

Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft

Athenäum 2. Jahrgang

Jahrbuch für Romantik

Schöningh
Paderborn [u.a.]
1992

ATHENÄUM

Jahrbuch für Romantik

ATHENÄUM

Jahrbuch für Romantik

2. Jahrgang 1992

Herausgegeben von

Ernst Behler (Seattle) · Jochen Hörisch (Mannheim)
Günter Oesterle (Gießen)

Ferdinand Schöningh

Paderborn · München · Wien · Zürich

Beirat: Alexander von Bormann (Literaturwissenschaft), Okko Behrends (Rechts- und Staatswissenschaft), Rolf Breuer (Anglistik), 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: Raimar Stefan Zons



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 –

© 1992 Ferdinand Schöningh, Paderborn
(Verlag Ferdinand Schöningh GmbH, Jühenplatz 1, D 4790 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 3-506-70952-6

Inhalt

Abhandlungen

Ernst Behler: Natur und Kunst in der frühromantischen Theorie des Schönen (wird fortgesetzt)	7
Helmut Müller-Sievers: „... wie es keine Trennung gibt“: Zur Vorgeschichte der romantischen Musikauffassung	33
Günter Oesterle: Juden, Philister und romantische Intellektuelle. Überlegungen zum Antisemitismus in der Romantik . . .	55
Philippe Forget: Die Marquise von O... oder Der Graf F.	91
Wolfgang Preisendanz: Die geschichtliche Ambivalenz narrativer Phantastik der Romantik	117
Constantin Behler: „Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt“? Kleist, Schiller, de Man und die Ideologie der Ästhetik	131
Hermann Kurzke: Die Wende von der Frühromantik zur Spätromantik. Fragen und Thesen	165
Christian Martin Schmidt: Die zweite romantische Aneignung. Text und Musik in Gustav Mahlers Wunderhornliedern	179

Romantik und Moderne

Sabine Wilke: Mythos und Rationalität: ein historischer Blick auf einige zeitgenössische Dialektisierungsversuche	189
---	-----

Miszellen

Kurt Mueller-Vollmer: Mitteilungen über die Teilbarkeit des Ich	215
Sabine Gürtler/Gisa Hanusch: Tischgesellschaften und Tischszenen in der Romantik	223

Diskussionen und Berichte

Eveline Goodman-Thau/Christoph Schulte: Kabbala und Romantik. Die jüdische Mystik in der deutschen Geistesgeschichte von Schelling zu Scholem	243
---	-----

Buchbesprechungen

Ernst Behler über Wilhelm Heinrich Wackenroder, „Sämtliche Werke und Briefe“	251
Klaus Englert über Philippe Lacoue-Labarthe/Jean-Luc Nancy, „L'absolu littéraire“	254
Jochen Hörisch über Helmut Golds „Erkenntnisse unter Tage“	264
Jochen Hörisch über Thomas Grassers „Identität und Rolle“ .	265
Jochen Hörisch über Jure Zorkos „Verstehen und Nichtverstehen bei Friedrich Schlegel“	267

Totengespräche

Friedrich Schlegels Habilitation an der Universität Jena. Ein Geistesgespräch in drei Akten von Detlev Essling und Martin Hobach, aufgezeichnet von Ernst Behler	269
Geisterpoem: Ludovico, aufgezeichnet von Kurt Mueller-Vollmer	284
<i>Schluß</i> : In eigener Sache	285
<i>Anschriften der Mitarbeiter des Jahrbuchs</i>	286

Abhandlungen

Ernst Behler

Natur und Kunst in der frühromantischen Theorie des Schönen

Nach beinahe allgemeiner Übereinstimmung unter den Historikern der modernen Ästhetik war Kant derjenige, der zum ersten Mal mit Nachdruck und Überzeugung die Unabhängigkeit des Schönen von allen anderen Lebensbereichen, insbesondere denen des Nützlichen, Moralischen und Philosophischen vertreten hat. Die Hervorbringung des künstlerisch Schönen war für Kant ein Werk des Genies, der Einbildungskraft, und damit der Eigenständigkeit des Menschen. Das Schöne der Kunst trat nun zum ersten Mal in der Geschichte der Ästhetik als ein genuiner, irreduzibler Bereich hervor. Wie Kant mit der *Kritik der reinen Vernunft* eine „Kopernikanische Wende“ in der Geschichte des Denkens hervorgebracht hatte, so bewirkte seine *Kritik der Urteilskraft* einen Wendepunkt in der Theorie des Schönen. Dem widerspricht nicht, daß die These von der Autonomie der Kunst, das Heraustreten des Schönen aus der Triade des Wahren, Guten und Schönen, von Zeitgenossen wie Karl Philipp Moritz, Johann Georg Sulzer und Moses Mendelssohn vorbereitet oder bereits ausgesprochen war.¹ Denn erst von Kant wurde diese Selbstständigkeit des Schönen und die Unabhängigkeit des Ästhetischen mit einer umfassenden philosophischen Theorie entwickelt, welche Natur-Freiheit-Schönheit, Verstand-Vernunft-Einbildungskraft umspannte. Ja, das Schöne war in dieser Theorie besonders ausgezeichnet, insofern ihm die Fähigkeit zuerkannt wurde, den Dualismus zwischen Natur und Freiheit zu überbrücken.²

Diese Leistung Kants im Bereich der ästhetischen Theorie ist

¹ Moses Mendelssohn, *Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften* (1757); Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771–74); Karl Philipp Moritz, *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788).

² Siehe *Kritik der Urteilskraft*, Einleitung, zitiert nach *Kants Werke*. Akademie-Textausgabe, 9 Bde. (Berlin: de Gruyter 1968), im folgenden KA.

besonders in unserer Zeit häufig betont worden und übertrifft nach dem heutigen Verständnis bei weitem seine Umwälzungen auf den Gebieten der theoretischen Philosophie und der Moralphilosophie.³ Am prononciertesten ist diese Sonderstellung Kants vielleicht von René Wellek hervorgehoben worden, der sagt:

Kant muß als der erste Philosoph angesehen werden, der deutlich und entschieden die Besonderheit und Selbständigkeit des ästhetischen Bereichs einführte. [...] Erst in Kant finden wir ein ausgearbeitetes Argument dafür, daß der ästhetische Bereich von den Bereichen der Moral, Nützlichkeit und Wissenschaft verschieden ist, weil sich der ästhetische Geisteszustand tiefgreifend von unserer Wahrnehmung des Angenehmen, Bewegenden, Nützlichen, Wahren und Guten unterscheidet. Kant erfand die berühmte These, daß der ästhetische Eindruck in einem ‚interesselosen Wohlgefallen‘ bestehe. ‚Interesselos‘ bezieht sich in dieser Formulierung auf einen fehlenden Einfluß der Begierde, auf eine Direktheit in unserem Zugang zum Kunstwerk. Unser Zugang ist ungestört, unbeeinflußt von direkten nützlichen Zielsetzungen.

Kurz danach heißt es bei Wellek:

Der ästhetische Bereich ist somit der der Einbildungskraft, nicht des Denkens oder der Güte oder der Nützlichkeit, sondern der dargestellten, objektivierten, symbolisierten, distanzierten, kontemplierten Einbildungskraft. Wie wir es auch formulieren, mir scheint, daß Kant deutlich die Natur des Ästhetischen und den Bereich der Kunst erfaßt hat.⁴

Kants Bedeutung für die Theorie des Schönen zeigt sich auf profilierte Weise in der Geschichte der mit Kant als selbständige Disziplin hervortretenden Philosophie der Kunst, sowohl in der systematisch-theoretischen Weiterentwicklung der Ästhetik durch Schelling und Schopenhauer als auch in ihrer Historiographie durch Autoren wie Robert Zimmermann und Rudolf Hermann Lotze. Entschiedener noch kommt Kants Prominenz innerhalb der Ästhetik aber bei jenen Autoren zum Ausdruck, die außerhalb der rein philosophischen Tradition stehen und gleichzeitig Künstler waren, die sich um einen schriftstellerischen oder artistischen Ausdruck der neugewonnenen

³ Odo Marquardt, „Kant und die Wende zur Ästhetik“, *Zeitschrift für philosophische Forschung* 16 (1962); Friedrich Kaulbach, *Ästhetische Welterkenntnis bei Kant* (Würzburg: Königshausen 1984); Hans-Georg Gadamer, „Freilegung der Wahrheitsfrage an der Erfahrung der Kunst“, in: Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode* 4. Aufl. (Tübingen: Mohr 1975), 1–161; Jacques Derrida, „Parergon“, in: Jacques Derrida, *La vérité en peinture* (Paris: Flammarion 1978), 19–168.

⁴ René Wellek: „Immanuel Kant: Aesthetics and Criticism“, in René Wellek, *Discriminations. Further Concepts of Criticism* (New Haven: Yale University Press 1970), 124, 126.

Sonderstellung der Kunst bemühten. Dabei ist in erster Linie an die Frühromantiker und die zum ersten Mal von ihnen entwickelte absolut ästhetische Sehweise der Welt zu denken, die in ihrer Radikalität weit über die von Kant vertretene Autonomie der Kunst hinausgeht. Dieser absolut ästhetische Standpunkt zeigt sich in Friedrich Schlegels Widerstand gegen die Tendenz, „eine sittliche Beziehung in das Urteil über das Schöne“ einzumischen, oder noch direkter in seinem Postulat, „selbst das Sittliche eigentlich nur aus dem Standpunkte des Schönen“ zu beurteilen (KFSa 3, 74).⁵ Bildung, sogar in ihrem welthistorischen Aspekt, brachte „selbst schon eine ganz ästhetische Ansicht auf einem bloß künstlerischen Standpunkte“ zum Ausdruck. Jede Form von Geschichtsanschauung, ganz gleich ob kreisförmiger oder progressiv-perfektibilistischer Natur, gehörte für Schlegel bereits „zu der in dieser ganzen Region herrschenden *Idee des Schönen*“ und war somit „ästhetischer Art“, sie beruhte auf dem „künstlerischen Standpunkte“ (KFSa 1, 643). Um völlig aus jedem anderen Zweckzusammenhang herauszutreten und ganz in die ästhetische Sehweise hineinzugelangen, verlangte Novalis „Erzählungen, ohne Zusammenhang, jedoch mit Assoziation, wie *Träume*, Gedichte – bloß *wohlklingend* und voll schöner Worte – aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang – höchstens einzelne Strophen verständlich“ (NO 3, 572).⁶ Henry Crabb Robinson, der die frühromantische Theorie erstmals in einem breiteren historischen Zusammenhang darstellte, war sich über die Beziehung dieser Theorie zur kantischen Ästhetik völlig im klaren und verwandte Begriffe wie „pure poetry“ und „pure art“, um sie zu charakterisieren.⁷

Durch die Vermittlung Robinsons gelangten diese Gedanken wahrscheinlich auch an die französische Romantik. Im Februar 1804 trug er in Weimar Vorlesungen über die „deutsche Ästhetik“ für Frau von Staël und Benjamin Constant vor, in denen die Kantische Theorie des Schönen eine prominente Stelle einnahm.⁸ Es ist eine

⁵ Zitiert nach *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Herausgegeben von Ernst Behler unter Mitwirkung anderer Fachgelehrter, 35 Bde. (Paderborn: Schöningh 1958). Im folgenden KFSa.

⁶ Zitiert nach Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Herausgegeben von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans Joachim Mähl und Gerhard Schulz, 5 Bde. (Stuttgart: Kohlhammer 1960–1988). Im folgenden NO.

⁷ Henry Crabb Robinson, *On the German Aesthetics or Philosophy of Taste*. Privatvorlesungen für Frau von Staël von Januar/Februar 1804. Unveröffentlicht: Sächsische Landesbibliothek, Mscr. Dresden h 37 Folio. Die Veröffentlichung steht bevor in Ernst Behler, *Frau von Staël in Weimar 1803/04* (Paderborn: Schöningh, voraussichtlich 1993).

⁸ Siehe die vorhergehende Anmerkung.

bekannte und häufig dargestellte Tatsache, daß Constant bei Robinsons Darstellung des interesselosen Wohlgefallens am 11. Februar 1804 in sein Tagebuch eintrug: „L'art pour l'art, et sans but.“⁹ Weder Frau von Staël noch Benjamin Constant waren freilich als eingeschworene Republikaner Vertreter einer absoluten Kunsttheorie, die sich vom Sozialen, Moralischen und Politischen absetzen würde. Wahrscheinlich hatte Benedetto Croce aber doch Recht, als er annahm, daß die These l'art pour l'art in Frankreich nach der Rückkehr Frau von Staëls in Coppet ihren Ausgangspunkt hatte und unter Kantischen Vorzeichen stand¹⁰, obwohl diese bald nicht mehr zu erkennen waren. Théophile Gautier sagte im Vorwort zu seinem Roman *Mademoiselle Maupin* von 1835: „Es gibt nichts wirklich Schönes als das, was zu nichtst nützt: alles Nützliche ist häßlich, weil es ein Bedürfnis zum Ausdruck bringt und die Bedürfnisse des Menschen unwürdig und abscheulich sind, wie seine arme und schwache Natur. Der nützlichste Ort in einem Haus sind die Toiletten.“¹¹ Baudelaire kennzeichnete die Schönheit als etwas „Glühendes und Trauriges“, das mit praktischen Vorstellungen absolut nichts zu tun hat.¹² Victor Cousin, der Philosoph der l'art-pour-l'art-Theorie, forderte „Religion um der Religion willen, Moral um der Moral willen und Kunst um der Kunst willen“¹³, obgleich sein Schönheitsbegriff letztlich doch wieder zur Platonischen Verherrlichung der idealen Schönheit als Einheit des Wahren, Guten und Schönen zurückführte.

Die avantgardistische Kantrezeption im Sinne der l'art pour l'art Theorie, die hier zutagetritt, akzentuiert jedoch nur eine Seite der Kantischen Konzeption des Schönen. Sie bringt ebenfalls nur einen Aspekt der Wirkungsgeschichte Kants innerhalb des ästhetischen Denkens zum Ausdruck. Weit geläufiger als diese „künstlerische“, „artistische“ Auffassung der Kunst ist in Bezug auf Kant die „natürli-

⁹ Benjamin Constant, *Journaux intimes*. Herausgegeben von Alfred Roulin und Charles Roth (Paris: Gallimard 1952), 58.

¹⁰ Benedetto Croce, *Aesthetics as Science of Expression and General Linguistics* (New York: Noonday Press 1968¹²), 352.

¹¹ Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*. Herausgegeben von Jacques Robichez (Paris: Imprimerie nationale 1979), 57–58.

¹² Dieser Aspekt Baudelaires wurde vor allem von Théophile Gautier herausgestellt (siehe *Baudelaire par Gautier*. Herausgegeben von Claude-Marie Senninger unter Mitwirkung von Lois Cassandra Hamrick, Paris: Klincksieck 1986) und von Nietzsche rezipiert: Friedrich Nietzsche, *Kritische Studienausgabe*. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Berlin: de Gruyter 1980), Bd. 13, 79.

¹³ Victor Cousin, *Cours de philosophie professé à la Faculté des Lettres pendant l'année 1818 par M. V. Cousin* (Paris, 1836) 224: „Il faut de la religion pour la religion, de la morale pour la morale, comme de l'art pour l'art.“

che“ Sehweise, in der die Kunstproduktion in Analogie zum Entstehen der Dinge in der Natur gedeutet wird und das Form-, Einheits- oder Ganzheitsprinzip der Kunst als „organische“, d. h. naturhaft gewordene Einheit erscheint. Goethe sah es als eine Befreiungstat des „Alten aus Königsberg“ an, daß dieser „die Kunst von dem absurden Gedanken der Endzwecke gelöst habe“ (GOE 16, 876–77).¹⁴ Das bezog Goethe freilich nicht auf eine absolute, eigen-gesetzliche, reine Kunst, sondern auf die von Kant vertretene Entsprechung zwischen Werken der Kunst und Organismen der Natur, die eine analoge Entstehungsgeschichte haben. Der wesentliche Aspekt der *Kritik der Urteilskraft* bestand für Goethe darin, daß in diesem Werk „das innere Leben der Kunst so wie der Natur, ihr beiderseitiges Wirken, von innen heraus“ deutlich ausgesprochen war (GOE 16, 875). Und mit einer Betonung der zweckfreien Eigen-gesetzlichkeit dieser beiden Bereiche stellte Goethe fest: „Die Erzeugnisse dieser zwei unendlichen Welten sollten um ihrer selbst willen da sein und, was neben einander stand, wohl *für* einander, aber nicht absichtlich *wegen* einander“ (GOE, ib.).

August Wilhelm Schlegel sah die Kantische Kunsttheorie ebenfalls auf Seiten der Natur und nicht auf Seiten der Kunst stehend. Freilich widersetzte er sich einer solchen naturhaften Bestimmung der Kunst und warf Kant vor, die Kunst aus bloßen Naturtrieben hergeleitet zu haben, als er das Genie als ein „blindes Werkzeug der Natur“ definierte (AWS V 1, 241).¹⁵ Nach Schlegels Interpretation kann Kants Definition des Genies beinahe ohne Veränderung auf die „Kunsttriebe der Tiere“, auf Erzeugnisse wie Bienenzellen, Biberwohnungen und Cocons von Seidenraupen übertragen werden, bei denen „die Natur der Kunst wirklich die Regel“ angibt und das künstlerische Schaffen keine freie Tat, sondern ein Naturtrieb ist (AWS V 1, 242). Kant erscheint somit einmal als Begründer einer absoluten Kunsttheorie (*l'art pour l'art*), die auf die Avantgarde des neunzehnten Jahrhunderts eingewirkt hat, gleichzeitig aber als Vertreter einer naturgebundenen, organistischen Bestimmung des Ästhetischen, in der all die Thesen über das unbewußte Schaffen und den Geniekult beschlossen liegen, die das neunzehnte Jahrhundert

¹⁴ Zitiert nach Johann Wolfgang Goethe, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*. Herausgegeben von Ernst Beutler (Zürich: Artemis 1948–71). Im folgenden GOE.

¹⁵ Zitiert nach August Wilhelm Schlegel, *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*. Herausgegeben von Ernst Behler unter Mitarbeit von Frank Jolles, 6 Bde. (Paderborn: Schöningh 1988). Im folgenden AWS V.

entwickelte. Dieser Antagonismus von zwei fundamental entgegengesetzten Kunsttheorien scheint aber in Kants Ästhetik selbst angelegt zu sein und ist letztlich das Resultat des in der *Kritik der Urteilskraft* unternommenen Versuchs einer Überbrückung des Gegensatzes von Natur und Freiheit.

1. Zweifellos bietet die *Kritik der Urteilskraft* genügend Anknüpfungspunkte für die „künstlerische“ Konzeption der Kunst. Der zentrale Begriff bei diesem Verständnis Kants scheint in seinem Begriff der „Zweckmäßigkeit“ des Kunstwerks zu bestehen. Während jeder auf einen konkreten Zweck bezogenen Zweckmäßigkeit ein bestimmter Begriff als Zielvorstellung, z. B. als Vollkommenheitsideal zugrundeliegt, so argumentiert Kant, kann die Zweckmäßigkeit des Schönen wegen der grundlegenden Zweckfreiheit der Kunst nur durch eine „bloß formale Zweckmäßigkeit, d. i. eine Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ bestimmt sein (KA 5, 227). Diese Zweckfreiheit des Schönen liegt letztlich auch der berühmten These zugrunde, daß das Schöne ein Wohlgefallen „ohne alles Interesse“ gewähre (KA 5, 204–05). Entsprechend muß die „Zusammenstimmung des Mannigfaltigen zu Einem“ im Kunstwerk ohne alle „objektive Zweckmäßigkeit“ („was das Ding sein solle“) aufgefaßt werden. Wenn ich zum Beispiel im Waldesdickicht auf eine Lichtung, einen Rasenplatz gerate, um den die Bäume einen Kreis bilden, erscheint mir die Schönheit dieses Eindrucks als bloß formale Zweckmäßigkeit, als „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“, solange ich sie mir nicht durch eine zweckgebundene Vorstellung trübe, nach der der Platz zum Beispiel „zum ländlichen Tanze dienen solle“ (KA 5, 227–28).

Diese „formale subjektive Zweckmäßigkeit“ des Schönen (KA 5, 228) hat Kant auch mit der Unterscheidung von zwei Arten der Schönheit, der „freien Schönheit“ und der „bloß anhängenden Schönheit“ erläutert. Die freie Schönheit „setzt keinen Begriff von dem voraus, was der Gegenstand sein soll“ (KA 5, 229) und ist somit durch „formale subjektive Zweckmäßigkeit“, durch „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ gekennzeichnet. Die bloß anhängende Schönheit setzt einen solchen Begriff von der Vollkommenheit eines Gegenstandes, von dem was das Ding sein soll, sehr wohl voraus. Beispiele für freie Schönheiten aus dem Bereich der Natur sind Blumen, zahlreiche Vögel (Papageien, Kolibris, Paradiesvögel) oder auch „Schaltiere“ des Meeres, solange sie „frei und für sich gefallen“. Im Bereich der Kunst verweist Kant auf „Zeichnungen à la grecque“, auf „Laubwerk“ in Balustraden oder auf Tapeten. Derartige Gebilde

„stellen nichts vor, kein Objekt unter einem bestimmten Begriffe, und sind freie Schönheiten“. Kant will auch „das, was man in der Musik Phantasien (ohne Thema) nennt, ja die ganze Musik ohne Text zu derselben Art zählen“ (KA 5, 229). Dagegen setzt bereits die Schönheit eines Menschen, Pferdes, Gebäudes einen Begriff von dem voraus, „was das Ding sein soll, mithin einen Begriff seiner Vollkommenheit, und ist also bloß adhärerende Schönheit“ (KA 5, 230).

In seiner Untersuchung über die Zweckmäßigkeit der Naturerscheinungen zieht Kant einen scharfen Trennungsstrich zwischen Natur und Kunst, indem er hervorhebt, daß man von der Natur „bei weitem zu wenig sagt“, wenn man sie in Analogie zur Kunst bestimmt. Denn nach dieser Vorstellungsweise denkt man sich immer noch einen Künstler oder Schöpfer der Natur „außer ihr“ dazu, während die wahre Eigenschaft der Natur doch darin besteht, daß sie sich selbst organisiert – und dies „in jeder Spezies ihrer organisierten Produkte, zwar nach einerlei Exemplar im Ganzen, aber doch auch mit schicklichen Abweichungen, die die Selbsterhaltung nach den Umständen erfordert“ (KA 5, 374). Dennoch ist es gerade dieser Begriff der inneren Zweckmäßigkeit, der nach Kant die Produktion der Natur mit der des Künstlers verbindet. Denn wenn wir Naturdingen eine objektive, begrifflich bestimmbare Zweckmäßigkeit zusprechen, so ist dies bloß eine nach unseren „transzendentalen Prinzipien“ als Menschen bedingte Sehweise, nach der wir uns Ordnungszusammenhänge innerhalb der Natur so vorstellen, „als ob sie ganz eigentlich für unsere Urteilskraft angelegt wären“. In Wirklichkeit haben wir aber gar keinen Grund dazu, da es sich hier um Zwecke handelt, „die nicht die unsrigen sind“ und über deren Gesetzmäßigkeit sich für uns a priori gar nichts ausmachen läßt (KA 5, 359). Wir selbst geben dies sofort zu, wenn wir zum Beispiel „den Bau eines Vogels, die Höhlung in seinen Knochen, die Lage seiner Flügel zur Bewegung und des Schwanzes zum Steuern“ anführen und dabei implizit zu verstehen geben, „daß sich die Natur, als bloßer Mechanismus betrachtet, auf tausendfache Art habe anders bilden können“ (KA 5, 360).

Insofern ist die „teleologische“ Naturbetrachtung für Kant problematischer Art (ib.). Man sollte deshalb die „Hervorbringung durch Freiheit, d. i. durch eine Willkür“, auf die Kunst beschränken (KA 5, 303). Wie sich aber bei der teleologischen Naturbetrachtung nach objektiven Zwecken unwillkürlich die Analogie der Kunst einstellt, so tritt bei der freiheitlichen, willkürlichen, künstlerischen Sehweise der Kunst die Vorstellung der Natur ins Spiel. Kant sagt: „Daß aber

in allen freien Künsten dennoch etwas Zweckmäßiges oder, wie man es nennt, ein Mechanismus erforderlich sei, ohne welchen der Geist, der in der Kunst frei sein muß und allein das Werk belebt, gar keinen Körper haben und gänzlich verdursten würde, ist nicht unratsam zu erinnern“ (KA 5, 304). Das Naturhafte in einem Kunstprodukt sah Kant darin, daß dieses zwar alle normativen Erfordernisse der Kunst erfüllt, jedoch „ohne Peinlichkeit“, ohne schulmäßige Pedanterie, „ohne eine Spur zu zeigen, daß die Regel dem Künstler vor Augen schwebt und seinen Gemütskräften Fesseln angelegt habe“ (KA 5, 307). Schöne Kunst, genauer „die Zweckmäßigkeit im Produkte der schönen Kunst“, soll zugleich „absichtlich“ und „nicht absichtlich“ erscheinen. Anders ausgedrückt: „schöne Kunst muß als Natur *anzusehen* sein, ob man sich ihrer zwar als Kunst bewußt ist“ (KA 5, 306–07).

Damit tritt der naturhafte Aspekt der Kantischen Kunsttheorie hervor, der sich besonders deutlich in seiner Auffassung des künstlerischen Genies zeigt. Kant bezeichnet das Genie als eine „Naturgabe“, die „als angeborenes, produktives Vermögen des Künstlers, selbst zur Natur gehört“. Schärfer ausgedrückt ist das Genie für Kant diejenige „angeborene Gemütslage (*ingenium*), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt“ (KA 5, 307). Schöne Kunst kann „sich selbst nicht die Regel ausdenken, nach der sie ihr Produkt zustande bringen soll“ und ist demnach „nur als Produkt des Genies möglich“ (*ib.*). Ein Genie weiß aber als Urheber eines Produkts gar nicht, „wie sich in ihm die Ideen dazu herbei finden“, und hat es auch nicht in der Gewalt, seine Produkte „nach Belieben oder planmäßig auszudenken“ (KA 5, 308). Genies sind „Günstlinge der Natur“. Sie unterscheiden sich von den wissenschaftlichen Geistern dadurch, daß man ihre Kunst nicht erlernen kann, wogegen Naturwissenschaftler wie Newton alle ihre Gedankenschritte von den ersten Anfängen bis zu ihren großen Erfindungen „jedem andern ganz anschaulich und zur Nachfolge bestimmt vormachen“ könnten (KA 5, 309). Ein genialer Künstler vermag dies nicht, „weil er es selbst nicht weiß und es also auch keinen andern lehren kann“ (*ib.*). Auch gilt für die Genies nach Kant das Gesetz, daß ihrer Kunst, eben weil es sich um natürliche Kunst handelt, „eine Grenze gesetzt ist, über die sie nicht weiter gehen kann“, wogegen Naturwissenschaftler „zur immer fortschreitenden größeren Vollkommenheit der Erkenntnisse“ gelangen können (*ib.*). Damit hatte Kant der rationalistischen These von der unendlichen Perfektibilität der Wissenschaften und der Philosophie neuen Ausdruck gegeben, womit sich die Annahme einer begrenzten, durch einen „*point de perfection*“ bestimmten Leistungsfähig-

keit der Kunst verband.¹⁶ Der besondere Punkt in Kants neuer Formulierung dieser These besteht aber darin, daß er die im Vergleich zur Philosophie begrenzte Kapazität der Kunst aus einem unbewußten Schöpfungsprozeß, ihrem mit der Natur verbundenen Charakter herleitete.

Wie sehr in Kants Theorie des Schönen die naturhafte Seite tatsächlich vorherrscht, geht auch aus einem Vergleich seiner künstlerischen Formidee mit der in der Tradition bemerkbaren Vorstellung vom Einheitsprinzip der Kunst hervor. Von einer philosophischen Begründung der ästhetischen Einheit und Ganzheit kann in der zur Zeit Kants vorherrschenden klassizistischen Kunsttheorie nicht die Rede sein, da hier bloß formale und technische Richtlinien wie Gattungen, Regeln und Normen maßgebend waren, die nicht auf theoretisch-philosophischen Konzeptionen, sondern auf bloßen Konventionen beruhten.¹⁷ Mit seiner Theorie von der „Zusammenstimmung des Mannigfaltigen zu Einem“, einer „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“, entwickelte Kant eine philosophische Ganzheitsidee für die Kunst, wobei er sich offensichtlich auf Aristoteles bezog. Die bei Kant vorherrschende organische Analogie der künstlerischen Ganzheit mit Produkten der Natur fehlt aber bei Aristoteles, dessen poetische Ganzheitsidee, die er in der *Poetik* entwickelte, ganz auf die Kunst gegründet ist. Die Teile des Ganzen müssen nach der Aristotelischen Definition so angeordnet sein, daß wenn eins von ihnen verändert oder entfernt wird, die Einheit des Ganzen verrenkt oder zerstört würde. Denn wenn die Anwesenheit oder Abwesenheit eines Teils keinen sichtbaren Unterschied ausmacht, so argumentiert Aristoteles, ist es kein integraler Teil des Ganzen.¹⁸ Dabei hat Aristoteles aber keine naturhafte, organische Einheit vor Augen, sondern er bezieht sich auf eine vom Künstler geschaffene Einheit, genauer auf die *Odyssee* des Homer. Dieses Dichtwerk enthält nämlich nicht alle Ereignisse, die Odysseus begegneten, sondern es ist um eine einzelne Handlung herum konstruiert (Ar. 145 1a 12).

Um den Unterschied zwischen der Aristotelischen und Kantischen Einheitsidee zu präzisieren, könnte man von einer strukturalistischen

¹⁶ Siehe hierzu Ernst Behler, *Unendliche Perfekibilität. Europäische Romantik und Französische Revolution* (Paderborn: Schöningh 1989).

¹⁷ Es sei denn, man würde die Konvention als eine philosophische Konzeption zugrundelegen. Siehe als Beispiel Boileau, *L'Art poétique*, in Nicolas Boileau-Despréaux, *Oeuvres complètes* (Paris: Gallimard 1966).

¹⁸ Aristoteles, *The Poetics*; Longinus, *On the Sublime*; Demetrius, *On Style*. Herausgegeben von W. Hamilton Fyfe (Cambridge/Mass.: Harvard University Press 1973), 34–35 (1451 a, 12). Im folgenden Ar.

(künstlichen) und einer organologischen (naturhaften) Einheit und Ganzheit sprechen. Auch in spätantiken Modellen der Ganzheit herrscht der künstlerische Aspekt vor. So sieht der Autor der Schrift *Über das Erhabene* eine Form des erhabenen Stils in der glücklichen Wahl von wichtigen Bestandteilen und ihrer Verknüpfung zu einem integralen Ganzen (sôma). Als Beispiel führt er Sappho an, die bei jeder Gelegenheit Gemütseregungen auswählte, welche die Liebesleidenschaft begleiten und diese immer aus dem wirklichen Leben hernahm. Ihr dichterischer Rang besteht gerade in dem Geschick, mit dem sie diese Auswahl traf und diese Elemente untereinander verknüpfte.¹⁹ Die Zwischenstellung der Kantischen Theorie des Schönen zwischen dieser rein künstlerischen und der naturhaften Auffassung der Kunst ergibt sich aber zweifellos aus der die *Kritik der Urteilskraft* insgesamt leitenden Zielsetzung, zwischen den Bereichen der Natur (Verstand) und der Freiheit (Vernunft) eine Vermittlerrolle spielen zu wollen (KA 5, 179–81, 195–97). Der daraus hervorgehende latente Antagonismus von Natur und Kunst in der Kantischen Ästhetik ist aber auch zu einem entscheidenden Merkmal in der frühromantischen Theorie der Kunst geworden.

2. Die erste Auswirkung von Kants unfreiwilligem Dualismus einer natürlichen und einer rein künstlerischen Kunst zeigt sich in Friedrich Schlegels Essay *Über das Studium der Griechischen Poesie*, der zwei Jahre nach der zweiten Auflage der *Kritik der Urteilskraft* entstand.²⁰ Der Aufsatz kennzeichnet sich dadurch, daß er diesen Gegensatz in große historische Dimensionen überträgt und die gesamte Periode der antiken oder klassischen Poesie in Europa (griechische und römische Literatur) als natürliche Kunst, die moderne europäische Dichtung seit dem Ende des Mittelalters aber als künstliche Poesie darstellt. Schlegel hat diese Terminologie durch die Unterscheidungen einer objektiven und interessanten, einer charakteristischen und philosophischen Dichtung abzuwandeln versucht, denen offensichtlich die später hervortretende Distinktion zwischen der klassischen und romantischen Literatur bereits zugrundeliegt. Die vorherrschenden Termini sind aber die der natürlichen und künstlichen Dichtung, die sich deutlich von Kant herleiten, wie von Zeitgenossen wie Frau von Staël und Henry Crabb Robinson auch

¹⁹ Longinus, *Über das Erhabene*. Siehe die in der vorhergehenden Anmerkung genannte Ausgabe, 154–57 (Kap. 10).

²⁰ Der Essay wurde noch 1795 verfaßt und dem Verleger übergeben, aber er erschien erst Anfang 1797: KFSA 1, 205–367.

bemerkt wurde.²¹ Ein wichtiges Verbindungsglied bildet zum Beispiel die diesen Aufsatz beherrschende Kategorie des Interessanten, nach der die alte Poesie als interesselos, als „freies Spiel ohne bestimmten Zweck“ (KFSA 1, 241), als „zweckloses Spiel“ (KFSA 1, 275) erscheint, wogegen die moderne Poesie im wesentlichen „interessant“ ist und sich durch „das große Übergewicht des Individuellen, Charakteristischen und Philosophischen“ (KFSA 1, 241), durch die „Herrschaft des Manirierten, Charakteristischen und Individuellen“ kennzeichnet (KFSA 1, 252).

Schlegels Bevorzugung scheint sich in diesem frühen Essay scheinbar ausschließlich auf die alte, natürliche, organisch gewordene Poesie zu richten. Die Gesamtheit der modernen Poesie erscheint ihm nur als ein „unvollendeter Anfang“, ihre Einheit besteht in dem „künstlichen Mechanismus eines durch menschlichen Fleiß hervorgebrachten Produkts“ (KFSA 1, 305). Die vortrefflichsten Werke der modernen Poesie „lassen einen verwundenden Stachel in der Seele zurück“, indem sie vollständige Befriedigung versagen, und „nehmen mehr als sie geben“. „Dies ist es, was der Poesie unsres Zeitalters fehlt!“, sagt Schlegel auf deklamatorische Weise:

Nicht eine Fülle einzelner trefflicher Schönheiten, aber *Übereinstimmung und Vollendung*, und die Ruhe und Befriedigung, welche nur aus diesen entspringen können; eine *vollständige Schönheit*, die ganz und beharrlich wäre; eine Juno, welche nicht im Augenblick der feurigsten Umarmung zur Wolke würde (KFSA 1, 217).

Wie in einem „ästhetischen Kramladen“ steht hier alles nebeneinander (KFSA 1, 222). Alle möglichen Prinzipien werden in der modernen Poesie als „letzter Maßstab für den Wert ihrer Werke“ aufgestellt, „nur nicht das Schöne“ (KFSA 1, 219). Letztlich wird von ihr nichts anderes erwartet als „interessante Individualität“ (KFSA 1, 222).

Dagegen ist die Gesamtheit der alten Poesie „ein selbständiges, in sich vollendetes, vollkommnes Ganzes“. Die „Verknüpfung“ in diesem durchgängigen Zusammenhang hat den Charakter einer „schönen *Organisation*, wo auch der kleinste Teil durch die Gesetze und den Zweck des Ganzen notwendig bestimmt, und doch für sich bestehend und frei ist“ (KFSA 1, 305). Hier ist nichts „zufällig und bloß durch äußere Einwirkung gewalttätig bestimmt“, sondern alles entwickelt sich „aus innern Gründen notwendig“. Die Entwicklungs-

²¹ H. C. Robinson: Siehe das in Anmerkung 7 genannte Manuskript und Diana I. Behler, „Henry Crabb Robinson as a Mediator of Early German Romanticism to England“, in *Arcadia* 12 (1977), 117–155.

gesetze der Alten erklären sich nur aus der „Natürlichkeit ihrer Bildung“ (KFSA 1, 306). Nie hat es bei den Alten eine „ästhetische Bildung“ gegeben, in welcher der Verstand „die ganze Masse geordnet, alle Kräfte gelenkt, das Ziel und die Richtung des Ganzen bestimmt hätte“. Hier herrschte vielmehr ein „Trieb“, und insofern ist die alte Dichtkunst „ein Maximum und Kanon der natürlichen Poesie“, in ihr ist „der ganze Kreislauf der organischen Entwicklung der Kunst abgeschlossen und vollendet“ (KFSA 1, 307). Sie ist „eine ewige Naturgeschichte des Geschmacks und der Kunst“ (KFSA 1, 308).

Die einzelnen Werke der alten Kunst erscheinen auch nicht als gemacht oder geschaffen, sondern geben den Eindruck als wären sie von selbst entstanden „wie die Göttin der Liebe leicht und plötzlich vollendet aus dem Meere emporstieg“ (KFSA 1, 298). Mit bewußter Vermeidung einer intentionalen Autorschaft sagt Schlegel: „Der Stoff hat sich völlig gestaltet wie im Homer, oder der Entwurf hat sich völlig ausgefüllt, wie im Sophokles“ (KFSA 1, 130). Sophokles, nach dieser Sehweise der Höhepunkt der alten Dichtung, ist ein besonders deutliches Beispiel für die natürliche Konzeption der Kunst. In seinen Werken ordnet sich die „reichste Fülle“ besonderer Bestandteile „gleichsam von selbst zu einer vollkommenen aber gefälligen Übereinstimmung“. Die Einheit seiner Dramen ist „nicht mechanisch erzwungen, sondern organisch entstanden“ (KFSA 1, 297). Schlegel sagt: „Hier ist auch nicht die leiseste Erinnerung an Arbeit, Kunst und Bedürfnis“ (KFSA 1, 298). Sophokles erscheint somit als das Urbild der natürlichen Dichtung, während Shakespeare, als der „Gipfel der modernen Poesie“, auch die „eigentümlichen Vorzüge der Modernen“ bis auf ihre „exzentrischen Sonderbarkeiten und Fehler“ hin umfaßt (KFSA 1, 249).

Daß diese entschiedene Hervorhebung der alten Dichtkunst aber nicht Schlegels letztes Wort in der Kontroverse über den Wert der alten und modernen Poesie war, ist in diesem Essay selbst schon deutlich genug ausgesprochen, vor allem dort, wo es als das Schicksal der alten Poesie bezeichnet wird, daß sie sich selbst überlassen, als Naturprodukt, absterben mußte. Nachdem die „Gunst der Natur die Hellenen auf jene Höhe“ geführt hatte, so führt Schlegel diesen Gedanken aus, „ergriff sie aber der eherne Arm des unerbittlichen Schicksals, und zwang sie wieder abwärts zu gehn auf der vorgezeichneten Bahn, nach ewigen Gesetzen eines großen Kreislaufs“ (KFSA 1, 537). Dieser Absturz von der höchsten Höhe der Kunst war für Schlegel völlig „natürlich“ und „notwendig“, denn der Trieb, „welcher die Griechische Bildung lenkte, ist ein mächtiger Bewegter,

aber ein blinder Führer“ (KFSa 1, 316). Allein auf dieses Prinzip angewiesen, mußte der „Versuch der natürlichen Bildung mißglücken“, und diese „verunglückte natürliche Bildung“ bildete die direkte Veranlassung für die moderne, d. h. die künstliche Bildung. Denn wenn der Mensch auf dem Wege der Natur sein Ziel hätte erreichen können, „so wäre ja die Hülfe der Kunst ganz überflüssig“, und man vermöchte nicht einzusehen, „was ihn bewegen sollte, einen neuen Weg einzuschlagen“ (KFSa 1, 231). Ein anderes Argument für die unendliche Perfektibilität der Poesie anstelle ihrer naturhaften Eingeschlossenheit besteht für Schlegel im Medium der Dichtung, der Sprache. Die Poesie ist hiernach „durch keinen besondern Stoff weder im Umfang noch in der Kraft beschränkt“. Ihr „Werkzeug, die willkürliche Zeichensprache“, ist vielmehr „unendlich perfektibel und korruptibel“ (KFSa 1, 294).

Das damit verbundene Hervortreten der „künstlichen“ oder künstlerischen Kunst im Gegensatz zum naturhaften, naturverbundenen Schaffen des Künstlers zeigt sich bei Schlegel selbst im Bereich der alten Poesie auf vielfältige Weise. Ein charakteristisches Symptom dafür ist seine Zurückweisung des Orpheus-Mythos, demzufolge die Poesie in Orpheus ihren Stifter gehabt habe und in ihm direkt und vollendet entstanden sei. Auch hierbei geht es darum, ob die Poesie ein Produkt der Natur oder der Kunst ist. Schlegel bezeichnet jedoch die Orpheus-Sage als auf „Priestermärchen“ beruhend und sieht in der Homerischen Poesie stattdessen „die älteste Urkunde der Hellenischen Geschichte“. Diese Poesie kennt aber „weder Orgien noch Enthusiasmus“. Der Homerische Sänger ist „nicht leidenschaftlich besessen“, sondern sein Charakter ist „stille Besonnenheit“ (KFSa 1, 408–09). Mit ihm wurde die Kunst „ein bestimmtes Gewerbe“, das erlernt wurde, wobei „der Vortreffliche aber das Erfundene und Eigne darin von dem Erlernten unterschied und darauf stolz war“ (KFSa 1, 432–33). Ein „eigentliches Gedicht“ ergibt sich jedoch erst, „wenn der Dichter unter dem Stoff, der seinen Sinnen gegeben, oder seinem Gedächtnis überliefert wird, schon wählen, und das Gewählte für den sinnlich schönen Genuß nach Gesetzen des menschlichen Gemüts frei mischen, ordnen und schmücken kann.“ Dies ist aber ein Akt der Selbsttätigkeit und die „Darstellung dieser Selbsttätigkeit“ wird zum „eigentlichen Gedicht“ (KFSa 1, 445). Auch die Theorie der poetischen „Verknüpfung“, die hier zum Ausdruck kommt und die Schlegel direkt von Aristoteles und spätantiken Rhetorikern übernommen zu haben scheint, muß im Sinne der künstlerischen, selbsttätigen Poesie gedeutet werden.

Natürlich wissen wir, daß der Zustand der dichterischen Beson-

nenheit für Schlegel in Raserei, Taumel, Entzücken und anderen „natürlichen“ Erscheinungsformen seine Entsprechung finden muß (KFSa 1, 402–03) und die höchste Form der Dichtung, wie sie uns in Sophokles begegnet, dadurch gekennzeichnet ist, daß in ihr „die göttliche Trunkenheit des Dionysios, die tiefe Erfindsamkeit der Athene, und die leise Besonnenheit des Apollo gleichmäßig verschmolzen“ sind (KFSa 1, 298). Um aber den besonnenen, d. h. artistischen und selbstbewußten Charakter in Schlegels Poesiebegriff schärfer hervorzuheben, sei im Bereich seiner altertumswissenschaftlichen Studien noch auf Dionysios von Halikarnassos verwiesen, besonders auf dessen Schrift über die Verknüpfung der Worte: *Peri syntheseos onomatôn* (*De compositione verborum*). Von Dionysios lernte Schlegel, bestimmte Werke der Prosakunst, d. h. der Geschichte, Philosophie und Rhetorik, als Dichtung im echten Sinne des Wortes, als „poema“ zu verstehen (KFSa 1, 185). Dionysios war der Urheber des Vergleichs zwischen Werken der Rhetorik und der plastischen Kunst des Polykleitos und des Phidias (KFSa 1, 172). Er vertrat die Ansicht, daß Platons Dialoge und die Schriften des Isokrates „nicht wie geschriebene wären, sondern ausgehöhlter und erhobner Bildnerarbeit glichen“. Schlegel ging noch weiter und sagte: „sie seien wie mit Meißel und Feile hervorgetrieben und gerundet“ (KFSa 1, 196).

Wenn Schlegel sich auf die moderne Poesie bezieht, werden seine Stellungnahmen für die künstliche Poesie nur noch deutlicher. Dort spricht er direkt aus, daß das, was uns selbst in den höchsten Gebilden der Dichtkunst begegnet, keine direkt aus der Quelle strömende Poesie, sondern immer nur eine „Äußerungsart der Poesie“ ist (KFSa 2, 331), eben weil sich die Poesie in unserer menschlichen Sphäre immer „nur indirekt mitteilen und äußern“ kann (KFSa 2, 334), weil die Poesie „das Produzierende mit dem Produkt“, d. h. den Dichter mit seinem Werk zur Darstellung bringt, sich in jeder ihrer Darstellungen selbst mit darstellt und insofern „überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie“ ist (KFSa 2, 204). Diese Poesie hat „unteilbare Einheit“ und ihre Werke kennzeichnen sich durch „innren lebendigen Zusammenhang“ (KFSa 2, 320). Aber diese „Konstruktion des Ganzen“ besteht in einer „künstlich geordneten Verwirrung“, einer „reizenden Symmetrie von Widersprüchen“, einem „wunderbaren ewigen Wechsel von Enthusiasmus und Ironie“ (KFSa 2, 318–19).

In seinem Aufsatz über Boccaccio charakterisiert Schlegel die Kunst eines geschickten Erzählers damit, „daß er mit einem angenehmen Nichts, mit einer Anekdote, die, genau genommen auch nicht

einmal eine Anekdote wäre, täuschend zu unterhalten und das, was im Ganzen ein Nichts ist, dennoch durch die Fülle seiner Kunst so reichlich zu schmücken weiß, daß wir uns willig täuschen, ja wohl ernstlich dafür interessieren lassen“ (KFSa 2, 394). Wenn hier die Künstlichkeit der Erzählung auf beinahe absolute Weise zum Ausdruck gebracht wird, zeigt sich zu Anfang des Essays zwar keine naturhafte Bestimmung der Kunst des Boccaccio, wohl aber eine Synthese oder eine Wechselwirkung von Natur und Kunst, die beinahe in Kantischer Terminologie entwickelt ist. Schlegel spricht dort von der tiefen Absichtlichkeit oder Intentionalität des *Decamerone* und fährt dann fort:

Wo sich solcher Verstand vereinigt zeigt mit der instinktiven Gewalt über das Mechanische, die wohl schon allein aber mit unrecht Genie genannt wird, da und nur da kann die Erscheinung hervorgehen, die wir Kunst nennen, und als einen Fremdling aus höhern Regionen verehren (KFSa 2, 373).

Auch in der Verstehenstheorie konzentriert sich Schlegel zunächst ganz auf das, was man den künstlerischen Aspekt eines dichterischen Werkes, seine Textualität und Schriftlichkeit nennen könnte, womit sich die Ablehnung der Annahme eines unbewußten Schaffensprozesses verbindet.²² In einer gegenläufigen Gedankenbewegung, die scheinbar ganz vom Autor und seiner Kunst wegführt, sagt Schlegel dann aber, daß „jedes vortreffliche Werk, von welcher Art es auch sei, mehr weiß als es sagt, und mehr will als es weiß“ (KFSa 2, 140). Wiederum besteht die Aufgabe darin, Natur und Kunst, Realität und Idealität zu verbinden oder, in der Sprache der Frühromantiker, Naivität zur Absicht und Willkür zum Instinkt zu machen (KFSa 2, 172–73).

Von allen Frühromantikern entwickelte August Wilhelm Schlegel die ausgeprägteste artistische Auffassung der Kunst, womit sich bei ihm eine entschiedene Gegnerschaft gegen jede naturhafte Interpretation des künstlerischen Produktionsprozesses im Sinne des unbewußten Schaffens verband.²³ Das zentrale Motiv seiner Kunstanschauung läßt sich mit den bekanntesten Worten aus Shakespeares *Sommernachts Traum* wiedergeben, das auch bei anderen Frühromantikern, Novalis und Friedrich Schlegel, großes Interesse fand (KFSa 23, 368) und in A. W. Schlegels eigener Übersetzung lautet:

²² Siehe meinen Essay „Friedrich Schlegels Theorie des Verstehens: Hermeneutik oder Dekonstruktion?“, in : *Die Aktualität der Frühromantik*. Herausgegeben von Ernst Behler und Jochen Hörisch (Paderborn: Schöningh 1987), 141–160.

²³ Siehe den Abschnitt 3 dieses Essays.

Des Dichters Aug', in schönem Wahnsinn rollend,
 Blitz auf zum Himmel, blitzt zur Erd' hinab,
 Und wie die schwangre Phanatsie Gebilde
 Von unbekanntem Dingen ausgebiert,
 Gestaltet sie des Dichters Kiel, benennt
 Das luft'ge Nichts und gibt ihm festen Wohnsitz
 (5. Aufs., 1. Szene).

Shakespeare war für A. W. Schlegel das Urbild eines höchst bewußten Künstlers, der jede Nuance seiner Werke mit klarer Absichtlichkeit gestaltete. In abgewandelter Form spricht A. W. Schlegel auch in seiner Rezension von Tiecks Märchen von dessen Fähigkeit, dem „luftigen Nichts eine örtliche Wohnung“ zu geben, oder er charakterisiert Tieck als „dichtenden Dichter“ (SW 11, 136), was dieselbe artistische Tendenz zum Ausdruck bringen soll. Wie aber aus einer genaueren Lektüre des Shakespeare-Zitates sofort hervorgeht, läßt sich dies durchaus auch im Sinne des naturhaften Schaffensprozesses interpretieren, wenn man die Metaphern vom „schönen Wahnsinn“, der „schwangen Phantasie“ und dem Ausgebären von „schönen Dingen“ genügend berücksichtigt.

Auf entsprechende Weise verbinden sich auch bei A. W. Schlegel die beiden Konzeptionen der Kunst oder sie gehen unvermittelt ineinander über. Ein deutliches Beispiel dafür ist seine Verteidigung des Reims in der Poesie, den sein Bruder als künstlichen Zierrat, als „eigensinnige Spielerei“, als „fremdartige Störung“ wirklich schöner Kunst zurückgewiesen hatte (KFSA 1, 233–55). Bei seiner Rechtfertigung des Reims und der künstlichen Silbenmaße geht A. W. Schlegel davon aus, daß alle übertriebene Künstlichkeit zu vermeiden ist und „daß die letzte, und nicht die leichteste Kunst des Dichters darin besteht, alle Kunst zu verbergen, und über das tiefste Studium die sorgsamste Wahl, den Anstand ungezwungener Leichtigkeit zu verbreiten, als hätte er alles nur so eben hingegossen“ (SW 7, 53). In letzter Analyse besteht sein Argument für Reim und „geordnete Verhältnisse der Bewegung“ aber darin, daß in ihnen für die Poesie der „Pulsschlag ihres Lebens“ besteht, eben weil die gebundene Sprache die ursprüngliche und natürliche ist (SW 7, 55).²⁴ In bezug auf Shakespeare verbindet sich damit die Beobachtung, daß sich die

²⁴ Zitiert nach August Wilhelm Schlegel, *Sämtliche Werke*. Herausgegeben von Eduard Böcking (Leipzig: Weidmann 1946). Im folgenden SW. Zu Schlegels Bestimmung des Reims und der Metrik siehe meinen Essay „Lyric Poetry in the Early Romantic Theory of the Schlegel Brothers“, in: *Romantic Poetry. Comparative History of Literature in European Languages*. Herausgegeben von Elinor Shaffer. (Budapest: Academiai Kiado), im Druck.

gereimten Stellen keineswegs nur bei „sinnreichen Sprüchen“ oder in Szenen finden, „wo Feierlichkeit und theatralischer Pomp passend sind“ (SW 7, 51), sondern gerade auch in denen des Wahnsinns und einer gesteigerten Emotionalität, in denen man doch eigentlich eine Rückkehr zur „natürlichen“ Sprache erwarten würde. So kommen in die ursprünglich rein künstlerische Konzeption der Kunst durch A. W. Schlegel doch starke Nuancen eines „natürlichen“ Verständnisses hinein.

Novalis scheint sich dagegen direkter für die Natürlichkeit der Kunst ausgesprochen zu haben. In einem längeren Fragment, das sich hauptsächlich gegen die Shakespeare-Interpretation in A. W. Schlegels Essay *Über Shakespeares Romeo und Julia* zu richten scheint, sagt er:

Schlegels übersehen, indem sie von der Absichtlichkeit und Künstlichkeit der Shakespearschen Werke reden – daß die Kunst zur Natur gehört, und gleichsam die sich selbst beschauende, sich selbst nachahmende, sich selbst bildende Natur ist. Die Kunst einer gut entwickelten Natur ist freilich von der Künstelei des Verstandes, des bloß rösonnierenden Geistes himmelweit verschieden. Shakespeare war kein Kalkulator – kein Gelehrter – er war eine mächtige, buntkräftige Seele, deren Erfindungen und Werke, wie Ereignisse der Natur das Gepräge des denkenden Geistes tragen und in denen auch der letzte scharfsinnige Beobachter noch neue Übereinstimmungen mit dem unendlichen Gliederbau des Weltalls – Begegnungen mit spätern Ideen, Verwandtschaften mit höhern Kräften und Sinnen der Menschheit finden wird. Sie sind sinnbildlich und vieldeutig, einfach und unerschöpflich, wie jene und es dürfte nichts Sinnloseres von ihnen gesagt werden können, als daß sie Kunstwerke in jener eingeschränkten, mechanischen Bedeutung des Worts seien (NO 3, 569).

Dieser natürliche, unbewußte Untergrund wurde von Novalis aber nicht nur für die Kunst, sondern ebenfalls für das Denken, die Wissenschaft und die Philosophie in Anspruch genommen. Friedrich Schlegel berichtet darüber:

Genie ist die reelle Kraft des Menschen, wie Novalis den Idealismus richtig ansieht, daß der gesunde Verstand, das allgemeine Denken, Produkt eines unbewußten Genius der niedrigsten Potenz ist (KFSA 18, 159).

An anderen Stellen vertritt Novalis aber die absolute Freiheit der Einbildungskraft gegenüber allen anderen Organen, wenn er zum Beispiel sagt:

Die Einbildungskraft ist der wunderbare Sinn, der uns alle Sinne *ersetzen* kann – und der so sehr schon in unsrer Willkür steht. Wenn die äußern Sinne ganz unter mechanischen Gesetzen zu stehn scheinen – so ist die Einbildungs-

kraft offenbar nicht an die Gegenwart und Berührung äußerer Reize gebunden (NO 2, 650).

Was aber den Primat der künstlerischen oder natürlichen, der intentionalen oder instinktiven Tendenz der Kunst anbetrifft, so zeigen die Fragmente des Novalis ein Schwanken, Oszillieren und immer wieder verändertes Verlagern des Übergewichts. In einem dieser Fragmente leitet er sogar den künstlerischen Charakter der Kunst aus dem Instinkt her und sagt:

Instinkt ist Kunst *ohne Absicht* – Kunst, ohne zu wissen wie und was man macht. Der Instinkt läßt sich in *Kunst* verwandeln – durch Beobachtung der Kunsthandlung. Was man also *macht*, das läßt sich am Ende kunstmäßig zu machen erlernen. Kunst das Lächerliche und Romantische hervorzubringen (NO 3, 287).

Indem Novalis auf derart schillernde Weise über diese Verhältnisse spricht, scheint er die Herausarbeitung einer systematischen Lösung und eines endgültigen Resultats vermeiden zu wollen, um die Reflexion für weitere Entdeckungen offen zu halten.

Auch in der Kunsttheorie Wackenroders tritt dieser Gegensatz zwischen einer naturhaften und künstlerisch gebildeten Tätigkeit in Erscheinung, obwohl dieser Autor von den ästhetischen Theorien seiner Zeit wenig beeinflusst war und seinen Worten nach keinen Sinn für jenen „kalten, kritisierenden Blick“ hatte, den er unter den Kunstfreunden seiner Epoche wahrnahm (WA 1, 43).²⁵ Er verwandte deshalb die Maske eines in der Abgeschiedenheit eines Klosters lebenden gläubigen Bruders, für den die Kunst Ausdruck einer göttlichen Kraft im Menschen und einer göttlichen Begnadung ist. Man könnte diese Vorneigung im Sinne des naturhaften, unbewußten Schaffens interpretieren. Aber bei näherer Betrachtung stellt sich heraus, daß Wackenroders Kunstanschauung nicht so einfach bestimmt werden kann und ebenfalls die entgegengesetzte Inklination auf handwerkliches Können, Studium, Theorie und Reflexion hin zeigt. Während Raffael den spontanen, schöpferischen Aspekt der Kunst repräsentiert, stehen Michelangelo und noch mehr Leonardo da Vinci für den gelehrten Künstler. Dürer vereinigt beide Aspekte und bringt den höchsten Aspekt der Kunst zum Ausdruck.

In Raffael zeigt sich am reinsten, was der Klosterbruder die „Göttlichkeit der Kunst“ nennt (WA 1, 57), d. h. eine Kunst ohne

²⁵ Zitiert nach Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe*. Historisch-Kritische Ausgabe. Herausgegeben von Silvio Vietta und Richard Littlejohns (Heidelberg: Winter 1991). Im folgenden WA.

Reflexion, ohne Anstrengung, ohne Selbstkritik. Seine Kunst kann nicht erlernt werden, wie das Beispiel des Schülers Antonio zeigt (WA 1, 66–69). Leonardo ist dagegen das „Muster in einem wahrhaft gelehrten und gründlichen Studium der Kunst“, das „Bild eines unermüdlichen, und dabei geistreichen Fleißes“. Sein Beispiel zeigt, „daß der Genius der Kunst sich nicht unwillig mit der ernsthaften Minerva zusammen paart“ (WA 1, 73). Michelangelo stellt einen Maler vor, den Gott in die Welt gesandt hat, um ein „Vorbild aufzustellen, was Vollkommenheit sei in der Kunst des Zeichnens, der Umrisse, und der Lichter und Schatten“. Als Architekt zeigt er, „auf welche Weise man Gebäuden Festigkeit, Bequemlichkeit, schöne Verhältnisse, Annehmlichkeit und Reichtum an allerlei Zieraten der Baukunst zu geben habe“ (WA 1, 110). In diesem Abschnitt formuliert Wackenroder seine ästhetischen Prinzipien direkter. Es genügt nicht von einem Kunstwerk zu sagen: „es ist *schön* und *vortrefflich*“, weil diese allgemeinen Redensarten für die verschiedensten Werke gelten. Wir sollen uns vielmehr dem großen Künstler hingeben, „mit *seinen* Organen die Dinge der Natur anschauen und ergreifen, und in *seiner* Seele sprechen können: ‚Das Werk ist in seiner Art *richtig* und *wahr*‘“ (WA 1, 110–11). Dürer scheint wegen seiner eingeschränkteren Technik der Malerei, dem Fehlen der Tiefenstruktur in seinen Gemälden, hinter diesen italienischen Künstlern zurückzustehen. Was ihn aber auszeichnet, besteht in seiner Fähigkeit, Kunst mit „tiefer Verehrung“ zu empfinden (WA 1, 92), wie dies bei Raffael in Erscheinung getreten war, und zugleich „uns die Menschen zu zeigen, wie sie um ihn herum wirklich waren“ (WA 1, 94). In Dürer vereinigen sich demnach für Wackenroder beide Tendenzen der Kunst.

3. Der bei Kant bemerkbare Dualismus einer freien und einer naturgebundenen Auffassung der Kunst wird also von den Frühromantikern nicht zu einer Synthese gebracht, auch nicht zugunsten des einen oder des anderen Pols zu einer Lösung geführt, sondern in der für die Frühromantik charakteristischen Reflexionsweise in der Schwebelage gehalten. Diese besteht darin, vom scheinbar absolut genommenen Standpunkt einer natürlichen Erklärung der Kunst die reine, avantgardistische Ästhetik zu entwerfen und umgekehrt vom Standpunkt der freien, ungebundenen Kunst ihre Naturverbundenheit anzuvisieren, mit anderen Worten die Kunst aus der Perspektive der Natur und die Natur aus der Perspektive der Kunst zu reflektieren. Besonders gelungene Reflexionsformen dieser Art sind Friedrich Schlegels Analysen der „künstlichen“ modernen Dichtung vom

Standpunkt der natürlichen Poesie der Alten sowie sein Bestreben, Naivität zur Absicht und Willkür zum Instinkt zu machen, oder die Überlegungen des Novalis über die Verwandlung des Instinkts in Kunst und der Kunst in Instinkt. Es ist aber evident, daß es auf dieser Reflexionshöhe keinen Standpunkt der Natur oder des Instinkts mehr gibt und dieser unter die vielfältigen Äußerungsarten und Masken des Künstlichen aufgenommen ist.

Unter den frühromantischen Reflexionen über den künstlerischen Schaffensprozeß treten aber zwei Theorieformationen hervor, bei denen eine schärfere Prädominanz der natürlichen und künstlichen Perspektive bemerkbar wird, obwohl auch bei ihnen nicht von einer ausschließlichen Behauptung der Natur gegenüber der Kunst oder der Kunst gegenüber der Natur gesprochen werden kann. Dabei handelt es sich um die ästhetischen Theorien Schellings als Ausdruck einer unbewußten, instinktmäßigen, naturhaften Konzeption der Kunst und A. W. Schlegels als Manifestation einer artistischen Sehweise der Problematik. Beide Theorien haben eine tiefgreifende Wirkung auf das Kunstverständnis im neunzehnten Jahrhundert ausgeübt. Obwohl die heutige Debatte über das Wesen der Kunst längst nicht mehr im Rahmen der Begriffe Natur und Kunst geführt wird, können diese beiden entgegengesetzten Standpunkte auch gegenwärtige Theorieansätze verdeutlichen.

Von der bei Kant und den Frühromantikern bemerkbaren Kluft zwischen den Bereichen der Natur und der Freiheit kann bei Schelling nicht mehr die Rede sein, da es in seiner Philosophie aus der Zeit der Jahrhundertwende zu einer wechselseitigen Sättigung der beiden Pole, zu einer „Harmonie“, ja zu einer „Identität“ zwischen ihnen gekommen ist, über die hinaus nichts zu wünschen übrig bleibt. Was den Bereich der Kunst anbetrifft, so hat Schelling ihre Funktion im Komplex der Identitätsphilosophie zweimal dargestellt, in den Schlußabschnitten des *Systems der Transzendentalphilosophie* von 1800 auf systematische Weise und in der Rede vor der Akademie der Wissenschaften in München von 1807 *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur* auf genetische Art, vom Gesichtspunkt der Produktion oder der Entstehung des Kunstwerks. Andere Schriften aus dieser Zeit, in denen das Thema der Kunst auftaucht, wie in den *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums* (1803), oder in denen dieses zentral ist, wie in dem Dialog *Bruno oder über das göttliche und natürliche Prinzip der Dinge* (1802), lassen sich diesen beiden grundlegenden Darstellungsweisen, der systematischen und der genetischen, leicht zuordnen. Die Vorlesungen über die *Philosophie der Kunst*, die Schelling zuerst im Wintersemester

1802/03 in Jena, dann erneut 1804/05 in Würzburg vortrug, die aber erst 1859 von seinem Sohn aus dem Nachlaß herausgegeben wurden, treten aus dem Zusammenhang der Identität von Natur und Geist bereits heraus, insofern in ihnen die Kunst nicht mehr als die vorbildliche Auffassungs- und Darstellungsweise des Absoluten gesehen wird, sondern nur noch eine Form neben der anderen ist, das Absolute, oder das „Ein und Alles“, das „An-Sich“ zu erfassen. Wie Schelling am 3. September 1802 an A. W. Schlegel schrieb, sollte seine damals in Jena in Angriff genommene Philosophie der Kunst „mehr eine allgemeine, nur in dem höchsten Reflex der Kunst schwebende – Philosophie des Universums, als eine Theorie der Kunst“ sein.²⁶ Daß diese *Philosophie* ist, war für Schelling das „Wesentliche“, wogegen es ihm als zufällig erschien, „daß sie eben Philosophie sein soll in Beziehung auf die Kunst“ (FWJS 5. 365).²⁷ Die absolute Vorbildhaftigkeit der Kunst, die Schelling in der Identitätsphilosophie vertreten hatte, war nun zugunsten der Philosophie wieder aufgegeben oder in das System der Philosophie als eine Ausdrucksform neben anderen eingegliedert, was außerhalb des Rahmens der hier unternommenen Untersuchung liegt. Hier geht es um Schellings Schriften aus der Zeit der Frühromantik, d. h. der Identitätsphilosophie.

Bei der systematischen „Deduktion des Kunstprodukts“ geht es Schelling um den Nachweis, daß es in der Intelligenz eine Anschauung gibt, „durch welche in einer und derselben Erscheinung das Ich für sich selbst bewußt und bewußtlos zugleich ist“ (FWJS 3, 610). In ihr soll sich der unendliche Gegensatz zwischen Natur und Geist auflösen, indem das, „was in der Erscheinung der Freiheit und was in der Anschauung des Naturprodukts getrennt existiert“, im Ich in der „Identität des Bewußten und Bewußtlosen“ und im „Bewußtsein dieser Identität“ zusammenkommen (FWJS 3, 612). Dies aber ist die Tätigkeit des künstlerischen Genies, die jedoch in keiner dieser beiden Anschauungen, der bewußtlosen und der bewußten, ganz aufgeht, vielmehr dasjenige darstellt, „was über beiden ist“. Insofern richtet sich die Frage nach der Kunst sowohl auf das an ihr, „was mit Bewußtsein, Überlegung und Reflexion ausgeübt wird“ als auch auf dasjenige, „was an ihr nicht gelernt, nicht durch Übung, noch auf andere Art erlangt werden, sondern allein durch freie Gunst der

²⁶ *Aus Schellings Leben. In Briefen.* Herausgegeben von G. L. Plitt (Leipzig: Hirzel 1869), Bd. 1, 397–98. Im folgenden PL.

²⁷ F. W. J. Schelling, *Sämtliche Werke.* Herausgegeben von K. F. A. Schelling (Stuttgart/Augsburg: Cotta 1859). Im folgenden FWJS.

Natur angeboren sein kann, und welches dasjenige ist, was wir mit einem Wort die *Poesie* in der Kunst nennen können“. Die Frage aber, „welchem von den beiden Bestandteilen der Vorzug vor dem andern zukomme“, erweist sich von hier aus als höchst unnütz (FWSJ 3, 618).

Das Kunstwerk oder Kunstprodukt spiegelt somit die „Identität der bewußten und bewußtlosen Tätigkeit“ wieder, die aus dem Genie hervorgeht. Schelling sagt:

Der Grundcharakter des Kunstwerk ist also eine *bewußtlose Unendlichkeit*. Der Künstler scheint in seinem Werk außer dem, was er mit offenerer Absicht darein gelegt hat, instinktmäßig gleichsam eine Unendlichkeit dargestellt zu haben, welche ganz zu entwickeln kein endlicher Verstand fähig ist (FWJS 3, 619).

Vom organischen Naturprodukt unterscheidet sich das Kunstprodukt hauptsächlich dadurch, daß es einen bewußten Anteil enthält, während es vom gewöhnlichen Kunstprodukt durch die „Unabhängigkeit von äußern Zwecken“ verschieden ist, worin die „Heiligkeit und Reinheit der Kunst“ zum Ausdruck kommt (FWSJ 3, 622–23). In der Identität der bewußtlosen (naturhaften) und bewußten (freiheitlichen) Anschauung des Genies offenbart sich aber für Schelling die Rolle des Ich für die Philosophie, in der ebenfalls die „unendliche Entzweiung entgegengesetzter Tätigkeit“ aufgehoben werden soll. Hier zeigt sich eine wesentliche Entsprechung zwischen der ästhetischen Anschauung und der intellektualen Anschauung, wobei freilich die letztere hinter der ersten immer zurückbleibt. Schelling sagt dazu:

Was ist denn nun jenes wunderbare Vermögen, durch welches nach der Behauptung des Philosophen in der produktiven Anschauung ein unendlicher Gegensatz sich aufhebt? Wir haben diesen Mechanismus bisher nicht völlig begrifflich machen können, weil es nur das Kunstvermögen ist, was ihn ganz enthüllen kann. Jenes produktive Vermögen ist dasselbe, durch welches auch der Kunst das Unmögliche gelingt, nämlich einen unendlichen Gegensatz in einem endlichen Produkt aufzuheben. Es ist das Dichtungsvermögen, was in der ersten Potenz die ursprüngliche Anschauung ist, und umgekehrt, es ist nur die in der höchsten Potenz sich wiederholende produktive Anschauung, was wir Dichtungsvermögen nennen. Es ist ein und dasselbe, was in beiden tätig ist, das Einzige, wodurch wir fähig sind auch das Widersprechende zu denken und zusammenzufassen – die Einbildungskraft (FWJS 3, 626).

Von allen diesen Beobachtungen aus ergibt sich aber, daß die Kunst das „Vorbild der Wissenschaft“ ist, was Schelling auch mit der

Feststellung ausdrückt: „wo die Kunst sei, soll die Wissenschaft erst hinkommen“ (FWJS 3, 623). Während es in den Wissenschaften kein Genie gibt, weil nämlich alle ihre Aufgaben, auch wenn sie genialisch gelöst werden, letztlich mechanisch auflösbar sind, ist das, was die Kunst hervorbringt, „allein und *nur* durch Genie möglich“, nämlich durch ein „unerwartetes Zusammentreffen der bewußtlosen mit der bewußten Tätigkeit“ (FWJS, 623–24).

Während Schelling in der systematischen Darstellung dieser Verhältnisse strikt an der Gleichberechtigung und Gleichwertigkeit von Natur und Kunst festhält, tritt in dem Vortrag *Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur*, der sich der Frage der Entstehung des Kunstprodukts zuwendet, mit Nachdruck die Übermacht der Natur hervor. Der Vortrag wurde erst 1807 gehalten, spiegelt aber noch deutlich den Standpunkt der Identitätsphilosophie wieder, der am vollendetsten im *System des transzendentalen Idealismus* entwickelt ist. Inzwischen hatte sich aber eine beträchtliche Gewichtsverlagerung und Umbewertung zugunsten der Philosophie bemerkbar gemacht. In den *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums* von 1803 wurde von Schelling zwar immer noch die Ansicht vertreten, „das die Kunst aus nichts Höherem begreiflich sei“ und daß dieser Vorzug auf ihrer Fähigkeit der „Ineinsbildung des Realen und Idealen“ beruhe. Aber diese Vereinigung des Realen und Idealen, des Endlichen und Unendlichen, wurde nun nicht länger als Vorrecht der Kunst angesehen, sondern trat ebenso mit der Philosophie in Erscheinung. Ja, die Synthese dieser Gegensätze in der „reinsten Absolutheit“ erschien Schelling so sehr als das grundlegende „Gesetz des Universums“, daß es sich sogar auf das Verhältnis der Philosophie und der Kunst aufeinander anwenden läßt, wobei dann freilich der Kunst die Rolle des Realen (Naturhaften) und der Philosophie die des Idealen (Freiheitlichen) zufällt (FWJS 5, 347–48).

Zu dieser Zeit erschien es Schelling, „daß die wahren Künstler still, einfach, groß und notwendig sind, wie die Natur“ (FWJS 5, 349). Der „Kantische Formalismus“ hatte zwar eine „neue und höhere Ansicht der Kunst“ entwickelt, aber gleichzeitig damit „eine Menge kunstleerer Kunstlehren geboren“ (FWJS 5, 351). Kurz vorher hatte er mit A. W. Schlegel intensiv über seine Jenaer Vorlesungen über die *Philosophie der Kunst* (WA 1802/03) korrespondiert, da Schlegel zur selben Zeit in Berlin einen großen Vorlesungszyklus über *Schöne Literatur und Kunst* vortrug, mit dem er in vielen Punkten Schelling voraus war. Schelling erbat sich deshalb von Schlegel die Manuskripte seiner Vorlesungen, um sie abschreiben zu lassen und für seine

eigenen Jenaer Vorlesungen verwenden zu können.²⁸ A. W. Schlegel hatte sich in seinen Vorlesungen große Mühe gegeben, alles „Mystische“ aus seiner Darstellung der frühromantischen Kunsttheorie herauszulassen, wofür diese durch die Beiträge seines Bruders und Novalis' berüchtigt geworden war. Entsprechend fiel seine Darstellung der Poesie sehr zugunsten der „Kunst“ und nicht so sehr im Sinne des Naturhaft-Genialischen aus. Als Schelling bei der Durchsicht von A. W. Schlegels Manuskripten zu diesem Teil der Berliner Vorlesungen gelangte, schrieb er ziemlich enttäuscht an diesen:

Am wenigsten genügt hat mir, offenherzig zu sagen, was Sie von der Poesie vorgetragen. Ich bin dadurch aufs neue in meiner Meinung von dem bewußtlosen Anteil an der Poesie bestärkt worden. Mit diesen Prinzipien können Sie keines Ihrer eignen Werke begreifen und konstruieren. Ich sehe wohl, daß Sie Ihre Theorie nicht haben vollenden können; aber ich habe die Zentral-Idee von der Poesie vergebens gesucht. Wahrscheinlich waren Sie in dieser Rücksicht durch die Beschaffenheit Ihres Auditoriums beschränkt. – Mehreres scheint mir eher in die Rhetorik als in die Poetik zu gehören (PL 1, 428).

Schellings Münchner Akademierede zum Namenstag des Bayerischen Königs am 12. Oktober 1807 *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*²⁹ ist seine berühmteste und auch am meisten rezipierte Schrift zum Thema der Kunst. Innerhalb der mehr philosophisch und disziplinär orientierten Geschichte der Ästhetik hat sie vielfach das Prestige erlangt, die Prinzipien der „romantischen“ Kunsttheorie am klarsten ausgesprochen zu haben, was durch ihr Eintreten für die bewußtlose Genialität und das Naturhafte der Kunst stark gefördert wurde. Diese Schrift hat damit ungewollt dazu beigetragen, daß die frühromantische Kunsttheorie und ihr artistischer Aspekt immer mehr verdrängt wurde. Was Schellings eigene Entwicklung anbetrifft, so wird in dieser Schrift die im *System des transzendentalen Idealismus* angestrebte Synthese des Unbewußten und Bewußten, Endlichen und Unendlichen, von Realismus und Idealismus, Natur und Freiheit zugunsten einer bloß realistischen,

²⁸ Siehe hierzu meinen Essay „Schellings Philosophie der Kunst in der Überlieferung Henry Crabb Robinsons“, in Ernst Behler, *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie* (Paderborn: Schöningh 1988), 171–195. Die mit dieser Studie verbundene Edition von Schellings Jenaer Vorlesungen über *Philosophie der Kunst* in der Nachschrift Henry Crabb Robinsons findet sich im *Philosophischen Jahrbuch* 83 (1976), 133–153.

²⁹ FWJS 7, 289–329. Hier zitiert nach der Ausgabe F. W. J. Schelling, *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*. Herausgegeben von Lucia Sziborsky (Hamburg: Meiner 1983). Im folgenden KN.

naturhaften Auffassung der Kunst verschoben und stattdessen der Philosophie die Lösung dieser absoluten Aufgabe zugesprochen

Ausgangspunkt der Akademierede ist der alte Begriff einer „Nachahmung der Natur“, den Schelling freilich nicht in seiner jüngsten klassizistischen Ausprägung versteht, sondern als „tätiges Band zwischen der Seele und der Natur“ aufgefaßt haben will (KN, 4). Selbst Winckelmann verfügte nicht über dieses tätige Sich-in-Eins-Setzen mit der Natur, da seine Theorie zu sehr auf die „Hervorbringung idealischer und über die Wirklichkeit erhabener Natur“ aus war und sich letztlich in der proklamierten Nachahmung der Werke des Altertums erschöpft. Bei ihm findet sich noch keineswegs jene „Idee einer lebendigen, schaffenden Natur“, von der Schelling in seiner Neuformulierung des Nachahmungsprinzips ausgeht. Dabei kommt es aber darauf an, daß wir über die äußeren Formen der Natur hinausgehen, selbst ihre „schönsten Formen“, und das „wirkende Prinzip“ in ihr erkennen (KN, 11), welches die „Mannigfaltigkeit der Teile“ zur Einheit formt –

von der Kraft an, die im Kristall wirkt, bis zu der, welche wie ein sanfter magnetischer Strom in menschlichen Bildungen den Teilen der Materie eine solche Stellung und Lage untereinander gibt, durch welche der Begriff, die wesentliche Einheit und Schönheit sichtbar werden kann (KN, 12).

Mit einer sonderbaren Begriffsprägung nennt Schelling dies innere Prinzip der Natur eine „werktätige Wissenschaft“. Während die Bezeichnung Werkätigkeit die produzierende Kraft der Natur zum Ausdruck bringt, soll die Wissenschaft die „geistige Art“ dieser Tätigkeit unterstreichen, wobei es sich freilich um „keine der menschlichen gleiche“ Wissenschaft handelt, sondern um eine reflexionslose Tätigkeit, in welcher „der Begriff nicht von der Tat, noch der Entwurf von der Ausführung verschieden“ ist. Hier trachtet die Materie „gleichsam blind nach regelmäßiger Gestalt“, den Gestirnen ist die „erhabenste Zahl- und Meßkunst lebendig eingeboren“, die Tiere vollbringen „besinnungslos“ Wirkungen, „die viel herrlicher sind als sie selbst“ – alle sind geleitet von diesem als Wissenschaft bezeichneten „Geist, der schon in einzelnen Blitzen von Erkenntnis leuchtet, aber noch nirgends als die volle Sonne, wie im Menschen, hervortritt“ (KN, 12). Diese „werktätige Wissenschaft“ ist für Schelling aber das „Band“, das Natur und Kunst miteinander verbindet (KN, 12–13).

Schon seit langem hat man nach Schelling eingesehen, daß in der Kunst „mit der bewußten Tätigkeit eine bewußtlose Kraft sich verbinden muß, und daß die vollkommene Einigkeit und gegenseitige

Durchdringung dieser beiden das Höchste der Kunst erzeugt“. In dieser Darlegung geht es ihm aber nicht mehr so sehr um das Problem, wie sich diese beiden Kräfte die Waage halten, sondern um die These, daß Kunstwerke, „denen dies Siegel bewußtloser Wissenschaft fehlt“, durch einen „Mangel an selbständigem, von dem Hervorbringenden unabhängigen Leben“ erkannt werden und jene „Realität“ vermissen lassen, durch die ein Kunstwerk „einem Naturwerk ähnlich erscheint“ (KN, 13). Genauer gesprochen soll die Kunst sich von der blinden Wirksamkeit der Natur entfernen, um dann aber „in der letzten Vollendung zu ihr zurückzukehren“. Denn wenn der Künstler blind und instinktiv dem Naturtrieb folgte, „so würde er sich von der Natur überhaupt nicht unterscheiden“. Ahmte er bewußt die ihn umgebende Wirklichkeit nach, dann „würde er wohl Larven hervorbringen, aber keine Kunstwerke“. Indem er sich jedoch zunächst von der blinden Produktionskraft entfernt, um dann erneut zu der „schaffenden Kraft“ der Natur zurückzukehren, gelingt ihm die eigentliche Aufgabe der Kunst. Schelling sagt: „Jenem im Innern der Dinge wirksamen, durch Form und Gestalt nur wie durch Sinnbilder redenden Naturgeist soll der Künstler allerdings nacheifern, und nur insofern er diesen lebendig nachahmend ergreift, hat er selbst etwas Wahres erschaffen“ (NK, 14).

Schelling zeigt dann im einzelnen, wie aus der Tiefe der Natur das Kunstwerk emporwächst und „mit Bestimmtheit und Begrenzung anhebt, innere Unendlichkeit und Fülle entfaltet, endlich zur Anmut sich verklärt, zuletzt zur Seele gelangt“, worin er das Höchste des künstlerischen Ausdrucks erblickt (KN, 136). Das Wesentliche in seiner Analyse der künstlerischen Schöpfung besteht aber nicht so sehr darin, daß dieser „Schöpfungsakt“ in Wirklichkeit „nur eine Tat ist“, obgleich wir ihn uns nur getrennt, d. h. in diesen Phasen vorstellen können, sondern in der grundsätzlicheren Entscheidung für den naturhaften Charakter dieser Schöpfung. Denn nach Schelling kann diese „geistige Zeugungskraft“ durch keine Lehre oder Anweisung in Tätigkeit gesetzt werden. Sie ist seiner Ansicht nach „das reine Geschenk der Natur, welche hier zum zweiten Male sich schließt, indem sie, ganz sich verwirklichend, ihre Schöpfungskraft in das Geschöpf legt“ (KN, 37). Damit hatte Schelling aber den äußersten Gegensatz zur frühromantischen Kunsttheorie formuliert, wie sich am deutlichsten von A. W. Schlegel aus entwickeln läßt.

(wird fortgesetzt)

Helmut Müller-Sievers

„... wie es keine Trennung gibt“:
Zur Vorgeschichte der romantischen
Musikauffassung

Auftakt

In seinem Aufsatz über die „Töne“ unterläuft Joseph Berglinger, dem Erzkünstler im Wortsinne¹, eine merkwürdige Aussage: „Wenn wir von Freunden, von unsern Lieben entfernt sind, und durch den einsamen Wald in träger Unzufriedenheit dahinirren, dann erschallt aus der Ferne ein Horn, und schlägt nur wenige Akkorde an, und wir fühlen, wie auf den Tönen die fremde Sehnsucht uns auch nachgeeilt ist, wie alle die Seelen wieder zugegen sind, die wir vermißten und betrauertem.“²

Wenn uns auch der „Käfig der Kunstgrammatik“³ dieses Satzes auf immer untersagt zu wissen, ob dieser Trost, daß „es keine Trennung gibt“⁴, uns immer, wenn wir in der *selva oscura* unserer Einsamkeit umherirren, erreichen wird, oder etwa nur gelegentlich, eines wenigstens ist sicher: daß ein Horn, als Stimmverstärker, keine Akkorde anschlagen kann.⁵ Wenn es das könnte, wenn es nicht dazu verurteilt wäre, die ewige Einsamkeit der Töne herauszuposaunen, dann gäbe es in der Tat keine Trennung mehr zwischen Präsenz und Abwesenheit, zwischen Ton und Akkord, zwischen Melodie und Harmonik. Dann hätte es für Berglinger keinen Grund für „den Kampf zwischen seinem ätherischen Enthusiasmus und dem niedrigen Elend dieser Erde“

¹ W. H. Wackenroder, *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*. In: *Sämtliche Schriften*. Reinbek 1968, 158: „Und wie gelangte denn der Mensch zu dem wunderbaren Gedanken, Holz und Erz tönen zu lassen?“

² Ebd. 190.

³ Wackenroder, *Herzenergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. *Sämtliche Schriften*, 98.

⁴ *Phantasien*, 190.

⁵ Die Einsicht in die Spannung zwischen Ton und Akkord und deren produktive Nutzung ist – um hier eine Reverenz vor Chicagos Musikszene einzuflechten – grundlegend für den Bebop.

gegeben, für die „Nervenschwäche“, die ihn „in der Blüte seiner Jahre“⁶ dahinraffte.

Über diesen unbegreiflichen Riß in der Musik kränkt sich Berglinger zum Tode. Denn er erfährt ihn gleich doppelt, anscheinend unverschuldet gleichermaßen in seiner Biographie wie in „der herrlichen Kunst, die der Himmel bei meiner Geburt wohlthätig für mich ausgesucht hat“⁷. Diese Tätigkeit des Himmels war nicht zuletzt deswegen wohl am Platze, weil er Joseph im Gegenzug der Mutter beraubt hatte; die „mußte die Welt verlassen, indem sie ihn darein setzte“⁸. Unverbunden seinen fünf debilen Schwestern und in fortwährendem Kampf mit seinem Vater entsteht Josephs Liebe zur Musik grundlos: „Seine Seele glich einem zarten Bäumchen, dessen Samenkorn ein Vogel in das Gemäuer öder Ruinen fallen ließ, wo es zwischen harten Steinen jungfräulich hervorschießet.“⁹ Ganz so grundlos also wie die Musik selbst, von der er später schreiben wird, sie entspringe „der leeren Stille“, sie sei „wie ein Vogel Phönix, der sich leicht und kühn zu eigener Freude erhebt“, „eine rührend-kurze Freude, die aus dem Nichts entsteht und ins Nichts vergeht“¹⁰.

In beiden Fällen jedoch ist die Phantasie vom reinen Ursprung ernsthaft bedroht. Josephs Vater, nicht schlechten Charakters, ist Arzt, durch die Wissenschaft von der – im Sprachgebrauch der Zeit – ‚empfindsame Maschine‘ verloren für die Musik, da ihm das szientifische „Gift“ „viele klingende Saiten des menschlichen Busen zernagte“¹¹. Diese väterliche Gesetzeswissenschaft verfolgt Joseph aber auch dann, als er ihr längst entflohen zu sein glaubte: als Kapellmeister sieht er sich damit konfrontiert, daß „alle Melodien [. . .] sich nun auf einem einzigen mathematischen Gesetz gründeten“, daß er sich „quälen mußte, erst mit dem gemeinen wissenschaftlichen Maschinenverstande ein regelrechtes Ding herauszubringen“¹².

Während der Berglinger der *Herzensergiessungen* sich über diesen Umstand noch durch eine schnelle soziologische Analyse hinwegereifert, so muß der Musiktheoretiker der *Phantasien* schon auf eine recht wunderbare Kunstanthropologie ausgreifen, denn auch er entdeckt im Innern der Musik „nichts, als ein elendes Gewebe von Zahlenproportionen, handgreiflich dargestellt auf gebohrtem Holz,

⁶ *Herzensergiessungen*, 103.

⁷ *Phantasien*, 162.

⁸ *Herzensergiessungen*, 88.

⁹ Ebd. 89.

¹⁰ *Phantasien*, 156.

¹¹ *Herzensergiessungen*, 89.

¹² Ebd. 98.

auf Gestellen von Darmsaiten und Messingdraht“¹³. Diese irreduzible Materialität der Musik findet ihre Entsprechung, so scheint es zunächst, in der Nachträglichkeit, dem *après coup* in der Beziehung von Gefühlsinhalt und -ausdruck: „So lernen wir durchs Lächeln, nach und nach, fröhlich sein, durchs Weinen lernen wir traurig sein, durchs Angaffen mit großen Augen lernen wir, was erhaben ist, anbeten.“¹⁴ Doch diese erstaunliche Einsicht unterstützt für Berglinger nur das Postulat der Göttlichkeit der Musik, die Gefühle nicht mehr durch animalisches „Gekrächze“, durch „Wort- und Sprachengeschnatter“ oder gar mithilfe von „Buchstaben und monströser Hieroglyphenschrift“¹⁵ ausdrückt, sondern „auf eine übermenschliche Art [...] unkörperlich [...] die man allein für die Sprache der Engel halten möchte“¹⁶. Englisch allein ist das Idiom, das die Übersetzbarkeit der Gefühle, die ja selbst noch dem Subjekt unverständlich sein müssen, zu garantieren vermag.

Alles kommt also darauf an, gegen die Gedärme und alles Geschnatter, die totale Referenz der musikalischen Hypersprache zu erweisen. Das weiße Rauschen der Materie, der „einfarbige Lichtstrahl des Schalls“ muß durch die „Urgesetze des Tons“ decodiert werden können, die – nun allerdings in nicht mehr verdammenswürdigen – „tiefsinnigen Zahlen geschrieben“¹⁷ die Transmission der Gefühle sichern sollen. „Es hat sich zwischen den einzelnen mathematischen Tonverhältnissen und den einzelnen Fibern des menschlichen Herzens eine unerklärliche Sympathie offenbart, wodurch die Tonkunst ein reichhaltiges und bildsames Maschinenwerk zur Abschilderung menschlicher Empfindung geworden ist.“¹⁸ Dieses Maschinenwerk, „dem einzigen wundervollen Dreiklang entsprossen, den die Natur von Ewigkeit her gegründet hat“¹⁹, so behauptet nun diese Alternativgeschichte von der guten Materialität der Musik, ist nur zur Höllenmaschine depraviert worden von denen, die wie Josephs Vater „in allem ihren Tun streng und scharf sind“ und deren Produkte darum „oftmals nicht anders als in der Malerei vortrefflich anatomische Studien“²⁰ anzusehen sind.

Dieser Zwist im Innern der Musik, den Joseph soweit verkörpert,

¹³ *Phantasien*, 158.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd. 157.

¹⁶ Ebd. 159.

¹⁷ Ebd. 168.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ *Herzenergiessungen*, 100.

²⁰ *Phantasien*, 169.

daß er, „bis ins Innerste zerrissen“²¹ an einem Leiden stirbt, das sein Vater und dessen wissenschaftshörige Stellvertreter niemals diagnostizieren könnten, hat erst allmählich die mörderische Kraft entwickelt, mit der Wackenroder ringen zu müssen glaubte. Ihre Energiequellen, darunter die Sexualisierung bzw. Familiarisierung der nun weiblich-mütterlichen Musik, von der Wagner noch so manches Lied singen wird, die Frage der Gefühlsrepräsentation und das spannungsvolle Verhältnis von Sprache und Musik, entspringen in einer komplexen Vorgeschichte, die im Folgenden am Beispiel der Sprache und Musik vereinigenden Oper nachgezeichnet und an einem in dieser Hinsicht kaum beachteten Werk, nämlich Goethes *Iphigenie*, exemplifiziert werden soll.

Denn in der extensiven Literatur zu Goethes *Iphigenie*²² wird selten dem Umstand volle Rechnung getragen, daß in der Konzeption dieses Werkes die musikalische Begleitung einen integralen Bestandteil ausmachte. Dem noch ungebrochenen Medienmonopol der Schrift im 18. Jahrhundert ist es zuzuschreiben, daß die das Drama begleitende Musik (von E. W. Wolff²³) verloren ist; aus anderen Singspielen und Melodramen der Zeit läßt sich jedoch schließen, daß, nach einer Eingangssymphonie, z. B. der famose Eingangsmonolog, Iphigenies Parzenlied oder Orests Heiltraum gesungen wurden oder zumindest mit Musik untermalt waren.

Vielen Interpreten scheint die reale Musikbegleitung der Fassung von 1779 in der Musikalität der Jambenfassung von 1786 symbolisch aufgehoben. So setzt z. B. Adorno die – allerdings auch für ihn prekäre – Harmonie der *Iphigenie* mit der Beethovenscher Streich-

²¹ *Herzensergiessungen*, 102.

²² Vgl. u. a. W. Rasch, *Goethes „Iphigenie auf Tauris“ als Drama der Autonomie*. München 1979; D. Borchmeyer, „Johann Wolfgang von Goethe: Iphigenie auf Tauris.“ In: H. Müller-Michaels (ed.), *Deutsche Dramen*. Königstein/Ts. 1981, 52–86; K. Weimar, „Ihr Götter!“ In: W. Barner, E. Lämmert, N. Oellers (eds.), *Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*. Stuttgart 1984, 303–327; P. Pütz, „Nähe und Ferne zur Antike: „Iphigenie“ und „Maria Stuart“.“ In: Op. cit., 289–302; H.-G. Werner, „Verteufelt human. Etwas über den Zusammenhang zwischen Goethes „Iphigenie“ und Grillparzers „Goldenem Vließ“.“ In: *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins 86–88*, 247–259; W. Wittkowski, „„Bei Ehren bleiben die Orakel und gerettet sind die Götter“? Goethes „Iphigenie“: Autonome Humanität und Autorität der Religion im aufgeklärten Absolutismus.“ In: *Goethe-Jahrbuch 101* (1984), 250–268.

²³ Vgl. G. Sichardt, *Das Weimarer Liebhabertheater unter Goethes Leitung*. Weimar 1957, 14–25 u. d. „Kommentar“ in: Johann Wolfgang Goethe, *Dramen 1776–1790* (Goethe, *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche* I. Abt., Bd. 5), 1007 ff.

quartette gleich.²⁴ Abgesehen von den Problemen, die der von Adorno verwandte Begriff des Klassizismus mit sich bringt, ist damit aber eine Verwandtschaft und gegenseitige Übersetzbarkeit von Wort und Ton vorausgesetzt, die in Werken wie der *Iphigenie* und den sie vorbereitenden und begleitenden Debatten der Musiktheorie allererst konstruiert wird und dann in Texten wie denen Wackenroders zum Tragen kommt.

Seit den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts läßt sich nämlich im deutschen Sprachraum, angereichert durch Argumente aus Frankreich, Italien und England, eine Tendenz nachzeichnen, die auf eine Semantisierung der Musik einerseits, auf eine Musikalisierung der Sprache andererseits hinausläuft. Gleichzeitig verfällt die große europäische Kunstform der Oper, in deren „klassischer“ Form als *opera seria* und *opera buffa* die Verwandtschaft von Musik und Text immer wieder aufzubrechen drohte, zunehmend der Kritik. Der Nachzeichnung dieser Entwicklung gilt der erste Teil dieser Studie.

Diese musikalischen und musikologischen Entwicklungen sind Teil einer größeren Umschichtung im Diskurs des 18. Jahrhunderts und bleiben darum nicht ohne Parallelen im Bereich des Sozialen und der Politik. In der Geschichte der Musik und vor allem der Oper ist die Verwebung von großer Politik und Ästhetik nicht neu: schon lange bevor die Trompeten vom Festspielhügel aktive und abgesetzte Diktatoren zu sich riefen oder mit dem Grafitto „Viva Verdi!“ verschlüsselt für die Einheit Italiens geworben wurde, hatten Auseinandersetzungen um die Oper programmatische Bedeutung für politische Umwälzungen. So läßt sich etwa die berühmte „querelle des bouffons“ im Paris der Jahre 1752–1754²⁵, in die, wie Rousseau in der ihm eigenen Bescheidenheit berichtet, er und „les hommes de génie“ verwickelt waren, durchaus als Generalprobe für die Große Revolution begreifen – einschließlich der Tatsache, daß Generalproben bekanntlich immer schief gehen. Wenn also im Verlauf des Jahrhunderts die französische und vor allem die italienische Oper als Kunstform grundsätzlich in Zweifel gezogen und die ästhetische Domäne der Musik neu definiert wird, gilt es, Parallelerscheinungen zu benennen.

Davon eine ist die Neudefinition der Rolle der Frau und, allgemein, des Verhältnisses der Geschlechter zueinander. Einerseits

²⁴ Vgl. Th. W. Adorno, „Zum Klassizismus von Goethes *Iphigenie*.“ In: ders., *Gesammelte Schriften* Bd. II. Frankfurt/M. 1980, 495–514.

²⁵ Vgl. E. Borrel, „La Querelle des Bouffons.“ In: *Histoire de la Musique II* (Encyclopédie de la Pléiade). Paris 1963, 26–39.

werden, seit die Debatte über das Wesen der Musik auf physikalischer und physiologischer Ebene geführt wird, in die Argumente immer deutlicher Geschlechtscharakteristiken eingeschoben. Andererseits resultieren aus der generellen Opernkritik Forderungen an die „Zurechnungsfähigkeit“ der Akteure, a fortiori der Frauen. Goethes *Iphigenie*, in der es bekanntlich um die Ersetzung eines alten durch ein neues Wertesystem geht, greift, gerade als Musikstück, in die Diskussion um diese Neudefinition ein. Im zweiten Teil soll dies anhand eines interpretierenden Durchgangs durch das Drama plausibel gemacht werden.

Exposition

Ohne die komplexen Veränderungen in der Musikauffassung damit als Teil einer kontinuierlichen Entwicklung werten zu wollen, lassen sie sich als eine Bewegung „von . . . zu“ darstellen. Die wichtigsten Aspekte, von denen viele sich überschneiden, lassen sich unter folgende Rubriken bringen:

Von der Mathematik zur Physik und Physiologie: Seit ihren pythagoräischen Anfängen galt die Musik für eine mathematische Disziplin. Ihre Intervalle spiegelten die Proportionen wieder, die Teil der Gesamtproportionalität der Welt waren und nach denen auch Geometrie und Arithmetik forschte; ihre Komposition ließ sich darum einer arithmetischen Aufgabe vergleichen.²⁶ Noch 1712 schrieb Leibniz: „musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi.“²⁷

Diese „desanthropomorphe Auffassung der Musik“²⁸ weicht ihrer physiologisch-physikalischen Begründung. Beginnend etwa mit Rameaus *Traité de l'Harmonie* (1722) wird die Konsonanz des Drei-

²⁶ Vgl. hierzu J. Zimmermann, „Wandlungen des philosophischen Musikbegriffs: Über den Gegensatz von mathematisch-harmonikaler und semantisch-ästhetischer Betrachtungsweise.“ In: G. Schnitzler (Hg.), *Musik und Zahl*. Bonn 1976, 81–135. Zimmermanns ideologiekritischer Beitrag geht allerdings nicht auf die Machteffekte dieser Wandlung ein.

²⁷ Brief an Chr. Goldbach, 17.4. 1712 (zit. b. J. Zimmermann, Op. cit., 101).

²⁸ D. Zoltai, *Ethos und Affekt. Geschichte der philosophischen Musikästhetik von den Anfängen bis zu Hegel*. Berlin/Budapest 1970, 181.

klanges aus der Physik der im „Corps Sonore“ erzeugten Obertonreihen erklärt. Folglich gilt auch nicht mehr die rein schriftliche Regularität der Mathematik, sondern die physiologische Instanz des Gehörs als der Maßstab in der Musik:

Ce qu'il y a de singulier, c'est que, dans le cours des siècles, tous les Philosophes et tous les Mathématiciens, qui ont voulu raisonner sur la Musique, sont tombez dans les mêmes erreurs que Pythagore: ils ont calculé, chiffré, mesuré, et le sens de l'ouïe qui seul indiquoit le principe des toutes leur opérations, et les corps sonore qui seul possédoit ce principe, n'ont point été consultés.²⁹

Die Eminenz des Gehörsinnes wird von nun an, auch von Rameaus Gegnern, nicht mehr angezweifelt werden.

J. Mattheson, einer der einflußreichsten deutschen Theoretiker seiner Zeit, schreibt 1739: „In der Physik oder Naturkunde liegen demnach die ersten aufrichtigen Gründe der Musik [...] In der Mathematik hergegen finden sich nur einige wenige, mangelhafte und mühselig entdeckte Elemente, gar keine Fundamente.“³⁰ Physikalische Musikkunde ist zugleich Kunde von der Natürlichkeit des Menschen, seiner physiologischen Ausstattung und von der Natürlichkeit der Musik:

Menschliche Gemüter sind gleichsam das Papier, Mathesis ist die Feder, Klänge sind die Dinte, aber die Natur muß der Schreiber sein.³¹

Die aus der Natur erwachsende Musik wird dabei schon bei Rameau mit Geschlechtsmerkmalen belegt³², die, im Laufe der Entwicklung

²⁹ J.-Ph. Rameau, *Vérités également ignorées et intéressantes tirées du Sein de la Nature* (1764). Ed. H. Schneider, Wiesbaden 1986 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft XXV) 8.

