

schen Universalitätsanspruch der Ästhetik tradiert. Stärker an der literarischen Funktion einzelner Texte ist – in der Tradition Bohlers – Wolfgang Lange interessiert (Lange 1992). Unter ganz anderen Vorzeichen wird der Universalismus der Ästhetik bei Manfred Frank (1982; 1989a) oder George Steiner (1990) fortgeschrieben. Einen anderen Status nimmt das Ästhetische in der Dekonstruktion Jacques Derridas oder Paul de Mans ein, die in der zeitgenössischen Forschung zur Romantik einen wichtigen Platz einnehmen. Ästhetik ist bei de Mans nicht ontologischer Fixpunkt, sondern ein »norwendiges, wenn auch problematisches Bindeglied« (de Mans 1993, 60), dessen sich die dekonstruktive Lektüre eines Textes bedient, um erstens Ästhetik als eine ideologische Funktion und zweitens den Text als einen rhetorischen Effekt gleichzeitig zu bestätigen und aufzulösen. De Mans Dekonstruktion beobachtet die literarischen und philosophischen Meistertexte aus der Zeit um 1800 als rhetorische Strategien der Selbstaufhebung, die Sinn produzieren und in selbstreferentiellen Schleifen wieder dementieren. Entsprechend wird die romantische Behauptung ästhetischer Autonomie gleichzeitig bestätigt und als ideologischer Effekt zurückgewiesen. Ähnlich erscheint in Derridas Projekt der Dissemination der je konkrete Text als sinnkonstituierender und sinndementierender Schnittprozess (Derrida 1974; Monberger 1986; Culler 1988; Menke 1997).

4. PHILOSOPHISCHE UND WISSEN-SCHAFTLICHE ASPEKTE DER ROMANTIK

4.1 Naturphilosophie

Ein wesentliches Merkmal der modernen Naturwissenschaften, die sich verstärkt seit dem 17. Jahrhundert durchsetzen, ist ein analytischer und atomistischer Grundzug, der stark an der Ausdifferenzierung der unterschiedlichen Bereiche der Natur orientiert ist. Als zentrales Paradigma der modernen Naturwissenschaft lässt sich die Mechanik Newtons ansehen. Ist schon jede naturwissenschaftliche Disziplin für sich an einer Zergliederung in elementare Einheiten ausgerichtet, so gilt das insbesondere auch für die Beziehungen zwischen den einzelnen Teildisziplinen sowie zwischen den Naturwissenschaften und der moralischen und historischen Reflexion dessen, was man später Geisteswissenschaften nennen sollte.

Die aufklärerische Philosophie des 18. Jahrhunderts war in ihrem Rationalismus und Empirismus stark vom analytischen und mechanistischen Grundzug der Naturwissenschaften beeinflusst. Demgegenüber bemüht sich die romantische Philosophie wie die Philosophie des Deutschen Idealismus insgesamt um eine organische Vermittlung der getrennten Sphären von Materie und Geist bzw. Natur und Geschichte. Leiddisziplin der romantischen Naturwissenschaft ist nicht mehr die physikalische Mechanik oder die medizinische Anatomie, sondern die Physiologie und die Chemie mit all ihren esoterischen Vorformen wie Alchemie, Naturmedizin oder Magie.

Von einer romantischen Naturphilosophie lässt sich isoliert nur sprechen, wenn man gleichzeitig bedenkt, dass sie ein integraler Bestandteil der gesamten romantischen Philosophie ist. Ganz gleich ob romantische Philosophie die Natur, die Geschichte, den Mythos oder die Literatur zum Gegenstand hat, immer geht es um einen spekulativen Gesamtzusammenhang, in dem die einzelnen Bereiche wechselseitig aufeinander bezogen sind. Ein Ausgangspunkt der romantischen Philosophie ist die Einschätzung, dass das Problem einer Vermittlung von Subjekt und Objekt in der Transzendentalphilosophie Kants zwar angesprochen, aber keineswegs gelöst sei. Kant hatte in seinen beiden ersten Kritiken, *Kritik der reinen Vernunft* (1781) und *Kritik der praktischen Vernunft* (1788), die Bedingungen der Möglichkeit von Naturerkennnis und von (Selbst-)Erkenntnis des moralischen Subjekts kritisch überprüft, ohne beide Sphären zu vermitteln. Seine dritte Kritik, *Kritik der Urteilskraft* (1790), gab den Weg vor, eine Vermittlung über die ästhetische und die auf die geschichtliche Welt bezogene teleologische Urteilskraft zu erreichen. Diese blieb allerdings auf die Form der Subjektivität und auf ein freies Spiel der Erkenntnisvermögen des Subjekts beschränkt, denen keinerlei objektiver Status mehr zugeschrieben wurde (vgl. Lyotard 1989).

Aus der Verbindung von ästhetischem Spiel und Humanität folgerte Schiller in seiner Schrift *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (1795) einen Totalitäts- und Objektivitätsanspruch der Kunst gegenüber gesellschaftlichen und politischen Systemzwängen. Von dieser Schrift Schillers ging ein

Kretzer, D. · Romanistik · Stuttgart, Wintersemester 2002

entscheidender Impuls auf die frühromantische Philosophie aus. Bereits zwei Jahre vorher hatte Fichte in seiner *Wissenschaftslehre* (1793) einen philosophischen Ver- such unterbreitet, den abstrakten Gegensatz von Subjekt und Objekt bei Kant in einem aktiven Selbsterflexionsverhältnis des Subjekts auszusetzen, das sich als ‚Ich‘ in einem ‚Nicht-Ich‘ entäußert und dieses erst durch philosophische Reflexion wieder aneignet (vgl. Henrich 1991).

Den Einsatzpunkt der romantischen Philosophie Schellings bezeichnetet das Interesse, durch eine dialektische Vermittlung von Natur und Geist eine objektive, in einem Begriff des Absoluten gegründete Vermittlung zu garantieren. Im Rückgriff auf und in Auseinandersetzung mit älterer Metaphysik, etwa Bruno, Spinoza oder Leibniz, die Kants Transzendentalphilosophie erkenntnikritisch überwinden wollte, entwickelt Schelling seit etwa 1794 ein System des transzendentalen Idealismus, das sich als Identitätsphilosophie von der kritischen, ‚negativen‘ Philosophie Kants distanzieren wollte. 1797 erschien Schellings *Einleitung zw. Ideen zu einer Philosophie der Natur*, in der die Grundzüge einer romantischen Naturphilosophie entworfen werden, die auf die Jenaer Frühromantiker und noch auf die späteren Romantiker einen kaum zu überschätzenden Einfluss hatte.

Regulativ für die romantische Naturphilosophie ist die Vorstellung eines ursprünglichen Absoluten, das sich in der Natur und Geschichte ver gegenständlicht und damit entzweit hat. Dem Prozess der Geschichte kommt ein ambivalentes Momentum zu, da sich in ihm sowohl der Verlust einer ursprünglichen Einheit ereignet, als er auch Medium einer idealistischen Wiederherstellung jener Einheit auf höherer reflexiver Stufe ist. Als bevorzugtes Medium der Offenbarung des Absoluten und mithin als Medium par excellence, um die Trennung der subjektiven und objektiven Sphäre aufzuheben, erscheint in der Romantik, im genannten Rekurs auf Schiller, vor allem die Kunst. Bei aller Bedeutung der Natur- und Geschichtsphilosophie muss das Prinzip der Ästhetik als Philosophie der Kunst eingeräumt werden.

Sowohl in der systematisch angelegten *Philosophie der Kunst* (1802/03) Schellings (vgl. Barth 1991) und der Theologie Schleiermachers (vgl. Lehnerer 1987) als auch in den Fragmenten Schlegels, Novalis' oder Hölderlins (vgl. Gaier 1962; Ryan 1960; Kurz 1975) verfügt die Kunst über diesen prägnanteren Status. Novalis hat sie wiederholt als ‚Schlüssel‘ (Novalis I, 212) des Naturgeheimnisses bezeichnet; Schelling nennt die Kunst im *System des transzendentalen Idealismus* (1800) „das einzige wahre und ewige Organon zugleich und Document der Philosophie“ (Schelling I, 695) und konstruiert ihr Prinzip, Schönheit, als „Indifferenz der Freiheit und der Notwendigkeit, in einem Realen angeschaut“ (Schelling II, 211). Die enge Verzahnung von Kunst- und Naturphilosophie in der Romantik wird deutlich, wenn Schelling beide, Natur und Kunst, als Indifferenz im genannten Sinne beschreibt und der Kunst nichts weniger zur Aufgabe macht, als die verlorene Natureinheit kulturell und mithin auf höherem Niveau wieder herzustellen: „Das organische Werk der Natur stellt dieselbe Indifferenz noch ungetrennt dar, welche das Kunswerk nach der Trennung, aber wieder als Indifferenz darstellt“ (ebd., 212).

Schellings Analogisierung von Kunst und Natur beinhaltet einen Universalismus, der auch in Fragmenten Schlegels und vor allem Novalis' wiederzufinden ist. Bei Schelling heißt es: „Das Universum ist in Gott als absolutes Kunstwerk und in ewiger Schönheit gebildet“ (ebd., 213). Die somit naheliegende Verbindung von Literatur und Philosophie in der frühen Romantik sollte jedoch nicht dahingehend

missverstanden werden, als gehe es in der Literatur nur um eine Art Versinnlichung abstrakter philosophischer Sätze. Ganz im Gegenteil wird der Literatur diese starke Funktion aufgrund der Behauptung einer weitreichenden Autonomie zugebilligt (vgl. Lange 2000).

Als Fazit fasst Schelling Natur als dialektischen Komplementärbegriff zu Geist: »Die Natur soll der sichtbare Geist, der Geist die unsichtbare Natur seyn. Hier also, in der absoluten Identität des Geistes in uns und der Natur außer uns, muß sich das Problem, wie eine Natur außer uns möglich seye, auflösen. Das letzte Ziel unserer weiteren Nachforschung ist daher, diese Idee der Natur« (Schelling I, 294). Im Zusammenhang einer spekulativen Physik (vgl. Posner 1979; Kilcher 1998b, 472 ff.) hat Schelling für die Kreisbildung von Natur und Geist, die Belebtheit der materiellen Natur, den Begriff ‚Weltseele‘ geprägt, der unter anderem durch die Schrift *Von der Weltseele* (1798) stark auf die spätere Romantik gewirkt hat. Der universale Begriff der Natur umfasst die Einheit von Geist und Materie und den Zusammenhang von Mikro- und Makrokosmos, Mensch und Universum. Er beschreibt in der Romantik den absoluten Zusammenhang eines ganzheitlichen Organismus: »Die Natur ist [...] nicht nur die Erscheinung oder Offenbarung des Ewigen, vielmehr zugleich dieses Ewige selbst« (Schelling SW Abt. I, 2, 378). Der romantische Naturbegriff umfasst die gegenständlichen Erscheinungen der Natur (*natura naturata*) und die schöpferische Energie derselben (*natura naturans*). Er bezeichnet das Archiv der gesamten Schöpfung wie den Umfang der Naturgeschichte und ist überdies komplementär mit dem kulturellen Prozess der Geschichte verzahnt.

Jenseits der Naturphilosophie im engeren Sinne findet sich dieses weitgehend mit dem Namen Schellings verknüpfte Konzept der Natur auch in zahlreichen der eher naturwissenschaftlich orientierten Schriften der Romantik. Als repräsentative Auswahl seien hier genannt: Franz von Baader: *Beyträge zur Elementar-Physiologie* (1797); Carl August Eschenmayer: *Sätze aus der Natur-Metaphysik auf chemische und medicinische Gegenstände angewandt* (1797); Johann Wilhelm Ritter: *Beweis, daß ein beständiger Galvanismus den Lebensprozeß in dem Thierreich begleite* (1798); Lorenz Oken: *Abriß des Systems der Biologie* (1805); Heinrich Steffens: *Grundzüge der philosophischen Naturwissenschaft* (1806); Carl Gustav Carus: *Grundzüge allgemeiner Naturbeobachtung* (1823). Schellings Bedeutung lässt sich auch für diejenigen Autoren nachweisen, die, wie etwa Gotthilf Heinrich Schubert in seinem *Ansichten von der Nachseite der Naturwissenschaft* (1808) oder der *Symbolik des Traums* (1814), eine Verbindung von Wissenschaft und Hermetik anstreben.

Bereits die ganzheitliche Verbindung von Mikro- und Makrokosmos zeigt eine Tendenz der romantischen Naturphilosophie auf, Beziehungen und Ähnlichkeiten herzustellen, wo diese keineswegs offen zu liegen. Dieser Beziehungssinn bleibt in den frühromantischen Fragmenten Schlegels und Novalis' keineswegs auf den engen Bereich der Natur beschränkt. Über einen, wie es bei Novalis heißt, „Zauberstab der Analogie“ (Novalis II, 743) werden alle denkbaren Sphären aufeinander abbildbar. Angereichert wird dieses Denken in Äquivalenzen durch ein von Leibniz inspiriertes monadologisches Prinzip, nach dem das gesamte Universum im kleinsten Detail verfügbar ist: »Jeder Mensch ein beschrankter Gott. Jedes Ding die ganze Welt« (Schlegel KA XVIII, 47). Anders als Schlegel hat Novalis explizite chemische, physikalische, mathematische und naturgeschichtliche Studien und Experimente betrieben und in einigen Fragmentsammlungen notiert. Die zumeist spekulativen Ausführungen

gen der *Teplitzer Fragmente* (1798) und der *Freiberger Naturwissenschaftlichen Studien* (1798/99) weiten sich insbesondere in den Notaten mit der Überschrift *Das Allgemeine Broutillon* (1798/99) zu einer weltumspannenden Enzyklopädistik aus, in der alles mit allem in Beziehung gesetzt wird (vgl. Daiber 2001; Kilcher 2003, 379 ff.). Hans Blumenberg hat hierin eine »Art von universaler Plastizität« ausgemacht, »die alles für alles andere eintragen lassen kann« (Blumenberg 1981, 237) und die deshalb hart an die »Grenze des Beziehungswehns« (ebd., 234) führt. In der allgemeinen Enzyklopädie des Novalis werden alle naturwissenschaftlichen Phänomene auf ihre ästhetische und psychologische Funktion befragt – alles kann »erstes Glied einer unendlichen Reihe, Anfang eines unendlichen Romans« (Novalis II, 253) werden – und umgekehrt alle historischen Ereignisse auf ihr naturgeschichtlich-naturwissenschaftliches Archiv hin ausgelegt: »Die Physik überhaupt ist die ursprüngliche, eigentliche Geschichte. Die gewöhnlich so genannte Geschichte ist nur abgeleitete Geschichte« (ebd., 478).

