerbrandt, Carl-Orff-Str. 3, 82223 Eichenau

Marion Schmaus, Im Hofgarten 5, 72076 Tübingen

Dr. des. Peter Schnyder, Universität Zürich, Deutsches Seminar,  
Schönberggasse 9, CH-8001 Zürich

Jörn Steigerwald, Helgenstockstr. 15, 35394 Gießen

Priv. Doz. Dr. Michael Wetzel, Goethestr. 67, 34119 Kassel

Professor Dr. Johannes Zahlten, Hochschule für Bildende Künste  
Braunschweig; Institut für Kunstwissenschaft, Johannes-Selenka-  
Platz 1, 38015 Braunschweig



# 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 subskribieren, wohl aber

ATHENÄUM  
Jahrbuch für Romantik

Abopreis: DM 52,00 Einzelverkaufspreis ab Band 2: DM 64,- DM.

Bitte bestellen Sie beim Verlag Ferdinand Schöningh oder bei Ihrer Buchhandlung.

## Hinweise für die Autoren

Bitte schicken Sie die Manuskripte an:

Verlag Ferdinand Schöningh  
Jühenplatz 1  
33098 Paderborn

Für unverlangt eingesandte Texte und Rezensionsexemplare können wir keine Gewähr übernehmen. Eine Zeitschrift oder Kopie Ihres Beitrags sollten Sie selbst sicher verwahren.

Die Manuskripte sollen folgendermaßen eingerichtet sein:

1. Unterstreichung bedeutet Kursivsatz, doppelte Unterstreichung gesperrter Satz (nur in Zitaten, nach Vorlage).

2. Im Text:

Zitate in doppelte Anführungszeichen.

Größere Zitate (mehr als 3 Zeilen) und Verse einrücken. Sie werden in kleinem Druck gesetzt; eine weitere Kennzeichnung entfällt.

Auslassungen oder eigene Zusätze im Zitat: [].

Hochzahlen (für Anmerkungen) ohne Klammer hinter den schließenden Anführungszeichen, und zwar vor Komma, Semikolon und Doppelpunkt, aber hinter dem Punkt.

### 3. Fußnoten:

Alle Anmerkungen fortlaufend durchnummeriert am Schluß des Manuskriptes. Hochzahlen ohne Klammer oder Punkt.

Literaturangaben in folgender Form:

#### a) Bücher

- Monographien: Vorname Zuname des Verfassers: Titel. Ort Jahr, Band, Seite.
- Editionen: Vorname Zuname (Hrsg.), Titel, Ort Jahr, Seite.

#### b) Artikel

- in Zeitschriften: Vorname Zuname des Verfassers: Titel. In: Zeitschriftentitel Bandnummer, Jahr, Seite.
- in Sammelwerken: Vorname Zuname des Verfassers: Titel. In: Titel des Sammelwerks, hg. von Vorname Zuname. Ort Jahr, Band, Seite.

Bei wiederholter Zitierung desselben Werkes: Zuname des Verfassers (Anm. XXX), S. x.

### 4. Abkürzungen:

Zeitschriftentitel u. dgl. möglichst nach dem Verzeichnis der ‚Germanistik‘ u. ä.

S. = Seite, hg. v. = herausgegeben von  
Auflagenziffer vor der Jahreszahl hochgestellt.

### 5. Korrekturen:

Der Verlag trägt die Kosten für die von der Druckerei nicht verschuldeten Korrekturen nur in beschränktem Maße und behält sich vor, den Verfassern die Mehrkosten für Autorkorrekturen zu belasten.



[www.books2ebooks.eu](http://www.books2ebooks.eu)