³⁰ J. Mattheson, *Der Volkommene Capellmeister*. Hamburg 1739, Vorrede IV, 20.

³¹ Ibid. Vgl. a. C. Dahlhaus (Hg.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts*. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd.5) Laaber 1985, 58 über die neue Wissenschaft der Akustik, „die vom Geist der modernen Naturwissenschaft statt von dem des Aristotelismus geprägt war und nicht Proportionen als Ursache (scholastisch gesprochen als „causa formalis“) konsonanter Zweiklänge, sondern Obertonreihen als Naturvorbilder von Durdreiklängen interpretierte.“

³² Rameau, *Vérités* . . . op.cit., 62: „Si l'on se souvient que la proportion arithmétique d'ou dérive le *Mode mineur*, tire son origine de l'harmonique, seule directe dans la résonance du Corps Sonore, et arbitre du *Moien majeur*, on remarquera, pour peu qu'on soit sensible aux effets de las Musique dans son exécution que la différence de ces deux genres fait sur l'ame une impression absolument conforme aux caractères distinctifs des deux sexes, où l'on ne peut méprendre dans la comparaison.“ Hieraus entwickelt Rameau eine kühne Theorie der musikalischen Generation: aus dem Aufeinandertreffen von Mull und Dur (welche Tonart welches Geschlecht repräsentiert ist sowohl in Rameaus Terminologie als auch in der drastischeren Unterschei-

immer insistenter werdend³³, im wagnerischen „*Die Musik ist ein Weib*“³⁴ kulminieren sollen.

Vom Ethos zum Affekt: Die repräsentative, hochkomplizierte und „kühle“ Form, in der vor allem in der Hofoper menschliche Konflikte dargestellt wurden, wird zunehmend unglaubwürdig. Die nach dem Aristoteles-Verständnis der Zeit angestrebte kathartische Wirkung der französischen Oper und die unverhohlene Künstlichkeit und Serialität der opera seria und buffa werden mit dem Ideal der Einfachheit, Natürlichkeit und charakterlichen Stimmigkeit konfrontiert. Musik, im Einklang mit der aufklärerischen Affektenlehre, ist nicht mehr nur Repräsentant, sondern unmittelbarer Ausdruck der den Menschen bedrängenden Affekte:

Ein Mensch, der auf das stärkste aufgebracht oder auch am allerbetrübtesten ist, wird, wenn sein Affekt in Worte ausbricht, völlig singen.³⁵

Diesem Zusammenhang von Affekt und seiner unmittelbaren musikalischen Ausdrucksfähigkeit wird sekundiert in der u. a. von Rousseau entworfenen These von der ursprünglichen Musikalität der Sprache:

Il semble ne manquer aux Sons qui forment la parole, que la permanence, pour former un véritable Chant . . . Le Chant mélodieux & appréciable n'est qu'une imitation paisible & artificielle des accents de la Voix parlant ou passionnée; on crie & l'on se plaint sans chanter: mais on imite en chantant les cris & les plaintes; & comme, de toutes les imitations, la plus intéressante est celle des passions humaines, de toutes les manières d'imiter, la plus agréable est le Chant.³⁶

dung von Dur und Moll klar angezeigt) entsteht die Dissonanz, die in der Musik die Funktion des Begehrens (désir) übernimmt. Daß die Frau moll ist, besagt bei Rameau übrigens auch, daß sie wie dieses Tongeschlecht nur derivativ ist.

³³ Die Feminisierung der Musik läßt sich in fast allen zeitgenössischen Quellen (s. die zitierten Werke von J. Mattheson u. F. W. Marburg) nachlesen. Zur Gleichung Natur = Frau = Kunst vgl. F. A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München 1987, 31–130.

³⁴ R. Wagner, *Oper und Drama*. In: ders., *Dichtungen und Schriften* Bd. 7. Frankfurt/M. 1983, 114. S. a. 112: „*aller musikalische Organismus ist seiner Natur nach aber – ein weiblicher, er ist ein nur gebärender, nicht aber zeugender; die zeugende Kraft liegt außer ihm, und ohne Befruchtung von dieser Kraft vermag sie eben nicht zu gebären.*“

³⁵ Johann Adolph Scheibe, *Von der Möglichkeit und Beschaffenheit guter Singspiele* (1749). Zit. nach H. Krause-Graumnitz, *Vom Wesen der Oper*. Berlin 1969, 57.

³⁶ J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de Musique*. Paris 1768 (Hildesheim/New York 1969), s. v. „Chant“.

Dieser Bezug der Musik auf die Affekte gilt auch für die nicht-vokale Musik. So schreibt etwa der große Komponist und Musikpädagoge C. Ph. E. Bach:

Indem ein Musicus nicht anders rühren kan, er sey dann selbst gerührt; so muß er nothwendig sich selbst in alle Affekte setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will; er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mit-Empfindung.³⁷

Von der Harmonik zur Melodie: Die nicht-physikalisch, d. h. mathematisch begründete Harmonielehre, wie sie etwa noch in Bachs Spätwerk im Zentrum stand, wird der Unverständlichkeit, der Gelehrsamkeit und Gefühlslosigkeit geziehen. Rousseaus Affekt gegen die Konventionalität der Harmonie setzte bekanntlich die Einfachheit der Melodie ins Zentrum aller Musik.³⁸ So aber auch schon seine deutschen Vorgänger: „Die Kunst des Komponierens guter Melodien ist das innerste Wesen der Musik.“³⁹ Nur die Melodie erfüllt die Forderung nach Verständlichkeit und Symmetrie und wird dem Anspruch auf Naturnähe gerecht.

³⁷ Carl Phillip Emmanuel Bach, *Versuch über die wahre Art, Clavier zu spielen*. Berlin 1753 (Leipzig 1976), 122. Ein hervorragender Überblick über die Auswirkung der Affektenlehre auf die Musik läßt sich gewinnen aus: F. T. Wessel, *The Affektenlehre in the Eighteenth Century*. Diss. Indiana University 1955.

³⁸ Vgl. J.-J. Rousseau, „Essay on the Origin of Languages, which treats of Melody an Musical Imitation.“ In: *On the Origin of Language*. Chicago 1966, 57: „By imitating the inflections of the voice, melody expresses pity, cries of sorrow and joy, threats and groans. All the vocal signs of passion are within its domain. It imitates the tones of languages, and the twists produced in every idiom by certain psychic acts (mouvemens de l'ame).“ Vgl. dazu auch die von J. Derrida (*Grammatologie*. Frankfurt/M. 1974, 336–372) diskutierten Texte. Derridas Diskussion des „Essai“ und der Gebrauch, der von ihm und anderen, ihn umgebenden Texten in der vorliegenden Arbeit gemacht wird, verdeutlicht einen Unterschied zwischen Dekonstruktivismus und Diskursanalyse: Derrida interessiert sich für den strukturellen Wert, den die Differenz von Harmonie und Melodie als Ausdruck einer tiefer liegenden Differenz in Rousseaus (und nicht nur dessen) Diskurs hat. Es geht ihm also nicht so sehr um diesen Text als Aussage innerhalb einer spezifischen Diskursformation, sondern um die Entbergung eines unausgesprochenen Inhalts (Ebda., 371: „Was sagt Rouseau (sic!), ohne es zu sagen?“) innerhalb eines universellen Diskurses (des Logozentrismus). Zu diesem Unterschied vgl. a. F. Kittler, „A Discourse on Discourse.“ In: *Stanford Literature Review*. Spring 1986, 157–166, bes. 158.

³⁹ Mattheson, *Kern melodischer Wissenschaft*. Hamburg 1737, 12.

Von der Saite zur Stimme:

Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen. / Wer die Composition ergreift, muß in seinen Sätzen singen. / Wer auf Instrumenten spielt, muß des Singens kundig seyn. / Also präge man das Singen jungen Leuten fleißig ein.⁴⁰

Mit diesen Versen greift der spätere Klopstock-Vertoner Telemann die alten Gesetze der „berechnenden“ Musik an. Von der Stimme, so sie nicht etwa in Motetten mit anderen vereint ist, lassen sich nur Melodien singen. Die menschliche Stimme wird zum zentralen Instrument, das der Einfachheit, Natürlichkeit und Affektgeladenheit der melodischen Musik Ausdruck gibt. Alle theoretischen Neudefinitionen von Musik, die im 18. Jahrhundert statthaben, kommen, ausdrücklich oder nicht, in der zentralen Rolle der Stimme überein.⁴¹

Gleichzeitig wird aber – wiederum mit Nachdruck auf der Forderung nach Natürlichkeit – die Stimme fest mit dem sie tragenden Körper vereint. In der italienischen Oper spielen Kastraten entweder die Rolle des Liebhabers – oder die der Liebhaberin.⁴² Diese sexuelle Unordnung, die Mozart in der Rolle des Cherubino gültig verewigt hat, wird zu Ende des Jahrhunderts aufgegeben, ja denunziert, und die Stimmen in ihrem „realen“, d. h. familialen Kontext dekliniert. Der erste Liebhaber ist nun ein Tenor, der Vater ein Bariton oder Bass, die Mutter ein Alt, die Tochter oder Geliebte ein Sopran. Damit ist gewissermaßen die stimmliche Grundlage erstellt, auf der jede Oper auch zum Familiendrama wird.

Von der Darstellung zur Kommunikation: Noch die Spätformen der opera seria wie auch die anderen konzertanten Musikpraktiken waren Inszenierungen ohne anderen Anspruch als der Darstellung der (meist höfischen oder klerikalen) sie ermöglichenden und konsumierenden Gesellschaft. Sobald die Musik jedoch als fundamental sprachfähige Kunst definiert wird (und nicht mehr nur als „buchstäbliche“, wie es sich zum Beispiel in den Variationen über B-A-C-H, aber auch den Dacapo-Arien noch ausdrückt), geht es um die Kommunikation von Inhalten, die, wie gesagt, die allen Menschen gemeinen Leidenschaften oder Affekte sind:

⁴⁰ G. Ph. Telemann, *Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen*. Eine Dokumentensammlung. Wilhelmshaven 1981, 17.

⁴¹ Vgl. dazu vom Vf., „Verstimmung. E.T.A. Hoffmann und die Trivialisierung der Musik.“ In: *Dyjs* 63/1 (1989), 98–119.

⁴² Vgl. dazu A. Heriot, *The Castrati in Opera*. London 1960.

... die Tonkunst gibt uns dazu [sc. zur Darstellung der Affekte, HMS] die besten Mittel an die Hand, weil sie und die wahre Sprache der Leidenschaften und Gemütsbewegungen am besten kennen und ausdrücken lehrt.“⁴³
Kurz: „Die Musik ist die Sprache der Leidenschaften.“⁴⁴

Hier wird deutlich, daß die von Rousseau und anderen so mächtig verfochtene These von der ursprünglichen Musikalität der Sprache immer auch den Effekt hat, die Sprachlichkeit, und das heißt universelle Kommunikabilität der Musik zu erweisen. So schreibt Gluck:

Ich gestehe, daß ich sie [sc. seine „Iphigenie“, HMS] mit Vergnügen in Paris aufgeführt haben würde, weil wir durch ihre Wirkung und mit Hilfe des berühmten Herrn Rousseau aus Genf (den ich zu befragen beabsichtige, indem wir eine edle, empfindungsvolle und natürliche Melodie mit einer Deklamation genau nach der Prosodie jeder Sprache und dem Charakter jedes Volkes suchten) das Mittel festzustellen vermocht haben würden, welches ich vor Augen habe, um eine für alle Nationen geeignete Musik zu erschaffen und den lächerlichen Unterschied der nationalen Musik verschwinden zu machen.⁴⁵

Diese Universalsemantisierung der Musik führt ganz folgerichtig zur Erstellung hermeneutischer Verzeichnisse, die eine zwingende Interpretation der Musikstücke erlauben und den Hörer aus seiner Passivität reißen sollen. Theoretiker wie Mattheson und Marpurg erarbeiten Richtlinien, nach denen sprachliche Sätze musikalisch artikuliert werden können, und zwar mit Einbezug von Komma, Semikolon, Strich und Punkt.⁴⁶ Z. Denes schreibt, mit Bezugnahme auf Matthesons „Kern melodischer Wissenschaften“:

Die sich in kleinen Intervallen bewegende Melodie drücke beispielsweise ein sanftes, wehmutsvolles Gefühl aus, die Benützung der großen Intervalle sei der Ausdruck von Fröhlichkeit, Freude; die konsonante Harmonie zeuge von vollkommener Ruhe des Gemüts, die Dissonanz von Ärger, erregtem Gemüt; die Wirkung der punktierten Rhythmik sei lebendig, erfrischend; der Pralltriller drücke Lebendigkeit, Glanz aus usw. Die Intonationstheorie meldet sich hier als eine auch in ihren Details ausgearbeitete Hermeneutik

⁴³ J. A. Scheibe, a.a.O., 58.

⁴⁴ *Wielands Gesammelte Schriften*. I. Abt. Bd. 9, 83.

⁴⁵ Chr. W. Gluck, „An den Redakteur des ‚Mercur de France‘.“ (1773). Zit. nach H. Krause-Graumnitz, a.a.O., 62.

⁴⁶ Vgl. J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*. Op. cit., 182ff. u. F. W. Marpurg, „Unterricht vom Recitative.“ In: ders., *Kritische Briefe über die Tonkunst*. Berlin 1762, 349ff. Auch dieser Aspekt wird von Wagner (*Oper und Drama*. Op. cit., 232ff.) ausführlich diskutiert.

und gibt im Geiste des Wörterbuch-Prinzips eine eingehende Beschreibung der konkreten Affektgehalte sämtlicher musikalischer Formenelemente.⁴⁷

Aufklärerischen Prämissen gemäß sind die dargestellten Affekte universell, stände-übergreifend und müssen sich demnach in ihrer Darstellung der Vernunft als Regulativ der Kommunikation beugen:

Der musikalische Vortrag kann mit dem Vortrage eines Redners verglichen werden . . . Die Vernunft lehret, daß wenn man durch die bloße Rede von jemanden etwas verlangt, man sich solcher Ausdrücke bedienen müsse, die der andere versteht. Nun ist die Musik nichts anderes als eine künstliche Sprache, wodurch man seine musikalischen Gedanken dem Zuhörer bekannt machen soll.⁴⁸

Diese Tendenz zeigt sich bisweilen in bizarrer Gestalt:

Die Betonung der theoretisch bereits um die Jahrhundertmitte von Christian Gottfried Krause postulierten „Sprachfähigkeit“ der Musik führte schließlich zu dem Versuch des Dichters Heinrich Wilhelm Gerstenberg, der c-moll Fantasie [C. Ph. E. Bachs, HMS] (1753, Wq 63,6) im Jahr 1767 einen Text zu unterlegen – einen Hamletmonolog.⁴⁹

Von der Oper zum Musikdrama: Durch die Betonung der Sprachlichkeit und Kommunikabilität der Musik gerät auch die radikale Bedeutungslosigkeit und rein insulare Schlüssigkeit der opera seria und buffa unter Beschuß. In diesen Opern läßt sich zwar eine übergreifende Handlung ausmachen, sie ist jedoch, selbst nach der Straffung durch Metastasio, von haarsträubender Kompliziertheit⁵⁰ und wird zudem immer wieder von Dacapoarien unterbrochen.⁵¹ Dies wurde

⁴⁷ Z. Denes, op. cit., 188.

⁴⁸ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen*; Berlin 1752, 212. Quantz war Kapellmeister Friedrich des Großen.

⁴⁹ C. Dahlhaus, *Die Musik des 18. Jahrhunderts*. Op. cit., 219.

⁵⁰ Man denke etwa an Metastasios Meisterwerk *L'Olimpiade* oder auch noch an die Verwicklungen der *Nozze di Figaro*. Verglichen hiermit ist Wagners *Ring* eigentlich nur durch seine Größe kompliziert.

⁵¹ In mediengeschichtlicher Perspektive beschreibt F. Kittler („Weltatam. Über Wagners Medientechnologie.“ In: *Diskursanalysen 1* (1987), 94–107, 95) die Diskontinuität der alten Oper: „Eine mehr oder minder rudimentäre Interaktion, wie die Recitativo-Partien sie ausformulierten, folgte dem Modell Drama: Rede und/oder Blick informierte die Handelnden über ihre gegenseitigen Positionen im Spiel. Wenn sie dagegen Arien sangen und damit das akustische Feld betreten, dann um sogenannte Affekte auszudrücken, die ihrerseits wenig Rückwirkung auf die dramatische Interaktion hatten. Nur in Ausnahmefällen transportierten Klänge (wie Signale oder Schreie) Information auch auf der interpersonalen Ebene. Die Oper beruhte also auf einer Trennung zwischen verbalen und akustischen Daten, Reziativen und Arien, einer Trennung, die in letzter Analyse einfach die Arbeitsteilung

auch vom Musikbetrieb verstanden: so ließ z. B. Händel, wenn die wirtschaftliche Lage seines Opernhauses in London es gebot, sogenannte *Pasticci*, Verschnitte verschiedener berühmter Opern mit den jeweilig beliebtesten Arien aufführen. Originalität war sicher kein Hauptanliegen von Librettisten und Komponisten.⁵²

Durch die Verkörperung von Frauenrollen durch Kastraten und von Hosenrollen durch Frauen, war in der italienischen Oper keine Verbindung zwischen Körper, Stimme und Dargestelltem auszumachen und das Gebot der Natürlichkeit arg verletzt. Letztlich erfordert diese Art Oper ein ganz anderes Hören als das zukünftige Musikdrama: da die Handlungen bekannt und in Versatzstücken austauschbar waren, interessierte man sich vor allem für die artistische Qualität der jeweiligen Darbietung der Arien oder Inszenierung und ging während des Rezitativs oder den eingestreuten *intermezzi* und Ballets anderen Vergnügungen nach.

Unter dem Anspruch der kommunizierbaren Inhalte der Musik wurde nun der Zuhörer ganz in den Bann der zu verstehenden und also nachzuvollziehenden Handlung geschlagen. Der jahrhundertalte Streit, ob „*prima le parole o prima la musica*“, wurde eindeutig entschieden:

Ich dachte die Musik wieder auf ihre wahre Bestimmung zu beschränken, der Poesie durch den Ausdruck und durch die Situation der Fabel zu dienen, ohne die Handlung zu unterbrechen oder sie durch unnütze, überflüssige Verzierungen zu erkälten, und ich glaubte, daß sie dasselbe bewirken solle, wie in einer richtig und wohlangelegten Zeichnung die Lebendigkeit der Farbe und der wohlverteilte Kontrast von Licht und Schatten, die dazu dienen, die Figur zu beleben, ohne ihre Umrisse zu verändern . . . Das ist es, was ich zu erreichen trachte: stets einfach und natürlich, soweit es mir möglich ist, strebt meine Musik nur nach größtem Ausdruck und nach Verstärkung der Deklamation der Dichtung.⁵³

zwischen Libretto und Partitur, Textliferant und Komponist, wiederholt haben mag.“

⁵² R. Strohm (*Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*. Wilhelmshaven 1979, 20) bemerkt hierzu: „Viele, wenn nicht die Mehrheit der italienischen Opern des 18. Jahrhunderts sind aus sowohl älteren als auch neukomponierten Stücken zusammengesetzt . . . Nicht die Opernpartituren als Ganzes, sondern mehr die Kleinteile zirkulierten, und zwar intensiv . . . So hatte jeder Komponist, aber auch jeder Sänger und *Impresario* eine Fülle von Vorbildern an der Hand, und jede Neuschöpfung mußte sofort wieder mit ebensoviele Konkurrenten rechnen.“

⁵³ Chr. W. Gluck, „*Alceste*“: „Dedikationsschreiben an den Großherzog der Toskana.“ (1767) Zit. nach H. Krause-Graumnitz, op. cit., 60. Selten sind die Überlegungen zu diesem Thema so subtil wie in Lessings *Laokoon*, wo zwar auch die Musik ein System natürlicher Zeichen darstellt, das in der Oper mit dem willkürlichen sprachlichen

Überleitung

Aus diesen Entwicklungen geht die Oper verändert hervor. Neben den formalen Innovationen, die darauf zielten, die Kluft zwischen dramatischer und musikalischer Handlung zu überbrücken, ist es die Rolle der Frau, die sich grundsätzlich verändert. Wo vordem noch – wie in der *opera seria* – Frauen und Männer unterschiedslos den Fügungen eines offensichtlich auf höchste Absurdität bedachten Schicksals ausgesetzt waren oder – wie in der *buffa* – die Frauen gar die dominierenden und bei weitem verständigsten Akteure waren, muß nun ein Frauentyp auf die Bühne, der sich entweder den Anforderungen von Vernunft, Staat und Familie zu fügen gewillt zeigen muß oder darüber wahnsinnig wird und zugrunde geht.⁵⁴ Diese unter dem Titel einer dramatischen Konsolidierung und gesteigerten musikalischen Kohärenz sich vollziehende Umschreibung der Frauenrolle harmoniert im deutschen Sprachraum mit dem Projekt eines nationalen Singspiels (mit seinen Nebenformen Melo- und Monodrama oder Dramolett).⁵⁵ An der dichterischen Front wird es vor allem von Wieland verfochten; Teil dieses Projekts ist Goethes *Iphigenie*⁵⁶.

Zeichen vereinigt werden muß, die grundsätzliche Problematik jedoch in der Inkongruenz der beiden Zeichensystemen eignenden Zeitreihen gesehen wird. Vgl. G. E. Lessing, *Werke* Bd. 6, 651 ff. (Paralipomenon 27)

⁵⁴ Es ist in diesem Zusammenhang bezeichnend, daß C. Clément in ihrem schönen Buch, in dem es gerade um den Opfercharakter der Frauenrolle geht (*L'Opera ou la défaite des femmes*. Paris 1979), nur Opern nach dieser Tendenzwende bespricht.

⁵⁵ Zum deutschen Singspiel vgl. u. a. U. Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene*. Kassel 1988, 345–357.

⁵⁶ Damit ist nicht gesagt, daß die „Iphigenie“ ein Singspiel im Sinne des *terminus technicus* ist, sondern nur: „Wir können die Arbeit, die Wieland an der *Alceste* vollbracht hat, in drei Worten zusammenfassen: er modernisiert, er verinnerlicht, er idealisiert. Und das tut gerade auch Goethe in seiner Bearbeitung der *Iphigenie* des Euripides . . . An diese [Wielands, HMS] Form des drama und an keine andre schließt Goethes *Iphigenie* sich an.“ J. Minor, „Die Wielandschen Singspiele und Goethes *Iphigenie*.“ In: *Zeitschrift. dt. Philologie* 19 (1887), 225–236, zit. 235. Zum Goethes Singspielen vgl. H.-A. Koch, *Das deutsche Singspiel*. Stuttgart 1974, 87–94 u. ders., „Die Singspiele.“ In: W. Hinderer (Hg.), *Goethes Dramen*. Neue Interpretationen. Stuttgart 1980, 42–64 sowie S. Kohler, „Das Singspiel als dramatischer Formtypus: Goethe-Strauss-Hofmannsthal.“ In: W. Wittkowski (Hg.), *Goethe im Kontext*. Tübingen 1984, 181–193.

Durchführung

Goethe war mit Wieland wegen dessen Singspiel *Alceste*, das 1773 in Weimar aufgeführt wurde⁵⁷, aneinandergeraten. Gerade die Domestizierung des tragischen Materials war Ziel seines Spotts in der Farce *Götter, Helden, Wieland*⁵⁸. In Weimar angekommen und sich selbst durch die Übernahme seiner Beamtenpflichten disziplinierend⁵⁹, waren diese Streitigkeiten jedoch schnell vergessen; Wieland wird zu seinem wichtigsten Gesprächspartner in rebus poeticis.⁶⁰ Dieser hatte die programmatische Bedeutung, die er der *Alceste* zumaß, durch zusätzliche Veröffentlichungen theoretischer Natur unterstrichen.⁶¹ Häufig auf den Grafen Algarotti, einen der Theoretiker der Opernreform, bezugnehmend, faßt er hier die Resultate der Opernkritik in der Absicht zusammen, das von ihm entworfene Singspiel als Lösungsvorschlag vorzustellen. Er dringt auf eine „ausgeführte Behandlung und Entwicklung der Affecte“⁶², auf die Verlagerung der Handlung ins Innenleben der Personen, auf Simplizität der sujets. Die Musik ist, wie bei Gluck, nuremehr Colorit der sprachlich und szenisch entwickelten Problematik: „Denn was unternimmt der Componist, der das Werk eines Dichters in Musik setzt, Anderes, als die Zeichnung und Skizze eines Anderen auszumalen?“⁶³

⁵⁷ Vgl. dazu E. Pasqué, „Alceste von Wieland und Schweitzer, die erste deutsche Oper der neueren Zeit.“ In: ders., *Goethe's Theaterleitung in Weimar*. Bd. 2, Leipzig 1863, 353–390.

⁵⁸ Werke, *Weimarer Ausgabe (WA)*, I. Abth., Bd. 38, 11–36.

⁵⁹ Vgl. Goethes Tagebuch 13. 1. 1779 (*WA* III. Abth., Bd. 1, 77): „Der Druck der Geschäfte ist sehr schön der Seele, wenn sie entladen ist spielt sie freyer und genießt des Lebens. Elender ist nichts als der behagliche Mensch ohne Arbeit, das schönste der Gaben wird ihm eckel.“

⁶⁰ Vgl. dazu F. Sengle, „Wieland und Goethe.“ In: ders., *Arbeiten zur deutschen Literatur 1750–1850*. Stuttgart 1965, 24–45.

⁶¹ Chr. M. Wieland, *Alceste*. In: ders., *Gesammelte Werke*. Op. cit., I. Abt. Bd. 9, 343–377; ders., *Briefe an einen Freund über das deutsche Singspiel „Alceste“*. Ebda., 378–409; ders., *Versuch über das deutsche Singspiel und einige dahin einschlagende Gegenstände*. Op. cit., I. Abt., Bd. 14, 74–99.

⁶² Wieland, *Versuch* ... Op. cit, 86.

⁶³ Op. cit., 96. Dieselbe Idee heißt bei F. Algarotti („Saggio sopra l'opera in musica.“ In: ders., *Saggi* (a cura di Giovanni da Pazzo). Bari 1963, 149–192, 152: „Esso (sc. il libretto) è la pianta dell'edifizio; esso è la tela su cui il poeta ha disegnato il quadro che ha da esser colorito di poi dal maestro di musica.“ Goethe schrieb am 19. 5. 1812 an Schiller (*Briefe (Hamburger Ausgabe)* Bd. III, 192): „Ich halte davor, der Dichter soll seine Umrisse auf ein weitläufig gewobenes Zeug aufreißen, damit der Musiker vollkommenen Raum habe, seine Stickerei mit großer Freiheit oder mit starken oder

Im Rahmen dieses Projekts eines eigenständigen deutschen Singspiels, mit dem Wieland, über die innerästhetischen Gesichtspunkte hinaus, auch den ökonomischen Möglichkeiten der kleineren deutschen Höfe (etwa des Weimarer) Rechnung zu tragen versucht⁶⁴, beginnt Goethe die Arbeit an der *Iphigenie*⁶⁵. Dieser Zusammenhang ist auch darum interessant, weil die von der Goetheforschung oft verfolgte Fährte, die *Iphigenie* als Dokument einer Auseinandersetzung Goethes mit der griechischen Antike und damit als Vorboten seiner „klassischen Periode“ zu lesen, ins Dunkel führt und sich weder inhaltlich noch biographisch halten läßt.⁶⁶

Der Ort, an dem Goethe sein „Töchterchen“⁶⁷ Iphigenie aufstehen läßt, ist eine Insel der Fremde und der vollkommenen Abwesenheit von Identitätskriterien, und von Klagen darüber ist die „Iphigenie“ leitmotivisch durchzogen. „Der Frauen Zustand ist der Schlimmste vor allen Menschen“ heißt es im Eingangsmonolog.⁶⁸ Die Abwesenheit der von ihr als essentiell empfundenen Referenzen – Heimat, Familie – scheint ihr die Gewinnung persönlicher Identität zu verunmöglichen; und folgerichtig charakte-

feinen Fäden, wie es ihm gutdünkt, auszuführen. Der Operntext soll ein Karton sein, kein fertiges Bild.“

⁶⁴ Vgl. zu diesem Aspekt T. Koebner, „Hofkritik im Singspiel.“ In: *Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert*. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert GH Wuppertal – Uni Münster. Heidelberg 1981, 11–25. Zu einer eingehenderen Würdigung der Wielandschen Singspieltheorie vgl. u. a. J. D. Lindberg, „Algarotti, Calsabigi (sic!) und Wieland: ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte der Singspieltheorie Wielands.“ In: *Seminar* 4 (1968), 17–25 sowie E. E. Timpe, „Wielands Singspiele and the Rebirth of German Opera.“ In: *Seminar* 13 (1977), 203–214.

⁶⁵ K. P. Dencker, „Zur Entstehungsgeschichte von Goethes „Iphigenie auf Tauris“. In: *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins* 71 (1967) 69–82, bes. 70–77, bringt überzeugende Indizien für eine Rückdatierung der ersten Arbeiten an der „Iphigenie“ auf 1775, das Jahr, in dem Wielands „Versuch über das deutsche Singspiel . . .“ geschrieben wurde.

⁶⁶ Vergleiche der euripideischen mit der Goetheschen Iphigenie ermöglichen, außer den offensichtlichen Parallelen, keine Einsicht in die Novität der *Iphigenie*; vgl. u. a. S. Melchinger, „Das Theater Goethes. Am Beispiel der „Iphigenie“. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 11 (1967), 297–319 u. A. Lesky, „Goethe und die Tragödie der Griechen.“ In: *Jahrbuch des Wiener-Goethe-Vereins* 74 (1970), 5–17. Zu Goethes Antikerezeption vgl. die erschöpfende Kollation von W. Schadewaldt, „Goethes Beschäftigung mit der Antike.“ In: ders., *Goestudien*. Natur und Altertum. Zürich/Stuttgart 1963, 23–126.

⁶⁷ J. G. Gräf, *Goethe über seine Dichtungen*. 2. Teil. 3. Bd (Darmstadt 1968 (Frankfurt/M 1906)), 163.

⁶⁸ Aus offensichtlichen Gründen zitiere ich nach der Prosafassung von 1779 Weimarer Ausgabe (WA) Bd. 39 mit Seitenzahl/Zeilenzahl. Hier: 324/2f.

risiert sie ihren Zustand als einen „zweiten Tod“ (324/26 f.; den ersten, daran sei erinnert, hatte sie von der Hand ihres Vaters erlitten). Iphigenie reflektiert über ihr Schicksal hier wie ständig unter Bezugnahme auf ihr Geschlecht als Abstraktum, auf die Kondition Der Frauen; dies ist umso auffallender, als andere Frauen in diesem Drama überhaupt nicht vorkommen. Nun kommt diese Ausflucht ins Allgemeine nicht von ungefähr: Iphigenie ist den Avancen des Thoas ausgesetzt, der sie mit ebenso allgemeinen Vorurteilen attackiert. Thoas ist ein alter Mann, ein Mann des alten Bundes: was in Zukunft Liebe heißen muß, um erhört zu werden, wird von ihm allein durch Sukzessionsschwierigkeiten legitimiert: er will von Iphigenie einen Sohn. Als er ihr mit dieser Begründung seinen Antrag vorbringt, versucht Iphigenie, ihn zunächst durch die fluchbeladene Geschichte ihrer Familie abzuschrecken. Doch für Thoas ist Familie noch kein Roman, in dem sich die Vergehen der Väter in den Neurosen und Psychosen der Kinder fortschreiben könnten; als Königstochter ist Iphigenie ihm umso willkommener. Daraufhin argumentiert Iphigenie mit dem Keuschheitsgebot der Göttin, deren Priesterin sie ist, dann wieder mit der Hoffnung auf Rückkehr in die Familie. Thoas, berechtigterweise, „hört von allem nur das Nein“ (338/5) und verwünscht sie, indem er ihr das Bild der Frauen vorhält, dem Iphigenie widerstreben will, aber mangels Referenzen nicht widersprechen kann: „Thu’, was dein Herz dich heißt und höre nicht auf die Stimme guten Raths und der Vernunft, sei ganz ein Weib und gib dich hin dem Trieb, der zügellos dich dahin oder dorthin reißt.“ (338/6ff.)

In dieser Situation, in der Iphigenie das Bild, das Thoas von ihr entwirft, nicht entkräftigen kann, naht Rettung durch den letzten Mann ihrer Familie. In der Anagnorisis wird Iphigenie endlich auf den neuesten Stand ihrer Familiengeschichte gebracht, zunächst durch den mental intakten, ja odysseischen Pylades, dann durch ihren psychotisierten Bruder Orest. So grauenhaft diese Geschichte auch sein mag, sie versieht Iphigenie mit dem ersehnten Anker der Identität, sie gibt ihr Wahrheit, die Thoas ihr abgesprochen hatte und zu der ihr jetzt Orest verhilft: „zwischen uns sei Wahrheit!“ (362/19).

Überrückglücklich, ihre Identität als Schwester gefunden zu haben, muß sie jedoch erfahren, daß sie zunächst wiederum als Frau beschimpft wird. Orest: „Schöne Nymphe! ich traue dir nicht!“ (367/11) Iphigenie: „Fasse dich, Orest! erkenne mich! Schilt einer Schwester reine Himmels-Freude nicht unbesonnene strafbare Lust.“ (367/20f.)

Doch Orest ist ja auch noch krank, ganz modern⁶⁹ ist er an der Familiengeschichte der Atriden erkrankt, deren Eigentümlichkeit es ist, daß die in ihr aufgehäuften Verbrechen sich immer gegen die Struktur der Familie gerichtet haben: Kinder-, Gatten-, Eltern- und Geschwistermorde. Goethe erdichtet für Orest einen Traum von Kur⁷⁰, in dem der Analysant die Familienstrukturen als geheilt erfährt und er endlich schuldfrei zur Mutter sagen zu können glaubt: „sieh deinen Sohn!“ (370/7) So weit antizipiert Goethe Freud, daß er Tantalus, den ersten Verbrecher der Urhorde „mit ehrnen Ketten fest angeschmiedet“ (370/17) unerlöst darben läßt. Das Glück der Kleinfamilie scheint auch für Goethe auf einem Urverbrechen zu ruhen.

Nachdem aber Orest vom kranken Mann zum Sohn und Iphigenie von der unwahrhaftigen Frau zur Schwester genesen sind, gilt es, diese neuen Positionen in der Auseinandersetzung mit den Mächten des Alten zu bewähren. Pylades hat eine List ersonnen, die dem philadelphischen Dreieck von der Insel helfen soll, und Iphigenie, die gerade erst in ihre Wahrheit eingesetzt wurde, soll sie durch eine Lüge in die Tat umsetzen. Das widerstrebt ihr, denn „dieser Mann [Arkas, HMS] >hat< durch seine Gegenwart mich wieder erinnert, daß ich auch Menschen hier verlasse, und seine Freundlichkeit macht mir den Betrug doppelt verhaßt“. (379/6 ff.) Menschen sind für die neue Iphigenie immer auch Verwandte, und so wird Thoas, von dem sie anfangs noch gewährt hatte, er wolle sie „mit Gewalt von dem Altar in sein verhaßtes Bett . . . ziehen“ (330/18f.), zum „väterlichen Beschützer“ (397/18f.), ja sogar zum „zweiten Vater“ (403/21) adoptiert, und den kann man natürlich nicht anlügen. Noch einmal ergeht sich Iphigenie in einer langen Reflexion über die elenden Bedingungen des weiblichen Geschlechts, dem in Entscheidungssituationen nichts zu tun übrig bleibe: „Ist uns nichts übrig, und muß ein Weib wie eure Amazonen ihr Geschlecht verläugnen, das Recht des Schwerts euch rauben und in eurem Blut die Unterdrückung rächen?“ (393/14 ff.) Doch dann wendet sie sich an die Götter mit der

⁶⁹ Insofern ist Schiller nicht auf der Höhe Goethescher Analyse, wenn er kritisiert: „Orest selbst ist das Bedenklichste im Ganzen; ohne Furien kein Orest, und jetzt da die Ursache seines Zustandes nicht in die Sinne fällt, da sie bloß im Gemüth ist, so ist sein Zustand eine zu lange und zu einförmige Qual, ohne Gegenstand.“ (Gräf, a.a.O., 203). Genau dadurch sind aber Psychosen charakterisiert.

⁷⁰ Zu Goethes Interesse an den zeitgenössischen „psychischen Kuren“ vgl. G. Reuchlein, *Die Heilung des Wahnsinns bei Goethe: Orest, Lila, der Harfner und Sperata*. Frankfurt et al. 1983 u. G. Diener, *Goethes „Lila“. Heilung eines „Wahnsinns“ durch „psychische Kur“*. Frankfurt 1971.

Bitte, ihr ihren neugewonnenen Platz als deren und der Wahrheit Stellvertreterin nicht streitig zu machen: „... wenn ihr die Wahrhaftigen seid, wie ihr gepriesen werdet, so zeigt's durch euren Beistand und verherrlicht die Wahrheit!“ (391/31 ff., die Verfassung von 1786 hat gar: „... und verherrlicht durch mich die Wahrheit“). Damit wird Thoas auf eine Ebene des Diskurses gezwungen, auf der nunmehr das „edle [...] Herz“ (394/18), nicht mehr, wie er noch denkt, „ein alt Gesetz gebietet“ (390/15).

Nun, da Iphigenie einmal die Wahrheit geschaffen hat, bleibt es den Männern überlassen, auf diesem Boden zu interpretieren. Der Orakelspruch aus Delphi, Anherr aller Dichtung, steht in seiner absoluten Zweideutigkeit noch zwischen den Parteien. Da erkennt der gesundete Orest, wie schon Faust, daß „Thaten“ (347/4), nach denen er zu Beginn des Dramas noch aus autotherapeutischen Motiven gedürstet hatte, Übersetzungs- oder Interpretationstaten sind; Pylades hatte diesen Umschlag der bloßen in die hermeneutische Aktion schon präzise formuliert: „Die That, die zu vollführen unsre Seele dringt, ist ein unendlich Werk.“ (347/16f.) Orest scheidet nun Bild von Wirklichkeit, Stein von Sein; er legt nicht nur rückwirkend seine Heilung zum Hermeneuten aus, sondern begründet auch den Wahrheitsanspruch seiner Interpretation: „Gewalt und List, der Männer höchster Ruhm, sind durch die schöne Wahrheit, durch das kindliche Vertrauen beschämt.“ (403/6ff.) Natürlich ist auch seine, wie jede Interpretation, ein Gewaltakt, doch ist sie durch die Wahrhaftigkeit der Schwester legitimiert. Nur im Lichte der Offenheit, die Iphigenie Thoas gegenüber bezeugt hat, setzt sich Orests Auslegung, seine Vereindeutigung des Orakelspruchs als die siegreiche durch. Thoas bleibt nichts als Stein und schöne Worte.

So sind sie also beide wiedergeboren⁷¹, Iphigenie nach dem Opfer, das der Vater unter Verachtung aller Familienbanden an ihr vollzogen hat und das sie als irgendeine Frau auf die Insel des Thoas verbracht hat, und Orest, nachdem er an der Geschichte seiner Familie in psychotischer Verdunklung gelitten hatte. Beide haben sich mit der Familie versöhnen können und dabei die Kraft gefunden, den barbarischen, weil familienlosen Thoas zu überwinden. Aus Menschen sind, wie Schiller/Beethoven es bald singen werden, Verwandte geworden, und in ihren Beziehungen sind Frauen fortan

⁷¹ Zu den für Goethe so wichtigen Topoi „Wiedergeburt“ bzw. „Neues Leben“ vgl. A. Langen, *Die Sprache des Pietismus*. Tübingen 1954, 149 sowie K. H. Kiefer, *Wiedergeburt und Neues Leben. Aspekte des Strukturwandels in Goethes „Italienischer Reise“*. Bonn 1978.

zur Wahrheit, Männer hingegen zur richtigen Interpretation befähigt und gar verpflichtet.

Im Lichte der Diskussion um Oper und Singspiel, wie sie oben umrissen wurde, läßt sich nun ermesen, wie sehr die „formalen“ und institutionellen Veränderungen sich auf die Gestaltung der dramatisierten Personen ausgewirkt hat. Kein größerer Abstand läßt sich ermesen, als der zwischen Iphigenie und etwa der Susanna des „Figaro“ oder der Zerlina, die da sagt „vorrei e non vorrei“. Aus der für alle Männer unberechenbaren, alle Männer berechnenden Frau ist die treue, wahrhafte Tochter geworden, auf die sich die Männer bei ihrem Geschäft der Weiterklärung verlassen können. Und kein größerer Abstand läßt sich denken, als der zwischen der bald familialen, bald politischen, bald psychologischen Verwirrung, denen die Charaktere in den Libretti z. B. eines Metastasio oder da Ponte ausgesetzt waren, und der gemessenen Aufklärung, als deren Resultat in der „Iphigenie“ familiale, persönliche und allgemeine Wahrheit zu Einem verknüpft werden.

Doch es läßt sich auch nicht übersehen, daß Iphigenie Opfer einer ganzen neuen Art geworden ist, nicht mehr eines familienvergessenden Vaters, sondern, zeitgemäß, eines Signifikanten. Denn an ihr rächt sich die Homonymie, die zwischen Geschlecht = Familie (334/15f.: „Ich bin aus Tantals merkwürdigem Geschlecht.“) und Geschlecht = Frau (339/10: „Schilt nicht, o König, unser arm Geschlecht“) keine Unterscheidung zuläßt. Wie von einem Schatten wird Iphigenies politische Klage über die Lage der Frauen von ihrer Klage über ihre unselige Familie begleitet, und erst wo diese erhört wird, verstummt auch jene. Von dem Verdacht der Unwahrhaftigkeit, den Thoas ihr stellvertretend für alle Frauen machte, hat Iphigenie sich durch die Gewinnung ihrer Identität zu befreien gewußt. Aber dieser Erfolg war ihr nur durch die vorherige Einordnung in den Rahmen der Familie beschieden. Diese fatale Dialektik der Emanzipation ist in Goethes Drama eingeschrieben.

Denn Wahrheit ist keine Kategorie des Lebens. Sie gestehen, sie repräsentieren, sie gar als Wahrhaftigkeit leben zu müssen, ist eine Bürde, unter der die vorgebliche Emanzipation der Frau zu Ende des 18. Jahrhunderts, ihre Aufnahme in die Gattung der vernünftigen Wesen, im selben Moment ihrer Proklamation in weit unerreichbarere Tiefen zurücksinkt, als dies jemals zuvor der Fall war. Damit wiederholt sich in der Kleinfamilie, deren pädagogischer, politischer und philosophischer Instauration die äußersten Energien des späten 18. Jahrhunderts gelten, das Opfer der Iphigenie, nur diesmal nicht auf mythischer, sonder auf symbolischer Ebene.

Coda

Wenn man die *Iphigenie* versteht als Dramatisierung der diskursiven Regeln, unter denen künftig Die Frau zu Wort kommen soll, so ist auch die Frage nach den Frauen, die Goethe bei dieser Niederschrift umgeben haben, legitim oder doch zumindest interessant. Dazu heißt es z. B. in der Psychoanalyse K. R. Eisslers: „Wenngleich Goethes Stück bedeutende Prozesse des breiten Stromes seiner Beziehung zu Frau von Stein widerspiegelt und obgleich viele Faktoren, die Wahrscheinlich die Niederschrift des Stückes herbeigeführt haben, in ihre Richtung deuten, glaube ich doch, daß, insofern Abkömmlinge des verdrängten Unbewußten einfließen, [Goethes Schwester, HMS] Cornelia die Hauptperson und das Zentrum der Tragödie ist.“⁷² Ich hoffe demgegenüber gezeigt zu haben, daß in der *Iphigenie* keine Schwester beschrieben wird, sondern eine Frau aus dem vordergründigen Motiv ihrer Befreiung zur Schwester umgeschrieben wird.

Eine philologische Untersuchung der Briefe an Frau von Stein und der darin enthaltenen dichterischen Aussagen sowie ihr Vergleich mit den Resultaten, zu denen die „Iphigenie“ kommt, würde deutlich machen, wie sehr Goethe dieses Drama von sich abgeschrieben hat. Der Kürze halber sei hier nur auf das große Gedicht „Warum gabst du uns die tiefen Blicke . . .“ verwiesen, in dem es heißt: „Ach, du warst in abgelebten Zeiten / meine Schwester oder meine Frau.“⁷³ Die Darstellung der komplizierten Mechanik des postalischen Verhältnisses zu Frau von Stein muß einer eigenen Arbeit vorbehalten werden. In ihr könnte gezeigt werden, wie Goethe, indem er sie von einer beunruhigenden Frau zur Schwester zurichtete, Charlotte von Stein zu autotherapeutischen Zwecken benutzt hat. Was er bei sich als Krankheit oder zumindest Ungenügen festzustellen glaubte, die ungezügelte Sinnlichkeit und die Unfähigkeit zu lesen und zu interpretieren⁷⁴, ist in der „Iphigenie“ in den Polen Thoas und Orest

⁷² K. R. Eissler, *Goethe. Eine psychoanalytische Studie 1775–1786*. Basel/Frankfurt a. M. 1983, 378.

⁷³ WA, I. Abth., Bd. 4, 97.

⁷⁴ Sinnlichkeit, mit dem Stigma der Unwahrhaftigkeit belegt, nennt Goethe während dieser Zeit „miseln“. So heißt es, durchaus provokativ, in einem Brief an Frau von Stein (27. 1. 1776): „Carl gab mir das Zettelgen, das machte die Sache ärger, mich brannt es unter den Sohlen zu Ihnen zu laufen. Endlich fing ich an zu miseln, und da gings besser. Die libeley ist doch das probatste Palliativ in solchen Umständen. Ich log und trog mich bey allen hübschen Gesichtern herum, und hatte den Vorteil, immer im Augenblick zu glauben, was ich sagte.“ Zum „Misel“-Thema vgl. auch die Briefe vom 16. 7. 1776, 12. 6. 1777, 13.–16. 9. 1777, 16. 7. 1778, 3. 11. 1778, 2. 3. 1779,

niedergelegt und erfährt Linderung und Heilung durch das Ideal der schwesterlichen Frau. Und wie im Stück, so kommt auch für Charlotte von Stein diese Idealisierung einer Mortifizierung gleich. Nietzsche scheint Recht zu haben, wenn er auch bei Goethe vom „Vampirismus des Talents“⁷⁵ spricht.

Goethe hat öfter Botschaften und Signale in seinen Werken verschlüsselt. Ist es darum reiner Zufall, daß er, als er 1786 von seiner Krankheit glaubte genesen zu sein und sich nach Italien aufmachte, genau das zurück ließ, was der gesundete Orest in Tauris hinterließ: eine Frau von Stein?

21. 8.1779, 30. 3.1780. Was die Unfähigkeit zu lesen und das Gelesene zu verstehen angeht, so ist das ganze Tagebuch der Italienischen Reise an Frau von Stein (J. W. Goethe, *Tagebuch der italienischen Reise 1786*. Frankfurt/M. 1976) das Dokument ihrer Heilung. So heißt es in einem die ersten Etappen der Reise resümierenden Eintrag (Venedig, 10. 10.1786): „Die Baukunst steigt vor mir wie ein alter Geist aus dem Grabe, sie heist mich ihre Lehren wie die Regeln einer ausgestorbenen Sprache (Hervorhebung v. Goethe) studiren . . . Gott sey Danck wie mir alles wieder lieb wird was mir von Jugendauf werth war . . . Jetzt darf ich's sagen, darf meine Krankheit und torheit gestehen. Schon einige Jahre hab ich keinen lateinischen Schriftsteller ansehen, nichts was nur ein Bild von Italien erneuerte berühren dürfen ohne die entsetzlichsten Schmerzen zu leiden. Hätt ich nicht den Entschluß gefaßt den ich jetzt ausführe; so wär ich rein zu Grunde gegangen und zu allem unfähig geworden, solch einen Grad von Reife hatte die Begierde diese Gegenstände mit Augen zu sehen in meinem Gemüth erlangt.“

⁷⁵ F. Nietzsche, Aus dem Nachlass der Achtzigerjahre. In: ders., Werke (ed. Schlechta) Bd. 6, 623. Weiter heißt es dort: „Man wird nicht dadurch mit seiner Leidenschaft fertig, daß man sie darstellt, man ist mit ihr fertig, wenn man sie darstellt. (Goethe lehrt es anders; aber es scheint, daß er sich hier selbst mißverstehen wollte – aus delicatezza.)“

Günter Oesterle

Juden, Philister und romantische Intellektuelle. Überlegungen zum Antisemitismus in der Romantik

Dieser Aufsatz verdankt seine Entstehung Norbert Altenhofer. Beharrlich und geduldig hat er die Vortragsform für ein Symposium („Konfrontation und Koexistenz. Realität und Utopie im Verhältnis von Juden und Nichtjuden“) abgefordert, das er und Frau Renate Heuer im Frühjahr 1991 ausrichteten.

Es sollte nur der Anfang einer weitgespannten Kooperation sein, die sich um ein gemeinsam verfolgtes Projekt zu „Geselligkeit und Kunst“ gruppierte. Der plötzliche Tod Norbert Altenhofers hat unsere wissenschaftlich-gesellige Zusammenarbeit jäh und schmerzlich unterbrochen. Wer Norbert Altenhofers Lehre in den letzten Jahren verfolgen konnte, weiß, welch bedeutende Beiträge für das Jahrbuch „Athenäum“ zu erwarten gewesen wären.

I. „Scherzhafte“ Reden und Abhandlungen gegen Philister und Juden

Im März 1811 hielt Clemens Brentano an der Tafelrunde der „christlich-deutschen Tischgesellschaft“¹ in Berlin eine vielbejubelte Rede, die kurze Zeit später in einer Auflage von 200 Exemplaren publiziert wurde.² „Im Vertrauen auf fröhliche und verstehende Gesinnung“ war sie seit 1800 gelegentlich in Romantikerkreisen vorgetragen und als ein assoziationsreicher „Scherz“ über den romantischen Erzfeind, den Philister, belacht worden.

¹ Am 18. 11. 1811 konstituierte sich die „deutsche christliche Tischgesellschaft“ oder „christlich-deutsche Tischgesellschaft“ unter dem offiziellen Titel: „Deutsche christliche Tisch-Genossenschaft“. Vgl. Heinz Härtl: Arnim und Goethe. Zum Goethe-Verhältnis der Romantik im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts. Phil. Diss. Halle 1971 (Masch.), S. 287. Die Zitatangaben aus den Reden von Adam Müller und Achim von Arnim vor der „christlich-deutschen Tischgesellschaft“ sowie aus der „Glockentaufe“ im Text beziehen sich auf diese verdienstvolle Erstpublikation.

² Clemens Brentano: Der Philister, vor, in und nach der Geschichte. In: C. B., Werke, Hrsg. v. Wolfgang Frühwald u. Friedhelm Kemp, Bd. 2, München 3/1980, S. 1209. (Die Zitatangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.)

Brentanos Tischrede traktiert den Philister nach Strich und Faden. Karikaturen und Grotresken, Kalauer und Witze schrauben sich hoch in weltgeschichtliche, geschichtsphilosophische und kosmische Dimensionen; es jagen und steigern sich paradoxe Sentenzen, bildkräftige Formeln und kuriose Blödeleien wie beispielsweise:

Ein Philister kann wohl ein Steinfresser [. . .], nie [aber; G. O.] ein Seiltänzer zu werden wünschen.

Ein philosophierender Philister ist = ein Seehund [. . .]. Ein betender Philister ist = einer fliegenden Katze (gehört ein Fallschirm dazu). Wenn ein Philister ein Gerstenkorn am Auge hat, und ein Hühnerauge am Fuß, so legt er sich mit Schmierstiefeln ins Bett, damit, während er entschlafen, das Hühneraug das Gerstenkorn nicht sehe, und er sich die Augen im Schläfe nicht mit den Beinen austrete; denn er weiß wohl, daß ein blindes Huhn oft ein Gerstenkorn findet (963).

Schließlich wird der Philister als „Tintenklecks“ (982) der Weltgeschichte, als „komische Karikatur, – Silhouette des Teufels“ identifiziert und als Verkörperung des Nein (1013), als Widersacher dingfest gemacht.

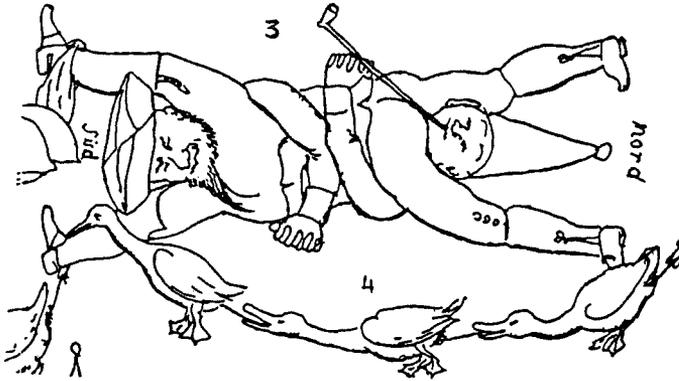
Brentanos Tischrede von 1811, „Der Philister vor, in und nach der Geschichte“, überbietet nicht nur alle bislang bekannten Philistersatiren, etwa die der Schriftstellerkollegen Tieck und Novalis³, sondern auch Brentanos eigene, vorab in Jena (1800) und Heidelberg (1807) gehaltenen Diatriben. Prekärer Kulminationspunkt aller Überbietungen aber ist die Verknüpfung der *Philister- mit der Juden- satire* in Wort und „Bild“:

Der Philister macht mit dem Unterteil des Juden den Nordpol, der Jude mit dem Unterteil des Philisters den Südpol, beide treten die Welt mit Füßen, und umarmen sich allein selbst, um sich ihren ineinander verliebten Widerwillen gegeneinander zu bezeigen, und halte ich diese Figur für das Abbild aller Schlangen in allen Paradiesen. Der platte Schabbesdeckel der Juden kontrastiert mit der spitzen Mütze des Philisters, so wie dieser seine Pfeife bequem raucht und jener den Bart unwillig zurückzieht (1007).

Brentano fädelt sich mit diesem Doppelangriff gleichsam in den Berliner Stadtdiskurs ein. Denn gerade weil Berlin in der Judenassimilation schon früh einen Sonderstatus einnahm⁴, gerade weil hier nicht wenige reiche Juden „naturalisiert“ waren und eine bedeutende

³ Vgl. Ludwig Tieck: Der Gestiefelte Kater. In: ders., Phantasia. Hrsg. v. Manfred Frank. Frankfurt 1985, S. 492f. Novalis: Blütenstaub. In: ders., Schriften. Hrsg. v. Richard Samuel. Darmstadt 1965, Bd. 2, S. 447f.

⁴ Vgl. Adolf Freiherr von Knigge: Über den Umgang mit Menschen. Bremen 1964, S. 404.



Ausschnitt aus Brentanos Illustration zu seiner Rede: „Der Philister vor, in und nach der Geschichte.“

Rolle im kulturellen Leben spielten⁵, gerade weil, wie Achim von Arnim im Rückblick formulierte, angeblich deshalb „die Geistesluft Berlins mehr kritisierend als produzierend war“⁶, waren dort mit den „Bambocciaden“ von 1797 erste, gegen Juden und Philister gleichermaßen gerichtete Satiren entstanden.⁷ Ihr Verfasser, der Sprachtheoretiker und Grammatiker August Ferdinand Bernhardi, war ein Freund Fichtes, Tiecks und Schlegels. Eine weitere, sprachgeschichtlich aufschlußreiche Zusammenstellung von Juden und Philistern in der Literatur findet sich in dem Berliner Gemeinschaftsroman des sogenannten „Nordsternbundes“ von 1808, einem in der Geselligkeitszone zwischen Männerclub und Salon entstandenen Experimentalroman mit dem Titel „Die Versuche und Hindernisse Karls“. Seine Verfasser sind Varnhagen von Ense, Fouqué, Neumann und wiederum jener Bernhardi. Ausgerechnet der spätere Gatte Rahels, führt dort im 5. Kapitel des Werkes die autobiographisch grundierte Figur eines Meisters im Scherenschneiden ein, der, „zum Mißfallen“ übrigens der anwesenden Gäste, Karikaturen von „originellen Juden“ verfertigt und „von solchen, die auch außer

⁵ Vgl. Peter Schmidt: Berlin und seine Juden im 18. Jahrhundert. In: Hans Otto Horch (Hrsg.): Judentum, Antisemitismus und europäische Kultur. Tübingen 1986, S. 108f.

⁶ Vgl. die von Achim von Arnim am 18. Januar 1815 vor der „Deutschen Tischgesellschaft“ gehaltenen Rede. In: Jürgen Knaack: Achim von Arnim – Nicht nur Poet. Die politischen Anschauungen Arnims in ihrer Entwicklung. Darmstadt 1976, S. 136.

⁷ (August Ferdinand Bernhardi): 6 Stunden aus Fink's Leben. Teil 3, Berlin 1800. In: Wilhelm Bernhardi: Reliquien. Erzählungen und Dichtungen von A. F. Bernhardi und dessen Gattin S. Bernhardi. Altenburg 1847, S. 157 u. S. 168f.

dem Sprachgebrauche der Studenten, Philister zu heißen vorzüglich werth sind“⁸.

Brentano jedoch, und wie später zu zeigen ist, auch seine romantischen Komplizen Achim von Arnim und Adam Müller, übertrumpfen den Spott der Berliner Szene: sie erfinden die artistische Verknüpfung von Philister- und Judensatire. Gerade was so ganz und gar „entgegengesetzt“ scheint, „Juden und Philister“, wird provokativ zusammengestellt, als Einheit im Gegensatz begriffen. Geschaffen wird damit eine gesellschaftlich und ästhetisch gleichermaßen signifikante, binäre Opposition: hier die „Tischgenossenschaft“ „unverbrauchte(r) lebendige(r) Gesellen (965) mit „reinen ursprünglichen und fröhlichen Herzen“ (964), dort die Juden und Philister, „verspätete“ und in der heiligen Schrift verfluchte „Kinder des Todes“, „leiblos, verbraucht und sozusagen ausgespuckt, ohne Zusammenhang mit dem lebendigen Blutumlauf“ (964).

Verschärfte Angriffe auf Juden fallen oft mit historischen Krisen zusammen. So grundiert auch hier die besondere Krisensituation der Napoleonischen Kriege den Konflikt, während ihn die Auseinandersetzung mit den Hardenbergschen Reformen in Preußen radikalisiert. Das Zusammengehen von Juden- und Philisterangriff aber leitet sich aus der spezifisch romantischen Zeitdiagnose her, einer Globalisierung der Krise und einer gleichsam apokalyptischen Alarmierung des Jetztzeitbewußtseins; ansteht das Überleben der Menschheit, ihr Untergang oder ihre Wiedergeburt. In seiner berühmten „Rede über die Mythologie“ hatte Friedrich Schlegel die eigene Zeit in den Horizont einer prinzipiellen Entscheidung gestellt. Die Menschheit „muß“, heißt es dort, „wie die Sachen stehn, untergehn oder sich, wie ein Phönix, neu aus der Asche der falschen Geisteskultur (...) verjüngen“⁹. Philister und Juden sind – aus romantischer Perspektive – Teil dieser „falschen Geisteskultur“, die wie ein „Wahn“, sagt Novalis, „wie eine logische Entzündung“ nur „durch chronische, streng befolgte Kuren verändert werden kann“¹⁰. Die Reden von Clemens Brentano, Achim von Arnim und Adam

⁸ Die Versuche und Hindernisse Karls. Eine deutsche Geschichte aus neuerer Zeit. Erster Theil. Berlin und Leipzig 1808, S. 54. Helmut Rogge weist in seinem Kommentar zu diesem Roman darauf hin, daß der Student Varnhagen in Halle mit satirischen Scherenschnitten, die er an die Fenster einer Konditorei geklebt hatte, „Straßenaufläufe“ verursacht habe. Helmut Rogge: Der Doppelroman der Berliner Romantik. Bd. 2, Leipzig 1926, S. 193.

⁹ Friedrich Schlegel: Charakteristiken und Kritiken I, Hrsg. v. Hans Eichner, München 1967, Bd. 2, S. 314.

¹⁰ Novalis (Anm. 3) S. 414.

Müller gegen Philister und Juden vor der „christlich-deutschen Tischgesellschaft“ lassen sich wie einen konsequenten Vollzug der von Novalis verordneten geistigen Kur lesen; sie haben „durch eine zunehmende Reihe gewaltsamer Mittel“ „Philistery“ und Judentum auszutreiben.¹¹

Die in ihnen angewandten „Zwangsmittel“ sind Reizen, Lachen, Verlachen, Totlachen, aber nicht sich, sondern die Andern. Gerechtfertigt scheint solches Vorgehen durch den wohlüberlegten, romantischen Umgang mit dem „Gemeinen“. Dieses und die Nicht-Wohlständigkeit war schließlich ein Ausschließungskriterium der „christlich-deutschen Tischgesellschaft“. Das Problem jedoch, mit dem „Gemeinen“ so umzugehen, daß man „nicht selbst gemein“ wird, versuchten die Romantiker dadurch zu lösen, daß sie „das Gemeine, Rohe, Häßliche, Ungesittete durch Witz allein gesellschaftsfähig“ machten. Tatsächlich ist das heutzutage immer noch Provozierendste und Irritierendste die witzige, burleske, ja groteske Form des romantischen Antisemitismus.¹² Die drei Redner, Clemens Brentano, Achim von Arnim und Adam Müller wählen mit den „Tischreden“, eine Gattung, die seit der Antike und Renaissance das volkstümlich-festliche Recht heiterer, offener, furchtloser Freimütigkeit als wesentliche Lizenz besitzt.¹³

Achim von Arnim bereichert seine Rede „Ueber die Kennzeichen des Judentums“ mit „Zoten“ aus dem Arsenal des „priapischen Mythenkreises“¹⁴. Man hat die sich gütlich tuende Männergesellschaft, die Arnim ursprünglich „Freißgesellschaft“ (287) benennen wollte, recht vor Augen, wenn man sich folgende Witzeleien vergegenwärtigt:

¹¹ Ebd.

¹² Heinz Härtl betont, die Rede Achim von Arnims „Ueber die Kennzeichen des Judentums“ sei „der schlimmste antisemitische Text der deutschen Romantik, gerade auf Grund der heiter-ausgelassenen Unbefangenheit, mit der er unter Berufung auf Aristophanes und Eulenspiegel vorgetragen und wohl auch aufgenommen wurde“ (Heinz Härtl: Romantischer Antisemitismus. Arnim und die „Tischgesellschaft“. In: WB 1987, 7, S. 1162). Wolfgang Frühwald charakterisiert Arnims Rede als „nur scheinbar scherzhaft“. Wolfgang Frühwald: Antijudaismus in der Zeit der deutschen Romantik. In: Hans Otto Horch, Horst Denkler (Hrsg.): *Conditio Judaica. Judentum, Antisemitismus und deutschsprachige Literatur vom 18. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg*. Tübingen 1989, S. 78.

¹³ Vgl. Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt*. Hrsg. v. Renate Lachmann. Frankfurt 1987, S. 326f.

¹⁴ Achim von Arnim und Jacob Grimm. Hrsg. v. Reinhold Steig. Stuttgart 1904, S. 273.

Wie glücklich wären wir, wenn sich ein Kennzeichen für die Judenschaft so sicher entdecken liesse, wie die Juden für die Jungfernschaft ihres Volkes aufgefunden haben, sie setzen nämlich solch ein beschuldigtes Mädchen nackt auf ein Spundloch eines Weinfasses, dann küssen sie nach einer Stunde ihren Mund, ist der Weinduft bis dahin durchgedrungen so ist sie schuldig, der Nichtgeruch spricht sie aber frey (490).

Mit solchen dreisten Männerspäßen hatte es nicht sein Bewenden. Achim von Arnim wärmt antisemitische Greuelgeschichten aus der Vergangenheit auf. Er spielt mit dem Doppelcharakter der Vergewärtigung des Vergangenen. Auf der einen Seite zehrt seine Lustigkeit vom Wissen um den Vergangenencharakter abergläubischer Beschuldigungen gegenüber Juden, als da sind Christenkinder-schlachten, Hostientweihen und Brunnenvergiften (472). Auf der anderen Seite aber weist der doppelsinnige Sprachgebrauch, die Juden seien wegen diesen „kleinen Missetaten (. . .) in allen Ländern Europens *bis aufs Blut geneckt*“ (472) worden (kursiv, G. Oe.) auf andauernde Aktualität. Naivität kann man den Rednern jedenfalls nicht unterstellen.

Achim von Arnim erfindet ungeheure chemische Experimente:

Wenn der Verdacht des Judenthums, da Gott vor sey, gegen eines der Mitglieder unserer Gesellschaft ausbrechen sollte [. . .], können wir zu den Experimenten mit ihm und mit seiner Familie übergehen von denen ich wenigstens einige aufzählen kann, die übrigen aber mit dem Göttingsschen Probierkasten, mit dem chemischen Ofen, mit Reibschalen, Trichtern und übrigen Geräth beim Archiv der Gesellschaft einst nieder legen werde. [. . .] Zum Beyspiele, man mache mit ihm, wenn er dazu kommt, einen galvanischen Versuch, das heist, ohne den Ischiatnerven heraus zu präparieren, gebe man ihm ein Paar simple Fußtritte, er wird zucken, jetzt lege man ein Goldstück darauf oder mehrere und die Zuckungen hören auf, bey einem Christen hingegen mehrt sich dabey das Zucken, er schlägt heftig um sich. Jetzt nähere man dem Verdächtigen einen spitzen Magneten, statt des Magneten bekommt er die Abweichung, zuletzt lege man ihnen Hornfieber vor Augen und es wird so schnell eingeschwärzt. Dies ist als vorläufiger Versuch hinreichend, wir können jetzt zur Analyse schreiten! – Dieses ist nach Klaproth diejenige Operation, welche als die vorzüglichste des Chemisten angesehen werden muß, sie besteht in der Trennung der ungleichartigen Bestandtheile, aus welchen die Körper zusammengesetzt sind und vollendet sich diese ganz rein, so kann man den Juden wieder aus seinen Bestandtheilen zusammensetzen. Man nehme also diesen oder einen andern Juden, am bequemsten dazu sind Kleiderjuden, die kriechen einem mit Vergnügen an einen abgelegenen Winkel nach, wenn man ihnen alle Tressen verspricht, man nehme also so einen zerstoße ihn erst und gebe Achtung auf Kristallisation und Bruch, ob er schwer oder nicht sonderlich schwer, derb, fettglän-

zend, flachmüschlig, durchscheinend sey ob er scharfsüßlich schmecke, knoblauchartig rieche usw. Nachher zerreibe man ihn im Feuersteinmörsel, erwärme ihn mit Aetzlauge im Platinatiegel, allmählig bis zum Durchglühen; [...] Nach Abzug der vier Theile Christenblut, die durch eben so viel Theile Geld ersetzt wurden, das ich eben von einem andern Juden geliehen hatte und mit Verlust des geringen unwägbaren Glaubenstheils, wurde der Jude im Kupellierofen wieder ebenso schnell hergestellt als er zerlegt worden, er war durch die Zugabe an Gold viel lebendiger geworden (486f.).

Die Torturphantasien enden mit der Empfehlung zur „Humanität“ und dem Eingeständnis: „wir müssen bedenken wie unzählige Grausamkeiten unter dem Vorwande des christlichen Glaubens gegen dieses unglückliche Volk verübt worden sind, wie viele tausende haben scheinbar wegen ihrer Verbrechen büßen müssen, eigentlich aber um das Schuldbuch zu löschen, worin die Christen ihnen zu viel schuldig geworden“ (489). Und dennoch ist das gezielte Juden-Ärgern von den beiden Freunden Clemens Brentano und Achim von Arnim nur mehr „als Scherz gedacht“ gewesen.¹⁵ Den scherzenden Charakter des ganzen Unternehmens betont nicht zuletzt die „Glockentaufe“, ein von Achim von Arnim als Ornament zum Essensritual der Tischgenossenschaft frei nach Schiller geschaffenes Gedicht:

Zum Werke was wir ernst bereiten
Geziemt sich wohl ein scherzend Wort,
Daß wenn wir diese Glocke läuten
Die Weisheit weiche von dem Ort,
Und frohe Thorheit selbstvergessen
Gleich einem Springbrunn steig vermessen
Und sprütz in aller Angesicht
Ihr neckend Spiel, ihr farbig Licht.
Das ist's ja, was den Menschen zieret.
Und dazu ward ihm der Verstand,
Daß er im innern Herzen spüret
Der Freude lieben Unverstand. (294)

Folgt man den Überlegungen von Novalis über die Gesellschaftsfähigkeit des Gemeinen durch den Witz, dann verweisen die makabren Scherze auf eine tiefe Verstörtheit dieser Witze gebrauchenden und brauchenden Gesellschaft. Auf der einen Seite betont Novalis, daß „das Unbedeutende, Gemeine, Rohe, Häßliche, Ungesittete (...) gleichsam nur um *des Witzes willen*“ da sei, auf der anderen Seite bemerkt er im selben Zusammenhang:

¹⁵ Knaack (Anm. 6), S. 38.

In heitern Seelen giebt's keinen Witz. Witz zeigt ein gestörtes Gleichgewicht an – Er ist die Folge der Störung, und zugleich das Mittel der Herstellung.

Novalis fügt schließlich lapidar hinzu: „Der Zustand der Auflösung aller Verhältnisse (. . .) ist am fürchterlichsten witzig.“¹⁶

In der Forschung sind die antisemitischen Reden vor der „christlich-deutschen Tischgesellschaft“ verschiedentlich verharmlost worden. Dem ist nicht nur aus moralischen Gründen entgegenzutreten.¹⁷ Vielmehr gilt es, die Stärken und Schwächen, die Chancen und Grenzen der romantischen Kulturtheorie zu erkennen und den unheimlichen Zusammenhang von Tätern und Opfern auch im ästhetisch-geselligen Diskurs aufzudecken. Die Überbietung der Philistersatire durch die ins Grotesk-Witzige gesteigerte Judenkarikatur führt ins Zentrum der romantischen Kritik und des romantischen Geselligkeitsideals. Sie führt aus dem Stand ästhetischer Unschuld und „Leichtigkeit“ heraus zu brisanter Aktualität; sie lenkt auf die Frage nach der Ernsthaftigkeit und Geltungsbreite des in der Romantik entwickelten sozialen Ansatzes einer Hermeneutik, die der Fremderfahrung zur Selbsterkenntnis bedarf. Sie wirft die Frage nach dem Charakter einer Witz- und Lachkultur auf, die aus dem Einverständnis über das Nichtige in Tilgungs- und Ausmerzungsphantasien ein Vernichten macht und unerkant in blanken Zynismus übergeht. Sie leitet schließlich zum Thema der Verantwortlichkeit des Schriftstellers.

Briefe, Fragmente und weitere, der romantischen Geselligkeit nahe Literaturformen bis hin zu Friedrich Schlegels Roman „Lucinde“ bezeugen das den Romantikern eigentümliche Spiel mit gewagten Sprech- und Verhaltensalternativen. Wer ihre Inversionslust¹⁸, ihre Experimente mit dem Abweichenden und Andersartigen

¹⁶ Novalis (Anm. 3), S. 426.

¹⁷ Vgl. z. B. die Thesen Gisela Henckmanns. Die Rede Achim von Arnims sei 1. „ausdrücklich zur Unterhaltung der Tischgesellschaft, nicht zur Veröffentlichung bestimmt“ gewesen und 2. sei sie „in keiner Weise ernst gemeint; die grotesken «Scherze» entbehren für Arnim wie für seine Zuhörer jeder Realisierungsmöglichkeit“. Beide Thesen unterschätzen das in der Rede selbst mitreflektierte Wechselverhältnis von Privatheit und Öffentlichkeit, Geheimhaltung und Gerücht, den jeder Zeit möglichen Umschlag von Scherz in Ernst (vgl. S. 489). Gisela Henckmann: Das Problem des «Antisemitismus» bei Achim von Arnim. In: Aurora 46 (1986), S. 62.

¹⁸ Ludwig Gerlachs Tagebücher dokumentieren Brentanos Lust festgefügte Vorstellungen umzukehren. Gerlach notiert z. B. Brentanos Überlegung: „Wenn nun der alte Blücher mit allen seinen freiwilligen Jägern in den Himmel wollte, und fände Napoleon da sitzen und die Seinigen erführen nun, er hätte doch Unrecht gehabt und

ablehnt, erweist sich als Philister. Keine Tabus, keine Empfindlichkeiten, keine Rücksichtnahmen oder Schonungen gelten; nichts, auch nicht das Heiligste, bleibt ausgespart. Alles muß den Härtesten der Kritik durchstehen, zumal die freie, autonome Kritik grenzenlos ist und zum romantischen Scherzen eine „absolute moralische Gleichgültigkeit“ gehört.¹⁹ Kaum zu überschätzen ist der durch die Autonomie der Kritik gewonnene Spielraum. Das kritische Schreiben dringt in Bereiche vor, die bislang durch Moral, Geschmack und andere gesellschaftliche Normen gedeckt und unangefochten waren. Um Störfaktor bleiben zu können, wird das Literarische mit literarischen Mitteln überschritten. Es entsteht eine Schreibweise auf der Grenze zwischen Kritik und Polemik, ein Stil, der mit dem Gedanken spielt, die Sprache werde Tat. Die Artistik der Intellektuellen beginnt.²⁰ Mit der Verantwortungsunabhängigkeit gegenüber gesellschaftlichen Vorgaben wächst freilich auch die Verantwortung beim Schreiben. Der geforderte Übertritt der Poesie ins Leben kann zum problematischen Übergriff und geschichtlich folgenreichen Angriff werden.

Das romantische Unterfangen, Unvereinbares wie Philister und Juden, gleichermaßen als Nichtiges zu verlachen, macht durch Fiktion faktisch Unvergleichliches kompatibel. Denn die Philister, Inbegriff des Gemeinen, Repräsentanten des Normalen, Inkarnation „träglicher Lebhaftigkeit“²¹ sind von Anfang an ein durch Fiktion erst geschaffener Gegner und keine politisch oder sozial formierte

Napoleon recht?“ Zit. aus: Hans-Joachim Schoeps: Clemens Brentano. Nach Ludwig von Gerlachs Tagebüchern und Briefwechsel. In: Jb. des Freien Deutschen Hochstifts. Frankfurt 1970, S. 289.

¹⁹ Vgl. Jürgen Brummack: Komödie und Satire der Romantik. In: Karl Robert Mandelkow (Hrsg.): Europäische Romantik I, Wiesbaden 1982, S. 274.

²⁰ M. Rainer Lepsius charakterisiert den Intellektuellen im Rückgriff auf Joseph A. Schumpeter durch „drei Merkmale“: „Intellektuelle sind Leute, die die Macht des gesprochenen und geschriebenen Wortes handhaben und die sich von anderen Leuten, die das gleiche tun, dadurch unterscheiden, daß ihnen die direkte Verantwortlichkeit für praktische Dinge fehlt, daß es ihnen weiter an Kenntnissen aus erster Hand mangelt, wie sie nur die tatsächliche Erfahrung geben kann, und daß ihre größten Erfolgsaussichten in ihrem tatsächlichen oder möglichen Wert als Störungsfaktor liegen.“ M. Rainer Lepsius: Kritik als Beruf. Zur Soziologie der Intellektuellen. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 16 (1964) S. 81. Vgl. Golo Mann: Der Auftritt des Intellektuellen in der Geschichte. In: Kurt Hoffmann (Hrsg.): Macht und Ohnmacht der Intellektuellen. Hamburg 1968, S. 7ff. und Dietz Bering: Die Intellektuellen. Geschichte eines Schimpfwortes. Stuttgart 1978, S. 323f. sowie Pierre Bourdieu: Satz und Gegensatz. Über die Verantwortung des Intellektuellen. Berlin 1989, S. 21f.

²¹ Novalis (Anm. 3), S. 414.

Gruppe in der Realität. Für die Juden aber, seit Jahrhunderten von der Gesellschaft als Andersartige separiert und verfolgt, können Fiktionen zu realen Gefahren werden. Die Geschichte ihrer Verfolgung hat ihnen tief eingepreßt, daß man sie, wie auch Achim von Arnim erinnert, „bis aufs Blut“ mit Greuelgeschichten gereizt hat (472). Die romantisch arabeske Verfahrensweise, die in der vernünftigen, geordneten reflexiven Welt der Gegenwart die Herkunft aus dem Unbewußten, Chaotischen und Widersinnigen „durchschimmern“ läßt, erzielt einen fatalen Effekt: die im „Wechsel von Enthusiasmus und Ironie“²² gehaltenen antisemitischen Reden vor der „christlich-deutschen Tischgesellschaft“ aktivieren kollektive, mentale Vorurteile, indem sie in Fiktionspartikeln die angeblich „alte Natur“ „durchschimmern“ lassen.²³

II. Kehrseiten der romantischen Geselligkeit – der Riß durch die gebildete Berliner Gesellschaft

1. Rechtliche Gleichstellung und gesellschaftliche Degradierung der Juden

Die minutiös ausgearbeitete Korrespondenz von Jude und Philister in Brentanos Rede fügt sich exakt in einen öffentlichen Einstellungswandel gegenüber Juden, der nach der Jahrhundertwende im Laufe des ersten Jahrzehnts namentlich die gebildeten Kreise erfaßt. Stand der Kritiker der Juden noch um 1800 in Gefahr, selbst den Philistern zugerechnet zu werden²⁴, so wird nun, 1811, der Verteidiger der

²² Schlegel (Anm. 9), S. 319.

²³ Ebd.

²⁴ Die pointierte These von Heinz Härtl, „daß romantischer Antisemitismus vor allem Antisemitismus der jüngeren Romantik war. Die Frühromantik war, wenn man von einer Äußerung Fichtes von 1793 absieht, nicht im geringsten antisemitisch“, trifft die Tendenz (Heinz Härtl: Romantischer Antisemitismus. Achim von Arnim und die Tischgesellschaft. In: Traditionen und Traditionsversuche des deutschen Faschismus. Halle 1987, S. 5). Doch wird auch hier die Unterscheidung in allgemeine Einstellung und Alltagsverhalten von Nutzen sein, wie sie etwa Wilhelm von Humboldt mit seiner Behauptung vornahm, er würde die Juden nur en masse lieben, ihnen aber en detail aus dem Wege gehen. Friedrich Schlegel verwahrte sich – insbesondere gegen die Invektiven Fichtes – gegenüber jeder Art von Diskriminierung der Juden. (Vgl. Helmut Schanze: Dorothea geb. Mendelsohn, Friedrich Schlegel, Philipp Veit – ein Kapitel zum Problem Judentum und Romantik. In: Horch [Hrsg.] [Anm. 5], S. 145 f.) Einige Briefe jedoch lassen eine Ambivalenz im

Juden den Philistern zugeschlagen. Die zunächst nur latente Animosität gegenüber Juden tritt jetzt bedenkenlos, offen, ostentativ und provokativ auch in Bildungskreisen hervor. Schließlich ist Brentanos satirische Tirade auf Juden und Philister keine vereinzelte Gelegenheitsrede, sondern Beginn einer von Achim von Arnim und Adam Müller fortgeführten Redesequenz vor einer renommierten Gesellschaft, die „am Krönungstage unserer Monarchie“, am 18. Januar 1811, „gestiftet“ wurde (287). Zu ihren Mitgliedern zählen neben dem Philosophen Fichte, dem hohen Beamten und Schriftsteller Stägemann, hohen Offizieren wie Clausewitz, neben dem Musiker und Goethefreund Zelter, dem Kapellmeister Reichhardt und dem Verleger Reimer, Schriftsteller wie Julius von Voß, Heinrich von Kleist, Adam Müller, Clemens Brentano und Achim von Arnim. Die „christlich-deutsche Tischgesellschaft“ scheint eine Gegenründung zur „Mittwochsgesellschaft“ im Berlin des ausgehenden 18. Jahrhunderts zu sein.²⁵ In dieser waren die entschiedensten Befürworter der Judenemanzipation versammelt, neben dem aufklärerischen Publizisten und Verleger Friedrich Nicolai und dem bedeutenden Gelehrten Moses Mendelssohn auch der preußische Beamte Christian Wilhelm Dohm, dessen Schrift „Über die bürgerliche Verbesserung der Juden“ (1781) die Schuld für die „abstoßend wirkenden äußeren Lebensformen der Juden und ihre(r) sittliche(n) Verdorbenheit“ den die Juden demütigenden Lebensbedingungen zugeschrieben hatte.²⁶

Was war zwischen Spätaufklärung und frühem 19. Jahrhundert geschehen? Wie war es möglich, daß Berlin, ein Zentrum der Aufklärung und Toleranz, eine Stadt, deren kulturelles Leben sich durch seine von Jüdinnen gebildeten Salons auszeichnete, nun durch antisemitisches Gehabe in den Führungsschichten hervortrat? Wie konnte es zu solch antisemitischen Kopfgeburten kommen? Sollte Saul Ascher, der mutige und unermüdliche Verteidiger des Judentums unter den Zeitgenossen mit der Behauptung recht behalten, Gefahr

Alltagsverhalten gegenüber Juden erkennen. (Vgl. Friedrich Schlegel an August Wilhelm Schlegel, November 1797. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. von Ernst Behler, Bd. 24, Abt. 3, Paderborn 1985, S. 41; Friedrich Schlegel an Johann Friedrich Reichardt [Paris, Jan. 1803]. In: Krisenjahre der Frühromantik. Hrsg. v. Josef Körner, Bd. 1, Bern 1969, S. 36.)

²⁵ Die „Christlich-deutsche Tischgesellschaft“ ist für Otto Dann „nicht typisch für die romantische Gruppenbildung“. „Eine durch Satzung begrenzte Mitgliedschaft und strenges Reglement stark formalisierte Eßgesellschaft“ weise ins 18. Jahrhundert zurück. Otto Dann: Gruppenbildung und gesellschaftliche Organisierung in der Epoche der deutschen Romantik. In: Romantik in Deutschland, hrsg. von Richard Brinkmann, Stuttgart 1978, S. 122.

²⁶ Helmut Berding: Moderner Antisemitismus in Deutschland. Frankfurt 1988, S. 23f.

drohe nicht von pragmatischen, in politischen Geschäften „geübten und bewanderten Köpfen“, sondern in erster Linie von „literarischen Kongress-Adepten“, „also jenen Theoretikern der Deutschheit, die wie Arndt, Jahn, Fichte, Friedrich Schlegel und Adam Müller Deutschtum und Christentum in eine elementare Verbindung gebracht hatten“.²⁷

Man vergegenwärtige sich die Situation so konkret wie möglich: 1806 nach der Niederlage von Jena und Auerstedt, nach der Flucht des Hofes von Berlin nach Königsberg mußten die meisten der acht Berliner Salons schließen. Nur zwei von ihnen überlebten, u. a. der Salon der Sara Levy, der sich ungezwungen, seinem im französischen Geiste geprägten Konversationsstil gemäß, den hohen französischen Besatzungsbeamten und Diplomaten – zum Wohle Berlins übrigens – öffnete. Derweil bildeten sich in Königsberg bislang ungewohnte familiäre Umgangsformen zwischen Adel, Beamten und Intellektuellen heraus, es entstand ein neuartiger, patriotisch und christlich geprägter Salonstil um die Gräfin von Voß.²⁸ Die Mitglieder dieses Kreises verkehrten zwar auch nach ihrer Rückkehr in die preußische Hauptstadt (1808) weiterhin in den alten Salons, aber sie begannen zugleich die leichtlebige „Eleganz“ der Frankophilen zu verspotten. Diese wiederum wiesen den patriotischen Salons Geheimgesellschaftscharakter zu und unterstellten ihnen illuminatenhafte, freimaurerische Verschwörungstendenzen. Berücksichtigt man neben

²⁷ Gerhard Schulz: Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration. München 1989, S. 147.

²⁸ Vgl. Petra Wilhelmy: Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert. Berlin 1989, S. 100f. Die Bedeutung des französischen konversationellen Stils in den von Jüdinnen geleiteten Salons betont Deborah Hertz nachdrücklich: Als „französische Truppen im Jahre 1806 Berlin besetzten, löste Rahel Levins Salon sich plötzlich auf, wie sie später berichtete; sie beklagte ‚den Untergang jener Tage im Jahre 1806; sie gingen unter wie ein Schiff: die lieblichsten Güter des Lebens, die lieblichsten Freuden‘. Die jüdischen Salons konnten nur so lange bestehen, wie Friede und Wohlstand in Berlin herrschten, die wirtschaftlichen Bedürfnisse reicher Juden und preußischer Junker sich gegenseitig ergänzten; nur solange das intellektuelle Leben zwanglos verlief und sich an französischer Kultur begeisterte. Friede ist die Voraussetzung einer florierenden Salonkultur; es überrascht uns deshalb nicht, daß die jüdischen Salons die französische Besatzung Berlins 1806–1807 und die anschließenden preußischen Freiheitskriege gegen Frankreich (1813–1815) nicht überdauerten. Obwohl das gesellschaftliche Leben nach dem Wiener Kongreß wieder aufblühte, fanden jüdische Frauen sich nicht mehr im Zentrum der elegantesten Gesellschaft. Die jüdischen Salons erreichten nie wieder die Blüte des 18. Jahrhunderts, weder in Berlin noch im übrigen Deutschland.“

Deborah Hertz: Mischehen in den Berliner Salons. In: Bulletin des Leo Baeck Instituts. Hrsg. v. Joseph Walk, Sarah Fraiman u. a. 79, 1988, S. 40.

diesem Einstellungswandel die in den napoleonischen Kriegen wachsende Abhängigkeit des preußischen Staates von jüdischen Bankhäusern, bedenkt man, daß sich viele Adelige verschuldeten²⁹, und nimmt dann hinzu, daß sich – wie in einem Skandal erregenden Einzelfall – ein jüdischer Bankbesitzer mit Unterstützung der französischen Gesandtschaft in Berlin nobilitieren ließ³⁰, registriert man außerdem noch den Wirbel, den der jüdische Publizist Carl Julius Lange (Daveson), ein Schützling Hardenbergs, mit seinen zwischen 1805 und 1808 nacheinander erscheinenden regierungs- und franzosenfreundlichen Zeitungsblättern in Berlin verursachte³¹, dann läßt sich die gereizte Atmosphäre erahnen, in die die Gründung der „christlich-deutschen-Tischgesellschaft“ fällt. Adam Müller hat in seiner Rede vom 18. Juni 1811 vor der Tischgesellschaft die Animosität gegen die Juden als zeitnotwendigen Protest gegen das Hardenbergsche Reformwerk im allgemeinen und das Judenemanzipationsedikt im speziellen angeben:

In einer Zeit, wo die Satzungen der Väter größtenteils umgestoßen werden, wo heilig Altes mit dem geistlos Veralteten in dieselbe Gruft begraben wird, wo eine große Verwirrung und Vermischung aller Dinge, Gesetze, Stände und Religionen, kurz, ein allgemeiner plebejischer Zustand herbeigeführt werden soll, in solcher Zeit kann eine Tischgesellschaft ihre gründliche Protestation gegen die ephemeren Neuerungen der Tageswelt nicht besser zu erkennen geben, als durch Verbannung der Juden, dieses Erbfeindes der Christenheit, dieses Widersachers aller Ordnung, dieses neugierigen und neuerungssüchtigen Volkes. (S. 292f.)

Der hier geäußerte moderne Antisemitismus ist eine Antwort auf die gesetzlich inaugurierte Judenemanzipation.³²

²⁹ Die „Arnimsarmut“ war unter den Freuden sprichwörtlich. Vgl. die Hinweise bei Heinz Härtl (Anm. 12) S. 1166.

³⁰ Der Banquier Ferdinand Delmer „stand in Berlin an der Spitze der franzosenfreundlich eingestellten Kreise (...), war Bankier des französischen Gouvernements (und) führte ein luxuriöses Leben, gab rauschende Feste“. Am 11. Januar 1810 machte er „eine Eingabe an den Staats- und Kabinettsminister Grafen von der Goltz, (...) ihn (...) in den Freiherrnstand zu erheben“. Heinrich Schnee: Die Hoffinanz und der moderne Staat. Die Institution des Hoffaktorentums in Brandenburg-Preußen. Bd. 1, Berlin 1953, S. 222f.

³¹ Jacob Toury: Der Eintritt der Juden ins deutsche Bürgertum. In: Hans Liebeschütz und Arnold Raucker, Das Judentum in der Deutschen Umwelt 1800–1850. Tübingen 1977, S. 189f.

³² Ich schließe mich mit dieser Antisemitismusdefinition den Ergebnissen des „Zentrums für Antisemitismusforschung, TU Berlin“ an. Rainer Erb, Werner Bergmann und, an anderer Stelle vergleichbar, Herbert A. Strauss betonen, „daß auf der Ebene der Motive und Ziele die Entstehungszeit des modernen Antisemitismus auf

Die per Erlaß verfügte bürgerliche Gleichstellung der Juden wird in den Reden vor der „christlich-deutschen Tischgesellschaft“ symbolisch rückgängig gemacht. In die Dutzend gehende ministerielle Gutachten, die im Zusammenhang mit der „Emanzipation der Juden in Preußen“ zwischen 1809 und 1812 verfaßt wurden, dokumentieren, wie neben den rechtlichen Fragen der Gleichstellung die gesellschaftlichen Formen der Achtung und Anerkennung nun an Gewicht gewinnen. Die allerorten geführte Debatte über die Ursachen des angeblich niederträchtigen Charakters der Juden – war er von Natur aus, d. h. „national“ so geartet oder ein Produkt des Milieus³³ – förderte unmißverständlich zutage: neben dem Rechtsproblem existiert gleichrangig das Problem sozialer Akzeptanz. Es ist mit rechtli-

die Emanzipationszeit vorzudatieren“ sei. (Rainer Erb, Werner Bergmann: Die Nachtseite der Judenemanzipation. Der Widerstand gegen die Integration der Juden in Deutschland 1780–1860. Berlin 1989, S. 13, Herbert A. Strauss: Akkulturation als Schicksal. Einleitende Bemerkungen zum Verhältnis von Juden und Umwelt. In: Juden und Judentum in der Literatur. Hrsg. von Herberg A. Strauss und Christhard Hoffmann, München 1985, S. 20f.) Die These von Gisela Henckmann: „Mit modernem Antisemitismus hat Arnims Einstellung zum Judentum nichts zu tun; sie ist vielmehr traditionell christlich bestimmt“ (Anm. 17, S. 69), hilft zwar vorschnelle Aktualisierungen zu vermeiden. (Vor solchen unhistorischen Argumenten warnt auch Günter Hartung: Notizen zur Judendarstellung in der deutschen Literatur, W. B., 5, 1989, S. 871f.) Henckmanns Behauptung, romantische Judensatire und Judenkritik seien „in herkömmlicher Weise ökonomisch und religiös begründet“ (Anm. 17, S. 57), verstellt aber die entscheidende und brisante Problemstellung. Unbestreitbar ist, daß in der Romantik alte Topoi und Vorurteile aufgegriffen wurden; die intensive Rezeption von Johann Andreas Eisenmengers „Entdeckte(m) Judentum“ belegt dies zur Genüge. Außer Frage steht auch, daß Achim von Arnims Einstellung zu Juden sich ideologisch weitgehend im Bezugsrahmen des orthodoxen Protestantismus bewegt. Zur Herausforderung für eine ästhetisch und sozialgeschichtlich interessierte Literaturwissenschaft wird dieser Befund allerdings erst, wenn die Art der Transformation alter Topoi und die Umwertung alter Vorurteile in romantischen Schriften sichtbar werden, wenn die literarischen Invektiven gegen die Juden sich als Antwort auf eine im 19. Jahrhundert sich vollziehende „umfassende Modernisierungsbewegung“ erweisen. Zur Debatte steht nicht vornehmlich der „geldgierige Jude“ als ein alter „literarischer Topos“ wie es Gisela Henckmann (Anm. 17, S. 58) nahelegt, sondern die „Tendenz zur Allegorisierung des modernen Geldwesens“, wie Wolfgang Frühwald zutreffend interpretiert (Anm. 12, S. 86). Berücksichtigt man die Genese des modernen Antisemitismus aus Traditionselementen der Vormoderne, so treten an der romantischen Judensatire bislang ungesehene Phänomene hervor. An der Karikatur des sich scheinbar verstellenden, zur Assimilation bereiten Juden wird ein Zentralthema der Romantik, nämlich Schein und Maske verhandelt. Was zunächst ein ästhetisches Problem allein zu sein scheint, erweist sich als soziales Problem kultureller Identitätsfindung, als Problem des Akkulturationsprozesses der Juden.

³³ Oskar Freund: Die Emanzipation der Juden in Preußen, Bd. 1, Berlin 1912, S. 116, 145, 147, 152, 169, 211.

chen Mitteln nicht zu lösen, im Gegenteil, die verschiedenartigsten Zeitzeugnisse belegen: das Problem der sozialen Akzeptanz wächst und verschärft sich angesichts der rechtlich durchgesetzten bürgerlichen Gleichheit. Zur Geschichte der rechtlichen Gleichstellung gehört daher simultan die Geschichte der gesellschaftlichen Kränkung und Zurücksetzung. Ob es um die Kleidung oder das Bartscheren, um das Zeremonialwesen oder das religiöse Ritual, um das Ehrgefühl oder die Verwendung diskriminierender Ausdrücke geht³⁴, den verantwortlichen Beamten ist die Gefahr klar, daß mit der rechtlichen Gleichstellung der Schutzjuden in Preußen das Ende der Geschichte der Demütigungen und Erniedrigungen keineswegs gekommen sein muß.³⁵ Hellsichtig warnte Wilhelm von Humboldt den Gesetzgeber: „Wenn in dem neuen Gesetz nur der leiseste Verdacht zum Ausdruck käme, der Staat halte die Juden im allgemeinen für lasterhafter als die übrigen Untertanen, so gehe der ganze Zweck der Reform verloren.“³⁶ Die Reden vor der „christlich-deutschen Tischgesellschaft“ vertiefen die Kluft zwischen rechtlicher Gleichstellung und gesellschaftlicher Nichtanerkennung.

Schon die Begründung des Ausschlusses von der Genossenschaft, Juden und Philistern mangle es an „Ehre“ und „Wohlanständigkeit“ (289), beinhaltet eine aggressive Degradierung. Nach fünf Monaten Amtswaltung erklärt sie der Sprecher der Gesellschaft, Adam Müller, in seiner Abschiedsrede unumwunden zur Pflicht der Mitglieder. Die garantierte Gleichstellung der Juden in öffentlichen Bereichen, im Staat, in Wissenschaft und Kunst habe, behauptet er, zu einer Kriegssituation geführt, die die Verteidigung geselliger Breiche durch Ab- und Ausgrenzung erfordere:

Wir führen Krieg [...] gegen die Juden, gegen ein Gezücht, welches mit wunderbarer Frechheit ohne Beruf, ohne Talent, mit wenig Muth und noch weniger Ehre, mit bebendem Herzen und unruhigen Fußsohlen, wie Moses ihnen prophezeit hat, sich in den Staat, in die Wissenschaft, in die Kunst, in die Gesellschaft [...] einzuschleichen, einzudrängen und einzuzwängen bemüht ist. Vom Staat, von der Wissenschaft und von der Kunst es zurückzuweisen, stehet nicht in unserer Macht; aber vom Hufeisen dieses Tisches es zu verbannen, das stehet nicht bloß in unsrer Gewalt, sondern halten wir für unsre Pflicht. (291 f.)

³⁴ Ebd., S. 132.

³⁵ Ebd. S. 173, 182, 202, 219. Hardenberg hatte beispielsweise angeordnet, Ausdrücke mußten unterbleiben, die „dem Sinn und der Stimmung aller Menschen jetzt widerwärtig“ seien, z. B. die Formulierung „Judenknecht“.

³⁶ Ebd., S. 182.

Die symbolische Demütigung gewinnt in dem Moment an realer Bedeutung, als die rechtlich abgesicherte Unterdrückung vor ihrer Aufhebung steht.³⁷ Der alte Vorwurf der Ungeselligkeit und Gesellschaftsunfähigkeit der Juden hat nun verschärft die Funktion sozialer Distinktion und Ausgrenzung zu übernehmen, ein probates Mittel, „öffentliche Verachtung“ gegen die Juden zu demonstrieren.³⁸ Vielleicht ist die extreme Spannung der anstehenden Akkulturation damit umrissen: auf der einen Seite das Schicksal des gesellschaftscheuen, noch nicht assimilierten Juden, wie ihn Lazarus Bendavid am Ende des 18. Jahrhunderts charakterisiert³⁹, auf der anderen Seite die sich verfestigende bürgerliche Gesellschaft des 19. Jahrhun-

³⁷ Vgl. Dietz Bering: *Der Name als Stigma. Antisemitismus im deutschen Alltag 1812–1933*. Stuttgart 1987, S. 95.

