ist: das Motiv des **Doppelgängers**. In psychoanalytischem Verständnis handelt es sich bei dem Blick auf einen Doppelgänger um die regressive Spiegelung des Selbst im Anderen, die mit einem schockhaften Erlebnis von Ich-Verlust Todesangst provoziert. Was im Stadium des primären Narzissmus als »Versicherung des Fortlebens« dient, verwandelt sich im späteren Leben »zum unheimlichen Vorboten des Todes« (Freud 1947, 247; vgl. Rank 1914).

5. GRUNDFIGUREN DER ROMANTISCHEN POETIK

5.1 Autonomiepostulat

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts, in Romantik und Weimarer Klassik, definiert sich avancierte Literatur über die Behauptung und Begründung ästhetischer Autonomie im Unterschied zur Zweckbestimmung der Wissenschaften und zur moralischen Funktionalität der Literatur der Aufklärung. In seinem Anspruch auf Absolutheit darf das Postulat literarischer Autonomie mit Recht bezweifelt und gegen diesen Anspruch selbst wieder auf einen sozialgeschichtlichen Problembestand gesellschaftlicher Ausdifferenzierung bezogen werden. Jedoch muss eingeräumt werden, dass sich romantische Literatur seit der Wende zum 19. Jahrhundert weniger denn je auf die Bestimmtheit theoretischer Diskurse und die Geltung moralischer Regeln beziehen lässt. Die behauptete Autonomie der romantischen Literatur ist darin ernstzunehmen, dass sie das vorgegebene Sprachsystem in poetische Schrift verwandelt und diesen Vorgang literarischer Metamorphose immer auch in seinen formalen Bedingungen reflektiert und mitthematisiert. Sie lenkt den Blick auf das, was ihre Eigenart im Ensemble der konkurrierenden zeitgenössischen Aussagesysteme bestimmt: ihre ästhetische Form, die, will sie sich etwa gegenüber dem aufkommenden Journalismus behaupten, von diesem hinreichend unterschieden sein muss. Die theoretischen Voraussetzungen einer Selbstreferenzialisierung der romantischen Literatur liegen in der Autonomieästhetik des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Schlegel und Novalis können bei Moritzens *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788), Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790), Schillers *Ästhetischen Briefen* (1795) etc. anknüpfen (vgl. Frank 1989a). Das offenkundige Scheitern einer operativen Poetik der Aufklärung im Verlauf der Französischen Revolution hat die theoretische Durchsetzung des Autonomiepostulats in der Romantik sicher beschleunigt.

Die Autonomisierung des romantischen Textes regelt sich neben der expliziten Selbstreflexivität zum anderen über eine weitreichende allegorische Durchformung und Verrätselung der Schrift, die eine semiotische Komplexität, bisweilen Hermetik erreicht und entsprechend so hohe Anforderungen auch an die Lektüre stellt, dass gleichzeitig ein Modell der Wiederholungslektüre formuliert wird. Die Behauptung von literarischer Autonomie ist über die Form und Semantik der literarischen Texte zu überprüfen. Das soll in diesem Abschnitt über eine Reihe theoretischer Figuren der romantischen Poetik vorbereitet werden: Progressive Universalpoesie, Theorie der Imagination, Selbstreflexion, Neue Mythologie.

5.2 Progressive Universalpoesie

Transzendentalpoesie

In der Formulierung eines Autonomiepostulats besteht weitgehende Übereinstimmung zwischen den Ästhetiken des deutschen Idealismus (Schelling, Hegel) und der Poetik der Frühromantik. Anders als jene liegt diese jedoch nicht in Gestalt von Systemen vor, sondern in einer Masse von einzelnen Fragmenten. Bis auf Nuancen werden die Grundsteine zu einer romantischen Theorie der Literatur in der Frühromantik gelegt. Sie findet sich in den Fragmenten und Essays, die Friedrich Schlegel für die Zeitschrift *Lyceum der schönen Künste* und für die gemeinsam mit seinem Bruder August Wilhelm Schlegel herausgegebene Zeitschrift *Athenäum* verfasst hat. An der Herausbildung einer romantischen Theorie der Literatur sind zudem die etwa zeitgleich entstandenen fragmentarischen Aufzeichnungen Novalis' beteiligt, die nur zum kleineren Teil (»Blüthenstaub«) im *Athenäum*, zum größeren Teil posthum (*Allgemeines Brouillon*) publiziert wurden. Gegenüber den Schlegels und Novalis ist der poetologische Ertrag etwa Wackenroders, Tiecks, Brentanos oder auch Schleiermachers eher gering zu veranschlagen.

Das ***Athenäum*** erschien zwischen 1798 und 1800 mit zwei Jahresheften in drei Jahresbänden. Schlegels wichtigste Beiträge zu einer Theorie der romantischen Universal- bzw. Transzendentalpoesie entstammen den sog. Athenäums-Fragmenten, die im zweiten Stück des ersten *Athenäum*-Bandes erschienen sind (vgl. Behler 1983). Im 238. Fragment prägt Schlegel den Neologismus »Transzendentalpoesie« in Anlehnung an das transzendentale Reflexionsniveau der frühen Philosophie des Deutschen Idealismus: »Es gibt eine Poesie, deren eins und alles das Verhältnis des Idealen und des Realen ist, und die also nach der Analogie der philosophischen Kunstsprache Transzendentalpoesie heißen müßte« (Schlegel KA II, 204; vgl. Behler 1957, 212 f.). In Immanuel Kants Begründung des Begriffs einer transzendentalen Reflexion bedeutet dieser eine Untersuchung der Bedingung der Möglichkeit von Erkenntnis. Philosophie kann in diesem Sinne niemals einfach materiale Aussagen treffen, ohne ihre formalen Voraussetzungen überprüft und mitbedacht zu haben. Noch schärfer formuliert, ist die kritische Unterscheidung der Formstrukturen des Denkens unverzichtbarer Ausgangspunkt von materialen Aussagen. In der *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* (1794) modifiziert Johann Gottlieb Fichte Kants Philosophie in dem Sinne, dass die unterschiedlichen Vermögen des Denkens (praktische und reine Vernunft, Urteilskraft) in einer reflexiven Aktivität vereint und neu begründet werden. Ort dieser schöpferischen Aktivität ist das absolute Ich, das nicht mit einem empirischen Ich verwechselt werden darf, sondern als allgemeines Konstrukt der Identität von Subjekt und Objekt Voraussetzung jeder Erkenntnis und Erkennbarkeit von Welt ist. Wie bei Fichte Erkenntnis der Welt nur als Erkenntnis des Ich möglich ist, kann in seinem Verständnis Transzendentalphilosophie nur zugleich Philosophie und Philosophie der Philosophie sein. Seine Wissenschaftslehre ist kritische Methodologie idealistischer Philosophie »in der Form des sich wissenden Wissens« (Janke 1966, 99).

Im *Athenäums*-Fragment 238 bestimmt Schlegel romantische Transzendentalpoesie als »zugleich Poesie und Poesie der Poesie« (Schlegel KA II, 204; vgl. Heine 1985). Er fordert von der romantischen Poesie eine Kombination von künstlerischer

Komposition und gleichzeitiger theoretischer Selbstreflexion, die Vereinigung »einer poetischen Theorie des Dichtungsvermögens mit der künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung« (Schlegel KA II, 204). Schlegel hat damit einerseits »den Radius der Transzendentalphilosophie überschritten und das kunstvolle reflexive Denken als ein wesentliches Element der Poesie anerkannt« (Behler 1992, 246), andererseits hat er die literarische Kunst im Zeichen der Romantik auf eine theoretische Selbstreflexion verpflichtet. Von beiden Bereichen aus lädt Schlegels Konzept der Transzendentalpoesie zur wechselseitigen Grenzüberschreitung, zur Vermischung von Philosophie und Poesie ein. Für die philosophische Darstellung bedeutet dies eine Abkehr vom System und eine Hinwendung zu offenen, essayistischen Formen, für die die Gedankenentwicklung, etwa im Sinne des sokratischen Dialogs, wichtiger ist als der fertige Gedanke. Philosophie tendiert bei Schlegel zum Fragment. Seine Bezugsautoren im späten 18. Jahrhundert sind Chamfort (vgl. Strack 2004), Hamann, Herder und Lessing (vgl. Behler 1992, 254), bedingt auch Lichtenberg (vgl. Gockel 1979, 26 f.). Im transzendentalpoetischen Text der Romantik verbindet sich die künstlerische Metamorphose von Ich und Welt mit einer Reflexion über die Bedingungen der Möglichkeit von literarischer Kunst. Er ist nicht nur Darstellung von Ich und Welt, sondern immer auch ein ästhetiktheoretischer Beitrag über Struktur und Funktion literarischer Imagination. Der romantische Text bekommt in Schlegels transzendentalpoetischer Fassung zur Aufgabe, Beobachtung von Welt und, untrennbar damit verbunden, Selbstbeobachtung zu sein.

Trotz seiner Distanz zur zeitgenössischen Philosophie stimmt Brentano mit Schlegels Vorstellung der romantischen Transzendentalpoesie weitgehend überein. In einem »allgemeinen Gespräch über das Romantische«, im zweiten Teil des Romans *Godwi*, führt der Titelheld die reflexive Brechung der Wahrnehmung aus: »Das Romantische ist also ein Perspectiv oder vielmehr die Farbe des Glases und die Bestimmung des Gegenstandes durch die Form des Glases« (Brentano II, 258 f.). Bereits in den *Kallias*-Briefen (1793) hatte Schiller das Gefälle zwischen dem »großen Künstler« und einem »mittelmäßigen« als Differenz von gestalteter Objektivität und selbstreflexiver Subjektivität vorgegeben: »Der große Künstler [...] zeigt uns den Gegenstand (seine Darstellung hat reine Objektivität), der mittelmäßige zeigt sich selbst (seine Darstellung hat Subjektivität), der schlechte seinen Stoff (die Darstellung wird durch die Natur des Mediums und durch die Schranken des Künstlers bestimmt)« (Schiller V, 430). Die hier bereits angelegte Unterscheidung von naiver und sentimentalischer Dichtung, angereichert noch um eine im Grunde nicht diskutable triviale Literatur, deutet die spätere Opposition von klassischer und romantischer Literatur an. Gegenüber dem klassizistischen oder realistischen Kunstwerk wird die romantische Poesie bei Brentano dadurch bestimmt, dass sie nicht nur einen »Gegenstand« bezeichnet, sondern auch die subjektive Art und Weise dieser Bezeichnung: »denn die romantischen Dichter haben mehr als bloße Darstellung, sie haben sich selbst noch stark« (ebd., 260). Der hierin enthaltene Akzent auf die Subjektivität romantischer Imagination korrespondiert mit einer Form der doppelten Reflexion, die erstens Reflexion von Welt und zweitens Selbstreflexion bedeutet.

Die **romantische Doppelreflexion** beinhaltet eine Spannung, die Schlegel im bekannten 116. *Athenäums*-Fragment am prägnantesten bezeichnet: »Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie« (Schlegel KA II, 182). Im gleichen Fragment führt er diese apodiktische Aussage im transzendentalen Sinne bildhaft

weiter aus: »Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen« (ebd., 182 f.). Der Kommentar ist nicht daran interessiert, die Ausgangsspannung aufzulösen. Im Bild einer schwebenden Reflexion verpflichtet er umgekehrt romantische Poesie auf die **Paradoxie einer unabschließbaren Universalität**. Als unmittelbare Folge der transzendental inspirierten Verdoppelung der Reflexion entledigt sich der philosophische Begriff des Universalismus sowohl seines systematischen Anspruchs als auch seiner Letztbegründbarkeit. Er verwandelt sich in einen reflexiven Prozess, der nurmehr vorläufige Unterbrechung, aber gewiss kein Ende mehr zulässt (vgl. Menninghaus 1987; Frischmann 2001; Enders 2002).