Im *Heinrich von Ofterdingen* erscheint die Natur entsprechend als Archiv oder Integral der Geschichte und die Geschichte als Raum der Natur (vgl. Novalis I, 285–313). Novalis' Projekt einer »Romantisierung der Welt«, das in der Fassung einer »Annihilation des Jetztigen« den Einsatzpunkt einer romantischen Geschichtsphilosophie markiert, bezeichnet das allgemeine romantische Modell einer ästhetischen Natur- und Welterkenntnis, in der der sympathetische Zusammenhalt aller Bereiche über einen ästhetischen Sinn hergestellt wird. Es kann deshalb kaum verwundern, dass dem Künstler ein privilegierter Zugang zu den Geheimnissen der Natur zugebilligt wird. Novalis hat seine ästhetische Naturphilosophie in *Die Lehlinge zu Saïs* (1798/1801) konzentriert vorgetragen. Konzipiert als »Naturroman« (ebd., 235) bleibt der Text – wie so vieles bei Novalis – Fragment. Da er in den *Lehrlingen* verschiedene Verhältnisse der Menschen zur Natur und zu sich selbst thematisiert, zieht er einen Schnitt zwischen den naturwissenschaftlichen »Scheideküstnern« (ebd., 228), unter deren »scharfen Messerschnitten« nur »tote, zuckende Reste« (ebd., 207) der Natur zurückbleiben, und den Künstlern, den »Liebling[en] der Natur« (ebd., 231), die die Naturdinge beseelen und in ihrem lebendigen Zusammenhang erkennen.

Unter dem Stichwort einer »Theorie der Natur« und im Hinblick auf den Künstler, den »Genius der Liebe« (ebd., 225), führt Novalis noch einmal die von Schelling her geläufigen Aspekte einer romantischen Naturphilosophie zusammen: »Die sorgfältige Beschreibung dieser inneren Weltgeschichte ist die wahre Theorie der Natur; durch den Zusammenhang seiner Gedankenwelt in sich, und ihre Harmonie mit dem Universum, bildet sich von selbst ein Gedankensystem zur getreuen Abbildung und Formel des Universums« (ebd., 225). Nur dem Künstler offenbart sich die Geheimnisse hinter dem mythischen Schleier der Isis zu Saïs, die gleichbedeutend ist mit der »Mutter der Dinge« (ebd., 216), der Mutter Natur. Aber sie tun dies nur über Selbsterkennnis (vgl. ebd., 203) und über eine platonisch und neuplatonisch vermittelte Liebesmystik (vgl. ebd., 225 ff.).

Die Geheimnisse der Natur lassen sich nicht in einer wissenschaftlichen Begegnung ausdrücken, sondern die »Chifferschrift« (ebd., 201) der Natur offenbart sich exklusiv in der »bildliche[n] uneigentliche[n] Sprache« (ebd., 223) der Kunst, die das Geheimnis nicht löst, sondern metaphorisch umschreibt und ahnen lässt. Einen geschichtsphilosophischen Index trägt die poetische Reflexion des »Naturkündigers« (ebd., 231), insofern die »Trümmer« (ebd., 230) der ursprünglichen Na-

tursprache verloren gegangen sind und er sich mit seiner Entzifferung und Sammlung derselben an einer »Entwilderung der Natur« (ebd., 209) beteiligt. Die Offenheit des Konjunktivs dient dieser Entzifferung nicht zum wenigsten: »Könnte die Natur nicht über den Anblick Gottes zu Stein geworden seyn? Oder vor Schrecken über die Ankunft des Menschen?« (ebd., 224).

Wissenschaftliche Paradigmen romantischer Naturphilosophie

Auf die Romantik übten vor allem diejenigen naturwissenschaftlichen Entdeckungen und Theorien eine nachhaltige Wirkung aus, die geeignet waren, ihre Vorstellungen von der Belebtheit der Materie und des ganzheitlichen Zusammenhangs der Dinge zu stützen (vgl. Köchy 1997; Daiber 2004). Eine starke Wirkung auf weit Kreise der Romantiker übten folglich die auf einer Verbrennungstheorie beruhende Chemie des Lavoisiers und die Forschungen Galvanis über die Wirkung der Elektrizität und des Magnetismus auf tierisches Gewebe aus (vgl. Kapitzka 1968; Saul 1991; Kilcher 1998 b). Sie wurden unter anderem von Johann Wilhelm Ritter in seinen *Beiträgen zur näheren Kenntnis des Galvanismus und der Resultate seiner Untersuchung* (1800/05) sowie in mehreren Arbeiten von Heinrich Steffens und Alexander von Humboldt weiterentwickelt.

Gerade die Unsichtbarkeit elektrischer Leitung und magnetischer Strahlen und ihre offensichtliche Wirkung auf Gegensände und Lebewesen schien als paradigmatischer Beweis für den organischen Zusammenhang von Geist und Materie. Dabei ist es weniger der im engeren Sinne physikalische Magnetismus, der die Phantasie der Romantiker beflogelte, als dessen Übertragung auf die biologische und psychologische Sphäre. Der sogenannte tierische oder animalische Magnetismus wurde von dem österreichischen Arzt und Hermetiker Franz Anton Mesmer im engen Zusammenhang mit seiner therapeutischen Tätigkeit entwickelt (vgl. Benz 1977; Kupsch 1984; Schott 1985; Barkhoff 1995). Seine *Grundlegung des animalischen Magnetismus* erfolgte in der Schrift *Abschaffung über die Entdeckung des thierischen Magnetismus*, die 1779 zunächst auf Französisch, dann 1781 auf Deutsch erschien. Dem menschlichen Körper werden darin »magnetähnliche Eigenschaften« zugeschrieben, ein Spannungsverhältnis zwischen zwei antagonistischen Polen, das über den Gesundheitszustand des Körpers Aufschluss gibt und auf das man therapeutisch einwirken kann: »Eben diese Eigenschaft des thierischen Körpers, welche ihn des Einflusses der Himmels=Körper und der Zurückwirkung auf das, was ihn umgiebt, fähig macht, da sie sich auf eine Magnet ähnliche Art äusseret, bewog mich, sie den thierischen Magnetismus zu nennen« (Mesmer 1781, 48).

Das Hauptwerk Mesmers erschien 1814, ein Jahr vor seinem Tod, unter dem programmativen Titel *Mesmerismus. Oder System der Wechselwirkungen, Theorie und Anwendung des thierischen Magnetismus als die allgemeine Heilkunde zur Erhaltung des Menschen*. Einer seiner französischen Schüler, der Marquis de Puységur, machte 1784 die Entdeckung, dass die Empfänglichkeit des Menschen für magnetische Beeinflussung im Zustand der Hypnose besonders ausgeprägt sei (vgl. Tartar 1978, 27–31; Ellenberger 1985, 113–120). Der »künstliche Somnambulismus« besteht in einem Schlafzustand, in dem der »Schlafwandler« über sein Unbewusstes ansprechbar ist. Er mache nicht nur in therapeutischen Kreisen Karriere, sondern er zog insbesondere auch das nachhaltige Interesse der romantischen Literaten auf sich:

»Als der Mesmerismus 1787 nach Deutschland gelangte, tat er dies bereits in Gestalt des Puysegur-Magnetismus, und auch das romantische Interesse nach der Jahrhundertwende betraf eine *Mélange* aus magnetischen und somnambulalen Praktiken und Theoriesplittern und richtete sich oft eher auf die Divinationen der Somnambulen als auf die medizinische Indikation des Verfahrens« (Barkhoff 1995, 27).

In ihrem ausgeprägten Sinn für psychische Extremzustände wie Traum oder Wahn schien den Romantikern der Somnambulismus als prädestiniert, um Zugang zu den ansonsten verborgenen Strukturen des Unbewussten zu finden und, keineswegs weniger bedeutend, um einen Verbindungspunkt zwischen Körper und Seele bestimmten zu können.

Kennzeichnend für die romantische Rezeption des Mesmerismus wie des Somnambulismus in Deutschland war ihre Integration in einen naturphilosophischen Theoriezusammenhang, wie er vor allem von Schelling entwickelt wurde. Die naturphilosophische Bestimmung des Somnambulismus, die für die Literatur der Romantik bestimmt wurde, erfolgte durch Schuberts bereits erwähnte *Ansichten von der Nachseite der Naturwissenschaft* (1808). Spuren einer literarischen Faszination durch Somnambulismus/Magnetismus finden sich, bisweilen auch ironisch gewendet, bei Jean Paul, Kleist, Chamisso, Tieck, Arnim und einigen anderen, am ausgeprägtesten wohl aber bei Hoffmann, der in Erzählungen wie *Der Magnetiseur* (1814) auch den Machtetyp des magnetisierenden Arztes auf die Patienten thematisierte (vgl. Auhuber 1986; Kohlenbach 1991, 209 ff.; Kremer 1996, 139 ff.; Kilcher 1998a/b).

Hermetische Naturspekulationen: Zeichenhaftigkeit der Natur

Der neupleratonische und hermetische Einfluss des Mesmerismus (vgl. Barkhoff 1995, 37 ff.) lässt sich auf die Naturvorstellungen der Romantiker insgesamt übertragen. Es fällt nicht ganz leicht, die unterschiedlichen hermetischen Traditionsstränge, die für die Romantik von Bedeutung sind, präzise zu unterscheiden. Das liegt zum einen an einem typisch romantischen Synkretismus im Umgang mit Tradition, zum anderen daran, dass sich schon in der Geschichte der hermetischen Wissenschaften unterschiedliche, z. T. sehr heterogene Quellen vermischen. In der hermetischen Hochkonjunktur der Spätantike überlagern sich neuplatonische und gnostische Philosophie mit mythischen, astrologischen, alchemistischen, medizinischen und allgemein naturmagischen Lehren des Orients.

Der gleiche Befund wiederholt und verstärkt sich in der Renaissance, einer weiteren Hochphase hermetischen Wissens. Die Lage verkompliziert sich hier noch erheblich durch eine Überlagerung griechisch-römischer und jüdisch-christlicher Traditionen, durch das Hinzutreten jüdischer Kabbala und christlicher Mystik und ihrer Spannungsverhältnisse zur offiziellen katholischen und später protestantischen Dogmatik. Traditionsbildend sind vor allem Marsilio Ficinos *De triplici vita* (1498), das von Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim dem Kreis der deutschen Humanisten vermittelt wurde, und eine Gruppe von Autoren, die der sogenannten christlichen Kabbala zugeordnet werden (vgl. Scholem 1984; Kilcher 1998a): Pico della Mirandola, Johannes Reuchlin (*De verbo mirifico*, 1494, *De arte cabballistica*, 1517), Agrippa von Nettesheim (*De occulta philosophia*, 1530/33) und Paracelsus, dessen medizinisch-naturphilosophische Schriften erst 1589/90 von Johannes Huser herausgegeben wurden. Von der Renaissance her ergibt sich eine Traditionslinie über

das 17. Jahrhundert, Jakob Böhme (*Aurora oder Morgenröthe im Aufgang*, 1612), den Paracelisten Oswald Crollius (*Basilica Chymica*, 1623), Athanasius Kircher (*Oedipus Aegyptiacus*, 1653), Christian Knott von Rosenroth (*Kabbala Denudata*, 1677–1684), bis ins 18. Jahrhundert, etwa Georg von Welling (*Opus mago-cabballisticum et theosophicum*, 1735), den südwestdeutschen Pietisten Friedrich Christoph Oettinger oder den französischen Illuminaten und Mystiker Louis Claude de Saint-Martin, dessen Haupschrift *Vom Geist und Wesen der Dinge* Gorthilf Heinrich Schubert 1812 ins Deutsche übersetzt hat, bis hin zur Romantik.

Das gemeinsame Charakteristikum aller möglichen hermetischen Wissensformen ergibt sich aus einem Zusammenwirken von drei Grundfiguren: Ganzheit der Natur als magische Einheit von Geist und Materie, universales Äquivalenzprinzip und eine ebenso universale Signaturen-, d. h. Zeichenlehre. Aus der Ganzheit der vier Elemente folgern die verschiedenen Hermetica eine umfassende Ähnlichkeit aller denkbaren Lebensbereiche. Sie beschäftigen sich in aller Regel mit dem Nachweis dieser verborgenen Ähnlichkeit. Disparate Bereiche der Natur und des gesamten Universums geben ihre Ähnlichkeit preis, eine Signatur, die nach dem Modell der Sprache gedacht wird und die alles mit allem vergleichbar erscheinen lässt.

Am Ende von Schellings *System des transzendentalen Idealismus* heißt es: »Was wir Natur nennen, ist ein Gedicht, das in geheimer wunderbarer Schrift verschlossen liegt« (Schelling I, 696). Analog spricht Novalis von der »Wunderschrift« und der »Sprachlehre« (Novalis I, 201) der Natur. Die Dinge werden im hermetischen Blick vergleichbar, da sie einer gemeinsamen Zeichenordnung angehören, die ihnen Bedeutung verleiht: »Es gibt keine Ähnlichkeit ohne Signatur. Die Welt des Ähnlichen kann nur eine bezeichnete Welt sein« (Foucault 1974, 57). Die Welt öffnet sich zu einem einzigen großen Buch, dem offenbarten Buch der Natur: »Der Raum der unmittelbaren Ähnlichkeiten wird zu einem großen, offenen Buch. Es startt von Schriftzeichen« (ebd.). In der *Astronomia Magna* führt Paracelsus die Zeichenhaftigkeit der Natur als Grund ihrer Bedeutung und ihrer Erkennbarkeit aus:

»Wir menschen auf erden erfahren alles das, so in bergen liegt durch die eußern zeichen und gleichnus, auch der gleichen alle eigenschaften in kreutern und alles das in den steinen ist und nichts ist in der tiefe des mers, in der höhe des firmannents, der mensch mag es erkennen. kein fels ist so dick nicht, das er das möge verhalten und verbergen, das in ihm ist und dem menschen nicht offenbar werde. das alles kommt durch sein signatum signum« (Paracelsus XII, 174 f.).

Die Bedeutung der magischen Naturschrift, gebunden im Buch der Natur, kann für die Romantik nicht nachdrücklich genug betont werden. Exemplarisch sei hier eine Stelle aus Gorthilf Heinrich Schuberts *Symbolik des Traumes* (1814) zitiert. Die sprachliche Zeichenstruktur des »Buches der Natur« bestimmt Schubert über seinen göttlichen Offenbarungscharakter:

»Wenn die Natur ein Wort der ewigen Weisheit, eine Offenbarung derselben an den Menschen ist, so muß auch diese Offenbarung von demselben Inhalt seyn, wie die mit Buchstaben geschriebene, durch Menschen geschehene. Denn daß auch das Buch der Natur zunächst bloß für den Menschen geschrieben sey, leidet keinen Zweifel, da er das einzige Wesen der uns sichtbaren Welt ist, welches von Natur den Schlüssel zu jener Hieroglyphensprache besitzt« (Schubert 1814, 36).

Von hier aus wird einsichtig, dass die hermetische, hieroglyphische Schrift von *verborgenen Ähnlichkeiten* handelt, denn sie sind nach der babylonischen Sprachverwirrung verschüttet worden. Die magische, d. h. schöpferische Fähigkeit der Sprache ist nach Babel allenfalls noch in Spuren im Hebräischen und dann, wie Jakob Böhme hofft, in der deutschen »Muttersprache« aufbewahrt. Um die Rekonstruktion einer im fundamentalen Sinne schöpferischen Sprache bemühen sich nicht nur christliche Mystik und kabbalistische Kombinatorik, sondern auch, mit ganz anderen Voraussetzungen und Folgen, esoterische Praktiken wie Alchemie und Magie.