³⁸ Das Argument, die Juden seien wegen ihres Zeremonialwesens unfähig zur Geselligkeit, taucht in fast allen Pamphleten und Schriften gegen die Judenemanzipation auf. So gibt der Göttinger Gelehrte Johann David Michaelis in einer Rezension von Dohms Reformvorschlägen zu bedenken, eine Integration der Juden käme nicht in Betracht, solange sie „nicht mit uns zusammen speisen (...) oder (...) im Bierkrug vertrauliche Freundschaft machen können“. Vgl. Jacob Katz: *Aus dem Ghetto in die bürgerliche Gesellschaft. Jüdische Emanzipation 1770–1870*, Frankfurt 1986, S. 105. Johann Gottlieb Fichte behauptet z. B. in seinem „Beitrag zur Berichtigung der Urteile des Publikums über die französische Revolution“ (1793), die Juden seien „durch das bindendste, was die Menschheit hat, durch seine Religion, von unsern Mahlen, von unserem Freudenbecher, und von dem süßen Tausche des Frohsinns mit uns von Herz zu Herzen ausgeschlossen“ (Johann Gottlieb Fichte: *Schriften zur Revolution*. Hrsg. v. Bernard Willms, Köln, 1967, S. 114). Christian Ludwig Paalzow formuliert in ähnlicher Weise in seiner Schrift „Über das Bürgerrecht der Juden“ (1803): „die wesentlichen Punkte des Judentums untergraben die Geselligkeit.“ Ein Gutachten des Staatsrats von Beguelin, im Vorfeld der Judenemanzipation vom 11. März 1811 verfaßt, bezeichnet als charakteristische Eigenschaft des Juden, daß „ihm jeder Aufwand fremd, den Geselligkeit nach sich zieht“. (Freund, Anm. 33, S. 148) Man vergleiche auch die Argumente von Jakob Friedrich Fries in Bezug auf die „Kastenabsonderung“ der Juden und seine Behauptung, „das Gewissen erlaube“ ihnen nicht, „mit andern Leuten zu essen und zu trinken“. (Jakob Friedrich Fries: *Über die Gefährdung des Wohlstands und Charakters der Deutschen durch die Juden*. Heidelberg 1816, S. 257). Auch hier argumentieren die judenapologetischen Schriften mit der Schuldzuweisung an die Christen, z. B. Andreas Riem: *Apologie für die unterdrückte Judenschaft in Deutschland* (1798), S. 41: „Man darf überhaupt das Nichtgesellige der Juden mit den Christen nicht vom Willen der Juden, sondern man muß solches bloß von dem Verfolgungsgeist der Christen ableiten.“

³⁹ Lazarus Bendavid führt in seiner Schrift „*Etwas zur Charakteristik der Juden*“ (Leipzig 1793) im Geiste der Aufklärung die Gesellschaftsunfähigkeit vieler Juden vor 1750 auf ihre Sprache (das Judendeutsche) und das Talmudstudium zurück. Seine Erklärungen, warum „der Jude keinen sonderlichen Geschmack an Gesellschaften findet, wo er sich zwingen muß, wo er seiner Art von Witz, von Streit und Unterhaltung nicht freyen Lauf lassen kann“, gipfelt in der These, „daß der Christ

derts – „eine Gesellschaft der Vereine, Klubs und halböffentlichen Zusammenkünfte“.⁴⁰ Langfristig zeichnet sich allgemein als Prozeß ab, was mit der „christlich-deutschen Tischgesellschaft“ scheinbar temporär zu Tage tritt: Die Tendenz zur rechtlichen Gleichstellung verändert das Integrationsproblem von Minoritäten; die Auseinandersetzungen verlagern sich verschärft in Breiche der Geselligkeit und der gesellschaftlichen Akzeptanz.

2. *Romantische Geselligkeit und Ausgrenzung der Juden*

Zu klären bleibt freilich, warum ausgerechnet die romantische Avantgarde sich an der Diskriminierung beteiligt. Widerspricht nicht die Ausgrenzung der Juden ihrem Geselligkeitsideal?⁴¹ Fordert ihr hermeneutisch inspirierter Geselligkeitsentwurf nicht geradezu

die Aussicht in eine andere und fremde Welt [...], so daß alle Erscheinungen der Menschheit [...] nach und nach bekannt und auch die fremdesten Gemüther und Verhältnisse [...] befreundet und gleichsam nachbarlich werden können.⁴²

Ist es nicht besonders die Furcht, sich vor dem Fremden zu verhausen, die dem Philister Spott und Schelte einbringt? Die romantische Theorie behauptet, es bedürfe der Aufgeschlossenheit gegenüber dem Fremden, um einen Zugang zu sich selbst zu finden. „Darum geht der Mensch, sicher sich selbst immer wieder zu finden, immer von neuem aus sich heraus, um die Ergänzung seines innersten Wesens in der Tiefe eines fremden zu suchen und zu finden“, schreibt Friedrich Schlegel in den „Gesprächen über Poesie“.⁴³

Verständlicherweise ist der Philister aus diesem „Spiel der Mitteilung“⁴⁴ ausgeschlossen, ist er doch definiert durch die Abweisung und

gegen den Juden stets in dem Verhältnis des Tauben gegen den Hörenden stand“ (S. 30f.).

⁴⁰ Shulamit Volkov: Jüdisches Leben und Antisemitismus im 19. und 20. Jahrhundert. München 1990, S. 126.

⁴¹ Vgl. Norbert Altenhofer: Geselliges Betragen – Kunst – Auslegung. Anmerkungen zu Peter Szondis Schleiermacher-Interpretation und zur Frage einer materialen Hermeneutik. In: Studien zur Entwicklung einer materialen Hermeneutik. München 1979, S. 182f.

⁴² Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher: Versuch einer Theorie des geselligen Betragens. In: F. D. E. Schleiermacher Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. v. Hans-Joachim Birkner u. a., Berlin 1984, Bd. 2, S. 165.

⁴³ Schlegel (Anm. 9), S. 286.

⁴⁴ Ebd.

Negierung des Fremden.⁴⁵ Warum aber der Jude? In der geplanten Fortsetzung von Schleiermachers „Versuch einer Theorie des geselligen Betragens“ findet sich eine Notiz, die die zukünftige Verknüpfung von Philister und Jude nahelegt. Schleiermacher äußert dort die Absicht, – ich zitiere die Zusammenfassung des Bandbearbeiters der kritischen Gesamtausgabe – den „Gegensatz von wesenhaftem und scheinhaftem Wohlbehagen bzw. Konventionalität und freier Humanität, Buchstabe und Geist“ ins Zentrum seiner Überlegungen zu stellen.⁴⁶ Wenn es aber einerseits ein Grundsatz idealistischer Hermeneutik ist, daß „der Geist (. . .) nur den Geist erkennt“, andererseits jedoch gilt, wie Hegel in seinen theologischen Jugendschriften formuliert, „Der Löwe hat nicht Raum in einer Nuß, der unendliche Geist nicht Raum in dem Kerker einer Judenseele“, dann liegt hier der Schlüssel für das Junktim von Philister- und Judenverdammung.⁴⁷ Beide, Philister und Juden, verkörpern gleichermaßen den geistlosen Buchstaben: beiden wird die Eigenart lebendiger Fremdheit⁴⁸ und damit die Voraussetzung des „sittliche(n) Zweck(s) der freien Geselligkeit“⁴⁹ aberkannt. Beide sind nämlich mit Brentanos Worten „Gespenster ihres nicht seligen historischen Todes“ (964): „Scheinleben“. Dem Ausschluß aus einer Gruppe oder Gemeinschaft dürfte immer symbolische Bedeutung zukommen. Doch die

⁴⁵ Ulrich Westerkamp: Beitrag zur Geschichte des literarischen Philistertypus mit besonderer Berücksichtigung von Brentanos Philisterabhandlung. München (Diss. Masch) 1912, S. 41. Westerkamp zitiert z. B. Goethe: „Man wird in philisterhaften Äußerungen immer finden, daß der Kerl immer zugleich seinen eigenen Zustand ausspricht, indem er den Fremden negiert, und daß er also den seinigen als allgemein sein sollend verlangt.“

⁴⁶ Vgl. Anm. 42, S. LII.

⁴⁷ Zit. aus: Leon Poliakov: Geschichte des Antisemitismus. Worms 1983, S. 207.

⁴⁸ Vgl. die letzte Strophe der „Glockentaufe“, die Achim von Arnim als Parodie von Schillers Glocke vor der Tischgesellschaft vortrug: „Alle Lebende zu wecken / Soll sie *Scheinlebendige* schrecken.“ Härtl (Anm. 1) S. 301.

Der Status lebendiger Fremdheit kommt in der Romantik den Zigeunern zu. Auch außerhalb des Romantiker-Kreises wird zwischen Zigeunern und Juden differenziert. Die Juden sind nämlich „im Unterschied zu Zigeunern nicht nur nicht erzogen, sondern falsch erzogen“ (Erb/Bergmann, Anm. 33, S. 45 Anm. 107). Daher ist es keine „Diskrepanz“, wie Härtl (Anm. 12, S. 12) annimmt, daß Achim von Arnim, „der sich in der Tischgesellschaft gegen die Juden richtete, (. . .) sich (. . .) mit „Isabella von Ägypten“ zugunsten anderer Parias, „der Zigeuner“ einsetzt. Achim von Arnims Erzählung „Die Majoratsherren“ ist geprägt von dem Konflikt eines orthodox-protestantischen Antijudaismus auf der einen und von der ästhetischen Faszination kabbalistisch mystischer Religion auf der anderen Seite. Vgl. Günter Oesterle: „Illegitime Kreuzungen“. Zur Ikonität und Temporalität des Grotesken in Achim von Arnims „Die Majoratsherren“. In: Etudes Germaniques, 1989, S. 25–51.

⁴⁹ Schleiermacher (Anm. 42), S. 165.

Wertigkeit des Zutrittsverbots erhöht sich, wenn religiöse Dimensionen hineinspielen. Die Anwendung der offenbarungsgeschichtlich überkommenen Geist-Buchstabenfigur schließt diejenigen aus, die nicht wandlungsfähig sind.⁵⁰ Sie sind stigmatisiert und nicht besserungsfähig, wie es die Anthropologie der Aufklärung noch annahm. Wenn eine Gesellschaft in Menschen von menscheitlich-lebendigem Geist und Menschen von totem Buchstabenwesen, „erstorbene(m) Mechanismus“ eingeteilt wird, dann entsteht eine Ungleichwertigkeit zwischen ihnen, der mit rechtlichen Gleichstellungsbemühungen nicht beizukommen ist.

3. Ein neues Angriffsziel: die jüdische Akkulturation

Der Riß in der Berliner Gesellschaft wurde nicht erst mit der Gründung der „christlich-deutschen Tischgesellschaft“ manifest. Dem dadurch ausgelösten, bis in die Publizistik reichenden „Stadtgespräch“ (Adam Müller charakterisiert es als Verunglimpfung)⁵¹ ging acht Jahre zuvor in Berlin eine antisemitische Welle von großer gesellschaftlicher Tragweite voraus. Die Schriftenfolge „Wider die Juden“ eines gewissen preußischen Justizkommissarius namens C. W. F. Grattenauer präludiert thematisch und stilistisch den romantischen Antisemitismus von 1811. Grattenauer beruft sich auf die polemische Schreibart der Romantiker, noch bevor diese selbst ihre Satire auf die Juden ausdehnen.⁵² Darüber hinaus wird der Nichtromantiker Grattenauer – wie wir noch zeigen werden – in den jüdischen Assimilationsversuchen die Verwirklichung romantischer Theoreme denunzieren. Neuartig und von bislang ungekannter Schärfe ist seine Judensatire dadurch, daß er nicht nur alte Klischees und Vorurteile über die Juden reaktualisiert, sondern daß er seine Polemik auf die immanente Problematik der jüdischen Akkulturation zuspitzt. Mit der Karikierung der jüdischen „Kultur- und Humanitätsdirektoren“⁵³, die er als Vorreiter der Emanzipation begreift, stößt seine satirische Feder in die feinsten Haarrisse des Berliner Gesellschaftsgefüges. Mit subtilsten ästhetischen, theologischen und

⁵⁰ Vgl. den Artikel: Geist und Buchstabe von Gerhard Ebeling. In: RGG Tübingen 3/1986, Bd. 2, Sp. 1291.

⁵¹ Vgl. Härtl (Anm. 1), S. 290.

⁵² C. W. F. Grattenauers Erster Nachtrag zu seiner Erklärung über seine Schrift: Wider die Juden. Ein Anhang zur fünften Auflage. Berlin 1803, S. 91.

⁵³ C. W. F. Grattenauer: Wider die Juden. Ein Wort der Warnung an alle unsere christlichen Mitbürger. Berlin, 4/1803, S. 54.

juristischen Mitteln (er ist schließlich mit allen Wassern des Hallischen Pietismus gewaschen und kennt fast alle philosophischen Richtungen der damaligen Zeit)⁵⁴ legt der Polemiker Grattenauer auf perfide Weise Assimilationsattitüden bloß. Ein Herzstück seiner Diatribe, deren „tödliche“ Kränkung er in direkter Ansprache der Betroffenen genüßlich auskostet, besteht in dem Nachweis, daß der „höhere gesellige Takt“ „der großen Welt“ von den „gebildet(en)“ Jüdinnen nicht gelernt werden könne.⁵⁵

Das „sorgfältig bewahrte(n) Gefühl für das Schickliche“, die „gewisse höhere Würde, Erhabenheit, Eleganz, und Gewißheit, die sich im Äußeren, als Symbol der schönen Harmonie der Idee und Erscheinung ankündigt“ lasse sich „aus keinem Buche herausstud(ieren), von keinem Lehrmeister erlernen(en), und von *Euch*, – wenn ihr auch schöner wie *Bathseba* und *Judith*, keuscher wie *Susanna*, verliebter wie *Lea* und *Rahel*, poetisch-religiöser wie *Debora* und buhlerisch tüppiger wie *Poliphars* Weib sein solltet! – *nun und nimmermehr gefaßt, und getroffen werden kann*. [...] Ihr stellt nur die Summe von Schönheit, Verstand, Kunst und Wissenschaft *quantitativ* dar, die in Eurem lieben *Ich* vereinigt ist. Eure *Personen* gleichen in dieser Rücksicht Zaun = Pfählen, an die man dies alles nur so aufgehängt, und sie damit säuberlich ausgeputzt hat. Jene *Personen* aber, sind schöne Statuen, haben einen *qualitativen Werth* an sich, und die genannten Vollkommenheiten sind bloß ihre Zierrathe und Drapperien“⁵⁶.

Der Pamphletist Grattenauer ergänzt und verschärft seine Behauptung, jüdische Parvenüs könnten niemals die ästhetischen, inneren Formen der Geselligkeit erreichen, durch die theologisch beeinflusste Argumentation des Geist-Buchstabenmodells. Seinem radikalen Wandlungsanspruch können die Juden nicht genügen. Denn „eine Transfiguration oder gar eine Transsubstantiation findet zwischen Euch und ihnen nicht statt“⁵⁷. Der Schlußfolgerung: „Ihr könnt nie zu der reinen Repräsentation des absoluten geselligen Werths der Persönlichkeit gelangen“, wird mit der Berufung auf Goethe Nachdruck verliehen: „Glaubt doch wenigstens in diesem Punkt an *Goethe*, der darüber so viel Vortreffliches gesagt hat.“⁵⁸

⁵⁴ Ebd., (Anm. 52), S. 14.

⁵⁵ Ebd., S. 49f.

⁵⁶ Ebd., S. 53f.

⁵⁷ Ebd., S. 55.

⁵⁸ Ebd., S. 54. Bernhardi hat in dem (Anm. 7) zitierten „Lampoon“ über die „Salonierin“ Henriette Hertz schon eine derartige Sottise in Kurzform publiziert: „Madame Moses ist eine Jüdin, und von ihr werden Sie wohl schon bemerkt haben, daß sie sich mit Mühe so viel Grazie erworben hat, daß sie dadurch ungemein mißfällt.“ August Wilhelm Schlegel läßt sich nicht entgehen, diese Stelle in seiner Rezension der *Bamboccadien* von Bernhardi zu exzerpieren. Darüber wundert sich wiederum

Grattenaus Denunziation ist nicht nur in der inhaltlichen, akkulturationskritischen Ausrichtung neuartig, sondern auch in der literarischen Schreibweise.⁵⁹ Dem entstehenden modernen Antisemitismus korrespondiert ein neuer Stil.⁶⁰ Das läßt sich an einer Fülle antijüdischer Schriften exemplarisch studieren, die den Versuch der Juden begleiten, nach der Säkularisation von 1803 ihre Befreiung durchzusetzen.⁶¹ Die Verfasser dieser antisemitischen Publizistik waren meist Juristen.⁶² Einer davon ist der preußische Jurist Christian Ludwig Paalow, der 1803 sein antisemitisches, schwerfällig argumentierendes Machwerk noch in lateinischer Sprache veröffent-

Friedrich Schlegel in einem Brief an seinen Bruder, um dann doch seinen Spaß an der Sottise „auf die Hertz“ nicht ganz zu verbergen. Vgl. Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe (Anm. 24), S. 41f., S. 347f.

⁵⁹ Die Satire jüdischer Assimilationsattitüden lag gleichsam in der Luft. Carl Gustav von Brinckmann, Freund Wilhelm von Humboldts, beschreibt in Briefen amüsiert und launig Eigenheiten der gebildeten Jüdinnen. Die Stigmatisierungsabsicht führt in Grattenaus Pamphletistik allenthalben an die Grenze schriftlicher zugunsten mimisch-bildlicher Ausdrucksformen (C. W. F. Grattenaus: Erklärung an das Publikum über meine Schrift: Wider die Juden. 3/Berlin 1803, S. 19). In der fünften Auflage seiner Schrift spielt er mit der Drohung: „Sie mögen sich in Acht nehmen, daß man nicht ihrer Silhouetten habhaft wird, sonst werden sie noch am Ende in Holz geschnitten und in Kupfer gestochen, der sechsten Auflage beigelegt werden“ (Anm. 52, S. 23). Die Experimentierlust „in allen Formen seine Meinung sagen zu dürfen“, läßt Grattenaus auch an Farcen für die Bühne denken (Erklärung, S. 10), ein Gedanke, den Karl Borromäus Sessa mit seiner berühmt-berüchtigten Posse „Unser Verkehr“ dann zwölf Jahre später realisieren sollte. Vgl. Hans-Joachim Neubauer: Auf Begeh: Unser Verkehr. Über eine judenfeindliche Theaterposse im Jahre 1815. In: Reiner Erb u. Michael Schmidt: Antisemitismus und Jüdische Geschichte. Berlin 1987, S. 313–327.

⁶⁰ Die Schreibweise judenfeindlicher Texte wird in der zumeist ideologiekritisch ausgerichteten Antisemitismusforschung selten thematisiert, obwohl die Verwendung eines denunziatorischen Stils die Wirksamkeit des modernen Antisemitismus ausmacht. So begnügt sich etwa die informative Studie von Jacob Katz mit dem abwertenden Hinweis: „In Grattenaus zweitem Buch erreicht die antijüdische Agitation den Gipfel der Vulgarität.“ (Anm. 38), S. 117. Gratz urteilt über denselben Schriftenzyklus von Grattenaus: „Mit Gier wurde seine von Gemeinheit strotzende Schrift verschlungen (...) Sie verursachten den Deutschen einen angenehmen Kitzel, obwohl (!) Styl und Druck gleich häßlich waren.“ H. Gratz: Geschichte der Juden von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Leipzig 1900, Bd. 11, S. 234. Einen Beleg für die Veränderung einer satirischen zu einer denunziatorischen Schreibweise mit dem sich verschärfenden Kampf gegen die Emanzipation der Juden böte ein Vergleich der ersten 1791 verfaßten Schrift Grattenaus „Über die physische und moralische Verfassung der heutigen Juden“ mit seinen Pamphleten von 1803.

⁶¹ Heinz Bender: Der Kampf um die Judenemanzipation in Deutschland im Spiegel der Flugschriften 1815–1820. Zuluenda 1939, S. 3.

⁶² Ebd., S. 232.

lichte.⁶³ Grattenauer hingegen benutzte die angeblichen Belege seines Kollegen Paalzwow, um in einer Serie deutsch geschriebener Pamphlete einen Stil vorzuführen, der sich ebenso pikant und tabubrechend wie derb und gemein geriert. Der Verfasser ist sich der Wirkungskraft seiner Schreibe bewußt; er rechtfertigt sie im einzelnen, wenn er unter anderem von der notwendigen Angemessenheit seines Stils dem vorgegebenen Stoff gegenüber spricht: „Ich selbst vermag es nicht so ätzend zu schreiben, als es wohl erforderlich seyn mögte“, um dem „Giftschwamm am Stamme Israel“, der „Suffizienz“ zu begegnen, die „nur mit einer Beitze von Scheidewasser und Höllenstein vertilgt werden könne“.⁶⁴ Dem eminenten publizistischen Erfolg Grattenauers⁶⁵ entsprach die Ohnmacht und Hilflosigkeit der gebildeten Berliner Juden, also besonders derjenigen Opfer, die „sich ihres Ursprungs schämten und ihn vergessen machen wollten“⁶⁶.

4. Die Zerbrechlichkeit der literarisch-romantischen Geselligkeit

Ich vermute, daß diese die jüdische Akkulturation prinzipiell in Frage stellende Diatribe Grattenauers, die die Berliner Öffentlichkeit bis zur Zensurbehörde hin beschäftigte⁶⁷, jenen Riß in der gebildeten Gesellschaft vertiefte, von dem Varnhagen von Ense in seinen Erinnerungen berichtet. Ein Geselligkeitskreis, bestehend aus gebildeten Jüdinnen und nichtjüdischen, studierenden Literaturkennern, zerbricht unwiderruflich, obwohl es zunächst schien, als ob er eine Bestätigung für Schleiermachers Theorie der geselligen „Wechselwirkung“ hätte abgeben können. Varnhagen hatte, so erzählt er, einen jungen Freund in die berühmte berlinisch-jüdische Familie Hertz und deren Salon eingeführt. Außer an „Landschaften, Spaziergängen“ und „geselligen Mußbestunden“ erfreuten sich die

⁶³ Christian Ludwig Paalzwow: Tractatus historico-politicus de civitate Judaeorum. Berlin 1803 (in 6 Auflagen), dt. unter dem Titel: ›Ueber das Bürgerrecht der Juden, von C. L. Paalzwow. Übersetzt von einem Juden, Berlin 1803›.

⁶⁴ Grattenauer (Anm. 52), S. 75.

⁶⁵ Grattenauer macht darauf selbst aufmerksam (Anm. 52), S. 72f.: „Es sind wenigstens hundert Schriften wider die Juden geschrieben, die anders sind, als die vier Bogen, die ich wider sie habe drucken lassen. Wie geht es zu, daß jene Schriften so gut wie gar nicht existieren, und meine Bogen zu tausenden aus allen Städten gefordert übersetzt, und nachgedruckt wurden?“

⁶⁶ Grätz (Anm. 61), S. 235.

⁶⁷ Ludwig Geiger: Geschichte der Juden in Berlin. Berlin 1871, S. 313f.

„Frauen des Hertzischen Hauses“ vornehmlich der mit den jungen Leuten gepflegten „Lektüre und Besprechung“ von so „mancherlei Literarische(m)“, etwa von „Goethe, Tieck, Shakespeare, Cervantes“ oder von Texten aus Schlegels „Europa“.

Dieses harmlose Vereintsein strebender Freunde zu gemeinsamer Arbeit und geselliger Muße hatte kaum einige Wochen gedauert“, so erinnerte Varnhagen, „als ein widriger Unstern, durch die böartigste Nemesis herbeigerufen, unvermutet dazwischenfuhr und das begonnene Glück grausam zerstörte. Neumann hatte vor vielen Jahren, als er kaum zum Jüngling herangewachsen war, einen Mutwill verüben helfen, der die Juden gröblich zu verhöhnen beabsichtigte. In Berlin war die Sache längst vergessen, Neumann selbst würde sich der Knabenunart nur noch mit Scham erinnern haben, zumal er täglich in den besten jüdischen Häusern war, wo man ihn achtete und liebte. Ein Unhold aber, den der Zufall von Berlin nach Hamburg führte, neidisch und grimmig, daß Neumann im Hertzischen Hause gut aufgenommen war, hatte nichts Angelegneres zu tun, als jene Geschichte mit aller Gehässigkeit aufzufrischen, und die größten Schmähungen damit zu verbinden. [...]

Mit Schrecken teilte Fanny Hertz mir die Kunde von dem gehässigen Geklatsch mit, und den unverilgbaren Eindruck, den dasselbe gemacht; sie gestand, hiergegen nichts zu vermögen, und ich selbst, des Bodens kundig, war weit entfernt, auch nur einen Versuch zur Ausgleichung zu machen, die ich im voraus unmöglich wußte.⁶⁸

Varnhagen weiß um die Zerbrechlichkeit der Berliner Salongeselligkeit. Er versucht die sich gegenüber dem einzelnen verselbständigende Gruppenreaktion zu erklären, indem er die Leidensgeschichte des jüdischen Alltagslebens mit seinen ständigen Demütigungen vergegenwärtigt:

Wer es weiß, welche nicht zu verschmerzende Leiden sich den Bedrückten aus dem Hohne und der Roheit des geringen und vornehmen Pöbels täglich erneuern, und welche fertig aufgehäufte, jedem neuen Funken entzündbare Empfindungen von Beleidigung, Schmach und Abscheulichkeit bei dem Wort „Risches“, womit der Verfolgungshaß der Christen bezeichnet wird, sich in den gekränkten Gemütern regen, der mag begreifen, wie in solcher Bezeichnung, die von so sprechender Tatsache unterstützt werden konnte, mein Freund unrettbar verloren war.⁶⁹

⁶⁸ Karl August Varnhagen von Ense: Denkwürdigkeiten des eigenen Lebens. In: K. A. V. v. E., Werke. Hrsg. v. Konrad Feilchenfeldt, Bd. 1, Frankfurt 1987, S. 318f.

⁶⁹ Ebd.

Ein derartiger Beleg, den andere zeitgleiche Zeugnisse stützen können⁷⁰, macht skeptisch gegenüber geläufigen Thesen wie folgende: „Brentano und Arnim verkehrten abends ganz selbstverständlich in den Salons, die sie am Mittagstisch verfluchten.“⁷¹

Gegenüber der Verharmlosung des sich abzeichnenden Risses in der Berliner Gesellschaft ist der in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts sich vollziehende Wandel der Geselligkeitsmentalität der gebildeten Gesellschaft zu bedenken, der sich in der Ablösung des Salons durch die Kneipe ausdrückt. Die Beobachtung, „E. T. A. Hoffmanns Abneigung gegen die Juden“ hätten sich „erst durch den Verkehr mit Ludwig Devrient und den Edelleuten, meist ehemaligen Offizieren (...), die zu seinen Tischgenossen bei Lutter und Wegner gehörten (...) entwickelt und verschärft“⁷², dürfte eine Tendenz fortsetzen, die sich in der „christlich-deutschen Tischgesellschaft“ abzeichnete: die frauengeprägte Salonkultur wird abgelöst von einer von Männern getragenen Wirtshausgeselligkeit, die antijüdischen Vorurteilen Raum gibt.

⁷⁰ Ein anderer, zeitgleicher Vorfall zeigt ebenso die Zerstörung der Geselligkeit durch Demütigung von Juden. Aus einem Brief Chamissos an de la Foye (3. Sept. 1804) erfahren wir, daß Ludwig Robert, Bruder von Rahel Levin, seine Mitarbeit an dem von Varnhagen und Chamisso herausgegebenen *Musenalmanach* aufkündigte, weil er als Jude geschmäht wurde. Chamisso kommentiert diesen Vorgang in abschätzigem Ton: „Läßt sich nicht der Jude einfallen, weil ihn Klaproth verhöhnt hat, uns seine Schätze zu entziehen und sie gewalttätig zurückzufordern.“ René Riegel (Hrsg.): *Correspondance d'Adalbert de Chamisso, Fragments inédits*. Paris 1934, S. 33 (In Geigers Ausgabe ist diese Information gekürzt worden. Vgl. Ludwig Geiger: *Aus Chamissos Frühzeit. Ungedruckte Briefe nebst Studien*. Berlin 1905, S. 51).

⁷¹ Norbert Miller: *Literarisches Leben im Anfang des 19. Jahrhunderts*. In: *Kleist-Jb.* 1981/82, S. 31.

⁷² Carl Georg von Maassens Einleitung zum 7. Band von E. T. A. Hoffmanns *Sämtliche(n) Werke(n)*. Leipzig 1914, S. XXVI. Vgl. dazu einschlägig: Gerhard R. Kaiser: *Illustration zwischen Interpretation und Ideologie. Jozsef von Divékys antisemitische Lesart zu E. T. A. Hoffmanns „Klein Zaches genannt Zinnober“*. In: *MHG*, 35 Heft, 1989, S. 33.

III. Kompatibilität von Selbstbild und Feindbild

1. Ein geselliger „Freystaat“ in Opposition zu den Hardenbergschen Reformen

Es liegt nahe, die Überheblichkeit der „Tischgesellschaft“ gruppendynamisch zu erklären, etwa mit dem Soziologen Simmel: Aggressionen nach außen festigen den Gruppenzusammenhalt im Innern.⁷³ Dieses sozialpsychologische Deutungsmuster läßt sich vom Kleinen aufs Große, vom Geselligkeitskreis auf die Gesellschaft übertragen. Achim von Arnim beabsichtigte einen Gemeinsinn stiftenden „Freystaat“ zu schaffen.⁷⁴ Die „fröhliche“ Tischgenossenschaft sollte, anspruchslos und anspruchsvoll zugleich, ein romantisch-alternatives Reformmodell zu Hardenbergs Reformwerk darstellen. Der romantische Gegenentwurf band die Veränderungen zurück ans Gesellschaftliche, an die Geselligkeit; er setzte sich damit von Hardenbergs Projekt ab, in dem politische und wirtschaftliche Maßnahmen, Franzosen und Juden je ihren – aus romantischer Sicht – fatalen Part zu spielen schienen. Der kleine gesellige „Freystaat“ war demokratisch konzipiert; er sollte sich wohltuend von der bürokratischen Durchsetzungsstrategie der Hardenbergschen Reformen unterscheiden. Man verstand sich im antiken Sinne symposional⁷⁵, huldigte einer ganzheitlichen, das Geistige und Leibliche umfassenden Rekreation⁷⁶ und distanzierte sich von der egoismusfördernden, Adam Smith verpflichteten Ideologie der preußischen Reformen.⁷⁷ Schließlich wollte man sich von der „durchaus konventionellen heutigen Lebensweise“ freimachen⁷⁸, indem man das „universale Gefühl“ einer aus Christentum und Deutschtum hergeleiteten Liebe und Freundschaft förderte. Bürokratische Pedanterie, konventionsstarreres Regelverhalten und ichbezogene, soziale Beschränktheit machen den Philister aus. Diesem Begriff konnte daher auch das preußische Reformwesen verdeckt subsumiert werden. Schwer genug war die angebliche Geistlosigkeit des Reformunternehmens zu ertragen,

⁷³ Georg Simmel: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Berlin 1983, S. 238.

⁷⁴ Knaack (Anm. 6), S. 135.

⁷⁵ Vgl. Claudia Schmölders: *Die Kunst des Gesprächs. Texte zur Geschichte der europäischen Konversationstheorie*. München 1979, S. 12.

⁷⁶ Knaack (Anm. 6), S. 135.

⁷⁷ Freund (Anm. 33), S. 166, Anm. 3.

⁷⁸ Schlegel (Anm. 24), Bd. 11, S. 65.

schwerer noch wog die bloße Scheinhaftigkeit von Leben und Dynamik, die „die dummen Propheten, und jene die uns immerfort vorgackern von Politik und politischen Sachen“ erzeugten, am unerträglichsten aber war, wie Josef Görres behauptete, daß die Juden „im Verderben der Zeit“ nisteten und „von seinen Sünden sich mästeten“⁷⁹. Für einen von ihrem Sein nicht gedeckten Schein, für Dissimulation, standen die Juden ohnehin⁸⁰, „denn Sprache, Edel-muth, Politik haben sie sich längst zum Scheine angenommen“ (484). Achim von Arnim zufolge sollte die Tischgesellschaft „nichts scheinen, nichts wirken“, um allein „in einer gewissen Gesinnung etwas zu seyn“⁸¹. Sein ist hier Gesinnung, die man hat oder nicht hat; Gesinnung wird damit zum Schibboleth der Integration.

2. Identitätsvereindeutigungen und kollektive Identifizierung

In den napoleonischen Kriegen war mit den nationalen Bestrebungen das Verlangen nach vereindeutigter Identität und kollektiver Identifizierung gewachsen. Zwar gab es schon in der Aufklärung die Tendenz, die gänzliche Preisgabe jüdischer Sitten und Gebräuche, Sprache und Schriftzeichen zur Voraussetzung gelingender Assimilation zu erklären.⁸² Nun tritt dem die Skepsis zur Seite, ob eine gänzliche Assimilation der Juden überhaupt möglich sei. Naturrechtskritische Romantiker wissen, daß Spuren geschichtlichen Lebens nicht tilgbar sind. Dieses Wissen modifiziert nicht nur die Angriffsziele, sondern auch das polemische Angriffsverfahren. Der perverse Spaß in Arnims Rede „Über die Kennzeichen des Judenthums“,

⁷⁹ Josef Görres: Schriftproben von Peter Hammer (1808). In: ders. Geistesgeschichtliche und literarische Schriften I (1803–1808). Hrsg. v. Günter Müller, Köln 1926, S. 346.

⁸⁰ Im 18. Jahrhundert konzentriert sich der Zweifel an einer wirklichen Assimilation der Juden noch auf den Übertritt zum Christentum, so etwa in einem Brief Höltys von 1774: „Der bekehrte Mauschel behält immer seine Judentücke“ (Ludwig Christoph Heinrich Höltys's Sämtliche Werke, hrsg. v. Wilhelm Michael, Weimar 1918, Bd. 2, S. 134). Um 1800 wird diese Skepsis auf die Verhaltensweise der assimilierten Juden übertragen: „aber im Grunde seid ihr dem ganzen Publikum bisher dadurch nur in so ferne schätzbarer, daß ihr euch in der äußerlichen Sittlichkeit und durch ein besseres Benehmen empfehlet, denn übrigens seid und bleibet ihr eurem Charakter nach Juden, wie ihr es immer gewesen seid.“ Lorenz Philipp G. Hoppeck: Archiv für die Juden. Leipzig 1805, Stück 1, S. 44.

⁸¹ Knaack (Anm. 6), S. 135.

⁸² Annalen der leidenden Menschheit. In zwanglosen Heften. Zehntes Heft oder 1801, zweites Heft, S. 243–256. Vgl. Schmidt (Anm. 5), S. 114 f.

erneut Eisenmengersche Greuelgeschichten von Brunnenvergiftung, Kindsraub und Mißhandlung christlicher Mysterien aufzutischen, hat vordergründig die erklärte Absicht, die Juden zu ärgern (472), hintergründig aber leiten diese Zitate die Vorstellung, es handle sich um latent fortwirkende „mythologische Bilder“ für einst faktisch Vorgefallenes.⁸³ Der geschichtliche Spürsinn der Romantiker für die Macht einer Mentalität, für die, wie Gershom Scholem sagt, „mental attitudes that remained subconscious“⁸⁴, die sie bei assimilierten Juden nachweisen zu können glauben, erbringt also gerade keine Korrektur aufklärerischer Assimilationsforderungen. Fern bleibt der für romantische Theorien des Verstehens und Mißverstehens gar nicht so weit hergeholt Gedanke der Akkulturation, der das fruchtbare und notwendige Moment der Fremdheit in der Identität anerkennt.⁸⁵ An seine Stelle tritt die Praxis eines identitätswütigen, neudeutsch – christlich-romantischen Antisemitismus. Fichtes provokative These, daß „derjenige Jude, der über die festen, man möchte sagen, unübersteiglichen Verschanzungen, die vor ihm liegen, zur *allgemeinen Gerechtigkeits-, Menschen- und Wahrheitsliebe* hindurchdring(e), (...) ein Held und ein Heiliger“ sei, ist im Kern eine Infragestellung der Assimilation durch die uneinlösbare Forderung nach totaler Assimilation.

Entscheidend ist, daß sich dem Identitätsterror *beide*, die jüdisch-deutschen und die christlich-deutschen Intellektuellen unterziehen. Eine Tagebuchnotiz von Rahels Bruder Ludwig Robert, festgehalten nach einer Fichtevorlesung, kann die extreme Veränderungsanforderung, der sich beiderseits die Intellektuellen unterwarfen, vergegenwärtigen:

Das alte Gefühl = alte Testament = Judenthum = Papstthum muß ausgetrieben werden auf daß die neue Vernunft = neues Testament = Christenthum = Religion als der lebendig fortschreitenden Sittlichkeit = Hingebung in den göttlichen Willen einkehre; aus dieser neuen Vernunft muß sich erst ein neues Gefühl, aus diesem eine neue Kunst entwickeln.⁸⁶

⁸³ Clemens Brentano: Die Barmherzigen Schwestern. Lesarten. In: ders., Sämtliche Werke und Briefe. Hrsg. v. Jürgen Behrens u. a. Stuttgart 1990, Bd. 22, 2 (Hrsg. v. Renate Moering), S. 194. Vgl. Frühwald (Anm. 12), S. 91.

⁸⁴ Gershom Scholem: On the Social Psychology of the Jews in Germany 1900–1933. In: David Bronson (Hrsg.): Jews and Germans from 1860 to 1933. The Problematic Symbiosis. Heidelberg 1979, S. 14f.

⁸⁵ Fichte (Anm. 38), S. 115.

⁸⁶ Miriam Samburski: Ludwig Roberts Lebensgang. In: Bulletin des Leo Baeck Instituts 15 (1976) Nr. 52, S. 8.

Diesem radikalen, habituellen, ethischen und ästhetischen Modellierungsappell lag ein dualistisches, ja antagonistisches Kulturmodell zugrunde. Fichte trug es beispielhaft in seiner Berliner Vorlesung über die „Bestimmung des Gelehrten“ vor: Hier der von allen gegenwärtigen Bedingungen absehende, das Zukünftige anvisierende Philosoph, Gelehrte und Dichter, moderner Nachfolger der Propheten, mit seinem kleinen, als Volk apostrophierten Gefolge, dort die große Menge der Philister, die Masse der für Transzendentes und Zukünftiges blinden „Selbstler“, die, wie Fichte sagt, „nur dazu da (sind, G. Oe.), um jene zu prüfen, zu ängstigen, auf alle Weise zu hindern, damit die ganze Kraft jener entwickelt werde. Sie sind in der allgemeinen Ordnung der Dinge nur der Gegensatz, und die verneinenden und hemmenden Kräfte, damit in dem Kampfe mit ihnen die bejahenden und fördernden Kräfte ans Licht treten“.⁸⁷ Das Fatale an diesem Elitemodell ist die quasi-theologische Hochstilisierung, ja Verteufelung des Philistertums vom Schlechten zum Verneinenden.⁸⁸ Es ist nicht mehr – wie in der Aufklärung bei Wieland und noch bei Goethe das bloß Spießig-Kleinstädtische, Pedantische (und das hieße prinzipiell Verbesserungsfähige), sondern es ist das Prosaische, Mechanische, Verstockte, Blinde, Tote, Abgelebte, Transzendenzfeindliche. Das Negierende ist anders als das Verkehrte, es dissimuliert und intrigiert, es besticht (mit Geld) und betört. Es bedarf somit auch anderer Gegenstrategien.

3. *Lachexorzismus:*

Austreibungsversuch des Juden- und Philistertums aus sich selbst

In der Forschung wurde das brisante Gemisch von Philister- und Judensatire, zu dem sich ästhetische, ethische und soziologische Probleme in der Romantik ballen, kaum beachtet.⁸⁹ Seit dem frühen

⁸⁷ Johann Gottlieb Fichte: Fünf Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten. Gehalten zu Berlin im Jahre 1811. In: Ders., *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*, hrsg. von Fritz Medicus. Darmstadt 1962, Bd. 5, S. 676.

⁸⁸ Die alte binäre Opposition: „das verworfene Volk der Heiden im Gegensatz zu dem auserwählten Volk“ dürfte bei dieser Radikalisierung der Philistercharakteristik eine nicht unbedeutende Rolle gespielt haben. Vgl. Westerkamp (Anm. 45), S. 15.

⁸⁹ Juden- und Philistersatire wurden bislang in der Forschung separat behandelt. Erstaunlich ist z. B., daß in der Kontroverse um den „romantischen Antikapitalismus“ die Verknüpfung von Philister- und Judenkritik nicht thematisiert wurde. Alexander von Bormann: *Philister und Taugenichts. Zur Tragweite des Romantischen Antikapitalismus*. In: *Aurora* 30/31, (1979/71) S. 94–112. Alfred Riemer: Die

18. Jahrhundert hatte sich an Universitätsorten „der Name Philister, als Studenten-Gegensatz“ (wie Brentano in seiner Rede berichtet) herausgebildet (1014), und eine Umwertung des geltenden Generationsverhältnisses zugunsten der Jungen, eine Umbesetzung von alt auf jung angekündigt. In den romantischen Zirkeln wird diese Opposition endgültig aus dem studentischen Umfeld gelöst; sie wird ethisch und ästhetisch aufgeladen. Sie dient nun zur Profilierung einer intellektuellen Führungsschicht und zur Formulierung ihres Führungsanspruchs. Ihre Extravaganz in Denkstil und Verhalten, Schreibweise und Gebaren deutet auf den abrupten Aufbruch zu einer eigenen Identitätsbestimmung durch Abgrenzung und Opposition. Der Antiphilisterhabitus bezeichnet seither nicht mehr einen interimistisch verstandenen Sonderstatus für das freizügige Leben von Studenten, sondern bezweckt gesellschaftlich die Identitätsstabilisierung einer Elite mit Führungsforderungen und Ausgrenzungsbzichten.⁹⁰

Die Philister und Juden auf der einen, die Intellektuellen auf der anderen Seite sind jedoch historisch gleichermaßen als Teil innerhalb einer die gesamte Gesellschaft umfassenden Modernisierung zu verstehen. Es ist also keinesfalls davon auszugehen, daß die einen anerkannt wären und eine Kontinuität stabiler Identität aufwiesen, so daß es nurmehr der Toleranz gegenüber sich assimilierenden Gruppen bedurft hätte – nein, alle Gruppen sind gleichzeitig dem prekären, sich zunehmend beschleunigenden Modernisierungsprozeß ausgesetzt. Die Philister- und Judensatire der romantischen Intelligenz ist daher nicht nur eine exklusive, aggressive Identitätsbehauptung nach außen; sie ist zugleich Ausdruck eigener Selbstunsicherheit und Ambivalenz, eines abgewehrten Philisterhaften und Jüdischen an sich selbst. So wie der Philister in seinem neuen, nicht mehr studentischen Umfeld zunehmend als „Habitus“ verstanden wird, so gerät „der Jude“ im „scherzhaften“ Umgang der Romantiker immer mehr in ein bestimmtes „Denk-, Wahrnehmungs- und Hand-

Reaktionären Revolutionäre? Oder Romantischer Antikapitalismus. In: *Aurora* 33 (1973), S. 77–86.

⁹⁰ Hier gabelt sich gleichsam die Charakteristik der Philister. Auf der einen Seite zeichnet sich der Weg ab zum Bildungsphilister und seinem sozialen Absetzungsbe-mühen, auf der anderen Seite verschärft sich die binnenpoetische Distanzierung vom philistrischen Dilettantismus. Vgl. Herman Meyer: *Der Bildungsphilister*. In: ders., *Zarte Empirie. Studien zur Literaturgeschichte*. Stuttgart 1963, S. 171–402. Wolfgang Frühwald: *Der Philister als Dilletant. Zu den satirischen Texten Joseph von Eichendorffs*. In: *Aurora* 36 (1976), S. 7–26.

lungsmuster“.⁹¹ Die Suche nach neuen Orientierungen dürfte durch den Verfall der Ständegesellschaft verstärkt worden sein, wie sie Josef Görres in seiner Einleitung in „Die teutschen Volksbücher“ konstatiert. Er sieht darin eine Chance, an die Stelle äußerlicher Unterscheidungen die wahrhafte Opposition von „innerem Geist des deutschen Volkes“ auf der einen Seite und „Pöbelhaftigkeit“, die sich „durch alle Stände zieh(e)“ auf der anderen Seite zu errichten.⁹² Die „Demütigung“ durch Napoleon kommt ihm gelegen, um „das Verkehrte“ „weg(zu)stoßen und preis(zu)geben“, damit „die innere Scheidung in dem Wesen der Nation“ sich „vollende“.⁹³

Eine Möglichkeit der Befreiung vom „Verkehrte(n)“ sehen die beiden Redner Clemens Brentano und Achim von Arnim in der Initiierung eines Lachprogramms. Es zielt auf „Selbstreinigung“⁹⁴. Das setzt die Preisgabe der „Selbstgerechtigkeit der Standpunktsatire“ voraus⁹⁵, Sprecher oder Schreiber sind nach Schleiermacher genötigt, die „polemische Kraft“ auch „gegen sich selbst“ zu richten, sich „einem strengen und wiederholten Gericht (zu) unterwerfen, damit immer mehr Unreines abgeschieden werde“⁹⁶. Achim von Arnim will entsprechend von der Gesellschaft „die heimliche(n) Juden oder solche, die *zum Judentum übergetreten*“ (kursiv, G. Oe.) absondern (471). Dieser Selektion dient das Lachen. Brentano und Arnim exerzieren in ihren Festreden vor der „christlich-deutschen Tischgesellschaft“ ein enzyklopädisch ausgerichtetes, arbeitsteilig konzipiertes, zynisches Lachprogramm: „Der mitgeborene Scherz über Philister und Juden“ wird in seinem „Kreislauf vollendet, vollständig belacht und ausgesprochen“.⁹⁷ Vordergründig wird zwar

⁹¹ Pierre Bourdieu: Zur Soziologie der symbolischen Formen. Frankfurt 1974, S. 143.

⁹² Josef Görres: Die Teutschen Volksbücher. In: ders., Ausgewählte Werke in zwei Bänden, hg. v. Wolfgang Frühwald. Freiburg i. Br. 1978, Bd. 1, S. 196.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Vgl. Ingrid Oesterle: Romantische Poesie der Poesie der Apokalypse. Neue Kunst, neue Mythologie und Apokalyptik in der Heidelberger Romantik und im Spätwerk Friedrich Schlegels. In: Gerhard R. Kaiser (Hrsg.): Poesie der Apokalypse. Würzburg 1991, S. 126f.

⁹⁵ Brummack (Anm. 19), S. 286. Vgl. auch die Anekdote, von der Rudolf Köpke aus Jena berichtet: „Brentano trug seine ‚Naturgeschichte des Philisters‘ vor, als auch Fichte zugegen war. Nach beendigter Vorlesung erhob sich dieser mit den Worten: ‚Nun werde ich euch aus dieser Geschichte beweisen, daß eben der Brentano hier der erste und ärgste unter allen Philistern ist.‘“ Rudolf Köpke: Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters. Leipzig 1855, Teil 1, S. 251.

⁹⁶ Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher: Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern. Neu hrsg. v. Otto Braun. Leipzig 1911, S. 184.

⁹⁷ Knaack (Anm. 6), S. 136.

die eigene Interessenlosigkeit herausgestellt, „ohne Absicht Juden und Philister als welche bei allen Dingen eine Absicht haben, ein Schnippchen zu schlagen“ (292); es kommt jedoch auch der kritische Selbstbezug zur Sprache: „wer sich schuldlos fühlt, der werfe den ersten Stein auf sich“, mahnt Brentano (985). Das Lachprogramm beinhaltet Tilgungs- und Reinigungsrituale. Orientiert an Modellen der Religion und Chemie, „richtet sich zuletzt die polemische Kraft gegen sich selbst, immer besorgt, durch den Kampf mit der äußeren Irreligion etwas Fremdes eingesogen oder gar ein Prinzip des Verderbens noch in sich zu haben“⁹⁸. Entsprang der Lachexorzismus aber allein einer selbstgemachten Reinigungsnotwendigkeit in der Gruppe?

4. Polemische Angriffe auf Juden und Romantiker

Beachtenswerte äußere, gesellschaftliche Anlässe lassen das als wenig plausibel erscheinen. 1803 hatte Grattener (Arnim erwähnt ihn ausdrücklich in seiner Rede) als Höhe- und Endpunkt seines antisemitischen Pamphletzyklus die jüdischen Elegants Berlins vorgeführt, „Juden-Eleganz-Prätendenten“ hatte er sie genannt. Er hatte sie geziehen, sich „mit großer Imposence wie *Mittelpersonen* zwischen Juden und Christen hin(zu)stellen, und, *beiden zum Muster und Vorbilde, sich selbst als ein Kunstwerk preis(zu)geben*“. Sie sprächen, hatte er ihnen vorgeworfen, „über Goethe, Schiller und Schlegel mit einer Art von Geistesverzückung“.⁹⁹

Die Karikatur des sich mit Hilfe der „neuesten und allerneuesten Philosophie und Aesthetik“ (d. h. der ‚romantischen Schule‘) assimilierenden, gebildeten Juden zeigt exemplarisch, wie sich das alte Vorurteil über das angeblich faule Nichtstun der Juden mit neuartigen Abneigungen gegen Intellektuelle in der großen Stadt verband. Die dem Juden zugeschriebene Fähigkeit, „bei öffentlichen Vergnügungen (. . .) *überall der erste*“ zu sein, wurde aus zwei unterschiedlichen Perspektiven kommentiert. Die „ungebildete Menge“ würde sich die Beobachtung, daß Juden an Vergnügungsorten die besten Plätze bereits eingenommen hätten, während sich der arbeitende Normalbürger noch darum bemüht, die Vergnügungsorte zu erreichen, vordergründig durch faktischen „Müßiggang“ erklären; vom höheren, esoterischen Gesichtspunkt „einiger gebildeter Menschen“

⁹⁸ Schleiermacher (Anm. 96), S. 184.

⁹⁹ Grattener (Anm. 53), S. 68.

würde sich jedoch Grundsätzlicheres ergeben. Es sei, hatte Grattenauer mit Bezug auf Schlegels skandalisierten Roman „Lucinde“ erläutert, „nach allen richtigen neuen Grundsätzen die Haupttugend aller kultivierte(r) Menschen“, „*die göttliche Faulheit*“, „und Israel habe die Ehre, auch in dieser Rücksicht das erste Volk zu sein“.¹⁰⁰ Juden und Romantiker eint aus der Sicht des Gegners die Vernachlässigung, ja Herabsetzung dessen, was zentral für die bürgerliche Gesellschaft ist: die Arbeit. So zieht Grattenauers Angriff zwar in erster Linie auf die Juden, getroffen werden sollen aber gleich nach ihnen im zweiten Glied die romantischen Intellektuellen und ihre Theorien. Wäre es denn möglich, zumindest *ein* Motiv des Antisemitismus der Romantiker, Achim von Arnim, Clemens Brentano und Adam Müller auch darin zu vermuten, daß sie versuchten von ihrem skandalisierten, ihnen anrühigen Ebenbild Abstand zu gewinnen?¹⁰¹

5. *Der Gleichgewichtsverlust des romantischen Berufsschriftstellers in Deutschland.*
Scham und Aggressivität

Die aggressive, Juden und Romantiker über einen Leisten schlagende, polemische Außensicht Grattenauers hätte sich jedoch kaum zu einem antisemitischen Verhalten verhärten können, wenn ihr nicht ein brüchiges Selbstbild des romantischen Schriftstellers entprochen hätte. Sie haben, wie Brentano seine Dichterfigur in der „Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl“ klagen läßt, eine „innere Scham“, weil sie „ihr Brot nicht im Schweiß ihres Angesichts verdienen“, sondern „mit freien und geistigen Gütern, mit unmittelbaren Geschenken des Himmels Handel“ treiben.¹⁰² Das Bewußtsein, anders zu sein als diejenigen, die ein „ehrlich Handwerk“ ausüben und das Wissen in dem Verdacht der Faulheit zu stehen, d. h. so „ein Lehnerich, so ein Tagedieb (zu sein, G. Oe.), der sich an die Häuser lehnt, damit er nicht umfällt vor Faulheit“ (782),

¹⁰⁰ Grattenauer (Anm. 53), S. 71.

¹⁰¹ Gerhard R. Kaiser stellt die in der Forschung im Blick auf E. T. A. Hoffmann formulierte These: „daß Hoffmann, gereizt durch eine judenfeindliche Darstellung, in der er selbst verspottet wurde, zum Antisemiten geworden“ sei, in einen umfassenden Kontext. Kaiser (Anm. 72), S. 31 u. S. 37.

¹⁰² Clemens Brentano: Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl. In: Brentano (Anm. 2), S. 782f. (Die Zitatangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.)

machen es dem deutschen Schriftsteller im Unterschied zum französischen schwer, öffentlich und selbstbewußt als Schriftsteller aufzutreten. Er ist nicht wie jener „als Schriftsteller zünftig“, hat nicht wie der „homme de lettres“ etwas, „von einem gemachten Mann“ (781). Im Gegenteil, der deutsche „Dichter von Profession“ (782) zählt zu den besonders „gefährdete(n) Menschen“. ¹⁰³ Man kann sehr leicht zu ihm sagen: „Mein Herr, ein jeder Mensch hat, wie Hirn, Herz, Magen, Milz, Leber und dergleichen, auch eine Poesie im Leibe; wer aber eines dieser Glieder überfüttert, verfüttert oder mäset und es über alle andre hinüber treibt, ja es sogar zum Erwerbszweig macht, der muß sich schämen vor seinem ganzen übrigen Menschen. Einer, der von der Poesie lebt, hat das Gleichgewicht verloren, und eine übergroße Gänseleber, sie mag noch so gut schmecken, setzt doch immer eine kranke Gans voraus.“ (782) So wenig ein solcher „Dichter von Profession“ (782) ein wohl reputierter „hommes de lettres“ (781) ist, so wenig ist er seiner Selbsteinschätzung nach eine allseitig in ihren Kräften durchgebildete und ausgeglichene dichterische Individualität. Im Gegenteil, er ist durch eine exzentrische Vereinseitigung sozial gebrandmarkt, da er innerhalb einer arbeitsteiligen Gesellschaft, das „unmittelbare Geschenk des Himmels“, die Poesie, materialisiert, sie „zum Erwerbszweig macht“ und von ihr „lebt“ (782). Er leidet, ist krank, aus dem individuellen und sozialen Gleichgewicht geraten und voller Scham.

Das einprägsame Bild von der übergroßen Gänseleber, das 1817 die Problematik des Berufsschriftstellers vor Augen führt, befindet sich 1811 in der „scherzhaften“ Rede über den „Philister vor, in und nach der Geschichte“ in einem geradezu konträren semantischen Umfeld. Die Variante von der gemäseten Gans ist in der Rede vor der Tischgesellschaft nicht selbstbezüglich auf Schriftsteller gerichtet, sondern aggressiv gegen Juden und Philister. Entsprechend wird das bizarre Bild von der überfütterten Gänseleber zu einem grausamen Vergleich ausgebaut, der die philosophischen Philister ebenso traktiert wie die Juden: Wenn jene es „in der Abstraktion sehr weit treiben“, heißt es in Brentanos Rede, „gleichem sie in ihrem kranken Übermut jenen Gänsen, die häufig von leckeren, speishaftigen Juden mit den Füßen festgenagelt oder schwebend aufgehängt und so lange mit dem häßlichsten salzichten Getränk in beständig saufendem Durste erhalten werden, bis ihnen die Leber krankhaft so groß aus dem aufgeschlitzten Bauche herauswächst, daß sie oft größer als die Gans selber wird, und die liebe Seele endlich nicht weiß, ob sie in

¹⁰³ Gerhard Schaub: *Le Génie Enfant*. Berlin 1973, S. 223.

großer Abstraktion die Gans oder die Leber sei“ (1001). Die Kompatibilität von Selbstbild und Feindbild in einer Metapher ist aufschlußreich für unser Problem des Verhältnisses von Juden, Philistern und romantischen Schriftstellern, führt sie es doch komprimiert gleichsam durch ein Nadelöhr.¹⁰⁴ Sie gibt eine, wenn auch abstoßende Nähe zwischen ihnen preis, ein gemeinsames tertium comparationis, die notwendige und Not bereitende Vereinseitigung und Spezialisie-



rung dort, die – beschämende – Materialisierung der „freien und geistigen Güter“ hier (782). Umbesetzbarkeit der Metapher und Kompatibilität des Kontrahierenden in ihr belegen jene offene oder latente, teils gewußte, teils unerkannte, ständige Miteinbezogenheit der Angreifer in die extrem willkürlichen, verletzenden Scherze, die Arnim zu erfassen sucht, wenn er von denen spricht, die „zum Judentum übergetreten“ seien (471). Denn bei aller provozierenden Feindseligkeit nach außen gibt es letztlich keine klare Abgrenzung gegeneinander, keine Sicherheitsbasis, die ein Selbsttangiertsein ausschloße, sondern eine unterschwellige, bis zur Umbesetzbarkeit

¹⁰⁴ Heinz Rölleke hat die Herkunft der Metapher von der „gemästeten Leber“, die Kontinuität im Werk Brentanos sowie die Anregung, die Brentano von Jean Pauls Verwendung dieses „ausgefallenen Vergleichs“ erfuhr, nachgezeichnet. Die antijüdischen Implikationen werden nicht thematisiert. Heinz Rölleke: Die gemästete Gänseleber. Zu einer Metapher in Clemens Brentanos ›Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl‹. In: Jb. d. Freien deutschen Hochstifts, 1974, S. 312–322.

romantischen deutschen Schriftsteller, zeugt von seinem sozialen Gleichgewichtsmangel und seinem labilen gesellschaftlichen Selbstbewußtsein. Da ihm der Weg zum „zünftig“ „gemachten Mann“ (781) ebenso versperrt ist wie die Ausbildung einer mit Hilfe von „Dichtung und Wahrheit“ ‚klassischen‘ Dichterindividualität, präsentiert er sich, wenn man Heinrich Heine beim Wort nimmt, einem Autor, dessen Spaltungen und Abspaltungen, Angriffslust und Selbstbetroffenheit noch um ein Vielfaches komplizierter sind, als „Künstler, Tribun(e)“ und auch „Apostel“^{105/106}.

¹⁰⁵ Heinrich Heine: Die romantische Schule. In: ders., Sämtliche Schriften. Hrsg. v. Klaus Briegleb, Bd. 3, Darmstadt 1971, S. 468.

¹⁰⁶ Bei der z.T. komplizierten Materialbeschaffung fand ich Unterstützung durch Harald Schmidt.

Diese Studie konnte (mitten im Semester) nur durch den ausdauernden Zuspruch und die intensive Hilfe von Ingrid Oesterle fertig gestellt werden.

Philippe Forget (Paris)

Die Marquise von O . . . oder der Graf F . . .*

1. *Methodologische Vorbemerkung: Struktur, Signifika[n]t*

Eine Struktur hat keine eigene Realität. Nur als Interpretation entspringt sie dem reflektierenden Bewußtsein, denn sie ist grundsätzlich unbewußt, und das reflektierende Bewußtsein, dem sie entspringt, kann nie alle Gründe nennen, warum es gerade diese Struktur hat aufdecken müssen, von der man im allgemeinen sagen kann, daß sie wie das Unbewußte strukturiert ist. Die zuletzt aufgedeckte Schicht¹ ist noch nicht die Grundsicht, auf der alles aufbauen würde. Eine solche Grundsicht gibt es nicht, denn es gibt die Schichten eines Textes nur insofern, als sie auf andere Schichten verweisen und sich demnach auch anderen Schichten verdanken. Mit den Schichten eines Textes verhält es sich also wie mit den Signifikanten bzw. Signifikaten, aus deren Geflecht die Textschichten bestehen.

Eine Struktur vermittelt demnach keine von ihr unabhängige Bedeutung, sondern nur „Effekte“, die erst im Nachhinein „Struktureffekte“ genannt werden können. Solche „Struktureffekte“ können erst beim Lesen sichtbar gemacht werden, erst dann werden sie bedeutungsfähig.

Eine solche Kurzdarstellung setzt eine Auseinandersetzung mit den traditionellen Begriffen voraus, die hier möglichst knapp wiedergegeben werden soll, weil sie die Wiederholung der diesbezüglichen Ausführungen bei der Interpretation einer Textstelle aus der *Marquise von O . . .*, die Gegenstand dieser Studie ist, an gegebener Stelle entbehrlich macht. Man könnte zunächst meinen, daß hier eine

* Ausgearbeiteter Text des Vortrags, den ich am 4. April 1991 am Department of Germanics der University of Washington in Seattle gehalten habe.

¹ Struktur geht auf *struere* zurück, dessen Grundbedeutung *auf geordnete Weise aufeinander schichten* ist. Daran sieht man, wie metaphysisch das Wort angelegt ist, da es die Vorstellung von einem tragenden Grund und einer Höhe als Leistung eines ordnenden Willens erweckt. Eine angemessenere Vorstellung wäre die von sich horizontal überschneidenden Schichten, die sich erst durch das Überschneiden konstituieren.

bloße Erweiterung von Saussures teilweiser Neubeschreibung des Zeichenbegriffs vorliegt: Das Zeichen sei kein in sich konsistentes Wesen, sondern es weise zwei Seiten auf, die keine natürliche, sondern eine willkürliche Beziehung zueinander hätten. Das Zeichen verbinde also nicht ein Ding mit einem Namen, sondern die zwei Seiten des Zeichens funktionierten unabhängig vom Realen, wenn das Zeichen auch auf es verweist. Ohne direkte Bezugnahme auf Saussure hat Josef Simon diese Paradoxie folgendermaßen auf die Formel gebracht: „Zeichen sind nicht Sachen, sie stehen *für* Sachen, zu denen man ‚über‘ sie *nicht* kommt.“² So entspringt das Zeichen zunächst einer doppelten Differenz – der Differenz mit den anderen Zeichen und der Differenz mit den sogenannten Sachen. Die dritte Differenz, auf die man gefaßt ist, nämlich die Differenz zwischen Signifikat und Signifikant – den Elementen, die bei Saussure das Zeichen ausmachen – läßt sich bei genauerem Hinsehen aber nicht einfach aufrechterhalten. Erstens weil die Differenz zwischen Signifikant und Signifikat eine andere sein muß als die zwischen Zeichen und Sachen – sonst könnte ja das eine oder andere Element mit dem Realen identifiziert werden, und das Zeichen würde funktionsunfähig. Zeichen und Texte sind aber nicht weniger real als die Realität, auf die sie bezogen sein mögen, deshalb sind sie außerstande, sie darstellend zu wiederholen. Zweitens weil der Signifikant nicht einfach die „materielle“ bzw. „akustische“ Seite des Signifikates sein kann, wenn das bisher Gesagte seine Richtigkeit haben soll, denn damit wäre die Vorstellung von einer tragenden Schicht doch wieder hergestellt. Nun hat Benveniste schon in den dreißiger Jahren gezeigt, daß dieser Aspekt der Saussureschen Theorie ein repräsentationistisches Reliquat ist, das eigentlich dem von Saussure aufgestellten Differenzprinzip im Wege steht.³ Von Saussure kann man also nur das Differenzprinzip übernehmen, nach dem „die genaueste Eigenschaft“ des Zeichens darin liegt, „etwas zu sein, was die anderen nicht sind“. Damit ist auch festzuhalten, daß das Differenzprinzip wesensmäßig mit der Negation zu tun hat (x ist *nicht* y , *nicht* z usw.), und wir haben noch auszuführen, daß die von Freud herausgearbeiteten Kategorien der Verneinung und der Bejahung (als Ersatz der Verneinung), die ja beide auf der Negation aufbauen, sofern die Bejahung im Grunde genommen Negation der Negation ist, tatsäch-

² Josef Simon, *Philosophie des Zeichens*, de Gruyter, 1990, S. 33.

³ Emile Benveniste, *Nature du signe linguistique*, Erstveröffentlichung in *Acta Linguistica I*, Kopenhagen 1939, zitiert nach: *Problèmes de linguistique générale I*, Paris 1966, S. 51.

lich die Spur der sogenannten Sprache des Unbewußten aktualisieren.

Wie ist es nun um das problematisch gewordene Verhältnis zwischen Signifikant und Signifikat bestellt?

Gegen die Illusion von einer symmetrischen Beziehung hat Lacan geltend gemacht, daß die sogenannten Gedanken selbst nur dadurch entstehen, daß Gedankenelemente sich voneinander absetzen, also selbst – auf der Ebene des Signifikates – dem differentiellen Prinzip folgen müssen. Wie ein Laut sich von anderen Lauten unterscheiden muß (d. h. noch genauer: wie Laute unterschiedliche bzw. unterscheidbare Verbindungen zueinander eingehen müssen, um als Zeichen funktionieren zu können), müssen sich auch die Gedankenelemente von anderen möglichen Gedankenelementen unterscheiden können, mit anderen Worten, „sie müssen sich zueinander wie Signifikanten verhalten, um Signifikate zu werden“⁴. So gesehen kann aber der Signifikant nicht länger das Laut- bzw. Buchstabenbild des Signifikates oder Gedankens sein. Die Parallelität, die hier zwischen Signifikant und Signifikat nachgezeichnet wird, mündet nicht in eine Symmetrie, sondern in die grundsätzliche Ununterscheidbarkeit bzw. Austauschbarkeit beider „Seiten“ des Zeichens, und ein Signifikat ist nichts anderes als ein Signifikant, der auf andere Signifikanten bezogen bzw. angewiesen ist. Diese Erkenntnis aber zerstört die klassische Idee vom Zeichen, die sich eben dieser (hierarchisch geordneten) Unterscheidung zwischen dem Stofflichen und dem Gedanklichen verdankt. Und die bloße hierarchische Umkehrung, der sich der Strukturalismus der 60er und 70er Jahre weitgehend verdankt hat, ist angesichts dieses Gedankens ebenso unhaltbar geworden; die Materialität des Zeichens ist ja *an sich* unfähig, die Identität des Zeichens über dessen Wiederholung hinaus abzusichern. Derrida hat mehrfach betont, daß gerade hier eine Idealität am Werk sein müsse, so daß der Signifikant selbst nicht länger als rein Stoffliches gedacht

⁴ Samuel Weber, *Rückkehr zu Freud*. Jacques Lacans Entstellung der Psychoanalyse, Freiburg 1978, S. 30. Dieser Gedanke gehört auch zu den prägnantesten Ideen im ersten Teil von Derridas *De la Grammatologie* (1967): „[. . .] fondamentalement, rien n'échappe au mouvement du signifiant et [. . .] en dernière instance, la différence entre le signifié et le signifiant n'est rien“ (S. 36) oder: „Que le signifié soit originairement et essentiellement (et non seulement pour un esprit fini et créé) trace, qu'il soit toujours déjà en position de signifiant, telle est la proposition en apparence innocente où la métaphysique du logos, de la présence et de la conscience, doit réfléchir l'écriture comme sa mort et sa ressource“ (S. 108, Hervorhebung von J. D.).

werden könne.⁵ So ist die dritte Differenz nicht die Differenz zwischen Signifikanten und Signifikaten, sondern zwischen verschiedenen Formen der Idealität.

Die angedeutete Umgestaltung des Signifikant-Signifikat-Verhältnisses läßt sich noch auf anderem Wege darstellen. Wenn das Zeichen eine Identität haben soll, muß diese Identität doch auf dem Signifikanten basieren – was aber nicht mehr impliziert, daß der Signifikant *an sich* zur absoluten Grundlage des Zeichens gemacht wird – da die Differenz zwischen den Idealitäten auf die Materialität des Zeichens bezogen ist. Nicht genug, daß die Bedeutung jetzt nicht mehr als Re-präsentation eines Vorgegebenen gedacht werden kann und also weder in der „Wirklichkeit“ noch in der „Intention des Sprechers“ (die ja nur eine Variante der Wirklichkeit ist) gründen kann; sie ist vielmehr Effekt der Sprachstruktur, d. h. aber jetzt: *Signifikanteneffekt*. Lacan hat das durch das berühmt gewordene Symbol S/s dargestellt, das den Primat des Signifikanten (S) über das Signifikat (s) bedeutet.

Ein solcher Primat führt aber zu einer sehr paradoxen Erkenntnis: Wenn er jetzt als eine Artikulation beschrieben wird, die nachträglich Identitäten schafft, welche also Effekte der Artikulation und damit der Differenz sind, dann kann man also sagen, daß das Zeichen selbst Effekt eines seiner Teile ist. Die Zeichenstruktur weist also eine schwerwiegende Paradoxie auf: Der Teil ist wichtiger (umfassender) als das Ganze. Das heißt aber, daß man den Glauben an eine Sinntotalität bzw. Totalisierbarkeit der Sinneffekte (die obendrein noch vom Bewußtsein kontrolliert werden sollte) abschwören muß, aber auch an die saubere Trennlinie zwischen den Teilen, aus denen das Ganze in der klassischen Auffassung besteht, also eben auch zwischen Signifikant und Signifikat.⁶ Und es läßt sich auch zeigen, daß das sogenannte Bewußtsein – insofern durchaus dem klassischen Signifikat ähnlich – Effekten des Unbewußten entspricht.

⁵ „[...] des identités formelles découpées dans une masse sensible sont déjà des idéalités non purement sensibles“ (*De la Grammatologie*, S. 45) und „Un signifiant est d'entrée de jeu la possibilité de sa propre répétition, de sa propre image où ressemblance. C'est la condition de son idéalité, ce qui le fait reconnaître comme signifiant et le fait fonctionner comme tel“ (ibid., S. 138f.).

⁶ Derrida betont, daß die bloße Absage an die Vorstellung von einem „transzendentalen Signifikat“ die saubere Unterscheidung von Signifikant und Signifikat aufhebt (*De la Grammatologie*, S. 33), was unserer Darstellung entgegenkommt: Wo es eine solche Vorstellung nicht mehr gibt, kann es nur noch potentiell unendliche Verweisungen geben, und solche Verweisungen stellen Signifikate *de facto* in die Position von Signifikanten.

2. Unbewußtes: Verschiebung, Verdichtung, Verneinung, Bejahung

Eine unumgängliche Konsequenz des Verzichtes auf die Instanz des Bewußtseins bei der Konstituierung von Bedeutung (das Bewußtsein selektiert ja nur die fertigen Bedeutungen, die es anzuerkennen bereit ist, was aber gar nicht bedeuten muß, daß nur diese Bedeutungen tatsächlich konstituierbar sind) ist die Suche nach Entsprechungen zwischen sprachlichen bzw. rhetorischen Figuren und der sogenannten Sprache des Unbewußten, d. h. zumindest nach dem heutigen Wissensstand, den Begriffen der Psychoanalyse.

So sind neuerdings Paradigma und Syntagma, Substitution und Kombination, Metapher und Metonymie in diesem Zusammenhang in ihrer Unterscheidbarkeit, aber auch in ihren Wechselwirkungen untersucht worden. Da diese Problematik, die von Saussure über Jakobson zu Lacan führt, bereits ausführlicher dargestellt wurde⁷, übergehe ich sie weitgehend, um dem Begriffspaar Verschiebung/Verdichtung nachzugehen, das auch in diese Diskussion gehört.

In der Definition dieses inzwischen berühmt gewordenen Begriffspaares, die Freud von allem in der *Traumdeutung*, aber nicht nur dort, ausgearbeitet hat, geht er allgemein von der Substitution aus. Von Verdichtung spricht er, wenn im manifesten Trauminhalt Verschiedenes durch Eines repräsentiert wird – sei es nun durch Identifizierung, Bildung von Mischpersonen oder eines mittleren Gemeinsamen – wobei das Verfahren sich prinzipiell auf Orte, Zeiten, Gegenstände und, wie Freud in einer längeren Fußnote eigens betont, auf einzelne Wörter bzw. Namen erweitern läßt.⁸

Von Verschiebung spricht er, wenn der manifeste Trauminhalt anders zentriert ist als die latenten Traumelemente. Diese müssen nicht im manifesten Trauminhalt erscheinen, sie können auch durch mehr oder weniger naheliegende Assoziationen vertreten werden. Zum Beispiel kann die Intensität einer Beziehung im manifesten Trauminhalt umgekehrt als Gleichgültigkeit travestiert werden, ein starkes Begehren kann als Angstvorstellung erinnert werden usw. – alle diese Beispiele sind Variationen einer Kategorie, nämlich der Verneinung. Die Verneinung als Spur des Unbewußten im bewußten Diskurs ist die unbewußte Wiedergabe der syntaktischen Negation. Folglich gilt auch für die Verneinung, was von der Struktur und dem Signifikanten gesagt wurde; da aber die Bejahung, wie schon gesagt,

⁷ Vgl. Helga Gallas, *Das Textbegehren des ‚Michael Kohlhaas‘*. Die Sprache des Unbewußten und der Sinn der Literatur, 1981, 2. Kapitel.

⁸ Sigmund Freud, *Traumdeutung*, II. Die Methode der Traumdeutung. Die Analyse eines Traumusters, S. 113.

nicht nur Ersatz der Verneinung ist, sondern Verneinung der Verneinung, ist sie eigentlich eine potenzierte Verneinung und als solche die eigentlichere Symptomatisierung der sogenannten Sprache des Unbewußten.

Für Freud ist die Verschiebung die wesentlichere Form der Traumarbeit, sie ist aber nicht ohne Beziehung mit der Verdichtung: Die Verschiebung erleichtert die Verdichtung insofern, als sie an den Assoziationsketten Kreuzungen bildet, die sich das Verdichtungsverfahren nutzbar mache. So kann Freud zu dem Schluß kommen, daß ein Element der Traumarbeit unter dem Aspekt der Verschiebung wie auch unter dem Aspekt der Verdichtung analysiert werden könne. Dabei sei es von grundlegender Bedeutung, daß die so analysierten „Zeichen“ nicht nach ihrem althergebrachten, willkürlichen Inhalt, sondern nach ihrer Position und Funktion in einem Beziehungszusammenhang interpretiert werden: „Man würde offenbar in die Irre gehen, wenn man diese Zeichen nach ihrem Bildwert anstatt nach ihrer Zeichenbeziehung lesen wollte.“⁹

Man sieht, daß Freud hier mit dem Saussureschen Differenzprinzip konform geht, daß aber in seiner Darstellung des Begriffspaars Verschiebung/Verdichtung eine Überwindung der Saussureschen Aporien angelegt ist, die in die Richtung des am Problem der Definition des Verhältnisses von Signifikant und Signifikat Dargestellten weist.

Die Gleichsetzung von rhetorischen Figuren und Verfahrensweisen der sogenannten Traumsprache beruht aber selbst auf einem Postulat, das Lacan in seiner ganzen Ambivalenz auf die Formel gebracht hat: Das Unbewußte sei „wie eine Sprache strukturiert“. Diese Formulierung ist vielleicht deshalb so berühmt geworden, weil sie eine Deutung zuläßt, die der metaphysischen Illusion verhaftet bleibt, daß das Unbewußte im Endeffekt ins Verständliche bzw. Kommunizierbare übersetzt werden könne. Diese Illusion wiederholt Freuds Entscheidung für den Begriff des Unbewußten, der, wie die Wortfügung ja unmißverständlich zeigt, von der Instanz des Bewußtseins her gedacht ist. Ob Freud sich dabei dieses Struktureffektes bewußt war, bleibe dahingestellt. Das Beispiel zeigt aber, daß Struktureffekte sich nicht notwendig mit dem bewußten Aussagewillen decken, mag besagter Aussagewille auch darin bestehen, dem Unbewußten den Vorzug zu geben.

Bei Lacan soll die Formulierung offenbar zunächst bedeuten, daß das Unbewußte nicht minder ausgearbeitet ist als die Sprache des

⁹ Freud, *Traumdeutung*, S. 284.

Bewußtseins¹⁰, und der Grund dafür sei, daß das Unbewußte sich nicht analogisch zur Sprache verhalte (obwohl die gewählte Formulierung einer solchen Interpretation geradezu in die Hände arbeitet). Vielmehr sei das Unbewußte *die Sprache selbst als konkreter Diskurs im Sinne der Ebene der überindividuellen Wirklichkeit des Subjektes*.¹¹ So sei das Subjekt schon immer Subjekt des Unbewußten, weil es sich einem Diskurs verdanke, der immer schon „Diskurs des Anderen“ sei. Darin bestehe die Wahrheit des Subjektes, die zwar immer strukturiert und sogar „artikuliert“ sei, dennoch nicht unbedingt „erkannt“ werde.¹² Das Unbewußte sei demnach der Teil des Diskurses des Anderen, in dem ich mich nicht (wieder) erkennen kann. Nun präsentiert Lacan diese These als eine „Übersetzung von Freud“, so daß unklar bleibt, ob er damit Freuds Gedanken wiederzugeben meint oder sein eigenes Verständnis von Freud zur Sprache bringt. Darin besteht auch die unumgängliche Ambivalenz einer „Rückkehr zu Freud“, die Freud in Wahrheit besser verstehen soll, als er und seine Jünger sich selbst verstanden haben.

Um Lacans Formulierung gerecht zu werden, muß man weiter fragen, was er genau unter dem Wort „langage“ versteht. Rekonstruiert man die ihm eigene Auffassung, die pauschal Saussure, Kojève und Lévy-Strauss verpflichtet ist, kann man sagen, daß *langage* für ihn die Saussuresche Unterscheidung von *langue* und *parole* verwischt; der nächste Schritt ist, daß Lacan – wie schon angedeutet – in seiner Auffassung von *langage* auf den Aspekt der individuellen Realisation verzichtet: *Langage* re-präsentiert nichts mehr, sondern wird ausschließlich als sinnstiftendes System anerkannt.

Auch wenn man diese Neuorientierung gelten läßt, bleibt eine Aporie bestehen: Tatsächlich haben wir gesehen, daß die Bedeutungskonstitution auf der Negation beruht, ohne die das Differenzprinzip nicht auskommt. Andererseits wissen wir aber, daß das *nein* oder das *nicht*, also die Negation, eine Dimension ist, die das Unbewußte ignoriert; es ist eine nur affirmativ-gliedernde Kraft, die sich aus diesem Grund auch nicht um Widersprüche kümmert, die es ja gar nicht als solche empfinden kann, da der Widerspruch selbst auf der Möglichkeit der Negation beruht. Daraus ist aber zu folgern, daß *das Unbewußte gar nicht wie eine Sprache strukturiert sein kann, da ihm die konstitutive Dimension der sprachlichen Bedeutungsbildung*

¹⁰ Lacan, *Le Séminaire XI*, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Paris 1973, S. 29.

¹¹ Lacan, *Ecrits*, Paris 1966, S. 257.

¹² Lacan, *Le Séminaire III*, Les psychoses, Paris 1981, S. 20.

grundsätzlich fehlt. So ist es verständlich, daß die Bejahung, wie oben angedeutet, eher dem Unbewußten verpflichtet ist als die Verneinung. Oder anders formuliert: Wenn die Bejahung „Ersatz der Verneinung“ ist (es ist wiederum bemerkenswert, daß Freud von der Verneinung ausgeht, um die Bejahung zu definieren, was die an der Wortfügung Un-bewußtes beobachtete Gebärde wiederholt), läßt sich auch sagen, daß die Verneinung eine Bejahung ist, die durch die Zensur des Bewußten hindurchgegangen ist, während die Bejahung eine Verneinung ist, die die *Negation* durch die *Inversion* ersetzt hat. So ist die Bejahung tatsächlich als Negation der Negation kein homogener Grund, sie trägt die Spur der Negation in sich, die sie in der Affirmation (als umgekehrte Negation) fortreibt.

Erst im Konflikt mit den Widerständen des Bewußtseins entstehen die vom Unbewußten geprägten Aussagen bzw. Symptome. Der Primat des Unbewußten besteht also lediglich darin, daß es Bedeutendes doch durchsetzt, und zwar nach einer Grammatik, gegen die das Bewußtsein nichts einzuwenden hat, und zwar nicht deshalb, wie meistens behauptet wurde, weil das Unbewußte dem Bewußtsein nicht erreichbar sei (wir haben ja gesehen, daß die klassische Auffassung von der umgekehrten Illusion lebt), sondern weil es die Fähigkeit hat, sich einer Grammatik zu bedienen, die es selbst nicht aktualisiert, aber als *Sprache des Bewußtseins* einsetzt bzw. inszeniert und damit als Effekt des Unbewußten tendenziell verwischt. Daher kann man sagen, daß die Bejahung als potenzierte bzw. getarnte Verneinung in einem ursprünglicheren Sinne dem Machtbereich des Unbewußten entspringt, während die Verneinung selbst, sofern sie die konstitutive Kategorie der Negation direkt aktualisiert, *anscheinend* eher dem Machtbereich des Bewußten entspringt. Daher kann jede Aussage grundsätzlich immer in die gegenteilige Bedeutung umkippen, was nicht heißt, daß die gegenteilige Bedeutung immer stimmen muß.

Anders gesagt: Das Unbewußte ist selbst Affirmation als Negierung der Negierung oder als verneinte Verneinung. Das bedeutet aber wiederum: Das Unbewußte ist (Bejahung der) Differenz. Es ist die unauslotbare Kraft, die nichts ist als die Effekte, die sie möglich macht.

Nun versteht man besser, warum man nicht länger glauben kann, daß das Unbewußte nur an bestimmten Zeichen bzw. Symptomen, die es mitkonstituiert, zum Vorschein kommt (Versprechen und Verschreiben, Fehlhandlungen, mehrdeutige Wortsequenzen usw.). Diese Standardbeispiele stellen sich ja nur deshalb ein, weil hier die Rolle des Unbewußten an konkreten Symptomen isoliert werden

kann. Aber es wird jetzt auch klar, daß es alle anderen *speech acts* bzw. Verhaltensweisen mitprägt, die an und für sich genommen als völlig normal gelten müssen (d. h. symptomfrei erscheinen) – man denke z. B. an Verhaltensweisen, die sich als „stratégies d'échec“ (Strategien des Scheiterns) analysieren lassen, in denen charakteristischerweise die Affirmation/Bejahung dominiert: So versichert der Graf F . . . in *Die Marquise von O . . .*¹³ „plötzlich, blutrot im Gesicht, daß er sie [= die Marquise, Ph. F.] außerordentlich liebe“ (116), um eine Stelle vorwegzunehmen, die im Hauptteil genauer analysiert wird; das ist aber nur möglich, wenn und weil man diese Verhaltensweisen nicht isoliert betrachtet, sondern in ihren Verbindungen mit anderen Elementen aus dem Leben und der Verhaltensstruktur des Patienten (Analysanten) oder den Konstellationen eines Textes interpretiert.

Die Illusion, daß das Unbewußte wie eine Sprache strukturiert sei, entspringt selbst einem unerkannten Struktureffekt, und zwar der Tatsache, daß selbst die Psychoanalyse dem Gesetz nicht entgehen kann, daß auch sie auf die Sprache angewiesen ist und damit auch gar nichts Reales unmittelbar darstellt, sondern eine Interpretation mittels sprachlicher Regeln neu interpretiert, die sie postulieren muß, aber nicht aus der Erfahrung *kennen* kann. Noch genauer: Die Psychoanalyse (die hier in Wahrheit metonymisch für alle anderen Interpretationsverfahren stellvertretend steht) interpretiert nicht nur eine Interpretation, sondern auch ihre Auffassung von den Regeln, die sie beim Interpretieren anwenden soll, ist eine solche Interpretation. Die Folge ist, daß es keine allgemeingültigen Regelapparate gibt (was aber die Hermeneutik kraft ihrer logozentrisch bedingten Rückführung des Interpretierens¹⁴ auf das Verstehen als ihre eigene Chance interpretiert), sondern die Richtigkeit einer Interpretation ist nur an dem zu messen, was sie am Bezugsreichtum eines einzelnen Textes zu berücksichtigen vermag und dadurch was für neue Textdimensionen und Interpretationsfragen sie offen legt. Das heißt aber wiederum: *nicht bloß das Interpretament, das Interpretationsresultat, ist bei der Würdigung einer Interpretation in Betracht zu ziehen, sondern auch, wie sie zu diesem und keinem anderen Interpretament kommt.*

Im alltäglichen Umgang stellt sich die Frage kaum, weil wir da eine

¹³ Die Seitenangaben in Klammern verweisen auf Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe in zwei Bänden*, herausgegeben von Helmut Sembdner, dtv klassik, 7., ergänzte und revidierte Auflage, Band 2.

¹⁴ Es versteht sich, daß das Wort *interpretieren*, dessen Grundbedeutung die deutende Vermittlung einer Aussage meint, für die hier dargestellte Perspektive nicht mehr angemessen ist.

Referenz aufbauen, die regulierend wirken soll: Die Sprache wird als Instrument der Verständigung eingesetzt, was auch das bloße Streben nach Verständigung oder aber auch das gezielte Aneinandervorbeireden mit einschließt. In jedem Fall ist sie da Mittel zum Zweck, was die Leistung des Unbewußten gar nicht verschwinden läßt, sondern bloß artifiziell ausklammert, was dem Raum der *anerkannten* Sinnggebung von vornherein Grenzen setzt. Aber auch hier bleibt es dabei, daß die vermeintlich wissenden Subjekte, die wir nun einmal sind, nie etwas aussagen oder machen, das nicht zugleich Selbstverkenning sein könnte und prinzipiell nicht einer differenten Interpretation unterzogen werden könnte. Nicht sprachliche, sondern pragmatische Kriterien führen dazu, daß es im täglichen Umgang nicht oder kaum dazu kommt.¹⁵

Die Situation des schriftlichen Textes, mit der wir uns jetzt beschaffen wollen, zeichnet sich dadurch aus, daß er eine solche arbiträre Regulierung strukturell entbehrlich macht, wenn wir den auch pragmatisch kaum zu widerlegenden Gedanken akzeptieren, daß ein Text eine Kombination von Zeichen ist, die nicht nur über den Tod des Autors hinaus gelesen werden kann, sondern auch nachdem jede Spur von ihm und seiner Sinnintention verschwunden ist.¹⁶ Wenn wir ihn nicht akzeptieren, dann bloß deshalb, weil wir es – auf ziemlich irrationale Weise – ablehnen, uns von der pragmatischen Situation zu lösen, von der der Text sich aber prinzipiell gelöst hat – dann aber lesen wir *nicht*. Als Leser stehen wir vor Sprachgebilden, die nicht um eine wie immer auch geartete Mitte gestaltet sind, oder vielmehr, die eine solche – tatsächlich bestehende – Mitte immer schon überspielt haben und als bloß peripher entlarven; sonst handelte es sich nicht um Texte, sondern um *schriftlich Fixiertes*, und auch diese Differenz muß gelesen werden.

Um das bisher allgemein-theoretisch Ausgesagte konkreter zu machen, stelle ich jetzt zwei verschiedene Interpretationen einer Begebenheit aus Kleists *Die Marquise von O . . .* gegenüber, die zugleich als Einführung in meine Interpretation einer besonderen Textstelle, des Berichtes des Grafen F . . . über seine traumhafte Vision, geeignet sind.

¹⁵ In einem Gespräch, in dem ähnliche Fragen besprochen wurden, meinte Hans-Georg Gadamer einmal, daß er sehr wohl einen eigenen Traum in einer Gesellschaft erzählen könne, daß aber der Partner, der diesen Traum dann in dieser Gesellschaft zu deuten beginnt, aus dem Rahmen des Gesellschaftlichen herausfalle.

¹⁶ Vgl. Jacques Derrida, *La voix et le phénomène*, Paris 1967, S. 104.

3. Der Graf F ...: Eheleben statt Ehrentod

„Noch am Tage seines Aufbruchs aus dem Fort“ (108) findet der Graf F ... seinen Tod „in einem Gefecht mit den feindlichen Truppen“. Es finden sich Leser, die den Vorfall als Zufall oder Schicksal interpretiert haben wollen, und andere, die darin einen Selbstmordversuch sehen. Erstere lehnen diese zweite Interpretation energisch ab und berufen sich dabei auf den Wortlaut des Textes, dem der Selbstmord zugegebenermaßen nicht ausdrücklich eingeschrieben ist. Eine solche Lektüre lebt vom Mythos des eindeutigen Gefühlsausdrucks, sie klammert in Wahrheit das Lesen aus, das ja nicht Auflesen von direkt Ausgesagtem oder vorgegebenen Bedeutungselementen, sondern Aufweis und Interpretation von Verweisungskomplexen ist.

Als Vertreter der Selbstmordthese läßt sich Walter Müller-Seidel anführen, dessen bereits 1954 veröffentlichte Studie *Die Struktur des Widerspruchs in Kleists ‚Marquise von O ...‘*¹⁷ immer wieder (und überwiegend positiv) herangezogen wird. Die betreffende Stelle lautet: „[Der Graf] ist nicht von der Art seiner Landsleute, die sich wie Tiere an der Reinheit dieser Frau vergreifen wollen. Und er tut doch das, woran er jene hindert. Aber was spielt nicht alles in die nächtliche Stunde hinein. Frevel und sündhafte Leidenschaft gewiß, und der Graf ist der Letzte, der sein Tun entschuldigt. Er will ja mit dem Opfer des eigenen Lebens sühnen. Das ist bei Kleist in jedem Fall der Ausdruck echten Gefühls“ [509]. Offenbar legt die sonderbar klingende Bemerkung über die „nächtliche Stunde“ eine triebhafte Motivation nahe, ohne sie jedoch weiter zu belegen und auszuführen, und der Grund dafür ist deutlich zu erkennen: Die ganze Interpretation folgt dann moralischen Kategorien, die weniger am Text aufgedeckt werden als vielmehr in der Form von Überzeugungen des Interpreten in den Text hineingelesen werden: „Die Art, wie Göttliches ins Menschenleben hineinwirkt, hat etwas Wunderbares. Denn das Wunder der unbefleckten Empfängnis, inmitten verwege-

¹⁷ Deutsche Vierteljahresschrift, 28, 1954, S. 497–515. Die Seitenangaben in eckigen Klammern verweisen auf diese Veröffentlichung. In ihrer Studie *Kleists ‚Marquise von O ...‘: The problem of knowledge* (Monatshefte, vol. 67, No. 2, 1975, S. 129–144) würdigt Dorrit Cohn diese Studie auf eine Weise, die die problematische Enge des Widerspruch-Begriffs m. E. völlig ignoriert (Walter Müller-Seidel views the factual enigma in more convincing perspective [than Helmut Koopmann, Ph. F.]: „as a visible sign of inner contradiction and conflict“ (S. 143, Fußnote 3).

ner Leidenschaftlichkeit, ereignet sich auch hier“ [510].¹⁸ Und widerspruchslos ist das Wunderbare ein solches „des Gefühls“ [510], auf das Müller-Seidel sich in seiner Legitimierung des Selbstmordes bereits berufen hatte, was er durch Berufung auf Kleist selbst noch einmal bekräftigt haben wollte. So geht Müller-Seidel wie die Vertreter der (anscheinend) konträren These fraglos davon aus, daß zwischen dem Grafen und der Marquise ein Liebesband besteht. Daß bei dem Grafen aber die Heiratsbewerbung (110) der Liebeserklärung (116) vorausgeht, wird nicht als weiterführendes Indiz zur Kenntnis genommen. Der Sieg des Gefühls am Ende der Novelle [512] wird gar nicht in Frage gestellt, sondern besiegelt, was „den oft getadelten Schluß“ [504] der ihm gemäßen Widerspruchslosigkeit zurückgibt. Und darin stimmt Müller-Seidel auch implizite mit seinen Gegnern überein: Auch er enttextualisiert den Text dadurch, daß er von textfremden (hier: moralischen) Kategorien ausgeht, die auf der Illusion der Einheit und Eindeutigkeit beruhen müssen. An die Stelle der naiven These von der Eindeutigkeit des Wortlauts tritt bei ihm das moralische Konstrukt von „der Eindeutigkeit des Gefühls“ [510], in dem sich der Widerspruch letztlich auflöste, wobei die letzte Begründung sonderbarerweise eine (sehr naiv formulierte) Bemerkung zur Struktur ist: „Die Einheit der Novelle fordert die Einheit des Gefühls, und zur unteilbaren Einheit gehören Mutterliebe und Gattenliebe in gleicher Weise“ [511]. Die Analyse der Struktur des Widerspruchs endet mit der beruhigenden Feststellung, daß das Widersprüchliche letzten Endes in der Einheit des Gefühls aufgeht, die ihrerseits in der Einheit der Novelle aufgeht, so daß Text und Gefühl schließlich miteinander identifiziert werden können. Das ist aber eine textwidrige Aneignung, zu der sich Müller-Seidel nun gefühlvoll bekennt („unsere Novelle“ [499]).

Nun gibt es aber tatsächlich gute Gründe, anzunehmen, daß die Selbstmordthese richtiger ist als die andere, schon deshalb, (aber nicht nur!) weil diese These von den vorläufig letzten Worten des Grafen bekräftigt wird. Andererseits wird man auch zugeben müssen, daß die Interpretation von Müller-Seidel, die eindeutig auf einer Nicht-Lektüre des Textes beruht und davon zeugt, daß die gleiche Vorurteilsstruktur diese Interpretation und die anscheinend gegenteilige bestimmt, nicht als richtig bezeichnet werden kann. Aber ein Widerspruch ist das nur, solange man nicht anzuerkennen bereit ist, daß, methodologisch gesehen, nicht bloß das Resultat der Interpreta-

¹⁸ Vgl. auch Formulierungen wie „Das Kind ist ihr dabei zu dem geworden, was es in jedem Falle ist: zum göttlichen Geschenk“ [509].

tion die Interpretation ausmacht, sondern auch das Voraussetzungs-system, dem die Interpretation sich als (immer nur vorläufiges) Resultat verdankt. Diese Einsicht ist ein methodologischer Gewinn, weil sie zu der weiteren Erkenntnis führt, daß der Text selbst nie bloß Fertigprodukt, sondern auch ein Prozeß ist – aber nicht im Sinne der (Gadamerschen) Hermeneutik, sondern in dem Sinne, daß er sich immer nur perspektivisch anbietet, wobei die Perspektive zwar vom Text mitgetragen werden (oder auch nicht, wie gerade festgestellt wurde), vom Interpretieren aber als Hypothesen entworfen werden, die sich nicht als solche bewahrheiten, sondern dadurch, daß sie neue Schichten bzw. Fragenkomplexe am Text erkennbar machen.

Daher soll jetzt noch kurz dargestellt werden, warum die Selbstmordthese die richtigere ist und zu welchen Fragestellungen sie führt.

Nachdem der Graf die Marquise auf die bekannte Weise vor „der entsetzlichen, sich selbst bekämpfenden Rotte“ der „Hunde, die nach solchem Raub lüstern waren“ und besonders vor dem „letzten viehischen Mordkerl, der ihren schlanken Leib umfaßt hielt“ (105), gerettet hat, hält der General „wegen seines eignen edelmütigen Verhaltens eine kurze Lobrede [. . .]: wobei der Graf über das ganze Gesicht rot ward“ (107). Dann aber soll der Graf die vermeintlichen Täter, „die Schandkerle, die den Namen des Kaisers brandmarkten“ angeben, damit der General sie niederschießen lasse. Der Graf, für den nun alle herangezogenen Bezeichnungen zutreffen, versucht sich und die „Frevler“ herauszureden; der General besteht aber darauf, daß der Graf sich selbst geradezu in einen Spürhund verwandle, um „der Sache auf das allereifrigste und strengste nachzuspüren“ (107). Das bleibt aber schließlich dem Grafen erspart: ein durch ihn verwundeter Täter ist gerade aufgefunden worden. Der General läßt „ein kurzes Verhör über ihn halten; und die ganze Rotte, nachdem jener sie genannt hatte, fünf an der Zahl zusammen, erschießen“ (108).

Der Versuch des Grafen, die vermeintlichen Täter nicht zu nennen, zeugt von seinem Schuldbewußtsein. Von ihm zeugt auch seine „Weigerung, im Schlosse zu erscheinen“, ein Verhalten, das die unwissende Marquise auf seine „Bescheidenheit“ zurückführen möchte: „Sie machte sich die lebhaftesten Vorwürfe, daß sie ihn, bei seiner, vielleicht (sic!) aus Bescheidenheit, *wie sie meinte*, herrührenden Weigerung, im Schlosse zu erscheinen, nicht selbst aufgesucht habe“ (108, Hervorhebung von mir, Ph. F.). Dieses Schuldbewußtsein wird noch dadurch gesteigert, daß er das getan hat, woran er die „Hunde“ gehindert hat, so daß die Worte des Generals eigentlich in höherem Maße auf ihn zutreffen. Die einzige Möglichkeit, die began-

gene Schuld – die, wie der General betont hat, den Kaiser selbst befleckt – wetzumachen, sieht der Graf nun darin, daß er den gleichen Tod sterben muß wie die seinetwegen ungerechterweise niedergeschossenen „Schandkerle“. Wir erfahren dann auch, daß er „tödlich durch die Brust geschossen“ wurde. Der Einwand, der Selbstmord sei unter Offizieren nicht gestattet und damals noch überhaupt als Schande betrachtet, greift hier ins Leere: Denn der Graf hat seinen Selbstmord eben als Ehrentod auf dem Schlachtfeld getarnt. Der Gewinn ist für ihn ein doppelter; darüber hinaus, daß er seine Schuld an der Marquise wettmacht, wie er selbst sagt, tilgt er auch – und vielleicht vor allem – seine Schuld an den vermeintlichen Tätern, wie er *nicht* sagt. Seine Worte „Julietta! Diese Kugel rächt dich!“ erscheinen jetzt unerwarteterweise in ihrer Eindeutigkeit problematisch, und der Leser kann sich einige Gedanken machen: Denn die Worte des Grafen setzen ja voraus, daß die Marquise sich des an ihr begangenen Affronts bewußt ist, was aber ihrer Hypothese über das Wegbleiben des Grafen widerspricht.¹⁹ Der Ausruf des Grafen gehört also offensichtlich zu jenen Aussagen, die die Marquise nennen und *auch den Grafen* meinen. Es ist eine Bejahung, die an die Stelle einer Verneinung tritt (etwa: ich denke nicht an meine eigene Ehre, sondern nur an meine Schuld an der Marquise). Daß der Graf aber seinen Selbstmord als Ehrentod inszeniert, ist ein Bedeutungsüberschuß, der die eben formulierte Interpretation dieser Bejahung als Ersatz der Verneinung bestätigt. Nur weil dieses Ehrentod-Vorhaben gescheitert ist, will (muß) der Graf seine Schuld, mit der er nun weiterleben muß, auf andere Weise wettmachen: Die Bejahung

¹⁹ Das bedeutet nicht, daß das Problem des Bewußtseins der Marquise als unproblematisch evakuiert werden soll. Dorrit Cohn geht dieser Problematik in ihrer Studie Kleists „Marquise von O . . .“: *The problem of knowledge* (vgl. Anm. 16) nach. In einer Fortsetzung der vorliegenden Studie werde ich mich mit dieser Thematik und also auch mit den Thesen von Dorrit Cohn beschäftigen. Ich begnüge mich hier mit der Feststellung, daß Dorrit Cohn in ihrem einführenden Teil mit Dimensionen wie „mystery story“, „enigma“, „riddle“ arbeitet, die alle die Möglichkeit, ja Notwendigkeit einer sinngemäßen Aufklärung implizieren. Es ist darüber hinaus zweifelhaft, ob der Begriff von einer „unconscious form of knowledge unacknowledged by her conscious self“ (S. 132) der komplexen Problematik gerecht werden kann; allerdings bezieht Dorrit Cohn diesen Begriff nicht auf den Zustand der Marquise während der Vergewaltigung, sondern auf ihre späteren Worte in der Gartenlaube „Ich will nichts wissen“, also auf eine Szene, die in einem ganz anderen Vorzeichen steht. In diesem Augenblick ist es ziemlich klar, daß die Marquise durchaus verstanden hat, was der Graf ihr zu sagen hat. Die Frage ist also hier vielmehr, warum sie nicht auf ihn hören will, und Dorrit Cohn, die mit Bedauern feststellt, daß „this scene has, in fact, been consistently neglected in critical discussions of the story“ (S. 143, Fußnote 8), bleibt uns eine überzeugende Antwort schuldig.

des Ehelebens ist ein Ersatz des Ehrentodes. Nur dieses (hier sehr oberflächlich skizzierte) Szenarium trägt dem sonderbaren Umstand Rechnung, daß der Graf zuerst (und auf ziemlich ungehörige Weise) um die Hand der Marquise wirbt und ihr *erst dann* seine Liebe erklärt. Durch diese Liebeserklärung hofft er offensichtlich, den Widerstand der Marquise zu brechen.