In existentieller Hinsicht wird diese reflektierende Energie virulent, weil Schlegels »progressive Universalpoesie« nicht auf das Gebiet der Literatur eingegrenzt bleibt, sondern darüber hinaus auf eine wechselseitige Durchdringung mit dem Leben angelegt ist. Die Bestimmung der romantischen Poesie vollzieht sich auch in Richtung auf das Leben in reflexiven Wendungen: »Sie will [...] die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen« (Schlegel KA II, 182). Als Korrektiv der unabschließbaren ästhetischen Bewegung kommt bereits in der Frühromantik die christliche Religion in den Blick, deren festgefügte Ordnung in der Lage ist, sowohl nihilistische als auch ästhetizistische Konsequenzen der doppelten Reflexion abzuwenden. Von Schleiermachers Sicht der Poesie als Schema der Religion, Novalis' Affinität zum pietistischen Christentum und Schlegels späterer Konversion zum Katholizismus bis hin zu Görres' und Eichendorffs rigorosem Katholizismus zieht die christliche Religion eine deutliche Spur durch die romantische Literatur, um die ambivalenten Folgen der frühromantischen Doppelreflexion und »progressiven Universalpoesie« ethisch aufzufangen oder immerhin abzumildern (vgl. Brandstetter 1986; Frühwald 1986; C. Behler 1987). Eichendorff geht in seinem spätromantischen Versuch *Über die ethische und religiöse Bedeutung der neueren romantischen Poesie* (1847) so weit, romantische Poesie als ästhetischen Ausdruck katholischen Glaubens zu verstehen und nur diejenige Literatur zur Romantik im eigentlichen Sinne zu rechnen, die sich explizit der symbolischen Ordnung des Katholizismus versichert (Osinski 1993, 183 ff.). Selbstverständlich widerspricht ein solcher ideologischer Begriff von Romantik sowohl der frühromantischen Poetologie als auch der komplexen Gestalt späterer romantischer Literatur.

Ironie

Schlegels Begriff einer »progressiven Universalpoesie« beinhaltet eine Paradoxie von Universalanspruch und Unabschließbarkeit, die eine Reihe von formalen Figuren nach sich zieht: Ironie, Fragment, Vermischung der Gattungen im romantischen Gesamtkunstwerk, stilistische Kontrastierung von Erhabenheit und Groteske. Ihre Einheit besteht darin, die Folgen der genannten Paradoxie ästhetisch umzusetzen. In jeder einzelnen dieser Figuren und in ihrem Zusammenspiel manifestiert sich ein selbstreflexiver Grundzug romantischer Poesie. Ihre Aufgabe besteht nicht darin, die paradoxe Konstellation der doppelten Reflexion zu überwinden. Sie sind vielmehr ästhetischer Ausdruck des Paradoxen (vgl. de Man 1984). Was Schlegel als Bestimmung der romantischen Universalpoesie insgesamt ansieht, ihren Prozesscharakter und ihre begriffliche Nichtreduzierbarkeit, wiederholt sich bei jeder einzelnen Figur: »ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. Sie kann durch keine Theorie erschöpft werden« (Schlegel KA II, 183). Die konzeptionelle Voraussetzung dieser Figuren, ihre ambivalente Sperrung gegenüber begrifflicher Identifikation, stellt auch ihre theoretische Rekonstruktion vor eine immer nur annäherungsweise lösbare Aufgabe. Die Begriffe der frühromantischen Poetik lassen sich nicht kategorisieren oder schematisieren. Sie sind so angelegt, dass ihr begrifflicher Kern von einer metaphorischen Vagheit umgeben und nur in einem Spiel von Ambivalenzen zu entwickeln ist. Sie sind gleichzeitig diskursiv und unterlaufen die Diskursivität metaphorisch und assoziativ, werden der äußeren Form nach in Definitionen eingebunden, die allerdings in zahllosen weiteren scheinbaren Definitionen verschoben und verändert werden (vgl. Gockel 1979a, 29).

Den prägnantesten Ausdruck hat die romantische Doppelreflexion, die sich auf keine Seite dieses Doppels festlegen lassen will, in der Form der Ironie gefunden, die als romantische Ironie Epoche gemacht und die »wehmütige oder melancholische Ironie« (Behler 1992, 252) des 19. und 20. Jahrhunderts vorbereitet hat. Ihr eigentlicher Theoretiker ist Friedrich Schlegel (vgl. Szondi 1974a, 136 ff.), während bei den übrigen frühromantischen Poetologen, wie August Wilhelm Schlegel, Wackenroder oder Novalis, eher eine gewisse Distanz zum Begriff der Ironie zu bemerken ist. Die Erzählungen Tiecks oder Hoffmanns geben jedenfalls eine sehr viel genauere Vorstellung von dem, was Schlegel als romantische Ironie verstand, als etwa Novalis' doch eher auf einen sentimentalen Ernst verpflichteter *Heinrich von Ofterdingen*. Die weitreichende Bestimmung der Ironie gibt Schlegel im 48. Lyceums-Fragment: »Ironie ist die Form des Paradoxen« (Schlegel KA II, 153). Diese Bestimmung deutet an, dass der Begriff der romantischen Ironie der rhetorischen Tradition entstammt, in der die Figur der Ironie eine Aussage bezeichnet, die das genaue Gegenteil von dem meint, was sie tatsächlich beinhaltet. Aber Schlegels Konzept der Ironie und des Paradoxen geht über die rhetorische Tradition hinaus (vgl. Japp 1983). Es handelt sich um einen ästhetischen Begriff, und das heißt bei Schlegel, er bezeichnet die ästhetische Funktion des paradoxen Kontrastes von Universalität, Unabschließbarkeit und fragmentarischer Begrenzung (vgl. Strohschneider-Kohrs 1960; Oesterreich 1994). In den Vorlesungen aus den späten 1820er Jahren über die *Philosophie der Sprache und des Wortes* bezieht Schlegel die Ironie auf den »scheinbaren Widerspruch« von »Beschränkung« und »Idee eines Unendlichen« (Schlegel KA X, 357). Allerdings findet sich diese sehr allgemeine Bestimmung romantischer Ironie schon in den frühen Fragmenten Schlegels. Im 69. Stück der *Ideen* heißt es: »Ironie ist klares Bewußtsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos« (Schlegel KA II, 263; vgl. Barth 2001; Götze 2001).

Charakteristisch für die romantische Ironie ist immer wieder der Umstand, dass sie als **Konsequenz eines Widerspruchs** beschrieben wird – hier Klarheit und Chaos –, der letztlich als einer von Endlich/Unendlich und von Zustand/Bewegung aufgefasst wird. Schlegel hat in dem berühmten Lyceums-Fragment 42 die weitgefasste philosophische Dimension der Ironie betont, die nicht auf »ironische Stellen« beschränkt bleibt »wie die Rhetorik« (ebd., 152), sondern aus einer spezifischen Form philosophischer Reflexion begründet wird: »Die Philosophie ist die eigentliche Heimat der Ironie, welche man logische Schönheit definieren möchte: denn überall

wo in mündlichen oder geschriebenen Gesprächen, und nur nicht ganz systematisch philosophiert wird, soll man Ironie leisten und fordern« (ebd.). Der Begriff der logischen Schönheit trägt noch deutlich die Zeichen seiner Herkunft aus der rationalistischen Systemästhetik des 18. Jahrhunderts, dennoch bringt er zum Ausdruck, dass es Schlegel weniger um einen bestimmten Gehalt als um eine formale Bewegung der philosophischen Reflexion geht, deren Elastizität gerade durch den Zweiklang und Wechsel von Begriff und Bildlichkeit garantiert ist. Er deckt sich mit dem ansonsten im Deutschen Idealismus favorisierten Begriff der ›intellektuellen Anschauung‹, der die erkenntnistheoretische Verbindung von Sinnlichkeit und Vernunft, Kunst und Philosophie, plastischer zum Ausdruck bringt. Romantische Ironie bezeichnet in Schlegels Verständnis keine spezifische Aussage, sondern das Verhältnis der Schwebe oder der Verschiebung zwischen Aussagen in einer Darstellungsform, die poetisch-assoziative Bildlichkeit mit philosophischer Diskursivität verbindet. Schlegels Begriff der Ironie bezeichnet ein reflexives Szenario, das dem ontologischen Prinzip des ›Chaos‹, der daraus abgeleiteten erkenntnistheoretischen Dimension des Witzes und seiner fragmentarischen Darstellungsform verpflichtet ist (vgl. Gockel 1979a, 26). Systemdenken identifiziert Schlegel mit dem Prädikat einer toten Buchstäblichkeit, während der lebendige Geist auf der Seite des fragmentarischen Witzes zu finden ist. Der philosophiegeschichtliche Bezugspunkt der romantischen Ironie, daran lässt das 42. Lyceums-Fragment keinerlei Zweifel, liegt in der lebendigen, dialektischen Form des sokratischen Dialogs, dessen gesprächsweise Gedankenführung auch in der schriftlichen Form dieser Philosophie bei Platon bewahrt ist.

Von ihren philosophischen Voraussetzungen her kann man die romantische Ironie als die Fähigkeit »der Unterscheidung und Vermittlung unüberbrückbarer Gegensätze verstehen, denn sie hält das Bewusstsein von dem Paradox wach, dass das Unendliche sich im Endlichen manifestiert« (Hoffmeister 1990, 131). Für eine Bestimmung der romantischen Ironie ist ihr Bezug zur Universalität unverzichtbar. Wenn Schlegel Ironie als »Experiment« charakterisiert, dann mit dem notwendigen Zusatz »universelles Experiment« (Schlegel KA XVIII, 90). Romantische Ironie soll den sichtbaren Nachweis des Unendlichen im endlichen literarischen Kunstwerk führen und ist damit auf eine innere Ambivalenz verpflichtet, die weniger ihre theoretische Grenze als ihre praktische Produktivität im Sinne eines unendlichen literarischen Prozesses beschreibt: »Als das Wissen vom unendlichen Zusammenhang alles Lebendigen ist sie zugleich Ausdruck der Unmöglichkeit, von diesem Zusammenhang adäquat reden zu können. |...| So wird Ironie die latente Sprachhaltung des Endlichen, das vom Unendlichen reden will« (Gockel 1979a, 28).

Da Schlegels Ironiebegriff durchaus auch auf eine Lebensweise hin formuliert ist, muss hier wenigstens noch einmal in Erinnerung gerufen werden, mit welchen unlösbaren Schwierigkeiten die ethischen oder existentiellen Anforderungen romantischer Ironie diejenigen Romantiker konfrontierte, die sich ihnen gestellt haben. Rückversicherung bei festen Orientierungspunkten oder Exzentrizität bis zum Wahnsinn stellen die zweifelhafte Alternative dar. Am Ausgang der Romantik hat Sören Kierkegaard die katastrophischen Konsequenzen der existenziellen Fassung romantischer Ironie zusammenfassend beschrieben (vgl. Anz 1956).

Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780–1819) hat in seinen *Vorlesungen über Ästhetik* (1819) Schlegels Begriff der Ironie in der Weise umgedeutet, dass er ihn seiner fragmentarischen Funktion entledigt und zu einem Kernstück einer systematischen Theorie der Kunst verändert hat (vgl. Henckmann 1971, 471 ff.). In einer der Philosophie Schellings nahestehenden Weise ist die Kunst bei Solger zwar einerseits die adäquate sinnliche Erscheinung der Idee. Andererseits markiert die Kunst gegenüber der Idee auch einen Verlust. Das Bewusstsein, dass jede künstlerische Gestaltung der Idee mit eben diesem Verlust einhergeht, verleiht ihr im Sinne Solgers einen ironischen Zug: »Soll sich die Idee in die Wirklichkeit verwandeln, so muss das Bewusstsein in uns wohnen, dass sie zugleich in die Nichtigkeit eingeht« (Solger 1829, 199). Schlegels fragmentarischer Universalismus des Ironiebegriffs verwandelt sich bei Solger in ein »dialektisches Moment des künstlerischen Schaffensprozesses« (Oesterreich 1994, 361; vgl. Strohschneider-Kohrs 1960, 211).

Fragment

Die philosophischen Aussagen der frühromantischen Fragmente sind mit poetischen Bildern und Unschärfen durchsetzt. Sie erproben Ideen und heuristische Einfälle, die weniger am logischen Abschluss eines Gedankens als an der elastischen Gedankenentwicklung orientiert sind: »Heterogenität, Inkonsequenz, Verworrenheit, ja Unverständlichkeit sind aus dieser Sicht nicht nur erlaubte Abweichungen des Fragmentstils, sondern notwendige Kriterien, die seinen ästhetischen Wert begründen« (Ostermann 1994, 282). Zwischen den einzelnen Fragmenten herrscht nicht eine Regel der Ausschließlichkeit, sondern eine Polyphonie von Möglichkeiten; ganz so wie der philosophische Essay die verschiedenen Ansichten eines Gegenstandes oder eines Sachverhaltes gleichgewichtig durchspielt und zwischen Begriff und Bild in der Schwebe hält. Es darf daher nicht verwundern, dass Schlegels fragmentarische Definition des Fragments selbst den Weg der begrifflichen Annäherung über ein Bild geht. Das 206. Athenäums-Fragment lautet: »Ein Fragment muss gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel« (Schlegel KA II, 197).