Auf eine solche schöpferische, ganz mit Bedeutung aufgeladene Sprache zielt auch die Literatur der Romantik. Auch sie träumt von einer Sprache, deren Zeichen die magische Fähigkeit haben, »direkt auf die Dinge einzuwirken, sie anzuziehen oder sie abzustoßen, ihre Eigenheiten, ihre Kräfte und ihre Geheimnisse darzustellen« (Foucault 1974, 71). Allerdings verschiebt sich das metaphysische Interesse dabei notwendig in eine ästhetische Richtung. Aus den identitätsphilosophischen Annahmen der Romantik folgt, dass sie ein Absolutes zum Ausdruck bringen will, dieses aber, insofern sie sich künstlerischer Medien bedient, nicht direkt aussprechen, sondern immer nur annäherungsweise zeigen kann. Die Rede vom Uhaussprechlichen des Absoluten lenkt bereits in der Frühromantik die Aufmerksamkeit auf jene Kunstform, die gegenüber jedem mimetischen Verhältnis zur Natur und vor allem gegenüber jeder Signifikanz der Sprache einen maximalen Abstand hält: die Musik. In der Frühromantik ist es etwa Wackenroder, der in »Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger«, dem umfangreichen Schlussstück der *Herrzengesüfungen*, der Musik einen privilegierten Zugang zum Absoluten zubilligt.

In der späteren Romantik besteht vor allem Hoffmann, selbst Komponist und Musiker, auf der Offenbarungsfunktion der Musik. Zwar behält sich die poetische Sprache ein Höchstraß an semantischer Flexibilität vor, die die Festigkeit des Diskurses in Widersprüchen und Verschiebungen aufhebt, aber sie entkommt dem Zwang der sprachlichen Signifikanz letztlich nicht. Wo die Poesie auf die festgefügte Form der Schrift verwiesen ist, die bei aller Phantasie einer rationalen Ordnung und einer Bedeutungsfunktion untersteht, bedient sich die Musik einer asemantischen, unmittelbaren Ausdrucksweise. Ohne den Umweg über den Verstand gelingt es der Musik im romantischen Verständnis, das Geheimnis der Natur direkt und im Hinblick auf die Stimmung des Zuhörers zu vergegenwärtigen (vgl. Labkoll 1995; Gess 2006).

Der unsichtbare Kern der Natur offenbart sich in der Musik direkt, indem er als Bewegung hörbar wird. Novalis hat deshalb die romantische Poesie in Analogie zur Partitur der Musik gefügt: »Volk[ommne] Bücher machen Vorlesungen unnütz. Das Buch ist die in Striche (wie Musik) gesetzte, und *complettirte Natur*« (Novalis II, 605).

Von den akustischen Experimenten Ernst Florens Friedrich Chladni (1787) ging deshalb eine starke Wirkung auf die Frühromantik aus, weil man seine Klanger bilder als eine Art Selbstentäußerung von Naturzeichen einschätzte. Ähnlich wie im Magnetismus oder in der Elektrizität gelang es hier, unsichtbare Natur sichtbar zu machen. Chladni Klängexperimente bestehen darin, dass man auf die horizontale Oberfläche schwingender Körper »Sand streue, welcher von den schwingenden Stellen heruntergeworfen wird, und auf den nicht-schwingenden Stellen ruhig liegen bleibt« (Chladni 1787, 18). Die so entstehenden Graphiken galten in der Romantik als Ausweis der synästhetischen Struktur und insgesamt als Dokument der Zeichenhaftigkeit der Natur.

Wichtig für die romantische Imagination der Einheit der Natur ist in allen Fällen, dass sie in Form des Buchs der Natur vorgestellt wird und – vor allem – dass sie in Korrespondenz zur literarischen Schrift gedacht wird, die als magischer »Zauberbstab der Analogie« (Novalis II, 743) befähigt scheint, die Natur im Raum des Imaginären neu zu schaffen. Dieser Befund lässt sich generalisieren. Der Fokus des romantischen Bezugs auf hermetische Lehren liegt in der Faszination für die Nachahmung schöpferischer Macht in magischen Praktiken. Wenn die verschiedenen, synthetisch in der Romantik vermengten hermetischen Traditionen auf einen »unmittelbaren Zugang zur Macht Gottes« (Assmann 1994, 33) ausgerichtet sind, so muss diese Phantasie im Rahmen einer literarischen Adaption auf eine ästhetische Schöpfung der Welt, d. h. auf Literatur begrenzt werden. Es liegt nahe, dass sich romantische Literatur insbesondere für die Zeichen- und Sprachkonzepte der Hermetica interessiert, um ihr poetologisches Projekt der Imagination zu reflektieren. Da die romantische Poetik darauf zielt, Natur und Subjekt in den imaginären Raum der Literatur zu verwandeln, sind von besonderer Bedeutung deshalb die Zeichensysteme der Alchemie, die die Veredelung der materiellen Welt verspricht, und der Mystik, die eine spirituelle Repräsentation und Überwindung der Leiblichkeit anstrebt.

Ganz allgemein lässt sich Alchemie als hermetische, auf Ganzheitlichkeit ausgerichtete Vorform der Chemie verstehen, deren Interesse der Veränderung der Aggregatzustände von Körpern und Stoffen gilt. Ihr generelles Ziel umschreibt sie als »magisterium«, als das große Werk der Transmutation der unedleren Körperwelt in Geist. Materielles und metaphorisches Ziel ist das Gold. Die alchemistische Fixierung auf Gold hängt eng mit der Tatsache zusammen, dass die alchemistische Vorstellung der Metamorphose als Theorie der Färbung ausgeführt wird. Die Veredelung der Ausgangsstoffe enthält immer auch eine Ansspielung auf die ethische Veredelung des Laboranten. Es ergibt sich hieraus eine Doppelbödigkeit des alchemistischen Textes, dessen Rede von der »Sublimation« einerseits einen chemischen Vorgang meint, andererseits das Ziel »einer geistigen Entwicklung« im Rahmen von »philosophischen und mystischen Lehren« (Butor 1990, 14 f.) absteckt.

Die zahlreichen chemischen Entdeckungen der Alchemie zeigen, dass man sie nicht, wie Michel Butor dies tut, auf eine mystische Symbolik reduzieren darf. Neben dem Porzellan, dem Alkohol und dem Schießpulver gilt das Element Phosphor als wichtigste Entdeckung der Alchemie. Gemeinsam mit dem Schwefel nimmt Phosphor in der alchemistischen Nomenklatur eine zentrale Stelle ein, weil beide mit dem Feuer als der geistigen, poetischen Energie des Menschen identifiziert werden, die es gilt, aus den materiellen Fesseln zu befreien. Bei Phosphor handelt es sich um dasjenige chemische Element, das von sich aus leuchtet und von jedem organischen Körper, spätestens bei der Verwesung, sichtbar freigesetzt wird. Schubert sieht im »gefallenen, sowohl alchemistische Praktik als auch romantische Poesie betreibt. »Auf der Destillation des Schwefels und der Einwirkung des Schwefeldampfes auf Metalle baute man die eigentliche alchemistische Theorie auf« (Ganzenmüller 1938, 27). Die Alchemisten »nannten diesen abdestillierten Schwefelgehalt die Seele, den Destillationsrest Leiche« (ebd., 28).

Die »trockene Destillation« oder Sublimation des Schwefels rückt in direkte Analogie zur Sublimation des Körpers zu poetischem Geist in der romantischen Poetologie. Das Gelingen der alchemistischen Sublimation, die Vollendung des »Opus«, wird als »chymische Hochzeit« metaphorisch umschrieben. Hoffmanns Erzählung vom *Goldenen Topf* ist einer derjenigen romantischen Prosatexte, der sich einer versteckten alchemistischen Symbolik am weitestgehenden bedient. Offensichtlich musste Hoffmann das Bildpotential der alchemistischen Hochzeit nicht sehr weit strapazieren, um sie auf die Vermählung seines Helden Anselmus mit der sublimen Schlange Serpentina zu übertragen, denn der ausgeprägte Hang zu projektiver Bildlichkeit in alchemistischen Schriften bietet die enge Verknüpfung chemischer und psychologischer Terminologie geradezu an.

Ein projektiver bzw. animistischer Grundzug in der Alchemie – und anderen Esoteriken – mit ihrem Überangebot psychologisch beziehbarer Bildlichkeit kommt dem allegorischen Interesse romantischer Poesie auf halbem Wege entgegen. Die folgende Beschreibung Wilhelm Gänzenmüllers trifft die poetische Himmelfahrt von Hoffmanns Held aus dem *Goldenen Topf* bis ins Detail. Der »Körper des Schreibers Anselmus bleibt in einer Flasche zurück und seine ‚Seele‘ steigt auf nach Atlantis: »Der Geist oder die Seele ist ursprünglich das bei der Destillation oder Sublimation Aufsteigende, der Körper das im Kolben Zurückbleibende.« Der Zusatz über die »Wiederbelebung des toten Körpers« in der Alchemie deckt sich ebenfalls mit der poetischen Re-Animation des Anselmus, die der Erzähler selbst mit »feuriger« Unterstützung des Archivarius Lindhorst im Schlusskapitel vollzieht, und mit der imaginativen Qualität der Poesie überhaupt: »Werden beide Erzeugnisse wieder miteinander vereinigt, so spricht man von der Wiederbelebung des roten Körpers, ein Bild, das im alchemistischen Schrifttum unendlich oft wiederkehrt« (Gänzenmüller 1938, 146). Die Transformation der Körperwelt in die Ordnung der Phantasie, die Trennung des »Phlogiston« vom »Phlegma« ist auch als ein strukturbildendes Merkmal von Hoffmanns *Kater Murr* erkannt worden (vgl. Preisendanz 1963, 79). Beide – die Alchemie so gut wie die Poesie – experimentierten mit einem Wechsel des Aggregatzustandes; die Poesie allerdings mit einem für Hoffmanns Poetik charakteristischen ironischen Bruch, der die Versöhnungssemantik der Alchemie und anderer Hermetica letztlich neutralisiert (vgl. Kremer 1994 b).

Der Zwang zur Geheimhaltung der alchemistischen Rezepturen führte notwendig dazu, dass eine allegorische Rätselsprache entwickelt wurde, die sich schillernder Decknamen und exotischer Hieroglyphen bediente. Immer wieder ist die Rede vom »roten Leu«, vom »Rosengarten«, vom »Jungbrunnen«, immer wieder taucht das »Brautpaar« auf, der »König im Purpurnteli«, überhaupt die Verbindung von Gegensätzen oder die Vermählung des Königs und der Königin. Die hermetische Verrätselung der Schriften bedeutet eine Verknappung des Diskurses, sie regelt und begrenzt den Zugriff auf die Texte. Auch in diesem Punkt liegen die Analogien zur romantischen Technik der Verrätselung auf der Hand.

Das hermetische Motiv einer geistigen Metamorphose und Wiedergeburt überlagert sich historisch schon sehr früh mit christlichen Vorstellungen der Transubstantiation des Leibes Christi und der Eucharistie. Erstere wird auf dem vierten Laterankonzil von 1215 zum Dogma erhoben – ob unter alchemistischem Einfluss oder nicht, lässt sich nur vermuten (Kieckhefer 1990, 17f und 133 f; Gebelein 1991, 31), aber angesichts des zwiespältigen Verhältnisses zwischen christlicher Kirche und her-

metischem Wissen kaum beweisen. Die Analogie brachte Jung zu der Vermutung, »die alchemistische Wandlungssymbolik als eine Karikatur der Messe« zu verstehen, »wenn sie nicht heidnischen und älteren Ursprungs wäre als diese« (Jung 1985 II, 89). Immerhin lässt sich eine Verzahnung von christlicher Dogmatik und Alchemie über die wechselseitige Referenz von christlichen Sakramenten und alchemistischen Prozessstufen (vgl. Gebelein 1991, 191 f.) bis hin zur metonymischen Substitution von Christus und dem Stein der Weisen, dem lapis occultus, feststellen (Jung 1985 II, 197; Gebelein 1991, 192).

4.2 Sprache im Spannungsfeld von Mystik, Poesie und Wissenschaft

Mystische Sprachreflexion

Bereits der Umstand, dass Natur im romantischen Blick als zeichenhafte und genauer noch sprachliche Konfiguration erscheint, deutet an, dass eine Trennung von romantischer Natur- und Sprachphilosophie nur graduell stattfinden kann. Er zeigt auch, dass die Reflexionen über Sprache innerhalb der Romantik entscheidend von hermetischen Traditionen vorgeprägt sind. Ganz offensichtlich gilt dies für die kabbalistischen und christlich-mystischen Aspekte des romantischen Sprachdenkens. Die Beobachtung spekulativer Momente trifft weitgehend aber auch noch auf die sprachwissenschaftlichen Anstrengungen der Romantik zu.

Die romantischen Konzepte der Schrift haben keine einheitliche Kontur. Verschiedene Vorstellungen gehen durcheinander, widersprechen oder ergänzen sich. Die platonische und christliche Vorstellung der Schrift als Pneuma, als möglichst transparente Durchgangsform des Geistes beziehen romantische Autoren durchgängig auf die Geistwerdung des Fleisches in der Eucharistie und (man denke wiederum an Hoffmanns Schreiber Anselmus in *Der goldene Topf*) in der Himmelfahrt. Im platonischen und christlich-lutherischen Begriff der Sprache kommt der lebendigen Rede und dem lebendigen Austausch im Gespräch der Vortrag vor den »toten« Buchstaben der Schrift zu.

Konzepte der Naturschrift werden demgegenüber, wie oben dargelegt, in der Rede vom Buch der Natur greifbar, das romantische Erzählungen in naturphilosophischer Hinsicht häufig alchemistisch füllen. Motivischer Bezugspunkt ist die geistige Wiedergeburt bzw. Sublimation des Körpers im Imaginären. Einer anderen transparenten Durchgangsform des Geistes entstrammt das dritte Schriftkonzept, auf dem ein deutlicher Akzent liegt: die jüdische, speziell kabbalistische Vorstellung der göttlichen Ur- bzw. Namenssprache, der als einer spirituellen Materialität eine weltschöpferische, poetische Energie zu geschrieben wird. Die Verknüpfung von Naturphilosophie und Schriftspekulation ist bei Jakob Böhme vorgeprägt. Die Verknüpfung von mystischen, sprach- und naturrephilosophischen Aspekten zeichnet auch die Schriften Swedenborgs und Hemsterhuis' aus, die von den Romantikern stark rezipiert wurden. Aleida Assmann hat betont, dass eine Verbindung von Schrift- und Naturschriftkonzepten aus jüdischer

Sicht unmöglich ist: »Beide Theorien, Naturspekulation und Schriftspekulation, schließen sich strikt aus« (Assmann 1994, 33). Für die christliche Kabbala-Rezeption der Renaissance, etwa bei Agricola von Nettesheim, ist diese Kontamination jedoch ebenso charakteristisch wie für die Theosophie Böhmes und die Ästhetik der Romantik.