4. *Adel verpflichtet*

Die Liebeserklärung findet am Ende einer Szene statt, die von der Forschung zwar immer wieder erwähnt wird, aber immer wieder so, daß die Erzählung des Grafen, die durch die besagte Liebeserklärung zu einem erstaunlichen Abschluß gebracht wird, als bare Münze genommen wird. Der Traumcharakter der Vision, von der er berichtet, wird dabei völlig außer Betracht gelassen. Sehen wir nun genauer zu:

Endlich gegen die Nacht erschien der Graf. Man erwartete nur, nach den ersten Höflichkeitsbezeugungen, daß dieser Gegenstand zur Sprache kommen würde, um ihn mit vereinter Kraft zu bestürmen, den Schritt, den er gewagt hatte, wenn es noch möglich sei, wieder zurückzunehmen. Doch vergebens, während der ganzen Abendtafel, erhartete man diesen Augenblick. Geflissentlich alles, was darauf führen konnte, vermeidend, unterhielt er den Kommandanten vom Kriege, und den Forstmeister von der Jagd. Als er des Gefechtes bei P . . . , in welchem er verwundet worden war, erwähnte, verwickelte ihn die Mutter bei der Geschichte seiner Krankheit, fragte ihn wie es ihm an diesem kleinen Orte ergangen sei, und ob er die gehörigen Bequemlichkeiten gefunden hätte. Hierauf erzählte er mehrere, durch seine Leidenschaft zur Marquise interessanten, Züge: wie sie beständig, während seiner Krankheit, an seinem Bette gesessen hätte; wie er die Vorstellung von ihr, in der Hitze des Wundfiebers, immer mit der Vorstellung eines Schwans verwechselt hätte, den er, als Knabe, auf seines Onkels Gütern gesehen; daß ihm besonders eine Erinnerung rührend gewesen wäre, da er diesen Schwan einst mit Kot beworfen, worauf dieser still untergetaucht, und rein aus der Flut wieder emporgekommen sei; daß sie immer auf feurigen Fluten umhergeschwommen wäre, und er Thinka gerufen hätte, welches der Name jenes Schwans gewesen, daß er aber nicht im Stande gewesen wäre, sie an sich zu locken, indem sie ihre Freude gehabt hätte, bloß am Rudern und In-die-Brust-sich-werfen; versicherte plötzlich, blutrot im Gesicht, daß er sie außerordentlich liebe: sah wieder auf seinen Teller nieder, und schwieg (116).

Aus Gründen der besseren Verständlichkeit komme ich zunächst in systematischer Absicht auf die Umstände des vorliegenden Mitteilungsgeschehens zurück: Nachdem der Graf für tot erklärt worden

war, taucht er unverhofft wieder auf und bittet die Marquise um ihre Hand. Da die Familie nicht sofort ihr Jawort gibt, beschließt der Graf, im Hause des Kommandanten zu bleiben, bis ihm „eine bestimmtere Erklärung“ gemacht werde, die „dringende Verhältnisse“ „äußerst wünschenswert machten“ (111). Nach diesem Auftritt ist die Familie äußerst betreten, und „alle kamen darin überein, daß sein Betragen sehr sonderbar sei und daß er Damenherzen durch Anlauf, wie Festungen, zu erobern gewohnt schein[e]“ (114). Die Familie hofft, daß er seine „leichtsinnige Tat“ (115) bereuen und zurücknehmen werde und will ihn beim Abendessen dazu bringen, daß er doch noch nach Neapel fahre: „Man erwartete nur, nach den ersten Höflichkeitsbezeugungen, daß dieser Gegenstand zur Sprache kommen würde, um ihn mit vereinter Kraft zu bestürmen, den Schritt, den er gewagt hätte, wenn es noch möglich sei, zurückzunehmen.“ Schon der Wortschatz zeigt hier, daß das Abendessen über die Konventionen des Anstands hinaus wie ein Schlachtfeld bzw. eine Jagd (der Ort wie die Tat) aussieht – übrigens macht das Wort *Anstand* auch in diesem Kontext Sinn, als der Ort, wo der Jäger auf das Wild wartet. Gehen wir also auf den Anstand ein. Da steht Walter Müller-Seidel nach Unaussprechlichem an: „Man erwartete [sic! „nur“ fehlt, Ph. F.], nach den ersten Höflichkeitsbezeugungen, daß dieser Gegenstand zur Sprache kommen würde“, heißt es bezeichnend. Aber das Entscheidende kann inmitten verbindlicher Höflichkeitsfloskeln nicht ausgesprochen werden. Denn was hier geschah, bleibt in einem vieldeutigen Sinne unaussprechlich [...]. Verschweigen und Nichtverstehen liegen in dem frevelhaften Vorgang begründet, aber auch in der Gegensätzlichkeit von Gefühl und Konvention“ [502].

Ich verzichte darauf, diese *Gegensätzlichkeit* zu analysieren, die mir nach der Logik von Müller-Seidel doch zweifelhaft scheint, es sei denn, Konvention wird als das Vieldeutige der Einheit des einseitigen Gefühls entgegengesetzt, wobei Konvention als das Vieldeutige doch einiges zur Sprache bringen können müßte²⁰ – um an die besagte

²⁰ In Wahrheit gehen Müller-Seidels diesbezügliche Äußerungen auf seine allgemeine Auffassung von Sprache zurück, die ebenso eng angelegt ist wie seine Auffassung vom Widerspruch: beide gründen offensichtlich in einer harmonisierenden Instanz. Für den Widerspruch war es, wie schon dargestellt, das Gefühl, für die Sprache ist es der Verstand: „So ist die Sprache nicht geeignet, das für alle Unbegreifliche zu nennen, weil sie als Mittel des Verstandes, als Verständigungsmittel, selbst in den Schein der Welt verstrickt ist, der hier waltet“ [502]. Wo „die Verständigung, auf die es ankommt“ [502], nicht gelingt, redet Müller-Seidel prompt von einem Versagen der Sprache [502]. So wird das Gefühl widerspruchsfrei der Sprache entgegenge-

Stelle anzuknüpfen. Der Kampfplatz sieht so aus: Die Familie will die Rede auf diesen Gegenstand bringen, d. h. offenbar die anstandsge-
mäß notwendige Abfahrt des Grafen nach Neapel. Der Graf dage-
gen, der auf eine „bestimmtere Erklärung“ wartet, ohne die er nicht
länger leben könne²¹, will (wie die Marquise, aber aus anderen
Gründen), ja, muß das Thema „vermeiden“. Dabei muß er auch
gegen sein Bedürfnis kämpfen, von der Marquise und dem frevelhaf-
ten Vorgang zu sprechen, von dem er jetzt mit ziemlicher Sicherheit
weiß, daß er doch, im Gegensatz zur Annahme der Marquise, „von
Folgen sein“ wird (110). Dabei muß dieser Gegenstand aber gerade
deshalb zur Sprache kommen, er ist ja schon vorher zur Sprache
gekommen, als der Graf – mitten in den konventionellsten Anrede-
floskeln! – die Marquise fragte, „ob sie ihn heiraten wolle“ (110). Ein
rhetorischer Kampf findet also bei Tisch statt, bei dem der Graf
gleich auf zwei Fronten zu kämpfen hat, wobei das, was er zugleich
verschweigen und sagen muß, wie noch zu zeigen ist, gar nicht unter
den Tisch fällt.

Der Graf wird zunächst in die Defensive gedrängt, seine Strategie
(„Kriegslist“, 114) ist die des Ablenkungsmanövers, er „unterhält
den Kommandanten vom Krieg und den Forstmeister von der Jagd“. Zu
bemerken ist, daß die Gesprächsthemen nicht nur Gesprächsthe-
men sind, sondern zugleich das vorführen, was rhetorisch passiert –
Krieg im Inneren des Grafen und gegen die Bestürmungen der
Familie, Jagd der Familie auf den Grafen bzw. nach einem Gegen-
stand, den sie dem Grafen abgewinnen will. Aber auch das Wort
Gegenstand ist Gegenstand des Gegenstands; denn es ist dasselbe
Wort, das die Marquise und ihre Mutter kurz vorher gebraucht
haben, um von etwas ganz (?) anderem zu sprechen. Die Tochter hat
im Gespräch ihrer Mutter anvertraut, daß sie ein Gefühl hätte, „wie
damals, als sie mit ihrer zweiten Tochter schwanger war (es ist das
einzige Mal, daß das Wort *schwanger* in der Novelle gebraucht wird.
Ph. F.). [. . .] Doch der Obrist kam, das Gespräch ward abgebrochen,

setzt, und nach dieser Logik erscheint der Widerspruch nur als Abweichung vom
Verstandesmäßigen.

²¹ Die genaue Formulierung heißt: „Der Graf (. . .) sagte (. . .), daß ihm inzwischen
unmöglich wäre, länger zu leben, ohne über eine notwendige Forderung seiner Seele
ins Reine zu sein“ (110–111). Diese Äußerung macht einerseits deutlich, daß die
Entscheidung zum Eheleben tatsächlich als Ersatz für den verfehlten Ehrentod steht;
daß sie andererseits in einer überlangen Aneinanderreihung von 15 *daß*-Nebensätzen
steht, relativiert wiederum die Aussage, die weniger als Inhalt ernst genommen sein
soll denn als Mittel der Anhäufung und Steigerung, die notwendigerweise in die Bitte
mündet, „mit der Hand der Frau Marquise beglückt zu werden“ (111).

und *der ganze Gegenstand*, da die Marquise sich in einigen Tagen wieder erholte, vergessen“ (109, Hervorhebung von mir, Ph. F.). Es ist aber auch das Wort, das vom Grafen selbst eingesetzt wird, als er unvermutet wieder auftaucht: „... und seine erste Frage war gleich: wie sie sich befinde? Die Marquise versicherte, sehr wohl, und wollte nur wissen, wie er ins Leben erstanden sei. Doch *er, auf seinem Gegenstand beharrend*, erwiderte, daß sie ihm nicht die Wahrheit sage; auf ihrem Antlitz drücke sich eine seltsame Mattigkeit aus; ihn müsse alles trügen, oder sie sei unpäblich und leide ...“ (110, *er von Kleist, auf seinem Gegenstand beharrend* von mir hervorgehoben, Ph. F.). Der Gegenstand des Grafen ist hier offensichtlich nicht die als Höflichkeitsfloskel formulierte Frage nach dem Befinden der Marquise, sondern ihre Kränklichkeit, die er mit seiner schändlichen Tat verbindet.

Meine These ist hier, daß die Mehrdeutigkeit des Wortes *Gegenstand* bei allem Vergessen aufrechterhalten bleibt, und daß man die „höhere Logik“ des Tischgesprächs (bei dem der Graf offensichtlich auch vermeidet, die Marquise direkt anzusprechen, als wäre sie selbst ein verboten-verdrängter Gesprächsgegenstand) verkennen muß, wenn man diesen anderen Umstand nicht berücksichtigt. Denn sonst müßte ja der Eingriff der Mutter, der unmißverständlich als List vorgestellt wird, ins Leere greifen. Als der Graf, den besagten Gegenstand vermeidend, vom Gefecht in P... spricht, in dem er verwundet worden war (und dabei eben den *anderen* Gegenstand doch anspricht, denn der vermeintlich tödliche Schuß steht ja in direktem Zusammenhang mit dem frevelhaften Vorgang), greift die Mutter ein und „verwickelt ihn bei der Geschichte seiner Krankheit“ (vgl. die „Kränklichkeit“ der Marquise!). Wie eine solche List aber auf den Gegenstand „Abfahrt nach Neapel“ führen soll, ist sehr unklar. Wenn wir aber davon ausgehen, daß auch die Mutter besorgt ist über das Befinden der Tochter – so besorgt, daß sie darüber scherzen muß, nachdem sie gesagt hat, sie verstehe nicht, was die Marquise meine, wenn sie sage, sie fühle sich wie „in gesegneten Leibesumständen“ (109), was doch trotz der konventionalisiert-verhüllenden Metapher ziemlich eindeutig ist, und wenn man sich daran erinnert, daß das Gespräch abgebrochen wurde, als der Kommandant kam, was gewiß nicht der Fall gewesen wäre, wenn wirklich nur gescherzt worden wäre, dann versteht man schon, auf welchen Gegenstand sich die Obristin – sicher unbewußt – bezieht, wenn sie scheinbar von ihrem bewußt verfolgten Gegenstand abgeht und nicht ansteht, den Grafen ziemlich ein- bzw. zweideutig, – wenn nicht anstößig! – zu fragen, „wie es ihm an diesem kleinen Orte ergangen

sei, und ob er die gehörigen Bequemlichkeiten gefunden hätte“. Offensichtlich schwant ihrem Un- oder Vorbewußten schon etwas.

Es steht auf jeden Fall fest, daß gerade diese Frage der Mutter den Grafen dazu bringt, die Geschichte von der Identifizierung der Marquise mit dem Schwan aus seiner Kindheitserinnerung zu erzählen. Die Frage ist aber jetzt, wie die (alogische) Logik aussieht, die den Zusammenhang zwischen der Frage über die Krankheit des Grafen und dem Bericht von dessen Traumvision herstellt. Der Bericht bestätigt, daß der Graf von der Marquise sprechen mußte, er legt sogar nahe, wovon er da sprechen muß, er gibt aber auch einen Schlüssel zur Logik des hergestellten Zusammenhangs – vorausgesetzt, daß man der alogischen Logik von Signifikanteneffekten zu folgen bereit ist. Denn eine Kindheitserinnerung stellt sich ja nicht bewußt, willentlich ein. Ich kann doch nicht entscheiden, jetzt werde ich mich an dies oder das erinnern, denn in diesem Fall ist es eben schon da; es muß also eine andere Logik am Werk sein, die zugleich eine zwingende Analogie mit dem Gegenstand der Szene aufweist. Ich möchte jetzt behaupten, die ganze Szene (nicht nur die Traumvision des Grafen, die das nur verbalisiert) gestaltet sich aus einem verdrängten (weit mehr als vergessenen, die konventionell-banalisierte Formulierung für *verdrängen*) Signifikanten heraus, der dadurch zum diskursbildenden Signifikat wird – oder aber umgekehrt: die ganze Szene gestaltet sich aus einem verdrängten Signifikat heraus, das dadurch diskursbildend wird und sich, mit dem Tarnnetz der Abkürzung abgedeckt, im Schwan-Signifikanten auf die Jagd nach „unbewußten Gedanken“ (Freud) macht. Darauf will ich hinaus: der Umstand, daß die Marquise schwanger sein könnte und es auch mit ziemlicher Sicherheit ist, taucht in der Abkürzung Schan/ger wieder auf – eine Abkürzung, die wie ein nicht zu Ende gedachter bzw. abgebrochener Gedanke aussieht und eben dadurch auch zugleich Deckung bietet (beim Schachspiel spricht man von der „Deckung der Dame“). Auf den Begriff gebracht: *Schwan* ist also zunächst eine Verschiebung des verdrängten Signifikats bzw. Signifikanten *schwanger* – nach dem bereits dargestellten Prinzip, daß „Signifikate sich zueinander wie Signifikanten verhalten müssen, um Signifikate zu werden“.

Spricht aber der Graf nur von der Marquise, wie die direkte und kaum konventionelle Identifizierung es nahelegt (der Schwan wird dann umstandslos mit dem Personenpronomen „sie“ wieder aufgenommen)? Die Übersetzung seiner Erinnerung ist in dieser Hinsicht geradezu durchsichtig: Er hat durch seine schändliche Tat die Ehre und Tugend der Marquise beschmutzt, sie sei dann aber „still unter-

getaucht und rein aus der Flut emporgekommen“. Man kann versucht sein, und die meisten Interpreten sind dieser Versuchung erlegen, in dieser Beschreibung die würdevolle Haltung der Marquise nach ihrer Verstoßung zu sehen (*untertauchen* bedeutet ja auch: verschwinden, nicht mehr gesehen werden). Dies aber wäre eine Antizipation. Noch ist die Marquise nicht verstoßen worden. Zwar leugnet Freud nicht (etwa in *Über den Traum*), daß Träume tatsächlich auf die Zukunft angelegt sind (Abschnitt IX), er fügt aber sofort hinzu, daß die auf diese Weise antizipierte Kohärenz nichts anderes ist als die antizipierte Erfüllung eines eigenen Wunsches. Es ist demnach vielmehr so, daß der Graf diesen Läuterungsprozeß heimlich als einen Effekt seiner antizipierten Wiedergutmachung erläutert: Dadurch, daß er die Marquise heiraten werde (dazu ist er ja wieder gekommen), werde die Marquise wieder rein. Im Gegensatz zum manifesten Bericht handelt es sich also nicht um einen Selbstreinigungsprozeß der Marquise, sondern um eine Reinigung, die sie – unwissend – dem Grafen zu verdanken hätte, wenn sie seinen Heiratsantrag nur annehmen möchte. Im Verhalten der Schwan-Marquise verdichten sich also der Wunsch des Grafen, seinen Fehltritt wiedergutzumachen, und das Zögern der Marquise, sofort auf seinen Antrag einzugehen. Das meint offenbar (und in einer ersten Phase) die Stelle, daß „er aber nicht imstande gewesen sei, sie (die Marquise) an sich zu locken, indem sie ihre Freude gehabt hätte, bloß am Rudern und In-die-Brust-sich-werfen“. Es ist aber abwegig, in dieser Formulierung einfach eine Information über die Marquise finden zu wollen, wie etwa: „dies also ist die andere Schicht von Juliettas Seele“ (Reske). Eine solche Interpretation mißverstehet nicht nur die Struktur des sprachlichen Zeichens, das nie direkt auf eine Wirklichkeit verweist, sondern diese Wirklichkeit erst durch die sprachliche Gestaltung konstituiert (im Verweis von Zeichen zu Zeichen interpretiert), sie mißverstehet auch auf viel banalerer Ebene die Tatsache, daß ein Traum – auch ein Tagtraum oder ein Delirium – primär nicht von anderen Menschen spricht, sondern durch diese Menschen vom Träumenden selbst, seinem Unbewußten spricht.

Daß der Graf sich hier selbst ent-deckt, zeigt schon eine bedeutsame Parallele, die auch ohne jedes psychoanalytische Instrumentarium feststellbar ist. Nach seinem unerwarteten Bekenntnis, „blutrot im Gesicht“, daß er „sie außerordentlich liebe“, heißt es: „sah wieder auf seinen Teller nieder und schwieg“. Am gefürchteten Dritten, wo er sich ganz als der Frevelhafte zu erkennen gibt, heißt es auch: „Der Graf hatte ein Knie vor ihr (der Marquise, Ph. F.) gesenkt; die rechte Hand lag auf seinem Herzen, das Haupt sanft auf seine Brust

gebeugt, lag er, und blickte hochglühend vor sich nieder, und schwieg“ (140).

Das Wort *Brust*, das auch in diesem Zitat vorkommt, macht in der Novelle ein höchst wichtiges Vorstellungsnetz aus.²² Es verbindet das Schuldgefühl des Grafen (durch den versuchten Selbstmord: „tödlich durch die Brust geschossen“) mit der Ahnung der Schwangerschaft (an der Brust der Mutter) und deren Erkenntnis (an der Brust der Hebamme). In der Wortsequenz In-die-Brust-sich-Werfen kommt alles verschoben zur Sprache. Als Inversion (eine häufige Kriegslist des Unbewußten, die Zensurmechanismen zu umgehen) drückt sie den Wunsch des Grafen aus, daß die Marquise ihn doch *an die Brust drücken* möchte. Da aber der Distanzierungswille der Schwan-Marquise sich für den Grafen aus seinem Schuldgefühl ergibt, drückt sie auch noch einmal das, was er schon einmal, und zwar nicht metaphorisch-verschiebend, sondern mit Hilfe einer angeblich rächenden Kugel gemacht hat: sich an die Brust zu schlagen (*mea maxima culpa*).

Von dieser Logik beflügelt, gehe ich mit Kleist noch einen Schritt weiter. Dabei beziehe ich mich auf die Stelle, wo er von dem „Griffel Gottes“ spricht, was wir heute die Logik des Signifikanten oder auch des Buchstabens nennen würden. Nach dieser Logik, so Kleist, lassen sich ganze Texte durch einfache Streichung einzelner Buchstaben bzw. Wörter völlig verändern. Nach diesem Prinzip ergibt sich aus dem Wort *Brust* das neue Wort *Brut*. Das ist keine Spielerei. In der Gartenlaubenszene, wo das Wort *Brust* gleich dreimal vorkommt und der Graf nahe dran ist, der Marquise die Wahrheit zu sagen (was sie weiß, aber nicht *wissen will*), heißt es:

Der Welt zum Trotz (. . .) und Ihrer Familie zum Trotz, und dieser lieblichen Erscheinung sogar zum Trotz; wobei er einen glühenden Kuß auf ihre Brust drückte – Hinweg, rief die Marquise – so überzeugt, sagte er, Julietta, als ob ich allwissend wäre, *als ob meine Seele in deiner Brust wohnte* (129)

Seele wohl als verschiebende Vergeistigung einer viel konkreteren Wirklichkeit.

Brut heißt im Wörterbuch: *Nachkommenschaft aller brutpflegenden Tiere, besonders der eierlegenden. Die Schwalbe füttert ihre Brut (i. ü. S.) Gezücht, Gesindel. Eine gefährliche Brut ausrotten.*

Diese zweite Bedeutung verweist auf den Grafen zurück. Vergessen wir nicht, daß er ein Überlebender ist. Und zwar nicht nur, weil sein Selbstmordversuch mißlungen ist, sondern auch schon weil

²² Wie auch das Wort *Umstand*, das immer wieder an die gesegneten Leibesumstände der Marquise erinnert.

andere, und zwar eine ganze „Rotte“ (so im Text, 105) vermeintlicher Täter, wie bereits dargestellt wurde, an seiner Stelle erschossen worden ist. Wenn der Graf schon in der Doppelbedeutung des Wortes Brut wiedererkennbar ist, dann müssen wir zum Schluß auch erkennen, was naheliegt und doch meines Wissens nie gesagt worden ist, weil man die Traumvision immer nur nach ihrem manifesten Inhalt (miß)verstanden hat, d. h. bloß zur (un)Kenntnis genommen, anstatt sie zu lesen: Der Schwan ist nicht nur eine Verschiebung, sondern auch eine Verdichtung. Er steht nicht nur für die Marquise, sondern auch für den Grafen selbst. Durch die allzu eindeutige Identifizierung des Schwans mit der Marquise verdeckt das Unbewußte des Grafen den latenten Inhalt der Vision, der eigentlich schon im versuchten Selbstmord vorgebildet ist. Daß diese Kugel nach der offiziellen Version Julietta rächt, setzt voraus, daß 1. sie tatsächlich schwanger ist, was der Graf damals aber nicht wissen konnte, 2. und vor allem, daß sie um die Umstände weiß, was auch nicht der Fall ist. „Diese Kugel rächt dich“ macht also nur Sinn in der privaten Erfahrung des Grafen, die ihn zum *Ehrentod* anspricht. Erst aus *dieser* Perspektive ist die beschriebene Reinigung des Schwans ein Selbstreinigungsprozeß, was schon angedeutet wurde, jetzt aber auf allgemeinerer Ebene bestätigt werden kann.

Vom Namen des Schwanes ist noch nicht die Rede gewesen. Er heißt Thinka, wie wir beiläufig erfahren. Thinka aber ist nicht bloß ein Eigenname, er ist ein solcher, der Dingnameneffekte entläßt, wenn man ihn richtig liest. Der Graf ist Russe, und Thinka ist natürlich zunächst die Diminutivform von Katharina (Katharina-Kathinka-Thinka). Der Name kann aber auch als Diminutivform von *tina* gelesen werden, was ein russisches Wort sein soll für „Kot, Schlamm“, und zwar in direkter Verbindung mit stehendem Wasser. Das kann der Graf als Russe nicht ignorieren, andererseits wird hier nicht philologisch argumentiert (der philologische Einwand wäre, daß ein solcher Dingname keine Diminutivform zuläßt: wir argumentieren hier aber aus der Logik der Traumsprache heraus, die jede Wortbildung zuläßt, die sie braucht). Und wir wissen jetzt auch, daß die Vorstellung von „mit Kot beworfen“ (*beschmutzt, um seinen Leumund gebracht*) schon *vor* der Identifikation mit der Marquise da ist, die demnach nur eine nachträgliche, im Rahmen der sekundären Bearbeitung geleistete ist.²³

²³ Vgl. die bereits erwähnte Formulierung des Grafen, er wolle „über eine notwendige Forderung seiner Seele *ins Reine* sein“.

Die allgemeine emblematische Bedeutung des Schwanmotivs kommt einer solchen Verdichtung entgegen. Der Schwan ist ursprünglich, wenn man so sagen darf, eine Mittlerfigur, er verbindet Erde und Wasser (hier auch in der besonderen Form des Kotmotivs), Erde und Himmel. Letztere Bezeichnung verbindet ihn auch mit dem Engel, mit dem er zwei wichtige Attribute (Flügel und weiße Farbe) teilt.²⁴ Die feurigen Fluten, auf denen er ziemlich hilflos „umher schwimmt“ (was zur Marquise nicht so gut paßt) verweisen zweifellos auf den flammenden Flügel der Zitadelle (charakteristischerweise werden dort, und zwar in direktem Zusammenhang mit der Schandtats des Grafen, die zwei Flügel des Schlosses ausdrücklich erwähnt)²⁵, aber auch auf die Flammen, auf die sich der General beruft, um die Behauptung des Grafen in Abrede zu stellen, er habe die Gesichter der „Hunde“ nicht erkennen können, die sich an der Marquise hätten vergreifen wollen. Kurz, sie sind mit ein Signifikant seiner Schuld, aber auch seiner Selbstrettung, seiner Selbstläuterung oder selbstbewirkten Ehrenrettung. Sie zeigen ihn als gefallenen Engel, doch nicht als Teufel (der ein endgültig-rettungslos gefallener Teufel ist). Diese feurigen Fluten sind nicht die Flammen der Hölle, sondern bloß des Fegefeuers, in dem sich der Graf F . . . – man beachte die durchgängige Alliteration – augenblicklich befindet und aus dem er durch die Eheschließung (die aber für ihn nur zweite Wahl ist) herauskommen soll.

Zugleich ist aber der Schwan ein selbstbezogenes, ja selbstverliebtes Tier, das nur um die eigene Schönheit oder Reinheit besorgt ist (woran das Schlußwort des Prologs von Schlegels *Lucinde* mit Nachdruck erinnert).²⁶ Er ist adliger Natur, steht also über den anderen, so, daß Zeus sich sogar in einen Schwan verwandelte, um Leda zu befruchten. Solche mythischen Reminiszenzen gibt es in der Novelle

²⁴ Die Umgangssprache bestätigt die Analogie mehrfach, z. B. heißt frz. *saut de l'ange* auf englisch *swan dive*.

²⁵ „Der Marquise schien er ein Engel des Himmels zu sein. Er stieß noch dem letzten viehischen Mordknecht, der ihren schlanken Leib umfaßt hielt, mit dem Griff des Degens ins Gesicht, daß er, mit aus dem Mund vorquellendem Blut, zurücktaumelte; bot der Dame, unter einer verbindlichen, französischen Anrede den Arm, und führte sie, die von allen solchen Auftritten sprachlos war, in den anderen, von der Flamme noch nicht ergriffenen Flügel des Palastes, wo sie auch völlig bewußtlos niedersank. Hier . . .“ (105 f.).

²⁶ „[. . .] Nur ein Wort, ein Bild zum Abschiede: Nicht der königliche Adler allein darf das Gekrächz der Raben verachten; auch der Schwan ist stolz und nimmt es nicht wahr. Ihn kümmert nichts, als daß der Glanz seiner weißen Fittiche rein bleibe. Er sinnt nur darauf, sich an den Schoß der Leda zu schmiegen, ohne ihn zu verletzen; und lales, was sterblich ist an ihm, in Gesänge auszuhauchen.“

auch. Das Erscheinen des Grafen „schön, wie ein junger Gott“ mag auf die Figur des Amphytrion verweisen, die Kleist an anderer Stelle eigens behandelt, und als die Marquise durch den Arzt erfährt, daß sie wirklich schwanger sei, und daß er sie über „die letzten (?) Gründe der Dinge“ (120) wohl nicht aufzuklären habe, heißt es: „Die Marquise stand, wie vom Donner gerührt“ (120), was eine bekannte Selbstdarstellung des Zeus ist, und zwar auch im Zusammenhang einer Befruchtung und einer Geburt: Als die von Zeus befruchtete Semele den Gott bittet, sich in seiner vollen Herrlichkeit zu zeigen, fällt sie von seinem Blitz getroffen zu Boden und verbrennt.

Zusammengefaßt: Die Liebe zur Marquise ist bereits ein Ersatz für eine andere Liebe, die Liebe zu sich selbst, sprich, zur eigenen (verlorenen) moralisch-gesellschaftlichen Reinheit und (wiederzuerlangenden) Ehre. Die latente Hauptmotivation des Grafen ist sein Adelstolz, und wie könnte man jetzt unerwähnt lassen, daß der Name LEDA, mit dem sich die Marquise bis zu einem gewissen Punkt identifizieren läßt, nichts anderes ist als die genaue, spiegelbildliche Umkehrung des verdrängten Signifikanten oder Signifikats ADEL ist.

Das eigentliche Liebesobjekt des Grafen ist sein *Adel*, den er am Vergehen an der Marquise verloren hatte. Demnach erscheint die Marquise selbst als Element einer umgreifenden Verschiebung, die schließlich nicht nur diese Stelle affiziert, sondern die ganze Novelle: Liebe ist das Motiv, das deshalb so ostentativ in den Vordergrund gerückt wird, weil es in Wirklichkeit der Verabsolutierung des Sitten- und Ehrenkodex Deckung gibt (ich möchte noch einmal zu bedenken geben, daß der Graf zuerst sagt, er wolle die Marquise heiraten, und erst dann, daß er sie außerordentlich liebe). Und das wird im letzten Abschnitt erst recht deutlich, wo dem Grafen „um der gebrechlichen Einrichtung der Welt willen“ verziehen wird, nachdem er dem Kind eine Schenkung von 20 000 Rubeln gemacht hat und die Mutter, „falls er stürbe“, zur Erbin seines ganzen Vermögens eingesetzt hat. Kann man dann mit Walter Müller-Seidel und einigen anderen mit geradezu schlafwandlerischer Selbstüberzeugung behaupten, daß hier das Gefühl siegt?²⁷ Vielmehr wird der Graf jetzt dadurch anerkannt und angenommen, daß er durch das Testament zu dem wird, was er für die Familie und die Marquise (aus je verschiedenen Gründen)

²⁷ „Ob das Gefühl wie in der ‚Marquise von O . . .‘ siegt; oder ob die Mißachtung des Gefühls, wie im ‚Findling‘, triumphiert: stets zeugen beide von seinem Dasein“ [512]. Gerade an der hier interpretierten Szene glaubt Müller-Seidel diesen Triumph des Gefühls erkennen zu können: „Aber dann gibt es in der gleichen Novelle (*Das*

sein soll: ein toter Vater und Gatte. Diese Behauptung aber will ausführlicher dargestellt sein, was hier nicht mehr der Fall sein kann, zumal eine solche Darstellung in den Bereich der eigenen Motivationen der Marquise führt und damit die Auseinandersetzung mit der Frage berührt, deren Behandlung ich bereits angekündigt habe (vgl. Anm. 19). Das Schlußwort kann also hier nur lauten: Fortsetzung folgt.

Erdbeben in Chili, Ph. F.) die Beschreibung vom „Tales von Eden“ oder in der ‚Marquise von O . . .‘ das Bild vom Schwanen (sic) Thinka – jene Bilder also, die aus der Einheit und Unaussprechlichkeit des Gefühls leben“ [514]. – Man beachte, daß Müller-Seidel aus dem Schwan ein schwaches Maskulinum macht. Vielleicht deshalb, weil er in seinen Augen nur mit der Marquise, einer Vertreterin des sogenannten schwachen Geschlechtes, identifiziert werden kann? Das zeugt zwar für die widerspruchsfreie Kohärenz seines Denkens, es ist aber bereits gezeigt worden, daß Widerspruchsfreiheit noch keine ausreichende Garantie gegen Interpretationsfehler ist, da dadurch nur die eigenen Voraussetzungen widerspruchsfrei, wenn auch nicht widerspruchsflos, bestätigt werden.

Wolfgang Preisendanz

Die geschichtliche Ambivalenz narrativer Phantastik der Romantik

Hans Robert Jauss zum 70. Geburtstag

Mit der Frage nach dem Verhältnis von Frühromantik und Spätromantik rückt das Verhältnis der Romantik zur Aufklärung in den Mittelpunkt. Es verweist auf die Frage nach der Dialektik bzw. Komplementarität von Kritik und Fortsetzung der Aufklärung, von Abkehr und Partizipation; es stellt die Teilung der Romantik in eine sub specie Aufklärung frühe progressive und eine späte reaktionäre Phase zur Diskussion; und es markiert als Fluchtpunkt schließlich „eine bessere Vorstellung von der Einheit des Romantischen“. Diese Vororientierung kommt fast zwingend zum Zug beim Blick auf den Gegenstand meines Beitrags: auf die Inauguration phantastischer Erzählprosa unter dem Doppelaspekt von Opposition und Korrektur der Aufklärung. Ist narrative Phantastik Repristinatio des nach Maßgabe der Vernunft Überwundenen, Obsoleten, Nichtigen, oder impliziert sie Aufklärung über Defizite der Aufklärung als Manifestation der Unabgegoltenheit und Virulenz des aus deren Weltbild (wie aus der Anthropologie der Klassik) Ausgegrenzten, Verbannten? Ist das Phantastische Indikator der Untilgbarkeit subjektiver Erfahrung, daß es Welthafes gibt, das die rationale Unterscheidung von Geltendem und Nichtigem prekär werden läßt, daß die Sensibilisierung für die Grenzen einer totalitären Vernunft eine Dimension von Aufklärung sein kann? Unter diesem Gesichtspunkt kann man in Hinsicht auf die Etablierung des „conte fantastique“ von Tieck (*Der blonde Eckbert*) über Kleist (*Das Bettelweib von Locarno*, *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*) und E. T. A. Hoffmann (z. B. *Ritter Gluck*, *Don Juan*, *Die Abenteuer der Silvesternacht*, *Der Sandmann*) bis Arnim (*Die Majoratsherren*) und Eichendorff (*Das Marmorbild*) eine Kontinuität sehen, die sich der Unterscheidung von Früh-, Hoch- und Spätromantik widersetzt – erst recht, wenn man die Formierung des conte fantastique in Frankreich (Nodier, Mérimée, Nerval, Gautier) als spezifisches Produkt des – zeitlich späteren und

bereits von der Rezeption der deutschen Romantik gespeisten – romanticisme mitbedenkt.

Von der romantischen Inauguration phantastischen Erzählens und mithin von der Positivierung einer bis dahin fast durchweg verpönten ästhetischen Kategorie¹ zu sprechen, setzt allerdings voraus, einen bestimmten, historisch fundierten Begriff des Phantastischen zugrunde zu legen; einen reduktiven Begriff, der – angesichts einer akuten Definitionsanarchie – nicht alles umfaßt, was „ein Nichtseiendes als seiend“ vorstellt (Adorno).² Der Effekt phantastischer Kunst ist für Adorno „die Präsentation eines Nichtempirischen, als sei es empirisch“. Unter diesen extensiven Begriff kann alles fallen, was – für neuzeitliches Bewußtsein! – kontraempirisch, übernatürlich, unreal, ein „dichterischer Verstoß gegen die sprachliche Bindung an das empirisch Mögliche“ (H. Fricke) ist.³ Der Begriff betrifft dann, teilweise oder gänzlich, eine Unmenge literarischer Phänomene, querbeet etwa Sage, Märchen, Legende, Mirakel, Tierfabel, Totengespräche, Lügendichtung, Zauberstücke, Surrealismus, Science Fiction, Space Opera usw. Hält man sich an den Sprachgebrauch, mag eine solche letztlich zwangsläufig ausufernde Begriffsverwendung plausibel sein. Um den Begriff des Phantastischen aber gegenstandsadäquat und praktikabel zu halten, bedarf es einer geschichtlich relativierten und d. h. hier einer an die Konstellation Aufklärung-Romantik zurückgebundenen Spezifizierung (bei der mir nichts ferner liegt als der Anspruch terminologischer Normativität).⁴

Das Phantastische „se caractérise [. . .] par une intrusion brutale du

¹ Unter den deutschen Autoren war vorzüglich E. T. A. Hoffmann Zielscheibe solcher Diskreditierung; was z. B. Hegel gegen das „Hypostasieren“ dunkler Gewalten in der romantischen Literatur vorbringt, liest sich wie ein Verdikt über den *Sandmann*: „Das lebendig seinsollende Individuum wird in Rücksicht auf diese dunklen Mächte in Verhältnis zu etwas gesetzt, das einerseits in ihm selber, andererseits seinem Innern ein fremdartiges Jenseits ist, von welchem es bestimmt und regiert wird. In diesen unbekanntem Gewalten soll eine unentzifferbare Wahrheit des Schaurigen liegen, das sich nicht greifen und fassen lasse. Aus dem Bereich der Kunst aber sind die dunklen Mächte grade zu verbannen, denn in ihr ist nichts dunkel, sondern alles klar und durchsichtig“ (*Ästhetik*, hg. F. Bassenge, Berlin 1955, S. 257). Ähnliche Urteile findet man natürlich bei Goethe.

² *Ges. Schriften Bd. 7: Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1970, S. 36.

³ *Norm und Abweichung – Eine Philosophie der Literatur*, München 1981, S. 51.

⁴ Zu der in den letzten Jahrzehnten ebenso regen wie divergenten Diskussion, was denn das Phantastische sei, siehe neuerdings Th. Wörtche, *Phantastik und Unschlüssigkeit – Zum strukturellen Kriterium eines Genres*, Meitingen 1987 (Studien zur phantastischen Literatur 4), S. 21–61, sowie den Sammelband *Phantastik in Literatur und Kunst*, hgg. Chr. W. Thomsen/J. M. Fischer, Darmstadt 1980.

mystère dans le cadre de la vie réelle“ (P.-G. Castex).⁵ „Le fantastique aime nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l' inexplicable“ (L. Vax).⁶ „Le fantastique [. . .] manifeste un scandale, une déchirure, une rupture insolite, presque insupportable dans le monde réel“ (R. Caillois).⁷ „Dans un monde qui est bien le notre, celui que nous connaissons sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier“ (T. Todorov).⁸ Diese prominenten Definitionen implizieren bereits die historische Voraussetzung des Phantastischen, nämlich die Ablösung einer Weltordnung, eines Weltbilds, welche das – wie immer beschaffene – Wunderbare einschließen, durch die Aufklärung, aus der es per definitionem ausgeschlossen ist. Und sie implizieren, daß das Phantastische in erster Linie von seinem Geschehenscharakter her zu denken ist. Das Manko der meisten Definitionen ist jedoch, daß sie trotzdem von Merkmalen des Sujets, des inhaltlichen Repertoires ausgehen.⁹ Auf dieser inhaltlichen Ebene läßt sich das Phantastische schlecht von der uralten Kategorie des Wunderbaren abgrenzen. Das entscheidende Differenzmerkmal des Phantastischen im Verhältnis zu den affinen Phänomenen des Wunderbaren und des Unheimlichen, aber auch im Verhältnis zur Darstellung einer schlechterdings eigengesetzlichen, sich einstimmig durchhaltenden „secondary world“ (Tolkien) hat nach meinem Ermessen Todorov statuiert: nämlich die Ambiguierung der dargestellten Fakten und Zusammenhänge. Konstitutiv ist für ihn das Moment der „hésitation“, der Unschlüssigkeit über die Deutbarkeit, den referentiellen Status und den Geltungsfond des Dargestellten. „Durch die Unschlüssigkeit, die sie entstehen läßt, stellt die phantastische Literatur gerade die Existenz einer irreduziblen Opposition zwischen dem Realen und Irrealen in Frage“, sagt Todorov.¹⁰ Aufgrund des Vergewisserungsentzugs, der Irritation des Vergewisserungsbedürfnisses verweigert sich das Phantastische einer Integration in Begründungs- und Geltungskontexte, der Vereinnahmung in diskursiv organisierte Verstehensmuster. Mit der Ambiguität als

⁵ *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris 1971, S. 8.

⁶ *La séduction de l'étrange – Étude sur la littérature fantastique*, Paris 1965, S. 6.

⁷ *Images, Images . . .*, Paris 1966, S. 15.

⁸ *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970, S. 29.

⁹ „Nicht das Motiv ist das Wichtige, sondern die Art, in der es gebraucht wird“, L. Vax,

„Die Phantastik“, in *Phaïcon* 1, Frankfurt a. M. 1974, S. 31.

¹⁰ *Einführung in die fantastische Literatur* (dt. Übersetzung von *Introduction*, siehe Anm. 8), Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1972, S. 149.

konstitutivem Effekt der Phantastik erfährt der Leser eine Grenze: einmal als sein subjektives Unvermögen, rational mit der Sache zu Rande zu kommen, zweitens objektiv als Struktur der Sachverhalte, welche die rationale Bewältigung blockieren und die sich daher auch nicht in eine allegorische, symbolische, parabolische, mythische Bedeutung überführen lassen. Phantastik bringt die Weltorientierung in eine Grenzlage, sie erzeugt eine Grenzerfahrung, weil dem Erklären/Begreifen/Verstehen der Boden und die nötigen Parameter entzogen werden. Durch die instabile Konstellation der qua Phantastik zur Koexistenz zusammengeschlossenen, aber sich gegenseitig demontierenden Positionen wird jede eindeutige Zuordnung der Erzählfakten zu einer der konfligierenden Positionen unterbunden.

Die Erzeugung von „hésitation“, Ambiguität basiert nun aber nicht vorrangig auf dem Gegenständlichen, sie resultiert allererst aus der erzählerischen Vermittlung, der Erzählstruktur, aus den Strategien der Leserlenkung. Deren generelles Prinzip ist Destabilisierung: Destabilisierung der Leserperspektive via Destabilisierung des Status der dargestellten ‚Wirklichkeit‘. Folgende Verfahren sind dabei besonders einschlägig: Die Pluralisierung möglicher Perspektiven bei gleichzeitigem Verzicht auf eine Synthetisierung; die Destruktion einer verlässlichen, Authentizität verbürgenden Erzählinstanz, mithin die Verweigerung einer normativen Perspektive zugunsten freibleibender Optionen des Lesers; die Einschaltung, Zwischenschaltung von Reflexionsebenen (Rahmenerzählung, Erzähler- und Figurenkommentare, Herausgeberfiktionen) und vor allem die binnenpragmatische Situierung von Unschlüssigkeit dadurch, daß der „Konflikt zwischen Faszination durch das Irreale und rationalistisch fundiertem Unglauben in den Text selbst hineinverlegt wird“ (I. Nolting-Hauff)¹¹; schließlich die Ausbeutung von Modalisationsverfahren durch „als ob“, „fast wie“, „wie wenn“, „scheinen“, „meinen“, „dünken“ usf.: Erzählungen wie *Die heilige Cäcilie*, *Der Sandmann*,

¹¹ „Die fantastische Erzählung als Transformation religiöser Erzählgattungen (am Beispiel von Th. Gautier, ‚La Morte amoureuse‘)“, in *Romanistisches Kolloquium V: Romantik – Aufbruch zur Moderne*, hgg. K. Maurer/W. Wehle, München 1991, S. 73–100, zit. S. 93f. Die Verf. sieht zwar wie Todorov „in der Ambiguierung der dargestellten Fakten und den damit verbundenen Leserlenkungsstrategien das zentrale Differenzmerkmal des Fantastischen im Verhältnis zu den verwandten Phänomenen des Wunderbaren und des Unheimlichen“ (S. 74), sie besteht aber gleichwohl auf der Frage, „welche Art von Geschichten in der fantastischen Literatur überhaupt erzählt werden“ (ebd.); die Wiederaufnahme des Mirakelschemas gilt ihr als Beispiel des „massiven Eindringens religiöser Diskurse in die weltliche Literatur“ der romantischen Epoche (S. 98).

Die *Majoratsherren* bilden ein einziges Netz solcher Sprachmittel der Destabilisierung.

Aus alledem sollte ersichtlich sein, daß das Phantastische als literarästhetische Kategorie primär ein Produkt des Textes ist; der Text ‚generiert‘ es. Daher hängt es letztenendes nicht von vorgreiflichen textexternen Kriterien des Realen und Irrealen ab; maßgeblich sind die textintern sich profilierenden, die binnenpragmatisch fundierten Beurteilungskriterien. In gesteigertem Maß setzen phantastische Erzählungen „willing suspense of disbelief“ (Coleridge)¹² gegenüber dem ästhetischen Objekt voraus.

Die Erzählungen, die ich oben als herausragende Paradigmen genannt habe, verbindet allesamt das konstitutive und spezifische Prinzip der Ambiguierung, der Stimulation von Unsicherheit, Ungewißheit über die Glaubwürdigkeit, den Geltungsanspruch, den Wirklichkeitsstatus des Erzählten. Ich kann das hier nicht einläßlich belegen und demonstrieren, sondern muß mich, im Vertrauen auf möglichst breite Textkenntnis, mit wenigen Andeutungen begnügen: Wer ist es, der am Ende von Hoffmanns *Ritter Gluck* zwei Jahrzehnte nach dem Tod des Komponisten vom Klavier im anstoßenden Zimmer zum Erzähler zurückkehrt und „sonderbar lächelnd“ sagt „Ich bin der Ritter Gluck“? Wie kann es angehen, daß in *Don Juan* die Sängerin der Donna Anna leibhaftig, einschließlich des dezenten Parfümdufts, beim Erzähler, dem „reisenden Enthusiasten“, in der Fremdenloge erscheint, während sie, die „morgens Punkt zwei“ sterben wird, diesen ganzen Zwischenakt hindurch in Ohnmacht gelegen haben soll? Ist Nathanael im *Sandmann* wirklich wahnsinnig, oder verfehlt eine sich mit der notorisch vernünftigen Braut Klara (!) solidarisierende Sicht die irrationale Wahrheit der Bewandnisse, die ihn verstören, von denen aber die Braut und ihr Bruder meinen, daß „alles Entsetzliche und Schreckliche, von dem du sprichst, nur in deinem Innern vorging“? Was hat es in Kleists *Die heilige Cäcilie* mit dem Mirakel auf sich, daß die Schwester Antonia, nach Auskunft einer Mitschwester „in gänzlich bewußtlosem Zustande“ darniederliegend, gleichwohl „von Begeisterung glühend“ sich an die Orgel setzt und das Orchester dirigiert, ihr Kloster (freilich nur bis zum Westfälischen Frieden) rettend vor dem Anschlag der Bilderstürmer? „Gleichviel, liebe Freundinnen, gleichviel“ antwortet die Kapellmeisterin auf die erstaunte Frage der Nonnen, wo sie herkomme und wie sie sich so plötzlich erholt habe; dieses ausweichende „gleichviel“, knappstes Signal von Ambiguität, besiegelt bereits für den

¹² *Biographia Literaria*, hg. J. Shawcross, Oxford 1962, Bd. 2, S. 6.

Leser die Rätselhaftigkeit der „ungeheuren Begebenheit“, so daß trotz einer intrikaten Kette von Rationalisierungsangeboten bis zum Schluß die Frage offen bleibt, was sich in dieser „Transmodalisation“ (G. Genette)¹³ einer „Legende“, wie der Untertitel mit bezug auf das im Zentrum stehende ‚Wunder‘ lautet, als wahrer Sachverhalt ergründen lasse. Und schließlich: wer hat in Mérimées *La Vénus d'Ille*, Glanzpunkt des conte fantastique, den grobschlächtigen Neuvermählten in der Hochzeitsnacht durch tödliche Umarmung umgebracht? Sollte wirklich die Bronzestatue sich und ihr beleidigtes göttliches Urbild an einem unwürdigen Hochzeiter gerächt haben, wofür neben anderen mysteriösen Indizien vor allem der Bericht der allerdings seit dem Ereignis geistig verwirrten jungen Witwe spricht? Oder handelt es sich doch um ein profanes Verbrechen, für das aber weder dem Staatsanwalt noch dem auf eigene Faust ermittelnden Erzähler stichhaltige Anhaltspunkte bleiben? In einem dichten Geflecht von Beglaubigungs- und Widerlegungsverfahren werden eine irrationale Deutungsperspektive und zugleich eine rationale Gegenperspektive aufgebaut, die sich dann doch bis zum Schluß gegenseitig depotenzieren; denn selbst die betont nüchterne, distanzierte Erzähleroptik eines schon professionell allem auf den Grund gehenden Archäologen hebt die „hésitation“, den „Urteilsstreit“ (Freud)¹⁴ nicht auf.

Das Junktum von Phantastik und Ambiguität im Horizont aufgeklärten Bewußtseins zeigt sich besonders deutlich dort, wo romantische Erzählungen auf Gattungen und Modelle zurückgreifen, die per se dem Übernatürlichen, Transempirischen, Jenseitigen verhaftet sind: auf das Märchen (Tiecks *Der blonde Eckbert*), auf die Heiligenlegende (Kleist's *Heilige Cäcilie*), auf die dämonologische Sage (Eichendorff's *Das Marmorbild*, Mérimées *Venus von Ille*), auf das Mirakelschema (Hoffmann's *Die Abenteurer der Silvesternacht*, Gautiers *La morte amoureuse*) – überhaupt in der literarischen Rezeption und zugleich ‚Dekonstruktion‘ religiöser bzw. mythischer Erzählvorgaben. Die „Wiederkehr des Religiösen“, das „Eindringen religiöser Diskurse in die romantische Erzählkunst“ (I. Nolting-Hauff)¹⁵ erfolgt im Bereich des conte fantastique fast durchweg so, daß durch den phantastikspezifischen Ambiguierungseffekt die Religionskritik der Aufklärung als unabdingbare Folie in die Texte eingeht.

Das spezifische Merkmal der Ambiguität grenzt Phantastisches

¹³ *Palimpsestes – La littérature au deuxième degré*, Paris 1982, S. 323ff.

¹⁴ *Das Unheimliche – Schriften zur Literatur*, Frankfurt a. M. 1963, S. 81.

¹⁵ „Die fantastische Erzählung als Transformation“, siehe Anm. 11.

sowohl von radikaler, entschiedener Andersweltlichkeit als auch vom bloß Unheimlichen ab. Deshalb hebt es die im 18. Jahrhundert reformulierte und poetologisch zentrale Dichotomie von Wunderbarem und Wahrscheinlichem auf. Im Rahmen der rationalistischen Poetik und im Kontext der allgemeinen Wunderkritik wird das Wunderbare bekanntlich zum „vermummten Wahrscheinlichen“ (Gottsched) depotenziert. Bei dem Gottschedegner Breitinger nimmt diese Relativierung und zugleich wirkungspoetische Lizenzierung des Wunderbaren insofern eine Wendung, als die Entfernung vom Wahrscheinlichen, die ‚Verfremdung‘ von „Verstandeswahrheiten“ subjektiviert wird. Zwar dürfen auch für Breitinger bei der poetisch unerläßlichen Inanspruchnahme von Wunderbarem „Natur und Vernunft nicht aus den Augen gesetzt werden“. Aber bestimmte subjektive Dispositionen und Voraussetzungen – etwa Sinnestäuschung, Affekt, Leidenschaft, Wahn – generieren ein Wunderbares, das „dem ersten Anschein nach unseren gewöhnlichen Begriffen von dem Wesen der Dinge, von den Kräften, Gesetzen und dem Laufe der Natur und allen vormals erkannten Wahrheiten“ widerspricht.¹⁶ Die vielfältigen Weisen exzentrisch-subjektiver Spiegelung und Brechung des Wirklichen sind nun die „Quellen“ einer um der poetischen Attraktivität willen vermummten Wahrscheinlichkeit. Ich habe mehrmals an anderen Orten vermerkt, daß man sich dabei nur vermeintlich direkt auf der Schwelle zur Romantik befindet; das gilt auch an dieser Stelle. Denn erstens wird die Legitimation des Wunderbaren als Inkognito des Wahrscheinlichen im Phantastischen irrelevant, sofern in ihm die Provokation der Ratio eben nicht im Sinn Breitingers hinterfangen werden kann, und zweitens weil sich hier Vernunftgemäßes und Widervernünftiges, wie gesagt, nicht in einer eindeutigen und schließlich aufhebbaren Opposition gegenüberstehen. Indem narrative Phantastik ihre Wirklichkeitsmodellierung strukturell auf die Erzeugung von Unschlüssigkeit anlegt, die der Text selbst nicht ausräumt, gerät Rationalität in einen aporetischen Bezug zu sich selbst, ohne doch zur Selbstpreisgabe, zur Kapitulation vor evident und fraglos Irrationalem gezwungen zu werden. Phantastik basiert nicht auf einer wenigstens textimmanent festgeschriebenen Dichotomie von Diesseits- und Jenseitswelt. Das „Jenseits im Diesseits“, das sie realisiert, ist vielmehr ein Jenseits der Ratio, an deren Substrat alles phantastische Überschreiten zurückgebunden bleibt. Phantastik hat ihren Ort dort, wo Realitätserfahrung oder Realitätsgefühl und Denken auseinandertreten. Der Prozeß der

¹⁶ *Critische Dichtkunst*, Stuttgart 1966 (Faks. der Ausgabe Zürich 1740), Bd. 1, S. 131.

Aufklärung ist Genese und Kontrahent narrativer Phantastik; auch sie ist „die Frucht einer langen Vernunft-Kultur“ (Jean Paul).¹⁷ Der Seitenblick auf ein kapitaless Dokument selbstreflexiver phantastischer Kunst mag dies verdeutlichen.

1797/98, zeitgleich mit der Ouvertüre der deutschen Romantik, schuf Goya seine Radierungsreihe „Caprichos“, deren 43. Blatt, Radierung mit Aquatinta, wohl das bekannteste ist. Hier erscheint Phantastisches unter dem Aspekt seiner Genese. Der Künstler ist über seinem Arbeitstisch eingeschlafen, der auf die Arme gebettete Kopf ruht über dem bereitliegenden Papier und Stift. Neben und hinter ihm blicken Katzen und Eulen mit glühenden Augen auf den Schlafenden; aus der Tiefe des Raums schweben Eulen und Fledermäuse heran. Der Arbeitstisch trägt die Inschrift „El sueño de la razon produce monstruos“: das Ungeheuerliche kehrt in die aufgeklärte Welt zurück. In Goyas Kommentar zu einem anderen ‚phantastischen‘ Capricho heißt es: „Dann, wenn es tagt, entweichen sie, jedes nach seiner Seite: Hexen, Kobolde, Visionen, phantastische Bilder. Nur gut, daß sich dieses Volk nur nachts und im Dunkel zeigt. Niemand konnte herausfinden, wo es sich tagsüber einschließt und verbirgt“.¹⁸ Wo von phantastischer Kunst die Rede ist, kommt dieses Bild fast unweigerlich zur Sprache, dessen Inschrift sich jedoch nicht eindeutig ins Deutsche übersetzen läßt. Denn sueño kann Schlaf oder Traum bedeuten, und diese Doppeldeutigkeit hat Gewicht. Liest man sueño als Schlaf der Vernunft und assoziiert man Vernunft mit Aufgeklärtheit, so gewinnt der Einbruch der Ungeheuer einen anderen, schlimmeren Sinn, als wenn man das Wort auf Traum bezieht und demgemäß „razon“ nicht im Sinne einer objektiven Instanz, sondern einer subjektiven Potenz nimmt. Im ersten Fall wäre das Bild als Warnung vor dem Rückfall in geschichtlich Überwundenes, vor einer bewußtseinsgeschichtlichen Regression zu verstehen. Im anderen Fall wäre Traum als Wiederkehr von Verdrängtem, rational Ausgegrenztem und ins Abseits Verwiesenen zu verstehen; aber diese Wiederkehr hätte eine gewisse Legitimität, weil sich im Bewußtsein selbst das ihm Unverfügbare meldet. Ich entscheide mich für die Lesart „Traum“, schon weil ursprünglich die ganze Radierungsfolge den Titel „sueños“ hatte und weil dieser Plural nur mit „Träume“ zu übersetzen ist. Vor allem aber deshalb, weil Goyas

¹⁷ „Geschichte meiner Vorrede zur zweiten Auflage des Quintus Fixlein“, in *Werke*, hg. N. Miller, Bd. 4, München 1962, S. 27.

¹⁸ Zit. nach Wieland Schmied, *Zweihundert Jahre phantastischer Malerei*, Berlin 1973, S. 118.

Kommentar zu Nr. 43 ausdrücklich für eine Vernunft plädiert, die dessen eingedenk bleibt, was in ihr selbst dem Anspruch entgegensteht, ein – mit Nietzsche zu sprechen – „Tageslicht in Permanenz herzustellen, das Tageslicht der Vernunft“.¹⁹ Goya, „der Freund der aufgeklärten Denker“, der „Mann der Vernunft“ hat im „Traum der Vernunft“ das Phantastische als eine Realität veranschaulicht, „die sich nicht offenbart hätte, wenn nicht die Zwangsherrschaft der Tagesgesetzlichkeit verkündet worden wäre“ (J. Starobinski).²⁰

Das rückt die geschichtliche Ambivalenz des Phantastischen in den Blick. Denn es konnte nicht ausbleiben, daß – zumal angesichts der gegenwärtigen Sympathien für allerlei Sphären und Kulte des Okkulten, Antirationalen, Mysteriösen und kulturell ‚Exotischen‘ von der Parapsychologie, den Psiphänomenen bis hin zur Faszination durch Voodoo und zur Regeneration der Hexen-Vorstellung – auch die literarische Phantastik im Namen der Vernunft tribunalisiert wurde, soweit sie sich nicht tiefenpsychologischer bzw. psychoanalytischer Valorisierung anzubieten scheint. Man sah und sieht – Namen tun nichts zur Sache – Phantastik aufgrund mancher inhaltlichen Ingredienzen als Affirmation des Okkultismus, aufgrund ihrer Vorliebe für Inkommensurables als Affront des aufgeklärten Bewußtseins und als Vehikel obskurer Ängste und Zweifel; sie unterminiere das Gebot der Selbstverantwortlichkeit des Subjekts durch die Insinuation abgründiger Kräfte und Mächte und unterstelle mithin unergründliche Ausgesetztheit und unabdingbare Fremdbestimmtheit. Durchaus reaktionäre Tendenz, Rückgriff auf obsolete Traditionen, kurzum Obskurantismus lauten die Verdikte: „Obskurantismus wie Phantastik betreiben die erneute Mystifizierung der Welt“ (W. Karbach).²¹ Solche ideologiekritische Diskriminierung mag allerdings berechtigt sein für vieles, das seit der Romantik und dann zuhauf in unserem Jahrhundert mit dem Etikett phantastisch auftrat oder versehen wurde. Die substantiell phantastischen Erzählungen der Romantik wie späterhin die von Poe, H. James oder Maupassant bleiben davon unbetroffen, selbst angesichts des Faktums, daß Autoren wie Hoffmann, Arnim, Nodier, Maupassant fasziniert waren von Okkultem, Übersinnlichem, Enigmatischem. Überdies verwechseln die ange deuteten Denunziationen die genuine Funktion der Kunst, „Weisen

¹⁹ „Götzendämmerung“, in *Werke in drei Bänden*, hg. K. Schlechta, München 1966, Bd. 2, S. 955.

²⁰ *Die Embleme der Vernunft*, Paderborn u. a. 1981, S. 145 ff.

²¹ „Phantastik des Obskuren als Obskurität des Phantastischen“, in *Phantastik in Literatur und Kunst* (s. Anm. 4), S. 298.

der Wahrnehmung der Welt artikulierend zu entwerfen“ (M. Seel)²² mit der längst aufgekündigten Mission normativer Sinn- und Bewußtseinsbildung.

Dem Vorwurf reaktionärer Tendenz steht eine Rezeptionsposition gegenüber, für die sich umgekehrt phantastische Erzählprosa eher progressiv ausnimmt; ihre Funktion als partielle Korrektur und Vertiefung der ‚historischen‘ Aufklärung wird damit begründet, daß Phantastik als Vorgriff auf ein Wissen erscheint, das in Wissenschaft und Epistemologie noch keinen Platz gefunden hat. Schon früh sahen französische Autoren im *conte fantastique* (der Begriff wurde übrigens 1828 von J.-J. Ampère in einem Globe-Artikel über Hoffmann geprägt) den Vorstoß in wissenschaftlich noch unerschlossene, unbetretene Bereiche. Nodier etwa begründet seine Erzählungen einerseits gut romantisch mit seiner Aversion gegen „la vie réelle et positive“, andererseits mit der Absicht der Subversion einer „présomptueuse ignorance“, für die alles absurd sei, was die Grenzen etablierter Erkenntnisse durchbreche: „L’Amérique était un monde fantastique avant Christoph Colomb.“²³ Und Balzac, dem wir u. a. die phantastische *Novellette L’Eglise* verdanken, meinte zu Mesmers als Spinnerei verspotteter Theorie des animalen Magnetismus: „il en sera de ceci comme de la sphéricité de la terre observée par Christoph Colomb, et de sa rotation démontrée par Galiléi.“²⁴ Solche Argumente für die Vorläuferrolle literarischer Phantastik mögen sich naiv ausnehmen. Entschieden unter den Gesichtspunkt gleichsam divinatorischer Aufklärung des Menschen über sich selbst rückt sie dann für die auf die Bedeutung unbewußter Prozesse gerichteten Denkmuster und Lehren der Tiefenpsychologie und Psychoanalyse. Dominant ist hier die Interpretation des Phantastischen als Wiederkehr von Verdrängtem – sei es des im Prozeß der Bewußtseinsgeschichte für überwunden Geltenden, sei es des im subjektiven Bewußtsein durch die repressive Instanz des Über-Ich Verdrängten, Unterdrückten: gesellschaftlich Tabuiertes, verleugnete sexuelle Wünsche, überhaupt das ganze Spektrum der mit Verdrängung verbundenen Komplexe. Das generelle Verständnis des Phantastischen als Wiederkehr hat eine Unzahl von Auslegungen dessen ermächtigt, was jeweils aus

²² „Plädoyer für die zweite Moderne“, in *Die Aktualität der Dialektik der Aufklärung*, hg. H. Kunneman/H. de Vries, Frankfurt a. M. 1989, S. 60.

²³ *Contes*, hg. P.-G. Castex, Paris (Garnier) 1961, S. 362f.

²⁴ *La Comédie humaine* (Avant-propos), hg. M. Bouteron, Paris (Léiade) 1951, Bd. 1, S. 12.

der Tiefe des Unbewußten wiederkehren soll, zumal nach der Einbeziehung dieses Wiederkehrkonzepts in die Psychose-Theorie.²⁵

Solche ‚Aufarbeitung‘ bedeutet bei aller offensichtlichen Suggestivität freilich auch die ‚Erledigung‘ des Phänomens. Es wird, meine ich, durch die auf ihre Weise rationalisierende Ausräumung von Unschlüssigkeit, Ambiguität, Urteilsstreit um seine ursprüngliche Essenz gebracht. Denn schließlich degeneriert Phantastisches zu einer Art vermummter Plausibilität, wenn ihm seine Auflösung inhärent ist. „Nichts ist mir mehr zuwider als wenn in einer Erzählung, einem Roman der Boden, auf dem sich die fantastische Welt bewegt, zuletzt mit dem historischen Besen so rein gekehrt wird, daß auch kein Körnchen, kein Stäubchen bleibt, wenn man so ganz abgefunden nach Hause geht, daß man gar keine Sehnsucht empfindet, noch einmal hinter die Gardine zu kucken.“ So E. T. A. Hoffmann.²⁶ Psychoanalytisch orientierte Lektüre und Interpretation kuckt notorisch hinter die Gardine, aber für die „fantastische Welt“ ist das ruinös – so ruinös, wie beispielsweise die psychoanalytischen ‚Auslotungen‘ von Hitchcocks *The Birds* sich, wenigstens für meinen Geschmack, am ‚impact‘ einer jeden Erklärungsversuch konterkarierenden Phantastik vergehen. Allerdings mag Todorovs These zu denken geben, der *conte fantastique* habe genau an dem Zeitpunkt seine Schwundstufe erreicht, da die Psychoanalyse auf den Plan trat. Aber triftiger ist es wohl, den Grund – ganz abgesehen vom Auftreten des konkurrierenden Mediums Film – in der forcierten Abkehr moderner Literatur vom Konzept des Mimetischen, in ihrer Skepsis gegenüber der Möglichkeit sprachlicher Reproduktion, Abbildung außersprachlicher Wirklichkeit zu suchen.

Wie dem auch sei, ich meine, fantastisches Erzählen und zumal das der Romantik könne als Störfaktor in einer erklärten Welt substantieller Referent einer genuin ästhetischen Erfahrung sein, in welcher die rezeptionshistorisch bzw. ideologiekritisch bedingte geschichtliche Ambivalenz irrelevant wird. Max Weber hat bekanntlich die Moderne definiert als unaufhaltsamen Prozeß der Rationalisierung aller Wissens- und Lebensformen, mithin auch als fortschreitende „Entzaube-

²⁵ Vgl. J. Metzner, „Die Vieldeutigkeit der Wiederkehr – Literaturpsychologische Überlegungen zur Phantastik“, in *Phantastik in Literatur und Kunst* (s. Anm. 4), S. 79–108. „Phantastik ist die Wiederkehr des Verdrängten“ lautet Metzners abschließende Feststellung. Wenn Wiederkehr auch die poetisch intendierte Revindikation von historisch oder anthropologisch Verleugnetem einschließt, ist dies gewiß eine plausible Funktionsbestimmung phantastischen Erzählens, die allerdings nicht implizieren sollte, daß man sich der Psychoanalyse als Passepartout unterwirft.

²⁶ *Die Serapionsbrüder*, Darmstadt 1970, S. 355.

rung“ der Welt. Diese Entzauberung der Welt, dieses Aufräumen mit allem Geheimnishaften, ‚Ungeheuren‘ mobilisiert aber offenbar ein Bedürfnis der Kompensation im Sinn der Verse in *Faust II*: „Das Schaudern ist der Menschheit bestes Teil; / Wie auch die Welt ihm das Gefühl verteure, / Ergriffen, fühlt er tief das Ungeheure“. Das Schauderdefizit einer ausgeleuchteten Welt und einer totalisierten Rationalität wird nicht abgegolten durch die Para-Welten der Fantasy-Literatur à la Tolkien oder durch Science Fiction, die ja per definitionem „an atmosphere of scientific credibility“ (S. Moskwitz)²⁷ erzeugen muß und also geradezu ein Auswuchs ‚instrumenteller Vernunft‘ ist. Wohl aber ermöglicht die eigentlich phantastische Erzählkunst die temporäre ästhetische Evasion in ein von den Vigilanten der Ratio verbotenes Terrain. John Keats pocht 1817 in einem Brief auf den Wert der „negative capability“, die sich dann erweise, „when a man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason“.²⁸ In der Prämierung dieser negative capability erweist sich die narrative Phantastik der Romantik als Korrektiv einer rationalistisch vereinseitigten Rationalität. Als Offerte einer Zwielfichtzone suspendiert sie von einer „Welt ohne Dämmerung“, in der alles „entweder Wachen oder Traum, Wahrheit oder Nacht, Licht des Seins oder Nichts des Schattens“ ist.²⁹ Als selbstreflexive Darstellung einer zwielfichtigen, dubiosen Wirklichkeit hat die narrative Phantastik ihren – gewiß marginalen – Ort in der vielbesprochenen ‚Dialektik der Aufklärung‘: sie ist an den Herrschaftsanspruch der Vernunft als ihr Widerlager zurückgebunden. Wo Irrationales schlechthin, ohne den Zwist oppositiver Beziehungen, dargeboten wird, mag ich nicht von eigentlicher Phantastik sprechen. Denn was J. Ritter vom Komischen als einer Ambivalenzfigur gesagt hat, läßt sich über alle kategorialen Unterschiede hinweg auch als funktionales Modell auf das Phantastische anwenden: es entsteht „in einer doppelten Bewegung, einmal im Hinausgehen über die jeweils gegebene Ordnung zu einem von ihr ausgegrenzten Bereich, und zweitens darin, daß dieser ausgegrenzte Bereich in und an dem ihn ausschließenden Bereich selbst sichtbar gemacht wird“.³⁰

²⁷ *Explorers of the Infinite: Shapers of Science Fiction*, Cleveland 1963 (repr.), S. 11. zit. nach R. Jehmlich, „Phantastik – Science Fiction – Utopie“, in *Phantastik in Literatur und Kunst* (s. Anm. 4), S. 28.

²⁸ *The Complete Works Vol. IV: Letters 1814 to January 1819*, hg. H. B. Forman, Glasgow 1901, S. 50 (Brief vom 18. 12. 1817 an seine Brüder).

²⁹ M. Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft – Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Aufklärung*, Frankfurt a. M. 1972, S. 248.

³⁰ „Über das Lachen“, in J. R., *Subjektivität*, Frankfurt a. M. 1974, S. 74.

Indem das phantastische Erzählen mittels Ambiguierung des Status der dargestellten Wirklichkeit Grenzphänomene der Vernunft modelliert, erinnert es an die Grenzen des Rationalen und an die Virtualität des von der Selbstgewißheit der Vernunft als nichtig Verdrängten.

Constantin Behler

„Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt“?

Kleist, Schiller, de Man und die Ideologie der Ästhetik

„Die ästhetische Erziehung versagt keineswegs“, liest man auf den Schlußseiten von *The Rhetoric of Romanticism* (1984) in Paul de Mans grundlegendem Aufsatz über Heinrich von Kleists *Über das Marionettentheater*: „sie gelingt nur zu gut, so gut nämlich, daß sie die Gewalt verbirgt, durch die sie allererst möglich wird.“¹ Ästhetische Erziehung als verbergende und verborgene Gewalt? *Über das Marionettentheater* als eine der „am weitesten reichenden“ Enthüllungen „von dem, was hinter Schillers Ideologie des Ästhetischen verborgen liegt“? Und eben dies der Grund, warum Kleists Text „trotz der Aufmerksamkeit, die er auf sich gezogen hat, [. . .] seltsamerweise ungelesen und rätselhaft“ geblieben sei?

Er gehört zu den Texten derjenigen Periode, der unsre Moderne sich bislang noch nicht hat konfrontieren können, vielleicht weil Schillers ästhetische Kategorien – ob wir's wissen oder nicht – noch immer die für selbstverständlich gehaltenen Prämissen unserer eigenen pädagogischen, historischen und politischen Ideologien darstellen. (207)

Eine solche Herausforderung insbesondere auch an die Adresse der germanistischen Literaturwissenschaft sollte Anlaß genug für eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dieser Kleist- und Schillerinterpretation sein. Hier sollen daher anhand einiger „argumentativer Nach-Stellungen“² deren zentrale Thesen und Argumente vorgestellt werden, um daraufhin diesen Ansatz auszubauen und zu ergänzen.

¹ Zitiert wird mit Seitenangaben im Text nach der deutschen Ausgabe des Aufsatzes *Ästhetische Formalisierung: Kleists Über das Marionettentheater*. In: Paul de Man: *Allegorien des Lesens*. Frankfurt a.M. 1988, in der Übersetzung von Werner Hamacher, die jeweils mit dem Original (In: Paul de Man: *The Rhetoric of Romanticism*. New York 1984) verglichen und an einigen Stellen korrigiert wurde. Nur auf Englisch vorliegende Texte de Mans habe ich selbst übersetzt.

² So der Untertitel von Harro Müllers kleinem Essay *Kleist. Paul de Man und Deconstruction*. In: *Merkur*, Heft 2, Februar 1986, der sich durchaus anerkennend mit de Mans „Position“ befaßt, dessen Lektüre des *Marionettentheaters* aber auf ganzen zwei Seiten abhandelt. In den USA füllen solche „Nachstellungen“ bereits

Lesen der Unverständlichkeit

Aber ist denn die Unverständlichkeit etwas so
durchaus Verwerfliches und Schlechtes?

Fr. Schlegel

Wie gewöhnlich bei von de Man gelesenen Texten geht es auch beim *Marionettentheater* um eine „Problematisierung des Lesens als der Determination der Bedeutung“ (215). Ausgangspunkt der Lektüre ist die Beobachtung, daß „diese kurze Erzählung“ offensichtlich „Verwirrung“ erzeugt habe und „der Tanz der Kommentatoren“ nur ein „Schauspiel des Chaos“ biete:

Das *Marionettentheater* hat Aufsätze von ansehnlichem Gespür, beeindruckender Gelehrsamkeit und beachtlichem Geist (neben solchen von der ödesten Banalität) hervorgerufen, aber seine Interpretationen haben sich nie auch nur entfernt zu einem Konsensus, und sei's auf einem vergleichsweise einfachen Niveau der Bedeutung, zusammengefunden. (213)

Dabei sei auffallend, wie sehr man gewöhnlich auf die sogenannte „thesis des Texts“ fixiert sei, „die durch ihre Offensichtlichkeit die Aufmerksamkeit seiner Interpreten um den Preis der Ausschließung fast aller seiner anderen Elemente auf sich gezogen hat“ (208f.):

Die Idee der durch Erfahrung wiedergewonnenen Unschuld, des nach dem Sündenfall des Bewußtseins durch Bewußtsein wiedererlangten Paradieses [...] ist selbstverständlich einer der verführerischsten, mächtigsten und illusionsreichsten Topoi der idealistischen und romantischen Periode. (209)

Im Text auftauchende Formulierungen dieses Dreistadienschemas vom verlorenen und wiederzugewinnenden „Paradies“ der „Unschuld“ und „Anmut“ sorgen offenbar für eine „Enklave des Vertrauten“ und bieten den Interpretationen eine „Verankerung im Gemeinplatz“ (209). Es handelt sich jedoch beim *Marionettentheater* weder um einen theoretischen Text, der auf den „Zielpunkt“ einer „thesis“ hinausläuft, noch um eine rhetorische Schrift, die den Leser zu einer solchen überreden will, sondern stattdessen eben um die Erzählung einer solchen Überredung und Belehrung. Das *Marionettentheater* erscheint in erster Linie als eine „Scene der Persuasion, in der ‚Er‘ offensichtlich ‚Ich‘ von einem paradoxen Urteil überzeugt, das letzterer ursprünglich ablehnte“ (210). Auch geschieht dies offensichtlich nicht in Form eines logischen oder mathematischen

Bände. Vgl. vor allem: Lindsay Waters und Wlad Godzich (Hrsg.), *Reading de Man*. Minneapolis 1989.

Beweises, sondern ist „als Folge von drei verschiedenen Erzählungen komponiert, die in den dialogischen Rahmen einer Theaterszene eingeschlossen sind“ (209): „der Text *zeigt* Menschen während sie *erzählen*“ (211). Zudem handelt es sich bei den Geschichten – d. h. dem Gespräch zwischen dem „Herrn C . . .“ und dem Erzähler „H. v. K.“; der Szene im Bad mit dem Erzähler und dem Jüngling; sowie dem Fechtkampf des „Herrn C . . .“ mit dem Bären – jeweils „um agonale Szenen der Überzeugung, der Unterweisung und des Lesens“ (213).

Beda Alleman hatte bereits gegenüber der Flut von thematischen Interpretationen, die aus dem Text ein „Geschichts- und Glaubensschema schlicht ablesen“ wollen, eindringlich darauf hingewiesen, „welch grundsätzliche Bedeutung die Gesprächsform für den Argumentationsstil dieses Kleistschen Diskurses hat“.³ De Mans Beschreibung der primären Erzählebene des Texts ist mit Abstand das Genaueste, Ausführlichste, und dabei am wenigsten Spekulative, was zu diesem Thema in den Kommentaren zu finden ist. Sehr deutlich wird dabei die kondensierte Komplexität der „narrative[n] Muster“ herausgestellt, sowie das Ironische, Agonale und Bühnenhaft-Pantomimische dieser Erzählung eines Gesprächs. Dabei geht es de Man in erster Linie darum zu zeigen, daß der Kleistsche Text in fast systematischer Weise „die Epistemologie des Erzählens untersucht“ und, unter anderem, eine „kritische Analyse der Themen mimetischer Nachahmung“ enthält:

Daher mit einer gewissen Notwendigkeit seine theaterhafte Form, die Betonung von Bühne und Szene; daher auch der Nachdruck seiner Kritik mimetischer Themen und die Vielfalt seiner narrativen Stile. (215)

Um ein Beispiel herauszugreifen: Die vom „Herrn C . . .“ erzählte Geschichte vom Kampf mit dem Bären – in der vierten und letzten Fortsetzung des Textes⁴ – erscheint in folgenden Rahmen eingefügt:

Bei dieser Gelegenheit, sagte Herr C . . . freundlich, muß ich Ihnen eine andere Geschichte erzählen, von der Sie leicht begreifen werden, wie sie hierher gehört.

[. . .]

Glauben Sie diese Geschichte?

³ Vgl. Beda Allemann: Sinn und Unsinn von Kleists Gespräch ‚Über das Marionettentheater‘. In: Kleist Jahrbuch 1981/82, Berlin 1983, S. 51 ff.

⁴ Der bekanntlich in Kleists Berliner Abendblättern vom 12. bis 15. Dezember 1810 an vier aufeinander folgenden Tagen abgedruckt wurde. Diese bislang kaum je beachtete Gliederung, die zutiefst mit der Struktur des Textes verwoben ist, hebt unter anderem das Moment der Überredung deutlich hervor.

Vollkommen! rief ich, mit freudigem Beifall; jedwedem Fremden, so wahrscheinlich ist sie: um wieviel mehr Ihnen!

Nun, mein vortrefflicher Freund, sagte Herr C . . . , so sind Sie im Besitz von allem, was nötig ist, um mich zu begreifen. Wir sehen, daß [. . .]⁵

Sicherlich ist es möglich (und in Interpretationen oft genug geschehen), diesen Rahmen einfach zu überlesen, bzw., seinen Suggestionen gemäß, zu versuchen, die Geschichte dem Argument und der nachfolgenden *thesis* des „Herrn C.“ anzupassen. Eine solche Art der Interpretation folgt ja auch auf dem Fuße: „Wir sehen, daß [. . .]“. Doch im Hinblick auch auf die zahlreichen anderen „ironische[n] Behandlung[en] solcher Mittel der narrativen Überzeugung wie Wahrscheinlichkeit und Exemplifizierung“ (218) – man denke nur an den Schlußsatz der vorherigen Erzählung⁶ – wird eine solche Lesart der Komplexität des Texts wohl kaum gerecht. De Man liest den Rahmen stattdessen als ein weiteres Beispiel für die „Erschütterungen der Mimesis“ (216) und als eine Unterminierung und Problematisierung der Erzählung „als illustrierendes Beispiel in einem Beweisgang“ (217):

Keineswegs nehmen literarische Texte die Legitimität ihrer beträchtlichen veranschaulichenden Kraft als gesichert an. Vielmehr haben sie, und hat auch *Über das Marionettentheater*, deren Problematisierung zum wichtigsten Thema. (218)

Beim *Marionettentheater* geht es also einmal mehr um die Problematisierung dessen, was de Man gern als „ästhetische Ideologie“ bezeichnet. Darunter versteht er vor allem die problematische „Vereinigung von epistemologischen und ästhetischen Eigenschaften“ (196), die verführerische „Verbindung“ des „Ästhetischen [. . .] mit dem Wissen“ (206). Wie er in einem anderen Aufsatz erklärt:

Es ist sehr schwer die Muster der eigenen vergangenen und zukünftigen Existenz nicht im Einklang mit den temporalen und räumlichen Schemata zu begreifen, die zu fiktionalen Narrativen gehören und nicht zu der Welt.

⁵ Zitiert wird ohne Seitenangabe nach dem photomechanischen Nachdruck der Berliner Abendblätter, hg. von Heinrich von Kleist, Nachwort und Quellenregister von Helmut Sembdner, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1973.

⁶ „K.“ beschließt seine nicht weniger erstaunliche Geschichte vom Jüngling mit der Versicherung: „Noch jetzt lebt jemand, der ein Zeuge jenes sonderbaren und unglücklichen Vorfalls war, und ihn, Wort für Wort, wie ich ihn erzählt, bestätigen könnte.“ Dazu de Man: „In dem Augenblick, in dem der Erzähler im Gewande eines Zeugen erscheint und die Ereignisse als treue Nachahmung erzählt, bedarf es eines weiteren Zeugen, der sich für die Verlässlichkeit des ersten verbürgt – und schon sind wir in einen unendlichen Regreß eingetreten“ (216f.).

[...] Was wir Ideologie nennen, ist eben gerade die Verwechslung von linguistischer und natürlicher Wirklichkeit, von Referenz und Phänomenalismus.⁷

Das *Marionettentheater* ist insofern als ein „literarischer“ Text anzusehen, als die Literatur eben der Ort ist, wo dieses „negative Wissen“ von der rhetorischen, bzw. figurativen Funktion der Sprache – und das heißt immer auch von ihrer ästhetischen Verführungskraft – verfügbar gemacht wird:

Ein literarischer Text behauptet und verneint zugleich die Autorität seiner eigenen rhetorischen Form. [...] Dichtung ist die avancierteste und verfeinerteste Form der Dekonstruktion.⁸

Ironischerweise aber schafft dieses, die „Literarität“ gleichsam ausmachende „Hervorheben des materialen, phänomenalen Aspekts des Signifikanten“ in eben dem Moment die Gefahr der „großen Illusion einer ästhetischen Verführung“, wenn „die eigentlich ästhetische Funktion zumindest suspendiert“ ist:

Es geht um die rhetorische, statt um die ästhetische Funktion der Sprache, um die identifizierbare Trope (paronomasis), die auf der Ebene des Signifikanten operiert und keine verantwortliche Verkündung über das Wesen der Welt beinhaltet – trotz ihres mächtigen Potentials, die entgegengesetzte Illusion hervorzurufen.⁹

Anders ausgedrückt bedeutet dies, daß ein „literarischer“ Text, indem er „implizit oder explizit seinen eigenen rhetorischen Modus bezeichnet“, damit auch „sein eigenes Mißverstandenwerden“ als „Korrelat seiner rhetorischen Natur“ präfiguriert:

Indem der Text von der „Rhetorizität“ seiner eigenen Modalität Rechenschaft ablegt, postuliert er auch die Notwendigkeit seines eigenen Mißverstandenwerdens. Er weiß und behauptet, daß er mißverstanden werden wird. Er erzählt die Allegorie seines Mißverstehens.¹⁰

Auf das *Marionettentheater* bezogen heißt dies, daß man dessen literarischen Charakter eben gerade dann mißversteht, wenn man den Text nicht als „Szene der Überredung“ (und damit auch „der Belehrung“ und „des Lesens“) liest und sich stattdessen wohl gar selbst von dem „ein wenig zerstreut[en]“ Ich-Erzähler „H. v. K.“, bzw. von „Herrn C . . .“ überreden läßt. Interpretieren, die sich auf

⁷ Vgl. Paul de Man: *The Resistance to Theory*. Minneapolis 1986, S. 11.

⁸ Vgl. de Man (Anm. 1), S. 48.

⁹ Vgl. de Man (Anm. 7), S. 10.

¹⁰ Vgl. Paul de Man: *Blindness and Insight*. Minneapolis 1983, S. 136.

diese Weise „im Besitz von allem, was nötig ist“ wähten, um „den Herrn C . . .“, „H. v. K.“, das *Marionettentheater*, oder Kleist „zu begreifen“, hat der Text in seiner Rezeptionsgeschichte denn auch zur Überzahl produziert. Was ironischerweise dabei oft genug „begriffen“ wurde, ist, „daß in dem Maße als in der organischen Welt die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt“; in den Worten de Mans, daß „der Verlust an Bewußtsein [. . .] ein Gewinn für das Ästhetische“ ist:

Was uns an dieser Stelle interessiert, ist nicht der Wert dieser Versicherung, sondern die formale Beobachtung, daß dieser Verlust an hermeneutischer Kontrolle selbst als eine Szene hermeneutischer Persuasion inszeniert wird. (210)

De Mans Lektüre des *Marionettentheaters* setzt sich jedoch nicht allein solch naiv-thematischen, sondern auch neueren formalistischen Interpretationen entgegen. Indem sich unter „dem heilsamen Einfluß der zeitgenössischen Methodologie“ die Lektüren auch des *Marionettentheaters* „zunehmend formalisiert“ hätten¹¹, sei es zwar damit erst eigentlich möglich geworden, „die wirkliche ästhetische Dimension des Texts zu erreichen“:

Die unbequeme Mischung aus Behauptung und Verneinung, von Anmut und Gewalt, von Mystifikation und Klarheit, von Bauernfängerei und Ernsthaftigkeit, die seinen Charakter bestimmt und seine anhaltende Faszination ausmacht. (214)

Ironischerweise gehorche diese Art der Lektüre ebenfalls dem „Programm der Erzählung“, das „zunehmende ästhetische Lust als Lohn für zunehmende Formalisierung verspricht“ (214). Unweigerlich aber habe auch im Falle des *Marionettentheaters* dieser Gewinn des Ästhetischen zugleich einen „negative[n] Einfluß auf die semantische Gewißheit“, er gehe „auf Kosten einer stabilen und bestimmaren Bedeutung“ (214).¹² De Mans Lektüre unterscheidet sich auch von dieser Form einer unrechtmäßigen Reduktion von „Literarität“ auf

¹¹ De Man verweist auf die Aufsätze von Hélène Cixous: *Les Marionnettes*. In: *Prénoms de Personne*, Paris 1974 und von H. M. Brown: *Kleist's 'Über das Marionettentheater': ‚Schlüssel zum Werk‘ or ‚Feuilleton‘?* In: *Oxford German Studies* (1968), Bd. 3, S. 114–125.

¹² Wie de Man in einem anderen Text erklärt: „Der Formalismus [. . .] kann nur eine Stilistik (oder eine Poetik), nicht aber eine Hermeneutik der Literatur hervorbringen und er bleibt ungenügend in dem Versuch, das Verhältnis zwischen diesen zwei Ansätzen zu klären.“ de Man (Anm. 7), S. 30f.

Ästhetik¹³, insofern sie sich dem „referentiellen Moment“ des Textes verweigert, und ihn zuletzt als ein bloß interesselos-ästhetisches Spiel der Signifikanten behandelt.¹⁴ Was de Man an anderer Stelle über Rousseau sagt, gilt immer auch für ihn selbst:

Seine radikale Kritik des referenziellen Sinns bedeutete niemals, daß die referentielle Funktion der Sprache auf irgend eine Weise vermieden, ausgeklammert, oder zu einer kontingenten linguistischen Eigenschaft unter anderen reduziert werden könne. [...] Suspendierte Bedeutung ist für ihn nicht interesseloses Spiel, sondern immer eine Bedrohung oder eine Herausforderung.¹⁵

Der ausdrückliche Gegenzug zu den beiden Varianten ästhetisierender „Vermeidung des Lesens“ ist eines der Motive für den Bezug zu Schiller, dessen theoretisches Werk in de Mans späten Schriften durchweg als *das* Paradigma einer ästhetischen Ideologie erscheint, die gerade auch in den Traditionen der modernen Literaturwissenschaften systematisch die Literarität, das heißt, die Sprachlichkeit der Literatur verkannt und verstellt habe. Entscheidend ist dabei, daß sich aus Schillers Ästhetik sowohl ein mimetisch-neoklassizistischer, wie auch ein nicht-mimetisch-formalistischer Kunst- und Literaturbegriff herleiten läßt. Man vergleiche nur die folgenden zwei Zitate aus *Über die Ästhetische Erziehung des Menschen*:

Schließe sie ringsum mit den Symbolen des Vortrefflichen ein, bis der Schein die Wirklichkeit und die Kunst die Natur überwindet. (9. Brief)

Nur soweit er *aufrichtig* ist (sich von allem Anspruch auf Realität ausdrücklich lossagt), und nur soweit er *selbständig* ist (allen Beistand der Realität entbehrt), ist der Schein ästhetisch. (26. Brief)

Besteht der Abweg vorschnell thematischer Interpretationen darin, zu vernachlässigen, wie das *Marionettentheater* etwas artikuliert, so der bloß formalistischer Ansätze darin, zu vernachlässigen, wie der

¹³ Unrechtmäßig, weil damit eine „Wahrheit“ beansprucht wird, die sich nicht begründen läßt, eben die, daß der Text nicht auf „etwas“ referiert. Vgl. dazu: Paul de Man: *Allegories of Reading*. New Haven 1979, S. 207f.

¹⁴ Emphatisch fragt de Man in seinem Kleist-Aufsatz danach, was es wohl für Konsequenzen hätte, wenn „diese Poetik ihrerseits als exemplarisch kanonisiert zu werden droht“ (214): „Das Problem ist nicht ganz trivial und erst recht nicht um seiner selbst willen gestellt, denn die politische Kraft des Ästhetischen, das Maß seines Einflusses auf die Realität bestimmt sich notwendig durch die Form seiner didaktischen Darstellung“. (215) Dazu auch vorher: „Was dem Ästhetischen seine Kraft und damit seinen praktischen, politischen Gehalt gibt, ist die innige Verbindung, die es mit dem Wissen und jenen epistemologischen Implikationen unterhält, die immer im Spiel sind, wenn das Ästhetische am Horizont eines Diskurses erscheint“ (206).

¹⁵ Vgl. de Man (Anm. 13), S. 208.

Text *etwas* artikuliert bzw. desartikuliert. Dabei ist die Annahme, daß dieses „etwas“ nicht eigentlich auszumachen oder zu bestimmen ist, ja, daß nicht einmal auszumachen ist, ob der Text überhaupt auf „etwas“ referiert, eine Grundvoraussetzung von de Mans Ansatz: „Die einzige irreduzible ‚Intention‘ eines Textes [ist] die seiner Konstituierung“.¹⁶ Insofern es nicht möglich ist, „mit Hilfe grammatischer oder anderer sprachlicher Hinweise“ zwischen einer buchstäblichen und einer figurativen Bedeutung zu entscheiden, ist die Lesbarkeit jedes Texts radikal in Frage gestellt; es ist einfach „logisch“ nicht zu bestimmen, „welche der beiden Bedeutungen (die miteinander inkompatibel sein können) den Vorrang hat“.¹⁷ Diese, in de Mans Sprachgebrauch „rhetorische, figurative Macht der Sprache“, der sich vor allem die „Literatur“ zutiefst bewußt ist, eröffnet unweigerlich „schwindelerregende Möglichkeiten referentieller Verwirrung“¹⁸ – so wie sie natürlich auch den Logos und die Macht auf den Platz ruft, um „referentielle Autorität“ zu bestimmen und festzulegen:

Die unzähligen Schriften, die unser Leben dominieren, werden verständlich gemacht durch eine vorher festgelegte Übereinkunft bezüglich ihrer referentiellen Autorität. Diese Übereinkunft ist jedoch bloß vertraglich, niemals konstitutiv. Sie kann jederzeit aufgehoben werden und jedes Schriftstück kann auf seinen rhetorischen Modus hin befragt werden. Wann immer dies passiert, wird, was ursprünglich als ein Dokument oder ein Instrument erschien, ein Text, und, als Konsequenz, ist dessen Lesbarkeit in Frage gestellt.¹⁹

Was nun den „rhetorischen Modus“ des *Marionettentheaters* angeht, so handelt es sich, wie gesagt, für de Man in erster Linie um die Erzählung einer Überredung, in der die „Mittel der narrativen Überzeugung wie Wahrscheinlichkeit und Exemplifizierung“ durchweg von der „Theatralität des Textes“ ironisiert und problematisiert werden. Statt die „drei Geschichten (von den Puppen, dem Jüngling und dem Bär)“ als ästhetisch anschauliche Exempel, historische Zeugnisse, oder gar Beweise einer vermeintlichen „*thesis*“ des Texts „zu begreifen“, liest de Man sie als Teile einer Untersuchung der „Epistemologie des Erzählens“ (215), und d. h. als eine Problemati-

¹⁶ Vgl. de Man (Anm. 1), S. 98.

¹⁷ Ebda., S. 40.

¹⁸ Ebda., S. 40: „Obgleich es vielleicht etwas weiter vom allgemeinen Gebrauch entfernt ist, würde ich nicht zögern, die rhetorische, figurative Macht der Sprache mit der Literatur selbst gleichzusetzen.“

¹⁹ de Man (Anm. 13), S. 204.

sierung der „Verbindung zwischen dem Ästhetischen und dem Epistemologischen“ (208):

Wenn man sie mit der epistemologisch gesicherten Überzeugung durch Beweis vergleicht, steht man den drei Geschichten [...] nur als Allegorien vom schwankenden Status der Erzählung gegenüber. Sie korrespondieren drei Textmodellen, die verschiedene Grade von Verständniswiderständen bieten. Diese Modelle stellen Variationen desselben Themas dar: der ästhetischen Erziehung als der Verbindung zwischen Geschichte und auf formellem Wege erreichter Wahrheit. (218)

Indem de Man das *Marionettentheater* auf diese Weise „allegorisch“ liest²⁰, bedient er sich offensichtlich des Texts, um gewisse methodologische Ansprüche geltend zu machen²¹; unter anderem auch den, daß das *Marionettentheater* nicht bloß als die Dekonstruktion einer Überredung zu lesen sei²², sondern daß der Text die „Praxis des Lesens“ selbst (und damit auch seines eigenen Gelesenwerdens) auf weitaus entschiedenere Weise problematisiere. Die drei Erzählungen, denen der Leser letztlich „als Allegorien vom schwankenden Status der Erzählung“ gegenübersteht, bieten, von de Man als „Textmodelle“ behandelt, denn auch drei verschiedene Lesemodelle an, und damit auch drei verschiedene Arten, das *Marionettentheater* selbst zu lesen. Nach de Man handelt es sich nun in allen diesen drei vom Text selbst vorgeführten Fällen – dem „Text als spekularen Modell“, „dem Text als Ort transzendentaler Bedeutung“ und dem „Text [...] als einem System von Tropen“ – eben um Fallen:

Und die Falle dürfte das letzte und äußerste Textmodell dieses und jedes Textes sein, die Falle der ästhetischen Erziehung, die unvermeidlich die Zerstückelung der Sprache durch die Kraft des Buchstabens mit der Anmut eines Tanzes verwechselt. (232)

²⁰ Vgl. de Man (Anm. 13), S. 209: „Lesen ist eine Praxis, welche die eigene These über die Unmöglichkeit der Thematisierung thematisiert, und dies macht es unvermeidlich, wiewohl kaum legitim, Allegorien in thematischem Sinne zu interpretieren.“ Vgl. hierzu Werner Hamacher: *LECTO: De Man's Imperative*. In: *Reading De Man Reading*, (Anm. 2), S. 183 ff.

²¹ Vgl. hierzu auch das Ende des Aufsatzes Shelley Disfigured. In: *The Rhetoric of Romanticism*. New York 1984, S. 122.

²² Nach dem Schema: was der „Herr C . . .“ behauptet und dem „H. v. K.“ einredet, ist unwahr; die scheinbaren narrativen Evidenzen unterminieren die Thesen, die sie stützen sollen.

Die Seele lesen

Daß der „Tanz der Kommentatoren“ im Falle (und in der Falle) des *Marionettentheaters* keineswegs anmutig ist, wird für de Man vom Text also gleichsam präfiguriert:

Die Körperschaft der Interpreten gleicht eher dem gequälten Fechter der letzten Geschichte als dem selbstsicheren Lehrer der vorletzten. (213)

Während de Man die Geschichte vom Jüngling als eine fehlgegangene ästhetische Bildungsgeschichte liest und damit auf ein mime-tisch-spekulares Textmodell bezieht, den „*antigrav[en]*“ Tanz der Marionetten aber auf ein vom „Gewicht“ der Semantik und Referenz befreites, rein formalistisch-ästhetisches Textmodell, so liest er die Geschichte vom Kampf mit dem Bären als allegorische Problematisierung eines hermeneutischen Textmodells. Die Geschichte wird zur „*mise en abyme*“ des Texts „als dem Ort transzendentaler Bedeutung“ (223). Dazu konzentriert sich de Man (wie schon die meisten Interpreten vor ihm) allein auf dessen letzten Teil:

Nicht bloß, daß der Bär, wie der erste Fechter der Welt, alle meine Stöße parierte; auf Finten (was ihm kein Fechter der Welt nachmacht) ging er gar nicht einmal ein: Aug in Auge, als ob er meine Seele darin lesen könnte, stand er, die Tatze schlagfertig erhoben, und wenn meine Stöße nicht ernsthaft gemeint waren, so rührte er sich nicht.

Glauben Sie diese Geschichte?

Vollkommen! rief ich [...]

Sicherlich ist es möglich und „wird jeder Leser versuchen“, wie de Man meint, dem Beispiel des „Herrn C . . .“ zu folgen und „die Anekdote dem Argument anzupassen“ (217). Eine skeptischere und die Komplexität des Texts ernst nehmendere Lesart dagegen würde, abgesehen von der ironisch-unterminierenden Bedeutung des Rahmens, die de Man allein hervorhebt, sich bemühen, die Geschichte als Ganzes zu lesen und sich genauer dem Wortlaut zuzuwenden. So wird meist übergangen, daß die Geschichte von zwei Gefechten des „Herrn C . . .“ handelt. Wenn dieser erst vom „Fall des jungen Hr. von G . . .“ erzählt, d. h. wie er vom ältesten Sohn „eines livländischen Edelmanns“ im Fechten herausgefordert wurde (er „machte den Virtuosen, und bot mir [...] ein Rapier an“) und ihn problemlos besiegt („es traf sich, daß ich ihm überlegen war; Leidenschaft kam dazu, ihn zu verwirren; fast jeder Stoß, den ich führte, traf, und sein Rapier flog zuletzt in den Winkel“.), so ist die Parallele zu dem Gespräch zwischen dem „Herrn C . . .“ und dem Erzähler „H. v. K.“

vielleicht nicht ganz zufällig; schließlich heißt es von dem am Schluß auch ähnlich, er sei „ein wenig zerstreut“. Auch mag signifikant sein, daß der „Herr C . . .“ als „überlegen[er]“ Fechter dadurch charakterisiert ist, seine Gegner „durch Finten zu verführen“. Und schließlich wird als Grund für die Unbesiegbarkeit des Bären gar nicht dessen vorgeblicher Mangel an störendem Bewußtsein angeführt (wie es ja das Argument des „Herrn C . . .“ suggeriert), sondern es wird zweimal ausdrücklich hervorgehoben, der Bär könne nicht getroffen werden, weil er auf „Finten“ „gar nicht einmal ein[geht]“, „was ihm kein Fechter der Welt vormacht“. Der Bär wird konditional als ein aktiv-interpretierender Leser charakterisiert, der sich von den „Finten“ des „Herrn C . . .“ nicht „verführen“ läßt. In diesem Sinne könnte man die Geschichte als eine Art Vexierbild ansehen, das, während es vorgeblich die Überredung des „Herrn C . . .“ stützt, gleichzeitig deutlich macht, was in dem Gespräch des *Marionetten-theaters* wirklich vor sich geht.