Auffällig für Schlegels Bestimmung des Fragments sind zunächst das Vorbild des Kunstwerkes und die aus der Ästhetik übernommene Vorstellung von Autonomie im Sinne einer Unabhängigkeit nach außen und einer in sich geschlossenen Vollendung nach innen. Das beigefügte Bild eines Igels stützt diese Vorstellung. Es bietet zudem über die implizierten Stacheln des Igels eine Assoziation auf die kritischen Stacheln des frühromantischen Fragments, das – und hier löst sich der Vergleich auf – jedoch keineswegs organischen, sondern höchst artifiziell-reflexiven Ursprungs ist. Das Bild des Igels leitet die Vorstellung des Fragments in Richtung auf eine in sich abgeschlossene Einheit, d. h. es betont den Akt der Absonderung, ohne für die innere Vollendung des Fragments irgendwelche Vorstellungshilfe anzubieten. Und die ist es gerade, die, anders als ein Igel, über sich selbst hinausweist und mit der Umwelt, aus der sich das Fragment gelöst hat, wieder in Verbindung tritt. Im 297. Athenäums-Fragment führt Schlegel im Hinblick auf seine Vorstellung vom Kunstwerk aus, was sich auf die Bestimmung des Fragments rückübersetzen lässt: »Gebildet ist ein Werk, wenn es überall scharf begrenzt, innerhalb der Grenzen aber grenzenlos und unerschöpflich ist, wenn es sich selbst ganz treu, überall gleich, und doch über sich selbst erhaben ist« (ebd., 215).

Die äußere Begrenzung und innere Grenzenlosigkeit berührt sich mit Moritz' Begriff des autonomen Kunstwerks und Kants Rede vom unendlichen Reflexionspo-

tential. Man kann sich das Konzept des frühromantischen Fragments in Anlehnung an das in sich geschlossene Modell der Leibnizschen Monade vorstellen, die zwar ein einzelnes ist, als solches aber, ähnlich dem physikalischen Atom, universales Strukturmodell. Hierin kommen zwei wesentliche Bestimmungen des Fragmentarischen zusammen, die bei Leibniz vorweggenommen sind. Es muss über Individualität verfügen, die Schlegel als autonome Selbstbestimmung im Sinne des poetischen Kunstwerks und allgemeiner noch im Sinne des individuellen Namens mystischer, speziell kabbalistischer Sprachtheorie versteht. In den *Philosophischen Lehrjahren* heißt es: »Ein Fragment ist ein selbstbestimmter und selbstbestimmender Gedanke« (Schlegel KA XVIII, 305; vgl. Fromm 2000).

Außerdem zielt die autonome Individualität des Fragments auf Unendlichkeit: »Fragmente sind auf das Universum gerichtet« (Gockel 1979a, 32). Erst dann erfüllt sich die ambivalente Spannung der progressiven Universalpoesie, die schon Schlegels Ironiekonzept als mögliche oder unmögliche Vermittlung von Endlichem und Unendlichem bestimmte, auf der Ebene der fragmentarischen Darstellungsform. Die Universalität, das Ganze, bleibt unerreichbare Voraussetzung des Fragments (vgl. Krüger 1988). Schlegels Vorstellung des Ganzen als Chaos beruht in erkenntnistheoretischer Hinsicht auf der intellektuellen Anschauung des Witzes, der sich nur in Fragmenten äußern kann, Fragmenten allerdings, die im Einzelnen ein Bild des Ganzen erscheinen lassen.

Wenn Schlegel den Witz als »**fragmentarische Mystik**« (Schlegel KA XVIII, 90) charakterisiert, dann betont er damit einerseits seine Nähe zu analogischen Kombinationsverfahren, löst sich andererseits aber von der metaphysischen Versöhnungssemantik der Mystik und betont den differentiellen Aspekt des Fragmentarischen. Der Witz erscheint bei Schlegel als oberste erkenntnistheoretische Funktion der intellektuellen Anschauung, die sich der fragmentarischen Form bedient, um ein Miniatur-Bild des Universums zu stellen, als »punktuelles Aufblitzen der Einheit von Einheit und Unendlichkeit im Endlichen« (Frank 1989a, 294 f.). Auf der Ebene der Reflexion übernimmt der Witz die Rolle des poetischen Genies. Er bezeichnet ein synthetisches Vermögen, gewissermaßen eine »exoterische Ausfaltung« (Gockel 1979a, 27) mystischen Analogiedenkens, das in der Lage ist, unterschiedlichste und disparateste Dinge aufeinander zu beziehen: »Die ars combinatoria des Witzes erweist sich als jene überraschende Kunst des Denkens, die noch da Vermitteltes erkennt, wo das Trennende überwiegt« (ebd.).

Aus Schlegels wechselseitiger, durchweg ambivalenter Koppelung des Endlichen mit dem Unendlichen kann deutlich werden, warum der frühromantische Universalitätsanspruch die Form des Fragments wählt und warum gerade aus dem miniaturhaften Bruchstück die romantische Forderung nach Totalität erwächst, die sich am eindrücklichsten in der romantischen Phantasie vom »**absoluten Buch**« (Schlegel KA II, 265) niederschlägt, jener profanen Bibel, die Novalis und Schlegel als Integral der Literatur- und Bildungsgeschichte wiederholt entworfen haben. Im 95. Fragment der *Ideen* stellt Schlegel sich die Frage: »Oder gibt es ein andres Wort, um die Idee eines unendlichen Buchs von der gemeinen zu unterscheiden als Bibel, Buch schlechthin, absolutes Buch?« Anstelle einer Antwort entwirft er das Projekt eines romantischen Gesamttextes in Analogie zum Zusammenhang der klassischen Literatur:

> »Alle klassischen Gedichte der Alten hängen zusammen, unzertrennlich, bilden ein organisches Ganzes, sind richtig angesehen nur ein Gedicht, das einzige in welchem die Dichtkunst selbst vollkommen erscheint. Auf eine ähnliche Weise sollen in der vollkommnen Literatur alle Bücher nur Ein Buch sein, und in einem solchen ewig werdenden Buche wird das Evangelium der Menschheit und der Bildung offenbart werden« (Schlegel KA II, 265).

Offensichtlich verwendet Schlegel dieses absolute Buch als Metapher eines romantischen Gesamtprojekts, das, insofern es »progressive Universalpoesie« ist, einer Idee der unendlichen Annäherung untersteht. Sein Projekt einer romantischen Literatur verdankt sich nicht einer poetologischen Norm, sondern einer ästhetisch-geschichtsphilosophischen Idee, die jeden einzelnen romantischen Text auf einen Prozess der unendlichen, infinitesimalen Annäherung einrichtet, so dass die Idee der Romantik nur als Prozess zu verstehen ist, der niemals an ein geglücktes Ende führen kann, da ein romantisches Ende immer nur ein vorläufiges sein kann. Ähnlich wie die zeitgenössische Geschichtsphilosophie Geschichte als einen unendlichen Steigerungsbegriff entwirft, der nicht mehr von einem Ende, sondern von einem »offenen Horizont« (Koselleck) her gedacht ist, verpflichtet Schlegel das Projekt der Romantik auf einen offenen Prozess, in dem jeder einzelne Text als Moment der unendlichen Annäherung gleichzeitig auch Monument eines notwendigen Scheiterns wird. Auf höchster ästhetischer Ebene lässt Schlegel jeden romantischen Text als Fragment der Idee der Romantik erscheinen. In ihrer Summe schreiben sie an jenem absoluten Buch, als das Schlegel den romantischen Gesamttext metaphorisch entwirft. Schlegels Dialektik von Einzelnem und Allgemeinem legt aber auch jeden konkreten romantischen Text darauf fest, dem Anspruch nach »absolutes Buch« zu sein.

Vermischung der Gattungen

Die Verbindung von Poesie und philosophischer Reflexion, grundlegendes Merkmal der Transzendentalpoesie, wiederholt sich auf der Ebene der Gattungspoetik als umfassende Vermischung der Formen, Gattungen und Stile. Sie führt bei Novalis und Friedrich Schlegel zu einer eindeutigen **Präferenz des Romans**. Schlegels Vorstellung des romantischen Romans erfüllt die Anforderungen des Fragmentarischen mustergültig, weil er alle Gattungsunterschiede in einer universalen Form zusammenführt, die aber immer konkrete Erscheinung bleibt und als solche sinnliche Annäherungen an die Idee des poetischen Universums gibt. Wenn Schlegel im *Gespräch über die Poesie* den Roman als »romantisches Buch« (Schlegel KA II, 335) definiert, dann bedient er sich nur oberflächlich einer Tautologie. Es gilt, den Roman als diejenige Über-Gattung zu etablieren, die den fragmentarischen Universalismus der Romantik am besten zum Ausdruck bringt. Was Schlegel und Novalis für den Roman einnimmt, ist seine synthetische Entgrenzungsleistung der Gattungen: »Es muß Ihnen nach meiner Ansicht einleuchtend sein, daß und warum ich fodre, alle Poesie solle romantisch sein; den Roman aber, insofern er eine besondre Gattung sein will, verabscheue« (ebd.). Nicht als einzelne Gattung empfiehlt sich der Roman, sondern als unendliche, offene poetische Summenbildung, die prinzipiell alle diskursiven und poetischen Formen integrieren kann. Im *Gespräch über die Poesie* heißt es weiter: »Ja ich kann mir einen Roman kaum anders denken, als gemischt aus Erzählung, Gesang und andern Formen« (ebd., 336).

In der frühromantischen Option auf Stil- und Gattungsvermischung schwingt eine Vorstellung vom **Gesamtkunstwerk** mit, die in dieser Wortprägung zwar erst bei

Richard Wagner auftaucht, der Sache nach aber in Schlegels und Novalis' Rede von der »absoluten Poesie« enthalten ist, ebenso wie in Schellings, Hegels und Schleiermachers Vorstellung der höchsten imaginativen Kunstform. Es lassen sich zwei Begriffe des Gesamtkunstwerks unterscheiden: ein additiver, der sich als Summe einzelner Kunstgattungen versteht, und ein totalisierender, der eine Gattungshierarchie behauptet und sich für den Primat einer Gattung ausspricht. Sowohl die systematischen Anstrengungen Hegels und Schellings als auch die fragmentarischen Überlegungen Schlegels, Novalis' oder Hölderlins stimmen darin überein, dass die Poesie gleichzeitig Summe und höchste Gestalt der Kunst sei (vgl. Kremer 1994a, 11 f.).

Schellings dynamische Konstruktion der Kunstgattungen orientiert sich ähnlich wie später bei Hegel an der wachsenden Fähigkeit der jeweiligen Kunstform zur Idealisierung und Symbolisierung. Die bildenden Künste bleiben der »realen Seite der Kunstwelt« (Schelling II, 456) soweit verpflichtet, dass ihre Teilhabe an der Idealität und Absolutheit des Geistes immer wieder unterbrochen wird. Erst die »immaterielle« sprachlich-symbolische Form der Poesie erscheint als das »entsprechendste Symbol der absoluten oder unendlichen Affirmation Gottes« (ebd., 311). Als Fazit des ästhetischen Primats der Poesie hält Schelling im Paragraph 74 der *Philosophie der Kunst* (1802/03) fest: »Die redende Kunst ist die ideale Seite der Kunstwelt« (ebd., 314). In seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* entwickelt Hegel einen Begriff der Kunstgeschichte, der ähnlich wie bei Schelling von der Vorstellung einer wachsenden Entmaterialisierung und Idealisierung der Kunstformen inspiriert ist. Seiner historischen Grobgliederung in symbolische, klassische und romantische Kunstformen ordnet Hegel eine Stufenleiter jeweils charakteristischer Gattungen zu. Anfangs- und Endpunkt des geschichtsphilosophischen Kursus der Kunst bezeichnet der Geist, der sich zunächst in der ›rohen‹ Form der Architektur vergegenständlicht, um sich schließlich über die klassische Skulptur und die romantische Form der Malerei und Musik bis hin zur ebenfalls romantischen Poesie zu »vergeistigen«. »Die Dichtkunst ist die allgemeine Kunst des in sich freigewordenen, nicht an das äußerlich-sinnliche Material zur Realisation gebundenen Geistes, der nur im inneren Raume und der inneren Zeit der Vorstellungen und Empfindungen sich ergeht« (Hegel XIII, 123).