Es besteht in der romantischen Literatur kein autonomes theoretisches oder praktisches Interesse an kabbalistischem Wissen. Umgekehrt werden bestimmte kabbalistische Elemente einem ästhetischen Interesse untergeordnet, jedoch keinesfalls im Sinne von beiläufigen Motiven, sondern sie werden in ihrer Analogie zur romantischen Schriftspraxis auf eine Selbstreflexion der romantischen Poetik der Imagination fokussiert. Schon in der frühromantischen Programmatrik Friedrich Schlegels und Novals' findet sich diese ästhetisch-kabbalistische Analogie. Schlegel skizziert seine Theorie der romantischen Imagination als Analogon zur Sprachmagie der Kabbala: »Der Zweck der *Kabbala* ist Erschaffung der neuen Sprache; denn diese wird das Organ seyn, die Geister zu beherrschen« (Schlegel KA XVIII, 399). Im Schnittpunkt von Imagination und Magie identifiziert er Ästhetik und Kabbala: »Die Ästhetik = *Kabbala* – eine andre giebt's nicht« (ebd.). In einer Notiz des Jahres 1800 heißt es kategorisch: »Die wahre Ästhetik ist d[ie] *Kabbala*« (Schlegel KA XVI, 305). Auch Novalis bezieht das romantische Projekt, die verlorene ursprüngliche Identität von Zeichen und Referent literarisch zu restituieren, auf die magische Sprachvorstellung der Kabbala. Im Kontext einer »Lehre von den Signaturen« und einer »grammatischen[n] Mystik« der Schrift als »Zauberey« (Novalis II, 500) notiert er unter dem Stichwort »MAGIE (mystische Sprachlehre)« im *Allgemeinen Brockillon*: »Sympathie des Zeichens mit dem Bezeichneten (Eine der Grundideen der Kabbalistik).« (ebd., 499).

Die mystische Sprachlehre der Kabbala wird in der Frühromantik programmatisch als »Paradigma der poetischen Sprache und der Ästhetik überhaupt« (Kilcher 1993, 247 f.) entworfen und in den Erzählungen der späteren Romantik entsprechend ausgeführt. Im Rückgriff auf Herder und vor allem auf Hamanns Vorstellung von der Sprache als »Mutter der Vernunft und Offenbarung« (Hamann V, 122), die ganz der hebräischen Tradition verpflichtet ist, erscheint der starke Akzent auf die magisch-imaginativen Energien der poetischen Sprache, als »Konvergenzpunkt der Romantiker gegen die reine Vernunft der Aufklärung« (Schulte 1994, 4). Analog zur kabbalistischen Sicht der Tora als eines beweglichen, begrifflich nicht reduziblen Organismus konstituiert sich der romantische Text als inkommensurable Sinn-Komplexion. Die drei Grundprinzipien der kabbalistischen Interpretation der Tora, die Gershon Scholem aufführt, finden sich im romantischen Text in gleichsam säkularer, ihres metaphysischen Anspruchs weitestgehend entkleideter Gestalt wieder: »1. das Prinzip des Namens Gottes, 2. das Prinzip der Tora als Organismus, 3. das Prinzip der unendlichen Sinnfülle des göttlichen Wortes« (Scholem 1973, 55). Der Versuch, kabbalistische Spuren im romantischen Text aufzuzeigen, darf nicht als Reaktion, sondern muss als eine Form der Selbsterflexion verstanden werden, die als Figur der Verdoppelung immer schon einen – im formalen Sinne – ironischen Bruch mit der Tradition voraussetzt. Weder Hoffmann noch Arnim, weder Tieck noch Brenntano zitierten hermetische Analogien, um eine Vereinigungsmetaphysik zu bestätigen.

Romantische Poesie kann sich als neue Weltshöpfung, als Konstruktion imaginärer Welten anbieten, indem sie Schrift als »immaterielle Materialität« (Schrey 1969, 192) behandelt. Bereits Walter Benjamin hat romantische Poesie als den Versuch verstanden, die verlorengangene Namenssprache so zu restituiieren, dass in ihr

jedes einzelne Wort mit Bedeutung aufgeladen ist und nicht verändert werden darf. Bei Johann Arnold Nanne heißt es: »Die einzelnen Sprachen enthalten nur disiecti membra poetae und entseelte Versteinerungen einer untergegangenen Ursprache, aus der sie alle abstammen« (Kanne: Panglossium, zit. b. Neumann 1927, 77; vgl. Schrey 1969, 197 f.). Eine der selbstgestellten Aufgaben romantischer Poesie wird es dann, diese »entseelten Versteinerungen« mit neuem Leben zu füllen und die verstreuten Einzelglieder zu sammeln. In diesem Sinne spricht Harold Bloom von den »strukturellen Ähnlichkeiten zwischen der Kabbala und der nachaufklärerischen Dichtung« (Bloom 1989, 62).

Entsprechend der Schöpfungskraft der Sprache, namentlich der Schrift, muss die Kabbala den Umgang mit ihr unter streng Vorsichtsmaßregeln stellen. Denn nur ein falsch geschriebenes oder beschädigtes Wort kann diesem Sprachverständnis zu folge die Welt zerstören. Die folgende Ermahnung zur Sorgfalt beim Abschreiben der Tora erfährt Rabbi Meier im zweiten Jahrhundert von seinem Lehrer Ismael:

»Als ich bei Rabbi Akiba lernte, pflegte ich Vitriol in die Tinte zu tun, und er sagte nichts. Als ich aber zu Rabbi Ismael kam, fragte er mich: Mein Sohn, was ist deine Beschäftigung? Ich erwiderte ihm: Ich bin [Tora-] Schreiber. Da sprach er zu mir: Mein Sohn, sei vorsichtig bei deiner Arbeit, denn sie ist eine Gottesarbeit; wenn du nur einen Buchstaben auslässt oder einen Buchstaben zu viel schreibst, zerstörst du die ganze Welt« (Scholem 1973, 58).

Diese Warnung aus der kabbalistischen Tradition entspricht der Warnung des Archivarius Lindhorst an seinen Schreiber Anselmus in Hoffmanns *Der goldene Topf*: »Sie werden daher künftig hier arbeiten, aber ich muß Ihnen die größte Vorsicht und Aufmerksamkeit empfehlen; ein falscher Strich, oder was der Himmel verhüten möge, ein Tintenfleck auf das Original gespritzt stürzt Sie ins Unglück« (Hoffmann II/1, 286).

Warum ein falscher Strich oder ein einziger Tintenfleck schon das Unglück bedeutet, warum Hoffmanns Schreiber sich diplomatisch genau an die Vor-Schrift der hermetischen Texte halten muss, erhält seine Plausibilität erst vor dem Hintergrund der kabbalistischen Einschätzung der weiterzeugenden und, im Falle einer fehlerhaften Abschrift, weltvernichtenden Energie der Schrift.

Die Literatur der Romantik konzentriert sich in ihrem Bezug auf christlich-kabbalistische Vorlagen auf die Schriftspekulation und fügt sie in gleichsam säkularerer Gestalt ihrem ästhetischen Programm ein: die literarische Schrift der Romantik als imaginatives Medium, das kraft einer ästhetischen Magie neue phantastische Welten erschafft. Der Schrift kommt dabei von den Anfängen in der Frühromantik bis hin zu den späten Texten Arnims (etwa *Holländische Liebhabereien* aus dem Jahre 1826) oder Tiecks (etwa *Des Lebens Überfluß* von 1839) neben der weltgeschöpferischen vor allem auch eine erotische Qualität zu.

Romantische Wissenschaft von der Sprache

Aus dem romantischen Interesse an der Sprache und seiner Kombination mit Entwicklungsgeschichtlichem Denken, das seine entscheidenden Impulse von Herder und Hamann bekam, resultiert die Begründung einer disziplinären sprachgeschichtlichen und etymologischen Forschung. Sie behandelt Sprache als umfassendes, unbewus-

res kulturelles Archiv, dem sich die Menschheitsgeschichte rückwärts ablesen lässt. Bei Friedrich Schlegel, Georg Friedrich Creuzer, Jacob und Wilhelm Grimm, Franz Bopp, Friedrich Rückert, Johann Kaindl oder Johann Arnold Kanne stehen die etymologischen Untersuchungen im Zusammenhang mit der Ermittlung einer Ursprache, die zunächst mit dem Hebräischen, dann dem Ägyptischen und dem Indischen identifiziert und zur Erforschung des indogermanischen Sprachzusammenhangs ausgebaut wurde.

In ihrer gesamten Breite bleibt die romantische Wissenschaft von der Sprache in spekulativer Verfahren eingebettet. Das gilt zunächst für so unterschiedliche Projekte wie August Ferdinand Bernhards identitätsphilosophisch inspirierten Versuch (*Sprachlehre* von 1801/03 und *Anfangsgründe der Sprachwissenschaft* von 1805), den transzendentalen, deduktiv verfahrenden Gestus von Fichtes *Wissenschaftslehre* auf die Sprachwissenschaft zu übertragen, und Friedrich Rückerts etymologisches Bemühen, das Deutsche als ‚lingua idealis‘ zu erweisen (*Dissertatio philologico-philosophica de idea philologiae*, 1811). Zwar lässt sich in der romantischen Wissenschaft von der Sprache eine starke empirische und historisch-quellenkritische Ausrichtung beobachten, die einzelnen Positionen bestimmen sich aber über ein jespezifisches Mischungsverhältnis von exakten und spekulativen Anteilen. Selbst dort, wo das empirische und exakte Moment überwiegt, wie etwa bei Jacob Grimm, sind die Verfahren von einem Analogiedenken durchzogen, das seinen Bezugspunkt einerseits in ästhetischen, andererseits in hermetischen Relationen hat. Bei seinen weiteren und in einem überbordenden Vergleichsmaterial vorgeführten Etymologien kommt es weniger darauf an, ob sie in einem modernen sprachwissenschaftlichen Sinne korrekt sind, als dass ihre lautlichen und graphischen Analogien unmittelbar überzeugend ausfallen.

Ein Beispiel aus dem 1815 publizierten Aufsatz *Von der Poesie im Recht* kann das Verfahren der »Aufreihung« und »totale[n] Vergleichbarkeit« (Willer 1999, 97; Willer 2003, 238 ff.) verdeutlichen:

»die richter heissen finden, weil sie das urtheil finden, wie die dichter finder (trobadores, trouveurs); beide werden belegt mit dem namen: schaffer, schöffen, scoff [...] weil sie schaffen, d. h. bestimmen, ordnen; ingleichen merken, zurechtweiser, welche den fehler zeichnen und rügen. überall ist das gesetz ein hand und wie die lieder in gesätze (sätze, sitze), stollen (stühle, füsse, pedes), so zerfallen die gesetze des rechts in stäbe und balcken [...] dem richterlichen und parteilichen beweisen und prüfen (probare) entspricht wiederum der dichtername im mittelalter: prüfer« (J. Grimm 1882 VI, 155 f.).

Die zahllosen »analogischen Ketten[n]« erlauben es, Grimms etymologische Archäologie als eine »Performanz des Vergleichs« (Willer 1999, 97) zu bezeichnen. Sie ist stark an der graphischen Erscheinung von Nomen orientiert und bewegt sich zumindest in den Anfängen Jacob Grimms häufig in einem mythengeschichtlichen Kontext. In seiner Schrift *Gedanken über mythos, epos und geschiehe. mit althdeutschen Beispielen* (1813) nimmt er unter anderem die Wilhelm-Tell-Sage zum Ausgangspunkt, um über die Ähnlichkeit von Namen kulturelle Gemeinsamkeiten über geographisch und historisch weit gestreute Bereiche herzustellen (vgl. Grimm 1869 IV, 74 ff.). Erst in seinem späteren Werk setzen sich stärker objektivierende, d. h. wissenschaftlich überprüfbare Verfahren der Etymologie durch. Bedeutendsten Niederschlag fand dies in dem seit 1854 erschienenen, gemeinsam mit seinem Bruder Wil-

helm herausgegebenen *Deutschen Wörterbuch*, das bis heute das umfangreichste und materialreichste Kompendium der deutschen Sprache geblieben ist.

Bereits einige Jahre vor Jacob Grimm hatte Johann Arnold Kanne seine my tho- und etymologischen Forschungen begonnen, die erstmals 1808 unter dem Titel *Erste Urkunden der Geschichte oder allgemeine Mythologie* mit einem wohlwollenden Vorwort von Jean Paul erschienen. Das Verfahren analogischer Vergleichsketten bei Kanne übertrifft dasjenige Grimms sowohl in der Menge des zum Vergleich herangezogenen Sprachmaterials als auch in der Persistenz des Verfahrens. Über Hunderte von Seiten entfaltet Kanne in zahlreichen Schriften (vgl. Neumann 1928; Schrey 1969) aus einer erstaunlich breit gestreuten Sprachkennnis Reihen von ähnlichen Lexemen, um eine sprachliche und kulturelle Äquivalenz des indogermanischen Raums vor Augen zu führen. Ästhetische und philologische Verfahren sind dabei nicht strikt getrennt, so dass es sich bisweilen um – wenn auch beeindruckende – Phantasie-Mythologien handelt.

Auch das archäologische Gerüst dieses etymologischen Verfahrens hat Kanne vor Grimm erstellt und ausgeführt. In einem Aufsatz mit dem programmatischen Titel »Germanische Trümmer« (1814) behandelt er lexikalische Fundstücke aus disperaten Bereichen der indogermanischen Sprachen – und bisweilen darüber hinaus – als ‚Trümmer, aus denen sich über eine forcierte Kombinatorik ‚ein ganzer Göttertempel wiederherstellen lässt‘ (Kanne 1814, 8).

Kennzeichnend für die etymologischen Verfahren Grimms und Kanns ist eine grundlegende Ausrichtung an der lexikalischen Dimension der Sprache, die weitgehend auf die Ähnlichkeit von Namen beschränkt bleibt. Diese lässt sich auf die von Foucault beschriebene Umstellung von Repräsentation auf Historizität in der Sprachwissenschaft um 1800 beziehen (vgl. Foucault 1974). Kanns Archäologie steht im Zusammenhang mit der Rekonstruktion einer Ursprache, die in der jüdisch-christlichen Tradition nur aus Namen besteht. Für diese Namenssprache werden zwei konstitutive Regeln geltend gemacht. Aus der behaupteten Identität von Zeichen und Bezeichnitem wird die starke, mit magisch-kabbalistischen Vorstellungen sympathisierende Konsequenz gezogen, dass das Zeichen vorgängig ist und die Welt als Welt der Dinge allererst hervorbringt. Die Ursprache ist rein poetischen Charakters, sie hat weltschöpferische Kraft. Kanne macht sich die Vorstellung zu eigen, dass die Kosmogonie eine »Logogenie« (Schrey 1969, 192), der Schöpfungsvorgang mithin ein sprachlicher Akt sei.

Am zweiten Paradigma einer von Foucault beobachteten diskursiven Verschiebung der Sprachwissenschaft, der Struktur, hat sie nicht teil. Eine sprachgeschichtliche Ausrichtung an der grammatischen Struktur von Sprachen ging in erster Linie von Friedrich Schlegels Schrift *Über die Sprache und Weisheit der Indier* (1808) aus. Schlegel orientiert sich zwar auch noch am romantischen Sprachursprungsdenken, er verwendet hier erstmals aber den Begriff »vergleichende Grammatik« (Schlegel KA VIII, 137), über den eine Objektivierung der Sprachwissenschaft im 19. Jahrhundert vermittelt war. Charakteristisch hierfür ist eine Lösung der sprachwissenschaftlichen Reflexion aus mythen-, literatur- oder kulturgeschichtlichen Fragestellungen und eine Konzentration auf genuin linguistische Aspekte. In dieser Hinsicht ging von Schlegels Schrift eine starke Wirkung auf Franz Bopp aus, dessen Schrift *Conjugationssystem der Sanskritsprache in Vergleichung mit jenen der griechischen, lateinischen, persischen und germanischen Sprache* (1816) einen epochalen Schritt

für die Herausbildung des neuen, Historizität und Struktur gleichermaßen berücksichtigenden sprachwissenschaftlichen Diskurses (vgl. Foucault 1974, 342 ff.) bedeute.