De Man interessiert sich bei der Bärsgeschichte jedoch weniger für solche determinierenden Interpretationen, als für das Wort „lesen“, an dem er seine eigene allegorische Lektüre festmacht:

Kleist versetzt seinen eigenen Text *en abyme* in jener Figur des Über-Lesers oder Über-Autors, die unbesiegbar wird durch ihre Fähigkeit, die Finte von dem, was auf Deutsch so trefflich *Ernstfall* heißt, zu unterscheiden. (224)

Gehe es der Hermeneutik darum, durch die „Arbeit der Dekodierung und der Interpretation“ die „Bedeutung“ eines (und auch dieses) Texts zu erschließen, so ziele dies letztlich auf „das Ergebnis einer Unterscheidung zwischen intendierter und ausgesagter Bedeutung“ (223). „Lesen“ könne so mit „einem Gefecht“ zwischen dem „Lesen des Autors“ und dem „Lesen des Lesers“ verglichen werden, in dem die „Kämpfer über die Realität oder Fiktion ihrer Äußerungen streiten, über die Fähigkeit zu entscheiden, ob der Text [. . .] spielerisch oder ernsthaft sei“ (224). Geht es auf seiten des Lesers um die Fähigkeit, „zwischen Finte und Stich“, zwischen „Ernstfall und Spiel“ zu unterscheiden, so auf seiten des Autors ebenso um die Kontrolle über den Text, die sich bei ihm darin manifestieren würde, daß „es ihm freisteht, [die Bedeutung] nach Belieben als authentisch oder als Trug zu dekredieren“ (224):

Wenn der Autor weiß, daß er Bedeutung produziert, und die von ihm produzierte Bedeutung kennt, dann ist seine Herrschaft gesichert. Doch wenn das nicht der Fall ist, wenn Bedeutungen erzeugt werden, die er nicht intendierte, und wenn, andererseits, die intendierte Bedeutung das gewünschte Ziel verfehlt, dann ist er in Schwierigkeiten. (223)

Auf das *Marionettentheater* bezogen, fragt de Man, ob Kleist denn wohl selbst „mit uneingeschränkter Autorität Auskunft darüber“ hätte geben können, „ob sein Text autobiographisch ist oder es nicht ist?“ (225) Diese Frage erläutert er am Beispiel des „Datum[s] der Handlung, das als Winter 1801 angegeben wird“ und das de Man „das einzige ausdrücklich referentielle Zeichen im Text“ nennt (225). Nach einigen biographischen Spekulationen zur möglichen Bedeutsamkeit dieses Datums heißt es:

Aber es ist genauso gut möglich, daß die Wahl dieses Datums der Zufall getroffen hat, der auch bei der Bestimmung des Ortes den Ausschlag gegeben haben mag, als Kleist ‚in M . . .‘ schrieb, – M . . . wie Mainz, wohin Kleist erst im Jahre 1803 fahren sollte. Wer könnte sagen, daß diese Bestimmung zufällig ist, während die andere es nicht ist? Wer kann sagen, welche schrecklichen Geheimnisse sich hinter dem harmlosen Buchstaben M verbergen mögen? Kleist selbst wäre wahrscheinlich am allerwenigsten fähig gewesen, uns darüber aufzuklären, und wäre er es, so wären wir gut beraten, sein Wort nicht für bare Münze zu nehmen. (226)

Das „ganze hermeneutische Ballett“ entpuppt sich somit letztlich für beide Seiten als „ein Schauspiel der Verausgabung“:

Entweder wir beherrschen den Text, dann können, aber brauchen wir nicht zu täuschen; oder wir beherrschen den Text nicht und können dann auch nicht wissen, ob wir täuschen oder nicht. Im ersten Fall ist die Interpretation überflüssig und trivial, im zweiten ist sie notwendig, aber unmöglich. (225)

Spielt der ideal-hermeneutische Bär, „der alles weiß“ (225), letztlich gar nicht mehr mit, weil für ihn „so gut wie jeder Hieb des Fechters eine Finte“ ist, er in seinem „Ernst“ dagegen jegliches Spiel zunichte macht, so trifft „von C's Gesichtspunkt aus [. . .] kein Stich die gewünschte Stelle“:

Seine Stöße gehen daneben, treffen fehl, sind falsch plaziert, gleiten aus der Bahn und weichen ab. So auch die Sprache: sie stößt immer und trifft nie. Sie referiert immer, aber nie auf den richtigen Referenten. (227)

Worauf de Man bei seiner Lektüre nicht weiter eingeht, ist, daß der Text von einem Lesen „meine[r] Seele“ spricht. Die buchstäblich exorbitante Interpretationsgabe des Bären („was ihm kein Fechter der Welt nachmacht“) läßt es erscheinen, als brauche er gar nicht am äußerlichen, vieldeutigen Medium die (in diesem Fall für ihn prekäre, vielleicht tödliche) Arbeit der Interpretation zu leisten und als habe seine Lektüre stattdessen Zugang zu der Seele des Autors. Nun spielt der Begriff „Seele“ (ähnlich wie der von „Geist“) sowohl im Gang des Gesprächs, wie in (nicht zuletzt auch hermeneutischen)

Diskursen um 1801, bzw. 1810 eine entscheidende Rolle.²³ Mag den „Winter 1801“ der Zufall getroffen haben, das Datum „Den 15ten December 1810“ am Kopf der *Berliner Abendblätter* ist für die Semantik des Texts von ganz wesentlicher Bedeutung. Folgt man de Mans allegorischer Lektüre und seiner hermeneutischen Thematik, so könnte man dem hinzufügen, daß „1801“, bzw. „1810“ der „Ort transzendentaler Bedeutung“ eines Texts in erster Linie die Seele (oder der Geist) des Autors ist. Welch potentiell „schreckliche Geheimnisse“ sich im Zeitalter der Autorschaft (und der Liebe²⁴) hinter einer Wendung wie „meine Seele [...] lesen“ verbergen können, mag ein Brief Kleists vom Winter 1801 andeuten, in dem er seiner Verlobten die hermeneutischen Prinzipien ihrer Korrespondenz darlegt:

Ja, liebes Mädchen, so oft ich Dir gleich nach Empfang Deines Briefes antworte, kannst Du immer überzeugt sein, daß er mir herzliche Freude gewährt hat; nicht etwa, weil er schön oder künstlich geschrieben ist – denn das achte ich wenig, und darum brauchst Du Dir wenig Mühe zu geben – sondern weil er Züge enthält, die mir Dein Herz liebenswürdiger und Deine Seele ehrwürdiger machen. Denn da ich Dich selbst nicht sehen und beurteilen kann, was bleibt mir übrig, als aus Deinen Briefen auf Dich zu schließen? Denn das glaube ich tun zu dürfen, indem ich Deine Worte nicht bloß für Worte, sondern für Deinen Schattenriß halte. Daher ist mir jeder Gedanke, der Dich in ein schöneres Licht stellt, jede Empfindung, die Dich schmückt, teuer, wie das Unterpfand einer Tat, wie das Zeichen Deines moralischen Wertes, und ein solcher Brief, der mir irgendeine schönere Seite Deiner Seele zeigt und dadurch unwillkürlich, unerwartet, überraschend mir das Bewußtsein Dich zu besitzen plötzlich hell und froh macht, ein solcher Brief, sage ich, wirkt auf meine Liebe, wie ein Öltropfen auf die verlöschende Flamme, die von ihm benetzt plötzlich hell und lustig wieder auflodert. [...] Nur dann könnte und müßte ich gleichgültig gegen Dich werden, wenn die Erfahrung mich lehrte, daß der Stein, den ich mit meiner ganzen Seele bearbeitete, den Glanz aus ihm hervorzulocken, kein Edelstein wäre [...] Daher kann ein Wechsler die Echtheit der Banknote, die sein Vermögen sichern soll, nicht ängstlicher untersuchen, als ich Deine Seele; und jeder schöne Zug, den ich an ihr entdeckte, ist mir lieber, ja lieber selbst, als wenn ich ihn an mir selbst entdeckte.²⁵

²³ So schrieb der junge Kleist bekanntlich an einer „Geschichte meiner Seele“ und hat dieser Signifikant in Kleists Korrespondenz eine ganz zentrale Funktion.

²⁴ Vgl. zu diesem Thema: Friedrich Kittler: Autorschaft und Liebe. In: *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften*, hg. von Friedrich Kittler, Paderborn 1980.

²⁵ Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, Hg. Helmut Sembdner, München 1964, Bd. 6, S. 140f. Im folgenden „SW“.

Schreiben um „1801“ heißt auf unwillkürliche Weise Schattenrisse der eigenen schönen Seele zu produzieren, spontane Zeichen unseres moralischen Wertes abzuschicken, um dem Adressaten ein Supplement der unmittelbaren Präsenz zur kritischen Begutachtung und möglichen Liebesanfeuerung zukommen zu lassen. Lesen um „1801“ bedeutet entsprechend, eben das anzustreben, was der Bär scheinbar auf ideale Weise praktiziert, nämlich, durch die Zeichen des Texts hindurch, die Seele des Verfassers zu lesen, um sich, wie bei einer Investition, von deren Wert, „Echtheit“ und der ungekünstelten Wahrhaftigkeit der Mitteilung zu überzeugen. Daß dies nicht allein die paradoxen Diskursproduktions- und Rezeptionsbedingungen getrennter Verlobter sind, sondern mitunter auch die der zeitgenössischen Literatur, kann man, unter anderem, bei Schiller nachlesen:

Alles, was der Dichter uns geben kann, ist seine Individualität. Diese muß es also wert sein, vor der Welt und Nachwelt ausgestellt zu werden. Diese seine Individualität so sehr als möglich zu veredeln, zur reinsten herrlichsten Menschheit hinaufzuläutern, ist sein erstes und wichtigstes Geschäft, ehe er es unternehmen darf, die Vortrefflichen zu rühren. [...] Nur ein solcher Geist soll sich uns in Kunstwerken ausprägen; er wird uns in seiner kleinsten Äußerung kenntlich sein, und umsonst wird, der es nicht ist, diesen wesentlichen Mangel durch Kunst zu verstecken suchen.²⁶

„möglichst verschwinden zu machen“

Warum kann der lebendige Geist dem Geist nicht erscheinen?
Spricht die Seele, so spricht, ach! schon die Seele nicht mehr.
 Schiller

Daß es nicht gänzlich willkürlich ist, das *Marionettentheater* auf diese hermeneutische Thematik hin zu lesen, mag ein kurzer Blick auf Kleists drei Wochen später, am 5. Januar 1811 gedruckten *Briefe eines Dichters an einen Anderen* verdeutlichen, wo der vermeintliche Autor des Briefs ein Ideal der Dichtung verfißt, das man als ein produktionsästhetisches Äquivalent zu dem rezeptionsästhetischen Ideal des Bären beschreiben könnte:

Wenn ich beim Dichten in meinen Busen fassen, meinen Gedanken ergreifen, und mit Händen, ohne weitere Zutat, in den deinigen legen könnte: so

²⁶ Friedrich Schiller, Nationalausgabe, Bd. 22, S. 246f.

wäre, die Wahrheit zu gestehn, die ganze innere Forderung meiner Seele erfüllt.²⁷

Das Ideal der Poesie, das der „Dichter“ in diesem Brief vertritt, strebt eine Art unmittelbare Kommunikation von „Geist“ zu „Geist“ an, die alle Äußerlichkeit und Vieldeutigkeit des linguistischen Mediums transzendiert. Im Gegensatz zu der Ermahnung des jungen Kleist an die Adresse seiner Verlobten, sie solle nicht „künstlich“ schreiben, bemüht sich dieser Dichter gerade zum Zweck der determinierenden Mitteilung seiner Gedanken um eine totale Mobilmachung und Kontrolle der ästhetischen und figurativen Macht der Sprache. Dichterische Kommunikation bedeutet für ihn die absolute Steuerung des linguistisch-ästhetischen Effekts, d. h., er strebt, ganz im Sinne de Mans, an, ein „Über-Autor“ zu sein. Wogegen er daher in seinem Brief mit Entschiedenheit protestiert, ist eine Lektüre seiner Texte, die unrechtmäßiger-, und gleichsam perverserweise ihr Interesse vorzüglich „auf das Kleid“ der intendierten Mitteilung richtet. Stattdessen plädiert er für eine (aus seiner Sicht) geistigere Lektüre, die sich von der ästhetischen Dimension des Texts in der von ihm intendierten Weise auf „das Wesen und den Kern der Poesie“ hinführen läßt. Sein kommunikatives Ideal der Lektüre von „Dichterwerke[n]“ ist das „Gespräch“, bei dem es gilt, „Rede“ zu „stehen“:

Ich bemühe mich aus meinen besten Kräften, dem Ausdruck Klarheit, dem Versbau Bedeutung, dem Klang der Worte Anmut und Leben zu geben: aber bloß, damit diese Dinge gar nicht, vielmehr einzig und allein der Gedanke, den sie einschließen, erscheine. [. . .] Wenn du mir daher, in dem Moment der ersten Empfängnis, die Form meiner kleinen, anspruchslosen Dichterwerke lobst: so erweckst du in mir, auf natürlichem Wege, die Besorgnis, daß darin ganz falsche rythmische und prosodische Reize enthalten sind, und daß dein Gemüt, durch den Wortklang oder den Versbau, ganz und gar von dem, worauf es mir eigentlich ankam, abgezogen worden ist. Denn warum solltest du sonst dem Geist, den ich in die Schranken zu rufen bemüht war, nicht Rede stehen, und grade wie im Gespräch, ohne auf das Kleid meines Gedankens zu achten, ihm selbst, mit deinem Geiste, entgegentreten?²⁸

Worüber der „Dichter“ sich vor allem beklagt, ist, daß sein Adressat, was dieses Ideal der Kommunikation angeht, anscheinend nicht mitspielt und ihm so die Rolle des „Über-Autors“ nicht gelingt, da sich der „Andere“ auf ganz abwegige Weise von den „Reize[n]“ seiner Texte affizieren läßt:

²⁷ Kleist, SW, Bd. 5, S. 79.

²⁸ Ebda. S. 80.

Diese Unempfindlichkeit gegen das Wesen und den Kern der Poesie, bei der, bis zur Krankheit, ausgebildeten Reizbarkeit für das Zufällige und die Form, klebt deinem Gemüt überhaupt, meine ich, von der Schule an, aus welcher du stammst; ohne Zweifel gegen die Absicht dieser Schule, welche selbst geistreicher war, als irgendeine, die je unter uns auftrat, obschon nicht ganz, bei dem paradoxen Mutwillen ihrer Lehrart, ohne ihre Schuld.²⁹

Im Unterschied zum Bären, der sich „von Finten“ nicht „verführen“ läßt, weil er sich scheinbar unmittelbar der Seele des Autors zuwendet, verweigert sich dieser Leser dem kommunikativen Anspruch des Autors, insofern er sich an „das Zufällige und die Form“, das heißt ausdrücklich, an das „Körperliche“ der Sprache hält.

Was nun eben dieses Körperliche der Sprache angeht, findet sich in dem „Brief“ eine wörtliche und typographisch akzentuierte Parallele zum *Marionettentheater*. So erklärt der „Dichter“ dem „Anderen“:

Nur weil der Gedanke, um zu erscheinen, wie jene flüchtigen, undarstellbaren, chemischen Stoffe, mit etwas Größerem, Körperlichen, verbunden sein muß: nur darum bediene ich mich, wenn ich mich dir mitteilen will, und nur darum bedarfst du, um mich zu verstehen, der Rede, Sprache, des Rythmus, Wohlklangs usw. und so reizend diese Dinge auch, insofern sie den Geist einhüllen, sein mögen, so sind sie doch an und für sich, aus diesem höheren Gesichtspunkt betrachtet, nichts, als ein wahrer, obschon natürlicher und notwendiger Übelstand; und die Kunst kann, in bezug auf sie, auf nichts gehen, als sie möglichst *verschwinden* zu machen.³⁰

Genau in der Mitte des *Marionettentheaters*, am Schluß des zweiten Teils, vergleicht der „Herr C . . .“ die menschlichen Tänzer mit den Marionetten in bezug auf ihr unterschiedliches Verhältnis zur Gravität, der „Trägheit der Materie“ und dem „Boden“:

Zudem, sprach er, haben diese Puppen den Vorteil, daß sie *antigrav* sind. Von der Trägheit der Materie, dieser dem Tanze entgegenstrebendsten aller Eigenschaften, wissen sie nichts: [. . .] Die Puppen brauchen den Boden nur, wie die Elfen, um ihn zu *streifen*, und den Schwung der Glieder, durch die augenblickliche Hemmung neu zu beleben; wir brauchen ihn, um darauf zu *ruhen*, und uns von den Anstrengungen des Tanzes zu erholen: ein Moment, der offenbar selber kein Tanz ist, und mit dem sich weiter nichts anfangen läßt, als ihn möglichst verschwinden zu machen.

Preist der „Herr C . . .“ die ideale, *antigrave* Anmut der Marionetten, so beschwört der „Dichter“ des Briefes ein Ideal der „echten

²⁹ Ebda. S. 80.

³⁰ Ebda. S. 79f.

Form“ dichterischer Sprache, aus der „der Geist augenblicklich und unmittelbar [. . .] hervortritt“:

Denn das ist die Eigenschaft aller echten Form, daß der Geist augenblicklich und unmittelbar daraus hervortritt, während die mangelhafte ihn, wie ein schlechter Spiegel, gebunden hält, und uns an nichts erinnert, als an sich selbst.³¹

Die Versuchung, die aggressiv auftretenden Positionen dieses Seelen- und Geisteszentrismus mit der von Kleist zu identifizieren, ist sicherlich gegeben. Man könnte aufgrund der in den Texten so scharf prononcierten Ideologie des Ästhetischen, wie de Man es nennt, sich dazu verführen lassen, deren komplexe sprachliche „Form“ im Hinblick auf den in ihnen scheinbar so direkt hervortretenden „Geist“ zu überlesen. Im gesunden Gegensatz zu einer „bis zur Krankheit ausgebildeten Reizbarkeit für das Zufällige und die Form“ könnte man sich zu einer Lektüreform angehalten fühlen, die, ganz dem Programm gemäß, das Gröbere, Körperliche ihrer Sprache überliest – das heißt alles, was sich der Anmut und einer ästhetisch harmonischen Einheit der Texte nicht einfügt. Das aber würde der Komplexität, den Paradoxien und Ironien dieser Texte offenbar nicht gerecht.³² So ist denn auch das literarische Beispiel, mit dem zum Schluß des Briefes der „Dichter“ seine offenbar gegen die *romantische* „Schule“ gerichtete Kritik erläutert, kein anderes als ausgerechnet Shakespeare:

Auch bei der Lektüre von ganz andern Dichterwerken, als der meinigen, bemerke ich, daß dein Auge (um es dir mit einem Sprichwort zu sagen) den Wald vor seinen Bäumen nicht sieht. Wie nichtig oft, wenn wir den Shakespeare zur Hand nehmen, sind die Interessen, auf welchen du mit deinem Gefühl verweilst, in Vergleich mit den großen, erhabenen, weltbürgerlichen, die vielleicht nach der Absicht dieses herrlichen Dichters in deinem Herzen anklingen sollten!³³

Daß dies in der Tat die „Absicht“ Shakespeares im Falle von *König Heinrich der Fünfte*, *Hamlet* und *Macbeth* ist – dies sind die Dramen

³¹ Ebda. S. 80.

³² Man denke hier auch an den drei Tage vor dem *Brief eines Dichters an einen Anderen* erschienenen Text *Ein Satz aus der Höheren Kritik*: „In einem trefflichen Kunstwerk ist das Schöne so rein enthalten, daß es jedem gesunden Auffassungsvermögen, als solchem, in die Sinne springt; im Mittelmäßigen hingegen ist es mit soviel Zufälligem oder wohl gar Widersprechenden vermischt, daß ein weit schärferes Urteil, eine zartere Empfindung, und eine geübtere und lebhaftere Imagination, kurz mehr Genie dazu gehört, um es davon zu säubern.“ Ebd. S. 78f.

³³ Ebda. S. 80.

aus denen nun Beispiele folgen – wird, bei großer Geste, hier offenbar vorausgesetzt, wie es denn auch die kleine Einschränkung „vielleicht“ auf beredte Weise bezeugt. Was es letztlich bedeutet, „Dichterwerke“ im rhetorisch funktionalisierten Sinne dieses „Dichters“ zu lesen, und was für „nichtig[e]“ Interessen und Gefühle hier abgetan werden, daran läßt das Ende dann keinen Zweifel:

Was kümmert mich, auf den Schlachtfeldern von Agincourt, der Witz der Wortspiele, die darauf gewechselt werden; und wenn Ophelia vom Hamlet sagt: „welch ein edler Geist ward hier zerstört!“ – oder Macduff vom Macbeth: „er hatte keine Kinder!“ – Was liegt an Jamben, Reimen, Assonanzen und dergleichen Vorzügen, für welche dein Ohr stets, als gäbe es gar keine andere, gespitzt ist? – Lebe wohl!³⁴

Die Anmut des Gliedermanns

Aber dringt bis in der Schönheit Sphäre,
Und im Staube bleibt die Schwere
Mit dem Stoff, den sie beherrscht, zurück.
Nicht der Masse qualvoll abgerungen,
Schlank und leicht, wie aus dem Nichts gesprungen
Steht das Bild vor dem entzückten Blick.

Schiller, „Das Ideal und das Leben“

De Man liest den Tanz der Marionetten als Allegorie des von der „Gravität“ der Semantik befreiten Texts, des Texts „als einem System von Tropen“ (227). Die vom „Herrn C . . .“ hervorgehobenen „Vorteil[e]“ der Marionette – daß „sie sich niemals *zierte*“, die „Seele“ sich immer „in dem Zentrum der Bewegung“ befinde, sie „antigrav“ sei und ihr Tanz daher eine kontinuierliche Bewegung darstelle – werden so als die charakteristischen Vorzüge ästhetischer Formalisierung vorgestellt:

Anders als das Drama ist der Tanz wahrhaft ästhetisch, weil er keine Ausdruckskunst ist: die Gesetze seiner Bewegungen sind nicht vom Begehren, sondern von numerischen und geometrischen Gesetzen diktiert oder von Topoi, die nie das Gleichgewicht der Anmut gefährden. Die tanzenden Puppen sind nie von *Ziererei* bedroht, weil ihre ästhetische Wirkung nicht von der Dynamik der Darstellung von Leidenschaften und Gefühlen, son-

³⁴ Ebda. S. 80f.

dern von formalen Gesetzen der Drehungen, Wendungen, Tropen bestimmt sind. [...] Indem man die Tropen von ihrer semantischen Funktion befreit, eliminiert man die Diskontinuitäten dialektischer Ironie und die Teleologie einer in der Schwerkraft begrifflichen Verstehens fundierten Bedeutung. [...] So aufgefaßt, erreichen die Tropen die Voraussagbarkeit, die der Maschine gleicht. Sie setzen die Formen in Gang wie die Kurbel einen Leierkasten. (228 ff.)

Die „Grazie“, die „in diesem Text die notwendige Bedingung ästhetischer Form ist“ (229), stellt für de Man damit aber zugleich auch eine Form der „Gewalt“ dar, und zwar in erster Linie eine Gewalt, welche die referentielle, bzw. epistemologische Funktion der Sprache betrifft: „der Boden der Puppen ist nicht der Boden stabiler Erkenntnis“ (230). Während die Ideologie des Ästhetischen literarische Texte als harmonische oder organische Ganzheiten betrachten möchte, in denen die referentielle und die ästhetische Dimension der Sprache einander ergänzen und stützen, betont de Man deren unaufhebbaren Widerspruch: „die Zerstückelung der Sprache durch die Kraft des Buchstabens“ (232):

Die von Tropen erzeugte Zergliederung ist vor allem eine Zergliederung der Bedeutung; sie greift semantische Einheiten wie Wörter und Sätze an. [...] Wenn am Ende der Geschichte das Wort *Fall* so überdeterminiert ist, daß es sich vom Sündenfall über den Fall des toten Pendels der Puppenspieler bis zum Fall der Deklination von Nomen und Pronomen erstreckt, dann hat jedes Kompositum, das *Fall* einschließt – *Beifall*, *Sündenfall*, *Rückfall* oder *Einfall* – eine disjunktive Vielzahl von Bedeutungen angenommen. [...] Wie wir aus einem anderen erzählenden Text Kleists wissen, erscheinen die denkwürdigen Tropen, die den größten *Beifall* finden, als bloße *Einfälle* in dem Moment, in dem der Autor jede Kontrolle über ihre Bedeutung aufgegeben hat und *zurückgefallen* ist in die extreme Formalisierung und mechanische Absehbarkeit grammatischer *Fälle*. (232)

De Man geht es jedoch auch um eine andere Form von „Gewalt“, die aus der Beziehung zwischen dem ästhetisch formalisierten Tanz, bzw. Text und dem Menschen resultiert; er spricht hier von „Interiorisierung“ als der „affektive[n] Antwort des Bewußtseins auf eine mechanisch formalisierte Bewegung“ (230). Nicht umsonst beginnt sein Aufsatz mit Bemerkungen zum Projekt der „ästhetischen Erziehung“ und einem Zitat von Schiller:

Ich weiß für das Ideal des schönen Umgangs kein passenderes Bild, als einen gut getanzten und aus vielen verwickelten Touren komponierten englischen Tanz. Ein Zuschauer aus der Gallerie sieht unzählige Bewegungen, die sich aufs Bunteste durchkreuzen, und ihre Richtung lebhaft und mutwillig verändern und doch *niemals zusammenstoßen*. Alles ist so geordnet, daß der eine

schon Platz gemacht hat, wenn der andere kommt; alles fügt sich so geschickt und doch wieder so kunstlos ineinander, daß jeder nur seinem eigenen Kopf zu folgen scheint, und doch nie dem andern in den Weg tritt. Es ist das trefflichste Sinnbild der behaupteten eigenen Freiheit und der geschonten Freiheit des andern.³⁵

Dieses Zitat, das de Man als Kondensat der „Ideologie der Ästhetik“ und als durchaus ernstzunehmendes Modell ihrer ethischen und politischen Konsequenzen vorstellt, wird nun am Ende des Aufsatzes in Beziehung gesetzt mit dem „mechanischen Tanz“ der Marionetten, „der auch ein Verstümmelungs- und Totentanz ist“ (230). De Man bezieht sich unter anderem auf die Passage im *Marionettentheater*, in der von einem „englische[n] Künstler“ berichtet wird, der so vollkommene mechanische Beine verfertigen kann, daß Unglückliche, die ihre Schenkel verloren haben, „imstande sind“, wie de Man sagt, „mit ihnen in schillerhafter Vollendung zu tanzen“ (231). Wie der „Herr C . . .“ versichert:

Wenn ich Ihnen sage, daß diese Unglücklichen damit tanzen, so fürchte ich fast, Sie werden es mir nicht glauben. – Was sag ich, tanzen? Der Kreis ihrer Bewegungen ist zwar beschränkt; doch diejenigen, die ihnen zu Gebote stehen, vollziehen sich mit einer Ruhe, Leichtigkeit und Anmut, die jedes denkende Gemüt in Erstaunen setzen.

Dazu abschließend de Man:

Der tanzende Krüppel in Kleists Geschichte ist ein Opfer mehr in der langen Reihe verstümmelter Körper, die den Fortschritt aufklärerischer Selbsterkenntnis begleitet. [. . .] Das Problem ist nicht, daß der Tanz mißlingt oder daß Schillers idyllische Beschreibung einer anmutigen, wenngleich beschränkten Freiheit abwegig ist. Die ästhetische Erziehung versagt keineswegs; sie gelingt nur zu gut, so gut nämlich, daß sie die Gewalt verbirgt, durch die sie allererst möglich wird.

Doch man sollte das Pathos jener Bilder körperlicher Verstümmelung meiden und nicht vergessen, daß wir mit Textmodellen befaßt sind, nicht aber mit ihren historischen und politischen Korrelaten. Die von Tropen erzeugte Zergliederung ist vor allem eine Zergliederung der Bedeutung. (231)

Die für de Man typische Geste einer Evokation und abrupten Zurücknahme des Pathos³⁶ sollte nicht davon ablenken, daß das *Marionettentheater* auch für ihn keineswegs nur mit Textmodellen, sondern auch mit der Gewalt ihrer historischen Korrelate befaßt ist. Er selbst

³⁵ Briefwechsel zwischen Schiller und Körner. hg. von Ludwig Geiger, Stuttgart. Bd. 2, S. 39f.

³⁶ Vgl. dazu Neil Hertz, „Lurid Figures“, in: *Reading De Man Reading* (Anm. 2), S. 82ff.

liest die Geschichte vom Jüngling als eine fehlgegangene „ästhetische Erziehung“ (220) und spricht vom *Marionettentheater* insgesamt als einer der „am weitesten reichenden Enthüllungen“ von dem, „was hinter Schillers Ideologie des Ästhetischen verborgen liegt“ (207). Der abschließende Rückzieher aus der Historie in die Unverständlichkeit des Texts vollzieht demnach ostentativ (und ironisch) eine Geste „ästhetischer Formalisierung“, die eben als zentrales Thema des Aufsatzes in Frage gestellt wird. Dessen durchgehende Kritik der Ideologie des Ästhetischen ruft gewissermaßen dazu auf, diese ästhetische Abstraktion nicht mitzuvollziehen.

Wie bereits erwähnt, den „Winter 1801“ mag der Zufall getroffen haben, die schiere Faktizität seines Gedrucktseins im „December 1810“ widerstrebt jeder strikten Trennung zwischen dem Text und seinem historischen Kontext. Auch ist das Datum natürlich keineswegs das „einzige ausdrücklich referentielle Zeichen im Text“; man denke nur an die beiläufigen (und immer wieder überlesenen) Verweise auf „Tenier“, „Daphne [. . .] verfolgt vom Apoll“, „eine Najaude aus der Schule Bernins“, die „Statue“ vom „Jüngling [. . .], der sich einen Splitter aus dem Fuße zieht“ und deren „Abguß“ „sich in den meisten deutschen Sammlungen“ befindet, oder auch an den keineswegs so beiläufigen intertextuellen Bezug des „Herrn C . . .“:

Es schein, versetzte er, indem er eine Prise Tabak nahm, daß ich das dritte Kapitel vom ersten Buch Moses nicht mit Aufmerksamkeit gelesen; und wer diese erste Periode aller menschlichen Bildung nicht kennt, mit dem könne man nicht füglich über die folgenden, um wieviel weniger über die letzte sprechen.

„1801“, bzw. „1810“ erscheint im Text vor allem als Zeitalter der Bildung, der triadischen Geschichtsphilosophie, einer ästhetisch ausgerichteten Anthropologie und, nicht zuletzt, des etablierten Neoklassizismus. Entscheidend für diese Betonung des in das *Marionettentheater* eingeschriebenen historisch-kulturellen Kontexts ist, daß allein durch ihn die zentrale Paradoxie und Provokation des Texts kenntlich wird: das Oxymoron einer anmutigen Marionette, sowie die Tatsache, daß ausgerechnet dieser „Gliedermann“ als Vorbild und Norm für den Menschen fungiert. Man denke nur an den Beginn des dritten Teils, der die Mitte und den Wendepunkt des Gesprächs darstellt:

Ich sagte, daß, so geschickt er auch die Sache seiner Paradoxe führe, er mich doch nimmermehr glauben machen würde, daß in einem mechanischen Gliedermann mehr Anmut enthalten sein könne, als in dem Bau des menschlichen Körpers.

Er versetzte, daß es dem Menschen schlechthin unmöglich wäre, den Gliedermann darin auch nur zu erreichen. Nur ein Gott könne sich, auf diesem Felde, mit der Materie messen; und hier sei der Punkt, wo die beiden Enden der ringförmigen Welt ineinander griffen.

Ich erstaunte immer mehr, und wußte nicht, was ich zu so sonderbaren Behauptungen sagen sollte.

Es schein, versetzte er, indem er eine Prise Tabak nahm, daß ich das dritte Kapitel vom ersten Buch Moses nicht mit Aufmerksamkeit gelesen [...]

Bei präziser, gleichsam enzyklopädischer Entwicklung der zeitgenössischen Semantik von „Anmut“ (der Orientierung am menschlichen Körperbau, der Betonung der Bewegung, der Natürlichkeit, Freiheit, Naivität und Unbewußtheit) veranschaulicht der „Herr C . . .“ diese „Anmut“ am Beispiel der von einem „Maschinisten“ oder gar von einer „Kurbel“ „regierten“ „Marionette“, dem „Gliedermann“, der im selben zeitgenössischen Diskurs durchweg als steif, seelenlos, determiniert und ungraziös gilt.³⁷ Der behauptete ästhetische „Vor- teil“ der Marionette fungiert sodann als Ausgangspunkt für die Darlegung eines metaphysischen Konstrukts, das den Menschen in das zweite, gefallene Stadium der triadischen Geschichtsphilosophie verbannt.

Im Unterschied zu de Mans allegorischer Lektüre des anmutigen Tanzes der Marionetten als Modell des von der Mimesis und dem Sinn befreiten Texts, bietet es sich also an, die vom „Herrn C . . .“ vertretene ästhetische Position (ganz im Sinne de Mans) deutlicher mit dominierenden zeitgenössischen Vorstellungen der Kunst in Beziehung zu setzen. Kurz gesagt, kulminiert die Ideologie des Ästhetischen zur Zeit Kleists in dem Anspruch, daß die schöne Kunst die Natur und das Ideal des Menschen zur Anschauung bringe und daß es das Privileg dieser schönen Kunst sei, den Menschen wahrhaft zum Menschen zu bilden. „Anmut“ und „Grazie“ sind für diese

³⁷ Vgl. hierzu Rudolf Drux: *Marionette Mensch*. München 1986; Lieselotte Sauer: *Marionetten, Maschinen, Automaten*. Bonn 1987. Vgl. auch von Wiese, der die Provokation bemerkt, ohne sich ihr jedoch zu stellen: „Was Anmut sei, wird bei Kleist nicht definiert, sondern gleichnishaft verdeutlicht. Kleist verwendet dafür das Bild der Marionette, das vor und nach Kleist eher im ausdrücklichen Kontrast zur Anmut steht. [...] Die Marionette diene meist als Beispiel für das Leblose, Ungraziöse, Seelenlose und Determinierte, und in der Übertragung auf den Menschen wurde auch dieser als ein abhängiges, unfreies, an unsichtbaren Drähten gelenktes Wesen verstanden. In diesem Sinne haben noch Hoffmann, Büchner, Immermann und andere das Marionettensymbol aufgefaßt“. Benno von Wiese: *Das verlorene und wieder zu findende Paradies. Eine Studie über den Begriff der Anmut bei Goethe, Kleist und Schiller*. In: *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen*, hg. von Helmut Sembdner. Berlin 1967, S. 203.

emphatisch anthropologische Relevanz der schönen Kunst eben die hervorragenden Signifikanten, und das geschichtsphilosophische Dreistadienschema eines Verlusts „der natürlichen Grazie des Menschen“ durch „das Bewußtsein“ und seiner zu erstrebenden Wiederkehr („wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist“) ist letztlich bloß die diachronische Entfaltung dieser normativen ästhetischen Anthropologie. Wie Hegel³⁸ und Humboldt³⁹ bezeugen, war es vor allem Schiller, der in seinen ästhetischen Schriften hierfür das Paradigma geliefert hat:

Die Menschheit hat ihre Würde verloren, aber die Kunst hat sie gerettet und aufbewahrt in bedeutenden Steinen; die Wahrheit lebt in der Täuschung fort, und aus dem Nachbilde wird das Urbild wieder hergestellt werden. So wie die edle Kunst die edle Natur *überlebte*, so schreitet sie derselben auch in der Begeisterung, bildend und erweckend, voran.⁴⁰

Liest man das *Marionettentheater* vor diesem historisch-kulturellen Hintergrund, so ist es vielleicht nicht ganz abwegig, die Position des „Herrn C . . .“ als ironisierende Zurschaustellung einer solchen ästhetischen Ideologie zu verstehen. Der für die „natürliche Grazie des Menschen“ vorbildliche Gliedermann liest sich so auch als Allegorie des Kleist wohlbekanntesten⁴¹ zeitgenössischen Modells einer Erziehung (Bildung), deren normative Gewalt so weit verinnerlicht ist,

³⁸ „Es muß *Schiller* das große Verdienst zugestanden werden, die Kantische Subjektivität und Abstraktheit des Denkens durchbrochen und den Versuch gewagt zu haben, über sie hinaus die Einheit und Versöhnung denkend als das Wahre zu fassen. [. . .] Das Schöne ist also die Ineinsbildung des Vernünftigen und Sinnlichen und diese Ineinsbildung als das wahrhaft Wirkliche ausgesprochen“. Hegel, *Werkausgabe*. Frankfurt a. M. 1970, Bd. 13, S. 89.

³⁹ „Über den Begriff der Schönheit, über das Ästhetische in Schaffen und Handeln, also über die Grundlagen aller Kunst sowie über die Kunst selber enthalten diese Arbeiten alles Wesentliche auf eine Weise, über die es niemals möglich sein wird hinauszukommen. In diesem ganzen Gebiet dürfte schwerlich eine Frage vorkommen, deren richtige Beantwortung sich nicht würde bis zu den in diesen Abhandlungen aufgestellten Prinzipien hinaufführen lassen“. Schiller/Humboldt Briefwechsel, hg. v. Siegfried Seidel. Berlin 1962, Bd. 1, S. 13.

⁴⁰ Schiller: *Nationalausgabe*. Bd. 20, S. 334.

⁴¹ Wohlbekannt, weil er es um „1801“ als selbsternannter Erzieher seiner Verlobten und Schwester systematisch zur Anwendung bringt. So ausdrücklich an *Wilhelmine von Zenge*: „Hineinlegen kann ich nichts in Deine Seele, nur entwickeln, was die Natur hineinlegte. Auch das kann *ich* eigentlich nicht, kannst nur *Du* allein. Du selbst mußt Hand an Dir legen, Du selbst mußt Dir das Ziel stecken, ich kann nichts als Dir den kürzesten, zweckmäßigsten Weg zeigen; und wenn ich Dir jetzt ein Ziel aufstellen werde, so geschieht es nur in der Überzeugung, daß es von Dir längst anerkannt ist. Ich will nur deutlich darstellen, was vielleicht dunkel in Deiner Seele schlummert“. SW, Bd. 6, S. 99.

daß sie vergessen wird und ihr Konstrukt als Natur erscheint.⁴²
 Hierzu noch einmal vorbildlich *Anmut und Würde*:

Der Tanzmeister kommt der wahren Anmut unstreitig zu Hilfe, indem er dem Willen die Herrschaft über seine Werkzeuge verschafft und die Hindernisse hinwegräumt, welche die Masse und Schwerkraft dem Spiel der lebendigen Kräfte entgegensetzen. Er kann dies nicht anders als nach Regeln verrichten, welche den Körper in einer heilsamen Zucht erhalten, und, solange die Trägheit widerstrebt, steif, d. i. zwingend sein und auch so aussehen dürfen. Entläßt er aber den Lehrling aus seiner Schule, so muß die Regel bei diesem ihren Dienst schon geleistet haben, daß sie ihn nicht in die Welt zu begleiten braucht: kurz, das Werk der Regel muß in Natur übergehen.⁴³

„Mißgriffe“

Im Gespräch vollzieht sich der Übergang von der Marionettenästhetik zur Anthropologie und Geschichtsphilosophie durch die strategische Gleichsetzung des „Schwerpunkts“ der „Marionette“ mit der menschlichen „Seele“: der ästhetische „Vorteil“ der Marionette wird zum Modell für das normative Ideal des Menschen. Dies wird vom „Herr C . . .“ erstmals durch den Vergleich der Puppen mit menschlichen Tänzern erläutert. „Die Linie“, die beim „Schönen im Tanz“ „der Schwerpunkt“ des Tänzers „zu beschreiben“ hat, heißt ihm (typographisch akzentuiert) „der *Weg der Seele des Tänzers*“; ihn zur Darstellung zu bringen, gelingt den Puppen dank ihrem „höheren Grade“ an „Ebenmaß, Beweglichkeit, Leichtigkeit“ und ihrer „naturgemäßere[n] Anordnung der Schwerpunkte“ unweigerlich mit mehr Anmut und Grazie:

Ziererei erscheint, wie Sie wissen, wenn sich die Seele (vis motrix) in irgendeinem andern Punkte befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung. Da der Maschinist nun schlechthin, vermittelt des Drahtes oder Fadens, keinen anderen Punkt in seiner Gewalt hat, als diesen: so sind alle übrigen Glieder, was sie sein sollen, tot, reine Pendel, und folgen dem bloßen Gesetz der Schwere; eine vortreffliche Eigenschaft, die man vergebens bei dem größten Teil unsrer Tänzer sucht.

⁴² Vgl. Friedrich Kittler: „Dem Erziehungsobjekt das Erziehungsziel als eigene Natur zuzusprechen, hat ein Motiv: An der Erziehung soll jede Spur von Gewalt verschwinden“. Friedrich Kittler: *Dichter Mutter Kind*. München 1991, S. 31.

⁴³ Nationalausgabe. Bd. 20, S. 269.

Sehen Sie nur die P . . . an, fuhr er fort, wenn sie die Daphne spielt, und sich, verfolgt vom Apoll, nach ihm umsieht; die Seele sitzt ihr in den Wirbeln des Kreuzes; sie beugt sich, als ob sie brechen wollte, wie eine Najade aus der Schule Bernins.

Die Vehemenz der Kritik und die wiederholte Wendung „Sehen Sie [. . .] an“ suggerieren eine unmittelbare, in die Augen springende Evidenz für die Urteile des „Herrn C . . .“, der nicht zuletzt „als erster Tänzer der Oper“, der „bei dem Publico außerordentliches Glück machte“, alle Autorität des erfolgreichen Künstlers und Experten auf seiner Seite hat. Es handelt sich hier jedoch keineswegs um zeitlos-universalisierbare ästhetische Urteile, vielmehr wird deren historisch-kulturelle Bedingtheit vom Text deutlich hervorgehoben.

Die beiläufig-abfällige Erwähnung des Meisters des italienischen Hochbarock, sowie die Tatsache, daß es sich bei „Daphne und Apoll“ – das heißt, genau bei der Darstellung der Szene, in der „Daphne [. . .] verfolgt vom Apoll“ sich „nach ihm umsieht“ – um Berninis vielleicht berühmtestes Werk handelt, legen es nahe, die ästhetische Position des „Herrn C . . .“ mit einem Neoklassizismus Winckelmannscher Prägung zu assoziieren.⁴⁴ Schließlich war Bernini dessen wohl beliebtester Prügelknabe und für Winckelmann, bei aller Anerkennung gerade auch für „Daphne und Apoll“⁴⁵, der „Kunstverderber“ schlechthin: „ohne Gefühl des menschlichen Schönen“; „ein Mann von großem Talent und Geiste, aber dem die *Grazie* nicht einmal im Traume erschienen ist“.⁴⁶ Bei der Kritik des „Herrn C . . .“ an den „Mißgriffe[n]“ seiner Kollegen am Ballett mag man daher vielleicht nicht zu Unrecht an die berühmte Stelle aus den *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildkunst* erinnert werden, wo sich Winckelmann über

⁴⁴ Es finden sich denn auch mitunter wörtliche Parallelen zwischen zentralen Aussagen Winckelmanns und Formulierungen des „Herrn C . . .“. So hat für Winckelmann, wie für den „Herrn C . . .“ „die Linie, die das Schöne beschreibt [. . .] *elliptisch*“ zu sein: „In derselben ist das *Einfache* und eine *beständige Veränderung*. [. . .] Welche Linie, mehr oder weniger elliptisch, die verschiedenen Teile zur Schönheit formet, kann die *Algebra* nicht bestimmen. [. . .] Diese Linie hat *Bernini*, der Kunstverderber, in seinem größten Flor nicht kennen wollen, weil er sie in der *gemeinen* Natur, welche nur allein sein Vorwurf gewesen, nicht gefunden, und seine Schule folget ihm“. Johann Winckelmanns sämtliche Werke. hg. v. Joseph Eiselein. Osnabrück 1825; 1965, Bd. 1, S. 207 ff.

⁴⁵ Ebda., S. 86 f.; 203; 224.

⁴⁶ Ebda. S. 208; 261.



Bernini, *Apollo und Daphne* (1622–24. Galleria Borghese, Rom)

die „*edle Einfalt*, und eine *stille Größe*, sowohl in der Stellung als in dem Ausdruck“ der „griechischen Meisterstücke“ ausläßt:

Je ruhiger der Stand des Körpers ist, desto geschickter ist er, den wahren Charakter der Seele zu schildern: in allen Stellungen, die von dem Stande der Ruhe zu sehr abweichen, befindet sich die Seele nicht in dem Zustande, der ihr der eigentlichste ist, sondern in einem gewaltsamen und erzwungenen Zustande. Kenntlicher und bezeichnender wird die Seele in heftigen Leidenschaften: groß aber und edel ist sie in dem Stande der Einheit, in dem Stande der Ruhe. [...] 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.⁴⁷

Die Kritik des „Herrn C . . .“ an den dezentrierten Seelen seiner Kollegen lesen sich so wie eine verfremdende Zurschaustellung klassizistischer Kunstideologie:

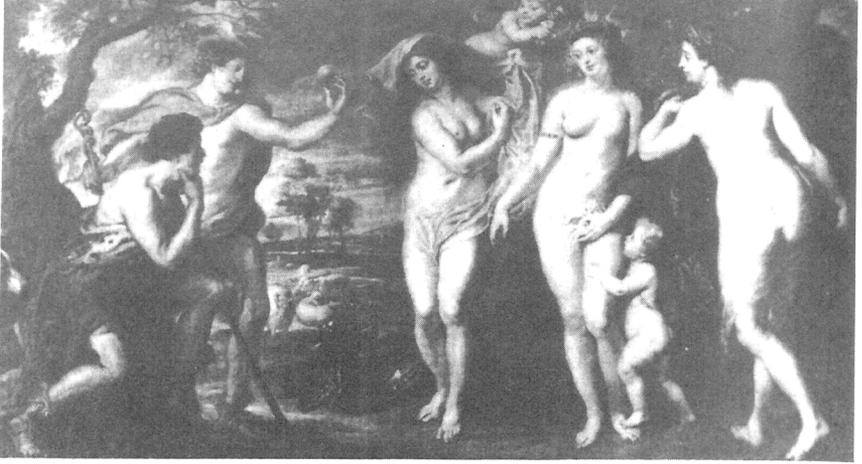
Sehen Sie den jungen F . . . an, wenn er, als Paris, unter den drei Göttinnen steht, und der Venus den Apfel überreicht: die Seele sitzt ihm gar (es ist ein Schrecken, es zu sehen) im Ellenbogen.

Solche Mißgriffe, setzte er abbrechend hinzu, sind unvermeidlich, seitdem wir von dem Baum der Erkenntnis gegessen haben.

In beiden vom „Herrn C . . .“ kritisierten Fällen handelt es sich um berühmte klassische Szenen der Begierde und der Verführung, wobei im Falle des „Urteils des Paris“ der Apfel deutlich die Parallele zu dem „dritte[n] Kapitel vom ersten Buch Moses“ aufwirft.

Auch hier handelt es sich um die Szene eines Sündenfalls – der (in diesem Fall) die andere große und das Abendland prägende Geschichte (Homers) in Gang setzt. Die phallische Geste, mit der Paris, dem die „Seele“ im „Ellenbogen“ „sitzt“, der Venus den Apfel überreicht, ist deutlich genug. In der idealen Welt der Marionetten aber gilt eine solche Repräsentation des Begehrens als ein „Schrecken“ erregender „Mißgriff“: anders als beim „Gliedermann“ sind die „Glieder“ hier offenbar nicht „was sie sein sollen, tot, reine Pendel“. Im Namen einer „naturgemäße[n] Anordnung“ soll die Inszenierung griechischer Mythologeme allein nach dem Vorbild des „mechanischen Gliedermann[s]“ erfolgen. Wie im Neoklassizismus insgesamt, wird die Nachahmung griechischer Kunst und Mythologie genau an der Stelle zensiert, wo sie über die Puppenästhetik hinausgeht und

⁴⁷ Ebda., S. 32f.



Rubens, *Das Urteil des Paris* (1639, Prado, Madrid)

die Gewalt und das Begehren ihre Darstellung finden. Es ist letztlich der gleiche, von Marmor griechen inspirierte ästhetische Standpunkt, der Berninis Kunst und Kleists *Penthesilea* verdammt. Was dem Ideal der „Anmut“ der letztlich toten Überwelt der elfengleichen Puppen nicht entspricht, mit dem läßt „sich weiter nichts anfangen“, als es „möglichst verschwinden zu machen“.

Die Gewalt der ästhetischen Erziehung

Es ist ein schöner Vorzug der Kunst, uns von den inneren und äußern Fesseln zu lösen, durch die wir uns im wirklichen Leben so oft gehemmt fühlen; es ist ein noch edlerer, daß sie uns an der Stelle derselben eine gleich strenge, aber freie Gesetzmäßigkeit einflößt.

W. v. Humboldt,
Über Göthes Herrmann und Dorothea

Die den Menschen repräsentierende und imitierende, jedoch augenscheinlich von Drähten gelenkte Marionette stellt gemeinhin ein Modell der Herrschaft dar. Im *Marionettentheater* wird der Charakter der die Puppe regierenden Gewalt recht genau bestimmt:

Jede Bewegung, sagte er, hätte einen Schwerpunkt; es wäre genug, diesen, in dem Innern der Figur, zu regieren; die Glieder, welche nichts als Pendel wären, folgten, ohne irgendein Zutun, auf eine mechanische Weise von selbst. [...] Da der Maschinist nun schlechthin, vermittelt des Drahtes oder Fadens, keinen andern Punkt in seiner Gewalt hat, als diesen: so sind alle übrigen Glieder, was sie sein sollen, tot, reine Pendel, und folgen dem bloßen Gesetz der Schwere.

Auf den Menschen bezogen geht es bei dieser Herrschaft über den Schwerpunkt im Innern der Figur um die Kontrolle über den „*Weg der Seele*“, d. h., um die Steuerung des Willens und des Begehrens. Dafür liefert die Kunst, deren „Gerichtsbarkeit“ sich bekanntlich „bis in die verborgensten Winkel des Herzens“ erstreckt, die wohl effektivsten Mittel.⁴⁸ Hierfür findet sich ein schönes Beispiel in dem bereits zitierten Brief Kleists an Wilhelmine von Zenge vom Winter 1801:

Unsr Väter und Mütter und Lehrer schelten immer so erbittert auf die Ideale, und doch gibt es nichts, das den Menschen wahrhaft erheben kann, als sie allein. Würde wohl etwas Großes auf der Erde geschehen, wenn es nicht Menschen gäbe, denen ein hohes Bild vor der Seele steht, das sie sich anzueignen bestreben? Posa würde seinen Freund nicht gerettet, und Max nicht in die schwedischen Haufen geritten sein.⁴⁹

Als Exempel dafür, daß es die vor der Seele stehenden hohen Bilder sind, die den Menschen wahrhaft erheben, nennt der junge Kleist hier in Form einer Fehlleistung die hohen Bilder aus Schillers Dramen, die *ihm* offenbar vor der Seele stehen.⁵⁰ Im *Marionettentheater* wird der hier vernachlässigte Unterschied zwischen den ästhetisch vor-bildlichen Puppen und den Menschen dann genauer bezeichnet:

⁴⁸ Vgl. Schiller, Nationalausgabe, Bd. 20, S. 91.

⁴⁹ SW, Bd. 6, S. 143.

⁵⁰ Vgl. auch den Brief an Wilhelmine von Zenge vom 16. August 1800: „Mein dritter [Gang] war in den Buchladen, wo ich Bücher und Karten für Ulriken, den *Wallenstein von Schiller* – Du freust Dich doch? – für Dich kaufte. Lies ihn, liebes Mädchen, ich werde ihn auch lesen. So werden sich unsre Seelen auch in dem dritten Gegenstände zusammentreffen. Laß ihn nach Deiner Willkür auf meine Kosten binden und schreibe auf der innern Seite des Bandes die bekannte Formel: H. v. K. an W. v. Z. Träume Dir so mit schönen Vorstellungen die Zeit unsrer Trennung hinweg. Alles was *Max Piccolomini* sagt, möge, wenn es einige Ähnlichkeit hat, für mich gelten, alles was *Thekla* sagt, soll, wenn es einige Ähnlichkeit hat, für Dich gelten“. Sämtliche Werke, Bd. 6, S. 55. Am 21. August 1800 schreibt er in einem Brief an die Schwester Ulrike von Kleist ebenfalls mit Bezug auf eine Ausgabe des *Wallenstein*: „Du kannst das Buch als ein Geschenk von mir betrachten, denn sein Inhalt muß nicht gelesen, sondern gelernt werden. Ich bin begierig ob *Wallenstein* den *Carlos* bei Dir verdrängen wird. Ich bin unentschieden“. Ebd., S. 63.

Von der Trägheit der Materie [...] wissen sie nichts: Weil die Kraft, die sie in die Lüfte erhebt, größer ist als jene, die sie an die Erde fesselt. [...] Die Puppen brauchen den Boden nur, wie die Elfen, um ihn zu *streifen*, und den Schwung der Glieder, durch die augenblickliche Hemmung neu zu beleben; wir brauchen ihn, um darauf zu *ruhen*, und uns von den Anstrengungen des Tanzes zu erholen.

Nach de Man allegorisiert das *Marionettentheater* die hier angedeutete Problematik der ästhetisch-idealisierenden Mimesis in der Geschichte vom Jüngling, die er als „Geschichte vom Text als spekularem Modell“ (223) liest und als eine Problematisierung der ästhetischen Erziehung. Entgegen der Ankündigung, daß diese Geschichte veranschaulichen werde, „welche Unordnung, in der natürlichen Grazie des Menschen, das Bewußtsein anrichtet“, bietet sie damit „ein weiteres Beispiel der möglichen Diskrepanz zwischen einem Beispiel und dem allgemeinen Satz dar, für den es als Beispiel zu gelten bestimmt ist“ (219). So ist die Beziehung, um die es bei dieser „Geschichte der Selbstreflexion“ geht, keineswegs „einfach spekulär“:

Das, dem der junge Mann sich im Spiegel konfrontiert sieht, [ist] nicht er selbst, sondern seine Ähnlichkeit mit einem Anderen. Dieser andere ist darüber hinaus kein anderes Subjekt, sondern ein Kunstwerk, eine Skulptur, die unendlicher Reproduktionen fähig ist. (220)

Bestünde die „ästhetische Erziehung“ in der bloßen „Nachahmung solcher Werke der Kunst [...], die als Muster der Schönheit oder des moralischen Wertes betrachtet werden“ (220), so wäre sie nichts weiter als ein „mechanischer Prozeß, der keine tiefere Problematisierung des Selbst impliziert“ (220):

Das aber geschieht in diesem Falle nicht: der junge Mann hätte sein Spiel noch mehrere Jahre ungestört fortsetzen können, wäre nicht ein Dritter, der Lehrer, in es eingedrungen. [...] Die Struktur ist nicht spekulär, sondern triangular. (220)

In der Tat, vergleicht man die Geschichte dieses „Vorfall[s]“ mit der des Narziß, so werden deren spezifische Strukturmomente sogleich sichtbar. Dort führt der in der Einsamkeit des Waldes sich vollziehende erotische Kurzschuß dazu, daß der Jüngling in seinem Spiegelbild ertrinkt und verschwindet. „H. v. K.[s]“ Geschichte beschreibt eine deutlich andere Szene der Selbst-Bespiegelung. Die beglückende Identifikation des Jünglings mit einer „bekannt[en]“ griechischen Skulptur („er lächelte und sagte mir, Welch eine Entdeckung er gemacht habe“), die Verweigerung des Erzählers, dies zu

bestätigen („Ich lachte und erwiderte – er sähe wohl Geister“) und der verzweifelte Versuch, vor dem kritischen Blick des Anderen dem idealen Vorbild nachzueifern („umsonst! er war außerstande, dieselbe Bewegung wieder hervorzubringen“) führen zu einem Trauma mit nachhaltigen Konsequenzen:

Von diesem Tage, gleichsam von diesem Augenblick an, ging eine unbegreifliche Veränderung mit dem jungen Menschen vor. Er fing an, tagelang vor dem Spiegel zu stehen; und immer ein Reiz nach dem anderen verließ ihn. Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt schien sich, wie ein eisernes Netz, um das freie Spiel seiner Gebärden zu legen, und als ein Jahr verflossen war, war keine Spur mehr von der Lieblichkeit in ihm zu entdecken, die die Augen der Menschen sonst, die ihn umringten, ergötzt hatte.

Wie de Man betont, handelt es sich hier in erster Linie um die Szene einer Erziehung. Ein Älterer verhält sich gegenüber einem Jüngeren, um ihn, wie es heißt, „zu prüfen“ oder „seiner Eitelkeit ein wenig heilsam zu begegnen“. Es geht um „Bildung“ – das Wort erscheint dann auch vor und zu Anfang der Geschichte zweimal in kurzer Folge. Die Erzählung ist ferner durchzogen von Augen und Blicken, was durch das dreimal wiederholte Wort „Augenblick“ nur unterstrichen wird. Die Anderen sind bei dieser Reflexion auf prominente Weise präsent: als die „Frauen“, die mit ihrer „Gunst“ die „Eitelkeit herbei[rufen]“; als der ältere Bekannte, mit seinem kritischen Blick und seinem Urteil; und als „die Augen der Menschen, [. . .] die ihn umringten“. Der Jüngling wird als ein ästhetisches Objekt vorgestellt: seine „wunderbare Anmut“ und das „freie Spiel seiner Gebärden“ „ergötzt“ das Publikum. Dabei handelt es sich bei den Blicken, die den Jüngling „umringten“, offenbar nicht um ein interesseloses Schauen und Urteilen, wie es die idealistische Ästhetik der Kunstbetrachtung einräumt. Dem Jüngling begegnen interessierte Blicke, er ist Objekt des Begehrens und damit wohl auch ein Anlaß zum Neid. Die merkwürdige Wendung „sei es [. . .] sei es“ bei der Begründung der so folgenreichen Lüge des Erzählers und das nur mit „Mühe“ zurückgehaltene „Gelächter“ bei dem Versagen des Jünglings sind Anlaß genug, die pädagogischen Motive des älteren Bekannten in Zweifel zu ziehen. Wenn hier also ein Bewußtsein Unordnung anrichtet, so ist diese Reflexion offensichtlich eine zutiefst vermittelte. Die Selbstreferenz der Spiegelung ist ästhetisch und sozial überdeterminiert: durch die idealisierende Mimesis der Kunst und durch begehrende, be- und aburteilende Andere.

Aber, fragt de Man, ist eine solche Kontaminierung des Ästhetischen nicht gerade was die eigentlich „ästhetische“, als der „mimeti-

schen, spekularen entgegengesetzte Erziehung zu vermeiden bestimmt ist?“ (220). Geht es bei der ästhetischen Erziehung nicht eben darum, die Aufmerksamkeit von dem Selbst weg auf „die freie Einheit des Werkes zu lenken, und sie von dem unvermeidlichen Mangel an Einheit im Selbst abzulenken?“ (221):

Das mag Schillers ganze Absicht gewesen sein, als er die Unbekümmertheit des ästhetischen Spiels an die Stelle der schweren Seufzer eines Selbst setzte, das der Interessellosigkeit unfähig ist. (221)

Für de Man geht es hier jedoch weniger um das ästhetische Unvermögen eines Jünglings, der die idealistische Ästhetik nicht kennt, als um die „Sorglosigkeit von klassizistischen Ästhetikern [. . .], die Kant nicht richtig gelesen haben“ (221), d. h. „um das neoklassische Vertrauen in das Vermögen der Nachahmung, scharfe und entschiedene Trennungslinien zwischen Realität und Nachahmung zu ziehen“:

Ein Vermögen, das in der ästhetischen Erziehung der Fähigkeit entspricht, zwischen interessierten und interesselosen Handlungen, zwischen Begehren und Spiel deutlich zu unterscheiden. [. . .] Keine der Konnotationen, die mit der Realität assoziiert werden, kann in die Kunst einziehen, ohne durch ästhetische Distanz neutralisiert zu werden. (222)

Eben diese vorgebliche „Neutralisierung“ durch „ästhetische Distanz“ wird von der Jünglingsgeschichte zutiefst in Frage gestellt. De Mans Lektüre zielt dabei vor allem auf die „vorbildliche Totalität des ästhetischen Modells“ – das paradoxerweise einen verwundeten Körper repräsentiert.

Als einen „Laokoon *en miniature*“ könne man den Dornauszieher als eine weitere „Fassung des neoklassischen Triumphs der Nachahmung über Leiden, Blut und Häßlichkeit“ verstehen – oder eben als eine allegorische Darstellung der Tatsache, daß die „Anmut“ und „ursprüngliche Vollkommenheit“ des „ästhetischen Modells“ bereits „selbst, wenn auch noch so zart, beeinträchtigt ist“:

Die weiße, farblose Welt der Statuen ist plötzlich von einem, wenn auch zurückhaltend dargestellten, Blutstrom gerötet. [. . .] Wenn das ästhetische Muster selbst beeinträchtigt ist oder, schlimmer noch, wenn es seine Wunde durch selbstgefällige Idealisierung verdeckt, dann ist das klassische Konzept ästhetischer Erziehung suspekt. (221 f.)

Der „Dornauszieher“ erscheint in diesem Sinne in der Tat weitaus geeigneter als „Laokoon“, das klassische Konzept der schönen Kunst



Dornauszieher (Capitolinisches Museum, Rom)

und der ästhetischen Erziehung zu allegorisieren. Nicht zuletzt auch wird die Kunst von der idealistischen Ästhetik gern als Heilung einer dem Menschen von der Kultur geschlagenen Wunde vorgestellt. Der Hinweis auf die Reproduktion und weite Verbreitung der griechischen Statue unterstreicht dabei, daß das Moment des Zufalls bei der geschilderten Rezeption („es traf sich“) mit Hilfe medialer Privilegierung sein Ende gefunden hat: „1801“ kann „der Abguß der Statue“ als „bekannt“ vorausgesetzt werden, denn er „befindet sich in den meisten deutschen Sammlungen“. Was die Statue der zeitgenössi-

schen Rezeption gemäß⁵¹ in Szene setzt, ist die Natürlichkeit, das Naive selbst. Der dargestellte nackte Junge scheint ganz in den Zweck seiner Handlung (der Pflege seiner kleinen Wunde) versunken und es scheint, als wären in diesem Moment des reinen Selbstbezugs die Anderen für ihn nicht präsent. Ist Laokoon die Figur aus einem Heldenepos, so gehört der Dornauszieher in die Idylle. Dazu, noch einmal, paradigmatisch Schiller:

Für den Menschen, der von der Einfalt der Natur einmal abgewichen und der gefährlichen Führung seiner Vernunft überliefert worden ist, ist es von unendlicher Wichtigkeit, die Gesetzgebung der Natur in einem reinen Exemplar wieder anzuschauen, und sich von den Verderbnissen der Kunst in diesem treuen Spiegel wieder reinigen zu können.⁵²

Das geschichtsphilosophische Dreistadienschema, in dem die idealistische Ästhetik die pädagogische Funktion der Kunst verortet, wird von „H. v. K.[s]“ Geschichte (wie vom *Marionettentheater* insgesamt) aus den Angeln gehoben und *ad absurdum* geführt. Die Reinigung im treuen Spiegel der Kunst mißlingt, ja die ästhetische Erziehung im Bade wird selbst zum Auslöser des Verderbens. „Sei frei wie ich“⁵³ mag die schöne Kunst (der idealistischen Ästhetik gemäß) dem Menschen zurufen – doch es ist immer schon die Stimme der „Gewalt“, die sich „wie ein eisernes Netz, um das freie Spiel seiner Gebärden zu legen“ scheint.

⁵¹ Vgl. Winckelmann, der von der „rührenden Einfalt“, der „unschuldigen [...] Schönheit“ und „reinen Naivität“ des „Knaben spricht, der sich einen Dorn aus dem Fuße zieht“, J. H. Winckelmanns Werke, hg. v. H. Meyer und J. Schulze, Dresden 1808–1820, Bd. 5, S. 145; 440; 456.

⁵² Nationalausgabe, Bd. 20, S. 468.

⁵³ Vgl. Briefwechsel zwischen Schiller und Körner. (Anm. 35), Bd. 2, S. 39.

Hermann Kurzke

Die Wende von der Frühromantik zur Spätromantik

Fragen und Thesen

Vorbemerkungen

Offensichtlich gibt es gute Argumente für beide Thesen: die eines Bruchs und die einer Kontinuität zwischen Früh- und Spätromantik. Das Forcierte des folgenden Versuchs ist mir bewußt. Vielleicht taugt er mehr dazu, durch Provokation Erkenntnisse zu veranlassen als daß er selbst diese Erkenntnisse hätte.

Die Frage nach Bruch oder Kontinuität hat möglicherweise mehr mit unseren heutigen Interessen als mit dem Gegenstand selbst zu tun. Die Beantwortung der Epochenfrage dient heutigen Denkschulen zu Bestätigungszwecken, sofern sie ihnen Vorläufer oder Feindbilder liefert. Insbesondere die Frühromantik wird heute für die verschiedensten Ideen als Vorläufer gebraucht. Dabei dient die Verschiedenheit der Werke, die man zur Frühromantik rechnet, und ihre inhaltliche Vieldeutigkeit dazu, sich bevorzugt das zum eigenen Ansatz Passende auszuwählen und das Bild der Frühromantik nach den eigenen Vorlieben anzuordnen. Dieser Vorgang beginnt bereits mit der Entscheidung, wen man zum Repräsentanten der Bewegung erklärt. Manfred Frank zum Beispiel nimmt Tieck und Schelling als wichtigste Repräsentanten, ich Novalis, Friedrich Schlegel und Clemens Brentano. Solange solchermaßen über das Wesen der Frühromantik keine Einigkeit besteht, wird sich auch die Frage nach Bruch oder Kontinuität nicht beantworten lassen.

I. Fragen

Nicht mehr um 1500, sondern um 1800 datieren neuere Überlegungen den Beginn der modernen Welt.¹ Welche Bedeutung hat vor diesem Horizont die Wende von der Frühromantik zur Spätromantik? Liegt der große Umbruch zwischen der Spätaufklärung und der Frühromantik, oder liegt er zwischen Frühromantik und der Hoch- bzw. Spätromantik? Gehört die Frühromantik ins 18. Jahrhundert, als Radikalisierung der Spätaufklärung, oder ins 19. Jahrhundert, als Beginn der Moderne, oder ist sie beides zugleich, Radikalisierung der Spätaufklärung und eben damit Beginn der Moderne (Silvio Vietta²)? Ist sie „der nach außen getretene innere Widerspruch der Aufklärung“ (Klaus Peter³), mithin die ihrer selbst bewußtwerdende Dialektik der Aufklärung *avant la lettre*? Ist sie ein Ende, die Vollendung der Goethe-Schillerschen Poesie und der Kant-Fichteschen Philosophie (Rudolf Haym⁴), die höchste Aufgipfelung des Aufklärungswollens (Erich Ruprecht⁵), das farbige, dekadente Zeretzungsprodukt der Spätaufklärung, „Nachschlag des 18. Jahrhunderts; eine Art aufgetürmtes Verlangen nach dessen Schwärmerei großen Stils“ (Friedrich Nietzsche⁶), die „Euthanasie des Rokoko“ (Alfred Baeumler⁷), – oder ein Anfang, der schöpferische Ausgangs-

¹ Reinhart Koselleck und Hans Robert Jauß in ihren Beiträgen zum XII. Kolloquium der Gruppe *Poetik und Hermeneutik*, vgl. *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*, hrsg. v. Reinhard Herzog und Reinhart Koselleck, München 1987, z. B. S. 250, S. 253ff., S. 269–282.

² Silvio Vietta, *Frühromantik und Aufklärung*, in: S. V. (Hrg.), *Die literarische Frühromantik*, Göttingen 1983, z. B. S. 9.

³ Klaus Peter, *Stadien der Aufklärung. Moral und Politik bei Lessing, Novalis und Friedrich Schlegel*, Wiesbaden 1980, S. 6.

⁴ Rudolf Haym: *Die romantische Schule*. Berlin 1870, S. 5. Die Frühromantik ist „revolutionärer Idealismus“ (S. 8), „idealistischer Universalismus und Encyclopädismus“ (S. 7). Ein „Fortschritt zu neuen Idealen“ war ihr nicht möglich; sie beschränkte sich darauf, „die vorhandenen idealen Motive alle zusammenzugreifen und sie mannigfaltig zu mischen (S. 13).

⁵ Erich Ruprecht: *Der Aufbruch der romantischen Bewegung*. München 1948, S. 14. Im Prinzip, wenn auch aus anderen Gründen, besteht diese Position auch bei denjenigen, die, von Adorno inspiriert, die Frühromantik als die sich ihrer Dialektik bewußt gewordene Aufklärung verstehen, z. B. in dem Sammelband von Gisela Dischner und Richard Faber (*Utopische Romantik – Romantische Utopie*, Hildesheim 1979), in verschiedenen Beiträgen des Bandes *Die Aktualität der Frühromantik* von Ernst Behler und Jochen Hörisch (Paderborn 1987).

⁶ KSA 12,441; Schlechta III, 511.

⁷ Alfred Baeumler: *Bachofen der Mythologie der Romantik*. In: Manfred Schröter (Hrg.): *Der Mythos von Orient und Occident*. München 1926, S. CLXIX.

punkt der Heidelberger Romantik (so Ricarda Huch⁸), Widerspruch zum Geist der Aufklärung (Hermann August Korff⁹), der Beginn der poetischen Moderne (Hugo Friedrich¹⁰, Werner Vordtriede, Karl Heinz Bohrer¹¹, auch Carl Schmitt¹²) oder gar der Postmoderne, des Poststrukturalismus und Dekonstruktivismus¹³? Sind „Jena“ auf der einen Seite und „Heidelberg“ bzw. „Wien“ auf der anderen eine Einheit oder liegt zwischen ihnen eine tiefe Zäsur?

II. (Thesen)

Die Frühromantik des Novalis verhält sich zwar kritisch zur Spätaufklärung, aber ihre Kritik ist nicht neu. Sie erfolgt vielmehr in Kontinuität zur Aufklärungskritik der kritizistischen Philosophie Kants,

⁸ Ricarda Huch: *Die Romantik* (1899/1900). Tübingen 1951. Hermann August Korff, *Das Wesen der Romantik*, in: *Begriffsbestimmung der Romantik*, hrsg. v. Helmut Prang, Darmstadt 1968, S. 197f.

⁹ Hermann August Korff: *Geist der Goethezeit*, Leipzig 1923–1953. Allerdings erkennt Korff auch den Bruch von 1806, als Wende vom aufs Höchste gesteigerten Idealismus zum Realismus des Nationalen (Band IV, 1953, S. 16).

¹⁰ Werner Vordtriede: *Novalis und die französischen Symbolisten*, Stuttgart 1963. Der Ausgangspunkt Vordtriedes sind die Sätze von Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik*. Hamburg 1956, S. 29 (auf Novalis gemünzt): „Neutrale Innerlichkeit statt Gemüt, Phantasie statt Wirklichkeit, Weltrümmer statt Welteinheit, Vermischung des Heterogenen, Chaos, Faszination durch Dunkelheit und Sprachmagie, aber auch ein in Analogie zur Mathematik gesetztes kühles Operieren, das Vertrautes entfremdet: dies ist genau die Struktur, innerhalb deren die Dichtungstheorie *Baudelaires*, die Lyrik *Rimbauds*, *Mallarmés* und der Heutigen stehen werden.“ Weitere einschlägige Positionen finden sich in dem Sammelband *Die Modernität der Romantik*, hrsg. von Dieter Bänsch, Stuttgart 1977 (Helmut Pfotenhauer, Gert Mattenklott, Ingrid Oesterle, Günter Oesterle). Auch Hans Robert Jaß sieht in der Frühromantik, Baudelaire und den Surrealisten die Hauptstationen in der Entwicklung der Modernität (*Der literarische Prozeß des Modernismus*, in: Reinhard Herzog und Reinhart Koselleck (Hrsg.), *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*, München 1987, S. 249, *Poetik und Hermeneutik* Band XII).

¹¹ Karl Heinz Bohrer: *Die Modernität der Romantik. Zur Tradition ihrer Verhinderung*. In: *Merkur* 42, 1988, S. 179–198. „Die Kritik der Romantik im Zeichen eines teleologischen Idealismus und historischen Positivismus bedeutete eine Verhinderung der Moderne als ‚Kontingenzbewußtsein‘, also als Bewußtsein von Zufall und Zerfall, wie es von der romantischen Poesie entdeckt, von Baudelaire emphatisch gedacht und weiterentwickelt worden ist. (S. 180f.)

¹² Carl Schmitt: *Politische Romantik*, Berlin 1968.

¹³ So in verschiedenen Beiträgen des Bandes *Die Aktualität der Frühromantik* (vgl. Anm. 5).

Schillers und Fichtes. Die undialektische instrumentelle Vernunft der Spätaufklärer ist ja bereits dort Zielscheibe, nicht erst bei den Romantikern. Novalis radikalisiert den Kritizismus zur Transzendentalpoesie des magischen Idealismus. Sofern einerseits Kant aus der Aufklärung hervorgeht und die *Kritik der reinen Vernunft* noch als Teil der Aufklärung betrachtet werden kann, sofern andererseits Novalis und Friedrich Schlegel die Transzendentalphilosophie weiterentwickeln, besteht eine klare Kontinuität von der Spätaufklärung zur Frühromantik. Die heute übliche Epochensystematik neigt dazu, die „Klassik“ der Aufklärung zuzuschlagen, aus guten Gründen. Jedoch rücken dadurch Aufklärung und Romantik ohne ein Zwischenglied zueinander und gegeneinander, und die Brückenfunktion des Idealismus gerät aus dem Blick. Bereits Rudolf Haym, der sich als erster gründlich mit der Quellenlage auseinandergesetzt hat, hatte die Frühromantik vom Idealismus her verstanden; seine Ergebnisse sind hier in Erinnerung zu rufen. Haym zufolge ist Fichte der entscheidende Drehpunkt: „Die Wissenschaftslehre wurde der Angel, um den sich der Klassicismus in die Romantik hinüberwendete.“¹⁴

Ist Novalis ein Moderner? Die philologische Forschung der letzten zwanzig Jahre hat entschieden Einspruch angemeldet (Hans-Joachim Mähl¹⁵). Der gebrochene Fragmentist, der manieristisch das Irrationale kalkulierende Mystiker, der „Klassiker des Surrealismus“¹⁶ ist in gewissem Grade erst ein Erzeugnis der Wirkungsgeschichte. Novalis war ein strikter Systematiker, der, ausgehend von Fichte und radikaler als dieser, die Welt aus einem Punkt zu kurieren suchte. Was

¹⁴ Haym, a.a.O., S. 13. Vgl. *Blütenstaub* Nr. 28: „Die höchste Aufgabe der Bildung ist – sich seines transscendentalen Selbst zu bemächtigen – das Ich ihres Ichs zugleich zu seyn.“ (Novalis, *Schriften* II, Stuttgart 1965, S. 424).

¹⁵ Hans-Joachim Mähl hat seinen Beitrag *Friedrich von Hardenberg (Novalis)* in dem von Benno von Wiese herausgegebenen Band *Deutsche Dichter der Romantik* (Berlin 1971, S. 190–224) als Auseinandersetzung mit der These von der Modernität des Novalis ausgestaltet. Der „grundlegende Unterschied zwischen der frühromantischen und der modernen Poetik“ besteht für ihn darin, daß die Verfremdung im Falle der Moderne antimetaphysisch auf eine neue Wahrnehmung der einzelnen, aus ihren Deutungsschablonen befreiten „Dinge“ zielt, während das Fremd-Machen der Dinge im Falle des Novalis umgekehrt die hinter der Erscheinungswelt verborgene höhere Welt sichtbar machen soll. „Das dichterische Wort löst damit den in die Dingwelt gebannten, ent-äußerten Geist und erweckt ihn zu neuem Leben. Erst von den Denkvorbedingungen der zeitgenössischen Transzendentalphilosophie her erhält das romantische Poesieprogramm die ihm zugeordnete metaphysische Verbindlichkeit, von der sich die moderne Ästhetik [...] radikal gelöst hat.“ (S. 204)

¹⁶ So faßt Mähl die Tendenz einiger Arbeiten zur Wirkungsgeschichte zusammen (a.a.O. S. 193, kritisiert S. 214).

fragmentarisch, rätselhaft und modern gebrochen scheint, findet in allen Fällen seinen Platz im System des magischen Idealisten. Die Nichtbeachtung dieses Systems ist die Vorbedingung der „modernistischen“ Novalis-Interpretation.

Das Vergessen der transzendentalphilosophischen Basis ist der ausschlaggebende Faktor für die Epochen-Irritation, um die es hier geht. Die Philosophie des Idealismus ist auf der einen Seite die entscheidende philologisch-genetische Brücke im Prozeß der Entwicklung von der Spätaufklärung zur Frühromantik. Auf der anderen Seite ist ihr Vergessen die Bedingung der Möglichkeit des Umkippens der Frühromantik zur Spätromantik. Die aus höchster Verstandestätigkeit, aus der Kraft des reflektierenden Ich produzierte Mythologie der Frühromantiker kippt ohne Transzendentalphilosophie um in den fundamentalistischen Mythos der Spätromantik.

Das Vergessen der Transzendentalphilosophie erfolgt sehr schnell. Der Kreis von Jena zerfällt, das *Athenäum* stellt sein Erscheinen ein. Fichte selbst gibt seine Versuche zu einer Wissenschaftslehre auf und schreibt *Reden an die deutsche Nation* (1808). Auch Friedrich Schlegel eliminiert seine frühromantische Epoche, distanziert sich von ihren Idealen und unterdrückt die Texte jener Jahre. Novalis hat durch seinen frühen Tod zu solchen Revisionen keine Gelegenheit gehabt, doch sind die Ansatzpunkte für die Möglichkeit einer Abkehr von den überspannten Konstruktionen des magischen Idealismus in den beiden letzten Jahren seines Lebens deutlich zu erkennen; nicht ganz von ungefähr weist die Wirkungsgeschichte ihn als Vorläufer der konservativen Wende der Spätromantik aus. Kleist wendet sich von Kant ab, Eichendorff distanziert sich vom Loeben-Kreis, Tieck wandelt sich vom manierten Literaten zum Realisten, Görres vom Jakobiner zum Ultrakatholiken, Brentano vom frivolen Artisten zum demütigen Pilger. Überall ist der Bruch da.

Während die ganze übrige Frühromantik in den kriegerischen Jahren Anfang des 19. Jahrhunderts schnell vergessen wird, bleibt das Werk des Novalis jedoch präsent. Das könnte ein Argument gegen die These vom Vergessen der Transzendentalphilosophie sein. Die hauptsächlich von Ludwig Tieck besorgte Ausgabe der Novalisschen Schriften erscheint in sechs Auflagen 1802, 1805, 1815, 1826, 1837 und 1846. Das sieht nach Kontinuität aus. Doch beruht die Ausgabe zumindest in Bezug auf die theoretischen Schriften auf einem Mißverständnis. Tieck wählte aus, was in seinen Romantikbegriff paßte. Er bereits zerstörte den Systemcharakter des Werkes. Er schied die *Fichte-Studien* und große Teile des *Allgemeinen Brouillons* aus, er zerlegte geschlossene Texte in Fragmente, er publizierte *Glauben*

und *Liebe* und den *Christenheit*-Essay in Form zerstückelter Auszüge, er schuf in einführenden Texten das Bild vom großäugigen sophienverliebten Träumer – kurzum: seine Ausgabe macht die Herkunft des Werkes aus der Transzendentalphilosophie unkenntlich und gliedert es der späteren, irrationalistischen Romantik ein.

Als lockerer Fragmentenhaufen ließen die Aufzeichnungen des Novalis sich leicht neuen und sehr verschiedenen Interessen dienstbar machen. Die Geschichte der Novalis-Rezeption ist, wie die der Frühromantik-Rezeption überhaupt, eine Geschichte von Irrtümern und Mißbräuchen. Es gibt kaum echte Nachfolge, echte Kontinuitäten. Ganz andere, viel spätere Interessen bedienten sich dieses Werks auf der Suche nach ihrer Ätiologie. Die Wirkungsgeschichte des Novalis ist in dieser Hinsicht ein Paradigma der Wirkungsgeschichte der Frühromantik überhaupt. Je nach Interessenlage der Rezipienten wurde Novalis irrationalistisch oder rationalistisch, nationalistisch oder kosmopolitisch, regressiv oder progressiv, konservativ oder modern, modern oder postmodern interpretiert.

Die irrationalistische Rezeption wurde schon kurz nach dem Tode begründet durch Tiecks Ausgabe, durch die Novalis-Brüder Rostorf und Silvester, durch den Loeben-Kreis und, in dessen Vermittlung, am wirkungsmächtigsten durch den jungen Eichendorff. Noch an der Bearbeitungsgeschichte der Gedichte Eichendorffs läßt sich der Prozeß der Eliminierung der Transzendentalphilosophie zeigen, damit der Eliminierung der Kontinuität zum achtzehnten Jahrhundert und die Begründung einer falschen Kontinuität zum neunzehnten.¹⁷ Die Frühfassungen sind subjektivistischer und intellektualistischer.

Die konservative Novalis-Rezeption, beginnend mit Adam Müller, bestätigt und verstärkt von den linkshegelianischen Romantikgegnern, mit einem Höhepunkt in den Zwanziger und Dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts, sortiert die Novalistypischen transzendentalpoetischen Prinzipien aus. Sie nimmt die apodiktischen Sätze wörtlich, die, nach dem Prinzip des Romantisierens, nur eine Methode sein sollten, mit Hilfe von Verblüffung und Verfremdung eine höhere Welt zu erzeugen. Sie vor allem stellt die Kontinuität zur Spätromantik her.

Als Vorläufer der Moderne gilt Novalis noch nicht lange. Als *sententia communis* begegnet diese Auffassung erst seit Hugo Friedrichs Buch *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956). Eine direkte Kontinuität ist schon deshalb nicht wahrscheinlich. Nicht nur, daß die

¹⁷ Das ist gut sichtbar in der von Hartwig Schultz besorgten chronologischen Ausgabe der Gedichte Eichendorffs im Deutschen Klassiker Verlag.

moderne Lyrik „entscheidende Anregungen von ihm erfahren“ habe, wird behauptet, sondern auch, daß der moderne Roman ihm „überraschende Anstöße“ verdanke.¹⁸ Hier werden die wenigen nachweisbaren Lektüresplinter ganz gewaltig überschätzt. Es ließe sich leicht nachweisen, daß die poetologischen Überlegungen der Symbolisten, von Keats und Poe, von Nerval und Maeterlinck, von Thomas Mann, Musil, Hofmannsthal, Broch und Benn schon fertig waren, als sie Novalis lasen.

Die modernistische Rezeption, nur zu gern akzentuiert durch eine an Kontinuitäten, die die Romantik aus dem diskriminierten Zusammenhang mit der „deutschen Bewegung“ zu befreien geeignet waren, lebhaft interessierte Literaturwissenschaft, versteht das Romantisieren und Allegorisieren¹⁹ nur noch als Mittel zur ziellosen Aktivierung des Lesers durch ein produktives Chaos, nicht mehr als Offenbarung einer höheren Welt. Die transzendente Utopie zerfällt ihr in eine leere Idealität, der nur noch ihr Appellcharakter geblieben ist, die aber selbst keine Wahrheit, keine Richtung, keine Ziele mehr verbürgt. Die editorisch-philologische Klärung der Grundlagen, entwickelt im Kreis um die Historisch-kritische Ausgabe, hat den modernistischen Rezeptionstypus nicht verdrängen können. Die Philologen haben sich gegen die Philosophen bis heute nicht durchgesetzt. Das von Tieck geschaffene Bild des in seiner Gebrochenheit faszinierenden Fragmentisten wirkt noch immer nach. Freilich führt die Philologie auch zur Musealisierung, sie hat zwar historisch recht, aber sie spricht Novalis zugleich ein gutes Stück Gegenwartigkeit ab.

Ich fasse zusammen: Die scheinbaren Kontinuitäten von der Frühromantik zur Spätromantik und erst recht von der Frühromantik zur Moderne verhüllen einen tiefen Bruch. Der Schein der Kontinuität kam zustande durch das Eliminieren der Transzendentalphilosophie. Das Vergessen des Kritizismus schafft zugleich die Verständnislücke, die als eigentlichen Bruch den zwischen Spätaufklärung und Frühromantik erscheinen läßt. Der Bruch liegt aber erst im Zerfall des Frühromantikerkreises und den neuen Erfahrungen seiner Mitglieder Anfang des 19. Jahrhunderts.

¹⁸ Mähl, a.a.O., S. 193.

¹⁹ Zum Begriff des Allegorisierens steht Näheres in meinem Buch *Romantik und Konservatismus*, München 1983, S. 197–202.

III. Historische Präzisierung

Was löste den Epochenwandel von der Frühromantik zur Spätromantik aus? Daß man plötzlich anders denkt, geschieht ja nicht freiwillig, nicht nur aus Langeweile, nicht nur, weil alles innerhalb eines Sprachspiels Aussprechbare ausgesprochen ist, sondern weil einen eine im Rahmen des bisherigen Systems bzw. Sprachspiels nicht stimmige Erfahrung bedrückt. Etwas muß erklärt werden. Dieses Etwas ist die *wirkliche* Erfahrung der französischen Revolution und des von ihr ausgelösten Ereignisprozesses.

Denn wirkliche politische Erfahrung hatten die Frühromantiker nicht. Der Revolutionsbegeisterung der Frühromantik war eine Bücherbegeisterung. Die Generation der Friedrich Schlegel und Novalis, Wackenroder oder Ludwig Tieck war 1789 noch zu jung – sechzehn-, siebzehnjährig –, um, wie die Aufklärer, die Revolution auf gegründete Erfahrungen und langgehegte Erwartungen zu beziehen. Als Jugendliche haben sie, soweit die Quellen das zu beurteilen zulassen, die spätaufklärerische Revolutionsbegeisterung geteilt. Als die deutschen Aufklärer sich aber, von der Tätigkeit der Guillotine schockiert, von der Revolution abwandten, entdeckten die jungen Romantiker ihre Chance, sich von der älteren Generation zu unterscheiden. Sie tun es durch Überbietung. Ihre Revolutionsbegeisterung reicht, das unterscheidet sie von den Aufklärern, bis in die Zeit *nach* der Terreur. Die Frühromantiker mußten eine andere Begeisterung finden, eine, die der Terreur gewachsen ist. Sie brauchten ein System, das der Schrecken nicht stören kann. Es besteht darin, daß sie von den Realitäten abstrahieren. „Die Hinrichtung des Königs von Frankreich hat ganz Berlin von der Sache der Franzosen zurückgeschreckt, aber mich gerade nicht. Über ihre Sache denke ich wie sonst.“ (Nämlich enthusiastisch) – so schreibt Wackenroder.²⁰ Entwaffnend fügt er hinzu: „Ob sie die rechten Mittel dazu anwenden, verstehe ich nicht zu beurteilen, weil ich vom Historischen sehr wenig weiß.“ Vom Historischen wenig wissen und trotzdem begeistert sein, das ist romantisch. Die grundlegende Denkfigur ist, daß man die Revolution als Prinzip bejaht, ohne sich um die Einzelheiten ihres Verlaufs in Frankreich zu kümmern. Das historische und politische Detail interessierte die meisten Romantiker nicht. Wackenroder ist

²⁰ Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Werke und Briefe*, München/Wien 1984, S. 434 (an Tieck am 5. 3. 1793). Tiecks Enthusiasmus ebd. S. 420, Wackenroders Antwort S. 424).

ein Träumer, Tieck ein Phantast, Novalis ein alle Erfahrung überfliegender Idealist. Allenfalls die Brüder Schlegel, die Caroline nach mißlichen Erfahrungen mit der Mainzer Republik befreit hatten, wußten einigermaßen, wovon sie sprachen. Die Quellen des Novalis bestehen aus dichterischen, philosophischen und naturwissenschaftlichen Büchern. Die historische, politische und publizistische Debatte war ihm fremd. Fichte kannte er genau, die Schriften von Burke, Gentz, Rehberg oder Schlözer hingegen kaum. Lebenslang an die mitteldeutsche Provinz gebunden, kannte er die große Welt nur vom Hörensagen. Er schreibt zwar mit revolutionärem Klang, Freiheit und Gleichheit verbunden sei der höchste Charakter der Republik, oder der „ächten Harmonie“.²¹ Er sagt damit aber nichts über eine wirkliche Republik, sondern etwas über ein Ideal – das Wort „ächt“ vor allem zeigt es an, das Novalis stets verwendet, wenn es gilt, die transzendente Ebene von der Ebene des gewöhnlichen Sprechens zu unterscheiden. Die Republik als „ächte Harmonie“ ist das transzendente „Große Ich“, das entsteht, wenn das Einzel-Ich die Bedingungen seines Ich-Seins reflektiert. Die *Realität* von Freiheit und Gleichheit beurteilt Novalis ganz anders: „daher die Menschenrechte äußerst *unschicklich*, als wirklich vorhanden, aufgestellt werden.“²² Die Revolution als Ideal setzt die Erhebung über die Revolution als Wirklichkeit voraus.

Die Utopie des Novalis ist eine Weiterentwicklung der Utopien des aufgeklärten Absolutismus²³, wobei die Transzendentalphilosophie die Methode an die Hand gibt, um die Wirklichkeit der Revolution auszublenden. Das Paradox eines aufgeklärten Absolutismus mußte in dem Augenblick in seine Elemente zerfallen, in dem die Bürger ihre Moralität im Herrscher nicht mehr nur repräsentiert sehen, sondern selber herrschen wollten. Während die Revolution als Probe auf dieses Exempel moralisch scheitert, verfolgt der magische Idealist unter Absehung von den Realitäten weiter die utopische Ideallinie, sofern er der transzendentalen Reflexion die Kraft zutraut, Freiheit und Gleichheit in einem Liebesstaat zu vereinigen, in dem „alle thronfähig“ sind (*Glauben und Liebe*) und das Herrschen überflüssig ist.

²¹ *Schriften* III, Stuttgart 1968, S. 284 (*Allgemeines Brouillon* Nr. 249). Vgl. *Romantik und Konservatismus*, a.a.O. S. 209.

²² Ebd. S. 416 (Nr. 762).

²³ Vgl. *Romantik und Konservatismus*. a.a.O. S. 136f. Das Perfektibilitätspathos ist auch beim jungen Friedrich Schlegel noch deutlich erkennbar. Von Condorcets „Idee der unendlichen Vervollkommnung“ ist z. B. im *Athenäum*-Fragment Nr. 227 (KFSA II, 202) zustimmend die Rede.

Friedrich Schlegel schrieb 1798 in einem berühmten Fragment im *Athenäum*, die französische Revolution, Fichtes Wissenschaftslehre und Goethes Meister seien die größten Tendenzen des Zeitalters.²⁴ Er will sich damit „auf den hohen weiten Standpunkt der Geschichte der Menschheit“ erheben. Die Revolution ist für ihn kein lautes und materielles Ereignis, sondern ein geistiges. Später, in seinem Aufsatz *Über die Unverständlichkeit* (1800), hat Schlegel das noch ironisch zugespitzt. Die Revolution sei „eine vortreffliche Allegorie auf das System des transzendentalen Idealismus“.²⁵ Sie interessiert nicht als Wirklichkeit, sondern als Idee. Sie bildet eine Philosophie ab, die Fichtes, in der das Ich, das die Prinzipien seines Ich-Seins erkennt, weltsetzende Kraft hat. Sie ist, wie Goethes *Meister*, wie Fichtes Philosophie, eine bloße Tendenz, etwas Unabgeschlossenes, ein Anfang, von dem nicht entschieden ist, wann und von wem und ob er je zum Beschluß gebracht werde.

Die Frühromantiker gehen angesichts der Terreur also nicht den Weg der Konservativen und der enttäuschten Spätaufklärer, die Revolution überhaupt abzulehnen, sondern sie gehen den Weg der Abstraktion. Sie sind weiterhin für das Prinzip Revolution, aber gegen die Praxis. Sie finden die Tendenz schön unter Absehung von dem ihr leider anhaftenden Erdschmutz. Sie unterscheiden, so besonders Novalis, zwischen der realen und der „wahren“ Revolution, zwischen der französischen und der „deutschen“, zwischen der „gewöhnlichen“ und der „höheren“, der „echten“, von der die französische nur ein Vorschein war.²⁶ Carl Schmitt wird später darüber spotten: „Das ‚Wahre‘, ‚Echte‘ bedeutet die Ablehnung des Wirklichen und Gegenwärtigen und ist schließlich nur das Anderswo und Anderswann, das Andere schlechthin.“²⁷

Die Spätromantik bringt die Abkehr von der idealistischen Spekulation. Friedrich Schlegel selbst kritisiert 1808 die Frühromantik und den Idealismus der Goethezeit als nur ästhetische Epoche, als nur

²⁴ KFS II, 198 (Nr. 216). Karl Heinz Bohrer kommentiert treffend: „Schlegel fügte Revolution, Fichte und Goethe deshalb zusammen, weil sie ihm symbolisch den Progreß der Epoche und ihres triumphierenden Subjekts repräsentierten.“ (a.a.O. S. 193)

²⁵ KFS II, 366.

²⁶ Vgl. *Romantik und Konservatismus*, a.a.O. S. 93–97.

²⁷ Schmitt, a.a.O. S. 132. Carl Schmitt schrieb dieses 1919. Seine spätere Wendung zum Faschismus zeigt, daß es auch gut sein kann, sich zum Wirklichen unzuverlässig zu verhalten. Die *politische* Unbrauchbarkeit der Romantik wertet ihre Poesie nicht ab, sondern auf. Es ist wohl eine kompensatorische Poesie, aber muß man davor erschrecken? Wer möchte ohne Kompensationen leben.

„spielende Träumerei“: „Diese ästhetische Träumerei, dieser unmännliche pantheistische Schwindel, diese Formenspielerei müssen aufhören; sie sind der großen Zeit unwürdig.“²⁸ Er sieht jetzt das Verantwortungs-, das Geschichts- und Wirklichkeitslose der frühromantischen Spekulation. Er setzt die kritisierte Formenspielerei in Beziehung zur *französischen* Revolution. Die „große deutsche Revolution“, die jetzt begonnen habe, ist nicht spielerisch, nicht ironisch: „In ernster Würde“ (ebd.) macht sie sich frei von der ästhetischen Träumerei. Schlegels Spätschriften, vor allem der große geschichtsphilosophische Aufsatz *Signatur des Zeitalters*, sind denn auch im Ton ernst und gemessen, ohne das frivole Glitzern der ironischen Fragmente aus der Athenäumszeit.

Reale Erfahrungen sind die Auslöser für die Abkehr von der Frühromantik. Novalis stirbt; seine Brüder und literarischen Nachlaßverwalter suchen nach Konkretisierungsmöglichkeiten seiner Lehre und finden sie im konservativen und katholischen Lager (Konversionen). Auch Clemens Brentano geht später den von ihnen vorgezeichneten Weg. Friedrich Schlegel reist 1802 nach Paris; bereits diese Reise, nicht erst Köln und die spätere Konversion ist ausschlaggebend für seinen Sinneswandel (Oesterle²⁹). Auch Görres macht entscheidende Erfahrungen in Paris, ebenso Kleist, bei dem Parisaufenthalt und Abschied von der Transzendentalphilosophie (Kantkrise) 1801 beinahe zusammenfallen. Seit 1806, als Napoleon bei Jena siegt und die trügerische Ruhe des Sonderfriedens von Basel beendet ist, werden die deutschen Idealisten drastisch mit Wirklichkeit konfrontiert. Eichendorff erfährt als Student den Verlust seiner Heimat und den Einbruch Napoleons und nimmt am Kriege teil. Erst in den Jahren von 1803 bis 1815 wird in Deutschland alles durcheinandergeschüttelt.³⁰ Erst jetzt, nicht schon in den Neunziger Jahren

²⁸ KFSa III, 165 f.

²⁹ Das hat kürzlich Günter Oesterle dargelegt: *Friedrich Schlegel in Paris oder die romantische Gegenrevolution*. In: Gonthier-Louis Fink (Hrsg.), *Französische Revolution und deutsche Romantik* (erscheint in Kürze).

³⁰ Schlegel, *Signatur des Zeitalters* (1820): „Indessen erfolgte doch die eigentliche Zerstörung erst viel später, als dasjenige was die Anhänger der aus der Revolution hervorgegangenen neuen Despotie mit dem eignen Kunstaussdruck ‚die Revolution von oben‘ genannt haben, von außenher mit Waffengewalt und erlogenen Verheißungen in Deutschland eingeführt wurde. Ich meine jene, sovielen alte Institute vernichtende Zerstückelung und Verschleuderung des Reiches von 1803 [...] Nach und nach ward mehr als ein Drittel der deutschen Bevölkerung seinen alten Herren, allen seinen sittlichen Gewohnheiten und alten rechtlichen Verhältnissen entrissen; einzelne Länder wurden in sieben Stücke zerschnitten; andere wechselten drei-, ja vier- oder fünfmal den Herrn, der dann jedesmal als der neuerdings rechtmäßige

nahmen die Romantiker die Realität hinter den Gedanken wahr. Erst jetzt, mit dem Reichsdeputationshauptschluß von 1803, mit dem Ende des Reiches 1806, mit der Gründung des Rheinbunds und den Kriegen mit und gegen Napoleon war die Revolution wirklich in Deutschland angekommen, ging es nicht mehr um den „revolutionären Idealismus“ (Haym), nicht mehr um bloße Büchererfahrungen, sondern um den Krieg. Erst nachdem das Reich untergegangen ist, die Kirche durch die Säkularisation zerstört und gedemütigt ist, die napoleonischen Kriege ihren Anschauungsunterricht erteilt haben, die Friedensschlüsse die Länder wie Spielmarken hin und hergeschoben hatten, kehren die romantischen Schriftsteller vom Spekulationshimmel zur Tagesordnung zurück.