Hegels und Schellings Konstruktion der verschiedenen Kunstformen wiederholt sich im Aufbau der poetischen Gattungen: auf die Indifferenz des Epos folgt die Differenz der Lyrik und die Identitätsbildung des Dramas, namentlich der Tragödie, die »die höchste Erscheinung des An-sich und des Wesens aller Kunst ist« (Schelling II, 515; vgl. Szondi 1974b, 185 ff.). Anders als die Frühromantiker halten Schelling und Hegel am klassizistischen Primat der Tragödie fest, und ihre Vorstellung vom Gesamtkunstwerk beruht nicht auf einer Gattungs- oder Stilmischung, sondern umgekehrt auf einer strikten Trennung und einem hierarchischen Modell, das der Tragödie – bei Schelling in Ansätzen auch der Oper (vgl. ebd., 564) – die größte gedanklich-philosophische und politisch-öffentliche Vermittlungsfunktion zubilligt.

Im Gegensatz dazu laufen die Visionen des Gesamtkunstwerks der frühromantischen »Universalpoesie« über die Form des Romans, deren relative Offenheit und Beweglichkeit am besten in der Lage ist, dem selbstgestellten Anspruch auf Progressivität gerecht zu werden. Die romantische Bestimmung der Poesie als »progressive Universalpoesie« impliziert ein Moment von Selbstreflexivität, das sich auf kompositioneller Ebene als Unabschließbarkeit äußert. Sie hat mit dem Problem drohender Formlosigkeit zu tun, der Schlegel einerseits mit seinem Begriff des Fragmentarischen und andererseits mit seinem Entwurf der Neuen Mythologie als des »**künstlichsten aller Kunstwerke**« (Schlegel KA II, 312) begegnet.

Schlegel konzipiert das romantische Kunstwerk als formales Gebilde von hoher semiotischer Verdichtung, dessen präzise äußere Begrenzung mit einer unendlichen Reflexionstiefe und einer **inkommensurablen Bildkomplexität** kommuniziert. Idealiter stehen in ihm alle Zeichen in einem Verhältnis der Verwandlung und Verschiebung zueinander. Diese Vorstellung gipfelt im Roman, weil er von seinen formalen Voraussetzungen her dem Primat der Unendlichkeit am nächsten kommt, als epische Großform alle möglichen heterogenen Einzelgattungen und -formen integrieren kann und dem enzyklopädischen Anliegen der Frühromantik, alles zu sagen, dem Gesamtkunstwerk des »absoluten Buches«, am besten entspricht.

Bereits ein kursorischer Blick auf die **romantischen Romane** vom frühen Tieck und Brentano bis hin zu Arnim, Eichendorff und Hoffmann bestätigt, dass sie sich von den ästhetischen Spekulationen der Frühromantik inspirieren ließen. Das gilt für ihre fragmentarische Struktur wie für ihre Integration heterogener Formen. Auffälligstes Merkmal ist die Aufnahme von Liedern, Märchen und Novellen in den Roman. Die Integration von Briefen und fiktiven autobiographischen Fragmenten zeichnet den romantischen Roman in gleicher Weise aus wie eine Neigung zur dramatischen Vergegenwärtigung in dialogischen Sequenzen. Dass er sich zu geschichtsphilosophischen, ästhetiktheoretischen und poetologischen Passagen öffnet, gehört von Tiecks *Sternbald*, dem Prototyp des historisierenden romantischen Künstlerromans, Brentanos an polyphoner Radikalität kaum zu überbietendem *Godwi* und Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* über Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart* und *Dichter und ihre Gesellen*, bis hin zu Hoffmanns *Kater Murr* ebenso zum durchgängigen Erscheinungsbild des romantischen Romans wie seine narrative Auffächerung und episodische Komplexität. In dieser Hinsicht können Arnims Romane *Gräfin Dolores* und *Die Kronenwächter* als Muster angesehen werden. In ihnen finden sich nicht nur alle aufgezählten Formen und Techniken, sie treiben überdies eine Tendenz zur Intertextualität und archivarischen Bestandsaufnahme der literarischen Tradition ins Extrem, die die Romantik insgesamt kennzeichnet. Weniger offensichtlich, aber kaum weniger nachhaltig ist auch ein Großteil der **romantischen Dramen** von einer gattungstheoretischen Hybridität gekennzeichnet. Die literaturwissenschaftliche Diskussion um ihre sogenannte Theatertauglichkeit (vgl. Fetzer 1994b) bezieht sich weitgehend auf die Neigung romantischer Dramen, sich episch und episodisch so weit zu verzweigen, dass allein schon der Umfang sich einer Aufführung widersetzt. Paradigmatisch sei an dieser Stelle auf Brentanos *Die Gründung Prags* und Arnims Dramen *Halle und Jerusalem* und *Päpstin Johanna* verwiesen (vgl. Japp 2000; Fetzer 2000; Kremer 2000). Diese Stücke verbinden eine ausufernde Länge mit einer episodischen Verschachtelung und einer exzentrischen Phantastik, die einen extremen Gegenpunkt zum klassizistischen Drama markieren. Bereits im ironischen Spiel mit wechselnden Untertiteln, in denen zumeist Gattungshinweise gegeben werden, bereitet Arnim die gattungstheoretische Heterogenität seines Stückes *Halle und Jerusalem* vor. Noch kurz vor der Drucklegung des Stückes nannte er es eine »Doppeltragödie für Juden« bzw. »Ein Schauspiel zur scherzhaften Unterhaltung [für] Juden« (vgl. Paulin 1968, 10). In der Druckfassung nannte er das erste Stück (»Halle«) ein »Studentenspiel in drei Aufzügen«, das zweite (»Jerusalem«) »Ein Pilgerabenteuer«. Beide Einzelstücke werden dann noch unter ein ge-

meinsames hybrides Gattungsdach gebracht: »Trauerspiel in zwei Lustspielen«. Der Austauschbarkeit der Gattungsetikette korrespondiert die Unentscheidbarkeit von Tragik und Komik, Pathos und Groteske.

Vermischung der Töne

Die Vermischung der Gattungen ist nicht dem romantischen Roman vorbehalten, und sie ist auch nicht auf die deutsche Romantik beschränkt (vgl. Hoffmeister 1990, 123 ff.). Auch andere Gattungen unterstehen diesem Prinzip. Zentraler literarhistorischer Bezugspunkt aus der beginnenden Neuzeit ist die von den Romantikern sogenannte Tragikomödie Shakespeares und der tragikomische *Don Quijote* des Cervantes. Über den Begriff des Tragikomischen lässt sich eine weitere Technik der Romantik einführen, die ebenfalls aus der Aufgabe der Vermittlung des Endlichen und des Unendlichen entsteht: die Vermischung und Verwirrung der (rhetorischen) Stillagen, die für die romantische Poesie ihren exemplarischen Ausdruck in der **Kontrastierung von Komik und Pathos**, Groteskem und Erhabenem findet. Explizit, aber relativ spät hat Victor Hugo in der Vorrede zu seinem Drama *Cromwell* (1827) den durchgeführten Kontrast von Erhabenem und Groteskem, »le sublime et le grotesque« (Hugo I, 425), als zentrales Kennzeichen romantischer Poesie beschrieben und von der homogenen, erhabenen Stillage des Klassizismus abgegrenzt. Erst im romantischen Zweiklang von Pathos und Groteske sind nach Hugo die Extreme menschlicher Existenz zwischen Gottähnlichkeit und Tier abgesteckt. Bezogen auf Hugo kommentiert Wolfgang Kayser: »Denn wie das Erhabene [...] den Blick auf eine höhere, übermenschliche Welt lenkt, so öffnet sich im Lächerlich-Verzerrten und Monströs-Grauenvollen des Grotesken eine unmenschliche Welt des Nächtlichen und Abgründigen« (Kayser 1957, 61). Hugos für die französische Romantik programmatische Forderung des Zweiklangs von Erhabenem und Groteskem ist für die Literatur der deutschen Romantik schon von Anfang an konstitutiv.

Gegenüber der Einlinigkeit und Klarheit der Stillage im Klassizismus setzt die romantische Poetik auf **Hybridität**. Darin erweist sie sich in der Tradition des Manierismus (Hocke 1957/1959). Die Verbindung von komischen und katastrophischen Tönen äußert sich in der Romantik bevorzugt über eine durchgeführte Kontrastierung von Erhabenem und Groteskem. Einem pointierten Konflikt von erhabenem Pathos und grotesker, in Gesten und Gebärden zugespitzter Körperlichkeit gewinnen etwa die meisten Erzählungen Heinrich von Kleists ihre Dynamik und ihren häufig katastrophischen Schluss ab. Der Kontrast einer erhabenen künstlerischen Selbstbeschreibung mit den schauerlichen, angstbesetzten Abgründen des eigenen Innern und der eigenen Kindheitserinnerungen findet sich in den frühen Märchen Tiecks. Er setzt sich in den meisten Texten Hoffmanns fort. Was in formalisierter, d. h. immer auch ästhetisierter Weise an grotesken Elementen in der Romantik tradiert wird, ist im Einzelnen:

- die Vermischung menschlicher und tierischer Züge in der grotesken Gestalt;
- die Konfrontation des Menschen mit seinem maschinellen oder marionettenhaften, jedenfalls toten Spiegelbild;
- der Hang zur Bildhäufung, zu Figurenverwandlung und Figurenverdopplung;
- damit eng verbunden der Hang zu Maskeraden, Maskenbällen und, beispielsweise in Tiecks *Liebeszauber* oder Hoffmanns *Prinzessin Brambilla*, zum Karneval;
- hinzu kommt die ganz zentrale Figur der Inversion, die alle normalen, alltäglichen Bezüge phantastisch verkehrt (vgl. Kremer 1995).

Eine Funktion des Grotesken ist auch der ausgeprägte Zug zum Monströsen und Chimärischen in der Romantik. In *Halle und Jerusalem* etwa verzeichnet Arnim die erhabene Erscheinung der Sphinx und des antiken Orakels ins Burleske: ein Riesenjungfrauenorakel, das ein Rätsel aufgibt, diejenigen, die es nicht lösen können, zu Tode tritt und von demjenigen, der es schließlich löst, für eine Karriere als Monstrosität auf deutschen Jahrmärkten vorgesehen wird.

Der karnevalistische Akt der Verkleidung und **Maskerade** trägt das groteske Körperdrama, von dem Michail Bachtin (1987) spricht, in der Romantik als Komödie, bisweilen auch als Tragikomödie aufgehobener und verwirrter Identität aus. Eindrucksvolle Beispiele aus dem Bereich der Dramatik stellen die frühen Komödien Tiecks, Brentanos *Ponce de Leon* und Arnims *Päpstin Johanna* dar.

Aus naheliegenden Gründen bleibt die **romantische Lyrik** weitgehend resistent gegenüber Gattungsvermischung und Stilheterogenität. Der Ersteren widersetzt sie sich aufgrund ihrer Kürze und Prägnanz. Ein Wechsel der Stillagen wird vermieden, da die Lyrik von ihren poetologischen Vorgaben her eher auf einen einheitlichen Stil fixiert ist. Eigentlich wendet erst Heine die Hybridität des Stils auf die Lyrik an. Seine Lyrik lässt sich als eine Art Desillusionsromantik gerade in dem Sinne verstehen, dass eine erhabene romantische Stimmung mit profanen Tönen versetzt wird, so dass sie in sich zusammenbricht. Beispielhaft dafür ist »Gespräch auf der Paderborner Heide« aus dem *Buch der Lieder* (1827), wo »Schalmeie« auf »Säue« gereimt wird, oder »Das Fräulein stand am Meere« aus den *Neuen Gedichten* (1844), in dem die romantische Stimmung eines Sonnenuntergangs in einer lapidaren geophysikalischen Erklärung zerplatzt.