4.3 Geschichtsphilosophie

Romantische Philosophie der Geschichte

Bereits in den Abschnitten zur Natur- bzw. Sprachphilosophie trat die Bedeutung Entwicklungsgeschichtlichen Denkens in der Romantik zutage.

Im Rahmen der Romantik konstituiert sich nicht nur eine in Ansätzen moderne wissenschaftliche Beschäftigung mit der Geschichte, die mit Niebuhr und Ranke beginnende Historische Schule, sondern auch die deutsche Nationalphilologie als historische Sprach- und Literaturgeschichte. Von der Hagens Edition des *Nibelungenliedes* (1807), Tiecks Ausgabe der *Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter* (1803), Joseph Görres' Sammlung *Die deutschen Volksbücher* (1807), Brentanos und Arnims Lieder-Kollektion *Des Knaben Wunderhorn* (1805/08) und Jacob und Wilhelm Grimms *Kinder- und Hausmärchen* (1812/15) dokumentieren die enge Verbindung von nationalem, germanistischem und historischem Erkenntnisinteresse ebenso wie Grimms *Deutsches Wörterbuch* oder *Deutsche Mythologie* (1835). Dass sich diese historisierende Tendenz der Romantik keineswegs auf einen nationalen Aspekt eingrenzen lässt, zeigen die zahlreichen, wiederum von den unterschiedlichsten Punkten aus entwickelten Ideen eines einheitlichen, zumeist am katholischen Mittelalter ausgerichteten Europa. Ganz am Rande und nur kuriosisch seien hier erwähnt: A.W. Schlegels literaturgeschichtliche Vorlesungen der Jahre 1801/04, Friedrich Schlegels historische Vorlesungen *Über die neuere Geschichte* (1810), Novalis' geschichtsphilosophisch-poetische Rede *Die Christenheit oder Europa*, Schellings und Creuzers Untersuchungen zur Mythologie, Savignys Historisierung des Rechts, aber auch Adam Müllers, Friedrich von Gentz' und Franz von Baaders an Europa orientierte Entwürfe eines politischen Konservativismus.

Das historische Bewusstsein der Romantik ist stark von spätaufklärerischen Vorgaben geprägt. Zwei Momente sind hier insbesondere traditionsbildend: 1. die Geschichtsphilosophie Lessings, Herders, Kants und Schillers sowie Condorcets unmittelbar im Zusammenhang mit der Französischen Revolution entstandener *Entwurf einer historischen Darstellung der Fortschritte des menschlichen Geistes* (1793); 2. der frühe Historismus Justus Mörs und vor allem Herders.

Die ältere rationalistische Metaphysik der Leibniz-Wolff-Schule war gegen Ende des 18. Jahrhunderts ebenso wenig in der Lage, die starke Verzeitlichung und Be schleunigung gesellschaftlicher Entwicklungen zu reflektieren, wie die zunächst noch religiös, dann naturrechtlich, letztlich aber statisch argumentierende Aufklärungshistorie. Die Verzeitlichung der Gesellschaft in der von Koselleck so genannten Sattelzeit zwischen 1770 und 1830 erfordert eine historische Theorie, die es erlaubt, bewegliche Horizonte zu denken. In dieser geschichtlichen Situation ist es in erster Linie ein geschichtsphilosophischer Diskurs, der die Orientierungsfunktion der älteren Metaphysik übernimmt, indem er Harmonie nicht als gegeben behauptet, sondern als ein Postulat oder, wie Kant sagt, als eine regulative Idee für die Zukunft formuliert und das zeitgenössische Unbehagen an der Zivilisation in einem utopischen Projekt auflöst.

Ihnen breiten theoretischen Erfolg von Lessing, Herder und Kant bis hin zu Schiller und Hegel verdankt die Geschichtsphilosophie offensichtlich ihre Fähigkeit, das Verhältnis des Individuellen zum Allgemeinen nicht mehr hierarchisch und mechanisch, sondern dynamisch zu denken, gleichwohl aber die unverkennbaren Individualisierungstendenzen gegen Ende des 18. Jahrhunderts in allgemeinverbindliche Ordnungssysteme aufzunehmen. Sowohl die deutsche wie die französische Geschichtsphilosophie orientieren sich an der Vorstellung einer unendlichen Perfektibilität, die jede Gegenwart radikal an eine bessere Zukunft delegiert. Condorcets *Entwurf* erweist sich in der Aufbruchsstimmung der Französischen Revolution als radikale Fassung einer aufklärerischen Fortschrittsapologie. Seine Universalgeschichte des menschlichen Geistes, die auf den jungen F. Schlegel eine starke Wirkung ausgeübt hat, zieht den Schluss, »daß die Möglichkeit der Vervollkommenung des Menschen unbegrenzt ist« (Condorcet 1976, 219).

Nach seinen historistischen Anfängen im Sturm und Drang entwirft Herder in den 1780er und 1790er Jahren die Idee einer unendlichen Perfektibilität des Menschengeschlechts mir der Vorstellung von Humanität als Ziel und Sinn der Geschichte. Aus dem offensichtlichen zeitgenössischen Defizit resultiert eine Rhetorik der Beschwörung, die für den geschichtsphilosophischen Diskurs vielfach kennzeichnend wird: »Die Perfektibilität ist also keine Täuschung; sie ist Mittel und Endzweck zur Ausbildung alles dessen, was der Charakter unseres Geschlechts: Humanität verlangt und gewährt« (Herder XVII, 122). Bei aller skeptischen Modulierung seiner *Erziehung des Menschengeschlechts* bleibt auch Lessing dem Grundschema der Geschichtsphilosophie verbunden, wenn er die vollendete moralische Autonomie des Subjekts als »Zeit eines neuen, ewigen Evangeliums« (Lessing VIII, 508) verkündigt.

Das Grundmuster der geschichtsphilosophischen Argumentation besteht in einem triadischen Schema aus idealisierter Frühzeit, einer negativ qualifizierten Gegenwart und einer projektierten idealen Zukunft. Die politische und gesellschaftliche Gegenwart verflüchtigt sich dabei, eingeklemmt zwischen zwei ideale Werte, notwendig zu einem Unwert (vgl. Koselleck 1976, 110 ff.). In Schillers *Ästhetischen Briefen* (1795) wird das geschichtsphilosophische Schema von Lessings *Erziehung des Menschengeschlechts* (1780) auf ein ästhetisches Motiv pointiert, das für die Romantik von großer Bedeutung ist und zu einem »ästhetischen Absolutismus« (Lypp 1972) ausgedehnt wird. Schiller interpretiert die Gegenwart des absolutistischen Staates als Zwangstaat, dem im Rückblick auf eine idealisierte griechisch-antike Polis und Kunst das Zukunftsbild des ästhetischen Staates gegenübergestellt wird, der seine grundlegenden Motive der Zwanglosigkeit und Freiheit vom Spielcharakter automatischer Kunst und Literatur entlehnt. Die Abstraktheit des absolutistischen Staates bringt es mit sich, dass nicht nur die Antike als inhaltliche Füllung derselben in Frage kommt, sondern jede andere idealisierbare und hinreichend weit zurückliegende Zeit.

Abgesehen vom frühen F. Schlegel und von Schelling, die an der geschichtsphilosophischen Vorbildfunktion der griechischen Antike festhalten, übernimmt in breiten Kreisen der Romantiker, parallel zum Abstand von der Französischen Revolution

on und einem radikalen Republikanismus, das nicht minder idealisierte christliche Mittelalter die Funktion des Goldenen Zeitalters: »Als ‚Sündenfall‘ erscheint jetzt die Reformation, die als Triumph einer emanzipierten Subjektivität über die alteuropäische Glaubenseinheit, des Wissens über die Poesie und zugleich als Präfiguration der Revolution interpretiert wird« (Schwering 1994c, 546). An der Verklärung des christlichen Mittelalters ist sowohl die frühere als auch die spätere Romantik bereitlängt. Von Tiecks Drama *Leben und Tod der Heiligen Genoveva* (1800) und Novalis' *Offerdingen hin zu Brentanos Die Gründung Prags, Hoffmanns Meister Martin der Küfer und seine Gesellen und Tiecks Tod des Dichters, Der Griechische Kaiser oder Vittoria Accorombona* verliert sich allerdings zusehends der geschichtsphilosophische Impuls zugunsten eines historistischen Blicks für geschichtliche Details und Ereignisse.

Die geschichtsphilosophische Kritik der Gegenwart als krisenhafter Prozess (vgl. Koelleck 1976) erreicht ihre ausgeprägte spekulative Konsequenz in der Frühromantik bei Novalis, der den ästhetischen Akt des »Romantisierens« insgesamt auf das geschichtsphilosophische Modell der »Annihilation des Jetzigen« abbildet (vgl. Mähl 1965). Vereinfacht dargestellt, lassen sich drei Funktionalisierungen der Geschichtsphilosophie für die romantische Literatur unterscheiden:

1. die radikale Ästhetisierung des Modells zur »Utopie ‚Kunstwerk‘« (Bohrer 1983, 52);
2. die zwischen Mystik und christlicher Transzendenz schwebende Existentialisierung des Modells und
3. das kryptische Spiel mit geschichtsphilosophischen Einzelmooren.

Im ersten Fall liegt das ästhetische Reich der Freiheit nicht in irgendeiner Zukunft, sondern im Augenblick der ästhetischen Erfahrung des Kunstrwerks, die als Entgrenzung gegenüber Alltagsstrukturen und als Epiphanie gedacht wird. Die Epiphanie der ästhetischen Erfahrung überträgt sich mit einer allgemeinen mystischen Vergewöhnung des geschichtsphilosophischen Projekts. Die Schwebete zwischen geschichtsphilosophischem Universalismus und epiphanischer Augenblicksempphase markiert eine ästhetische Reduktionsform der Geschichtsphilosophie in der Frühromantik. In einem Aphorismus notiert Novalis den engen Zusammenhang von Romantik und Universalisierung: »ROMANTIK. Absoluturung – Universalisierung – Classification des individuellen Moments, der individuellen Situation etc. ist das eingentliche Wesen des Romantisirens« (Novalis II, 482).

Novalis selbst hat die Realisierungschancen eines solchen reflexiven Universalprogramms in Zweifel gezogen und die geschichtsphilosophische Markierung eines endzeitlichen Goldenen Zeitalters im Dreischritt der Geschichte zugunsten einer individuellen utopischen Realisation im Augenblick aufgebrochen. Angesichts alltäglicher Zwangverhältnisse sieht sich die Sehnsucht nach Identischem in extreme Randsituationen abgedrängt: Augenblicke des Rauschs, der Liebe oder des mystischen Eingedenkens, in denen sich zeitliche Strukturen auflösen. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verschwimmen. Die *Hymnen an die Nacht* sind unter den Texten des Novalis die wohl eindrücklichsten Beispiele für ein Schweben zwischen Hoffnung und Scheitern, zwischen aufgeschobener Heiserwartung und augenblicklichem Glücksbefürnis. Allerdings, und das weist Novalis weit stärker als Tieck, Arnim oder Hoffmann in der Tradition der Geschichtsphilosophie aus: je momentan-

ner und deshalb brüchiger das Glücksbedürfnis sich erweist, desto nachhaltiger wird der Rückgriff auf die Ordnungsfunktion und den Trost des allgemeinverbindlichen utopischen Entwurfs, in dem sich die Geschichtsphilosophie als säkulare Religion erweist und der geschichtsphilosophisch inspirierte Dichter, paradigmatisch der sogenannte Heinrich von Ofterdingen, zum Priester avanciert. Bei aller ästhetischen Aufweichung der Geschichtsphilosophie ist hier wieder der diskursive Ort erreicht, an dem Novalis – radikaler noch als die Vorgänger im 18. Jahrhundert – eine zentrale Figur der Geschichtsphilosophie einbezieht: die missionarische Selbststylisierung zum Advokaten der Menschheit und Geschichte (vgl. Koselleck 1976, 90). Aufbauend auf dem verwegenen Urteil: »Wenige Menschen sind Menschen« (Novalis II, 656), schwingt der elitäre »Dichter und Priester« sich zum »Repräsentanten der Menschheit« (ebd., 261) auf und sieht sich »auf einer[r] Mission: zur Bildung der Erde« (ebd., 241; vgl. Blumenberg 1981, 254 ff.).

Wenn man für Schlegel und Novalis einerseits eine ästhetische Interpretation der Geschichtsphilosophie konstatieren muss, dann muss man für Letzteren auch Resakralisierung einräumen. Neben den ästhetischen Epiphanien sind die religiösen Wege in christliche Transzendenz bei Novalis unübersehbar. Er wird deshalb später für Eichendorff zum mustergültigen Repräsentanten einer Identifikation von Romantik und Katholizismus, die Eichendorff selbst zum einzigen legitimen Interesse der Romantik uminterpretiert hat. Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart* berücksichtigt zwar in seinen drei Teilen genauestens die geschichtsphilosophische Trias von anfänglicher Unschuld und Einheit, einsetzender Entfremdung in der Welt und abschließender Wiedergewinnung der Identität und religiöser Heimkehr (Zons 1985, 40). Der Weg des Helden Friedrich ins Kloster gibt aber schon die katholische Überformung der Geschichtsphilosophie vor (vgl. Haupt 2002, 213 ff.).

Eichendorff geht in der Resakralisierung der Geschichtsphilosophie so weit, dass er auf Elemente einer vormodernen, von christlicher Heilsdogmatik bestimmten Historiographie zurückgreift und die alte Unterscheidung der Zwei-Staaten-Lehre von Civitas Dei und Civitas Terrena aktualisiert, der er jeweils eine eigene, von der anderen unabhängige Geschichte zubilligt: »Und so gewahren wir denn über den Profangeschichten der verschiedenen Nationen immerfort den geheimnisvollen leisen Gang einer höheren Weltgeschichte« (Eichendorff KA X, 129 f.). In einem entscheidenden Punkt fällt jedoch auch Eichendorff nicht hinter das transzendentale Reflexionsniveau der Romantik zurück. Die zwei Welten und ihre Geschichten werden nicht ontologisch objektiviert, sondern als Wahrnehmungsweisen des Subjekts beschrieben, wobei der romantischen Poesie die Funktion zukommt, die Wahrnehmung für die höhere, weil christliche Weltgeschichte zu sensibilisieren.