Die Frühromantik ist, pointiert gesprochen, ein Produkt des Sonderfriedens von Basel, der Preußen und seinen Anhang für eine Weile in den Windschatten der Geschichte brachte. Rundum brausten Revolutionen und Kriege, während in einem großen Teil Deutschlands Ruhe herrschte zum Dichten und Denken. Es war eine untypische Schonzeit. Der ältere Friedrich Schlegel urteilte, die frühromantischen Ansätze hätten sich zur Bewältigung der Geschichte nicht bewährt. Wir Heutigen aber lesen fasziniert immer wieder seine Fragmente und beinahe nie sein Spätwerk. Wir verharren bei einer Utopie, die ihr Autor für erledigt hielt. Haben wir unsere Lektion nicht gelernt? Ist die Frühromantik nicht doch eine überschätzte Epoche?

IV. Schluß

Das Ergebnis dieser Überlegungen läßt sich als Doppelthese formulieren:

1. Die *publizistisch angelesene* Revolution der Neunziger Jahre führt zur Spaltung von Spätaufklärung und Frühromantik. Der Keil, mit dessen Hilfe die Spaltung durchgeführt wird, ist die Transzendentalphilosophie, die zwischen wirklich und transzendental, zwi-

Souverän begrüßt werden mußte; es war, als ob man von allen Seiten eine gründliche Anarchie recht planmäßig organisieren wollte.“ (KFSÄ VII, 510) „Auch hat die ‚Revolution von oben‘ viel tiefer noch in das europäische Fleisch eingeschnitten, mehr geschadet und verwüstet, als die erste anarchische Bewegung, weil sie die Anarchie selbst erst in eine gewisse Ordnung gebracht, und dauerhaft gemacht hatte.“ (ebd. S. 512f.)

schen historisch konkret und „ächt“ zu unterscheiden erlaubte und so die Überbietung der französischen Revolution durch eine idealistische Bücherrevolution möglich machte.

2. Die *wirklich erfahrene* Revolution der Jahre vom Jahrhundertbeginn bis etwa 1820 führt zur Spaltung von Frühromantik und Spätromantik. Der Keil ist die geschichtliche Realität. Das infolgedessen viel tiefer, weil nicht nur in den Köpfen gegründete Interesse an dieser Spaltung zieht später die erste Spaltung in ihren Bann, indem es entweder die Frühromantik zur Aufklärung schlägt, um sich von ihr zu trennen, oder sie irrationalistisch und konservativ umdeutet und so zur Vorläuferin der Spätromantik macht. Die Wendung zur wirklichen Geschichte sollte, in Frontstellung zum kopflastigen achtzehnten Jahrhundert, die Einheit des neuen Bewußtseins im neunzehnten verbürgen. Daß auch diese Wendung zur Ideologie werden konnte, auch und gerade wenn sie, wie bei Thomas Mann, bis zur fatalistischen „Unterwürfigkeit unter das Wirkliche und Tatsächliche“³¹ getrieben wurde, steht auf einem anderen Blatt.

³¹ *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Gesammelte Werke, Frankfurt 1974, XII, 22, Nietzsches *Willen zur Macht* zitierend (KSA 12, 441). Thomas Mann fatalistisches Verhältnis zur Geschichte findet man am besten dargestellt bei Hans Wißkirchen: *Zeitgeschichte im Roman*, Bern 1986.

Christian Martin Schmidt

Die zweite romantische Aneignung Text und Musik in Gustav Mahlers Wunderhornliedern

Der Beziehung zwischen Literatur und Musik, und damit auch dem Verhältnis zwischen einem Text und der mit ihm verbundenen Komposition, gilt in jüngerer Zeit eine verstärkte wissenschaftliche Aufmerksamkeit. Sie wurde zum Teil durch Fragestellungen der neueren Literaturwissenschaft geweckt, wie sie beispielhaft in dem von Steven Paul Scher herausgegebenen Sammelband *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*¹ zum Ausdruck kommen. Dem wachsenden Interesse an grenzüberschreitender Forschung kommt aber auch eine Öffnung der Musikwissenschaft entgegen, die nach der – wissenschaftshistorisch durchaus gerechtfertigten – Akzentuierung von formalästhetischen und auf Kompositionstechnisches konzentrierten Betrachtungsweisen immer mehr den Weg zu einer die bloß tönend bewegten Formen transzendierenden Sicht einschlägt. Im Vordergrund stehen nicht mehr allein die intern musikalischen Sachverhalte als Grundlage für die Rekonstruktion der Problemgeschichte des Komponierens, sondern auch ihre Einbettung in den gesamtulturellen, gesellschaftlichen, biographischen Kontext. Und die einseitige Betonung eines wissenschaftlichen Zugangs als des einzig möglichen weicht mehr und mehr der Vielfalt methodischer Pluralität. Um ein konkretes Beispiel zu geben: Beinahe aufgegeben ist die Auffassung, daß die geschichtlich auf uns gekommenen Oppositionen „absolute Musik“ und „Programm Musik“ einander ausschließende Gegensätze bezeichnen, denen jeweils nur eine Betrachtungsweise, die hermeneutische bzw. analytische, angemessen sei.

Die Öffnung der Musikwissenschaft mag – will man von Zeitgeist reden – mit dem Paradigmenwechsel im Komponieren der letzten Jahrzehnte zusammenhängen, mit dem Wechsel von der strikten Rationalität des Serialismus zur subjektiven Pluralität der musikali-

¹ Berlin 1984.

schen Postmoderne. Die Bereitschaft zur Öffnung könnte aber auch darauf zurückgeführt werden, daß das mittlerweile verfügbare Instrumentarium der kompositionstechnischen Analyse soviel Sicherheit verleiht, daß man sich auch anderen Bereichen zuwenden kann, ohne Gefahr zu laufen, in einen bloß hermeneutischen, wiederum also einseitigen Zustand zurückzuerfallen. Weiterhin zu insistieren freilich – und das vor allem mit Blick auf die Musikjournalistik – ist auf dem Postulat, daß die Erkenntnis der intern kompositorischen Konfiguration als Ausgangspunkt des Redens und Schreibens über Musik unverzichtbar ist.

Die Bereitschaft zur Berücksichtigung der vielfältigen in einer Komposition verbundenen Aspekte, zur Anerkennung verschiedenartiger Fragestellungen ans musikalische Kunstwerk und zur Einsicht, daß Interpretationen denkbar sind, die zu unterschiedlichen Ergebnissen gelangen, ja einander widersprechen, und dennoch jede für sich zutreffend sein können – solche Offenheit ist dem Œuvre kaum eines Komponisten so angemessen wie dem Mahlers. Denn seine Werke widersetzen sich der Festlegung auf eine einseitige kompositorische oder ästhetische Position in besonderem Maße. Die Symphonien sind keine absolute Musik in der gängigen Fassung des Begriffs, keine Musik mithin, die nur auf sich selbst verweist und allein durch den internen Zusammenhang Sinn stiften will; das ergibt sich schon aus der Einbeziehung von Vokalpartien und damit von Worttexten in sie, mehr aber noch aus ihrer substantiellen Einbettung ins philosophische und weltanschauliche Denken der Zeit. Die Symphonien sind aber auch weit davon entfernt, Programmmusik zu sein, jedenfalls nicht in dem Sinne von Wilhelm Fischers unglücklicher Formulierung, daß Programmmusik dadurch gekennzeichnet sei, daß „die musikalischen Mittel nicht nach musikalischer, sondern nach außermusikalischer Logik angewendet werden“². Und was die Lieder betrifft, so sind sie wohl mit einem Text verbunden, verzichten aber keineswegs auf eine stringente musikalische Gestaltung, die häufig genug so konsistent ist, daß Mahler sie – wie die Übernahme in instrumentale Symphoniesätzen zeigt – auch ohne Worte für ästhetisch tragfähig hielt.

Bevor der konkrete Gegenstand³ dieser Ausführungen näher ins

² Zitiert nach *Musik* (= Das Fischer Lexikon Bd. 5), hrsg. von Rudolf Stephan, Frankfurt 1957, S. 301.

³ Als neuere Arbeiten zu den Wunderhornliedern zu nennen sind: Renate Hilmar-Voit, *Im Wunderhorn-Ton. Gustav Mahlers sprachliches Kompositionsmaterial bis 1900*, Tutzing 1988; Constantin Floros, *Prinzipien des Liedschaffens von Gustav*

Auge gefaßt werden kann, muß an eine wichtige methodische Voraussetzung erinnert werden: Für die fundierte Interpretation des Verhältnisses zwischen Musik und Literatur ist nicht nur – wie für jedermann selbstverständlich – eine zuverlässige Ausgabe des Notentextes unabdingbar, sondern auch – was nicht immer hinreichende Beachtung findet – die Kenntnis der literarischen Vorlage, mit der sich der Komponist auseinandergesetzt hat. Nur auf dieser Basis kann das Verhältnis zum Text sowohl im Kompositionsprozeß als auch in dessen Ergebnis, dem Werk selbst, mit der erforderlichen Sicherheit bestimmt werden. Zu bedenken ist nämlich einerseits, daß die Editionen zumal älterer Literatur – man denke beispielsweise an die „gereinigten“ Ausgaben von Heines Gedichten – keineswegs immer den gleichen Text bieten und sich etwa nur in unwesentlichen Details voneinander unterscheiden; andererseits muß die Möglichkeit in Betracht gezogen werden, daß die Dichter selbst – wie z. B. Richard Dehmel – ihre Texte in mehreren Fassungen veröffentlicht haben. Nur im Blick auf die tatsächlich benutzte Textvorlage als Ausgangspunkt der Vertonung kann beurteilt werden, ob der Komponist absichtlich Modifikationen des Textes vorgenommen hat oder aber ob Abweichungen möglicherweise durch Übertragungsfehler der musikalischen Quellen verursacht worden sind.

Bei den Wunderhornvertonungen Mahlers gilt diese Forderung in besonderem Maße, und zwar in zweierlei Hinsicht. Zum einen lag die populäre Liedsammlung gegen Ende des 19. Jahrhunderts bereits in mehreren unterschiedlichen Ausgaben vor (sieht man ganz ab von Nachdrucken einzelner Gedichte in Anthologien) – man kann sich mithin nicht allein etwa auf die Erstausgabe stützen. Zum anderen sind die Eingriffe Mahlers in die Texte – darauf wird sogleich zurückzukommen sein – so gravierend, daß die Kenntnis des Ausgangspunkts seiner poetischen Umgestaltung überaus dringlich wäre. Insofern ist es besonders hinderlich, daß die Mahlerforschung bei der Eruiierung der Textvorlage bzw. -vorlagen bisher zu keinem überzeugenden Ergebnis gekommen ist. R. Hilmar-Voit geht von insgesamt vier verschiedenen Exemplaren aus, ohne allerdings zu endgültigen Schlüssen zu kommen. Hier besteht also noch ein fühlbares Desiderat, das aber – so wäre zu hoffen – durch konzentrierte Auswertung der Quellen, auch durch philologischen Vergleich beseitigt werden könnte. Gerade hinsichtlich der letztgenannten Verfahrensweise ist

Mahler, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 45/1, 1990, S. 7–14; Elisabeth Schmierer, *Die Orchesterlieder Gustav Mahlers* (= XXXVIII), Kassel 1991.

wohl noch nicht das letzte Wort gesprochen, was schon die Tatsache zeigt, daß selbst die Identifikation der von Mahler herangezogenen Wunderhorn-Gedichte sich – vorsichtig formuliert – noch nicht hinreichend herumgesprochen zu haben scheint. R. Hilmar-Voit z. B. behauptet noch 1988, daß der Mittelteil von *Wer hat dies Liedel erdacht?*, d. h. die Zeilen 6 bis 14⁴, von Mahler selbst stamme.⁵ Tatsächlich aber hat er alle diese Zeilen mit Ausnahme der neunten dem Gedicht *Wer's Lieben erdacht* entnommen, was angesichts der Ähnlichkeit beider Titel unschwer hätte entdeckt werden können.

Aber auch ohne die genaue Kenntnis der Vorlagen kann festgehalten werden, daß Mahler – wie C. Floros treffend formuliert hat⁶ – „die Wunderhorngedichte oft mit einer Freiheit [behandelt], für die keine Parallelen aus der Liedkomposition des 19. Jahrhunderts genannt werden können“. Das ist exemplarisch bei dem bereits erwähnten *Wer hat dies Liedel erdacht?* erkennbar. Mahler ändert einzelne Wörter – siehe im Abdruck die Zeilen 6 des mittleren und rechten Texts: „Herzle“ – „Herz“ sowie „wund“ – „verwundt“; fügt einzelne Wörter hinzu wie „am Berg“ in der ersten Zeile des Liedes; ersetzt einzelne Wörter wie in den Zeilen 10 Mitte und rechts „rosiger“ statt „purpurroter“; er fügt eigene Zeilen ein wie die neunte; stellt einzelne Zeilen frei zusammen wie die Zeilen 6 bis 8, die aus der vierten bzw. ersten Strophe von *Wer's Lieben erdacht* stammen; und schließlich kompiliert er Teile verschiedener Gedichte wie im vorliegenden Fall und in *Wo die schönen Trompeten blasen*; angesichts solch einschneidender Modifikationen im Text ist es fast selbstverständlich, daß auch die Liedtitel in den Umformungsprozeß einbezogen werden.

Diese Behandlung der – wie ich vorläufig sagen will – vertonten Gedichte hat zu durchaus unterschiedlichen Interpretationen geführt. Die einen haben daraus eine Dominanz der musikalischen Gestaltung abgeleitet, welche die Textänderungen gleichsam automatisch nach sich gezogen hätte; anderen war Mahlers Verfahren Anlaß für besonders kritische Urteile. Namentlich Hans Mayer⁷ kommt zu einer durchweg negativen Bewertung, zum Vorwurf des Eklektizismus; und obwohl Mayer selbst Mahlers Textvorlagen als zweitrangig und hinsichtlich ihrer literarischen Qualität fragwürdig ansieht, hält er dem Komponisten dennoch einen Mangel an Respekt

⁴ Vgl. den Abdruck der beiden Vorlagen und von Mahlers Version.

⁵ A.a.O., S. 88.

⁶ A.a.O., S. 7.

⁷ *Gustav Mahler*, Tübingen 1966, vor allem S. 142–156.

vor dem dichterischen Werk vor. Beide Auffassungen indes können bei näherer Zursicht kaum aufrecht erhalten werden. Wie wir heute wissen, sind die Lieder in *Des Knaben Wunderhorn* nicht durchweg authentische Volkslieder, sondern stellen zum großen Teil das Ergebnis von redigierenden und weiterdichtenden Eingriffen durch von Arnim und Brentano dar. Diese Überarbeitung geschah im Zeichen der romantischen Aneignung des Vergangenen, d. h. der Anpassung des überkommenen Liedguts an ethische und literarische Wertvorstellungen jener Zeit. Genau an diese romantische Aneignung nun knüpft Mahler an. Selbst wenn er die prägende Rolle der Herausgeber bei der Ausformung der Wunderhorngedichte nicht gekannt haben sollte, so hat er doch richtig gespürt, daß es sich nicht um Produkte einer künstlerischen Individualität handelt, nicht um – wie er sagt – vollendet schöne Gedichte; er betrachtete die Lieder gleichsam als Naturmaterial, als – wie Ida Dehmel überliefert⁸ – „Felsblöcke, aus denen jeder das Seine formen dürfe“. Das ist durchaus parallel zu sehen zu seiner Adaption des Repertoires sowohl der Volksmusik als auch der überlieferten Tanztypen, die er ohne Verlust des Charakters in eigene Prägungen umschmolz.

Was nun die Dominanz der rein musikalischen Formung angeht, so ist deren Akzentuierung zunächst nicht grundsätzlich zu kritisieren, tritt sie doch dem verbreiteten Mißverständnis entgegen, als begeben sich Musik, wenn sie sich mit einer außermusikalischen Ebene verbindet, ihres Eigenrechts; zu erinnern ist an die oben zitierte Definition von Programmmusik, aber auch – was vor allem Lieder betrifft – an die traditionellen Untersuchungen zum Wort-Ton-Verhältnis, die allzuoft von der Voraussetzung ausgingen, als sei die Musik allein textgezeugt. Nicht einleuchtend dagegen ist der Schluß, daß eine in sich stimmige musikalische Formung notwendig mit einem vorgefertigten Text kollidiert, daß mithin eine in sich sinnvolle Musik nicht mit der feststehenden Fügung des Textes konvergieren könne. Sowohl Brahms als Schönberg haben in ihren Liedern gezeigt, daß eine Musik, die durchaus als autonom anzusehen ist, bruchlos mit einem gänzlich unveränderten Text zusammentreten können. Daß in Einzelfällen Eingriffe in den Text plausibel mit musikalischen Intentionen erklärt werden können, erlaubt nicht die Schlußfolgerung, daß Mahlers Haltung den Textvorlagen gegenüber generell von deren prinzipieller Unterordnung unter die Musik bestimmt sei. Viel eher ist sie damit zu begründen, daß er die Texte von vornherein in den

⁸ Zitiert nach Alma Mahler, *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*, Amsterdam ²1949, S. 120.

schöpferischen Prozeß einbezog, daß er die Gedichte als Material zur individualisierenden Umformung begriff, die Teil einer sich im Wechselspiel der verschiedenen Ebenen konkretisierenden musikalisch-poetischen Gesamtkonzeption ist. Mit anderen Worten: Mahler vertont keine Gedichte, sondern entwickelt aus dem vorfindlichen literarischen Material eine der Ebenen seines Kunstwerks, die ebenso der individuellen Formung unterliegt wie die Musik. Das stimmt zusammen mit seinem jugendlichen Plan, in Nachfolge des so bewunderten Richard Wagner Dichter-Komponist zu werden. Seine Haltung kann also wohl am ehesten verstanden werden, wenn man sie mit Äußerungen eines Komponisten in Verbindung bringt, der Text und Musik in ein und demselben Produktionsgang endgültig ausformulierte. So schreibt Arnold Schönberg während der Arbeit an seiner Oper *Moses und Aron* an Alban Berg: „Eigentümlicherweise arbeite ich in ganz derselben Manier: der Text wird erst während dem Komponieren definitiv fertig, ja manchmal erst nachher. Das bewährt sich außerordentlich. Natürlich, und das hast Du wohl ebenso gemacht, ist das nur möglich, wenn man vorher von allem eine sehr genaue Vorstellung hat, und die Kunst besteht ja darin, diese Vision nicht nur dauernd lebendig zu erhalten, sondern sie bei der Ausarbeitung der Details noch zu verstärken, bereichern, erweitern!“⁹

Der allgemeinen Dualität von Text und Musik entspricht nun eine Dualität, Doppelbödigkeit oder – wenn man will – Dialektik in weiteren wesentlichen Dimensionen der Wunderhornlieder. Zu nennen ist zunächst die Formkonzeption. Die Texte, und zwar sowohl die Vorlagen der Sammlung als auch die Ergebnisse von Mahlers Umformung, sind aus Strophen zusammengesetzt. Tatsächlich ist eine der formalen Ebenen in den Liedkompositionen gleichsam architektonisch durch die Parallelsetzung formaler Abschnitte, von musikalischen Strophen geprägt; sie hält sich vielfach nicht an die Unterteilung der Textstrophen, sondern disponiert diese namentlich durch Zusammenfassung mehrerer Strophen neu. Mahler dagegen betont in einer Äußerung von 1899 den prozessualen Charakter seiner Lieder; mit Bezug auf Carl Loewe sagt er¹⁰: „Auch kann er sich von der alten Form noch nicht befreien, wiederholt die einzelnen Strophen, während ich ein ewiges Weiterlaufen mit dem Inhalt des Liedes, das Durchkomponieren, als das wahre Prinzip der Musik

⁹ Arnold Schoenberg, *Ausgewählte Briefe*, hrsg. von Erwin Stein, Mainz 1958, S. 163.

¹⁰ *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, hrsg. von Herbert Killian, Hamburg 1984, S. 136.

erkenne. Bei mir findest du von allem Anfang an keine Wiederholung bei wechselnden Strophen mehr, eben weil in der Musik das Gesetz ewigen Werdens, ewiger Entwicklung liegt – wie die Welt, selbst am gleichen Ort, eine immer andere, ewig wechselnde und neue ist.“ In der Tat ist nahezu allen seinen Liedern eine prozessuale Formebene zueigen, die vorab von der motivischen Variation getragen wird. Und zweifellos hast die Tendenz zur Prozessualität auch Mahlers Textwahl bestimmt, was darin erkennbar wird, daß viele der Liedtexte mit einem Resümee oder einer Schlußsentenz enden. Mahlers Lieder verschränken also sowohl das architektonisch reichende als auch das logisch entwickelnde Formprinzip. Man verwendet dafür die etwas blasse Bezeichnung „varierte Strophenform“; sinnvoller scheint der paradoxe Terminus „durchkomponierte Strophenform“ zu sein, paradox, wenn man bedenkt, daß „durchkomponiertes Lied“ ursprünglich als Negativbegriff zu „Strophenlied“ eronnen wurde. Steht die Strophigkeit ein für den formalen Zusammenhalt der Komposition, so vertritt das Durchkomponieren die Sprachähnlichkeit und Kommunikationsfähigkeit der Musik, letzteres ganz in Anlehnung an Franz Liszt, dessen Einfluß auf Mahler wohl noch nicht hinreichend untersucht worden ist und der schreibt¹¹: „Gerade aus den unbegrenzten Veränderungen, die ein Motiv durch Rhythmus, Modulation, Zeitmaß, Begleitung, Instrumentation, Umwandlung usf. erleiden kann, besteht die Sprache, vermittels welcher wir dieses Motiv Gedanken und gleichsam dramatische Handlungen aussprechen lassen können.“ Diese Auffassung hat sich im übrigen – nun in Nachfolge Mahlers und in direktem inhaltlichen Anschluß an dessen oben zitierte Äußerung – bis in die Perhorreszierung unveränderter Wiederholung bei Schönberg durchgehalten.

Die Dualität schlägt sich aber auch in der gestaltlichen Auskomposition nieder, in der Konfrontation zweier Themen, Charaktere oder Satztypen. Diese Zweiheit ist häufig durch die Dialogstruktur des Textes begründet, welcher in der musikalischen Praxis zuweilen sogar – gegen den Willen des Komponisten – durch die Verteilung von Abschnitten auf zwei verschiedene Sänger Rechnung getragen wird. Aber selbst die Lieder, deren Text kein Zwiegespräch ist, sind zumeist von thematischer Dualität geprägt. Ist aber von Themendualität die Rede, so drängt sich der Gedanke an die Sonatenform auf, die im neunzehnten Jahrhundert Ausgangspunkt alles entwickelnden Komponierens war. Daran knüpft Mahler auf der durchführenden,

¹¹ Zitiert nach Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 6), Wiesbaden 1980, S. 202.

entwickelnden Formebene an, freilich mit zwei entscheidenden Unterschieden: Ist in der Sonatenform vor allem die Durchführung – also die Mitte des formalen Diskurses – Ort der thematischen Konfrontation, so findet in seinen Liedern die Kombination der unterschiedlichen thematischen Bereiche namentlich am Schluß der Lieder statt, als Resümee und Endpunkt der Entwicklung; und wird die Spannung des thematischen Konflikts in der Sonatenform durch die Reprise gelöst, so finden zahlreiche Lieder Mahlers – textlich wie musikalisch – nicht zu einer Problemlösung.

Die besten Beispiele für solch ein offenes Ende, für ein Fragezeichen als Schluß bieten die Kriegslieder, allen voran *Der Schildwache Nachlied* und *Revelge*; sie gleichen „Unanswered Questions“. Nirgendwo sonst ist der duale Grundzug von Mahlers Liedern so unverkennbar wie bei ihnen: im Text, im Verhältnis Text und Musik, in der Form, in der Themenkonfrontation, in der Bildung der unterschiedlichen Themen. Nirgendwo sonst aber wird auch so offenkundig, daß einseitige Betrachtungsweisen dem Mahlerschen Schaffen unangemessen sind. Denn die Kriegslieder sind nicht nur Kunstprodukte höchsten Niveaus, sondern wenden sich mit der Dualität von Krieg und Liebe, Tod und Leben, Realität und Traum Kernproblemen der menschlichen Existenz zu und wollen als Botschaft an die ganze Menschheit gehört werden.

Anhang

- Wer hat dies Liedlein erdacht?
(Des Knaben Wunderhorn¹ Bd. I S. 140)
- 1 *Dort oben in dem hohen Haus,*
 - 2 *Da guckr ein wacker Mädel raus,*
 - 3 *Es ist nicht dort daheime,*
 - 4 *Es ist des Wirts sein Töchterlein,*
 - 5 *Es wohnt auf grüner Heide.*
- Und wer das Mädel haben will,
Muß tausend Taler finden
Und muß sich auch verschwören,
Nie mehr zu Wein zu gehn,
Des Vaters Gut verzehren.
- 15 *Wer hat denn das schöne Liedel erdacht?*
 - 16 *Es haben's drei Gäns' übers Wasser*
gebracht,
 - 17 *Zwei graue und eine weiße;*
 - 18 *Und wer das Liedlein nicht singen kann,*
 - 19 *Dem wollen sie es pfeifen.*
- Mahlers Version: Wer hat dies Liedel erdacht?
(ohne Textwiederholungen²)
- 1 *Dort oben am Berg in dem hohen Haus,*
 - 2 *da gucket ein fein s. lieb's Mädel heraus.*
 - 3 *Es ist nicht dort daheime!*
 - 4 *Es ist des Wirts sein Töchterlein.*
 - 5 *Es wohnt auf grüner Heide.*
 - 6 **Mein Herzle ist wund.**
 - 7 **Komm, Schätzle, mach's g'sund!**
 - 8 **Dein schwarzbraune Äugelein,**
 - 9 die hab'n mich verwund't!
 - 10 **Dein rosiger Mund**
 - 11 **macht Herzen gesund.**
 - 12 **Macht Jugend verständig,**
 - 13 **macht Tote lebendig,**
 - 14 **macht Kranke gesund.**
 - 15 *Wer hat denn das schön schöne Liedlein*
erdacht?
 - 16 *Es haben's drei Gäns' übers Wasser*
gebracht!
 - 17 *Zwei graue und eine weißel*
 - 18 *Und wer das Liedlein nicht singen kann,*
 - 19 *dem wollen sie es pfeifen! Ja!*
- Wer's Lieben erdacht
(DKW Bd. I S. 108)
- Knabe
Zum Sterben bin ich
Verliebet in dich,
8 **Deine schwarzbraune Äugelein**
Verführen ja mich.
Bist hier oder bist dort
Oder sonst an eim Ort,
Wollt wünsche, könnt rede
Mir dir ein paar Wort.
Wollt wünsche, es wär Nacht,
Mein Bettlein wär gemacht,
Ich wollt mich drein legen,
Feins Liebchen darneben,
Wollt's herzen, daß's lacht.
6 **Mein Herz ist verwundt,**
7 **Komme, Schätzl, mach's gesund,**
Erlaub mir zu küssen
Dein purpurroten Mund.
10 **Dein purpurroter Mund**
11 **Macht Herzen gesund,**
12 **Macht Jugend verständig,**
13 **Macht Tote lebendig,**
14 **Macht Kranke gesund.**
Mädchen
Meine Mutter hat nur
Ein schwarzbraune Kuh,
Wer wird sie denn melken,
Wenn ich heiraten tu.
Sänger
Der dies Liedchen gemacht,
Hat's Lieben erdacht,
Drum wünsch ich mein feins Liebchen
Viel tausend gute Nacht.

¹ nach: dtv-Gesamtausgabe, München 1963

² nach Philharmonia No. 219

Romantik und Moderne

Sabine Wilke

Mythos und Rationalität ein historischer Blick auf einige zeitgenössische Dialektisierungsversuche¹

Auf den Bestsellerlisten der letzten Jahre findet man so unterschiedliche Bücher wie Michael Endes Märchenroman *Die unendliche Geschichte*, Patrick Süskinds Anbiebserfolg *Das Parfum* und Christa Wolfs Erzählung *Kassandra*. Im Theater erleben wir ganz ähnlich wie im Literaturbetrieb die Wiederauferstehung von Merlin und Parsival in Tankred Dorsts zweitägigem Bühnenspektakel, reisen nach Griechenland mit Botho Strauß und bestaunen den unglaublichen Erfolg der szenischen Landschaften von Heiner Müller und Robert Wilson. Im Kino überwältigt uns die Faszination mit dem Imaginären, mit mythischen Räumen, und beim Durchgang durch die documenta acht im Sommer 1987 überrascht die Präsenz von spielerischen Momenten, von kreativer Aneignung von Tradition und expressiv-figuraler Malerei. Diese Ereignisse kommen dabei in einem entscheidenden Punkt überein und das ist ihr gemeinsames Interesse an der Wiederbelebung mythischer Stoffe, Räume und Funktionsweisen. In Anbetracht dieser Mythenrenaissance möchte ich hier einmal die historische Diskussion nachzeichnen, die sich an der Modellfunktion des Mythos bereits in der Frühromantik und dann später im neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhundert entfacht hat sowie die Parallele zur zeitgenössischen Problematik herausarbeiten. In den neunziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts kristallisieren sich nämlich zwei miteinander konkurrierende Interpretations- und Deutungssysteme heraus, die sich um die korrekte Lektüre und Bewertung des Phäno-

¹ Dieser Beitrag ist die leicht gekürzte und umgearbeitete Fassung der Einleitung zu meinem Buch *Zeitgenössische Literatur zwischen alter und neuer Mythologie: poetologische Momente der Postmoderne* (im Erscheinen). Ich danke der Stiftung National Endowment for the Humanities, die die Forschung an diesem Buch finanziell unterstützt hat.

mens von Mythologie streiten: zum einen ist es Friedrich Schlegels und Friedrich Wilhelm Joseph Schellings produktionsästhetisch ausgerichtete Rede von der neuen Mythologie, die auf die Funktionsweise von Mythos als Legitimationszentrum philosophischer Systeme im Speziellen und kultureller Phänomene im Allgemeinen zielt; und zum anderen entsteht im Denken Friedrich Schlegels der erste Entwurf zu einer allgemeinen philosophischen Hermeneutik, einer auf dem Modell der schöpferischen Rekonstruktion des ursprünglichen Produktionsvorgangs im Akt des Verstehens basierenden Interpretationstheorie, die in offen eingestandenem Gegensatz zur romantischen Rede von der neuen Mythologie diese Modellfunktion des Mythos ablehnt und bewußt verdunkeln möchte. Meine Aufgabe wird nun sein, diesen Gegensatz von heute aus neu zu beleuchten und das gedankliche Feld zu analysieren, auf dessen Basis solche Argumente geführt und teilweise heute wiederaufgenommen werden.²

I.

Nun ist ja die Einstellung gegenüber Funktionsweisen des Mythos in der Aufklärung einer wesentlichen Revision und Kritik unterzogen worden. Wie Hans Blumenberg in seiner *Arbeit am Mythos* richtig bemerkt, war es der Aufklärung im Grunde völlig unerklärlich, wieso es überhaupt noch ein Interesse an griechischer Mythologie gab, nachdem man doch stichhaltig deren Lügencharakter nachgewiesen habe.³ Johann Gottfried Herder ist es dann, der die heuristische Funktion mythischer Fabeln und Personen für das philosophische Denken wieder zugänglich gemacht hat, indem er zu ihrem *vernünftigen* Gebrauch als Quelle poetischer Strukturen rät. „Wird sie [die Mythologie] bloß zu *verdunkelnden* Anspielungen angewandt, so ist

² Siehe zur allgemeinen Einführung in die Geschichte der Mythenrezeption Jan de Vries, *Forschungsgeschichte der Mythologie* (Freiburg: Karl Alber, 1961); sowie zur Ergänzung und Aufarbeitung der jüngsten Literatur Axel Horstmanns Bericht „Der Mythosbegriff vom frühen Christentum bis zur Gegenwart“, *Archiv für Begriffsgeschichte*, 23 (1979), 7–64 und 197–254; Werner Betz, „Vom ‚Götterwort‘ zum ‚Massenstandbild‘: Zur Wortgeschichte von ‚Mythos‘“, *Mythos und Mythologie in der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts*, hrsg. Helmut Koopmann (Frankfurt: Klostermann, 1979), S. 11–24.

³ Vgl. Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos* (Frankfurt: Suhrkamp, 1979), S. 291 ff.

sie verwerflich – aber zu Beispielen, zu Vergleichen, zu einzelnen Bildern, da betrachte ich sie auf dem Rande der Geschichte als eine Quelle von poetischen Exempeln.“⁴ Das für spätere Zeiten so Faszinierende an der Beschäftigung mit dem Modellcharakter des Mythischen und seiner kulturkonstitutiven und sinnstiftenden Funktion wird hier allerdings ganz dem Dunkeln und Irrationalen zugewiesen und somit natürlich gleichzeitig tentativ unschädlich gemacht.

Ganz anders fällt die Bewertung des Modellcharakters des Mythischen etwa dreißig Jahre später aus: als „Sprache der Phantasie“ bewahrt der Mythos, wie Karl Philipp Moritz sagt in seiner Einleitung zu *Götterlehre oder mythologische Dichtungen*, eine „geheime Spur zu der ältesten verlohren gegangenen Geschichte“ auf.⁵ Und hier setzt genau die Problematik an, der ich an dieser Stelle nachgehen möchte: die Frage ist doch, was für eine Funktion hat die am Beispiel von Herder demonstrierte diskursive Abgrenzung von Bereichen, die der rationalen Betrachtung zugänglich gemacht werden dürfen und Bereichen des Mythisch-Irrationalen, die der philosophischen Reflexion unzugänglich sein sollen? Wie kommt es dazu, daß das systematische Projekt einer allgemeinen philosophischen Hermeneutik, wie Schleiermacher es programmatisch formuliert, als Kritik der romantischen Rede von der neuen Mythologie auftreten kann? Was speist die bis heute tiefverwurzelte Meinung von der Irrationalität der Beschäftigung mit Phänomenen des Mythischen, die mit schneller Geste in die Nähe der faschistischen Dunkelmänner gerückt wird, gegen die schon Thomas Mann und Ernst Bloch den Mythos retten wollten. Man denke in diesem Zusammenhang an Jürgen Habermas' mittlerweile berühmt gewordene pauschale Abkanzelung des postmodernen Mythos-Zitats in der Architektur als Manifestation einer kultur-konservativen Antimoderne, die alle Ansätze zur Bildung einer alternativen Form von Rationalität im Keim erstickt und sie stattdessen in die Nähe zur konservativen Zivilisationskritik rückt.⁶ In falschem Eklektizismus und Pluralismus überwinden, so Habermas, die Kunstwerke der Postmoderne tatsächlich existierende Kommunikationsgrenzen zwischen ver-

⁴ Johann Gottfried Herder, „Vom neueren Gebrauch der Mythologie“, *Sämtliche Werke*, hrsg. Bernhard Suphan (Berlin: Weidmann, 1877), S. 434.

⁵ *Götterlehre oder mythologische Dichtungen*, hrsg. Karl Philipp Moritz (Berlin: Unger, 1795), S. 1–2.

⁶ Vgl. Habermas, „Die Moderne – ein unvollendetes Projekt“, *Die Zeit* 39 (26. Sept. 1980).

schiedenen kulturellen Ausdrucksbereichen und machen uns so die Möglichkeit von *realer* Versöhnung lediglich vor, ohne sie faktisch einzuklagen.

Hauke Brunkhorst hat, mit Recht wie ich meine, sich gegen die pauschale Gleichsetzung von romantischer Kulturkritik mit irrationalistischer Zivilisationskritik gewandt, wie sie von Habermas behauptet wird.⁷ Die Tatsache, daß sich gewisse Teile der postmodernen Aufklärungskritik mit irrationalen Strömungen argumentativ eingelassen haben, ist doch noch kein Argument gegen das gesamte Projekt der kritischen Neuformulierung eines zu rigoros gefaßten Rationalitätsbegriffs und einer Hand in Hand gehenden Öffnung der kritischen Theorie gegenüber neuen und anderen Aneignungsweisen des Mimetischen in der Kunst. Gérard Raulet formuliert das ganz ähnlich in seinem Vorwort zu dem Band *Verabschiedung der (Post-)Moderne?*: „Die Parole vom Eintritt in die Postmoderne kann man nicht einfach zurückweisen, indem man den ‚irrationalistischen‘ Gefahren des postmodernen Diskurses den Appell an eine ‚Vernunft‘ entgegensetzt, die bloßes Ideal bleibt, wenn man nicht beweisen kann, daß dieser emphatische Vernunftbegriff sich realisieren läßt.“⁸ Helmut Meier beginnt nun seine Ausführungen über „Orte neuer Mythen“ mit dem Aufriß von eben dieser Thematik: „Die Problematik des Mythos assoziiert sich leicht dem Irrationalen. Mythos erscheint dann als das, was wider die Vernunft ist. Es gibt gute Gründe, darüber nachzudenken, warum der Mythos wieder einmal aktuell wird.“⁹ Diesen Gründen gilt es nun weiter nachzuspüren. Nun bin ich nicht nur an Orten neuer Mythen interessiert, sondern möchte vor allem auf den *historischen* Kontext der Problematik eingehen, wo neue Mythologie und Hermeneutik auseinandertreten, zeigt sich doch hier bereits die Ambivalenz zwischen dem Rationalen und dem Irrationalen, zwischen Mythos als Verwindung von Entfremdungserfahrung und Mythos als utopischem Sozialmodell. Es ist diese zweite Aufklärung, von der Dietmar Kamper spricht, die die selbstverschuldete Wiederkehr des Imaginären auffängt. „Die einzige Möglichkeit nämlich, Bewegung in die festgefahrene Aufklärung zu bringen,“ meint Kamper, „besteht darin, das Spielfeld von Mythos und Mo-

⁷ Hauke Brunkhorst, „Romantik und Kulturkritik: Zerstörung der dialektischen Vernunft?“, *Merkur*, 35 (1985, 484–96).

⁸ Gérard Raulet, „Vorwort“, *Verabschiedung der (Post-)Moderne?: Eine interdisziplinäre Debatte* (Tübingen: Narr, 1987), S. 10.

⁹ Helmut Meier, „Orte neuer Mythen,“ *Philosophie und Mythos: Ein Kolloquium*, hrsg. Hans Poser (Berlin: de Gruyter, 1979), S. 154.

derne zu verlassen, zugleich nach rückwärts und nach vorwärts.“^{9a} Dieses Doppelverfahren soll auch hier zum Tragen kommen mit Blick auf zwei Bewegungsfelder: der Konstitution des Gegensatzes zwischen allgemeiner Interpretationstheorie und Rede von neuen Mythen einerseits und der Beurteilung von neuen und alternativ formulierten Modellen von Orten neuer Mythen andererseits. Auch in der romantischen Rede von neuer Mythologie ging es nicht so sehr um eine irrationale Gegenposition zur Vernunft, sondern durchaus darum, was Christa Wolf erst vor kurzem wieder als zukunftsweisenden Weg aus dem Dilemma der Dialektik der Aufklärung beschrieben hat: „Sinn in der Arbeit finden, eingebunden sein in eine soziale und religiöse Gemeinschaft, ohne sich selbst dabei auf automatisches Funktionieren reduzieren zu müssen, gewaltfrei nach innen, gewaltfrei nach außen zu leben.“¹⁰ Oder, in den Worten der Autoren des ältesten Systemprogramms in den neunziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts: „Monotheismus der Vern. des Herzens, Polytheismus der Einbildungskraft u. der Kunst, dis ists, was wir bedürfen!“¹¹ Diese Gegenposition zu einem vereinseitigten Rationalitätsverständnis ist auf der Suche nach einem neuen nach-aufklärerischen Vernunftbegriff, der kommunikativ vermittelt und gleichzeitig intersubjektiv nachprüfbar ist. Eine Analyse von Friedrich Schlegels und Friedrich Schlegelmachers persönlichem und gedanklichem Verhältnis gibt uns hier paradigmatisch Aufschluß über das Denkmodell, welches eine scharfe Trennungslinie zwischen philosophischer Hermeneutik einerseits und romantischer Poesie andererseits zieht und bis heute die Parameter der Diskussion bestimmt.

In der nun folgenden Analyse des historischen Kontextes, in dem Schlegelmachers Projekt einer universalen und regelgeleiteten Methode des Verstehens entstand, geht es also um die Herausarbeitung derjenigen Ausschlußprozesse, die eine ganz bestimmte Thematik – hier die Thematik der neuen Mythologie – ausgrenzen, um die Argumente, die dafür angeführt werden, und um die Orte, an denen sie ihre Anwendung finden. Mit anderen Worten: es geht darum, zu

^{9a} Dietmar Kamper, „Aufklärung – was sonst?: Eine dreifache Polemik gegen ihre Verteidiger“, *Merkur*, 39 (1985), 539.

¹⁰ Christa Wolf, *Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra* (Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, 1983), S. 59.

¹¹ „Das sogenannte ‚Älteste Systemprogramm‘“, *Materialien zu Schellings philosophischen Anfängen*, hrsg. Manfred Frank und Gerhard Kurz (Frankfurt: Suhrkamp, 1975), S. 111; zu einer vergleichenden Untersuchung der Mythologie in der englischen Romantik siehe Douglas Bush, *Mythology and the Romantic Tradition in English Poetry* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1969).

erklären, warum und mit welchen Argumenten Schleiermacher dem Phänomen der romantischen Mythenkritik und den neuen Mythen so völlig fassungslos gegenüberstand, wieso sein Analysemodell einer universalen Auslegekunst gerade angesichts der Interpretation von Mythen versagt. Was macht es für Schleiermacher so unmöglich, Schlegels Projekt einer *synthetischen* Herstellung von neuen und vernünftigen Mythen hermeneutisch zu erschließen?

II.

Im Herbst 1797 begegnet Schleiermacher dem vierundzwanzigjährigen Schlegel und berichtet darüber seiner Schwester Charlotte mit heller Begeisterung.¹² Den Beginn dieser stürmischen Beziehung zwischen zwei ganz verschiedenen Persönlichkeiten beherrscht sofort die assoziative Verbindung, die für Schleiermacher besteht zwischen der Person Schlegels und dessen Schreibfähigkeit und Produktivität, die in krassem Gegensatz steht zu Schleiermachers eigener Angst vor dem geschriebenen und damit festgeschriebenen Wort. Noch bevor Schlegel an Neujahr 1798 bei Schleiermacher einzieht, ringt er diesem ein Versprechen ab, noch dieses Jahr etwas aufs Papier zu bringen, „ein Versprechen, was mich schwer drückt,“ schreibt Schleiermacher, „weil ich zur Schriftstellerei gar keine Neigung habe“ (An Charlotte, 21. November 1797). Der Vergleich geht aber über die wertfreie Assoziation von Schlegel mit Schreibproduktivität hinaus, indem nämlich Schleiermacher diesen zwei Verhaltensweisen – dem leichtfertigen Produzieren und dem Nachsinnen über jedes einzelne Wort – geschlechtsspezifische Attribute beordnet und ihr Zusammenleben als eine Ehe bezeichnet, in der er die Rolle der Frau und damit des vorsichtigen Nachsinnens einnimmt (An Charlotte, 31. Dezember 1797). Der produzierende Schlegel wird so von ihm hochstilisiert zum Symbol männlichen Erfolges, wobei Schleiermachers eher private und zaghafte Schreibversuche im häuslich-weiblichen Be-

¹² Alle Hinweise zu Schleiermachers Briefen im Text folgen Heinrich Meisners chronologischer Anordnung in *Schleiermacher als Mensch: Sein Werden und Wirken* (Gotha: Klotz, 1922), 2 Bde. Zu einer gegenüberstellenden Analyse der Berührungspunkte und grundlegenden Unterschiede in der Verstehensproblematik siehe Ernst Behler, „Friedrich Schlegels Theorie des Verstehens: Hermeneutik oder Dekonstruktion?“, *Die Aktualität der Frühromantik*, hrsg. Ernst Behler und Jochen Hörisch (Paderborn u. a.: Schöningh, 1987), S. 141–60.

reich verbleiben. Diese geschlechtsspezifische Zuschreibung von Diskursen wird er dann in seiner kompendienartigen Darstellung der Hermeneutik von 1819 wieder aufnehmen und als weibliche und männliche Interpretationsmethoden bezeichnen: „Die divinatorische [Methode] ist die welche in dem man sich selbst gleichsam in den andern verwandelt, das individuelle unmittelbar aufzufassen sucht. Die comparative setzt erst den zu verstehenden als ein allgemeines, und findet dann das Eigenthümliche indem mit andern unter demselben allgemein Gefassten verglichen wird. Jenes ist die weibliche Stärke in der Menschenkenntnis, dieses die männliche.“¹³ Ganz im Gegensatz zu der Briefstelle von 1797 wird hier das kongeniale Einfühlen dem analytisch-distanzierten Vergleich und damit der weiblichen Qualität von Interpretation der männlichen vorgezogen. Tatsächlich aber unterdrückt Schleiermacher in den Briefen an seine Schwester aus der Zeit des Zusammenlebens mit Schlegel seine *aktive* Mitarbeit an den Athenäumsfragmenten sowie seine eigenen Vorarbeiten zu den bald folgenden ersten zwei Publikationen „seiner Religion,“ wie er die *Reden an die Religion* nennt und wenig später die *Monologen*. Jochen Hörisch hat die wenig bekannte Wende Schleiermachers vom ursprünglich scharfen Kritiker der Wut des Verstehens zum Apologeten der Verstehenslehre überzeugend dokumentiert und ist in diesem Zusammenhang zu folgenden Ergebnissen gekommen: „Strikt antihermeneutisch sind die Überlegungen zur ‚Wut des Verstehens,‘ die alles homogenisiert, . . . die Fremdes in Eigenes assimiliert. Gebrochen hermeneutisch ist die Funktion des ‚Mittlers,‘ . . . Erzhermeneutisch ist hingegen das geradezu exzessiv verwandte paulinische Schema von toten und tötenden Buchstaben und vom lebendig/en/machenden Geist.“¹⁴ Schleiermacher ist damals bereits sehr besorgt darüber, mißverstanden zu werden, obwohl er seine Freunde um eine Kritik dieser Texte geradezu herausgefordert hat und dann prompt durch Schlegels etwas allgemein gehaltene Rezension „seiner Religion“ im Athenäum schwer enttäuscht wird.¹⁵ „Das nicht Mißverstanden werden wäre mir sehr viel, aber können Sie mir dafür stehen, daß man nicht um es nicht mißzuverstehen außer der Religion auch mich kennen muß“ (An Henriette Herz, 5. März 1799)?

¹³ Schleiermacher, *Hermeneutik*, hrsg. u. eingel. Heinz Kimmerle (Heidelberg: Carl Winter, 1959), S. 109.

¹⁴ Jochen Hörisch, „Der Mittler und die Wut des Verstehens: Schleiermachers frühromantische Antihermeneutik,“ *Die Aktualität der Frühromantik*, S. 28.

¹⁵ Schlegel rezensierte Schleiermachers „Reden über die Religion“ im 2. Band des *Athenäum* von 1799 in Form zweier fiktiver Briefe an zwei verschiedene Freunde, die er beide gleichermaßen vom Wert dieses Textes überzeugen will.

Im Keim haben wir hier bereits Schleiermachers hermeneutisches Projekt der Anbindung der Verstehensproblematik an die auktoriale Intention und psychische Verfassung des Autors oder der Gesinnung, wie er es nennt, einerseits und Schlegels Spielereien mit der Feder, dessen Freigeben der Bedeutungskonstitution seiner Texte aus der Hand des Autors andererseits, der sich stattdessen spielerisch hinter Masken verstecken kann, in die Hand des Lesers, der zum aktiven Sinnvervielfältiger wird.¹⁶ In seiner späteren, am rezeptions-theoretischen Moment ansetzenden Kunstlehre des Verstehens, wird Schleiermacher das Sprachsystem mit der Vorstellung von der Lebenstotalität des Autors analog setzen: „Das Verstehen ist nur im Ineinander dieser zwei Momente,“ lautet eine berühmte Maxime seiner Hermeneutik.¹⁷ Wenn man Gadamers Interpretation dieses wichtigen Gedankenschrittes folgen darf, rekontextualisiert Schleiermacher das Textverständnis an dieser Stelle, indem er es statt zu einem rational begründeten Dogma zu einem Kanon aus grammatischen und psychologischen Auslegungsregeln macht.¹⁸ Mit zunehmender Intensität kann man aber nun Schleiermachers Kritik an Schlegel in seinen Briefen heraushören: Schlegel verbindet für ihn das Moment des kritisch-polemischen Schreibens, welches er hier noch bewundert, mit der spielerischen Weiblichkeit des Entzugs, die er ständig bemängelt, als „Verweichlichungstendenz“ brandmarkt und die er systematisch von seiner verantwortlich-mütterlichen Position in ihrer „Ehe“ aus zensiert. Wie urteilt Schleiermacher nun über seine eigene Textproduktion? „Meine ‚Religion‘ kommt mir vor wie so ein Kursus der Schriftstellerei, wie ich mir einmal einen der Weiblichkeit gewünscht habe; es ist alles drin, was vorzufallen pflegt, nun kommt auch noch das Vernichten, was noch gefehlt hatte“ (An Henriette Herz, 8. April 1799). Hinter dieser aphoristischen Formulierung versteckt sich Schleiermachers Wunsch nach absoluter Kontrolle über alle Prozesse der Bedeutungskonstitution; er verlangt

¹⁶ Die Einschätzung von Schleiermachers Frühwerk ist erst in letzter Zeit Gegenstand von heftiger Diskussion geworden durch die Ausgaben Kimmerles und Manfred Franks. Dabei geht es um die Frage nach der Kontinuität von Schleiermachers Gedanken zur Hermeneutik beziehungsweise um eine wichtige Kehrtwendung von einem eher strukturalistisch ausgerichteten Nachdenken über die Sprache zur Ausarbeitung der psychologischen Einfühlung in der Interpretation. Siehe hierzu Heinz Kimmerles Einleitung zu seiner Ausgabe von Schleiermachers *Hermeneutik*, S. 9–24; sowie Manfred Franks Einleitung seiner Herausgabe von *Hermeneutik und Kritik* (Frankfurt: Suhrkamp, 1977), S. 7–67.

¹⁷ Schleiermacher, *Hermeneutik*, S. 81.

¹⁸ Vgl. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, S. 173.

nach nicht mehr und nicht weniger als einem kompletten Inventar aller lexikalischer Vorkommnisse der Schriftstellerei und sehnt sich gleichzeitig nach der Kenntnis der Grammatik, die den gesamten Bedeutungsprozeß reguliert und die er so gerne vollkommen beherrschen möchte. Seine Konzeption von einer allgemeinen philosophischen Hermeneutik als Schlüssel zum Verständnis dieser Lexikalik und Grammatik bekommt bereits im Entwurf diesen Kontrollaspekt angeheftet über eine komplizierte Verschmelzung von interpretativer Rekonstruktion von Sinn und produktiver Bedeutungskonstitution. Gadamer hatte bereits kritisch angemerkt, wieweit Schleiermachers psychologische Interpretation dem Modell der klassischen Genieästhetik verhaftet bleibt, worin der schöpferische ästhetische Akt immer ein Ausdrucksmoment des Subjekts bleibt. Diese „ästhetische Metaphysik der Individualität“ wird hier einbezogen in das Moment der rekonstruktiven Sinnvielfältigung im interpretativen Akt.¹⁹ Und Schlegels Überschreitungen dieser im Kern individualistisch geprägten Ästhetik werden durch die diesem Modell noch folgende Hermeneutik Schleiermachers als unzulässige Spielerei kritisiert. Schlegels bereits kommunikativ angelegte Konzeption von ästhetisch produziertem Sinn steht damit gegen Schleiermachers individual-psychologischen Begriff vom sinntragenden und – übertragenden Urheber von Texten.

Interessant ist nun, wie Schleiermacher konkret über einzelne Passagen in Schlegels Texten urteilt. Er lobt die schönen Ideen, bemäkelt aber – und man möchte fast sagen: erwartungsgemäß – den chaotischen und verworrenen Stil, in dem sie vorgebracht werden. Was das Verhältnis von Hermeneutik und romantischer Rede von der neuen Mythologie anbetrifft, geschieht allerdings etwas ganz bezeichnendes: „Nur die neue Mythologie hat mir so etwas Sonderbares an sich; ich kann nicht begreifen, wie eine Mythologie *gemacht werden kann*. Dagegen sind die Ideen noch ein, hoffentlich das letzte, Product seiner sich immer mehr verlierenden inneren Unfertigkeit und ungeordneten Fülle von Gedanken und Anregungen“ (An Brinckmann, 22. März 1800; meine Hervorhebung). Mythologie ist für Schleiermacher allerdings nicht auslegbar aus einem einzigen und einleuchtenden Grund: sie hat keinen individuellen Urheber und kann von daher auch nicht interpretativ rekonstruiert werden: „Für den Mythos gibt es aber keine technische Interpretation weil er nicht von einem Einzelnen herrühren kann“, heißt es dann in der Zusam-

¹⁹ Vgl. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, S. 178f.

menstellung der Hermeneutik von 1819.²⁰ Was Schleiermacher Schlegel vorwirft, ist die Konzeption einer *synthetisch* konstruierten Mitte der romantischen Poesie, einer allgemeinen Symbolik, die von allen Mitgliedern der Verständigungsgemeinschaft geteilt wird und die gemeinsame Grundlage für symbolische Interaktion darstellt. „Die neue Mythologie muß im Gegenteil aus der tiefsten Tiefe des Geistes herausgebildet werden,“ argumentiert Ludovico in dem *Gespräch über die Poesie*, „es muß das künstlichste aller Kunstwerke sein, . . .“²¹ Schleiermacher protestiert gegen das *rationale* Moment dieser Konzeption von Gemeinschaft, gegen Schlegels Insistieren auf dem *Vernunftcharakter* der neuen Mythologie, gegen das *Hergestelltsein* des Mittelpunktes, der Legitimationsgrundlage für romantisches Denken und Schreiben. Ein solches Modell von Zusammenleben hält er für arbiträr und politisch ausbeutbar, für ein reines Zeichenkonstrukt. Diese offen zur Schau gestellte, demonstrativ synthetisch produzierte Mitte der romantischen Poesie begrüßt Schlegel dagegen als theoretischen Fortschritt: „Was sonst das Bewußtsein ewig flieht, ist hier dennoch sinnlich geistig zu schauen und festgehalten, wie die Seele in dem ungebundenen Leibe, durch den sie in unser Auge schimmert, zu unserm Ohre spricht.“²² Für Schleiermacher hingegen gehen Mythologie und Rationalität nicht Hand in Hand; sie funktionieren vielmehr als das jeweils Andere in einer zirkulären Logik von Ganzem und Teilen, die dann später in der Verstrickung von Mythos und Vernunft in der Dialektik der Aufklärung ihre schärfste Formulierung finden wird.

Schleiermacher thematisiert vernünftige Regelhaftigkeit und Konstruktion des Bedeutungsgehaltes von Rede, macht aber damit gleichzeitig die Grundlage seiner eigenen Rede, die niemals vorkommende ursprüngliche Einheit von Redesinn, effektiv unüberprüfbar. Kimmmerle merkt dies kritisch an, indem er in seiner Einleitung zur *Hermeneutik* über die linguistische Sinnkonstitution sagt: „zu jedem

²⁰ Schleiermacher, *Hermeneutik*, S. 85.

²¹ Vgl. Schlegel, „Gespräch über die Poesie,“ *Kritische Schriften*, hrsg. Wolf Dietrich Rasch (München: Hanser, 1964), S. 497 ff. Siehe auch Schlegels Aufsatz „Über das Studium der griechischen Poesie,“ *Kritische Schriften*, S. 113–230. Vgl. hierzu Manfred Franks „Die Dichtung als ‚Neue Mythologie,‘“ *Mythos und Moderne*, hrsg. Karl Heinz Bohrer (Frankfurt: Suhrkamp, 1983), S. 30 ff. und *Der kommende Gott: Vorlesungen über die Neue Mythologie* (Frankfurt: Suhrkamp, 1982), S. 194 ff. Vgl. auch Karl Heinz Bohrers Interpretation von „Friedrich Schlegels Rede über die Mythologie,“ *Mythos und Moderne*, S. 52–82.

²² Schlegel, „Gespräch über die Poesie,“ S. 501. Siehe hierzu Jochen Fried, „Umschließende Sphäre: Frühromantische Mythologie und spätromantische Enttäuschung,“ *Die Aktualität der Frühromantik*, S. 187.

Wort gehört eine allgemeine Sphäre der Bedeutung, die aber ‚niemals an sich vorkommt,‘ sondern immer nur aus der unendlichen Fülle der Bedeutungsanwendungen dieses betreffenden Wortes zu erschließen ist. Dem denkenden Erkennen bleibt die allgemeine Bedeutungssphäre immer entzogen, sie kann lediglich in der Vielfalt ihrer Anwendungen vom ‚Gefühl‘ geahnt und hingenommen werden.“²³ Seine Legitimation zum philosophischen Sprechen erhält Schleiermacher dagegen in direktem und mystischem Austausch mit Gott. Daß Schlegel diesen Schritt problematisch finden wird, weiß er wohl, besteht aber dennoch darauf: „Das *principio individui* ist das Mystische im Gebiet der Philosophie“ (An Brinckmann, 22. März 1800). Im Gegensatz zu Schlegels vermittelter Konzeption von der neuen Mythologie als einer veränderbaren und der historischen Progression unterliegenden Kommunikationsbasis für die romantische Verständigungsgemeinschaft arbeitet Schleiermacher an der mystischen Verschleierung der rationalen Ungreifbarkeit des wesentlichen Sinns von Texten. Hermann Patsch hat darauf hingewiesen, daß der Begriff „mystisch“ bei Schleiermacher jedesmal im Zusammenhang mit *Sinnvielfältigung* fällt, daß Schleiermacher Bedeutungsvielfalt als ein auktorial (von und durch das Genie) Gegebenes interpretiert. Der Verfasser von Reden und Texten offenbart sich in ihnen in seiner persönlichen Eigentümlichkeit. Bedeutungsvielfalt geht somit immer auf das Genie des individuellen Urhebers zurück. Schlegel hingegen behält immer die Sprache als ein zu interpretierendes differentielles System, das Sinn produziert, im Auge, gibt aber damit auch die Kontrolle über die Sinnproduktion auf.²⁴

Es folgt für Schleiermacher eine Periode der intensiven Beschäftigung mit der idealistischen Philosophie Fichtes und Schellings.²⁵ Schleiermachers Kritik an Fichtes Wissenschaftslehre, an Schellings Naturphilosophie und später der Philosophie der Weltalter, Mythologie und Offenbarung möchte ich hineinholen in den hier versuchten Interpretationszusammenhang von Hermeneutik und ihrer Stellung gegenüber der neuen (urheberlosen) Mythologie als differentielles, sinnkonstituierendes System. Fichtes System nennt er ein dialekti-

²³ Kimmerle, Einleitung zu Schleiermacher, *Hermeneutik*, S. 17.

²⁴ Vgl. Hermann Patsch, „Friedrich Schlegels ‚Philosophie der Philologie‘ und Schleiermachers frühe Entwürfe zur Hermeneutik,“ *Zeitschrift für Theologie und Kirche*, 63 (1966), 449f.

²⁵ Schelling liest 1803 seine „Vorlesung über die Methode des akademischen Studiums,“ die Schleiermacher für die *Literatur-Zeitung* rezensiert.

sches Konstrukt. „Seitdem ich dies inward, wußte ich, wie es mit ihm stand . . . Freilich wer die Natur wirklich *construiert* hätte! aber wer eine vorher wollte so oder so, mag schwerlich die rechte haben“ (An Brinckmann, 14. Dezember 1803; meine Hervorhebung). Wieder ist es der Aspekt des Hergestelltseins, der ihn von Fichtes Philosophie der Weltkonstitution aus einem einzigen Prinzip scharf abgrenzt. Sechs Jahre später wird er noch viel heftiger reagieren: „Fichte ist mir durch die Grundzüge, wenn ich das rechte Wort gebrauchen soll, so ekelhaft geworden, daß ich die andern Blätter des Kleeblatts gar nicht einmal lesen mag“ (An Reimer, 12. Januar 1809). Schellings Polemik gegen Fichte genießt Schleiermacher dann in vollen Zügen, obwohl er innerlich immer auch einen signifikanten Abstand zu Schelling bewahrt, der seiner Meinung nach immer an ein und demselben Punkt scheitert, nämlich an der Erklärung, „wie es Irrtum geben kann“ (An Reimer, 12. Januar 1809). Eine rational konstruierte Welt kann für Schleiermacher keinen Irrtum enthalten.

Die Frühgeschichte von Schleiermachers Projekt einer allgemeinen philosophischen Hermeneutik zeigt deutlich – in der Gegenüberstellung mit Schlegels romantischer Kritik und neuer Mythologie –, inwieweit Schleiermacher noch an einem individualistisch geprägten Modell von Genieästhetik und Sinn(re)produktion festhält, wobei Schlegel bereits eine Öffnung in Richtung auf eine kommunikative Form eines sinnkonstituierenden Diskurses denkt. Schleiermacher entgeht dabei dem Problem der politisch arbiträren Begründung von Gemeinschaft, indem er noch mit beiden Beinen auf den Grundfesten der Genieästhetik steht. Wie Patsch richtig herausgearbeitet hat, sind Schleiermachers Aphorismen von ihm selbst niemals als fertige und stilistisch durchgebildete Texte angesehen worden, sondern immer nur als Entwürfe, Skizzen oder Notizen zu einem System, das noch der weiteren Ausarbeitung bedarf – dessen endgültige Form damit aber effektiv ständig aufgeschoben wird.²⁶ Die ihm chaotisch erscheinende Form des romantischen Fragments interpretiert er als Anzeige von Unreife und Verweichlichung schöner Ideen, die ihn zunehmend mit körperlichem Ekel erfüllt. Schleiermachers Insistieren auf der strengen Durchformung des gedanklichen und literarischen Stoffes macht dann allerdings Halt vor der poetischen und philosophischen Mitte, seiner ursprünglichen Einheit der Wortbedeutung, die Schlegels Rede von der neuen Mythologie ja offen exponiert. Das Zentrum des Diskurses, das die philosophische und

²⁶ Patsch, „Friedrich Schlegels ‚Philosophie der Philologie‘ und Schleiermachers frühe Entwürfe zur Hermeneutik,“ 444.

literarische Reflexion überhaupt erst konstituiert, wird somit von dieser Strenge ausgenommen. Dieses Zentrum wird von ihm vielmehr in mystischer Vereinigung und damit in direkter und unmittelbarer Kommunikation mit Gott gewonnen. Fichtes idealistische Philosophie, Schellings Naturphilosophie und Schlegels romantische Poesie unterscheiden sich in eben diesem Punkt von Schleiermacher: sie legen dieses Legitimationszentrum zur Diskussion frei, können aber andererseits dem Vorwurf der politischen Arbitrarität der Gemeinschaftsbegründung nicht antworten. Jürgen Kleins neuerlicher Versuch der Wiedergewinnung eben dieser Überprüfbarkeit und intersubjektiven Vermitteltheit für die Hermeneutik ist in diesem Kontext relevant. Er kritisiert nämlich die Entstehung des hermeneutischen Zirkels in der Nähe zu irrationalistischen Strömungen der Lebensphilosophie im neunzehnten Jahrhundert und plädiert für ein neues Verstehensparadigma, in dem eine Interpretation möglich ist, die sich eines offenen Rationalitätsbegriffs bedient.²⁷ Und das ist ja gerade der Punkt, der durch Schleiermachers Abwehr der Hineinnahme des diskursiven Zentrums in den Auslegeprozeß nicht gedacht werden konnte: die Chance für eine Neuformulierung des aufklärerisch-rigorosen Rationalitätsbegriffs, der eben nicht nur und ausschließlich auf analytische Vernunft setzt. „Motive der romantischen Verdinglichungskritik *als rationale* gegen eine *bloß vereinseitigte*, sekundär exklusive Vernunft geltend zu machen,“ meint auch Hauke Brunkhorst, „ist aber ein unerläßlicher methodischer Schritt auf dem Weg aus der Resignation, der Vernunftskepsis, die zum Irrationalismus führt, durch die romantischen Paradoxien hindurch zur *Dialektik der Aufklärung*, nämlich: zu ihrer *unverkürzten Vernunft*.“²⁸ Und das ist eben, was durch Schleiermachers Abwendung von Schlegel und der idealistischen Philosophie und durch die darauffolgende Hinwendung der Hermeneutik zu irrationalistischen Strömungen der Lebensphilosophie übergangen wird.

Was ich nun versuchen möchte, ist ein historisch-theoretischer Aufriß der zentralen Problematik: wie kann man die Ambivalenz des Verhältnisses von Rationalität und Irrationalität, von Vernunft und

²⁷ Vgl. Jürgen Klein, *Beyond Hermeneutics: Zur Philosophie der Literatur- und Geisteswissenschaften* (Essen: blaue Eule, 1985), S. 10f. Interessanterweise setzt Joseph J. Kockelmans in seinem wichtigen Artikel über Mythos und Hermeneutik genau hier an und bewertet die Verbindung der Hermeneutik mit dieser irrationalistischen Lebensphilosophie positiv, da beide an die emotionale Ebene des menschlichen Verstehens appellieren; vgl. seinen Aufsatz „On Myth and Hermeneutics,“ *Cultural Hermeneutics*, 1 (1973), 68f.

²⁸ Brunkhorst, „Romantik und Kulturkritik,“ 492.

ihrem Anderen, wieder geltend machen? Ausgegangen bin ich von einem uns heute beschäftigenden Phänomen, nämlich der zeitgenössischen Mythosrenaissance und der Unfähigkeit einiger Theoretiker, anders als polemisch darauf zu reagieren. Die Frage war doch: handelt es sich dabei wirklich um noch ein weiteres Zeichen für die ohne Zweifel zunehmend konservative kulturelle Stimmung der postmodernen achtziger Jahre oder liegt das Problem auch und vor allem im Erklärungsmodell der Kritik, die eben zu schematisch darüber urteilt, ausgehend von einem recht traditionellen und unproblematischen Vernunftbegriff? Schleiermachers Probleme mit dem Komplex der romantischen Mythologie haben den ersten historischen Kontext erstellt für solche Disziplinierungsmanöver, die die Rede vom Mythos ins Irrationale abschieben möchten, selbst aber einen zentralen Teil der eigenen Theorie – und zwar deren Legitimationsgrund – vor der rationalen Analyse abschirmen. Wie könnte man nun die Ambivalenz dieses Verhältnisses von Vernunft und ihrem Anderen besser ins Spiel bringen, Vernunft unverkürzt denken als Form eines offeneren Rationalitätsbegriffs?

III.

Eine dialektische Formulierung des Verhältnisses von Mythos und Rationalität haben in diesem Jahrhundert bereits Max Horkheimer und Theodor W. Adorno in ihrer *Dialektik der Aufklärung* versucht.²⁹ Doch bereits in der Romantik gab es schon Ansätze zur dialektischen Lösung dieses Problems.³⁰

Schelling hatte in seinem Vorlesungszyklus zum System der Weltalter, zu Philosophie der Mythologie und zur Philosophie der Offenbarung in den zwanziger und dreißiger Jahren des neunzehnten

²⁹ Horkheimer/Adorno, *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente* (Frankfurt: Fischer, 1969), S. 74f. Siehe auch die Kritik Christoph Hubigs, „Dialektik der Aufklärung und neue Mythen: Eine Alternative zur These von Adorno und Horkheimer,“ *Philosophie und Mythos*, S. 218–40.

³⁰ Zu einer Untersuchung der Berührungspunkte und aber auch grundlegenden Unterschiede zwischen der Schlegelschen Position und Adorno/Horkheimer siehe Klaus Peter, „Friedrich Schlegel und Adorno: Die Dialektik der Aufklärung in der Romantik und heute,“ *Die Aktualität der Frühromantik*, S. 219–35. Peters ist dabei grundsätzlich der Meinung, daß eine Parallelisierung dieser zwei Projekte nur möglich ist, wenn einzelne Theorieelemente der Schlegelschen Position in Isolation betrachtet werden (siehe bes. S. 234).

Jahrhunderts versucht, das Verhältnis von Denken und Tathandlung neu zu bestimmen. Seiner Meinung nach hatte sich der Idealismus nur theoretisch zu eigentlich praktischen Fragestellungen geäußert und war eben *negative* Philosophie geblieben, ein bloßes Gedanken- ding, wie er es später in der Philosophie der Mythologie nennen wird.³¹ Schellings Spätphilosophie könnte also durchaus in die Tradition gestellt werden, die nach Peter Bürger den Umgang mit dem Anderen pflegt und die Begriffe Mythos und Vernunft nicht dichotomisch denkt, sondern bezogen aufeinander durch die Arbeit des Subjekts.³² In seiner „Historisch-kritischen Einleitung in die Philosophie der Mythologie“ von 1842 entwirft Schelling nämlich die Problematik der Dialektik von Mythos und Rationalität: auf der einen Seite hat man durch das Studium der Mythologie Zugang zu anderen Sozial- und Interaktionsmodellen, worin eine „unbestimmte Menge religiös verehrter Persönlichkeiten, die unter sich eine eigene, mit der gemeinsamen Ordnung der Dinge und des menschlichen Daseyns zwar in vielfacher Beziehung stehende, aber doch wesentlich von ihr abgesonderte und für sich eigene *Welt bilden*, die *Götterwelt*.“³³ Und diese abgesonderte Welt nennt er „polytheistisch.“ Die Abgetrenntheit dieser mythologischen Welt, ihre Praxisferne, wird allerdings durch ein anderes Moment wesentlich ergänzt: Mythologie ist hier eben nicht nur *Götterlehre*, sondern vor allem *Göttergeschichte*. Odo Maquard nennt Schellings historische Bestimmung von Mythologie eine „heteronome Geschichte,“ eine Geschichte, die den Mythos zwar lobt, aber faktisch weglobt, da er ja in eine vor-historische Zeit verbannt wird.³⁴

Schellings berühmte Bestimmung des mythologischen Prozesses, der das Denken im Zustand der Mythologie als entfremdet ausweist

³¹ Zur Einführung in die gedanklichen Zusammenhänge siehe Manfred Franks Einleitung in die von ihm herausgegebene *Philosophie der Offenbarung* (Frankfurt: Suhrkamp, 1977), S. 64ff.

³² Vgl. Peter Bürger, „Über den Umgang mit dem anderen der Vernunft,“ *Mythos und Moderne*, S. 49.

³³ Schelling, „Historisch-kritische Einleitung in die Philosophie der Mythologie,“ *Ausgewählte Schriften*, hrsg. Manfred Frank (Frankfurt: Suhrkamp 1985), Band V, S. 17. Die *Philosophie der Mythologie* selbst ist Band VI dieser Ausgabe.

³⁴ Vgl. Odo Maquard, „Zur Funktion der Mythologiephilosophie bei Schelling,“ *Terror und Spiel: Probleme der Mythenrezeption*, hrsg. Manfred Fuhrmann (München: Fink, 1971), S. 259f. Vgl. auch die Kritik Schellings von Steffen Dietzsch, „Zum Mythos-Problem beim frühen Schelling,“ *Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich Schiller Universität Jena*, 25 (1976), 129. Zu einer früheren Formulierung siehe Schellings „System der gesamten Philosophie und Naturphilosophie insbesondere,“ *Ausgewählte Schriften*, III, S. 581f.

und dessen langsamen Ausgang aus dieser Fremdbestimmung zum Zustand der Besonnenheit darstellt, erhebt dann allerdings Anspruch auf nicht weniger als die Erklärung dieses zivilisatorischen Prozesses: „Indem wir den Anfang des mythologischen Prozesses an das erste aller Ereignisse knüpfen, erklären wir zugleich den mythologischen Prozeß als ein allgemeines Schicksal, dem die Menschheit unterworfen ward. Aus Dichtern, Philosophen usf. läßt sich die Mythologie nicht erklären, sie verbirgt sich in jene Urtatsache oder die unvordenkliche Tat, ohne die es keine Geschichte gibt. Die Geschichte konnte nicht eintreten, wenn der Mensch nicht die Grundlage der Schöpfung wieder erschütterte. Ohne Ausgang aus dem Paradies ist keine Geschichte. Jenes Urereignis macht erst Geschichte möglich.“³⁵ Der hier beschriebene mythologische Prozeß ähnelt allerdings meines Erachtens mehr jenem Entmythologisierungsprozeß, der mit dem Ausgang aus dem Paradies notwendig und unaufhaltsam einsetzt und der von Rudolf Bultmann und Karl Jaspers in seiner Komplexität erst wesentlich später beleuchtet wurde.³⁶ Im Unterschied zu seinen geschichtsphilosophischen Zeitgenossen sieht aber Schelling die Mythologie, d. h. die Zeit vor dem Beginn dieses historischen Prozesses, nicht als identische Einheit von Wesen und Erscheinung, sondern durchaus bereits dialektisch. Der Auszug aus dem Paradies ist damit nicht als Verlust eines ursprünglich identischen Zustands gedacht, sondern bereits als Übergang von einem in sich geschlossenen Bedeutungssystem in ein anderes.

Hier ergibt sich nun eine interessante Dialektik zwischen Schellings Versuch einer radikal-historischen Interpretation von Mythen als Göttergeschichten und dem Gedanken des vorzeitlichen, ahistorischen Charakters dieser Geschichten, dem die Mythen entstammen und von dem sie erzählen. Das aufklärerische und durchaus ideologiekritische Moment an Schellings Mythenkonzeption verbindet sich mit der gegensätzlichen Tendenz seiner Philosophie, nämlich die Kluft zwischen mythischer Zeit und unserer Zeit philosophisch zu erweitern und festzuschreiben. Gleichzeitig sehen wir aber das Präkäre an dieser Dialektik von Mythos und Geschichte, die eben ganz schnell in die Fortschreibung von begrifflichen Oppositionen als faktische und als Natur empfundene (und nicht historisch gewach-

³⁵ Schelling, „Skizze der Philosophie der Mythologie,“ *Philosophie der Offenbarung*, S. 213–14.

³⁶ Siehe hier Rudolf Bultmann, *Neues Testament und Mythologie*, hrsg. Eberhard Jung (München: Kaiser 1985).

sene) Gegensätze abrutschen kann.³⁷ Schellings dialektisches Paradigma birgt diese zwei Momente. Schlegels zweite Fassung seines „Gesprächs über die Poesie“ von 1823, das im Gegensatz zur ersten Athenäumfassung von 1800 aufklärerischen Stoffaspekt von Mythen als Material für den poetischen Entwurf von neuen Mythen in den Hintergrund drängt, fördert die Tendenz, die im romantischen Musikdrama des neunzehnten Jahrhunderts ihren Höhepunkt haben wird: die Lösung sozial-politischer und philosophischer Probleme in der Kunst, d. h. ästhetisch und damit die de facto Zudeckung der realgeschichtlichen Problematik durch das Angebot von Surrogatmythen zur ersatzweisen Identitätsfindung, die aber wiederum nur ästhetisch eingelöst werden können.³⁸ Mit Schelling und Schlegel stehen wir somit den zwei Paradigmen der Mythenkritik gegenüber, die bis heute, soweit ich sehen kann, die Problematik von Mythos und Vernunft bestimmen: zum einen ein radikal-historischer Begriff von Mythos als Quelle für poetische Weltentwürfe (neue Mythen), für utopische Entwürfe des ganz Anderen. Mythos wird hier zum Spielfeld für sozial-utopische Projektionen und depotenziert damit gleichzeitig den tatsächlich erfahrenen Terror des Archaischen am Mythos selbst, die Angst vor dem plötzlichen Einbruch des Schrecklichen.³⁹ Problematisch ist allerdings die Nähe zu Remythisierungstendenzen, wie ich an Hand von Schellings Fortschreibung der unreflektierten Opposition von Mythos und Geschichte und Schlegels ästhetischer Lösung realer Probleme angedeutet habe. In dem anderen Fall wird Mythos zum universalen falschen Bewußtsein und dessen Beseitigung zur Mission von ideologiekritischer Analyse. Das Problem, das sich hier auftun kann, ist ein Mangel an Selbstreflexivität, der diesem Interpretationsansatz innewohnt, und im Anschluß daran die Gefahr der ideologischen Einschreibung von nicht-reflektierten Theorie-Elementen.

Noch recht traditionell beleuchtet dieses Problem Karl Marx in

³⁷ Hans Freier kritisiert Schellings „psycho-ökonomisches Erklärungsmodell“ von Entfremdungserscheinungen in *Die Rückkehr der Götter: Von der ästhetischen Überschreitung der Wissensgrenze zur Mythologie der Moderne: Eine Untersuchung zur systematischen Rolle der Kunst in der Philosophie Kants und Schellings* (Stuttgart: Metzler, 1976), S. 265.

³⁸ Diesen Zusammenhang hat Helmut Meier erarbeitet in seinem Aufsatz „Orte neuer Mythen,“ S. 166f.

³⁹ Siehe hierzu Blumenbergs Paradigmen von Terror und Spiel als zwei Weisen der Mythenverarbeitung in seinem Beitrag „Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos“, zu dem Sammelband *Terror und Spiel*, S. 57f. Siehe auch Manfred Fuhrmanns Einleitung zu diesem Band, S. 9.

seiner *Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie* von 1857. Dort fragt er sich, ob die alten Stoffe denn mit neuen technologischen Entwicklungen zusammengebracht werden können: „Ist die Anschauung der Natur und der gesellschaftlichen Verhältnisse, die der gr. Phantasie und daher der gr. [Mythologie] zugrunde liegt, möglich mit Selfaktors und Eisenbahnen und Lokomotiven und elektrischen Telegrafen? . . . Von einer anderen Seite: Ist Achilles möglich mit Pulver und Blei?“⁴⁰ Das Problem für Marx ist folgendes: wie kann eine auf Klassengesellschaft gegründete Mythologie für uns heute noch ein solches Ausmaß an Faszination ausüben? „Die Schwierigkeit ist, daß sie für uns noch Kunstgenuß gewähren und in gewisser Beziehung als Norm und unerreichbares Muster gelten.“⁴¹ Und er löst dieses Problem, indem er es effektiv unter den Teppich kehrt und in einem organischen Modell aufhebt: „Der Reiz ihrer Kunst für uns steht nicht im Widerspruch zu der unentwickelten Gesellschaftsstufe, worauf sie wuchs. Ist vielmehr ihr Resultat und hängt vielmehr unzertrennlich damit zusammen, daß die unreifen gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen sie entstand und allein entstehen konnte, nie wiederkehren können.“⁴² Materialistisch geprägte Mythenanalyse in Form von universaler Kapitalismuskritik hat sich mittlerweile durch die Arbeiten von Roland Barthes in der modernen Semiologie durchgesetzt. Dort wird der Mythosbegriff allerdings so weitgefaßt, daß alles und nichts darin Platz findet: „Alles kann Mythos werden? Ich glaube ja, denn das Universum ist unendlich suggestiv.“⁴³ Wenn alles Mythos werden kann, hat die Kritik der Mythen natürlich nie ein Ende oder auch nur einen Zeitpunkt; der Mythologe mit seiner Mission der Demaskierung falschen Bewußtseins hat ein unendlich weites Arbeitsfeld. Barthes' Argumentation bleibt dann auch bezeichnenderweise merkwürdig ungenau und historisch unbestimmt.⁴⁴ Er nennt seine Arbeit der Entzifferung von Mythen in meines Erachtens völliger Überschätzung einen „politischen“ Akt von Entschleierung, der ihn hiermit vielmehr als traditionellen Aufklärer entlarvt.⁴⁵ Ähnlich wie bei Schleiermacher zeigen sich bei Barthes die

⁴⁰ Karl Marx, „Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie“, *Marx-Engels-Werke* (Berlin: Dietz, 1961), Bd. 13, S. 641.

⁴¹ Marx, „Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie“, S. 641.

⁴² Marx, „Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie“, S. 642.

⁴³ Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, übers. Helmut Scheffel (Frankfurt: Suhrkamp, 1981), S. 85.

⁴⁴ Vgl. hier die Kritik Bernd Hüppaufs, „Mythisches Denken und Krisen der deutschen Literatur und Gesellschaft“, *Mythos und Moderne*, S. 522.

⁴⁵ Barthes, *Mythen des Alltags*, S. 148.

argumentativen Schwachstellen genau dort, wo sich das körperliche Moment in den theoretischen Text einschreibt: nämlich mitten in seiner ansonsten so distanziert-zynischen Analyse der Mythen des Alltags finden wir einen Ausbruch von Ekel – bezeichnenderweise in eine Fußnote verbannt – sowie einen nicht kommunizierbaren Appell an das Ethische und politisch Richtige seiner eigenen Position.⁴⁶

Das hier verfolgte Paradigma von Mythos und Aufklärung verharret somit in der Pose des unüberwindlichen Gegensatzes, der auch nicht dialektisch aufgelöst werden kann. „Der verdeckte Konsistenzbruch in der eigenen Reflexion trägt den Keim zur Rechtfertigung durch Mythisierung bereits in sich,“ wie ein Kritiker richtig angemerkt hat.⁴⁷ Es gilt also, eine alternative Mythenkonzeption zu entwickeln, die sich eben nicht als Gegensatz zur Vernunft versteht; es geht um eine „Überholung der Moderne als *Theorie der archaischen Signifikation* als Entklammerung der Dialektik,“ wie Dietmar Kamper es enigmatisch formuliert.⁴⁸ Einen ersten Schritt in diese Richtung hat Gadamer getan in seiner Neubestimmung von Tradition, wobei Vernunft immer rückbezogen bleibt auf das strukturelle Umfeld, welches sie konstituiert.⁴⁹ Vernunft trägt somit immer schon eine Spur von Materialität in sich. Die philosophische Hermeneutik Gadamers kritisiert hiermit – über Schleiermachers Position hinausgehend und dessen ungeschichtlichen Ansatz überwindend – beide oben angeführten Paradigmen von Mythenkritik: die radikal-historische Auslegung sowie die Kritik von Mythen als falsches Bewußtsein, da beide mit einem naiven Traditionsbegriff operieren. Es ist aber eine ganz andere Denktradition, die sich in jüngster Zeit als Folie für neue und innovative Vernunftkonzeptionen durchgesetzt hat, und zwar denke ich an die Blochsche Bestimmung der Ungleichzeitigkeit in Verbindung mit dessen Bemühen um eine subversive Erinnerungstopie, die eben von der unfruchtbaren und praxisfernen Vorstellung der unaufgearbeiteten Vergangenheit zur produktiveren Idee der verhinderten Zukunft überleitet.⁵⁰ Über Gadamer hinausgehend reflektiert Bloch auf die Bedeutung von Tradition, von Erbe: „Es gäbe nicht solche Rückschläge, erst recht kein Problem des ‚Erbes‘ im Prozeß, wenn seine jeweils letzte Stufe die einzige wäre, auf der

⁴⁶ Vgl. Barthes, *Mythen des Alltags*, S. 109.

⁴⁷ Vgl. Hüppauf, „Mythisches Denken und Krisen der deutschen Literatur und Gesellschaft,“ S. 521.

⁴⁸ Kamper, „Aufklärung – was sonst?,“ S. 39.

⁴⁹ Vgl. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, S. 260.

⁵⁰ Vgl. Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit* (Frankfurt: Suhrkamp, 1962), erw. Ausg. S. 119.

die Dialektik zu stehen, die konkrete Revolution zu geschehen hat. Das Fundament des ungleichzeitigen Widerspruchs ist das unerfüllte Märchen der guten alten Zeit, der ungelöste Mythos des dunkeln alten Seins oder der Natur“; und dieser Widerspruch kann in seiner *mehrschichtigen Dialektik* kritisch zur Geltung gebracht werden als zukünftige Aufgabe.⁵¹ „Und mehrräumige Dialektik erweist sich vor allem an der Dialektisierung noch ‚irrationaler‘ Inhalte; sie sind, nach ihrem kritischbleibenden Positivum, die ‚Nebelflecken‘ der ungleichzeitigen Widersprüche.“⁵² Mit dieser mehrräumigen Dialektik geht Bloch über die oben kritisierten Paradigmen der Mythenanalyse hinaus, indem er nicht Mythos und Vernunft als Gegensätze aufeinander bezogen denkt, sondern sie in seiner mehrräumigen Dialektik produktiv zur Geltung bringt.

Der französische Germanist Gérard Raulet arbeitet an einer Aktualisierung des Blochschen Ansatzes des aktiven Umgangs mit dem Erbe, der aber nicht über reale Probleme hinwegtäuscht, und stellt seine Untersuchungen in den Zusammenhang einer methodischen Frage nach einem neuen Rationalitätsbegriff, so wie sie auch hier gestellt wurde.⁵³ Die objektiv-reale Hermeneutik, wie er von Bloch weiß, „erfaßt Konstellationen, in welchen die Natur nicht mehr instrumental unterschlagen wird,“ sie liest die ästhetischen Chiffren als Realchiffren.⁵⁴ Die bruske Abweisung der zeitgenössischen Mythenrenaissance als Zeichen eines neokonservativen kulturellen Klimas geht somit zurück an die Adresse des kritischen Analyseapparats, der mit einem rigorosen Vernunftbegriff arbeitet und innovative Neuformulierungen dieses grundlegenden Begriffs von vornherein ausschließt – so wie Schleiermachers frühe Gedanken zur Hermeneutik die romantische Rede von der neuen Mythologie abwehrte. Es geht vielmehr darum, diese „Nebelflecken“ weiterzutreiben, sie in kommunikative Gehalte einzulösen und mehrschichtig-dialektisch zur Geltung zu bringen. Die Wiederbelebung von alten Mythen als Orte neuer und hellerer Mythen nimmt Anteil an diesem Experimentierfeld; sie laden ein zur kritischen Überprüfung unserer Wertschätzungen und Rationalisierungsmechanismen. Mit einer Abschiebung ins Irrationale und bloß Imaginäre ist es nicht getan. Die literarische

⁵¹ Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, S. 121–22.

⁵² Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, S. 126.

⁵³ Gérard Raulet, *Natur und Ornament: Zur Erzeugung von Heimat* (Darmstadt: Neuwied, 1987), S. 13f. Siehe in diesem Zusammenhang auch die Arbeit von Burkhard Schmidt, *Postmoderne – Strategien des Vergessens* (Darmstadt: Neuwied, 1986).

⁵⁴ Raulet, *Natur und Ornament: Zur Erzeugung von Heimat*, S. 29–30.

Moderne der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts hat sich ja intensiv mit diesem Problem auseinandergesetzt. Die wichtigsten Diskussionsbeiträge sollen im Folgenden zusammengefaßt und kritisch beleuchtet werden.

IV.

Ein wesentlicher Durchbruch im Denken der Verbindung zwischen Mythos und Logos wurde durch Sigmund Freud und die Psychoanalyse gemacht. Sie steht damit in der Nachfolge Friedrich Nietzsches, dem es bereits in seinem Frühwerk gelungen ist, die Doppelbedeutung von Mythos als historisches sowie sinnstiftendes Phänomen in seiner konsequenten Form herauszuarbeiten. Schon Nietzsches Ödipus ist als Vatermörder und Muttergatte der heiligen Naturordnung sozusagen abgerungen: „Ja der Mythos scheint uns zuraunen zu wollen, daß die Weisheit und gerade die dionysische Weisheit ein naturwidriges Greuel sei.“⁵⁵ Dieser sokratische Geist verdrängt bei Nietzsche den Mythos und hinterläßt eine völlig abstrakte Wissenschaft, die unfähig ist, selbst Garant zu sein für Gemeinschaft. Nietzsches Staat braucht dieses mythische Fundament, er verlangt nach der Wiederkehr des Mythos, der dann fatal zum deutschen „Mythos“ wird: „Wer sich an die nächsten Folgen dieses rastlos vorwärtsdringenden Geistes der Wissenschaft erinnert, wird sich sofort vergegenwärtigen, wie durch ihn der *Mythus* vernichtet wurde und wie durch diese Vernichtung die Poesie aus ihrem natürlichen idealen Boden als eine nunmehr heimatlose verdrängt war. Haben wir mit Recht der Musik die Kraft zugesprochen, den Mythus wieder aus sich gebären zu können, so werden wir den Geist der Wissenschaft auch auf der Bahn zu suchen haben, wo er dieser mythenschaffenden Kraft Musik feindlich gegenübersteht.“⁵⁶ Sigmund Freud treibt dieses doppelschneidige Argument voran, allerdings auf der Ebene von Traum und Bewußtsein. Der Beitrag Freuds zur Mythenforschung kann in diesem Zusammenhang natürlich nur exemplarisch diskutiert werden. Knapp zusammengefaßt handelt es sich bei seiner Arbeit am Mythos um Folgendes: durch Freud wurde der Wahrheitsgehalt des Mythos

⁵⁵ Friedrich Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus,“ *Werke in drei Bänden*, hg. Karl Schlechta (München: Hanser, 1966), S. 57.

⁵⁶ Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie,“ S. 95.

als durch Verdichtung und Verschiebung gekennzeichnete Wiedergabe einer historischen Situation beschreibbar. Dabei zeigt sich etwa, daß Sophokles das Material für seine Tragödie vom Hause Ödipus auf Traummaterial basieren konnte, das ein essentielles Element der psychologischen Entwicklung eines jeden Menschen ist.⁵⁷ Freud liest zudem – in gleichsam tautologischem Zirkel – die Sophokleische Tragödie in seiner *Traumdeutung* als Beweis der Allgemeingültigkeit seiner Abstraktion über die menschliche Psyche: „Das Altertum hat uns zur Unterstützung dieser Erkenntnis einen Sagenstoff überliefert, dessen durchgreifende und allgemeingültige Wirksamkeit nur durch eine ähnliche Allgemeingültigkeit der besprochenen Voraussetzung aus der Kinderpsychologie verständlich wird.“⁵⁸ Auch für Freud, ähnlich wie für Marx, kommt dann die Frage auf, wieso denn uns heute die Schicksalsergebenheit der griechischen Charaktere überhaupt noch angeht: „Es muß eine Stimme in unserem Innern geben, welche die zwingende Gewalt des Schicksals im Ödipus anzuerkennen bereit ist . . . Sein Schicksal ergreift uns nur darum, weil es auch das unsrige hätte sein können, weil das Orakel vor unserer Geburt denselben Fluch über uns verhängt hat wie über ihn.“⁵⁹ Der Mythos des sogenannten „Ödipuskomplexes“ stellt also nach Freud nur eine allen Menschen widerfahrende psychische Grundsituation dar. „Die Ödipus-Fabel ist die Reaktion der Phantasie auf diese beiden typischen Träume.“⁶⁰ Die Sage von Ödipus entstammt also einem uralten Traumstoff und gleichzeitig aber gilt sie in Freuds zirkulärer Logik als Illustration eines grundlegenden psychischen Konflikts. Der Vorwurf des Reduktionismus und Biologismus war ja dann auch Carl Gustav Jungs schärfster Einwand gegen Freuds Auslegung klassischer Mythologie, die er viel eher als Elaborat unzähliger Erfahrungen der Ahnenreihe interpretieren möchte.⁶¹ Freuds Mythenkritik ist demnach zweifach: er liest die Sagen als Darstellungen psychischer Verhältnisse und gleichzeitig benutzt er sie zur Illustration dieser Verhältnisse. Dabei benutzt der Mythos die gleichen Entstehungsprinzipien wie auch der Traum: „Diese Entstellungen sind von derselben Art und nicht ärger als jene, die wir täglich

⁵⁷ Vgl. die Interpretation Lilian Feders in dem Buch *Ancient Myth in Modern Poetry* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1971), S. 36.

⁵⁸ Sigmund Freud, *Die Traumdeutung* (Frankfurt: Fischer, 1961), S. 222.

⁵⁹ Freud, *Die Traumdeutung*, S. 223.

⁶⁰ Freud, *Die Traumdeutung*, S. 224.

⁶¹ Siehe Carl Gustav Jung, „Über die Beziehung der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk,“ *Seelenprobleme der Gegenwart* (Zürich: Rascher, 1931), S. 67 ff.

anerkennen, wenn wir aus den Träumen von Patienten ihre verdrängten, doch so überaus bedeutsamen Kindheitserlebnisse rekonstruieren. Die dabei verwendeten Mechanismen sind die Darstellung durch Symbole und die Verwandlung ins Gegenteil.“⁶² Nach diesem Schema wagt er sich dann sogar an die Produktion eigener Mythen, in erster Linie an den Mythos von der Urhorde in *Totem und Tabu*, aber auch beispielsweise an die Gegenüberstellung von Eros und Thanatos in seinen späteren Arbeiten. Durch die Konstruktion der Urhorde gelingt Freud die Auflösung der Probleme des Völkerseelenlebens von einem einzigen konkreten Punkt her, der den Übergang von der Vaterhorde zum Brüderclan und in die Anfänge von Religion und Gesellschaft darstellt: Die wiedervereinten Brüder verzehren die Vaterhorde und befriedigen so ihren Haß und gleichzeitigen Wunsch nach Identifizierung. Durch Tatwiderruf neutralisieren sie aber damit auch die Gewaltsamkeit dieser Geste und erklären die Praxis der ersatzweisen Tötung der Väter, das Totem also, für Tabu, womit wiederum das Totemtier geschont wird.⁶³ Es herrscht also für den späten Freud eine gewisse Übereinstimmung zwischen dem Verhalten der „Wilden“ und neurotischem Betragen.

Thomas Mann hat nun sehr positiv auf Freuds Umgang mit dem Mythos reagiert. In seinem 1936 gehaltenen Vortrag „Freud und die Zukunft“ spricht er von der glücklichen Verbindung von Mythologie und Psychoanalyse, die den Mythos als Legitimation des Lebens liest, das ein neues Menschheitsgefühl, ein Fundament der Zukunft und einer ganz neuartigen Anthropologie schafft. Er spricht dabei von einem „Humanismus, der zu den Mächten der Unterwelt, des Unbewußten, des ‚Es‘ in einem keckeren, freieren und heiteren, einem kunstreicheren Verhältnis stehen wird, als es einem in neurotischer Angst und zugehörigem Haß sich mühenden Menschtum von heute vergönnt ist.“⁶⁴ Ähnlich wie für Ernst Bloch war auch für Mann das aktuelle Einlassen mit dem Mythos in seinen Josepshromanen durch den politischen Kontext problematisch geworden. Davon zeugt sein Briefwechsel mit dem Religionsforscher Karl Kerényi. 1934 beklagt Mann bereits die Tatsache, „daß mit der ‚irrationalen‘ Mode häufig ein Hinopfern und bubenhaftes Über Bord werfen von Errungen-

⁶² Freud, „Zur Gewinnung des Feuers,“ *Studienausgabe*, hg. Alexander Mitscherlich u. a. (Frankfurt: Fischer, 1974), Bd. IX, S. 449.

⁶³ Freud, „Totem und Tabu: Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker,“ *Studienausgabe*, IX, S. 426 ff.

⁶⁴ Thomas Mann, „Freud und die Zukunft,“ Sigmund Freud, *Abriß der Psychoanalyse. Das Unbehagen in der Kultur* (Frankfurt: Fischer, 1977), S. 150.

schaften und Prinzipien verbunden ist, die nicht nur den Europäer zum Europäer, sondern sogar den Menschen zum Menschen machen“⁶⁵. In der Auseinandersetzung mit Kerényi, der den Goetheschen Symbolbegriff hochschätzt und später dann in den Einfluß von Jung gerät, gelingt es Mann, seine Zukunftsvision von der Zusammenarbeit von Mythos und Psychologie etwas zu vertiefen: „Mythos plus Psychologie [Kerényi plus Jung]. Längst bin ich ein leidenschaftlicher Freund dieser Combination; denn tatsächlich ist Psychologie das Mittel, den Mythos den fascistischen Dunkelmännern aus den Händen zu nehmen und ins Humane ‚umzufunktionieren.‘ Diese Verbindung repräsentiert mir geradezu die Welt der Zukunft, ein Menschentum, das gesegnet ist von oben vom Geiste herab und ‚aus der Tiefe, die unten liegt.‘“⁶⁶ Mann zitiert hier eine Stelle aus dem Josephsroman, wo Joseph über das „Bindend-Musterhafte des Grundes“ spekuliert, wo also Geist und Mythos vermittelt wird. Aber die Frage bleibt, warum diese Zukunftsvision Manns vom neuen humaneren Menschentum so allgemein und abstrakt geblieben ist und eben nicht, wie bei Bloch, in eine materialistisch-phänomenologische Hermeneutik überleitet?⁶⁷ Die nostalgische Hoffnung auf das Wiederfinden einer verlorenen Sprache im Mythos vertritt neben Thomas Mann auch Hermann Broch, für den Mythos Totalität signalisiert: „Im Mythischen enthüllt sich der Menschenseele Grundbestand, und er enthüllt sich ihr, indem sie ihn im Geschehen der Welt, im Geschehen der Natur wiedererkennt und zur Aktion bringt.“⁶⁸ Dabei entwickelt Broch die Theorie vom Mythos als erste Emanation des Logos, dem dadurch ein ungeheures Potential für Humanität, für die Bildung neuer Legenden innewird.⁶⁹ Die Frage ist nur, inwiefern sich eine solche Position schützt gegen die offensichtliche Parallele mit den faschistischen Mythen?

Dies gelingt der Moderne erst überzeugend in Horkheimers und Adornos großem Entwurf ihrer *Dialektik der Aufklärung*. Sie ent-

⁶⁵ Karl Kerényi, *Romandichtung und Mythologie: Ein Briefwechsel mit Thomas Mann* (Zürich: Rhein, 1954), S. 21.

⁶⁶ Kerényi, *Romandichtung und Mythologie*, S. 82.

⁶⁷ Diesen Zug teilen diejenigen Ansätze einer mythologischen Literaturgeschichtsschreibung, die Mann und Kerényi als Ausgangspunkt nehmen. Vgl. hier Robert Mühlher, *Dichtung der Krise: Mythos und Psychologie in der Dichtung des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts* (Wien: Herold, 1961), S. 10; Alfredo Dornheim, *Vom Sein der Welt: Beiträge zur mythologischen Literaturgeschichte von Goethe bis zur Gegenwart* (Mendoza: Sociedad Goetheana Argentina, 1958), S. 9.