5.3 Theorie der Imagination

Die Behauptung ästhetischer Autonomie stützt sich neben dem Universalitätsanspruch romantischer Poesie wesentlich auch auf eine Theorie der Imagination, die den mimetischen Abbildkonzepten des 18. Jahrhunderts diametral gegenüber steht (vgl. Frank 1989a). Die Oppositionsformel ›**Mimesis vs. Imagination**‹ darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass beide ästhetischen Prinzipien vielfach miteinander verknüpft sind. Sie bezeichnen relative Grenzwerte künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten. Selbst der schlichteste Naturalismus in der Kunst kommt nicht ohne ein Mindestmaß an Phantasie und perspektivischer Gestaltung aus, ebenso wie jede noch so willkürliche Imaginationsleistung an einen mimetischen Grundzug gebunden bleibt. Hinzu kommt, dass ›Mimesis‹ oder auch ›Imitatio‹ in ihren historischen Ausprägungen niemals als reine Abbildung verstanden wurden, sondern immer schon auf ein bestimmtes Regulativ der Nachahmung bezogen waren. Das gilt für die Poetik des Aristoteles ebenso wie für die christliche Tradition im Mittelalter und die poetischen bzw. dann ästhetischen Reflexionen der Neuzeit, einschließlich ihrer transzendentalphilosophischen Varianten. Der historische Wandel der Regeln der Nachahmung ergibt sich

über die Veränderung des zugrundeliegenden Wirklichkeits- bzw. Naturbegriffs, dessen also, was Gegenstand der Nachahmung ist oder sein soll (vgl. Blumenberg 1969, 11 ff.).

Das 18. Jahrhundert stellt hierzu mit seiner kaum überbietbaren Konjunktur ästhetischer Theorien, die sowohl die Ästhetik als philosophische Disziplin als auch eine praktische Kunstkritik etablierte, das vielleicht interessanteste Beispiel. Die Entwicklung des Nachahmungsbegriffs ist in zahlreichen Einzelanalysen und auch in Gesamtdarstellungen sehr genau untersucht (vgl. Grimminger 1980; Zelle 1995). Um eine historische und systematische Folie des romantischen Imaginationskonzeptes zu erstellen, kann man sich deshalb darauf beschränken, einige wichtige Stationen ergebnisartig festzuhalten.

Entsprechend ihres ontologisch abgesicherten Begriffs der ›vernünftigen Moralität‹ bedeutet ›imitatio naturae‹ in der Wolff-Schule nicht naive Widerspiegelung sinnlich fassbarer Wirklichkeit, sondern »Verwandlung der Natur zur Moralität der Kunst« (Grimminger 1986, 116 f.; vgl. Frank 1989a, 41 ff.). Gottscheds *Critische Dichtkunst* von 1730 versteht Nachahmung der Natur als Nachahmung des Wahrscheinlichen und des Möglichen, dessen Konturen durch den Ordnungsbegriff vernünftiger Moralität vorgegeben sind. Insofern weichen auch Bodmer und Breitinger nicht von den theoretischen Grundlinien Leibniz' oder Wolffs ab, auch sie verstehen poetische Nachahmung als Entwurf möglicher Welten, der den Gesetzen des Wahrscheinlichen verpflichtet bleibt. Nur verschieben sie den Möglichkeitsbegriff Gottscheds in der Weise, dass Poesie nicht länger nur als sinnliches Vehikel zur Demonstration der Vernunft und des Sittengesetzes dient.

Die sensualistisch inspirierten Wirkungsästhetiken des mittleren 18. Jahrhunderts, die sich auf den Abbé Dubos oder Shaftesbury als Vorläufer berufen können, beziehen ihren Nachahmungsbegriff auf einen erweiterten Begriff der Natur, der sinnliche Erfahrungsdaten und individuelle Gefühlsnuancen einschließt. Sie bereiten ein vitalistisches Konzept der Natur vor, das es seit den 1770er Jahren ermöglicht, die Figur des poetischen Genies ins Zentrum der Ästhetik zu rücken. Mit dem **poetischen Genie**, das sich nur an das autonome Gesetz der Subjektivität gebunden fühlt und künstliche Welten aus dem eigenen Innenleben herausbildet, kommt ein traditioneller Nachahmungsbegriff an seine Grenzen. Das Kraftgenie des Sturm und Drang bleibt zwar einem intersubjektiven Vitalismus verpflichtet, macht aber eine Zweideutigkeit offenbar, die dem Begriff der ›imitatio naturae‹ anhängt. Zwischen der auf Baruch de Spinoza zurückgehenden Unterscheidung von ›natura naturata‹ und ›natura naturans‹, der Natur als Objekt und der Natur als Subjekt, entscheidet es sich eindeutig für Letztere und versteht Kunst als Darstellung/Entäußerung und als **Wirkungszusammenhang von Subjektivität** (vgl. Blumenberg 1969, 185).

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts lassen sich im Wesentlichen zwei theoretische Strategien unterscheiden, mit der Figur des poetischen Genies umzugehen: Rückbindung der Subjektivität an ein allgemein verbindliches objektives System, das nicht mehr in erster Linie ontologisch, sondern historisch ist, oder Radikalisierung des subjektiven Autonomieanspruchs. Den ersten Weg beschreiten – nach Kant – Hegel und Schelling, die auf je unterschiedliche Weise Kunst an einen objektiven Ideengehalt zurückbinden, den sie jedoch nicht mehr als etwas außer ihr Liegendes durch Nachahmung wiedergeben, sondern der sich in ihr exklusiv vergegenständlicht (vgl. Henrich 1969, 130). Fichte hingegen pointiert die transzendentale Subjektivität auf

die hauchdünne Spitze eines produzierenden Ich, das sich in völliger Freiheit verobjektiviert und damit den Bereich des Nicht-Ich realisiert. Zwar kommt die romantische Poesie, die sich mehr oder weniger explizit auf Fichte bezieht, nicht ohne einen im weitesten Sinne mimetischen Zug aus, mit dem traditionellen Begriff der Naturnachahmung hat sie jedoch nichts mehr gemein. Sie sucht keinen »Bezug zu einer vorgegebenen Wirklichkeit«, sondern sie arbeitet an der »Erzeugung einer *eigenen* Wirklichkeit« (Blumenberg 1969, 10), der autonomen, imaginären Realität der Kunst. Sie lässt sich auch nicht als eine »Nachahmung der schöpferischen Natur im Künstler« begreifen (Heselhaus 1969, 185). Die poetische ›natura naturans‹ ist im romantischen Verständnis Voraussetzung der Imagination, Gegenstand ist sie nur in dem Sinne, dass sie in die autonome Bildsprache der Kunst transformiert wird. Schlegel nennt diesen weißen Fleck poetischer Produktivität »Witz«, Novalis verbirgt ihn des öfteren in der Metapher vom Zauberer oder Magier.

Selbstverständlich stellt sich im Akt romantischer Imagination auch ein Wirklichkeitsbezug her, er macht aber keineswegs ihre Eigenart aus. Wichtiger als Referenz wird die Realisierung eines selbstreferentiellen Zeichensystems, dessen Sinn erst über das Zusammenspiel der einzelnen semiotischen Elemente zu ermitteln ist, bevor er insgesamt wieder auf Welt bezogen werden kann. Romantische Poesie neigt zur Verrätselung und Hermetik, sie muss deshalb die Möglichkeit der Entschlüsselung berücksichtigen, sie muss die Position des hermeneutisch geschulten Lesers mitdenken. Wenn nicht mehr ein bestimmtes Nachahmungsverhältnis zu einer gegebenen Wirklichkeit Maßstab der Lektüre ist, dann muss dieser noch auszubildende Leser vor allem über ausreichend imaginative Fähigkeiten verfügen, um die Phantastik des romantischen Textes handhaben zu können. Bereits Novalis weiß, dass der »wahre Leser« als »erweiterter Autor« zu verstehen ist, nicht jedoch als Reproduktion des Autors, sondern als jemand, der sich der »freyen Operation« (Novalis II, 399) des Lesens gewachsen zeigt. Ästhetische Autonomie muss auf die Rolle des Lesers ausgedehnt werden: »Wie ich und was ich lesen soll, kann mir keiner vorschreiben«. Und weiter: der Leser »macht eigentlich aus einem Buche, was er will« (ebd.).

Der Bedeutung der Leserposition werden die auf Imagination beruhenden romantischen Texte gerecht, indem sie diese und die **Funktion des Lesens** immer wieder selbstreflexiv kommentieren. Angesichts der Lektüre des Helden von Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart*, die von einer wechselseitigen Durchdringung von Kunst und Natur geprägt ist, führt der »freye Autor« aus, wie er sich seine Leser vorstellt:

> »Und das sind die rechten Leser, die mit und über dem Buche dichten. Denn kein Dichter gibt einen fertigen Himmel; er stellt nur die Himmelsleiter auf von der schönen Erde. Wer, zu träge und unlustig, nicht den Mut verspürt, die goldenen, losen Sprossen zu besteigen, dem bleibt der geheimnisvolle Buchstabe ewig tot, und er täte besser, zu graben oder zu pflügen, als so mit unnützem Lesen müßig zu geh'n« (Eichendorff II, 156).

Schreiben und Lesen bezeichnen die beiden grundlegenden Akte der poetischen Phantasie. Die chiffrierte Transformation einer inneren Vision des schreibenden Autor-Ichs in die festgefügte Ordnung der Schrift bedarf der ständigen Rückübersetzung durch ein Leser-Ich. Die Imagination des Autors rechnet mit derjenigen des Lesers. Beide Leistungen, das Schreiben wie das Lesen poetischer Texte, beruhen auf höchst komplizierten psychischen Operationen, die wechselseitig aufeinander bezogen bleiben und dem Akt der Halluzination gleichen: »Der *größeste Zauberer* würde der

seyn, der sich zugleich so bezaubern könnte, daß ihm seine Zaubereyen, wie fremde, selbstmächtige Erscheinungen vorkämen – Könnte das nicht mit uns der Fall seyn« (Novalis II, 401). Die »selbstmächtigen Erscheinungen« romantischer Phantasie laufen letztlich in der Perspektive des einsamen Autors, des großen Zauberers, zusammen oder – was von einer anderen Seite her das Gleiche meint – im Blick des Lesers, von dem eine kaum geringere Zauberei verlangt wird.

Aus der Perspektive romantischer Imagination kann man sich über eine Poetik der Naturnachahmung jedenfalls nur wundern. Und Unverständnis zeigt man für die Poeten, die sich dem Prinzip der Nachahmung verpflichtet fühlen, jene »Naturjäger«, die »auf Sonnen-Auf- und Untergänge von hohen Bergen, auf Wasserfälle und Naturphänomene wahrhaft Jagd machen« (Tieck VI, 111). Selbstverständlich hält Tieck es ebenfalls mit demjenigen Dichter, »welcher nicht nachahmt, sondern zum erstenmal ein Ding vorträgt, welches unsre Imagination ergreift« (ebd., 147). Sein Maler Sternbald stimmt dem zu: »Denn was soll ich mit allen Zweigen und Blättern? mit dieser genauen Kopie der Gräser und Blumen? Nicht diese Pflanzen, nicht die Berge will ich abschreiben, sondern mein Gemüt, meine Stimmung, die mich gerade in diesem Momente regiert« (Tieck: Sternbald, 258).

Oberflächlich gesehen widerspricht dem romantischen Verzicht auf Naturnachahmung die Häufigkeit von Naturszenen in der Lyrik und Prosa der Romantik. Bei genauerem Hinsehen fällt allerdings auf, wie sehr die Naturszenerien auf Stereotypen basieren, auf allegorische Bedeutungen hin ausgelegt sind und wie ausgeprägt der Naturraum als Effekt einer Imaginationsleistung ausgewiesen ist. Die Schauplätze in romantischen Texten zeichnen sich durch Stereotypie und Künstlichkeit aus, die nicht Abbildung oder Nachahmung von Wirklichkeit anstreben, sondern die Überschaubarkeit eines Spielfeldes. Marianne Thalmann konnte Tiecks Märchen deshalb »Musterbeispiele eines Zeichenprozesses« nennen (Thalmann 1967, 24).