Von Eichendorffs und Novalis' unironischer Interpretation der Geschichtsphilosophie und ihrem durchgehaltenen existenziellen Ernst muss ein Umgang mit geschichtsphilosophischen Motiven in der späteren Romantik unterschieden werden, in dem diese nurmehr Zitat sind und gewissermaßen Figuren in einem ästhetischen Spiel. Arnim etwa spielt wiederholt mit triadischen Modellen, so z. B. in der Novellensammlung von 1812 oder in dem umfangreichen Doppel-Drama *Halle und Jerusalem* (1812), ohne jedoch die geschichtsphilosophische Struktur einzuhalten. Ähnlich zierte Hoffmann Motive aus Schelling's Geschichtsphilosophie, ohne deshalb seine Erzählungen als Illustrationen derselben zu verstehen. Umgekehrt werden diese Motive Spielsteine in einem phantastischen Verwirrspiel, etwa in der genealogischen

Märchenerzählung des Archivarius Lindhorst im *Goldenen Topf*, so auch in der *Prinzenin Brambilla*. Es geht Arnim oder Hoffmann nicht um den Entwurf einer romantischen Utopie, in der die Hochzeit von Reflexion und Sinnlichkeit ein neues Kapitel in der Geschichte aufschlagen würde. Reflektierte Anschauung stellt kein Regulativ für irgendeine Zukunft dar, sondern bezieht sich ganz konkret auf die Phantasieleistung eines jeweiligen imaginativen Akts und die ästhetisch reflektierte Vermittlung von Leben und Imagination.

Historismus

Wichtiger noch als die Bedeutung der Geschichtsphilosophie für romantische Literatur ist die Rezeption des frühen Historismus, den Herder vor allem in *Auch eine Geschichte der Philosophie zur Bildung der Menschheit* (1774) entwickelt hat. Seine Kritik an einer aufklärerischen Abstraktion der Geschichte klagt die Rechte des Ereignisses ein, seine Einzigartigkeit, Konkretheit und seine Sinnlichkeit. Noch bevor das Säkulum der Aufklärung beendet ist, wird die aufklärerische Abwertung der Vergangenheit zu minderwertigen Vorstufen der Vernunft zurückgewiesen. Herders Betonung des individuellen Unterschieds verdichtet sich in der Vorstellung, dass keine Epoche je zum Nutzen und Zweck einer späteren existierte und in der Geschichte alles »Einzig! – nur sich selbst gleich!« (Herder V, 523) sei. Angesichts jeder einzelnen Zeit gibt Herder seinem Staunen Ausdruck: »welch ein Eräugniß!« (ebd., 515).

Allerdings ergibt sich hieraus das schwerwiegende Erkenntnisproblem, wie denn eine bestimmte historische Zeit, die als Ereignis gedacht wird, überhaupt aus zeitlichem Abstand erkannt und verstanden werden kann. Herder umschreibt das historische Erkenntnisproblem metaphorisch als »Kluft«. Um diese »Kluft« zwischen dem Eigenen und dem (zeitlich) Fremden zu überwinden, setzt Herder auf Selbstergebnisse und Einfühlung: »gehe in das Zeitalter, in die Himmelsgegend, die ganze Geschichte, fühle dich in alles hinein« (ebd., 503).

Herders Akzent auf das Ereignis und seine individualisierende Sicht der Geschichte machen ihn gleichermaßen für die Romantik und die Historische Schule des 19. Jahrhunderts interessant. Rankes berühmte Wendung aus dem Jahr 1854 stellt den Zusammenhang von Individualität und Ereignis noch ganz im Sinne Herders heraus: »Ich aber behaupte: jede Epoche ist unmittelbar zu Gott, und ihr Wert beruht gar nicht auf dem, was aus ihr hervorgeht, sondern in ihrer Existenz selbst, in ihrem Eigenen selber« (Rankes 1971 II, 59 f.).

Seine und Herders Parteinahnung für die Rechte des Individuellen und des Ereignisses könnte zu der Annahme verleiten, als würden beide gänzlich auf Generalisierungen verzichten. Dem ist jedoch keineswegs so. Zwar gleicht in Herders Geschichtsbild kein Ereignis dem anderen, in jedem kommt aber ein gestalterisches Prinzip zur Erschaffung, das es erlaubt, den Geschichtsprozess als organischen Gesamtzusammenhang zu sehen. Ganz noch im Nachhall von Leibnizens prästabilierter Harmonie unterstellt Herder eine Entsprechung von Sein und Bewusstsein, in der sich herzlich die Identität von Einzelhem und Allgemeinem durchsetzt. Das, was sich geschichtlich durchsetzt, ist gut, aber es steht im vorhinein fest, dass es das Gute ist, was sich durchsetzt. In der Frühschrift noch zögernd, entschieden dann in den *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784/91) und den *Briefen zur Beförderung der Humanität* (1793/97) formuliert Herder Humanität als Ziel und Sinn der Universalgeschichte aus.

Gegenüber dem abstrakteren Zugriff der Geschichtsphilosophie hat die Historische Schule eine größere Nähe zu den konkreten historischen Ereignissen gehalten. Rankes Selbstverpflichtung auf Objektivität lässt ihn dem Problem der Interpretation zugunsten einer quellenkritischen Auffertierung von ‚Tatsachenmaterial‘ ausweichen. Dessen Chronologie steckt zugleich den Rahmen historischer Mimesis im Sinne einer Nacherzählung wirklicher Begebenheiten ab. Jedoch kommt auch der historistische Versuch, die Ereignisse vermeintlich selbst sprechen zu lassen, wie sie eigentlich gewesen sind, nicht ohne Ordnungsvorgaben aus. Gegen seine erklärten Voraussetzungen konstruiert Rankes auf der Ebene der reinen Chronologie allgemeine Ordnungsfiguren, die über den Ereignischarakter bestimmter Vorgänge allererst entscheiden (vgl. Rüsen 1993, 114 ff.). Von historischen Ereignissen spricht Rankes nur, wenn ein Zusammenhang mit den Mächten besteht, die sich in Kirche und Nationalstaaten manifestieren. Bei allem Akzent auf das Einzelne und das Ereignis, das in der Geschichte schneidet et in beinahe geschichtsphilosophischer Manier ein allgemeines Prinzip der Weltgeschichte zurecht. Als solches postuliert er nicht, wie Herder, Humanität, sondern eine »Macht an sich« (Ranke 1975, 89), die in ihren konkreten historischen Erscheinungen zum ethabenen Ereignis stilisiert wird. Rankes scheut sich, den Zusammenhang von Einzelhem und Allgemeinem bebagrifflich zu fassen. Stattdessen zeigt er sich optimistisch, dass sich die Einheit von Ereignis und Geschichte »zeigen« wird: »während der Betrachtung des Einzelnen wird sich ihm [dem Historiker] der Gang zeigen, den die Entwicklung der Welt im allgemeinen genommen« (ebd., 88). Der Vorgang des »Zeigens« enthält einen ästhetischen Kern, der den Geschichtsschreiber als Erzähler ausweist. Ihm obliegt es, den Sinn der Geschichte in der narrativen Verknüpfung von Ereignissen zu »zeigen«. Ohne verallgemeinernde Annahmen sind diese im disziplinären Zusammenhang der Geschichtsschreibung offensichtlich aber nicht lesbar zu machen. Der Begriff des Ereignisses beinhaltet ein ästhetisches Motiv, das sich von seiner Entdeckung im Sturm und Drang her auch als Selbstbeschreibung der romantischen Literatur anbietet. Die ästhetische Qualität des Ereignisses ist in der Etymologie des Wortes gleichsam archiviert. Es bezeichnet dasjenige, was vor Augen gestellt wird, was sinnlich in seiner Einzelheit wahrgenommen werden will, das im genauen Sinn des Wortes im Augenblick erscheint. Es ist »Eräugniß«. Es markiert den Raum der sinnlichen Erscheinung und ist deshalb prädestiniert, als Beschreibungsmittel der Literatur zu dienen. Die Schriften der sog. Geniezeit liefern zahlreiche Beispiele dafür, wie der Ereignisbegriff mit dem Erhabenen verknüpft wird. Hier scheint eine Verwandtschaft vorzuliegen, die sich in beiden Fällen auf die Unterscheidung eines Einzelnen, eines Individuellen richtet. Wie ein Heraustreten aus dem Niedern des Allgemeinen als Besonderes hervorhebt sich das Erhabene aus den Niederungen des Individuum als Ereignis bezeichnet wird, Subjekt dieser Verwandlung, flacher Alltaglichkeit in ästhetische Erhabenheit ist das Genie. Seine Originalität wird für die breite Masse zum Ausdruck des Individuellen im emphatischen Sinne, zum Ereignis schlechthin. Seit dem frühen Sturm und Drang entwirft das dichterische Genie seine Kunst als erhabenes Medium, das es erlaubt, die leere Zeit des Alltags im erfüllten Augenblick der Poesie zu überschreiten. Über die Romantik hinaus ist diese dichterische Selbstbeschreibung traditionsbildend für einen gewichtigen Teil der literarischen Moderne geworden.

In der Generation der Romantiker entspricht dem erhobenen Profil wohl niemand besser als Heinrich von Kleist. Seine Dramen und Erzählungen führen die

Zeitform des Ereignisses als Augenblicksphase und Plötzlichkeit aus. Er hat die Vermutung geäußert, dass ein plötzliches und unscheinbares Gebärdenspiel, »das Zucken einer Oberlippe [...] oder ein zweideutiges Spiel an der Manschette« (Kleist III, 537), die Französische Revolution in Gang gesetzt habe. Einem Historiker würde dies als Erklärung der Französischen Revolution vermutlich nicht genügen. Kleists Pointe über Mirabeaus zuckende Oberlippe sagt weniger etwas über die Geschichte der Französischen Revolution als über die Zeiterfassung seiner Literatur aus. Sie formuliert ein ästhetisches Verhältnis zur Geschichte und gibt nebenbei auch den historischen Bezugspunkt einer veränderten, beschleunigten Zeiterfahrung. Diese findet sich in Kleists Texten einmal auf der Ebene der Darstellung historischer Ereignisse, vor allem aber in der dramatischen Inszenierung der Sprache selbst. Vor die inhaltlich verfügbaren Bilder einer Tradition des Erhabenen schiebt sich bei Kleist eine erhabene, sprunghaft und in Brüchen sich vollziehende Kunst-Sprache. Sie reflektiert die psychologischen und ästhetischen Bedingungen des erhabenen Ereignisses in der Form der Sprache. Ein stärker inhaltlich am historischen Ereignis orientiertes Interesse lässt sich in der romantischen Novellentheorie und in der Pflege historischer Sujets in romantischen Romanen, Erzählungen, Dramen und bedingt auch in Gedichten (etwa historisierenden Balladen) beobachten.

4.4 Romantische Psychologie

Die Psychologie wurde als eigenständiger theoretischer Bereich in Deutschland zu Beginn des 18. Jahrhunderts begründet, als Christian Wolff eine von der Metaphysik Leibnizens inspirierte rationale Psychologie formulierte. Seine Unterscheidung in eine deduktiv verfahrende, vom philosophischen Rationalismus angeleitete und eine empirische Psychologie erwies sich als traditionsbildend im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts. Am Ende des Jahrhunderts entwickelte Kant die Psychologie Wolffs zu einer transzendenten organisierten rationalen **Vermögenspsychologie** mit einer anschließbaren empirischen Psychologie (vgl. Alt 1996, 14 ff.). Auf den ersten Blick unterscheidet sich diese deutsche Entwicklung von den französischen und englischen Varianten einer Erfahrungs- bzw. Empfindungspychologie, Sensualismus und Empirismus (vgl. Grimminger 1980, 21 ff.). Wo die einen den Primat der menschlichen Psyche im Verstand sehen, stützen die anderen sich auf empirische Empfindungsdaten. Eines vereint diese grundsätzlich divergente Erklärungsmodelle der Seele, und das nimmt die Romantik gegen sie ein: Beide Erklärungsmodelle bedienen sich – von je unterschiedlichen Ansätzen – mechanistischer Schemata. Ihr Bezugspunkt ist die mechanistische Physik und ihr Leitbild die Maschine. Das gilt für die rationale Vermögenspsychologie ebenso wie für die Psychologie der Empfindungen. Als exemplarisch kann die sprichwörtlich gewordene Metapher der Mensch-Maschine, »L'homme machine«, angesehen werden, die La Mettrie (1747) plastisch und titelgebend, etwa zeitgleich mit Condillac (1746), eingeführt hat und die unter anderen Héelvétius (1758) und Holbach (1770) fortgeführt haben.

Gegen die Mechanik der Aufklärungspychologie setzt die Psychologie der Romantik einen starken Akzent auf dynamische und chemische bzw. alchemistische

Aspekte. Hier wie in anderen Punkten kann sie auf Herders Entwicklungsgeschichtliches Denken und Karl Philipp Moritzens spätaufklärerische Bemühungen um eine Erfahrungseelkunde zurückgreifen, die im *Magazin zur Erfahrungseelkunde* der Jahre 1783–1793 vorlagen. Dem aufklärerischen Primat des Verstandes steht in der Romantik der Blick auf ein komplexes, in sich widersprüchliches Triebbündel gegenüber, in dem den irrationalen, gefühlbetonten und unbewussten Komponenten ein erheblich stärkerer Stellenwert zukommt. Anders als die statische Vermögenspsychologie geht die Konzentration auf unbewusste Motivationen, die sich über Traum, Somnambulismus, Visionen, Paroxysmus, Hypnozeustände mitteilen, mit einer Entdeckung der Kindheit als traumatischer Entwicklungsepisode der menschlichen Psyche einher (vgl. Barkhoff 1995). Die Akzente der romantischen Psychologie liegen auf der **Entwicklungspsychologie** und der **Psychopathologie** (vgl. Mahlendorf 1994, 591).

Ablesebar wird dieser Umstellungsprozess an Schellings und Novalis' Rezeption und Veränderung der weitgehend noch mechanistisch ausgerichteten Theorie des Schotten John Brown, die auf einer elektrischen Differenz von erhöhten und verminderten Reizzuständen basiert (Sthenie und Asthenie). Schelling und Novalis haben die Schriften Browns gelesen und verarbeitet, und zwar in der »Modifikation durch Röschlaub, der zwischen der Empfänglichkeit der Muskeln für Reize (der Reizbarkeit) und der des Gehirns und Nervensystems (der Sensibilität) unterschied« (ebd., 594). Schon 1798 in der Schrift *Von der Weltseele* hat Schelling Browns psychologisches Reizmodell seiner dialektischen Konstruktion der Naturgeschichte und der individuellen psychischen Entwicklung eingefügt. Ähnlich wie Schelling geht es Novalis darum, Natur- und Menschheitsgeschichte als Funktion psychischer Energien zu begreifen. Alles Materiell-Körperliche erscheint in dieser idealistischen Perspektive als Effekt des Geistes. Bezugspunkt ist der magische Akt, in dem das Spirituelle dem Körperten die Ordnung vorgibt. Novalis geht in seinen *Fragmenten* insofern über Schelling hinaus, als er Browns Reiztheorie für sein Konzept der geschichtsphilosophischen Stellung des Künstlers vereinnahmt. Novalis beschreibt seine Zeit, den Dichter und in erster Linie sich selbst als asthenisch und hypersensibel. In dieser Sensibilität kommt das Krankhafte seiner entfremdeten Zeit zum vollständigsten Ausdruck, und in einer Art dialektischer Wende wird, ähnlich wie in Schillers *Ästhetischen Briefen*, der an Hypersensibilität Erkrankte zum »transzendentale[n] Arzt« (Novalis II, 324) eben dieses Krankheitsymptoms (vgl. Schipperges 1978).