⁶⁸ Hermann Broch, „Die mythische Erbschaft der Dichtung,“ *Schriften zur Literatur*, hrsg. Paul Michael Lützel (Frankfurt: Suhrkamp, 1975), Bd. 2, S. 202.

⁶⁹ Vgl. Broch, „Mythos und Altersstil,“ *Schriften zur Literatur*, Bd. 2, S. 219.

wickeln darin die folgenden zwei Thesen: „Schon der Mythos ist Aufklärung, und Aufklärung schlägt in Mythologie zurück.“⁷⁰ Horkheimer und Adorno machen geltend, daß schon der Mythos eine ordnende und das heißt aufklärende Funktion hatte und von daher bereits am Prozeß der Aufklärung teilnimmt, wobei die Kette von Substitutionen der Opfer einen jeweiligen Schritt im Zivilisationsprozeß in Richtung auf eine größere Diskursivität darstellt. Aber gleichzeitig gilt eben folgendes: „Wie die Mythen schon Aufklärung vollziehen, so verstrickt Aufklärung mit jedem ihrer Schritte tiefer sich in Mythologie. Allen Stoff empfängt sie von den Mythen, um sie zu zerstören, und als Richtende gerät sie in den mythischen Bann.“⁷¹ Und zwar verfällt die Aufklärung in das Diktat des Tatsächlichen, glaubt blind dem Tatsachenwissen und der Reproduktion bloßer Daten. Das Mythische kannte noch nicht den Unterschied zwischen Wort und Gegenstand, glaubte noch an eine unmittelbare Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem. Mit der Reduktion ins Positive fällt das Zeichensystem der Aufklärung in diesen mythischen Zustand zurück. Dieser dialektische Bezug von Mythos und Logos entgeht somit – im Gegensatz zu den anderen modernen Dialektisierungsversuchen – erfolgreich der Gefahr einer naiven Ursprungskonstruktion.

⁷⁰ Horkheimer/Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, S. 5.

⁷¹ Horkheimer/Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, S. 14.

Miszellen

Kurt Mueller-Vollmer

Mitteilungen über die Teilbarkeit des Ich

Subjekt, Sprache, Denken, Welt

1.

a. Schon Friedrich Schlegel wunderte sich, warum Fichte seine *Wissenschaftslehre* an „die Geschichte eines Ich gebunden“ hatte, „da er es doch im Naturrecht nicht so gemacht hatte“. Eine nach vorwärts gerichtete Prophetie ohne Frage, denn die „Geschichte des Ich“ der *Wissenschaftslehre* hat uns, weit entfernt davon, eine Apotheose des neuzeitlichen Subjekts darzustellen, gerade die siamesischen Zwillinge des Saussureschen Zeichenbegriffs und damit auch die unabdingbaren Ingredienzen des postmodernen „Theorie“ Diskurses beschert, wie er heute bis in die letzten dekonstruktivistischen Mittelseminare auf beiden Seiten des Atlantik hinein sein Unwesen treibt. Dem Naturrecht Fichtes dagegen, wo der Autor es „nicht so“, sondern eben ganz anders gemacht hat, verdanken wir dafür die jener postmodernen Doktrin so teutonisch gründlich entgegretende Theorie kommunikativen Handelns, die an die Stelle des bewußtseinsbegründeten Subjekts das Prinzip der Interaktion, wie es, in der aus der fichteschen „Wechselwirkung“ auf dem Umweg über das Englische nunmehr zeitgemäß modernisierten Terminologie heißt, gesetzt hat.

b. Daß heute nichts mehr ohne die Sprache läuft, ist eine der stillschweigend übernommenen Quintessenzen frühromantischen Denkens. Die vielberedete Subjektivität, wie sie unsere postmodernen Dogmatiker den romantischen Autoren so gern als deren unabänderliches, gleichsam metaphysisches Vitium anheften, hat es nur in dem Maße gegeben, als sie in dem symphilosophischen Diskurs der Epoche als purer Aus- und Auflösungsbegriff auftritt. Das geschieht genau in dem Augenblick, wo Fichte als Resultat seiner *Wissenschaftslehre* die Unmöglichkeit ihrer subjektiven Selbstbegründung

erklärt und in seiner *Grundlage des Naturrechts* von 1798 die Epistemologie ganz auf den Boden der Praxis, d. h. der wechselseitigen Ich-Du-Konstituierung, stellt: „Alle anderen Versuche, das Ich im Selbstbewußtsein zu deduzieren, sind verunglückt, weil sie immer voraussetzen müssen, was sie deduzieren wollen.“ Wird das zugrundeliegende Kommunikationsverhältnis der „Wechselbegriffe“ von Ich und Du nun auch eigens vom Standpunkt der Sprache her gefaßt, so ist damit der Moment der Auflösung des „neuzeitlichen“ kartesischen Subjektbegriffs eingetreten. Genau das geschieht in dem Sprachdenken Wilhelm von Humboldts, das den Prozeß der Ich-Du-Welt Konstituierung als Sprechakt begreift und in die Vielheit der unterschiedlichen Sprachen hinein verfolgt.

2.

Descartes dagegen sieht die Sprache als bloßes Mittel der Kommunikation, das immer dann eingesetzt wird, wenn die bereits erkannte Wahrheit einem anderen Subjekt übermittelt werden soll. Als Vehikel der Wahrheitsübermittlung hat sie zwar Teil an der menschlichen Vernunft (so sind die Tiere, denen es nach Descartes an Vernunft fehlt, folglich auch sprachlos), doch bedarf das Denken zur Erkenntnis der Wahrheit keiner Sprache. Nehmen wir aber einmal an, das Ich könnte die in dem *Diskurs über die Methode* beschriebenen Denkoperationen, angefangen vom Akt des bewußten Zweifelns bis hin zur Setzung der Zweifelhait von *res cogitans* und *res extensae*, völlig sprachunabhängig vollziehen, so würde dies dem Denken überhaupt nicht von Nutzen sein. Denn ohne sprachliche Mitteilung könnte sich niemand von der Richtigkeit oder Unrichtigkeit dieser mentalen Operationen, ihrer Prämissen, ihres Vollzugs oder gar ihrer Schlußfolgerungen, überzeugen. Schlimmer noch, in der Sprachlosigkeit seines Ich befangen, könnte der Denkende nie sicher sein, die gleichen Denkoperationen je wiederholen zu können, d. h. sich ihrer Wahrheit zu vergewissern, wenn der erforderliche Denkweg nicht zuvor sprachlich fixiert, Schritt für Schritt, für sein Denken wiederholbar gemacht wäre. Da er sich im Wiederholen der Wahrheit (oder Unwahrheit) seines Denkens versichert, ist die Wahrheit für ihn nur mittels ihrer potentiellen Wiederholung im Gedachten. Das heißt, mittels der Sprache können wir wieder-holen, was sonst unwiederholbar bliebe.

3.

Allerdings ist auch Fichtes *Wissenschaftslehre* von 1794 keineswegs jene renitente Sackgasse des Subjektivismus, als die sie von unseren neuzeitlichen Dogmatikern immer wieder ausgegeben wird, sondern löst gerade den von Descartes überkommenen Begriff eines substanzhaften Subjekts auf in der Bündelung reiner Aktivitäten des Setzens – und das unter Ausschaltung der Annahme eines urhebenden Ich. Die Fichtesche Argumentation gipfelt in der scheinbar paradoxen Aussage des: „Ich setze im Ich, dem teilbaren Ich ein teilbares Nicht-Ich entgegen.“ Der Begriff der Teilbarkeit substituiert die in der kantischen Lehre von der transzendentalen Apperzeption ausgedrückte Vorstellung einer allen Akten vorgängigen und kontinuierlich unterliegenden Einheit des *Ich-denke*, also des begründenden Subjektbewußtseins. So stellt Fichte denn lapidar fest: „Wir haben die entgegengesetzten Ich und Nicht-Ich vereinigt durch den Begriff der Teilbarkeit.“

Das fichtesche Selbstbewußtsein, das Ich, konstituiert sich in Bezug auf das Nicht-Ich, die Welt, zwar durch Akte einer Synthese. Dieser Terminus aber ist nur ein anderer Ausdruck für das Prinzip der Teilbarkeit. Das Wesen des Ich, seine Konstitution, beruht auf seiner Teilbarkeit, d. h. Segmentierbarkeit. Wo immer Selbstbewußtsein ist, findet Segmentierung statt, das menschliche Selbstbewußtsein ist nichts anderes als ein Bündel von Segmentierungsvorgängen. Das Ich ist als segmentierendes, welches in sich das segmentierte Nicht-Ich in ständiger Segmentierung sich als gegenüber setzt. In diesem doppelten Vorgang der Segmentierung ist demnach dreierlei zu unterscheiden: 1) Die Ich-Segmentierungen, 2) Die Nicht-Ich Segmentierungen, 3) Die Entgegensetzung der Ich-Segmentierungen (Subjekt) und Nicht-Ich Segmentierungen (Objekt).

Dieser Prozeß der wechselseitigen Subjekt/Objekt Konstituierung, den Fichte in der *Wissenschaftslehre* von 1794 den Zeitgenossen paradigmatisch als transcendental-epistemologisches Problem dargestellt hat, wird von Humboldt von vornherein auf die Sprache bezogen, als sprachlicher Vorgang aufgefaßt und demnach in sprachliche Verhältnisse und Termini umgesetzt. Während noch Herders Versuch, in der *Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft* von 1799 die kantischen Kategorien in sprachliche umzudenken, nur wenig Glück beschert ward, gelang es Humboldt bereits 1795 in den Thesen „Über Denken und Sprechen“, seiner sprachphilosophischen Bestandsaufnahme der Positionen der zeitgenössischen Philosophie und der *Wissenschaftslehre* insbesondere, den fichteschen transzendentalen

Setzungsvorgang als einen im Grunde sprachlichen Prozeß aufzufassen und die dort aufgeworfene Problematik der Ich-Konstitution von der Sprache her neu zu bedenken.

4.

Gegen das welt- und sprachlose Ich der Kartesianer und subjektiven Idealisten argumentiert Humboldt, daß auch das reinste Denken nie anders als „mit Hilfe der allgemeinen Formen der Sinnlichkeit“ zustande kommen könne, denn „nur in ihnen können wir es auffassen und gleichsam festhalten“. Das genau leistet die Sprache, die mit „sinnlichen Bezeichnungen“, d. h. linguistischen Zeichen, den Doppelprozeß der Segmentierung unterhaltend, den amorphen Strom des Denkens in kleine Einheiten und Abschnitte unterteilt, diese wieder zu größeren „Portionen des Denkens“ vereinigt, um diese Konfigurationen dann wieder „einzeln . . . untereinander, alle zusammen aber, als Objecte, dem denkenden Subjecte entgegensetzen“. Die beiden Reihen der Segmentierung vereinigen sich in der „sinnlichen Bezeichnung“, dem sprachlichen Laut, der das Grundelement der menschlichen Rede darstellt. Die eigentliche Leistung der Sprache besteht daher in dem, was die moderne Linguistik in der Nachfolge von de Saussure als „Prinzip der doppelten Artikulation“ bezeichnet hat. Im Akt der Rede werden zwei gänzlich heterogene Sphären einer Strukturierung unterworfen und miteinander verbunden: die des aus dem Fluß der natürlichen Stimme abgeschiedenen artikulierten Lauts, des Signifikanten, und der mit ihr im Akt des Sprechens verknüpften, dem amorphen Strom des Bewußtseins durch Ab-teilung abgewonnenen gedanklichen Vorstellung, dem Signifikat. Wenn auch Saussure in seinem *Cours de la Linguistique Générale* seinem Vordenker bis in die sprachlichen Formulierungen hinein verpflichtet bleibt – *La pensée, chaotique de sa nature, est forcée de se préciser en se décomposant . . . la langue élabore ses unités en se constituant entre deux masses amorphes* –, so läßt er es bei dem einmal aufgefundenen siamesischen Zwillingsbegriff des sprachlichen Zeichens bewenden. Eine *Parole* ohne Sprecher tritt dafür bei ihm auf den Plan, und in ihrem Gefolge entstand das Gerede vom endlosen, willkürlichen Spiel der Signifikanten, welches das neuzeitliche metaphysische Subjekt, den „Menschen“ gar, als ein ephemeres Nichts zu entlarven vorgibt, in Wahrheit aber nur die Apotheose des kartesianischen Aussagesubjekts darstellt, das sich mit seiner Herrschaftslogik in dem Subjekt des Linguisten und der

ihm folgenden theoriebeflissenen Kulturkritiker blindwütig eingenistet hat. Bei Humboldt dagegen ist der Akt der Rede, der sprachlichen Artikulation, zugleich ein Akt der Selbstbewußtwerdung, der Reflexion. Selbstbewußtsein entsteht, da diejenigen Teile der Bezeichnungssegmente (Signifikanten), die unser Denken in unterscheidbare Abschnitte (Einheiten) ordnen, eben nicht nur unter sich Differenzen bilden, sondern als eine gegliederte Masse dem artikulatorischen, Unterschiede setzenden Sprachakt gegenüber tretend, selbst als unterscheidende Differenz begriffen werden müssen. Damit entspringt in dem sprachlichen Akt des Denkens in wechselseitiger Entsprechung die Unterscheidung von Subjekt und Objekt.

5.

Konnten auch die Wechselbegriffe von Subjekt und Objekt auf diese Weise aus dem sprachinternen Verhalten des Denkenden-Sprechenden selbst abgeleitet werden, so fällt hier der Sprache als *systema constituens* ein unverhältnismäßiges Gewicht zu, und sie wird dabei leicht zur mystischen je-nachdem Geburts- oder Todesfabrikantin des menschlichen Subjekts erklärt, wie das gängige Gerede der Postmodernisten uns zur Genüge beweist. Erst der Begriff der Rede, wie Humboldt ihn durch die radikale Transformation des fichteschen Modells der Wechselwirkung von Ich und Du aus dem *Naturrecht* in den Modus der Sprachhandlung vornimmt, enthebt uns vollends dem Bannkreis des kartesianischen Subjektivismus und seiner postmodernen Spielarten.

6.

Als Humboldt 1829 aus einem umfangreichen Manuskript den Text für einen im selben Jahr an der Berliner Akademie zu haltenden Vortrag „Über die Verwandtschaft der Ortsadverbien mit dem Pronomen in einigen Sprachen“ zusammenstellte, blieb bei dem textlichen Transfer ein kurzer, dem oberflächlichen Leser zunächst unscheinbar vorkommender Satz, unberücksichtigt: „Man braucht dann das Darstellende nur vom Dargestellten, nicht von einem Empfangenden und Zurückwirkenden zu unterscheiden.“ Er bezieht sich auf eine bestimmte Auffassung der Sprache und eine Einstellung zu ihr, in welcher die Pronomina der ersten und zweiten Person einzig

von einem logischen Standpunkt her betrachtet werden, und so das durch die Rede ins Werk gesetzte lebensweltliche Ich-Du Verhältnis verdeckt wird. Rückten wir den Satz wieder an die Stelle, die er in dem zugrundeliegenden Manuskript einnimmt, so lesen wir:

„Solange man nur das Denken logisch, nicht die Rede grammatisch zergliedert, bedarf es der zweiten Person gar nicht, und dadurch stellt sich auch die erste verschieden. Man braucht dann das Darstellende nur vom Dargestellten, nicht von einem Empfangenden und Zurückwirkenden zu unterscheiden.“

In Aussagen wie dieser kommt Humboldts fundamentale Kritik an der subjektbezogenen Philosophie und Wissenschaftsauffassung an den Tag. Die auf der Subjektphilosophie Descartes aufbauende Linguistik zergliederte als *grammaire raisonnée* die menschliche Rede nach den Maßstäben des Denkens logisch und nicht „grammatisch“ sprachlich und mißachtete dabei die Natur der Rede. Das zeigt sich vor allem darin, daß die kartesianische Grammatik der 2. Person überhaupt nicht bedarf, um die logische Grundstruktur der Sprache zu erstellen. Sowohl erste als auch zweite Person werden bei ihr auf den bloßen Subjektbegriff reduziert, dem nun prädikativ beliebige Objekte zugesprochen werden können. Alles wahre Wissen – auch das über die Sprache – hat dieser logischen Struktur von Subjekt-Praedikat-Objekt zu gehorchen. Humboldt aber hat die Anwendung der Subject-Praedikat-Object Logik auf die Sprache als einen verhängnisvollen Irrtum erkannt. Nicht nur, daß innerhalb dieses Schemas der in der zweiten Person angesprochene andere, das Du, für die logische Struktur und die Validität des Erkenntnisprozesses ohne Belang ist, sondern es wird damit auch die erste Person „verschieden“, d. h. zum bloßen Aussagesubjekt reduziert, von vornherein falsch und gar nicht mehr eigentlich als erste Person aufgefaßt. Die kartesianische Denkkonstruktion, auf der unser neuzeitliches theoretisches und praktisches Denken beruht, stellt eine Misrepräsentation und Verstellung der zugrundeliegenden Verhältnisse der menschlichen Rede dar, eine Konstruktion, durch welche der Sprache und der menschlichen Wirklichkeit Gewalt angetan wird. Die auf diesem Denkansatz errichtete Sprachwissenschaft hat diese Gewaltkonstruktion verfestigt und weiter ausgebaut, indem sie die Zergliederung der Rede nach dem logischen Schema von Subjekt, Praedikat, Objekt vornahm und die Rede auf dieses Schema reduzierte. Unter ihrer Herrschaft wurde sie zum Instrument, die lebende Rede und den Organismus der Sprachen, insbesondere der unterjochten nichteuropäischen amerikanischen Völker, auf das Prokrustesbett der lateinischen Grammatik zu spannen und so zu beherrschen.

Der Humboldtsche Ansatz dagegen ist auf die in der Sprache selbst angelegten Strukturen ausgerichtet, durch die die Realität der Menschheit sich sprachlich artikuliert, d. h. wo die Sprache zum Ausdruck und Medium fundamentaler menschlicher Beziehungen wird, wie sich dies in dem Gebrauch der ersten und zweiten Person kundtut. Im Anreden eines Du und in dessen Erwiderung konstituieren sich Sprecher und Erwiderer als wechselseitige Ich und Du. Die menschliche Rede ist nicht als kartesisches Subjekt/Objekt Konstrukt zu begreifen, sondern nur dadurch, daß sie in der durch sie gestifteten „Gemeinschaft zwischen Mensch und Mensch“ immer voraussetzt, „daß der Sprechende, sich gegenüber, einen Angeredeten von allen Andren unterscheidet“.

7.

Wenn sich im Medium der Sprache die Ich-Du Setzung vollzieht, so vertritt die Sprech- und Verstehenshandlung bei Humboldt nun nicht länger den fichtischen Ich-Akt der Selbstsetzung, wie ihn die *Wissenschaftslehre* beschrieben hatte. Will man den Terminus des Setzens überhaupt beibehalten, so läßt sich seine Bedeutung nicht mehr im Sinne der subjektfundierten Aussagelogik verstehen, sondern einzig so, daß Ich, Du und das beiden gemeinsame Er (Es) der Welt in dem verbindend verbindlichen Redeakt sich erkennend, ihre Anerkennung finden. Die Sprache, indem sie Ich und Du verbindet, ermöglicht das Selbstbewußtsein beider in ihrem Bezug auf die Welt. Ich und Du können sich somit zugleich Subjekt und Objekt sein. Damit ergibt sich auch die Möglichkeit, den anderen, das Du, ausschließlich als ein Er (Es), oder bloßes Objekt zu nehmen. Wenn damit auch die Möglichkeit der Sprach- und Herrschaftslogik à la Descartes in der Konstitution der Rede von vornherein mitangelegt ist, so wird doch in der humboldtschen Ursprechsituation im Gegensatz zur kartesischen Aussagelogik kein „Du“ durch das Subjekt als ein ihm zu seiner Selbstkonstitution notwendiger, mit Bewußtsein ausgestatteter Gegenstand, gesetzt. Denn dann wäre das Du von vornherein als bloßes Objekt genommen, auf alle Ewigkeit dazu verdammt, Objekt bleiben zu müssen, dem auch keine nachträgliche Reflexion wohlmeinender Transzendental-Philosophen mehr den Hauch des Lebens einzuflößen vermag.

Sabine Gürtler/Gisa Hanusch

Tischgesellschaften und Tischszenen in der Romantik

Gemeinschaft der Menschen soll sein,
oder das Ich soll mitgeteilt werden.

Friedrich Schlegel

– Der Sturm brauste durch die Lüfte, den heranziehenden Winter verkündigend, und trieb die schwarzen Wolken vor sich her, die zischende, prasselnde Ströme von Regen und Hagel hinabschleuderten. Wir werden, sprach, als die Wanduhr sieben schlug, die Obristin von G. zu ihrer Tochter, Angelika geheißen, wir werden heute allein bleiben, das böse Wetter verscheucht die Freunde. Ich wollte nur, daß mein Mann heimkehrte. In dem Augenblick trat der Rittmeister Moritz von R. hinein. Ihm folgte der junge Rechtsgelehrte, der durch seinen geistreichen unerschöpflichen Humor den Zirkel belebte, der sich jeden Donnerstag im Hause des Obristen zu versammeln pflegt, und so war, wie Angelika bemerkte, ein einheimischer Kreis beisammen, der die größere Gesellschaft gern vermissen ließ. – Es war kalt im Saal, die Obristin ließ Feuer im Kamin anschüren und den Teetisch hinanrücken ...

So und ähnlich mögen sich zu *E. T. A. Hoffmanns* Lebzeiten häufig Freunde der geselligen Unterhaltung versammelt haben, um beim Punsch oder nüchterneren Getränken verschiedenen Erzählungen – frei erfundenen, weitergegebenen oder selbst erlebten – zu lauschen, oder auf kunstsinnige Weise diesen und jenen Gegenstand alltäglicher und künstlerischer Erfahrung im gemeinsamen Gespräch mit Witz und Poesie zu betrachten.

I. Caroline mit Arbeit

Eine Generation vorher gelang es in Jena *Caroline Schlegel-Schelling* ab 1797, in ihrem Haus Begeisterte und Begabte, Professoren und Künstler zu Mittagstisch und ganztägiger Produktionsgemeinschaft zu versammeln; heute nennen wir sie die Frühromantiker. Die

Brüder *Wilhelm* und *Friedrich Schlegel* waren dabei mit *Dorothea Veit* aus Berlin, das Ehepaar *Amalie* und *Ludwig Tieck* und *Novalis*, *Josef Schelling* und meist auch die heranwachsende Tochter *Auguste* nebst durchreisenden Verwandten und Bekannten. „Jena scheint mir ein grundgelehrtes, aber doch recht lustiges Wirtshaus zu sein“, schreibt *Caroline* schon 1796, und sie mag ihr Haus in diesem Sinn geführt haben.

Das von den Schlegels herausgegebene Journal ‚Athenäum‘ entstand dort, durchaus als jugendliche Einmischung in die Geschäftigkeiten der benachbarten Dioskuren *Goethe* und *Schiller*. Gegenüber Jena und der Intimität der alltäglichen Tischgemeinschaft – *Friedrich Schlegel* spricht vom „Symexistieren“ – pflegte man im höfischen Weimar geregelte Mittwochskränzchen z. B., vierzehntägig. Für diese abendliche Tafelrunde haben *Schiller* und *Goethe* eine Reihe von „Geselligen Liedern“ geschrieben. Allerdings entwickelten sich die Mittwochskränzchen durch die auch auf diesem Gebiete erfolgreichen Interventionen von *August Kotzebue* zu einer Donnerstagsgesellschaft um ihn, mit den gleichen Ehrendamen, aber ohne die Herren *Goethe* und *Schiller*.

Im Jenaer Treibhaus der Vertraulichkeiten gedeiht der kreative Austausch fast drei Jahre lang, bis in den Herbst 1799. Am Ende des Jahres schreibt *Caroline*: „Es ist ganz prächtig, daß mit unserer Existenz manchmal so plötzliche Umwandlungen vorgehen. So sieht unsere winterliche Geselligkeit ganz anders aus als unsere sommerliche. Es ist wie das, was zurückbleibt, wenn der Wein ins Frieren gekommen ist.“ Die Gemeinschaft um den Tisch ist zerstoßen. Der emphatisch belebte Raum, in dem Freundschaften und Feindschaften glühten, wo von jedem als Selbstverständlichkeit verlangt wurde, daß er ein einzelner sei, er ist verlassen.

Erinnernd akzentuiert *Caroline* die ästhetische Dimension ihrer Tischgesellschaft in einem Brief von 1807: „O wie sind die einst zu Jena in einem kleinen Kreis Versammelten nun über alle Welt zerstreut, und lehren alle Heiden. Mein Kummer ist nur, daß sie alle miteinander nichts mehr dichten – wenigstens hören wir von den Gesängen nichts.“

*Caroline*s Tischgemeinschaft ist kein Einzelfall. Allgemein boten die romantischen Tischgesellschaften den Frauen ein Forum, auf dem sie als *Gastgeberinnen* in Erscheinung traten und den äußerst beschränkten Rahmen ihres häuslichen Lebens überschreiten konnten. Hier waren sie nicht nur die zu belehrende und zu bildende Zielgruppe einer volkspädagogisch engagierten Aufklärung, sondern bekamen mit dem universalen *Bildungsideal* der Frühromantik einen

Ort des Sprechens zugewiesen. In Friedrich Schlegels Fragmentroman „Lucinde“ heißt es:

(Julius) zog allmählich manche vorzügliche Menschen an sich, Lucinde verband und erhielt das Ganze und so entstand eine freie Gesellschaft, oder vielmehr eine große Familie, die sich durch ihre Bildung immer neu blieb. Auch vorzügliche Ausländer erhielten den Zutritt. Julius sprach seltener mit ihnen, aber Lucinde wußte sie gut zu unterhalten; und zwar so, daß ihre groteske Allgemeinheit und ausgebildete Gemeinheit zugleich die andern ergänzte, und weder ein Stillstand noch ein Mißlaut in der geistigen Musik erregt ward, deren Schönheit eben in den harmonischen Mannichfaltigkeiten und Abwechslung bestand. Neben dem großen, ernsten Stil in der Kunst der Geselligkeit sollte auch jede nur reizende Manier und flüchtige Laune ihre Stelle darin finden.

Es wird hier ein gesellschaftliches Begehren artikuliert, in dessen Matrix sich die weibliche Rede eintragen läßt. Literatur und Geselligkeit zwischen den Geschlechtern bilden gleichsam Einfallstore für die aktive Rolle von Frauen bei solchen *Vergesellschaftungsidealen und -formen*. Dabei macht die schöne Literatur nicht allein das entscheidende Arsenal weiblicher Bildung aus, sondern sie bewirkt eine maßgebliche Veränderung der gesellschaftlichen Imagination von Weiblichkeit überhaupt. Dies ist nicht so zu verstehen, daß sich nur die Leitbilder und kulturellen Embleme wandeln, sondern dank der massenhaften Verbreitung und Rezeption literarischer Werke im weiblichen Publikum – das damit zum ersten Male in der abendländischen Geschichte mehr zu lesen bekommt als die Bibel –, geschieht eine buchstäbliche *Einbildung* literarischer Szenarien in den weiblichen Körper, eine Art Beschriftung, die nicht nur die Gefühle und Empfindungen der Frauen, sondern auch die Realitätswahrnehmung und Rollenzuschreibung zwischen den Geschlechtern entscheidend beeinflusste.

Der weibliche Sozialcharakter des Bürgertums, seine subjektive Form, muß also als *Niederschlag literarischer Effekte* gelesen werden. Dieser Niederschlag wird dann in der so entstandenen Realität ‚Frau‘ wiederum idealisiert. Die private Tischgesellschaft, bis hin zum literarischen Salon, erhöht den häuslichen und ehelichen Alltag, einen Alltag, der die geschlechtliche Rollenteilung lange Zeit unberührt lassen wird. Kunst und Profanes kommen ‚an einen Tisch‘; die damit einhergehende *Literarisierung der Geschlechtsdifferenz*, die *Neukodifizierung der Wünsche und Begehrenungen*, leiten eine Art ‚Verweiblichung der Kultur‘ ein. Das gesellschaftliche Leben dient als Leinwand, auf die sich im Zeichen der Frau eine (weibliche) Innerlichkeit projizieren läßt, die dann als Wirklichkeit des sozialen Lebens entziffert und diskursiviert wird.

II. Gesellschaft mit Gelehrten

Die bekannten romantischen Salons zu Beginn des 19. Jahrhunderts samt ihren frühromantischen Vorgängern stehen ganz im Zeichen der Lust an Rede und Text. Damit unterscheiden sie sich von den offiziellen Lesegesellschaften, die einem noch weitgehend ungebildeten deutschen Bürgertum das politische und wirtschaftliche Geschehen durch gemeinsame Lektüre von Zeitungen und Periodika, von gelehrten und moralisch erbaulichen Schriften in sogenannten *Lesekabinetten* (Lesezimmer in öffentlichen Gebäuden) oder *Lesebibliotheken* für geschlossene Gruppen verständlich machen sollte. Damit unterscheiden sie sich erst recht von den verschiedenen *Reformlogen* und geheimen *Korrespondenzgesellschaften*, die als Speerspitze der Aufklärung agitatorische und politisch-praktische Ziele verfolgten, wie etwa die von *Karl Friedrich Bahrdt* 1786/87 gegründete „Deutsche Union“, die ihren paramaurerischen Charakter nach außen hin mit literarischen Lesegesellschaften tarnte.

Solche Vereinigungen konstituierten sich öffentlich oder geheim; jedenfalls gaben sie sich Statute und Regeln, an die sich jedes Mitglied zu halten hatte. Der institutionelle Charakter wurde fast einheitlich unterstrichen durch den teilweise von oben verfügten Ausschluß von Frauen, bis auf einige speziell für das weibliche Geschlecht gegründete halböffentliche Bildungszirkel zu Ende des 18. Jahrhunderts. Die romantische Tischgesellschaft hingegen war weder öffentlich noch geheim, gab sich keine Verfassung, zentrierte sich um einen mehr oder weniger variablen Zeitpunkt, eine freundschaftlich oder zufällig entstandene Personengruppe, die keine genauen Konturen und Ausschlüsse aufwies und sich in privaten Räumen um einen Tisch herum zum Lesen und Sprechen versammelte. Galt in den Lesegesellschaften eine ausufernde Lektüre von Romanen als verpönt, weil sie das Gemüt allzusehr zu „Empfindelei“ verführe und in gefährliche, unkontrollierbare Erregung versetze, ja die Seele vom Nützlichen und Praktischen des Tagesgeschäftes ablenke, so ist im Gegenteil dazu die Lesung schöner Literatur und das Gespräch darüber privilegiertes Ziel der privaten Zusammenkünfte.

Die Lesegesellschaften und -kabinette verfügten hingegen über niedergeschriebene Gesetze zur *Lektüreauswahl* und zur Verfassung von *Leselisten*. Ihre Bemühungen galten vor allem der Kenntnisnahme moralischer, staatsrechtlicher und philosophischer Schriften. Sie begriffen sich selbst als aktiven Teil des politischen Gemeinwesens, und der in den Zusammenkünften gepflegte Umgang sollte eine

Art gesellschaftlicher Erziehung der Bürger gewährleisten. Im Zeichen des „Ausgangs des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit“ (Kant) waren Selbstbestimmung, nützliche Tätigkeit und Befreiung von Vorurteilen die gesetzten Ziele und Zwecke. Dabei galten die Vereinigungen auch dem Abbau ständischer Schranken, die im Deutschland des 18. Jahrhunderts viel stärker als in Frankreich allen kulturellen Verkehr behinderten. Das stolze Bewußtsein der Gründer, im Namen des Staates für eine der Aufklärung angemessenen Mischung unter den Ständen zu sorgen, und als Bestandteil einer ‚guten Polizey‘ die Partizipation des Bürgers am wissenschaftlichen, kulturellen und politischen Leben des Staates zu fördern, wurde durch die Zensurmaßnahmen in der Folge der französischen Revolution jäh erschüttert. Ab sofort mußten viele Gesellschaften *Lektüreverzeichnisse* vorlegen, der Versammlungsort wurde ihnen teilweise vorgeschrieben, ein Anschluß an öffentliche Einrichtungen von der Obrigkeit gefordert.

Die Fürsten diverser deutscher Kleinstaaten monierten, daß nicht alle Mitglieder der Lesegesellschaften als „eigentliche Gelehrte“ anzusehen waren; politischer Mißbrauch der Zusammenkünfte in einem unterstellten staatsfreien Raum wurde befürchtet. Die schärfste Verurteilung erfuhren gerade die Vereinigungen, die sich gar keinen offiziell politischen Zweck gesetzt hatten, sondern sich nur um des Vergnügens willen trafen. Offensichtlich erschienen sie als am wenigsten kontrollierbar. In den *hannoverschen Zensurgesetzen* von 1783 heißt es, durch die Lesegesellschaften würde das Volk von „irreligiösen, aufrührerischen und sittenverderblichen Büchern und Schriften“ verhetzt. Im Rahmen der *Illuminatenverfolgung* in Bayern wurden 1786 dort alle Lesegesellschaften verboten. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts waren sie in ganz Deutschland entweder durch staatliche Verfügung aufgelöst oder mit strengen Aufsichtsverordnungen belegt.

III. Preußen ohne Freiheit und Seele

Eher staatsbildend als staatsgefährdend erwiesen sich die Berliner *Tugend-* und *Tischgesellschaften* des preußischen Adels, in denen sich verabschiedete Offiziere und Beamte Anfang des 19. Jahrhunderts zusammenfanden und allerlei planten, z. B. die Volkserhebung gegen die französischen Belastungen. „Der Unwille gegen die

Fremdlingsherrschaft, ein an sich notwendiges, ja lobenswertes Gefühl, verbunden mit der schmerzenden Unmöglichkeit, unmittelbar Befehle von dem fernen, unaussprechlich geliebten Landesvater zu empfangen, hatte allerlei geheime Verbündungen erzeugt, die sich naturgemäß mehr und mehr untereinander verzweigten“, schreibt *Friedrich de la Motte Fouqué*.

Man könnte mit *Theodor Fontanes* „Vor dem Sturm“ als Führer in den Mundtschen Weinkeller an der Spree hinab- und in manche Studentenzimmer bei mehr oder weniger resoluten Wirtinnen hinaufsteigen, um den Ton der Begeisterung aufzufangen, der in diesen die vaterländische Dichtung liebenden Gemeinschaften Ausdruck fand. „Kastalia“ heißt die Vereinigung der jugendlichen Helden bei Fontane, nach der Quelle am Fuße des Parnas, wo die Musen wohnen.

Man könnte aber auch von männlichen Tafelrunden zur Erneuerung und Glorifizierung nationaler Interessen sprechen und die „Christlich-Teutsche Tischgesellschaft“ als Beispiel nennen, die *Achim Arnim* mit dem Kleist-Freund *Adam Müller* gründete, um antinapoleonischen Patriotismus und Opposition gegen das staatliche Reformwerk zu fördern.

Als literarisches Dokument des tagespolitisch-aufrührerischen Engagements der Poeten sei eine Tischszene aus der „Hermannsschlacht“ von *Heinrich Kleist* erwähnt, die er 1808 in Dresden schrieb. Sie war als „Geschenk für die Deutschen berechnet“, für die Erhebung Österreichs gegen Napoleon:

Hermann läßt sich mit Wolf, Thuiskomar, Dagobert und Selgar vor einer Jagdhütte an einem *steinernen Tisch* nieder, um Kriegspläne zu besprechen und mit listigen Reden die zaudernden Fürsten zu überreden. Eine zentrale Szene, weil es hier um den totalen Krieg gegen die Römer geht, ein Krieg, der den Verkauf allen Besitzes, das ‚Schmelzen‘ der Juwelen, die Verheerung der Fluren, das Erschlagen der Herden und das Verbrennen der Dorfplätze erfordern wird. Die Fürsten zögern, denn „das ist es ja, was wir in diesem Krieg verteidigen wollen!“ Hermann steht vom Tisch auf: „Nun denn, ich glaubte, Eure Freiheit wärs.“ Das steinerne Möbelstück wird man im Falle eines Falles den Römern überlassen müssen.

Die Unordnung in der Welt führt in Kleists Szene zum emphatischen Begriff „Freiheit“, bei einer Tischgesellschaft in Fouqués „Undine“ heißt er „Seele“. Die Märchenerzählung nimmt die Liebes- und Leidensgeschichte von Undine, Huldbrand und Bertalda zum Thema.

Väterliche Wünsche und Machenschaften bestimmen das Schick-

sal des jungen zarten Wasserweibes Undine. Ein mittelmeerischer Wasserfürst ist der Vater, der für sein einziges Kind Undine eine unsterbliche Seele wünscht. Der Oheim Kühleborn, ein mächtiger Wassergeist im Bereich der Donau, sowie der menschliche Pflegevater, ein frommer Fischer, und ein Undine in Vaterliebe zugetaner Priester, Pater Heilmann, leiten das wundersame Meerfräulein vor der Vollendung des 18. Lebensjahres in die Arme eines edlen Ritters, Huldbrand von der schwäbischen Burg Ringstetten: Erst in der hochzeitlichen Liebesnacht kann Undine eine menschliche Seele gewinnen, die aus dem launischen Mädchen umgehend ein treues Hausmütterchen macht, das in dankbarer Ergebenheit an seinem Huldbrand hängt.

Bertalda, die durch Kühleborns Machenschaften verlorene Tochter der frommen Fischersleute, entwickelt sich als Pflege Tochter eines Herzogpaares zum hochmütigen Fräulein, das Huldbrand vor seiner wunderbaren Hochzeit zur Liebesprobe in eben den geheimnisvollen Wald schickt, in dem die seltsame Verbindung von Mensch und Meerfräulein geschieht. Mit Schmerzen muß Bertalda den Geliebten als Ehemann wiedersehen, und die beiden Rivalinnen beginnen eine von Klugheit und Neigung gespeiste Freundschaft.

Zu Bertaldas Namenstag arrangiert Undine eine Tischgesellschaft als öffentliches Ereignis, mit vornehmen Gästen und dem Volk, das zuschaut. Das Fest beginnt erwartungsfroh.

Die Gesellschaft saß bei Tafel, Bertalda mit Kleinodien und Blumen, den mannigfachen Geschenken ihrer Pflegeeltern und Freunde geschmückt wie eine Frühlingsgöttin obenan, zu ihrer Seite Undine und Huldbrand. Als das reiche Mahl zu Ende ging und man den Nachtsche auftrug, blieben die Türen offen; nach alter guter Sitte in deutschen Landen, damit auch das Volk zusehen könne und sich an der Lustigkeit der Herrschaften mit freuen. Bediente trugen Wein und Kuchen unter den Zuschauern herum.

Nach dem Festmahl überreichte Undine ihr besonderes Geschenk: sie enthüllt in einem Lied Bertaldas wahre Herkunft, daß diese die verschwundene Tochter der einfachen Fischer sei – die armen Eltern werden als ahnungslose Zuschauer von ihrem plötzlichen Auftritt überrascht und mit einer entsetzten Bertalda konfrontiert, die das gelüftete Geheimnis nicht annehmen kann, sondern die ganze Tischszene als Demütigung erlebt „vor Huldbranden und der ganzen Welt“.

Huldbrand steckt in doppelter Verstrickung: die Verlockung der guten, empfindsamen Undine und die Begehungen der bedrängten, fordernden Bertalda umgeben ihn. Bertalda kämpft um ihren sozia-

len Status, während Undine für die Seele und die Familienbande die gebotenen Konventionen überschreitet:

„Hast du denn eine Seele? Hast du wirklich eine Seele, Bertalda?“ schrie sie einige Male in ihre zürnende Freundin hinein, als wolle sie sie aus einem plötzlichen Wahnsinn oder einem tollmachenden Nachtgesichte gewaltsam zur Besinnung bringen. Als aber Bertalda nur immer noch ungestümer wütete, als die verstoßenen Eltern laut zu heulen anfangen und die Gesellschaft sich streitend und eifernd in verschiedene Parteien teilte, erbat sie sich mit einem Male so würdig und ernst die Freiheit, in den Zimmern ihres Mannes zu reden, daß alles um sie her wie auf einen Wink stille ward. Sie trat darauf an das obere Ende des Tisches, wo Bertalda gegessen hatte, demütig und stolz, und sprach, während sich aller Augen unverwandt auf sie richteten, folgendergestalt: „Ihr Leute, die ihr so feindlich ausseht und so zerstört und mir mein liebes Fest so grimm zerreißt, ach Gott, ich wußte von euren törichten Sitten und eurer harten Sinnesweise nichts und werde mich wohl mein lebelang nicht dreinfinden. Daß ich alles verkehrt angefangen habe, liegt nicht an mir; glaubt nur, es liegt einzig an euch, so wenig es euch auch danach aussehen mag.“

Das rührende Ideal vom guten Menschen, vom guten Leben, hält der Wirklichkeit nicht stand, die Unglücke nehmen in der Geschichte ihren Lauf, mögen sie nun „Gottes Gericht“ oder „Elementargesetzen“ folgen, oder beiden zugleich? Die Trauer über die Unmöglichkeit, selig zu leben – „Wie alles seelig ist dem, in welchem treue Seele lebt“ –, diese Trauer wird in der Vision der „Undine“ zauberhaft sichtbar.

IV. Teegesellschaft mit unheimlichem Gast

Die literarische Verkörperung des romantischen Geselligkeitsideals findet sich im Rahmenteil der Erzählungssammlung „Die Serapionsbrüder“ von E. T. A. Hoffmann. Die fiktive, eigentlich nicht als direktes Portrait von Hoffmanns Freundeskreis zu verstehende Zusammenkunft der Teilnehmer (Theodor, Ottmar, Cyprianus, Lothar und Vinzenz) verdankt sich einer herzlichen Freundschaft. Ort und Zeit sind zwar abgesprochen als Mindestvoraussetzung für jedes verbindliche Treffen, aber in der Gesprächsrunde gelten sonst keine Regeln und Hierarchien. Geleitet wird die Tafelrunde nur durch das gemeinsame Interesse an der Kunst und am poetischen Charakter des Lebens selbst. Die Praxis der *Einrahmung* literarischer Erzählungen durch die Gespräche und Kommentare einer Tischgesellschaft lehnt

sich an das damals populäre Modell von Ludwig Tiecks Märchensammlung „Phantasia“ an. Der Typ der Rahmenbildung, etwa Wielands „Hexameron von Rosenhain“ (1805) oder Goethes „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter“ (1795), nimmt sein Vorbild am „Decamerone“ von Boccaccio (1350–55). Bei diesem und bei Goethe sind es Kriege und Epidemien, die eine Gruppe von Leuten zu einer Art „Notgemeinschaft“ zusammentreiben. Für Wieland, Tieck und Hoffmann gilt, daß die Zusammensetzung der kleinen Gesellschaft allein durch das Bedürfnis nach geselliger Unterhaltung bestimmt ist.

Die erzählte Geschichte, teilweise frei vorgetragen, teilweise vom Manuskript abgelesen, manchmal erfunden, manchmal ‚wirklich erlebt‘, häufig während des Gesprächs einem spontanen Einfall oder einer Erinnerung geschuldet, andermal schon für ein Treffen sorgfältig vorbereitet, geht in Hoffmanns Werken die eigentümlichsten Beziehungen zum Geschehen innerhalb der Tischgesellschaft ein. Finden sich im „unheimlichen Gast“ zu Anfang die Obristin, ihre Tochter Angelika, deren Gesellschafterin Marguerite, der Rittmeister Moritz von R. und der junge Rechtsgelehrte Dagobert am Teetisch zusammen, um, angeregt durch das Brausen des Sturmes und das „gespenstische Liedlein“ der Teemaschine, allerlei unheimliche Geschichten und Begebenheiten zum Besten zu geben, so verknüpfen sich wenig später ‚mit einem Schlag‘ drei unterschiedliche Realitätsebenen:

1. in der Erzählung von Moritz, einem Bericht aus seinem letzten Feldzug, wird von einem „gewaltigen Schlag“ als Folge einer Geisterbeschwörung berichtet. Die Erzählung ist aber im gleichen Moment unterbrochen, weil

2. die Türe des Saals, in dem die oben Genannten zusammensitzen, „mit dröhnendem Gerassel aufspringt“, um, wie wir erst später erfahren, einen schwarz gekleideten Mann eintreten zu lassen. Doch im Text erfolgt ein Absatz, und es heißt daraufhin:

3. „– Sowie Ottmar diese Worte las, sprang auch die Türe des Gartensaals wirklich [sic! d. V.] dröhnend auf, und die Freunde erblickten eine dunkle verhüllte Gestalt, die sich langsam mit unhörbaren Geisterschritten nahte.“

Wir sind also, buchstäblich mit einem Schlag, auf der Erzählebene der Serapionsbrüder angekommen.

Die dunkel Gestalt entpuppt sich als Cyprianus, der, auf der Suche nach seinen Freunden, eher durch Zufall am Gartenhäuschen vorbeikommt, eine wohlbekannte Stimme hört, und durchs Fenster schauend die Gesuchten erblickt. Da er den „Unheimlichen Gast“ kennt, wartet er eine entsprechende Stelle ab, um auf möglichst dramatische

Weise in der Runde zu erscheinen. Die Rahmenhandlung des Teezirkels, in dem die verschiedenen unheimlichen Begebenheiten und Erlebnisse berichtet werden, erweist sich als Teil einer Lesung innerhalb einer zweiten Einrahmung, die nun mit wenigen Kunstgriffen als die realere erscheint. Mit einer Zeichnung ließe sich das folgendermaßen schematisieren:

Schauplatz:	Realitätsebene:	akustische Achse:
Geisterbeschwörung Saal		*„gewaltiger Schlag“ *Erzählung Moritz' („dröhnendes Gerassel der aufspringenden Tür“)
Gartensaal		*Lesung Ottmars („dröhnend“ springt die Tür auf)

Der Teezirkel, die gleichsam potenzierte Tischgesellschaft der Serapionsbrüder, verweist in einer Art poetischer Dekonstruktion auf die Fiktionalität alles Erzählten überhaupt. Der romantisch-realistische Schriftsteller Hoffmann demonstriert, daß es beim Erzählen *nicht* um die Repräsentation vorgegebener Wirklichkeiten gehen kann.

Die Serapionsbrüder lesen nach gebührender Begrüßung ihres neu hinzugekommenen Freundes Cyprian weiter, der Teezirkel der Obistin ist durch das Erscheinen des unheimlichen Gastes (des schwarz gekleideten Mannes) unterbrochen und aufgelöst. Keine weiteren Geschichten und Erinnerungen mehr, nur der unheimliche, sich überstürzende, aber zuletzt glücklich endende Fortgang der Handlung bestimmt den Rest der Erzählung. Hat sich auf der Realitätsebene der Serapionsbrüder das Unheimliche – die Erscheinung der dunklen verhüllten Gestalt – ins Vertraute, Alltägliche des guten Freundes verwandelt, der sich nur einen wilden Scherz erlauben wollte, so gleitet auf der Realitätsebene des Teezirkels das Unheimliche der Erzählung – der Schlag bei der Geisterbeschwörung – in die Wirklichkeit der am Kamin Versammelten hinüber. Das gleichzeitige Rasseln der aufspringenden Tür steht für die Präsenz des Unheimlichen im Vertrauten, Heimlichen, die *Sigmund Freud* gerade an Hoffmanns Literatur psychoanalytisch plausibel machen konnte. Die Wirkung des Berichts grauenvoller Begebenheiten auf die Realität der Zuhörer war zuvor Gesprächsgegenstand der Teerunde gewesen. Die Art der Verschachtelung, d. h. die Einbettung des Teezirkels in

die Tischgesellschaft der Serapionsbrüder, läßt aber nicht auf eine Hierarchisierung der beiden Alternativen: Auflösung des Unheimlichen in der vertrauten Realität versus Affizierung der vertrauten Realität mit dem Unheimlichen rückschließen. Die Mitglieder des Teezirkels versuchen, sich über den Charakter unheimlicher Gefühle und Phänomene Klarheit zu verschaffen, und dabei kommen so manche Thesen gegeneinander zu stehen: während die Obristin alles „kindische Grauen“ auf Fehler der Erwachsenen bei der Erziehung der Kinder zurückführt („vielmehr rechne ich es den Ammenmärchen und tollen Spukgeschichten zu, mit denen uns in der frühesten Jugend unsere Wärterinnen überschütteten“), leitet Dagobert die Gefühle der Unheimlichkeit ‚naturphilosophisch‘ ab: „Strafe der Mutter“ Natur für den Abfall der Menschen, für die Entartung der Gattung:

Ich meine, daß in jener goldenen Zeit, als unser Geschlecht noch im innigsten Einklange mit der ganzen Natur lebte, kein Grauen, kein Entsetzen uns verstörte, eben weil es in dem tiefsten Frieden, in der seligsten Harmonie alles Seins keinen Feind gab, der dergleichen über uns bringen konnte.

Der Leser als guter Beobachter der Runde weiß es besser: aus den Begehrungen und Verkennungen, und vor allem aus den *Leidenschaften der Liebe* entspringt jene „Epidemie“ des Unheimlichen, die das Feld aller menschlichen und besonders der zwischengeschlechtlichen Beziehungen gleichsam ‚magnetisch‘ durchkreuzt:

Angelika stand auf, ihr entfiel das Tuch, Moritz bückte sich schnell danach und überreichte es dem Fräulein. Sie ließ den seelenvollen Blick ihrer Himmelsaugen auf ihm ruhen, er ergriff ihre Hand und drückte sie mit Inbrunst an die Lippen. In demselben Augenblicke zitterte Marguerite, wie berührt von einem elektrischen Schlag [sic! d. V.], heftig zusammen und ließ das Glas Punsch, das sie soeben eingeschenkt und Dagobert darreichen wollte, auf den Boden fallen, daß es in tausend Stücke zerklirrte.

Von der Macht solch „fremder psychischer Einflüsse“ muß sich die Teegesellschaft, die einem der – ja selbst erfundenen – Serapionsbrüder zufolge in nachträglicher Wertung „für lebendig gelten“ mag, durch den schrecklichen Fortgang der Geschichte überzeugen lassen, bis sie, nach überstandenen Nöten und Schrecknissen, diesmal in Frieden und nur umsummt von den „artigen Hausgeistern“ in der Teemaschine, beim Punsch wieder vereint zusammensitzen kann.

V. Familie mit und ohne Harmonie

Eine Tischszene ganz anderer Art, aber vom Gang der Erzählung her mit ähnlicher implizierter Schlußfolgerung, finden wir in Hoffmanns Nachtstück „Der Sandmann“. Aus einem Brief Nathanaels, des Helden der Geschichte, an seinen Freund Lothar, erfahren wir genaueres über Nathanaels frühere, kindliche Alltags- und Familienwelt:

Außer dem Mittagessen sahen wir, ich und mein Geschwister, tagsüber den Vater wenig. Er mochte mit seinem Dienst viel beschäftigt sein. Nach dem Abendessen, das alter Sitte gemäß schon um sieben Uhr aufgetragen wurde, gingen wir alle, die Mutter mit uns, in des Vaters Arbeitszimmer und setzten uns um einen runden Tisch. Der Vater rauchte Tabak und trank ein großes Glas Bier dazu. Oft erzählte er uns viele wunderbare Geschichten und geriet darüber so in Eifer, daß ihm die Pfeife immer ausging, die ich, ihm brennend Papier haltend, wieder anzünden mußte, welches mir denn ein Hauptspaß war.

Der *runde Tisch* symbolisiert die Einheit und Selbstgenügsamkeit des trauten Familienkreises, seine vollständige und in sich abgeschlossene Harmonie, die später vom „Sandmann“ so grausam zerstört werden soll. Doch hier ist die Welt des zutiefst Vertrauten noch unverletzt, im Vordergrund steht das ungestörte Genießen und die Freude am wechselseitigen Geben und Nehmen (Geschichten erzählen, Pfeife anzünden), am friedvollen Austausch der Wünsche und Gaben. Aber durch die Präsenz einer drohenden Ankunft soll diese kleine Welt gestört und erschüttert werden:

Oft gab (der Vater) uns aber Bilderbücher in die Hände, saß stumm und starr in seinem Lehnstuhl und blies starke Dampfvolken von sich, daß wir alle wie im Nebel schwammen. An solchen Abenden war die Mutter sehr traurig und kaum schlug die Uhr neun, so sprach sie: ‚Nun Kinder! – zu Bette! zu Bette! der Sandmann kommt, ich merk es schon.‘ Wirklich hörte ich dann jedesmal etwas schweren langsamen Tritts die Treppe heraufpoltern; das mußte der Sandmann sein. Einmal war mir jenes dumpfe Treten und Poltern besonders graulich; ich frug die Mutter, indem sie uns fortführte: ‚Ei Mama! wer ist denn der böse Sandmann, der uns immer von Papa fortreibt? – wie sieht er denn aus?‘ – ‚Es gibt keinen Sandmann, mein liebes Kind‘, erwiderte die Mutter: ‚wenn ich sage, der Sandmann kommt, so will das nur heißen, ihr seid schläfrig und könnt die Augen nicht offen behalten, als hätte man euch Sand hineingestreut.‘ – Der Mutter Antwort befriedigte mich nicht, ja in meinem kindischen Gemüt entfaltete sich deutlich der Gedanke, daß die Mutter den Sandmann nur verleugne, damit wir uns vor ihm nicht fürchten sollten, ich hörte ihn ja immer die Treppe heraufkommen.

Einige Zeit später, als Nathanael der Realität des „Sandmannes“ auf den Grund gehen möchte und ihn und den Vater bei alchymistischen Experimenten belauscht, erkennt er ihn als den alten Advokaten Coppelius, der schon früher bei der Familie zu Tisch gebeten war und sich als bösertiger Störer aller kindlichen Lust erwiesen hatte:

... vor allem waren uns Kindern seine großen knotigten, haarigten Fäuste zuwider, so daß wir, was er damit berührte, nicht mehr mochten. Das hatte er bemerkt und nun war es seine Freude, irgend ein Stückchen Kuchen, oder eine süße Frucht, die uns die gute Mutter heimlich auf den Teller gelegt, unter diesem, oder jenem Vorwande zu berühren, daß wir, helle Tränen in den Augen, die Näscheri, der wir uns erfreuen sollten, nicht mehr genießen mochten vor Ekel und Abscheu. Ebenso machte er es, wenn uns an Feiertagen der Vater ein klein Gläschen süßen Weins eingeschenkt hatte. Dann fuhr er schnell mit der Faust herüber, oder brachte wohl gar das Glas an die blauen Lippen und lachte recht teuflisch, wenn wir unsern Ärger nur leise schluchzend äußern durften. Er pflegte uns nur immer die kleinen Bestien zu nennen; wir durften, war er zugegen, keinen Laut von uns geben und verwünschten den häßlichen, feindlichen Mann, der uns recht mit Bedacht und Absicht auch die kleinste Freude verdarb.

Die Mutter schien ebenso, wie wir, den widerwärtigen Coppelius zu hassen; denn sowie er sich zeigte, war ihr Frohsinn, ihr heiteres unbefangenes Wesen umgewandelt in traurigen, düstern Ernst. Der Vater betrug sich gegen ihn, als sei er ein höheres Wesen, dessen Unarten man dulden und das man auf jede Weise bei guter Laune erhalten müsse. Er durfte nur leise andeuten und Lieblingsgerichte wurden gekocht und seltene Weine kredenzt“.

War durch ihre verleugnenden Worte zur Existenz des „Sandmannes“ die Mutter unglaubwürdig geworden, so verliert bei dieser Tischszene der Vater das kindliche Vertrauen, da er die Mutter betrübt, sich in der Hochachtung des ungeliebten Gastes mit ihr entzweit hat, und nun plötzlich als schwächlich und machtlos dasteht, unfähig, ihr Genießen und das der Kinder, die schöne Geselligkeit der Familie vor dem Angreifer zu schützen.

VI. Königliche Tafelrunde mit Kater

Ums kulinarische Genießen an einer königlichen Tafelrunde geht es bei Ludwig Tiecks Literaturkomödie „Der gestiefelte Kater“. Hat doch der König eines kleinen deutschen Fürstentums, immer auf gute

Küche bedacht, soeben vom Kater ein Kaninchen als Geschenk erhalten. Dieser, sich als Gesandter eines Grafen von Carabas ausgebend, möchte in dessen Namen Heiratsverhandlungen um die Tochter des Königs aufnehmen. Nun wird an die „große ausgerüstete Tafel“ gebeten. Zugegen ist auch der Narr, um „dummes Zeug bei Tische“ zu reden, sowie der Hofgelehrte, um daselbst „einen vernünftigen Diskurs“ zu führen. Beides soll, wie der König bei Gelegenheit erläutert, ihm „nur die Zeit vertreiben und machen, daß (ihm) das Essen gut schmeckt“. Denn dem König mundet „kein Bissen, wenn nicht auch der Geist einige Nahrung hat“. Und weil er „auf der Welt nichts lieber hören (mag), als so große Nummern – Millionen, Trillionen –“, kommt das Gespräch vorwiegend auf solche Gegenstände, die *Kant* in seiner „Analytik des Erhabenen“ von 1790 abgehandelt hat, z. B. die Dimensionen des Weltalls:

KÖNIG: Wie weit ist die Sonne von der Erde?

LEANDER: Zweimal hunderttausend, fünfundsiebzig und ein Viertel Meile, fünfzehn auf einen Grad gerechnet.

KÖNIG: Und der Umkreis, den die Planeten so insgesamt durchlaufen?

LEANDER: Wenn man rechnet, was jeder einzelne laufen muß, so kommen in der Total-Summa etwas mehr als tausend Millionen Meilen heraus.

KÖNIG: Tausend Millionen! – Man sagt schon, um sich zu verwundern: ei der Tausend! und nun gar tausend Millionen! Ich mag auf der Welt nichts lieber hören, als so große Nummern – Millionen, Trillionen – da hat man doch dran zu denken.

Gerät der König, dem es von der Höhe der Zahlen im Kopf angenehm schwindlig wird, an die Grenze seiner Vorstellungskraft, so weiß der Hofgelehrte: „Der menschliche Geist wächst mit den Zahlen“, wofür er selbst ja der lebende Beweis ist. Der Narr hingegen nimmt eine materialistischere Position ein: „Ihro Majestät, das ist eine kuriose Erhabenheit, davon krieg ich noch weniger in den Kopf als in den Magen; mir kommt die Schüssel mit Reis hier viel erhabener vor.“

Auf dem Höhepunkt des Tischgespräches geht es um den Superlativ aller Superlative:

KÖNIG: Sagt mal geschwind die höchste Zahl.

LEANDER: Es gibt gar keine höchste, weil man zur höchsten noch immer wieder eine neue hinzufügen kann; der menschliche Geist kennt hier gar keine Einschränkung.

KÖNIG: Es ist doch aber wahrhaftig ein wunderliches Ding um diesen menschlichen Geist.

HINZE: Es muß dir hier sauer werden, ein Narr zu sein.

HANSWURST: Man kann gar nichts Neues aufbringen, es arbeiten zu viele in dem Fache.

Karikiert Tieck mit diesen 1797 veröffentlichten Szenen zum einen das preußische Königtum, das etwa, wie Friedrich Wilhelm I., die eigene militärische Macht mit der Körpergröße seiner langen Kerls verwechselte, ebenso wie die ornamentale Art, mit der sich die ungebildeten deutschen Adligen mit Künstlern und Literaten zu umgeben pflegten, so wird andererseits Kants Bewertung des menschlichen Geistes von Tieck einer satirischen Kommentierung unterzogen. Im Gegensatz zum Schönen enthält das Wohlgefallen am Erhabenen nach Kant „nicht sowohl positive Lust als vielmehr Bewunderung oder Achtung . . . , d. i. negative Lust . . .“, da es hier um die reine Quantität oder die „Unbegrenztheit“ eines formlosen Gegenstandes geht. Genau dieser Affekt aber beschleicht den König ob der Unendlichkeit des Weltalls: „Denkt nur, Kinder denkt! – Sollte man meinen, daß das Ding von Welt so große sein könnte? Aber wie das den Geist beschäftigt!“ Kant affirmierend, macht der Narr auf den relativen Charakter alles Zählens im Angesicht des schlechthin Großen aufmerksam: „Bei solch ungeheuren Zahlen kann man gar nichts denken, denn die höchste Zahl wird ja am Ende wieder die kleinste.“ Denn in seinen Ausführungen über das Mathematisch-Erhabene schreibt Kant, „daß alle Größenbestimmungen der Erscheinungen schlechterdings keinen absoluten Begriff von einer Größe, sondern allemal nur einen Vergleichungsbegriff liefern können.“ Allerdings zieht der Narr Hanswurst andere Schlußfolgerungen: „Man darf sich ja nur alle Zahlen denken, die es geben kann. Wir können nicht leicht, ohne uns zu verirren, bis fünf zählen.“ Im Gegensatz zu Kant betont er also die *Unterlegenheit* des menschlichen Geistes, wobei er, zumindest was den königlichen Hof betrifft, Recht behalten soll: der kann nämlich angesichts des miauenden, schnurrenden und kratzenden Gesandten nicht bis fünf zählen – also erkennen, daß es sich um eine Katze handelt. Kant hingegen, hierin einig mit dem Hofgelehrten, unterstreicht die *Überlegenheit* des menschlichen Geistes über den natürlichen Gegenstand der Betrachtung: nur der „Gebrauch, den die Urteilskraft von gewissen Gegenständen (macht), . . . nicht aber der Gegenstand der Sinne, ist schlechthin groß“, insofern also nur die „Geistesstimmung, . . . nicht aber das Objekt erhaben zu nennen“ ist. Das Erhabene ist nicht etwa das Universum, als Naturegegenstand, sondern der hier unbeschränkte Geist. Daß aber, wie der Gelehrte auch weiß, „der menschliche Geist . . . mit den Zahlen wächst“, dafür steht Kants Überzeugung, daß beim Mathematisch-Erhabenen die erfahrene „Unangemessenheit unseres Vermögens der Größenschätzung der Dinge der Sinnenwelt“ gleichwohl das „Gefühl eines übersinnlichen

Vermögens in uns“ hervorrufen wird. Ein Wohlgefallen bei der Betrachtung unendlich großer Naturgegenstände gilt folglich nicht dem Objekt, sondern „der Erweiterung der Einbildungskraft an sich selbst“. Dieses Wohlgefallen ist es, das den kulinarisch und geistig interessierten König zu solch überschwänglichen Tischgesprächen verleitet.

VII. Tischrunde mit Initiationen

Im unvollendeten Roman „Heinrich von Ofterdingen“ von Friedrich von Hardenberg (Novalis) finden wir gleich eine ganze Reihe von Tischszenen. Heinrich ist mit seiner Mutter auf der Reise zum Großvater, eine Reise, die ihn mit der Liebe und seiner Berufung als Dichter vertraut machen wird. Sie haben sich Kaufleuten angeschlossen, die unterwegs von einem alten Kriegsmann ins Schloß eingeladen werden. Der Schloßherr kennt „außer dem Kriegsgetümmel und der Jagd keinen andern Zeitvertreib (. . .), als den gefüllten Becher . . . Die Kaufleute und Heinrich mußten sich an die lustige Tafel setzen, wo der Becher tapfer umherging.“ Nun werden ehemalige Kriegabenteurer erzählt, von Kreuzzügen und Heldentaten der Christen bei den Versuchen zur Wiedergewinnung des Heiligen Grabes. Heinrich, plötzlich selbst ganz erfüllt von Kriegsbegeisterung, küßt ein sarazenisches Schwert, das der Schloßherr einem ‚Heiden‘ geraubt hat, „nachdem er sein Kastell erobert, ihn getötet, und seine Frau und Kinder zu Gefangenen gemacht“ hatte. Berührt von Heinrichs Anteilnahme, muntern ihn die Tischgesellen auf, doch selbst an den Kreuzzügen teilzunehmen, und der Gastgeber macht ihn darauf aufmerksam, daß es schöne Frauen zu erbeuten gebe, so wie die schöne Morgenländerin, die er aus seinem Kriegszug nach Hause gebracht hat. Heinrich schwelgt bei einem Spaziergang noch ganz im Zeichen des Kreuzes, da trifft er vor dem Schlosse die erwähnte Sarazenin, die ihm die Kreuzzüge aus der Perspektive ihrer Landsleute darstellt. Sie warnt Heinrich:

Glaubt ja nicht, was man euch von den Grausamkeiten meiner Landsleute erzählt hat. Nirgends wurden Gefangene großmütiger behandelt, und auch eure Pilger nach Jerusalem wurden mit Gastfreundschaft aufgenommen, nur daß sie selten derselben wert waren. Die meisten waren nichtsnutzige, böse Menschen, die ihre Wallfahrten mit Bubenstückchen bezeichneten, und

dadurch freilich oft gerechter Rache in die Hände fielen. Wie ruhig hätten die Christen das Heilige Grab besuchen können, ohne nötig zu haben, einen fürchterlichen, unnützen Krieg anzufangen, der alle erbittert, unendliches Elend verbreitet, und auf immer das Morgenland von Europa getrennt hat. Was lag an dem Namen des Besitzers? Unsere Fürsten ehrten andachtsvoll das Grab eures Heiligen, den auch wir für einen göttlichen Propheten halten; und wie schön hätte sein heiliges Grab die Wiege eines glücklichen Einverständnisses, der Anlaß ewiger wohlthätiger Bündnisse werden können.

So eindringlich belehrt, setzt Heinrich die Reise fort, um in einem Wirtshause von einem alten Bergmann in die Geheimnisse des Bergbaus eingeweiht zu werden. Die Begegnung ist ganz zufällig:

Unsere Reisenden gesellten sich zu (den Trinkgästen), und mischten sich in die Gespräche. Die Aufmerksamkeit der Gesellschaft war vorzüglich auf einen alten Mann gerichtet, der in fremder Tracht an einem Tische saß, und freundlich die neugierigen Fragen beantwortete, die an ihn geschahen.

Die dritte Tischszene spielt im Hause des Großvaters, wo der glücklich angekommene Heinrich den Dichter Klingsohr kennenlernt, der sein großes Vorbild werden soll. Die „Zurüstungen zum Abendessen“ sind im Gange, und bevor die Schüsseln auf den Tisch kommen, wird noch ein Paar Runden getanzt. Dann setzt sich Heinrich mit Mathilden, der Tochter des Dichters, und ihrer Freundin Veronika zusammen an den Tisch; alle lachen, plaudern, sind vergnügt:

Die Musik verscheuchte die Zurückhaltung, und reizte alle Neigungen zu einem muntern Spiel. Die Blumenkörbe dufteten in voller Pracht auf dem Tische, und der Wein schlich zwischen den Schüsseln und Blumen umher, schüttelte seine goldnen Flügel und stellte bunte Tapeten zwischen die Welt und die Gäste. Heinrich begriff erst jetzt, was ein Fest sei . . . Der Lebensgenuß stand wie ein klingender Baum voll goldner Früchte vor ihm. Das Übel ließ sich nicht sehen, und es dünkte ihm unmöglich, daß je die menschliche Neigung von diesem Baume zu der gefährlichen Frucht der Erkenntnis, zum Baume des Krieges sich gewendet haben sollte. Er verstand nun den Wein und die Speisen. Sie schmeckten ihm überaus köstlich. Ein himmlisches Öl würzte sie ihm, und aus dem Becher funkelten die Herrlichkeiten des irdischen Lebens.

Drei *Initiationen* erfährt der werdende Dichter, alle drei ausgehend von einer fröhlichen, weinbegeisterten Tischrunde:

- in die Möglichkeit der Verkennung beim Urteilen über Gut und Böse („Baum des Krieges“),
- in die Geheimnisse des Bergbaus,
- in die Liebe und den Genuß (die goldenen Früchte des „klingenden“ Baumes).

VIII. Nachlese

Zum Schluß kommen zwei Erben der literarischen Romantik mit Tischbemerkungen zu Wort: *Georg Büchner* und *Heinrich Heine*. „Des Bauern Schweiß ist das Salz auf dem Tische der Vornehmen“, schreibt Büchner im Agitations-Jargon der Französischen Revolution 45 Jahre nach ihrem Beginn. Im hessischen Butzbach finden die Traditionen der deutschen patriotischen Vereinigungen in Tischgesellschaften und der radikal antibürgerlichen Lebensentwürfe der Jenaer Frühromantiker in der Parole „Friede den Hütten! Krieg den Palästen!“ zusammen.

Mit Heine kehrt die Gesellschaft an den Teetisch zurück; sie hat sich verändert:

Sie saßen und tranken am Teetisch
und sprachen von Liebe viel.
Die Herren, die waren ästhetisch,
die Damen von zartem Gefühl.

Die Liebe muß sein platonisch,
der dürre Hofrat sprach.
Die Hofrätin lächelt ironisch,
und dennoch seufzet sie: Ach!

Der Domherr öffnet den Mund weit:
Die Liebe sei nicht zu roh,
sie schadet sonst der Gesundheit,
Das Fräulein lispelt: Wieso?

Die Gräfin spricht wehmütig:
Die Liebe ist eine Passion!
Und präsentiert gütig
die Tasse dem Herren Baron.

Am Tische war noch ein Plätzchen;
mein Liebchen, da hast du gefehlt.
Du hättest so hübsch, mein Schätzchen,
von deiner Liebe erzählt.

Literatur

- Georg Büchner: Lenz. Der Hessische Landbote, Stuttgart 1983
Begegnung mit Caroline. Briefe von Caroline Michaelis-Böhmer-Schlegel-Schelling,
hg. von S. Damm, Leipzig 1979
Friedrich de la Motte Fouqué: Undine, Stuttgart 1983

- Heinrich Heine: Sämtliche Schriften, hg. von K. Briegleb, München 1976, Bd. I
- E. T. A. Hoffmann: Der unheimliche Gast und andere phantastische Erzählungen, hg. von R. R. Wuthenow, Frankfurt/M. 1977
- E. T. A. Hoffmanns Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe, hg. und eingeleitet von C. G. v. Maassen, 8 Bde. (unvollständig), München/Leipzig 1908–28
- Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft, Werkausgabe, hg. von W. Weischedel, Frankfurt/M. 1977, Bd. X
- Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden, hg. von H. Sembdner, München/Wien 1982, Bd. II
- Novalis (Friedrich von Hardenberg): Heinrich von Ofterdingen, hg. v. J. Hörisch, Frankfurt/M. 1982
- Ludwig Tieck: Die Märchen aus dem Phantasia, Werke in vier Bänden, hg. und mit Nachwort und Anmerkungen versehen von M. Thalmann, Bd. II, München 1978
- Friedrich Dieckmann: Hilfsmittel wider die alternde Zeit, in: Freibeuter, Nr. 20, 1984, S. 80–90
- Rolf Engelsing: Der Bürger als Leser, Stuttgart 1974
- Walter Jens: Euripides. BÜchner. Pfullingen 1964
- Günter Mühlpfordt: Radikale Aufklärung und nationale Leseorganisation, in: Lese-gesellschaften und bürgerliche Emanzipation – Ein europäischer Vergleich, hg. v. O. Dann, München 1981
- Lothar Pikulik: E. T. A. Hoffmann als Erzähler, Göttingen 1987
- Marlies Prüsener: Lese-gesellschaften im 18. Jahrhundert, Frankfurt/M. 1972
- Arno Schmidt: Fouqué und seine Zeitgenossen, Frankfurt/M. 1975
- Manfred Schneider: Liebe und Betrug. Die Sprachen des Verlangens, München/Wien 1992

Diskussionen und Berichte

Eveline Goodman-Thau / Christoph Schulte

Kabbala und Romantik

Die jüdische Mystik in der deutschen Geistesgeschichte
von Schelling zu Scholem

Internationales Kolloquium vom 26.–28. Januar 1991
an der Gesamthochschule/Universität Kassel

Die Kabbala und ihre moderne wissenschaftliche Erforschung kamen erstmals im Jahre 1785 nach Kassel. Denn damals wurde Johann Friedrich Kleukers *Ueber die Natur und den Ursprung der Emanationslehre bei den Kabbalisten* (Riga 1786) von der „Hochfürstlichen Gesellschaft der Alterthümer in Cassel“ als Antwort auf die Preisfrage, „ob die Lehre der Kabbalisten von der Emanation aller Dinge aus Gottes eigenem Wesen aus der Griechischen Philosophie entstanden sey oder nicht“, mit dem ersten Preis prämiert.

Über 200 Jahre später konnte die einfache Auskunft Kleukers, die Kabbala stamme samt ihrer Emanationslehre aus Chaldäa, der international zusammengesetzten Gruppe von Philosophen, Historikern und Judaisten nicht mehr einleuchten, die sich auf Einladung der Interdisziplinären Arbeitsgruppe Philosophische Grundlagenprobleme zum Kolloquium *KABBALA UND ROMANTIK* in Kassel eingefunden hatten. Wie schon Adolphe Franck (1809–1893) in seinem Werk *La Kabbale ou la philosophie religieuse des Hébreux* (Paris 1843) bemerkte, hat nämlich Kleuker seine Thesen über Kabbala lediglich aus Kompendien des 17. und 18. Jahrhunderts zusammengesucht. Franck hingegen, der die These des gnostischen Ursprungs der Kabbala vertrat, und vor allem Adolph Jellinek (1821–1893), der das Opus von Franck schon 1844 ins Deutsche übersetzte, gingen dann tatsächlich zu einer großen Anzahl von hebräischen und aramäischen Quellentexten der Kabbala zurück – mit dem Ergebnis, daß etwa Jellineks These über die Verfasser-

schaft des *Sohar* durch Moses de Leon (*Moses de Leon und sein Verhältnis zum Sohar*, Leipzig 1851) noch in unserer Zeit weithin akzeptiert wird.

Bei allen Differenzen im Detail geht es diesen drei Autoren jedoch letztlich um die *Historie* und *Philologie* der Kabbala selber: in religionsgeschichtlicher Hinsicht, ohne eine eigene, explizit weltanschauliche Absicht. Ganz anders verhält sich dies bei dem Katholiken Franz Joseph Molitor (1779–1860), dem wohl besten christlichen Kenner der Kabbala im ganzen 19. Jahrhundert. Wie Christoph Schulte in seinem Beitrag „Scholem und Molitor“ auf dem Kolloquium in Kassel zeigte, mischen sich in Molitors jahrzehntelangen Forschungen zu Kabbala, Talmud und jüdischer Philosophie ebenso wie in seinen Publikationen sowohl *Philologie* und *Historiographie* als auch *Theologie*, *Geschichts-* und *Sprachphilosophie*. In einer Person und ihrer Lebensarbeit ist so bei ihm, abgesehen nur von der *Naturforschung*, der *Naturphilosophie* und besonders der ganz anders gearteten *literarischen Rezeption*, fast das gesamte Spektrum von vielfältigen, heterogenen Zugangsweisen und Interessen in der gelehrten christlichen Kabbala-Rezeption der Romantik gebündelt.

In Molitors vierbändigem Hauptwerk *Philosophie der Geschichte oder Über die Tradition* (1827–1852) haben die *Historiographie* und *Philologie* der Kabbala nur dienende Funktion: die Kabbala verdient „besondere Berücksichtigung“ durch die Forschung bloß als Teil der gesamten Geschichte des jüdischen Volkes. Das in der Kabbala reflektierte, heilsgeschichtliche Handeln Gottes für und mit seinem auserwählten Volk ist danach der Kern aller Geschichte. Es konstituiert den Index aller anderen historischen Ereignisse und liefert so erst die reale Basis aller Philosophie der Geschichte. Das Hebräische repräsentiert gemäß Molitors Sprachspekulation eine göttlich inspirierte Ursprache und Urschrift, es hat „seine Wurzeln oben“. Gerade dieses Mehr an Geschichtsphilosophie und Sprachspekulation hat Gershom Scholem für Molitor eingenommen und führte dazu, daß er, wie er 1937 in einem offenen Brief an Salman Schocken schreibt, ursprünglich nicht die Geschichte, sondern die „Metaphysik der Kabbala“ erforschen wollte (cf. D. Biale, *Kabbalah and Counter-History*, Harvard 1979, Appendix).

Wie der Beitrag von Aleida Assmann über „Formen der Offenbarungssprache“ deutlich machte, knüpft Molitor – und indirekt Scholem – hier an eine selbst kabbalistisch inspirierte Tradition frühneuzeitlicher, humanistischer und christlicher Sprachtheorien an. In dieser Tradition sind Sprache und Schrift nie bloße Medien der Kommunikation. Vielmehr hat gerade Schrift in ihrer Buchstäblich-

keit höchste Bedeutung: noch jedem Buchstaben gerade des Hebräischen ließ sich ein hieroglyphischer oder emblematischer Charakter und eine magische Kraft zuschreiben. Das Hebräische ist *religiös* „Offenbarungssprache“ der Gottesworte und Gottesnamen, *historisch* ist es die älteste, reine „Ursprache“ (Reuchlin), *politisch-theologisch* ist es eine einheitsstiftende, vernünftig-klare „Universal-sprache“ (F. M. van Helmont). Zuletzt wird Sprache, so bei Herder, zum geschichtlichen Ausdruck eines „Volksgestes“ und zur „Muttersprache“. Herders *Vom Geiste der Ebräischen Poesie* (1782/83) inspiriert neben Molitor auch etwa Isaak Bernays *Der Bibel'sche Orient* (1821) in seinen romantischen Reflexionen über die Existenz eines jüdischen Volkes mit *einer*, der hebräischen Mutter- und National-sprache.

Das Verhältnis zur Sprache ist der Focus der romantischen Kabbala-Rezeption und markiert die Differenz zur Aufklärung. Lebendigkeit und Geschichtlichkeit der Sprache werden Antidot der Logik und der Schemata reiner Vernunft *a priori*. Nicht die Grenzen menschlicher Vernunft, sondern Sprache als schlechthin Gegebenes ist der Ausgangspunkt eines Denkens, das schon deshalb immer *a posteriori* und geschichtlich sich verstehen muß. Das Wort Gottes in der Offenbarung, zumal in der hebräischen Ursprache, ist Voraussetzung nicht nur aller menschlichen Reaktionen und Reflexion, sondern – kosmologisch – der Schöpfung selber. Nicht mehr voraussetzungsloses Selbstdenken, sondern der Kommentar wird deshalb zur Aufgabe. Modell der Reflexion ist nicht mehr das universale Vernunft-System, sondern eine Art universaler Hermeneutik. Der Offenbarungsglaube gewinnt wieder die Oberhand über Kants „Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft“. Überlieferung des Offenbarten tritt an die Stelle der Emanzipation von ihm, Rückgang in die Tradition an die Stelle des Fortschrittsoptimismus. Und Kabbala repräsentiert in alledem Urtradition in der Ursprache.

Die Kenntnis der hebräischen Sprache ist die wohl wichtigste Grundvoraussetzung der lebhaften Kabbala-Rezeption seitens der Alt-Lutheraner im 18. und im 19. Jahrhundert. Der harte Sprach-Drill der theologischen Ausbildung, das „*sola scriptura*“ und die theologische Wertschätzung der hebräischen Bibel prädisponierten zur Lektüre hebräischer Texte im Original. Mehr noch, sie ermöglichten, wie Karlfried Gründers Beitrag über *Rudolf Rocholl* (1822–1905) vorführte, spätestens seit Friedrich Christoph Oetinger (1702–1782) ganzen lutherischen Theologen-Generationen die Beschäftigung mit Rabbīnica und besonders der Kabbala. Kabbalistische Begriffe werden dabei nicht selten in den Rahmen christlicher

Theologie eingebaut, in ihrem Sinn umgedeutet und weitergedacht. So schließt sich die lange theologische Debatte um die Realpräsenz Gottes beim Abendmahl „in usu“, die Rocholls Werk *Die Realpräsenz* (1875) entfachte, wohl ungewußt an ein Theologoumenon Molitors und Rocholls an, in welchem der hebräische Begriff der „Schechina“ zu der „Einwohnung“ Gottes beim Abendmahl transformiert und in Anspruch genommen worden war.

Ein anderes, philosophisches Interpretament der Kabbala führte Horst Folkers Beitrag vor: „Das immanente Ensoph. Der kabbalistische Kern des Spinozismus bei Jacobi, Herder und Schelling.“ Friedrich Heinrich Jacobi (1743–1819) inauguriert publizitätsträchtig 1785 den sogenannten Spinozismus-Streit, indem er Lessing „Spinozismus“ und „Pantheismus“ vorwirft. Sein Urteil, beim „Pantheismus“ Spinozas und seiner Jünger handele es sich um die philosophische Systematisierung eines kabbalistisch inspirierten „immanenten Ensoph“ wird von Herder abgelehnt und ist, wie sich zeigte, weder durch kabbalistische noch durch philosophische Quellen zu erhärten. Aber als populäres Vorurteil wirkte die Gleichsetzung von Spinozismus, Pantheismus und Kabbala auf die Romantik nicht nur meinungs-, sondern sogar systembildend: so beim jungen Schelling.

Ironischerweise bricht Schelling, Sohn eines Professors für orientalische Sprachen und selber von Jugend auf ein hervorragender Hebraist, mit dem Pantheismus seiner Identitätsphilosophie just in seiner Münchener Zeit nach 1806, als er beginnt, wirklich kabbalistisches Gedankengut zu rezipieren. Wie Wolfdietrich Schmied-Kowarzik das ganze Kolloquium *KABBALA UND ROMANTIK* eröffnende „Einführende Bemerkungen zu Schelling und Rosenzweig“ betonten, handelt es sich bei Schelling um eine in sich eigenständige, philosophisch-denkerische Aneignung und Verarbeitung einiger kabbalistischer Motive, die u. a. den Weg für die existenzphilosophische Bezugnahme Rosenzweigs auf ihn ebnete. Einer philosophischen Romantik im engen Sinne seien weder Schelling noch Rosenzweig zuzurechnen.

Eine andere, nicht minder typische Facette christlicher Rezeption von Kabbala repräsentiert Schellings Schüler und persönlicher Freund, der berühmte, einflußreiche Arzt und Professor an der Münchener Universität Gotthilf Heinrich Schubert (1780–1860). Obwohl des Hebräischen kundig, hat er, wie Volker Roelckes Beitrag „Jüdische Mystik in der romantischen Medizin“ zeigte, wohl niemals unmittelbar kabbalistische Texte zur Hand genommen. Vielmehr ist er ein gutes Beispiel dafür, daß neben der *unmittelbaren Rezeption* kabbalistischer Originaltexte und ihrem Gebrauch zu so unterschied-

lichen Zwecken wie Sprachspekulation oder Philologie, wie Theologie, Naturphilosophie oder Historiographie, in weiten Kreisen eine nur *mittelbare* Form romantischer Kabbala-Rezeption existierte, die zumeist über die Werke theosophisch und theologisch ausgewiesener christlicher Autoren wie Böhme, Oetinger, Saint-Martin oder Franz von Baader verlief. So versteht Schubert, der Begründer einer medizinischen Seelenkunde in Deutschland, Kabbala als Teil allgemeiner Theosophie. Kabbalistische Motive und Sprachtheoreme findet er bei Louis Claude de Saint-Martin (1743–1803) und vornehmlich bei Johann Arnold Kanne (1773–1823). Mit seinem vielgelesenen Buch *Die Symbolik des Traumes* (Bamberg 1814), einem noch von Freud stark beachteten Werk, und in seiner Anthropologie knüpft Schubert bei kabbalistischen Metaphern an: Natur und Mensch sind als Buchstaben-Formen lesbare und deutbare Systeme. Muster und Ursprache der Welt als Buch und als Buchstaben-Schrift ist dabei das Hebräische, die Sprache der Gottesnamen. Der Mensch, seine Seele und seine Träume sind für Schubert, wie später für Freud, als Schrift und Text zu dechiffrieren.

Im Judentum des deutschsprachigen Raums findet man Anfang des 19. Jahrhunderts noch eine lebendige kabbalistische Tradition, die sowohl in religiöser Lehre als auch Praxis ihren Ausdruck findet. Dieser Umstand, der im zweiten Teil des Kolloquiums *KABBALA UND ROMANTIK* in Jerusalem vertieft analysiert werden sollte, wurde in Kassel von drei Beiträgen berührt. An die noch selbstverständliche Kenntnis der hebräischen Sprache und kabbalistischer Traditionen – während Deutsch Wissenschafts- und Umgangssprache wird – knüpfen zutiefst gegensätzliche Haltungen zur Kabbala an. In den beiden populären, zur liberalen Orthodoxie zählenden deutschsprachigen Zeitschriften *Sulamith* (1806–1848, hg. v. David Fraenkel und Joseph Wolf) und *Jedidja* (1817–1831, hg. v. Jeremia Heinemann), die Friedrich Niewöhner untersucht hat, ist die generelle Haltung gegenüber der Kabbala in sehr verschiedenen Kontexten positiv – ganz im Gegensatz zu der ablehnenden Haltung der Wissenschaft des Judentums und ihrer intellektuellen Vordenker. Aber, so Niewöhners These, nicht die uns heute ins Auge fallende, gut artikuliert Wissenschaft des Judentums, sondern solch populäre Zeitschriften „zur Beförderung der Kultur und Humanität unter der jüdischen Nation“ sind repräsentativ für die jüdische Bevölkerungsmehrheit in der Romantik. Kabbala war weit populärer als die Wissenschaft des Judentums uns glauben macht.

„Le regard de Peter Beer sur la Cabbale“ von Roland Goetschel beleuchtete einen der ersten Repräsentanten der Wissenschaft des

Judentums. In Peter Beers (1758–1838) Werk *Geschichte, Leben und Meinungen aller religiösen Sekten der Juden und der Geheimlehre oder Kabbala* (1822/23) vereint sich ganz typisch die gute Kenntnis der kabbalistischen Quellen mit dem Versuch ihrer Historisierung und politisch-weltanschaulichen Neutralisierung im Sinne eines in Beer selber verkörperten, erfolgreich nach Emanzipation und Aufklärung strebenden Judentums. Kabbala stamme ursprünglich aus Ägypten, der *Sohar* setzte philologisch und historisch gesehen die Bücher *Bahir* und *Jezira* voraus, die Kabbalisten seien auch honorige Personen gewesen, aber all dies gehört für Beer einer längst überholten Vergangenheit an.

Den inneren Aporien des Versuchs, Wissenschaft des Judentums, zu betreiben, ging dann der Beitrag „Wissenschaft des Judentums und Kabbala“ von Stéphane Weiss nach. Der historisierende Anspruch, dem Judentum wissenschaftlich ein „ehrenvolles Begräbnis“ zu verschaffen, steht in unlösbarem Widerspruch zu Fortleben und Lebendigkeit des Forschungsobjekts. Gleiches gelte für die Untersuchung der Kabbala bis hin zu Scholem: sie ist – wie Scholem persönlich eingesteht – alles andere als voraussetzungslose Wissenschaft. Das aber sei schon bei Zunz, Graetz oder Geiger nicht weniger deutlich als bei Scholem.

Wie sehr, übers Wissenschaftliche hinaus, weltanschauliche Voraussetzungen die moderne jüdische Rezeption der Kabbala prägen, erschloß Manfred Voigts „Beitrag zu einer unausgetragenen Kontroverse zwischen Gershom Scholem und Oskar Goldberg“: „Oskar Goldberg und die Kabbala“. Er schildert den Versuch Scholems, im Namen strenger Philologie die Reaktualisierung von Kabbala, wie sie Goldbergs kenntnisreicher und originärer Versuch einer Vermittlung von moderner Naturwissenschaft und Kabbala darstellt und wie sie im esoterischen Goldberg-Kreis praktiziert wurde, als Spiritismus und Scharlatanerie abzukanzeln und zu delegitimieren. Der wissenschaftlich-distanzierte, philologisch-historische und auch der politische Standpunkt Scholems verwehren ihm prinzipiell den Zugang zu Goldbergs wie zu manchen anderen Facetten der kabbalistischen Ideenwelt.

Im 20. Jahrhundert ist es der Philosoph Franz Rosenzweig, der mit der idealistischen Systemphilosophie bricht und eine eigenständige Offenbarungs-Philosophie vorstellt. Wie Eveline Goodman-Thaus Beitrag „Die Sprachmystik Franz Rosenzweigs“ beschrieb, entwickelt er eine Sprachmystik, die in beinahe allen Bereichen seiner Philosophie zum Ausdruck kommt. In seinem Werk *Der Stern der Erlösung* (1921) denkt Rosenzweig Schöpfung und Offenbarung als

Selbstdarstellung des Gottesnamens, sowie den Gottesnamen als Ursprung aller Sprachen. Damit schließt er bei kabbalistischen Traditionen an, denen zufolge Gott als Buchstaben-Bild visuell, nicht, wie von Scholem in seiner Theorie der kabbalistischen Sprachmystik behauptet, akustisch dargestellt ist. Im Sprachdenken Rosenzweigs finden sich so jüdische Motive wieder, die den schöpferischen Charakter von Sprache selber zum Ausdruck bringen.

Die verstärkte Untersuchung der Kabbala und jüdischen Kabbala-Rezeption, im Deutschland der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war das zentrale Anliegen eines zweiten internationalen Kolloquiums *KABBALA UND ROMANTIK* Anfang Juni 1991 an der Hebräischen Universität Jerusalem.

Buchbesprechungen

Ernst Behler über

Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe Historisch-kritische Ausgabe*. Herausgegeben von Silvio Vietta und Richard Littlejohns

Band 1: Werke. Herausgegeben von Silvio Vietta*

Obwohl seine Schriften zu den einflussreichsten und wirkungsvollsten Texten der frühromantischen Kunstbetrachtung gehören, hat es bislang noch keine kritische Wackenroder-Ausgabe gegeben. Die Besonderheit der Schriften dieses Autors besteht darin, daß sie nicht von ihm selbst veröffentlicht wurden und seit ihrem ersten Erscheinen mit Zusätzen von anderen, vor allem von Tieck, versehen sind. Die zahlreichen Liebhaber- und Studienausgaben Wackenrodgers aus dem neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert kennzeichnen sich durch eine große Unsicherheit gegenüber dieser Textsituation, die auch darin zum Ausdruck kommt, daß in ihnen fast nie auf die ersten Ausgaben zurückgegangen wird und so zahlreiche Abweichungen in der Schreibweise gegenüber den Originalausgaben vorkommen und weiter tradiert werden. Bereits die erste Veröffentlichung aus Wackenrodgers Schriften leitet diese Sachlage ein. Es handelt sich dabei um einen Vorabdruck aus seinen Schriften zur Kunst, den Tieck im Jahre 1796 in Johann Friedrich Reichardts Zeitschrift *Deutsch-*

land unter dem Titel *Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers von einem kunstliebenden Klosterbruder* veröffentlichte. Die Autorenbezeichnung „von einem kunstliebenden Klosterbruder“ stammt wahrscheinlich von Reichardt und soll nach dem Klosterbruder aus Lessings *Nathan* formuliert sein. Tieck hielt an dieser Bezeichnung fest, als er die Schriften seines Freundes im Herbst 1796 mit der Jahreszahl 1797 unter dem noch überschwenglicheren Titel *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* edierte, wobei er außerdem fünf eigene Beigaben hinzufügte. Als er 1799 aus dem Nachlaß Wackenrodgers die *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst* herausgab, nahm er zwölf eigene Beiträge darin auf. Die Klärung der Autorschaft dieser Texte verband sich in der Wackenroderforschung natürlicherweise mit dem Problem, ob die Zusätze Tiecks in eine kritische Wackenroder-Ausgabe gehören oder ausgeschlossen werden sollen. Nimmt man sie auf, verschiebt

* (Heidelberg: Carl Winter 1991).

sich in den *Herzensergießungen* die beinahe symmetrisch aufgebaute Struktur des Texts; läßt man sie aus, werden bestimmte Zusammenhänge zwischen den Schriften der Freunde unsichtbar, die sich vor allem auf den Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* beziehen, der ursprünglich als Gemeinschaftswerk geplant war, dann aber nach Wackenroders frühem Tod im Februar 1798 von Tieck allein ausgeführt wurde. Friedrich von der Leyen entschied sich in seiner einflußreichen Ausgabe von 1910 für die zweite Lösung, wobei aber nicht allein die Beziehung zu Tiecks Roman, sondern ebenfalls wichtige Aspekte der Wirkungs- und Entstehungsgeschichte der Schriften Wackenroders verloren gingen. Die vorliegende Ausgabe schließt die Texte Tiecks mit ein und kommentiert deren Autorschaft mit einer bislang nicht erreichten Akribie. Da keine Handschriften der *Werke* erhalten sind, richtet sich die Textgestaltung nach den als zuverlässig erscheinenden Erstdrucken. Zusammen mit eingehenden Kommentaren und Dokumentationen, die der erste Band enthält, erstellt die hier erscheinende historisch-kritische Ausgabe von Wackenroders *Werken* die bis heute zuverlässigste Grundlage für eine Beschäftigung mit seinen Gedanken und Ansichten zur Kunst.

Darüber hinaus ist die Ausgabe, besonders auch in dem noch ausstehenden zweiten Band, für die Persönlichkeit Wackenroders und das damit verbundene Bild seines Schriftstellertums von Wichtigkeit. Auch hier sind im Verlauf der Geschichte Veränderungen und Überlagerungen eingetreten, die bis in die

Anfänge der Überlieferung zurückgehen. Bereits in Tiecks Lebensberichten macht sich die Tendenz bemerkbar, Wackenroder mit den von ihm geschaffenen fiktiven Gestalten, dem Klosterbruder und Joseph Berglinger, zu identifizieren und den von ihnen vertretenen Kunstenthusiasmus oder den bei Berglinger zum Ausdruck kommenden Antagonismus von Kunst und Leben, nicht nur als eigene Botschaft Wackenroders auszulegen, sondern sogar mit seiner eigenen Lebensgeschichte, ja mit seinem frühen Tod in Beziehung zu bringen. In der kritischen Literatur liest man von Wackenroders „gläubigem Idealismus“, seiner „reinen Begeisterung“, seinen „Gefühlen für das Göttliche und Schöne“, seiner „reinen und keuschen Verehrung für die Kunst“. Die *Herzensergießungen* werden in dieser Rezeptionsform nicht als Mitteilung eines Schriftstellers, sondern als „Glaubensbekenntnis“, als „Evangelium“ genommen, als Wahrheitsverkündigung verstanden. Rudolf Haym hat sich hierbei in seiner einflußreichen *Romantischen Schule* besonders hervor getan und diese sentimentale Form der Wackenroderrezeption eingeleitet. Der Herausgeber des ersten Bandes, Silvio Vietta, weist demgegenüber mit Nachdruck darauf hin, daß die Texte Wackenroders von einer „enzyklopädischen und interdisziplinären Ausrichtung“ geprägt sind und „bei aller Empfindsamkeit und scheinbaren Einfachheit der Sprachform, in ihrem Rückgang auf authentische kunstgeschichtliche Quellen und auf den Stand der Musikentwicklung seiner Zeit ein in der deutschen Literatur eigenes, halbfiktionales Genre“ dar-

stellen. Thema dieser Darstellungen ist eine hochreflektierte Theorie der Kunst und der Schönheit, die sich auf markante Weise von der klassizistischen Kunsttheorie der Zeit (Winkelmann, Goethe) abhebt und trotz großer Ähnlichkeiten mit der frühromantischen Kunsttheorie von Jena auch von dieser durch ihr Medium, nämlich die Malerei und die Musik, verschieden ist. Wackenroders Kunsttheorie wurde eine der einflußreichsten und wirkungsmächtigsten Theorien der Kunst für das neunzehnte Jahrhundert, aus der Philosophen (Schopenhauer) wie schöpferische Künstler (die romantische Schule der Malerei) Anregungen bezogen haben. Die Darstellungsweise im Sinne unmittelbarer persönlicher Mitteilungen (Herzensergießungen) eines naiven Simpel (Klosterbruder) erweist sich dabei als eine ungemein geschickte, aus tiefer Überlegung hervorgegangene Darstellungs- und Mitteilungstechnik. Dies Verständnis der *Herzensergießungen* als einer Kommunikation, in der Kunst und Gelehrsamkeit zusammengehen und die damit ihrem Gegenstand, der von Inspiration und Fleiß getragenen Kunst entspricht, konnten die Herausgeber, über die Klischeevorstellung von Wackenroder im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert zurückgehend, bereits bei Zeitgenossen wie Tieck und A. W. Schlegel finden. In seiner Rezension von Wackenroders

Herzensergießungen von 1797 in der *Allgemeinen Literaturzeitung* (Nr. 46) würdigte A. W. Schlegel diese nicht als ein Dokument unmittelbarer Gefühlswahrheit, das auf Grund seiner Spontaneität privilegierten Status habe, sondern als eine „angenehme Schrift“, die sich der Denkweise des Zeitalters entgegenstellte und deshalb die „Sprache der Mode“ vermied. Der ungenannte Verfasser wählte „ein fremdes Kostüm, aus welchem er selbst in der Vorrede nicht herausgeht“. Schlegel war der Meinung, diese „Maske“, der „Charakter eines geistlichen Einsiedlers“, sei der angemessenste Ausdruck, „der sich finden ließ, um eine solche Stimmung vorzubereiten, solche Lehren eindringlich vorzutragen“. Diese und andere Rezensionen aus der Rezeptionsgeschichte nicht nur der *Herzensergießungen*, sondern ebenfalls der *Phantasien über die Kunst* sind im dokumentarischen Anhang der Ausgabe abgedruckt. Der wertvollste Teil innerhalb dieser editorischen Beigaben besteht aber in dem ungemein sorgfältig gearbeiteten Kommentar, in dem unter anderem die zahlreichen gelehrten Quellen eruiert werden, auf deren Grundlage Wackenroder seine scheinbar schlichten und andächtigen Schriften über die Kunst komponierte. Damit ist die Voraussetzung geschaffen, diese Schriften in ihrem kunsttheoretischen Gehalt neu zu verstehen.