Die **allegorische »Routine-Chiffrierung«** (Thalmann 1967, 49) des Handlungsraumes bewirkt eine Reduktion der Topographie. Sie hinterlässt eine Handvoll ›bedeutsamer‹ Kunst-Orte in einer »Traumlandschaft« (vgl. Garmann 1989), die mit einem semiotischen Funktionswert ausgestattet werden. Sie stehen in keiner mimetischen Referenz zur Außenwelt, sondern sie inszenieren eine ästhetische Konfiguration, die den autonomen Gesetzen der Phantasie untersteht und nur als Ganze wieder auf Welt beziehbar ist. Was für Tiecks Märchen einfach einzusehen ist, muss auch für andere romantische Texte in Rechnung gestellt werden. Auch sie entfalten ihre Geschichten als Spiele der Phantasie mit sich selbst und der Sprache, und sie tun es auf ebenso überschaubaren Spielplänen. Auch etwa die Reise des Helden Friedrich in Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart*, die immerhin noch den Schein einer realistischen Topographie erweckt, vollzieht sich in einer allegorisch zugerichteten Welt, in der jedes Requisit und jeder Ort einen bestimmbaren Zeichenwert haben. Die Reise führt nicht in erster Linie von Deutschland nach Italien und zurück, sondern durch eine kulissenhafte Kunstwelt, in der man von einem süddeutschen Klosterberg aus das Meer sehen kann und gar noch ein »Schiff mit seinen weißen Segeln auf der fernsten Höhe des Meeres zwischen Himmel und Wasser«, kurz bevor die Sonne, wie immer, »prächtig« (Eichendorff II, 382) aufgeht. Eichendorffs Helden lassen keine Gelegenheit aus, sich von einer Anhöhe aus einen panoramatischen Überblick über das Spielfeld ihrer romantischen Romanreise zu verschaffen (vgl. Zons 1985, 51 ff.). Das »Panorama« bleibt sich immer gleich: ein blauer Strom, eine hellglänzende Landstraße, ein grüner Wald oder ein Berg mit einem tröstlichen Kreuz, bisweilen ein prächtiges Schloss oder eine dunkle Ruine auf einer Lichtung, ein Kloster oder eine Einsiedelei, ein mondbeschienener Garten mit einer Venusstatue aus Marmor. Dieser Befund gilt gleichermaßen für die Lyrik Eichendorffs, in der weniger ein Schein von persönlichen Erlebnissituationen erzeugt wird als ein eng begrenztes Repertoire an Stimmungs- oder Reflexionsbildern, die über ein ebenso begrenztes Ensemble von bewusst künstlichen Topoi aufgerufen werden. Der Mond bescheint dort keine individualisierte, naturalistische Szene, sondern er wird als Chiffre mit einem allegorischen Zeichenwert eingesetzt, der bei aller Vagheit hinreichend distinkt ist, um bestimmte Vorstellungen zu evozieren.

Die topische Organisation des Handlungsraums ist *ein* Kennzeichen romantischer Texte, in dem sie sich selbst als Kunst kenntlich machen. Ihr Original bleibt zwar im weitesten Sinne die Natur. Nur das Gesetz ihrer Signifikanz ist nicht mehr naturalistisch, sondern es beruht auf einer phantastischen Verdichtung und Verschiebung von Zeichen. Ihre Referenz untersteht den Regeln der Imagination und Verrätselung. Wenn Natur und Welt in der Romantik insgesamt als **hieroglyphischer Zeichenraum**, als Buch, interpretiert wird, dann ist es erstens konsequent, die Beziehung ›Autor-Leser‹ reflexiv zu denken, zweitens auch die Relation ›Natur-Kunst‹ einer doppelten Reflexion zu unterstellen. Ersteres lässt den Leser als einen mitreflektierenden Autor und den Autor als Leser in einem Lebensbuch erscheinen, dessen Zeichen schwer verständlich geworden sind: »Das Leben [...] verhält sich zum Dichter, wie ein unübersehbar weitläufiges Hyerogliphenbuch von einer unbekannten, lange untergegangenen Ursprache zum Leser. Da sitzen von Ewigkeit zu Ewigkeit die redlichsten, gutmütigsten Weltnarren, die Dichter, und lesen und lesen« (Eichendorff II, 81). Die zweite Relation behandelt die Natur als semiotischen Kunstraum und umgekehrt romantische Kunst als Subsitution von Natur. Beides bringt Novalis sehr früh schon in seiner Rede vom »absoluten Buch« und in seiner wechselseitigen Identifikation von Leben und romantischem Text zum Ausdruck. Er begnügt sich nicht mit einer Nachahmungsfunktion der Literatur, sondern bestimmt diese in der Bewegung der doppelten Reflexion als ästhetische Ersatzbildung des Lebens: »Leben, als Buch« (Novalis II, 388), wie es programmatisch in Novalis Bestimmung des romantischen Romans heißt (vgl. Schanze 1987); und allgemein: »Die Kunst ist die *complementarische* Natur« (Novalis II, 605).

5.4 Poetische Selbstreflexion

Das romantische Autonomiepostulat führt unter den Bedingungen der doppelten Reflexion zu einer Selbstbeobachtung, die sich in den Erzählungen der Romantik als weitgehende Thematisierung der eigenen ästhetischen Form, der zugrundeliegenden Technik der Schrift und des Mediums Buch äußert. Die theoretischen Voraussetzungen einer Selbstreferenzialisierung der Literatur liegen in der Autonomieästhetik des ausgehenden 18. Jahrhunderts (vgl. Frank 1989a; Grimminger 1986). Das Interesse an einer **Formalisierung der Reflexion** ist von der idealistischen Philosophie vorgege-

ben. Von Kant über Fichte bis hin zu Schelling und Hegel vollzieht sich philosophische Reflexion als Selbstreflexion in formalen Strukturen, die als leer gedacht werden, immer aber Substanz oder Referenz ›ansaugen‹ (vgl. Henrich 1978, 203–324; Ellrich 1991, 65–84). Wenn Fichte Reflexion als Handlung der Freiheit versteht, dann meint das auch Freiheit von bestimmten inhaltlichen Festschreibungen. Seine Vorstellung von Reflexion, die ihre eigene Form zum Inhalt macht, äußert sich als Selbstreflexion bzw. als selbstreflexive Form, die jeder weitergehenden Reflexion als Basis dient.

Die Ausführungen zu Schlegels Begriff der Transzendentalpoesie konnten bereits zeigen, dass romantische Literatur als selbstreflexive, als »Poesie der Poesie« konzipiert ist. Romantische Texte entwickeln nie nur Geschichten, Szenen oder Stimmungen, sondern sie handeln immer auch davon, in welcher Form sie dies tun. Brentano erzählt in seinem Roman *Godwi* nicht nur die traumatische Familiengeschichte des Helden Godwi, sondern hat den Roman als eine ständige Reflexion über die ästhetischen Bedingungen des romantischen Romans angelegt und geht bei der Dekonstruktion und Desillusionierung der Romanform ähnlich weit wie gleichzeitig Tieck mit der Zersetzung und gleichzeitigen Bestätigung der romantischen Komödie in *Der gestiefelte Kater* (vgl. Strohschneider-Kohrs 1960; Kremer 1993). Der Fiktionsbruch und damit die integrierte Selbstreflexion geht im *Godwi* so weit, dass der Autor sich im zweiten Band mit seinem Helden trifft, über bestimmte Stellen des ersten Bandes diskutiert (vgl. Brentano II, 305 f.) und, weil er vor seinem Helden an einer Entzündung der Zunge, eines Organs der Rede also, stirbt, durch einen weiteren Autor ersetzt werden muss.

Im Zusammenhang mit dem romantischen Imaginationskonzept zeigte sich bereits, wie ausführlich die Funktion des Lesers und die Relation Autor-Leser in den Texten behandelt werden. Kaum eine romantische Erzählung verzichtet darauf, Schrift oder Schreiben, das Requisit des Buches oder zumindest den Akt der Imagination zum Thema zu machen. Nicht nur die Geschichte Heinrichs von Ofterdingen, auch die vertrackte Geschichte des Nachtwächters Kreuzgang, die ironisch auf den Roman des Novalis Bezug nimmt, entwickelt sich aus einem »Lebensbuch«, und der Held selbst erscheint, im unmittelbaren Kontrast zu Novalis, als »Niederschrift des Teufels« (Klingemann 1804, 64). Ludwig Tiecks *Der blonde Eckbert* und *Der Runenberg* handeln ebenso von »alten Büchern« und romantischen Schriftzügen wie seine späten Novellen *Des Lebens Überfluß* und *Das alte Buch* oder ein Großteil der Texte Hoffmanns, Arnims oder Brentanos.

Wo immer in diesen Texten von Büchern und Schrift die Rede ist, steht dies in einem allegorischen, selbstreflexiven Zusammenhang. Romantische Texte arbeiten mit Anspielungen, die in sich wieder variiert sind und nicht nur auf eine allegorische Verdoppelung, sondern auf eine **allegorische Vervielfältigung** ausgehen. Wenn schon die einfache Personen- oder Geschichtsallegorie den allgemeinen Zugang zum Diskurs verknappt und eine geheime Verabredung einem Verständnis vorschaltet, so trifft dies erst recht auf romantische Allegorien zu. Ihnen reicht nicht mehr der »Ausschluß unerwünschter Leser« (Kurz 1979, 16 f.), sie funktionieren semiotisch so kompliziert, dass sie nicht einfach auf den Gebildeten rechnen wollen, sondern selbst an der Ausbildung eines erwünschten, d. h. kompetenten Lesers mitarbeiten. In ihnen findet sich allegorischer Sinn soweit zerstreut, dass eine angemessene Hermeneutik oder Allegorese im Text selbst reflektiert werden muss.

Goethes geläufige Unterscheidung von **Symbol und Allegorie**, wonach Ersteres ›ist‹ und Letztere ›bedeutet‹, ist nicht geeignet, den Blick für die poetische Allegorie der Romantik zu schärfen. Karl Wilhelm Ferdinand Solgers ästhetiktheoretische Subsumption beider unter eine allgemeine symbolische Zeichen-Funktion ist erheblich trennschärfer (vgl. Solger 1971, 218 ff.; Henckmann, 518 ff.), denn erstens gebrauchen die Romantiker »Symbol« und »Allegorie« sowohl in begrifflicher Hinsicht als auch in den literarischen Texten selbst durchaus synonym (vgl. Schlegel KA II, 414; Schwering 1994b, 366 f.). Zweitens geht die Symbolik romantischer Erzählungen nicht in der Bedeutungsfunktion der »Verstandesallegorie im Sinne der Emblematik des 17. Jahrhunderts« auf (ebd., 367).

Anders als Goethe, der in seinen späten *Maximen und Reflexionen* der Allegorie trockene, weil eindeutige Begrifflichkeit unterstellt und ihre Unvereinbarkeit mit ästhetischer Autonomie behauptet, stellt etwa Tieck allegorische Verfahren in einen Zusammenhang mit Vieldeutigkeit. Im *Sternbald* heißt es kategorisch: »Alle Kunst ist allegorisch« (Tieck: Sternbald, 257). Als im *Phantasus* der allegorische Zug von Tiecks Märchen zur Sprache kommt, wird dieser auf Verrätselung und Vielschichtigkeit als zentrale Merkmale romantischer Poesie bezogen. Tieck spricht von einer nicht auflösbaren »doppelten Erscheinung«, die in kompositioneller Hinsicht auf die Duplizität von Alltäglichem und Phantastischem bezogen ist. Sein romantisches Verständnis der Allegorie ist gerade nicht von der »Art, die uns nur in Begriffen herum [schleppt], ohne unsre Phantasie mit zu nehmen« (Tieck VI, 113). Es trifft sich mit einer Notiz Schlegels: »Allegorie ist der philos[ophische] Begriff der P[oesie]« (Schlegel KA XVI, 283). Ein Verständnis romantischer Allegorien erschöpft sich nicht im einmaligen Nachschlagen in einem verbindlichen Katalog der Bedeutungen, wie dies für allegorische Verfahren der Frühen Neuzeit tendenziell angenommen werden kann. Ihre bildlichen Referenzen legen sich auch keinesfalls selbst aus, wie Goethe es von einem Symbol fordert. Die poetischen Allegorien der Romantik dürfen nicht als »Verstandesallegorien« missverstanden werden (vgl. Schwering 1994b, 376). Sie bedeuten keine »Restauration der vorklassischen Allegorie« (Meixner 1967, 77). Sie bezeichnen ein Drittes. Zwischen symbolischer Selbstrepräsentation und emblematischer Einlinigkeit entsteht eine Lücke, in die die zeitgenössische Hermeneutik eindringt, um die allegorischen Tiefenschichten eines Textes zu erschließen. Das Symbol wird auf dem Gebiet der Ästhetik verhandelt, es bedarf keiner Hermeneutik. Anders die Allegorie. Sie bedarf sehr wohl der Deutung und wird deshalb auf dem Feld der Hermeneutik thematisiert (vgl. Titzmann 1979, 656). Die komplexe Form der romantischen Allegorie schafft darüber hinaus Anschlussmöglichkeiten für verschiedene Wissensgebiete.