Gottlieb Heinrich Schubert hat wenige Jahre später Schellings Naturphilosophie der menschlichen Seele mit den Ergebnissen der theoretischen und praktischen Forschungen des oben bereits erwähnten österreichischen, in Frankreich arbeitenden und publizierenden Arztes Franz Anton Mesmer zu einer Psychologie verbunden, die stark am pathologischen Fall ausgerichtet ist und die für die spätere Romantik, vor allem Hoffmann, von großer Bedeutung gewesen ist (vgl. Schott 1985; Barkhoff 1995, 195 ff.). Die romantische Faszination für Somnambulismus, Hypnose bzw. tierischen, d. h. organischen Magnetismus beruht auf der Vorstellung, dass sich im Zustand des ausgeschalteten Bewusstseins das Geheimnis einer tiefen Verbundung des Individuums mit der Natur und dem kollektiven Unbewussten in einer immateriellen psychischen Dynamik enthalten lasse. In seiner *Symbolik des Traums* (1814), die Freud als Vorläufer seiner psychoanalytischen Traumdeutung gelten ließ, hat Schubert einige zentrale Aspekte einer romantischen Psychologie zusammengefasst, die in der Litera-

tur der Romantik vorher bereits angelegt sind, dann aber in der späteren Romantik Dominanz erhalten (vgl. Alt/Leiteritz 2005).

Drei Aspekte sind dabei von besonderer Bedeutung. Ausgehend von der naturnostischen Vorstellung, dass die Natur als sprachlich-hieroglyphisches Zeichensystem aufgebaut ist, behandelt Schubert auch den Traum bzw. die Bilder und Bildergeschichten, die unter Hypnose mitgeteilt werden, als Sprache, als »Abbreviaturen und Hieroglyphensprache« (Schubert 1814, 2). Den Traum wie einen Text entziffern zu können, setzt die Unterscheidung zwischen Oberfläche und einer inneren Tiefenstruktur voraus. Das oberflächliche Erscheinungsbild in Handeln und Reden, das Bewusstsein, wird in Abhängigkeit von der psychischen Tiefenstruktur, dem verborgenen Unbewussten, gesehen. Genauer genommen versteht Schubert das bewusste Verhalten als Verdrehung oder gar Umkehr der inneren Beweggründe: Es steht, so Schubert, in »ironischem Widerspruch« zu den Äußerungen des gemeinen Lebens (ebd., 56). Der dritte entscheidende Punkt ist, dass der tiefenstrukturelle Motor psychischer Vorgänge als poetische Aktivität konzipiert ist. Die Dynamik des Unbewussten fasst Schubert in die Metapher vom »versteckte[n] Poeten[s] in unserm Innern« (ebd., 3), die z. B. Hoffmann des öfteren wörtlich zitiert und die er, wie alle anderen Romantiker auch, modellhaft in seinen Erzählungen angewendet hat. Schuberts Metapher vom »versteckten Poeten« macht deutlich, wie sehr sich die romantisiche Literatur in Analogie zur Dynamik des Unbewussten verstehen konnte (vgl. Schott 1981; Kohlenbach 1991; Barkhoff 1995, 221 ff.).

Vor Schuberts *Ansichten von der Nachseite der Naturwissenschaft* (1808) und seiner *Symbolik des Traumes* hatten schon J. C. Reil in seinen *Rhapsoden über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geistesrettung* (1803) und Heinrich Jung-Stilling in der *Theorie der Geisterkunde* (1808) den Mesmerismus einem interessierten deutschen Publikum als Synonym für Theorie und Praxis hypnotischer, magnetischer Heilverfahren vermittelt. Auch in einer sich disziplinär organisierenden Psychiatrie erfährt das Interesse für psychische Krankheitsbilder, Abnormitäten, vorübergehende pathologische Ausnahmezustände eine starke Konjunktur. Die wichtigsten seien hier wenigstens erwähnt: Johann Christian Reil (1759–1813), Christoph Wilhelm Hufeland (1762–1836), David Ferdinand Körner (1783–1851), Johann Heinrich Wolfart (1708–1783), Carl Gustav Carus (1789–1869) (vgl. Segebrecht 1978; Dörner 1969; Auhuber 1986).

Für die Rezeption der frühen Psychiatrie in der romantischen Literatur bleibt festzuhalten, dass die Phänomene von Ichspaltung, Wahnvorstellungen und abweichendem Verhalten aller Schattierungen nicht im Kontrast zu einem normativen Gesundheitszustand abqualifiziert werden, sondern als mögliche Zustände auch dem sogenannten Gesunden geläufig sind. Die scharfe Trennung zwischen psychischer Gesundheit und Wahnsinn, auf der die aufklärerische Psychologie weitgehend beruht, wird aufgehoben. Die Grenzen zwischen Vernunft und Wahn geraten in Fluss. Wo die disziplinäre Psychiatrie innerhalb der Romantik allerdings auf dem Unterschied von gesundem und pathologischem Verhalten bestehen muss, geht es der romantischen Literatur vor allem darum, Träumen und ekstatischen Wahnzuständen eine höhere Wahrheit abzugewinnen und umgekehrt die alltägliche Vernunft als platteste Form der Geistlosigkeit erscheinen zu lassen.

Proto-Psychoanalyse im literarischen Text

Beobachtet man den Bestand an psychologischer Reflexion in den literarischen Texten der Romantik, so muss das vernichtende Urteil verwundern, das Hermann August Korff im vierten Band seines *Geist der Goethezeit* über den angeblichen Mangel an psychologischer Differenzierung in der Literatur der Romantik gefällt hat. Man gelinde Charaktermodulierung und fehlende psychologische Tiefenzeichnung seien Kennzeichen der Romantik. Hoffmann markiere nur die »Endstufe eines Entnaturlichungsprozesses der dichterischen Gestalten, an dem die ganze Romantik von Tieck und Jean Paul an beteiligt ist« (Korff 1964, 607).

Korffs Diagnose der Romantik als eines »Entnaturlichungsprozesses« über sieht, dass romantische Literatur im Sinne einer psychologischen Tiefenstrukturiierung des gesamten Textes außerordentlich reflektiert ist. Ihre »Entnaturlichung« oder besser gesagt: ihre prononcierte Künstlichkeit bedeutet nicht den Verzicht auf Psychologie. Allerdings ist sie nicht an der ästhetischen Illusion eines psychologisch durchgebildeten Charakterhelden interessiert, sondern sie löst die Psychologie von einzelnen fiktiven Personen und verteilt sie auf die Figurenbeziehungen und auf den gesamten Textkörper. Es kommt also darauf an, den romantischen Text insgesamt als ein, wie Hartmut Böhme es genannt hat, »protopsychoanalytisches strukturelles Feld« (Böhme 1981, 136) zu entwickeln. Die Entzweiung von Natur und Gesellschaft wiederholt sich im romantischen Subjekt als spannungsvolle Beziehung zwischen Bewusstsein und Unbewusstem. Die Romantik ist sicherlich nicht die erste Epoche, die die Bedeutung des Traums und des Unbewussten für das Denken und Handeln in ihren Texten behandelt hat, wohl aber sieht sie am Anfang einer typisch modernen Entwicklung, die den literarischen Text zu einem versteckten Szenario psychogener Symbolismen verdichtet und diesen Vorgang selber reflektiert, ohne den Text auf psychoanalytische Fallbeispiele zu reduzieren. Von früheren Epochen unterscheidet sich die Romantik durch die Konsequenz, mit der die Literatur sich als ästhetische Metamorphose psychischer, in der Regel in der neu entstehenden Kleinfamilie begründeter Dramen etabliert (vgl. Kittler 1977, 160; Kittler 1978; Kremer 1993).

Romantische Texte inszenieren Vorgänge semiotischer Verdichtung und Verschiebung, also das, was Freud später »Traumarbeit« genannt hat, als Paradigma einer gleitenden Signifikation im literarischen Text. Das subjektive Gesetz der Phantasie regelt zwei Unbestimmtheiten des romantischen Textes: die Ununterscheidbarkeit von Traum und Wirklichkeit in der fiktiven Vorstellungswelt und – engstens damit verbunden – die Verwirrung der Figurenidentitäten. Beide unterstehen einer Logik des Widerspruchs, der zufolge eine Szene zugleich Traum und (fiktive) Erlebnisteilatät und eine Figur gleichzeitig sie selbst und eine andere sein kann.

In einem »protopsychoanalytischen« Interesse fördert die Romantik bevorzugt die verdrängten Nachtseiten des Ich zutage. Der Metapher des »Förderns« korrespondiert die Rekurrenz von Höhlen und Bergwerken, in denen keine Kohlen, sondern die gewalttätigen, sexuellen, jedenfalls verdrängten Wünsche des eigenen Inneren und der eigenen Kindheit gefunden werden. Man denke etwa nur an Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*, Hoffmanns *Die Bergwerke zu Falum* oder Tiecks *Die Elfen und Der Runenberg*, um eine Vorstellung von der Verbreitung des Höhlen- bzw. Bergwerksmotivs zu bekommen. In allen Fällen dient es als Chiffre des Unbewussten, das nur selten ein harmonisches, befriedetes Bild der eigenen Identität, zumeist

ein beschädigtes Bild aus Angst, Vagheit, Schrecken, Schmerz und Gewalt ergibt. Die Motive, die romantische Texte zur analytischen Lektüre anbieten, dürfen jedoch nicht als begriffliche Dispositive verstanden werden, über die die Texte auf Beispiele Fälle psychoanalytischer Theorie reduziert würden. Ein senioritischer Umgang mit dem romantischen Text ist gehalten, die psychoanalytischen Motive (Kastration, Ödipuskomplex etc.) als symbolische Spuren in einem ästhetischen Spiel zu begreifen, die von anderen Bedeutungsschichten überlagert werden. Wichtig ist dann nicht in erster Linie die Identifikation eines Kastrationskomplexes, sondern sein Zusammenspiel mit anderen Motiven und seine ästhetische Funktion. Innerhalb der romantischen Dramatisierung des Unbewussten sind drei Themenbereiche von zentraler Bedeutung: die Entdeckung der Kindheit als traumatischer Ort, der das spätere Leben nachhaltig bestimmt, der Fokus auf die Kleinfamilie als Treibhaus inzestuöser Konflikte und der Wahnzustand als verschobene und gespaltene Wahrnehmung.

Eines der wichtigen Motive psychogener Dramatisierungen in der Literatur der Romantik ist die Sicht der Kindheit als traumatischer Ort. Sie widerspricht der landläufigen Vorstellung von einer ‚romantischen‘ Kindheit als einer nichtentfremdeten, glücklichen Entwicklungsstufe des Menschen. Diese idealisierende Vorstellung der Kindheit, der utopische Momente abgewonnen werden, kann sich vor allem auf Novalis oder Eichendorff stützen, wenngleich auch dort die traumatischen Spuren immerhin durchschimmern. Tiecks, Brentanos, Arnims und Hoffmanns Behandlung der Kindheit als traumatische Lebensphase muss hingegen von Novalis' Verklärter Sicht auf die Kindheit unterscheiden werden. Sie nehmen die Kindheit als Akt einer fundamentalen Verletzung in den Blick, die sich als unbewusste Wunde handlungstreuernd durch das gesamte Leben zieht. Die romantische Sicht der Kindheit als psychische Beschädigung kommt – in abgewandelter Form – Freuds Begriff der ‚Ur-szene‘ nahe. Was bei Freud jedoch auf das verdängte Erlebnis des elterlichen Bettelabschlafs beschränkt ist, erscheint in den Erzählungen der Romantik breiter gefächert. Beispiele für literarische Inszenierungen der Kindheit als Ort der psychischen Verletzung finden sich in der romantischen Poesie allenthalben (vgl. Neumann 1997 b).

Von Tiecks Märchen *Liebeszauber* (1811) reichen sie über zahlreiche Prosatexte Hoffmanns bis hin zu Arnims *Die Majoratsherren* (1819) und – weniger drastisch ausgeführt – in seinen Dramen *Halle und Jerusalem* (1811) und *Papstin Johanna* (1812). In Tiecks *Liebeszauber* wie in Arnims *Majoratsherren* steht im Mittelpunkt eines magischen Liebesrituals die Schlachtung eines Kindes. In Hoffmanns Roman *Die Elxiere des Teufels* (1815/16) und seiner Erzählung *Das Fräulein von Scuderi* (1818/19) wird die sexuelle Initiation des jeweiligen Helden in der allegorischen Traumatisierung durch ein Schmuckstück sinnfällig (Blamberger 1991; Kirtler 1991; Kremer 1999). Die kriminelle Karriere des Goldschmieds Cardillac macht Hoffmann als eine fröhkindliche, ja vorgeburtliche Verletzung einsichtig. Als die Mutter mit ihm im »ersten Monat schwanger ging« (Hoffmann IV, 832), ließ sie sich durch eine »blitzende Juwelenkette« zum Ehebruch hinreißen, bei dem ihr Verführer in dem Augenblick, als die Mutter voller Begierde nach den Juwelen griff, zu allem Unglück starb. An der Mutter scheint der grausige Akt schadlos vorbeigegangen zu sein, nicht so, wie sich später herausstellt, am Sohn:

»Aber die Schrecken jenes furchtlichen Augenblicks hatten mich getroffen. Mein böser Stern war aufgegangen und hatte den Funken hinabgeschossen, der in mir eine der

seltsamsten und verderblichsten Leidenschaften entzündet. Schon in der frühesten Kindheit gingen mir glänzende Diamanten, goldenes Geschmeide über Alles« (ebd., 832 f.).

Die Leidenschaft des Knaben und späteren Goldschmieds lässt sich als inzestuöse Phantasie lesen. Der Vater schreitet entsprechend zwar frühzeitig gegen dieses Beginnen ein: »Den grausamsten Züchtigungen des Vaters mußte die angeborne Begierde weichen« (ebd., 833), später aber, selbst erwachsen geworden, bricht der verdrängte, »angebrachte Trieb« (ebd.) mit den genannten kriminellen Folgen umso heftiger wieder aus.

Wie das angeführte Beispiel bestätigen auch zahlreiche Texte Brentanos eine Vermutung Karl Philipp Moritz' aus dem Magazin zur Erfahrungsseltenkunde, der zufolge das Leben eine Ausformulierung kindlicher Dispositionen ist, genauer gesagt: eine Verdoppelung, Verschiebung oder Wiederholung eines Kindheitstraumas: »Sollten vielleicht gar die Kindheitsideen das feine unmerkliche Band sein, welches unserm gegenwärtigen Zustand an den vergangnen knüpft, wenn anders dasjenige, was jetzt unser Ich ausmacht, schon einmal, in andern Verhältnissen, da war?« (Moritz III, 105). In Brentanos *Geschichte vom brauen Kasperl und dem schönen Amerl* (1817) täuschen die titelgebenden Diminutive eine Kindlichkeit vor, die der Text mißtrichten einlässt (vgl. Neumann 1995; Zwerz 1998). Kindheit ist auch in Brentanos Geschichte keineswegs ein idyllischer Ort. Der Fehltritt des schönen Amerl – sie hat sich vom Grafen Grossinger verführen lassen und hat das uneheliche Kind anschließend ermordet – ist durch eine heftige Irritation in der Kindheit motiviert. Der Schwere ihres Vergehens entspricht ihr blutiges Ende; dieses jedoch verweist auf seine schreckliche Vorwegnahme in frühen Kinderjahren. Die kindliche Verletzung fordert als schicksalhafte Notwendigkeit im späteren Leben ihr Recht:

»Ach, das Amerl ist ein eigenes Mädchen immer gewesen. Manchmal, wenn kein Mensch es sich versah, fuhr sie mit beiden Händen nach ihrer Schürze und riß sie sich vom Leibe, als ob Feuer drin sei, und dann fing sie gleich entsetzlich an zu weinen; aber das hat seine Ursache, es hat sie mit Zähnen hingerissen, der Feind ruh nicht« (Brentano II, 784).