Klaus Englert über

Philippe Lacoue-Labarthe/Jean-Luc Nancy:

*L'absolu littéraire**

In seiner *Theorie des Romans* hat Lukács geschrieben, daß einst die große Epik in gleichem Maße die extensive Totalität des Lebens wie das Drama die intensive Totalität der Wesenhaftigkeit gestaltet hatte. Der moderne Roman müsse sich zwangsläufig gegenüber dieser ehemaligen Darstellung „spontaner Seinstotalität“ ex negativo definieren. Eine Wiederaufnahme des griechischen Epos wird mitnichten eine erneute Auferstehung des Griechentums bedeuten, denn mit dieser Annahme würde der Autor vergessen, daß sich sein Tun der Autonomie der Kunst verdankt, die sich in den „temps modernes“ unwiderruflich durchgesetzt hat. Lukács diagnostizierte, daß sich zwischen dem gestaltenden Subjekt und der gestalteten Welt eine unüberbrückbare Kluft auftat, welche die Prinzipien des Gestaltenwollens selbst in Frage stellte. Daher sein berühmter Ausdruck von der „transzendentalen Obdachlosigkeit“, der die Form des Romans charakterisiere.¹

Jene Krise der modernen Literatur, die Lukács 1914/15 zum Ausdruck brachte, war bereits im Jahre 1800 für Friedrich Schlegel Anlaß für eine radikale Neubesinnung der Literatur. Seine „Theorie des Romans“, die er Antonio im *Gespräch über die Poesie* äußern läßt, reagiert gerade auf die Undarstellbar-

keit einer gegebenen Seinstotalität. Für F. Schlegel die Krise der Literatur, der sich die frühromantische Theorie stellen wollte, an eine dreifache Krise rückgebunden: an die soziale und moralische Krise des Bürgertums; an die politische Krise der Französischen Revolution und schließlich an die Kantsche Kritik.

1978 haben die französischen Philosophen Philippe Lacoue-Labarthe und Jean-Luc Nancy mit ihrem Buch *L'absolu littéraire* eine Übersetzung wichtiger Texte und Textauszüge aus dem Umkreis der Jeaner Frühromantik herausgegeben, um damit einerseits die in Frankreich vorherrschende mangelnde Quellenbasis hinsichtlich der theoretischen Schriften zu erweitern und um andererseits eine breit angelegte Reflexion über die „question de la littérature“ fortzuführen, die ihrerseits von Friedrich Schlegel unter anderem in seinen *Athenäums*-Publikationen eröffnet

* Philippe Lacoue-Labarthe/Jean-Luc Nancy: *L'absolu littéraire. Théorie de littérature du romantisme allemand*, Paris 1978, S. 23 (hinfort mit dem Sigle AF wiedergegeben). Bei L.-L./Nancy und in dieser Rezension ist allerdings nur die Frühromantik gemeint.

¹ Georg Lukács: *Die Theorie des Romans*, Darmstadt 1976, S. 30–35.

wurde. *L'absolu littéraire* ist nicht nur eine ausschließliche Bezugnahme auf die theoretischen Texte der Frühromantiker, sondern des weiteren eine Beschränkung auf den literaturtheoretischen Ansatz, wie er von F. Schlegel entwickelt wurde. Für eine derartige Beschränkung in einem Buch, das in seinem Titel den Namen „deutsche Romantik“ trägt, erwartet man mit Recht überzeugende Gründe der Autoren – besonders wenn man bedenkt, daß sie etwa von Novalis lediglich die beiden ersten Dialoge in die Anthologie aufgenommen haben. In ihrem Vorwort machen Lacoue-Labarthe/Nancy deutlich, daß sie die philosophische Romantik als eine „institution *théoretique* du *genre littéraire*“ (AF 11) betrachten. Zugleich ist sie eine Infragestellung der Literatur als solcher und der Versuch ihrer Neubegründung, d. h. der Versuch, das Absolute der Literatur und die Literatur als Absolutes zu begründen. Bezugnehmend auf die Krise und die soziale, moralische, religiöse und politische Kritik war es die vornehmliche Aufgabe der romantischen Literatur bzw. Literaturtheorie, diesen Konfliktmechanismen zum Ausdruck zu verhelfen. Neben diesem vorrangigen Zugang, der die Beziehung der Literatur zu Gesellschaft und Politik offenbart, darf jedoch nicht verkannt werden, daß sich die Frühromantik – im besonderen Maße selbstverständlich F. Schlegel – durch eine *Kritik* der Literatur, aber auch durch eine kritische Reflexion der Krise des historischen Bewußtseins ausgezeichnet hat.

Die Antwort auf diese historische

und literarische Krise hat sich bekanntlich in zwei Bahnen artikuliert, die nichtsdestoweniger eng miteinander verbunden sind. Gemäß der brieflichen Äußerung von Dorothea Schlegel, nicht nur die romantische Poesie ins Leben, sondern auch das Leben in die romantische Poesie hineinzunehmen (vgl. AF 14), wird eine völlig neue soziale Funktion des Schriftstellers, eine andere Gesellschaft und, in ihrer Vorwegnahme, die Organisation eines kommunitären Lebens angestrebt – eine Organisation, die in ihrer Avantgarde-Funktion die Gruppentendenzen unserer modernen Zeit (einschließlich der Zusammenschlüsse, Ausschlüsse und Wiederversöhnungen) vorwegnimmt. Die andere Bahn führt zu einer Revolution im Bereich der literaturtheoretischen Reflexion, von der Lacoue-Labarthe/Nancy behaupten, daß deren Auswirkung die ganze nachfolgende Geschichte entscheidend geprägt hat. F. Schlegel hat – und zwar ganz bewußt – neben der Gattung des Romans die des Briefes und des Gesprächs bevorzugt, und doch lag sein wesentliches Anliegen in einer Neubestimmung des Begriffs von Literatur, somit in der Erschließung einer neuen Gattung. Analog zur negativen Theologie kann man sagen, daß die Romantiker, neben ihrem Bestreben einer Gattungsauflösung, keine positive Bestimmung dessen angeben, was die neue Gattung nun wirklich ausmacht. F. Schlegels „Theorie des Romans“, die den Roman einzig „durch die Beziehung der ganzen Komposition auf eine höhere Einheit, (...) durch das Band der Ideen [und] durch einen geistigen Zentral-

punkt² gewährleistet sieht, macht keinerlei Anleihen bei der klassischen Romantheorie. Deswegen können Lacoue-Labarthe/Nancy behaupten, daß es auf die romantische Frage bzw. auf die der Romantik weder in der Vergangenheit eine Antwort gab noch in der Zukunft eine Antwort geben wird. In dem Kapitel *Un art sans nom* heißt es:

[...] cette *impossibilité native* du romantisme est bien entendu c'est qui explique que sa question soit en réalité proprement vide et qu'elle ne porte sous le nom de 'romantisme' ou de 'littérature' (mais aussi bien de 'poésie', de 'Dichtung', 'd'art', de 'religion', etc.) que sur une chose indistincte et indéterminable, reculant indéfiniment à mesure qu'on l'approche, susceptible de (presque) tous les noms et n'en tolérant aucun: une chose innommable, sans contours, sans figure, – à la limite 'rien'. Le romantisme (la littérature) est ce dont il n'y a pas d'essence, pas même dans son inessentialité (AF 266).

Diese von den Frühromantikern anvisierte neue Gattung ist ohne den Begriff der *imitatio* nicht vollends nachvollziehbar. In ihren Kommentaren zu den Fragmenten, Briefen, Gesprächen, Vorlesungen und Abhandlungen gehen Lacoue-Labarthe/Nancy immer wieder auf diesen Punkt zurück: das Wesen des romantischen Literaturbegriffs ist nämlich geprägt durch die Verbindung von Poesie und Philosophie, durch die im Rückgriff auf die antike Poesie vollzogene Vereinigung aller Gattungen und durch das Ineinandergreifen von Antike und Moderne. Die romantische Kritik entzündete sich an dem Ehrgeiz, jenes große klassische Werk zu bilden, dessen die Epoche ermangelte. Sie

reagierte nämlich auf eine Epoche, in der sich die Brüche der Seinstotalität erstmals durch die Geschichte der Philosophie auftaten: durch eine philosophische Besinnung auf die Geschichte, die in Lessings Begriff der „Geschichtswahrheiten“ und in Herders einige Jahre später verwendeten Begriff der „Historischen Wahrheiten“ zum Ausdruck kam. Die Antike sollte supplementiert werden, was bekanntlich bedeutet, daß sie in einem Zug komplettiert und ersetzt werden muß:³ eine nicht mehr bestehende Poesie soll durch eine neue Literatur ersetzt werden, aber zugleich soll diese Poesie in einem Akt der „Hyperbolisierung“ (AF 279) in Richtung auf eine kommende Poesie allererst verwirklicht werden. Die von Antonio in seinem *Brief über den Roman* dargelegte „Rückkehr zur Antike“ ist zugleich auch eine Aufhebung der Antike. Die „Synthese“ von Antike und Moderne ist eine Vollendung der Antike in der Moderne. Die Rückkehr ist bestimmt durch das zum Modell erhobene Homersche Epos, durch die „Naturpoesie“, durch „die formlose und bewußtlose Poesie“, wie es im *Brief* und in der Vorbemerkung zum *Gespräch* heißt. Die Überwindung der Antike wäre demzufolge einerseits das Beenden der historisch sich herausgebildeten gesellschaftlichen Partikularisierungsstendenzen, andererseits vor allem aber die Konstruktion und Produktion des an den Anfang der Geschichte

² Friedrich Schlegel: *Kritische Schriften und Fragmente*. 1798–1801, Paderborn 1988, Bd. 2, S. 213.

³ Vgl. hierzu Jacques Derrida: *Grammatologie*, Frankfurt 1976, S. 250.

verlegten „Goldenen Zeitalters“.⁴ Sicherlich ist diese frühromantische Literaturtheorie ebenso an Schillers Begriff des Naiven ausgerichtet⁵ wie an Schellings Begriff der *Darstellung* des Mythologischen.

Das mit der Aufhebung der antiken Poesie verbundene Moment der *creatio* wird zwar von Lacoue-Labarthe/Nancy immer wieder zum Dreh- und Angelpunkt einer die ganze Moderne prägenden Ausrichtung erhoben, doch verkennen sie hierbei, daß bereits Herder in seiner Abhandlung *Über die neuere deutsche Literatur* von 1767 gerade die kreative Behandlung des mythologischen Stoffs gefordert hatte: „Als poetische Heuristik wollen wir die Mythologie der Alten studieren, um selbst Erfinder zu werden.“⁶ Doch Lacoue-Labarthe/Nancy sehen die romantische Literaturtheorie nicht nur durch die *creatio* geprägt, welche die Rückkehr zu einer Aufhebung der Antike werden läßt. Einerseits ist der Blick auf die Antike nicht der eines Winckelmann oder Voß. Auch wenn der Hiatus zum hellenistischen Klassizismus kaum wahrnehmbar erscheint, so ist doch die „nouvelle vision de l'Antiquité“ (AF 19) durch jenes tragische und in gewissem Sinne vorgeschichtliche und dionysische Griechenland bestimmt, das gut 70 Jahre später Nietzsche mit aller Emphase preisen wird: das nächtliche, mystische und mysterische Griechenland.⁷ Andererseits kommt zu dem von Herder bereits angeführte Moment der *creatio* dasjenige der *Bildung* hinzu, das im spezifisch romantischen Sinne, im Hinblick auf eine asymptotisch zu erreichende Perfektibilität, gleichermaßen das gestaltende Subjekt und

das zu gestaltende Werk umfaßt.⁸ Das Absolute der Literatur, das im Jenseits der traditionellen Gattungen liegt, als solches aber nur innerhalb eines unendlichen Progresses zu erreichen ist, wird durch die Konstitution eines Werkes angestrebt, das nicht anders als durch die Auto-Konstitution des Subjekts zu verwirklichen ist. Erst aufgrund der im bekannten 116. *Athenäums*-Fragment ausgedrückten Progressivität und aufgrund der Unendlichkeit dieser Bewegung ist für die romantische Literaturtheorie – mit Blick auf die antike und auf die noch zu verwirklichende Poesie – die Möglichkeit der Wahrheit jeglicher Poesie gewährleistet. Der besonders von Lessing, Herder, Humboldt und Schiller geprägte Begriff der Bildung erhält in

⁴ Vgl. hierzu besonders F. Schlegels *Über das Studium der griechischen Poesie*; in: *Kritische Schriften und Fragmente*, Bd. 1, I. c., S. 127, 131.

⁵ „Wir waren Natur, wie sie [die Gegenstände], und unsere Kultur soll uns, auf dem Wege der Vernunft und der Freyheit, zur Natur zurückführen“ (Schillers Werke, Nationalausgabe, Bd. 20, Weimar 1986, S. 414).

⁶ Johann Gottfried Herder: *Frühe Schriften* (1764–1772), hrsg. von Ulrich Gaier, Bd. 1, Frankfurt 1985, S. 449.

⁷ Vgl. hierzu auch: Philippe Lacoue-Labarthe: *La fiction du politique*. Heidegger, *l'art et la politique*, Paris 1987, S. 107 (dt.: *Die Fiktion des Politischen*. Heidegger, *die Kunst und die Politik* [übersetzt von Thomas Schestag], Stuttgart 1990, S. 209).

⁸ Hierauf hat kürzlich erst Ernst Behler in seinem Buch *Unendliche Perfektibilität. Europäische Romantik und Französische Revolution* (Paderborn/Wien 1989, hier besonders Kap. IV) hingewiesen.

diesem Kontext seine spezifisch romantische Färbung: er ist „manifestation-en-forme de l'idéal (...) ou l'idéal comme œuvre“ (AF 68). Wenn Lacoue-Labarthe/Nancy in ihrem Kommentar des Systemprogramms von dem Absoluten der Literatur sprechen, das weniger Poesie als *poiesie* ist, dann beziehen sie unausgesprochen auf Schelling, der in seiner *Philosophie der Kunst* ausführte, daß die Sprache – der *lógos* – nicht nur propositional verfaßt, sondern eben auch schöpferisch, und somit poetisch (*poietikos*) ist. Da der *logos* ursprünglich das „sprechende Wort Gottes“ und „der Akt seines ewigen Schaffens“⁹ ist, kann er sich dem *lógos poietikos*, dem dichterischen Schöpferwort, einbilden. Von daher gelangt Schelling zu der Einsicht, daß sich das Wahre in und durch die Kunst aktiv ins Werk setzt. In diesem Sinne bildet der *logos poietikos* in nuce die Aufhebung der Kantschen Kritik, die bei der Form des Urteils über ästhetische Objekte stehenbleiben. Der vom *Ältesten Systemprogramm* anvisierte „ästhetische Akt“ ist nicht einfach die Darstellung des Subjekts durch die Schönheit der Kunstwerke durch die „bildende Kraft“ von Natur und Leben, durch die Bildung der Menschheit – vielmehr zielt er auf eine Darstellung, in der sich die Philosophie im Kunstwerk, dem spekulativen Organon *par excellence*, aufgehoben hat. Gefordert wird eine *creatis*, die den „inneren Prinzipien der lebendigen Bildung“ (F. Schlegel) folgt und die die Welt dem Gestaltungswillen des freien und sich selbst bewußten Subjekts unterordnet. Der Emanation des *Logos poietikos* ist somit die freie Tätigkeit des bil-

denden Subjekts analog. Während für Kant gilt, daß mit dem Objekt zugleich auch die Möglichkeitsbedingungen der Produktion des Objekts dargestellt werden müssen, bleibt der romantische Ansatz eher noch einem „vorkritischen“ Stadium verhaftet, sofern es ihm um die „formation de la forme“ und um eine reine Auto-Präsentation geht. Da sich die Theorie des Romans, wie Antonio im *Brief* sagt, selbst als ein Roman hervorbringen muß, läßt sich hieraus schließen, daß die Romantik weder als eine Literatur noch als eine Literaturtheorie anzusehen ist, sondern vielmehr als eine sich als Literatur hervorbringende Theorie. Die sich und ihre eigene Theorie in einer „absoluten literarischen Operation“ (AF 22) produzierende Literatur wird von Lacoue-Labarthe/Nancy als „absolu littéraire“ charakterisiert. Die auf dieses „absolu littéraire“ hinauslaufende „progressive Universalpoesie“, von der F. Schlegel in seinem 116. *Athenäum*-Fragment spricht, läßt sich zugleich in der Identifikation eines „sujet-œuvre“ und eines „œuvre-sujet“ zusammenfassen: nicht nur Auflösung der Gattungsgrenzen, sondern eben auch Il-limitierung des subjektiven Vermögens des Kunstschaffenden in einem unendlichen Progreß *und* die Hyperbolisierung der Poesie durch ihre Ausrichtung auf ein „œuvre classique à venir“ (AF 385).

Man kann an derartigen Formulierungen gut ermesen, wieviel *L'absolu littéraire* Benjamins Dissertationschrift *Der Begriff der Kunstkri-*

⁹ F. W. J. Schelling: *Sämmtliche Werke*, I. Abteilung, Bd. 5, hg. von K. W. F. Schelling, Stuttgart 1856–61, S. 483.

tik in der deutschen Romantik von 1920 verdankt – einer Schrift, die übrigens Philippe Lacoue-Labarthe zusammen mit Anne-Marie Lang ins Französische übertrug. Trotz seiner dekonstruktivistischen Ausrichtung – der Begriff des „desœuvrement“ hat in der Tat viel mit Derridas „écriture générale“ und „dissémination“ zu tun – scheint die vordergründig anmutende Originalität von *L'absolu littéraire* ein Gutteil an Innovation durch die überstarke Anlehnung an Benjamin einzubüßen. Dies ist umso frappanter als von der deutschen Romantikforschung neben Szondi gerade eben noch Allemann zitiert wird – so als ob ihr in Deutschland ein Mauerblümchendasein beschieden sei.

Gerade Benjamin hat sehr deutlich hervorgehoben, daß die Perfektibilität nur die Kehrseite des konstitutiven Mangels der Kunst ist, oder – was dasselbe bedeutet – daß jedes Werk gegenüber dem Absolutum der Kunst, nämlich gegenüber seiner absoluten Idee, notwendig unvollständig ist. Die „Progredibilität“ sei deswegen eine „stetig umfassendere Entfaltung und Steigerung der poetischen Formen“, somit sei sie, „wie das ganze Leben der Menschheit, ein unendlicher Erfüllungs-, kein bloßer Werdeprozeß“.¹⁰ In ihrem Kommentar *La formation du caractère* führen Lacoue-Labarthe/Nancy analog aus:

Le *parachèvement* poétique de la poésie, c'est l'accès au statut de l'identité critique: c'est le comble de son achèvement, en même temps que c'est – conformément à toute logique de l'Œuvre-Sujet – un supplément d'achèvement toujours infiniment reproductible dans son idéalité (AF 384).

Eines der Zentralthemen von *L'absolu littéraire* ist die unmittelbar mit diesem „parachèvement poétique de la poésie“ vorgestellte Organizität von Philosophie und Literatur: es ist dies eine Organizität, die letztendlich Effekt einer *poiesis* ist. In diesem Sinne stellt sich die Philosophie in der Tat als Poesie und die Poesie als Philosophie dar. Sehr deutlich wird der Produktivitätscharakter als die *conditio sine qua non* einer wiederzugewinnenden Organizität und mithin des Absoluten der Literatur im Vorwort beschrieben:

La pensée der ‚genre littéraire‘ concerne donc moins la production de la chose littéraire que la production, absolument parlant. La poésie romantique entend pénétrer l'essence de la poésie, la chose littéraire y produit la vérité de la production en soi, et donc, on le vérifiera sans cesse ici, de la production de soi, de l'autopoésie. Et s'il est vrai [...] que l'auto-production forme l'instance ultime et la clôture de l'absolu spéculatif, il faut reconnaître dans la pensée romantique non seulement l'absolu de la littérature, mais la littérature en tant que l'absolu. Le romantisme, c'est l'inauguration de l'absolu littéraire (AF 21).

Die Kommentare von Lacoue-Labarthe/Nancy würden sich bestimmt

¹⁰ Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Band I.1 (hrsg. von Rolf Tiedemann und Herrmann Schweppenhäuser), Frankfurt 1978, S. 92. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, daß Schlegels teleologisches Prinzip der poetischen Perfektibilität (F. Schlegel, l. c., Bd. 1, S. 85/9) am deutlichsten von Hegel auf die Entwicklung der Menschheit – sie richtet sich nämlich nach dem „Trieb der Perfektibilität“ – übertragen wurden (G. W. Hegel, TWA Bd. 12, Ffm. 82, S. 74).

nicht als dekonstruktive Lektüren zu verstehen geben, wenn sie nicht in der Absolutheit der Literatur den Prozeß der Ab-solutierung, also denjenigen Riß aufdecken würden, der sich innerhalb der vermeintlichen Geschlossenheit des Werks auftut. Die Literatur des Absoluten folgt nämlich einer doppelten Logik der Voll-endung [parachèvement]: einerseits ist sie die Absolutierung des Absoluten, die Vervollständigung jeglichen Werks zum WERK, andererseits ist sie aber geprägt von einer unüberwindlichen und konstitutiven Spalte, eines Surplus, eines Restes, der niemals ganz im literarisch Absoluten aufgeht. Wenn Benjamin darauf hinweist, daß sich für F. Schlegel das Absolute als „das System in der Gestalt der Kunst“ erweist, dann galt für ihn die Schlußfolgerung, „das System absolut zu erfassen“.¹¹ Der „Wille zum System“ (AF 46), d. h. die Zusammenführung von Poesie und Philosophie zum System, gehorcht nun aber einem „équivoque massive“ (AF 10), das nicht von den Operationen der Romantik zu trennen ist. Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang die Lektüre des 206. *Athenäum*-Fragments, in dem es heißt: „Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerk von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel.“ Bedeutend ist hier zunächst die romantische Vorstellung von der Systematizität des Werks im Sinne einer organischen Individualität, also eines natürlichen Lebens. Im Grunde liegt dem Fragment als einer organischen Ordnung (AF 70) die Vorstellung einer „coprésence du fragmentaire et du systématique“,

d. h. die unauflösliche Verbindung des romantischen Fragments mit dem „projet général du Système“ (AF 60/1) zugrunde. Ein wahres Werk kann das Fragment nur unter der Voraussetzung sein, daß es nicht nur das Erfordernis einer individuellen Organizität (AF 65) erfüllt, sondern gleichzeitig dieses Naturhafte als ein Kunstwerk produziert. Hierin liegt schließlich die Aufhebung des Gegensatzes zwischen Natur- und Kunstpoesie begründet: erweitert sich die POESIE zum System, dann offenbart sie sich nicht einfach in ihrer Produktion, sondern vorrangig in ihrer ursprünglichen Produktion: diese ist zugleich artifizielle Produktion von Kunst und naturhafte Produktion im Sinne von Prokreation, Zeugung und Geburt. Diese an der „ancienne naïvité“ (AF 70) orientierten individuellen Organizität stellt sich nun aber in dem erwähnten *Athenäums*-Fragment als Totalität selbst in Frage:

[...] c'est dans le même temps et le même geste de la fragmentation que le fragment, pour ainsi dire, fait et ne fait pas Système. Le fragment sur le fragment-hérisson est un tel hérisson dans sa proposition même, par laquelle il énonce simultanément que le hérisson *n'est pas là*. Le fragment bloque sur lui-même en quelque sorte l'achèvement et l'inachèvement, ou de manière plus complexe encore il ne serait sans doute pas impossible de dire qu'il achève et inachève à la fois la dialectique de l'achèvement et de l'inachèvement. A ce titre la fragmentation reviendrait à concentrer ou précipiter sur un point le processus par lequel le discours philosophique, chez Hegel encore, peut désigner son propre inachèvement, le maîtriser et le faire passer dans l'élé-

¹¹ Walter Benjamin, I.c., S. 45.

ment de la ‚pure pensée‘, qui est son achèvement (AF 71).

Der Basistext der Romantik, der in einem das Fragmentarische und das Systematische, das Organische und die Kunst im besagten „équivoque massive“ verbindet, ist das *Älteste Systemprogramm* des Idealismus, dem Lacoue-Labarthe/Nancy einen längeren Kommentar widmen.¹² Den Grund für ihre ausführliche Kommentierung sehen sie in dem Umstand, daß dieser Text innerhalb der Philosophie eine Verschiebung, eine Verzerrung und einen Bruch einführt, um gleichsam mit diesem Akt die Modernität der Philosophie zu begründen (AF 42).

Kants Vorstellung von einem moralischen Subjekt bleibt der Reflexionslogik verhaftet, auch und gerade deswegen, weil er der mechanischen Begründung lediglich eine Begründung aus der Idee, d. h. durch die Zwecke entgegensetzt. Die Romantiker haben Shaftesburys anti-mechanistisches Organismus-Konzept aber besonders Kants Theorie des Organismus übernommen, da dieser bei Kant als Resultat eines vernünftigen Willens (d. h. der Freiheit) angesehen wurde. Doch die Romantiker haben auch genau erkannt, daß in der Ausrichtung auf die regulative Idee das durch den *intuitus originarius* sich selbst gegenwärtige Subjekt – d. h. das Subjekt, das die Totalität des Wissens und der Welt zu organisieren imstande ist – keinesfalls wiedergewonnen würde. Aus diesem Grund akzentuiert das *Älteste Systemprogramm* das System, das Kant nicht mit dem Subjekt versöhnen konnte. Da die Idee der Neuen Mythologie als „das letzte,

größte Werk der Menschheit“¹³ vorgestellt wird, liegt der Gedanke nahe, daß hier das System einem Willen untersteht, der es als ein zu produzierendes in die Zukunft projiziert. Die Innovation der Romantik besteht in der Folge darin, die Idee der Organizität mit dem Moment der *poiesis*, nämlich mit dem „ästhetischen Akt“, verbunden zu haben: einer *poiesis*, die das System als lebendiges System und das Subjekt als Künstler-Subjekt in das „*Système-Sujet*“ (AF 49) aufhebt. An dieser Stelle, so argumentieren Lacoue-Labarthe/Nancy, würde sich die Romantik, ohne selbst den Idealismus zu überschreiten, in seinem Innern von ihm abgrenzen. Bei dieser Schlußfolgerung muß jedoch beachtet werden, daß sie weder mit den theoretischen Positionen Hegels noch mit denjenigen Schellings, der, jenseits von *Bildung* und *Darstellung*, von der reinen *Enthüllung* des Absoluten ausgeht, zu vereinbaren ist. Im Grunde versuchen Lacoue-Labarthe/Nancy den mit der Kritik verbundenen Formbildungsprozeß, den sie der Kunsttheorie F. Schlegels entnommen haben, auf das *Älteste Systemprogramm* umzumünzen, um damit die Einzigartigkeit einer genuin romantischen Position aufzuzeigen. Hinsichtlich der historischen Auswirkung dieser Position gelangen die Autoren jedoch zu der

¹² Ich folge hiermit der Meinung von Lacoue-Labarthe, das *Systemprogramm* dem Umkreis der Frühromantik zuzurechnen.

¹³ G. W. F. Hegel: *Der Geist des Christentums*. Schriften 1796–1800, hg. und eingeleitet von W. Hamacher, Frankfurt 1978, S. 343.

Erkenntnis, daß das Konzept des Systemwillens, der Organizität, der Bildung und der Kritik weit über die frühromantische Ästhetik hinausreicht, um in der Nachfolgezeit entgegengesetzte ästhetische und politische Positionen nachhaltig zu beeinflussen. Die Frühromantik wird weniger als „Gegenmacht“ (E. Behler) zum Idealismus verstanden, sondern als der Ursprung eines neuen Verhältnisses zwischen Subjekt u. Werk, zwischen Konstitution u. Selbstkonstitution.

Fragwürdig ist die recht einseitige Kommentierung der „neuen Religion“ bzw. der „Neuen Mythologie“, die merkwürdigerweise weniger auf das *Systemprogramm* als auf F. Schlegels *Ideen* und seinen *Brief über die Philosophie* gemünzt ist. Die Religion, die bekanntlich eine zentrale Stellung im *Systemprogramm* einnimmt, wird allzusehr mit dem Prozeß der Bildung, in dessen Verlauf sich Werk und Subjekt verabsolutieren, identifiziert. Dies bedeutet, daß sie vollkommen in die Kunst und in den künstlerischen Prozeß eingegliedert wird, als dessen Ziel sie doch erst etabliert werden soll. Sie wird ihrer historischen Bedeutung entkleidet und vollends mit der Kunst ineingesetzt: „(. . .) la religion dont il est ici la question n'est pas la religion 'dans les limites de la simple raison', mais c'est la religion dans les limites de l'art“ (AF 203). Was nicht bedeutet, daß die Religion nicht als Idee im Sinne Kants fungiert, denn sie ist die in die Zukunft verlagerte absolute Darstellung der Wahrheit. Selbst bei Novalis ist die Religion nicht einfach mit dem bestehenden Christentum gleichgesetzt, dessen Partikularisierungstendenzen allent-

halten kritisiert werden. Das Christentum bei Novalis ist diejenige Idee, die wieder zu dem „einen großen gemeinschaftlichen Interesse“, zum „allesumarmenden Geist“ und zum „vermittelnden Glied“¹⁴ innerhalb einer zerrissenen Gesellschaft werden soll. Die Religion wird schließlich diese Idealität zur Darstellung bringen – allerdings in einem künstlerischen Prozeß, der zwar eine gemeinschaftliche Aktion voraussetzt, aber trotzdem die wahre – religiöse – Gemeinschaft erst zur Folge hat. In diesem Sinne sprach der junge Hegel von der Notwendigkeit, eine Religion zu „stiften“.¹⁵ In Übereinstimmung mit dem *Systemprogramm*, das die Religion als Produkt des „ästhetischen Akts“ sieht, steht auch Saint-Simons *Nouveau christianisme*, worin das Christentum als „*région générale, universelle et unique*“ dargestellt wird, nämlich als Reaktivierung einer gemeinschaftsumgreifenden kultischen Handlung, in der sich die verschiedenen Künste zu einem Gesamtkunstwerk vereinigen.¹⁶

Nichtsdestoweniger wird in der Kommentierung des *Systemprogramms*, aber auch in den anderen Aufsätzen, ein Thema angeschnitten, das über Nietzsche bis zu Deleuze die Modernität der Philosophie ausmacht: die Figur des Künstlers als Autor und Schöpfer. Nietzsches *Artistenphilosophie* verrät unleugbar ihren romantischen Ein-

¹⁴ Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe*, Bd. 2, München 1978, S. 732, 742, 749.

¹⁵ G. W. F. Hegel, l.c., S. 356.

¹⁶ Henri Saint-Simon: *Nouveau christianisme. Dialogues entre un conservateur et un novateur*, Aalen 1964, S. 148, 161.

schlag: das „Sujet-Cœuvre“ ist hier in einer Person der „unmoralische Künstler-Gott“ und der zum Kunstwerk gewordene Mensch.¹⁷ Und in einer für den „Neostrukturalismus“ sicherlich verwunderlichen Weise hat Deleuze kürzlich noch die auf Leben, Kunst und Denken zielende Schöpfung sowie die Fähigkeit der *autopoïesis* zum Vorbild genommen.¹⁸ Für Lacoue-Labarthe/Nancy ist die Romantik untrennbar mit dem Problem der Konstitution oder Bildung des Subjekts verbunden (AF 191). Leider berufen sich die Autoren auch hier wiederum fast ausschließlich auf F. Schlegel, insbesondere auf seine *Ideen*. Doch auch bei dem nur ganz zum Schluß (AF 424–5) behandelten Novalis hätten sie nachlesen können, daß wir „Keime zum Ich werden“ sind und daß uns somit die Möglichkeit gegeben ist, das „Große Ich“ zu verwirklichen.¹⁹ Nun gilt es aber festzuhalten, daß es Lacoue-Labarthe/Nancy darum geht, jenen Akt der Subjekt-konstitution darzulegen, die der religiösen Figur des „Mittlers“²⁰ nicht mehr bedarf und die als solche maßgeblich für das bis in die Moderne reichende „*inconscient romantique*“ (AF 26) ist. Anhand der *Ideen* versuchen sie nachzuweisen, daß der Künstler in Schlegels Selbstverständnis die Funktion des Mittlers selbst garantiert. Hieraus ziehen Lacoue-Labarthe/Nancy die entscheidende Folgerung, daß das Mittler-tum des Künstlers (vgl. *Ideen* 44) nicht passiv und mimetisch, sondern aktiv und initiatorisch ist. Wenn sie nun weiterhin von einer Mimesis bei Schlegel reden, dann nicht im Sinne einer Nachbildung des Vorbilds, sondern als „*mimésis* (...) de l'auto-

production – qui est du reste la limite extrême de la mimésis“ (AF 192). Gerade aufgrund dieser „auto-production“ oder „auto-formation“ wird der Künstler bei Schlegel zum „Erzieher“ der Menschheit. Und es ist gerade dieser *Bildungsprozeß*, dieser „ästhetische Akt“, der zum Ziel die „große Auferstehung der Religion“ (*Ideen* 50) hat, nämlich die Einheit von Poesie und Philosophie, die Überwindung der sozialen Partikularisierungstendenzen sowie die Infinalisierung und Verabsolutierung des Schöpfer-Subjekts: nicht nur als Wahrnehmung des Göttlichen in sich selbst, sondern auch, wie bei dem Neoromantiker Gustav Landauer, als Identifizierung des sich selbst zum „neuen Menschen“ erschaffenden Künstlers mit dem „neuen Gott“.

Deutlicher wird die Beziehung zwischen Schöpfung und Mimesis im Kapitel *La formation du caractère*: In ihrer Kommentierung des *Athenäum*-Fragments 418 über Tiecks *William Lovell* und *Sternbald* versuchen Lacoue-Labarthe/Nancy dabei den Nachweis zu erbringen, daß die von F. Schlegel – aber auch von seinem Bruder – dargelegte „Charakteristik“ den Gesetzen der Mimesis gehorcht: ihre Modernität erweist sie, indem sie die Kategorien von Autor

¹⁷ Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe (hg. von G. Colli und M. Montinari), Berlin/New York 1980, S. 17, 555.

¹⁸ Gilles Deleuze: *Qu'est-ce que la philosophie?* in: *Chimères*, 8/1990; vgl. auch G. D.: *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris 1985, S. 191.

¹⁹ Novalis, I.c., S. 549.

²⁰ Novalis, I.c., S. 258..

und Figur verwirrt und sie schließlich im Konzept des „Sujet-Œuvre“ (AF 388) zusammenfließen läßt:

Si le personnage doit prendre autonomie de personne, l'auteur, pour accéder à sa ‚seconde puissance‘ doit prendre caractère littéraire: il doit être à son tour *gedichtet*, composé, inventé, écrit. Ni l'auteur, ni personnage: la critique littéraire a volatilisé dès 1800 les catégories de la littérature, et tracé le contour inassignable du caractère littéraire (AF 392).

Nicht eine Philosophie der Offenbarung der sich in der Kunst sich ins Werk setzenden Wahrheit (Schelling) ist für Lacoue-Labarthe/Nancy der spezifisch moderne Impuls der Philosophie. Vielmehr gehen sie von jenem Bildungs- und Selbstbildungsprozeß aus, den F. Schlegel als eine poetische Vollendung der Poesie und somit als Konstitution einer kri-

tischen Identität dargelegt hat. Gerade dieser erwies sich als paradigmatisch für die nachfolgenden Jahrhunderte der Theorieproduktion:

[à côté d'un idéalisme de la manifestation il y a] un autre idéalisme, cet idéalisme toujours à l'œuvre dans notre modernité, même et surtout là où on croit y voir un ‚matérialisme‘, ou un ‚structuralisme‘ ou un ‚machinisme‘ – idéalisme de la production, des conditions de la production et de l'exhibition des conditions de production. La critique romantique ouvre ainsi décidément toute l'histoire jusqu'à nous; sa *critique* de l'imitation (de la simple et seconde reproduction) instaure la critique comme re-production, seconde et première [...] Désormais, l'identité véritable de l'art (celle de l'œuvre, celle de l'artiste) ne tient plus au rapport de ressemblance à une autre identité (ou à la vrai-semblance), mais à la construction de l'identité critique (AF 384).

Jochen Hörisch über

Helmut Golds

*Erkenntnisse unter Tage**

Höhleneingänge

Es gehört Mut oder aber Geistesabwesenheit dazu, einer Untersuchung über Bergbaumotive in der romantischen Literatur den schönen Titel *Erkenntnisse unter Tage* mitzugeben und dann – Platons Höhlengleichnis mit keinem Wort zu erwähnen. Diese Fehlleistung ist jedoch leicht zu vergeben. Denn die Darstellung des „Bergbau-Booms in der Litera-

tur von ca. 1790 bis 1840“ (S. 34) ist auch deshalb eine reizvolle und aufschlußreiche Lektüre, weil sie entlegener Texte als die Platons zitiert. So z. B. die Recherche eines Rundfunkredakteurs in Falun, der die

* Bergbaumotive in der Literatur der Romantik. Opladen (Westdeutscher Verlag) 1990, 264 Seiten.

dort noch heute umlaufende Geschichte festhielt, danach es gleich mehrere Frauen gab, die in dem 1719 aufgefundenen Bergwerkseichen ihren Bräutigam wiedererkennen wollten. Warum? Weil jede Bergmannswitwe als sichere Hinterbliebenenversorgung eine Gaststätten-Konzession erhielt.

Auf den nüchternen Hintergrund der Bergbaumotivik in romantischer Literatur weist die Studie nachhaltig hin. Sie kann dabei an den bekannten Brief von Justinus Kerner an Ludwig Uland vom 25. Januar 1810 anknüpfen, in dem es heißt: „Es macht aber eine sonderbare Wirkung und stört doch, wenn man sich den Novalis als Amtshauptmann oder als Salzbesitzer denkt. Das ist entsetzlich. Ich hätte mir sein Leben doch viel anders vorgestellt.“ Es ist, wenn man von schablonierten Romantikbildern Abschied nimmt, in der Tat auffällig, daß die spezifische Studien- oder Berufskompetenz zahlreicher Romantiker der Bergbau war (Novalis, Theodor Körner, Gotthilf Heinrich Schubert, Henrik Steffens, Freiherr vom Stein, A. von Humboldt; auch Brentano und Eichendorff studierten zeitweilig Berg- und Kameralwissenschaften in Halle; Schleiermacher, Savigny, Kleist, Baader und Immermann besichtigten Bergwerke).

In sorgfältigen Interpretationen des Bergmann-Kapitels aus dem *Heinrich von Ofterdingen*, der Falun-Erzählung von E. T. A. Hoffmann und der nur selten analysierten späten Tieck-Novelle *Der Alte vom Berge* entwickelt Helmut Gold seine These von den „Stationen“ des Bergbaumotivs in der romantischen

Literatur. Novalis beutet die Bergbaumotivik danach für seine Ästhetik des „bekannten Fremden“ aus. E. T. A. Hoffmann schreibt eine „Novelle der (dunklen und schattenreichen) Subjektconstitution“, und Tieck führt die Austreibung von Kunst und Subjektivität durch ökonomische und spezifischer: monetäre Strukturen vor Augen. Eine auffallende Gemeinsamkeit fast aller romantischer Bergbautexte ist die tiefe Ambivalenz des Ganges in die Tiefe. Wer Erkenntnisse unter Tage sucht, wird von Angstlust umgetrieben, ist dem spezifisch modernen Paradigma der Naturbeherrschung verpflichtet und zugleich der Erfahrung der rächenden Natur ausgesetzt, verhält sich aufgeklärt und ist doch vom dunklen Wahnsinn bedroht etc.

Helmut Gold hätte (ständen dem nicht die Darstellungsriten einer – in diesem Falle: Frankfurter – Dissertation entgegen) die reiche Ausbeute seiner Untersuchung glänzender präsentieren können, und er hätte denn doch auf die platonische Höhlengeschichte eingehen und (noch) tiefer schürfen sollen. Um zu akzentuieren: die Romantiker suchen antiplatonisch Höhleneingänge statt Höhlenausgänge. Denn ins Innere nicht nur des Subjekts geht der geheimnisvolle Weg. Gegen Platon, Kant und Schiller nicht nur die Schattenwelt der Erscheinungen, sondern auch das opake Reale selbst zu lesen: das ist genuiner Bestandteil des romantischen Projekts. Was die Mutter Natur im Tiefinnersten eigentlich zu sagen hat, ob man sie, ihre Geschichte bzw. ihre Archäologie zum Sprechen bringen kann und welche dunklen Geheimnisse sie nicht

ans helle Tageslicht der Aufklärung entläßt: das wollen die romantischen Bergassessoren ergründen. Fast nebenbei demonstriert die Arbeit die Produktivität motiv-, stoff- und problemgeschichtlicher Fragestellungen. Die Literaturwissenschaft ist gut beraten, wenn sie ihre analytische Kraft nicht allein auf

Texte, sondern auch darauf fokussiert, wie diese Texte Sachprobleme beleuchten. Nämlich anders, als es z. B. gängige Geschichten des Bergbaus tun. Literatur ist eben auch ein Wissensspeicher, der auf Differenzen zu den normalen Versionen des Wissens spezialisiert ist: Erkenntnisse unter Tage.

Jochen Hörisch über

Thomas Grossers

*Identität und Rolle**

„Der Mensch ist ein Gaukler von Natur und spielt eine fremde Rolle“, heißt es in Kants Reflexionen zur Anthropologie. „Wir spielten in Leipzig brillante Rollen auf dem Theater der Welt“, schreibt Novalis im September 1793 über sich und Friedrich Schlegel an seinen Bruder Erasmus. Diese Theater- und Schauspielmetaphorik ist bekanntlich alt, und sie war den Romantikern u. a. über ihre Platon-, Shakespeare- und Calderon-Lektüre bestens vertraut. Diese lange und tiefreichende Vorgeschichte blendet die ansonsten zitierten-, anmerkungs- und verweisungsselige Abhandlung von Thomas Grosser vollkommen aus. Das ist Wahnsinn, hat aber Methode. Denn der Untersuchung liegt daran, die Genieästhetik von Novalis als „zukunftsweisendes Konzept“ zu charakterisieren, das auf die spezifisch moderne Erosion eines substantialistischen Identitätsbegriffes reagiert.

In der Diktion des Verfassers, die romantischen Witz vermissen läßt: es geht Novalis um die „Ausbildung einer in sich differenzierten, pluralen und doch gleichzeitig synthetischen Identität, deren ebenso entwicklungs- wie erweiterungsfähige Offenheit in wesentlicher Weise auf einer umfassenden Sensibilisierung, einer komplex angelegten inneren Soziabilität, einer antidogmatischen intellektuellen Flexibilität und einem breit gefächerten Spektrum von Anschauungsbereichen, Verhaltenskompetenzen und Verstehensformen beruht“ (S. 164). Die allseits entfaltete sozialistische Persönlichkeit grüßt die romantischen Träumer. Dennoch verdient Grossers Argumentation in der Sache alle Aufmerksamkeit. Begreift

* Kontext, Konzept und Wirkungsgeschichte der Genieästhetik bei Novalis. Opladen (Westdeutscher Verlag) 1991, 251 Seiten.

sie doch in ihren besten Momenten „innere Pluralität“ nicht als Bedrohung, sondern als moderne Möglichkeitsbedingung von Ichidentität. In der funktional vollends ausdifferenzierten modernen Gesellschaft sind Subjekte dazu verdammt/erlöst, nicht stets mit sich eins sein zu können/müssen. Doch auch in vormodernen Gesellschaften ist Dasein verpflichtet, (s)eine Rolle(n) zu spielen. Diese Argumentation verdiente allerdings noch mehr Aufmerksamkeit, wenn sie 1. mit den Frühromantikern die Differenzen zwischen den tradierten und den

spezifisch modernen Rollenzwängen namhaft machte, und wenn sie 2. wirklich neu wäre. Das aber ist sie spätestens seit Diltheys anti-kantianischen Entwürfen zu einer romantischen Soziohermeneutik nicht. Es ist dem Rezensenten auch nicht recht gelungen, die *differentia specifica* von Grossers Abhandlung zu Willy Michels Arbeiten über die frühromantischen Konzeptionen „innerer Pluralität“ ausfindig zu machen. Unterschiedliche Individuen können eben durchaus vergleichbare Rollen auf der literaturwissenschaftlichen Bühne spielen.

Jochen Hörisch über

Jure Zovkos

*Verstehen und Nichtverstehen bei Friedrich Schlegel**

Friedrich Schlegels Vorliebe für die Wörter aus der Fremde war bekanntlich sehr ausgeprägt. Zu seinen frühen Lieblingswörtern zählten auch die Begriffe *Diaskeuasten* bzw. *diaskeuasieren*. Sie waren durch die 1795 erschienenen *Prolegomena ad Homerum* des Altphilologen F. A. Wolf in gebildeten Kreisen bald geläufig, und sie bezeichnen die Redaktoren der homerischen Epen bzw. die kritische Neubearbeitung oder gar Nachbesserung der Werke (Homers). Wolf hatte gegen die üblichkeiten seiner Zunft diese Diaskeuasten als die eigentlichen Vollen-der, ja Verfasser der homerischen Epen ausdrücklich gewürdigt. Und

er hat sich selbst früh dem Geschäft des Diaskeuasierens, der kritischen Verbesserung, der rettenden Kritik von Werken verschrieben.

Zovkos Freiburger Dissertation zeichnet sorgfältig Schlegels Kunst und Technik nach, philologische Fachbegriffe philosophisch zu universalisieren. Dieser Tendenz zu einer Fundamentalphilologie ist Schlegels radikale Historisierung des Transzendentalen zu danken. Sie charakterisiert Zovko eindringlich als den genuinen und wirkungs-

* Zur Entstehung und Bedeutung seiner hermeneutischen Kritik. Stuttgart (fromann-holzboog) 1991, 199 Seiten.

mächtigen Beitrag Schlegels zur nachkantischen Philosophie bis hin zu Gadammers Universalhermeneutik. Ständig hält sich (zumindest beim Schlegel vor der Konversion) der Impuls durch, diaskeuastisch das Unvollendete zu verbessern – im vollen Bewußtsein der dialektischen Struktur, daß solche Versuche eben das Unvollendete als Unvollendetes vollenden: daß es also keinen Abschluß und keine erreichbare Letztwahrheit geben kann. Unablässig arbeitet der frühe Schlegel daran, das philosophische Geschäft der Suche nach letzten Fundamenten in philologische Fragmentierungsarbeit zu übersetzen, die weiß, daß das Unvollendete das stets vorletzte Wort behält.

Nun ist es eigenartig zu beobachten, wie Zovko gleichsam unter der schreibenden Hand vergißt, daß die Pointe der Argumentation Schlegels eben darin liegt, daß Philologie die Wahrheit der Philosophie ist: Philosophie besteht, wie andere Texte auch, aus Mengen von Buchstaben. Zovko aber läßt, den älteren und in jeder Weise konservativen Tendenzen der Schlegel-Forschung entsprechend, das frühromantische Werk der philologischen Diaskeuase in philosophisch theologischer „Erleuchtung“ seine Vollendung finden. Das aber heißt: Zovko, der doch so nachhaltig und überzeugend auf die Produktivität des Diaskeuasierens hingewiesen hat, diaskeuasiiert Schlegels Texte gerade nicht. Er restringiert vielmehr die besten unter den Thesen des Frühromantikers.

Es ist (um nur zwei Beispiele zu nennen) schon irritierend zu verfolgen,

wie Zovko 1. gleich mehrmals die Wendungen Schlegels zitiert, die gegen die hermeneutische Übllichkeit den Buchstaben über den Geist stellen, um dann die Überlegenheit eines geistigen Textverständnisses zu behaupten, und wie er 2. gleichfalls mehrmals Schlegels dekonstruktive Formulierung aus der Kritik des *Wilhelm Meister* anführt, daß „jedes vortreffliche Werk ... mehr weiß, als es sagt und mehr will, als es weiß“ (99,141), um dann doch Behlers „postmodern“ genannte Rekonstruktion der Schlegelschen Theorie des Verstehens in einer Fußnote abzutun (165).

Auseinandersetzung mit alternativer Schlegel-Forschung ist Zovkos Sache sowieso nicht. Sekundärliteratur schlicht zu ignorieren und in einer germanistischen Dissertation gerade 14 (meist ältere) Arbeiten zu Schlegel zu zitieren, hat angesichts der neuen Forschungsunübersichtlichkeit gewiß einen diskreten Charme. Aber solche philologischen Nachlässigkeiten machen sich doch auch in einer Argumentation bemerkbar, die zunehmend schwächer wird. Zovkos Abhandlung verfällt selbst (nach guten Anfängen) den Verfallslinien von Schlegels Denken: „Schlegel entfernt sich ... zunehmend von der der Herkunft seines ursprünglichen Denkansatzes aus dem Bereich der Philologie und der Literaturkritik und wendet sich stattdessen immer mehr, wie es heißt, dem Bereich des ‚wirklichen Lebens‘ zu.“ (170) In diesem Bereich aber geht es langweiliger zu als in dem der frühromantisch diaskeuasierenden Philologie.

Totengespräche

FRIEDRICH SCHLEGELS HABILITATION AN DER UNIVERSITÄT JENA



EIN GEISTERGESPRÄCH IN DREI AKTEN

ZWISCHEN EINEM FRÜHROMANTIKER UND VERTRETERN DER
UNIVERSITÄT ZU BEGINN DES NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERTS (1800)

VON
DETLEV ESSLING UND MARTIN HOBACH

AUFGEFÜHRT IM "FRÜHROMANTIKERHAUS" IN JENA AM

29. JANUAR 1989, 20 UHR

SCHAUSPIELER

(IN DER REIHENFOLGE DES AUFTRETENS)

Detlev Essling		Friedrich Schlegel, freier Schriftsteller
Rüdiger Lüdeke		Johann August Heinrich Ulrich, Dekan der philosophischen Fakultät im akademischen Jahr 1800-1801
Martin Hobach		Christian Gottlieb Heinrich, Dekan der philosophischen Fakultät im akademischen Jahr 1799-1800
Jürgen Thiel	von F. Schlegel benannte Opponenten	{ J. Bernhard Vermeiren Stefan August Winkelmann
Michael Ziemer		
Georg Kratz	vom Dekan ernannte Opponenten	{ Johann Christian Wilhelm Augusti Johann Friedrich Ernst Kirsten
Bernd Diepgen		
Andreas Dalscher		Friedrich Ast, Respondent der Disputation
Stephanie Hölscher		Caroline Schlegel
Thomas Schulz		Friedrich Schiller
Friedrich Leder		Heinrich Eberhard Gottlob Paulus, Professor der Universität Jena
Henning Hähmel		Friedrich Wilhelm Joseph Schelling
Dirk Renner		Georg Wilhelm Friedrich Hegel
Völker Neumann		Stimme der Historiker der deutschen Frühromantik

Anmerkung der Redaktion des ATHENÄUMS:

Das ehemalige Haus August Wilhelm und Caroline Schlegels am Löbdergraben existiert nicht mehr und wurde im Zweiten Weltkrieg durch Bomben zerstört. Bei dem heutigen Frühromantikerhaus handelt es sich um das ehemalige Haus Fichtes und seiner Frau Johanna. Es wurde bereits in der Zeit der ehemaligen „DDR“ für Ausstellungs- und Vorführungszwecke unter dem Namen „Frühromantikerhaus“ zur Verfügung gestellt und von der Stadt Jena verwaltet. An der Organisation des Hauses waren zum Teil die Studenten der Universität beteiligt. Die Aufführung des „Geistergesprächs“ in ihm, die hier von den Veranstaltern, Detlev Essling und Martin Hobach, erörtert wird, wurde seinerzeit, Anfang 1989, mit Interesse vermerkt und, zum Beispiel, in den *Thüringer Nachrichten* ausführlich rezensiert. Heute besteht kaum noch Interesse an dem Frühromantikerhaus und an „Geistergesprächen“, die in ihm aufgeführt wurden. Aus diesem Grunde wurde die damals auf Tonband aufgenommene Unterredung zwischen den beiden Autoren in das ‚Athenäum‘ eingerückt. Von der Aufführung selbst gibt es kein Tonband. Die beiden Autoren beziehen sich in ihrem Gespräch in offenbar recht guter, oder jedenfalls passabler Schlegelkenntnis gelegentlich auf Stellen in Schlegels Schriften und Briefen. Die Redaktion des ‚Athenäum‘ hat es übernommen, diese Stellen nachzuweisen und mit dem üblichen Siegel für die Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe (KFSa) in Klammern zu kennzeichnen.*

* Diese Nachweise wurden auch bei den anderen direkten Zitaten vorgenommen.

Detlev Essling: Mich soll nur wundern, wie wir bis zum 29. Januar ein vernünftiges ‚Geistergespräch‘ über Schlegels Habilitation in Jena zustandebringen. Hast Du eine Ahnung, was sich uns in den Quellen dafür anbietet, so daß wir unseren dramatischen Dialog, natürlich nur teilweise, auf authentische Aussagen stützen können und gleichzeitig etwas Material gewinnen?

Martin Hobach: Josef Körner hat das meiste über diesen Vorgang in der Einleitung zu den *Neuen philosophischen Schriften* veröffentlicht.¹ Der Rest findet sich in den Akten des philosophischen Dekanats der Uni Jena, die man freilich nur mit Mühe lesen kann und die außerdem zum Teil im akademischen Latein des späten achtzehnten Jahrhunderts abgefaßt sind. Der Theologe Paulus hat in Eingaben an den Dekan ebenfalls ausführlich zu der Habilitation und dem sich damit verbindenden Skandal Stellung genommen.

Detlev: Skandal? Wieso?

Martin: In der Disputation der von Schlegel vertretenen Thesen haben die vom Dekan bestimmten Opponenten auf bestimmte Schriften Schlegels, die Fragmente und vor allem die ‚Lucinde‘, Bezug genommen, die ‚Lucinde‘ sogar als *tractum eroticum* bezeichnet, woraufhin Schlegel den einen Opponenten, den Theologen Augusti, mit dem Zuruf

¹ Friedrich Schlegel, *Neue philosophische Schriften*. Herausgegeben von Josef Körner (Frankfurt: Schulte-Bulmke 1935). *Anm. der Redaktion.*

tace, tace zum Schweigen zu bringen suchte und ihn außerdem wiederholt als einen *scurram*, also als einen Possenreißer im üblen Sinne des Wortes, bezeichnete.

Detlev: Das scheint mir ein kapitaler Punkt für die Konstruktion unseres dramatischen Dialogs zu sein. Wir müssen dem Ganzen ja doch eine bestimmte Richtung geben, dies Habilitationsverfahren nicht einfach vor den Augen der Zuschauer abspulen lassen, sondern mit unserer heutigen Institutionskritik und Diskursanalyse der Universität verbinden. Darauf sollten wir uns von vornherein konzentrieren. Hast Du die betreffenden Stellen zur Hand?

Martin: Es gibt eine ganze Reihe von Aussagen darüber. Körner hat sie zum Teil in den *Philosophischen Schriften*. Laß mich mal nachsehen. Die längste Eintragung findet sich in den Fakultätsakten und stammt vom Dekan Ulrich selber. Er berichtet der Fakultät über die am 14. März 1801 stattgefundene Disputation: „Es ging anfangs alles gut und ruhig her . . . , jedoch kam es mit dem letzten Opponenten, Hn. Professor Augusti, zu einem skandalösen Auftritt.“ Augusti war Privatdozent der Theologie und hatte offenbar die Angewohnheit, bei seinen Einwürfen etwas zu spaßen, was Schlegel veranlaßte, „ihm ganz *inhumanum* das Maule mit dem Zuruf: *tace, tace* zu verbieten“. Das stammt alles von dem Dekan Ulrich, der dann fortfährt: „Ich gab ihm durch Minen zu erkennen, daß Er ihn ausreden lassen möge. Herr Professor Augusti fuhr also fort, und da er beim Übergang zur Opposition Miene machte, eine Stelle aus Hn. Schlegels ‚Lucinde‘ zu zitieren, schimpft dieser, sobald er nur das Wort Lucinde hörte, Hn. Prof. Augusti (ohne nur im mindesten abzuwarten, wiefem die zitierte Stelle etwa passen möge, und ob es nicht ein argumentum *kat' anthropon* sein dürfte), einen *Scurram*, und wiederholt dies mehrermal, worauf denn retorquiert wurde, und es zu einem förmlichen Schimpfen kam. Hier wurde nun [...] notwendig, den Dekan zu machen. Ich empfahl Hn. Schlegel die notwendige *modestiam*, wies ihn an, doch abzuwarten, was und wozu der Opponent sein *citatum* brauchen wolle, und äußerte ganz laut, daß so eine Szene in 38 Jahren nicht vorgefallen sei; worauf er [Schlegel] antwortete, daß auch in 38 Jahren keine solche *injustitia* ausgeübt worden sei, als an ihm bei Gelegenheit seiner *disputatio*.“ Nach der Disputation begleitete Schlegel den Dekan nach Hause und dieser erinnerte ihn daran, daß er sich vergangen habe, „indem ihm Herr Professor Augusti doch noch keine hinlängliche Veranlassung gegeben, ihn einen *scurram* zu schelten“. Doch beteuerte Schlegel, „daß er dies im geringsten nicht bereue, und daß er es hiemit nochmal wiederholen wolle“.

Detlev: Moment mal! Du gehst hier über mehrere Punkte zu schnell hinweg, die aufgeklärt werden müssen und die für die Organisation unseres Geistesgesprächs entscheidend sind. Leider kenne ich mich in diesen Universitätsakten nicht aus und Du mußt mir auf die Sprünge helfen. Du sagtest, daß die Disputation, also das Habilitationskolloquium, am

14. März 1801 stattgefunden habe. Wie ist das möglich, wenn Schlegel seine große Vorlesung über die Transzendentalphilosophie bereits zu Beginn des Wintersemesters 1800–01 aufgenommen hat? Außerdem scheint mir das Verhalten des Dekans zweideutig zu sein. Einerseits berichtet er an die Fakultät ziemlich negativ über Schlegel und scheint ihn als Kollegen abzulehnen. Warum läßt er sich dann aber von ihm nach dem Kolloquium nach Hause begleiten?

Martin: Deine beiden Fragen lassen sich gut zusammen beantworten. Schlegel hatte sich am 20. August 1800, also bereits im Spätsommer des vorhergehenden Jahres, beim Dekan der philosophischen Fakultät gemeldet und *licentiam legendi* beantragt. Der damalige Dekan, Christian Gottlieb Heinrich (1748–1810), ein Professor der Geschichte, war ihm offenbar wohlgesonnen, hielt sich aber genau an die Schritte, die dafür erforderlich waren. Diese bestanden zunächst in der Promotion, da Schlegel ja kein abgeschlossenes Studium vorzuweisen hatte und von der Leipziger Universität abrupt zu seinem Privatstudium der griechischen Literatur in Dresden übergegangen war. Zur Erleichterung des Vorgangs akzeptierte der Dekan zwei vorliegende Bücher Schlegels, *Die Griechen und Römer* (1797) und *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer* (1798), von denen je der erste Band erschienen war und erließ ihm auch das *examen rigorosum*. Die Probevorlesung mußte er jedoch halten, und Schlegel trug sie auch am 18. Oktober 1800 im juristischen Auditorium und in Gegenwart der gesamten Fakultät unter dem Titel „Vom Enthusiasmus oder der Schwärmerei“ vor. Das Fakultätsprotokoll berichtet darüber: „Herr Schlegel hielt sich dabei gut genug, und die Fakultät erteilte ihm sodann die *licentiam legendi*.“ Die Ankündigung seiner Vorlesungen im gedruckten Lektionskatalog hatte man ihm schon vorher erlaubt.

Detlev: Bevor Du weitergehst – all dies ist ja schon toll für die Konstruktion unseres Dramas! Stell Dir vor: der frechste freie Schriftsteller von damals, jemand, der vor keiner Institution Achtung hatte, den Hegel später die „ausgezeichnetste ironische Persönlichkeit“ nannte (HE 11, 233)², geht eines nachmittags im Sommer 1800 in das ehrwürdige Gebäude der Universität und ersucht *veniam legendi* bei einem Dekan, wobei er sogar bereit ist, sich dem gesamten umständlichen Universitätszeremoniell zu unterwerfen. Zwei Diskursformen, freies ungezügelter Nachdenken und disziplinierte Forschung, prallen hier aufeinander, aber jeder macht gute Miene zum Spiel: Schlegel, indem er sich dem Universitätsprotokoll unterwirft und der Dekan, indem er seine vorliegenden Schriften als Ersatz für die Promotionsthese anerkennt. Dabei nimmt er aber wohlgemerkt nicht die Fragmente oder die ‚Lucinde‘ an, sondern nur die beiden am meisten nach „Wissenschaft“ aussehenden Schriften Schlegels, d. h. solche, die den Ansprü-

² Hegel wird zitiert nach Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke*. Herausgegeben von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel (Frankfurt: Suhrkamp 1986). A. d. R.

chen der Universität am nächsten kamen. Schlegel läßt sich schmunzelnd darauf ein, beantwortet diesen Schritt auf das „Akademische“ hin aber damit, daß er eine Antrittsvorlesung „über die Schwärmerie“ hält. Das ist ironisch, weil es sich natürlich um eine Vorlesung über den Platonischen Enthusiasmus, d. h. das Höchste der Philosophie, gehandelt haben muß. Wissen wir irgendetwas über diese Schwärmerie-Vorlesung?

Martin: Stephan August Winkelmann, ein Medizinstudent an der Universität und Freund Savignys, hat in seinen Briefen darüber berichtet, die überhaupt eine der interessantesten Quellen für diese Zeit der Universität sind. Danach hat Schlegel neben seiner Universitätsvorlesung auch noch eine öffentliche Vorlesung „Über die Bestimmung des Gelehrten“ gehalten, wobei es sich um ein beachtliches Ereignis gehandelt haben muß.³

Detlev: Das müssen wir unbedingt ausschlichten. Dabei denke ich an eine heutige Parallele, die einfach super ist. Im Frühling 1980 hat sich nämlich Derrida, wie Schlegel ein Außenseiter der Universität, ebenfalls dem Habilitationsverfahren unterzogen und sich den damit verbundenen Zeremonien unterwerfen müssen. Man brummte ihm einen altmodischen Sorbonne-Ausschuß auf, mit ausgedienten Professoren wie Aubenque, De Gandillac, Desanti, Joly, Lascault und Levinas. Von seinen gedruckt vorliegenden Schriften nahm man nicht die wilden Texte wie „Sporen“ und „Glas“, sondern die scheinbar moderierten und dem Universitätsbetrieb näherstehenden wie „Grammatologie“ und das Buch über Husserl an. Die Antrittsvorlesung, die Derrida vor dem Universitätsgremium hielt, war aber genauso ironisch konzipiert wie die von Schlegel, d. h. von einem, der eigentlich gar nicht in die Universität paßt, sich aber aus irgendwelchen Gründen veranlaßt sieht, in sie einzutreten und dann natürlich den ganzen Quatsch mitmachen muß. Von Derridas Antrittsvorlesung kenne ich den Titel nur auf Englisch: „The Time of a Thesis: Punctuations“.⁴ Haben wir irgendwelche Hinweise, wie Schlegel über die Universität und eine Universitätskarriere gedacht hat?

Martin: Seine Universitätstheorie ist ein langes Kapitel und viel zu kompliziert, als daß wir sie in einen dramatischen Dialog aufnehmen könnten, in dem es doch knallen muß. Von einer Universitätskarriere hatte Schlegel aber nicht die höchste Meinung, jedenfalls nicht für sich selbst, und er hielt sich bestimmt für viel zu gut dafür. August Wilhelm machte ihn verschiedentlich während der frühen Jahre und bereits von

³ Briefwechsel zwischen Friedrich Carl von Savigny und Stephan August Winkelmann (1800–1801) mit Dokumenten und Briefen aus dem Freundeskreis. Herausgegeben von Ingeborg Schnack (Marburg: Elwert 1984), 105. A. d. R.

⁴ Jacques Derrida, „The Time of a Thesis: Punctuations“, *Philosophy in France Today*. Herausgegeben von Alan Montefiori (Cambridge: Cambridge University Press 1983), 34–50. A. d. R.

Amsterdam aus auf offene Positionen aufmerksam, um die er sich doch gefälligst bewerben sollte. Aber immer, wenn der Bruder ihn auf den akademischen Professorenberuf hinwies, zeigte Friedrich sich entweder „zu aufgeräumt“, um überhaupt davon sprechen zu wollen (KFSÄ 23, 17), oder diese Laufbahn stand den besten seiner „Plane“ im Wege (KFSÄ 23, 196), oder er erblickte „keine gesunde Lebensart“ darin (KFSÄ 23, 220). Sein Lebensideal war eben die Existenzweise des freien Schriftstellers, deren Vorbedingung er in der Muße erblickte. In der ‚Lucinde‘ heißt es darüber: ‚O Müßiggang, Müßiggang! du bist die Lebensluft der Unschuld und der Begeisterung; dich atmen die Seligen, und selig ist wer dich hat und hegt, du heiliges Kleinod! einziges Fragment von Gottähnlichkeit, das uns noch aus dem Paradiese blieb“ (KFSÄ 5, 25).

Detlev: Dies paßt alles sehr gut in unsern Plan und ist sogar ganz ausgezeichnet. Laß uns aber gleichzeitig die Fakten auf die Reihe bringen. Du sagtest, Schlegel habe im Oktober 1800 mit den beiden Antrittsvorlesungen den philosophischen Doktor und die *venia legendi* erworben und damit die Vorlesung über Transzendentalphilosophie aufgenommen. Wie steht es aber mit der Habilitation und dem komischen Verhalten des Dekans?

Martin: Die Habilitation wurde, wie das damals durchaus üblich war, bis zum Ende des Wintersemesters verschoben und bestand aus einer Habilitationsthese und der Verteidigung von bestimmten Thesen. Ein Fakultätsbeschluß vom 21. Februar 1801 erließ Schlegel die Verpflichtung „über bloße Thesen zu disputieren“, d. h. er konnte diese nun selbst bestimmen und mußte diese mit dem Titel der Disputation öffentlich anschlagen. Außerdem mußte er eine Habilitationsthese vorlegen. Das alles waren Maßnahmen, mit denen er nicht unzufrieden sein konnte. Aber inzwischen war ein neuer Dekan, der Professor der Philosophie Johann August Heinrich Ulrich (1746–1813), ins Amt getreten, der Schlegel nicht freundlich gesonnen war und für den skandalösen Verlauf der Habilitation hauptsächlich verantwortlich ist. Er brachte in Schlegels Fall ein längst nicht mehr befolgtes Statut zur Anwendung, wonach die Opponenten der Disputation vom Dekan und nicht vom Disputierenden zu bestimmen sind. Schlegel war von der in Jena üblichen Regelung der eigenen Auswahl ausgegangen und hatte J. Bernhard Vermehren und Stephan August Winkelmann vorgeschlagen. Vermehren war Privatdozent an der Universität und hatte über Schlegels ‚Lucinde‘ Briefe „zur richtigen Würdigung derselben“ veröffentlicht. Winkelmann war der vorhin erwähnte Mediziner, ein Freund von Clemens Brentano und Carl von Savigny und damit ebenfalls zum Schlegelkreis gehörig. Der Dekan ernannte nun als Opponenten Johann Christian Wilhelm Augusti, Privatdozent der Theologie, und Johann Friedrich Ernst Kristen, Adjunkt der philosophischen Fakultät. Beide waren als eingeschworene Feinde der Frühromantik bekannt. Man einigte sich schließlich darauf, daß alle vier als

Opponenten fungieren sollten. Dazu trat noch Friedrich Ast als Respondent des Disputationsverfahrens, der ebenfalls ein Anhänger Schlegels, ja eigentlich ein Schüler von Friedrich und August Wilhelm Schlegel war.

Detlev: Hier haben wir also genau die Konstellation, auf die ich hinaus will. Die Universität wehrt sich gegen den Eindringling von außen, den Repräsentanten einer anderen Diskursordnung, eben der Frühromantiktheorie und kapselt sich gegen diesen ab, macht ihm jedenfalls den Eintritt so schwer wie möglich. Dieser macht alles mit, unterwirft sich dem akademischen Verfahren, aber es hilft ihm nichts, die Vorlesung geht daneben, das Habilitationsverfahren endet mit einem Skandal und zum Schluß haut er ab und fährt mit Dorothea in der Kutsche nach Paris. Hier haben wir die Stationen unseres Stücks, denen wir nun nur noch die Fakten mit ein bißchen Ausschmückung eingliedern müssen. Erzähl mir noch etwas mehr von Schlegels Habilitationsschrift, damit ich sehe, wo wir die unterbringen.

Martin: Es handelt sich um eine „dissertatio critica“ mit dem Titel ‚De Platone‘, die bei Frommann in Jena erschienen war, aber heute total verschollen ist. Der ehemalige Leiter der Jenaer Universitätsbibliothek Erich Schmidt hat sie 1913 noch in Händen gehabt, aber seitdem gibt es sie nicht mehr, jedenfalls ist sie weder in Jena, noch auf einer der anderen Erhalterbibliotheken der Universität vorhanden. Es würde interessant sein, den Text zur Verfügung zu haben . . .

Detlev: Aber wahrscheinlich würde es sich dabei doch wohl um den „Infinitismus der Platondeutung“ handeln, über den Hans Krämer gerade geschrieben hat⁵ und den Schlegel ebenfalls in den kurz danach stattfindenden Pariser und Kölner Vorlesungen über Platon behandelte. Den Inhalt einer lateinisch geschriebenen Habilitationsthese auf die Bühne zu bringen würde sich sowieso für uns nicht lohnen. Wie aber steht es mit den Disputationsthese?

Martin: Die sind schon etwas gesalzener und wurden nicht nur öffentlich angeschlagen, womit sie natürlich für uns verloren wären, sondern ebenfalls der Habilitationsschrift ‚De Platone‘ angehängt. Diese ist uns zwar nicht zugänglich, aber als Erich Schmidt über sie berichtete, druckte er glücklicherweise die acht Habilitationsthese ab. Hier sind sie:

- I. *Platonis philosophia genuinus est Idealismus.*
- II. *Realismi majores sunt partes in Idealismo producendo quam Dualismi.*
- III. *Philosophia moralis est subordinanda politicae.*
- IV. *Enthusiasmus est principium artis et scientiae.*
- V. *Poesis ad rempublicam bene constituendam est necessaria.*
- VI. *Mythologia est allegorice interpretanda.*

⁵ Hans Krämer, „Fichte, Schlegel und der Infinitismus in der Platondeutung“, *DVJ* 62 (1988). A. d. R.

VII. *Kantii interpretatio moralis evertit fundamenta artis criticae.*

VIII. *Non critice sed historice est philosophandum* (CAR II, 584–85).⁶

Detlev: Gibt es nicht auch Parodien dieser Thesen von Caroline? Ich glaube mich an so etwas zu erinnern.

Martin: Klar, die sind sogar ganz gut. Hier sind sie, in derselben Ausgabe:

1. Meine Philosophie ist der einzige echte Idealismus.
2. Sie enthält nebenbei sehr viele Teile des Realismus, auch einige des Dualismus.
3. Die philosophische Moral ist der politischen unterzuordnen.
4. Die Einbildung ist der Ursprung meiner Künste und Wissenschaften.
5. Die Poesie ist erforderlich um alles untereinander zu rühren.
6. Die Mythologie ist nach Gefallen auszulegen.
7. Die rechten Erklärungen müssen das Fundament der Dinge in die Höhe kehren.
8. Nicht im Zusammenhange sondern fragmentarisch muß man philosophieren.

Detlev: Phantastisch! Wir sollten natürlich nicht alle Thesen berücksichtigen, sondern vielleicht nur die eine oder andere, wie zum Beispiel die sechste über die Mythologie.

Martin: Diese Thesen haben außerdem die Reputation gehabt, paradox zu sein, auf Schlegels bekannte „paradoxe“ Weise formuliert zu sein, obwohl ich davon in diesem stumpfen Latein wenig bemerke.

Detlev: Da vertust Du dich aber, paradox sind sie ganz bestimmt! Dazu muß Du sie in den Kontext der damaligen Zeit, der Universität und der akademischen Fachphilosophie, insbesondere der Fichteschen, versetzen. Dann klingt es ganz hübsch paradox, wenn Platon als der beste Idealist bezeichnet wird, die Kantische Moralphilosophie der Politik untergeordnet werden soll oder die „Schwärmerei“ als das höchste Prinzip der Wissenschaften und Künste erscheint. Hier haben wir wieder denselben Zusammenprall des Außenseiters mit der etablierten Institution, auf den ich so gerne hinausmöchte. Am besten nimmt sich vielleicht die achte These für unseren dramatischen Dialog aus, nämlich die über die historische anstelle der spekulativen Philosophie. Diese sollten wir unbedingt ausnutzen, eine direkte Szene daraus machen. Laß mich mal erklären! Schlegel trifft ungefähr am 8. August 1796 zum ersten Mal in Jena ein und gibt sich schon am folgenden Tag seines Aufenthaltes zu dem von ihm hoch verehrten Fichte. An Novalis schreibt er darüber: „Ich sah ihn [Fichte] nur noch. Ich weiß nicht, wie es kam: ich war verlegen und wir sprachen nur von gleichgültigen Dingen“ (KFSÄ 23, 328). Bei einem der nächsten Zusammenkünfte erzählte er Fichte von seinen historischen Arbeiten zur

⁶ Zitiert nach der Ausgabe *Caroline. Briefe aus der Frühromantik*. Herausgegeben von Erich Schmidt, 2 Bde. (Leipzig: Insel 1913). A. d. R.

griechischen Literatur und wie seiner Ansicht nach die historischen Studien mit den systematischen Bemühungen um eine Theorie der Poesie zusammenhängen. Kannst Du Dir vorstellen, welchen Dämpfer es für den jungen Mann bedeutet haben muß, als Fichte ihm trocken darauf antwortete: „er wolle lieber Erbsen zählen als Geschichte studieren“ (KFSa 23, 333). Schlegel erwiderte darauf, Fichte sei „wohl in jeder Wissenschaft schwach und fremd, die ein Objekt hat“ (ib.). Dies denke ich mir nicht als einen besonders hervorstechenden Auftritt auf der Bühne, sondern als eine der vielen vorbeifliegenden Szenen, mit denen wir den Aufeinanderprall von zwei völlig verschiedenen Diskursformen veranschaulichen. Die Besuche bei den beiden Dekanen und viele andere, ganz kurze Szenen in ungemein rascher Folge würden sich dem einreihen. Das wäre der erste Akt. Der zweite wäre die Habilitationsdisputation selbst, die, breiter ausgeführt, im Zentrum steht. Und der dritte die Nachwirkungen, wieder in rascher Folge von ganz kurzen Szenen, endigend mit Friedrich und Dorothea Schlegels Abreise nach Paris. Konzentrieren wir uns nochmals auf den zweiten Akt. Was wissen wir noch über den Verlauf der Disputation? Und warum ließ sich der Dekan von Schlegel nach Hause begleiten? Das hast Du mir bislang noch nicht erklärt.

Martin: Nun, der Grund dafür bestand ganz einfach darin, daß der Dekan Schlegel gegenüber ein schlechtes Gewissen hatte, daß er eine uralte Habilitationsordnung gegen diesen zur Anwendung brachte, die längst durch Gewohnheit außer Kraft getreten war. Alle Habilitanden in Jena suchten sich ihre eigenen Disputationspartner aus. Diese Maßnahme des Dekans Heinrich fand auch scharfe Kritik in Universitätskreisen und wurde als schwere Ungerechtigkeit gegenüber Schlegel empfunden. Caroline, damals schon mit Schelling liiert, und insofern gegen Schlegel voreingenommen, äußerte sich zunächst ganz in Schellings Sinne, d. h. feindlich über Schlegels Verhalten während der Disputation. Nachdem sie aber nach Jena zurückgekehrt war und direkte Augenzeugenberichte vernahm, schrieb sie über Schlegels Disputation: „Man hat ihn sehr chikaniert, ihm, was unerhört ist, obgleich nicht gegen die Statuten, Opponenten aufgedrungen, einer war der alberne Augusti, der sich sehr impertinent betrug, Friedrich spaßhaft behandeln wollte, und zuletzt sogar sagte: ‚in eurem *tractatum eroticum Lucinda* behauptet ihr das und das etc.‘ worauf ihm Friedrich trocken erwiderte, er wäre ein Narr“ (CAR II, 177–78). Hier hast Du übrigens eine Stelle, die den weiteren Verlauf der Disputation beschreibt, nach dem Du ja fragtest. Caroline fährt fort: „Nun gab es Aufruhr, Winkelmann und seine Partei scharften für Friedrich, die Kümmeltürken für Augusti, Ulrich schrie: seit 30 Jahren habe ein solch *scandalum* die philosophische Bühne nicht entweiht. Friedrich antwortete, seit 30 Jahren habe man auch niemand so ungerecht behandelt“ (ib.).

Detlev: Caroline ist als Quelle natürlich ganz gut für unser Stück, aber zum

akademischen Consortium gehörte sie doch nicht. Es wäre schon besser, wenn wir hier auch einen Vertreter der Universität zitieren könnten, der sich über Schlegels Behandlung durch den Dekan aufgeregt hat. Hast Du einen zur Hand?

Martin: Sogar einen sehr prominenten, einen Geschichtspräsidenten, Friedrich Schiller mit Namen. Schiller, wahrlich kein Freund Schlegels, schrieb ganz ähnlich wie Caroline an Goethe und berichtete diesem über den Vorgang: „Hier hat uns die philosophische Fakultät auf ihre Kosten Stoff zu einer lustigen Unterhaltung gegeben. Friedrich Schlegel mußte disputieren, und um ihn zu drücken, haben die Herren Ulrich, Heinrich, Hennings etc. ein altes ganz außer Kurs gekommenes Gesetz, ihm selbst die Opponenten zu setzen, welche seit undenklicher Zeit von den Disputierenden selbst gewählt wurden, wieder hervorgezogen. Auf den guten Rat einiger Freunde hat sich Schlegel dieser Schikane ohne Widerspruch unterzogen und den einen dieser offiziell gesetzten Opponenten, der sich bescheidener betrug, ganz gut behandelt; der andere aber, ein Professor Augusti, ein nach aller Urteil ganz erbärmliches Subjekt, welches von Gotha her empfohlen war, hat den Disputierakt mit Beleidigungen und Anzüglichkeiten angefangen und sich zugleich so unverschämt und so ungeschickt betragen, daß Schlegel ihm auch eins versetzen mußte.“ Über das Verhalten des Dekans sagt Schiller dann noch: „Ulrich, der als Dekan zugegen war und alle diese groben Angriffe passieren ließ, relevierte mit Feierlichkeiten einige Repliken von Schlegeln, dieser blieb ihm nichts schuldig, er hat die Lacher auf seiner Seite, und es gab skandalöse Szenen.“ Insgesamt bescheinigt Schiller, daß sich Schlegel „mit vieler Mäßigung und Anständigkeit“ betragen habe.⁷ Andere Berichte dieser Art ließen sich anführen, aber sie bringen im wesentlichen nicht Neues.

Detlev: Hier haben wir sicher genügend Material, aus dem wir mit Leichtigkeit den zweiten und wichtigsten Akt gestalten können. Er könnte sogar sehr lustig werden. Schlegel hatte zweifellos die Mehrheit der Fakultät in dieser Angelegenheit auf seiner Seite.

Martin: Die wichtigste Aktion in dieser Hinsicht erfolgte schließlich von dem Theologen und Orientalisten Heinrich Eberhard Gottlob Paulus, der großes Ansehen an der Universität genoß und diesen Vorfall zum Anlaß nahm, mit Eingaben an die Universität für Schlegel einzutreten. Diese führten zu einer grundlegenden Revision der Statutenbestimmungen über das Disputationsverfahren an der Universität Jena. All dies liegt unveröffentlicht in den Dekanatsakten, aber es besteht kein Grund, daß wir nicht Gebrauch davon machen.

Detlev: Vorausgesetzt, daß es mit dem notwendigen dramatischen Geschick geschieht.

⁷ Johann Wolfgang Goethe, *Briefwechsel mit Friedrich Schiller*, in: Johann Wolfgang Goethe, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, Bd. 20, 845, A. d. R.

Martin: Natürlich. Wie Du aber dann Dein Konstruktionsschema vom Aufeinanderprall von zwei oppositionellen Diskursformen – freier Schriftsteller und disziplinäre Institution – aufrecht erhalten willst, ist mir schleierhaft.

Detlev: Du meinst, daß die Universität ja gar nicht gegen den Eindringling war, daß sie sich sogar schützend vor ihn stellte, wenn er ungerecht angegriffen oder benachteiligt wurde?

Martin: Genau!

Detlev: Das ist mir inzwischen auch klar geworden. Denn wenn solche eingeschworenen Schlegel-Gegner wie Schiller oder solch ehrenwerte Theologieprofessoren wie Paulus für den Habilitanten und gegen den Dekan eintreten, kann man schließlich nicht mehr von einer Wendung der Universität gegen Schlegel sprechen. Aber aus irgendeiner Ecke muß die Opposition gegen ihn doch auf konzertierte Weise gesteuert worden sein, denn sonst hätte sie nicht so erfolgreich Schlegels akademische Reputation in Jena ruinieren können. Ich entsinne mich an wirklich schlimme Bemerkungen darüber in der kritischen Literatur.

Martin: Meiner Meinung nach darf man die Habilitation nicht von den Vorlesungen über die Transzendentalphilosophie, noch von den Antrittsvorlesungen Schlegels abtrennen, da schließlich gegen alle drei Veranstaltungen die gleiche Hetze veranstaltet wurde und wir erst seit der Edition des Briefwechsels zwischen Stephan August Winkelmann und Friedrich Carl von Savigny durch Ingeborg Strack in Marburg direkte zeitgenössische Berichte aus Schlegels eigenem Lager zur Verfügung haben. Bislang beruhte die Darstellung dieser Ereignisse meist nur auf den Äußerungen von ausgesprochenen Gegnern Schlegels, Schelling und Hegel vor allem. Den Kreis um den Dekan Ulrich würde ich durchaus dazu rechnen.

Detlev: Das gibt eine interessante Wendung für unser Stück und würde den Kernpunkt von einem Aufeinanderprallen zwischen dem Herausgeber des ‚Athenäums‘ mit der Institution der Universität auf einen Widerstand der idealistischen Transzendentalphilosophie gegen den Ironiker einengen. Ein interessanter Gesichtspunkt, wie ich sofort sehe. Auch ein sehr überzeugender, wie ich gleich zugebe. Schließlich ein guter, sogar ein sehr guter. Immerhin gibt Schlegel seiner Vorlesung den Titel ‚Transzendentalphilosophie‘ und betritt damit das Gebiet der idealistischen Philosophie. Daß diejenigen, welche den Anspruch auf diese Philosophie erhoben, dies nicht gern sahen, läßt sich denken. Wahrscheinlich ist dann der Titel der Vorlesung ironisch zu verstehen, insofern Schlegel unter ihm etwas zur Darstellung brachte, was von Fichtes und Schellings Transzendentalphilosophie tiefgreifend verschieden war. Wie ich den Vorlesungstext in Erinnerung habe, handelt es sich, jedenfalls vom Standpunkt der idealistischen Philosophen, auch um eine recht eigenartige Behandlung dieses Denkgebäudes. Schlegel spricht zwar vom „Wissen des Ursprünglichen“ und vom „Wissen des Ganzen“ als den beiden Angelpunkten der Philosophie, aber derartige

totale Wissensformen werden von ihm ja von vornherein ausgeschlossen, als unerreichbar angesehen. Diese Unerreichbarkeit ist für ihn eine strukturelle, die nicht durch „Approximation“ überwunden oder kleiner gemacht werden kann. Entsprechend wird von ihm jedes denkbare Prinzip, jede mögliche Totalität, jede erreichbare Ganzheit als ein Denken bloßer Endlichkeiten angesehen. Ähnlich wird das Thema der „Systematik“ in diesen Vorlesungen behandelt. Systematik ist zwar für das Denken unverzichtbar, aber jeweils nur, wie Krämer es formuliert, auf „provisorische, interimistische und transitorische Weise“. Entsprechende Bemerkungen ließen sich über den von Schlegel in diesen Vorlesungen entwickelten Wahrheitsbegriff machen, wenn nur die uns erhaltene Nachschrift nicht so miserabel wäre. In der Tat läßt sich durchaus die These vertreten, daß Schlegel in seinen Vorlesungen über die Transzendentalphilosophie gegen jeden von den idealistischen Philosophen vertretenen Standpunkt mit einer Fundamentalreflexion aufgetreten ist und diese Positionen damit zersetzt, dezentriert hat. Wie haben diese denn darauf reagiert?

Martin: Fichte hatte die Universität zur Zeit von Schlegels Vorlesungen bereits seit einem Jahr verlassen. Ostern 1800 hatte sich Schelling nach Bamberg begeben, wo er längere Zeit zu verbringen plante. Nachdem Schlegel aber seine Vorlesungen angekündigt hatte und sich eine für die damaligen Verhältnisse gute Teilnehmerzahl einschrieb (60–80 Studenten), kehrte Schelling zu Beginn des Semesters überraschend nach Jena zurück, wobei er sich durch den Umstand bewogen fühlte, „daß Schlegel sich der verlassenen Transzendental-Wissenschaft annehmen wollte“. An Fichte schrieb er am 31. Oktober auf ziemlich selbstgefällige Weise darüber: „Ich konnte unmöglich zusehen, daß der gut gelegte Grund auf solche Art zerstört und statt des echten wissenschaftlichen Geistes, wovon hier immer noch ein Fond geblieben ist, der poetische und philosophische Dilettantismus nun aus dem Kreis der Schlegel auch unter die Studenten übergehe. Friedrich Schlegel hat vor meiner Rückkunft, und ehe man davon wußte, eine starke Subskription zustande gebracht. Durch vier Stunden aber, die ich gehalten, war er bereits totgeschlagen und ist nun schon begraben. Zum Teil auch durch eigene Schuld, da er sich eben auch hier nicht aus seiner Kruste herausarbeiten konnte und wahren Widersinn von sich gab.“⁸ Das stärkste Stück hat sich in dieser Hinsicht Hegel geleistet, der Jahre später rückblickend schrieb: „Aber Friedrich Schlegels Auftreten mit Vorlesungen über Transzendentalphilosophie erlebte ich noch in Jena; er war in sechs Wochen mit seinem Kollegium fertig, eben nicht zur Zufriedenheit seiner Zuhörer, die ein halbjähriges erwartet und bezahlt hatten“ (HE IV, 420).

Detlev: Willst Du damit unterstellen, daß diese Aussagen falsch sind?

⁸ Zitiert nach der Fichte Ausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften: *Briefe* IV, 346. A. d. R.

Martin: Das läßt sich leicht beweisen. Wir haben Äußerungen von Karl Leonhard Reinhold und Wieland, die keineswegs als Anhänger Schlegels angesehen werden können, aus der Zeit gegen Ende des Wintersemesters, der zweiten Märzhälfte, wonach Schlegels Vorlesungen noch zu diesem Zeitpunkt im vollen Gange waren. Die Äußerung von Hegel nimmt sich hier ziemlich sonderbar aus, da dieser wahrscheinlich erst Anfang Januar 1801 nach Jena kam und dann den Anfang der Vorlesungen, weit mehr als sechs Wochen, gar nicht mitbekommen haben konnte. Vor allem seit der Veröffentlichung des Briefwechsels zwischen Winkelmann und Savigny sind derartige Verlautbarungen über das Scheitern von Schlegels Vorlesungen diskreditiert worden, wogegen Schlegels eigene Äußerungen darüber an Glaubwürdigkeit gewonnen haben. Der von Winkelmann beschriebene Aufbau der Vorlesungen stimmt ziemlich genau mit dem Text dieses Kollegs überein, der uns in der Nachschrift eines unbekanntenen Zuhörers übermittelt ist. Diese Nachschrift schließt mit der Feststellung: „Geschlossen den 24. März 1801“ (KFSX XII, 105). Der Nachschreiber war somit bei der letzten Vorlesung am 24. März dabei. Damit dürften Schellings Bemerkungen über das „Totschlagen“ und „Begrabensein“ und Hegels Äußerung über das nach 6 Wochen „Fertigsein“ absolut widerlegt sein.

Detlev: Vielleicht ist von ihnen kein Einstellen der Vorlesungen, sondern nur ein klägliches Ende, ein sich Hinschleppen bis zum Schluß mit ein paar Studenten gemeint, wie es das ja auch heute noch gibt.

Martin: Auch das läßt sich nicht vertreten, denn wie ich schon sagte, gewinnen nun Schlegels eigene Äußerungen über diese Vorlesungen größere Glaubwürdigkeit, zumal sie meistens an Schleiermacher gerichtet sind, demgegenüber er sich immer mit der größten Freimütigkeit und Selbstkritik darstellte. Eine dieser Äußerungen stammt vom 23. Januar 1801 und lautet: „Du willst von meinen Vorlesungen wissen? Es geht so ziemlich. Ich lerne viel dabei, nicht bloß daß ich über Elemente, über Plato, Spinoza und Fichte nun fast ins Reine bin, sondern auch wie ich zu reden habe. Ich rede fast ganz frei, anders kann ich nicht. Oft wird mir sehr schwer, eben weil ich noch so sehr mit der Sache beschäftigt bin und nichts finde, worauf ich bauen kann. Das wahre Lesen wird für mich erst möglich sein, wenn ich über das Compendium lesen kann. Ich habe ungefähr 60 Zuhörer, wovon freilich 10 und mehrere nicht bezahlen; also stehts auch in dieser Hinsicht nur leidlich. Eben wegen Mangel des Compendium wird es ihnen schwer zu folgen. Oft nehmen sie auch Anstoß an meiner Paradoxie; besonders im Anfange war das der Fall. Indessen bin ich doch so weit, daß wenn ich mich einmal über eins von den Themas, die den jungen Leuten immer sehr am Herzen liegen, dem Feuer überlassen, ich den andern Tag das Auditorium wieder ganz voll habe, wenn ich es auch schon durch Spitzfindigkeit und Polemik fast ausgeleert hatte. Es sind eben Versuche.“

Detlev: Hiermit sind also wohl alle für uns wichtigen Daten und Angaben umrissen.

Martin: Ja, aber ich sehe immer noch nicht ganz, wie wir aus dieser kleinen Universitätsepisode, die ja keineswegs eine große Sache war, ein Drama auf die Bühne bringen können.

Detlev: Wir wollen natürlich nicht auf das Theater am Schiffbauerdamm, sondern wir führen auf der Bühne im Frühromantikerhaus auf. Unser Auditorium besteht aus Studenten der Universität, den Leuten vom Weimarer Goethe- und Schiller-Archiv, ein paar Professoren der Jenaer Klassiker-Gruppe und jenen Bürgern Jenas, die immer zu den Veranstaltungen im Stadt-Museum kommen. Die haben also von vornherein ein Vorverständnis und auch wohl ein Interesse an dem frühromantischen Rahmen unserer Vorstellung. Wir dürfen bestimmt einen gewissen historischen Dokumentationscharakter in Anspruch nehmen. Außerdem produzieren wir nicht so sehr ein Drama zum Anschauen – dafür fehlen uns schon die Mittel – sondern mehr ein Stück zum Denken. Das zentrale Thema ist eben das der Diskursformation, der ideologischen Machtkonstellation und des Ausschluß- oder Unterdrückungsverfahrens an der Jenaer Universität genau während der Jahrhundertwende 1800–01, eben der Zusammenprall von idealistischer Philosophie und frühromantischer Theorie. Damit wir nicht zu sehr ins Denken oder in die historische Rekonstruktion geraten, müssen wir so viele kleine Einzelszenen wie nur möglich schaffen und diese so schnell wie möglich nacheinander abrollen lassen. Damit ist auch der Charakter des Geistergesprächs am besten gewahrt. Das hatte ich vorhin schon gesagt, aber ich hatte da den zweiten Akt als den Kern des Ganzen vorgesehen und ihm eine gewisse Konsistenz, eine ungeisterhafte historische Realität zugebilligt. Er sollte für die eigentliche Rekonstruktion der Habilitationsdisputation in Betracht gezogen werden. Nachdem diese Disputation aber nun an Bedeutung verliert, indem wir ja das Ganze als eine Polemik zwischen idealistischer Systemphilosophie und frühromantischer Theorieformation umorganisieren, sollten wir auch den zweiten Akt als schnelle Szenenfolge konzipieren, in der die Antrittsvorlesungen, der Vorlesungsbeginn und -verlauf, die öffentlichen Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten und die Schwärmerei, Schelling und Hegel, das Habilitationskolloquium gegen Ende des Semesters in raschem Nacheinander vorbeifliegen. Indem wir jeder dieser Szenen jeweils einen kleinen Akzent geben, ohne dabei aber übertrieben zu sein, kommt unsere These, oder was immer das ist, beim Publikum bestimmt gut an und das Ganze wird als ein großer Erfolg für die Frühromantik verbucht werden, als eine dem „Frühromantikerhaus“ geziemende Aufführung.

Martin: Einverstanden. Und wie wird der dritte Akt?

Detlev: Er behandelt die Nachwirkungen, wieder in rascher Folge, die Dinge mit Schiller, Caroline, Paulus und so weiter, endigend mit Friedrich

und Dorothea Schlegels Abreise nach Paris. Ich verstehe, was Du mit Deiner Frage meinst. Dies ist vielleicht nicht genug Stoff im Vergleich mit den beiden ersten Akten. Hier könnten wir uns sicher damit helfen, daß wir all die Historiker, welche die These vom desaströsen Verlauf von Schlegels Vorlesungen unkritisch nachgebetet haben, mit je einem Satz aus ihren Schriften nacheinander auftreten lassen, bis in die unmittelbare Gegenwart hinein und wiederum in ganz schneller Folge.

Martin: Du wirst diese Typen doch nicht alle einzeln auf die Bühne bringen wollen? So bedeutend sind sie doch nicht, und wir bekommen auch nicht so viele Studenten als Schauspieler zusammen.

Detlev: Natürlich nicht. Wir kommen für diese Historiker mit einem Schauspieler aus, der ihre einzelnen Urteile ganz schnell hintereinander abliest. Das kann meiner Ansicht nach sehr wirkungsvoll sein, vor allem wenn diese Urteile alle mehr oder weniger untereinander gleich sind. Aber die Namen dieser Historiker sollten doch wohl alle genannt werden.

Martin: Dafür bin ich auch. *Die Namen sollten alle genannt werden.*

Anmerkung der Redaktion des ATHENÄUMS:

Die Aufführung dieses Stücks hat nachweislich am 29. Januar 1989 um 20 Uhr im Frühromantikerhaus stattgefunden und ist auch mit großem Interesse aufgenommen worden. Ob dabei aber ein fertiges Manuskript mit festgelegtem Text für die Schauspieler vorgelegen hat oder ob diese unter der Anleitung von Detlev Essling und Martin Hobach mehr oder weniger frei extemporierten, läßt sich nicht mehr ausmachen, wobei aber das freie Extemporieren die größere Wahrscheinlichkeit für sich hat. Die Veranstalter sind inzwischen längst nicht mehr in Jena und konnten zum Zweck der vorliegenden Berichterstattung nicht ausfindig gemacht werden. Kurz vor der Produktion dieses Stücks trug aber Ernst Behler auf einem Symposium in Bad Homburg über Philosophisch-Literarische Streitsachen: Der Streit um die Erste Philosophie ein Referat über „Friedrich Schlegels Vorlesungen über die Transzendentalphilosophie, Jena 1800–1801“ vor, das inzwischen im Rahmen des Tagungsbandes beim Verlag Meiner im Druck ist und dort voraussichtlich im Jahre 1992 erscheinen wird. Ausführlichere Angaben über Schleges Vorlesungen sind wahrscheinlich von diesem Beitrag zu erwarten.

Geisterpoem

Ludoviko

Neben dem Ich als
Prinzip aller
Philosophie

die mit Seele
ausgestattete
Natur

doch erst
nach der Verführung
durch Karoline
offenbarte sich
schlagartig
mir

die symbolische
Identität
beider

in den Produktionen
der Kunst.

In eigener Sache

Mitteilungen

Am 7. 8. 1991 verstarb im Alter von nur 52 Jahren Norbert Altenhofer. Wir haben in ihm nicht nur einen hervorragenden Gelehrten, sondern auch liebenswürdigen Kollegen und persönlichen Freund verloren.

Alexander von Bormann muß sich seiner akuten Arbeitsüberlastung wegen vom Herausbergremium in den Beirat von Athenäum zurückziehen.

Einladung zum Abonnement

Der konsequente Empirismus endigt mit Beiträgen zur Ausgleichung der Mißverständnisse oder mit einer Subskription auf die Wahrheit.

Friedrich Schlegel, Athenäum-Fragment 446

Die Wahrheit können Sie nicht subscribieren, wohl aber

ATHENÄUM

Jahrbuch für Romantik

Abopreis: DM 38,-, Einzelverkaufspreis ab Band 2: DM 46,-

Bitte bestellen Sie beim Verlag Ferdinand Schöningh oder bei Ihrer Buchhandlung.

Hinweise für die Autoren

Bitte schicken Sie die Manuskripte an die Redaktion im:

Verlag Ferdinand Schöningh
Jühenplatz 1-3
4790 Paderborn

Für unverlangt eingesandte Texte und Rezensionsexemplare können wir keine Gewähr übernehmen. Eine Zweitschrift oder Kopie Ihres Beitrags sollten Sie selbst sicher verwahren. Bitte fordern Sie unsere Richtlinien zur Gestaltung von Manuskripten an.

Anschriften der Mitarbeiter dieses Jahrbuchs

Prof. Dr. Ernst Behler, University of Washington, Department of Comparative Literature, GN. 32, Seattle, Washington 98195 (U.S.A.)

Prof. Dr. Constantin Behler, University of Washington, Bothell Branch Campus Canyon Park Business Center XB-05, 22011 26th Ave. S.E., Bothell, WA 9802 (U.S.A.)

Dr. Claus Englert, Schloßmannstr. 31, 4000 Düsseldorf

Prof. agrégé Philippe Forget, Lycée Louis le Grand, 123 Rue St. Jacques, Paris 75007

Dr. Sabine Gürtler, Holländische Reihe 61, 2000 Hamburg 50

Prof. Dr. Jochen Hörisch, Hostackerweg 15/1, 6905 Schriesheim-Altenbach

Prof. Dr. Hermann Kurzke, Krokusweg 7, 6500 Mainz 21

Prof. Dr. Kurt Mueller-Vollmer, Stanford University, Department of German Studies, Stanford, California 94305-2030 (U.S.A.)

Prof. Dr. Helmut Müller-Sievers, Northwestern University, Department of German 152 Kresge Hall, 1859 Sheridan Road, Evanston, Illinois 60208-2203 (U.S.A.)

Prof. Dr. Günter Oesterle, Justus-Liebig-Universität, Institut für neuere dt. Literatur, Philosophikum I, Otto-Behaghel-Str. 10, 6300 Gießen

Prof. Dr. Wolfgang Preisendanz, Milanweg 5, 7750 Konstanz

Prof. Dr. Christian Martin Schmidt, Techn. Universität Berlin, Fachgebiet Musikwissenschaft, Sekr. H. 63, Straße des 17. Juni 135, 1000 Berlin 12

Dr. Christoph Schulte/Frau E. Goodmann-Thau, Manitusstr. 7, 1000 Berlin 44

Prof. Dr. Sabine Wilke, Department of Germanics, University of Washington, Seattle, WA 98195 (U.S.A.)

www.books2ebooks.eu