Dessen war sich Goethe übrigens ebenso bewusst wie der Tatsache, dass ein Großteil seiner eigenen Texte keineswegs von symbolischer Transparenz gekennzeichnet, sondern sehr wohl mit »allegorischem Tiefsinn« beladen ist. Seiner Forderung nach einer klassischen Symbolik, »wo das Besondere das Allgemeinere repräsentirt, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig-augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen« (Goethe WA I 42.2, 151 f.; vgl. Sørensen 1972), ist deutlich eine Kampfstellung zur Romantik abzulesen.

Benjamins auf »barocke Vielwisserei« gemünzte Aussage: »Denn nur für den Wissenden kann etwas sich allegorisch darstellen« (Benjamin I.1, 403), behält ihre Gültigkeit. Da **romantische Allegorien** jedoch nicht an der »Umsetzung eines Be-

griffs in ein Bild« arbeiten, sondern, so Horst Meixner, an der »sukzessive(n) Aufladung eines Bildes mit Bedeutung« (Meixner 1971, 61 f.), erschöpft sich dieses Wissen im romantischen Kontext nicht in einer möglichst enzyklopädischen Bildung. Eine ganz andere Kenntnis tritt an ihre Seite: die hermeneutische Fähigkeit, romantische Texte als Produkte künstlerischer Imagination zu lesen. Der ›ideale‹ Leser muss wissen, dass die Selbsttransformation des Künstlers zum poetischen Text auf einem Akt der Imagination beruht und einer ständigen Rückübersetzung im Lektürevorgang bedarf, der ebenfalls auf Phantasie verwiesen ist, und er muss wissen, dass die romantische Doppelreflexion dies als fortwährende poetische Selbstreflexion einrichtet und dass diese im romantischen Text häufig selbst allegorische Gestalt annimmt. Christoph Wingertszahn (1990) hat deshalb in seiner Untersuchung zur Ambiguität in Arnims Erzählungen von einer »Poesieallegorie« gesprochen. Der Begriff der Poesieallegorie verkennt allerdings den Umstand, dass »Poesie« nicht ein Motiv unter anderen ist und dass die Reflexion der Poesie nicht eine allegorische Figur unter vielen ergibt, sondern im ganz strengen Sinne umfassende *Selbst*reflexion des eigenen poetologischen Programms. Auf einer allgemeinen Ebene vollzieht ästhetische Selbstreflexion das Geschäft der Ironie und Doppelreflexion und bezeichnet die weitgefasste Funktion im romantischen Text, die ihn der Diskontinuität und unaufhebbaren Differenz öffnet. Der romantische Text ist immer auch Dokument einer hochreflektierten Selbstbeobachtung, die die Perspektivität von Wahrnehmung zur unverzichtbaren Voraussetzung seiner Niederschrift und seiner Lektüre macht.

5.5 Neue Mythologie

Rehabilitation des Mythos

Aus aufklärerischer Sicht erscheinen die Mythen der verschiedensten Kulturen als **prärationale Frühformen der Weltauslegung**, deren magisch-animistischer Weltbezug den Standards der Vernunftwahrheiten nicht gerecht werden kann. Aufklärerische Mythenforschung bedeutet deshalb Mythenkritik, die hinter einem allegorischen Blendwerk vernunftwidrige Ideen entlarvt. Mythos kann für die Aufklärung des 18. Jahrhunderts nur *alter* Mythos sein, eine Erneuerung mythischer Denkformen entsprechend inakzeptabel und lächerlich. Aus der Tatsache jedoch, dass eine Revision rationalistischer Denkzwänge bereits in der Spätaufklärung bei Herder einsetzt, wird einmal mehr ablesbar, dass auch die Romantik nicht nur als Kontrast zur Aufklärung, sondern gewissermaßen als »Selbstreflexion der Aufklärung« (Schwering 1994b, 383) verstanden werden kann (vgl. Usener 1896; Holz 1975; Blumenberg 1979; Liebrucks 1982; Bohrer 1983; Hübner 1985; Jamme 1991).

Herders Programm einer »Einfühlung« in geschichtliche Individualitäten und Epochen im Sinne von Ereignissen lässt auch den Mythos in einem neuen Licht erscheinen. Sein Interesse an der Mythologie steht »unter poetologischen Auspizien« (Frank 1982, 124). In seinem Aufsatz »Vom neueren Gebrauch der Mythologie«, den er den *Briefen über die Neuere deutsche Litteratur* (1767) beigefügt hat, verteidigt Herder die antiken Mythen gegenüber der aufklärerischen Mythenkritik als autonome Produkte der »ästhetischen Einbildungskraft« (Herder I, 427), die ihren historischen Ort zwar im klassischen Griechenland haben, die aber als Kunstwerke, ihrer »Poetischen Bestandheit« (ebd.) wegen, durch einen ästhetischen Überschuss ausgezeichnet sind. Dieser sichert ihnen nicht nur einen historischen Eigenwert und eine ästhetische Wertschätzung, sondern eröffnet darüber hinaus die Möglichkeit eines produktiven Rückgriffs auf ältere Mythen, der Umrisse einer zeitgenössischen »neuen Mythologie« (ebd., 444) aufzeigen kann. In seinem Aufsatz *Iduna* (1796) empfiehlt er für diesen Rückgriff insbesondere die nordisch-germanischen Mythen, was später im Zuge der deutschen Befreiungskriege gegen Napoleon auf fruchtbaren Boden fiel und in den Romanen Fouqués einen literarischen und in Jacob Grimms dreibändiger *Deutscher Mythologie* einen philologischen Ausdruck bekam.

Auch Moritz verwahrt sich in *Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten* (1791) gegenüber einer Reduktion der Mythen und behauptet sie als in sich vollendete »Sprache der Phantasie« (Moritz II, 611). Seine konzise Nacherzählung der antiken, griechisch-römischen Mythologie möchte einerseits die ästhetische Autonomie der älteren mythologischen Dichtung herausstellen und andererseits, im Sinne Herders, die Voraussetzung einer »neuen«, mythologisch inspirierten »Morgenröte« der Künste schaffen: »Soll uns hier eine neue Morgenröte aufgehen, so ist es nötig, die mythologischen Dichtungen als alte Völkersagen soviel wie möglich voneinander zu scheiden, um den Faden ihrer allmählichen Verwebungen und Übertragungen wieder aufzufinden« (ebd., 614; vgl. Szondi 1974a, 82 ff.).

Die Weiterentwicklung dieser Voraussetzungen zu einer Neuen Mythologie in der frühen Romantik zeichnet sich durch eine politische und vor allem ästhetische Radikalisierung aus. Den Beginn einer explizit romantischen Fassung der Neuen Mythologie markiert ein kleines philosophisch-ästhetisches Fragment aus dem Kreis des Tübinger Stiftes um Hegel, Schelling und Hölderlin, das von Franz Rosenzweig 1927 entdeckt und als ***Ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus*** (1797) bekannt wurde (vgl. Frank 1982; Frank 1989a; Jamme/Schneider 1984). Dieses Fragment des deutschen Frühidealismus versteht sich als »Ethik«, die aus Fichtes Vorstellung des absoluten Ich »ein vollständiges System aller Ideen« (Hölderlin XIV, 14) entwickelt. Der Einheitsanspruch der Ideen von Ich, Natur, Geschichte und Gesellschaft wendet sich gegen jede äußere Zweckbestimmung und gründet deshalb in der »Idee der Schönheit« (ebd.), deren Autonomie gerade die Fähigkeit zur Vermittlung aller partikularen Interessen bezeichnet. Gegen die kritische, d. h. negative Philosophie Kants richtet es eine »Mythologie der Vernunft«, die philosophische Reflexion als positiven Entwurf von Totalität ausweist. In dem Maße, wie diese ästhetisch-mythologische Einheitskonstruktion einer entfremdeten Gegenwart als Idealbild entgegengehalten wird, lädt sie sich geschichtsphilosophisch auf und verdichtet sich im Schlussbild einer »neuen Religion« als das »lezte, gröste Werk der Menschheit« (ebd., 17), das es unter der Leitung der Poesie, der »Lehrerin der Menschheit« (ebd.), anzustreben gilt. Ähnlich wie schon in Schillers *Ästhetischen Briefen* (1795) wird die Poesie als Motor und Medium des utopischen Entwurfs einer idealen Gesellschaft eingesetzt. Ganz der Französischen Revolution verpflichtet, erhält die Utopie des *Ältesten Systemprogramms* politisch-republikanische Züge, die in ihrer »radikalanarchistischen Staatskritik« (Frank 1982, 155) weder mit Herders Vorstellungen noch mit Schillers vorsichtigerem Entwurf eines ästhetischen Staates vermittelbar sind.

»Dann herrscht ewige Einheit unter uns. Nimmer der verachtende Blick, nimmer das blinde Zittern des Volkes vor seinen Weisen u. Priestern. Dann erst erwartet uns gleiche Ausbildung aller Kräfte, des Einzelnen sowohl als aller Individuen. Keine Kraft wird mehr unterdrückt werden, dann herrscht allgemeine Freiheit und Gleichheit der Geister!« (Hölderlin XIV, 17).

Für die Ausformulierung der Neuen Mythologie gibt das *Älteste Systemprogramm* die Linien vor:

- Fassung der Neuen Mythologie als eines reflexiven Aktes gegenüber der älteren als eines »naturwüchsigen Geschichtsprodukts« (Frank 1982, 185);
- wechselseitige Vermittlung von Philosophie und Poesie, Gedanke und Sinnlichkeit, Universalismus und Fragment;
- Identifikation von »mythologisch« und »poetisch« in einem mythopoetischen Projekt und, daraus unmittelbar resultierend,
- die epochale Aufwertung der Kunst zum – wie es dann bei Schelling heißt – »einzig wahre[n] und ewige[n] Organon zugleich und Document der Philosophie« (Schelling I, 695), von wo der Schritt zu einer romantischen Kunstreligion nicht weit ist.

Die Kombination dieser Motive und ihre ästhetische bzw. mythopoetische Zuspitzung kennzeichnet die weitere romantische Entfaltung der Neuen Mythologie in Schellings *Philosophie der Kunst* (1802/03), Hölderlins poetologischen Fragmenten und Schlegels »Rede über die Mythologie« aus dem *Gespräch über die Poesie* (1800).

Romantische Poesie als Neue Mythologie

Zu den mythopoetischen und geschichtsphilosophischen Spekulationen der Romantik gehört die Vorstellung einer naturwüchsigen, in sich ruhenden Totalität der Antike, die für die Moderne verloren gegangen ist (vgl. Szondi 1974a, 21 ff.). Das zentrale Ziel einer Neuen Mythologie besteht darin, den Verlust jenes »Mittelpunktes« durch einen neuen Bezugspunkt auszugleichen. Schlegels Rede von dem »mütterlichen Boden« (Schlegel KA II, 312) der griechischen Mythologie findet sich beinahe wörtlich auch bei Schelling: »Die Mythologie ist nichts anderes als das Universum im höheren Gewand, in seiner absoluten Gestalt, das wahre Universum an sich, Bild des Lebens und des wundervollen Chaos in der göttlichen Imagination, selbst schon Poesie und doch für sich wieder Stoff und Element der Poesie. Sie (die Mythologie) ist die Welt und gleichsam der Boden, worin allein die Gewächse der Kunst aufblühen und bestehen können« (Schelling II, 233 f.). Die Instabilität und Unsicherheit einer neueren Mythologie gegenüber der alten ergibt sich allein schon aus der Tatsache, dass sie auf Zeit und Geschichte gegründet ist und damit im Kern auf eine **Prozesshaftigkeit** verwiesen ist, wo die griechische Mythologie ganz auf das stabile »Sein« einer spontanen Naturhaftigkeit bauen konnte: »Der Stoff der griechischen Mythologie war die Natur, die allgemeine Anschauung des Universums als Natur, der Stoff der christlichen die allgemeine Anschauung des Universums als Geschichte, als einer Welt der Vorsehung« (ebd., 255). Die Neue Mythologie verfügt somit über den für jeden Mythos notwendigen »universellen Stoff«; insofern dieser jedoch Geschichte ist, tritt die Schwierigkeit auf, ihn in einer verbindlichen symbolischen Form darzustellen, die der geschichtlichen Differenz enthoben wäre. Die symbolischen Handlungen des Katholizismus kommen der universellen und gleichzeitig sinnlichen Präsenz des Mythos nahe, ebenso wie die Figur Luzifers, die dem christlichen Monotheismus eine polytheistische Komponente einfügt, letztlich aber bleibt das Christentum zu sehr auf die unsinnliche Figur der Unendlichkeit und auf das jeweilige christliche Individuum bezogen, als dass es eine »geschlossene Mythologie« (ebd., 270) erarbeiten könnte.