Dieser mehrfach wiederholte Kommentar der Großmutter, die in einer Rahmenerzählung die narrativen (und familiengeschichtlichen) Fäden spannt, trifft die sexuelle Traumatisierung des dreijährigen Amerl ganz buchstäblich, denn es sind die Zähne im abgeschlagenen Kopf des Liebhabers der Mutter, die sich in ihrem kindlichen Schoß verbeißen (vgl. ebd., 797). Bis in das kleinste Detail entspricht der Vorgang einem innerfamiliären sexuellen Übergriff auf das dreijährige Mädchen, den Brentano nur minimal verstellt: Die Rolle der Mutter übernimmt die Groß-Mutter mit Namen Anne Margret, diejenige des Vaters der Liebhaber der Mutter und Jäger Jürg. Die Mutter ist sofort zur Stelle, um den ungeheuerlichen Übergriff des ‚Vaters‘ auf das kleine Mädchen mit einer Schürze zu verbergen, aber es hilft nichts, das Trauma pflanzt sich fort und fordert sein Recht im Tod des Mädchens, der eine letzte Wiederholung des Traumas darstellt.

Die aufgeführten Beispiele zeigen, dass das psychoanalytische Motiv der traumatisierten Kindheit durchweg auf dem Hintergrund der Kleinfamilie entwickelt wird (vgl. Kittler 1977; 1985). In zahlreichen romantischen Erzählungen erscheint die sozialgeschichtlich um 1800 neue Form der Kleinfamilie als Treibhaus, in dem Konflikte und Katastrophen weit besser gediehen als Glück und Identität. Alle behandel-

85
Romantische Psychologie

seltsamsten und verderblichsten Leidenschaften entzündet. Schon in der frühesten Kindheit gingen mir glänzende Diamanten, goldenes Geschmeide über Alles« (ebd., 832 f.).

Die Leidenschaft des Knaben und späteren Goldschmieds lässt sich als inzestuöse Phantasie lesen. Der Vater schreitet entsprechend zwar frühzeitig gegen dieses Beginnen ein: »Den grausamsten Züchtigungen des Vaters mußte die angeborne Begierde weichen« (ebd., 833), später aber, selbst erwachsen geworden, bricht der verdrängte, »angebrachte Trieb« (ebd.) mit den genannten kriminellen Folgen umso heftiger wieder aus.

Wie das angeführte Beispiel bestätigen auch zahlreiche Texte Brentanos eine Vermutung Karl Philipp Moritz' aus dem Magazin zur Erfahrungsseltenkunde, der zufolge das Leben eine Ausformulierung kindlicher Dispositionen ist, genauer gesagt: eine Verdoppelung, Verschiebung oder Wiederholung eines Kindheitstraumas: »Sollten vielleicht gar die Kindheitsideen das feine unmerkliche Band sein, welches unserm gegenwärtigen Zustand an den vergangnen knüpft, wenn anders dasjenige, was jetzt unser Ich ausmacht, schon einmal, in andern Verhältnissen, da war?« (Moritz III, 105). In Brentanos *Geschichte vom brauen Kasperl und dem schönen Amerl* (1817) täuschen die titelgebenden Diminutive eine Kindlichkeit vor, die der Text mißtrichten einlässt (vgl. Neumann 1995; Zwerz 1998). Kindheit ist auch in Brentanos Geschichte keineswegs ein idyllischer Ort. Der Fehltritt des schönen Amerl – sie hat sich vom Grafen Grossinger verführen lassen und hat das uneheliche Kind anschließend ermordet – ist durch eine heftige Irritation in der Kindheit motiviert. Der Schwere ihres Vergehens entspricht ihr blutiges Ende; dieses jedoch verweist auf seine schreckliche Vorwegnahme in frühen Kinderjahren. Die kindliche Verletzung fordert als schicksalhafte Notwendigkeit im späteren Leben ihr Recht:

»Ach, das Amerl ist ein eigenes Mädchen immer gewesen. Manchmal, wenn kein Mensch es sich versah, fuhr sie mit beiden Händen nach ihrer Schürze und riß sie sich vom Leibe, als ob Feuer drin sei, und dann fing sie gleich entsetzlich an zu weinen; aber das hat seine Ursache, es hat sie mit Zähnen hingerissen, der Feind ruh nicht« (Brentano II, 784).

Dieser mehrfach wiederholte Kommentar der Großmutter, die in einer Rahmenerzählung die narrativen (und familiengeschichtlichen) Fäden spannt, trifft die sexuelle Traumatisierung des dreijährigen Amerl ganz buchstäblich, denn es sind die Zähne im abgeschlagenen Kopf des Liebhabers der Mutter, die sich in ihrem kindlichen Schoß verbeißen (vgl. ebd., 797). Bis in das kleinste Detail entspricht der Vorgang einem innerfamiliären sexuellen Übergriff auf das dreijährige Mädchen, den Brentano nur minimal verstellt: Die Rolle der Mutter übernimmt die Groß-Mutter mit Namen Anne Margret, diejenige des Vaters der Liebhaber der Mutter und Jäger Jürg. Die Mutter ist sofort zur Stelle, um den ungeheuerlichen Übergriff des ‚Vaters‘ auf das kleine Mädchen mit einer Schürze zu verbergen, aber es hilft nichts, das Trauma pflanzt sich fort und fordert sein Recht im Tod des Mädchens, der eine letzte Wiederholung des Traumas darstellt.

Die aufgeführten Beispiele zeigen, dass das psychoanalytische Motiv der traumatisierten Kindheit durchweg auf dem Hintergrund der Kleinfamilie entwickelt wird (vgl. Kittler 1977; 1985). In zahlreichen romantischen Erzählungen erscheint die sozialgeschichtlich um 1800 neue Form der Kleinfamilie als Treibhaus, in dem Konflikte und Katastrophen weit besser gediehen als Glück und Identität. Alle behandel-

Fälle von Kindheitstraumata münden in Familiendramen mit inzestuösen und speziell ödipalen Konflikten.

In der Zeit um 1800 bringt die Institution der Kleinfamilie eine intime soziale Konstellation hervor, die für die psychologischen und poetologischen Implikationen der romantischen Literatur, auch und gerade für das Inzestthema, von großer Bedeutung ist: die Alphabetisierung der männlichen Kinder und späteren Schriftsteller durch die Rede der Mutter. Kittler hat diese Beziehung von Dichter und „Muttermund“ zur Keimzelle des »Aufschreibesystems 1800« (Kittler 1985) erhoben: die soufflierte Rede der Mutter, die unter den Händen der Söhne Schriftgestalt annimmt. Wichtige zeitgenössische Belegstellen dafür liefern die Romane Jean Pauls. Im *Zusammenhang der Romantik* hat Achim von Arnim in seiner Erzählung *Seltsames Begegnen und Wiedersießen* (1817) die Alphabetisierung seines Helden aus einem ödipalen Dreieck mustergültig entwickelt (vgl. Kremer 1993, 94 ff.). Auch Arnims Drama *Halle und Jerusalem* ist als eine literarische Anamnese der geheimnisvollen Familiengeschichte des Helden Cardenio angelegt (vgl. Kremer 2000). Von dem verdrängten Trauma der Kindheit geht eine familiär geprägte erotische Wunschsstruktur aus, die unschwer als inzestuöses Begehen nach der Mutter zu lesen ist. Es erfüllt sich in der Wüste bei Jerusalem, wo nicht nur das Grab Christi, sondern ein steinernes Denkmal der Mutter lockt. Die Pilgerreise des Sohnes erweist sich als ödipale Wallfahrt zum Grab und »Marmorbild« der Mutter, das gleichzeitig ein Brunnen ist, so dass der Mund der Mutter in der Dürre der Wüste Wasser spendet. In der allegorischen Skulptur der Mutter in der Wüste lässt Arnim eines der medialen Grundszenarien der Romantik zusammenlaufen: Inmitten der Wüste, die als Allegorie der männlichen Schrift dient, ist es der mütterliche Mund, der die Schrift speist. An diesem Brunnen lässt Arnim auch die Offenbarung der verborgenen Familienkonstellation geschehen. Sie liest sich wie das Präludium zu einem ödipalen Akt. Genau an der Stelle, wo das Wasser der Mutter in der Wüste sprudelt, hat der Vater die Mutter vergewaltigt und den Sohn Cardenio gezeugt, der, nachdem der Vater endlich den Weg in die Ewigkeit gefunden hat, sich mit dem steinernen Bild der Mutter vereinigt.

Das romantische Interesse an Psychologie zieht in poetologischer Hinsicht auf eine perspektivisch verschobene Wahrnehmung in Traum, Wahnsinn, Ichspaltung und Doppelgängertum. Romantische Texte arbeiten häufig mit einer strukturellen Verschränkung von Zeitebenen und Raumordnungen, die auch die Beziehungen der Figuren und ihre Identifikationen problematisiert. Ihre Strategie besteht darin, einen imaginären phantastischen Raum zu öffnen, in dem einfache Relationen sich in Metamorphosen, Verdoppelungen und Multiplikationen auflösen. Die Konstruktion eines solchen magischen Raumes nimmt ihren Ausgang zumeist von einem ‚fremden‘ Blick, der die alltägliche Logik in Fluss bringt, die gewohnten Dinge in eine perspektivische Ordnung überführt und nicht selten im Wahnsinn endet. Bevorzugt handelt es sich um den psychologisch geschulten Blick in die Abgründe des Seelenlebens, der nach romantischem Verständnis auch eine Perspektive auf die Nachseite der Dinge ermöglicht, auf »die grinsenden Larven der Ungehöriger« (Hoffmann II/1, 25) oder das schaurige »Fantom unseres eigenen Ichs« (Hoffmann III, 23).

So schrecklich der Blick in die Abgründe des eigenen Unbewussten sein mag, er ist gleichzeitig zu verlockend, als dass er hätte unterbleiben können. Auch Schuberts *Symbolik des Traumes* assoziiert den Traum mit Schrecken: »Ich erschrecke, wenn ich diese Schattenseite meines Selbst einmal im Traume in ihrer eigentlichen

Gestalt erblicket« (Schubert 1814, 118). Schrecken stellt sich auch darüber ein, dass ansonsten »gleichgültige NATUREN« im Traum zu »Mordthaten und Verletzungen« fähig sind; letztlich überwiegt aber die Neugierde und das systematische Interesse, der dunklen, bedrohlichen »Sprache« des Schlafs einen Sinn, »eine höhere Art von Algebra« (ebd.) abzugewinnen. Die Angst vor der eigenen Zerrissenheit steht in fortwährender Spannung mit der Lust an der Entdeckung seelischer Vielschichtigkeit. Den Zugang zur unheimlichen und gleichwohl lustvollen Komplexität des Innenlebens kann die romantische Literatur mit allen widersprüchlichen Folgen versprechen, da man sich in den Kreisen der Romantiker darüber einig ist, dass die Algebra des Traums den gleichen Assoziationsregeln folgt wie die poetische Schrift.

Die ersten großangelegten Entwürfe moderner Selbstdentität um 1800 werden also von einem nicht minder großangelegten Dementi begleitet. Gegen die idealistische Intention, Identität als Einheit von Einheit und Gegensatz festzuschreiben, täuscht sich die romantische Literatur nur selten über den differenzierten und widerprüchlichen Charakter moderner Identität (vgl. Taylor 1994; Früchtl 2001). Sie entdeckt in der Prozesshaftigkeit identischer Subjektivität ein fatales Moment der Unruhe, das Selbstdentität mit Selbstauflösung konfrontiert. Beide zusammen bezeichnen den Zwiespalt, dem jede Identitätsbildung ausgesetzt ist, ohne ihn vermutlich jemals auf Dauer lösen zu können. Schillers dialektisch verstandene Bestimmung des Subjekts als »Person« und »Zustand«, als konstantes Ichbewusstsein in der Veränderung (Schiller XX, 341), verklärt sich gegen Ende seiner *Ästhetischen Briefe* zu einer überschwänglichen Bildungsutopie der allseitig gebildeten, in sich selber ruhenden Persönlichkeit (ebd., 398). Wo immer man einen Blick auf die Figuren in romanischen Erzählungen wirft, sieht man sich mit einem ganz anderen Bild konfrontiert. Stellvertretend für andere sei hier die Selbstbeschreibung des Mönchs Medardus aus Hoffmanns *Elixieren* zitiert:

»Mein eigenes Ich zum grausamen Spiel eines launenhaften Zufalls geworden, und in fremdartige Gestalten zerfließend, schwamm ohne Halt wie in einem Meer all' der Ereignisse, die wie tobende Wellen auf mich hineinbrausen. – Ich konnte mich selbst nicht wiederfinden! [...] Ich bin das, was ich scheine, und scheine das nicht, was ich bin, mir selbst ein unerklärlich Rätsel, bin ich entzweit mit meinem Ich!« (Hoffmann II/2, 73).

Die sinnfällige Metapher der Romantik für dieses in sich gebrochene Bild problematischer Identität, die weit über die Romantik bis in die Moderne ausstrahlt, ist die Marionette. Sehr früh hat Tieck der Romantik das Motiv vorgegeben. Im *William Lovell* heißt es: »alle Menschen tummeln sich wie klapsernde Marionetten durcheinander, und werden an plumpen Drähten regiert, und sprechen von ihrem freien Willen« (Tieck WA I, 441). Die *Nachtwachen von Bonaventura* handeln von ihr, durch Tiecks Märchen geistert sie, in Kleists Erzählungen dient sie als Modell des Verhaltens, und Büchners Danton schneidet selbst die großen Revolutionäre von 1789 auf ihren Maßstab zurück (vgl. Drux 1986). Die romantische Ästhetik der Marionette kann im Hinblick auf die Form des literarischen Textes erweitert werden. Hierin gründet die poetologische Bedeutung der figuralen Todesbilder in den Texten der Romantik, die im Sinne einer präären, in sich zerrissenen Identität immer auch eine psychologische Dimension besitzt. In diesem Punkt ergibt sich eine Entsprechung zu dem Motiv, das zum Sinnbild romantischer Ich-Spaltung geworden

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 Narzismus 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 Funktionstätigkeit 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 einstuzunehmen, 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 Selbstdifferenzialisierung 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 *Aesthetischen 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 Selbstdifferenzivität zum anderen über eine weitreichende allegorische Durchformung und Verfälschung 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.