Zum dialektischen Diskurs Schellings gehört es, dass allenfalls die Geschichte wiederum einen kollektiven naturhaften Zustand herbeiführen kann, der in der Lage wäre, die Geschichte zu transzendieren und eine allgemeingültige Mythologie der Moderne zu ermöglichen (vgl. Szondi 1974a, 231 ff.). Seine Gegenwart beurteilt Schelling in geschichtsphilosophischer Perspektive als Zwischenphase, in der eine neue Mythologie sich konsequent auf das stützen muss, was das Charakteristikum der Moderne ist: Originalität und Individualität: »Also: ehe die Geschichte uns die Mythologie als allgemeingültige Form wiedergibt, wird es immer dabei bleiben, daß das Individuum selbst sich seinen poetischen Kreis schaffen muß; und da das allgemeine Element des Modernen die Originalität ist, wird das Gesetz gelten, daß gerade je origineller, desto universeller« (Schelling II, 275). Mit der radikalen Individualität moderner Poesie geht eine weitreichende Beliebigkeit gegenüber semantischen Komplexen einher. Die Individualität stellt die einzige feste Bezugsgröße moderner Poesie und deshalb kann nur aus ihr, aus der individuellen »Begrenzung selbst eine Mythologie, ein abgeschlossener Kreis der Poesie« (ebd., 272) geschaffen werden. »Jedes wahrhaft schöpferische Individuum hat sich selbst seine Mythologie zu schaffen, und es kann dieß, aus welchem Stoff es nur immer will, geschehen« (ebd., 274). Die relative Austauschbarkeit der Stoffe lässt sich von der anderen Seite her als Dominanz der Form verstehen. Von hier aus stellt sich dann die Frage nach einem Halt für die Neue Mythologie jenseits von Inhalten, rein bezogen auf ein bestimmtes Formkonzept moderner, romantischer Literatur.

In die gleiche Richtung zielen Hölderlins poetologische Überlegungen und seine Poesie (vgl. Gaier 1962; Szondi 1974a, 184 ff.). Ihnen lässt sich ablesen, dass es im Projekt einer Neuen Mythologie nicht um die Restitution griechischer Mythen geht, sondern um die formale Konstruktion einer modernen Literatur in mythischer Gestalt. Anhand der zeitlichen Abfolge einer Reihe von Gedichten, die den Namen »Griechenland« im Titel tragen, lässt sich zeigen, wie sich die mythischen Griechenlandbilder nach und nach verlieren und sich zu Chiffren für Einheitserfahrung und Ganzheitlichkeit verwandeln. Im späten hymnischen Entwurf »Griechenland« (»Wege des Wanderers«) sind alle Verweise auf griechische Mythologie gestrichen, was bleibt, sind, wie es wörtlich heißt, »Zeichen der Liebe« und Imaginationen der Natur: »Denn lange schon steht offen / Wie Blätter, zu lernen, oder Linien und Winkel / Die Natur« (Hölderlin SA II, 258). Ein Gedicht aus Hölderlins späteren Jahren, als er mit seinem wahnsinnigen Pseudonym »Scardanelli« unterzeichnete, trägt ebenfalls den Titel »Griechenland«, versteht aber unter dieser Metapher nichts anderes als die Einheitserfahrung und die Verbindlichkeit des jahreszeitlichen Wechsels in der Natur.

Die mythische Funktion Griechenlands verschiebt sich zur ästhetischen Funktion des Gedichts, das in seiner semiotischen Begrenzung und Prägnanz zugleich »Eins und Alles« ist. Der mythopoetische Charakter von Hölderlins Poesie besteht in der spezifischen phonetischen Dichte und semantischen und grammatischen Komplexität ihrer Bildsprache. Sie repräsentiert eine individuelle **poetische Form-Mythologie**,

wie Schlegel sie gleichzeitig als das »künstlichste aller Kunstwerke« (Schlegel KA II, 312) entwirft. Hölderlin selbst hat am Ende des poetologischen Fragments »Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig« seine poetische »Thätigkeit« als »unendliche schöne Reflexion« bezeichnet, »welche in der durchgängigen Begränzung zugleich durchgängig beziehend und vereinigend ist« (Hölderlin XIV, 322; vgl. Ryan 1960; Gaier 1962). In diesem Sinne hat Walter Benjamin in seiner Hölderlin-Analyse »Zwei Gedichte von Hölderlin« (1914/15) die These vertreten, dass sich mythische Strukturen in die ästhetische Form des modernen Kunstwerks zurückziehen, während sie ihre rituelle Öffentlichkeitsfunktion im Gegenzug preisgeben (vgl. Kremer 1994b).

Hölderlins Forderung nach präziser äußerer Begrenzung und einer unendlichen Reflexionstiefe und umfassenden Beziehungskomplexität nach Innen deckt sich fast wörtlich mit Schlegels Überlegungen. Auch er behandelt die Neue Mythologie nicht in erster Linie als Stoff oder Inhalt, sondern als formales Gebilde von hoher semiotischer Verdichtung, in der sich die bildliche Überdetermination des alten Mythos in einer ständigen Metamorphose des signifikanten Bild- bzw. allgemein Sprachmaterials wiederfindet. Anders als Ernst Behler oder Peter Szondi hat Karl Heinz Bohrer den ästhetischen Kern der »Rede über die Mythologie« als »Utopie ›Kunstwerk‹« (Bohrer 1983, 52) im Gegensatz zur älteren, an Kunst und Ästhetik ausgerichteten Geschichtsphilosophie herausgeschält. Um das »bunte Gewimmel der alten Götter« (Schlegel KA II, 319) zu erneuern, um den vorgestellten griechischen Göttertag nach über zwei Jahrtausenden mit neuem Leben zu füllen, lassen sich zwei ästhetische Strategien unterscheiden. Sie werden bis auf den heutigen Tag immer wieder neu aufgelegt. Die erste und einfache Strategie der Remythisierung besteht in der Wiederaufnahme archaischer Mythen, seien sie griechischer, orientalischer oder auch jüdisch-christlicher Herkunft. Dabei dient von Goethe oder Hölderlin bis hin zu Kafka, Joyce oder Thomas Mann der tradierte Mythos als Formular literarischer Selbstverständigung, das den Texten tiefenstrukturell eingewoben ist und ihnen das bereitstellt, was Hans Blumenberg vorgängige »Bedeutsamkeit« (vgl. Blumenberg 1979, 68 ff.) nennt, was übrigens aber bei Hölderlin oder Schelling schon den gleichen Namen trägt. Für einen solchen zeitgenössischen »Gebrauch« der antiken Mythologie sieht Schelling die Gefahr eines oberflächlichen und deshalb abstrakten Formalismus: »Ueberhaupt wenn eine Mythologie zum *Gebrauch* herabgesunken, z. B. der Gebrauch der alten Mythologie in den Modernen, so ist dieser, eben weil bloß Gebrauch, bloße Formalität; sie muß nicht auf den Leib passen, wie ein Kleid, sondern der Leib selbst seyn« (Schelling II, 271 f.).

Nicht die Zitation älterer Mythen macht den Kern einer Neuen Mythologie der Romantik aus, sondern eine autonome metamorphotische Struktur des poetischen Textes. Den Gegensatz zum alten Mythos führt Schlegel aus: »Die neue Mythologie muß im Gegenteil aus der tiefsten Tiefe des Geistes herausgebildet werden; es muß das künstlichste aller Kunstwerke sein, denn es soll alle andern umfassen, ein neues Bette und Gefäß für den alten ewigen Urquell der Poesie und selbst das unendliche Gedicht, welches die Keime aller andern Gedichte verhüllt« (Schlegel KA II, 312). Schlegels farbige Metaphorik kehrt die enge Verbindung von poetischer Selbstreferenz und einer Tendenz zum mythologisch inspirierten Gesamtkunstwerk heraus, das in seiner Extremausprägung des absoluten Buches der Romantik nicht nur die gesamte literarische Schrifttradition, sondern gleich das Universum als Integral

enthalten sollte. Die Frage einer Neuen Mythologie des romantischen Romans stellt sich in den entscheidenden Punkten als eine der ästhetischen Form. Schlegel spricht von »Methode« und meint damit das »Verfahren« des romantischen poetischen Kunstwerks, sich selbst begrifflicher Identifikation dadurch zu entziehen, dass in ihm alles »Beziehung und Verwandlung« (ebd., 318), **Metamorphose und Bewegung** wird. Jenseits einer literaturwissenschaftlichen Orientierung bezeichnet Claude Lévi-Strauss analog dazu das »mythische Denken« als »dem Wesen nach transformierend« (Lévi-Strauss 1976 IV, 793; vgl. Jamme 1991, 21 ff.).

Schlegels Entwurf einer Neuen Mythologie (vgl. Matuschek 1998) stellt sich nicht im Rückgang auf die ältere Mythologie ein, sondern als Konstruktion einer neuen mythischen Relation, als semiotische Intensität der Verbindung bildhafter und ideeller Elemente zu einem allegorischen Zeichengefüge, in dem alle Zeichen in einem Verhältnis der Verwandlung und Verschiebung zueinander stehen und zunächst einer selbstreferentiellen Funktion gehorchen, bevor sie insgesamt wieder auf Welt abbildbar sind (vgl. Schelling V, 22 f.).

So folgenreich das Projekt einer Neuen Mythologie für die Herausbildung einer weit auf die Moderne ausstrahlenden romantischen Literatur war, so sehr war es in kulturpolitischer Hinsicht zum Scheitern verurteilt. Die Utopie einer lebendigen, künstlerischen Öffentlichkeit, die Hoffnung auf das »Volk« als »Ort des Kunstwerks« (Schleiermacher IV, 100 f.) blieb ein schöner Traum. Da zu jeder wahrhaft mythischen Kunst, der alten ebenso wie der neuen, letztlich eine kollektive oder soziale Orientierungsfunktion und mithin ein »öffentliches Leben« gehört, greift Schelling am Ende seiner *Philosophie der Kunst* auf das Gesamtkunstwerk des attischen Theaters zurück. Es erlaubt einen utopischen Ausblick auf die, wie er sagt, »componirteste Theatererscheinung« seiner Gegenwart, die Oper, die zwar allererst als »Karrikatur« ausgebildet sei, die aber dazu befähigt sei, am Gesamtkunstwerk des attischen Theaters anzuknüpfen (vgl. Schelling II, 564).

Wo aber, wie in der zeitgenössischen Gegenwart um 1800, die »politische oder sittliche Totalität« (ebd.), Schellings Umschreibung für ein selbst- und öffentlichkeitsbewusstes Volk, fehlt, muss die Hoffnung auf eine erhabene Oper eben Hoffnung bleiben und sich zunächst mit dem »innerlichen, idealen Drama« begnügen, als das Schelling den »Gottesdienst« (ebd.) vorstellt. Beflügelt von den national-revolutionären Bewegungen um die Mitte des Jahrhunderts nimmt Richard Wagner Schellings romantische Vorgabe auf und fordert das mythische »**Gesamtkunstwerk der Zukunft**« (Wagner VI, 134), das als authentische Lebensäußerung des Volkes selbst die, wie Wagner sagt, Künstlichkeit und Verschlossenheit der Romantik verabschieden solle. Die Geschichte der ästhetischen Moderne zeigt jedoch, dass eine kollektive Begründung von Kunst nicht mehr möglich ist.